الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح"

رواية "من قتل أسعد المرّوري" -أنموذجا-

مقاربة سيميائيّة تداوليّة

رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم تخصّص "مناهج نقديّة معاصرة"

إعداد الطّالبة:

عزوز أمينة

المشرف الأستاذ:

صدّار نور الدّين

اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصفة
بن قويدر مختار	أستاذ التعليم العالي	جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر	رئيسا
صدّار نور الدّين	أستاذ التعليم العالي	جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر	مشرفا، مقرّرا
شريط سنوسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر	عضوا
بن عيسى عبد الحليم	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن بلة وهران -1	عضوا
بلي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن بلة وهران -1	عضوا
طيبي أمينة	أستاذة التعليم العالي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	عضوا

نوقشت يوم 07 شعبان 1443ه الموافق ل 10 مارس 2022م

السّنة الجامعيّة: 2021 - 2022

{لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الْأَلْبَابِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ(111) }

سورة يوسف

إلى كلّ مسلم رضي بالله ربّا.. وبالإسلام دينا.. وبمحمّد صلّى الله عليه وسلّم رسولا..

إلى أبي العزيز - شفاك الله وأطال عمرك -

إلى أمّي الحبيبة - حفظك الله ورزقك الصّحة والعافية وراحة البال -

إلى كلّ من يحبّني ..

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع راجية من المولى - عزّ وجلّ- أن يجد القبول والنّجاح.

عزوز أمـــينـــة

شكر وتقدير

أشكر الله عزّ وجلّ الذّي وفّقني إلى هذا...

- أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل "نور الدّين صدّار" الذّي يعود له الفضل بعد الله في تقديم هذا العمل، بما قدّمه لي من اهتمام بإشرافه على هذه الدّراسة.. فله كلّ التّقدير والاحترام.

- الشّكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذّين تفضّلوا بقراءة هذه الأطروحة، وإثرائها من فيض علمهم.

- كما أتقدّم بشكر جامعة "مصطفى اسطمبولي" معسكر، أساتذتي، زملائي، عشيرتي وكلّ من أشعل شمعة علم لينير عقل غيره، أو قدّم تشجيعا مهما بلغت درجته.

والحمد لله من قبل ومن بعد..

الطّالبة: عزوز أمـــينـــة

مقدّمـــــــة

يتبوّأ النّص السّردي مكانة بارزة بين الأجناس الأدبيّة الحديثة، فهو من أكثر النّصوص الرّوائيّة انفتاحا واستحضارا للمعالم التّاريخيّة، حيث يحمل للقارئ أنساقا فكريّة وإيديولوجيّة. كما يقدّم كمّا هائلا من الخطابات والأشكال التّعبيريّة تقوم على بنيات سرديّة متنوّعة، تنطلق من مشاريع حضاريّة تسعى إلى النّهوض بالإنسان، من خلال تتبّع تقنيات السّرد في بناء الأعمال الأدبيّة خصوصا الرّوائيّة.

وفي خضمّ تّنوع النّصوص السّرديّة، وفي إطار محاولة تحليل ونقد وتفسير وتحديد الجماليّة السّرديّة في النّصوص الأدبيّة، بهدف الوصول إلى آليّات ومعطيات ومضامين النّصوص، ظهرت إشكاليّة الخطاب السّردي والرّوائي بوصفها الحقل النّقدي المتخصّص ضمن إطار نظريّة الأدب. والذّي يختصّ بالنّصوص السّرديّة وخاصّة الرّواية الجزائريّة التّي تعدّ تجسيدا وكشفا للقضايا الاجتماعيّة، فترتقي بالواقع لتصنع منه حدثا روائيّا يمثّل الواقع ويحمل مكبوتات المبدع وتوقّعات القارئ.

لم تأت الرّواية الجزائريّة لتشكّل الخطاب السّردي عبثا، وإنّما رمت إلى القيام على تقاليد فكريّة وفنيّة ذات جذور متأصّلة في حضارتنا العريقة. فقد حمل هذا الجنس نزعة تجديد وتغيير لما تشبّع به من حوادث سياسيّة، اجتماعيّة وتاريخيّة.. أسهمت هذه الحوادث في إحداث تحويرات وتغييرات في الواقع والجنس الأدبي معا، وهذا ما جعل للخطاب السّردي إشكاليّة اهتمّ بها النّقد الرّوائي بصفة عامّة - والجزائريّ- بصفة خاصّة يبحث في مستوى البنى السّرديّة وجماليّتها في العمل الإبداعي.

ولأنّني أميل إلى السّرد عموما وإلى الرّواية خصوصا، كان طموحي يرمي إلى خوض مجال ضمن عشرات المجالات الدّراسيّة التّي مسّت عالم الرّواية الحديثة، فمع كثرة الإنتاج الرّوائي وتطوّر النّقد، صار لجماليّة السّرد عناية خاصّة في الخطاب الرّوائي، لما لها من قيمة فنيّة وجماليّة تضفيها على النّص، من خلال العلاقة التّي تشكّلها مع باقي المكوّنات الفنيّة.

وعليه سأحاول في هذه الدّراسة استجلاء جماليّة السّرد من خلال مركزيّتها التّي تشكّلها في العمل الرّوائي، حيث تربط الزّمان والشّخصيّة والمكان والحدث ربطا عضويّا. فهي تقوم بدور فاعل في بناء وتركيب هذه المكوّنات، تشحن بدلالات تكتسبها من علاقاتها بها. ومن هذا المنطلق جاء عنوان البحث كالآتي: **جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح" رواية "من قتل أسعد المرّوري" - أنموذجا- مقاربة سيميائيّة تداوليّة.**

تمّ اعتماد صيغة الموضوع بتوجيه من أستاذي الكريم "نور الدّين صدّار" - أطال الله عمره- علما منه أنّ الموضوع يعانق الحقول الثّقافيّة والتّاريخيّة والفلسفيّة والفكريّة واللّغويّة وغير اللّغويّة، التّي

تتمفصل على مستوى بنيات السّرد في الخطاب الرّوائي. فجاءت دراستي هذه للكشف عن **جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي**- للنّص المختار- في ضوء المقاربة **السّيميائيّة والتّداوليّة**، من خلال التّصوّر النّظري والعمل التّطبيقي، بالاعتماد على تشكيلات السّرد في الرّواية وبناء المكوّنات السّرديّة من زمان ومكان، شخصيّات، لغة وأحداث، وربطها بالأبعاد الفكريّة والإيديولوجيّة والسّوسيولوجيّة والثّقافيّة والحضاريّة للواقع والمجتمع.

وأقول إنّ بحثي هذا يهدف إلى إبراز أهميّة الكتابة السّرديّة الجزائريّة، وأهمّ القضايا التّي تشبّعت بها، من خلال إبراز جماليّة السّرد في تشكيل الخطاب الرّوائي. في ضوء أنّ الرّواية نتاج تتفاعل فيه عدّة عناصر وبنيات لسانيّة وفنيّة ونفسيّة واجتماعيّة... فلا يمكن اختزال هذا الجنس الأدبي في جانب من الجوانب، وهذا ما يحاول البحث تناوله.

كما أنّ هذه الدّراسة لا تهدف إلى رصد بوادر ظهور نظريّات واتّجاهات سرديّة معرفيّة، بقدر ما يهدف إلى محاولة تطبيق النّظريّتين النّقديّتين المتمثّلتين في السّيميائيّة والتّداوليّة بدراساتهما وآليّاتهما وممارساتهما، لرصد بعض المفاهيم والخصائص الجماليّة والفنيّة لبنية السّرد في الرّواية.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لأسباب موضوعيّة أوّلها، أهميّة البحث في الجماليّة السّرديّة التّي تعطي نظرة جديدة للخطاب السّردي، إذ أنّه تطبيق لنظريّتين نقديّتين على هذا النّص الذّي تميّز بقلّة الدّراسات التّي تناولته بالدّراسة المستقلّة، كون أنّ أغلبها قد اهتمّ بدراسة الشّخصيّة أو المثقّف مثلا، ولم يحظ النّص بدراسة كاملة جمعت المكوّنات السّرديّة وفق آليّات نقديّة.

إضافة إلى محاولة إظهار بعض دلالات وإيحاءات العمل الرّوائي، وجماليّة السّرد فيه، والتّي لا يمكن معرفتها إلّا من خلال القراءة الكاشفة في توظيفها لآليّات ومفاهيم نقديّة، تقف عند هذه الموجة الكبيرة من النّصوص الرّوائيّة الجزائريّة التّي كرّست معالم الإبداع الأدبي في الجزائر، خاصّة على مستوى الفنّ السّردي.

أمّا عن الأسباب الذّاتية فأذكر منها ميلي إلى دراسة ومقاربة الأعمال السّرديّة العربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة، لما تحمله من قضايا ووقائع تجلب القارئ. إضافة إلى الفضول النّقدي الذّي دفعني لقراءة رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** قراءة معمّقة، إذ أنّها تبثّ تأويلات عدّة وإشكاليّات جديدة كلّما أنهيت قراءة لها، جعلتني أتصادم مع أفكاري، لتتحوّل كلّ نقطة يقين في قضيّة ما إلى نقاط شكّ..

أمّا عن حصري للموضوع في نصّ روائيّ واحد، فهي رغبتي في إمكانيّة التّحكم في البحث من النّاحية المنهجيّة والإجرائيّة، في تحليل الظّواهر البارزة في هذا الخطاب الرّوائي ولأكون ملتزمة بالموضوعيّة في الكشف عن الجوانب الخفيّة والعوالم الدّاخليّة في الرّواية، مركّزة على ما يمكنه أن يضيئ أسئلة البحث ويستجيب لتأمّلاته.

إنّني أحاول في هذا البحث أن أطرح إشكاليّة إمكانيّة خضوع الخطاب الرّوائي لنصّ **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح** للمنهجين **السّيميائي والتّداولي** من خلال بناه (النّص) المتنوّعة، وعلاقاتها الدّاخليّة والجماليّة النّابعة من أقوال وشهادات شخصيّات الرّواية. ولأنّ دراستي تحمل الطّابع التّطبيقي، فقد كانت الإشكاليّات التّي يطرحها هذا البحث متماشية وهذه السّمة التّطبيقيّة، ومن أبرز التّساؤلات التّي حاولنا الإجابة عنها:

ما القيمة الفنيّة والجماليّة **للسّرد** في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟ كيف وظّف **"الحبيب السّايح"** السّرد في خطابه، ليجعل منه أيقونة **جماليّة** تحمل في طيّاتها أبعادا دلاليّة وإيحاءات رمزيّة؟ وكيف يمكن في ضوء النّظريّتين **السّيميائيّة والتّداوليّة** أن تظهر خصوصيّات **السّرد في الخطاب الرّوائي**؟

لأتمكّن من الإجابة عن هذه الإشكاليّات، لابدّ من الإلمام بموضوع البحث بجانبيه النّظري والتّطبيقي، فاقتضت الضّرورة البحثيّة تقسيم الدّراسة وفق خطّة منهجيّة تتضمّن بعد المقدّمة والمدخل النّظري، أربعة فصول مستقلّة في مباحثها ومتّصلة في محاورها الهادفة إلى محاولة الإحاطة بإشكاليّات البحث. إضافة إلى خاتمة، ملحق، قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

أمّا المدخل فهو توطئة نظريّة، موسوم بـ**الجماليّة السّرديّة في القراءات النّقديّة المعاصرة"**، حيث عرضت فيه بعض المفاهيم والآليّات النّظريّة حول المرجعيّة الفلسفيّة لمفهوم الجمال وعلاقته بالنّص الأدبيّ، النّظريّة السّرديّة في الخطاب النّقدي المعاصر، بين الغرب والعرب.

اشتملت الفصول الأربعة على عدّة عناصر مرتّبة حسب طبيعة الموضوع، وما يتطلّبه من تقديم وتأخير، بغية محاصرة إشكاليّة البحث وإيفاء الموضوع حقّه. وجاءت الفصول كالآتي: الفصل الأوّل بعنوان **النّظريّة السّرديّة للخطاب الرّوائي من منظور سيميائيّ وتداوليّ**، وتناول النّظريّة السّيمائيّة والإجراءات التّداوليّة للخطاب الرّوائي، وذلك لفهم طبيعة الموضوع قبل التّوغل في حيثيّاته. إلّا أنّي

أشير في هذا المقام أنّي لم أطل التّنظير في التّداوليّة حيث إنّي خصّصت لها في الفصل الأخير تنظيرا وتطبيقا في الوقت نفسه.

الفصل الثّاني وعنوانه **البنية الفنيّة للسّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح"**، حيث قمت فيه بالوقوف عند خصوصيّة السّرد السّايحي والتّمثيل السّردي -عموما- فكشفت سرديّة التّاريخ والواقع في روايات **"الحبيب السّايح"**، وتيمة حضور المتخيّل وهاجس الهويّة في تجربته الإبداعيّة، وقد قدّمت لذلك نماذج كتابيّة.

كما تناولت فيه جماليّة اللّغة الرّوائيّة وخصوصيّتها في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** -خصوصا- بعدّه أنموذج البحث، فحدّدت من خلال هذه الجماليّة حواريّة الخطابات الإيديولوجيّة في الرّواية، وصورة المثقّف وخصوصيّتها في النّص، وذلك للإلمام بجماليّة البنية الفنيّة للسّرد في الخطاب الرّوائي عند **"الحبيب السّايح"**.

الفصل الثّالث وعنوانه **سيميائيّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"**، حيث حاولت في هذا الفصل تحليل الرّواية سيميائيّا، من خلال تجلّيات الرّؤية السّرديّة ودلالتها في الرّواية أوّلا، وكان ذلك من خلال العتبات النّصيّة (عتبة العنوان النّصيّة، عتبة الغلاف البصريّة وعتبة التّصدير). ومن خلال فضاء النّص وتشكيلاته (من خلال قراءة دالّ هندسة الصّفحة، مستويات الرّؤية السّردية من موقع الرّاوي).

أمّا ثانيا فقد تمّ تحليل الرّواية سيميائيّا من خلال مستوى السّطح الذّي شمل تقطيع النّص، المسار السّردي، البرنامج السّردي، واشتغال النّموذج العاملي في الرّواية. أمّا على مستوى العمق، فتمّت مناقشة الصّور الخطابيّة والبعد الزّمكاني في الرّواية، وكذلك تحديد المربّع السّيميائي..

الفصل الرّابع والأخير عنوانه **تداوليّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"**، حيث تمّ تناول النّص الأدبي في ضوء نظريّة أفعال الكلام المباشرة وغير المباشرة في البناء السّردي للرّواية. كما تمّ تحديد تداوليّة الإشاريّات في النّص الشّخصيّة، الزّمانيّة والمكانيّة، الاجتماعيّة والثّقافيّة، وتناولها بالتّحليل والتّمثيل لبيان تجليّات الجماليّة السّرديّة من خلالها.

كما شمل الفصل هذا البحث في البعد الحجاجي وأنواعه وأهميّته في النّص الأدبي، وعلاقته بالجماليّة السّرديّة من خلال التّمثيل لهذا الحجاج بأدواته وإجراءاته في الرّواية، ومحاولة إيجاد الغاية التّي من أجلها وظّف الكاتب هذه الآليات في نصّه.

أمّا الخاتمة فقد أجملت فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من الجانب النّظري والتّطبيقي، مع الإشارة إلى الآفاق المستقبليّة له، كما حاولت في جميع المراحل - قدر الإمكان - الالتزام بمبدأ الموضوعيّة والحياد، وتجنّب إصدار الأحكام التّي تفتقد إلى الحجّة والدّليل. أمّا الملحق فقد ضمّ ملخّص الرّواية مختصرا، ترجمة للأعلام العرب والغرب، وقائمة لثبت المصطلحات النّقديّة الواردة في البحث.

وبما أنّ البحث لا يأتي تأمّلا أو قولا فرديّا، بل هو نتاج قراءات لمصادر ومراجع عربيّة وأجنبيّة ومترجمة ودراسات نقديّة سابقة، فإنّني سأذكر أهمّ ما اعتمدت عليه في جمع مادّتي هذه.. المصدر الأمّ المعتمد في هذه الدّراسة هو نتاج الرّوائي **"الحبيب السّايح"**، فقد تصدّر قائمة المصادر نصّ الدّراسة التّطبيقيّة **"من قتل أسعد المرّوري"**.

في المقابل استفدت من بعض المراجع أذكر منها: "بنية الشّكل الرّوائي" لحسن بحراوي، "السّرديّات والتّحليل السّردي، الشّكل والدّلالة"، "تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير) لسعيد يقطين، "عتبات جيرار جينيت، من النّص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد، "الكشف عن المعنى في النّص السّردي، النّظريّة السّيميائيّة السّردية -غريماص، كورتيس" لعبد الحميد بورايو، "التّداوليّة عند العلماء العرب، دراسة تداوليّة لظاهرة (الأفعال الكلاميّة) في التّراث اللّساني العربي" لمسعود صحراوي .. أمّا عن المراجع الأجنبيّة فأذكر منها على سبيل المثال:

Gerard Genette, Seuil.

J.Austin, How to do things with words.

J.Searl, Speech Acts, an essay in the philosophy of language.

أمّا عن المراجع المترجمة فأذكر منها هي الأخرى: ج. سيرل، العقل واللّغة والمجتمع في العالم الواقعي، تر: سعيد الغانمي. أوستين، نظريّة أفعال الكلام العامّة، كيف تنجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنيني وغيرها.. فقد تناولت هذه المراجع جماليّة السّرد ومكوّنات البنية، لكنّها لم تقف عند القيم الجماليّة والإنسانيّة والمشاهد الضّاربة في عمق الواقع، لذلك جاءت هذه الدّراسة لتنير بعض هذه الجوانب.

ومن المعلوم أنّ أيّ مادّة تكون موضوعا للدّراسة تملي على الدّارس المنهج الملائم لدراستها، وبما أنّ قضيّة المنهج من القضايا الهامّة التّي يتحتّم على الباحث الالتزام بها، ذلك أنّ المنهج يعدّ الأداة الواضحة التّي لها الأثر الواضح في تحليل الأعمال الفنيّة. وبما أنّ النّص المختار نتاج سرديّ هيكلته

سرد، وصف وحوار، فلا يمكن فهم بنية النّص بمعزل عن شروط إنتاجه، فطبيعة البحث تقتضي ربط الأحداث بالواقع والظّروف وغيرها..

وقد استفاد بحثي من منهجي السّيميائيّة والتّداوليّة، فالرّواية أنموذج لتجربة سرديّة تحت تركيبة فنيّة ونظام سرديّ جماليّ يشدّ الباحث، ويجعله يرتبط بالنّص محاولا كشف خصوصيّاته وقيمه. أنموذج يترك القارئ والنّاقد معا يتساءلان: كيف تمّ تجسيد القضايا السّرديّة في الرّواية؟ وكيف يقدّم الخطاب السّردي السّائحي جماليّته الفنيّة بتمثيل المنهجين السّيميائي والتّداولي؟

إنّ اختياري للمنهج **السّيميائي** كان لما يتيحه من آليّات نقديّة تكشف اشتغال السّرد في الخطاب الرّوائي، فالنّص الرّوائي الجديد يفرض مقاربة سيميائيّة لاحتوائه على الرّمز والإيحاء، حيث يصبح علامة كبرى تحتاج إلى القراءة وإعادة القراءة للتّفكيك والتّأويل وفكّ الشّفرات.

وإنّني لم أعتمد على المنهج السّيميائي كلّيا بل أخذت منه ما يتلاءم مع الرّواية، فلم أتوقّف عند المعنى المعجمي للدّلالة، بل تجاوزت ذلك إلى البحث عن دواخل النّص الإيحائيّة المضمرة خلف الإشارات والرّموز، الألفاظ والتّعبيرات والوظائف في هذا العمل السّردي، ممّا يشكّل العامل المهم في إدراك العلاقات الكامنة في النّص كبنية تحتيّة، والأبعاد الدّلالية والسّوسيولوجيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والحضاريّة لها.

أمّا اختياري للمنهج **التّداولي** فكان لما يتيحه من إمكانيّة كشف علاقة النّشاط اللّغوي بمستعمليه، وكيفيّات استخدام العلامات اللّغويّة. فاللّغة من أقوى الأدوات التّي يستعملها المرسل لتبليغ مقاصده إلى المخاطب بغرض التّأثير فيه، لذلك تعدّ التّداوليّة استخلاصا للعلاقة بين العلامات ومستعمليها في إطار (المرسل- المستقبل والوضعيّة التّبليغيّة).

وبما أنّ الرّواية هذه نصّ مثقّل بالقضايا وموضوعات الحياة والواقع، فإنّ التّداوليّة هي الأنسب لتحليله، حيث إنّها تهتمّ بكلّ أنواع الخطابات وبالسّياق الخارجي الذّي يكوّنها، فقد تجاوزت التّداوليّة البعد الدّاخلي للّغة إلى البعد الاستعمالي لها، لأنّها تنظر إلى الخطاب على أنّه تواصل وتفاعل يتجدّد من سياق لآخر.

ومن هنا يتبين أنّ الرّواية عموما و نصّ **"من قتل أسعد المرّوري"** خصوصا، خطاب واسع مفتوح لا يمكن اختزاله في منهج أو جهة معيّنة، فهو حقل منتج لقراءات متنوّعة بين المرسل والمتلقّي، فالتّداوليّة بعدّها مقاربة للنّص، توحي بانتماء مفاهيمها إلى حقول معرفيّة متداخلة تتلاشى فيها المعالم.

والسّيميائيّة بعدّها مقاربة للنّص أيضا، من أبرز الحقول التّي ترتكز في جانب منها على فكرة الاهتمام بالخطابات في أبعادها التّداوليّة، والنّص بأحواله الخطابيّة يخدم غرضا وظيفيّا تواصليّا، فهو محدّد في السّيميائيّة والتّداوليّة بشبكة من المفاهيم والآليّات والقرائن التّي يعتمد عليها المؤلف في إنتاج النّصوص والخطابات.

ولا أنسى أن أذكر في هذا المقام أنّني حاولت تطويع المنهجين السّيميائي والتّداولي بما يتناسب وطبيعة المضامين، وحسب ما تفرضه طبيعة الخطّة والتّصور، بحكم أنّ النّص حيّز مفتوح قابل لتعدّد القراءات والاحتمالات. وهذا ما جعلني أستفيد من مناهج أخرى كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، كالبنيويّة التّكوينيّة مثلا للوقوف عند رؤية الكاتب وعلاقتها بالمكوّنات السّردية للخطاب الرّوائي.

فقد تقيّدت بما أراه مناسبا من القواعد وصالحا للتّطبيق والتّحليل، لأنّ الهدف من الدّراسة هو الكشف والتّحليل للنّص والوقوف عند مختلف الأنساق الفنيّة والجماليّة، وليس التّقعيد لهذين المنهجين والتّفصيل فيهما..

وكأيّ بحث علمي كانت لهذه الدّراسة مصاعب وعراقيل، تنوّعت بين تحديد المصطلحات التّي اختلفت باختلاف التّرجمة أو التّعريف وتضاربها، وبين تشعّب المنهج في حدّ ذاته وتغطيته لمجالات كثيرة وسّعت زوايا النّظر فيه لتطبيقه على العمل الأدبي.

كما أذكر طبيعة الموضوع الذّي تتشابك فيه خيوط كثيرة، تستلزم الاتّصال بحقول معرفيّة أخرى كالفلسفة والاجتماع والسّياسة والتّاريخ. صعوبة تقسيم البحث إلى فصول ومباحث نظرا لتداخل العناصر وارتباطها ببعضها، جعلني أعيد النّظر في منهجية البحث ومادّته كثيرا..

وعلى العموم هذه هي أهمّ الأطر النّظريّة والإجراءات المنهجيّة التّي تصوّرتها في إنجاز هذا البحث، الذّي يعدّ محاولة ضمن المحاولات النّقديّة السّابقة في مجال الرّواية خصوصا والأدب الجزائريّ عموما.

وختاما - بعد شكري لله تعالى - فإنّ الواجب يقتضي أن أتوجّه بعظيم الشّكر والامتنان إلى الأستاذ الكريم والفاضل "نور الدّين صدّار"، الذّي أشرف على هذا البحث وتحمّل صعوباته، وكان لي نعم المساعد والموجّه، الذّي حرص أن يخرج العمل في صورة مشرّفة، فله منّي أوفى الشّكر وأخلص الدّعاء.

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى السّادة أعضاء لجنة المناقشة الذّين سيتجشّمون عناء قراءة البحث، لتقييمه بتوجيهاتهم وتصويباتهم السّديدة، فهم خير باحث ومقرّر.. والشّكر جزيلا خالصا لكلّ من مدّ يد العون وساعد في تيسير الأمور، إلى كلّ هؤلاء جزيل الشّكر والتّقدير..

وأخيرا آمل - بإذن الله - أن أكون قد وفّقت ولو في جزء بسيط، وهي دعوة أخرى للمشاركة في إضافة ما غفل عنه هذا العمل.. وفي الأخـير أسأل الله التّوفيق والسّداد، فهو المستعان، والحمد لله والصّـلاة والسّـلام على سيّـدنا محمّد وآلـه وصـحبـه إلى يـوم الدّيـن..

معســـكر في07 **سبتمبر** 2021

الطّالبة :عزوز أمـــــــــــينة

مدخـــــــــل

الجماليّة السّرديّة في القراءات النّقديّة المعاصرة...

أوّلا: المرجعيّة الفلسفيّة لمفهوم الجمال..

1- مفهوم الجمال في المعاجم الفلسفيّة (بين الغرب و العرب).

2- الجمال والنّص الأدبي.

ثانيا: النّظريّة السّرديّة في الخطاب النّقدي المعاصر..

1- السّرديّة في الخطاب النّقدي الغربيّ.

2- السّرديّة في الخطاب النّقدي العربيّ.

يرمي هذا المدخل إلى بيان المكانة الإبستمولوجيّة لجماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي، من خلال الوقوف على إشكاليّة المفاهيم التّي تحدّدها في القراءات النّقدية المعاصرة، الغربية منها والعربيّة انطلاقا من تحديد نظرة المناهج الحديثة للجماليّة السّردية. وبيان مرجعيّاتها وممارساتها، وفق بناء وسيرورة النّظرية الشاملة والمجانسة لها.

وكما نعلم فإنّ الانفجار النّقدي الحديث في أوروبا وفي العالم بشكل عام قد ولّد إشكاليّات منهجيّة ومفهوميّة ومعرفيّة معقّدة على مستوى تحديد المصطلح النّقدي وضبطه، ما ولّد كذلك حقولا امتزجت بعلوم أخرى لسانيّة وسيميائيّة ... صنعت شبكة من المصطلحات السّردية الجديدة، المحمّلة بتوجّهات منهجيّة متعدّدة تعطي لذاتها دلالة لا تتطابق مع غيرها. تشكّل مع بعضها الشّكل أو الخطاب الأدبي الذّي يتّخذ قوالب عدّة، فقد يكون (قصّة أو رواية أو شعرا ...)، وتسمّى هذه الأشكال: "الأجناس الأدبيّة"..

وما سنتناوله بالاهتمام في هذا البحث هو جنس **"الرّواية"**، والذّي ينتمي إلى نوع أدبي هو **"الخطاب السّردي"** الذّي يتحدّد خاصّة بصيغة **"السّرد"**، كما يتميّز هذا الشّكل الرّوائي ببنيته الجدليّة المنفتحة القادرة على استيعاب أنواع أدبيّة أخرى، تخلق لها قدرة على التّحول والتّطور والامتزاج بالتغيّرات الاجتماعيّة والثقافيّة والتاريخيّة، وبفعل هذا التّداخل يحدث الجمع بين الذّاتية والموضوعيّة والمزاوجة بين الضمائر، والانتقال من خطاب لآخر.

وهذه الكيفيّة وما تخضع لها من مؤثّرات، وكلّ كتابة تتضمّنها إلاّ وتشكّل تعبيرا جماليّا لنموذج سرديّ محدّد، تتحكّم فيه مكوّنات خاصة. توضّح العلاقة القويّة الكامنة بين الأديب وواقعه من جهة، وبينهما وبين الظواهر الفكريّة من جهة أخرى.

ولأجل الوقوف على جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي، تناولنا في هذه الدّراسة محورين أساسيّين يحيل أحدها إلى الآخر... ففي المحور الأول حاولنا تحديد إشكاليّة المفاهيم التّي يمكن أن نصادفها من خلال إطلالتنا الموجزة على المنجز الأدبي لاسيّما الخطاب الرّوائي، وذلك مع التّركيز على المرجعيّات والمرتكزات الفلسفيّة لهذه المفاهيم.

فتناولنا الجمال ومفاهيمه بين الغرب و العرب، في المعاجم الفلسفيّة و عند الفلاسفة العرب، كما تناولنا بعض المفاهيم بين الجمال و النّص الأدبي. أمّا المحور الثاني لهذا المدخل فقد خصّصناه

للنّظرية السّردية في الخطاب النّقدي المعاصر بين الغرب و العرب، فوقفنا عند أهمّ المرتكزات والآليّات لهذه النّظرية.

واخترنا رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** للكاتب **"الحبيب السّايح"** -موضوعا لدراستنا- نتتبّع من خلاله أشكال السّرد ومستوياته، وأسسه في الخطاب الرّوائي من خلال المباحث السّيميائيّة والتّداوليّة، لنحدّد لاحقا **الجماليّة السّرديّة** في سيرورة البناء السّردي. حيث إنّ الكاتب كشف قضايا مختلفة وراء السّرد في عمله الأدبي... تحكي عن واقع وطنه، وأرضيّته الجاهزة دائما لميلاد الأعمال الفنيّة والأدبيّة الحاملة لتيمات الأزمة العميقة، والعاكسة للتجربة السّياسيّة الجزائريّة في علاقة جدلية أقطابها نصوص الرّاهن الجزائري.

"الحبيب السّايح" أحد الصّارخين باسم تجربة المحنة المريرة التي عايشتها الجزائر، وكان من حاملي القلم الواضح السّاقي أوراقه بحبر الألم الحاكي عن بؤرة الأزمة وواقع العنف ووضعيات السّلطة ونصيب المثقّف الجزائري. وروايته **"من قتل أسعد المرّوري"** إحدى عصارات فكره نحو رؤية محدّدة لها مرجعياتها الخاصة في اختيار توجّهات أبطال النص الثّقافية والسّياسية والدّينية وأسمائهم وأعمارهم... كما تحمّل العمل الفني للأديب بوعيه الشّديد في تحديد الزّمان والمكان والأحداث...

إنّ توظيف الدّلالات الرّمزية في النص الأدبي تسهم في تكثيف الخطاب الرّوائي لاختراق الممنوع وتجاوز المسكوت عنه، وإقحام الكتابة في دوّامات السّلطة والعنف لتجسيد ملامح وأبعاد النص الفكريّة والجماليّة. وكثير من الأعمال الفنيّة اتّجهت هذا المنحى فمنها ما لم يسعفه الحظ فتاه وسط التأريخ والتّسجيل والتّقرير، فدعاه البعض ب"الأدب الاستعجالي"[1] ومنها ما احتضن القضية لتثبيت الهويّة "في زمن وجيز (...) استطاعت الرّواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميّا وتيميّا ولغويّا مهوّلا، وتجاوزت الرّواية كل النّقائص التي لحقت بها وهزت كيانها. بل أصبحت جزءا من الرّواية العربيّة بامتياز من خلال أهم تجاربها".[2]

ولا نشكّ أنّنا نوافق كون الرّواية مرتبطة بالتّجربة النّابعة من حياة الأديب في أبسط صورها وأعقد تجلّياتها، فيكون الإنتاج صورة معبّرة عن علاقة صاحبه بالمجتمع، واستثمار للغة وتوضيح للوعي القائم بذاته، والمتطلّع للمستقبل... وهذا ما يتجلّى في روايات الكاتب **"الحبيب السّايح"**.

[1]- ينظر مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة، ط1، 2011، ص11-12.

[2]- ينظر واسيني الأعرج، مجموعة النّصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية الجزائريّة التأسيسيّة، التّأصيل الرّوائي، الفضاء الحر، الجزائر، بط، أكتوبر، 2007، ص06.

فالأدب يعبّر عن طريقة ما في الإحساس بالكون والنّظر إليه، ومن خلال فترات الممارسة الجماعيّة الكبيرة عندما تتوافر وحدة عضويّة حيّة بين المنظّمات والطّبقات الاجتماعيّة التّي تمثّلها. فالرّواية منذ أن وجدت وهي تتطوّر بحركيّة موازية لحركيّة المجتمع المتغير بشكل دائم[1]، فهي الشّكل المعبّر عنه.

فالنّصوص الرّوائية كانت في مجملها دعوة إلى التّخلص من هيمنة الأشكال التّقليدية ومواجهة مختلف أساليب القمع. في "بنية شديدة التّعقيد، متراكبة التّشكيل: تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيّا جميلا (...) اللّغة في مادته الأولى (...) والخيال هو الماء الكريم الذّي يسقي هذه اللّغة ..."[2].

ويعدّ **"الحبيب السّايح"** من بين الرّوائيين الذّين تحمّلت كتاباتهم بنمط معين من الكتابة، حيث إنّ الرّواية لم تعد انعكاسا للواقع فحسب، بل اندرجت داخل الحقل الفكري في خضمّ الصّراع الإنساني، فهي لا تستطيع "أن تسمع صوتها بصوتها فقط، فهي دائما كجزء من منظومة ثقافية، ومن حقل إيديولوجي تصل إلى القراء عبر النّقد والتّنظير وانعكاسات الإشكاليّة الفكريّة"[3]. ومن خلال هذه المنظومة وهذه الحقول استطاع **"الحبيب السّايح"** الكشف عن الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة للجزائر متحاشيا في ذلك أسلوب المؤرخين.

إذ كانت أعماله جملة من الثّنائيات التّي تحتضن الواقع المعيش والصّراع القائم فيه، انطلاقا من التّوجه الفكري للأديب الذي استوعبه البعد الجمالي الذّي تشكّل من خلال السّرد في الخطاب الرّوائي. وهذا الأخير يمثّل الأسلوب اللّغوي الذّي يقوم به السّارد من أجل تبليغ رسالته، فيظهر بذلك مدى ارتباط هذه العناصر فيما بينها، والتّي تشدّ عضد الرّواية.

وإنّ ما يهمّ السّرديّين بشكل خاص هو ذلك الاختلاف المتعلّق بالعمل الحكائي القائم بين الخطابات، فالمضمون الأوّل يمكن أن يقدّم من خلال خطابات متعدّدة ومتنوّعة، لكلّ منها خاصية، والعنصر الجمالي هو الذّي يصل السّردية Narrativité لدى السّرديّين وبالأدبية ويجعلها مختلفة عن نظيرتها..."إنّ الخاصية الأساسية للسّرد (السّردية) توجد في الصّيغة، وليس في المحتوى إذ لا وجود

[1]- ينظر واسيني الأعرج، الطّاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعيّة، الرّواية نموذجا-دراسة نقديّة-المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، بط، 1989، ص52.

[2]- ينظر عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، بط، ديسمبر، 1998، ص27.

[3]- محمد برادة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط1، 1981، ص09.

للمحتويات الحكائية"[1]، وهذا ما جعل المتتبّع للدّراسات النّقدية المعاصرة التّي اشتغلت على النّص الإبداعي الرّوائي يلاحظ انتقال هذه الدّراسات من الاشتغال ضمن المناهج السّياقيّة من دون أن يعطي الجانب الجمالي حقّه في التّحليل، إلى المناهج النّسقية التّي اهتمت بالبناء الفنّي في النّص السّردي للرّواية، وهذا ما خوّل للقارئ العربي القدرة على تمثل النّصوص من زاوية جماليّة أخرى.

تسعى هذه الدّراسة إلى قراءة جمالية للسّرد وتتبعه من خلال الخطاب الرّوائي... ولتحقيق الغاية لابدّ من الوقوف على ماهية المفاهيم... وقد حقّقت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** إضافة نوعيّة في جماليات السّرد الذّي يعدّ من أهم مكوّنات النّص الإبداعي الرّوائي، فقد كشفت الرّواية عن مقدرة صاحبها فائقة القبض على ناصية الكتابة السّردية بمختلف مستوياتها.

وقد اهتمّت الدّراسات بموضوع الجمال السّردي بحثا وتنظيرا، واختلفت آراء الدّارسين في فهمه وإدراكه، وذلك راجع إلى خضوعه لعلاقات عدّة، يصعب تحديد كيفية اشتغالها. وللوقوف في هذا المجال، لابدّ أن نحدّد المصطلحات التّي من شأنها إدراك طبيعة المواقف المختلفة... لذلك تناولنا في المحور الأوّل من المدخل المرجعيّة الفلسفيّة وبعض المفاهيم المتعلّقة بموضوع "**الجماليّة**".

إنّ تحديد المصطلحات أمر بالغ الأهمية في مجال أيّ بحث علمي فهو الوسيلة والغاية معا، حيث إنّه يمكّن من الوصول إلى التّحديد الدّقيق للمفاهيم التّي نتخذها لعلاج قضية ما، ومن ثمّ للوصول إلى درجة أدقّ من درجات الفهم ألا وهي الإدراك.

والجماليّة مظهر جليّ في أعمال الأدباء عامّة والرّوائيين خاصة، فهي الدّليل الجازم الذّي يؤكّد حسن استخدام الأديب لأدواته، فيضمن الانسجام في ثنائيّة الشّكل والمضمون أو الرّؤية والتّشكيل للعمل الفنّي، ليحدث ما يسمّى بالتّناغم الجمالي.. فكيف يتحقّق هذا المسمّى؟ وهل يمكن تحديد الجماليّة السّردية للعمل الأدبي انطلاقا من المرجعيّة الفلسفيّة لمفاهيمها؟

أوّلا: المرجعيّة الفلسفيّة لمفهوم الجمال..

اختلف الباحثون في تحديد نوعيّة رؤيتهم للجمال، فهناك من اعتبره ظاهرة موضوعيّة يستقبلها الذّهن، ويعمل على إبرازها. وكانت نظرتهم إليه كوجود مستقلّ، له مظاهره وسماته التّي تميّزه، فالنّظر إلى الجانب المادي هو المقياس للجمال، فليس للإنسان فيه أي دور سوى مجرّد الإظهار.

[1]- سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي، الشّكل والدّلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012، ص172.

فريق آخر ربط الجمال بالإدراك، فقد ركّز هذا الاتّجاه على عمليّة التّلقي المتعلّقة بالتفسير، حيث لا وجود للجمال ولا حقيقة له في غياب الإدراك، وهذا ما ذهب إليه عالم الجمال **"كانط"** I.Kant (1724-1804)، حيث رأى أنّ لا حقيقة موضوعيّة للجمال، مادام معياره الذوق[1] .

إنّ الرّأي الأوّل قد ألغى كل محاولة للذّات في تحديد الجمال، وهذا ما ذهب إليه **"هيجل"** G.Hegel (1770-1831)، الذّي اعتبر الفنّ الذّي ينحو هذا المنحى لا يقدّم سوى صورة كاريكاتورية للواقع[2]، فتتلخّص قيمة الجمال من علاقته بهذا الواقع من خلال المحاكاة. أمّا الرّأي الثّاني فقد ربط الجمال بالإدراك وأغفل تماما الجانب المادّي له.

لأنّ الحقائق الموضوعيّة مهما كانت لا تتحقّق قيمتها إلاّ من خلال إدراكها. "ومن خلال الوعي الإنساني ودوره في تفسير حقائق الوجود، ومن خلال التأثير الذّي يمارسه موجودات العالم على الوعي الإنساني، فالجمال ليس مجرّد خاصيّة تستنبطها الذّات، بل يتضمّن إحالة على الذّهن البشري الذّي يدركه"[3] ويستوعب حدوده.

وإنّ هذه الاختلافات حول مفهوم الجمال، ترجع إلى عوامل أساسية كثيرا ما تتعلق بالأسس النّظرية والتّوجهات الفكريّة المختلفة، التّي يستند إليها الباحثون في الجمال وغالبا ما تتحكّم في تحديدهم للمصطلح والمفهوم...

1- مفهوم الجمال في المعاجم الفلسفيّة (بين الغرب و العرب):

يذهب معظم الفلاسفة إلى أنّ جوهر الفنّ هو الجمال، لكنّهم اختلفوا حول جوهر هذا الجمال: ما هو الجميل؟ وماهي الشّروط التّي ينبغي توفّرها حتّى يحقّ لنا أن نقول إنّه جميلا؟ وهل لابدّ أن يكون الجميل خيرا؟...

عرف الجمال بالإستطيقا أو فلسفة الجمال. و يعرّف معجم "لالاند" فلسفة الجمال على أنّها "علم موضوعه الأحكام التّقويمي الذّي ينطبق على التّفريق بين الجميل و البشع"[4]... إنّ فلسفة الجمال علم

[1] - ينظر عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1970، ص485.

[2] - ينظر زكريّا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطّباعة، القاهرة، بط، 1966، ص56.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص243.

[4] - أميل برهيبة، تاريخ الفلسفة، مجلّد القرن التّاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، ج1، دط، 1997.

معياري، موضوعاته ذاتيّة لا تتّسم بالتّقنين الموضوعي، وهذا ما سيتوضّح أكثر من خلال ما سيأتي من توضيحات فلسفيّة غربيّة وأخرى عربيّة.

يمثّل الجمال علاقة وثيقة بين الأخلاق والفن، حيث عرف ذلك منذ القدم، إذ إنّه ينقل جمال النّفس ويحقّق بلوغ الروح، وقد ربط **"سقراط" Socrate** (470-399 ق.م)، الفنّ بالأخلاق وجمع العلاقة في (الحق- الخير- الجمال)، فالجميل لا يكون إلاّ خيرا، كما ربط بين القيمة الجماليّة والقيمة الأخلاقيّة، فنجد "سقراط" "يبشّر بجمال هذه الفضيلة، ويقيم الحوار على ضوء العقل لحاجة الفرد للمعرفة. فلا تنمو المعرفة إلاّ بنموّ عقله و حسّه و قوّته، و لا يتمّ ذلك إلاّ بمساعدة التّعليم فهو مجد المدينة"[1].

فالجميل عنده هو ما يرتبط بمنفعة علاقة مع الخير العام، إذ أدّت الأشياء الأهداف التّي وجدت من أجلها تكون جميلة. فقد حاول "سقراط" جعل الرّوح قادرة على استنباط الحقائق الأساسية الكامنة في أعماق نفسها فتصبح قادرة على المعرفة لتبدأ في التّخلص من الأفكار المسبقة وتحلّ محلّها "القيم الخلقية (الفضيلة، الخير، الجمال)... وبتوحيد الفضيلة والمعرفة نصل إلى أساس المعرفة الجماليّة. إذن عند "سقراط" كلّ فنّ جميل، لأنّه ينقل جمال النّفس الحقيقي"[2].

وإذا كان "سقراط" دائم النّقد للمفهوم الحسّي للجمال، وذهب إلى التّوحيد بين الجمال والخير، فإنّ **"أفلاطون" Platon** (427-347 ق.م) قد سار على نهج أستاذه سقراط، وأكمل مسيرته في هذا النّقد، فقد كانت نظرته في الفنّ وتصوّره للجمال مسايرة لنظريّته في الوجود والمعرفة وتصوّره للحقيقة.

وقد انتقلت نظريّته من جمال الأجسام إلى جمال النّفوس، ومن جمال النّفوس إلى جمال الصّور العقليّة أو المثل العقليّة، والجمال عند "أفلاطون" في مرتبة ثانية بالنّسبة إلى الحقيقة و الخير، ويؤكّد إنّ الجمال يتجلّى في المحسوسات، والمحسوس عند "أفلاطون" في مرتبة دنيا بالنّسبة إلى المعقول الذّي إليه الحق والخير[3]. فالجمال المطلق يوجد في العالم العلوي، أمّا ما يبصره الشّخص فهو مجرّد أمثلة

[1] - غادة المقدّم عدرة، فلسفة النّظريات الجماليّة، جروس بريس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996، ص40-41.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص49.

[3] - ينظر أفلاطون، محاورة فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطّبعة و النّشر و التّوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص07-08.

عن ذلك الجمال، فإذا اندفع وراء هذه الأمثلة بفعل اللّذة فيسلك سلوك البهيم، وبالتّالي يبتعد عن المحاكاة الصّادقة لهذا الجمال[1].

فالجمال عند "أفلاطون" ليس قاصرا على الفن بل هو عنصر تحرير النّفس الإنسانيّة، كما إنّ "أفلاطون" لم يقتصر على شرح الجمال الطبيعي و الحقيقي، بل اهتم أيضا بالجمال الفنّي، ورأى إنّه هو الجمال المعبّر عن حقيقة الأشياء...

أمّا **"أرسطو" Aristote** (384-322 ق.م) فقد جسّدت فلسفة الجمال عنده تلك العقلانيّة المحكومة بالواقعيّة، والبعيدة عن المثاليّة المفارقة للعالم الأرضي المنشودة لدى أفلاطون، كما رأى "أرسطو" أنّ الجميل من خصائصه التّناسق والانسجام والوضوح، لذلك فإنّ مصدر الجمال موجود في العالم، وهو مصدر أعمالنا الفنيّة[2].

و يعدّ **"كانط"** من أهمّ الفلاسفة الذّين تناولوا مسألة الجمال، منطلقا في بحثه من تحليل الشّروط الأوّلية للحكم الجمالي أو لحكم الذّوق. حيث إنّه يحاول تأسيس بحثه على أسس فلسفيّة، وهذا نتاج فلسفته في مجال العلم والأخلاق ليخلص إلى تحديد مبادئ أوّلية للذّوق...

يقول "كانط": "لكي نميّز الشّيء هل هو جميل أو غير جميل فإنّنا لا نعيد تمثّل الشّيء إلى الذهن من أجل المعرفة، بل إلى مخيّلة الذّات وشعورها باللّذة والألم. ومن هنا فإنّ حكم الذّوق ليس حكم معرفة، وبالتالي ليس منطقيّا، بل جمالي... أمّا رابطة التمثّلات بالشّعور باللّذة والألم فليست كذلك. إنّها لا تدلّ على شيء في الموضوع نفسه، وإنّما تشعر فيها اللّذات بأنّها متأثّرة بالتمثّل"[3].

وفي تحليل "كانط" للحكم الجمالي يضع أربع مقولات، ويسمّيها لحظات تحديد الحكم الجمالي وهي: الكيفيّة، الكميّة، النّسبة، الشّكل[4]، وكان هذا محاولة منه للتّمييز بين ما هو جمالي وما هو علمي أو أخلاقي أو عملي... ونستخلص أنّ "كانط" يقرّ بوجود علاقة بين الطبيعة الجميلة والفن الجميل، ليصرّح أنّ الجمال هو رمز الأخلاقيّة من حيث إنّ الأخلاقيّة تحيل إلى الطّبيعة...

[1] - ينظر أفلاطون، محاورة فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، ص10.

[2] - ينظر أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة و شرح و تحقيق عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، 1973، ص08.

[3] - إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2005، ص101-102.

[4] - للتوسّع أكثر يراجع المرجع نفسه، ص103-111-143-144.

ويحاول "هيجل" Hegel تبيين أنّ الجمال الفنّي يعبّر عن فكرة الجمال "فالفن هو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة"[1]، كما أنّه يرى إنّ الجمال ميدانه الإدراك الحسّي إدراكا لا يستلزم أقيسة عامّة مجرّدة، إذن هو فكرة عامّة خالدة لها وجود مستقل و تتجلى في الأشياء حسّيا، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها.

حيث إنّ الحقيقة "لها وجود ذهني غير حسّي. كما أنّها تتحقّق في الخارج عن طريق وجود محدّد المعالم عيني، وفي حالة تحقّقها إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة دون أقيسة مجرّدة تكون حقيقة جماليّة"[2]. ومن هنا نجد "هيجل" ينظر إلى الجمال من ناحية الفكرة[3]، ويمكن أن نقول إنّ "هيجل" يرجع إلى قراءة "كانط" التّي يرى فيها إنّ الجمال سواء كان جمال الطبيعة أو جمال الفن على أنّه نقطة التقاء بين الإحساس والعقل.

فيقول "باستطاعتنا بوجه عام أن نرى إنّ نصف الجمال سواء كان جمال الطبيعة أو جمال الفن بعبارة الأفكار الجمالية، في ما عدا أنّ هذه الفكرة يجب أن تسبب بمفهوم عن الشيء في حالة الفن الجميل، في حين إنّه يكفي في الطبيعة الجميلة مجرّد التّفكير في عيان معطى، من دون الحاجة إلى مفهوم عمّا يجب أن يكون الشّيء، ليوقظ ويبلّغ الفكرة التّي يعتبر الشيء عبارة عنها"[4].

ويمكن القول إنّ "هيجل" رأى "بأنّ الجمال نمط معيّن لتمثيل الحقيقة و إظهارها في طابع حسّي"[5]، فالجمال الطبيعي يوجد كانعكاس للجمال المتعلّق بالرّوح، والجمال الفنّي يستمدّ قوّته من المباشر عن الرّوح و بالتّالي عن الحقيقة.

لدى الفيلسوف الألماني "هيجل"، تجد الجماليّة الماركسيّة جذور أسسها الأولى، وقد لا يتّفق **"ماركس" Marx** مع "هيجل" في نتائجه الجماليّة، لكنّه تبنّى منهجه بالتأكيد، فتناول "ماركس" الفنون الكلاسيكيّة مخضعا إيّاها لمنهجه التّحليلي الذّي طوّره عن "هيجل". فكارل ماركس لم يضع نظريّة

[1] - Hegel,G.W.F,The philosophy of history, préface by Charles Hegel,Dover publications,New-York,USA,1956,p18.

[2] - رمضان الصّباغ، الفنّ و القيم الجماليّة بين المثاليّة و الماديّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص134.

[3] - الفكرة هي المثال العقلي، الأزلي، الأدبي، فهي الحقيقة الموضوعيّة عند هيجل، كما أنّها وحدة الذّات و الموضوع، أو وحدة المثالي والواقعي، المتناهي واللاّمتناهي، النّفسي والجسمي. للتّوسع أكثر في ماهية الفكرة، يراجع جيرار برا، هيجل و الفن، تر: منصور القاضي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع، ط1، 1993، ص55.

[4] - إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، ص249.

[5]- Hegel Aesthetics, lectures on philosophy of font Art, Transport by : M Knox Two volumes, Oxford Université, presse, 1979, p99.

خاصّة في علم الجمال ولكن أشار إلى كيفية بناء و تأسيس هذا العلم على يد **"لينين" V.Lenin** (1870-1924) ومفكرين ماركسيّين آخرين، ممّا جعل الماركسيّة تمثّل ذلك المنعطف المهم في تاريخ الفكر الفلسفي وخاصة في مفهوم علم الجمال، بما خلقته من وجهة نظر ثوريّة معاصرة للحياة الاجتماعيّة.

وهكذا طرح علم الجمال الماركسي أطروحاته الفكرية بدراسة علم القوانين والعلاقات الجماليّة التّي تربط الإنسان ببيئته و محيطه الخارجي، ودراسة العلاقات المتبادلة بين المجتمع وكلّ أشكال الظواهر والأنشطة الجماليّة المتمثّلة بالفن، والذّي يكمن مفهومه في الماركسيّة بكونه لا يمكن فصله عن الأنشطة الإنسانيّة و الاجتماعيّة، كالأخلاق والتّربية وعلم النّفس والفلسفة... حيث تناول علم الجمال مصالح الطبقة العاملة وجماهير الكادحين وأوساط المثقّفين الذّين انحازوا إلى الطّبقة العاملة، ووقفوا إلى جانب الشّعب. كذلك هذا العلم يتناول تاريخ الثّقافة وأشكال الوعي الاجتماعي وتواريخ الأديان والعلوم وغيرها[1]...

ونستطيع القول إنّ الفن و الجمال لدى "ماركس"، يرتبط ارتباطا وثيقا بالعالم المادي وليس منفصلا عنه، حيث انطوى على نهج الجدليّة و الماديّة، أو الجدليّة الماديّة، لتطبيق الماركسيّة في المجال الثقافي، وتحديدا في الحقول المتعلّقة بالذّوق كالفن والجمال... كما يرتبط النتاج الفني بفعل إرادة الإنسان وفاعليته في الوسط الخارجي، فالموضوعة الجماليّة تتفاعل مع جوانب اجتماعيّة وفلسفيّة واقتصاديّة، إلاّ أنّ المعطى المادّي للمذهب يبقى محتفظا بخصوصيته الكيفيّة متّسما بالواقعيّة الاشتراكيّة التّي تعبّر عن نضال الطّبقة العاملة و طموحاتها في بناء المجتمع.

كما تناول **"هيدجر" M.Heidegger** (1889-1976) التجربة الجماليّة من خلال مسألتين أوّلها نقد العمل الفني لهيجل، وثانيها دراسة الشّعر دراسة تدقيقيّة، محاولا البحث عن العلاقة بين الفن والحقيقة، وكأنّ مهمّة عالم الجمال هي توجيه الأسئلة إلى العمل الفني للوقوف على حقيقة وجوده الخاصّة، ومنه فالعمل الفني هو إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترّة[2].

والعمل الفنّي موضوع مادّة أمامي، وبالتالي فدراسته تكون من حيث هو شيء، موضوع جديد، أي العمل الفني يكشف عن نفسه كشيء، فيحوّل الشيء إلى مفهوم معيّن للحقيقة. ولكن هناك ثلاثة

[1] - ينظر فؤاد الكنجي، الفنّ و علم الجمال الماركسّي (09-05-2017)،almahatta.net اطّلع عليه يوم 12-10-2019.

[2] - ينظر صفاء عبد السّلام علي جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفنّي)، النّاشر منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 2000، ص49-50.

أشياء للشيء المادّي عند "هيدجر"، هي أنّه ظاهرة وجوهر وموضوع[1]. ونستطيع القول إنّ "هيدجر" ومعالجته للفنّ تنتمي إلى مجال علم الجمال من جهة وفلسفة الفن من جهة أخرى.

وهذا ما جعلنا نلاحظ تعدّد كتابات "هيدجر" حول الفن وخاصّة تلك التّي تتمحور حول الشّعر والشّعراء و اللّغة في استعمالاتها الشّعرية[2]. فقد نظر "هيدجر" إلى أنّ الجمال أحد الأساليب التّي بها تحدث الحقيقة في العمل الفني، فلا يمكن إغفال القيم الشّكلية للعمل الفني باعتبارها قيما جماليّة..

كما لا يمكننا اختزال ماهية الفن في كونه تعبيرا عن حقيقة الوجود والحياة فحسب، إذ أنّ قدرا عظيما من قيمة الفن يكمن في الأساليب التّعبيرية ومتطلبات التّشكيل الجمالي أيضا، فقد انتقل "هيدجر" بهذا المعنى بالفن من مجال المعنى التقليدي له، أي الاهتمام بالجميل في الفن، إلى اهتمام الفن بالكشف عن معنى الوجود العام[3].

يعطي الجمال للإنسان إحساسا بالرّاحة، فينمّي طاقاته ويجدّدها، وقد راعى الإسلام هذه الحقيقة حينما تحدث القرآن عن الجمال، ولفت نظر الإنسان إلى ما في الموجودات من جمال وروعة و إبداع كدليل على قدرة الله تعالى وعظمته. فما مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي؟ وما هي مرجعيّته عند الفلاسفة العرب و المسلمين؟

لابدّ أن نرجع إلى معاجم اللّغة العربيّة لكي نستقي منها معنى الجمال ومفهومه، لنتبيّن من خلاله مفهومه عند الفلاسفة و الفكر الإسلامي. والجمال: الحسن الكثير، وهو مصدر الجميل، وهو ما يتجمّل به ويتزيّن، وهو ضدّ القبح، والفعل منه جمل يجمل. ويقال: جاملت فلانا مجاملة: إذا لم تصف له المودّة والإخاء، وماسحته بالجميل، والمجاملة: المعاملة بالجميل، ويقال: أجملت في الطّلب: رفقت[4].

وقد جاء في المصطلح في كتاب "أساس البلاغة" **للزّمخشري** (1074-1143) في مادة (ج.م.ل): "فلان يعمل بالمداراة والمجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس، قال أبو ذؤيب (من الوافر) جمالك أيّها القلب القريح (أي صبرك)" [5]. ستلقى من تحبّ فتستريح.

---

[1] - للتّوسع أكثر ينظر صفاء عبد السّلام علي جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفنّي)، ص55-56-57.

[2] - ينظر سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفنّ عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، منشورات الاختلاف، دط، دت Fikmag.com اطّلع عليه يوم 12-10-2019.

[3] - ينظر المرجع نفسه، التّاريخ نفسه.

[4] - ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، بط، بت، ص126.

[5] - الزّمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص148.

ويجوز أن يكون الجمال إنّما سمّي بذلك، لأنّهم يعدّون ذلك جمالا لهم[1]. وقد ورد الجمال في القرآن الكريم في مواضع شتّى، منها قوله تعالى: "فَصَبْرٌ جَمِيلٌ"[2]، "فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الجَمِيلَ"[3]، "وَ اهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا"[4]... ويحيل الجمال هنا إلى الفعل و الوجدان أو القيام بالفعل.

وكذلك قد يرتبط الجمال بالمنفعة من الشّيء، وللتّعبير عن إشباع حاجة الإنسان إلى متعة النّظر، في مثل قوله تعالى: "وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعَ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ، وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ، وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلاَّ بِشَقِّ الأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَؤُوفٌ رَحِيمٌ"[5].

هذه المنفعة من الأنعام تولّد لدى الإنسان الشّعور بالرّضا الذي يخلق لديه الإحساس بالجمال، بسبب ما حققه من متعة للبصر والسرور. فمعنى الجمال في القرآن الكريم، مرتبط بذات الإنسان ووجدانه، وقد حثّ الرّسول صلى الله عليه و سلّم المسلمين في هذا المعنى على التجمّل ليظهر عناية الإسلام البالغة بالجمال وتنمية الحسّ الجمالي لدى الإنسان، في قوله صلى الله عليه و سلّم "إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ"[6].

إنّ فكرة الجمال تحدّد مفاهيما ترتبط بالإحساس والشّعور، وتقوم على أساس ثقافيّ، عادة ما توقظ شعور الفرح لدى المتلقّي من خلال قدرة الإدراك لخصائص الموضوع الجمالي. أمّا الجماليّة فهي أوسع مفهوما من الجمال حيث تشير إلى مجموعة معيّنة من المعتقدات حول الفنّ والجمال ومكانتهما في الحياة. "ولا يقصد بجماليّات التّلقي تلك المفاهيم المرتبطة بالجمال والجماليّة، فهي تعني ذلك التّوجه النّقدي المتّجه إلى القارئ"[7].

وللفلاسفة المسلمين نظرة في نظريّة الجمال، حيث إنّهم لم يفوّتوا في تاريخ الفكر الإسلامي الاهتمام بالجمال، فجعلوا له رؤية فلسفيّة خاصّة، فقد ذهب **"الفارابي"**(870-950م) إلى أنّ العمليّة الإبداعيّة هي نتاج خلاف يمكن أن يضفي على جماليّات الطّبيعة جمالا أكبر. وربط **"ابن رشد"**(1126-1198م) الجمال بالفضيلة، وبكل ما هو خير ونافع وأنّ الجميل هو الذي يختار من أجل نفسه، وهو ممدوح

[1] - ينظر الزّبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج28، دط، دت، ص236.

[2] - سورة يوسف، الآية 18.

[3] - سورة الحجر، الآية 85.

[4] - سورة المزمّل، الآية 10.

[5] - سورة النّحل، الآية 05-07.

[6] - النّيسابوري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، كتاب "الإيمان"، باب "تحريم الكبر وبيانه"، حديث رقم 91، ج1، دط، دت، ص93.

[7] - يادكار لطيف الشهرزوري، جماليّات التّلقي في السّرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص17.

وخير، من جهة أنّه خير. وعدّ أنّه إذا كان الجميل هو هذا، فبيّن أنّ الفضيلة جميلة لا محالة لأنّها خير وهي ممدوحة[1].

و يرى **"أبو حيّان التّوحيدي"**(923-1023م) أنّ صفات الله تعالى وأفعاله هي المثل الأعلى في الحسن، وأنّ الأشياء كلّها تستمدّ جمالها من تلك الصّفات وّالأفعال، لأنّها من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنّها هي سبب حسن كل حسن، وهي التّي تفيض الحسن على غيرها، وإنّما نالت الأشياء كلّها الحسن. والجمال منها وبها، فالجمال الإلهي مصدر الجمال الكلّي[2].

والجمال عند **"أبي حامد الغزالي"**(1058-1111م) نوعان: الجمال الظّاهر وهو من شأن الحواس، والجمال الباطن وهو من شأن البصيرة التّي من حرمها فقد حرم التلذّذ بالجمال الحقيقي[3]. كما أنّه يصف من يتوقّف عند جمال الظّاهر بأنّه محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات، لأنّه يظنّ أنّ الجمال هو جمال الشّكل فقط[4]، فيقول: "اعلم أنّ المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظنّ أنّه لا معنى للحسن والجمال إلاّ تناسب الخلقة والشكل وحسن اللّون وكون البياض مشرّبا بالحمرة... فإنّ الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة"[5].

ومن علماء المسلمين الذّين تطرّقوا إلى موضوع الجمال الشّيخ **"ابن قيم الجوزية"**(1292-1350م) الذّي انطلق من جمال الحق، فيقول: "ومن أعزّ أنواع المعرفة معرفة الرّب سبحانه بالجمال، وهي معرفة خواص الخلق، وكلّهم عرفه بصفة من صفاته (...) ولو فرضت الخلق كلّهم على أجملهم صورة، وكلّهم على تلك الصورة ونسبت جمالهم الظّاهر والباطن إلى جمال الرّب سبحانه، لكان أقلّ من نسبة سراج ضعيف إلى قرص الشمس (...)، ويكفي في جماله أنّه له العزّة جميعا والقوة جميعا والجود كلّه والإحسان كلّه والعلم كلّه والفضل كلّه (...)"[6].

[1] - ينظر وفاء الحكيري، فلسفة الجمال في الإسلام، (2018-02-03) meemmagazine.net اطّلع عليه يوم 13-10-2019.

[2] - ينظر حسين الصّديق، فلسفة الجمال و مسائل الفنّ عند أبي حيّان التّوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، دط، 2003، ص93-94.

[3] - ينظر ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، http://www.rezgar.com اطّلع عليه يوم 13-10-2019.

[4] - ينظر الغزالي، أبو حامد محمد بن محمّد، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ج4، دط، دت، ص298.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص298-299.

[6] - ينظر ابن قيّم الجوزيّة، أبو عبد الله شمس الدّين، الفوائد، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، 1393هـ، 1973م، ص181-182.

ثمّ ينتقل "ابن قيم الجوزية" إلى مستوى آخر من الجمال، وهو الجمال المحسوس المنظور، فيؤكد أنّ الله تعالى يحبّ أن يتجمّل له العبد بالجمال الظّاهر في الثّياب، والجمال الباطن في الشّكر على النّعمة، فسبحانه يحبّ الجمال في الأقوال والأفعال واللّباس والهيأة، كما يبغض القبيح من الأقوال والأفعال والثّياب والهيأة، فيبغض القبيح وأهله و يحبّ الجمال[1].

كانت هذه الرؤية العميقة لمفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، وبعض الفلاسفة المسلمين، التّي حثّت على الانعتاق من قيود حصرت الجمال في رؤية ضيّقة، وأفكار سلبيّة متوارثة اجتمعت في كون الجمال يقتصر على الشّكل الظّاهر مثلا، أو على المرأة... في حين أنّ الجمال هو حسّي، يرتبط بوجدان الإنسان.

ويرتبط الجمال بالنّص الأدبي والإبداعي فيتولى "علم الجمال" الصّدارة من حيث الأهميّة في الدّراسات النّقدية، وذلك من خلال قدرته على التغلغل في ثنايا الخطاب الإبداعي، واكتشاف القوانين العامّة للظّاهرة الأدبيّة. فما علاقة الجمال بالنّص الأدبي و ما طبيعة هذه العلاقة؟

2- الجمال و النّص الأدبي:

لتحديد القيمة الجماليّة في النّص الأدبي، يقوم الإدراك بالوظيفة الشّعوريّة والعقليّة، فتتحقّق الأولى بإحساس اللّذة والارتياح والمتعة، بعيدا على الأساس العقلي، وقد عبّر عن هذا " كانط" حين قال: " لا توجد قاعدة موضوعيّة يحدّد بها الذّوق ما هو جميل استنادا إلى تصور، لأنّ كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالي"[2]. أمّا الوظيفة الثّانية(العقليّة) فهي التّي تستند إلى قواعد موضوعية تشكّلت عبر تاريخ الجمال، وتراكمات الخبرات.

وإنّ هذا الاختلاف في تحديد معايير الجمال ومصدره وطبيعته راجع إلى اختلاف الفلسفات والأسس الفكريّة لكل باحث أو ناقد أو أديب.. والجمال في النّص الأدبي يتلخّص في جميع الجوانب المشكّلة للنّص من خلال المظهر المادّي وعلاقته بالمضمون. لأنّ "قيمة أي نوع من أنواع الفن إنّما تتحدّد وفقا لملاءمة الشّكل المحسوس للفكرة التّي يجري التّعبير عنها"[3]. فلا قيمة للجمال بعيدا عن المضمون. فأي معنى يحمله الجمال في النّص الأدبي؟

[1] - ينظر ابن قيّم الجوزيّة، أبو عبد الله شمس الدّين، الفوائد، ص181-182.

[2] - عبد الرّحمن بدوي، إيمانويل كانت، فلسفة القانون والسّياسة، وكالة المطبوعات الكويتية، بط، 1979، ص342.

[3] - رمضان الصبّاغ، الفن والقيم الجماليّة بين المثاليّة والماديّة، ص144.

يعتني الجمال في النّص الأدبي بالخصائص التّي تتجسّد في الصّياغة اللّغوية، والشّكل الفني التّي تتجاوز النّمطية والعادة. لذلك يمكن أن يحتوي الجمال في هذا الموقف الخصائص التّي جعلت من هذا الجنس الأدبي إضافة إلى النوع الأدبي الذّي ينتمي إليه.

كما يشمل الجمال في النّص الأدبي المكونات المختلفة له من ألفاظ وتراكيب، وإيقاعات وموسيقى، ويمكن للإشكاليّة الآتية أن تحدّد معيار الجمال هنا... هل وفّق الأديب في اختيار هذه المكوّنات؟ وهل أحسن استعمالها؟ وما القيمة الفنيّة التّي جسّدتها؟ حيث إنّ القيمة الفنيّة هذه تتمثل في تناغم المكوّنات الفنيّة في الرّواية مثلا كالسّرد وعلاقته بالوصف والأحداث والمكان والزّمان والشّخصيات...

فجماليّة السّرد تتجلّى من خلال وحدة العناصر وارتباطها ببعض شعريّا وفنيّا. ولا يمكن الفصل بين الأدب كأدب أو نوع فنّي وبين الجماليّة فيه، حيث إنّ الأدب لا يعدّ أدبا إلاّ إذا كان جميلا، وهذا ملخّص البحث في عناصر الأدبية والجوانب التّي تبرز إضافات المبدع وتميّزه. فهذا "الجمال الفنّي يروق العقل والشّعور والمخيّلة، معا: إنّه يخاطب الإنسان في كليّته"[1]، في نظام يدعى بالصّناعة السّردية القائمة على شروط وأدوات.

يمكن القول إنّ ما يميّز ناقدا عن غيره في دراسته هو اعتماد أحدهما على معطيات "علم الجمال"، فالهدف الأساسيّ لهذا العلم هو الإحاطة بالسّلوك الإنساني عبر الممارسة الاجتماعيّة والفنيّة لهذا العمل، فتتجسّد تلك القيم الجماليّة في الخطاب الإبداعي وتتوثّق أكثر بالقيم السّائدة في تلك الفترة، كما يحيط علم الجمال أيضا بجماليّة الشّكل الفنّي ومدى قدرته على تجسيد القيم الجماليّة وتمثّلها.

ويستطيع "علم الجمال" أن يتناول المفاهيم الجماليّة ويحوّلها إلى "قيم جمالية" داخل النّص الإبداعي، فالمفهوم يظلّ مفهوما مادام خارج إطار الإبداع، أي خارج إطار الذّاتي في النّص وحين يدخل المفهوم إلى النّص الإبداعي يصبح قيمة بعد خضوعه لذات المبدع، وتشكّله ضمن الصّورة الفنيّة الحيّة.

ويلتقي علم الجمال في النّص الأدبي بعلوم كثيرة منها "التّناص" حيث يقدّم هذا الأخير القدرة على صهر النّصوص الأخرى، وجعلها متوحّدة في عناصره أو بقائها كما هي، وهو في هذا يساهم في الحكم على مستوى إبداع النّص، ومن ثمّ جماليته.

[1]- حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسيّة، لبنان، ط12، 1987، ص34.

كما يلتقي علم الجمال في النّص الأدبي باللّسانيات، ومختلف المناهج لربط القيم الجماليّة بالظروف التّي نشأ فيها النّص، وبلورة القيم الجماليّة هذه... فعلم الجمال يعنى بالقوانين العامّة للخطاب الأدبي[1].

ونعود لنؤكّد أنّ الجمال له جوهر في مضمونه، وكلّ نصّ لابدّ أن تكون له رسالة للمتلقّي.. وقد جاءت النّظرة الحديثة للنّص و الذّي نظّرها **"ميشيل فوكو" Michel Foucault**(1926-1984م)، حيث نقل النّص من حالته الجماليّة كنص لغويّ إلى (خطاب) يتمّ فهمه من خلال نسقه واستخدامه وارتباطه بمحيطه المعرفي والنّظري والتّطبيقي بشكل عام بدلا من فهم الجوهر الظاهري أو التاريخي أو الجمالي للنّص فقط[2].

وإنّ دواعي الإعجاب والإثارة تكون في المسرود، لا تؤثر في المتلقّي حتّى يتوفّر لها سارد ماهر يحسن استغلال وتوظيف المؤثرات. ومحاكاة العالم وإعادة إنتاج صياغته ومحاولة فهمه وقراءة مكوّناته بتقنيات وجماليات خاصّة تؤمّن إعجاب المتلقّي، وهذا ما يدعى بجماليّة السّرد والقدرة على إنتاج الافتتان والسّحر. فما مفهوم الجمالية السّردية في الدّراسات الغربيّة والعربيّة؟

ولا يمكن الإلمام بهذه المفاهيم دون العودة إلى قضيّة السّرد كمفهوم ونظريّة... فالسّرد من المفاهيم التّي شغلت الباحثين واللّغويين سواء أكانوا عربا أم غربا نظرا لدقّة هذا المصطلح وأهميّته في النّص الأدبي، فهو الذي يهتم بشؤون الحكي، وكل ماله علاقة بالرّاوي. المروي له، التّقنيات السّردية... وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان، لذلك فهو قديم النشأة، مستمرّ ومتواصل ومتطوّر، يتواجد في اللّغة المكتوبة، والشّفهيّة أيضا.

وقد عبّر عنه **"رولان بارت" R.Barthes**(1915-1980م) في قوله: " ويمكن للقصّة أن تعتمد على اللغة المفصليّة، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصّورة، ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة (...)، وإنّها لحاضرة في الأسطورة والخرافة و(...)، والقصّة القصيرة، و(...) وإنّ القصّة لحاضرة بكلّ هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة وفي كلّ المجتمعات. وإنّها لتبدأ مع التّاريخ الإنساني نفسه"[3]. تؤكّد هذه المقولة على أنّ السّرد علم أشمل من

[1] - ينظر علم الجمال و النّقد الأدبي Skoubia.blogspot.com اطّلع عليه يوم 13-10-2019.

[2] - ينظر خالد القزحي، ما بين جماليّات النّص الأدبي و أهميّة مضمونه.(27-02-2013) althawrah.com اطّلع عليه يوم 18-10-2019.

[3]- ينظر رولان بارت، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص25-26.

أن يخضع لقيود لغويّة معيّنة، يفرضها نوع خاص من الخطابات الأدبيّة، فهو يتّسع ليشمل ما هو أدبي، وما هو غير ذلك...

وقد جاء في لسان العرب أنّ السّرد يعني "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسّقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّياق له، والسّرد المتتابع"[1]. فقد بيّن "**ابن منظور**"(1233-1311م) أنّ السّرد يحمل معنى التّتابع وفق تسلسل معيّن وفق نظام منطقي ومتعاقب يسير على منهج محدّد.

فالسّرد أو القصّ فعل يقوم به الرّاوي أو السّارد الذّي ينتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السّرد مجمل الظّروف المحيطة، فالسّرد عمليّة إنتاج يمثّل فيها الرّاوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السّلعة المنتجة[2].

فالسّرد فعل سردي يحتاج بالضّرورة إلى فاعل يقوم بهذا الفعل أي إلى سارد يسرد الأحداث، متّجها بها إلى المتلقّي (القارئ)، ومنه فالسّرد طريقة نقل الأحداث طرفاها السّارد والمسرود له، وتقدّم هذه الطريقة وسائل سردية تشكّل ركائز أساسيّة في السّرد.

وقد أولى الدّارسون للجماليّة السّردية أهميّة كبرى، فوقفوا على صعوبة تحقيق اتّفاق موحّد حول القواعد الموضوعيّة التّي من شأنها وعلى أساسها يتمّ تحديد الجمال، كما يتمّ تحديد تقييم الإنتاجات الجماليّة التّي لا تخضع لقواعد معيّنة ذلك لأنّها تعود إلى مجموعة من العوامل ترتبط بالإدراك... و"من هذه العوامل: ذوق العصر والذّكريات الفنيّة للذّات المدركة، المستوى المعرفي والثقافي للفرد، المعتقدات والقيم التّي تحيط بالإدراك، الاستعدادات والتّاريخ الشّخصي للفرد..." [3].

والجمال في استعمالات الدّارسين يختلط بالفن أحيانا لدى المتلقّين-كما سبق الإشارة في ذلك في إطار المفهوم الفلسفي للجمال بين الغرب و العرب- فقد حاولوا إبراز الفرق بين الجمال والفن إذ اعتبر الفن يشير إلى " إنتاج موضوعات، أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشريّ" [4]، ولذلك يسمّى المنتوج

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلّد الثّالث، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص273.

[2]- ينظر لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص105.

[3]- جيروم سولينتز، النّقد الفني دراسة جماليّة وفلسفيّة، تر: فؤاد زكرياء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، ط2، 1981، ص71.

[4]- المرجع نفسه، من ص23 إلى ص29.

عملا فنيّا، أمّا الجمال فإنّه "يشير إلى جاذبية الأشياء وقيمتها"[1] والجمال قد يتحقّق في الفنّ وفي غير الفنّ، كما أنّ جوهر أي عمل نقدي للفن الأدبي هو محاولة البحث في مقوّماته الجماليّة، للوقوف على وظائفها التواصليّة ضمن ما يعرف بالسّردية... فما هي المرجعيّات السّرديّة في الخطابات النّقديّة؟

ثانيا: النّظريّة السّرديّة في الخطاب النّقدي المعاصر..

لا يزال مصطلح **"السّردية"** يعاني من عدم الاستقرار شأنه شأن بقيّة المصطلحات المعاصرة التّي تفتقر إلى تحديد مفهوم دقيق، لأنّها لا تزال في طور التشكّل والتّبلور، ممّا يدلّ على أنّ هذا العلم في تحوّل مستمر.

وقد اختلفت مذاهب الدّارسين في تحديد المصطلح الدّال على العلم الذّي يتناول السّرد، وترجمته، فاختلفت بالضّرورة المصطلحات والتعريفات له، فلكلّ ناقد مصطلحات خاصّة تختلف عن غيره، أو ما يسمّى بالمعجم السّردي. فكيف تناولت الدّراسات السّردية وكيف تجلّى البعد الجمالي فيها؟

وكما نعلم فإنّ السّردية "فرع من أصل كبير هو الشّعرية"[2]، كما أنّها "تبحث في مكوّنات البنية السّردية للخطاب من راوي ومروي له، ولمّا كانت بنية الخطاب السّردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات، أمكن التّأكيد على أنّ السّردية هي المبحث النّقدي الذّي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوبا وبناء ودلالة"[3]، فهي أساسا تقوم على تحليل الخطاب..

حيث إنّها تهتمّ بجانب الشّكل من خلال الخطاب، كما تهتم بالجانب الأسلوبي والجانب المضموني... ومن النّقاد من يعتبرها الاختصاص الذّي ينطلق منه في دراسته للسّرد العربي "إنّ السّرديات هي الاختصاص الذّي أنطلق منه في معالجة السّرد العربي"[4]. وقد عاد هذا الاختصاص فرعا من علم كبير هو البويطيقا.

[1]- جيروم سولينتز، النّقد الفني دراسة جماليّة وفلسفيّة، من ص23 إلى ص29.

[2]- عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة (بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربيّ)، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1995، ص09.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ج1، الأردن، طبعة جديدة وموسّعة، 2008، ص08.

[4]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص22.

ويتّضح ذلك من خلال قول النّاقد: "تندرج السّرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتمّ ب(سرديّة)، الخطاب السّردي، ضمن علم كلّي هو البوطيقا، التّي تعنى ب(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن ب(الشّعريات) التّي تبحث في (شعرية) الخطاب الشّعري"[1].

قد شهد مصطلح السّرديات تطورا كبيرا واختلافا من حيث المفهوم والدّلالة، فمنها ما يخصّ الحقل الأدبي، حيث يرتبط مصطلح السّرديات بالسّرد بوصفه شكلا أدبيّا يقابل الشّعر، ومنه تكون السّرديات حقلا للكتابة النّثرية كالقصّة والرّواية... ودلالة أخرى تشمل الحقل الثقافي حيث يعود هذا المصطلح إلى أصول غربيّة تحدّد نشأته. فماهي الأصول الغربيّة للسّرديات؟

1- السّرديّة في الخطاب النّقدي الغربيّ:

اتّجهت الجهود إلى البحث في الأشكال السّردية، للوقوف على تصنيف الأعمال، وتناول النّصوص السّرديّة، فكانت البداية مع **الشّكلانيّين الرّوس**، ويعدّ **"فلاديمير بروب"Vladimir Propp**(1895-1970م) رائد الدّراسات السّردية بكتابه "مورفولوجيا الحكاية"[2]، الصّادر سنة 1928 والذّي حاول من خلاله تحديد وحدة قياس تسمح بمقارنة وتصنيف مختلف السّرود..

وكذلك الوصول إلى عزل الظّواهر الثّابتة عن الظّواهر الطّارئة المتحوّلة، ثمّ اختبارها وتحليلها بطريقة استقرائية موضوعيّة وعرضها بعد ذلك. وقد ترجم كتابه هذا إلى اللّغة الانجليزية سنة 1958، وفي سنة 1960، خصّص له **"كلود ليفي ستراوس" Claude Lévis strauss**(1908-2009م) مقالا تحت عنوان (البنية والشّكل)، وترجم إلى الفرنسيّة سنة 1970 ...

إنّ دراسة "فلاديمير بروب" هذه من خلال كتابه استطاعت توجيه الأبحاث السّردية إلى التّحليل العلمي والموضوعي للظّواهر الأدبيّة. ويرى الباحث السيميائي **"غريماس" A.J.Greimas**(1917-1992م) أنّ "عدد الوظائف التّي أحصاها "بروب" أكثر من أن تتاح هيكلتها بشكل إجرائي متلائم مع الواقع القصصي العام"[3]. وإنّ قيمة المشروع البروبي لا تكمن في عمق التّحليلات التي يقدّمها، وإنّما في قدرته

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربي، ص23.

[2] -Vladimir propp : Morphologie du conte, Édition du Seuil, 1965,1970,Paris.

[3]- AJ Greimas : Sémantique Structurale, Larousse, 1966, Paris,p192.

على إثارة الفرضيات (...) فالمهمّة الملقاة على عاتق هذا المنهج هي تعميق مفهوم الخطاطة السّردية بصيغتها التقنينيّة[1].

وقد ابتكر النّاقد **"تودروف" T.Todorof** (1939-2017م) مصطلح السّرديات عام 1969 للدّلالة على العلم الذّي يدرس أشكال القصص المختلفة، فأخذ هذا المصطلح بالتوسّع والتمدّد ليظهر مفهوم السّرد الجديد الذّي هو وليد التّطور الذّي شهدته السّيميائيّة عامة والسّيميائيّة السّردية والخطابيّة على وجه الخصوص[2].

فإذا كان "ت. تودوروف" أكثر السّرديين استجابة للنموذج اللساني، فإنّ **"جيرار جينيت" Gérard Genette**(1930-2018م) استطاع أن يصوغ النّظرية السّردية بشكلها الأمثل، ويحدّد في كتابه (خطاب الحكاية) في (أشكال 3)[3]، أنّه يقتصر على دراسة الخطاب السّردي، أي من خلال الوساطة اللّفظية للقصّة[4]... وفي ذلك يتناول جيرار الزمن Tense، الصيغة Mode والجملة Aspect[5]. كما يعود في تقسيماته إلى مرجعيّات لسانيّة تعنى بمستويات (المؤلف، الرّاوي والشّخصية) القائم بالفعل السّردي، وكذلك المتلقّي السّردي (القارئ و المروي له)[6].

ذهب جيرار جينيت في (خطاب الحكاية) 1972 إلى توسيع ثنائيّته إلى ثلاثية هي القصّة (سلسلة الأحداث الحقيقيّة أو التخيليّة) والحكاية[7] (المنطوق السّردي أو الخطاب الشفوي أو المكتوب) والسّرد (عمليّة رواية القصّة)[8]. كما يستعين جيرار جينيت في تقسيم وظائف الرّاوي بنظريّة التّوصيل **لرومان جاكوبسون R. Jakobson**(1896-1982م) التّي ينتج عن عناصر الاتّصال الستّة فيها (المرسل والرّسالة والسّياق والشّفرة والاتّصال والمرسل إليه)، وظائف ستّ (الانفعالية والشّعرية والإفهاميّة والمرجعيّة

[1] - ينظر سعيد بن كراد، مدخل إلى السّيميائيات السّردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص24.

[2] - هيثم سرحان، الأنظمة السّيميائيّة: دراسة في السّرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2008، ص62-63.

[3] - سمى جيرار جينات ثلاثة من كتبه باسم واحد Figures1(أشكال1) 1966، Figures2(أشكال2) 1969 و Figures3(أشكال3) 1972.

[4] - ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص37-38.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص41.

[6] - ينظر المرجع نفسه، ص227.

[7] - Voir: Gérard Genette, Figures 3, éditions du seuil, Paris, 1972, p71.

[8] - ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، ص37-38.

والميتالغويّة والتواصليّة)[1]. ليؤكّد إنّ الرّاوي لا يضطلع بوظيفة واحدة، كما قد يتصوّر هي (رواية الأحداث)، وإنّما وظائف متعدّدة...

والوظائف عنده، كما عند جاكوبسون[2]، تقوم على أساس المقابلة مع مظاهر الحكاية، وهذه الدّلائل كلّها تؤكّد ما تقدّم من انتماء المشروع السّردي عند جينيت[3] إلى المرجعيّات اللّسانية نفسها التّي استعان بها السّرديّون الآخرون.

ومن زاوية أخرى وجدنا أنّ "تصوّر بارت اعتمادا على ما توصّل إليه من نتائج، أنّ على التّحليل السّردي للخطاب أن يحتذي حذو اللّسانيات في تبنّي المنهج الاستنباطي، بدءا من تصوّر نموذج افتراضي للوصف"[4]، وبالتّالي الدّعوة إلى استلهام مقولات علم اللّغة الحديث، وتطبيق مناهجها وأهدافها في تحليل النّصوص السّردية.

وعليه فإنّ النّتائج التّي سيتمّ التّوصّل إليها ستضاهي تلك التّي توصّلت إليها اللّسانيات، لذلك هذا الاستلهام للدّراسات اللّغوية سوف يدخل الدّراسات النّقدية السّردية عالم العلميّة والموضوعيّة. فقد استلهمت النّظرية السّردية مقولات اللّسانيات ونتائجها، لذلك نجد التّحليل البنيوي للّغة، والتّحليل البنيوي للسّرد الأدبي، فتلك القوانين التّي جاءت بها اللّسانيات في تعاملها مع اللّغة بنيويّا، جعلت النّقاد يتّبعون مناهج الدّراسات اللّغوية في تحليل النّصوص الأدبيّة.

وعليه يمكن القول إنّه توجد قوانين وقواعد تحكم النّصوص الأدبيّة، إذ "تنطلق النّظرية البنيويّة للقصّ في التّماثلات التّي تصل الأدب باللّغة، بالمعنى الذّي يجعل من النحو (قواعد بناء الجملة) النّموذج الأساسي لقواعد القصّ، حين يتحدّث تودوروف وغيره على نحو القصّ، هذا النّحو يبدأ من التركيب الأوّلي للجملة نفسها، من حيث انقسامها إلى مسند و مسند إليه...

[1] - ينظر جاكبسون وآخرون، التّواصل نظريّات و مقاربات، تصدير عبد الكريم غريب، تر: عزّ الدّين الخطّابي و زهور حوتي، منشورات عالم التّربية، الجزائر، ط1، 2007، ص64-72.

[2] - للتّوسع أكثر في الوظائف يراجع:

Roman Jakobson et autre, Textes des Formalistes Russes, traduit par T.Todorov, Seuil, Paris, 1965.

[3] - Voir: Ibid, p13

[4] - والاس مارتن، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، دط، 1998، ص31.

ولقد توصّل فلاديمير بروب... إلى نظريّته عن الحكايات الرّوسية الخرافيّة بمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة وبنية القصّ إلى نهايتها"[1]، فعلم اللّغة الحديث بمناهجه و أهدافه و نتائجه، قد ساهم بشكل كبير وواضح في التّأسيس للدّراسات النّقديّة الأدبيّة الحداثيّة عموما، وفي التّأسيس للدّراسات النّقدية السّردية الحداثيّة خصوصا.

و إذا افترضنا أنّ النّظرية السّردية تتطوّر بتطوّر الأشكال السّردية، فهذا لا يعني أنّ العلاقة بين النّظرية السّردية والسّرد هي علاقة تأثير من طرف واحد، بل إنّ السّرد الأدبي بجميع فنونه وأشكاله، قد تأثّر بالدّراسات النّقدية السّردية، حيث إنّ المحاولات العلميّة لدراسة الأشكال السّردية كانت تحت تأثير جهود الشّكلانيين الرّوس، و إسهامات مدرسة النّقد الجديد في أمريكا... فالنّظرية الأدبيّة السّردية تتطوّر بفعل تطوّر الأشكال و المضامين السّردية، وهذه الأخيرة تتطوّر بفعل تطوّر النّظريات السّردية، من خلال تحقيق المكوّنات السّردية، وحركات التّجديد و التّجريب على المستوى السّردي.

ولا تبعد **"جوليا كريستيفا" Julia Kristeva**(1941م) في كتابها "النّص الرّوائي" كثيرا عن الإتّجاه العام لدى السّرديين في اعتماد اللّسانيات مرجعا أساسيّا تقوم عليه النّظرية السّردية وتقسيماتها المختلفة علاوة على المبدأ الذّي تصدر عنه في أنّ المتتاليات السّردية تماثل البنى الاسمية Nominal syntagms والفعلية Verbal في النحو، فتكون المقولات الأوّلية: الفعل (ملحق إسنادي Prédicative adjunct، والنعت (ملحق نعتي Qualifying adjunct، والمحدد Idertifier (مؤشر فضائي وزمني أو صيغي ملحق بمسند)، والذّات Subject، والعامل Actant. تؤلّف هذه المقولات عندها النّموذج التّطبيقي لتوليد فئات التعقيدات السّردية، ويقوم النّموذج بتوليد الأوصاف البنيويّة عبر عمليات التأليف المتكرّرة[2]...

ويلخّص "غريماس" مفهوم السّردية بأنّها: "مداهمة اللاّ متواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ، أو شخص، أو ثقافة، إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها الحياة.. ويسمح هذا بتجديد المقطوعات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثّر فيها. والملفوظات المعينة تضمن الوجود الدّلالي للفواعل في تعالقها بالموضوعات القيّمة اتّصالا أو انفصالا"[3].

[1] - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النّص، دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص74.

[2] - ينظر جوناثان كلر، الشّعرية البنيويّة، تر: السّيد إمام، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 2000، ص257.

[3] - محمد النّاصري العجيمي، في الخطاب السّردي نظريّة غريماس Greimas، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993، ص56-57.

كما يؤكّد "غريماس" في معظم مؤلّفاته أنّ السّردية هي تحويلات تحقّق صلة الفاعل بموضوع القيمة. "فالسّردية هي مجموع الأعمال والتحوّلات التي تعبر الجمل والمستويات والمقاطع، إنّها الطبعة الحيوية والمؤنسة لما يحدث على الصّعيد العميق، فتصير العلاقات افتقارات أو افتقادات، احرازات أو اكتسابات وتصير التحوّلات أداءات"[1].

وتقوم المنهجيّة السّردية على تحديد المستويات السّردية الرّئيسة اعتمادا على العلاقات اللّسانية والزّمنية والمنطقيّة والمكانيّة ثمّ في المرحلة اللاّحقة تعيين الوظائف وصولا إلى كشف الخطاب ومضامينه. ويشمل التّحليل السّيميائي السّردي ثلاثة اتجاهات تجمع بين البنية السّردية، تحليل القوانين والمحدّدات السّردية، وتحليل العلاقات بين الوحدات السّردية وظهورها في الخطاب[2].

والعوامل عند "غريماس" لا قيمة ذاتية لها، وإنّما تكتسبها من خلال انتظامها في علاقات مع عوامل أخر، فليس للموضوعات قيمة و لا معنى بمعزل عن الفواعل التّي تستند إليها بالتّحديد هذا المعنى وتلك القيمة وتبدي موقفها منها وفق مقاييس معينة[3]. وفي هذا المقال يتّضح أنّ "غريماس" يستعين **بدي سوسير F.De Saussure**(1857-1913م) في تحديد مفهوم صدقيّة الخطاب.

فغريماس لا يحدّد ذلك على أساس تطابق الخطاب مع الواقع الخارجي، وإنّما تحدّد صدقيّته من خلال العلاقة بين الفاعل والموضوع -كما سبق الذكر-. فصدقيّة الخطاب تتعلّق بمحدود الملفوظ بعيدا عن المقاييس المرجعيّة، وتشتمل على كل ما يحفّ به من أطراف (مرسل ومرسل إليه) وعلاقات (زمنية ومكانية)[4].

كما يستلهم "غريماس" تفصيله بين البنية العميقة و البنية السّطحيّة، فالبنية السّطحيّة تتكوّن من: مكوّن سرديّ يخصّ سلسلة التغييرات الطارئة على الفاعلين، ومكوّن تصويري، يستخرج الأنظمة الصّورية المبثوثة في النّص[5].

[1] - جمال بلعربي، بعض المفاهيم الأساسيّة في السّيميائيّة العامّة، مجلة بحوث سيميائيّة، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، مركز البحث العلمي والتّقني لتطوير اللّغة العربيّة، الجزائر، العددان: 5 و6، ماي 2009، ص110.

[2] - ينظر هيثم سرحان، "الأنظمة السّيميائية: دراسة في السّرد العربي القديم"، ص68.

[3] - محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي، نظريّة غريماس Gremas، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1993، ص55-56.

[4] - ينظر المرجع نفسه، ص64-65.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص31.

ويمكن القول إنّ السّردية من أهم النّظريات التي أفرزتها الدّراسات النّقديّة الحديثة، فقد ركّزت في دراساتها على البنيويّة، فكانت نظرتها للخطاب السّردي على أنّه بنية داخليّة مغلقة، كما نظرت إلى النّصوص الأدبيّة نظرة جديدة مغايرة مقارنة بالدّراسات أو المناهج النّقدية السابقة. والسّؤال القائم بذاته، ما الجمال في السّرد؟ وكيف تجلّت هذه الجمالية في الدّراسات الغربيّة؟

ظلّ "الجمال" مركز النّظريات الجماليّة منذ العصور الكلاسيكيّة القديمة إلى اليوم، فالإحساس بالجمال والبحث عنه شعور فطريّ يختلف من شخص لآخر، فيمكن القول إنّه حدس، مرتبط بخيال الإنسان، فهو من أهمّ ما يبحث عنه، كما أنّه من أجمل معاني القلب والروح.

والجمال في الأدب يكمن في الموضوع الذّي يخلقه الأديب، وما يضيفه على موضوعه من عواطف وانفعالات ومشاعر مختلفة[1]. والجماليّة ترجمة لكلمة **Esthetique** التّي تستند في معناها الأصلي إلى المصطلح اللاّتيني **Aisthesis** وهو مصدر صناعي يقابل الجمالي، فالكاتب مثلا لا يكتب وهو نائم بل يكتب وهو يعي بذلك، فلذلك تعتبر إحساسا موحّدا وصورة كليّة واحدة ترتكز أساسا على المعرفة الحسيّة[2].

فالجماليّات في دلالتها الواسعة وعلاقاتها بالمحسوس الذّي تدخل في علاقته بواسطة الإدراك، إنّما تهتمّ بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس، الأشياء، بمجرد حضورها لا غير، عندما يشهد على طبيعة هذا الإحساس أو الاختبار، أي عن الكيفيّة التّي تأثّرت بها حواسنا دون أن نأخذ بعين الاعتبار منزلة تمثّل الشّيء الذّي نحن في علاقة معه، نحن بذلك نعبّر عن موقف جمالي[3].

ونقرأ في معجم **"لالاند" LaLand لبيار أوندري Pierre André** (1867-1963م) الفلسفي "الجماليّة علم غرضه صياغة الأحكام التقديريّة من حيث كونها قابلة للتّمييز بين الجميل والقبيح، كما تطور مفهوم الجماليّة ليغدو تفكيرا فلسفيّا في الفنّ وإظهار المعنى قيمته الخاصّة في الجمال"[4].

قد اتّسع مفهوم علم الجمال في السّاحة الأدبيّة، فقد ارتبط المصطلح بالمباحث الفلسفية، وتدريجيا بدأ الأدب يستقل عن هذه الأبحاث، وأصبح يرتبط بالعمل الفني وجماليّته التّي خلّفها في

[1]- ينظر شوقي ضيف، البحث الأدبي "طبيعته، مناهجه، أصوله"، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، بت، ص118.

[2]- ينظر محمد سويف، الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط4، بت، ص23.

[3]- رشيد التريكي، الجماليّات وسؤال المعنى، الدّار المتوسطية، بيروت، ط1، 2009، ص25.

[4]- رمضان كريم، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ط3، 2009، ص63.

المتلقّي، من خلال توظيف المكوّنات السّردية وما تتشبع بها من وظائف وتشكيلات جماليّة ودلالات فنيّة مفعمة بالشّحنات الانفعاليّة... وإنّ تفاعل هذه المكوّنات السّردية وتضادها يشكّل بعدا جماليّا من أبعاد النّص الأدبي، هذا الأخير الذّي يبحث في المعايير الفنّية التّي من شأنها إعلاء النّص وجعله خلاقا ومبدعا.

تخلق حركية الرّواية فضاءات تطور توظيف المكوّنات، فارتبطت بالقيم الإنسانيّة والفكريّة والوجوديّة الجماليّة، وتجاوزت الوقوف عند مفاهيم محدّدة متعلّقة بالزّمان والمكان أو بالشّخصية... وقد مازجت بين اللّغات، فصنعت عالما خاصا يجمع بين الواقعية والخيال في ضوء تجربة مشبّعة برؤية ما.

تحاول الرّواية أن تحدث تنويعا جماليّا يطبع مكوّناتها السّردية والأسلوبيّة، ويجعلها منفتحة على زوايا متعدّدة، حيث يسمح هذا التّنويع الجمالي بتحقيق الانسجام للبناء المعماري من حيث مستوياته والعلاقة القائمة مثلا بين المكان والزّمان والانفتاح والانغلاق، والحضور والغياب... وصراع الشّخصيات مع اختلاف أبعادها، وتضارب الأحداث وغيرها... "فهذه المفارقات تتيح للرّوائي إمكانيات واحتمالات متعدّدة في ترتيب الأحداث، وتحقق غايات جماليّة، وتستجيب للاختيارات الفنية"[1].

وهذا ما تبنّاه وجسّده النّاقدون من خلال محاولاتهم تحديد هويّة المكوّنات السّردية، الشّخصية مثلا، في الحكي، بشكل عام من خلال مجموع أفعالها دون صرف النّظر عن العلاقة بينهما وبين مجموع الشّخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النّص، وأن هذه الشّخصية قابلة لأن تتحدّد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي[2]. هذا وغيره ما يجعل الحكي غنيا بالدّلالات مادام يرفض النّظرة التي تقترحها المناهج التقليدية[3].

يتحمّل العمل الفني عامّة والرّواية خاصّة بقضية ما بأسلوب واقعي يقدّم من خلال المكوّنات السّردية الرئيسة (الشّخصية، المكان والزّمان)، تحتضن فاعلية الإنسان وعلاقته بأرضه وواقعه، فكلما أجاد الرّوائي أساليب السّرد، استطاع أن يقدّم حقائق مختلفة هي ذروة الجمال. إذ يستطيع أن

[1]- ينظر محمد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ-2010، ص88.

[2]- ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص50.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص51.

يحدّد مستوى الإبداع في النّص ليصبح الموضوع ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع وتشكله ضمن الصّورة الفنية. فكيف تتجلّى جمالية السّرد في الأعمال الأدبيّة والدّراسات العربيّة؟

2- السّرديّة في الخطاب النّقدي العربيّ:

يحمل العمل الرّوائي منذ ظهوره الأوّل في طيّاته حكاية، أي جملة من الأحداث وقعت أو محتملة الوقوع، وهو ما يشكّل لنا المتن الحكائي، أو المادّة الأوّلية للحكاية[1]، أي القصّة كما في الواقع، بهذا تحوي الرّواية في أصلها نواة حكائية واقعية أو خيالية، إضافة لكونها سرد فني...

ويمثّل السّرد العربي صورة واضحة لنموّ الأشكال الشّفوية إلى نص مكتوب، "حيث إنّ السّرد العربي في تشكلاته الطويلة والمعقّدة، والطّابع المحايث لبراغماتية النثر ووظيفته المتنامية، حقّق الانتقال التدريجي، ومعه تحقّقت مسارات أخرى من التّحول في مستويات شتّى أبرزها تحويل التّجربة الذّهنية أو المعيشة من أفعال وتخيّلات إلى لغة شفويّة ومكتوبة ضمن نسق تجنّسي معين"[2]. فالكتابة عامة والسّرد خاصة نسق من الرموز والعلامات لعناصر واقعية، ومكوّنات متداخلة... صار الاهتمام به من القضايا التّي تستجيب للمتغيرّات والتّطورات التّي شهدتها السّاحة النقدية الأدبية في العالم، الأمر الذي ولّد رغبة في إيجاد مفهوم جديد ليحل محلّ المفاهيم العربية القديمة التّي كانت تفتقد إلى الدّقة والتّحديد.

وكان للنّاقد **"عبد الملك مرتاض"** فضل السّبق في نقل النّظريات اللّسانية الحديثة إلى السّاحة النّقدية الجزائرية، كما أدخل جملة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة وخاض أيضا تجربة قوية مع الحداثة وأعلامها. وذلك ما يتّضح جليا عبر العديد من مؤلّفاته النّقدية، التي تؤكّد أنّه يستعير من كل تيار (بنيوي، سيميائي، أسلوبي، تفكيكي...) لأجل مقاربة نصّ واحد.

وفي مجال السّرديات قدّم دراسة تتعلّق بالتقنيات السّردية، حيث ركّز البحث على الشّخصية[3]، مقدّما في ذلك دلالات الأسماء والأعمار وغيرها. كما تطرق إلى كلّ من الوصف والسّرد[4] وطبيعة

[1]- ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، من منظور النّقد الأدبي ، ص21.

[2]- ينظر شعيب حليفي، الرّحلة في الأدب العربي، التّجنيس آليات الكتابة، خطاب المتخيّل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص19.

[3]- ينظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة: تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بط، 1995، ص126.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص264.

العلاقة بينهما، كما يعدّ كتابه "في نظريّة الرّواية- بحث في تقنيات السّرد"، من أهمّ مدوناته التّي بذل فيها جهودا تنظيرية كبيرة في مجال الرّواية عموما والتّقنيات أو آليات السّرد بصفة خاصّة.

وقد ظلّ مصطلح (زعموا) يتصدّر مطالع حكايات كليلة ودمنة، كلازمة سرديّة في النّص، إذ "تكررت حوالي ثلاثة وأربعين مرّة على الأقل"[1]، ممّا جعلها تعد أمّ الأشكال السرديّة في مجال السّرد العربي المكتوب. فمثل هذه التقنيّات السّرديّة تضفي على العمل الأدبي الطابع الخيالي من خلال ضمير الغائب الذّي يمنح العمل الأدبي جمالا ومتعة فنيّة، فهو يحيل إلى الماضي والذّي بدوره يحيل إلى البعد الخيالي والإبداعي للأعمال الأدبيّة.

ويتناول الباحث "عبد الملك مرتاض" في مجال السّردية مصطلح الشّعرية **Poétique** الذّي يكون بمعنى الخصوصيّة الفنيّة أو الحالة الجماليّة التّي تتمثّل في نسج النّص لتجعله يقوم على خصائص فنيّة تميّزه عن النّص النّثري[2]، فهذه الشعريّة تقترب من جميع الأجناس الأدبيّة و الشعريّة و النثريّة، فهي تلامس ما يسمّى بالأدبية. فمصطلح الشّعريات جاء قياسا على الاستعمال الشائع في اللّغة العربيّة المعاصرة و هو اللّسانيات و لجأت الآن الجامعات الجزائرية إلى هذا الاستعمال قياسا على مصطلح السّيميائيات[3].

وبذلك، فإنّ "عبد الملك مرتاض" يبرّر تبنّيه لمصطلح الشّعريات كونها أقرب بالنسبة إليه ما يعبّر عن القيم الجماليّة الفنيّة والخصوصيّات النوعية المنفردة فهي الانحراف كما هو مألوف "نتحدّث عن شعريات المعاني أكثر ممّا نتحدّث عن شعريات الألفاظ و الصّور من حيث إنّ معظم النقاد في العالم على عهدنا هذا يحتجون لنسجيّة الشّعر، حتى في العهود القديمة كما هو الشأن لدى الجاحظ وأنّ لشاعر شاعر لأنه يقول و ليس لأنّه يفكّر"[4].

و يعدّ **"ليونارد كوهن" L.Cohen**(1934-2016م)، أفضل النّقاد بالنّسبة إلى "عبد الملك مرتاض" بعده تناول قضيّة الشعريّة في أدقّ تفاصيلها، مركّزا على تلك المكوّنات الإيقاعيّة والدلاليّة والجماليّة. وكذلك ينطلق النّاقد العراقي **"عبد الله إبراهيم"** في معالجة قضية السّردية، والمتمثلة في إشكالية التأصيل للسّردية العربيّة، "ويدرك كل من قيض له العمل في مجال الدّراسات السّردية في الجامعات

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السّرد، ص146.

[2] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، هيئة أبو ظبي للثّقافة و التراث، أكاديميّة الشّعر، ط1، 2011، ص14.

[3] - المرجع نفسه، ص15.

[4] - المرجع السّابق، ص38.

وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشّفوية والدينية للمرويات السّردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النّصوص التّي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السّردية والدّلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأنّ وعينا بأدبنا ناقص، وكأنّ تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة"[1].

إنّ السّرديات العربيّة أصيلة، وهي موجودة بعمق في التراث العربي وإن لم تأخذ التسميات والاصطلاحات الحديثة، وللنهوض بها يجب مقاربتها بأدوات حديثة تطوّرها من جهة، وتحفظ هويّتها من جهة أخرى. ويعدّ **"سعيد يقطين"** من أهمّ النقاد الذّين ساهموا إسهاما كبيرا في تأسيس السّرديات العربيّة الحديثة، وهذا راجع لمنجزاته في هذا المجال. "فلا غرو أنّ السّرديات أخذت تتطوّر لتتحوّل من اختصاص جزئي إلى اختصاص كلّي، أي أنّ السّردية لم تعد تبحث فقط في سرديّة الخطاب الأدبي، وإنّما تجاوزتها إلى السّردية غير الأدبيّة، فقد أصبحت ذات مجال واسع، وهذا راجع إلى اكتسائها طابع الكليّة وتجلّيه اللّساني ما جعلها بذلك تكون علما كليّا قائما بذاته"[2]. ويقسّم "سعيد يقطين" السّرديات إلى ثلاث مقولات حكائية هي[3]: سرديّات القصّة، سرديّات الخطاب، السّرديات النّصية.

فقد كتب أغلب مقالاته السّردية في إشكالية المصطلح، مقرّا بأنّ السّرد عنصر من عناصر الحكي ومفرّقا بين ثلاثة مصطلحات هي السّرد **Narration**، والسّرديات **Narratologie**، والسّردية **Narrativité**[4]. كما ترجم مصطلحات منها: السّرد والحكي ب **Narration/Récit**، والسّردية أو الحكائية **Narrativité** ثم الرّاوي **Narrateur**، وسواها من المصطلحات المتداولة في كل النّظريات والدّراسات السّردية الحديثة. كما أشار الباحث إلى جملة من المصطلحات تختلف من حيث اللّفظ، لكنّها تشترك اصطلاحا، مثل: وجهة النّظر والمنظور، والرّؤية، والبؤرة والتّبئير[5].

كما ذكر الباحث مصطلحات تتّصل بمادّة الحكي مثل: **Diegese /Contenu /Récit /Histoire /Fabula /Intrique**[6]. ونستنتج مما سبق أنّ السّردية مجال واسع، لا تهتم فقط بسرديّة الخطاب الأدبي وإنّما تعدّتها إلى الخطاب غير الأدبي، وكذا الاهتمام بالنّص كبنية مجرّدة في حدّ ذاته وفي علاقته بالمتلقي، ولا يتشكل ذلك إلا بتظافر سرديّات القصّة بالخطاب والنّص.

---

[1] - عبد الله ابراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص05.

[2] - ينظر سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص223.

[3] - يراجع المرجع نفسه، ص223-224.

[4] - سعيد يقطين، المصطلح السّردي العربي، قضايا و اقتراحات، مجلّة نزوى، بيروت، ع21، 2000، ص62.

[5] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص37-47.

[6] - المرجع نفسه، ص62-63.

والجماليّة هي الأخرى ترتكز على عمود الشعر ومدى تأثيره في السامع، وقد أشار **"عبد القاهر الجرجاني"** في ذلك إلى نظريّة النّظم في كتابه دلائل الإعجاز، حيث قال: "اعلم أنّ ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذّي يقضيه "على النّحو" وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التّي نهجت فلا تزيغ عنها (...) واعلم ممّا هو أصل في أن يدقّ النّظر ويغمض المسلك في توخّي المعاني التّي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل (...)، وأن يكون حالها فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يصنع يساره هناك"[1]. والمقصود هنا جماليّة اللّفظة التّي تتجلّى وتكمن في العنصر الذّي يجاورها، ومن خلال ذلك تأخذ اللّفظة قيمتها ومعناها.

وقد عرفت الجماليّة في المعجمات الأدبيّة المعاصرة بأنّها: [2]

- نزعة مثاليّة تبحث في الخلفيّات التّشكيليّة للنّتاج الأدبي والفنّي، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليّته.

- ترمي النزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة بغضّ النّظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن.

- ينتج كل عنصر "جماليّة" إذ لا توجد جماليّة مطلقة وجماليّة نسبيّة، تسهم فيها الأجيال/ الحضارات/ الإبداعات الأدبيّة والفنيّة.

- لعلّ شروط كل إبداعيّة هو بلوغ الجماليّة إلى إحساس المعاصرين.

ويقصد بالمصطلح الأوّل أنّ الجماليّة تختص بصفة المثالية عن بقية المناهج السّياقيّة والنّسقيّة، فهي تبحث عن الأثر الذّي تتركه الأعمال الفنية والأدبية في إحساس المتلقّي. أمّا المصطلح الثّاني فإنّه ينطلق من مقولة "كانط" الفن للفن، أي أنّ الفن غاية في حدّ ذاته، وهي غاية الجمال. أمّا المصطلح الثّالث فمعناه لا وجود لجماليّة مطلقة، أمّا المصطلح الرّابع فيعني أنّ الجماليّة مربوطة بالإحساس والشّعور واللذّة.

وفي البحث العربي اهتمّ الكثير من الدّارسين المعاصرين بموضوع الجماليّة السّردية، ونذكر منهم **"عبد السّلام المسدّي"** في كتابه "الأسلوبيّة والأسلوب"، الذّي تناول فيه مفهوم الجماليّة، "حيث نظر

[1]- ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، الجزائر، بط، 1991، ص81.

[2]- محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشّعر الجزائري المعاصر، مذكّرة دكتوراه العلوم، بإشراف يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2005، ص03.

إليها على أنّها لفظة تستعمل نعتا لكل ما يتّصل بالجمال أو ينسب إليه، وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التّي يميّز بها الإنسان الجميل من غير الجميل، ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال على أنّ هناك من يلجأ إلى اللّفظ المعرّب إستطيقيّا"[1].

ويمكن تحديد الأبعاد الجمالية في السّرد من خلال محاور تلخّص جماليّة التّصوير واللّغة الإبداعيّة التّي تخلق للرّواية قيمتها الفكريّة والجماليّة. وكذلك الإيقاع الرّوائي الذّي "يشكّل في الرّواية صدى يرصد العالمين الخارجي المرئي. الظّاهري للشّخصية والحدث والمكان، أو الدّاخلي الخفيّ. الجواني للشّخصية نفسها والحدث نفسه. فمعاني الإنسان وإيقاع كلماته صدى لعالمه الخارجي"[2]، فالكشف عن الإيقاع في الرّواية يكشف عن عمق العلاقات بين النّاس والأشياء، كما أنّه يعمق الرّؤية في فنية العمل الأدبي وأبعاده الفكريّة.

فهو "يعنى بشكل رئيسي بالأحداث من حيث وقوعها وتشكّلها وتنظيمها في نسق معيّن ينسجم مع بناء الرّواية الكلّي ويبلور عالمها ومغزاها ومضمونها كما يعنى بالشّخصيّات من حيث تشكّل عالمها الدّاخلي والخارجي وفق حركة الفعل وردّة الفعل ما بين العالمين"[3]. وإيقاع أيّة رواية يختلف من رواية لأخرى، ولا يتكرّر[4].

وإيقاع كل من المكان والزمن له أهمية في بلورة أبعاد الشّخصية وربط عوالمها وحركتها بالأحداث[5]. فهذه الإيقاعات في حركة السّرد تجسّد جمالية للسّارد والمتلقّي معا، ترتقي بالعمل الفني من التجربة الشّخصية إلى التّجربة الإنسانيّة.

قد عرفت المصطلحيّة السّردية العربية تحوّلا كبيرا حيث تزايد المشتغلون العرب بالتّحليل السّردي، والدّراسات السّردية، فعن ترجمة الكتب نذكر مثلا **récent théories of narrative** ل**"ولاص مارتين" Walace martin**(1858-1937م)، حيث تحدّث الكتاب عن النّظريات السّردية الحديثة بدءا من نظريات الرّواية منذ القرن العشرين، مرورا بآراء "بروب" ليقف عند رؤية الشّكلانيين الرّوس، وبعض الاتّجاهات الحديثة.

[1]- عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3، بت، ص147.

[2]- ينظر أحمد الزعبي، في الإيقاع الرّوائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الرّوائية)، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص07.

[3]- المرجع نفسه، ص09.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص13.

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص35.

وإنّ أهمّ ما يستحقّ التوقّف عنده من خلال هذه التّرجمة هي مسألة ترجمة المصطلح الإنجليزي **narrative** فقد ترجم ب"السّرد". كذلك كتاب "جيرار جينيت" **Discours du récit** أو بالإنجليزية **Discours narrative** فجاءت ترجمته بعنوان "خطاب الحكاية"[1]...

إنّ المعطى الجمالي الفنّي للعمل الأدبي يترك في أذهاننا حيويّة واحساسا بالجمال، وذلك لما يستخدمه السّرد من عناصر نفسيّة يصوّر بها الأفعال، ومن خلال ما تقدّم نلاحظ أنّ الخطاب السّردي على مسار حياة فرد أو جماعة.

ويتجلّى الخطاب عنصرا مهمّا من العناصر السّردية التّي يعتمد عليها العمل الرّوائي في تقديمه للمادة الحكائية، والخطاب السّردي يقوم أساسا على الحكي **Récit** ولذلك فإنّ حديثنا عنه (الخطاب السّردي)، ينطلق من النّص الرّوائي الذي اخترنا الاشتغال عليه وهو نصّ: **"من قتل أسعد المرّوري"** للكاتب الجزائري **"الحبيب السّايح"**.

وكما نعلم فإنّ الحكي ينبني على مكوّنين أساسيين متلازمين ومتكاملين، وهما: القصّة**Histoire** والخطاب **Discours** ويمكن الحديث عن بنية الخطاب السّردي في الرّواية من خلال إدراك العلاقات التّي تحكم الخطاب الرّوائي وتكشف عن جمالياته الدّالة، وتقف على طبيعة الوظيفة البنيوية التي تضطلع بها في السّرد.

فكيف تتجلّى جمالية السّرد من خلاله؟ وإلى أيّ مدى يمكن تحديد استجابته للمناهج النقديّة المعاصرة التّي خصّته بالدّراسة؟ وهذا ما سيكون موضوع دراستنا وما سيتجلّى أكثر من خلال ما سيأتي.

[1] - ينظر حياة جاسم محمّد، نظريّات السّرد الحديثة، دار الحور، بيروت، دط، 2001، ص53.

الفصـــــــل الأوّل:

النّظريّة السّرديّة للخطاب الرّوائي من منظور سيميائيّ وتداوليّ..

أوّلا: النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة ..

1- النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الفرنسيّة.
2- التّحليل السّيميائي للسّرد في ضوء نظريّة غريماس.

ثانيا: تداوليّة الخطاب الرّوائي..

1- التّداوليّة بين الإتّجاه اللّساني وتحليل الخطاب.
2- التّداوليّة في السّياق الغربي.

يشتمل هذا الفصل على تحديد وتحليل جملة من الاصطلاحات المهمّة التّي تتناول **الخطاب** في حقول مختلفة، ومجموعة الآليات التّي تعتمد في تحليله من خلال الأعمال الأدبيّة عامة والرّواية خاصّة، والتّي تشكّل مفاتيح جوهريّة لفهم طبيعة المادة المدروسة. فتذليل المصطلحات ووضعها وضعا تبسيطيا حسب مجالها وحقلها، يمكّن الطالب من فهم طبيعة المادّة، فينتقل من فهم الجهاز النّظري إلى تحليل الخطاب، وفق ما تعرضه المناهج النّقدية المعاصرة.

وقد ظهر مصطلح الخطاب في حقل الدّراسات اللّغوية، ونما وتطوّر ولقي إقبالا واسعا من قبل الدّارسين والباحثين، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنّه كيان متجدّد، وليد زمن جديد، مرتبط بميلاد العمل والمرحلة المتعلّق بها.

وإنّ استعمالاته المعاصرة تدخل إلى دائرة "الكلمات الاصطلاحيّة التّي هي أقرب إلى التّرجمة، والتّي تشير حقولها الدّلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذّاتي في الثّقافة العربيّة، فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من التّرجمة أو التّعريب لمصطلح Discourse في الإنجليزية ونظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية"[1]. فمصطلح الخطاب يتضمّن معنى التدافع، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة، وغيرها من الدّلالات التّي تفضي إلى معاني العرض والسّرد[2].

ويجتمع الخطاب بالسّردية، فتعدّ السّرديات النّظرية العامة للمحكي، كما أنّها تطوّرت وتفرّعت لثلاثة فروع هي على التوالي: السّرديات الأدبية، العامّة والمقارنة. فجاءت السّرديات الأدبية لتعنى بمكوّنات الخطاب السّردي لكشف أنظمته الدّاخلية، فقد اتّجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب على مستوى الأقوال و الأفعال.

وتعدّ **السّرديات الأدبية Narratologie littéraire** أكثر التّوجهات الثّلاثة قدما، حيث تعود جذورها إلى الدّراسات البلاغية القديمة والجهود الشّعرية المقدّمة من طرف الشّكلانية الرّوسية، يختص هذا الفرع بتحليل السّرد داخل النماذج الأدبية فقط سواء أكانت نثرية أم شعرية[3]. أمّا عن **السّرديات العامّة Narratologie générale** فهي تسمح للدّارسين بتتبع السّرد خارج الآفاق اللّفظية،

[1]- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثّقافة والّنشر، سوريا-دمشق، ط1، 1997، ص47.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص47-48.

[3] - ينظر وافية بن مسعود، السّرديات المقارنة: المرجعيّات و المفاهيم، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي 2016، ص320.

أي داخل الفنون البصرية على اختلافها مثل الرّقص، السينما، الإعلان، الكاريكاتير والشرائط المرسومة[1]...

كما تشهد السّرديات المقارنة تدخّل أنظمة سيميائيّة مختلفة تستخدم النّمط السّردي، بالإضافة إلى التّداخل بين الأجناس و التّجريب... إذ يضيف **"ميشال ماتيو كولا" M.Mathieu Colas**(1986) في مقاله تعدّ سبقا منهجيّا في هذه النّظرية حقلا ثالثا هو "السّرديّات المقارنة"، التّي تتحرّى مقارنة الأنظمة السّيميائية المرتبطة بالدّراسة النّظرية لإجراءات التّبني بين هذه الأنظمة مثلما هو موجود بين الرّواية والسينما[2]. وهذا يعني أنّ ما يبحث عنه البحث السّردي المقارن هو نمط السّردي المحيّن داخل **الأنظمة السّيميائية Systémes Sémiotiques...**

كما يؤكد "ميشال ماتيو كولا" أنّ السّردية لا تتحدّد في الرّسالة التي تمتلك المهيمنة السّردية فقط (المحكي)، فهي تنفتح بشكل موسّع على أنماط أخرى من الخطابات مثل الفيلم، الإشهار، الكتب العلمية، الفلسفة[3]... فإنّ أهمّ ما أفقد توازن التّحديد التقليدي في السّرديات هو ظهور وسائل الاتصال الحديثة، ممّا جعلها دافعا لتوسيع المعرفة السّردية. إذا كانت السّرديات الأدبية تهتم بأشكال السّرد اللّفظية، والعامّة تهتمّ بهذه الأشكال اللّغوية وغير اللّغوية، فإنّ السّرديات المقارنة تختصّ بالتّحليل المقارن للأنظمة السّيميائية.

ويؤكّد هذا الأمر **"أندريه غارديه" Andries Gardies**(1905-1986) أنّ موضوع السّرديات المقارنة هو "فهم الرّهان الموجود داخل فعل السّرد، في علاقته مع الوسيط الذّي تسجّل السّردية من خلاله بالتّحديد، لأنه يختبر الرسوخ القوي لفن الحكي، فهو يحصره لكي يحدّد خصائصه الجوهرية بدقّة"[4]. فالباحث ينطلق من السّرديات العامّة إلى ميدان السّرديات المقارنة ليتناول دراسة أنواع الأنظمة السّيميائية التّي يظهر بها المحكي في كل من الرّواية والفيلم.

ويقرّ الباحث أنّ الجزء المشترك بينهما (الرّواية والفيلم) يتموضع على مستوى المحكي حيث يمكّن هذا الأخير من فهم الإجراءات السّردية[5]، فنستطيع الوقوف على الآليات السّردية في الشّكلين السّرديّين

[1] - ينظر وافية بن مسعود، السّرديات المقارنة: المرجعيّات و المفاهيم، ص320.

[2]- Michel. Mathieu, Colas, Frontiéres de la narratologie, in Poétique N65, Paris, 1986, p103.

[3]- Ibid, p105

[4]- André Gardiens, Le récit Filmique, Hachette, Paris, 1993, p11

[5]- Ibid, p04

وطبيعة العلاقات بينهما، فالمحكي يسمح لنا بالوقوف على التجلّيات اللّغوية وغير اللّغوية. إنّ المحكي ميدان مشترك يبرّر لنا إمكانية المقارنة بين إنتاجين جماليّين مستقلّين هما الرّواية والفيلم[1].

وإنّ ما يأخذ صفة الحكاية يعتمد على سارد ومسرود له، ووسيط سرديّ يقوم على أحداث وشّخصيات وفضاء، يؤدّي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداوليّة محدّدة[2]... فإنّ المجال المشترك للأشكال الحكائيّة هو المحكي الذّي يتكوّن من عناصر ثابتة منها السّارد والمسرود له، والعناصر السّردية الأخرى من أحداث وشخصيّات وفضاء وزمان.

فإذا تتبّعنا السّرد أينما كان لفظيّا فإنّنا سنكون ضمن حدود "السّرديات الأدبية"، فإذا كان متداخلا مع أنماط أخرى فإنّنا نتناول "السّرديات العامّة"، أمّا إذا تتبّعنا تحوّلات السّردية عند انتقالها من نظام سيميائي إلى نظام سيميائي آخر، فإنّنا مع "السّرديات المقارنة". أي مع صيغ انتقال السّردية بين الأنظمة السّيميائية وأشكال ترابطها وعلاقاتها وتفاعلاتها مع النّمط السّردي، فكيف تناول المحكي هذه الصيغ؟ وكيف تبنّى الخطاب هذه الأنظمة السّيميائيّة؟ وكيف تتبيّن مواضع جماليّة البنية السّردية فيها؟

يختلف الخطاب ويتعدّد بتعدّد ميول الإنسان، فنجد الخطاب الفلسفي، الدّيني، السّياسي والرّوائي... فالإنسان يحمل في ذاته مجموعة من الخطابات، يؤمن بها ويدافع عنها، مثل الرّوائي الذّي يختبئ خلف السّارد، فيمرّر ما شاء من أفكار وخطابات ويوجّهها مباشرة إلى متلقّي النّص الأدبي... ولم يكن هذا المصطلح أوفر حظّا من مصطلحات كثيرة علمية لسانية، نقدية معاصرة، على المستويين: المصطلح- المفهوم، فقد حظي بتعريفات متعدّدة، تتعدّد بتعدّد التّخصصات وزوايا الرّؤية.

قد "ارتبط مفهوم الخطاب بعلم الأصول، فقد نظر إليه بوصفه جنسا خاصا من الكلام، فقد عرف الخطاب لديهم بأنّه كلّ كلام قيل قصد إفهام الغير"[3]. أي أنّ الخطاب هو ذلك الكلام المباشر الموجّه من مخاطب إلى مخاطب في سياق معيّن ليحقّق غاية وهي الإفهام. فهو مجموعة من الجمل والأفكار المنطوقة من طرف شخص (المخاطِب)، إلى شخص (المخاطَب)، تحمل هذه المجموعة رسالة ما، في ظروف معيّنة قصد غاية خاصة، "وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا"[4] ، وقوله "وَلَا تُخَاطِبْنِي

[1] - André Gardiens, Le récit Filmique, p03

[2] - ينظر عبد الرزّاق الزاهير، المحكي الفيلمي- قراءة سيميائيّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1994، ص08-09.

[3] - بدر الدّين الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تر: محمّد تامر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص98.

[4] - سورة الفرقان، الآية63.

فِي الذِّينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقُونَ"[1] ، فالخطاب يراد به أيضا عمليّة التّوجّه بالكلام إلى شخص ما حول موضوع معيّن. فالخطاب قد يراد به الملفوظ، وعمليّة التلفّظ كذلك، فالقول ملفوظ، والخطاب نظام يحكم عمليّة التلفّظ.

ويراد بالخطاب عند بعض علماء أصول الفقه أيضا "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"[2]. أمّا اللّغويون المحدثون وغيرهم، فأعطوا للخطاب مفاهيم متعدّدة وكثيرة كلّ حسب مدرسته ومنهجه في الدّراسة والتّحليل. وقد وضع أبو حامد الغزالي شروطا للمخاطب (المتلقي)، وذلك "بأن يخلق الله تعالى في السّامع علما ضروريا بثلاثة أمور: بالمتكلم، وبأنّ ما سمعه من كلامه، وبمراده من كلامه، فهذه ثلاثة أمور لا بد وأن تكون معلومة"[3]، وهذا يكشف عن وعيه السّابق بأهميّة المتلقّي بالنّسبة للخطاب، والغاية منه.

قد تطوّر مفهوم الخطاب عند العرب القدامى من "الغزالي" ، إلى **"الرازي"** و**" ابن رشد"** وغيرهم... فالعرب "حاولوا أن يطوّروا نظريّة في النّص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنّهم قد تجاوزوا المفهوم اللّفظي للكلام،(...) ليستقرّ عندهم أنّ المتكلّم (...) لا يتكلّم بألفاظ، ولا بجمل، ولكن من خلال نص. (...) فانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطاب يتمّ فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب"[4].

ويبقى الخطاب كلاما حسب النّاقدين- "ما تركّب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصّورة اللّفظية الصّغرى، أو الوحدة الكتابيّة الدّنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم أو للإفهام، وهي تبيّن أنّ صورة ذهنية كانت قد تآلفت أجزاؤها في ذهن المتكلم، الذّي سعى في نقلها إلى ذهن السّامع"[5]. فهو الطّريقة التّي تشكّل بها الجمل نظاما متتابعا، تتآلف فيما بينها لإعطاء نسق متحدّ، يشكّل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نصّ، لتحقيق هدف معيّن لتوصيل معارف.

فهو كذلك مدوّنة حدث كلامي له وظائف متعدّدة، حصرها أحد الباحثين في وظيفتين، وظيفة دلاليّة، وأخرى تداوليّة، تحتوي الأولى على عناصر التّرابط والانسجام، والبنيات الكليّة. أمّا الوظيفة

[1]- سورة هود، الآية37.

[2]- السيّد علوي بن أحمد السقّاف، الفوائد المكيّة فيما يحتاجه طلبة الشافعيّة من المسائل والضّوابط والقواعد الكليّة، مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، بت، ص62.

[3]- الغزالي، المستصفى من علم الأصول، دار إحياء التّراث العربي، لبنان، ج1، ط1، 1997، ص229.

[4]- ينظر منذر عيّاشي، اللّسانيات والدّلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص07.

[5]- ريمون طحّان، الألسنيّة العربيّة، دار الكتاب اللّبناني، لبنان، ط2، 1981، ص44.

التّداولية، فتحتوي السّياقات، والأفعال الكلاميّة وتداوليّات الخطاب، وكذا الأفعال الكلاميّة الكلية[1] .. والخطاب على العموم هو ما تؤدّيه اللّغة من أفكار ومعتقدات، يقوم بين طرفين، مخاطب ومخاطب.

وقد بدأ يتّضح مفهوم الخطاب بظهور كتاب "محاضرات في اللّسانيات العامّة" لفرديناند دوسوسير، الذّي اعتبره مطابقا للفظة الكلام، فقد احتضن كتابه هذا مبادئ أساسيّة ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب، ومن أهمّ هذه المبادئ التّفريق بين الدّال والمدلول واللّغة والكلام...

وتختلف هذه الرّؤية وتتعدّد بين النّقاد الآخرين باختلاف وتعدّد الرّؤية، فيذهب ميشال فوكو في كتابه "نظام الخطاب"، إلى اعتبار الخطاب "مصطلحا لسانيّا، يشمل كل إنتاج ذهني سواء كان نثرا أم شعرا، منطوقا أم مكتوبا، فرديا أم جماعيا، ذاتيّا أم مؤسّسيّا"[2]...

وتضطرب المفاهيم في تحديد ماهية الخطاب لدى الباحثين، وذلك راجع لصعوبة وضع المصطلح في حقل واحد يشمل الكلام، الملفوظ، النّص، اللّغة، المجتمع... كما أنّ "فوكو" خلال عمله كان يهدف إلى اكتشاف هيكليّة وبنائيّة الخطاب وتحليله وتمثيله في المجتمع، كما أنّه اهتمّ باللّغة كونها عنصرا من عناصر تمثيل الخطاب.

كما خصّص العالم الأمريكي **"هاريس"Zellig Harris** (1909-1992م)، منهجا يجعل من الخطاب شيئا مستقلاّ عن أيّة مادة مكتوبة، ففي بحثه "الخطاب" قال إنّ: "الخطاب ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تتكوّن من مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعيّة، وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لسانيّ محض"[3].

فقد سعى "هاريس" إلى تحليل الخطاب بنفس التّصورات التّي تخضع لها الجملة، فتصبح كل العناصر تعبّر عن انتظام معيّن، يكشف عن بنية الخطاب. فقد حدّد "هاريس" من خلال هذا التّعريف حدود الخطاب وحصره في نطاق الدّراسة اللّغوية.

أمّا **"بنفيست" Benveniste .I**(1902-1976م) فالجملة عنده أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة يترك مجال اللّسانيات كنظام للعلامات... إلى مجال آخر، حيث اللّسان أداة للتّواصل[4]... يجعلنا

[1]- ينظر محمد خطابي، لسانيات النّص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص27.

[2]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمّد سبيلا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1984، ص04.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، ص17.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص18.

"بنفيست" أمام مجالين فهناك من جهة اللّسان كمجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، ومن جهة أخرى، هناك تجلّي اللّسان في عملية التّواصل. وتبعا لذلك، تغدو الجملة منتمية إلى الخطاب، ويمكن تعريفها بأنّها وحدة الخطاب"[1]. فحصر اللّسانيات المعاصرة لمفهوم الخطاب عند حدود الجملة، يعبّر عن قصورها، فبرغم أنّ الخطاب مكوّن من جمل في نسق، فمن الطبيعي أن يكون موضوعا للسانيات ثانية، فالخطاب يمتلك شروطه، ووحداته التّي تفوق حدود الجملة.

وهناك باحثون آخرون ينظرون إلى الخطاب من زاوية تداوليّة، محدّدين مفهومه بوصفه حوارا أو مونولوجا شفويّا أو كتابيّا، ومن بينهم **"فان دايك" Van Dyck** (1599-1641م) وغيره... وإنّ الخطاب "ليس تجمّعا بسيطا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه "دي سوسير")، ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوّة ضابطة للنّسق اللّغوي فحسب، إنّه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذّوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذّي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزّع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابيّة سابقة التّجهيز"[2].

ونجد أنّ الخطاب أساسه اللّغة في كلّ عملية تواصل، فهو "في كلّ اتّجاهات فهمه هو اللّغة في حالة فعل، من حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا وتؤدي من الوظائف ما يقترن لتأكيد أدوار اجتماعيّة معرفيّة بعينها"[3].

ويمكن القول: قد اقترن مصطلح "الخطاب" في الدّراسات العربيّة بدلالات جديدة "تشير إلى آفاق واعدة من النّظر العقلي والرّؤى المنهجيّة (...)، وأنّ أيّة نظريّة عن الخطابات تتضمّن نظريّة عن المجتمع بالضّرورة"[4].

ونستخلص من كلّ ما تقدّم عن الخطاب أنّ دلالاته تتعدّد باتّجاهاته ومجالات تحليله، وعلى هذا الأساس تختلف وتتداخل التّعريفات أحيانا حسب زاوية الرّؤية، وأحيانا أخرى تكمل التّعريفات بعضها... وإذا تناولنا الخطاب الروائي! فكيف نتناول خطاب الرّواية بالتّحليل السّيميائي؟ وما هي مكوّناته التّي سنقوم بتحليلها لنحدّد لاحقا جماليّات السّرد فيه؟

أوّلا: النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة..

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، ص17.
[2]- جابر عصفور، آفاق العصر، ص49.
[3]- ينظر المرجع نفسه، ص47.
[4]- ينظر المرجع نفسه، ص50.

يهدف هذا المبحث إلى تمثّل مكوّنات النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة، والتّعرّف على أهمّ مفاهيمها وآليّاتها الإجرائيّة بوصفها مسطرة منهجيّة نستعين بها لقراءة جماليّات البنية السّردية في رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**. وقد رأينا أنّه من المفيد للبحث أن نستعين بالنّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة بعدّها نظريّة شموليّة ذات أصول ومرجعيّات معرفيّة متنوّعة، فضلا عن ثراها المفاهيمي والمصطلحاتي.

تعطي للبحث مرونة وسلاسة في التّعامل مع البنية السّرديّة، والتّعرف على مكوّناتها الفنيّة والجماليّة، بفضل هذه السّيولة التّي يتوفَّر عليها جهازها المفاهيمي، التّي تتيح للباحث إنتاج المعنى وإدراكه من خلال الممارسة المرنة لآليّات النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة.

وعليه فقد اقتضت خطّتنا الإجرائيّة أن نتناول في هذا المبحث العناصر الأساسيّة التّي تعمل على تحقيق أهداف البحث، إذ سنركّز حديثنا في البحث عن المرجعيّات والرّوافد المعرفيّة للسّيميّائيّة السّردية عند 'غريماس' لنتمثّل حقيقة المفاهيم والآليّات الإجرائيّة للبنية السّطحيّة والعميقة للتّحليل السّيميائي للنصّ السّرديّ، وكيفيّة اشتغالها وتوظيفها للكشف عن مكوّنات جماليّات البنية السّرديّة لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"**.

1- النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الفرنسيّة..

تُعرَفُ النّظريّة السّرديّة السّيميائيّة الفرنسيّة بمدرسة 'باريس'، وهي مرتبطة برائدها "غريماس Greimas ". ومن الصّعوبة الإلمام بكلّ مكوّنات هذه النّظريّة لما تتميّز به من صعوبات معقّدة ترتبط بتصوّراتها المعرفيّة. "إنّ نظريّة 'غريماس' في طموحها اللّامحدود إلى صياغة نظريّة شاملة يمكن بمقتضاها تحليل مختلف الخطابات والأنشطة الإنسانيّة، حاولت استقطاب جميع صنوف المعرفة الحديثة وإخضاعها في مشروعها السّيميائيّ الضّخم"[1].

لعلّ المطّلع على المكوّنات الأساسيّة للنّظريّة السّرديّة الغريماسيّة، يدفعه نوع من الفضول العلميّ والرّغبة الملحّة الجامحة التّي تستفزّ أيّ باحث منشغل بقضايا السّرديّة، أن ينغمس في فلك هذه النّظريّة، ذلك أنّ "التّلاقح العلمي الذّي اعتمده غريماس لإثراء مشروعه العلمي، هو الذّي أضفى عليه

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، النّشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، دط، 2016، ص14.

طابع النّظريّة... إنّ إحدى نقاط قوّة هذه النّظريّة تكمن في قدرتها على امتصاص نتائج كثير من العلوم واستثمار استكشافاتها فيما يخدم توجّهاتها وغاياتها"[1].

من هنا نتبيّن قوّة هذه النّظريّة، التّي مردّها إلى رؤيتها الشّموليّة في القراءة والتّحليل، وسبر أغوار النّصوص، هذا ما يُجمع عليه جلّ الباحثين الذّين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي المتعلّق بالسّيميائيّات السّرديّة.

وهو ما يتأكّد في الفقرة التّالية:" إنّ أهمّ أسباب اختيارنا لهذه النّظريّة ما تتميّز به وبخاصّة في المجال السّردي من شموليّة في التّصور وعمق في التّحليل، ونفاذ إلى بواطن النّص، من خلال الكشف عن آليّات انتظامه وتحديد القواعد المتحكّمة في تنظيم مستوياته"[2].

وممّا أضفى أهميّة كبيرة على هذه النّظريّة في البيئات العلميّة الواسعة والمختلفة، أنّها أضحت أداة إيجابيّة لدى الباحثين في حقول متنوّعة تجاوزت الحقل الأدبيّ، إلى القانونيّ، والاجتماعيّ، والسّياسيّ، وكلّ ما يمسّ السّرد من قريب أو من بعيد. إذ توصّل 'غريماس' "إلى اكتشاف بنى سرديّة في كلّ مكان تقريبا، حتّى في الخطابات العلميّة والإيديولوجيّة، وهكذا تحوّلت قواعد الرّواية ... إلى قواعد سيميائيّة.. والبنى السّرديّة تحوّلت إلى بنى سيميائيّة، ينبغي أن تفهم على أنّها بنى سيميائيّة 'عميقة تنظّم نشوء المعنى وتشتمل على الأشكال العامّة لتنظيم الخطاب"[3].

يشير الباحثون المشتغلون في حقل السّيميائيّات السّرديّة، أنّ نظريّة غريماس تكتسي من القدرة والقوّة على منافسة ومحاورة نظريّات أخرى لما تتميّز به من مرونة وانفتاح على أن تتعايش مع حقول ونظريّات معرفيّة، "إنّ هذه النّظريّة، في قدرتها على محاورة عناصر معرفيّة أخرى واستيعابها وتمثّلها، وجعلها تدلّ وفق منطلقاتها الدّاخليّة الخاصّة بها هي، ومرونتها في مدّ جسور التّحاور مع نظريّات عديدة تتقاسم معها موضوعا واحدا للدّراسة لتسدّ به ثغراتها وتتجاوز من خلاله نقائصها"[4].

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص15.

[2] - المرجع نفسه، ص16

[3] - بيتر دوميجر، تحليل الرّواية، تر: غسّان شديد، مجلّة العرب والفكر العالمي . ي . ع 5، شباط 1989،ص 105.

[4] - المرجع السّابق، ص17

يعدّ 'سعيد بنكراد' نظريّة غريماس أنموذجا في تحليل النّصوص السّرديّة بخاصّة، دون استثناء، "فهي تقدّم نفسها على أساس أنّها نموذج في تحليل النّصوص السّرديّة بجميع أنواعها، إلّا أنّها تعدّ في واقع الأمر فلسفة في المعنى وطرق إنتاجه وأنماط وجوده وانتشاره"[1].

وعلى الرّغم من الأهميّة التّي تكتسيها النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة، فإنّ المدرسة السّرديّة الفرنسيّة تمتاز بخصوصيّتها، ذلك لما تتميّز به من دراسة مكوّنات الخطاب السّردي من جميع جوانبه وأشكاله، "راصدة ضمن ذلك مظاهره وأبنيته، ومستوياته الدّلاليّة، فإنّها لا تكاد تخرج عن تيارين اثنين رئيسين يؤطّرانها ويحكمان مختلف توجّهاتها وهما: تيّار السّرديّة اللّسانية، وتيّار السّرديّة الدّلاليّة، أو السّيميائيّات السّردية"[2].

فالتّيار الأوّل أُقرب إلى البنيويّة الشّكلانيّة في دراستها للمستويات التّركيبيّة والعلائقيّة، ويمثّله رولان بارت، جيرار جينت، وت. تودوروف. أمّا التّيار الثّاني فهو يهتمّ بالبحث عن الدّلالة، أو السّيميائيّة السّرديّة، التّي يمثّلها غريماس وأتباعه في المدرسة الفرنسيّة، وهو ما ينسجم مع توجّهاتنا العلميّة والمنهجيّة في هذا البحث.

- **روافد ومرجعيّات النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة..**

تكاد تجمع الدّراسات النقديّة المتخصّصة في حقل السّيميائيّات السّرديّة أنّ الرّوافد الفكريّة لنظريّة 'العامل السّرديّة'، لا تخرج عن رافدين أساسيّين، الرّافد الفلسفيّ، والرّافد اللّساني. ولأسباب منهجيّة تتعلّق بالبحث، ارتأينا أن نخصّص الحديث عن الرّافد اللّساني بعدّه الرّافد المركزي في نشأة وتطوير النّظريّة السّرديّة، على مستوى المفاهيم والآليّات الإجرائيّة.

ويكاد المشروع اللّساني الذّي بلوره 'ف. دي سوسير' أن يشكّل الحجر الأساس في بناء النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة حين "اقترح بأنّها (النّظريّة اللّسانيّة) ستندرج ضمن نظريّة شاملة تتجلّى في السّيميولوجيا إلى مرحلة متأخّرة (في فرنسا على الأقل)..

شكّل الفيلسوف الأمريكي 'شارل ساندرس بيرس' أهم مرجع للسيميولوجيا على الرّغم من كون أغلب تصوّراته يلفّها نوع من الغموض"[3]. غير أنّ مرجعيّة 'دي سوسير' تبقى هي الإضافة المميّزة لما

[1] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة مدخل نظري، منشورات الزّمن، الرباط، المغرب، ط1، 2001، ص6.

[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص93.

[3] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص 46.

أفادته نظريّته اللّسانيّة من إفادات أساسيّة تجلّت على المستوى المفاهيمي/ الإجرائي، خصوصا فيما يتعلّق بتصوّره في **"اللّغة والكلام Langue et Parole"** ،ومبدأ **"الاختلاف"** و**"الملفوظ السّردي"** ممّا أدى بظهور نوع من التّقاطع بين التّحليل اللّساني والتّحليل السّيميائيّ..

رغم اختلاف العلمين، اختلاف " لم يؤدّ إلى قطيعة جذريّة.. بقدر ما يعني تطوّرا في الأدوات وتعمّقا في الأسس، وتوسّعا في المواضيع، وتدقيقا في المصطلحات، وتجاوزا للأخطاء، ذلك لأنّ أسباب اتّصال بارزة تجمع ما بين أساليب التّفكيك السّيميائيّ ومناهج التّحليل اللّساني"[1].

ومن هنا بات حريا على البحث أن يتحرّى مثل هذه الوشائج والاتّصالات التّي تجمع بين العلمين، لنتمكّن من تدقيق المصطلحات وكيفيّة اشتغالها وممارستها، ممّا يؤكّد أنّ اللّسانيّات باتت هي الأصل الذّي أمدّ السّيميائيّات بهذه الوفرة المصطلحاتيّة والمفاهميّة،"ولعلّ ما يعطي هذا الرّأي وجاهته، هو تلك الغاية التّي تطمح إليها السّيميائيّة في تحليلها للنّصوص، والمتمثّلة في إبراز آليّة النّص في خلق المعنى، وتبليغ صداه من خلال الكشف عن شبكة العلاقات القائمة في صلبه وفنون تأليف وحداته الدّالة، تجد منطلقها الأساسي في ذلك المبدأ الذّي أقرّته اللّسانيآت الحديثة"[2].

ولعلّ مكمن السّر في هذا التّقاطع والتّواشج بين السّيميائيّات واللّسانيّات كونهما يرتكزان على اللّغة الواصفة، "تستند في تشكّلها إلى الدّرس اللّساني، ولكنّها تستمدّ مردوديّتها التّحليليّة من النّص وليس الجملة"[3]، إنّ الحديث عن السّيميائيّة السّرديّة لا ينفصل عن النّظرة إلى سيميائيّة مدرسة باريس (غريماس أبرز ممثّليها)، التّي ارتبطت بالمدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة، "من خلال (فلاديمير بروب)، اللّسانيّات البنيويّة، علم السّرد"[4].

من جهته يؤكّد 'عبد المالك مرتاض' على العلاقة بين اللّسانيّات والسّيميائيّة قائلا: " إنّ السّيميائيّة في حقيقتها وريثة اللّسانيّات البنيويّة مقدّمة في تقليعة جديدة"[5]. فماذا قدّمت اللّسانيّات للسّيميائيّة بشكل عامّ، وللسّيميائيّة السّرديّة بشكل خاص؟

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص24.

[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّردية مدخل نظري، ص30.

[4] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص 48.

[5] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1995،ص 127.

1 ـ مبدأ اللغة والكلام ـ Langue / Parole

من المفاهيم الأساسيّة التّي استفادت منها السّيميائيّة من الإرث الدّي سوسيري' ،"مفهوم اللّغة والكلام"، فالأوّل يمثّل نظام اللّغة وقوانينها وآليّاتها، الثّاني يدلّ على الإنجاز الفعلي الذّي يتحقّق من خلال توظيف اللّغة وتنفيذها، "إنّه (الكلام) فرديّ وآنيّ، عرضة للتّبدل والتّغيّر، وبذلك فإنّ التّمييز بين اللّغة والكلام يعدّ تمييزا بين ما هو اجتماعيّ ثابت، وما هو فرديّ متغيّر، بين ما هو جوهريّ وما هو عرضيّ"[1].

2 ـ مبدأ العلاقات النّظميّة والاستبداليّة Rapports syntagmatiques ,Rapports paradigmatiques

استفادت السّيميائيّة من الإرث اللّساني من نظام العلاقات التّي تؤسّسها العلامات اللّغويّة، وهو ما يصطلح عليه بالعلاقات النّظميّة والاستبداليّة التّي يوقّف عليها المعنى في الجملة مهما كانت طبيعته، "وتكمن أهميّة التّعامل بين هذين البعدين في إخبارنا عن طبيعة كل نظام على حدة، وذلك في حدود أنّ هذا التّقابل يتطابق مع شكل من أشكال النّشاط الذّهني"[2].

3 ـ مبدأ العزل..

من المبادئ الأساسيّة التّي استفادت منها السّيميائيّة السّرديّة من علوم اللّسانيّات ، مبدأ "العزل"، وهو من المبادئ الأساسيّة للبنيويّة الشّكلانيّة، والذّي يعني فصل النّص عن كلّ المؤثّرات الخارجيّة مهما كانت طبيعتها ونوعها، ولا شكّ أنّ لهذا المبدأ أثرا ومردودا إيجابيّا، و"إنّ هذا المبدأ التّحليلي ـ اللّساني ـ قابل للنّقل إلى ما يتجاوز الجملة، أي إلى الخطاب أو النّص، والذّي هو مجال السّيميائيّات الأدبيّة، وذلك لكون النّص الأدبي بعامّة والسّردي بخاصّة يتضمّن المستويات نفسها"[3].

4 ـ مبدأ المحايثة Immanence

لا يمكن أن نتمثّل مبدأ "المحايثة" إلّا في ضوء المبادئ التّي أشرنا إليها سابقا، التّي تهدف إلى إبعاد كلّ المؤثّرات الخارجيّة، وقد تبنّاه دو سوسير ، واستفادت منه البنيويّة الشّكلانيّة، وها هي "تتبنّاه

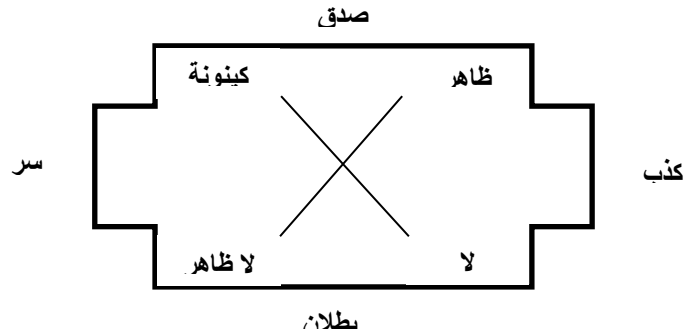
[1]- F.De Saussure ,Cours de linguistique General, Paris ,Payot,1978,P34.

[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص28.

[3] - المرجع نفسه، ص30.

السّيميائيّة فيما بعد وتركّز عليه في سعيها الدّؤوب على دراسة التّجليّات الدّلاليّة من الدّاخل"[1]. وهو المبدأ نفسه الذّي أخذت به السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة"..

حيث سيعمد (غريماس) انطلاقا من هذا المبدأ إلى صياغة مبدأ (المحايثة) في بحوث السّيميائيّة وفق منظورين، يبنى الأول على مقولة "**التصديق Véridiction** "المتمفصلة إلى محورين **"المحايثة" (الكينونة)**، و**"التّجلي" (الظّاهر)**، لتتفرّع محصّلة هذه الثّنائيّة ...إلى أربع مقولات.. كما يؤسّس



مربع المصداقية carré véridictoire

غريماس المنظور الثّاني على المقابلة: **المحايثة / السّمو"**[2].

5 ـ مبدأ الاختلاف Différance

وهو مبدأ مركزيّ تبنّته السّيمائيّة السّرديّة قصد الوصول إلى الدّلالة التّي تتأسّس على مبدأ الاختلاف الذّي جاء به دو سوسير، مفاده أنّ الدّلالة ترتكز على الاختلاف "الذّي قعّد له دي سوسير واستعمله للدّلالة على أنّ المفاهيم المتباينة تكون معرّفة ليس بشكل إيجابيّ من مضمونها، إنّما بشكل سلبيّ من علاقتها مع العناصر الأخرى"[3].استفاد غريماس من هذا المبدأ في منظومته المفاهيميّة، وأعطاه مفهوما وبعدا جديدين، على حدّ ما أكّده ' ج , كورتيس' المتمثل في استيعاب كل الاختلافات "المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين"[4] .

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص24.

[2] - المرجع نفسه، ص31.

[3] - المرجع نفسه، ص31- 32.

[4] - J. Courtes, Analyse Sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991, P75.

- **أثر الإرث الشّكلاني الرّوسي في النّظريّة السّرديّة..**

يعدّ الإرث الشّكلاني الرّوسي الحجر الأساس في صياغة الأطر العامّة للنّظريّة السّرديّة الغريماسيّة، فلا تتمثّل سيميائيّة غريماس السّرديّة إلّا من خلال إنجازات 'فلاديمير بروب' الذّي ترك بصمات جليّة في كتابات غريماس.

ويعدّ كتاب 'بروب' **(مرفولوجيّة الحكاية Morphologie du conte)"** إيذانا بظهور التّركيب السّردي وإحكام قواعده، والذّي كان له عميق الأثر فيما بعد في الدّراسات البنيويّة التّي تشتغل على المحكي بخاصّة والسّرد بعامّة"[1]. فماذا استفادت النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة من إرث بروب؟

يؤكد كثير من الباحثين في حقل السّرديّات، ومنهم 'بيتر دوميجر' أنّ كتاب (مرفولوجيّة الحكاية)، أحدث انقلابا جذريّا في النّقد السّرديّ الفرنسيّ خصوصا "حول الطّريقة التّي يمكننا أن نحلّل بواسطتها أحد النّصوص، وحول ما يجعل النّص رواية"[2].

ويعدّ الباحث 'ق.عقاق' أنّ كتاب 'فلاديمبر بروب' أوّل دراسة رائدة تهتمّ بالنّص لبعض العناصر المتغيّرة في الحكاية وإحصائها،"التّيمات" أو "الموتيفات" (...) لقد وضّح بروب أنّه لكي نمفصل المعنى وننتج دلالة بنائيّة ينبغي أن نبرز الثّوابت، يعني الوظائف المنظّمة (أفعال الشّخصيّات)"[3].

أشار الباحث 'سعيد بوعيطه' أنّ 'بروب' كان يطمح إلى "الكشف عن مجموعة العناصر المشتركة المشكّلة للمتن الذّي تتناوله (الحكاية العجيبة)، بحيث عمل على عزل العناصر الدّائمة والثّابتة لا تشكّل وفق تصوّره سوى تنويعات لبنية واحدة، ولهذا السّبب رفض 'بروب' التّصنيفات التّي تستند إلى المواضيع والحوافز"[4].

إنّ الأهميّة التّي أولاها 'بروب ' للتّحليل الشّكلي للحكاية، لم تكن اعتباطا، أو تصوّرا غير مدروس، فقد أدرك 'بروب' أهميّة الوظائف وتحليلها البنيوي الذّي يوصل إلى أصل الحكاية. "فالتّحليل الشّكلي يمكّننا من الوصول إلى شيء آخر يمكن تحديده في الشّكل الأصلي للحكاية"[5].

---

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص 64.

[2] - بيتر دوميجر، تحليل الرّواية، تر. غسّان شديد، ص 82.

[3] - المرجع السّابق، ص 64.

[4] - سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص48.

[5] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة مدخل نظري، ص19.

إنّ تصوّر 'بروب' مؤسّس على قواعد تمكّن من خلالها تشكيل نموذج لتصوّره المؤسّس هو الآخر على مجموعة من الفرضيّات نجملها كالتّالي:

1 ـ "كون العناصر الثّابتة داخل الحكايات، تكمن في وظائف هذه الشّخصيّات"[1]، "هي أنّ الحكايات الشّعبيّة تسند أعمالا متشابهة لشخصيّات متباينة، وتسمّى هذه الأعمال ب(الوظائف)، ممّا يعني أنّ عدد الوظائف في غاية القلّة بالقياس إلى عدد الشّخصيّات المرتفع جدا"[2].

2 ـ توصّل 'بروب' إلى تحديد عدد الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة في الحكاية، و"هذا لا يعني أنّ كلّ حكاية تتضمّن هذه الوظائف كلّها... قد تكون أقلّ من ذلك"[3].

انطلاقا من هذه المبادئ التّي حدّدها 'بروب' من النّمذجة التّي توصّل إليها، ونوّه بها ' غريماس' في قوله: "إنّ قيمة النّموذج البروبي لا تكمن في عمق التّحاليل التّي تسنده، ولا في دقّة صياغته، وإنّما تكمن في قدرته على الاستفزاز، وطاقته على إثارة الفرضيّات، ذلك أنّ تجاوز خصوصيّة الحكاية العجيبة في كلّ الاتّجاهات هو الذّي طبع السّيميائيّة السّرديّة منذ بدايتها"[4].

على هذا الأساس فإنّ مشروع 'غريماس' في نظريته السّرديّة هو امتداد لمشروع 'بروب' في تصوّره السّيميائي الجديد وجهازه المنفتح على حقول معرفيّة شتى، ويلخّص الباحث ق. عقاق فكرة غريماس في مشروعه السّردي السّيميائي، في الأسئلة التّالية: "فما كانت مهمّة غريماس اتّجاه هذا المشروع؟ وما هي التّعديلات التّي أدخلها عليه لتتلاءم مع مشروعه السّيميائي؟ وما الجديد الذّي أتى به انطلاقا من هذا المشروع؟

استنادا إلى "المبدأ الذّي يدعو الى الانطلاق من العلوم إلى اللّاعلوم، ومن الأكثر بساطة إلى الأكثر تعقيدا، من خلال المرور من الأدب المكتوب، من الحكاية الشّعبيّة إلى الحكاية العالمية"[5]. وهكذا تمظهرت التّعديلات التّي أدخلها 'غريماس' على نظريّته السّرديّة، على مستوى المفاهيم والمصطلحات، فأضحى "الملفوظ السّردي" بمفهومه الجديد بديلا عن "الوظيفة"، بعد استفادته من عرض 'تسنير

[1] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيآت السّرديّة، جريماس نموذجا، ص48.

[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص 66.

[3] - المرجع السّابق، ص48.

4- J.Courtès , Introduction à la sémiologie narrative et discursive, ed,hachette , 1976, P10.

[5] - سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة لرواية غدا يوم جديد، عبد الحميد بن هدّوقة، منشورات الاختلاف، دط، 2000، ص14.

Tesnier 'لمصطلح الوظيفة، تنبّه 'غريماس' إلى الخلل الذّي وقع فيه 'بروب' في تعريفه للوظيفة التّي رآها تفتقر إلى المحدّد النّظري لتعريف الوظائف، الأمر الذّي يجعلها تبدو وكأنّها تقنيّات مكرّرة بدون مشروع علميّ"[1].

فما هي أهمّ التّعديلات التّي أدخلها 'غريماس' على مشروع 'بروب' بعد نقده لمفهوم الوظيفة؟ "لقد انتقد 'غريماس ' مفهوم 'بروب ' للوظيفة الذّي رآه قائما على التّناقض والغموض والتّداخل والارتباك، فإذا كان "(رحيل البطل) الذّي يمثّل وظيفة ـ باعتباره فعلا ـ بينما لا يشكّل (الافتقار) وظيفة بل حالة... فإذا كان (رحيل البطل) باعتباره شكلا من أشكال النّشاط الإنسانيّ يعدّ فعلا، أي وظيفة، فإنّ (الافتقار) لن يكون كذلك، ولا يمكن التّعامل معه كوظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا"[2]. وبناء على هذا الخلل في مفهوم الوظيفة الذّي توهّمه 'بروب' بالتّتابع الكرونولوجي للوظائف.

في هذا السياق يرى 'غريماس' أنّه يجب الحديث عن الملفوظ السّردي، يدلّ على الوظيفة التّي يجب أن تكون الصّيغة الآتية: «م س = و(ع1،ع 2 ،ع 3)[3]. فكيف يتحدّد الملفوظ السّردي في السّيميائيّة السّردية؟ للإجابة عن هذا السّؤال نرى من المفيد للبحث أن نقوم بتحديد أهم المفاهيم الأساسيّة للنّظريّة السّرديّة، ونعني بذلك مفهومي **"الفاعل Sujet "**، و**"العامل Actant"**.

الفاعل Le Sujet

من المصطلحات الأساسيّة المتداولة في النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة، وهو مفهوم يقارب ـ عنده ـ مفهوم ' الشّخصيّة '، وفي بعض التّرجمات العربيّة **"الممثّل" Acteur**"، غير أنّ مفهوم "الفاعل يبقى أدقّ وأوضح من النّاحية الإجرائيّة، بـ"الممثّل" هو أقرب إلى المسرح، ويبقى مفهوم 'الفاعل' هو "الجزء الأساسي في المحكي والذّي هو بحاجة إلى عدد معيّن من الأفعال كي يعمد ... (وهو) الهيئة المضطلعة بهذه الأفعال، لهذا وبتحديده ك"منقذ" وكتجسيد إنسانيّ لأدوار لازمة في سياق المحكي، يشكّل مفهوما قريبا جدّا من مفهوم الشّخصيّة"[4].

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيات السردية، ص72.

[2] - ينظر رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائيّة السّرديّة، ص34.

[3] - J. Courtes, Analyse Sémiotique du discours, P 76.

[4] - محمّد ناصر العجيمي ، في الخطاب السّردي نظريّة غريماس، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1991، ص40.

إنّ مفهوم "الفاعل" في منظور النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة، "يحدّد علاقات الرّغبة بين الحالات"، يتعلّق بالكينونة والتّحوّلات والفعل المحكي، فهو "يوافق ملفوظ الحالة بين فاعل وموضوع، لكن يجب الانتباه، 'الفاعل' (ف) ليس شخصيّة، والموضوع (م) ليس شيئا، فهما دوران ومفهومان يحدّدان مواقف مترابطة (عوامل وأدوار عامليّة)، لا يمكن لأحدهما أن توجد دون الأخرى"[1]. وعلى العموم، فإنّ 'الفاعل' يقوم بأدوار متنوّعة ومتعدّدة، تتوزّع على أدوار موضوعاتيّة، فضلا إلى جانب الأدوار 'العامليّة '.

العامل L'Actant

بالنّظر إلى ما هو معروف عند 'بروب' في مفهومه للحكاية التّي حدّدها في إحدى وثلاثين وظيفة تؤدّي عددا من الشّخوص، ومن خلالها يتحدّد دورها في الحكاية، انطلاقا من وجود دوائر فعل التّي ترسم موقع الشّخصيّة داخل الحكاية لحظة ظهورها[2] ومن هنا يتدخّل 'غريماس' بمفهوم "العامل" لتوصيف "المكوّن السّردي" لتنظيم الأدوار والوظائف ومحاولة دمجها في ستّة أدوار عامليّة"[3].

بيَّن رشيد بن مالك في "قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص" مفهوم 'العامل بشيء من الدّقة، نحيل إلى أهمّ العناصر التّي جاءت فيه، التّي نراها تخدم بحثنا. ف'العامل Actant "هو الذّي يقوم بالفعل أو يتبنّاه بمعزل عن كلّ تحديد آخر ـ تشتمل العوامل (الكائنات والأشياء (....) التّي تسهم في العمليّة. من هذا المنظور، يعدّ العامل نموذج وحدة تركيبيّة ذات طابع شكلي خالص سابقة على كلّ استثمار دلاليّ و/ إيديولوجيّ، يحلّ محلّ الشّخصيّة الشّموليّة"[4].

يتيح لنا مفهوم " العامل" التّمييز بين الملفوظات داخل الخطاب، وبالتّدقيق بين:

"أ ـ عوامل التّبليغ (أو التّلفظ): الرّاوي، المروي له المخاطِب المخاطَب.

ب ـ عوامل السرد: الفاعل / الموضوع، المرسل / المرسل إليه، فاعل الحالة أو العامل ـ بالفواعل الوظيفيّة (أو النّظميّة)"[5].

[1] - فانوسون جوف، شعريّة الرّواية، تر: لحسن لحمامة، دار التّكوين للنّشر، دمشق، ط1، 2012، ص102.

[2] - ينظر قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص73 .

[3] - عالية قليل إبراهيم، الأدوار العامليّة في الرّواية العراقيّة، دراسة وتطبيق في منهج غريماس، مجلّة كليّة الآداب، جامعة واسط، ع 2، ص151.

[4] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السيّميائي للنّصوص، دار الحكمة، دط، 2000، ص15.

[5] - المرجع نفسه، ص16.

من هنا يتجلّي تدخّل 'غريماس' في هذا البيان الذّي يشرحه 'سعيد بنكراد' في قوله "إذا كان بإمكاننا تحديد الوظائف (و 1، 2 ، 3) كعناصر مكوّنة لدائرة فعل العامل ع 1، فإنّ ثبات هذه الدّوائر من حكاية إلى أخرى هو ما يسمح باعتبار الممثّلين (Acteurs) م 1، م2 ، م 3 كمتغيّرات متنوّعة لعامل واحد محدّد من خلال دائرة الفعل"[1].

من هنا تبرز العلاقة بين 'العامل Actant ' و'الممثّل (الفاعل) Acteur '، وهي علاقة تبدو مزدوجة، كما رآها 'غريماس'، بمعنى آخر "لو افترضنا أنّ تجليّات 'العامل' ع 1 تتحقّق في النّص عبر ممثّلين (م1،م2، م3) فإنّ العكس ممكن أيضا، قد يتفرّع ممثّل واحد (م1) إلى عوامل متميّزة(ع1،ع2، ع3)"[2].

لم يتمكّن 'غريماس' من تحقيق هذه العلاقة المزدوجة هكذا اعتباطا، فقد استفاد من إنجازات' تسينر Tesniere '، من خلال مفهومه النّحوي لـ " اللفّظة " 'العامل Actant '، وتطويع "نموذج 'بروب' الخاصّ بالوظائف إلى نموذج "عاملي Actanciel"، إذ تمكّن غريماس من اختصار وظائف بروب الإحدى والثّلاثين، إلى عدد محدود تشكّل ثلاث ثنائيّات وظيفيّة، ومنها يمكن ابتكار عوامل بواسطة مقولات عامليّة"[3].

2- التّحليل السّيميائي للسّرد في ضوء نظريّة غريماس..

إنّ التّحليل مصطلح يجمع ويستدعي في ممارسته مصطلحات عديدة، بإجرائه عملية إسقاطية على الخطاب، إذ تسعى هذه العملية إلى تفكيك الخطاب شكلا ودلالة، إلى بنيات جزئية. وذلك لا يتمّ إلاّ وفق آليات منها القراءة، التّي تقف على الجماليّات الفنيّة والنفسيّة والاجتماعيّة و... للنّص. فالقارئ لم يعد ذلك المستهلك للعمل، وإنّما المنتج له.

فالقراءة استراتيجية ورحلة وغربة واغتراب.. وتختلف القراءات للنّص فتختلف الاستراتيجيات، كذلك الفهم يعدّ إنتاجا للمعنى. الشّرح والتّفسير والتّأويل من مستويات تحليل الخطاب كذلك تكسب النّص قيمة أدبية، وتخوّل لنا فرصة التّساؤل: في الخطاب ما الذّي نسعى إلى فهمه؟ وكيف نقدّم تحليلا سيميائيّا خطابيّا؟

[1] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة مدخل نظري، ص44.

[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة،ص74.

[3] - المرجع نفسه، ص74.

إنّ موضوع دراستنا الخطاب الروائي كظاهرة جمالية، فإنّ جوهره لا يتمثّل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع، ولكنّ جوهره يكمن في أدبيته، وفي تحقيق فعاليّته وجوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف وتأثيرات في نفس المتلقّي. وتحليل الخطاب الرّوائي الأدبي يخضع لمعيار الذّوق، فالأديب لا يتعامل مع اللّغة كأداة لتبليغ ما يريد فقط بل يستعملها استعمالا خاصّا ونوعيّا يجعلها مشبّعة بالقيم الجماليّة، الفنيّة الأساسيّة.

والخطاب الرّوائي هو: "الطّريقة التّي تقدّم بها المادّة الحكائيّة في الرّواية، وقد تكون المادّة الحكائيّة واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الرّوائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتّجاهاتهم ومواقفهم. وإن كانت القصّة التّي يعالجونها واحدة"[1]. وهذا ما يتميّز به الخطاب الرّوائي العربي عامّة.

إنّ زمن الخطاب الرّوائي العربي لا يقدّم زمن الحكي، فبين هذا وذاك نجد هيمنة المفارقات الزّمنية بمختلف أنواعها، الإرجاعيّة، الاستباقيّة الدّاخليّة والخارجيّة... وإنّ تعدّد الخطابات تشترك في تعدّد الصيغ، ولعلّ ذلك راجع إلى طبيعة الخطاب الرّوائي في حدّ ذاته، فكل خطاب له مستوى من الزّمن، كما نلمسه على صعيد السّرد، ثم على مستوى التّبئير، لتقديم مادّة الحكي. فليس الهدف المركزي هو تقديم المادّة.

والأهمّ هو كيف تقدّم؟ وذلك عبر أهمّ خاصيّة وهي مزاوجة السّرد والعرض والرّبط بينهما والمتكلم أو المرسل الذّي قدّم الصيغة، أو ما يسمّى بالرّؤية السّردية في الخطاب الرّوائي وفق التّحليل السّيميائي! وذلك من خلال إبراز الصّورة المشتركة على صعيد الشّكل والصّوت السّرديّن.

ومع اختلال الرّؤية السّردية في الخطابات، يتمّ تحديد البعد الداخلي للرّؤية في العمل الأدبي، ولا ننسى ذكر اللّغة والفضاء والشّخصيات والوصف والأحداث التّي تعدّ من مكوّنات الخطاب الرّوائي عامّة، وإنّ مقاربة البنية السّردية للخطاب للوقوف على جمالياتها لا تعتمد على المنهج البنيوي كأداة لتحليل البنى وتحديد القيم فقط، ولكن لابدّ من ممارسات نقدية واعية بأدوات إجرائية ومعرفية خاصّة بمنظومة الخطاب الرّوائي.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 2006، ص07.

إنّ مقاربة النّصوص لم تعد تلك الإجراءات المتزامنة مع محدودية النّص، ولكنّها وسيلة لامتصاص المعاني الغائرة التّي يكون النّص قد توصّل إليها اعتمادا على معالجته السّردية. فقد يكون الخطاب محدود المساحة إلا أنّ المعاني التّي يفجّرها في بنية الخطاب السّردي تتطلّب؛ بل تشترط مقاربات مفاهيميّة ومعرفية وآليّات نقديّة ومناهج بحث تضع الخطاب في سياقه، وتحدّد مدى قابليّته واستيعابه للممارسة، وهذا ما سنحاول أن نتناوله في الجزئيّة الموالية؛ حيث حاولنا تحديد أهميّة تطبيق المناهج الحديثة (السّيميائيّة والتّداوليّة) على الخطاب الرّوائي.

الخطاب الرّوائي العربي خاصّة يمثّل استمراريّة متواصلة لقراءة الخطاب السّردي في الرّواية، بعدّها جنسا أدبيّا يتمثّل آليات السّرد التّي تأخذ دلالات الخطاب السّردي، مكان وفضاء، شخصيّة، لغة روائيّة... وكلّ هذا يجعل من تناول الظّاهرة السّردية في الرّواية في أبعادها الثقافية والسياسية أمر لا مفر منه للقارئ والناقد معا، للكشف على الأحداث التّي تأسّست عليها بنية الرّواية، ومرجعيّاتها المتصارعة في الخطاب السّردي الرّوائي... ذلك الخطاب الذّي تتجاذبه خطابات ما قبل وبعد الرّواية في عالم السّرد.

يحاول تحليل الخطاب تناول الظّاهرة اللّسانية على مستوى يتجاوز مستوى الجملة أو النطق، ليشمل النّص المكتوب مهما بلغ طوله واختلف نوعه، والتخاطب الشفوي بين النّاس بأشكاله المختلفة، ولابدّ من معرفة حدود الخطاب مع السّيميائيّة، التّداولية... لتحليله...

وإنّ نضج هذا الخطاب الرّوائي العربي عموما قد برز بشكل ملفت من خلال امتزاجه بالواقع والتاريخ، حيث مكّنه من توسيع آفاقه وتعميق دلالاته من داخل العملية السّردية، فيتجلّى ذلك في حمولاته المعرفيّة من توظيفات للتّراث وعوالم حكائيّة شعبيّة وغيرها المعبّرة والخالقة للمتعة والتّشويق، وكذا المتفاعلات التّاريخيّة القديمة والحديثة.

والممارسات الفكريّة والمعرفيّة المرتبطة بمفاهيم إيديولوجيّة، تصنع لاحقا مجموعة من القيم الجماليّة، تختلف باختلاف الأصوات في الرّواية بما يكشف تباين مستوى الشّخصيات والحوار، وهذا ما يخلق لدينا إعجابا بالبنية الرّوائية...

ولتحديد الجماليّة السّرديّة في الخطاب الرّوائي، لابدّ من إخضاع هذا الأخير - كما سبق وذكرنا- إلى الآليّات الإجرائيّة للمناهج النّقديّة المعاصرة كالسّيميائيّة والتّداوليّة، لتحديد هذه الجماليّة

وخصوصيّات الخطابات المميّزة لها، مع القدرة على تحديد ميكانيزمات الكتابة الإبداعيّة بتحديد وتحليل الخطاب... فكيف تنظر السّيميائيّة للجماليّة السّرديّة؟

كما نعلم تعدّ المناهج النّقديّة المعاصرة أدوات إجرائيّة تساعد على قراءة ومقاربة الظّاهرة الأدبيّة، ففي البدء كان النّص الأدبي عامّة منفتحا على مختلف المناهج النّقديّة الغربيّة بداية بالسّياقية وصولا إلى القراءة النّقديّة النّصانيّة، واستقراء للظواهر الفنية المحدّدة لبنياته وتأويلاته، وعتباته داخل العمل الأدبي، ولهذا صارت مسألة إخضاع أي خطاب لمنهج نقدي معاصر قادرة على خلق عمليّة نقديّة راقية، من شأنها تحديد المضامين المعرفيّة والجماليّة واللّغوية والفكريّة للخطاب.

وقد شهدت السّاحة الفنيّة والأدبيّة المعاصرة تطورا سريعا في ما يخصّ استحداث طرق ومناهج جديدة لمعالجة الخطاب من أجل الوصول إلى فك شفراته الدّاخلية، والولوج إلى مدلولاته الكامنة. ويعدّ التّحليل السّيميائي للنّصوص من الأدوات المستخدمة في تحليل الخطاب، حيث يسعى إلى تحديد الدّلالة من وراء تحليل النّظام الرّمزي بكافّة أشكاله، كما أنّ النّص السّردي من بين النّصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال **علم السّيميائيات Sémiologie** التّي هي "علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصله"[1]، فهي إذن علم يدرس الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، ونوعها ووظائفها.

فالسّيمياء علم يستمد أصوله ومبادئه من حقول كثيرة منها اللّسانيات والفلسفة والمنطق والأنثروبولوجيا... لذلك لا يتحدد موضوعها في مجال خاص، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني بدءا بالانفعالات البسيطة وصولا إلى الأنساق الإيديولوجيّة الكبرى.

فهي تهتمّ بكلّ ما ينتمي إلى التّجربة الإنسانيّة، فقد جمعت بين الصّوت والصّورة والإثارة والموسيقى وكلّ ما يتّحد مع اللّغة لإبراز جماليّة محدّدة، ومدّها بكل القيم للتأثير والفاعلية في المتلقّي. فكيف تتجلّى هذه الجماليّة في البنية السّردية من خلال التّحليل السّيميائي؟

لا يختلف اثنان على أنّ المناهج النّقدية الحديثة ومن بينها المنهج السّيميائي هي ثمرة بحوث غربيّة، وأنّها انتقلت إلى العالم العربي، وهذا ما أدّى إلى ظهور علم السّيمياء منذ منتصف السّبعينيات. وإنّ العلاماتيّة أو "السّيميائيّة، أو السّيميولوجيا أو السّيميوطيقا، أو علم الإشارة أو علم العلامات، أو علم الأدلة"[2]، كلّها ترجمات لعلم واحد يعنى بدراسة العلامات وأنظمتها اللّغوية، الأيقونيّة والحركيّة...

[1]- بيير جيرو، علم الإشارة "السّيميولوجيا، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، سوريا، ط1، 1988، ص09.
[2]- بسّام قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001، ص12.

حيث إنّ السّيميولوجيا تتكوّن "من الأصل اليوناني: Sémeîon الذّي يعني علامة، وLogos الذّي يعني خطاب"[1]. فالسّيمياء ترسم تلك العلاقة بين بنية الإشارات والنّص الأدبي، كما أنّ "التّحليل السّيميائي ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التّحليل اللّساني على المستوى الأفقي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدّلالات..

فإنّ عمله تجسّد بصورة خاصّة في محاولة تجاوز البنية اللّغوية الدّاخلية إلى الأنظمة الخاصّة بما فيها المرجعيات الثّقافية والدّينية والسّياسية التّي ينتمي إليها الخطاب والملابسات التأويلية المختلفة، وهو في محاولة تناول البنية الرّأسية، واستثمار كل الأنظمة الدّالة"[2]. فقد عرفت الدّراسة السّيميائيّة تطوّرا واضحا في مجال التّحليل السّردي للخطاب، وخاصّة بعد إلمامها الواضح بمرفولوجيّة "بروب"، التّي سعت إلى تعميق علم للسّرد يعمّق هو الآخر فهمنا للمبادئ المكوّنة للخطاب السّردي.

وإنّ التّحليل السّيميائي لهذا الخطاب يتمّ عبر استكشاف البنى العميقة للخطاب، وهذا ما يساعد على الكشف عن الإيديولوجيا المختفية في ثنايا النّص بالكشف عن العلاقات الموجودة بين الفاعلين والموضوع الذّي يتناولونه. حيث يقوم النّموذج السّيميائي على دراسة الخطاب انطلاقا من المستوى الظاهري أوّلا، ثم مستوى السّطح ثانيا، ثم العمق ثالثا... وفق معايير سيتمّ الإشارة إليها لاحقا - في الجانب التطبيقي -... فالمنهج السّيميائي في قراءة النّص الأدبي "ينبثق من النّص نفسه ويتموقع فيه بوصفه شكلا من أشكال التّواصل يربط علاقة تفاعل بين النّص والقارئ لأن القارئ ينشط على مستوى استنطاق الدّال في النّص مما يجعله يتفاعل مؤثّرا في النّص أو متأثرا به"[3]. "ويمكن أن يكون للدّال الواحد مدلولات متعدّدة وأنّ كلّ قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيرا مختلفا"[4]. والقراءة تعني إقامة علاقة نقديّة مؤسّسة بين القارئ والمقروء.

"وتتجسّد مستويات التّحليل السّيميائي للنّص من خلال المكوّن السّردي والذّي يقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيّرات الطارئة على حالة العوامل، أي أنّه ينظّم تتابع وتسلسل الحالات والتحويلات. مكوّن تصويري ومجاله استخراج الأنظمة الصّورية المبثوثة على نسيج النّص ومساحته، كما أنّه يتتبّع

[1]- عصام خلف كامل، الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص18.

[2]- عبد القاهر شرشار، مدخل إلى السّيميائيات السّردية (نماذج وتطبيقات)، منشورات الدّار الجزائريّة، الجزائر، ط1، 2015، ص85.

[3]- علي زغينة، مناهج التّحليل السّيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، السّيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 07-08 نوفمبر 2000، ص135-136.

[4]- المرجع نفسه، ص137-138.

آثار المعنى، أمّا المستوى العميق فيتشكّل من: شبكة من العلاقات تقوم بترتيب قيم المعنى اعتمادا على العلاقات القائمة، والمتجلّية عبر النّص –نظام العمليّات: ينظم الانتقال من قيمة إلى أخرى"[1].

ويذهب غريماس ، إلى ما يسمّيه "البنى السّردية" أو "السّيميائية السّردية" في تحديد البنى السّيميائيّة العميقة التّي تشمل الأشكال العامّة لتنظيم الخطاب[2] وهذا ما جعل قواعد الرّواية تتحوّل إلى قواعد سيميائيّة ينبغي أن تفهم على أنّها بنى سيميائيّة عميقة تنظم نشوء المعنى وتشمل الأشكال العامّة لتنظيم الخطاب - كما سبق الذكر-

تعنى السّيميائية السّردية برصد البنى العميقة التّي تتحكم بمظاهر الخطاب، وتهدف إلى تحديد قواعد وظائفية للسّرد[3]. وقد تجلّت في أبحاث "غريماس" و"**بريمون" C. Bremond** (1929-2021) انطلاقا من جهود "بروب"، تهتم بالسّردية كما أنّها تتناول المضامين السّردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة من خلال مقاربة النّصوص السّردية.

وفي نظر "غريماس" "استخراج المعنى لا يتمّ إلاّ بالكشف عن شبكة العلاقات القائمة في صلب النّص وحصرها، بربط الوحدات السّردية وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها"[4]. ممّا يعني أنّ التّحليل سيظلّ مرتكزا على البحث عن الشّروط الدّاخلية المتحكّمة في الدّلالة، وهذا لا يقوم على النّص وما يحيل إليه من علاقات خارجيّة.

بل يرتكز على البحث في وظيفة النّص، وكيف قدّم هذا الأخير! وبصيغة أخرى كيف يبنى المعنى داخل النّص لا خارجه. فحسب "غريماس" البحث في سرديّة العمل هو تحليل لمستوياته المختلفة، بما فيه جميع مظاهر الخطاب، وأبعاده الدّلالية العميقة. كما طرح لذلك "غريماس" "النّموذج العاملي بوصفه أداة لمعالجة النّصوص السّردية الذّي يعدّ تشخيصا غير تزامني، واستبدالا لعالم الأفعال.

ذلك أنّ السّرد يقوم على التّراوح بين الاستقرار والثّبات والحركيّة والتحوّل في آن واحد"[5] ، كما أنّه ارتكز على ثلاثة أنواع من العوامل - سيتمّ ذكرها لاحقا بالتّفصيل والتّطبيق- . كما خصّص المربّع

[1]- عبد القادر شرشار، مدخل إلى السّيميائيات السّردية (نماذج وتطبيقات)، ص85.

[2]- ينظر بيتر دوميجر، تحليل الرّواية، تر: فريق التّرجمة بمركز الإنماء القومي، مجلّة العرب والفكر العالمي، ع5، شتاء 1989، ص105-106.

[3]- ينظر عبد الله إبراهيم، من وهم الرّؤية إلى وهم المنهج، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع67-68، ص124.

[4]- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السّيميائي (دراسة في القصّة القصيرة الجزائريّة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2002، ص23.

[5]- أحمد طالب، المنهج السّيميائي من النّظريّة إلى التّطبيق، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط1، بت، ص18.

السّيميائي[1] لتجسيد المعنى الذّي يبني علاقات منطقية والذّي من خلاله حاول "غريماس" تحليل الأشكال المعقّدة للدّلالة إلى عناصر بسيطة. فهذا المربّع يمثّل العلاقات الأساسيّة التّي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدّلالية لتوليد مجال دلالي قائم على الاختلاف والتّقابل.

إنّ المربّع السّيميائي بنية انبثاق تسعى إلى تمثيل كيف يتمّ إنتاج الدّلالة عن طريق سلسلة من العمليّات الإبداعيّة لمواقع متباينة تأسيسا على هذا المنظور يفهم المربّع السّيميائي على أنّه تأليف تقابلي لمجموعة القيم المضمونية[2]...

- **البنية السّطحيّة La Structure Profonde**

إنّ تقسيم 'غريماس ' للبنية السّرديّة إلى سطحيّة وعميقة، لم يكن تقسيما اعتباطيّا أو عشوائيّا، إنّه تقسيم نابع من قراءاته الحصيفة للدّراسات اللّسانيّة التّي استوحى منها كثيرا من مفاهيمه وآلياته الإجرائيّة. استفاد 'غريماس' من 'شومسكي' في تقسيمه المزدوج للبنية إلى مستويين، مستوى البنية السّطحيّة والبنية العميقة، و"يعدّ التّمييز بين البنيات العميقة والبنيات السّطحيّة نسبيّا، ذلك أنّ النّظريّة السّيميائيّة يمكن أن تتموقع حسب احتياجاتها مستويات العمق، وتبدو البنيات الخطابيّة كبنيات سطحيّة بالنّسبة للبنيات العميقة"[3].

انصب اهتمام 'غريماس' بالبنية السّطحيّة من خلال اهتمامه بمبدأ "المحايثة" الذّي طبّقه على دراسة عناصر النّص، لأنّ التّحليل من منظوره، "يجب أن يكون محايثا بحيث يقتصر الاشتغال النّصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التّي يقيمها النّص مع أيّ عنصر خارجيّ"[4]. فالتّحليل المحايث للنّص يستوجب، أساسا، دراسة بنيته الشّكليّة الظّاهرة بوصفها نسقا تحكمه قوانين وشروط محدّدة، وفي هذا المستوى "يخضع فيه السّرد (بكلّ تمظهراته) لمقتضيات المواد اللّغويّة الحاملة له... ويتعلّق الأمر في هذ المستوى بالنّظر إلى النّص السّردي في تجلّياته الخطّية المباشرة"[5]، وقد قسَّم 'غريماس' هذا المستوى إلى مكوّنين هما: تركيبيّة سرديّة، ودلالة سرديّة.

[1]- ينظر أحمد طالب، المنهج السّيميائي من النّظريّة إلى التّطبيق ، ص22.

[2]- عبد القادر شرشار، مدخل إلى السّيميائيات السّردية (نماذج وتطبيقات)، ص42-43.

[3] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص206.

[4] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص 50.

[5] - المرجع نفسه، ص51.

تركيبيّة سرديّة: يهتمّ هذا المكوّن في السّيميائيّة السّرديّة بدراسة "المكوّن السّردي" الذّي يقوم بضبط التّواليّات والتّرابطات الخاصّة بالحالات والتّحوّلات الحاصلة على الفواعل. وعلى العموم فإنّ المكوّن السّردي يتشكّل من العناصر التّالية:

1 ـ الملفوظات السّرديّة: يقابلها مصطلح (الوظيفة) الذّي استخدمه 'بروب' ، ويعني به 'غريماس' فعل الشّخصيّة ووضعها وتحوّلاتها (أفعالها)،فضلا عن (الحالة) التّي تكون عليها الشّخصيّة.

2 ـ المقاطع السّرديّة: يقصد بها تمفصل النّص وتقطيعه على شكل وحدات وأفكار جزئيّة تصوّر حركة سرديّة.

النّموذج العاملي بوصفه نسقا Le modèle actanciel

من مسلّمات النّظريّة السّرديّة الغريماسيّة، اتّسامها بالشّموليّة، إذ استفادت من نتائج الدّراسات السّابقة التّي مسّت العديد من الحقول المعرفيّة، بالأخصّ اللّسانيات والدّراسات الأسطوريّة، وعليه فإنّ دراسة وتَمثُّل أيّ مفهوم من مفاهيم هذه النّظريّة يقتضي العودة إلى نتائج هذه الدّراسات.

فعند بناء تصوّر مفهوم النّموذج العاملي عاد 'غريماس' إلى مفهوم "العامل" في اللّسانيّات الذّي انطلق منه "لتوليد بنية تركيبة كبيرة: بنية الخطاب السّردي باعتباره يتشكّل من الجملة ويتجاوزها إلى الخطاب والنّص"[1]. فضلا عن ذلك فقد استعار 'غريماس' من "العوامل" في المسرح كما تناولها **'سوريو Sauriau '**(1892-1979م) الذّي استخرج نموذجا عامليّا، يكثّف ويلخّص مجموع التّطوّرات والتّحوّلات التّي يزخر بها النّص المسرحي محدّدة في المواقع التركيبيّة التّالية:

. القوّة الموضوعاتيّة الموجّهة

. ممثّل الخير والقيم الموجّهة.

. الحكم واهب الخير

. المتحصّل المفترض

. المساعد

[1] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّردية مدخل نظري، ص47.

ـ الضديد"[1].

إنّ فكرة "النّموذج العاملي" كان قد وضع 'غريماس ' خطوطها العريضة في كتابه (الدّلالة البنائيّة) سنة 1966، حين حاول أن يؤسّس لعلم دلالة بنائيّ للحكي، أقامه على ستّة عوامل، تتشكّل من ثلاثة محاور، وهي اختزال لأحدى وثلاثين وظيفة لبروب:

ـ محور الرّغبة: وهو المحور الذّي يربط بين الذّات والموضوع

ـ محور التّواصل: وهو عنصر الرّبط بين المرسل والمرسل إليه

ـ محور الصّراع: وهو ما يجمع بين المساعد والمعارض.

إنّ " النّموذج العاملي" كما تصوّره 'غريماس' في محاوره الثّلاثة، هو اختزال لنشاط الإنسان، تسوسه الرّغبة المحرّكة للذّات الإنسانيّة، "ومتموضع بوصفه موضوعا للتّواصل بين المرسل والمرسل إليه، في كون رغبة الذّات تتغيّر حسب اسقاطات المساعد والمعيق"[2]. لذا كان مفهوم "العامل" أشمل من الشّخصيّة، لأنّ التّأثير لا يكون من الإنسان فحسب، بل من الحيوان أو أيّ شيء آخر له قدرة على فعل "التّحويل والتّغيير"، فهو "يقوم بالفعل أو يخضع له، وقد يكون إنسانا، أو حيوانا أو فكرة"[3].

ومن هنا يمكن اعتبار النّموذج العاملي نسقا ونظاما من العلاقات يساعد على رصد دلالة النّص، بـ"النّظر إلى الهيكل العام المنظّم للسّرديّة وفق سلسلة من العلاقات"[4].

أ ـ علاقة الرغبة Relation de désir

يمكن وصف العلاقة بين **الذّات والموضوع (sujet / objet)** بالمحور الأساسي في النّموذج العاملي. فالرّغبة تدفع إلى التّواصل، وتؤجّج الصّراع عند تطوّر ملفوظ الحالة، الذّي ينشأ عن العلاقة بين الذّات والموضوع، يتطوّر عنه ملفوظ آخر يصطلح عليه 'غريماس' بـ"**ملفوظ الإنجاز(énoncé de faire**،) الذّي يفضي إلى خلق "ذات الإنجاز **(sujet d'état)** التّي تنجز الفعل لتحقيق الرّغبة عن

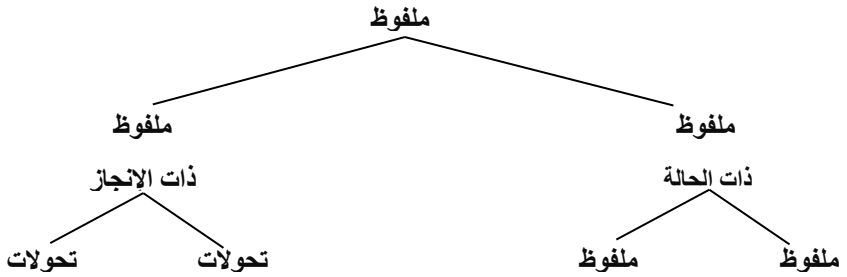
[1] - ينظر عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006، ص60.

[2] - محمّد الدّاهي، سيميائيّة السّرد، بحث في الوجود السّيميائي المتجانس، روية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2009، ص 35.

[3] - محمّد مفتاح، ديناميّة النّص (تنظير وإنجاز)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص169.

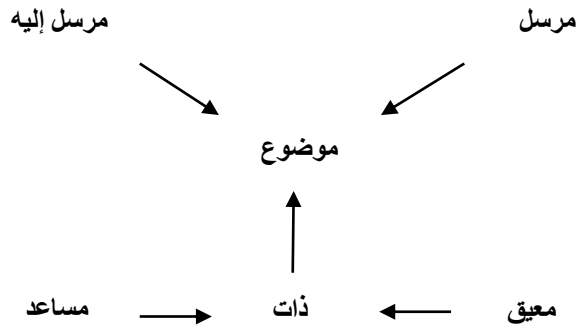
[4] - سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشّخصيّات السّردية (رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجا)،دار مجدلاوي ، عمّان، الأردن، دط، 2003، ص 92.

طريق أيّ شخصيّة، وعندئذ يصبح العامل مثلا بمثّلين، ونتيجة لذلك ينشأ ما يسمّيه 'غريماس' **بالبرنامج السّردي (Programme Narratif)** الذّي سيأتيه الحديث لاحقا. فالعلاقة بين الذّات والموضوع تتحدّد "عبر ملفوظ الحالة، الذّي يجسّد تحوّلا اتّصاليّا أو انفصاليّا"[1]. والتّرسيمة الآتيّة توضّح ذلك[2]..



ب ـ علاقة التّواصل Relation de communication

لتَمَثُّل حقيقة العلاقة التّواصليّة في الحكي، تقتضي الضّرورة أن نفهم الدّوافع التّي وراء تحريك الرّغبة، ذلك "أنّ كلّ رغبة من لدن ذات الحالة، لا بدّ أن يكون وراءها محرّك أو دافع"[3]. فالدّافع عند 'غريماس' هو **"المرسل Destinateur "** الذّي يوجّه رسالته إلى "عامل" وهو **"المرسل إليه Destinataire "**، وحينئذ تتحقّق علاقة التّواصل بين المرسل والمرسل إليه عن طريق علاقة الرّغبة. والخطاطة الآتية توضّح ذلك[4]..

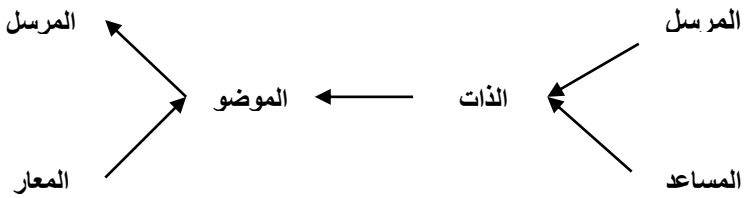


[1] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص35.
[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص110.
[3] - المرجع السّابق، ص35.
[4] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة، مدخل نظري، ص76.

ج . علاقة الصّراع Relation Lutte

لا يتجسّد الصّراع إلّا من خلال العلاقة بين **"المساعد Adjuvant "** و**"المعارض L'opposant "** التّي تنتج إمّا تحقيقا للرّغبة والتّواصل، فيكون النّجاح للمساعد، أو إمّا أن تكون نتيجة العلاقة عدم تحقيق الرّغبة والتّواصل، فيكون المعارض هو المنتصر، وعليه فإنّ المساعد يتدخّل دوما "لتقديم يد العون، بغية تحقيق مشروعه العمليّ وإصابة هدفه المنشود"[1].

فالمعارض أو المعيق دوره سلبيّ يختلق العراقيل والمعوّقات التّي تحول دون تحقيق هدف المساعد، "لاتّصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه"[2]. ويختزل 'ج. كورتيس' ' النّموذج العاملي' في علاقاته الثّلاث التّي نشير إليها في التّرسيمة الآتية :



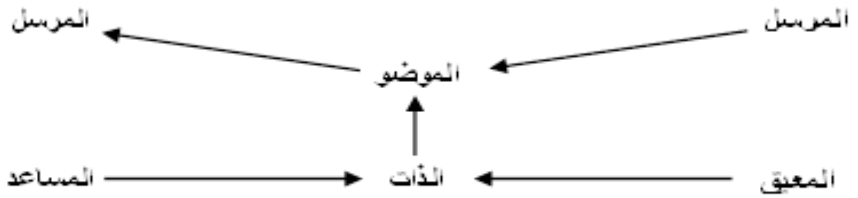
انطلاقا من النّماذج التّي درسها 'غريماس' عند كلّ من 'بروب' ،'سوريو' و'تنيير'، توصّل إلى صياغة الصّورة النّهائيّة للنّموذج العاملي، "في تنوّعها وغناها وتوزّعها على مجلّات مختلفة (الحكايات الشّعبيّة، المسرح) .سيعمد غريماس إلى صياغة الصّورة النّهائيّة للنّموذج العاملي بعدّه مستوى مشتقّا من النّموذج التّأسيسي (ظهور العمليّات من صلب العلاقات)"[3]. ويتكوّن هذا النّموذج من ستّ خانات موزّعة على ثلاثة أزواج، وكلّ زوج محدّد من خلال محور دلاليّ يحدّد طبيعة العلاقة الرّابطة بين

[1] - نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2008، ص51-52.

[2] - المرجع نفسه، ص52.

[3] - J. Courtés , Introduction à la sémiotique narrative et discursive , P62.

حدّي كلّ زوج، ويحدّد طبيعة العلاقة الرّابطة بين الأزواج الثّلاثة، ويعطي غريماس لنموذج التّمثيل التّالي[1]:



انطلاقا من هذا التّمثيل حدّد 'سعيد بنكراد' المحاور الثّلاثة التّي تعبّر عن الرّغبة كما استوحاها من غريماس "تعبّر عن الرّغبة في حالة العلاقة بين الذّات وموضوعها..

- محور الرّغبة: وهو المحور الذّي يربط بين الذّات والموضوع

- محور الإبلاغ: وهو عنصر الرّبط بين المرسل والمرسل إليه

- محور الصّراع: وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد.

من هنا يطفو السّؤال الجوهري التّالي: ماذا يمثّل النّموذج العاملي في منظور غريماس؟

يمثّل النّموذج العاملي في خطوطه العريضة ومحاوره الأساسيّة، الوجود الإنساني في فكره ونشاطه، "إنّ هذا النّموذج بعلاقاته الثّلاث يضعنا أمام العلاقات المشكّلة لأيّ نشاط إنسانيّ، كيفما كانت طبيعته، وبعبارة أخرى فإنّ هذا النّموذج يُعدُّ بشكل من الأشكال طريقة في تعريف الحياة ومنحها معنى"[2].

البرنامج السّردي Le Programme Narratif

إنّ المستقرئ للنّظريّة السّرديّة الغريماسيّة بمكوّناتها الشّموليّة والمفاهيميّة يتّضح له، أنّ هذه النّظريّة بناها صاحبها بعناية فائقة، وفق منطق دقيق ومنطلقات مُؤسَّسَة، فلا شيء يخضع للاعتباط أو الصّدفة. وهكذا فإنّ الحديث عن 'النموذج العاملي' يفضي بنا بصورة منطقيّة إلى تناول هذا العنصر المركزي من البنية السّطحيّة للنّظريّة السّرديّة عند 'غريماس'.

[1] - سعيد بنكراد، السّيمائيّة السّرديّة، مدخل نظري، ص76.

[2] - المرجع نفسه، ص 78.

من خصائص النّص السّردي أنّه يَعرفُ تحوّلا من حالة إلى حالة، وهو تحوّل تؤكّده الدّراسات التّي تناولت النّظريّة السّرديّة، و"لا يمكن أن يتمّ عن طريق الصّدفة"[1]. إنّ ترابط النّص السّردي وانتقاله من حالة لأخرى والتّحوّلات النّاجمة عن هذا التّرابط، هو الذّي يصطلح عليه 'غريماس' بمفهوم البرنامج السّردي، إنّه "تتابع الحالات وتحوّلاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحوّلها، إنّه التّحقيق الخصوصي للمقطوعة السّرديّة في حكاية معطاة في العلاقة بين الفاعل الدّالة على الحالة وموضوعه، يحدّد البرنامج السّردي دائما بالحالة (في علاقتها بموضوع القيمة) التّي ينتهي إليها"[2].

استنادا إلى المفهوم السّابق للبرنامج السّردي الذّي يراه 'غريماس' أنّه قائم على فعل إنجازيّ واحد بقلب الحالة الأوّلية واستبدالها بحالة نهائيّة، والتّي يسمّيها 'غريماس' **"بالمسارات السّردية Les parcours narratifs"** المشكّلة لمراحل صيرورة الحدث السّردي. فما هي هذه المراحل؟

1 . مرحلة التحفيز والتحريك La manipulation

إنّ الهدف من هذه المرحلة البحث عن موضوع القيمة، ولا يتحقّق هذا الأمر إلّا بـ(إقناع الذّات من قبل المرسل، بحيث يقوم العامل بتأويل هذا الإقناع"[3]. فضلا عن إقامة علاقة التّأثير والاستحواذ من قبل مرسل للتّحفيز، وقائم به على عامل ثان متلقّيا له، يشعر بالحالة وضرورة القيام بعمل ما قصد تغيير وضعيّة معيّنة واستبدالها بوضعيّة أخرى مغايرة لها. وتمثّل مرحلة التّحفيز/ التّحريك "بالنّسبة لتطوّر البرنامج السّردي مرحلة ابتدائيّة"[4].

2 . مرحلة القدرة / الأهليّة La compétence

إنّ الاقتناع الذّي رصدناه في مرحلة التّحفيز يهدف إلى تحقيق الرّغبة، ولا تتحقّق هذه عند الفاعل إلّا إذا توفّرت القدرة والأهليّة الدّافعة إلى الإنجاز والعمل، لأنّ "إرادة الفعل، القدرة على الفعل، وجود الفعل، معرفة الفعل، وجلّها ترتبط بالبعد التّداولي"[5]. أي أنّ "فعل الفاعل دليل على قدرته"[6].

[1] - سعيد بنكراد، السّيمائيّة السّرديّة، مدخل نظري، ص55.

[2] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص148.

[3] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص53 .

[4] - المرجع نفسه، ص53.

[5] - المرجع نفسه، ص53.

[6] - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي، ص11.

3 . مرحلة الإنجاز / فعل الكينونة La performance

تعدّ هذه المرحلة جوهريّة وأساسيّة في البرنامج السّردي، فهي تعبّر عن التّحوّل الذّي تمَّ بصورة حقيقيّة، هدفها الحصول على موضوع القيمة، إذ "يقتضي الحدث الذّي يقوده الفاعل المنفّذ إلى تحويل الحالة"[1]. بمعنى أنّ الفاعل وصل إلى مرحلة التّنفيذ والتّحويل، وهي المرحلة النّهائية. غير أنّ تحقيق هذه الرّغبة خاضع للبنية الجدليّة التّي تحكم النّموذج العامليّ، إذ نجد برنامجا مضادّا يقوم به فاعل مضادّ"[2].

4 . مرحلة الجزاء La sanction

يعتبر الجزاء المرحلة السّرديّة الأخيرة في البرنامج السّردي، فهو الحكم والنّتيجة على الأفعال التّي يَتمُّ إنجازها من الحالة البدئيّة إلى الحالة النّهائيّة، إنّه حكم على الإنجاز"[3]. للإشارة، فإنّ حضور 'المرسل' يعدّ في البرنامج السّردي الحلقة المهيمنة من الحالة الأولى (البدء) إلى الحالة الأخيرة (النّهاية)، فهو الحاكم على الأفعال والشّاهد على تطوّرها، ومن خلالها تُقيَّمُ الإنجازات قبل تقديم الجزاء.

وصفوة القول فإنّ العوامل السّرديّة الأربعة التّي تمّ عرضها آنفا تشكّل العمود الفقري للبرنامج السّردي البسيط، الذّي يتأكّد من خلاله التّرابط المحكم والمنطقي بين العوامل السّرديّة التّي نختزلها في الشّكل التّالي:

تحفيز:	قدرة:	إنجاز:	جزاء:
فعل الفعل علاقة مرسل فاعل إجرائي (إقناع – تأويل)	كينونة الفعل علاقة فاعل إجرائي برنامج استعمال (مواضيع جهيّة)	فعل الكينونة علاقة فاعل إجرائي برنامج أساس (مواضيع قيمة)	كينونات الكينونة علاقة مرسل فاعل إجرائي (تقويم)

[1] - ميشال آريفي وآخرون، السّيميائيّة أصولها وقواعدها، تر: رشيد بم مالك، مر: عزالدّين مناصرة، منشورات الاختلاف، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، 2002، ص 15.

[2] - سعيد بوعيطة، المرجعيّة المعرفيّة للسّيميائيّات السّرديّة، جريماس نموذجا، ص53.

[3] - ينظر عبد الحميد العابد، مباحث في السّيميائيّات، دار القرويّين للطّباعة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008،ص39.

"نلاحظ في نهاية الجدول أنّ الفعل الإقناعي يقابله الفعل التّأويلي في مرحلة التّقديم، وهو ناتج عن فعل التّأثير الممارس من المرسل على الفاعل لأداء المهمّة التّي كلّف بها، من أجل الحصول على موضوع القيمة، وعليه يكتسي الفعل الإقناعي والفعل التّأويلي طابعا معرفيّا"[1].

5ـ التّحليل السّردي بين الحالات والتّحوّلات..

الأصل في النّموذج العاملي الانتظام والثّبات، غير أنّه من خلال العوامل الستّة ينهض على جانب من الحركة والحيويّة لسبب بسيط، "أنّ السّرد يقوم في أساسه على التّحوّل من طور إلى طور والانتقال من حال إلى حال"[2].

معنى هذا أنّ التّحوّل والانتقال الذّي ينهض عليه السّرد يبعث فيه الحركة والفعاليّة، ومن هنا يُشيَّد السّرد كينونته من خلال الحالات والتّحوّلات التّي ينبغي التّمييز بينها، "بمعنى التّمييز بين الحالة والدّلالة على **الكينونة(Etre)** أو **الملك(Avoir)**، وبين **الفعل (Faire) المنجز"**[3].

ويمكن أن نوضّح ذلك بالإشارة إلى العلاقة القائمة بين الذّات والموضوع على أحد العاملين، فإمّا أن تكون علاقة اتّصال، أو إمّا أن تكون العكس، فهي بين بين، لا اتّصال دائم ولا انفصال دائم، ويمكن أن نرمز إليها بالشّكل التّالي:

علاقة الوصل:

1. الفاعل(ف) في علاقة وصلة ∩بموضوع القيمة (م) énonce d'état de jonction فـ∩ م

2 . الفاعل(ف) في علاقة فصلة ∪ بموضوع القيمة (م) transformation disjonctive ."[4]

فالتّحويل السّردي في النّص يتّخذ شكلين، الذّي يتمثّل في الانتقال من حالة إلى حالة ثانية مغايرة للأولى التّي نرمز إليها في الشّكل التّالي:

1. في شكل علاقة الاتّصال transformation conjonctive من الانفصال إلى الاتّصال

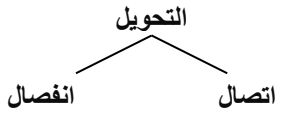
[1] - عبد الحميد العابد، مباحث في السّيميائيّات، ص 52.
[2] - محمّد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي، نظرية غريماس،ص47.
[3] - نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّات السّرديّة، ص52.
[4] - المرجع نفسه، ص52.

(ف ∪ م) ←(ف∩م)

2 . في شكل علاقة الانفصال transformation disjonctive

(ف∩ م) ←(ف∪م) [1]

التّحويل (الانتقال من حالة إلى حالة أخرى).



ف، ن [(ف ∪ م)] [(ف∩ م)]

ف، ت [(ف ∩ م)] [(ف ∪ م)]

إنّ مهمّة التّحليل السّردي تقوم بوظيفة هامّة وأساسيّة، إذ يقوم بتحريك وحدات النّموذج العاملي، "على أساس التّحول والانتقال من طور إلى طور ومن حال إلى حال، بعبارة أخرى وهي التّمييز والفصل بين الحالات والتّحويلات، وهكذا فملفوظات الحالة تعني الكينونة والملكية، أمّا ملفوظات الفعل فتدلّ على الفعل المنجز، ومنه التّحويل يعني به الانتقال من حالة إلى حالة أخرى لا تماثلها عن طريق **فعل تحويليّ faire transformateur**، أو **ملفوظ الفعل énonce de faire**، يتمّ إنجازه من قبل **فاعل الفعل sujet de faire** أو **الفاعل الإجرائيّ sujet opérateur**"[2].

- **البنية العميقة La structure profonde**

يقتضي العرض المنهجي للمبحث أن نعرّج على تعريف البنية السّطحيّة والبنية العميقة، بغرض استجلاء القواعد التّي تحكم كل بنية. وممّا هو مؤكّد في الدّراسات اللّغويّة الحديثة، أنّ 'شومسكي' " يميّز بين البنية السّطحيّة، أي البنية الظّاهرة عبر تتابع الكلمات التّي ينطق بها المتكلّم، وبين البنية

[1] - نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّات السّرديّة، ص52- 53.

[2] - حدّاد خديجة، الشّخصيّة في روايات محمّد مفلاح من منظور نظريّة العامل السّرديّة، رواية شبح الكليدوني أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2018/ 2019، ص 88-89.

العميقة، أي القواعد التّي أوجدت هذا التّتابع تبيّن هذه القواعد تكوين الجمل في مستوى أعمق من المستوى الظّاهر في عمليّة الكلام"[1].

يستدلّ ممّا سبق أنّ البنية العميقة هي البحث عن المكوّنات البانية التّي أنشأت التّتابع اللّغوي، وهي بنية يصعب الكشف عن مكامنها إلّا بالإدراك الكلّي والشّامل للبنية السّطحيّة. وفي هذا السّياق تساءل 'سعيد بنكراد' عن كفية استطاعة الذّهن البشري أن يحقّق موضوعات ثقافية؟ للإجابة عن هذا التّساؤل أشار سعيد بنكراد أنّ الذّهن البشري يملك طرقا معقّدة ينبغي عليه أن يتجاوزها، ولن يتحقّق له ذلك، إلّا بالارتكاز على ثلاثة مبادئ:

"أوّلا. أنّ البنيات العميقة تتحدّد داخلها الكينونة الإنسانيّة ... وهي بمثابة الخزّان الثّقافي الذّي يتحكّم لاحقا في أشكال السّلوكات المرتبطة بثقافة تبرّره وتفسّره"[2].

أمّا "المبدأ الثّاني، فيتعلّق بالبنيات السّطحيّة، وهي تتمثّل في القواعد التّي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتّجلي في أشكال خطيَّة"[3]. ويوجز سعيد بنكراد المبدأ الثّالث الذّي يتعلّق "ببنيات خاصّة بالتّجلي، التّي تنتج تنظّم الدّوال، ويتمّ النّظر إليها من زاويتين، الأولى تعود إلى المضامين ... أمّا الثّانية، فهي تحيين الممارسة من خلال أشكال خطابيّة"[4].

إنّ الخطاب ليس تشكيلا لغويّا حاملا للدّلالة، إنّه قواعد وشروط تنتجها وتتحكّم فيها، ومن هنا لا يمكن أن نعتبر النّص "سطحا فقط، خاضعا لمقتضيات المواد اللّغوية الحاملة له فحسب، بل هو عمق أيضا، ودلالة ومفاهيم مجرّدة، وشروط منطقيّة تحكم هذه الدّلالة، بل وتتحكّم حتّى في المستوى السّطحي نفسه، أي أنّ النّص يتضمّن بعدا آخر غير البعد السّطحي، سابقا عليه في الوجود، ومولّد له، وهو البعد (المستوى) العميق"[5].

يشير 'رشيد بن مالك 'في (قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص) أنّ البنية العميقة "هي ضمنيّة وتتمثّل في ذهن المتكلّم المستمع، فهي حقيقة عقليّة قائمة، يعكسها التّتابع الكلامي

[1] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص205.
[2] - سعيد بنكراد، السّيمائيّة السّرديّة، مدخل نظري، ص 44.
[3] - المرجع نفسه، ص45.
[4] - المرجع نفسه، ص45.
[5] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص195.

المنطوق الذّي يكوّن البنية السّطحيّة. ومن هنا ترتبط البنية العميقة بالدّلالات اللّغويّة... في حين ترتبط البنية السّطحيّة بالأصوات اللّغويّة المتتابعة"[1]. فكيف يتحدّد التّمييز بين البنية السّطحيّة والبنية العميقة؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تكمن في كون البنية السّطحيّة تقوم بوظيفة تنظيم المضامين تخرجها في أشكال خطابيّة، أي في بنية ظاهرة، "فإنّ البنيات العميقة التّي تتميّز بطابعها أو وضعها المنطقي، تُمثّل ذلك المستوى الذّي يتحدّد بداخله نمط الكينونة الخاصّ بفرد أو مجتمع ما، كما تتحدّد بداخله شروط وجود الموضوعات السّيميائيّة"[2].

وتبقى البنية العميقة دوما خارج إطار الشّكل، قابلة لأن تتموضع في أشكال تعبيريّة متعدّدة، إنّ "البنية العميقة ـ من منظور السّيميائيّات السّرديّة ـ تمثّل ذلك المستوى الذّي يشتغل كشكل سابق عن أيّ تمظهر لسانيّ أو غير لسانيّ، لكونه قابلا للظّهور من خلال مواد تعبيريّة مختلفة"[3].

ومن هذا المنظور يحدّد غريماس تصوّره للبنية العميقة التّي يراها تتأسّس على الخلافات، وهو مفهوم استعاره من لسانيات 'دي سوسير' ، إذ "يرى 'غريماس' أنّ معنى الحكاية كامن في بنيتها الدّلالية، وأنّ هذه الأخيرة لا تتحدّد إلّا من خلال إدراكنا لجملة الخلافات التّي تقوم على الأقلّ بين عنصرين من عناصرها"[4].

المربّع السّيميائي Le carré sémiotique

يصعب تمثّل حقيقة منشأ المربّع السّيميائي ما لم نرجع على المنطق الأرسطي الذّي أرسى الأصول المنطقيّة للنّموذج التّأسيسي، وبالتّالي لا يمكن فصل السّيميائيّات عن المنطق. فالسّيميائيّات الحديثة والمعاصرة باتّجاهاتها الأمريكيّة والأوروبيّة، "أقيم بناؤها، من بين ما أقيم عليه، على أوّليات منطقيّة رياضيّة، كشأن السّيميائيّات القديمة والوسيطة وامتداداتها"[5].

[1] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص25-26.

[2] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص196.

[3] - المرجع نفسه، ص196.

[4] - المرجع نفسه، ص197.

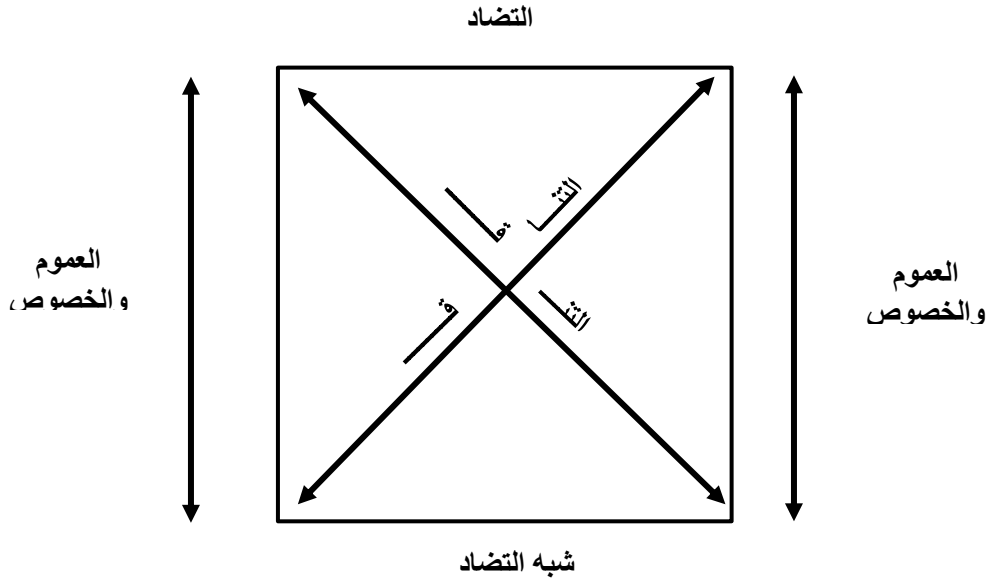
[5] - محمّد مفتاح، أوّليّات منطقيّة رياضيّة في النّظريّة السّيميائيّة، مجلّة عالم الفكر، ع 5 المجلد 35، يناير – مارس، 2007، ص136.

ومن هنا لا يمكن أن نتصوّر حقيقة المربع السيميائي بعيدا عن التصور المنطقي الرياضي والهندسي. وبالتالي فإن المربع السيميائي بوصفه شكلا هندسيا، لا يمكن فصله عن المنطق الرياضي، بمعنى أن النظرية السيميائية في الفكر القديم ذات طبيعة منطقية رياضية.

يقسّم الفلاسفة المختصّون في فلسفة أرسطو منطقه إلى قسمين أساسيّين، منطق عامّ، ومنطق خاصّ. فالأوّل تشتمل عليه كلّ محتويات الآلة، والثّاني ما ينصرف إليه الذّهن عند الحديث عن المنطق. و"ما يهمّنا ... نظريّتان من منطق أرسطو، هما نظريّة " التّقابل" ونظريّة " منطق الجهات"[1].

وهما النّظريّتان اللّتان تشكّلان الأوّليّات الرّياضيّات المنطقيّة للمربّع السّيميائي، فمن خلال بنية التّقابلات استطاع أرسطو التّوصل إلى تحديد علاقات 'التّناقض' و' التّضاد' و' شبه التّضاد'، وهذا ما يؤكّده محمّد مفلاح...

في قوله:" تتألّف بنية التّقابلات عند أرسطو من حدّين متناقضين: موجود/ لا موجود، أو من ثلاثة حدود، اثنتان متضادّان بينهما واسطة: أبيض / رمادي / أسود، أو من أربعة حدود تحكمها علاقة التّناقض، والتّضاد، وشبه التّضاد، والعموم والخصوص إثباتا أو نفيا. وقد انتشرت هذه البنية ذات الحدود الأربعة فجسّمت في مربّع منطقيّ، بعد أرسطو، دعي بمربّع 'أبوليوس ' (125م)[2] و'مارسيانوس كابيلا' (القرن الخامس بعد الميلاد)، و'بيوثيس' (470-524)" والمربّع المنطقي كما يأتي :



[1] - محمّد مفتاح، أوّليّات منطقيّة رياضيّة في النّظريّة السّيميائيّة، ص136.

[2] ـ المرجع نفسه، ص136.

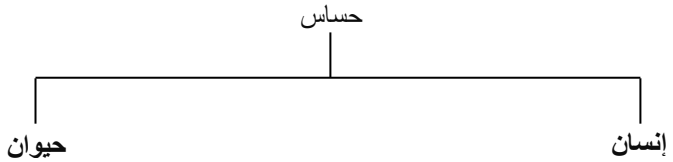
إنّ الفكرة التّي كانت وراء نشأة المربّع السّيميائي عند 'غريماس' فكرة بالغة الأهميّة، نابعة من كينونة الوجود القائمة على مبدأ الاختلاف، الذّي تمثّله 'غريماس' على أنّه تمثُّل لدلالة الوجود ومعناه، وقد "تمثَّل غريماس هذا المبدأ (الاختلاف)، داخل تصوّر جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدّلاليّة استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى، دون الاكتراث لطبيعتها"[1].

ويرى 'سعيد بنكراد' أنّ المربّع السّيميائي لا يعدو أن يكون نموذجا تجريديّا بإمكانه أن يستعيد السّلوك الإنساني، "على شكل مواقع تربط فيما بينها سلسلة من العلاقات، ويطلق على هذا النّموذج 'المربّع السّيميائي أو النّموذج التّأسيسي"[2].

فالأفكار والقيم المجرّدة لا يمكن إدراكها بوصفها مضامين إلّا بتحريكها، فـ "المضامين الفكريّة موجودة خارج أيّ سياق، فماذا يعني الخير والشّر أو الصّدق، خارج وضعيّات إنسانيّة ملموسة تحدّد للخير والشّر والصّدق مضامينها،(بمعنى) إنّ هذه المضامين في حاجة إلى تحريك"[3].

إنّ الوظيفة الأساسيّة للمربّع السّيميائي أو النّموذج التّأسيسي .كما يصطلح عليه سعيد بنكراد، هو استخلاص الدّلالة من علاقات الاختلافات والتّقابل، فـ " لا يمكن إدراك "الحياة" إلّا بمقابلته بـ "الموت"، ولا "العلم" إلّا بمقابلته بـ"الجهل"، ولا "الذكورة" إلّا بالنّسبة إلى "الأنوثة"، أي أنّ هذه الثّنائيّات تعدّ **"البنية الأساسيّة للدّلالة Structure élémentaire de la signification** المنضوية تحت ما يسمّى **الدّلالة الأصوليّة sémantique fondamentale"**[4]

الواقع إنّ فكرة 'غريماس' لإنشاء النّموذج التّأسيسي ترتكز على فرضيّة 'يلمسليف' التّي ترى أنّ "السّيم بوصفه وحدة دلاليّة قاعديّة لا يحقّق وجوده إلّا في علاقته لعنصر آخر، ولئن كانت وظيفته خلافيّة بالدّرجة الأولى، فإنّه يستحيل أن يدرك خارج إطار البنية، وتمثّل هذه الوظيفة مثلا بخصوص



[1] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائيّة السّرديّة، ص10.
[2] - سعيد بنكراد، السّيمائيّة السّرديّة، مدخل نظري، ص48.
[3] - المرجع نفسه، ص49
[4] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص205.

'الليكسمين' "ولد" و "بنت" في الذكورة / (س1) والأنوثة (س2)، ومحور الجنس(س)، وتنضوي داخل نظام تحكمه علاقات التقابل (بين س1،س2) والتدرج." (س1 س، س2 س)[1].

إنّ التّأكيد بوجود نظام تحكمه علاقات التّقابل معناه وجود الاشتراك في الجنس، وهذا أمر مهمّ جدا. و"الإقرار بوجود مقالبة بين / إنسان / و/ حيوان/ فلأنّهما يملكان محورا دلاليّا مشتركا(حسّاس). إنّ الإقرار بوجود المقابلة والتّضاد فكرة أصيلة، أقرّ بها الفيلسوف 'ابن رشد' في (تلخيص كتاب المقولات، في الفصل العاشر)، قال في الفقرة 102: "وكلّ متضادّين فمن شأنهما أن يكونا في موضوع واحد، مثل الصّحة والمرض الموجودين في جسم الحيّ، والبياض والسّواد الموجودين في الجسم على الإطلاق، والعدل والجور الموجودين في نفس الإنسان"[2].

ويؤكّد ابن رشد على هذه المقولة في الفقرة (103) في قوله: "وكلّ متضادّين، فإمّا أن يكونا في جنس واحد بعينه ـ مثل الأبيض والأسود اللّذين جنسهما القريب اللّون ـ وإمّا أن يكون في جنسين متضادّين ـ مثل العدل والجور، فإنّ جنس العدل الفضيلة وجنس الجور الرّذيلة، وهما متضادّان ـ وإمّا أن يكونا هما بأنفسهما جنسين متضادين ... (و) متى كانا في مقولة واحدة كانت المقولة جنسا لهما"[3].

يلعب المحور الدلالي دورا مركزيا في إقامة الشّراكة بين العنصرين المتضادّين أو المتقابلين، وهذا ما ينتج **"المحور الدّلالي axe sémantique "**، " وكلّ متضادّين فمن شأنهما أن يكونا في موضوع واحد مثل الصّحة والمرض الموجودين في جسم الحي..."[4]

ويبقى" المحور الدّلالي هو العامل المشترك بين السّيمين المشكّلين للبنية الأساسيّة للدّلالة... وعليه فإذا كان المحور الدّلالي الذّي يجمع بين "حياة " و"موت" هو (الوجود)، بينهما ينجم تقابل ثنائيّة "العلم" و"الجهل" محور(المعرفة)[5].

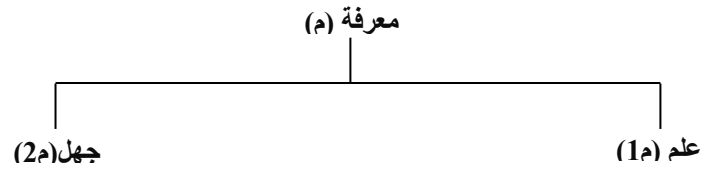
[1] - سعيد بنكراد، السّيمائيّة السّرديّة، مدخل نظري، ص10.

[2] - ابن رشد، تلخيص كتاب المقولات، ج2، تح: محمود قاسم، الهيئة المصريّة العامّة، 1980، ص144.

[3] - المرجع نفسه، ص145.

[4] - المرجع نفسه، ص144.

[5] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص205.

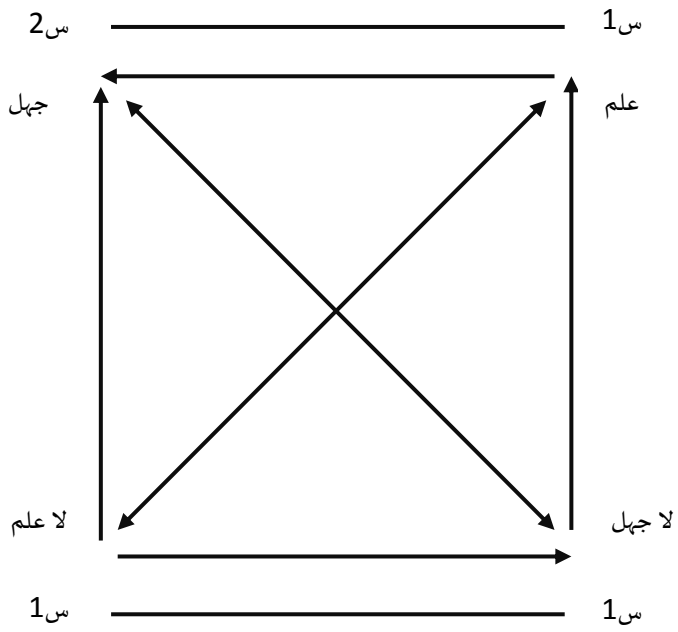


من هنا يتّضح أنّ المربّع السّيميائي يقوم على مسلّمة مفادها أنّ الدّلالة المتجلة لها بالمقابل معنى نقيض مطلق، وأنّ السّيمين المتضادّين يحيل كلّ واحد منهما على نقيضه، وهذا ما يتأكّد في الفقرة التّالية: "إذا سلّمنا بأنّ الدّلالة د هي في الواقع تجليّات لعالم دالّ يمكن بالمقابل أن نتصوّر دَ متّسما بغياب مطلق للمعنى ونقيضا لـ د. وإذا افترضنا أنّ المحور الدّلالي د يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين "متضادّين contraires "

د1 ..... د2

فإنّ كلّ واحد من هذين السّيمين يحيل على نقيضه

دَ1 ..... دَ2



إنّ هذه الفرضيّة تعكس تجليّات العالم للكون القائمة على كينونة التّقابل والتّناقض، وأنّ الدّلالة[1] لها ما يقابلها من نقيضها، وابتداء من نسبة التّقابل نؤسّس نموذجا للمربّع السّيميائي الذّي يمكن أن يجسّد (...) الدّلالة الاجتماعيّة للنّص من النّاحية الشّكليّة من خلال التّأليف التّقابلي للقيم المضمونيّة. ينظّم المربّع السّيميائي مجموعة من العلاقات نشير إليها مختصرا على النّحو التّالي:

العلاقات التّاريخيّة الشّموليّة: وتنطلق من السّيم إلى المحور الدّلالي، ومن العنصر إلى المقولة التّي تحتويه، تقوم هذه العلاقة بين س1،س2،س وسَ، سَ، سَ2.

علاقات التّناقض: توجد بيت س1 و سَ 1 نفي لـ س1 ويكون في هذا المساق الاختيار ضروريّا بين عنصر من هذين العنصرين، ليس هناك عنصر ثالث ممكنا: إنّه قانون التّخيير بين أمرين. تقوم العلاقة نفسها بين س2 و سَ2.

علاقة التّضاد: توجد هذه العلاقة بين س1 وس 2 داخل الدّلالة المحقّقة.

س2 متنافر مع س 1، غير أنّه لا يمكن أن يتصوّر س2 إلّا بوصفه ضدّا لـ س 1، والعكس صحيح. يحتوي هذان العنصران على علاقة تضمّن مزدوجة .

علاقة التّضاد التّحتي: توجد بين سَ1 و سَ2، وهي مماثلة لعلاقة التّضاد.

علاقة التّضمين: توجد بين سَ1 وسَ2 وبين س 2 وس1. يطلق على هذه العلاقة مصطلح التّضمين السّردي، وفي هذه العلاقة، إذا نفينا عنصرا(سَ1 أو سَ2) يثبت العنصر الآخر.

ـ يتشكّل المحوران س وسَ من العلاقة بين الأضداد. س يحتوي على س 1 وس2: إنّه المحور المركّب، إذ بواسطته يمكن أن نسقط إمّا س1 وإمّا س2[2].

سَ المحتوي على سَ1 وس2 هو المحور المحايد، انطلاقا من س1 وس2، يمكن أن نسقط إمّا سَ وإمّا س2.

ـ تحمل علاقة المتناقضات اسم التّرسيمة:

أ ـ ترسيمة للعلاقات الموجودة بين س1 وسَ1

[1] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائيّة السّرديّة، ص10.

[2] - ينظر رشيد بن ملك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص24.

ب . ترسيمة للعلاقات الموجودة بين س 2 وسَ 2[1].

وعليه "ينبغي أن نفهم المربّع السّيميائي كميكاميزم يعني كمجموعة منظّمة من العلاقات المبرزة لتمفصلات الدّلالة بواسطة هذه الأداة، نستطيع أن نقيم ونرتّب كلّ العناصر، بحيث تحكم العلاقات تجليّات المعنى في النّص، يمكننا استعمال المربّع السّيميائي من تحديد المقابلات والعلاقات الملائمة لهذا النّص، ويعيننا على إدراك نشأة وسير هذه المقابلات والعلاقات بعبارة أخرى، ينبغي أن يبرز استعمال المربّع السّيميائي شكل ومعنى النّص"[2].

التّشاكل' Isotopie'

ممّا هو مؤكّد أنّ السّيميائيّة استعارت كثيرا من المصطلحات والمفاهيم من حقول معرفيّة عديدة، فلسفيّة، لسانيّة، أنثروبولوجيّة، فزيائيّة، وغيرها من العلوم الكثيرة. ومصطلح (التّشاكل isotopie) واحد من عشرات المصطلحات التّي استعارها 'غريماس' للدّلالة على "الوحدة، والموحّد، والتّوازي، والتّجانس، والتّناظر، والتّشابه، والتّماثل"[3]، وغيرها من المصطلحات التّي تدلّ على الوحدة والتّساوي.

للتّوضيح فإنّ مصطلح "التشاكل isotopie " مشتقّ من الأصل اليوناني" iso " الذّي يعني التّشابه والتّماثل، ومن كلمة "topos " بمعنى المكان. ومن ثمَّ فإنّ مصطلح " isotopie " يدلّ على الموقع والمكان والمجال نفسه"[4]. واستثمر 'غريماس' المصطلح من حقل الفيزياء ليوظّفه في "سيميوطيقا السّرد بعدّه من أهمّ المفاهيم المركزيّة لتحليل الخطاب، وبناء المعنى، وتحقيق الأنساق والانسجام، واستكناه الدّلالة تجريدا وتقعيدا"[5].

يتمظهر مفهوم "التّشاكل" بوصفه مفهوما للسّيميائيّة السّرديّة على عدّة مستويات، فقد يتحقّق على مستوى الجملة ابتداء، وعلى مستوى النّص والخطاب فضلا عن تمظهره على مستوى المضمون والدّلالة. ليشكّل في نهاية المطاف أداة إجرائيّة لتحليل النّصوص وإنتاج الدّلالة من المنظور السّيميائي.

[1] - رشيد بن ملك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص25.

[2] - المرجع نفسه، ص25.

[3] - جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني ، النّاظور، المغرب، ،ط2، 2020،ص230.

[4] - المرجع نفسه، ص230.

[5] - المرجع نفسه، ص231.

غير أنّ الباحث في تراثنا العربي لا يعدم أثرا لهذا المصطلح الذّي يقارب نفس المفهوم الذّي جاء به "غريماس". وها هو 'الخطيب القزويني' يستخدم في كتابه (شروح التّلخيص) مصطلح "المشاكلة" للدّلالة على "التّشاكل"، وهي "ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا، كما قيل لك 'أسقيتك ماء فقلت بل اسقيني طعاما'، فقد ذكرت الإطعام بلفظ السّقي لوقوعه في صحبة السّقي، ثم أنّ المتبادر من المنصف أنّ المشاكلة مجاز لغويّ لأنّها كلمة مستعملة في غير ما وضعت له"[1].

يحقّق التّشاكل تأويل النّص ويساعد على تَمثُّله، ومن هنا يتّضح هدفه ،فهو "كيفيّة تشكّل الدّلالة ضمن مناخ استفهاميّ مستقصية أثرها عبر المفردة والجملة والنّص الأدبي ككلّ"[2]. وقد أخذ التّشاكل مناحي كبيرة إن على مستوى المفهوم، أو إن على مستوى الإجراء. فالمعنى ليس معطى جاهزا يمكن الحصول عليه، إنّما تساهم في صياغته مجموعة من المقوّمات أطلق عليها "التحليل المقوّماتي " أي التّحليل الذّي تتعاون فيه مجموعة من المقوّمات التّي تساهم في تحقيق انسجام النّص.

وقد كشف الباحثون في حقل السّيميائيّات عن مجموعة من النّظريّات والمفاهيم والتّعاريف المتعلّقة بالتّشاكل السّيميائي، وتبيّن الدّراسات المتخصّصة في التّشاكل السّيميائي أنّ 'غريماس' هو "أول من أدرج مفهوم 'التّشاكل ضمن التّحليل السيميوطيقي للسّرد، بعد أخذه من حقل الفيزياء والكيمياء في سنوات الستّين من القرن العشرين (1966)، في أثناء تأليفه لكتابه التّنظيري القيم (علم **الدّلالة البنيوي la sémantique structurale**)... بيد أن 'غريماس' قد حصر هذا المفهوم على المحتوى الدّلالي السّردي فقط دون أن يلتفت إلى التّشاكل على مستوى الشّكل أو الصّياغة التّعبيريّة"[3].

يرجع الفضل لـ'فرانسوا راستي François Rastier ' الذّي انتبه إلى ضرورة الحديث عن التّشاكل التّعبيري والدّلالي معا، إذ "نجده يعمّم هذا المفهوم ـ التّشاكل ـ ليشمل التّعبير والمضمون معا، ليصبح وفقا لذلك متنوّعا تنوّع مكوّنات الخطاب، من تشاكل صوتيّ، ومعنويّ، ومنطقيّ، ونبريّ، وإيقاعيّ، وهلمّ جرا... مقترحا تعديل تعريف 'غريماس' المعروف"[4].

[1] - الخطيب القزويني، ابن يعقوب المغربي، بهاء الدّين السّبكي، شروح التّلخيص، ج 4، دار الهادي، بيروت، لبنان،ط4، دت، ص1110.

[2] - وداد بن عافية، دلائليّة التّشاكل في ' تنويعات استوائية' لسعدي يوسف، دراسة سيميوتأويليّة، الملتقى الدّولي السّادس، السّيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص10.

[3] - جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظرية والتّطبيق، ص231.

[4] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص222.

وممّا تضمّنه تعريف 'فرانسوا راستي' للتّشاكل، قوله" "**نواة تركيبيّة (interactivité)** لوحدات ألسنيّة(ظاهرة أو غير ظاهرة) منتمية إمّا إلى التّعبير، وإمّا إلى المضمون، أو هو بوجه عامّ تكرار لوحدات ألسنيّة[1]. وتناول محمّد مفتاح مفهوم التّشاكل عند 'غريماس' و فرانسوا راستي' حيث ناقشهما في المفهوم والتّعريف، وخلص بعد ذلك إلى المفهوم التّالي :"التّشاكل تنمية لنواة معنويّة سلبيّة أو إيجابيّة، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتيّة ومعجميّة، وتركيبيّة، ومعنويّة، وتداوليّة، ضمانا لانسجام الرّسالة"[2].

أمّا الباحث 'ع، فيدوح' فكان له تصوّرا آخر في تحديد مفهوم التّشاكل، الذّي رآه شكلا من أشكال التّراكم في الشّكل والمضمون، يتفرّع إلى أنواع من التّشاكلات زمنيّة ومكانيّة ومعرفيّة، وجماليّة أو كما قال في المفهوم الذّي اقترحه "التّشاكل يتولّد عن تراكم تعبيريّ ومضمونيّ تحتّمه طبيعة اللّغة، ذلك أنّ هناك تشاكلات زمنيّة ومكانيّة، وابستيمولوجية، واستيطيقية، تعمل على تحقيق أبعاد جماليّة وانفعاليّة تؤثّر فيه ضمن مناخات حرّة تساعد المتقبّل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياويّة التّأويليّة"[3].

وفي (قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص) يُبقي 'رشيد بن مالك' على مصطلح **"الإيزوتوبيا" isotopie'** معرّبا دون ترجمته، وتأصيله، ويعرّفه كالتّالي "تضمّن الإيزتوبيا التحام الرّسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك الذّي يرد ممكنا اتّساق المضامين، ينبغي أن يفهم من المستوى المشترك ثبات بعض الأدلّة على مستوى الجملة، يمكن أن يتحدّد ثبات دلالة واحدة أكثر من مرّة على امتداد السّلسلة الجمليّة ليعطي إيزوتوبيا تؤدّي إلى التحام مجموعة من السّيميائيّات التّي تشكّل الجملة. والإيزوتوبيا نوعان الإيزوتوبيا الدّلاليّة، والإيزوتوبيا السّيميولوجيّة"[4].

الواقع أنّه يصعب الحديث عن "التّشاكل" باعتباره مفهوما للسّيميائيّات السّرديّة، ما لم يتم الحديث عن **"التّباين allotopie"** بعدّه مفهوما إجرائيّا يقوم بنفس وظيفة التّشاكل بطريقة معاكسة، لذلك "لا يمكن بمقتضى ذلك فصل أحدهما عن الآخر لكون وجود أحدهما مرهون بوجود الآخر. وأنّ

[1] - François Rastier, systématique des isotopies, in sémiotique poétique ; Larousse, Paris, 1972, P80.

[2] - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط3، 1992، ص25.

[3] - عبد القادر فيدوح، دلائليّة النّص الأدبي، دراسة سيميائيّة للشّعر الجزائري، ص97-98.

[4] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، ص 93-94.

التّشاكل هو الذّي يحصل به الفهم الموحّد للنّص المقروء، إنّه هو الضّامن لانسجام أجزائه، وارتباط أقواله، ممّا يبعده عن الإبهام الطيّ يمكن أن يربط ببعض النّصوص التّي تحتمل قراءات متعدّدة"[1].

وقد ورد في علم البديع مصطلحات كثيرة تتقاطع مع مفهوم "التّباين"، ويمكن أن نستدلّ على ذلك بمصطلحات (الطّباق، المقابلة، التّضاد) وقد خصّ ابن رشيق القيرواني في العمدة، بابين الأوّل "للمطابقة"، والثّاني "للمقابلة". "فالمطابقة في الكلام أن يتألّف في معناه ما يضاد في فحواه، المطابقة عند جميع النّاس جمعك بين الضدّين في الكلام أو بيت الشّعر"[2]. و"المقابلة بين التّقسيم والطّباق، وهي تتصرّف في أنواع كثيرة، أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلا، وآخره ما يليق به آخره، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإن جاوز الطّباق ضدّين كان مقابلة، مثال ما أنشده قدامة لبعض الشّعر، وهو:

فَيَا عَجَبَا كَيْفَ اتَفَقْنَا فَنَاصِح وَفِي ومطْوِيّ عَلَى الغلِّ غَادَرَ[3]

وإذا كنّا قد أكّدنا على أنّ "التّشاكل" مفهوم إجرائي للسّيميائيّة السّرديّة، فإنّ "التّباين "، هو الآخر مفهوم سيميائيّ يمكّننا من تمثّل العلاقة الدّلاليّة بعيدة عن كلّ إبهام أو تداخل، فالتّباين يؤسّس لمبدأ الاختلاف، الذّي هو أساس الدّلالة والمعنى، فهو "أحد المكوّنات الأساسيّة لكلّ ظاهرة إنسانيّة، ومنها اللّغويّة، وقد يكون مختفيا لا يرى إلّا وراء حجاب، وقد يكون واضحا كلّ الوضوح، حينما يكون هناك صراع وتوتّر بين طرفين أو أطراف متعدّدة، ولكن لا يخلو منه أيّ وجود إنسانيّ"[4]. ويتجلّى الصّراع في التّركيب والأساليب ـ كما بيّن محمّد مفتاح ـ في النّماذج التّالية:

ـ الخبر / والإنشاء

ـ الجملة الاسميّة / الجملة الفعليّة

ـ الخطاب / الغيبة

ـ الإثبات / النّفي

[1] - قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، ص222.

[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، دط، دت، ص209.

[3] - المرجع نفسه، ص215.

[4] - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، (استراتيجيّة التّناص)، ص 71.

ـ النّهي / الأمر

الشّيء / مقابله"[1] .

قد قدّمت السّيميائية وغيرها من المناهج للنّقد الأدبي منفذا جديدا للنّصوص كمقاربات نقدية حديثة تقود عمليّة القراءة والتّحليل للبنى النّصية. وبالتركيز على الجانب التّواصلي، نذكر المنهج التّداولي فهناك التّداولية التّحليلية، التّداولية التلفّظية، التّداولية النّصية... فكيف تناولت التّداوليّة الخطاب الرّوائي؟

ثانيا: تداوليّة الخطاب الرّوائي..

تتأتّى أهميّة التّكامل بين المناهج النقدية المعاصرة من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النّقدي من خلال إجراءات وطرائق نقديّة تهتمّ بمختلف الأسئلة الجوهريّة للخطاب، وخاصّة الخطابات المعاصرة، فمثلما اهتمّت السّيميائية بالعلامة، اهتمّت التّداولية بتحويل دراسة الموضوعات من كونها مجرّد خطاب، إلى كونها أفعالا منجزة، تتمثّل في أفعال الكلام المنبثقة عن الاستعمال..

فهي ترفض أن تعدّ اللّغة مجرّد نظام وفقط، أو مجموعة بنيات وعلامات لغويّة يمكن تحديدها بعيدا عن السّياقات والمواقف الكلاميّة التّي تستخدم فيها، فهي ترى أنّه يجب أن تدرس اللّغة في سياق الفعل الإنساني.. وقد يدفعنا القول إلى أنّ المفردات والعبارات لا تحمل قيمة تواصليّة إلاّ بمعرفة الظّروف المحيطة بكلّ منها، أي معرفة سياقات الظّروف الإنتاجية للخطاب. فكيف تناولت التّداولية الخطاب الرّوائي؟ وما آليّاتها؟

إنّ المجال **التّداولي** مجال متشعّب، ساهم في بنائه عدد كبير من العلماء اختلفت توجّهاتهم وأفكارهم، فمن المنظور السّيميائي تعدّ التّداولية كدراسة للعلامات في مجال استعمالها، مستفيدة في ذلك بمجال التراكيب في دراستها للعلاقات بين العلامات، والدّلالة في دراستها للعلاقة التّي تربط بين العلامة ومدلولها. وعليه فإنّ التّداولية علم يهتمّ بدراسة اللّغة الإنسانية في الاستعمال من خلال آليات تتمثّل في **السّياق contexte**، **أفعال الكلام Actes de langage** وغيرها، سيتمّ التّفصيل فيها لاحقا من خلال التّوظيف والتّطبيق في العمل الأدبي.

1- التّداوليّة بين الإتّجاه اللّساني وتحليل الخطاب..

[1] - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، (استراتيجيّة التّناص)، ص 71.

حاول هذا الجزء من الدّراسة تقديم نظرة التّداوليّة للجماليّة السّرديّة، كما تمّ تداولها في القراءات النّقديّة العربيّة والغربيّة المعاصرة، التّي تبنّت المصطلحات المنهجيّة التّي يخضع لها الخطاب. هذا الأخير الذّي يعدّ أكثر دلالة على الاستعمال والاستخدام من النّص، إذ يقوم على دراسة الاستعمال الفعليّ للّغة، من خلال متكلّمين فعليّين في مقامات فعليّة.

وعلى ضوء هذا يهدف هذا الجزء من الدّراسة إلى الكشف عن الأبعاد التّداوليّة في الخطاب الأدبي وفق أسس نظريّة، ونشير في هذا المقام إلى أنّنا لن نتوسّع بالتّنظير في هذه الأسس، حيث إنّنا سنتناولها بالتّفصيل والتّطبيق في فصل آخر من البحث..

اهتمّت التّداوليّة بدراسة الكلام أو الاستعمال اللّغوي، حيث إنّ "عمليّة توجيه التّحليل نحو الكلام ليس مجرّد دراسة ل"الكلام" بالمصطلح السّوسيري، ولكنّها في الحقيقة دراسة للّغة في كلّيتها بما فيها الكلام"[1]، فهي دراسة تشمل اللّغة من مختلف جوانبها، أي دراسة استخدام اللّغة في شتى الخطابات الخارجية وسياقاتها، أي تداولها، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، "بشكل ضمني عن شيء آخر غير المعنى الحرفي، مثلما هو الشّأن في التلميحات والسخرية والاستعارة وحالات تعدّد المعنى"[2]...

وإنّ أقرب حقل معرفي إلى **التّداولية Pragmatique** هو اللّسانيات، فاللّسانيات كما هو معلوم تتفرّع للدّراسة الثّانية أي لدراسة المستويات الصّوتية والتركيبيّة، وربما الدّلالية وتجاوزت التّداولية ذلك إلى أحوال الاستعمال في الطبقات المقامية المختلفة أي "كلام محدّد صادر من متكلم محدّد" وموجّه إلى "مخاطب محدّد" بلفظ محدّد في مقام تواصليّ محدّد لتحقيق غرض تواصليّ محدّد[3].

فالأكيد أنّ القضيّة التّي تعنى بها التّداولية هي إيجاد القوانين الكليّة للاستعمال اللّغوي والتّعرف على القدرات الإنسانية للتواصل، لذا فهي جديرة بأن تعرّف بأنّها "علم استعمال اللّغة ... نسق معرفي استدلالي عام يعالج الملفوظات ضمن سياقاتها التّلفظية، والخطابات ضمن أحوالها التّخاطبية"[4]، فهو تعريف ينظر إلى التّداولية من حيث دراستها للّغة بوصفها علما تخاطبيّا تواصليّا يعنى بالأبعاد الخطابيّة الاستعماليّة للّغة، وليس بوصفها بنية مجرّدة أو كفاءة عقليّة تؤدّى عن طريق الإنجاز الكلامي.

[1]- فيليب بلانشيه، التّداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحبّاشة، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط2، 2007، ص55-56.
[2]- المرجع نفسه، ص68.
[3]- مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، دار الطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، بت، ص28.
[4]- المرجع نفسه، ص25.

ونشير بالحديث إلى أنّ التّداولية تنتمي إلى حقول مفاهيميّة تضمّ مستويات متداخلة لحقول معرفيّة عديدة منها: الفلسفة التّحليليّة، علم النّفس المعرفي، علوم التّواصل، اللّسانيات، علوم اللّغة[1]...

التّداولية قد ولجت النّصوص والخطابات واستثمرت نظرياتها في علم اللّغة النّصي، واستطاعت فك شفراته بإدخالها السّياق أثناء الدّراسة، بالوقوف على "العقد الواقع بين الكاتب والقارئ"[2]... لذلك هي مجموعة من البحوث المنطقيّة اللّسانية، تهتمّ بقضيّة التّلاؤم بين التّعابير الرّمزية والسّياقات المرجعيّة و المقاميّة و الحديثة و البشريّة[3].

وارتبطت التّداولية عند "بيرس" بالمنطق ثم بالسّيميولوجيا، وارتبطت كذلك بميدان المعرفة والمنهج العلمي، فقد ظهر منهج التّداولية من خلال "التّفاعل الذّي يحدث بين الذّوات والنّشاط السّيميائي"[4] ، كما قد حاول "بيرس" تطوير التّجربة الإنسانيّة من الأدلة، وربطها بالواقع الاجتماعي، "إنّ الواقع المدلول عليه يفترض تجربة إنسانية مبنية لا على ما هو فردي، بل على ما هو اجتماعي"[5]، وهنا يتمّ البحث عن الطّرق التّي بواسطتها يتمّ الاتّصال بين الأفراد، فيتمّ اعتبار التّداولية فرعا من السّيميائيّات...

ويعدّ " **تشارلز موريس"W.Morris**(1901-1979م) من منظّري التّداولية، "وهي بذلك تنخرط في دائرة الدّرس السّيميائي العام الذّي تغطّي حيثياته كل مظاهر الحياة خارج اللّغة وخارج الوعي"[6]، فإذا كان موضوع السّيميائيّات عند "بيرس" هو النّسق السّيميائي، فإنّ مشروع "موريس" يركّز على الملابسات التّداولية للأشخاص من خلال "تقسيمه الثّلاثي المبدع بين حقول علم العلامات (النّحو، الدّلالة، التّخاطبيّة أو التّداوليّة) [7]، ومنه جاء أو أدخل مفهوم "توليد الدّلالة". لذا فالتّداولية تمثّل

[1] - مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، ص25.

[2] - فيليب بلانشيه، التّداولية من أوستن إلى غوفمان، ص194.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص18-19.

[4] - نعمان بوقرّة، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، منشورات جامعة ياجي مختار، عنّابة، الجزائر، دط، 2006، ص182.

[5] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[6] - فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداولية، تر: سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرّباط، بط، 1986، ص33.

[7] - المرجع نفسه، ص26.

مسارات معرفيّة تنتج من منطلق الإشارات النّصية والافتراض المسبق للنّص، والاستلزام الحواري والأفعال الكلاميّة[1].

وانطلاقا من هذا التّقسيم جعل "موريس" العلامة اللّسانية لا يمكن أن تتحدّد إلاّ بمقتضى استعمالها منتظمة مع علامات أخرى، يستعملها أفراد بينهم مواضعات اجتماعية لكيفيّة اشتغال اللّغة تصل بهم إلى فهم الأقوال على الوجه الصّحيح[2].

ويمكن القول إنّ التّداولية مشتركة بين مجالات معرفية عديدة لصيقة بها، واشتقّت منها بعض المفاهيم وجذبت اهتمام منظّريها من فلاسفة وعلماء اجتماع وعلماء التّواصل واللّسانيين، فهي "مفترق طرق غنيّة لتداخل اختصاصات اللّسانيّين، المناطقة، السّيميائيّين، الفلاسفة، السّيكولوجيّين، والسّوسيولوجيّين"[3].

كما أنّه لها قضايا[4] يمكن جمعها في: متضمّنات القول، الاستلزام التّخاطبي، نظرية الملاءمة، الأفعال الكلاميّة، الملفوظيّة، التّفاعل والسّياق، الوظائف التّداولية، الحجاج. وسنخصّها بالتّحليل والمقاربة في محاور آتية من البحث.

ونقول إنّ التّداوليّة مذهب لسانيّ معاصر، "يدرس علاقة النّشاط اللّغوي بمستعمله، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللّغوية بنجاح، والسّياقات، والطّبقات المقاميّة المختلفة التّي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التّي تجعل من الخطاب رسالة تواصليّة واضحة و ناجحة"[5]. فالتّداولية تقوم على دراسة اللّغة بين البشر التّي يتمّ على إثرها التّفاعل التّخاطبي بغية التّواصل.

وإذا تحدّثنا عن العلاقة بين التّداولية وتحليل الخطاب، يلاحظ أنّه بعد أن كانت أنظار الباحثين متجهة نحو دراسة الجملة من حيث مستوياتها ومدى انسجامها، أصبح الاهتمام منصبّا على تحليل النّص، حيث إنّ التّواصل لا يتمّ من خلال التلفّظ فقط ومن هنا حاول تحليل الخطاب أن يتجاوز الجملة ليشمل النّص..

[1] - يراجع فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداولية، تر: سعيد علّوش ، ص41.

[2] - فيليب بلانشيه، التّداولية من أوستن إلى غوفمان، ص40 وما بعدها.

[3] - المرجع السّابق، ص09.

[4] - لتفاصيل أكثر، ينظر مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، من ص41 إلى 70.

[5] - المرجع نفسه، ص05.

ليلتقي مع اللّسانيات التّداوليّة، في تجاوز النظر اللّغوي من مستوى الجملة إلى النّص ككلّ، والمعطيات السّياقية والمقاميّة التّي جعلته يرد بتلك الصّورة... ومن هنا تتلخّص العلاقة، كما تبدو وثيقة بينهما، فكلّ منها يهتمّ بدراسة النّصوص وتحليلها من خلال الاهتمام بالمتكلّمين ومقاصدهم والسّياق الذّي ترد فيه هذه الخطابات.

وترى التّداوليّة أنّ الخطاب يخضع ويحلّل وفقا للمبادئ نفسها التّداولية المطبّقة على الملفوظ، فإذا كان تحليل الخطاب يرى بأنّ الخطاب مكوّن من وحدات لسانية هي الجمل، ترى التّداوليّة بأنّ هذه المكوّنات هي وحدات تداوليّة تتمثّل في الملفوظات، فالتميّز بين الجملة والملفوظ يعدّ مركزيا بالنسبة للتّداولية - وهذا ما سنفصل فيها لاحقا في مباحث قادمة .

ولا يمكن تناول أيّ نصّ أدبيّ مهما كان إلاّ بالاستعانة بمختلف الإحالات النّصية والمقاميّة والسّياقية، والانفتاح على المقصديّة، وأفعال الكلام، والسّياق... فالمقاربة التّداولية تسعى إلى تعميق الفهم في الآليات التّي تتحكم في بناء النّص الأدبي. فهذا الأخير في المقاربة التّداولية يتأرجح في جوهره بين المعاني الحرفيّة والمعاني المجازيّة السّياقيّة، ويجمع بين الأدوار النّحوية والأدوار الدّلاليّة والأدوار التّداوليّة.

2- التّداوليّة في السّياق الغربي..

جاء الدّرس التّداولي ليهتمّ باستعمال اللّغة في الخطابات المنجزة، كما جاء مرتبطا بعلوم معرفيّة شتّى، استمدّ منها روافده ممّا جعل مصادره تتنوّع. حيث كان لكلّ مفهوم من مفاهيمه حقله المعرفي الذّي يستمدّ منه مادّته العلميّة، فنقول إنّ التّداوليّة ارتكزت في تأسيسها وبناء نظريّتها اللّسانيّة على مصادر جمعت بين الفلسفة والمنطق وبعض فروع اللّسانيّات الحديثة...

ومن هذا المنطلق كان من الضّروري تسليط الضّوء على المناخ العام الذّي نشأت فيه التّداوليّة، قبل الخوض في آلياتها الإجرائيّة وتطبيقها على النّص الأدبي. تمثّل الفلسفة التّحليليّة مصدرا معرفيّا لأوّل مفهوم تداوليّ وهو الأفعال الكلاميّة، فكيف انبثقت ظاهرة الأفعال الكلاميّة من قلب التّحليل الفلسفي؟ وكيف تجلّى الاتّجاه التّداوليّ في البحث اللّغويّ؟ وما هي باقي آليّات التّداوليّة؟

انقسمت الفلسفة التّحليليّة إلى ثلاثة فروع.. **الوضعانيّة المنطقيّة Positivismelogique** بزعامة رودولف كارناب، **الظّاهراتيّة اللّغويّة Pphenomenologie du langage** بزعامة إيدمون هوسرل

E.Husserl(1859-1938م)، فلسفة **اللّغة العاديّة Philosophie du langage ordinaire** بزعامة فتجنشتاين[1].

ويمثّل الفرع الأخير الحضن الذّي نشأ فيه الفعل الكلاميّ، حيث إنّ مادّته هي اللّغة، فجميع مشكلات الفلسفة تحلّ باللّغة، بل كان يعتقد أنّ الخلافات بين الفلاسفة سببها هو سوء فهمهم للّغة، وراح يطوّر فلسفته الجديدة التّي توصي بمراعاة الجانب الاستعمالي، فهو الذّي يكسب تعليم اللّغة واستخدامها، ولكنّ هذه الأفكار لم تكتسب مكانتها الحقيقيّة إلّا عندما تبنّاها فلاسفة مدرسة أوكسفورد (أوستين وسيرل)[2].

وجاء **جون أوستين John Austin**(1911-1960م) متأثّرا بما نبّه إليه **لودفيغ فتجنشتاين L.Wittgenstein**(1889-1951م) من أنّ اللّغة قد تستخدم لوصف العالم من حولنا، وحاول تطوير الفكرة أكثر، فراح يميّز بين الجمل الإخباريّة ممّا لا يقبل الصّدق والكذب، ثم وسّع المفهوم الذّي قدّمه ليشمل جميع الجمل حتّى تلك التّي تقبل الصّدق والكذب منها، فأنتج بذلك فلسفة عامّة للّغة. وبهذا سعى أوستين إلى أن تكون الوظيفة الوحيدة للعبارات الإخباريّة هي وصف حال الوقائع وصفا يكون إمّا صادقا أو كاذبا، وأطلق عليه: (المغالطة الوصفيّة)[3]. كما مثّلت فلسفة اللّغة من الفلسفة التّحليليّة مجالا يتناول اللّغة اليوميّة، كما يتكلّمها الشّخص العادي وكان هذا في صميم التّداولية..

ونستطيع القول هنا إنّه من رحم الفلسفة التّحليليّة وتحديدا فلسفة اللّغة العاديّة، بدأ الاهتمام بمقاصد المتكلّمين وباستعمالات اللّغة. وكانت أعمال أوستين وبعده **جون سيرل John Searle**(1932م) مناخا خصبا لازدهار التّداوليّة وانبثاق نظريّة الأفعال الكلاميّة، حيث تهدف التّداوليّة إلى تطوير هذه النّظريّة، للأنماط المجرّدة أو الأصناف التّي تمثّل الأفعال المحسوسة والشّخصيّة التّي ننجزها أثناء الكلام.

إنّ الحديث عن نظريّة "أفعال الكلام" يمثّل صميم النّظريّة التّداوليّة، إذ تمثّل النّظريّة الفكرة الأولى التّي نشأت منها التّداوليّة، حيث ارتبطت اللّغة بإنجازها الفعلي في الواقع. ويعدّ الفعل الكلامي.. "كلّ ملفوظ ينهض على نظام شكليّ دلاليّ، إنجازيّ تأثيريّ، وفضلا عن ذلك يعدّ نشاطا ماديّا نحويّا

[1] - ينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، التّحليل اللّغوي عند مدرسة أوكسفورد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1993، ص12.

[2] - ينظر جمال حمّود، فلسفة اللّغة عند فتجنشتاين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، دت، ص307.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص307.

يتوسّل **أفعالا قوليّة (Actes locutoires)** لتحقيق **أغراض إنجازيّة (Actes illocutoires)** (كالطّلب، الأمر والوعد...).

وغايات تأثيريّة (Actes perlocutoires) تخصّ ردود فعل المتلقّي (كالرّفض والقبول)، ومن ثمّ فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريّا، أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيّا أو مؤسّساتيّا، ومن ثمّ إنجاز شيء ما"[1]. فهو بذلك التّصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسّساتي الذّي ينجزه الإنسان بالكلام.

تتعدّد الآراء حول نظريّة أفعال الكلام، فيراها البعض أنّها دراسة نفسيّة للعلاقة بين العلامات ومؤوّليها، من خلال معرفة ما يقوم به مستعملو التّأويل، وكلّ فعل يقومون بإنجازه بواسطة استعمالهم لبعض العلامات[2]. ويرى آخرون أنّ النّاس عند محاولة التّعبير عن أنفسهم فإنّهم لا ينشؤون ألفاظا تحوي بنى نحويّة وكلمات فقط، وإنّما ينجزون أفعالا عبر هذه الألفاظ[3].

وبهذا أصبح مفهوم **الفعل الكلامي Speech act** نواة مركزيّة في الكثير من الأعمال التّداوليّة، وشاع استخدامه بين الباحثين والدّارسين. ولا يتّضح مفهوم هذه النّظريّة وتجلّياتها في النّص الأدبي، إلّا بالرّجوع إلى الإطار المفاهيمي لنظريّة الأفعال الكلاميّة التّي جاء بها أوستين، وطوّرها من بعده تلميذه سيرل.

- **أوستين والفعل الكلامي..**

ذهب أوستين بداية إلى تمييز نوعين من الأقوال، الأوّل وأطلق عليه مصطلح **الأقوال الإنجازيّة Performative location**، و"هو الملفوظ المرهون ببعض شروط النّجاح التّي تحقّق الفعل الذّي تسمّيه"[4]، أيّ إنجاز ما قيل عن طريق التّلفظ بما تشمله اللّغة من عبارات تعجّب، أوامر، تعابير ترغيب، ترهيب..

[1] - مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دراسة تداوليّة لظاهرة (الأفعال الكلاميّة) في التّراث اللّساني العربي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 2005، ص40.

[2] - ينظر فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علّوش، مركز الانتماء القومي، الرّباط، المغرب، ط1، 1986، ص60.

[3] - ينظر جورج بول، التّداوليّة، تر: قصّي العنّابي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، دت، ص01.

[4] - Catherine Kerbrat -Orechioni: Les Actes de langage dans le discours thèorie et fonctionnement, èdition Nathan/ Verif 2001, Paris, p09.

أمّا النّوع الثّاني فقط أطلق عليه مصطلح **الأقوال التّقريريّة Constative location**، وتمثّل الأقوال الخاضعة لمعيار الصّدق والكذب، حيث يصبح تحقيق الفعل مستقلّا عن تلفّظ الجملة[1].

قد رأى أوستين أنّ وظيفة اللّغة الأساسيّة لا تكمن في إيصال المعلومات والتّعبير عن الأفكار، إنّما هي مؤسّسة تتكفّل بتحويل الأقوال التّي تصدر ضمن معطيات سياقيّة إلى أفعال ذات صبغة اجتماعيّة لها علاقتها بالمجتمع والواقع.

وقد نبّه إلى ذلك أكثر أوستين من خلال محاضراته بجامعة هارفارد سنة 1955، حين أشار إلى أنّ دلالة الجملة في اللّغة العاديّة ليست بالضّرورة إخبارا، وهي ليست مقيّدة تماما بأن تحيل على واقع فتحتمل الصّدق أو الكذب، وأنّ القصد من الكلام هو تبادل المعلومات، مع القيام بأفعال تضبطها قواعد التّواصل في الوقت ذاته ممّا ينتج تغييرا في وضع المتلقّي، وتأثيرا في مواقعه[2].

وقد وجد أوستين أخيرا أنّ الفعل الكلامي مركّب من ثلاثة أفعال، بعد أن رأى أنّ الفعل الكلامي مركّب من ثلاثة أفعال تؤدّى في وقت التّلفظ بالفعل، فهي ليست أفعالا ثلاثة يستطيع المتكلّم أن يؤدّيها واحدا وراء الآخر بل هي جوانب لفعل واحد[3].

أ- **فعل القول Acte locutoire**:

ويراد به إطلاق الألفاظ في جملة مفيدة ذات بناء نحويّ سليم ودلالة، ففعل القول يشتمل على المستوى الصّوتي (التّلفظ بسلسلة من الأصوات)، المستوى التّركيبي (التّأليف بين المفردات طبقا لقواعد لغة معيّنة)، المستوى الدّلالي ويقصد به توظيف هذه المستويات حسب معان وإحالات محدّدة[4]، وهكذا يكون فعل القول مجموعة إصدارات لإشارات صوتيّة لها مرجعها وتكوّن **دلالة Signification**.

ب- **الفعل المتضمّن في القول Acte illocutoire:**

الفعل الإنجازي الحقيقي، حيث إنّه عمل ينجز بقول ما، وهذا الصنف من الأفعال الكلاميّة هو المقصود من النّظريّة. وقد اقترح أوستين تسمية الوظائف اللّسانيّة خلف هذه الأفعال: القوى

[1] - Voir: Catherine Kerbrat -Orechioni: Les Actes de langage dans le discours thèorie et fonctionnement , p09.

[2] - خليفة بوجادي، في اللّسانيّات التّداوليّة مع محاولة تأصيليّة في الدّرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص90.

[3] - Voir: J.Austin, how to do things with words, 2nd, Oxford University, Press, 1975, p95.

[4] -Voir: : Ibid, p95.

الإنجازيّة، ومن أمثلة ذلك: السّؤال، إجابة السّؤال، إصدار تأكيد أو تحذير، وعد، أمر، شهادة في محكمة..[1] ويشكّل الفعل الإنجازي الحقيقي أساس النّظريّة التّداوليّة لأنّه يجسّد الجانب التّواصلي منها ويرتبط بالغرض والقصد. ويرى أوستين أنّ المتلفّظ بالفعل قد يكون قائما بفعل ثالث هو التّأثير في المخاطب، وهذا الفعل يسمّى:

ت- **الفعل النّاتج عن القول Acte perlocutoire**:

يرى أوستين أنّه مع القيام بفعل القول، وما يصحبه من فعل متضمّن في القوّة (القوّة)، فقد يكون الفاعل وهو هنا الشّخص (المتكلّم) قائما بفعل ثالث هو "التّسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر، ومن أمثلة تلك الآثار: الإقناع، التّضليل، الإرشاد"[2].. ويقصد بهذا النّوع من الفعل الأثر الذّي يحدثه الفعل الإنجازي في السّامع، أو المخاطب، سواء أكان تأثيرا جسديّا، أم فكريّا، أم شعوريّا، كالخوف، أو الهرب، أو تعديل السّلوك، أو إقناع، أو تضليل[3]..

كما أدرك أوستين أنّ الفعل اللّفظي لا ينعقد الكلام إلّا به، وأنّ الفعل التّأثيري لا يلازم الأفعال جميعا، ومن ثمّ كان الاهتمام أكثر بالفعل الإنجازي وصار لبّ النّظريّة، فقد ارتبط عند أوستين ارتباطا وثيقا بمقصد المتكلّم[4]، ومن هنا قدّم أوستين تصنيفا[5] للأفعال الكلاميّة على أساس وظيفتها الدّلاليّة في الجملة...

الحكميّات أو الأفعال الدّالة على الحكم Actes Verdictifs : وهي أفعال تثبت في بعض القضايا من سلطة معترف بها رسميّا (القضاة والحكّام). نحو التّبرئة، الإدانة، الفهم، إصدار الأمر، التّقويم، التّصنيف، التّشخيص، الوصف.

التّنفيذيّات أو أفعال الممارسة Actes Exercitifs : الأفعال التّي لها القوّة في فرض واقع جديد مثل: الانتخاب، التّعيين (الرّسمي)، الاستشارة، التّرشيح، الاستقالة، العزل، الطّرد، الفتح أو الغلق.. فهذه الأفعال هي أعمال تنفيذ أحكام.

[1] - مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، ص42.

[2] - المرجع نفسه، ص42.

[3] - Voir: J.Austin, how to do things with words, p95.

[4] - Voir: ibid, p96.

[5] - ينظر لما جاء حول تصنيف الأفعال الكلاميّة عند أوستين في: أوستين، نظريّة أفعال الكلام العامّة، كيف تنجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنّيني، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، دط، 1991، ص174.

الوعديّات أو أفعال الوعد Actes Promossifs: وهي أفعال تلزم المتكلّم بالقيام بتصرّف بطريقة ما، مثل: الوعد، الموافقة، التّعاقد، العزم، النّية، القسم، الإذن، التّفضيل، الرّهان، التّعهد.. فهي أفعال تؤسّس لدى المتكلّم إلزاميّة القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب.

السّلوكيّات أو أفعال السّلوك Actes Comportatifs: وهي أفعال وأعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار والشّكر، التّهنئة والرّأفة، التّرحيب، الكره، التّحريض.. فهذه الأفعال مرتبطة بالسّلوك الاجتماعي للمتكلّم، وهي التّي تحمل المتكلّم على اتّخاذ الموقف المنصوص عليه في القول نحو المخاطب.

العرضيّات أو أفعال العرض Actes Expositifs: وهي أعمال تختصّ بالعرض مثل التّأكيد والنّفي، الوصف والإصلاح والتّأويل، الشّرح، التّعريف.. فهذه الأفعال عادة ما تستخدم في إيضاح وجهات النّظر والآراء.

مع هذا التّصنيف اشترط أوستين في تحقيق الفعل الكلامي عامل القصديّة، حيث يتوجّب على المتلفّظ بالفعل الكلامي أن يكون حاملا لقصد صادق في نفسه حتّى يتسنّى له تحقيق الفعل الكلامي، الذّي ينجح إذا تلاءم وقصد صاحبه.. ويمثّل هذا التّصنيف الجهود الأولى التّي خلقت الأسس المنهجيّة المعرفيّة التّي تقوم عليها هذه النّظرية، فقد كانت أعمال أوستين بمثابة الانطلاقة لباحث آخر عمل على تطوير هذه النّظريّة.

- **سيرل ونظريّة الأفعال الكلاميّة..**

سعى سيرل إلى تعديل ما قدّمه أستاذه أوستين في مجال الفعل الكلاميّ، فانطلق من كون أنّ إنجاز الأفعال الكلاميّة في أيّ لغة من اللّغات، يخضع لقواعد دلاليّة، وعليه يكون الفعل الكلامي قصديّا بنيّة خاصّة وموقف معيّن.

أمّا عن التّعديل الذّي قام به سيرل وشمل التّقسيم الذّي قدّمه أوستين للأفعال الكلاميّة، فتمثّل في أربعة بدلا من ثلاثة، حيث أبقى منها على قسمين الإنجازي والتّأثيري، لكنّه جعل الفعل اللّفظي قسمين: أحدهما الفعل النّطقي ويشمل الجوانب الصّوتيّة، النّحويّة والمعجميّة.

والثّاني الفعل القضوي ويشمل المرجع والمتحدّث به (الخبر). ونصّ على أنّ الفعل القضوي لا يقع وحده بل يستخدم دائما مع الفعل الإنجازي، كما نصّ على أنّ الفعل الإنجازي هو الوحدة الصّغرى

للاتّصال اللّغوي[1]. وبالإضافة إلى هذه الجهود اقترح سيرل تصنيف الأفعال الكلاميّة إلى خمسة أصناف...

الإثباتيّات Assersifs: وتكون عندما يتعهّد المستمع بحقيقة الخبر، وهي تمثيل حقيقيّ للمعالم، ومنها الأحكام التّقريريّة، الأوصاف الطّبيّة، التّصنيفات[2].. فغايتها الكلاميّة تكمن في جعل المتكلّم مسؤولا عن وجود وضع للأشياء.

الأوامر (التّوجيهات) Directifs: وهي الأفعال الكلاميّة المعنيّة "بحمل المخاطب على فعل معيّن"[3]. ومن أمثلتها أفعال الطّلب والسّؤال، الأمر، النّهي، الطّلب... فغايتها حمل الشّخص على القيام بفعل معيّن.

الإلزاميّات Commissifs: تتمثّل في العبارات أو الملفوظات التّي يلتزم فيها المتكلّم بفعل شيء ما[4]، فهي أفعال تلزم المتكلّم بالنّهوض بسلسلة من الأفعال المستقبليّة ومنها: أفعال العرض، الوعد والوعيد، الرّهانات، العقود والضّمانات...

التعبيريّات (التّصريحيّات) Expressifs : وتتجلّى في الملفوظات أو الأفعال الكلاميّة المشتملة على كلمات وعبارات، تعبّر عن الحالة الشعوريّة للمتكلّم إزاء واقع أو شيء معيّن مع مراعاة شرط الصّدق. ومن أمثلتها: التّشكرات والاعتذارات، التّهاني[5]... والهدف منها إحداث واقعة يكون فيها التّوافق بين الكلمات والعالم مباشرا.

الإنجازات (التّصريحات) Declaration: من خلالها يحاول المتكلّم إحداث تغيير في الواقع، وعليه نجدها في التّلفظ ذاته[6]. فهي الأفعال التّي تحدث تغييرات فوريّة في نمط الأحداث العرفيّة، ومنها أفعال الحرمان، إعلان الحرب، الزّواج، أفعال الطّرد...

---

[1] - للتّوسع أكثر والتّفصيل:

- Voir: J.Searl, Speech Acts, an essay in the philosophy of language, Cambridge University Press, 1972, p24-25.

[2] - ينظر ج.سيرل، العقل واللّغة والمجتمع في العالم الواقعي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2006، ص217.

[3] - خليفة بوجادي، في اللّسانيّات التّداوليّة مع محاولة تأصيليّة في الدّرس العربي القديم، ص99.

[4] - ينظر المرجع السّابق، ص218.

[5] - ينظر المرجع السّابق، ص219.

[6] - ينظر خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداوليّة مع محاولة تأصيليّة في الدّرس العربي القديم، ص100.

وقد واصل سيرل جهوده إضافة إلى جهود أستاذه أوستين، واقترح تعديلا على مستوى الأفعال الإنجازيّة، وصنّفها إلى أفعال مباشرة وأخرى غير مباشرة. ويخضع الخطاب الرّوائي للقوانين التّي تتحكّم في الخطاب العادي، إذ نستطيع أن نطبّق نظريّة أفعال الكلام وغيرها من آليّات التّداوليّة على ما جاء في رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح** من خطابات متنوّعة...

وتكمّل **المناهج النّقديّة المعاصرة** بعضها، فالتّداوليّة قد ركّزت على الجانب اللّغوي النّحوي، والسّيميائيّة قد ركّزت على العتبات النّصية، وتأويل العلامات اللّغوية وغير اللّغوية، ولهذا فعلى النّاقد الجمع بين الآليات لدراسة النّص الأدبي. فليس بإمكان منهج نقدي واحد أن يستوعب الظّاهرة الأدبيّة، فالنّاقد المعاصر يجب أن تكون لديه نظرة شموليّة نحو جميع المناهج النّقدية المعاصرة دون إفراط أو تفريط في قراءة النّصوص الأدبيّة، ودون انحياز فكريّ لمنهج معيّن.

وإذا سلّمنا أنّ كل سلوك إنساني دال هو سلوك سيميائيّ، فلابدّ من اتّخاذ القارئ دعامة ارتكاز في التّحليل التّداولي السّيميائي للسّلوك -الخطاب-. وبهذا نستطيع أن نقول إنّ قيام تحليل الخطاب يكون على منهجين..

منهج تداوليّ يعالج مستويات اللّغة، الصّوتية والتركيبيّة والدّلالية للنّصوص في حالة تداولها، **ومنهج سيميائيّ** يعنى بتحديد قيمتها وتمفصلات دلالاتها النّفسية والاجتماعيّة، المستنبطة من الظّروف المحيطة والمكوّنة للمؤلف من حيث حياته الفكريّة وخصائصها...

وهنا كان من الضّروري، أن تحظى السّيميائية باهتمام المشتغلين على الخطاب التّداولي، لاسيما حينما انتقلت من دراسة اللّغة إلى دراسة الكلام، واهتمّت بتأويل المعنى بوصفه محمولا سيميائيّا كما يتصوّره المتلقّي أو مستعمل العلامة.

وذلك من أجل تحقيق درجة عالية من القدرة على تناول النّصوص وتأويلها، وهذا ما جعل الخطاب السّيميائي التّداولي يتّسم بقدرة كبيرة على تحليل الأعمال الأدبيّة والخطابات، مستحدثا منهجا جديدا من التّحليل النّصاني في الدّراسات السّيميائيّة والتّداولية... وهنا نطرح إشكالية مفادها: **كيف تتجلّى الجماليّة السّرديّة في الخطاب السّيميائي والتّداولي في النّقد المعاصر؟**

وللوقوف على هذه الجماليّة افترضنا جملة من الفرضيّات أثناء بحثنا تتناول البنيات الجماليّة المهيمنة على خطابات **"الحبيب السّايح"**. وقد مكّننا هذا الجزء من البحث من الوقوف على المفاهيم والمبادئ والمقولات السّيميائيّة التّداوليّة في الخطاب الرّوائي، والتّي تمثّل نواة هذه المقاربات.

وللتّوسع أكثر ولإثبات الفرضيّات المطروحة في جزئيات الدّراسة من أبحاث ودراسات، لابدّ للكشف عن مكوّنات السّرد للعمل الذّي وقع عليه اختيارنا وهو رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** ل"**الحبيب السّايح**"، وذلك من خلال تحديد المقوّمات الأساسيّة التّي تعطي للعمل الفنّي قيمته الدّلاليّة والسّيميائيّة.

ثم إقامة علاقة بين البنى السّردية في الخطاب الرّوائي ومختلف السّياقات التّداوليّة المكوّنة للعمل لتحديد الجماليّة الفنيّة لهذا الأخير.. وهذا ما سيكون موضوع دراستنا وما سيتجلّى أكثر من خلال ما سـيـأتي..

الفـصـــــــل الثّاني:

البنية الفنيّة للسّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح"

أوّلا: التّمثيل السّردي للمتخيّل والتّاريخ في الحكي السّائحي..

1- سرديّة التّاريخ والواقع في روايات الحبيب السّايح.

2 - حضور المتخيّل وهاجس الهويّة في التّجربة الرّوائيّة.

ثانيا: جماليّة اللّغة الرّوائية وخصوصيّتها في رواية "من قتل أسعد المرّوري"..

1- حواريّة الخطابات الإيديولوجيّة في الرّواية.

2 - صورة المثقّف وخصوصيّتها في الرّواية.

يرمي هذا الفصل إلى تتبّع البنية الفنيّة من خلال تحديد مكوّنات السّرد في الخطاب الرّوائي عند **"الحبيب السّايح"** عن طريق الوقوف على آليات التّمثيل السّردي للمتخيّل وحضوره في تشكيل الأحداث التاريخية، وكذا حضور المادة هذه وأثرها في تسلسل الأحداث. كما يرمي هذا الجزء من البحث إلى تحديد الأشكال الفنيّة لتوظيف الأحداث التاريخية، من خلال الكشف على بواعث العودة إلى التّاريخ في هذه الأعمال الأدبيّة.

وما تجلّى لنا في بحثنا هذا هو تلك الآليات والصّيغ السّردية المشكّلة لتعالق التّاريخي بالتّخييلي في روايات **"الحبيب السّايح"**، من خلال سرديّة التاريخ والواقع تارة، وتداعي الذّاكرة تارة أخرى. كما تناولنا بالدّراسة رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أنموذجا، محاولين الوقوف على تجلّيات المكوّن الخطابي في العمل الفني، من خلال آليات الخطاب وتعدّد التّيمات فيه. وكذا جمالية البنية السّردية التي تشبّعت بها مكوّنات الرّؤية في الرّواية والتّي تجمّعت في عناوين عريضة لخّصتها الذّاكرة وتمظهرات الأنا والآخر-السّلطة، الدّين والجنس...

تمثّل روايات **"الحبيب السّايح"** في تفاعلها مع التاريخ قراءة نقدية متميزة، تعرّي الواقع لتكشف عن موطن التأزّم فيه، فتتناول فترات تاريخية متعدّدة بتحوّلاتها المختلفة، تسلّط الضوء على النّماذج الاجتماعية المغيبة والملتبسة والمهمّشة ... بأبعاد فكرية وإيديولوجية تعكس رؤية الأديب.

ولأنّ الرّواية تعلن باستمرار عن ارتباطها بالتاريخ، وتتّخذ في تعاملها معه أشكالا وصورا مختلفة تختلف من كاتب إلى آخر، نجد أنّ التاريخ كحكاية أو قصّة أو حكي أو سرد أدبي لما يقصّه الأدب ويصوّره النّص في قالب فني جمالي محمّل بالأبعاد التّاريخية، السّياسية، الاجتماعيّة ... هذا ما يؤكد جدلية العلاقة بين الرّواية والتاريخ، ويفسّر التّنويعات المختلفة لإنتاج دلالات الرّواية.

وهذا ما يتشكّل في الخطاب التاريخي الذّي بدوره يتجلّى في مؤشّرات لغويّة تاريخية كأقوال الشّخصيات أو أفعالها، أو استحضار الأديب لبعض النّصوص والوثائق التّاريخية... فكما نعلم ما من نص روائيّ (سرديّ) إلّا وتناول مقتضيات الواقع، ووقف على جدلية التّعبير عن هذا الواقع. يلتزم السّارد بهذه المقتضيات في نصّه فتتحدّد معه وظيفة السّرد الرّوائي، وكيفية مواجهة تساؤلاته المثيرة، فيقوم المحتوى السّردي على أسس نقديّة تتعدّد فيها المناهج البحثية ودلالات اللّغة، خاصّة أنّ اللّغة في سياقها ذات أثر باد على تشكيل النّص الرّوائي.

فالواقع في فكرة الوجود هو ذلك السّياق المحيط بالمفهوم الجوهري لغاية الإنسان والتّاريخ، الذّي يصنعه ويفسّره ليتحدّد مفهوم الوجود لتحليل النّص الرّوائي. ومن هنا ينشأ الصّراع الذّي يقوم في العمل الرّوائي، والذّي يكون السّرد أحد مكوّناته والذّي يتحكّم بدوره ويفرض المتغيّرات في الزّمان والمكان والأحداث...

وهذه التّي تحدث المفارقة لاحقا بين الواقع والخيال الرّوائي وتتناول الرّواية التّاريخ والواقع معا فيتجلّى ذلك في رؤيتها السّردية، فينقل هذا النّص من خلال الشّخصيات الرّوائية والأحداث الصّراع، فتشترك اللّغة والحوار والمكان وغيرها من مكوّنات النّص الرّوائي، فالعالم الواقعي يتحرّك في النّص من خلال الخطاب السّردي مستندا إلى التّاريخ...

فهذه الأعمال الأدبية –كما سبق وذكرنا- تمزج بين التّاريخ والتّخييل، فلا نقصد بالتّاريخ علما لأنّها لا تتقصى أحداثه ووقائعه لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسيّة، ولكنّها تستند على المادة التّاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التّاريخ قوله. وأعمال **"الحبيب السّايح"** يتداخل فيها الأدب بالتّاريخ إلى حد الاندماج، وهذا ما جعلنا نتساءل : ما مكوّنات السّرد في الخطاب الرّوائي عن **"الحبيب السّايح"**؟ وما مدى إعادة تمثّل التّاريخ في رواياته؟ وكيف تجلّى وتجسّد التّمثيل السّردي للواقع والتّاريخ في أعماله الأدبيّة ؟

تمثّل رواياته نماذج سردية معبّرة عن الانشغالات الراهنة لمختلف الطبقات، واستشرافا لأفق المستقبل من منظور حداثي وبوعي جديد. ولتتبّع توظيف الكاتب للتاريخ قمنا بقراءة موجزة في بعض أعماله، لنقف عند هذه الرّؤية ولنحدّد طبيعة هذا الوعي، فالرّواية وكما نعلم إضافة نوعية في تجربة صاحبها...

أوّلا: التّمثيل السّردي للمتخيّل والتّاريخ في الحكي السّايحي ..

كانت الأشكال الحكائية العربية القديمة تميل أكثر إلى العجائبية والأسطورة وما هو خارق، يغلب عليها نمط الوعظ ويربط بينها قاسم مشترك وهو الانفصال عن الواقع والتّغرب في عالم الخرافة والوهم. تهدف بصفة عامة إلى التّسلية وإمتاع المتلقي ثم إنشاد الدّرس للخروج بما أمكن من عبر وأمثال بنوع من المبالغة والمغالاة.

أمّا الرّواية العربيّة الحديثة فقد انتقلت باهتمامها وموضوعاتها وآلياتها إلى تناول قضايا الإنسان وعلاقاته، وارتبطت أكثر بالواقع الرّاهن، فتغيّرت مفاهيمها وأساليبها الفنيّة وكذا رؤيتها الفكريّة والايديولوجيّة، ليتّسع مجال التّجريب فيها فتوظّف الموروث الحكائي القديم من جهة وتنفتح على الحضارة الغربيّة من جهة أخرى. وحتّى عودتها إلى توظيف التّراث أو التّاريخ لم يكن الهدف منه إحداث قطيعة بين الرّواية والواقع المعيش، ولكن السّعي إلى إسقاط أحداث ذاك التّاريخ على هذا الواقع وإعادة بنائه لفهم توجّهاته.

والتّاريخ مكوّن من مكوّنات التّراث يروي ما مضى بأسلوبه التّسجيلي لمادة مفتوحة على قراءات متعدّدة، يستند إليها الرّوائي لبناء نصّه فيحكي بها ما حدث وما يحدث ويستشرف ما يجب أن يحدث بأسئلتها القائمة وخصائصها الجمالية وأسلوبها الفني، مجسّدة بذلك رؤية الأديب وإسقاطاته لمخزون ذاكرته، ممّا ينفي وجود ذلك التّطابق بين العمل الأدبي والواقع التاريخي.

حيث إنّ " فكرة الانعكاس هي شكل من أشكال إهانة الإبداع بجعله لصيق المرحلة، في وضع المنتظر الذّي لا مسؤولية له سوى ترقّب المناسبات للكتابة عنها"[1]. فالتّاريخ بذلك قد أسرى للقارئ صنيعا، حيث يمثّل المكان الذّي تتموضع فيه الجذور لكل فرد يعيش هذا الحاضر، يعكس التّاريخ "لقاء طريفا بين أحداث في الماضي، تحرّك فكرة ما في اتّجاهها لأنّه في نهاية المطاف لا يهتمّ سوى بالمعطى الجمالي المتميّز القابل للفهم بين ركام الأحداث الإنسانيّة"[2]، ليكون في إعادة تصويرها غاية نلتمس منها مجموعة القيم الإنسانيّة التّي يوجّهها لنا الكاتب في نصّه الأدبي.

لذلك تعتمد الرّواية على التّاريخ فتستغله بعد أن كان مادّة جامدة تحرّكه بفضل الخيال وتقنيات السّرد... لذلك نرى الرّواية تقوم "بإعادة تدوين الماضي على نحو جماليّ لا حياديّ، يركن إلى نصّ تاريخيّ تحسبه غير مكتمل"[3]. لذلك أضحى الخطاب التّاريخي موضوعا وقضيّة من القضايا التّي تتناولها الرّواية، "فكل ما في الحياة هو من اهتمامها فالنّفس والمجتمع والمشاعر والتّاريخ والماضي والحاضر"[4]...

[1] - السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النّص السّردي الجزائري، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص08.

[2] - عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص11.

[3] - نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص108.

[4] المرجع نفسه، ص109.

فتستعين الرّواية بالآليات التّي تتميّز بها كالخيال والفنيّة الجماليّة، وإضفاء عنصر التّشويق لهذه الأحداث...

والجدير بالذّكر أنّ الخطاب التّاريخي يعمل على "توظيف الأحداث وتنظيمها ومراقبة ظهورها، كما تفترض معطيات الحدث بالنّظر إلى وجودها في الضوء، أو الظل التّاريخي"[1]، أي أنّ الكاتب ملزم بتقصّي حقيقة هذا الحدث، وربطه بزمنه الخاص ومكانه المتعلّق به، والذّي شهد وقوعه باعتبار أنّ التّاريخ "يطلب ما وقع فعلا، وكما وقع"[2]. بهذا لا يبحث عن توظيف الخيال بقدر ما يوظّف الواقعيّة. فالكاتب بمجرد التّخلي عن هذه الواقعية "يعوّض مجتمعنا بكامله إلى فقدان الذّاكرة والإصابة بالعمى الحضاري"[3].

يقيم الكاتب عمله الفنّي على المرجعيّة التاريخيّة فيستمدّ وجود نصّه بطريقة فنيّة، فيقيم بذلك معالم التّاريخ، ويعيد خلقه من جديد، وهذا ما يصوّر لنا وجود ذلك التّرابط الوثيق بين ما هو روائي وما هو تاريخي بداية من أصول تكوينهما "فقد نبعا من معين سرديّ واحد: الأساطير والملامح"[4]، وهذا يؤكّد فعلا سرديّة التّاريخ في النّص الأدبي، " فبإمكان الرّواية أن تستقبل مواد تاريخيّة لتشييد كيان سرديّ، وإلّا فنيّا، ويكون بإمكان التّاريخ أن يستفيد ممّا يحتاجه من مواد روائيّة لتشييد كيان سرديّ دالّا تاريخيّا"[5].

تستقي الرّواية المادّة التّاريخية لتكوّن مضمونا سرديّا تتكوّن به، وتبني نصّا يمتاز بالفنيّة والجماليّة، في حين ينبني التّاريخ بفضل الرّواية، وتتشكّل معالمه التّي كانت قد اختفت منه ليعود بصورة أكثر فنيّة.

فمهمّة الرّوائي تكمن في تجاوز الواقع وإعادة صياغة معطياته بطريقة فنية جماليّة، "إنّ السّرد متى استعان بالصّورة دخل العالم التخيّلي، إلى حقله الخاص به، وبقيت الأحداث الواقعيّة قاعدة قابلة للتحريف عند الضّرورة، ولأنّ الصّورة الفنية تتطلّب تجاوز الظّرف فإنّ التّحريف نفسه سيغدو قاعدة.

[1] - عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، ص20.
[2] - المرجع نفسه، ص24.
[3] - المرجع نفسه، ص34.
[4] - المرجع نفسه، ص24.
[5] - المرجع نفسه، ص102.

أمّا الواقع فلا يمثّل إلاّ نسبة من العمل الأدبي، وليس العكس. وهذا العكس معناه تخلّي الكاتب عن شخصيته والغوص في قضايا لا تعنيه ككاتب. قضايا تعني الإمام والسّياسي والجمعيّات الخيريّة مثلا لكنّها ليست أدبا. أو أنّها أدب قابل للتّقويض في أيّة لحظة "[1]. وعليه فإنّ الأديب يجعل من التّاريخ مادة لروايته، ولأنّ الرّواية فعل تخييلي فإنّ المتخيّل يلعب دورا أساسيا في النّص الأدبي ليضفي على العمل لمسته الفنيّة والجماليّة، والتّخييل له علاقة متينة بالعقل من جهة باعتباره عملية ذهنية، وبالواقع من جهة أخرى، باعتباره يبحث له عن بديل ولا يحاكيه. إذ هو "بناء ذهني ... يحيل على واقع ويستند إليه ... وهو نوع من الممارسة لهذا الواقع. هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد"[2].

وهنا تتجسّد جدلية العلاقة بين المكوّن التّاريخي والتّخييلي والكامنة في تعالقهما من خلال التّرابطية الحاصلة بين التاريخ والرّواية، في الفضاء الأدبي، من خلال صيغ الخطاب، وتعدّد الأصوات والرّؤية السّردية الكائنة. ويؤكد **"جورج لوكاتش" Georg Lukacs** في كتابه الرّواية التاريخية على ما يجب أن تتضمنه الرّواية إذا ما امتزجت بالتاريخ والمتخيّل فيقول: "إنّ ما يهمّ في الرّواية التاريخية، ليس إعادة سرد الأحداث التّاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشّعوري للنّاس، الذّين برزوا في تلك الأحداث. وما يهمّ هو أن نعيش مرّة أخرى الدّوافع الاجتماعية والإنسانية التّي أدّت بهم أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي "[3].

فالرّواية إذن تصوّر لنا المجتمع بكل تناقضاته وتحاول الكشف عن خباياه، فالأدب الواقعي إذن هو "انعكاس الواقع الخارجي في نفس الأديب أو صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدرته على التّصوير الفني"[4]. فالرّوائي له حقّ التّلاعب في الأحداث التاريخية التّي يستدعيها في عمله... " والنّص النّاجح هو ذلك الذّي يوظّف هذه الموضوعية التاريخية على أساس أنّها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طعمه وموضوعيّته، ولا تعطّل جماليّته الفنيّة "[5]. وهنا تنشأ علاقة ممكنة ومستحيلة في الوقت نفسه بين الأديب ومادّته، تقوم هذه العلاقة على الصّراع بين الذّاكرة والرّؤية الجماليّة.

---

[1]- السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النصّ السّردي الجزائري، ص08.

[2]- حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص43، 44.

[3]- جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطّليعة، بيروت، ب،ط، 1978، ص46.

[4]- محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني للطّباعة والنّشر، الجزائر، ب،ط، 2003، ص288.

[5]- إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربيّة- تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الايديولوجي- دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص298.

"فالرّوائي يتعامل مع التّاريخ تعاملا روائيّا فيعيد دمج الماضي مع لحظة الكتابة، فيتحوّل الماضي التّاريخي إلى إبداع أو إلى وقفة جماليّة خاصّة تقلّب التّاريخ فتجعله ديمومة حضاريّة متواصلة في كيان البشر "[1] ويستدعي المبدع الشّخصيات داخل بيئتها الزّمنية ويعيد الحكاية كما كانت، ويلتقي الزّمنان وتتشكّل حكاية جديدة هدفها هو فهم قضايا رهن الحاضر[2]، لأنّ الرّواية أصلا أصبحت الآن تهدف إلى رؤية الوقائع والأحداث بمنظور الأديب الذّي لا يتشابه مع غيره، وإلى قراءة الرّاهن بالماضي، كما تحمل الماضي إشكالات الحاضر والمستقبل... فكيف يمكننا قراءة أشكال تمثّل هذه الوثائق التّاريخيّة والوقائع في الحكي السّايحي؟

1- سرديّة التّاريخ والواقع في روايات "الحبيب السّايح":

وتمثّل التّجربة الرّوائية الجزائريّة إحدى أهم التّجارب التّي شكّلت زاد ومسار المكتبة الرّوائية العربية، كما استطاعت أن تتجاوز المنتظر ليترجم كثير منها إلى لغات عدّة وفي مقدّمتها اللّغة الفرنسية، كما سافرت هذه التّجارب إلى المشرق فأصبحنا نشهد نصوصا جزائريّة منشورة في بيروت ومصر ودمشق وغيرها من الأوطان العربيّة...

وأبرز هذه التّجارب مثّلها **"عبد الحميد بن هدّوقة "، "الطّاهر وطار"، "واسيني الأعرج "، "الحبيب السّايح"** وغيرهم من عمالقة الأدب الذّين اختاروا الكتابة لتكون أرقى أشكال مقاومة الإنسان للموت، واشتغلوا بالتّاريخ كأنّه وتر لآلاتهم السّردية... تتجلّى الكتابة عندهم في رؤية وموقف إيديولوجي وفكري يجعل من أعمالهم مشروعا وليس مجرد تسويد للورق، وهذا فعلا ما جسّده الأديب والرّوائي الجزائري **"الحبيب السّايح"** في تجربته الإبداعيّة من خلال مكوّناتها، آلياتها ومقاصدها... وكذا من خلال توظيفه للتّاريخ وانشغاله على الذّاكرة والمتخيّل. وهذا ما سمح لنا بأن نتساءل: ماهي التّيمات والموضوعات التّي اكتسحت الأعمال الإبداعية للرّوائي؟ وإلى أيّ مدى تمثّل التّاريخ في رواياته؟ .

إنّ الكاتب وكغيره من الكتّاب يحمل صداما في داخله نبع من مشكلته مع التّاريخ، خاصّة بعد انهيار مشروع الدّولة الوطنية، وهو ما نتج عنه عنف متغلغل في المجتمع، ممّا جعله لا يؤمن بالكينونة الثّابتة للتّاريخ، بل يعتبر التّاريخ حركة ممتدة غير منفصلة عن الحاضر والمستقبل، قابل للتّأويل... وهذا

[1]- بن دحمان عبد الرّزاق، الرّؤية التاريخيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، روايات طاهر وطار أنموذجا، ب،ط، ب،ت، ص19.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص17.

يخوّل لنا أن نقول إنّ كتابات **"الحبيب السّايح"** تشترك في ثنائيتين هما المرجعية الثّورية وحلم تحقيق مشروع حداثي للدّولة الجزائريّة.

جسّدت أعماله الأدبية نماذج صادقة تسعى لتسليط الضّوء على النزعة الواقعية في الرّواية الجزائريّة، التّي تصوّر أزمة تحوّل المجتمع الجزائري في فترة معيّنة، واختار الأديب الكتابة الرّوائية النّقدية حيث المسؤوليّة التاريخيّة تفرض نفسها على الرّوائي أمام الواقع السّياسي والاجتماعي والاقتصادي... فأصبحت هذه الأعمال تحمل دلالات اجتماعيّة هادفة منطلقة من منظور ايديولوجي محدّد مكوّنه بذلك البعد المعرفي للرّؤية التّي يتشبّع بها النّص الرّوائي.

لم تعد الرّواية انعكاسا للواقع فحسب، بل اندرجت هي نفسها داخل الحقل الإيديولوجي باعتبارها فكرية في خضم الصّراع الإنساني، تصل للقارئ عبر النّقد والتنظير وما تطرحه من إشكالات فكرية... ويتمّ من خلالها استحضار النّص التّاريخي، وإدخاله داخل المتن الرّوائي من خلال استدعاء الوقائع والشّخصيات التّاريخية، حيث تتوسّل الرّواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر من أجل إنشاء عوالم تخييليّة بحتة. من خلال أيضا إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخيّة لم يخصّصها التّاريخ بالدّقة التّي خصّص بها الشّخصيات التّاريخية المثبتة نصّا بأعمال متخيّلة، والهدف هو مناقشة فترة زمنية محدّدة لاستخلاص العبر و الغايات.

كذلك من خلال استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلا، واعتماده محفّزا لإنجاز مادة روائيّة، وتتدخّل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السّرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه... أو من خلال قراءة الأحداث التاريخيّة من خلال انعكاسها على النّاس البسطاء الذّين عاشوا تلك الفترة، وهذا من أجل التّغلب على نمطيّة السّرد التّاريخي، حيث تتركّز العناية بالحياة الشّعبية و الأشخاص العاديين. وأخيرا من خلال عدم الميل إلى التّاريخ الرّسمي، لأنّ هذا التّاريخ كتبه الحكّام والأقوياء ويديرون أحداثه، ويوجّهون مصائر الأفراد والشّعوب والدّول، في الوقت الذّي غيبت فيه وجهات النّظر الأخرى أو غيّرت، وعليه فهو تاريخ من طرف واحد[1].

وقد مثّلت روايته "زمن النمرود " الصادرة عام 1985 مشروع كتابة عظيم، فبقدر الألم الذي سببته له كان قدر العزاء، ليستوعب أنّ الكتابة الأدبية حرية ضمير مستقل وإحساس بالذّات ككيان.

[1] - ينظر نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية، ص128-129.

روايته تلك أسقطت التّاريخ وواجهت الحزب الواحد وعرّت أساليبه وتوجّهاته وتجرّأت على قول المسكوت عنه بلغة خاصّة، تجربة مريرة مثّلت لأصحابها لحظة قطيعة مع الكتابة الملتزمة التّي صوّرت سياسة الحزب الواحد، وممارستها القائمة على التّزوير لدى كل استحقاق. واعتمادها النّفاق السّياسي وقمع الرّأي الآخر...

تعدّ رواية "زمن النمرود" منعطفا حقيقيّا في مجال الكتابة الرّوائية في الثمانينيات سواء من حيث تمرّدها على اللّغة العربيّة، وطغيان العاميّة فيها، وذلك حتّى تتناول كل أصناف المجتمع. أو من حيث جرأتها الصّريحة في تجسيد وضع البلاد باختلاف مستوياته، فصاحبها قد كان شاهد عيان لذلك الواقع المليء بالتّناقضات، وهذا ما يفسّر هيمنة الجانب الإيديولوجي عليها.

هذه التّجربة خلقت لكاتبها سلسلة من الضّغوطات انتهت بإعدامها وطحن نسخها، واعتزال صاحبها سنوات كي نشهد عودته برواية ثانية بعنوان " ذاك الحنين " (1997)، حملت معالم مشروعه الرّوائي الذّي توضّح أكثر مع رواية " تماسخت " (2002).

اتّسمت أعماله بحضور التّاريخ الجزائري كتيمة بارزة في النّص الرّوائي، كما ارتبطت بالواقع المرجعي، وبمختلف السّياسات السّياسية والتاريخيّة التّي عرفتها الجزائر المستقلة، اعتماد الشّروط الموضوعيّة في تحريك الأحداث الرّوائية واستيعاب الصّدف في سرد الأحداث، بين الواقعيّة كمنهج في الكتابة الرّوائية وطغيان الرّؤية الاشتراكية التّي يتبناها النّظام السّياسي بالجزائر...

مثّلت هذه الرّواية وثيقة انطلاقيّة للسّرد وحافزا له، حيث تحوّلت إلى نسق جماليّ فنيّ ينتج عنه إبداع روائيّ، فأحداثها وتاريخها هنا "ملفوظ تابع لملفوظ التّاريخ، غير أنّ الرّواية تمنحه سياقا جديدا يكون إدراجه فيه أكثر حيويّة ودلالة من النّقل التّاريخي"[1] المباشر الجامد. فصارت تحمل من الدّلالات والاحتمالات والتّأويلات الكثير، يتحكّم بها النّسق السّردي العام "يساعد على تقديم التّفسير والتّحليل وربّما التّأويل فيما يقترح"[2]. وهنا يمكننا القول إنّ الرّواية دون خطاب تاريخي ورؤى فكريّة لا يمكن أن تكون شيئا.

[1] - عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، ص190.

[2] - نضال الشّمالي، الرّواية والتّأريخ، ص215.

في مطلع التّسعينيات حين دخلت الجزائر العشرية السّوداء، المحنة، سنين الجمر، عشريّة الدم، فترة الفتنة العشرية الحمراء... انتظر **"الحبيب السّايح"** نحو عشر سنوات بعد نهاية الكابوس كي يصدر روايته "مذنبون، لون دمهم في كفي" (2009)، التّي جسّدت حاضر حقبة التّسعينيّات وقضيّة المصالحة والوئام، اضطلعت رواياته بمهمّة التأريخ لهذا الواقع المأسوي والسّوداوي الذّي تجرّع آلامه شعب كامل، هذه الأعمال أدخلت قارئيها في متاهات الأسئلة المعقّدة والأجوبة المتماهية في أسئلة أخرى لا تنتهي، وهذا ما يفسّر طبيعة العلاقة القائمة بين العمل وبيئته وظروفه التّي نشأ فيها، والتّي لا يمكن إحداث أيّة قطيعة فيها.

مأساة الجزائر كانت بؤرة الكتابة السّردية التّي يستمد منها الخطاب الرّوائي معطياته، فالثّورة التّحريرية مرحلة أولى في الرّواية، وثانيها الثّورة في قالبها الاجتماعي السّياسي، كما يمكن اعتبار أحداث أكتوبر مرحلة ثورية ثالثة في مسار الحركة الأدبيّة الجزائريّة. هذا يجعلنا نستطيع تلخيص مواصفات الأعمال الأدبية للكاتب وغيرها في التّسعينيات باستخدام لغة قويّة تحمل الكثير من التشاؤم، ورؤية شديدة تعكس الرّفض والخوف.

ولذلك اتّسمت كتابات **"الحبيب السّايح"** باحتضان قضايا الوطن ومحنه، بأسلوب فنّي وفق معادلات أدبيّة جماليّة تعيد تمثيل التّاريخ والواقع، وانفتاح النّص الرّوائي على روافد ثقافيّة متعدّدة التّخييل... إنّ الذّهاب بالرّواية إلى التّاريخ والواقع يجعل الكاتب يستخدم آليات إنتاج النّص الرّوائي ضمن خطاب التّاريخ هذا، الموظّف عبر تشكيلات سرديّة مختلفة تقرأ الماضي بشيء من التّمييز.

كما أنّ هذه الإمكانيات تفتح مواطن السّرد على دقّات التّاريخ كأحداث إنسانيّة شيّدها العقل البشري، ولها يبدو الصّراع قائما بين الرّواية والتّاريخ والواقع حيث تكون العلاقة بينهم مستحيلة وممكنة في الوقت نفسه، فهو الصّراع بين الذّاكرة الإبداعية المفتوحة على الذّات والرّؤية الجماليّة...

فالتّاريخ معرفة والرّواية تحليل، والرّوائي يستثمر هذه المعرفة كمادة في عمله وفق رؤيات تجمع بين الواقع والتّاريخ، لذلك فالرّواية شكل للوعي، ينسب إلى تصوّر ما للتّاريخ، ينطلق من رؤية، يحمل منظورا سرديّا جماليّا...

ومن خلال ذاكرة الثّورة حاولت أعمال الكاتب تشريح الأزمة الرّاهنة والوقوف على أسباب ومسبّبات العنف، فكانت تيمة الوطن في مركز النّصوص وإن اختلفت الموضوعات، كان التاريخ الوطني بطاقة له

لمساءلة الجروح والهويّة والثّورة. ولكن لماذا يلتفت الكاتب إلى زمن مضى ليعيد بناءه؟ أليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفي؟.

هذا ما يشقّ الكاتب مساره الفنّي، يدجر الحاضر في الماضي، فيغدو الزّمن زمانين حافلين بالدّلالة والمعاني، إذ يستعين بالوثيقة التّاريخية - كما ذكرنا- فهي من أهمّ الوسائل التّي يستغلّها الكاتب في هذا الغرض ليكون بذلك من أبرز القرائن الدّالة على حضور المرجع التاريخي في هذه الرّوايات، وهو يعبّر عن أزمة مجتمعه ورؤيته لها، والكاتب لا يقف عند الوثيقة التّاريخيّة والذّاكرة الرّسميّة، بل نجده يولّي عناية فائقة بالذّاكرة الشّعبيّة الشّفويّة، أي بذلك التاريخ الشّعبي الذّي لم تدونه بعد أقلام المؤرّخين..

ونستطيع أن نقول إنّ رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"، **للحبيب السّايح**، لا ينبثق فعل السّرد فيها من الماضي في حدّ ذاته، وإنّما ينطلق من لحظة راهنة متّجها نحو التاريخ، وكأنّ الكاتب يستدعي الذّاكرة بغية تحكيمها في ما آل إليه الحاضر، خاصّة غداة الحقبة التّي تمّ الإعلان فيها عن العفو والصّلح عن فئة " الإرهاب "...

لا تعدّ روايات **"الحبيب السّايح"** انعكاسا للواقع فحسب، بل تندرج هي نفسها داخل الحقل الايديولوجي باعتبارها فكريّة في خضم الصّراع الإنساني. فالكاتب لم يقدّم ألبوما للصّور ولا دروسا فحسب بل بثّ ايديولوجيته، نظراته ورؤيته، ممّا يتّصل بالعلاقات الإنسانية، بالإنسان والمحيط الاجتماعي والطبيعي أيضا للتّاريخ، وهذا الذّي يبثّه الرّوائي ليس إلهاما ولا ذاتية خالصة، إنّه نتاج فردي اجتماعي معيّن.

وهذا الاعتبار لا يقل من أهمية استقلالية النّص وموضوعيّته، وإنّما يسرّ هذا الاعتبار تشخيص وعي النّص ومبدعه وصولا إلى الوعي الجمعي.[1] ويمكننا أن نتساءل في هذا المقام عن الآتي: ما هي الدّوافع التّي جعلت **"السّايح"** يلجأ إلى التاريخ في أعماله؟

ما لا نشك فيه أنّ لكل أمّة تاريخا وماضيا فيه محطّات ووقائع ومناسبات هي التّي صنعت الحاضر، وهذا التّاريخ دوما يتضمّن الجوانب الدّاعية إلى الافتخار والاعتزاز، والأخرى الدّاعية إلى الحسرة والانكسار. والأمّة الجزائرية أرض شاهدة على ذلك، تعاقبت عليها الحضارات والوقائع، فجعل الأدباء يعودون إلى البحث في التّاريخ هذا عن الأمجاد الضّائعة والانتصارات الخالدة، وإعادة إحياء هذه الوقائع التّاريخية وإسقاطها من جديد على واقعنا المرير، طمعا في إيجاد حلّ لهذه الأزمات المتتاليّة،

[1]- ينظر نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، دراسات في الرّواية العربيّة، دار الحوار، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص11.

والظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة والأمنيّة والاقتصاديّة المعقّدة، وعليه نستطيع أن نقول إنّ هذه الدّوافع مختلفة وكثيرة يمكن حصرها في..

- **الدّافع الإبداعي والفنّي:**

سبق وأشرنا في ثنايا بحثنا إلى أهميّة وقيمة المنجز الرّوائي والإبداعي للكاتب **"الحبيب السّايح"**، الذّي يميل دائما إلى التّنويع وكتابة نصوص جديدة ومختلفة عن النّصوص التّي سبقتها، فما اعتمده الكاتب في العديد من رواياته بعودته إلى التاريخ واعتماده التراث العربي بشكل خاص، جعل تجربته الرّوائية لا تخلو من الصّعوبات والتّعقيدات الكثيرة.

وهنا تكمن الصّعوبة فكيف للمبدع أن ينشأ متخيّلا سرديّا يعتمد على مرجعية تاريخية ليكتب نصّا فنيّا يقول لنا ما لم يقله التاريخ، ومن هنا جاءت الرّواية كمغامرة تجريبيّة جديدة على الصّعيد الفنّي والإبداعي. فكما نعلم ثمّة فرق بين الرّواية التّي تعيد كتابة التّاريخ، والرّواية التّي تستعمل التّاريخ كخلفية داخل السّرد..

لذلك لا يمكن إخفاء حقيقة كون التّاريخ مادّة الرّواية الأولى والأخيرة، ولا رواية بدون تاريخ. والمبدع من يجمعهما معا، كما فعل **"الحبيب السّايح"**. ولا اختلاف في أنّ التّاريخ يحرّك مسار بناء الرّواية التّي لا تتمّ بدونه أو من خارجه حتّى ولو كان هذا التّاريخ تاريخا متخيّلا وليس واقعيّا.

يسعى الكاتب إلى جعل التّاريخ لا يكون هو الغاية في حدّ ذاته، وإنّما هو الخلفيّة التّي يقرأ الرّوائي بها ومن خلالها ما يريد توصيله للقارئ عن طريق السّرد، لتقديم وجهة نظر عن أحداث ما، أو تصحيح رؤية خاطئة...

فكلّ رواية هي منغمسة في التّاريخ، فهي كتابة داخل التّاريخ، فالرّوائي كائن تاريخي بالدّرجة الأولى، وطالما أنّ الحدث الرّوائي، حتّى لو كان تخييليّا يفترض إطارا تاريخيّا ما، يقتضي خلق توازنات دقيقة بين التّاريخي والجمالي، بين الواقعي والفنّي. وهذا ما سعى إليه الكاتب في إطار ممارسة السّلطة الرّمزية على المخيّلات وتحت مسمّى خلق المتعة للقارئ من خلال توفير مساحات نصيّة لإعادة صياغة اللّحظات التّاريخية.

وروايته "زهوة " (2011) هي الأخرى تعكس صورة مصغّرة عن جزائر واحدة ومتعدّدة في وقت واحد، تشمل سردا للمناطق الضّبابية في تاريخ الجزائر المعاصر، ليس للإجابة عن أيّ استفهام، ولكن لطرح إشكالات أعظم وأعقد.

تماهى الكاتب في هذه الرّواية بالواقع وإسقاطه على شخصيّات روايته في أزمنة وأمكنة متعدّدة... هذه الشّخصيات التّي تعيش صراعا مع ذاتها ومع الآخر وكذا مع السّلطة... وذلك هو الواقع إذ تعدّ "الرّواية أهم تغذية للذّاكرة، وأنجع وسيلة لمقاومة النّسيان. والرّوائي حين يكتب يكون تحت وقع الرّاهن وضغطه، لأنه حاضر فيه حتّ حينما يكون في مواجهة التّاريخي، لأنّه ليس متحرّرا تماما من القيود التّي يفرضها عليه الرّاهن نفسه في تحالفه مع التاريخي. إنّه في مواجهة سلطتهما معا. المتمثّلتين في الرقابة بأنواعها "[1]...

يصحّ بعد الذّي سبق أن نقول إنّ روايات **"الحبيب السّايح"** في بعض نماذجها "نهلت من التّاريخ نتائجه، وحقّقت في مسلماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ، وصحّحت ما زيفه "[2]... ومن جهة أخرى سعى الكاتب إلى المزاوجة بين ما هو تاريخي وما هو متخيّل – وسنتوسّع في ذلك لاحقا- بغية تشييد معمار روائيّ نسقه الأساس البعد الجمالي، والسّعي الحثيث لتلمس مواطن الخلل في التّاريخ السّلطوي، ذلك الخلل الذّي أفرز شكّا في تفاصيل كثيرة. " فالرّوائي يضيف إلى مادّته الرّوائية خيالات وتصوّرات حتّى وإن كانت واقعيّة "[3]، وعليه فإنّ الرّوائي باستطاعته اختيار الوقائع ليؤسّس من خلالها دعامة لعمله الفني.

فهو لا يكتب للتّاريخ رواية ولكنّه يستمد منه مرجعيّات لأحداثه المتخيّلة المحمّلة بإيديولوجيّته وقناعاته، والمعبّرة عن رؤيته للواقع أو الرّاهن، واحتمالاته الممكنة للتّغيير منه ... فالتّاريخ خطاب يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع وتسلسل الوقائع، في حين أنّ الرّواية هي خطاب جمالي يقوم على السّرد، فيسعى المبدع إلى اعتماد الرّؤية في تعامله مع الواقع أي نقل الواقع من خلال الذّات الفرديّة أو الجمعيّة، وبذلك يحوّل الكاتب الأحداث التّاريخية إلى مادة سرديّة من خلال هذا التّفاعل

[1]- ينظر حميد عبد القادر، الحبيب السّايح: كلّ راهن يتحوّل إلى سرد يصبح تاريخا (مقال)، نشر يوم 21 أكتوبر 2017. Source :alaraby .co.uk

[2]- نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربيّة)، ص 108.

[3]- زينب قبي، الرّواية والتاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلّة الثّقافة، منشورات وزارة الثّقافة، العدد 09 يناير 2007، ص 148.

بين الأحداث والوقائع والذّات الكاتبة. وهذا التّقاطع دفع الذّاكرة إلى فضاء الإبداع والكتابة السّردية، وبذلك تحوّلت المادّة التّاريخية إلى مادة سرديّة.

فالرّوائي شخص مبدع له وضعه الاجتماعي الخاص، ويمتلك أدواته الفنيّة والجماليّة التّي تجعله مميزا عن غيره حينما يكتب نصّا يتناول فيه قضية معيّنة وبأسلوب معين. ومن هذا المجتمع، ومن تلك القضايا تولّد الرغبة الفنيّة للفنّان أو المثقّف، وللموقف السّياسي أو التّوجه الإيديولوجي الذّي يتبنّاه ومن هنا يمكن تحديد دوافع أخرى تجعل الأديب يعود إلى توظيف التّاريخ في فضائه.

- **الدّافع الإيديولوجي والسّياسي:**

وتمثّل إيديولوجية الاستعمار نواة هذا الدّافع، حيث تشكّل الثّورة جزءا هامّا من الإنتاج الرّوائي الجزائري بداية من مطلع السّبعينيات، حيث ظلت وشكّلت المرجعية الفنيّة والإيديولوجية لكل فنان وأديب. وقد أبرزت إيديولوجية الاستعمار في الخطاب السّايحي عبر رواياته من خلال إشكاليّات عدّة منها تزييف هويّة الشّعب ومحاربة الدّين وعلوّ السّلطة ومحاولات كبح كل مقاومة.

وقد برزت إيديولوجية الاستعمار أيضا في أعمال الكاتب من خلال سياسة الاعتقال، التّعذيب اللّاإنساني، وصف الحرب والعبوديّة.. فقد شكّلت هذه التّيمات في الرّوايات الأداة الأساسية التّي بنى عليها الاستعمار خطابه الإيديولوجي، واستعمل القوّة المادية لتحطيم الذّات وقتل التّحرر، كما كانت صورته موازية للتّجهيل والتّخريب.

هذه التّيمات أضحت مكوّنات العصر الأساسيّة، فجعلت الإنسان يعيش حياة البؤس والخوف، التّضييق والإساءة، الانتهاك والمخالفة، فاتّخذت هذه المكوّنات مسمّى العنف، لمّا يكتسي طابع الاحتجاج على الدّولة، أو مسمّى الإرهاب إذا أفرزته الأنظمة السّياسيّة والطبقة الحاكمة ضدّ الشّعب، وقد تناول **"الحبيب السّايح"** هذه التّيمات في كتاباته الرّوائية، للتّأريخ للفترة القائمة من جهة ومن جهة أخرى كشف فظاعة العنف الذّي مورس ضدّ الشّعب الجزائري، فسعى الكاتب لإعادة صياغته وإعادة تشكيل رؤيته للعالم.

وبالتّالي جعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانيّة، الجذور الفاعلة الرّابطة بين الواقع والتّاريخ. لهذا التّأريخ سعى الكاتب إلى تصوير العنف بأشكاله السّياسي، الإرهابي، الثّوري الذّي يتّخذ الكفاح المسلّح وسيلة معارضة ضدّ نظام الحكم القائم فيعرقل مساره السّياسي يأتي على شكل انقلاب أو عصيان أو

تمرّد... العنف الاجتماعي والذّي يتمثّل في أفعال الفرد أو الجماعة ضدّ الآخرين من قهر وسطو واغتصاب.

فلا مفرّ ولا مبرّر للحضور المكثّف الذّي مارسه التّاريخ أو الذّاكرة الوطنيّة في الرّواية، وهذا ما يؤكّده بعض النّاقدين أنّ الرّوائي وجد نفسه، "بين فكّي كماشة، صورة الماضي القريب، وصدمات الواقع المتحوّل، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التّحرير يسائلها طورا ويتلذّذ بذكرها أطوارا "[1] .

ولا ننسى ذكر المثقّف وما يلعبه من أدوار في ذلك، فيقول الباحث **"عبد القادر رابحي"** مؤكّدا أنّ جلّ "النّصوص الرّوائية الجزائريّة تتّخذ من شخصية المثقّف محورا تدور حوله مختلف الأحداث، فالمثقّف هو المبشّر بالتّغيير القادم في رواية السّبعينيات، وهو المنتقد لواقعه والنّاقد للتّاريخ والهويّة في رواية الثّمانينيات، وهو المأزوم والمهزوم تحت وطأة الواقع في رواية التّسعينيات من القرن العشرين "[2].

فالمثقّف والمعاناة وجهان لعملة واحدة جسّدت علاقتهما تاريخا وذاكرة من خلال الأعمال الأدبية التّي اتّخذت من الوقائع مرجعية، فقد ضمت هذه النّصوص شخصيات مثقّفة محمّلة بالإيديولوجيا اختلفت مع بعضها، توافقت أم تناقضت الأهمّ أنّها قدّمت لنا مفهوما عن المجتمع والواقع ومكان السّلطة بينهما.

وبالحديث عن السّلطة فنقول إنّها من مكوّنات الدّوافع الإيديولوجية التّي تشير إلى العلاقة القائمة بينها وبين المثقّف، العلاقة ذات طابع إشكالي حسّاس، البحث فيها من شأنه أن يكشف عن بنيات وآليات وضحايا ... والمثقّف صورة من صور الواقع العربي العام يعكس تناقضات المجتمع أكثر ممّا يمثّل عنصر تأثير وتغيير وديناميكية. والمثقّف الإيجابي هو صاحب القضية والمبادئ والثّبات.

ونجد في أعمال **"الحبيب السّايح"**، التّشكيل السّردي الذّي ينبني على علاقة التجاذب والتنافر بين البنيات الذهنية، وذلك على شكل حوارات أو لقاءات بين مواقف متعدّدة، وبين أنساق فكرية تعكس صورا من الواقع المعيش ضمن أدوار الشّخصيات في العمل الرّوائي. كما تجسّد صوت التغيير من خلال بنيات سرديّة مثّلها صوت السّارد، والحديث عن أشكال الوعي الرّافض والطّامع للتغيير لدى المثقفين والفئات الواعية في النّصوص الأدبيّة...

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة، منشورات دار الأديب، ط1، 2005، ص 26.

[2]- عبد القادر رابحي، ايديولوجيّة الرّواية والكسر التّاريخي (مقاربة سجالية للرّوائي متقنعا ببطله)، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر (الأدبي والايديولوجي في رواية التّسعينيات)، المركز الجامعي بسعيدة، 15-16 أفريل 2008، منشورات دار الأديب، 2008، ص 49.

كذلك مسألة تغييب الثقافة من الدّوافع الإيديولوجيّة والسّياسيّة المهمة للغاية في توظيف التاريخ في روايات **"الحبيب السّايح"**، فتجلّت هذه القضية في إغلاق المجلات الثقافية ودور العلم والإبداع، ليتمّ بذلك استبعاد المبدعين الذّين من شأنهم النّقد وإعادة النّظر في الواقع. "وكانت الحيلة والوسيلة في معظم الأحيان هي اتّهام هؤلاء الكتاب بالشّيوعية من جانب أقوام، ينتسبون للأدب زورا، ظلّت حرفتهم الوحيدة والمربحة هي توجيه هذا الاتّهام"[1]. والجدير بالمعرفة في هذا المقام هو المصير المشؤوم والحتمي الذّي ينتظر المثقّف في واقعه، لماذا هذا المصير دائما؟ ولماذا يلاحقه العنف والأذى؟.

يعمد الكاتب في نصوصه إلى تصوير مآل المثقّف العربي من موت معنوي تحت عنف وقمع واستغلال السّلطة بمختلف تجلياتها من إرهاب وغيره، يكشف عن غياب الطرف المقابل المتمثّل في النّظم السّياسيّة الدّيمقراطيّة وقوانين حماية الفرد وحريّة التّعبير، وهذا ما أدّى إلى تهميش ذلك المخلوق المثقّف. "وليس هذا فقط بل وتحويله من فاعل في وظيفته الاجتماعية والثقافية إلى معزول عن المجتمع برمّته، وهذا ما يؤدّي إلى خسارة كبيرة للوطن، بسبب تجميد إبداعات هذا المثقّف ليقع في الأخير في مصيدة الرّهن والتّهميش "[2] ...

ورواية الكاتب "زمن النمرود" أنموذج صارخ لما سبق ذكره.. وفي خضم الظّروف المذكورة أين يمكن للأديب أن يجد حريته ؟ ما دامت "الحريّة هي قوام الحياة الأدبيّة الخصبة، فإذا ذهبت أجدب الأدب وعقم التّفكير "[3]، فإنّ الارتباط بين عمليّة الإبداع الفني والأدبي صار أوثق بالحريّة، وصار طالب الفكر والثقافة يطلبها أوّلا لا بل يرى فيها شرط الحياة... فالحريّة "تولد مع الأديب يوم يولد وتنمو معه حين ينمو، وتصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها"[4] .

وليست السّلطة هي الوحيدة التّي تسلب المثقّف حريّته بحسب شهادة بعض المثقّفين العرب، حيث إنّهم يعرفون الأزمة التّي تعيشها الأمّة العربيّة اليوم ب"غياب الحوار في حياتنا المعاصرة، نتيجة لأنّنا لسنا أحرارا في تفكيرنا، ولأنّنا لا نسلم بحق الآخر في الحريّة والتّفكير والاعتراف بحقّه في إبداء الرأي.

[1]- بهاء طاهر أبناء رفاعة، الثّقافة والحريّة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد 514، أكتوبر 1993، ص 175.

[2]- علجية مودع، هامشيّة المثقّف ورهانات السّلطة، قراءة في مشروع " الطّاهر وطّار"، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010، ص 07.

[3]- طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1977، ص 09.

[4]- المرجع نفسه، ص 114.

نواجه الفكرة بالسّيف والرّأي بالاعتقال والعقل بالعضلات أو برفع سلاح التّكفير على كل مخالف في الرّأي أو يتّهم بالخيانة والعمالة أو العته أو الجنون"[1]. وهذا ما تبنّاه كذلك **"الحبيب السّايح"** من خلال النّسق العام لرواياته ...

كما تبنّى الكاتب قضيّة الاغتيال أو التّصفيات الجسديّة وتعدّ روايته "كولونيل الزبربر" أحد نصوصه الشّاهدة على ذلك. وفي هذا المجال نذكر ما حدث مع بداية التّسعينيات من إقصاء وتهميش، فنتذكّر "الرّوائي والصّحفي" الطاهر جاووت" الذّي اغتيل في جزائر التّسعينيات، والشّاعر "يوسف سبتي" والنّاقد "بختي بن عودة " والمسرحيّان "عبد القادر علّولة " و"عز الدّين مجوبي" ومغني الرّاي الشّاب "حسني" والمغني القبائلي "معطوب الونّاس" والباحث الاجتماعي "بوخبزة" والطبيب "محفوظ بوسبسي"، وكذا عدد كبير من الصحفيين والقائمة طويلة... ونجا بأعجوبة الرّوائي "مرزاق بقطاش " من محاولة اغتيال"[2] ...

ومحاولة اغتيال الكاتب "واسيني الأعرج" التّي أخطأته فتمّ اغتيال رجل آخر يدعى "واسيني الأحرش"، ومن اغتالهم هم "شباب لا تتجاوز أعمارهم العشرين. فلو أنّهم تعاملوا منذ الصّغر مع الكتب والقراءة تعاملا حميميّا مثلما يحدث مع القراءة الفرديّة، وعرفوا هذه الأسماء وقيمتها الأدبيّة والفكريّة ربّما لأحجموا على ارتكاب الجريمة..." [3].

تولي روايات **"الحبيب السّايح"** أهمية كبيرة للمثقّف إذ يمثّل القلب النابض للوطن، وتمثّل رؤيته المنحى الذّي يحدّد المصير، فإذا كان المثقّف مستنيرا واعيا قاد وطنه وشعبه نحو الأمجاد، أمّا إذا كان غير ذلك تربّع المجتمع على عرش الضّلال والجهل. طبعا إذا لم يكن مكبّلا ومراقبا...

ومن أجل هذه التّوجهات جاءت نصوص الكاتب وغيره لتربط ذلك المخلوق بالقضايا السّياسية، من خلال رصد بعض الرؤى الايديولوجية وعلاقتها بالتاريخ، الثورة، مرحلة الاستقلال وما بعدها من توجّهات وتوجّعات، في أماكن كانت شديدة العلاقة بالذّات السّاردة.

---

[1]- حسن حنفي، الجذور التاريخيّة لأزمة الدّيمقراطية في وجداننا العربي، في (الدّيمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي- كتاب جماعي-)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط2، ج2، 1986، ص 177.

[2]- ينظر محمّد ساري، محنة الكتابة- دراسات نقديّة – منشورات البرزخ، الجزائر، ب،ط، 2007، ص 40، 41.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

فكانت الغاية هي الكشف عن مظاهر التّدليل الايديولوجي في النّص وتحديد مجموع الرّؤى التّي تركت عمليّة التّمثيل التّشخيصي مفتوحة على الماضي، أي استحضار العناصر المتوارية في ثنايا النّص الرّوائي الحاضر.

يأخذ المبدع من التّاريخ ما يشكّل به نصّا يتآلف فيه التّاريخي بالرّوائي بغية تحقيق نوع من الحواريّة بين التّاريخ والجوانب الفنيّة الجماليّة في المتخيّل، فالرّوائي إذا عاد للتّاريخ إنّما ليقيس عليه بعض معطيات العصر، ولمحاكمة بعض اللّحظات، أو لإبداء رؤية معينة، وبخاصة إذا توالت نفس الظروف في أزمنة مختلفة لأنّ ما يجمع بين الرّواية والتّاريخ هو السّرد -كما سبق وذكرنا-

فتعمل الرّواية على كشف وتعرية المسكوت عنه في التّاريخ من خلال السّرد، وكأنّما تقيم تاريخا موازيا لما حدث، هذا التاريخ الموازي هو تاريخ متخيل ينطلق من لحظات وجزئيات تمّ إغفالها ويقدّمها في قالب فني حتّى لا يمسّ بالمقدّسات الكبرى. فيقوم هذا النّص الأدبي بإعادة بعث التاريخ وتفعيله بطرح جملة من الإشكالات ما يكفي لإثارة الغموض حول مصير المهمّشين من المثقّفين في كتب التّاريخ.

تندمج الدّوافع الإيديولوجيّة السّياسيّة والإبداعيّة/الفنيّة لتخلق مهادا حقيقيّا للعمل الفني، ويمثّل التاريخ/الواقع مرجعية صادقة له. يساهم الوعي الفردي في إذكاء هذه المرجعية وشحنها، من خلال استنطاق الرّواية لسياقات تاريخيّة، للتّأسيس لوعي إيديولوجي جديد يقوم مقام الوعي الزّائف، من خلال التّذكير والتّركيز بمحكي الثّورة، وجعل التّاريخ محرّكا هامّا في بلورة التّجارب الفكريّة والاجتماعيّة والثّقافية لحركة المجتمع الجزائري.

تميّز الخطاب السّردي عند الأديب الجزائري بصبغة جماليّة، وقدرة فائقة على استعمال تقنيات السّرد الحداثيّة، وتوظيف التّاريخ والواقع معا، ممّا جعل أعماله تتألّق عن باقي أعمال الكتّاب الجزائريّين المعاصرين له، وهذا لم يمنعه من حضور المتخيّل في تصوير هذه الوضعية الاجتماعية المزرية التّي كانت تعيشها الطبقة الجزائريّة، والتّعبير عن رغبتها في الثّورة والانعتاق من الظّلم، وطموحها في حياة كريمة,

هذا ما سعى إلى تحقيقه الكاتب من خلال نسج نسق فنّي يرقى بالجمالي ويحرّك الوجدان فالأحداث والمعارك الحاصلة في روايات الكاتب فيها من الحقائق، لكنّ الدّقة في الوصف هي من خلق المتخيل، لأنّ التّاريخ لم يعطها حقّها ولأنّ المتخيّل وحدة قادر على إتمام ما لم يذكره التّاريخ.

للمتخيّل دورا رئيسا في إعادة رسم ملامح جديدة للأزمنة الدّفينة في تاريخ الجزائر من خلال ما تطرحه أعمال "الحبيب السايح"، إثر تقاطع سلطة الحاضر مع الماضي، فالتّاريخ المقدم هو معرفة جديدة ينتجها المتخيل السّردي ضمن سياقات جماليّة ارتكزت على مقولتي الهدم والبناء.

هذه العوالم المتخيّلة تهدف في الأخير إلى تفكيك الأنساق من خلال استنطاق التاريخ وعلاقته بالفرد والهويّة، وتقديم نقد له وجعله محلّ سؤال من خلال رفض بعض الوقائع واستبدالها بأخرى متخيلة. فكيف تجلّى حضور المتخيّل في الحكي السّايحي، وما إشكالية الهويّة المطروحة في الخطاب الرّوائي؟

علما أنّ الكاتب ينتقل من العالم الواقعي إلى عوالم خياليّة موازية له، تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالنّص إلى الجماليّة الأدبيّة، فالنّص الرّوائي المعاصر يجمع في طيّاته بين الأدبيّة اللّغوية والجماليّة من جهة أخرى.

فجماليّة الخطاب الرّوائي لا تكمن في البناء النّصي فقط، ولكنها تستتر وراء التّصوير الفنّي والتّأثير الوجداني، فالجماليّة خاصيّة ترتبط بالخطاب السّردي من خلال الممارسات الإبداعيّة، لذلك ترتكز الرّواية لتحقيق هذه الخاصيّة على جملة من المعطيات كالمتعة الأدبيّة التّي تتجلّى في السّرد والبنية الفنيّة للسّرد.

وممّا تقدّم، تظهر القيمة الإجرائيّة لتمفصل السّرد الرّوائي وتجلّيه بين البعد الجمالي الفنّي وبين الخطاب التّاريخي، فمن خلاله يتحرّر الكاتب من عبء الواقعة التّاريخية ليؤسّس عالما تتشابك عبره أبعاده المختلفة، الإيديولوجيّة، الجماليّة والتّاريخية، لتكون رؤية الكاتب متعدّدة المداخل عن بنيته الاجتماعيّة، في حركيّتها...

2- حضور المتخيّل وهاجس الهويّة في التّجربة الرّوائية:

إنّ مشروع كتابة الرّواية يقوم على المتخيّل، فالرّواية بنية زمنية ومكانية، أو إنسانية متخيّلة، يهدف الرّوائي من خلال المتخيّل إلى جعل القارئ يبني عالما خياليا، مضافا إلى عالمه الواقعي. ومن هنا يتجلّى المتخيّل في الرّواية من خلال بنية الزمن المتخيّل والمكان والشّخصيات.

وإنّ المسار الذّي عرفته الكتابة الرّوائية الجزائريّة في شتى تجلّياتها لم يبق حبيس الخطاب الرّوائي فقط، وإنّما وازته حركة أخرى في الخطاب النّقدي، بأدوات وآليات مكّنته من البحث في الخطاب

الرّوائي السّردي وتحديد مكوّناته وتجلّياته، ومن هذه المكوّنات المتخيّل، الذّي يتموقع في المادّة الحكائية أو الخطابية كمدرك ذهني نلتقطه من الواقع.

وما التّخييل إلاّ وجها من أوجه الذّاكرة، فالمبدع وهو يتصرّف في الأحداث من خلال استرجاع الذّاكرة واستحضارها، إنّما هو يجعلها وفق ما يتلاءم مع شخصياته التاريخية والمتخيّلة، وما تفرضه سلطة الزمن والمكان، وهو الأمر الذّي يجعلنا نعتقد أنّ الرّوائي يثير أحداث التاريخ فقط، وإنّما هو يثيرها من خلال التفاعل بين التّخييل والذّاكرة.

وقد عدّ المتخيّل "دلالة على المعطيات الذّهنية، لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي"[1]، كونه قدرة ذهنية تخلق لدى المبدع ذلك الانفعال الخلّاق، ليعيد إنتاج صور غير موجودة في الواقع، فيتجسّد الإبداع في صورته النّهائية، وهذا ما "يدفع بالكتابة السّردية التّاريخية إلى تخطّي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، نقرّ أنّه يفكّك ثنائيّة الرّواية والتّاريخ، يعيد دمجها في هويّة سرديّة جديدة"[2].

فهذه المادّة الموثّقة تحمل من دفاتر التّاريخ إلى مجال من الإبداع والفنيّة والخيال، يسمح بالكتابة التّي تحدّدها الأمكنة والأزمنة، فيسبح الكاتب في هذا المجال، لتأسيس نصّ جديد يحوي ما كان وما هو كائن. فالمتخيّل التّاريخي هو "المادّة التّاريخية المتشكّلة بواسطة السّرد وقد انقطعت عن وظيفتها التّوثيقيّة والوصفيّة، وأصبحت تؤدّي وظيفة جماليّة رمزيّة"[3].

فالتّاريخ ينقل من طبيعته الجامدة المليئة بالوصف المدعّم بالوقائع والأحداث لتطبّق عليه التّقنيات السّردية المليئة بالفنيّة والجماليّة، لإخراج صورة جديدة لهذا الواقع... لذلك نستطيع القول إنّ "الكتابة في التّاريخ لا تفترض بالضّرورة تمجيد الماضي ووضعه في علبة مقدّسة، ولكن العمل عليه من أجل فهم المفاصل التّاريخية المهمّة التّي يمكن للرّواية الاستناد إليها"[4]...

ولذلك يسعى الكاتب إلى ربط هذه الوثائق بالواقع المتخيّل لتصوّر الصّورة النّهائيّة للنّص السّردي بأساليب فنيّة وجماليّة "فيتنزّل التّخيل التّاريخي في منطقة التخوم الفاصلة/ الواصلة بين التّاريخي

[1] - يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل، في الفلسفة والنّقد الحديثين، دار الملتقى، ط1، 2005، ص27.

[2] - عبد الله إبراهيم، التّخيل التّاريخي (السّرد، والإمبراطوريّة، والتّجربة الاستعماريّة)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص05.

[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، ص11.

والخيالي، فينشأ في منطقة حرّة ذابت مكوّناتها بعضها في بعض، وكوّنت تشكيلا جديدا متنوّع العناصر"[1].

إنّ استدعاء الذّاكرة التّاريخية أفضل وسيلة تحيلنا إلى قوّة خيال الرّوائي، حيث إنّ "المتخيّل التّاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها ولا يروّج لها، وإنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتائج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال والتّاريخ المدعّم بالوقائع"[2]. ليصبح لدى القارئ تصوّره الخاص للواقع بفضل هذه الإحالات التّي استدعاها الرّوائي في عمله السّردي من أرشيف التّاريخ... فالمتخيّل في مضمونه يعمد إلى "وقائع التّاريخ فيلامسها، لكنّه لا يلتصق بها، إنّما يردم الهوّة الفاصلة بين المادّة التّاريخيّة والمادّة المتخيّلة"[3] ليضع نسيجا موحّدا حول الواقع المعاش.

- **حضور المتخيّل الرّوائي في تشكيل الأحداث التّاريخية:**

قد استطاعت رواية "تلك المحبّة" أن تفوق السّرد، وأن ترسم المشهديّة بإبداع، فيها من الوصف والتّصوير في جماله وإبداعه وشموليته وروعته ودقته ما تعجز عنه أحدث الكاميرات ودقتها. "فحياة البشر تدرك على نحو أسهل وأمتع حين يجري تمثيلها بالتّخيّلات التّاريخيّة"[4]. فقد كشف فيها الكاتب النّماذج النّسائية التّي قدّمت صورة ثقافية يمكن أن تقرأ فيها وعبرها صورة المجتمع الأدراري بأدقّ تفاصيله، من عاداته وتقاليده، تاريخه وحاضره، أفراحه وأحزانه...

لقد قدّم **"الحبيب السّايح"** في هذه الرّواية صورة للمرأة باعتبارها بنية ثقافية، تخدم حركة السّرد، على غرار المرأة في الشّمال الجزائري فقد حظيت المرأة الصّحراوية من خلال هذه البطاقة الفنيّة التّي رصدها لها الكاتب بعناية، فقد كان لها وزنها ودلالاتها وقيمتها التّي ورثتها من قبل. فالمرأة لم تحضر في هذه الرّواية كظل باهت، بل كانت موضوعا للتّخييل الرّوائي، ونشير هنا إلى أنّ هذه الرّواية من الرّوايات القليلة التّي قدّمت الصّحراء وواقعها بشكل عميق.

[1] - عبد الله إبراهيم، التّخيل التّاريخي (السّرد، والإمبراطوريّة، والتّجربة الاستعماريّة)، ص26.
[2] - المرجع نفسه، ص05.
[3] - المرجع نفسه، ص33.
[4] - المرجع نفسه، ص07.

وكذلك روايته "تماسخت- دمّ النّسيان"، فاقت كل قول، تعدّدت فيها الشّخوص والأحداث والأماكن، سجّلت لحقبة دموية وحشية اضطرت المثقّف لأن يهجر وطنه. ومن لم يعايش تلك المرحلة وما قبلها وما بعدها في وقتها فليعايشها من خلال هذا العمل الفنّي الرائع...

كان **"الحبيب السّايح"** على وعي بمزالق المحنة وأثرها في الكتابة، فأجهد نفسه منذ بداية التّسعينيات لكي يؤول أحداث الواقع إلى وقائع تخييليّة، وينفي من خلالها ما روّج عن أدب هذه المرحلة سقوطه في الظّرفية أو الاستعجاليّة.

فكتب رواياته ومنها "تماسخت" ليجيب عن طرحه بخصوص علاقة هذا الأدب بهذا المجتمع، فتجلّى ذلك في الصّراع الرّمزي القائم في الرّواية من خلال أشكال الحواريّة فيها، خاصة أنّنا وكما قلنا سابقا تتّخذ من أزمة العشرية السوداء التّي عاشتها الجزائر مرجعا ينعكس في تشكّلاتها السّردية وفضائها التّخييلي.

وعليه إنّ التّخييل مكوّن أساسي لأدبيّة وفنيّة النّص الأدبي، له "خصوصيّة دلاليّة بما تضفيه على الأحداث والوقائع من دلالات ضمنيّة بعيدة عن دلالتها الطّبيعيّة، والتّي تستخلص من خلال السّياق العام الذّي أنتج فيه النّص"[1] الأدبي. يسعى هذا المكوّن إلى إنتاج دلالة جديدة وصياغة واقع جديد من أجل عالم ضائع، حيث "يتعايش التّخييلي إلى جانب الواقعي بشكل متفاعل ومتداخل يساهم في إنتاج دلالة جديدة تمرّر عبر رسالة تواصليّة"[2].

وروايته "الموت في وهران" هي الأخرى قد مازجت بين الواقع والتّخييل، كون الرّوائي "الحبيب السايح" تعامل في سرد الأحداث عبر السّارد على أنّها أحداث واقعية بالنّسبة للشّخصية، أمّا بالنّسبة للرّوائي فهي أحداث متخيّلة، من إبداعه الخاص فنجده يصدر روايته بقوله : "أسماء الشّخوص هنا من فعل التّخييل، أيّ تطابق لها في الواقع لن يكون سوى محض صدفة "[3].

فالشّخصيات التّي أوردها في عمله الفني شخصيات متخيّلة سعى من خلالها إلى تجسيد كل تناقضات المجتمع بما يحويه من صراع، وغلبة دائما للقويّ والسّلطة العليا... سعى إلى ذلك من خلال

[1] - سعيد جبّار، من السّردية إلى التّخيلية، بحث في بعض الأنساق الدّلالية في السّرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص63.

[2] - المرجع نفسه، ص62.

[3]- الحبيب السّايح، الموت في وهران، دار العين للنّشر، مصر، ط1، 2014، ص 06.

البناء السّردي المتخيّل وتجسيده على أنّه واقعي باستخدامه لأمكنة واقعيّة، متواجدة في وطنه الجزائر...

إنّ "هيمنة المتخيّل ورسوخ أنظمته الرّمزية وبنياته التّعبيرية في كلّ النّتاجات الثّقافيّة والفكريّة للإنسان يقتضي رصد الصّور والرّموز التّي تنبني عليها أنشطته التّعبيرية الواعية وغير الواعية، وذلك للوقوف عند المهيمنات الخياليّة التّي تطبع فترة زمنيّة أو ثقافيّة معيّنة"[1]، فإذا كان المتخيّل هو صفة الفن التّي تعطيه قيمة يدركها المتلقّي، فهو بالضّرورة نتاج عمليات عقليّة، فهو معرفة متخيّلة، تنهض من خلال إدراك الصّور الحسيّة.

فالمتخيّل يحيل على الواقع وفي الوقت نفسه يقوم عليه، أمّا الواقع فيحيل على ذاته، فهو "بناء ذهني، أي أنّه إنتاج فكري بالدّرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديّا، في حين أنّ الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي"[2]، فالمتخيّل نوع من الممارسة على الواقع الذّي يعاد إنتاجه من جديد.

و"الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحسّ وتلمس آثاره بالملاحظة العينيّة، في حين أنّ المتخيّل بناء ذهني، خفيّ لا يدرك إلّا بإعمال الفكر والنّظر، عدا المواد التّعبيريّة التّي يستعملها: الرّموز البلاستيكيّة في الأدب- الحروف والكلمات"[3].

وقد تجلّى هذا في نصوص الكاتب حيث بدى المتخيّل فيها "مجموعة من العلامات"[4]، فتكون مقاربة الواقع للمتخيّل مرتبطة ببعضها، فيكون الخطاب النّاتج "في حقيقة الأمر عبارة عن بناءات لغويّة، هذه البناءات اللّغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع ومحاكاته أو التّعبير عنه"[5].

أمّا عن روايته "كولونيل الزبربر" فهي الأخرى قد جمعت بين التّاريخ والمتخيّل، ذلك أنّ الرّواية قصدت تعرية التّاريخ الجزائري بالتّطرق إلى وقائع تاريخيّة خاصّة تجسد رؤى متناقضة، وهي كثيرة في الرّواية، وبين المتخيّل الذّي يحاكي الواقع دون أن يلامس الأحداث التّاريخية بعينها.

[1] - يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل، في الفلسفة والنّقد الحديثين، ص145.
[2] - حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، ص43.
[3] - المرجع نفسه، ص44.
[4] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[5] - المرجع نفسه، ص45.

ويقول عن هذه الرّواية الأديب الجزائري "محمد ساري": "أتمنّى أن تطبع الرّواية في الجزائر كي يتمكّن القارئ الجزائري، وبالأخص الجيل الجديد، من قراءة تاريخ بلاده الحديث في نصّ يجمع حقّا بين الإمتاع والمعرفة "[1].

الرّواية... ومن الثّورة وحرب التّحرير، تعرج إلى مرحلة ما بعد الاستقلال ومنها المرحلة الدّموية الحالكة في تاريخ الجزائر، وهي سنوات الإرهاب حيث تتشابك أحداث الرّواية وتفاصيل التّاريخ والحبّ والموت والذّاكرة ومعاناة الإنسان الجزائري...

إنّها رواية الذّاكرة والثّورة تستلهم من التّاريخ مادّتها، ولكنّها مع ذلك ليست رواية تاريخيّة، فالرّوائي لا يلجأ إلى سرد الأحداث التّاريخية كما يمكن أن نقرأها في كتب التّاريخ بل يروي تفاصيل هذه الحروب وبالأخص ما اعتراها من أخطاء وتجاوزات، ليقدّم صورة جديدة واقعيّة عنها، بعيدا عن الصّبغة المثاليّة التّي أسبغت عليها، في محاولة لطرق أبواب المسكوت عنه، والمصفوف في طيّ الكتمان.

أراد الكاتب من خلال الرواية أن تهزّ الكثير من القناعات السّياسيّة الرّاسخة في ما يتعلق بالنّظرة إلى الثّورة الجزائريّة، فقدّمت الرّواية سردا حول الظّروف التّي استشهد فيها الثّوار، إضافة إلى طرحها مسألة الارتداد من صفوف جيش التّحرير إلى صفوف العدوّ الفرنسيّ والعكس. فاستحضار الثّورة وتفاصيلها، ومحاولة كشف غموضها عوامل تعود أساسا إلى حاضر الجزائر ووقائعها.

تميّزت هذه الرّواية بلغتها التّي تتراوح بين الفصحى وبين اللّهجة الجزائريّة المحكيّة، أسمعتنا أحداثا على ألسنة الشّخصيات كما قالوه حرفيا، وكأنّهم حاضرون بيننا، صفحات الرّواية ترسم الذّاكرة وتستدعي الحدث التاريخي لتعيد قراءته.

تحضر القسوة في الرّواية إثر عمليات التّعذيب التّي يتعرّض لها الأسرى والخونة من الطرفين، هذا التّعذيب تراوح بين الصّيغتين العلنيّة والسريّة، والتّي كانت تنفذ للانتقام أو لأخذ المعلومات، أو لمجرد التّعذيب، هذه القسوة تتغلغل في ذاكرة من يشهد عليها إذ لا يمكن تجاهل الدّماء وعمليّات التّعذيب التّي تعرض لها الجزائريّون وخصوصا على يد المحتل.

[1]- محمّد ساري، نوافذ ثقافيّة (أوّل يوميّة الكترونيّة ثقافيّة شاملة في الجزائر)، صدرت من العاصمة الجزائريّة في 28 نوفمبر2015. Https://www.nawafedh.org

الرّواية تصوّر الوحشيّة التّي تعرض لها كل من شارك في حرب التّحرير، التّعذيب والاغتيال يطالان الجميع، وخصوصا أولئك الذّين تغلغلوا ضمن صفوف المقاتلين الجزائريين من أجل تفتيتهم، الرّواية ترسم ملامح الطريقة التّي يتمّ فيها تفتيت بنية القوّة التّي تحارب لأجل الحريّة والاستقلال، حيث انتشر الخوف والشكّ في قلوب المشاركين لتنهار إرادتهم وأسباب نضالهم. فمعظم الرّوايات لها خاصيّة الثّورة بوصفها هاجسا أساسيّا يحرّك عمليّة الكتابة لدى الرّوائيين.

حيث نرى أنّ صدى الثّورة هو الذّي طبع معظم الرّوايات الجزائريّة، و"لقد شكّلت الثّورة نقطة تحوّل أساسيّة في مسار التّجربة الرّوائية الجزائريّة حيث أصبح الحديث عن الثّورة والنّهل منها اعتبارا ضروريّا في الكتابة الرّوائية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها"[1]، حيث الرّوائي يعرض تصويرا لهذه المآسي في نصوصه، فيعطي للشّخصية مرجعيّة البطولة، حيث تستمدّ هذه الشّخصيات بطولاتها ممّا تمليه عليهم مواقفهم الذّاتية من الثّورة، حيث كان تعاملهم مع الثّورة بحدث انفعالي بنتائج التّي رأوها بفعل الثّورة[2].

ولا ننسى أن نذكر هنا تداخل المكوّنات السّردية من الزّمن والمكان والشّخصيات والّتقنيات الأخرى التّي تعدّ أساس البناء في الرّواية، بالأبعاد الايديولوجيّة في نصوص الرّوايات وهذا ما خلق لها عالما للقراءة والمتعة. وفتح لها بابا من الدّلالات والتّأويلات، كما كشف هذا التّداخل بعض التوجّهات السّائدة، فالمسكوت عنه في المتن الروائي يمثّل ذلك النّسق الايديولوجي السّائد.

و"لا يعني هذا أنّ الرّوائي في السّبعينيّات كان عليه أن يكون مؤرّخا للثّورة وأحداثها وأبطالها، بل كانت تعوزه استراتيجية تحيين الثّورة باعتبارها منظومة من القيم"[3]، فالثّورة حدث تاريخي روحي له قيمة عند الرّوائي، فالثّورة شاهد على انخراط الرّواية الجزائريّة في حياة المجتمع. و"إذا كانت لفظة الإبداع تفيد لغة معنى إخراج الشّيء إلى حيّز الوجود أي إحداث الشّيء فإنّ مجرّد نقل الثّورة من الواقع ومن الأفواه بعد الاستقلال إلى الورق هو ما جعل الثّورة متخيّلا على الرّغم من أنّ هذا التّعاطي مع موضوع الثّورة بدا للبعض، وكأنّه نوع من التّأريخ"[4]. لذلك نرى أنّ أغلبيّة النّصوص الأدبيّة...

[1] - آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة - من المتماثل إلى المختلف- دار الأمل، ط2، 2011، ص52.
[2] - المرجع نفسه، ص53.
[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] - المرجع نفسه، ص54.

لذلك نرى إنّ أغلبية النّصوص الأدبيّة للرّوائي "الحبيب السايح" هي محاولة لأرشفة الذّاكرة وفق بنيات دالّة، تعتمد الرّؤية الرّافضة للواقع الجزائري، الطّامعة في التّغيير، وهي رؤية معلّقة موصولة بخيط زمني يرتبط ويعود إلى بدايات الرّواية، تصوّر الفوضى العارمة والأزمة الفكريّة العميقة التّي عاشهما المجتمع الجزائري، وبالتّالي العجز في فهم الواقع الاجتماعي، السّياسي، والثّقافي الجديد في الجزائر.

كما طرحت أعماله إشكالات عدّة منها : الهويّة والذّات والآخر، كما صوّرت مشاهد العنف والاغتيال والتّعذيب والتّزوير التّي شهدها المجتمع الجزائري في مرحلة ما... فاختزلت الكتابة عند **"الحبيب السّايح"** في الألم، النّكسة، الوطن، الإحباط، الأمل والجرح والانتساب. كما هيمنت الرّؤية الايديولوجيّة على الرّؤية الفنيّة الجماليّة في العمل الأدبي.

إنّ دخول التّاريخ أو توظيفه في النّص الأدبي عمليّة صعبة على المستوى الإبداعي، لأنّها تتطلّب قدرة كبيرة على التّخيل التّي تأتي من القدرة على البناء الشّكلي المتميّز للنّص، وهذه البنية الفنيّة هي التّي تعمل على تحديد الرّؤية الفعليّة للكاتب، حيث "انفتاح المحاولة الرّوائية الجديدة على التاريخ متميّز لكون العنصر الايديولوجي يبقى على الرّغم من وجوده الظّاهر، مهمّشا وغير قادر على ضبط الحركة الرّوائية العامّة"[1]، وهذه هي تجربة الرّواية الجديدة التّي تحاول إقامة علائق جديدة مع المتخيّل والايديولوجيّة...

وإنّ فعل الكتابة عن الثّورة أو الحرب حقا محفوف بالمخاطر، إذ إنّ إعادة إنتاج خطاب الثّورة سرديّا هو في حدّ ذاته قضية تشكيك في الحقيقة، حيث يسعى هذا الخطاب إلى اختراق التّابو، تابو التّاريخ، لإبراز الأصوات أو النّماذج التّي تمّ تهميشها أو عدم الاعتراف بها. و"مهما تكن مصداقيّة التّسجيل التّاريخي للأوضاع والأزمات المختلفة التّي عرفتها المرحلة، فإنّ للمتخيّل مفارقاته التّي نلمسها من تلك العلامات التّي تقدّم نفسها باعتبارها قابلة للتّأويل، والمنضوية في إعادة تاريخ الثّورة، كما يراه البعض، وتسجيليّة أو إعادة النّظر فيه، بصناعة ثورة المتخيّل، أو تحسيس الواقع وتناقضاته ومختلف القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة التّي انبثقت عن ذلك"[2]، فمهما حاول الرّوائي أن يكون صادقا في ذكر الأحداث التّاريخية الواقعة في الثّورة، إلّا أنّنا نلمس المتخيّل في تلك الأحداث...

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط2، 1993، ص 284.
[2] - المرجع نفسه، ص56.

فالثّورة وغيرها من الوقائع التّاريخية منحت لروايات "الحبيب السايح" مرجعيّة جماليّة، لتبقى الرّواية هي الشّاهدة على الانتقال من العصر القديم إلى عصر حديث، لأنّها محصل نشأة الوعي التاريخي، بل هي تفسير ما للتّاريخيّة... لأنّ التاريخ هو الذّي يشحن الرّواية بعمق الدّلالات، وهو الذّي يستدعي ضربا خاصا من التّخيل لا يكون إلا بالسّرد الرّوائي؟ وكيف تتواصل الذّاكرة والتّاريخ؟ وما المشترك بينهما استنادا إلى وظيفة الفرد والمجموعة التّي تنتمي إليها[1].

تبدو لنا العلاقة جليّة بين الرّواية والذّاكرة ولا يمكن إخفاؤها، لكنّ هذا لن يحول الرّواية إلى واقع، لأنّها ليست إلا قطعا جزئيا منه. وهنا يمكننا أن نحدّد وظيفة التّخيل في الرّواية، فهو الآليّة التّي تعمل على إعادة تشكيل التّجربة الإنسانيّة (الواقع)، من أجل صنع واقع بديل هو الواقع الذّي يتفاعل ويتعامل معه القارئ...

ولا شكّ أنّ الرّوائي يجهد نفسه لإيجاد طريقته الخاصّة في التّعامل مع المادّة الإبداعيّة التّي يستمدّها من الحياة، ليؤسّس عالمه على قاعدة مرجعيّة، وإن كانت في عمومها لا تحيل على وقائع حقيقيّة، وإن كنّا نلمس دوما خيطا رفيعا بينها وبين القصّة المتخيّلة، خاصّة في روايات الكاتب، التّي يمتزج فيها التّخييل بالوقائع امتزاجا جميلا.

ولإدراك الأبعاد الفكريّة والايديولوجيّة للرّواية لابدّ من فعل القراءة، فإذا كان المؤلّف يسعى إلى تسنين واقع معين داخل النّص السّردي، فإنّ دور القارئ المثقّف يتمثل في فك ذلك السّنن، وفي عملية التأويل التّي يقوم بها لإدراك مدلولات الشّخصيات، الأزمنة والأمكنة التّي حملها الأديب في عمله الفني. ليفهم أخيرا القارئ مقصديّة هذه النّصوص الأدبية ودوافع أصحابها، فيتأكّد أنّها تمثّل إضافات نوعية في تجاربهم المتشابكة بين مستوى التاريخ ومستوى التّخييل...

وإذا لخّصنا مواطن تجلّي المتخيّل في الرّوايات فهو كثير، نجده بين ثنايا الوقائع والوسائل والمعاهدات التاريخية التّي حوتها هذه الأعمال الفنية، نجده في الخطاب الرّوائي المرتبط بلغات شخصيّات أعماله وأمكنة تواجدهم، ارتباطا وثيقا بالتّاريخ السّياسي والوطني والاجتماعي والواقع الرّاهن، والغربة ومعايشة الجرائم البشعة المسلّطة على الذّات الجزائريّة، ليشكّل في الأخير هويّة المتخيّل الرّوائي في الواقع والتاريخ والثّقافة والمجتمع، وعليه يمكننا تمييز خصائص الخطاب السّردي للكاتب كالآتي:

[1]- ينظر مصطفى الكيلاني، الرّواية وتأويل التّاريخ (سرديّة المعنى في الرّواية العربيّة)، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2009، ص18.

- انطلاقه من المكان الجزائري بالمعنى الجغرافي والنّفسي، ونحن نعلم أنّ المكان يشير إلى الانتماء والهويّة باعتباره دلالة ورمز يحيلان طبائع الشّخصيات وحقائقها. ومن الأمكنة أو المدن المذكورة في رواياته: أدرار، وهران، معسكر، جبل الزّبربر...

- الحكايات المسرودة في نصوصه هي حكايات معاناة بشرفي حقب خاصّة ومختلفة في تاريخ الوطن، وما خلّفته تلك التواريخ من دمار نفسي واجتماعي وفكري، ومحاولات لاسترجاع الحريّة والكرامة، وما تلاها من تحوّلات اقتصاديّة وسياسيّة واجتماعيّة...

- سيادة موضوع الثّورة الجزائريّة كتيمة مركزيّة للنّص الرّوائي الجزائري...

- توظيف التاريخ الجزائري الحديث كمادة أساسيّة في بناء الكثير من النّصوص نظرا لارتباطها الوثيق بالواقع التاريخي الاجتماعي والسّياسي للإنسان الجزائري.

- توغّل الخطاب الرّوائي في عمق الواقع أي الحدث التاريخي والواقع الجزائري.

إنّ فهم المتخيّل يدفعنا إلى عقد علاقة "بين المتعة الجماليّة، وفكرة القصديّة بالمتخيّل الذّي يتأسّس على مفهوم الالتذاذ والانفعال عند علماء الإسلام، ذلك أنّ المتعة الجماليّة التّي عبّر عنها بشكل أو بآخر بالموضوع الجمالي، ماهي إلّا نوع من الانفعالات أو المشاعر القصديّة نحو الموضوع المتخيّل"[1].

كما ندرك أنّ العلاقة بين المتخيّل والواقع لم تحسم بعد "إذ أنّ الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جماليّة بهذا الواقع. ومن هنا تصير علاقة المتخيّل بالواقع علاقة جماليّة (...) وهكذا تبدو العلاقة بين "الواقعي" و"الجمالي" علاقة مرآويّة، ولا يصبح الفنّ إلا مرآة عاكسة لصورة الواقع"[2]، فالأدب يتأثّر بالمحيط، وهو جزء من المحيط الذّي أنتجه.

فأساس الخبرة الجماليّة مرتبط بشيء متخيّل، وهو ما يبرز العلاقة بين الموضوع الجمالي والمتخيّل والتّلقي، ومن جهة ثانية يبرز الصّورة المتخيّلة على أنّها أسلوب من أساليب الوعي. ولمّا "كانت بنية الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصّورة المتخيّلة، فإنّ ذلك يعني أنّ المتلقّي ينبغي أن يقصد العمل

[1] - مصطفى الكيلاني، الرّواية وتأويل التّاريخ (سرديّة المعنى في الرّواية العربيّة)، ص30.

[2] - حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص57.

الفنّي على مستوى الخيال، وهو موقف تتقطّع فيه صلاتنا بالواقع، لأنّ الواقع لا يكون أبدا جميلا، فالجمال قيمة لا تنطبق إلّا على المتخيّل"[1].

ونقول أخيرا إنّ فعل الرّواية هو فعل خيلولة بالأساس، أي الرّواية لا تلتمس شكلها إلّا إذا تأطّرت بالخيال، ولا يمكن لها أن تستمر إلّا إذا استمر الخيال في كينونتها. كما نجد في النّص الأدبي هذا كذلك انتصار الهويّة الجزائريّة سواء من توظيف اللّغة العاميّة أو العربيّة الجزائريّة، أو من خلال الأسماء والأماكن أو الأحداث...

فقد أسّست هذه النّصوص حداثتها على مثل هذه التجاوزات أو المقوّمات كما انعكست الرّؤية الايديولوجية على بنائها الفني فتعدّدت الصّيغ الفنية والشّكلية، وجمعت الآلام المتماهية مع روح التجربة الإبداعية، فساهمت في إنضاج الرّؤية الإبداعية وتشكيل الوعي القادر على وضع الكتابة الرّوائية في الصيرورة المتجدّدة للإبداع. ويمكننا في هذا المقام أن نتساءل عن الإشكالية التّي تثيرها الهويّة في الحكي السّايحي... وما طبيعتها؟

وبحديثنا عن الهويّة، نقرّ بأنّ الخطاب الرّوائي ظلّ يسير بموازاة مع الواقع الإنساني بوجه عام في أبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، مشكّلا بنيات أدبيّة دالّة على مراحلها، فحين بلغ مثلا اتّصال العالم العربي بالغرب مرحلة الأوج عبر الخطاب الرّوائي العربي الجديد عن هذه اللّحظة من خلال روايات ذات أهميّة، وحين وقعت هزيمة العرب في يونيو 67 ظهرت الرّوايات التّي عبّرت عن الهزيمة، وحين كان سيف القمع يسلّط على الإنسان العربي ظهرت روايات السّجون والمعتقلات[2]، وهي مع كل ذلك تحمي تطوّرها من كل تكرار واجترار. وفي رحم هذا التّاريخ وهذه الأحداث تتشكّل الهويّة وتبرز...

- **إشكالية الهويّة في التّجربة الرّوائيّة:**

ظلّ النّص السّردي الجزائري خاضعا لكلّ ما تمّ الاطّلاع عليه في تجربة الأدب العربي الحديث، ومرتبطا بالتّحوّلات السّياسيّة والاجتماعيّة المندرجة ضمن الوضع التاريخي العام لتطور المجتمع الجزائري من بداية الخمسينيّات إلى يومنا هذا. إذا ما سلّمنا بفضل الثّورة التّحريرية:(1962/1954) على الإبداع الجزائري على مستوى الثّراء والتّنوع والعظمة، حتى أنّه يمكن القول إنّ مرحلة الحرب

[1] - آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة - من المتماثل إلى المختلف- ، ص30.

[2] - ينظر بوعلي عبد الرحمن، الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية رقم 37، سلسلة بحوث ودراسات رقم 11، وجدة المغرب، ب, ط، 2001، ص 365.

التّحريرية هي البداية الحقيقيّة للأشكال الأدبية الحديثة في الجزائر[1]، من خلال تبلور رؤى فنيّة استوعبت المضمون كتجربة تتضامن مع القضيّة الوطنيّة في علاقة ارتباط ستمنحها جزءا من شرعيّتها لتشكيل بنى سرديّة، تتأسّس على الهويّة من خلال المتخيّل والواقعيّة كنموذج فني لها، في نصّ يتجاوز سلطة الأشكال الفنيّة الثّابتة ويتمرّد على الإكراهات الايديولوجيّة والفكريّة.

وهذه الحوادث تطرح سؤال الحقيقة والانتماء، وتبعثه للبحث عن إجابات تسدّ بها هذه الفجوات المبثوثة في الذّاكرة لأنّ الهويّة لا تكتمل إلاّ في ضوء وضوح الرّؤية التاريخيّة. ممّا يجعلها تقيم علاقة حواريّة مع التّاريخ لإدراك هواجسها.. فالهويّة تتداخل مع التاريخ لتثير الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة التّي تشوبها بعض الاضطرابات، وتبعث صراع الإنسان مع نفسه ومحيطه.

والمؤكّد أنّ الرّواية كيفما كانت طبيعتها الجماليّة أو الفكريّة هي ظاهرة أدبيّة تستقي كلّ عناصرها الأدبيّة والاجتماعيّة من صميم واقعها، وتجلّت كإحدى البنى الأكثر تأثرا بالوضع الاقتصادي والسّياسي والاجتماعي، كما أنّها تؤثّر من جهة أخرى تأثيرا عميقا في بنية المجتمع، نظرا لقدرة هذا الفن السّردي على نقل التّوتّرات والتّناقضات السّائدة في صلب المجتمعات.

من هنا يبدو التّقريب بين ظاهرة الإبداع والإطار الاجتماعي والسّياسي أحد العوامل المساعدة على التّعرف على النص الأدبي وتحديد ماهيته ومكوّناته النّصية، والعوامل المؤدّية للانتقال والتّحول في الانتاج الأدبي، وهذا ما قاربته الاتّجاهات السّوسيونقدية خاصّة تحليلات **"لوسيان غولدمان" Lucien Goldmann** القائمة على التّماثل البنيوي بين الشّكل الرّوائي وبنية التّبادل الاقتصادي، وما يعنيه ذلك من تسلّل البنيات الدّالة كمرتكزات للرّؤى المتعدّدة للعالم[2].

وفي هذا الحديث بالضّبط نجد أنفسنا نستقرئ الفرضيّة القائمة على أنّ "كلّ سلوك وكل فكر يعتبران محاولة لتقديم جواب دالّ عن وضعية محدّدة يعيشها أفراد فئة اجتماعية معينة، بشكل يجعلهم يصطدمون بنفس المشاكل والعوائق ويحلمون بنفس المثالات والمطامح، كما أنّ هذا السّلوك من جهة ثانية يعتبر محاولة لخلق توازن بين الذّات الفاعلة والموضوع المفعول"[3]. وهذه هي الفرضية

[1]- ينظر شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّن، الجزائر، ط1، 2001، ص 55.

[2]- ينظر اليبوري أحمد، في الرّواية العربيّة- التكوّن والاشتغال- شركة النّشر والتّوزيع- المدارس- الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 15.

[3]- لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانيّة والفلسفة، تر: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمّد برادة، ط2، 1996، ص15.

التّي ينطلق منها المنهج البنيوي التكويني باعتبارها التّصور العلمي والتّوجه النّقدي الذّي يحاول أن يبلور رؤية دقيقة، تساعد القارئ على فهم وتفسير الأدب وتحديد علاقته بالمجتمع والواقع والتّاريخ.

و"يمكن اعتبار البنيويّة التكوينيّة من أهم المنهجيات التّي جمعت بين الواقعية والجديدة، وبين البنيويّة الشّكلية، وذلك عن طريق الدمج بين علاقات النّص الدّاخلية، وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصيّة اجتماعيّة، إذا اعتبرت هذه البنيويّة الشّكل اللّغوي مجالا رحبا لتفسير العلاقات الاجتماعية الموجودة أو المتخيّلة"[1]. ومن خلال هذه العلاقات تقوم الهويّة مرتبطة بصفة آليّة بتاريخها أو ماضيها عن طريق رسم الواقع/الثّورة في إطار شاعري يحيل إلى جعل سلطة الماضي تتقاطع في الحاضر.

وإنّ ما يؤكّد أكثر ارتباط روايات **"الحبيب السّايح"** بنسيجها اللّغوي الممتزج بالمتخيّل والهويّة، شأنها في تقديم رؤية خاصّة للعالم بالتاريخ هو اندراج أيّ نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويحضر ظهوره، فعناصر ما قبل النّص الأدبيّة والاجتماعيّة والايديولوجيّة تحدّد تراث ومادة المؤلّف الذّي سيتشكّل من انسجاميّتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب.

فالتّاريخ كواقع ما يجري في المجتمع من أحداث وتطوّرات وصراعات منفصلة عن الذّات والنّظرة الفرديّة، ترتبط بالخطاب أيضا فتعطيه وجودا عبر إجراءات خطابية ومفهوميّة، كما أنّه يمكن أن يشمل السّرد فيصوّره النّص، وتقيّمه مادّة التّشكيل الأدبي التّي تملك بعدها التاريخي[2]. وتكمن روايات الكاتب في كونها علاقة تفاعل بين التّاريخ إذ أنّه "دراسة للتطوّر البشري في جميع جوانبه السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة والرّوحيّة، أيّا كانت معالم هذا التّطور وظواهره واتّجاهاته"[3].

فينطلق الرّوائي من تلك المادّة أو المعرفة ليعيد صياغتها بلغة خاصّة ودلالة مميزة تجمع بين الواقعي (التاريخي)، والايديولوجي والرّمزي... المتخيّل وهاجس الهويّة، فالرّواية إذن "تاريخ (...) وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخا لشخص، أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحوّل

[1]- حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الرّوائي نموذجا، دار المقدسيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، حلب، ط1، 1999، ص 56.

[2]- ينظر عمّار بلحسن، نقد المشروعيّة (الرّواية والتاريخ في الجزائر)، مجلّة التّبيين، الجاحظيّة، العدد 07، الجزائر، بط، 1993، ص 95،96،97.

[3]- رأفت غنيمي الشّيخ، فلسفة التاريخ، دار الثّقافة، القاهرة، ط1، 1987، ص 56.

اجتماعي"[1]، يحاول أن يحيط بها الرّوائي لإنتاج دلالات الرّواية. فالهويّة بناء يتشكّل ويتطوّر كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، مرتبطة بالتّخييل والواقع معا، فهي سعي مستمر نحو التّحول والبناء.

لذلك نستطيع القول إنّ الهوية خاضعة لتحوّلات التّاريخ وسيرورة الثّقافة، فهي ليست معطى جاهز بل هي مجموعة من المراحل التّي تنتج في الأخير إطارا عاما يمنح الجماعة صورتها ويحفظ كياناتها من الزّوال، أي أنّها تدخل في مرحلة التباس يؤثّر عليها من جميع النّواحي. لذلك نجد الرّواية تعيد بلورة أزمة الهويّة أو الفرد في إطار يعالج الجزئيات التّي لم تتم ملاحظتها تاريخيا، إذ تصبح الهويّة ممثّلة في شخصيّة ورقيّة تأخذ الدّور المركزي في تحريك القيم والمنظومات المعرفيّة.

تعمل الحوادث التّاريخية على صقل الهويّة بما تقدّمة من مستجدّات في السّاحة الفكريّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، فيكون التّاريخ والذّاكرة أحد أهّم مكوّنات الهويّة الجماعيّة التّي عمل الكاتب على إسقاطها بين نصوصه السّردية، وذلك كلّه في إطار متخيّل، لأنّ المتخيّل التّاريخي يؤسّس لعلاقات جديدة يريد الوصول من خلالها إلى إبراز دور الذّاكرة التّاريخية في شحن الهويّة وتغيير قناعاتها وجعلها تستنطق كلّ الحقائق التّي كانت تحيا في ظلّها.

وتتجلّى الهويّة أيضا من خلال تناول الأديب لأبعاد فكريّة يساريّة في خطابه، تمثّلت في ذلك التوتّر القائم بين المثقّف "الهامشي" وبين نظام السّلطة الذّي يعبر عن إرادة غالبا ما تكون في مواجهة مع قناعات الكاتب أو المثقّف بشكل عام. وتبقى الرّواية نصّا مفتوحا على احتمالات وافتراضات وتأويلات كثيرة... ولكن، هذا لا يغيّر في بنيته ولا تيمته ولا تاريخه، كما تبقى ذات صلة وثيقة جدّا بالمنجز السّردي الجزائري المعاصر.

والرّواية دون تاريخ ورؤى فكرية لا يمكن أن تكون شيئا، كما يستحيل إلغاء دور البنى السّردية من زمن ومكان وشخصيّات وأحداث في تفعيل هذا العمل الأدبي. والهويّة السّائدة في هذا الفن ليس شيئا ثابتا، بل معطى متحرّك يتأثّر بمجريات الأحداث، ولا يمكن فصلها عن المجتمع أو العلاقات الاقتصاديّة والسياسيّة، وتبقى خاضعة للجماعة التّي تنتمي إليها.

تكمن الرّؤية الايديولوجيّة للكاتب من خلال تجلّيات الذّاكرة ومكوّنات الوعي الجمعي لديه في نقد الواقع نقدا لاذعا ورفضه إلى أبعد نقطة ممكنة، وهذا ما تجلّى من خلال شخصيّات رواياته. فالكاتب

[1]- ينظر إبراهيم الفيّومي، الرّواية العربيّة، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، الأردن، ب،ط، 2001، ص 19.

كلّما ذكر بنية معيّنة في التاريخ يعمد إلى ترهينها وربطها بالحاضر، على اعتبار أنّ الماضي يمثّل جذور الواقع المعيش، وهو مبنى توقّعات المستقبل...

وخلص الأمر بنا إلى أنّ رؤية الأديب للتّاريخ من خلال الذّاكرة وجرحها تبقى رؤية نقديّة رافضة تدعو إلى التّغيير، كما أنّها لا تخلو من مؤثّرات فعّالة كالزّمن والمكان. ذلك أنّ هذا الأخير يمثّل البوّابة إلى عالم الذّات-الهويّة والوعي لدى المؤلف، كما يمكن لك من خلاله أن تفهم الانعكاسات النّفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والايديولوجيّة في تلك الأمكنة.

وتتضارب الأمكنة في روايات الكاتب بين الشوارع العظيمة بطرقاتها وبين الأحياء الصغيرة بأزقّتها، هذه الأمكنة حاضرة حضورا قويّا لتعكس رؤية ايديولوجيّة عامة، فالمكان عامة يبقى عالقا في ذهن قارئ العمل الأدبي وفي ذاكرته حتى "كأنّ الذّي يبقى من آثار قراءتنا لأيّ عمل أدبي يتمثّل غالبا في أمرين مركزيين: أوّلهما الحيّز وآخرهما الشّخصية التّي تضطرب في هذا الحيز"[1]، وهذا لما يمثّله من أهمية ووظيفة كبيرتين "وسواء جاء في صورة مشهد وصفيّ أو مجرّد إطار للأحداث فإنّ مهمّته الأساسيّة هي التّنظيم الدرامي للأحداث"[2].

والمكان من منظور أخر هو دليل على وجود الإنسان وارتباطه بتاريخه، ومن حيث تعلقه به، "والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصّلة في الاستقرار وطلب الأمن للذّات"[3].

إنّ توظيف التّاريخ عند **"الحبيب السّايح"** لم يأت عشوائيا، ولا هومن أجل إعطاء الشّرعية لنصوصه. بل كان ملمحا من ملامح التجريب عنده، "حيث إنّ كتاباته سجّلت بطريقتها الخاصّة جعلتنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعدّدة"[4]، وأنّ الكاتب قد يرجع إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه، ولجعله سندا في مواجهة الحاضر...

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، " بحث في تقنيّات السّرد "، ص 155.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزّمن – الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 1990، ص 30.

[3]- المرجع نفسه، ص 53.

[4]- ينظر عبد الرّحمن منيف، الكاتب والمنفى – هموم وآفاق الرّواية العربيّة – دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 364.

وأنّ هذا السّند لا يجيئ بالضّرورة من لحظات البطولة والقوّة والإنجاز في تاريخ الشعب، بل قد يجده في لحظة من لحظات هزيمته وانحداره وتأزمه توازي تلك اللّحظة التّي يحيا في ظلّها أو يرغب في استشرافها[1].

كما أنّ الأحداث في السّرد الرّوائي لا تخضع لزمن منطقي، لأنّه يسبّب مشكّلا للرّواية بل إنّه أضيف في الجانب السّردي ليعاد بناؤه مع جانب من الخيال. ولكنّ الرّواية تبعث فيه الحياة، فالرّوائي **"الحبيب السّايح"** تلاعب في الأحداث في أعماله الفنيّة ممّا أضفى جانبا جماليّا يجعل القارئ متشوّقا لما سيحدث، فالرّواية قصة خياليّة ذات طابع تاريخي عميق، ممّا يؤكد العلاقة بين التاريخ والرّواية.

فتوظيف الجانب التّاريخي للرّواية لا يعني فقدانها جماليّتها بل يضيف إليها المرجعيّة التاريخية لتغيّر من نمطها المألوف إلى تجسيد نوع فنيّ خيالي، وبهذا تكون حافظت على مرجعيّتها الرّوائية... وتبقى الرّواية أكبر الأجناس قدرة على جمع ثنائية الهويّة والتّاريخ بواسطة فعل التّخييل.

ولكلّ روائي رؤية خاصّة لنصّ الرّواية، والرّوائي **"الحبيب السّايح"** تمكّن من نقل أحداث تاريخية إلى السّرد الرّوائي بطريقة فنية أضافت جماليّة في رواياته التّي كانت سردا لنا عن أبطال مثقّفين هامشيّين ومهمّشين... "فمهمّة الرّوائي تتأسّس في صياغة خطاب تاريخي مغاير لخطاب المؤرّخ، فالرّوائي هو القادر على قراءة الأحداث وكتابة تاريخ العاطفة لأنّ المؤرّخ يكتب من باب التّفاصيل الصّغرى التّي تكمن فيها المفاجآت والدّهشة التّي هي لون لوحة الخطاب الرّوائي"[2].

وأيضا نجد لغة الخطاب الرّوائي أساس السّرد، لأنّها تضفي قيمة فنيّة وجماليّة لكونها من السّمات المشكّلة لهذا الخطاب حيث تعتبر "العنصر الفعّال في بناء الرّواية وتشكيل عالمها الفني إلى جانب العناصر البنائية الأخرى التّي يتكوّن منها العمل الأدبي من شخوص وفضاء وبنية"[3]، ومنه نقول إنّ السّرد يرتبط بالنّمط الاجتماعي، أمّا لغة التّاريخ فتقوم على تسلسل الأحداث وإثبات واقعيتها، مع إمزاجها بالمتخيّل السّردي.. الهويّة والذّات. فنستنتج أنّ الرّواية هي مرآة عاكسة للرّوائي كونها تمثّل رؤيته.

---

[1]- ينظر جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخيّة، ص 340.

[2]- العلمي مسعود، الفضاء المتخيّل في رواية الأمير، رسالة مقدّمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، ورقلة، 2010، ص 32.

[3]- عبد الرّحيم حمدان، اللّغة في تجلّيات الرّوح "الكاتب" محمد نصّار، قسم اللّغة العربيّة، كلّية فلسطين التّقنية دير البلح، غزّة، فلسطين، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، مج 16، 2008، ص 103.

ولا تقف روايات الكاتب عند الذّاكرة الرّسميّة -كما سبق وذكرنا- بل نجدها تولي عناية فائقة بالذّاكرة الشّعبية الشّفوية، أي بذلك التّاريخ الشّعبي الذّي لم تدوّنه بعض أقلام المؤرخين، وغيره من استحضار لصور فوتوغرافيّة واستدعاء لشخصيّات تاريخيّة وغيرها، ممّا يعبّر عن القدرات الإبداعية للرّوائي، وعن خلفيّة معرفيّة واسعة، وأيضا عن وعيه الفني بضرورة انفتاح الرّواية واستفادتها وتمازجها بجميع الفنون.

وهذا "التّعالق بين الفنون يعد ميزة فرضتها الثّقافة وأساسا فنيّا ثقافيّا"[1]، وسبيلا من سبل البحث عن قيم جماليّة متعاليّة، تتكيّف معها لغة الرّاوي التّي تستجيب بدورها لتصوّر المؤلّف لموضوعه، وكذلك وعي الشّخصيات داخل بناء مستقل هو النّص الأدبي أو ما يسمّى الكتابة.

إنّ انتقالنا من الأدب عموما إلى الرّواية خصوصا جعلنا نجد أنّ "المجتمع هو الموضوع الرئيسي للرّواية، أي حياة الإنسان الاجتماعية في تفاعلها الأبدي مع الطبيعة المحيطة، التّي تؤلّف أساس النشاط الاجتماعي، وتتوسّط العلاقات بين الأفراد، وفي الحياة الاجتماعية بمختلف المؤسّسات أو العادات الاجتماعية"[2]، أي أنّ المجتمع، والتّاريخ هما حقل الأديب الذّي من خلاله يستقي أبعاد شخصية أبطاله، مع العلم أنّ الرّواية تسعى إلى "تمثيل واقع اجتماعي معيّن"[3]. وبالتالي فالرّوائي لا يجب أن يعيش مفصولا عن مجتمعه خاصّة وتاريخه عامة، حيث إنّ هذا المجتمع- المحيط- هو الذّي يعطيه مبرّرا لوجوده...

وإنّ حديثنا عن تشاكل الخطاب الرّوائي والتّاريخي جعلنا نلحظ أنّ الكاتب حتّى وإن رجع إلى الوراء ماضيا أو حاضرا يظلّ خطابه مندرجا في حقل التّخييل، ذلك أنّ الرّواية إبداع وبناء لعالم محتمل وموطن لإثارة الشّكوك والتّأويل، وهذه هي الطريقة التّي يصير بها التّاريخ ركيزة للرّواية. وهذا ما يعني التّسلح بوعي دقيق في التّعامل مع القيم الحية من الماضي والتاريخ، واتّباع طريقة الشّك في احتمالية الأحداث وفي التّلفظ السّردي بها في الآن نفسه، ضمن سياقات إبداعيّة جماليّة.

وللرّوائي الحق "في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها، لأنّ الحقائق التاريخية وحدها لا ترضي العقل، ولكنّ الفن يتدخّل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها جماليّا فتصير حقيقة فنيّة بعدما كانت

[1]- أحمد حميد التّميمي، مقدّمة في النّقد الثّقافي التّفاعلي، كتّاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 53.

[2]- جورج لوكاتش، الرّواية التاريخيّة، ص 196.

[3]- المرجع نفسه، ص 213.

حقيقة تاريخيّة"[1]، وبذلك يتحدّد التّعامل الجدلي مع التاريخ شرط الرّوائية، ممّا يعزّز الفرضيّة التّي تقول "بأنّه ليست هناك أحداث ولكن فقط خطابات حول الأحداث، وعليه ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط تأويلات للعالم"[2]، وهنا تكمن مهمّة الأديب وهنا تتجلّى رؤيته.

ويشير الكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" إلى ظاهرة تمثّل التّاريخ في الرّواية بأنّها حركة أو سيرورة سرديّة تقوم داخل النّص بمحو الحدود والفواصل وتؤسّس لعالم ينتفي فيه التّاريخ كإحالات إيهاميّة في الأغلب الأعمّ تقرّب القارئ من عالم هو يعرفه أو يحسّه، أي التّاريخ الذّي لم يعدّ تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة[3]...

فليس من شك أنّ صلة الرّواية بالتاريخ "هي صلة تناص يكون فيها التاريخ نصّا سابقا Hypotexe، والرّواية نصّا لاحقا Hypertexte مع ما يمكن أن يتضمّنه ذلك من ضروب العلاقات بينهما كالتّحويل Transformation والمحاكاة Imitation والمحاكاة السّاخرة Parodie"[4]، وهذا ما يجعلنا نستنتج أنّ التاريخ يأتي لصيقا ببعض عناصر البناء الفني للرّواية كالشّخصيات والمكان، أمّا الزّمان بأبعاده المختلفة " (الماضي، الحاضر، المستقبل) فنجده ضمن مستويين هما: زمن الحكي وزمن المحكي، فكل قصّ يبدأ من زمن"[5].

وكلّ هذا يحتاج إلى آليات يتمّ من خلالها تحويل الخطاب التاريخي إلى خطاب روائي، لتحقيق دلالات معيّنة، بعد تمازج الأجناس الأدبيّة وتداخل النّصوص، وتعدّد الأصوات والرّؤى والضّمائر... وغالبا ما يتجلّى الكاتب في روايته من خلال السّارد الذّاتي بضمير المتكلّم، ولكنّ سرعان ما يتنازل عنه للشّخصيات الأخرى لتعبّر عن هواجسها، طموحاتها وآمالها حسب مقامها ومواقفها، وحسب مستواها الاجتماعي والسّياسي...

تطرح الرّواية التّاريخ والهويّة من منظور الإجابة على أسئلة الرّاهن أو الواقع الذّي يواجهها، لتقديم قراءة موضوعيّة لطبيعة هذه المادة الحكائيّة، من خلال تمظهرات الأنا والذّات وتناقضاتهما. وتكتسب

[1]- واسيني الأعرج، المتخيّل الرّوائي والتاريخ، مدارات الشّرق بنيات التّفكك والاختراق، مجلّة نزوى عمان، ع 9 يناير 1997، ص 46.

[2]- الحجمري عبد الفتاح، هل لدينا رواية تاريخيّة مجلّة علامات في النّقد، م 13، ج 49، سبتمبر 2003، ص 61، 62.

[3]- ينظر واسيني الأعرج، الرّواية التاريخيّة- أوهام الحقيقة، مجلّة نزوى عمان، ع 9 يناير 1997، ص10.

[4]- محمّد القاضي، توظيف المادّة التاريخيّة في الرّواية، مجلّة علامات في النّقد جدّة، ج 28، المجلد7، يونيو 1998، ص 122.

[5]- علّال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 44.

الهويّة بواسطة التّمثيل أهميّة كبرى، إذ تنسج في إطار سردي جمالي، كما تنفتح على باقي العناصر المكوّنة للخطاب من خلال الانفتاح والانغلاق والاعتراف الحاصل في الأحداث.

وتتكوّن الهويّة من وسائط تاريخيّة (المكوّن التاريخي)، أي جملة الأحداث الكبرى التّي تؤّثر في الفرد ووسائط فكريّة متمثّلة في طرائق التّفكير. وقد رسمت الرّواية الهويّة من خلال علاقتها بالذّاكرة التاريخيّة ممثّلة في الثّورة التّحريريّة، كما أرادت جعل التاريخ مرجعيّة مهمّة في بناء الهويّة الجزائرية بصيانة القيم والمبادئ. فالتّاريخ هنا يؤدي دور الحامي للانتماء عن طريق صهره لهويّة الأفراد.

بناء على ما سبق فما من باحث أو ناقد أو قارئ يتردّد في اعتبار التّجربة الرّوائية **للحبيب السّايح**، علامة خاصّة متفرّدة في الرّواية الجزائريّة والعربيّة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها، وفي مجموع أعماله قدّم مادّة روائيّة خاصة تستحقّ الاحتفاء، مارست الكتابة في كل لحظة وحين، لتستجيب لعمق تعقّد الواقع، لتبقى التّعبير الواضح لما عرفه المجتمع الجزائري، والقراءة المثلى للمأساة . تعمّد فيها الكاتب تكسير خطيّة السّرد الرّوائي مشيرا إلى ثنائيات الارتباط بين الإنسان والمكان كزمن يعاني شخوصه تحوّلاته، والتّاريخ، وفق الماضي والحاضر حسب بؤرة الصّراع فيها، والرّاهن الذّي تحاول فهمه...

من المستحيل الإلمام في هذه الجزء بتجلّيات وتمثّلات التّاريخ في أعمال وروايات الكاتب الجزائري **"الحبيب السّايح"**، لأنّ هذا الأمر سيحتاج إلى مساحات نصيّة شاسعة قد لا يتّسع لها المجال... ولكنّ صفوة القول إنّ توظيف التاريخ في الرّواية دعوة إلى خلخلته وتجاوزه بحثا عن الحقيقة، ورغبة شديدة في الإخبار عن تاريخ اعترضت طريقه الخيانة واكتسحه زمن الأكاذيب، فالأديب أراد بناء زمن آخر هو الزّمن الحاضر صانعا منه واقعا معرفيا جديدا، يعيد به تشكيل وعي الأجيال بتغيير نمط تفكيرها وتغيير نظرتها، مع المحافظة على التّاريخ دون تشويه أو تزييف من خلال المزاوجة بين الهويّة والتّخييل.

وإنّ ما يسعى الكاتب **"الحبيب السّايح"** إلى اختراقه في أعماله من دهاليز التاريخ وخبايا الحقائق التّي كانت طيّ النّسيان أو الكتمان، لهو أمر يشهد له بالعظمة في خوض غمار مغامرة المزاوجة بين التاريخ والمتخيّل في الرّواية، هذه المغامرة التّي تترك القارئ حائرا، أهو بصدد قراءة نصّ تاريخي أم هو بصدد قراءة رواية جعلت من التاريخ والمتخيّل مادّة ومرجعيّة لها!.

والحقيقة أنّ روايات **"الحبيب السّايح"** من الطّراز الذّي يتداخل فيه الأدب بالتاريخ إلى حدّ الاندماج، بوعي فنّان قدير عارف بماهية الموضوع... هذا الاندماج الذّي يشكّل في الأخير نصّا روائيّا

مميّزا، اصطبغ بصبغة صاحبه وامتزج بذاته، فغدا عصارة تفاعل عوامل عديدة تحدّد موقفه الخاص من العالم، ووسيلة فنّية لإدراك الحياة.

قد فرضت روايات **"الحبيب السّايح"** نوعا من الخصوصيّة في التّعامل مع التاريخ، إذ وظفت المتخيّل الذّي استنطق الأحداث التاريخيّة/الواقعيّة في قالب توعوي جديد، يعالج القضايا الجوهرية لما عاشه الوطن. لذلك فإنّ أكثر ما يستشعر في مكوّنات الحكي السّايحي هو تمظهرات لتيمات خاصّة منها الوطن- الذّات- الأنا والآخر. تتجلّى هذه التّمظهرات في ثنائيات تلخّص الرّؤية التّي تشبّع بها الكاتب من جهة، وعمد إلى بثها في السّرد من جهة أخرى.

ويمكن جمع الثنائيات الإيديولوجية في (الذّاكرة/الوطن)-(التاريخ/المتخيّل)-(الهويّة/الأنا والآخر)... والقارئ لروايات **"الحبيب السّايح"** يلاحظ انبناء أحداث أعماله الذّي لا يخضع للتّسلسل الزّمني الطبيعي، بل يشكّل بنية حديثة مصاغة حسب الرّؤية التّي اختارها الكاتب. وعلى المتلقّي أن يقارن بين ترتيب هذه الأحداث في واقعيتها، ثمّ تضمينها في بنية السّرد التّي تتّخذ لنفسها هيكلا فنيّا جماليّا يشدّ إليه القارئ.

ويعدّ اشتغال الذّاكرة السّردية من جهة، وفعل التوقّع الذّي يوافق أو يخترق أفق الانتظار من جهة أخرى، أهمّ التّقنيات التّي تعمل على تحريك الحكاية في الماضي وإلى المستقبل، وخلق تلك المتعة الفنيّة التّي ينتظرها المتلقي. من هذا المنطلق تتأتي حيويّة الذّاكرة والمخيّلة، ويتجلّى دورها في تشكيل البنية السّردية. وقد أحصت الباحثة "مها حسن القصراوي" ثلاثة محفّزات تعمل على تحريض الذّاكرة من أجل الاشتغال وتتمثّل فيما يلي:[1]

- اللّحظة الحاضرة من أهمّ محفّزات التذكّر، بما تتضمّنه من شخصيّات وأحداث وأمكنة وأشياء تثير ذكريات الماضي، في إطار التّجربة الحاضرة في العمل الفني.

- للحواس دور أساسي في تحفيز الذّاكرة على الاشتغال، فالرّائحة والأصوات، والصّور كلّها محفّزات لذلك.

- اللّغة كذلك تعدّ من محفّزات اشتغال الذّاكرة، فمجرّد لفظة ما قد تعمل على إثارة ذاكرة المستمع فتستعيد ما يرتبط بها بما حدث في الماضي...

[1]- ينظر مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004، ص202-203.

يلعب شكل البنية السّرديّة دورا مهمّا جدّا في كشف رؤية الكاتب الجماليّة، الاجتماعيّة، الثّقافية والإيديولوجيّة، كما تمثّل الهويّة الانشغال الأوّل للأديب، فهي بؤرة اهتمامه ومدار تفكيره، ورغبته الحارقة في تمزيق الأغلفة المغلقة، واستخراج التناقض المخبوء في الذّاكرة، وتخطّي عتبات الاغتراب، من خلال أنساق التّخيل، وجدلية الأنا والآخر.

إنّ موضوع الهويّة عندما يكتب على واجهات الأعمال الفنية والأدبية في الوطن العربي وفي العالم، يتحوّل إلى تيمات تمزج بالمآرب السّياسيّة، والتّوجهات الإيديولوجيّة المختلفة، ومن الطبيعي أن يصبح خطاب الهويّة هاجسا في التّجربة الرّوائية، فيسكن الحوار في دواليب السّياسة، ويكشف درجة الوعي الإدراكي المحدّد لزاوية الرّؤية في العمل الفني، والتّي تصاغ منها أسئلة الكتابة الرّوائية.

والأنا والآخر مولودان معا وهما من أسئلة الكتابة الرّوائية وجوهرها، وتشكّل العلاقة بينهما الأساس الأهم في إنتاج صورة للذّات. وإذا كنا نريد الكشف عن أبرز ملامح صورة الذّات وصورة الآخر في الحكي السّايحي خاصّة، فإنّنا ينبغي ألاّ نقف عند الملامح في حدّ ذاتها، بل يجب تجاوز ذلك إلى تأمّل المعنى الذّي يكمن وراء تجلّي هذه الملامح، الذّي يتمثّل في السّعي والنّضال من أجل تحقيق قيم أصيلة في عالم تتحقق في حاجات الإنسان، عن طريق التّفاعل، من أجل صياغة جديدة تعكس رؤية تطوّرية، وحضارية للعالم تقوم على أساس من الشّراكة بين (الأنا) و(الآخر).

تتلخّص في قضية الاعتراف، اعتراف الآخر بالأنا، والتّسليم بوجود طرف محاور، الذّات والموضوع، الموافق والمعارض، ونظرا للعلاقة بينهما يصبح تفكيك هذه الثنائية من الأمر العسير، فأينما وجد الآخر فالأنا تقابله، وعليه يتحوّل الآخر إلى مرآة يقرأ من خلالها الأنا ذاته. لأنّ تصوّر الذّات لا ينفصل عن تصوّر الآخر والعكس صحيح، ومن ثمّة فإنّ نفي الآخر هو بتر للذّات. [1] وقد توضّح ذلك من خلال مكوّنات السّرد في الخطاب الرّوائي عند **"الحبيب السّايح"**، خاصّة من خلال التّمثيل السّردي للمتخيّل وهاجس الهويّة الذّي استدعى توظيف التاريخ، والذّي تباين بين حضور وغياب لثنائية (الأنا والآخر) في المنجز الرّوائي.

وإذا تحدّثنا عن الجماليّة بوصفها تمظهرا في كتابات الرّوائيين خاصة، فإنّنا نؤكّد على أنّ الفنان الفذ هو الذّي يتقن فن استخدام أدواته وأساليبه، ضمن شكل ومضمون يحققان الانسجام التام، أو

[1]- ينظر لبيب.ط، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الجمعيّة العربيّة لعلم الاجتماع، بيروت، بط، 1999، ص22.

ما يسمّى بالتّناغم الجمالي أو التّجربة الجماليّة. والرّواية تجسد ذلك من خلال عرضها لقضية ما تقدّم حقائق مختلفة، تلك الحقيقة تشمل ذروة الجمال، تتماهى فيها العلاقات الإنسانية لحدّ الاندماج من خلال المكوّنات السّردية، فتتجمّع هذه العلاقات بين الإنسان وواقعه من جهة، وبين فاعلية هذا الإنسان كشخصيّة روائيّة وبين تلك المكوّنات... بدمج الطّرح الواقعي والباطني ببعض لتحقيق الجماليّة الفنيّة.

حيث إنّ أهمّ ما يميّز هذا الخطاب الرّوائي، هو العودة إلى الذّات والتّمسك بها، والارتباط بالأرض والوطن، والتشبّث بالخصوصيّة الثّقافيّة والاجتماعيّة. فقد مرّت النّصوص السّردية بمراحل أوّلها البحث عن الهويّة من خلال اكتشاف طبيعة الآخر، ثم مرحلة مساءلة الهويّة وذلك يتجلّى من خلال اغتراب أبطال الرّواية عن العالم الحضاري الثّقافي. ثم مرحلة فقدان الهويّة التّي تقوم على الضّياع واستغراق الذّات في تفاصيل الآخر الغربي...

وهذا ما عهدناه في روايات **"الحبيب السّايح"** عامّة والتّي اخترنا منها رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**-أنموذجا- فكالعادة الكاتب يحمّل كتابه باللّغة الرّوائية المشبّعة بالأبعاد الواقعيّة والرّمزية، وهذا ما يرتقي بلغة الرّواية إلى مستوى فني خاص. ففي هذه الرّواية تبدو اللّغة يسيرة لا تبعث على الإرهاق أو التأمّل العميق، إلاّ أنّها محمّلة بمعان وأفكار عميقة وخطابات إيديولوجيّة وحده القارئ الضّمني يستطيع الوقوف عندها.

والوقوف عند هذه الخطابات المختلفة هي ذروة الجمال إذ يستطيع أن يحدّد مستوى الإبداع في النّص ليصبح الموضوع ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع وتشكّله ضمن الصّورة الفنية. فكيف يتجلّى البعد الجمالي في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟ وما خصوصيّة اللّغة الرّوائية فيها؟

إنّ اللّغة أساس الإبداع الأدبي عموما والرّواية على وجه الخصوص، فهي الوسيلة التّي تخلف العلاقة بين النّص والقارئ، كما أنّها تتيح للعمل الإبداعي التّواصل مع المتلقي الذي يظل مشدودا لمواصلة القراءة بفعل "تلك الإشارات الصوتيّة السّحرية المكتومة التّي يحوّلها نظام الخط إلى لغة مكتوبة كتابة جميلة على القرطاس، رسوم عجائبية تجسّد لغة، ولغة منتظمة من أصوات سحرية

تجسّد كتابة، وكتابة تجسّد نصّا، ونص يجسّد أدبا، وأدب يجسّد جمالا ومتاعا ولذّة وجدانيّة لا حدود لها"[1].

تنعكس جماليّة اللّغة على عدّة مستويات بداية باللّفظ، ثمّ الجملة والفقرة، وصولا إلى الملفوظات السّردية التّي تتداخل لتكوّن الخطابات الإيديولوجيّة التّي يتحاور فيها التّنوع والاختلاف. **"من قتل أسعد المرّوري"** هي الرّواية التّي اخترناها كأنموذج للتّحليل، وهكذا اختار الرّوائي عنونة نصّه، فلا نفهم أيسأل أم يتعجّب أم يجيب، كأنّه يفتح كتابا بقضايا كثيرة، وهذا ما يتبدّى لنا فيما بعد حين قراءة الرّواية...

ثانيا: جماليّة اللّغة الرّوائيّة وخصوصيّتها في رواية "من قتل أسعد المرّوري"..

يحرص الرّوائي في أعماله على أن توافق كل كلمة يوردها المقام الذّي يليق بها وتليق به، فالسّايح لا يقدّم للقارئ نصّه على طبق من ذهب، وإنّما يترك للقارئ عمليّة التّفسير والتّأويل وربط الشّخصيات بالأحداث والوقائع، وكأنّه بذلك يريد اختبار القارئ وفطنته ومدى تركيزه أثناء فعل القراءة.

ومن جمالية اللّغة الرّوائية لدى **"السّايح"** حسن اختياره المقال للمقام المناسب -كما سبق الذّكر- وكذا دقّة وصفه للمشاهد والأمكنة أو المواقف لتتشارك جميعا في صياغة الخطابات الإيديولوجيّة المكوّنة للعمل الأدبي، بألفاظ موحية، قويّة الدّلالة، ترسم شناعة الفعل وكبر الذنب الذّي ارتكب والذّي يمثّل محور الكتابة في روايته هذه.

تتجلّى هذه الجماليّة في علاقات ومظاهر تربط بين أطراف عديدة، وفق خاصيات كسر واستذكار وتكرار-سيتمّ التوسّع فيها لاحقا- هذه الجماليّة تشدّ القارئ وتدفعه لمواصلة قراءة النّص. فما صار ضروريا لتعزيز انتباه القارئ هو الاعتناء باللّغة وتنويع أساليب وسياقات الكتابة، وذلك في محاولة لتجاوز الشّكل الرّوائي التّقليدي الذّي يعتمد في جوهره على الشّخصية مثلا.

فالرّوائي اليوم صار يتحرّر في كتاباته من القيود التّي كبّلت اللّغة السّردية، وفسخت المجال الواسع للخيال الفسيح، وعلى الرّغم من أهميّة المكوّنات وعلاقتها بالخطاب السّردي، إلاّ أنّ اللّغة ترتبط

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظريّة الكتابة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، بط، 2003، ص124.

ارتباطا وثيقا بهذا الأخير، كما أنّها هي الواصفة للمكوّنات الأخرى. "إنّ الخطاب الأدبي هو تحويل لغة موجودة سلفا وتخليصها من القيود التّي يكبّلها بها الاستعمال والممارسة"[1].

تتنوّع جماليّة اللّغة في النّص الأدبي بين جماليّة للتّصوير والإبداع والإيقاع معا، حيث تشكّل هذه العناصر جوهر وعمق الرّؤية في فنية العمل الأدبي وأبعاده الفكرية. و"لأهميّتها ودورها في بلورة أبعاد الشّخصيات وعوالمها ولرصد حركة الشّخصيات عبر الأمكنة والأزمنة ثم علاقات الأحداث بالمكان"[2]، حيث إنّ هذه الحركيّة تخلق المقاطع الوصفية والمشاهد الحوارية ممّا يعطي النّص السّردي إيقاعا روائيّا وتصويرا إبداعيّا يكسبه جماليّة.

وإنّ "إيقاع أيّة رواية عنصر يميّزها عن سواها من الرّوايات وإنّ خصوصيّة هذا الإيقاع في رواية ما لا يتكرّر في رواية أخرى حتّى ولو كانت للكاتب نفسه".[3] و إنّ صفة الإبداع عند الفنّان هذا أو الأديب لا تنفي عنه الرّواسب والخلفيات المعرفيّة، فهو وكما نعلم لا ينطلق من العدم في عمله الإبداعي، وإنّما من جدليّة الذّات والموضوع، ومن خلال الرّواية عامّة وتقنيّة السّرد خاصّة يتاح للكاتب إنتاج وإعادة إنتاج بثّ همومه وهواجسه الفكريّة والإيديولوجيّة. فتغدو هذه الإيديولوجيّات معطى جماليّا يشكّل به الرّوائي عالمه الإبداعي، وإنّ الاهتمام بمضمون الفن الرّوائي لا يلغي الاهتمام بالجانب الجمالي، فداخل هذا الإطار الجمالي فقط يمكن فهم هذه التّصورات وإدراك مستوياتها المختلفة.

تجتمع الخصوصيّات كافة لتفرض على الكاتب الجزائري القيم الجماليّة التّي عادة ما يكتسبها من مجتمعه الموروث، والذّي تتراكم فيه القيم إيجابا وسلبا عبر العصور. وهي مرتبطة بالسّلوك الإنساني الفردي والجمالي سلبا وإيجابا أيضا. "فالحادثة المدركة جماليّا في المؤلف الفنّي، تقيم بحكم الإدراك على أنّها ظاهرة إيجابيّة أو سلبيّة جماليّا"[4]، فالممثّل الجمالي للمجتمع لا ينمو إلاّ على أساس استيعاب القيم الجماليّة التّي اكتشفتها الإنسانيّة وأنشأتها وحفظتها بثقافتها الماديّة[5].

---

[1]- نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب "دراسة في النّقد العربي الحديث-تحليل الخطاب الشّعري والسّردي"، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بوزرّيعة، الجزائر، ج2، بط، بت، ص11.

[2]- أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الرّوائية).

[3]- المرجع نفسه، ص13.

[4]- جماعة من الأساتذة السّوفيات: أسس علم الجمال الماركسي اللّينيني، ج2، تر: فؤاد المرعي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، دار الجماهير العربيّة، دمشق، سوريّا، بط، 1978، ص82.

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص78.

ولا تتحقّق هذه الجماليّة إلاّ من خلال خصوصيّة هذا الفن، وهذا ما جعلنا نتساءل ما خصوصيّة اللّغة الرّوائية في **"من قتل أسعد المرّوري"**؟ وما طبيعة الخطابات السّائدة في الرّواية، والتّي من خلالها تجلّت جماليّة اللّغة؟ وتعدّ الرّواية الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضر وتتفاعل معها وتنسجم وإيّاها لتشكّل في النّهاية حواريّتها الكبرى من خلال خلقها لحوار وصراع دائمين بين التّصورات، حيث هي المجال الأرحب لتجسيد هذا الحوار بإحالته على أفكار معيّنة تستقيها من الواقع فتجعلها تتجدّد وتولد مرة أخرى مع أشكال الوعي المتعدّدة داخل المجتمع الرّوائي.

والتّي تكتسب أهميّتها وجماليّتها من الاختلاف الذّي لا تعني به التّنافر، بل العامل الأساسي لمحاولة تحقيق الانسجام والتّكامل وعكس الواقع بجميع مظاهره. فتظهر الحواريّة في الخطاب الرّوائي لأنّ "الرّواية تقوم على تعدّدية الأصوات وتعدّدية اللّغات بسبب التّنوع الكبير في الشّخصيات، إنّ الرّواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة، وتجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض وبالتّالي فإنّ الرّواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلّط بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذّي ينشأ بين الأصوات المختلفة"[1].

فنجد هيمنة تعدّدية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيّات، حيث تنشأ علاقة تفاعل بين النّصوص، وهذا ما يعمل على خلق تعدّدية الأصوات التّي تتعايش مع بعضها البعض داخل الخطاب الرّوائي، وبالتّالي فإنّنا لا نجد في الرّواية نصّا متسلّطا بل نجد عدّة أصوات لنصوص تقوم في أساسها على الحوار، ما نجد كذلك في النّص الرّوائي عدّة أصوات يكون صوت المؤلف واحدا من ضمن هذه الأصوات أي أنّه لا وجود في الخطاب الرّوائي لصوت متسلّط -صوت المؤلّف- بل يشمل تعدّدية صوتيّة يحاور بعضها البعض لرصد البعد الحواري...

1- حواريّة الخطابات الإيديولوجيّة في الرّواية:

يعنى **"الحبيب السّايح"** بالتّجربة الرّوائية الجزائريّة وبخصوصيّتها حيث يظهر التزامه الجلّي في التّعبير عنها، واستطاع من خلالها أن يصل إلى نقطة التّطابق بين القضيّة الوطنية بتفاصيلها والهموم الإنسانيّة بعموميّتها، فكاتب مهووس بأشجان شعبه وتطلّعاته، تصبح الكتابة عنده رؤية وتوقّع وآفاق. وبهذا يرتقي الكاتب من تجربة الرّواية الشّخصية إلى مستوى التّجربة الإنسانيّة بأسرها.

[1] - شرفي عبد الكريم، مفهوم التّناص (من حواريّة باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، دورية دراسات أدبيّة، دار الخلدونيّة للنشر والتوزيع، القبّة الجزائر، ع2، جانفي 2008، ص70.

فهذه الأفكار المتنوّعة والمتضاربة، قد نشأت أوّلا من معارضة خطاب باختين الخطابات الفكريّة السّائدة في مجتمعه، ودعوته للحواريّة، وتعدّد الرّؤى، ومشروعيّة الاختلاف والدّفاع عن القناعات والأفكار بطرق مختلفة لذلك كانت ظاهرة "التّلقي المحدود وغير الفاعل لحواريّة باختين وذلك رغم تعدّد أشكاله، مفاده أنّ المرتكزات الفكريّة والمعرفيّة للحواريّة بأعمّ وأشمل دلالاتها ربما كانت ولاتزال غائبة أو هامشية الحضور والأثر في ثقافتنا وواقعنا وعلاقاتنا بحاضرنا وماضينا وذواتنا والآخرين"[1].

يقول الكاتب في روايته **"من قتل أسعد المرّوري"** عن القضيّة الوطنيّة عموما، ومعاناة وطنه بالخصوص..." ليسمع الأوغاد الجحودون! أهدينا، لنتحرّر، الخلاخيل ورقادنا. السّلاسل وخوفنا. المرايا وفرحنا. الأساور وشبابنا. القمصان وزينتنا. والدّفء ولحمنا. والحلم وملحنا ودواءنا. والزّيت والعسل وخبزنا"[2].

تمثّل هذه القضية بؤرة الرّؤية الإيديولوجيّة في الكتابة السّائحية، وعلى هذا الأساس نجد الفنان الرّوائي يعمل وسيطا بين عالمين: عالم مليئ بتجاربه الخاصّة، والأحداث المحيطة به. وآخر حافل بأحلامه وتوقّعاته، لذلك نقول إنّ الكاتب بيّن وعيين: واحد قائم بذاته وواقعه، وآخر ممكن يتضمّن ما يصبو إليه هو وشعبه. وهذه العوالم والوعي تتلخّص في موهبتين: إحداهما تعينه على الاختيار والأخرى تدفعه إلى الخلق والإبداع. والتّوفيق بين هاتين الموهبتين سرّ عبقرية الأديب، وسرّ جمال اللّغة الرّوائية عنده.

ويرتبط الخطاب الأدبي كذلك بالخطاب الإيديولوجي في مجال هذه الموهبة وجمال اللّغة، "كلّ نشاط فكري أو لغوي هو في النّهاية محدّد إيديولوجي، فالنّص الأدبي يصبح في النّهاية نتاجا لعلاقات مديدة متنامية ومتغيّرة بين الإيديولوجيّة والواقع من خلال الفعل اللّغوي الخاص الذّي يرتبط بالواقع من جهة، ويشكّل إيديولوجيا من جهة أخرى (...) فالأدب هو عمليّة صيرورة دائمة لمكوّنات الإيديولوجيّة في الفعل اللّغوي"[3].

---

[1] - معجب بن سعيد الزّهراني، نحو التّلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقّي كتابات ميخائيل باختين في السّياق العربي)، مجلّة علامات، جدة، ج54، ع14، ديسمبر 2004، ص42.

[2] --"الحبيب السّايح"، من قتل أسعد المرّوري، فضاءات للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، الأردن، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2017، ص31.

[3] - ينظر كمال أبو ديب، الأدب والايديولوجيا، مجلّة فصول (الأدب والايديولوجيا، الجزء الثّاني)، المجلد 5، ع 4، سبتمبر، 1985، ص 68.

والمكوّنات الإيديولوجيّة ليست سوى الخطابات التّي تدخل في صراع دائم أثناء توجّه الخطاب نحو حواريته، مختلطا بالرّؤى المختلفة والحوارات الأجنبية والنبرات الغريبة. يتماهى فيها الخطاب ويمتزج ويتكوّن شكله التوجّهي الإيديولوجي، الذّي غالبا ما يتوضّح من خلال أنماط الوعي ورؤيتها لنصل إلى مدى تجلّي حوارية الخطابات الإيديولوجيّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**...

وانطلاقا من القضيّة المذكورة سابقا نلاحظ أنّ الحواريّة امتداد للماضي إلى الحاضر في جانبها التّاريخي فإنّ **"الحبيب السّايح"** استحضر هذه القضيّة ليذكّر بمدّة تاريخيّة قد مضت انتهت بالتّحرر، وكان ثمنها ما ذكره الكاتب من خلاخيل وسلاسل، مرايا وأساور، قمصان ودفء وحلم وزيت...

فهذه القضيّة عنده هي الوطن، فنقول إنّ حدث النّص الحاضر يحاور حدث النّص التّاريخي الغائب في علاقة تقوم أساسا على المشابهة التّي أجراها الكاتب بين الأساور مثلا والشّباب، العسل والخبز... وكلّ في إطار وعي الكاتب والقارئ معا.

فالفكرة لا تحمل قيمة إذا بقيت داخل الوعي الذّاتي للشّخصية، فتحاورها والأفكار الأخرى المتواجدة في أنماط الوعي الأخرى هو ما يكتب لها التّميز ويحقّق لها غاية الإقناع والتّأثير. فترتكز الرّواية في بنائها الفنّي الإيديولوجي الفكري على فكرة "الموت"..

الذّي تعدّدت أسبابه واختلفت بتعدّد الشّخصيات ومصائرها داخل الرّواية، فكان إحساسها بعبثيّة الواقع وقسوته هي البؤرة الأساسيّة لتكوين فكرها والذّي يتجلّى في التّشظي الرّوحي والدّيني والأخلاقي والسّياسي الذّي يؤدّي إلى الفناء والموت، بالإضافة إلى القمع المرير التّي عاشته شخصيّات الرّواية في وطنها سياسيّا واجتماعيّا، فغلب عليها فكرة التّيه التّي تتّضح بجلاء ضمن إشكاليّة وحواريّة الوجود والموت.

لذلك نقول "هناك علاقة احتجاج قائمة بين النّص ككلّ هو صياغة المبدع أمّا محتوياته فهي عناصر مستمدّة من الحقل الاجتماعي الإيديولوجي"[1] الذّي يسعى إلى تنظيمها في النّص الأدبي من أجل إنتاج دلالات وتأويلات "فتعدّد الإيديولوجيّات التّي يلتقطها الأديب المبدع ويدخلها في شكل تصادمي فيما بينها وهي بذلك تشكّل محتوى النّص الذّي يكشف في النّهاية عن وعي الأديب بواقعه الاجتماعي"[2].

[1] - إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص58.
[2] - المرجع نفسه، ص59-60.

وهذا الوعي لا يتشكّل إلّا بإعادة إنتاج هذا الصّراع بين الإيديولوجيّات في النّص، إذن "فالرّواية نسق من العلاقات والنّسق لا يتأسّس في ذاته إلّا من خلال التّناقضات"[1]، فمن داخل هذه التّناقضات بين الإيديولوجيّات فيما بينها، ينبثق التّعبير الذّي يعمل على تفجير هذه التّناقضات وتوليد المعاني والدّلالات المفتوحة[2].

تقوم حواريّة الرّواية على العمليّة الأدبيّة، حيث تقوم هذه الأخيرة "بعملية ترجمة جديدة لتلك الكتابة الأوّلية (التّاريخ-الواقع-الفكر العام)، التّي ينحت منها المبدع إبداعه، فهي عمليّة تحويل اللّغة وتشكيلها، أي نقلها من وضع المادّة الدّالة إلى وضع تنظّم فيه من جديد داخل نصّ أدبيّ ينتج شكلا جديدا من الدّلالات"[3]...

ومن هنا يبدو واضحا أنّ البعد الإيديولوجي موجود في النّص الأدبي، وذلك من خلال مستويات متعدّدة، فهو متواجد في الفكرة والموقف، متواجد في البنيات الفنيّة وفي منظور المبدع ووعيه، وتأسيسا على ذلك، فإنّه يمكن القول إنّ العمليّة الإبداعيّة لا تتمّ ببساطة بل هي مشروطة بالوظيفة الإيديولوجيّة التّي تدخل إلى النّص الرّوائي كعناصر جماليّة.

ولأنّ السّرد بنية لغويّة لا يمكن حصرها في مجال دون آخر، فهو حاضر في كلّ مكان وزمان، وفي كلّ خطاب، إنّه ظاهرة إبداعيّة يتمثّل من خلال إبراز القيم الجماليّة والتّعبيرية للنّص، من خلال ما يقدّمه الأديب من أفكار وتصوّرات، وجملة العناصر الأساسيّة التّي تشكّل البنية العامّة لموضوع هذا النّص وجماليّته.

فالسّرد هو رصد لمجموعة من الأحداث يجسّدها الأديب انطلاقا من مختلف الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة للواقع وللإنسان معا، ومن ثمّة يتشكّل وعي الكاتب والقارئ معا، هذا الأخير الذّي يتعدّد بتعدّد الشّخصيّات وتنوّع ثقافاتها واختلاف منظوراتها السّياسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة إذ هناك "من يملك وعيا زائفا وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذّي يعيش فيه وثمّة شخصيّات أخرى لها وعي ممكن أو تصوّرات مستقبليّة إيجابيّة مبنيّة على تغيير الواقع واستبداله بواقع أفضل"[4] فهذه

[1] - إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص58.
[2] - ينظر المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] - المرجع نفسه، ص51.
[4] - جميل حمداوي، الرّواية البوليفونية أو الرّواية المتعدّدة الأصوات www.alukah.net

الشّخصيّات تبدي وعيها، "في ظلّ تعدّد أنماط الوعي وتساوي حظوظها في الظّهور على مستوى النّص فالوعي نوعان، وعي الشّخصيّة الرّوائيّة، ووعي المؤلّف.

ووعي الشّخصيّة يتشكّل من نظرتين: نظرتها لذاتها ونظرتها للعالم الذّي تسكنه[1]، مع قيام علاقات حواريّة بينها فحيثما يبدأ الوعي، يبدأ بالنّسبة إليه الحوار"[2] ... فالحوار هو الذّي يخلق التّفاعل والتّلاقي بين هذه الشّخصيّات داخل النّص... والمؤلّف قادر على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق[3].

وهذا ما نجده عند قراءة النّص الأدبي حيث إنّنا لا نقرأ لبطل واحد وإنّما نعيش الرّواية مع جميع شخصياتها، فالمؤلّف "يقصّ كل بنية روايته لا حول البطل، بل مع البطل"[4]، وهذا ما يفسح المجال للشّخصيات لتعبّر عن نفسها فتجعلك تعيش معها ما تجسّده...

- **وعي البطل بذاته (الأنا):**

يستخدم **"الحبيب السّايح"** تيّار الوعي ويطلق العنان للتّداعيات النّفسية، فتتجلّى في هذا التّداخل والتّفكك الذّي يصبح في حدّ ذاته تماسكا على مستوى الأسلوب وليس تعارضا إنّما هو تناقض يمنح العمل صفته الدراميّة، من جهة وعن مدى صدق المعاناة ومعايشة الكاتب لما يريد أن يقول في الأثر الأدبي من جهة أخرى، إلى درجة تجعل القارئ يستشفّ بل يعيش حالة أشبه بالتّجربة الصّوفية[5].

فنجد أنّ الرّواية تقوم على التّداعيات النّفسية المتّصلة من خلال وعي البطل/ الرّاوي، في صورة قابلة للتّفسير والتّأويل والتّشويه أيضا... "أسلوب يتّسم بالجدّ والقدرة على ترويض الأداة اللّغوية يكثر فيه التّداعي والتّداخل والتّعرجات والالتواءات وتتزاحم فيه الأقواس والتّكرارات وتختلط البداية بالوسط وبالنّهاية حتى لا تكاد تميّز بين كلّ هذا إنّه بإيجاز التّفكك في ثوب فنّي موفّق"[6].

[1] - ينظر وردة الجاصة، شعريّة البوليفونية قراءة في رواية أرهابيس لعز الدّين مهوبي، جامعة محمّد الدّين دباغين، سطيف، دط، 2015-2016، ص62.

[2] - ميخائيل باختين، شعريّة دويستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 1986، ص59.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص90.

[4] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] - مخلوف عامر، الرّواية والتّحولات في الجزائر، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص51.

[6] - المرجع نفسه، ص55.

ونستطيع القول "صورة الذّات الفرديّة"... وهي صورة البطل/الرّاوي، حيث إنّ خطاب الرّواية وكما نعلم يتّسم بتعدّد الأصوات، وتداخل الأجناس، فهو ليس خطابا جافا وإنّما هو مجموعة من المواقف والدّلالات، فهو حسب الرّؤية الباختينية نص مجسّد لصراع الإيديولوجيّات التّي تحقّقها الحوارية لأنّ "دراسة حواريّة النّص الرّوائي Dialogisme باعتباره مجسّدا لمجموع الإيديولوجيّات المتصارعة، هو المحور الأساسي في أيّ تحليل"[1].

استطاع **"الحبيب السّايح"** أن يجمع في روايته بين إيديولوجيّات متعدّدة وذوات مختلفة تشبّعت بها شخصيّات فنه، نذكر منها أوّلا وعي البطل بذاته -كما سبق وذكرنا- حيث تبتدأ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** منذ الصّفحات الأولى بإعلان "السّرد" من طرف البطل-الراوي أو الصّحفي... "لما هاتفني معمر حيمون، مفتّش الشّرطة القضائيّة، يبلغني أنّ محكمة الجنايات برمجت القضية ليوم الإثنين الخامس ديسمبر، كان مر على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور". فالبطل منذ البداية يحمل وعيا ذاتيا بالقضية التّي تريد الرّواية تصويب رؤيتها نحوها، وهي قضية اغتيال الأستاذ "أسعد المرّوري" والتّي مرّ عليها ثمانية شهور[2].

ومن خلال رحلة البحث عن الحقيقة، واكتشاف الأسرار، يضع الرّوائي أمام بطله علاقات كلّ مرّة تفتح مجالا لحكايات أخرى، مرّة يمسك فيها البطل بخيط السّرد، ومرّة يكون هو ضمن الشّخصيات... فتتّضح الأحداث وتتوالى من خلال التّداخل الذّي يكتسب فيه البطل وعيه الذّاتي، أو بعبارة أخرى من خلال اندماج نظرة المؤلف والبطل في مساحة واسعة من السّرد. وفي هذا المقام يقول "رستم معاود" البطل: "وعليه، كلّما كانت درجة فسادك أكبر تضاءلت درجة احتمال عقابك. فعلا! إنّها فضيحة القرن المالية!" [3]. على الرّغم من أنّ البارز من هذا المقطع السّردي هو حوار الشّخصية مع ذاتها إلاّ أنّه يبيّن صوت المؤلف الذّي يحاول إعطاء حالة للوضعية السّائدة في وطنه، والقضيّة الشّاغلة للرّأي العام.

الكثير من المواقف الإيديولوجيّة التّي يمكن رصدها في الرّواية على شاكلة هذا الموقف الذّي يحيلنا على الوعي الذّاتي للبطل، وإلى العلاقة الحواريّة بين المؤلّف وشخصيّاته في محاولة لكسر أحادية الموقف الإيديولوجي في الرّواية. إنّ الوعي ما هو إلّا تجربة لا تحدّ أبدا، ولا تكتمل، منطقة الشّعور هي

[1]- حميد لحمداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص10.

[2]- الرّواية، ص07.

[3]- الرّواية، ص26.

منطقة التّجربة، فالوعي هو وعي الإنسان بالتّجربة الإنسانيّة التّي تشمل الأحاسيس والذّكريات والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتّخيلات، بالإضافة إلى الحدس، والرّؤية، والبصيرة[1]. ويمكن أن نقول إنّ محتوى وعي الرّاوي والبطل والذّي يمثّل وعي الكاتب (الأنا) هو "التّجربة العقليّة والرّوحية من جانبيها المتّصلين بالماهية والكيفيّة. وتشتمل الماهية على أنواع التّجارب العقليّة من الأحاسيس، والذّكريات، والتّخيّلات، والمفاهيم وألوان الحدس، كما تشتمل الكيفيّة على ألوان الرّمز، والمشاعر، وعمليّات التّداعي"[2] ...

فالوعي هنا من مكوّنات التّجربة الإنسانيّة للشّخصية بكامل أبعادها الذّاتية.. لذلك نجد الكاتب يخرج ما في جوفه من خلال الرّاوي الذّي يمثّل الذّات والبطل في الوقت نفسه، فالأنا هنا "عبارة عن منظومة سيكولوجيّة اجتماعيّة تتّحد بطبيعة تطوّرية خاصّة، حيث إنّ صورة الذّات هي نّسق تصوّري تطوّره الكائنات البشريّة أفرادا كانت أم جماعات وتتبنّاه وتنسبه إلى نفسها"[3]، وهذه المواصفات الذّاتية والسّيكولوجيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة يمكن أن تختلف وتتغيّر، ويتغيّر معها وعي الذّات/الأنا، إلى وعي الجماعة أو وعي البطل بالعالم/نحن "فقد يكون أحد الأفراد وقد يكون جماعة من الجماعات أو أمّة من الأمم، فالآخر قد يكون قريبا، وقد يكون بعيدا"[4]، وهذا ما سنلمح تغيّراته في (نحن)- كما سنذكر لاحقا-

فوعي الذّات/الأنا لا تتكوّن بمعزل عن وعي الجماعة/نحن، "فكلّ صورة للآخر تعكس -بمعنى ما- صورة الذات"[5]، لكنّ الوعيين يخضعان لطبيعة علاقة واحدة هدفها الإنتماء.[6] الإنتماء لثورة واحدة، مجتمع واحد وقضيّة واحدة.. وهنا يتجلّى الرّابط القوي بين علاقة الوعي الكامل بين وعي الذّات والذّات الواعية...

وفي موقف آخر نسجل وعي السّارد الذّاتي، لمّا يقول: "أنا من جيل لمّا فتح أعينه في هذا البلد وجد كل شيء جميل فيه اختفى"[7]. حيث يكشف البطل صورة عن موقفه المبدئي نحو بلده، وكلمته هذه

[1] - ينظر همفري روبرت، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص23.

[2] - المرجع نفسه، ص24.

[3] - عمرو عبد العلي علّام، الأنا والآخر (الشّخصية العربية والشّخصية الإسرائيليّة في الفكر الإسرائيلي المعاصر)، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص10.

[4] - المرجع نفسه، ص12.

[5] - المرجع نفسه، ص11.

[6] - ينظر المرجع نفسه، ص17.

[7] - الرّواية، ص29.

توجّهه بطريقة حوارية[1]. فالتّوجه الحواري للخطاب الإيديولوجي الذّي يساهم في هيكلة الحوار الكامل للرّواية كاملة ليس في الماضي، بل يتكوّن لحظة القراءة، وكل لحظة لإعادة القراءة، تتجسّد في ما تحمله الشّخصيات له علاقة بمنظور السّارد، والذّي بدوره يحمل كلمة المؤلف التّي تكشف عن نفسها، وتفصح عن ذاتها[2]. ليصبح البطل هنا ذات للمخاطبة الحواريّة الجديّة بعمق، وليس مجرّد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابيّة[3].

وقد تجلّى هذا في مواقف عدّة من الرّواية، نذكر منها وعي البطل (الصّحفي) بما يكتب ويخبر في مقالاته عن موت الأستاذ الجامعي (أسعد المرّوري)، لمّا سأله رئيسه في المجلّة أن يغير لفظة اغتيال بمقتل حتى لا يكتسي مقاله صبغة سياسيّة. يرد البطل قائلا: "كتبت أنّه افتراض"[4].

وفي موضع آخر يردّ على صديقته "لطيفة" الطبيبة الشّرعية لمّا تذمرت من كون المغدور أستاذا مناضلا، فافترضت أنّه إن لم يكن على ذلك القدر من الثّقافة والنّضال لما غدر. فيجيب البطل بدرجة عالية من الوعي قائلا: "الموت يختار رجاله"[5]. وكأنّ البطل/الرّاوي على الدّرجة نفسها من الوعي للقاتل بخصوص قضية الاغتيال هذه، فالبطل هنا ليس مجرّد شخصيّة ورقيّة تجسّد دورها...

يسقط الأديب وعيه مرّة أخرى بذاته من خلال الأنا فيقول على لسان البطل "لأنّ كلّ شيء اليوم ابتذل حتى الموت- الأحداث الاستثنائية أحيانا تفرض سلوكا استثنائيا"[6]. وفي حادثة أخرى يعبّر البطل عن حاله وحال مجتمعه بقوله "أحيانا"[7] لمّا تسأله الطبيبة الشّرعية/صديقته إن كان يحلم! وكأنّ البطل لا ينام إلا قليلا، بحكم واقعه من جهة، وبحكم كون الحلم ظاهرة طبيعيّة متعلّقة بالنّوم للإنسان العادي.

ما نلاحظه كذلك في الرّواية صورة ذات البطل التّي تكتسب نوعا من الانكسار، والتّي تبعث في المتلقّي نوعا من القلق والحيرة والتّساؤل عن مصير هذا البطل، ومصير القضيّة التّي يبحث فيها، ومآل

[1] - ينظر ميخائيل باختين، شعريّة ديسلويفسكي، تر: جميل ناصيف التّكريتي، مراجعة: حياة شرارة، بط، بت، ص91.
[2] - ينظر المرجع نفسه، ص90.
[3] - ينظر المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] - الرّواية ص42.
[5] - الرّواية ص45.
[6] - الرّواية ص52.
[7] - الرّواية ص69.

رؤيته لاحقا... وبتلاعب فنّي راق ينزع الكاتب ستار اليأس ببراعة عن ذات البطل، لينمو الأمل وسط اليأس. وهكذا يتجلّى ذلك بين ثنايا الكتاب.

يقول البطل: "ثم أطفأت الحاسوب وخرجت أحمل محفظتي وهمي في مساء لا شيء فيه كان يوحي بأنّ الفصل ربيع، ليس لحصار الخرسانة والإسفلت والحديد المتحرّك فحسب ولكن أيضا لكآبة يخلّفها انسحاب الحياة من الشوارع..." [1] وكأنّ وعي البطل مرتبط أشدّ الارتباط بما تعايشه شوارع بلده في فصل الرّبيع المزهر... وهذه رؤية واضحة للمؤلف. وتتوضّح أكثر بأبعادها لمّا يقول البطل: "وكلانا يبحث عن ظلّ الدولة!" [2] ... ولتتّضح أكثر رؤية المؤلف ومنظور السّارد، يجب البحث في وعي هذا البطل بالعالم. فكيف جسّد وعي البطل بالعالم، أو بالذّات الجماعيّة؟

- **وعي البطل بالعالم (نحن):**

أو صورة الذّات الجماعيّة (النّحن)، وهي لا تتشكّل في الرّواية من مكوّن واحد، بل من عدّة مكوّنات، تتدخّل في جمعها المتغيرّات المكانيّة والزمانيّة، التاريخيّة والثّقافية والاجتماعيّة... وكلّ متغيّر يمكن أن يساهم في إدراك المتلقّي لنصّ الرّواية. فالفرد يخلق ذاته في سيرورة التّواصل الاجتماعي، وكما يقول "باختين": "إنّني داخل الكلمة أشكّل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف، فإنّني أشكّل ذاتي من خلال الجماعة"[3].

رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** تضع يدها على تاريخ الجزائر الماضي والحاضر، تصوّر وضعيّة الخطابات الإيديولوجيّة السّائدة فيه، من خلال تقديم المؤلف لمواقفه عبر العلاقة الحواريّة التّي يحقّقها مع شخصيّات رواياته. فنجد وعي البطل يندمج بل يتماهى ووعي الجماعة المنتمي إليها، وكذلك وعي المؤلف، فيقول السّارد على لسان الأستاذ "أسعد المرّوري" في حوار له مع البطل بعد انتهاء المسرحيّة:

"قلمك!

أنت الذّي أعطى النّص حياة

لأنّك سمحت بإدراج تلك الهوامش الصّميمة

[1]- الرّواية، ص56.

[2] - الرّواية، ص178.

[3]- حميد لحمداني، النّقد الرّوائي و الإيديولوجيا، ص78.

حدسك أيضا!

وشجاعة المنتج مدير المسرح

يوم قدمت له النّص، كنت واثقا من شيء واحد: الرّفض

ومع ذلك! أيّام الجامعة كنّا نؤدي أدوارا في فرقة مسرحيّة أسّسناها للنّضال السّياسي. لذا، كان اقترح عليّ الدّور..." [1].

وهنا يتوضّح أنّ وعي السّارد/المؤلف يذوب في وعي الجماعة أو الفئة التّي ينتمي إليها، وبالضّبط شخصية المغتال "أسعد المرّوري" فمن هذا الحوار يلاحظ أنّ الوعي هو وعي نخبوي بالدّرجة الأولى، يتقاطع فيه الوعي الاجتماعي بالوعي السّياسي لهؤلاء المثقّفين، كما يبرز موقف المؤلف من خلال إعطاء الفرصة والدّور للمثقّف والمناضل السّياسي.

وتتعدّد الخطابات الإيديولوجيّة التّي تصنع التمازج بين وعي البطل والجماعة والعالم، فنجد شخصيّات عديدة في الرّواية قد كشفت عن ذلك في حواراتها. ومنها: شخصية "زهور" سكرتيرة في جريدة "القوس" التّي يعمل فيها البطل "رستم" صحفيّا. تقول في حوار لها مع البطل: "أيادي الغدر تطال أستاذ الفلسفة علي زيطور أمام ثانويّته... علي، كان وحيدي. كان كلّ ما أملكه في هذه الدّنيا"[2].

وشخصية أخرى "قادر" صديق الأستاذ "أسعد" والنّاطق الرّسمي باسم التّنسيقيّة، يقول: "إنّنا ندعو بإلحاح السّيد وكيل الجمهورية إلى تقديم أجوبة عن الأسئلة التّي بقيت عالقة حول الظّروف الحقيقيّة التّي أحاطت باختفاء الأستاذ أسعد المرّوري. كما ندعو السّلطات القضائيّة إلى الخروج عن صمتها في ما يتعلّق بملابسات وفاته"[3]... ويردّ على الصّحفيين قائلا: " الإثارة لن تكون طريقا إلى البحث عن الحقيقة! ومهما يكن فإنّ أيّ أراجيف لن تغيّر قناعتنا. نحن واثقون من أنّ رفيقنا اغتيل لأسباب سياسيّة"[4]... وهذه صور متعدّدة من صور الذّات الجماعيّة التّي ينتمي إليها البطل...

[1]- الرّواية، ص33.
[2]- الرّواية، ص50.
[3]- الرّواية، ص58.
[4]- الرّواية، ص59.

وفي حوار آخر للبطل/السّارد مع زوجة الضّحية السّيدة "خليدة" يتماهى وعيهم بالجماعة، فتقول: "أسعد كان يحدّثني عنك وعن العمل المسرحي المشترك بينكما. كانت تجربة لم يكتب لها أن تتواصل (...) سيّدتي. هل تشكين في جهة محدّدة تكون وراء اغتيال الأستاذ؟"[1].

ومرة أخرى يتجلّى موقف المؤلف-السّارد في كلمة موحّدة في الخطابات الإيديولوجيّة من خلال شخصيّة أخرى وهي الأمّ، أمّ السّارد/الصّحفي " رستم معاود"... "فقد حرّرت لها رسالة أخبرتها فيها نبأ مقتل الأستاذ أسعد المرّوري"[2]... تردّ الأمّ برسالة إلكترونية قائلة فيها: "ضحية أخرى لشبح الظّلام وسط هذه الحال من الفشل والضّياع المعمّمين! فهل من جدوى بعد الموت من أجل مبادئنا!" [3].

وتتعدّد الصّور والأحداث والمواقف في الرّواية التّي صوّرت لنا مدى وعي البطل بذاته والجماعة معا لتصوّر حجم القضية المتناولة والسّائدة في إيديولوجيّة الخطابات... لذلك نقول إنّ هذا الوعي (نحن) يمثّل الهويّة الجماعيّة التّي تمثّل بدورها مظهرا للذّات النّاتج عن وعي الأفراد بانتمائهم إلى جماعات اجتماعية محدّدة، يعبّر عنها من خلال الدّلالة العاطفيّة لهذا الانتماء، "فهي ناتجة عن اندماج وتموقع الفرد في محيطه الاجتماعي، وتترجم عن طريق الانتماء وكذا المشاركة في الجماعة والمؤسّسات الاجتماعية التّي تبرز من خلال ممارسة الفرد لأدواره المحدّدة اجتماعيا"[4].

"ليست هويّة الجماعة ذات طابع موضوعي بقدر ما تمثّل بناء اجتماعيا، تجسّد الجماعة من خلاله وحدتها وتميّزها عن الجماعات الأخرى"[5]، فتأكيد هذه الهويّة الجماعيّة هو تأكيد للوعي الجماعي فهو انعكاس آلي للوحدة الثّقافية والاجتماعيّة لجماعة ما، وهو وسيلة من الوسائل التّي تحاول الجماعة بواسطتها إبراز مواقفها وأيديولوجيّاتها مع الجماعات الأخرى، وهذا ما لا يتأتّى إلّا من خلال معرفة انتماء هذه الجماعات إلى فئات معيّنة وخاصّة...

بحديث **"الحبيب السّايح"** عن الوعي الجماعي/نحن، عمل على إزالة الفروق الزّمنية بين السّارد والشّخصية، ولعلّ جماليته تكمن في كونه "يجعل الحكاية المسرودة، مندمجة في روح المؤلف: فيذوب ذلك الحاجز الزّمني الفاصل بين زمن السّرد وزمن السّارد، إنّه يجعل المتلقّي يلتصق بالعمل السّردي

[1]- الرّواية، ص130.

[2]- الرّواية، ص56.

[3]- الرّواية، ص71.

[4]- محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثّقافية وقضايا اللّسان والهويّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 2003، ص105.

[5]- فوزي بوخريص، مدخل إلى سوسيولوجيا الجمعيّات، إفريقيا للشّرق، الدّار البيضاء، دط، 2013، ص179.

ويتعلّق به أكثر... وكأنّ ضمير المتكلم يحيل على الذّات. ضمير منطلقه من الدّاخل، نحو الخارج طورا، ومن الدّاخل نحو الخارج طورا أخرى... إنّ ضمير المتكلم (...) يستطيع التوغّل إلى أعماق النّفس البشرية فيعرّيها بصدق، ويكشف نواياها بحق، ويقدّمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون هي"[1]. فهذا النمط من الوعي ينطلق من الحاضر نحو الوراء، فهو يجعل من الحدث واقعا بالفعل، لا يكتفي بتصويره، وإنّما يشارك في صنعه.

ومن المواقف الإيديولوجية التّي تشبّعت بها الرّواية والتّي تمثّل صورة الوعي الجماعي/نحن، ما قالته لطيفة واصفة كونها لم تدخل المسرح أبدا... "مسار الدّراسة الطبي، في هذا البلد، يحرمك من كل شيء جميل في هذه الحياة"[2] وكأنّها تخبر عن الرّؤية الجماعية للجماعة. وفي حوار آخر بين البطل الصّحفي "رستم" والضّابط "مراد" حول أمير الجماعة، يلخّص الضّابط كذلك صورة الواقع فلم يستثن من العالم شيئا...

بحديثنا عن الذّات والجماعة، لابدّ من الحديث عن صورة الآخر في الرّواية أو ما يعرف بالذّات النقيض، وهذا المفهوم كبديل لمفهوم الآخر. فالملاحظ في الرّواية أنّ محور الذّوات المتناول فيها هي ذوات محليّة على العموم، تشكّل تاريخا وثقافيا الذّات الجزائرية. فقد تجاوزت صورة الآخر تلك الصّورة المشوّهة المناقضة للأنا، لتعطي لنا بعدا جديدا يقوم على أساس تقسيم الذّات الواحدة إلى عدة ذوات، لتصبح أنا وآخر في الوقت نفسه، فهي ذات ممزّقة مهشّمة مهترئة.

ومن صور هذه الذّات الممزّقة شخصية "توفيق بوخناثة" رفيق الأستاذ يحاور "رستم" في قضية الاغتيال هذه، فيردّ قائلا: "خمسة من الرفاق من بينهم أنا والفقيد وحدهم يملكون نسخة من مفتاح الحركة!" [3].

لا تقدر هذه الذّات عن كثف الحقيقة أو حتّى الإشارة لها، بالرّغم من معرفتها تمام المعرفة، فتردّد "رستم" في أن يسأله أكثر "فإنّي في الحقيقة تردّدت خشية أن يفهم منّي أنّي ألقي بظل شكي حوله هو شخصيّا، ولو حدث كان سينهي تعاونه معي، بل في كلّ علاقة لاحقا"[4].

[1] - العيد حرّاز، أشكال السّرد في رواية "مرايا متشظّية" لعبد الملك مرتاض، مجلّة البدر، العدد03، مارس 2017، ص70.

[2] - الرّواية ص21.

[3] - الرّواية، ص36.

[4] - الرّواية، ص37.

وقال في الأخير دون أن ينظر في عيني الصّحفي: "الصّحافة وحدها تستطيع أن تسقط ضوءا على عتمة هذه الجريمة النكراء! "[1]. تمثّل هذه الشّخصيّات صورة عن الذّات والآخر في الوقت نفسه، الذّات الخائفة والطاغية في الوقت نفسه، المشبّعة بوعيها.

كذلك شخصية مفتش الشّرطة القضائية "معمّر حيمون" وزوج أخت "رستم" الصّورة الكاتمة للحقيقة التّي تكتفي بالابتسامة بدل الإجابة، يحاوره الصّحفي: "حسني بوعارف كان في وقت سابق مجرّد متعاون مع مصالح الشّرطة السّياسيّة. قال معمّر حيمون: متظاهرا بتوريق الكتاب.

تقصد أنّه كان مخبرا! قلت.

فاكتفى بابتسامة على طرف شفتيه"[2].

يحاول الصّحفي مرة أخرى استدراجه في الحوار فيقول:"(...) لا شيء. مجرّد فضول. ثم هل لي أن أسألك شيئا آخر؟

فضولك لا ينتهي!

لا بدّ أنّ مصالح الشّرطة تعرف عدد سيارات ZH التّي تضمها حظيرة وهران.

حسب علمي لا سيارة تتحرّك الآن في وهران بذاك الرّمز"[3].

"(...) لم أهتم لابتسامته السّاخرة، فإنّي كنت واثقا من أنّه لن يعلق، وكان ذلك منه كافيا بالنّسبة إلي. وقد خرجنا، كنت افترضت للمفتش معمّر حيمون أنّه حتّى لو وصل التحقيق إلى ذلك، وقد يكون وصل، فإنّ نتائجه لن تصل إلى العدالة"[4].

ومن نماذج صور الذّات والآخر معا، شخصية سيارة التاكسي وهو يقول عن عدم قناعة بل لتنكر واستفزاز: "حتّى الأساتذة أصابهم بلاء قوم لوط!(...) لو لم يكن شيوعيّا هل كان يفعل ما فعله مع أحد طلبته؟ (...) وفي مقرّ حزبهم (...)"[5].

[1]- الرّواية، ص37.
[2]- الرّواية، ص172.
[3]- الرّواية، ص173.
[4]- الرّواية، ص174.
[5]- الرّواية، ص62.

وفي موضع آخر لصورة الذّات الممزّقة المجزّءة إلى ذوات واعية، صورة "لطيفة منذور" الطبيبة الشّرعية في مستشفى وهران الجامعي، وصحفيّة في موقع صحيفة إلكترونيّة أيضا. تعترف لرستم حبيبها، وتصف وعيها الكامل بالقضيّة فتقول: "حلفت اليمين على حفظ السّر. في هذه الحال، أنكثها. وأعتبر نفسي غير ملزمة. قالت (...) ساومني مسؤول في الشّرطة على أن أثبت في تقرير التّشريح أنّ الضربة من خلف رأس الضّحية لم تكن بواسطة أي جسم وإلا سرب للصّحافة ملفا عني"[1].

وموقف آخر مشابه لهذا الموقف حين يقول الصّحفي:" اتصلت بتوفيق بوخناثة والتمست إليه إن كان يستطيع أن يؤكّد لي أمر رفض تسليم السّيدة خليدة إخطارا بالاختفاء فأكّد لي أنّ رجال أمن زاروها وطلبوا إليها أن تكذب أنّها طلبت أي إخطار. (...) ويجب أن تعلم أيضا أنّهم منعونا أن ننشر في شوارع المدينة بلاغا باختفاء رفيقنا"[2].

عادة ما تنحصر صورة الآخر في الاستعمار فقط، ولكنّها تجاوزت ذلك إلى صورة انفصال وتجزئة الذّات المحلية الواحدة إلى ذوات متضاربة مع بعض موحّدة الوعي، تكشف هذا الأخير من خلال الخطابات الإيديولوجيّة المختلفة، وهذا ما يجعل من الوعي الاجتماعي الذّي يلتقي مع الوعي السّياسي، يتحوّل إلى موقف سائد في الرّواية. وهنا يمكننا التّساؤل عن مدى تعبير تعدّدية أشكال وعي البطل بذاته والجماعة وعلاقتها بذات السّارد، ومساهمتها في حواريّة الخطاب؟!

- **تعدّديّة الوعي:**

يقوم الكاتب **"الحبيب السّايح"** في روايته بخلق عوالم عديدة موازية لعالم الواقع له، في محاولة للتّغلغل في ثنايا الوعي الفردي لخلق أرضيّة جزائريّة واقعيّة، من حيث الأحداث، التاريخ والزمان وحتّى الشّخصيات... يتماهى التّاريخ والمتخيّل لحدّ الاندماج لتكوين سيرورة العمل السّردي، فالرّواية كما هو معروف قد تعكس الواقع وتصوّر جوانب عدّة من قضاياه المليئة بالتّناقضات، وهذا ما يفسر هيمنة الجانب الإيديولوجي عليها والذّي يتشكّل من تمازج الوعي الاجتماعي، السّياسي...

وتتشكّل هذه التّعدديّة طبعا من الثّورة التّي تشكّل جزءا هاما من الإنتاج الرّوائي الجزائري، حيث ظلّت المرجعيّة الفنيّة والإيديولوجيّة لكلّ روائي. والرّواية التّي نتناولها على الرغم من أنّها تصوّر وتحكي وقائع حالية، إلاّ أنّها لم تخل من الإشارة إلى الاستعمار وأيّامه المرّة، ولعلّ هذا يؤكّد لنا بأنّ الجزائريين

[1]- الرّواية، ص66.

[2]- الرّواية، ص68.

لم ينعموا بعد بكامل حريّتهم، فجاء الحديث عن الاستعمار وسياسته لتوضيح ذلك، وهذا يعود إلى رؤية **"الحبيب السّايح"** بضرورة مواصلة الكفاح من أجل إعادة البلاد إلى مسارها الصّحيح.

وبرزت إيديولوجيّة الاستعمار في الوعي الاجتماعي والسّياسي من خلال تصوير الصّحفي "رستم"- السّارد لها في قالب جماليّ خاصّ، في قوله: "اللّيلة ستتعرّض وهران إلى هجوم جرذان كامو الراعفة! (...) كامو أنكر عليهم الوجود حتّى في ظلّ وباء الطاعون. الطاعون والاستعمار شيئان متلازمان. وعبقريّة كاتبك تكمن في أنّه استطاع أن يفصل بينهما ليغطّي بالأوّل على الثّاني! وكان لا يمكنه أن يدرج في روايته حال الجزائريين البائسة في وهران وقتها. فلو فعل كان سيضطر إلى إدانة أمّه. أنت ترى"[1].

فمن خلال هذه الصّورة الفنيّة في تشبيه الاستعمار بالطاعون تبرز إيديولوجيّة الاستعمار التّي يتجلّى دورها في مسألة تزييف الهويّة ومحاربة الإسلام واللّغة العربيّة، وتزوير الحقيقة التاريخيّة المرتبطة بالوطن، وهذا سعي حثيث نحو تزييف الوعي الشّعبي.

لقد آمن الكاتب **"الحبيب السّايح"** بأنّ رسالة الكتابة لا تعني المتعة والتّسلية، فلذلك يغلب على العمل الفنّي الخطاب الانتقادي للواقع السّياسي والاجتماعي للبلاد، في هذا الواقع تجتمع الفئة الاجتماعيّة التّي ينبني في إطارها خطاب البطل ويتشكّل وعيه الذّاتي. فالوعي الاجتماعي يخضع بالدّرجة الأولى للطبقة الاجتماعية، وأيضا للوعي السّياسي الذّي تفرزه، فنجد في نصّه تجليّات لتيمات عديدة منها تيمة العنف، الذّاكرة، الموت والإرهاب.

وبالحديث عن الإرهاب يمثّل الكاتب هذه الإيديولوجيا بوعي أحادي لأنّ الرّوائي لا يسعى إلى تقديم الوعي المضاد بنفس الدرجة، بقدر ما يقدم وعي الشّخصيات التّي تحملها الآراء والمواقف الإيديولوجيّة الاجتماعيّة والسّياسيّة، وهذا يؤكّد وجود تعدّد لأصداء الوعي، ولأصوات متجابهة ومتعارضة في النّص الأدبي خاصّة والمجتمع عامّة.

ويمكننا القول إنّ الاستعمار والإرهاب لم يكونا محورين في الرّواية، مع أنّ الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد أورد الأديب صورة لهذه التيمة في قول السّارد: "اعترافات أمير جماعة؟ آه، فعلا! قلت. وأخذته منه فقلبته على دفته وفتحته، كنت، دون أن أرفع عيني لأتأكّد، أعرف أنّ الضّابط مراد يتفحص ردّ فعلي على ملامحي، شعرت بذلك كأنّي كنت أراه، وكان استوقف نظري "إن

[1]- الرّواية، ص175.

كنت اليوم أضع السّلاح فإنّي لست نادما على ما كان ضميري مرتاحا له وأنا أفعله". ثم أغلقته وأرجعته للضّابط مراد..."هو ذاته عبد الصّمد غربال" قلت"[1].

وهذا موقف تتجلّى من خلاله إيديولوجيّة العنف والإرهاب، وتشترك هذه المكوّنات في تشكيل التّقويم الجمالي الواقع في الفن فهو "مرتبط ارتباطا لا انفصام فيه بموقف الفنان السّياسي والاجتماعي وبنظرته إلى العالم، ودرجة إدراك الفنان ذاته بتقويمه الجمالي ليست دليل نضوج فنان ما وحسب، بل دليل نضوج فن كامل أيضا، وتصبح درجة الإدراك هذه مؤشّرا على الفنيّة الحقيقيّة في مرحلة تاريخيّة معيّنة"[2]. ونستطيع القول إنّ الكاتب سياسيّ بالدّرجة الأولى مناضل باحث عن الحقيقة، فنجده يسقط التوجّهات هذه على شخصياته المثقّفة الواعية الثّابتة، وأهمّ شخصية كانت الصّحفي "رستم"-السّارد الذّي يحمل رؤية الكاتب نفسها.

لذلك نجده يخص صفات السّمو (القيم السّامية) لكل من يوافق الصّحفي ويرافقه في مسار البحث، ويخص بمظاهر القبح والقيم المبتذلة لكل معارض... و"السّامي خاصيّة جماليّة موضوعيّة تتّصف بها ظواهر وأشياء ذات دلالات اجتماعيّة عظيمة بشكل خاص، وذات أهمية تاريخيّة عالميّة، وتحدّد مضمون شعوب بأكملها أو الإنسانيّة جمعاء"[3] ...!

كما أنّ الفنّ يعطينا لوحة كاملة للحياة الاجتماعية[4]. والإنسان مرتبط أشدّ الارتباط بما يقدّمه الفن من عمل، في معادلة متكافئة ترتبط هي الأخرى بكلّ ما من شأنه هيكلة الرغبات، الحب والأنانية، الاستقرار والهواجس... في بلد عاش ومازال يعيش أزمة مفتوحة ذات جذور غليظة تجاوزت السّطح والمستعمر إلى العمق والذّات بمختلف مستوياته..."والفنّان يستوعب السّياسة والاجتماع والاقتصاد في وحدة إيديولوجيّة كاملة، ولكنّه يعود إلى صياغة العمل الفنّي في المستوى الذّي يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة"[5]، لتتشكّل الخطابات وتتحاور على مدار السّرد في العمل الفنّي.

تمثّل حوارية الخطابات الإيديولوجيّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أحد المكوّنات الأساسيّة للخطاب الرّوائي الإبداعي، فالمتتبّع للرّواية يستطيع الوقوف على طبيعة الوعي وتعدّده بين

[1]- الرّواية، ص116.

[2]- جماعة من الأساتذة السّوفيات، أسس علم الجمال الماركسي اللّينيني، ص83.

[3]- المرجع نفسه، ص88.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص42.

[5]- واسيني الأعرج، الطّاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعيّة، الرّواية نموذجا-دراسة نقديّة-، ص65.

الشّخصيات، فيرى ارتباط العمل بواقع خارجي لا مفرّ منه، تضمن مختلف التّطورات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة الحاصلة. فالكاتب يصدق تمام التّصديق بواقعية ما يحيك ويكتب في عالمه السّردي، فيصنع في أذهاننا معالم وتصوّرات من شأنها فتح وإنشاء تأويلات متعدّدة.

ويمكن أن نجمع تعدديّة الوعي هذه الذّي سعى الكاتب إلى إبرازها في الحوار الذّي دار بين شباب العمارة وصغار المروّجين، الذّين كانوا قد تداولوا خبر العثور على الأستاذ ميّتا. وقد يكشف هذا الحوار اختلاف المواقف والرّؤية بينهم وبالتّالي تعدّد المستويات. فيقول الكاتب في روايته: "وشكون يكون قتل الأستاذ؟ تساءل الذّي يتلاعب بسكّين الزر. "سمعت كان يعمل النّش للحكومة" ردّ من كان يحشو سيجارة. "ربّما راح في تصفية حسابات" افترض الذّي فرقع العلك بين شفتيه. "بل في قضيّة طيز "استدرك صاحب القرط. "وإلّا واش قال سي عثمان" سأل صاحب السكّين وطلب إليه "هيّا! صورة لنا مع بعض. هكذا"[1]. وكأنّ الكاتب يختار شخصيّات أو نماذج مختلفة من فئات متعدّدة قد أحاطت بوعي واقعها السّياسي، الاجتماعي والواقعي...

لذلك نقول: "مؤلّف الرّواية المتعدّدة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما في أن يتوسّع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق"[2]، وهذا ما تجلّى في إسقاط الكاتب وعيه على نماذج مختلفة من المجتمع.

فالكاتب لا يتوقّف عند الوعي الذّاتي بوصفه فكرة فنيّة سائدة في بناء صورة البطل، تكوين جو فني من النّوع القادر على أن يتيح المجال لكلمته أن تكشف عن نفسها، وأن تفصح عن ذاتها[3]، ولكنّه تعدّاه إلى مصارحة أبطاله، فيكون بذلك شخصية مدرجة بجانب الشّخصيات الأخرى التّي تدخل في الحوار الكبير للرّواية.

حيث "إنّ هذا النّوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة (...) إنّ هذا الوعي يعكس ويعيد خلق لا عالم الأشياء ذات الوجود الموضوعي. بل يعكس ويعيد خلق، بالضبط، هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصّة بها"[4]... إذن فالبطل في علاقة

[1] - الرّواية ص40.
[2] - ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ص96.
[3] - المرجع نفسه، ص90.
[4] - المرجع نفسه، ص96.

حواريّة مع نفسه وغيره، ومع المؤلف أيضا لأنّ كلمته متجهة دائما نحو البطل تحاور وعيه وشخصه، لكن تبقى الكلمة الأخيرة دائما ملكا للبطل فهو قائلها وهو منجزها وواعيها.

ولا ننسى أنّ ذات البطل تتشكّل في مسار التّواصل الاجتماعي للجماعة، فينشأ "التّأثير المتبادل بين أشكال الوعي في مجال الأفكار"[1]، فلكلّ هذا التّنوع والامتزاج بين هذه الأفكار يكون لنا التعدّديّة الصّوتيّة التّي "تبنى لا بوصفها وعيا واحدا وتامّا يتقبّل موضوعيا أشكال أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيرا متبادلا تامّا لعدد من أشكال الوعي التّي لم يصبح منها شكل واحد موضوعا للآخر حتّى النّهاية"[2].

ومن هذا يفهم أنّ حواريّة البطل مع ذاته وعالمه وتعدّدية الوعي يحقق عملية التأثر والتأثير داخل المجتمع الرّوائي.

ونعود ونقول إنّ استراتيجية النّص الرّوائي **"من قتل أسعد المرّوري"** في التّعامل مع الإيديولوجيا، قد انفتح على الوضع والواقع، فبؤرة العمل هي قضية سياسيّة تمثّلت في اغتيال الأستاذ "أسعد المرّوري"، قضيّة ملبسة بالإيديولوجيا، حيث أفعم الأديب بطل نصّه بتوجّهه وفكره لدرجة التّطابق وتقاسم معه همومه السّياسيّة والعقائدية ودافع عنها من خلاله هو (البطل).

تعدّدت الأصوات الإيديولوجيّة في الرّواية، ويبقى هذا الخطاب (الإيديولوجي) مدارا يستقطب إشكاليّات الرّواية التّي وردت من خلال التردّد المستمر لفكرة ما مع تداخل الخطابات وحواريتها، وهذا ما تحقّق في النّص حيث جمع تلك الواقعية المأساوية...

إنّ حواريّة خطابات **"الحبيب السّايح"** المشبّعة بالإيديولوجيا ليست ملكا له أو خاصّة به وحده، وإنّما هي أداة واعية لفهم النّسق الفكري في مجتمعه، منبثقة من الوعي الجماعي للأفراد، وليست الرّواية سوى ذلك الشّكل التّعبيري الحامل لها "رستم معاود، صحافي بجريدة القوس"[3]، ليس سوى واحدا من الذّين عايشوا واقع الجزائر وما تخلّله من أزمات سياسيّة، وها هو الآن يكشف عن شعوره تجاه الموقف، ها هو يكشف عن وعيه الفردي والجماعي ورفضه للواقع، الذّي يغتال الإنسان-المثقّف على الخصوص، الفكر الحب، الوطن...

[1] - ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي ، ص46.

[2] - المرجع نفسه، ص26.

[3] - الرّواية، ص15.

كما تتكشّف محوريّته في كونه معاناة، موقف، مأساة، اغتصاب، شذوذ، انكسار، حزن... والكاتب يسعى إلى كشفه من خلال إبرازه لمواقف عدّة يعيشها الفرد في عالمنا العربي عامّة والوطن خاصّة، فتتكيّف اللّغة مع تصور المؤلف لموضوعه، وتستجيب لغة الرّاوي بذلك، وكذلك وعي الشّخصيات داخل بناء مستقل هو النّص الأدبي أو ما يسمّى الكتابة.

إنّ النّظرة المطلقة للسّايح إلى فساد النظام والحكم تقودنا إلى رؤية نمطية ذات نسق واحد، منذ البداية وحتّى النهاية، محكومة بالمواجهة المباشرة للواقع، وهذا ما جمع لديه الإيديولوجيّة القائمة على تحفيز الذّوات المدركة ودفعها إلى تأسيس وعي ممكن، وفق الظّروف الرّاهنة وما يسمح به الوعي الجمعي.

ونستطيع أن نقول إنّ نسق "الاغتراب" أو "المثقّف المغترب" يمثّل النّسق المهيمن في سيرورة البناء السّردي، فهو نواة العمل الرّوائي. فمن الإيديولوجيا المؤسّسة وما تضمّنته من أشكال للوعي، يتشكّل ذلك المغترب... المثقّف... الضّحية... المغتال، الحالم بواقع أجمل.

يثير الكاتب مجموعة من الأسئلة التّي تحمل الشّك أكثر من اليقين، ليقارب أوجاع المجتمع الجزائري وتاريخه وثقافته... "أولئك الذّين يخطون للتلفزيون العموميّ ولجرائد حكوميّة كنت أراهم جديرين بالرّثاء، ذلك أنّه لا هامش لهم غير ما هو رسمي(...) وهم يعرفون أنّ ما حرّروه سيخضع لرقابة تبدأ من مدير التّحرير عبر مسؤوله التّراتبي إلى ضابط الأمن"[1]...

قد احتلّت صورة المثقّف ومآله في مجتمع رافض له النّصيب الأوفر، حيث جسّد الكاتب ذلك في روايته ومن خلال خطاباته. فكيف تجلّى ذلك وما موقف الأديب من ذلك؟ وما خصوصية اللّغة الرّوائية وجماليتها في **"من قتل أسعد المرّوري"** ؟

2- صورة المثقّف وخصوصيّته في الرّواية:

تحتلّ صورة المثقّف حيّزا واسعا في الإبداع العربي والجزائري الحديث، فهي مرتبطة بالوعي الجماعي بالأدباء، حيث تمثّل كتاباتهم رؤية جديدة للواقع، بعد أن "وجدت الذّات الكاتبة نفسها في ملتقى قوي

[1]- الرّواية، ص196.

مضادة، معادية ومختلفة بيد أنّها تشترك في محاولة تهميش المثقّف وإسكاته على أقل تقدير"[1]. فالمثقّف أكبر مستهدف من جميع النّواحي، تسلّط عليه مختلف تجلّيات العنف، القمع والإرهاب.

وتبرز هذه التّجليّات كسبيل لإلغاء حرّيته ونفي عقله ووعيه الفكري، ينتهي به هذا الإلغاء إلى الاغتيال-الاغتراب والنّفي. فالمثقّف الجزائري بسبب تعرّضه لكلّ أنواع الاغتيالات أصبح "غير متصالح مع السّلطة بطبيعته، وفي نفس الوقت فهو لا يجد من يحميه من غضب المتطرفين وليس لديه الوسيلة، ولم تتح له فرصة أداء دوره الحقيقي في حمل رسالة التّنوير الحقيقيّة تمهيدا لثورة ثقافيّة حقيقيّة"[2].

فالمثقّف هو من وهب ملكة عقليّة لتوضيح رسالة أو وجهة نظر أو موقف أو فلسفة، أو تجسيد أيّ من هذا وتبيانها بألفاظ واضحة لجمهور ما ونيابة عنه. فهو ذلك الذّي يراهن بكينونته كلّها على حسّ نقديّ[3]. فالمثقّف هو من يملك القدرة على تحويل وعيه إلى خطاب ثقافي، فهو يملك أدوات التّحليل والانتقال، وفعالية التّحريك عبر المكان والزّمان بفكره، متجوّلا في آفاق التراث...

ويمكن أن نجد في المثقّف نموذجين السّلبي أو اللّامنتمي والإيجابي. أمّا الأنموذج الأوّل فيبدأ في النّصوص السّردية مثقّفا نشطا مجتهدا، يعمل على نشر الوعي والثّقافة، فيقابل من المجتمع بالنّبذ، فيتحوّل البطل أو المثقّف من بطل فاعل إلى بطل سلبي.

أمّا الأنموذج الثّاني فهو نقيض الأوّل، فهو الإيجابي، المثقّف الفاعل المصلح المغيّر، وهذا هو الوضع الصّحيح لأيّ إنسان قبل أن يكون مثقّفا وواعيا لدوره في الحياة. وحقيقة جميع من خسر حياته، وأحلامه وطموحاته كان مصلحا. والتّركيز في العنف كان من نصيب الصّحفيين، الأدباء، الأساتذة بوصفهم فئة المثقّفين الملتزمين الذّين ناضلوا من أجل إيصال الحقيقة...

وقد عرضت مجمل الرّوايات ومنهم رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** لجدلية الصّحافة والتّهميش، الفشل والسّلطة، وقد أورد الكاتب **"الحبيب السّايح"** النّموذجين الإثنين للمثقّف، وقد أشار لهما في عنوان الرّواية الذّي يجمع النّص السّردي، فقد شهد المثقّف السّلبي أو اللّامنتمي بقوله (من)، أمّا

[1]- حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجديدة في الجزائر، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد06، 2003، ص235.

[2] - نفسية الأحراش، كتابات امرأة عايشت الأزمنة، منشورات جمعيّة المرأة في اتّصال الحزائر، ط1، 2002، ص40.

[3] - ينظر هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة الطرائق السّردية، رؤية للنّشر والتوزيع، ج2، القاهرة، ط1، 2013، ص21.

الإيجابي فقد أشار له باسمه الكامل "أسعد المروري"، وشرح العلاقة التّي تحمل الجدليّة بينهما وهي موجودة في الفعل (قتل).

هذه الجدلية تؤكّد استمراريّة الصّراع بين المثقّفين من جهة، وبينهما والتّهميش والتّمرد والفشل من جهة ثانية، وكلّما زادت درجة التناقض بين المثقّف والمجتمع كلّما زاد إحساسه بالاغتراب، ممّا يجعله يصنّف ضمن الاغتراب الجماعي. ووعي المثقّف الاجتماعي يقود إلى القيام بدور اجتماعي. ولا دور اجتماعي بدون وعي اجتماعي، لذلك دور المثقّف يبدو لمّا يكون فعّالا وإيجابيا، لا فاشلا ومهمّشا.

وتمثّل ثنائيّة (الاغتيال- الاغتراب) امتدادا لثنائيّة (الموت- النّفي). والنّفي بهذا المعنى "لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشّعاب هائما على وجهه، بعيدا وعن أسرته وعن الدّيار التي ألفها بل يعني إلى حدّ ما أن يصبح منبوذا إلى الأبد محروما على الدّوام من الإحساس بأنّه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة لا يعزيه شيء عن فقدان الماضي"[1]... وفي وسط هذه المعاناة يجد المثقّف نفسه في دائرة مغلقة حدودها القهر والإلغاء والاغتيال.

فقد "شبّ عن الطوق واستطاع في حالات كثيرة التّأثير على التّفكير العام في بلاده ولكنّه بهذا الدّور خرج لكي يواجه عددا هائلا من الضّغوط لا حصر لها القديم منها والجديد خاصّة منها شيوع الاستبداد السّياسي والإرهاب الفكري"[2]... و هذا ما يتجلّى من خلال روايات أدب المحنة كما يسمّيه البعض ومازال...

وها هو مثقّف **"من قتل أسعد المرّوري"** يعيش الموقف ولا يخرج من الدّائرة، يشعر بالخوف، يعلم الحقيقة ويكتمها، يواجه الموت في صمت... فهذه الرّواية أنموذج سرديّ بارز حول علاقة النّظام الحاكم بالمحكوم. حيث إنّ تشخيص حالة (المثقّف) في المنفى مستمد من التّاريخ الاجتماعي والسّياسي، فالمثقّفون المنفيون إلى مجتمع ما، يمكن تقسيمهم إلى مندمجين وغير مندمجين: فالمندمجين هم أولئك الذّين ينتمون كليّا إلى مجتمع كما هو، ويزدهرون فيه دون أي شعور بالتّنافر أو الانشقاق.

أمّا غير المندمجين فهم الذّين يقولون لا. هؤلاء الأفراد هم على نزاع مع مجتمعاتهم لذا فهم غير منتمين ومنفيين فيما يخصّ بالامتيازات والسّلطة، ومظاهر الحفاوة والتّكريم، وخير ما يمثّل هذا

[1]- إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، تر: محمد عنّابي، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص92.

[2]- أحمد بهاء الدين، المثقّفون والسّلطة في عالمنا العربي، مطبعة حكومة الكويت، بط، 2000، ص24-25.

النّمط هو (المثقّف اللّامنتمي) -كما سبق ذكره- بسبب ما يعيشه من حالة اغتراب وعدم التّكيف، والشّعور باستمرار بعدم الانتماء للعالم المألوف[1].

والمثقّف يعرف بأنّه "المفكّر أو المتأدّب أو الباحث الجامعي، وفي بعض الأحيان على المتعلّم البسيط"[2]، هو الذّي يعيش حالة وعي وفكر محصورة ومقهورة ومتداخلة محليّا وقوميّا ودينيّا، وعليه أن يلتزم بقضايا مجتمعه، ويتوغل في همومه، "فيعرف مشكلات خاصّة، تؤثّر حتما في ذهنيّته، إلاّ أنّه يشارك في ثقافة تعمّ مجتمعات متعدّدة..." [3]

لذلك نلاحظ أنّ الرّواية العربية قد تشبّعت بذور الاغتراب في بنيتها الدّاخلية، وازداد أكثر في الرّوايات التّي طرقت الصّراع الحضاري، حيث يتجلّى اغتراب الأبطال ذاتيّا وجماعيّا ومكانيّا، فهروب الرّوائي من واقعه المأزوم إلى عوالم أخرى هو تعبير وتجسيد للاغتراب الذّي سيحمله لاحقا لشخصيّات عمله. هو نتاج معاناة داخلية وخيبات متتالية له في مجتمعه، وعلى هذا يمكن عدّ الاغتراب في الرّواية المعاصرة، أحد مكوّنات الواقع الاجتماعي والنّفسي والاقتصادي للفرد والمجتمع على حدّ سواء.

والاغتراب ظاهرة إنسانيّة، لا تختصّ بمجتمع دون آخر، إنّما هي إفراز لظروف معيّنة، تخرج السّرد الرّوائي من سلطة الواقع، التّي تعنى بالمشاكل الاجتماعيّة والسّياسية المرتبطة بالهويّة، فالاغتراب هو اغتراب عن الذّات وهو أصل كل اغتراب، ومنه يتفرّع الاغتراب عن المجتمع، عن الدّين وعن العالم... فنرى المثقّف بوعيه المغترب، وعي يعيش غربته داخل واقعه الأصلي، يجعل المثقّف خاضعا لخيبات أمله المتكرّرة فيه، جعلت هويته تتحوّل إلى اغتراب جرّاء انقسام الذّات عن نفسها، فلا يمكن للمثقّف الآن أن يكتسب هويّة جديدة من الهجرة مثلا أو الرّحيل، أو العزلة والانطواء والعنف...

وبين الاغتراب، الغياب والموت يحضر المثقّف مستعرضا قضيّة المواجهة بين الذّات والآخر و"لقد باتت نصوص هذا النّوع من التّعبير الأدبي تتساند في مختلف مراحلها، في صياغة جماليات سرديّة شتّى، سمات: الاستبعاد والقبول، التّواصل وسوء الفهم، بالقدر ذاته الذّي تتقاطع في الإحالة على مستويات متنوّعة من صيغ التّفاعل مع المقابل الجنسي والعقدي والعرقي اللّساني، والإفضاء إلى

[1] - ينظر ادوارد سعيد، صورة المثقّف، تر: غسّان غصن، دار النّهار للنشر، بيروت، دط، 1996، ص58-63.

[2] - عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983، ص172.

[3] - المرجع نفسه، ص171.

معادلات معقّدة من الاستبطان التّخييلي للذّاكرة الجماعيّة ولنوازع التّمركز داخلها"[1]. وبهذا تكون الرّواية جنسا أدبيا متميّزا للتّعبير عن الحاضر، وهي وصف لحالة الذّات والمجتمع والعالم. "تسعى إلى بناء هويّة إنسانيّة متعالية، عبر تناول فنّي لمظاهر التّعارض بين قيم الذّاتي والغيري (...) واستكشاف حوافز سوء الفهم بين الانتماءات المختلفة"[2].

وليس المثقّف في الرّواية سوى امتدادا لإنسان يتخبّط في واقعه/مجتمعه بما أنّ "المجتمع هو الموضوع الرئيسي للرّواية، أي حياة الإنسان الاجتماعيّة في تفاعلها الأبدي مع الطبيعة المحيطة، التّي تؤلّف أساس النشاط الاجتماعي، وتتوسّط العلاقات بين الأفراد، وفي الحياة الاجتماعيّة بمختلف المؤسّسات أو العادات الاجتماعيّة"[3]. فالمجتمع هو المجال الذّي يرسم معالم المثقّف وشخصيّته المرتبطة بالواقع، علما أنّ الرّواية تسعى إلى "تمثيل واقع اجتماعي معيّن"[4]، وبالتّالي فالرّوائي وما يجسّده من صور للمثقّف لا تكون مفصولة عن مجتمعه حيث إنّ هذا المجتمع-الواقع المحيط- هو الذّي يبرز معالمه ووجوده. فما موقف المثقّف في "من قتل أسعد المرّوري" من المجتمع؟ وهل هو مؤيّد أم معارض؟

- **المثقّف والفشل:**

بين المثقّف والفشل علاقة متينة حقّا حيث تزيد قوّة كلّما تمرّد هذا المثقّف، وناهض السّلطة بقراراته المعارضة لها. فهو الرّافض للانسجام مع المجتمع، لا يعتني بقضاياه ويسخر من أجل السّخرية بالنّقد، "فهو رافض وخانق من أجل الرّفض"[5]. لا يرضى بالمجتمع وقضاياه، فهو رافض لاختيارات السّلطة بالقول والفعل، ويتمّ ذلك من خلال النّقابات العمالية والجمعيات الأهلية، والاتّحادات الطّلابية، هذه الجمعيات التّي نادرا ما تكون مهدّدة بالحصار والمنع، فيمكن أن نعدّ "فئة المهمّشين مثقّفين سلبيّين، وهذه الفئة لا تنتمي إلى السّلطة الحاكمة، ومن جهة أخرى لا تنتمي إلى المعارضة، وبالتّالي لا تتّخذ موقفا محدّدا"[6].

---

[1] - شرف الدّين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السّرد العربي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرّباط، ط1، 1433هـ/2012م، ص82.

[2] - المرجع نفسه، ص103.

[3] - جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: صالح جواد كاظم، ص196.

[4] - المرجع نفسه، ص213

[5] - هويدة صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ص69.

[6] - ينظر مجلّة بيان الثّقافة، ع120، 28/ 04/ 2002، ص05.

إنّ المثقّفين بعدّهم فئة من المجتمع واعية، فإنّهم يسعون إلى التّعبير عن التّغيرات التّي تطرأ على البنى الثّقافية والاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، كما يقوم بتأدية واجبه نحو هذا الوطن وذلك من خلال نشر الوعي بين أوساط المجتمع. "وهذا هو الوضع الصّحيح لأيّ إنسان قبل أن يكون مثقّفا واعيا بدوره في الحياة"[1]، فهذا المثقّف عايش الكثير من أنواع المشاعر والحوادث، التّي انتهت به إلى التّهميش والنّفي والإهانة وأخيرا الفشل. "فالعنف كان من نصيب المحامين والإعلاميّن والمفكّرين بوصفهم فئة من المثقّفين الملتزمين، الذّين ناضلوا من أجل إيصال الحقيقة، وهذا الأمر كلّفهم أرواحهم في أغلب الأحوال"[2].

وفي رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** نجد من الشّخصيات المهمّشة أو المضطهدة أو نقول الفاشلة اجتماعيّا لأسباب سياسيّة واقتصاديّة، وكانت الرّواية طريقة أخرى للتّعبير عن "هموم وطموحات طبقات المجتمع التّي همّشتها الأنظمة القمعية العربية، أي أنّها كما يقول أنطونيو جراميشي تصدر عن مثقّف عضوي ارتبط مصيره بمصير الطّبقات الحكوميّة لا الحاكمة، لأنّ هذه الطبقات تمثّل الغالبيّة السّاحقة من الناس، فيتعيّن على الرّوائي أن يعبّر عن مشاكل الحياة المعاصرة وتعقيداتها، وأن يعرف قراءة التّاريخ وأن يكون شاهدا يقظا على عصره"[3]. فهذا المثقّف عادة ما يكون مكبّلا بقيود القهر فهو ذلك "المواطن المحروم من فرض العمل المتخبّط على قارعة الشّارع الاجتماعي على غير هدى"[4]. ويقول **"الحبيب السّايح"** في نصّه: "هل ترون أنّ هناك جدوى من التّحقيق في ظلّ إجراءات تكبح الرّأي؟(...) لن نطمئن إلى إجراءات تكييف هذه القضيّة والبتّ فيها بحكم موافق لطبيعتها"[5].

من خلال هذه المقولة تتجسّد مظاهر المنع والكبح الملازمة للفشل، حيث يبدو الصّراع السّائد في الرّواية بين طرفين يريد أحدهما أن يكون مسيطرا، بينما الثّاني يكون مهمّشا، فإذا كان المثقّف قد قتل من أجل التّهميش وهو ينوب عن فئة كاملة، فمن قتله؟ **"من"** هو المجهول الذّي لا تتحقق

[1] - سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، دار الفراشة للطّباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ص50.

[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] - الشّريف حبيلة، الرّواية والعنف، دراسة سوسيونصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص199.

[4] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[5] - الرّواية، ص60.

مركزيّته إلاّ بإلغاء المثقّف.. هذا الذّي يمثّل كلّ مرّة "ضحيّة أخرى لشبح الظّلام وسط هذه الحال من الفشل والضّياع المعمّمين! فهل من جدوى بعد الموت من أجل مبادئنا!" [1].

تبدو جليّا صورة النّفي من خلال الرّواية، والذّي تأسّس من خلال محطات مرّ بها البطل لكشف المؤامرة التّي تعرّض لها الأستاذ، وإلى تزوير بل تغييب كلّ ما يمكنه أن يحقّق العدالة أو يحيل للقاتل... "اغتياله تراجيديا ولا يمكن قبولها (...) الأمر الذّي يحمّلني على الاعتقاد بأنّ هذا الفعل عمل تعسّفي"[2]. عمد الكاتب إلى تعميق رؤيته بعيدا عن مفهوم السّعادة بالنّسبة إلى المجتمع الذّي ينطلق منه ليجسّد قضيته المتمثّلة في الاغتيال، إنّه يرمز إلى أنّ السّعادة لا تتحقّق إلاّ بالعدالة مادامت إمكانية السّلام مفقودة، وهذا ما اقتبسه الكاتب من كلام "فرويد" قائلا: "يصعب عليّ الاعتقاد بوجود بشر في جنان سعيدة لا يعرفون العنف أو العبوديّة"[3].

يضع **"الحبيب السّايح"** في روايته هذه عينا على مسارات التحوّل التّي طالت الفكر الجزائري، وتغلغلت فيه حتى صار أفراد المجتمع الواحد غير قادرين على توحيد مواقفهم وكلمتهم تجاه القضايا المختلفة التّي من شأنها تحديد مصيرهم. فما حدث داخل المجتمع الحزائري من أفعال دخيلة عنه قد خلق فئات متشعّبة، متصارعة مع ذاتها تارة ومع الآخر تارة أخرى. وقد تجلّى ذلك في قول "بيقا"، شخصيّة تمثّل "أحد مشاهير المثليين في وهران، ومصالح الأمن تعرفه (...) مسبوق قضائيّا في قضيتي متاجرة بمخدّرات وقتل"[4]، يقول بلسانه: "اسمعني الآن يا حضرة المفتش! أنا أعرف لماذا أنت تقودني إلى محافظتكم الوسخة التّي لها رائحة مرحاض عمومي. الأستاذ ليس مشهورا في وسطنا مثل سفيان. ولكنّي أعرف ما كان لسفيان من علاقة مع الأستاذ"[5]. لكنّ ما يشغلنا هو كيف استطاع الكاتب أن يجمع بين الذّوات المتصارعة على منصّة الكتابة؟ وكيف أشرك جميعها في اغتيال المثقّف؟

لا يكتفي الكاتب بجمع هذه الأطراف في هذه القضيّة فقط، بل يقحم طرفا آخر وهو الطّاعون -كما سبق ذكره- الطّاعون الذّي يمثّل امتدادا للمستعمر ويسهم في فشل المثقّف، في مجتمعات مهزومة فكريا ومعنويا... "يومه الأربعاء نهض رستم آخر من سريري(...) فارغ الذّهن والرّوح من أيّ توقيت، من

[1]- الرّواية، ص71.
[2]- الرّواية، ص81.
[3]- الرّواية، ص06.
[4]- الرّواية، ص102
[5]- الرّواية، ص105.

أيّ صورة، من أيّ همّ، إلاّ من فشلي اللاّذع"[1]. هذا الفشل الملازم والمنسحب من المجتمع وإليه "ووسط زحمته توهّمها حشرا حركة الرّاجلين على رصيفيه والفضوليّين عند الفترينات والشبّان الحيّاطين عند مداخل البنايات المتّسخة بآثار التلوّث والعابرين حذرا أو ركضا..." [2].

تتعدّد السّياقات اللّغوية في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** والتّي تصبّ جميعا في مصبّ موحّد وهو مصير هذا المثقّف! أو بالتّوضيح أكثر الانتحار الجماعي له، الذّي عادة ما يكون بالاستسلام المبرّر بعدم إمكانية القدرة على امتلاك سلطة التّغيير "ما الجدوى إذا من حياتنا؟ (...) لم أختر أن أولد في هذا الزّمان لأرى كلّ هذا الظّلم. هذه الجرائم و الحروب. ثم أذهب إلى عدم!

التزمت قوقعة صمتي.

اغتيالات، تصفيات، أيّ طبيعة هذه التّي تحوّل الدّيانات والإيديولوجيّات ومقتضيات الدّولة إلى رعب وقهر!" [3].

من الاستسلام إلى الصّمت وأخيرا إلى الاغتيالات والتّصفيات... في مجتمعاتنا: "سلطة بوسائل ردعها وقمعها مقابلها شعب متململ ساخط! [4]. لا يملك أيّ سلطة تحوّله لأدنى فعل، وكثيرة هي صور الاغتيال الواردة في الرّواية التّي كان الغموض لا يكتنفها-صور عبّان رمضان ومحمّد خميستي ومحمّد بوضياف"[5].. قديم هو الاغتيال بقدم مضمونه ومطالبه، وها هو في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** يعود بصورة أكثر حداثة وفنيّة ليتجسّد في شخصيات متعدّدة تختلف ذواتها وتتوحّد أيديولوجياتها.

اختار الكاتب "رستم معاود" شخصية المثقّف "الصّحفي السّارد" لكونه أكثر علما واستيعابا وشعورا بالأمور والوقائع من الإنسان العادي، فهو يحوي المجتمع بدون استثناء في رحلاته الباحثة، فيقول ما يعجز أو يصمت عنه الآخرون، إنّه الصّحفي الكاتب المناضل ضدّ العنف وتجليّات القمع والاستغلال، الدّاعي لسلطة التّغيير وحريّة التّعبير...

لقد أدّى المثقّف دورا مركزيّا في الرّواية، فبرز موقعه وسلطته في النّص كشخصيّة محوريّة عملت على اقتحام فضاء السّرد وتحريك الأحداث بشكل مستمر، فقد مثّل هذا المثقّف باختلاف انتمائه

[1]- الرّواية، ص214.
[2]- الرّواية، ص218.
[3]- الرّواية، ص223.
[4]- الرّواية، ص82.
[5]- الرّواية، ص82.

وإيديولوجيّته في النّص الأدبي أنموذجا بطوليا ارتبط ارتباطا وثيقا بالنضال من أجل واقع ممكن يتماثل ووعيه، مبرزا أزمة الوعي الحضاري انطلاقا من رؤية وموقف الكاتب.

واختلف المثقّفون في الرّواية في الوعي، حيث ناسب كل فكرة انتماءه الطبقي، وموقعه الإيديولوجي، وهذا يتجلّى في النّص "فالشّيئ الأهم هو تبيان كيف يصبح اتجاه ميل اجتماعي ما، منظورا في حركات الحياة الفرديّة، تلك الحركات الصّغيرة التّي لا يدركها الحس أو العقل"[1]، هذه الحركات تمتزج لتشكّل وعي ولا وعي المثقّف والذّي يكون لاحقا من مكوّنات خطابه، والتّي تكون كذلك من مكوّنات معاناة المثقّف التّي لا تنتهي، والتّي تنتهي به إلى الفشل.

- الفشل أمام العوائق السّياسيّة كغياب الحريّة في التّفكير والتّعذيب واتخاذ القرارات، فينتشر إثر ذلك القمع والإرهاب والتّطرف.

- الفشل أمام العوائق الاقتصاديّة كانخفاض مستوى الدّخل الذّي يؤدي إلى انشغال المثقّف بتحسّن دخله على حساب توجّهاته وأفكاره.

- الفشل أمام العوائق الاجتماعيّة كانتشار الأميّة والخرافات بين الناس، فيخلق ذلك المثقّف الملازم للفشل الذّي يحول بينه وبين ممارساته في الحياة أو البحث أو الإبداع... فيصبح المثقّف المنحاز لشعبه والمدافع عن قضاياه نادر الوجود إمّا بسبب تلك العوائق التّي تؤدي به إلى الفشل في تبليغ صوته ورأيه أو بسبب الإقصاء لحد الاغتيال... وصولا إلى زاوية اللاّمبالاة واغتراب الذّات.

ويمثّل العنف إحدى محطات فشل المثقّف والذّي يساعده في "تحويله من فاعل في وظيفته الاجتماعيّة والثّقافيّة إلى معزول عن المجتمع برمته، وهذا ما يؤدّي إلى خسارة كبيرة للوطن، بسبب تجميد إبداعات هذا المثقّف ليقف في الأخير في مصيدة الرّهن والتّهميش"[2].

وتتنوّع أشكال العنف بتنوّع الأوضاع واختلاف التوجّهات، لتكون الخلاصة واحدة وهي تضييق الحصار على هذا المفكّر واغتصاب حريّته، باعتبارها "قوام الحياة الأدبيّة الخصبة، فإذا ذهبت أجدب

[1]- جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخيّة، ص203.

[2]- علجية مودع، هامشيّة المثقّف ورهانات السّلطة، قراءة في مشروع "الطّاهر وطّار"، ص07.

الأدب وعقم التّفكير"[1]. والحريّة سبيل التّواصل بين عمليّتي الإبداع الفنّي والأدبي، فهي تولد مع الأديب يوم يولد وتنمو معه حين ينمو، وتصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها"[2].

وبالحديث عن الحريّة نشير إلى محنة الوطن وما خلّفته من آثار الفشل في نفس المثقّف، خصوصا بعد فشل مسار التجربة الدّيمقراطية، حيث تجسّد ذلك فعليّا في الرّوايات عامّة، وروايات **"الحبيب السّايح"** خاصّة منها رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث تناولت هذه الأخيرة نظرة المثقّف ومآله في النّص.

فقد كان العمل هذا إسقاطا للواقع الجزائري، باعتبار أنّ النّص الأدبي يتولّد "من تماوجات الفكرة المتأججة في لحظة ما من ذاكرة الكاتب واقعه المتخّم بالأحداث، وهنا تتشكّل إسقاطات الكاتب على تلك اللّحظات والواقع المتخّم"[3]. فما من مصير ينتظر المثقّف في هذا الوطن إلّا الفشل أو الموت، بشتّى الطرق...

الحريّة عدوّ لدود للفشل الذّي صاحب الشّخصيات المثقّفة للنّص الأدبي الذّي بين أيدينا، وكلّما غابت ذاب عنها هذا الفشل فتقلّ أعمالهم ونصوصهم وأحيانا تنعدم، لأنّ الأدب "لا يكره شيئا كما يكره أن يكون وسيلة، والأدباء لا يكرهون شيئا كما يكرهون أن يكونوا أدوات تستغل وتستذل وتبتغي بها المنافع والحاجات"[4].

والعنف والإرهاب والاغتيال مصادر الفشل ومن شأنهم عرقلة مسار الإبداع والتّفكير لدى المثقّف بتغييب تلك الحريّة، ليجد نفسه مجبرا على الامتثال لأحد الخيارات الآتية، والتّي كل واحد منها أقسى من الآخر:

- الخضوع والانصياع لإيديولوجيّة النّظام الحاكم، ومثّلتها شخصيات عديدة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، كان منها من خضع بطوع، ومنها بكراهية.. انقسمت ذواتها بين القبول والنجاة أو بين الرّفض والفشل...

[1] - طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1977، ص09.

[2] - المرجع نفسه، ص114.

[3] - سعاد جبر سعيد، سيكولوجيا الأدب الماهية، والاتّجاهات، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008، ص78.

[4] - المرجع السّابق، ص62.

ونذكر منها: الطّبيب الذّي عالج "سفيان" المتّهم، وكشف عليه "ونحن نتناول الفطور، كانت لطيفة أخبرتني أنّ سفيان العبوري، إذ وضع الحبس، كان يعاني حالة إرهاق قصوى. وأنّ طبيب السّجن لم يشر إلى ذلك في سجلّ الممرّضة، مع أنّه حرّر له وصفة طبية. سألتها اسم الطبيب. فقطعت لي أنّه لن يخرج لي كلمة في الموضوع"[1]...

الطبيب أنموذج جليّ للمثقّف الخاضع للإيديولوجيا الحاكمة، وتؤكّد ذلك لطيفة بقولها: "ولم يكن مدينا لي بمعروف أسديته له ما كشف لي أنّه، لمّا فحص سفيان العبّوري، عاين آثار كدمات على وجهه وبطنه وفخذيه"[2].

وكذلك الممرضة المسؤولة عن محلّ الدخول والخروج في المستشفى، أنموذج واقعي للمثقّف الخاضع للنّظام من جهة، منقسم الذّات من جهة أخرى، حيث تتردّد في تقديمها للسجلّ المسجّل فيه اسم "سفيان" (المتّهم) يوم دخوله المستشفى لتلقّي العلاج، إثر تعرّضه لحادث، والذّي يثبت حضوره في عين المكان، بعد تردّد كبير تقدّمه للصّحفي "رستم" الباحث عن الحقيقة وهي تقول: "خف خويا! خف!" [3]

وكذلك رجال الشّرطة... النّماذج الصّارخة عن الانقياد حيث يعلمون الحقيقة ورغما عن ذواتهم الرّافضة يعملون على تغييبها، ومنهم "معمّر حيمون" (مفتّش الشّرطة القضائيّة)، "مراد" (ضابط دائرة الاستعمالات والأمن)، الذّي سبق واتّصل برستم بمكالمة مجهولة يقول له: "السيّد رستم. أعرف أنّك مهتم بقضية الأستاذ أسعد المرّوري. يجب أن تعرف أنّ ما وقع جريمة مجردة من أيّ صبغة سياسيّة (...) لا أحد في مأمن من أي جريمة مبتذلة قد تطاله"[4]. وفي الوقت نفسه ذاته تأبى الانصياع، وتأمل في التّغيير، فنقول: "أنتم الصّحافيون تصعب مناورتكم!" [5]. ويصف "رستم" شعوره نحوه في لقائه به قائلا: "ونظر إلي نظرة مفعمة طمأنينة. ثم فرش لي أنّه يعلم أنّي أدرك أنّه يتكلّم مع صحافيّ وطنيّ. وأني أراه مثلي شخصا تحرّكه وطنيّته هو أيضا في ماله علاقة بقضايا البلد ذات التّأثير على واقعه"[6]...

[1]- الرّواية، ص96.
[2]- الرّواية، الصّفحة نفسها.
[3]- الرّواية، ص139.
[4]- الرّواية، ص113.
[5]- الرّواية، ص118.
[6]- الرّواية، الصّفحة نفسها.

أمّا عن الخيار الثّاني والذّي هو أصعب من سابقه، ألا وهو الصّمت والذّي هو بدوره من مصادر الفشل القوية، فهو قضية عميقة وشنيعة في الوقت نفسه، فهو يشوّه الضّمير ويجرح أعماقه إذا كان متعلّقا بأمور لابدّ من تغييرها، فتلقّى الصّمت خوفا من ذلك... وأوّل هذه الشّخصيات التّي تضمنها العمل الفنّي **"من قتل أسعد المرّوري"**، شخصيّة البطل الصّحفي "رستم" التّي رغم بحثها عن الحقيقة، ومغامرتها وخوضها للصّعاب إلاّ أنّها ستصمت أخيرا وتقبل الواقع.

تتجلّى شخصية المثقّف "رستم" من خلال خطاباته الإيديولوجيّة المشبّعة بوعيه، ويظهر ذلك من خلال حواره مع مدير التّحرير للجريدة التّي يعمل بها، حيث يقول في قضيّة اغتيال الأستاذ مخاطبا الصّحفي: "يفهم من استعمالك لفظة اغتيال بدل قتل أنّ الحادثة تكتسي صبغة سياسيّة! قال، عاصرا جبهته.

كتبت أنّه افتراض.. قلت، بإصرار"[1].

ويقول في موقف آخر: "هل ترون أنّ هناك جدوى من التّحقيق في ظل إجراءات تكبح الرّأي؟"[2].

يتجلّى موقف البطل واضحا في وعيه، وفي مواقف عدّة أبرزها شكّه في قضيّة اغتيال "أسعد" واختفاؤه المفاجئ. "أشكّ في أن لا تكون شخصيّة مثل الأستاذ المرّوري غير موضوعة على طاولة التّنصت"[3]... زوجته كانت صرّحت لإحدى الإذاعات أنّ الشّرطة رفضت أن تسلّمها إخطارا بالاختفاء (...) لماذا يزورها رجال أمن ويلزمونها أن تكذب أنّها طلبت من الشّرطة مثل ذلك الإخطار؟ (...) ما الذّي أزعج الأمن حتّى يمنع رفاق الضّحية أن ينشروا في شوارع المدينة بلاغا باختفائه؟ (...) ذلك كان سيمكّن من الحصول على شاهد عيان محتمل"[4].

موقف آخر من الصّحفي "رستم" "إن لم يكن سفيان هو الذّي اتّصل فمن غيره هذا الذّي كان معه واستعمل نقّاله في الثّانية وخمس دقائق؟ لماذا؟ لا أحد كان يسمعني"[5]. أرّقت هذه الإشكالية الصّحفي والتّي لم يكن أحد ليسمعها معه!

---

[1]- الرّواية، ص42.

[2]- الرّواية، ص60.

[3]- الرّواية، ص77.

[4]- الرّواية، ص78.

[5]- الرّواية، ص143.

من وعيه أيضا وتجلّيات فكره القائم يصف وضعيّة المثقّف في وطنه قائلا: "... لا قاعات سينما ولا مسارح، لا مسابح ولا فضاءات للرياضات الجماعيّة ولا جمبازات، لا حدائق للتّنزه، لا مكتبات ولا كونسر فتوارات ولا ديسكوتيكات، لا ساحات مهيّأة ولا ساحات خضراء، غير ميادين لكرة القدم، هيّا كلّها أقرب إلى المحتشدات منها إلى ملاعب ذات معايير مخصّصة للبشر، تقصدها غالبية أولئك المراهقين لاستعراض اضطراباتهم النّفسية وتفريغ شحناتهم اللّيبيدية وتفجير غضبهم، لشعورهم بالقهر والحرمان"[1].

من خلال وعيه استطاع المثقّف "رستم" أن يصف الوضعيّة الاجتماعيّة والنّفسية للشّباب والمراهقين... فتتبادر إلى ذهنه إشكالات عدّة تعرقل عمليّة الفهم لديه، خصوصا ما تعلّق بقضية اغتيال الأستاذ، فيقول: "ولكن ما طبيعة تلك القوّة التّي أسعفت توفيق بوخناتة أمام هول ذلك المشهد على أن يحافظ على وعيه أن لا يمسّ جثّة رفيقه أسعد المرّوري، أن لا يحرّكها أكان مصروعا فحسب أو يجسّها أكان لا يزال فيه نبض أو أن يلمس شيئا آخر ممّا يحيط بها؟"[2].

وسط هذا التّراكمات، يصف "رستم" أجواء المحكمة بعد النّطق بالحكم النّهائي ضدّ المتّهم... "بأصوات غضب امتدت نحو الخارج. حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنه اغتيال سياسي!"[3].

ولكن بعد هذه التّضاربات والصّراع الفكري ورحلة الكشف عن الحقيقة وسط ظلام إيديولوجي دامس... يتوقّف صوت "رستم" ليصمت أخيرا. الصّمت النّهائي "في قاعة المداومة، وقد أرسلت قبل ثلاث ساعات ورقتي عن الحكم في القضيّة مرفقة بصورتي الضّحية أسعد المرّوري والمحكوم عليه سفيان العبّوري، رحت أعيد تركيب وقائع الجلسة، فيها أعلنت السّاعة الحائطيّة منتصف اللّيل"[4]. وكأنّها إشارة خفيّة من الكاتب لانتهاء رحلة البحث المريرة، وإعلان لميلاد يوم جديد مناقض للأمس، يكسوه الألم والصّمت معا.

[1]- الرّواية، ص144.
[2]- الرّواية، ص145.
[3]- الرّواية، ص212.
[4]- الرّواية، ص213.

ينتهي الصّمت عن القضيّة وتفاصيلها إلى الفشل اللاّذع للمثقّف، "كنت أنتقم من شيء قابع في أعماقي"[1] ... ويقول أخيرا وهو في علاقته الحميميّة مع لطيفة "فلينعم كل روح بالسّلام في هذا اللّيل! قلت نحو الفراغ والصّمت. أغلقت النّافذة"[2]. وكأنّ القضيّة تغلق في فراغ وصمت...

ومن نماذج المثقّف في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**... شخصيّة "لطيفة" الطبيبة الشّرعية التّي تخفي حقائق كثيرة عن جثّة الأستاذ خوفا وتهديدا من الشّرطة، لكنّ ذاتها تأبى ذلك، وتكشفها للصّحفي-حبيبها "رستم"، بحكم أنّها صحفية هي الأخرى، ويعزّ عليها تضييع الحقيقة ولكن يتمّ الاعتراف بها في صمت كامل، ما يشكّل هذا الأخير مصدرا آخر للفشل أحاط بالمثقّفة لطيفة...

وهي تحكي عن موت والدها، والذّي تراه مشابها لاغتيال الأستاذ، ويلتقي خطابها الإيديولوجي وخطاب "رستم" في قولها: "هو الشّبح ذاته المتسبّب في وفاة والدي..." [3] كما أردفت وصفها لمساومة الشّرطة لها وتهديدها، وأمرها بإخفاء الجسم الحاد الذّي ضرب به الأستاذ. "ببساطة. السّيد مسؤول الشّرطة لا يريد متاعب أخرى تكلفه بحثا عن الجسم الحاد الذّي لم يتم العثور عليه في مسرح الجريمة"[4].

حقائق كثيرة كشفتها "لطيفة" لرستم في قضية الاغتيال رابطة إيّاها بشخصيّات عديدة من الشّرطة والصّحافة والإعلام والأطباء و... لكن في الأخير هي الأخرى تصمت أمام النّظام الحاكم وتكتفي بوصف غربتها وهي تمرّ على مكتب الحركة أين اغتيل الأستاذ أو بالأحرى أين رميت جثّته... "كنت توقفت، كما لقوّة خارقة. الباب رقم 7 لا يزال مشمّعا. خلفه إلى الدّاخل تخيّلت روح الأستاذ المرّوري لا يزال يسكنه. كان يجب أن تأكلني منبّهات السّيارات خلفي لأقلع"[5].

ومن الشّخصيات المثقّفة كذلك التّي تصمت أخيرا ولا قوّة لها.. شخصيّة "خليدة" الطالبة الجامعيّة التّي التقت بالأستاذ "أسعد"، "معه أدركت معنى أن يكون شخص ما حلقة في سلسلة رجال نذروا أنفسهم لغيرهم من الضّعفاء والمظلومين. ورهنوا عقلهم وفكرهم لتحرير الإنسان من خوفه"[6].

---

[1]- الرّواية، ص215.

[2]- الرّواية، ص227.

[3]- الرّواية، ص65.

[4]- الرّواية، ص66.

[5]- الرّواية، ص227.

[6]- الرّواية، ص131.

صارت "خليدة" زوجة الأستاذ ورفيقة فكره وتوأم وعيه، وهي الأخرى تقف عاجزة أخيرا أمام حكم النّظام وصمتت. تخرج منهزمة من المحكمة، هي وعائلة المدان... هي تقول: "لطّخوا شرف أسعد. أهانوا ضميره. شوّهوا سمعة رفاقه وعفروا كرامتنا"[1].

ويمر السّيد العبّوري ويقول: "أنا أستاذ جامعيّ وأقدّر ما أقوله. ابني لن يكون أبدا قاتلا. سفيان كان كبش فداء. ابني بريئ"[2]...

شخصيّات كثيرة تتخبّط وتعيش صراعات إيديولوجيا النّظام الحاكم ليقف بها المصير إلى الصّمت، وشخصيّة أخرى هي "حسني بوعارف"، أو الكهل كما يصفه السّارد، صاحب الصّورة التّي تحمل اسم السّيارة السّوداء ورمزها، والتّي ركنت لأيّام قبل اغتيال الأستاذ، ثم عادت واختفت بعد الحادثة.

كان "حسني" حسب قوله: "يكفي أن تعرف أنّي كنت نقابيا. وكنت متعاطفا مع جماعة حزب الأستاذ في السّرية"[3]. يعرف الكثير ولا يجرأ عن البوح به، ولكن يحمل دليلا مهما كانت قيمته يحيل إلى المصدر المسؤول عن الاغتيال، ورغم أنّ الجميع يعلم إلاّ أنّ الجميع صامت.

شخصيّة أخرى على قدر واسع من الإحاطة بالحقائق، لكنّها تختار الصّمت دائما أو التّحدث من وراء حجاب، وهي شخصيّة مدير التّحرير لجريدة القوس، "دفعت للنادل مقابل المشروبين واتّصلت بمدير التحرير أخبره أنّه تمّ العثور على الأستاذ في مقرّ الحركة.

ميتا؟ سألني ببرودة.

خصّصوا لي مساحة لورقتي. رددت.

فجاءني صوته مشحوبا بتنبيه.

في أقل من ثلاثمائة كلمة"[4].

فقد فضّل مدير التّحرير الصّمت والتّحفظ في قضية الأستاذ وغيرها من القضايا الكثيرة... فالخضوع للإيديولوجيّة للنّظام الحاكم، أو الانصراف إلى الصّمت مآل المثقّف في الوطن العربي عامّة، ليبقى آخر

[1]- الرّواية، ص213.
[2]- الرّواية، الصّفحة نفسها.
[3]- الرّواية، ص157-158.
[4]- الرّواية، ص38.

خيار له وطبعا هو الموت-الاغتيال، والذّي يقوم به "شباب لا تتجاوز أعمارهم العشرين. أظنّ أنّ هؤلاء القتلة لو تعاملوا منذ الصّغر مع الكتب والقراءة تعاملا حميميا مثلما يحدث مع القراءة الفرديّة، وعرفوا هذه الأسماء وقيمتها الأدبيّة والفكريّة ربّما لأحجموا على ارتكاب الجريمة... وهاجر المثقّفون إلى أوروبا للنّجاة بجلودهم، وصمت واختفى البعض الذّي بقي في الجزائر"[1].

وإذا تحدّثنا عن الخيار الثّالث والأخير والأصعب من سابقيه، وهو المنفى أو الهجرة خارجا أو الاغتيال -داخلا- وهو المصير الحتمي لهذا المثقّف الذّي يريد أن ينتج ثقافة جديدة، فهو غير مجبر على الخضوع والتزام الصّمت...

وكثيرة هي الشّخصيات المغتالة في الرّواية أوّلها تمثّل محور الرّواية، والقضيّة التّي يحملها وعي العمل حيث تتمحور حول قضية اغتيال أستاذ جامعيّ، قائد مظاهرات سياسيّة، ممثّل مسرحي وكنيته "بوحزب"[2]، باحث مشارك في الملتقيات العلميّة.. "المحيط الجامعي كلّه، الأساتذة، الموظّفون، الهيئة النّقابية وطلبته كلّهم يقدّرون له التزامه السّياسي الثّابت كما قناعته الإيديولوجيّة الصّلبة"[3].

يمثّل الأستاذ "أسعد المرّوري" قمّة الوعي السّياسي فقد "كان أكثرنا شعورا بأنّ كلّ شيء من حولنا يثيرنا بضرورة فعل ما. جماعي. واسع. أفقي. لإخراج البلد من وحل السّياسات الخاطئة بحشد طاقات قواه الحية من أجل التّغيير (...) كان يرى أنّ الوضع لم يعد يحتمل. وأنّ إنقاذ البلد من الانهيار القادم صار مسؤوليّة تاريخيّة..." [4] عضويّته في تنسيقيّة التّغيير جعلته لا يصدّق إلاّ كلّ ما تمليه عليه قناعته الفرديّة والشّخصية. فهو "يعرف شيئا من العسف التّاريخي الذّي لحق باليساريين خلال حرب التّحرير وفي ما بعد الاستقلال"[5].

اغتاله فكره، إيديولوجيته، توجّهه وقناعاته "كان يجب أن لا يكون أستاذا مناضلا كي لا يقتل! (...) الموت يختار رجاله"[6]، اغتياله أدخله قبل موته حاله غيبوبة تقدّر بثلاثة أيام "إنّ طابع الجريمة كان على درجة عالية من العنف ومن الوحشيّة"[7]. تمّ اغتياله وهو يحضّر للقاء مع "السّيد "رانك" المكلّف

[1]- محمّد ساري، محنة الكتابة-دراسات نقديّة-، 2007، ص41.
[2]- ينظر الرّواية، ص30.
[3]- الرّواية، ص63-64.
[4]- الرّواية، ص74.
[5]- الرّواية، ص76.
[6]- الرّواية، ص45.
[7]- الرّواية، ص68.

بترقية الحق في الحريّة والرّأي والتّعبير وحمايته (...) أيّاما قليلة قبل اختفائه؟ لماذا؟ ماذا يكون قال خلال اللّقاء وعلى جانبه"[1]. فما يبدو هو "أنّ اللّقاء لم يكن مفتوحا"[2].

واستمرّت التّساؤلات حول قضية اغتيال الأستاذ "أسعد المرّوري"، وعقد في ذلك لقاءات صحفية "إنّنا ندعو بإلحاح السّيد وكيل الجمهوريّة إلى تقديم أجوبة عن الأسئلة التّي بقيت عالقة حول الظّروف الحقيقيّة التّي أحاطت باختفاء أسعد المرّوري. كما ندعو السّلطات القضائيّة إلى الخروج عن صمتها في ما يتعلق بملابسات وفاته"[3]... ووجّهت أصابع الاتّهام نحو الضّحية "بأنّه من المثليّين"[4].

يتنوّع الاغتيال للمثقّفين في الرّواية ليصيب مثقّفا آخر تشبه وضعيّته وضعية الأستاذ "أسعد"، يقاسمه التوجّه والحركة وهو "عبد القادر علّولة" "ستّ عشرة سنة تمر على اغتياله في شعر رمضان! (...) ثارت ذاكرتي لصوت مذيع نشرة الأخبار الأخيرة تعرض هذه اللّيلة الكاتب والمخرج المسرحي"[5].

شخصيّات أخرى تمّ اغتيالها منها عبّان رمضان، محمّد خميستي ومحمّد بوضياف، "لا يمكن إسناد نبرة المسؤول الأمني هذه إلاّ إلى الفراغ الذّي يخلّفه الصّمت الرّسمي عن مثل هذه القضايا (...) كي لا يكون لهذا الفعل الشّنيع تأثير ردعي على حرية التّعبير في هذا البلد"[6].

ولكن لم اغتيال الأساتذة؟ "ولكن لماذا فقط وبالتّحديد ناشط في التّنسيقية بدرجة أستاذ؟"[7].

ومن نماذج الأساتذة المذكورين في الرّواية، والذّين تمّ اغتيالهم... الأستاذ "علي زيطور" "أيادي الغدر تطال أستاذ الفلسفة علي زيطور أمام الثّانوية"[8]. وكذلك اعتداء على أستاذة مادّة الرّياضيات "اليوم يعتدى على أستاذة من المتوسّط وأمس يقتل أستاذ آخر من الجامعة"[9]... "يتساءل السّارد دوما عما

[1]- الرّواية، ص76.
[2]- الرّواية، ص77.
[3]- الرّواية، ص58.
[4]- الرّواية، ص59.
[5]- الرّواية، ص19.
[6]- الرّواية، ص82.
[7]- الرّواية، ص101.
[8]- الرّواية، ص50.
[9]- الرّواية، ص138.

يفيد البلد؟! هل يتمّ ذلك في أن يتمّ اغتيال أساتذة لآرائهم المعارضة مهما تكن مغالية أو متطرّفة في ظرف منذر بانفلات قد يتسبّب في خراب البلد وتفتيته!" [1]...

ما الذّي يمثّله الأستاذ؟ أو بالأحرى ما الخطر الذّي يشكّله على الجهة التّي تفكّر في اغتياله، "قد لا يكون هناك أي خطر. إنّما غالبا ما يوظّف الاغتيال للمساومة وابتزاز السّياسيّين. ثم إنّ قتل الأستاذ يبدو فعلا منعزلا في كلتا الحالتين.

قاتل الرّئيس بوضياف، كما قاتل الرّئيس كنيدي، مثلا لا حصرا، أظهرا للرأي العام على أنّهما قاما بفعلهما لوحدهما وبإرادتهما. هذا، إذا سلّمنا بأنّهما هما القاتلان الفعليّان. بينما في الواقع، كما تكشفه بعض الأرشيفات المفرج عنها، كانت هناك إرادة أخرى مهيمنة أكثر تنظيما وقوّة هي التّي خطّطت ودبّرت.

- أحيانا مقتضيات الدّولة تختم ذلك"[2].

تجلّى الاغتيال كذلك في شخصيّة "سفيان العبّوري" المتّهم في قضيّة قتل الأستاذ، الطالب الجماعي، والذّي وصفه الكاتب بأنّه نشأ "في حيّ مثل الحمري، كل شيء فيه مطبوع بالقسوة والسّطوة والعنف والشّراسة والاحتيال والشّذوذ والاعتداء والاغتصاب"[3]. وكلّها مصادر أساسيّة لفشل كثيف يمكن أن يعترض مسار المثقّف..

خصوصا في مجتمع "آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السّرقات العلميّة، وفداحة في التّكفل البيداغوجي، ومن تدهور في الخدمات وفضائح في العلاقات بين الأساتذة وبين الطّلبة المحكومة بأساليب الرّشوة والابتزاز والتّحرش والتّهديد والاعتداء، ومن اختلالات في وظيفة الإدارة المطبوعة بالانحرافات والقعس"[4]...

[1]- الرّواية، ص118.

[2]- الرّواية، ص120-121.

[3]- الرّواية، ص99.

[4]- الرّواية، ص136.

وبالرغم من كان "سفيان" يملك دليل براءته حيث تواجد في المستوصف لمعالجة جروحه إثر حادث تعرّض له، في ساعة مقتل الأستاذ، إلاّ أنه أدين، فاغتيل معه كل شعور وتوجّه وحلم وأمل. "حكمت المحكمة في حقّ المتّهم سفيان العبّوري بعشرين سنة سجنا نافذا، بتهمة السّرقة والقتل العمدي"[1].

وقد شهد لعكس ذلك الجمهور الحاضر في المحكمة حيث نهضوا بأصوات غاضبة... حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنّه اغتيال سياسي!" [2]. وحتّى محامي الضّحية" أستاذ. بدا لي أنّك كنت ترافع أيضا لصالح المتّهم. لم يكن لديّ أسلوب آخر غير ذلك لزرع ظلّ من الشّك في أنّ دوافع الجريمة ليست جنسيّة فحسب"[3].

فماهي إذن دوافع الجريمة الحقيقيّة؟ وكيف يمكن للمثقّف أن يتخطّى هذه الدّوافع ليسلم من الاغتيال، ليتخطّى كذلك السّلبية والهامشيّة إلى الفعاليّة لتحقيق الدّيمقراطيّة. حيث "لا ديمقراطيّة في ظلّ التّخلف الاقتصادي والأنظمة السّياسيّة القائمة على مبدأ العنف والقمع للوصول إلى هرم السّلطة وللحفاظ عليها. على المثقّف في الوطن العربي أن لا يكتفي بمطالبة تحقيق حريّة التّعبير في الصّحف والمجلّات المحدودة المقروئيّة والفعاليّة، بل عليه العمل على تطوير المجتمع بأسره وفي شتى المجالات، إذ الدّيمقراطيّة هي سرّ التّقدم الشامل للمجتمعات وليس ظاهرة تخصّ المثقّفين فقط"[4].

فمن السّهل حقّا الاستيلاء على وعي المثقّف وإرادته لدحض حركته ورغبته في التّغيير "ففي حالة الأستاذ أسعد المرّوري كان يكتفي أن يلتقي به قاتله ثم يشاع أنّهما كانا على علاقة شذوذ"[5]. علاقة شذوذ تربط بين أستاذ جامعيّ، مناضل وحركيّ وسياسيّ، وبين أحد طلبته الجامعيّين. فهل هذه هي الدّوافع الحقيقيّة وراء اغتيال المثقّف عامّة والأستاذ المفكّر والباحث خاصّة؟! وما موقفه من السّلطة وقضايا السّياسة؟.

- **المثقّف والسّلطة:**

إنّ المثقّفين "على تشبيه أحد الاجتماعيّين هم بمثابة القشرة الوسيطيّة في الأرض، انطلاقا من أنّ الأرض تتركّب من نواة ملتهبة دائمة الانصهار، وقشرة عليا متصلّبة، ومادّة ثالثة تتوسّطهما، وتتميّز

[1]- الرّواية، ص211.

[2]- الرّواية، ص212.

[3]- الرّواية، ص211.

[4]- محمّد ساري، محنة الكتابة-دراسات نقديّة-، ص46.

[5]- الرّواية، ص121.

بالتّغلغل وعدم الثّبات، وهي بذلك قد تنحاز إلى النّواة الملتهبة الثّائرة وتصبح جزءا من مكوّناتها، كما قد تنزلق نحو الطّبقة العليا المتصلّبة فتصبح إحدى قسماتها وتختصّ بخصائصها"[1]، هذه الطّبقة تمارس عليها الرّقابة منذ أولى مراحل حياتها حتّى مراحل متقدّمة من عمرها.

فهذه السّلطة الأبويّة تحوي أشكال العنف والتّمرد والقمع، تعمّق لدى المثقّف إحساسه بالقهر والإفناء. فالمثقّف هذا منذ تربيته الأولى خاضع لسلطة القمع والتّدجين والقهر حيث إنّ "النّظام التّربوي والاجتماعي يثني الطّفل عن الثّقة في آرائه الخاصّة، ويشجّعه على قبول آراء الآخرين دون تردّد وتساؤل، وهذا ما ينمّي في نفسه الإذعان للسّلطة، أي لأبيه وللشّيخ وللمعلّم وفي ما بعد لكلّ من هو أقوى منه أو أعلى منزلة أو جاها"[2].

لذلك تمثّل السّلطة أحد الأطراف المتوغّلة في قضايا السّياسة، والتّي من شأنها الوقوف حائلا بين المثقّف والتّغيير، ومثّلت علاقة المثقّف بها الرّكن المتين الذّي يرتكز عليه المجتمع. وتجسّدت هذه العلاقة من خلال شخصيّات الرّواية، حيث جمع هذا النص الأدبي شخصيّات مثقّفة محمّلة بالإيديولوجيا اختلفت مع بعضها، توافقت أو تناقضت الأهمّ أنّها قدّمت لنا مفهوما عن المجتمع والواقع ومكان السّلطة بينهما. ورؤية واضحة عن المثقّف العربي ونصيبه في وطنه...

فالمثقّف الجزائري "غير متصالح مع السّلطة بطبيعته، وفي نفس الوقت فهو لا يجد من يحميه من غضب المتطرّفين، وليس لديه الوسيلة، ولم تتح له فرصة أداء دوره الحقيقي في حمل رسالة التّنوير الحقيقيّة تمهيدا لثورة ثقافيّة حقيقيّة"[3].

ثمّة العديد من الشّخصيّات المثقّفة التّي تحوّلت إلى عبيد لدى السّلطة الحاكمة، فوضعت كل مواقفها لتبرير أفعالها، مقابل الجاه والمنصب. وثمّة شخصيّات مثقّفة أخرى وقفت في وجه السّلطة وقاومتها فازداد جبروت السّلطة لها، ولم يزدها ذلك إلاّ تمسّكا بمبادئها وأيديولوجيّاتها الواردة في خطابها... ولكن كيف تجلّى ذلك؟ وما هو الثّمن الذّي دفعه المثقّف لها؟

إذا عدنا إلى طبيعة العلاقة بين المثقّف والسّلطة وجدناها ذات طابع إشكالي حسّاس، فالبحث فيها من شأنه أن يكشف عن بنيات وآليات وضحايا، وبين التّعارض الناشئ بين غاية السّلطة وإرادة المثقّف

[1] - مخلوف عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2002، ص119.

[2] - بختي بن عودة، رنين الحدّاثة، وزارة الاتصال والثّقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1999، ص225.

[3] - علّال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسية، ص41.

تظهر دلالات قاطعة على علاقة مختلفة دائمة بين الطرفين، يكون ضحيّتها المثقّف لأنّه لا يملك سوى فكره وقلمه ورغبته في التّغيير من خلال الإبداع، أمّا السّلطة فهي إيديولوجيا النّظام الحاكم والمالك.

من الشّخصيّات المثقّفة التّي خضعت للسّلطة قائمة عمّال الشّرطة، والقائمة طويلة، وقد سبقنا ذكرهم حسب مواقفهم التّي اختلفت وتباينت، ومنهم "معمّر حيمون، الضّابط مراد، رحيم..."، كذلك قائمة أصدقاء الأستاذ أسعد ورفاقه ونذكر منهم "سليم مكتوب، توفيق بوخناثة، السّيد قادر النّاطق الرّسمي باسم التّنسيقية، الأستاذ ناصر ميهوب رئيس مكتب الحركة، محرز العبّوري والد المتّهم وفي الوقت نفسه زميل الضحيّة...." هذه الشّخصيّات خضعت للسّلطة وتحكّمت في خطاباتها.

وشخصيّات أخرى خاضعة منها "خليدة، والدّكتورة لطيفة منذور.." خضعت للسّلطة وتصادمت معها. كذلك شخصيّة مدير التّحرير الرّاعي الرّسمي لإيديولوجيّة النّظام الحاكم أو السّلطة، وكذلك شخصيّة "بيقا" مهرّب المخدّرات الذّي تتحكّم السّلطة في خطابه ويكون شاهد عيان في قضيّة الشّذوذ بين الأستاذ "أسعد" وطالبه "سفيان".

ويمكن تلخيص محور القضيّة السّياسيّة في ضبط مفهوم الاغتيال هل هو حقا اغتيال أم قتل! حيث يرفض مدير التّحرير كلمة اغتيال ويفضل قتل حتّى لا تكتسي صبغة سياسيّة، ومحاولة تحاشي القضيّة والاهتمام بالوضع في ليبيا! فيقول رستم: "نصبت مرفقي على سطح المكتب وحضنت وجهي بين يدي أبحث في ظلمة عيني عن لغة أخرى غير التّي بها أحرّر وبها أوصل إلى قارئ ينتظر غير الذّي يعرفه، لغة أؤول بها ما أتصوّره يطمئن مدير صحيفة، مثل القوس، على ما لا يتسبّب له في إحراج مع من لا يغمضون عنه عينا، كذلك صرت أتوهّم الصّحافة والصّحافيين جميعا في غربال السّلطة الورقي والإلكتروني"[1].

فهم "رستم" دوافع مدير التّحرير في حجب ورقته عن خبر الاغتيال، فما أنهى به ورقته "كان لن يعجب مدير التّحرير وبناء الدّولة يعني أوّلا وأخيرا تفكيك سلطة القبيلة"[2]. كثيرة هي الإشكاليّات التّي يطرحها وعي المثقّف والتّي ترتبط بصورة مباشرة بالسّلطة، يقول رستم: "هل لكم ما يكفي من الوزن

[1]- الرّواية، ص43.

[2]- الرّواية، ص47.

الجماهيري كي ترموا به إلى الشارع للفت انتباه الرّأي العام والضّغط على الحكومة لتكليف مصالحها بتحقيق نزيه؟"[1].

"هل ترون أنّ هناك جدوى من التّحقيق في ظل إجراءات تكبح الرأي؟"[2].

وفي الوقت نفسه يمزج السّارد هذه الإشكاليّات بنماذج ومواقف من روايات أدبيّة، علها تحل الإشكال أو على الأقل تفترض له، ومن الرّوايات "عرس بغل"، فيستدعي شخصيّة الحاج كيان، فيقول السّارد: "في شقّتي، مستلقيا على الأريكة، رافقت الحاج كيان إلى الماخور! عالمه الحي الحقيقي، ثمّة توهّمته هلوس لي.. ما السّياسة غير التّعهر! ولم أدر كم وقت كان مرّ لما توقفت فأعدت الرّواية إلى محفظتي وتعشّيت..." [3].

وفي موقف آخر يصوّر الكاتب في روايته علاقة المثقّف بالسّلطة والظّروف المحيطة بهما في حادثة لقاء الأستاذ "أسعد المرّوري" والسّيد "رانك"، في مؤتمر مقرّر الأمم المتّحدة. وذلك في عبارة تختصر الخوف والفشل والرّهبة، يقول الأستاذ: "كيف، بعد سريان القانون الذّي ينظّم إنشاء الأحزاب ويضمن حريّة التّعبير، يسمح بأن تكون هناك شرطة سياسيّة؟ إنّي أعتبر مثل هذا الجهاز مصلحة موازية لا تدافع عن مصالح الشّعب وإنّما تدافع عن مصالح أخرى"[4].

وتتجسّد هذه الفكرة حقّا في عبارات أخرى يصرّح بها الكاتب على لسان السّارد -رستم- فيقول: "هل تعرفين أنت مسؤولا سياسيّا يصرّح في قضيّة ما بشيئ لا يملى عليه من فوق!" [5]..."كثير من القضايا الجنائية، في البلد، تتابع بملفين. الثّاني هو الذّي لا تصل يد العدالة إليه! هذا إجراء يكاد يكون عالميا"[6]. وهذا دليل واضح على أنّ الرّواية عملت على إدانة أساليب القهر السّياسي من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع و الاضطهاد والتّعذيب السّياسي الذّي سيطر، واعتدى على حقوق المثقّف الإنسانيّة العامّة والخاصّة، ومنعه من تناول أمور مجتمعه ووطنه بحريّة وديمقراطيّة[7].

[1]- الرّواية، ص59.
[2]- الرّواية، ص60.
[3]- الرّواية، ص80.
[4]- الرّواية، ص83-84.
[5]- الرّواية، ص91.
[6]- الرّواية، ص122.
[7]- ينظر عبد الوهّاب معوشي، تفكيرات في الجسد الجزائري الجريح، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، ص33.

هذا الوضع قد احتضنته السّلطة التّي "تمثّل الملك والقدرة والحكم في النّظام العام للمجتمع الذّي هو صفة أساسيّة في الحياة الإنسانيّة"[1].

ويعزّز الكاتب وصف هذه العلاقة (بين المثقّف والسّلطة) بوصف نموذج الصّبر والصّمت معا لرفيق "أسعد" وهو "توفيق بوخناتة" أول من رأى الجثة فاختلط تصرّفه بين الألم، الصّبر بمعرفة الجاني والتزام الصّمت. فيربط هذه المشاعر "بأيّام هيمنة الشّرطة السّياسيّة وواحدية الحزب الحاكم العاتية، أشعت بتعاليمها عن مواجهة المناضل الحالات الاستثنائية العارضة له. أعرف هذا من كتاب التعسّف"[2].

ويعود الكاتب إلى انقلاب 1965 وأهمّ ما عاشته النّفوس فيه، ويرتبط هذا الوضع بما شعر به رفيق "أسعد" "أمام جثّة رفيقه، في 7 شارع شانزي، يفرز من بين خيارات كثيرة، تكون تزاحمت في ذهنه، أن يتّصل برفيقه الآخر، مسؤول حزب الحركة الدّيمقراطيّة في وهران، إنّي وأنا أتذكّره يحول دون دخول السّيدة خليدة، لا أحسبه فعل ذلك إلاّ تلبية لصوت من أعماقه كان ناداه أن أحفظ لها صورة زوجها كما رأتها آخر مرّة.." [3]

تجلّت علاقة السّلطة بالمثقّف من خلال توجّهاته وخطاباته السّائدة، حيث نشط الأستاذ في التّنسيقيّة، "التّنسيقيّة ليست حزبا. إنّها تجمع لكلّ الدّاعين إلى التّغيير السّلمي"[4]. ومع ذلك، بالنّسبة للسّلطة والنّظام الحاكم لا بدّ أن يعيش المثقّف و"يواجه أقسى ظروف الاحتمال البشري إخلاصا لخياره"[5].

ولا تخلو هذه العلاقة من التّعذيب بشتّى أشكاله حيث يقدّم الكاتب شخصية "سفيان" المتّهم في القضيّة والذّي يتعرّض للتّعذيب "لانتزاع الاعتراف منه ضرب على رأسه وعلى وجهه. في بطنه وعلى رجليه. ويقول إنّه هدّد بالصّعق والكهرباء. وبتعريض والديه إلى سوء معاملة إن لم يتعاون.

قاطعه الرّئيس، ببرودة.

[1] - علّال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسية، ص07.

[2] - الرّواية، ص146.

[3] - الرّواية، ص146-147.

[4] - الرّواية، ص187.

[5] - الرّواية، ص187.

لن تأخذ المحكمة بعين الاعتبار أقوال الدّفاع هذه"[1].

يرافع محامي المتّهم قائلا: "إنّه لشيء عبثي أن يوضع موكلي على مسرح جريمة ثم يحبر على إعادة تمثيل مشهد قتل لم تقترفه يداه. إنّه لأمر خيالي صرف"[2]... واسترسل الكاتب في وصف المحاكمة بقوله على لسان المحامي: "لا شكّ في أنّ البحث الذّي أنجزته الشّرطة لم يكن على قدر أهميّة هذه القضيّة. ذلك، برغم تصريحات دقيقة أدلى بها الشّهود أمام قاضي التّحقيق كان يمكن اعتمادها لتوسيع مجال التّحري في أسباب أخرى للقتل"[3]، وهذا تصريح واضح وجليّ على تجاوزات السّلطة.

إنّ ما يتعرّض له المثقّف يوميّا من الضّغط المسلّط عليه من طرف السّلطة في بلده يجعل القائمة طويلة جدا، "رغم التّفاوت الحاصل بين هذه البلدان، إذ بعضها يكتفي بالقمع الإيديولوجي والرّقابة الصّارمة على دور النّشر والصّحافة وأجهزة الإعلام، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك إلى القمع الإداري بالمتابعة القضائيّة والسّجن والتّهجير القسري نحو الخارج"[4].

وهذا ما جسّده فعلا **"الحبيب السّايح"** في روايته من خلال شخصيّة "المتّهم" والتّي حكم عليها بالسّجن عشرين سنة بتهمة السّرقة والقتل العمدي. وهذه إحالة قوية على أنّ كلّا من المثقّف والسّلطة يمتلك منطقه الخاص، أو نظامه الفكري لكنّهما معا يتنافسان على المجتمع ومكوّناته من أجل اكتساب شرعيّة الوجود في صراع واضح للقدرة على التأثير..

ومن هنا تنشأ الإيديولوجيا بينهما والتّي تشكّل الخطاب الذّي يحوي المجتمع، تتغذّى فيه السّلطة على الولاء فتدفع المثقّف إلى الركون والعزلة والانسحاب، والتّموقع حول ذاته وأحلامه، بحيث "تميل السّلطة إلى إنتاج أفعال مختلفة من الإكراه والقهر بسبب حاجتها الذّاتية لممارسة وجودها المادي"[5]، وهذا ما يجعلها "ترجم معارضها رجما بتهم الانحراف... وخاصّة غير المنتمين"[6] إليها لذلك لا نتردّد في وصف علاقة المثقّف والسّلطة بعلاقة غير تراتبيّة وغير فعّالة، التقاؤها يولّد صدمة، بوصف الثّنائية الرّابطة بينهما هي ثنائية المعارضة والموالاة .

---

[1]- الرّواية، ص209.

[2]- الرّواية، ص210.

[3]- الرّواية، الصّفحة نفسها.

[4]- محمّد ساري، محنة الكتابة-دراسة نقديّة-، ص17.

[5]- عبد الله بلقزيز، نهاية الدّاعية (الممكن والممتنع في أدوار المثقّفين)، المركز الثّقافي العربي، ط1، 2000، ص111.

[6]- المرجع نفسه، ص112.

وتمثّل الرّقابة مصدر تحكّم في نشر المادّة الإعلاميّة والمعرفيّة التّي توافق السّلطة، أو على الأقل لا تتعارض مع إيديولوجيّة السّلطة القائمة، فإنّ المثقّف أصبح واعيا يمثّل هذه الأمور، فأصبح يعرض عن قراءة الصّحف والمجلّات والكتب التّي تطبعها المؤسّسات الحكوميّة لمعرفته أنّها لا تقدّم له المعرفة الحقيقيّة. فيذهب إلى قراءة بعض الجرائد والمجلّات والكتب التّي تتحدّث عن أوضاع بلده..." [1]

ويمكن أن نلتمس هذه السّلطة المتجلّية في الإعلام والرّقابة من خلال ما وصفه "رستم" في جريدة القوس "فأخذت جريدة القوس وتصفّحتها صفحة صفحة، ذهايا وإيابا، فلم أعثر فيها على أثر لورقتي. وكأنّ الأستاذ مجرّد ذبابة سحقت! قلت، يملأني غيظي.

شفت؟ ولا صحيفة غامرت! يجب مزيد من التريّث، قال (مدير التّحرير) بنبرة أبويّة"[2].

يلعب الإعلام دورا هاما في وصف العلاقة القائمة بين المثقّف والسّلطة والدّوافع الحقيقيّة بالتّي تحكم على طبيعة هذه العلاقة، كما أنّ رواية **"الحبيب السّايح"** قد أولت أهمية كبيرة للمثقّف بوصفه بؤرة العمل الفني، الذّي يوجّه مسار الخطاب الرّوائي. كما استطاعت الرّواية أن تصوّر مشاهد العنف والتّعذيب والاغتيال لهذا المثقّف مهما كان منصبه وتوجّهه، واختلف المثقّفون على مسار العمل الفني لكنّهم اتّفقوا في إيديولوجيّة واحدة موحّدة تجلّت في سيرورة البناء السّردي.

توضّحت أكثر من خلال تعدّدية الوعي السّائد، كما أنّ هذه الرّؤية الإيديولوجيّة ارتبطت بالتّاريخ والثّورة، والاستقلال وما بعده من تغيّرات سياسيّة وتوجّهات متضاربة، مسّت الهويّة والذّات، يمكن أن نقول إنّها اجتمعت في علاقات قائمة بين الألم -الصّمت والموت. فالرّواية قد أقدمت على أزمة المثقّف من خلال نسق الاغتراب الذّاتي للذّات الذّي هيمن على سيرورة البناء السّردي للرّواية، وانتهت بالصّمت مع نهاية أخرى يمكن أن نعتبرها مفتوحة ورؤية إيجابيّة لهذا المثقّف والوطن العربي.

تمثّلت هذه النّهاية المفتوحة أو الرّؤية الإيجابيّة في المولود الجديد الذّي شهدته الرّواية، وهو "محمود" قبّلته خفيفا على جبهته. يا لهذه الرائحة العطرة لا تشبهها أخرى في هذا العالم الملوّث كلّه! قلت لنفسي. وغوغ عاصرا عينيه فاتحا فمه"[3] المولود الجديد هو ابن اخت الصّحفي الباحث عن

[1]- ينظر محمّد ساري، محنة الكتابة-دراسة نقديّة-، ص44.

[2]- الرّواية، ص42.

[3]- الرّواية، ص179-180.

الحقيقة ومفتّش الشّرطة، وكأنّه مخلوق من مزيج ثقافتين، رؤيتين، انقسام لذاتين وإيديولوجيّتين، لكنّه رؤية جديدة كلّها أمل في الغد.

وربّما هي رؤية لإمكانيات تاريخيّة جديدة للمثقّف، على الرّغم من تنامي بعض الكتابات العدميّة التّي تربط نهاية السّرديات بنهاية المثقّف، وانقضاء عهده ودوره. فهذه السّرديات لا تسهم إلّا في تعميق أزمة المثقّف، بدلا من تقليصها، ما يستلزم التّأسيس لاتّجاه نظري جديد ينطلق من الوعي بأهميّة المثقّف ومركزيّة دوره في تحرير المجتمع من ترسّبات الفشل، القهر والسّلطة، وإرساء أسس نهضة فكريّة، تعرف جيّدا أنّ إصلاح المثقّف من إصلاح البيئة التّي يفكّر فيها، وتحييدها عن سلطة الدّين، وتسلّط الدّولة، وهيمنة الإعلام وزيفه. فالمثقّف أحوج ما يكون إلى توفير أجواء الحريّة و الاستقرار.

وقد تعدّدت الأشكال السّردية التّي احتضنت المثقّف تبعا لخيارات جماليّة وقناعات فكريّة، وقد تنوّعت صور المثقّف في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** وتطوّرت بتطور علاقته بالعالم ونضج تجربته الفنيّة وحالته النّفسية، وإخلاصه للفن وموالاته للتّاريخ والهويّة. والرّوائي وحده لا يحدّد صورة المثقّف بل تلعب المكوّنات التّاريخيّة والسّياسيّة دورا كبيرا في ذلك، حيث تجعل المثقّف واعيا في العالم بالتّجارب والمحن والتّي تبلور موقفه الاغترابي الذّي يتجاوز حالته الفرديّة إلى حالة كونية تعبّر عن رؤية نوعية للعالم. بما في ذلك من مدلولات هي الأخرى تتجاوز نمط المثقّف الفرد، إلى مثقّف متعدّد الذّوات والأصوات والحضور، يتجاوز حالة الأنا إلى حالات أخريّة يحاورها.

أي أنّ المثقّف تجاوز ثقافيّا نموذج "البطل الأنا" منطلقا من ثقافة الأنا نحو الآخر، ليقدّم لنا نموذج "البطل الآخر" جاعلا من هذا الأخير الذّات البطلة السّاردة، فصورة المثقّف هذه في نصّ **"الحبيب السّايح"** إنّما تعبّر في جوهرها عن حقيقة التّحولات التّي حدثت وتحدث في الوعي المتشبّث بالنّهوض لدى الفرد العربي عامّة والجزائري خاصّة، كما أنّها تكشف عن صراعه مع الواقع الذّي يرفضه فيفرض عليه. فالمثقّف لم يعد شخصيّة تنجز وفق حركة الواقع والرّاهن فقط، وإنّما صار ذلك العنصر الذّي يناضل ضمن نضالات مختلفة، تجمع كل أفراد المجتمع في إيديولوجياتهم وتوجّهاتهم..

أهم هذه الإيديولوجيات - الذّات المغتربة - فهي وعاء يحوي معظم مفاهيم الأنا/ الهويّة/ الأصالة... فغربة المثقّف غربة مكانيّة/ نفسيّة/ سياسيّة/ وطنيّة/ فنيّة، تعكس داخل ذاتها ما بين الدّلالة السّلبية، فهو المكان الطّارد للذّات، والدّلالة الإيجابية، حيث يمثّل الوطن عنده مصدرا للاعتزاز

والشّعور بالولاء والانتماء، والوطن يبقى وطنا حلما بعيدا أملا مؤجّلا، حتى وإن حمّل بالانفصال، فهناك مظاهر أخرى للاتّصال... كالكتابة مثلا فهي العلاج والجرح معا، حتى وإن أظهرت بداخلها شبحا عظيما وهو الموت!

وهذا ما تجلّى في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث إنّ المثقّف "رستم" لم يستسلم لاغتيال الأستاذ وظلّ يكتب، لتكون مقالاته جرحا له وشاهدا على مصير ومآل المثقّف، وعلاجا في الوقت نفسه، إذ جعلته يقول ما يرى في الواقع، ولا يكتمه إلّا قليلا.

واللّغة تتكيّف مع تصوّر المؤلّف لموضوعه فتستجيب لغة الرّاوي بذلك، وكذلك وعي الشّخصيات داخل بناء مستقل هو النّص الأدبي أو ما يسمّى الكتابة، لذلك نجد مثقّفا أو بطل الرّواية كاتبا (صحفيّا) باحثا عن الحقيقة.

فالكتابة تمثّل عند الأديب ممارسة للغة تحوي الوجع بشتّى أشكاله، ويمكن القول إنّ الكاتب هو من يتألّم، والألم في حد ذاته مرض، والكتابة محاولة لنسيان ذلك الألم البعيد النّاتج عن ترسّبات وتراكمات الأحداث والحوادث في النّفس... "وفعل الكتابة هو نفسه مقاومة لقوى الصّمت والموت والغياب فهي تعلمنا كيف نمارس وسط الموت، النّسيان واللّعب والحفر والنّبش والتّنقيب في الذّاكرة والخيال والجسد، بحثا عمّا يعيد للذّات الكاتبة المتألّقة الرّغبة في الحياة والاستمرار"[1].

وتمتزج الكتابة بفساد النّظام والحكم وتملك السّلطة فيتجسّد في الرّواية تلك النّظرة التّي "تقودنا إلى رؤية نمطيّة ذات نسق واحد، منذ البداية وحتّى النّهاية، محكومة بالمواجهة المباشرة للواقع، ذات طابع انتقادي"[2]، وهذا ما جمع عند **"الحبيب السّايح"** الإيديولوجيّة القائمة على تحفيز الذّوات المدركة ودفعها إلى تأسيس وعي ممكن، وفق الظّروف الرّاهنة وما يسمح به الوعي الجمعي.

ولنقل إنّ الاغتراب أو "المثقّف- المغترب" مكانيّا/ نفسيّا/ سياسيّا/ وطنيّا -كما سبق وذكرنا- يمثّل النّسق المهيمن في سيرورة البناء السّردي، فهو نواة العمل الرّوائي التّي تجلّت في حواريّة الخطابات بين شخصيّات العمل الأدبي، فقد تشكّل ذلك المغترب من خلال التّنويع في الخطابات. فاقتحم بذلك فضاء السّرد، لذلك نقول إنّ هذا المثقّف باختلاف انتمائه وأيديولوجيته في النّص الأدبي يمثّل أنموذج

[1] - ينظر حسن المودن، الرّواية والتّحليل النّصي "قراءات من منظور التّحليل النّفسي"، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص53.

[2] - محمّد رضوان، محنة الذّات بين السّلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع وتجلّياته في الرّواية العربيّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص19.

البطل الإشكالي[1] الذّي ارتبط ارتباطا وثيقا بالنّضال من أجل واقع ممكن يتماثل ووعيه، مبرزا أزمة الوعي الحضاري انطلاقا من رؤية الكاتب.

ويؤكّد ذلك الصّحفي "رستم" إذ يبحث عن الحقيقة في كلّ مكان وزمان، وبكلّ الطرق القانونية وغير القانونية، ومن ذلك التقاء الصّحفي "بيقا" رجل الشوارع من مروّجي المخدّرات، ليسأله عن "سفيان" المتّهم باغتيال الأستاذ "أسعد"، وطبيعة العلاقة بينهما، يقول "بيقا": "تستطيع أن تقول إنّ سفيان هجرني إلى الأستاذ في وسطنا لا شيء يخفى"[2]... "وأمام قاضي التّحقيق قلت ما كان بين سفيان وبين الأستاذ المرّوري"[3]...

وطبعا لم يصدّق الصّحفي ذلك بحكم معرفته للأستاذ، واطّلاعه على توجّهاته. ففهم جيّدا الصّحفي ما كان يحبك حول مقتل الأستاذ، وزادت افتراضاته في قوله: "في حالة الأستاذ أسعد المرّوري، إن تمّ التّسليم بطرح الاغتيال المبرمج، فأيّ خطر كان يشكّله على الجهة التّي دبّرته؟(...) قاتل الرئيس بوضياف، كما قاتل الرئيس كنيدي، متلألأ حصرا، أظهرا للرأي العام على أنّهما قاما بفعلهما لوحدهما وبإرادتهما. هذا، إذا سلّمنا بأنّهما هما القاتلان الفعليان. بينما في الواقع، كما تكشفه بعض الأرشيفات المفرج عنها، كانت هناك إرادة أخرى مهيمنة أكثر تنظيما وقوّة هي التّي خطّطت ودبّرت - أحيانا مقتضيات الدّولة تحتّم ذلك"[4]، وهذا دليل واضح على أنّ المثقّف/الكاتب على درجة كبيرة من الوعي بواقعه، وأنّه أنموذج البطل الإشكالي..

حيث سعى هذا الأنموذج من البطل المثقّف/الصّحفي إلى البحث عن القيم الأصلية أو الحقيقة في واقع مضطرب، وبالرّغم من أنّه على قدر كاف من الوعي الفكري العميق، إلّا أنّه عاجز عن إصلاح مجتمعه أو التّعامل معه، لينتهي به الحال إلى أن يصبح شخصية مهمّشة غارقة في الفشل -الانهزام والصّمت.

[1] - مصطلح نقدي جديد قدّمه نقّاد "علم اجتماع الأدب منهم لوسيان غولدمان"، وهو شخصيّة تبحث عن القيم الأصليّة في واقع اجتماعي مضطرب من حيث السلوك والقيم، وهو يتّصف بقدر من الوعي الفكري العميق، لكنّه عاجز عن إصلاح مجتمعه وعن القدرة على التّعامل معه، فإنّه مثقّف فكريّا لكنّه غير قادر على الحركة سلوكيّا، ومن ثمّ ينتهي به الحال إلى أن يصبح شخصيّة مهمّشة ومغتربة. ينظر طه وادي، الرّواية السّياسية، الشّركة العالميّة المصريّة للنشر، لوجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص20.

[2] - الرّواية ص105.

[3] - الرّواية ص106.

[4] - الرّواية ص120-121.

وقد استشهد الكاتب لذلك في الرّواية بالاتّصال المجهول للبطل من طرف أحد رجال الاستعلامات يقول فيه: "السّيد رستم أعرف أنّك مهتمّ بقضيّة الأستاذ أسعد المرّوري. يجب أن تعرف أنّ ما وقع جريمة مجرّدة من أيّ صبغة سياسيّة، وإنّي لأستنكر لك أن يستغل بعض تجّار السّياسة هذا المصاب. توفّي الأستاذ في الظّروف التّي تعرفها، وسيصدر الحكم بحقّ الجاني، وينتهي كلّ شيء! ثمّ، إنّه لا أحد في مأمن من أيّ جريمة مبتذلة قد تطاله"[1]. بعدما تعرّف الصّحفي على صاحب المكالمة المجهولة ومصدرها، تأكّد تماما من عزلته واغترابه وفشله.

ومن مثقّفي الرّواية من قبل قبولا مطلقا للسّلطة وقضايا النّظام ومال إليها كل الميل، ومنهم من رفض رفضا مطلقا فلقي مصيره، ومنهم من انغلق على ذاته، فشعر "بالتّجرد Détachement، وعدم الاندماج النّفسي والفكري بالمقاييس الشّعبية في المجتمع. ويرى بعض الباحثين في ذلك نوعا من الانفصال عن المجتمع وثقافته"[2]. فهذا المثقّف بصفته الكائن المفكر صاحب الرّأي والموقف الواعي، ينظر لواقعه بأبعاد مختلفة أحيانا تتّسع وأحيانا تضيق به، وفي هذه الدّائرة تلعب السّلطة دورها في النّهوض بهذا المثقّف إلى عالم شامل، أو دحضه بوسائلها.

وفي **"من قتل أسعد المرّوري"** يتحدّث الكاتب عن هذا التّشوه الذّي طالها ووصل إلى حد الاغتيال، والغريب فعلا أنّ المؤسّسات القائمة على إبراز الحقيقة والحفاظ على القيم نجدها متواطئة وتدخل في تكوين صراع القوّة لتنحاز إلى قوّة الهيمنة مثلما هو في إخفاء حقيقة قتل "أسعد المرّوري". فقد كان **"للحبيب السّايح"** حريّة التّحرك في مساحة اللّغة السّردية وبطريقة مربكة للقارئ جعلنا نعتقد أنّها بالنّسبة للكاتب رهان.

فقد قام الكاتب من خلال لغة الخطابات بتهشيم الصّورة التّي تستعمل بها اللّغة بمخالفة القاعدة، واللّجوء إلى اللّغة الشفويّة التّي تمثّل الذّاكرة الحيّة في المجتمع الجزائري مثّلها سارد يقلب الموازين بما يشبه الهذيان السّردي الذّي يضاهي الحماقة الجماعيّة التّي يتخبّط فيها المجتمع، ولذلك عمد الرّوائي إلى استعارة أنماط متعدّدة من اللّغة المحكيّة في فضاء السّوق، وبصورة تختصر حالة الانهيار التّي وصل إليها المجتمع، وذلك من خلال السّرد البوليسي الذّي يتلاءم وتيمات النّص الرّوائي.

[1] - الرّواية ص113.

[2] - قيس النّوري، مجلّة عالم الفكر، الاغتراب: "اصطلاحا، ومفهوما وواقعا"، وزارة الإعلام، الكويت، المجلّد العاشر، العدد الأول، 1979، ص17.

وهنا تتجسّد جمالية اللّغة حيث يكون القارئ على مسافة وهو يطّلع على الأوضاع التّي تخلق إشكالية التّواصل، ممّا يجعل هذا القارئ حاذقا مؤوّلا لا يركّز على الحكاية فحسب بل على الصّياغة والتّشكيل المختلف في علاقتها بما تحكي.

فمن خلال الخصوصيّات التّي تتجمّل بها لغة الرّواية، وفنيّة مكوّناتها السّردية يعرض "السّارد" التّشويه الذّي طال قيمة القيم من خلال اغتيال صوت المجتمع المدني/المثقّف المتمثّل في "أسعد المرّوري"، الأستاذ الجامعي والنّاشط الحقوقي والمسرحي من جهة، وصوت الصّحفي/المثقّف الذّي تولّى مهمّة التّحقيق مع طبيبة شرعيّة دون أن يصل إلى الحقيقة.

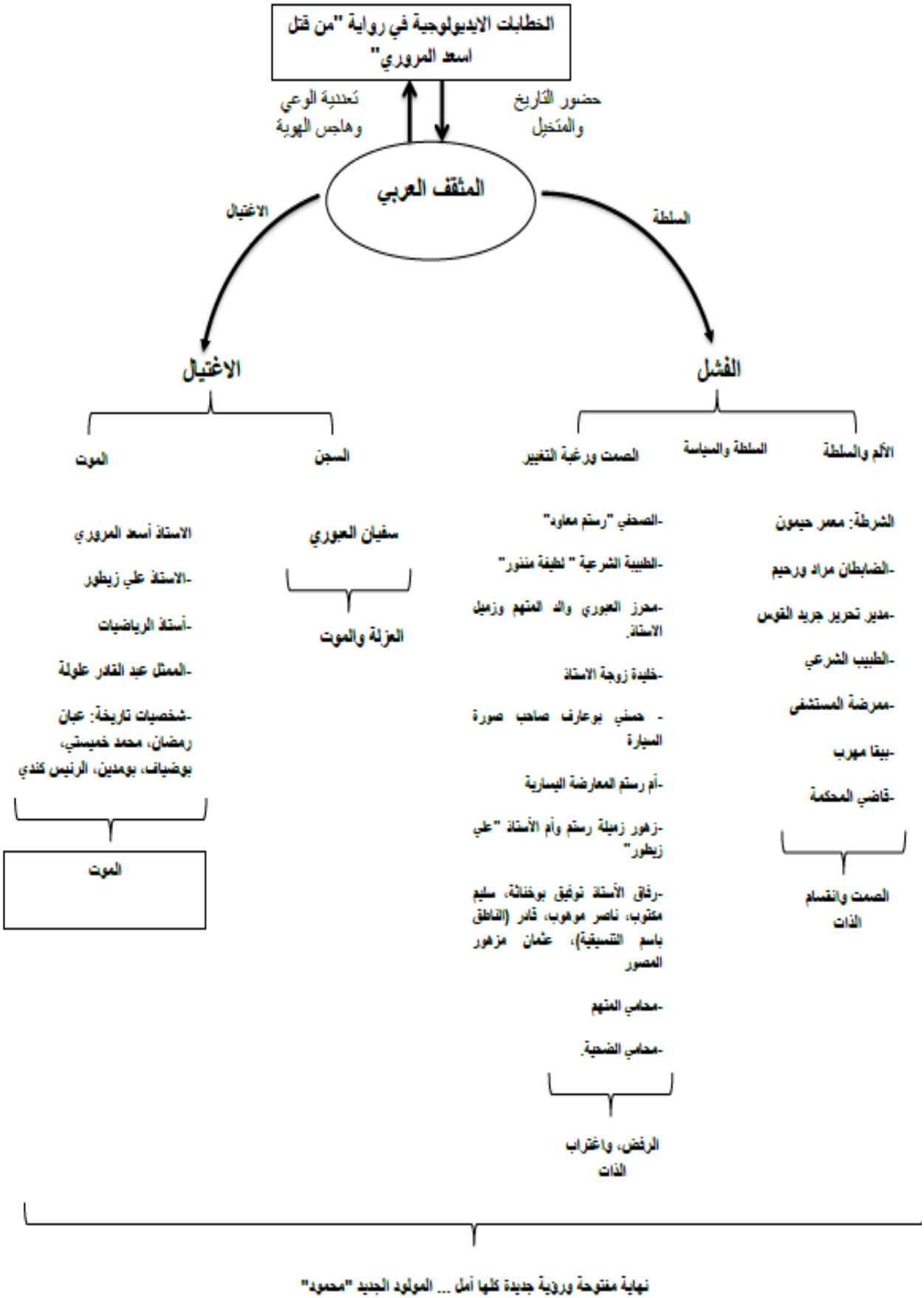
وينسجم الحديث عن هذا التّشويه مع اختيار الممثّلين الذّين يمثّلون صوت الرأي العام والذّين يمكنوا أن يرفضوا، لكنّ أصواتهم في الرّواية تطمس بالاغتيال والتّلاعب. فيتقاطع النّمط البوليسي مع حالة الإحباط العامّة، فالصّحفي وهو النّموذج الممثّل للرّأي العام، والوحيد الذّي يستطيع التكلّم، يقف أمام اغتيال الحقيقة دون أن يقدر على فعل شيء، على الرّغم من أنّه ناضل في التّحقيق للوصول إلى الحقيقة.

ولعلّ الهاجس المركزي في هذه الرّواية، كيف يمكن للرّأي العام أن يقول لا، أمام من يزيّفون الواقع والحقيقة والمعنى، وكيف يمكن فضح هذه المنظومة الخفيّة والظّاهرة التّي تتعاون من أجل طمس الحقيقة واغتصاب الإنسان والحياة معا؟!

اختار **"الحبيب السّايح"** ضحيّة تنتمي إلى التّعليم وحقوق الإنسان، كما اختار صحفيا وطبيبة للقيام بمهمّة التّحقيق، إلّا أنّ الرّواية انتهت إلى ما يشبه الوهم الذّي يعيشه الإنسان ممثّلا في الرّأي العام، والذّي يتعرّض إلى أساليب التّشويه والتّزييف واغتيال الصّوت الحر.

قد جاءت الرّواية على مستوى البناء منسجمة مع فكرة المواجهة، فالمسرح والصّحافة والتّحقيق كلّها فضاءات لطرح فكرة المواجهة، لكنّها تصطدم بوجود كائنات مشوّهة من الدّاخل ، عاجزة عن الإمساك بالمفهوم الحقيقي للوجود والمواطنة، وهذا ما تجلّى من خلال مسرحة الكاتب للغة العمل الفنّي وإيديولوجيّة الشّخصيّات التّي تناسب الرّواية في علاقتها بالتّحوّلات السّياسيّة الاجتماعيّة والفكريّة...

يمكننا ممّا سبق أن نجمع مكوّنات الحكي السّائحي واختلاف الخطابات السّائدة فيه، وتمثّلها من خلال اختلاف مصائر المثقّفين الذّين كوّنوا النّسق العام للرّواية، وذلك في التّرسيـمـة الآتيـة:


الخطابات الايديولوجية في رواية "من قتل اسعد المروري"
تعددية الوعي وهاجس الهوية
حضور التاريخ والمتخيل
المثقف العربي
الاغتيال
السلطة
الاغتيال
الفشل
الموت
السجن
الصمت ورغبة التغيير
السلطة والسياسة
الألم والسلطة
الاستاذ أسعد المروري
-الاستاذ علي زيطور
-أستاذ الرياضيات
-الممثل عبد القادر علولة
-شخصيات تاريخية: عبان رمضان، محمد خميستي، بوضياف، بومدين، الرئيس كندي
سفيان العبوري
العزلة والموت
-الصحفي "رستم معاوه"
-الطبيبة الشرعية " لطيفة منذور"
-محرز العبوري والد المتهم وزميل الاستاذ.
-خليدة زوجة الاستاذ
- حمني بوعارف صاحب صورة السيارة
-أم رستم الممارضة اليسارية
-زهور زميلة رستم وأم الأستاذ "علي زيطور"
-رفاق الأستاذ توفيق بوخنانة، سليم مكتوب، ناصر موهوب، قادر (الناطق باسم التنسيقية)، عثمان مزهور المصور
-محامي المتهم
-محامي الضحية.
الرفض، واغتراب الذات
الشرطة: معمر حيمون
-الضابطان مراد ورحيم
-مدير تحرير جريد القوس
-الطبيب الشرعي
-ممرضة المستشفى
-بيقا مهرب
-قاضي المحكمة
الصمت وانقسام الذات
الموت
نهاية مفتوحة ورؤية جديدة كلها أمل ... المولود الجديد "محمود"

استطاع **"الحبيب السّايح"** في هذه الرّواية أن يبيّن لنا عدّة صور المثقّف، فجعل بطل روايته "رستم" شخصيّة تحمل عدّة أوجه للمثقّف باعتباره الشّخصيّة الرّئيسة، وهو المحرّك الفعلي للأحداث في المتن الحكائي. فكان فاعلا اجتماعيّا، ثائرا، باحثا، على علاقة عميقة بواقعه وما يحصل فيه، منهزما، صامتا، مبدعا، مغتربا... من خلال مشاعر الخوف والخذلان في الوصول إلى الحقيقة كاملة.

تقوم البنية الدّلالية في الرّواية على عذاب المثقّف في وطن كلّه عنف وخراب، وإن تعدّدت أشكال العنف واختلفت أساليبه، والمثقّفون "على تشبيه أحد الاجتماعيّين هم بمثابة القشرة الوسيطيّة في الأرض، انطلاقا من أنّ الأرض تتركّب من نواة ملتهبة دائمة الانصهار، وقشرة عليا متصلّبة، ومادة ثالثة تتوسّطهما، وتتميّز بالتّغلغل وعدم الثّبات، وهي بذلك قد تنحاز إلى النّواة الملتهبة الثّائرة وتصبح جزءا من مكوّناتها، كما قد تنزلق نحو الطّبقة العليا المتصلّبة فتصبح إحدى قسماتها وتختصّ بخصائصها"[1].

قد اضطهد النّظام المثقّف وحاول تدجينه وإرغامه على الصّمت ومصادرة حريّة التّعبير لديه، ولا يستثني في استبداده النّزهاء والمخلصين للوطن. وكانت حادثة "أسعد المرّوري" تثبيتا للذّاكرة الجماعية، فالرّواية تغذية للذّاكرة بلغة تجسّدت جماليتها من خلال مكوّنات الخطابات الإيديولوجيّة في المسار الرّوائي.

ويمكننا القول إنّ الفكرة العميقة كفكرة إيديولوجيّة متنوّعة تتنوّع خطاباتها ومواقف المثقّف المختلفة فيها، والعودة بها إلى مراحل تاريخيّة سابقة عاشتها الجزائر... تجلّت عبر صفحات الرّواية فحملت قضايا سادت الواقع الجزائري، وقد اتّضحت ذلك عبر تقسيمات هذا الفصل...

فمن خلال التّمثيل السّردي للمتخيّل والتّاريخ في الحكي السّائحي، تجلّت جمالية اللّغة الرّوائية وتعدّدت خصوصيّتها في الرّواية المختارة من خلال حواريّة الخطابات الإيديولوجيّة أوّلا، وصورة المثقّف العربي فيها ثانيا بعدّه بؤرة الأزمة ومحلّ طرح إشكاليّات كثيرة من شأنها التّمظهر في سيرورة البناء السّردي...

[1]- مخلوف عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، ص119.

الفـصـــــل الثّالث:

سيميائيّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"..

أوّلا: تجلّيات الرّؤية السّرديّة ودلالتها في الرّواية..

1- من خلال العتبات النّصيّة.

2- من خلال فضاء النّص وتشكيلاته.

ثانيا: التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي..

1- مستوى السّطح.

2- مستوى العمق.

إنّ حديثنا عن السّيميائيّات السّردية يعود بنا إلى المصادر المتعدّدة التّي ساهمت في تأصيلها، والتّي عدت الأطر المرجعيّة التّي انبثقت منها هذه النّظرية... وهي: الشّكلانيّة الرّوسيّة "فلاديمير بروب"، الأنثروبولوجيا البنيويّة "كلود ليفي ستراوس"، الإرث اللّساني المعاصر "فرديناند دي سوسير"، "لويس يلمسليف"، "نعوام تشومسكي"...

فقد ساهمت هذه الرّوافد من تعدّد مصادرها في إرساء هذه النّظرية وتحديد أهدافها، وبيان مقاصدها ومفاهيمها: دال/مدلول _ تعبير/محتوى _ شكل/مادّة _كفاءة لغويّة/أداء كلامي _ نظام/سيرورة _ استبدال/تركيب... وغيرها من المفاهيم التّي تمثّل قضيّة تطرح نفسها بإلحاح في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة في مجال الدّراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة، فتتجلّى هذه القضيّة في التّعامل مع النّصوص السّردية عامّة، والرّواية خاصّة لفكّ شفراتها. فهل هذه الأدوات والآليات والمفاهيم كفيلة للإحاطة بحبكتها الفنيّة؟

والمنهج السّيميائي الذّي نحن بصدد تطبيقه على رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أحد المناهج التّي أحدثت ضجّة كبيرة في السّاحة النّقديّة من النّظرية إلى التّطبيق. تستوضح الوحدات الصّغرى أو العلامات حتّى نصل إلى البنية الكليّة التّي تشكّل الرّواية، والتّي تحيلنا إلى بنية عميقة طفحت على السّطح، تحتضن ذاكرة ما، وصوت تاريخ ما، لذلك نجد بنية النّص من خلال هذه المناهج توظّف الكثير من الرّموز والدّلالات والعلامات في برنامج سرديّ يجمع بين التّعبير والمحتوى، النّظام والسّيرورة... وعلم العلامات.

ويهدف هذا الفصل إلى تحليل البنى السّردية من منظور المنهج السّيميائي الذّي أولى النّص الأدبي اهتماما بالغا، وقدّم للنّاقد الباحث الآليات الإجرائية التّي سمحت له باكتشاف عوالم النّص. فقد انضوى هذا الفصل ضمن اهتمامنا بتحليل الخطاب الرّوائي، ورصد جماليّات النّص الرّوائي الجزائري من خلال رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث إنّ القراءة السّيميائيّة تبرز الأنظمة العالميّة التّي يبنى عليها النّص الإبداعي، وتسعى كذلك القراءة إلى إعادة صياغة دوافع ومدلولاته، عن طريق تركيز الاهتمام على مستويات الدّلالة، وطرائق تولّد المعاني، حيث يتمّ الإحالة على جملة من الدّلالات المعرفيّة...

يعدّ المنهج السّيميائي صاحب أهميّة بالغة في مقاربة النّص العربي الحديث لما له من قدرة على استكشاف نواح جماليّة في النّص، وفتح المجال للتّأويلات داخل النّص وخارجه، من خلال تناول

المنظومة السّرديّة في الرّواية، ومختلف البنيات السّردية: الشّخصيات، الحبكة السّرديّة والأبعاد المكانيّة والزّمانية، وارتباطها بالعلامة من حيث هي وحدة سيميائيّة ساهمت في تنمية أحداث الرّواية وتطويرها، وفي ربط المخاطب (المتلقّي) برؤية الكاتب.

وتأسيسا على أنّ علم السّرد هو الجزء الأساسي في الخطاب الذّي يعرض فيه المتكلّم الأحداث القابلة للبرمجة أو المثيرة للجدل، وهو أيضا دراسة القصّ و استنباط الأسس التّي يقوم عليها[1]، فهو يتداخل مع السّيمياء.

توغّلت السّيمياء في الخطاب السّردي معتمدة في ذلك على ما توصّل إليها سابقيها، خاصّة أنّه يتميّز بالغنى والتّنوع وتوليد المعاني اللاّمتناهي أكثر من نظيره (الخطاب الشّعري). وهذا ما جعل نظريّة السّيميائيّة السّردية تقوم على استنباط المعنى، من خلال الوقوف على عمق النّص، وهذا ما يؤكّد أنّ الدّلالة لا توجد على مستوى الخطاب وإنّما تتعدّاه إلى ما وراء الخطاب، أي إلى الوحدات المعنويّة الصّغرى.

لذلك فالقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالات الخطاب هي القراءة السّيميائيّة المبنية على إقامة مجموعة من الثّنائيات الضديّة والتّقاطبات المكانيّة والمفارقات الزّمنيّة... فالمتلقّي يقوم بفرز وتحليل النّص الإبداعي مستعينا بالتّأويل. ودلالة النّص عادة ما تكون اتّصالا بين متخاطبين (مرسل ومرسل إليه)، وإذا كان السّرد دلالة واتّصالا -كما سبق الذّكر- فإنّه يعدّ جزءا من السّيميائيّات، وبالتّحديد هو موضوع "السّيميائيّات السّردية".

وبعدّ الاهتمام الكبير الذّي أولته السّيميائيّة بخطاب العتبات، أولت اهتماما أكبر بما يحيط بالنّص، وصرّحت بأنّه من المفاتيح الأساسيّة في فهم النّص والوقوف على تأويلاته. لذلك أولى هذا المنهج عناية باسم المؤلّف، العنوان، التّصدير، الهوامش والحواشي... كما اهتمّ بالغلاف، الصّورة...

وهنا يقودنا البحث إلى مساءلة الوظيفة التّي تؤدّيها العتبات النّصية في مكاشفة النّصوص، وكيف تساعد القاري في فهم مكوّنات النّص؟ وهل حقّا هي قادرة على ذلك؟ من أجل ذلك تقوم المقاربة السّيميائيّة بتعقّب دلالة العلامات في فضاء نصوص الرّواية وخارجها. هذه الأخيرة التّي تجمعها العتبات فهي "كلّ ما يجعل من النّص كتابا يسمح بعرضه للقرّاء، وبصفة عامّة للجمهور، فالأمر يتعلّق

[1] - ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر-لونجمان، دط، 1996، ص353.

إذا بعتبة تدعو المتلقّي إلى اقتناء الكتاب"[1]. ونجد على واجهة الكتاب "العنوان، صفحة الغلاف، صورة الغلاف، الأشكال الهندسيّة، الألوان، دار النّشر... التّي تفيد القارئ بمجموعة من المعارف والإشارات التّي سيبني عليها رغبته في قراءة ذلك الكتاب"[2].

ومن هنا نستطيع القول إنّ العتبات مواقع نصيّة هامّة تساهم في فهم القارئ وتحكّمه في معنى النّص، فهي تتنوّع وتتعدّد "محاولة التّقرب من القارئ الافتراضي وتيسير فهم النّص من جهة وتحميله رسالة من جهة أخرى"[3]. حيث تتشبّع بدلالات رمزيّة وإيحائيّة، تدفع القارئ إلى الفهم والتّأويل من خلال ما تؤدّيه من وظائف جماليّة وتداوليّة "تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه"[4]، وهذا دليل واضح على أهميّة العتبات النّصية وأهميّتها في النّص الأدبي.

حيث ترتبط الأشياء بالسّرد الرّوائي ارتباطا وثيقا بمثل ارتباطها بالعتبات النّصية، أي كلّ ما يخصّ النّص الرّوائي من إطارات كالعنوان وغلاف الرّواية ولوحة الغلاف... فلا يمكن النّظر إلى عتبات النّص على أنّها مجرّد خطاب، حيث إنّ كلّ عتبة تمثّل هويّة للنّص، تحمل إشارات أسلوبيّة ودلاليّة تسمح للقارئ بالخروج إلى داخل النّص، وهذا ما تعرضه سيميائيّة عناصر السّرد كونها جزءا لا يتجزّأ من السّرد نفسه.

أوّلا: تجلّيات الرّؤية السّرديّة ودلالتها في الرّواية..

تتماهى العتبات النّصيّة مع المتن النّصي الذّي يحوي العمل الإبداعي، فهي بمثابة مفاتيح يلج من خلالها المبدع لنصّه، فعتبات النّص هي المرآة الأولى التّي تواجه المتلقّي، فهي تحتضن دلالة قد تكون واضحة مكشوفة، وقد تكون خفيّة لا يقوم عليها إلاّ النّاقد المثقّف، وقد تكون أحيانا اختزالا للعمل الرّوائي. فهي "كلّ ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قراءه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد بها هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذّي يسمح لكلّ منا دخوله أو الرجوع منه"[5].

---

[1] - محمّد القاضي، معجم السّرديات، دار محمّد علي للنّشر، تونس،ط1، 2010، ص462.

[2] Gèrard Genette, Seuils,coll, Poètique edition de seuils, 1987, p07 .

[3]. Ibid , p07 .

[4] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص27.

[5] - المرجع نفسه، ص44.

وتختلف الرّؤى حول العتبات فهناك من يراها "المداخل التّي تجعل المتلقّي يمسك بالخيوط الأوّلية والأساسيّة للعمل المعروض"[1]، حيث يمكن أن تكون هذه العتبات الأداة المساعدة في الدّخول الصّحيح للرّواية، إلاّ أنّها قد لا تكون كذلك، حيث تمثّل كسرا لتوقّعات المتلقّي فتعدّ رموزا بذلك لا تتّضح إلاّ بعد قراءة النّص كاملا... لذلك تمثّل "عنصرا ضروريّا في تشكيل الدّلالة، وتفكيك الدّوال الرّمزيّة، وإيضاح الخارج، قصد إضاءة الدّاخل"[2]، فهي أدوات تتقاطع مع النّص لتحقّق الهدف الذّي يصبو إليه الكاتب من خلال كتابته للنّص.

وفي إطار المقاربة السّيميائيّة تتجلّى هذه الأدوات من خلال استهداف النّص في ذاته ولذاته، داخل نظام المحايثة، فهذه المقاربة النّقديّة في إطار عالم الرّواية – لدى النّقاد الجزائريّن تهتمّ بدلالة الصّور والأسماء وغيرها. ثمّ تضع هذه الدّلالات في خانة مفاتيح الفهم المتعلّقة بالرّواية، حتى وإن كان ذلك تطفّلا للنّاقد الأدبي على مجال اختصاص مبدعي ونقّاد الفن التّشكيلي فهذا لا يمنع الأديب من استقراء أيقونة الغلاف بوصفها علامة دالّة.

ولأنّ الرّواية هي محور العلاقة بين الذّات والعالم، ولأنّها فنّ التّخييل، والخطاب الذّي يحمل من التّأويلات ما يجعل المتلقّي في ثورة صراع، فلأجل ذلك لابدّ من تماثل رؤية ودلالات النّص المبدع والنّسق، من خلال ما تفترضه علاقة التّفاعل بين رؤية الرّواية ومكوّنات البنية السّرديّة وعتبات نصيّة. "فلكلّ بناء مدخل، ولكلّ مدخل عتبة، ولكلّ عتبة هيئة"[3]، وهذه العتبات تحيط بالكتاب من سياج أوّلي، وعتبات بصريّة ولغويّة[4]، كما أنّ النّقاد يختلفون في تسميتها منهم "محمّد بنيس" وسعيد يقطين"، فيسمّونها بالنّص الموازي[5].

العتبات تتواجد "على حدود النّص، داخله وخارجه في آن، تتّصل به اتّصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليّته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للدّاخل النّصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليّته"[6]. وعلى ذلك فالعتبات أو النّص الموازي خطاب أساسي ومساعد -كما

[1] - جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مج 25، ع3، عالم الفكر، الكويت،1997، ص102.

[2] - المرجع نفسه، ص109.

[3] - بخولة بن الدّين، عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيمائيّة، ع01، جامعة البحرين، ماي 2013، ص104.

[4] - ينظر محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنيات وإبدالاتها التّقليدية، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص188.

[5] - المرجع نفسه، ص76.

[6] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ذكر سابقا- سخّر لخدمة النّص والاطّلاع على مغالقه. والعتبات تشمل صفحة الغلاف من عنوان ولوحة، التّصدير، الاستهلال...

وانطلاقا من ذلك سنحاول مقاربة معمار رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، وعالمها الخاص، أي عبر هذه النّصوص المصاحبة أو العتبات، التّي تميّز بها فضاء الرّواية كمفاتيح رئيسة...

1- من خلال العتبات النّصيّة:

وهي أوّل ما ينبغي اجتيازه قبل ولوج فضاء النّص، فهذه العتبات من الفواتح النّصية التّي يستهلّ بها القارئ عمليّة أو فعل القراءة، فهي أوّل ما يقع عليه السّمع والبصر، فهي إشارات وعتبات مهمّة، لا يخلو منها أي نصّ، فهي التّي تقدّمه في شكل كامل تحدّد جنسه، يتمّ تناولها من خلال مجموعة من الآليات والاستراتيجيّات التّي تسمح بتشكيل أسس نظريّة نقديّة تدعّم مسار النّقد الرّوائي، ومن ثمّ توجه المسار السّردي. فهل رواية **"الحبيب السّايح"** تحمل دلالة ما؟

من الصّعب أن يقدّم المتن وحده عاريا من هذه العتبات النّصية، هذه الأخيرة تحمل دلالة رمزيّة حيث توحي إلى مدلولات خاصّة، ومن خلال صفحة الغلاف تتحقّق أولى غايات التّواصل، مع هذا العمل الرّوائي، حيث يفتن متلقّيه بالمعنى الذّي ينساق وراءه...

وللإحاطة بالخطاب الغلافي وفهم الدّلالة والبناء والتّشكيل والمقصديّة، وللولوج إلى أعماق النّص قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنيّة والجماليّة تناولت دراستنا العنوان بصفته عتبة نصيّة خاصّة، ثم لوحة الغلاف وما تحمله من أيقونات بصريّة وعلامات تصويريّة وتشكيليّة وإشارات سيميائيّة، توضّح العمل وتفسّره، لتحقّق القدرة على تفكيك المنتوج الفنّي وتعيد تركيبه في مقولات ذهنيّة نقديّة، وصفيّة... في شكل مؤوّلات مشبّعة دلاليّا وشكليّا وتداوليّا...

أ- عتبة العنوان النّصيّة:

يعدّ العنوان عتبة رئيسة تفرض تفحّصها واستنطاقها قبل الولوج إلى عالم النّص، كما تعدّ العنونة L intitulation في الكتابة صيرورة ثقافيّة، حيث تجمع خصائص النّصوص... والعنوان يمكن أن يفضي إلى تجنيس النّص وإلى تحديد شكله ودلالته. فهو "مرتبط ارتباطا عضويّا بالنّص الذّي يعنونه، فيكمّله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقّة، فكأنّما هو نصّ صغير يتعامل مع نصّ كبير"[1].

[1] - عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الرّوائي، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، دط، 2002، ص109.

وتكون العناوين مشحونة بدلالات ذات طاقة انفعالية عالية "والصّلة بين العنوان والنّص صلة رحميّة عضويّة، ودراسة العنوان تمثل في أهمّ جوانبها دراسة النّص كلّ النّص، فالعنوان هو النّص المكثّف، أو هو نصّ قصير يختزل نصّا طويلا"[1]، لذلك نجد إنّ "العنوان يؤسّس لطقوس الكتابة التّي لا تقلّ أهميّة عن الكتابة نفسها"[2].

كما أنّ العنوان من حيث النّظام الحالي للطّباعة والنّشر يتموضع في أربعة أماكن هي: مقدّمة الغلاف، ظهر الغلاف، صفحة العنوان، صفحة العنوان المختصر، فهي الأماكن الأربعة تجعل من العنوان دالّا أكبر يفرض على النّاشر حرصا أكبر. ومن العناوين ما "تحيل مباشرة على مضمون النّص"[3] وتسمّى عناوين تيماتيّة Thématique، ومن العناوين ما تدلّ على "شكل النّص أو جنسه الأدبي"[4] وتسمّى عناوين خطابيّة Rhèmatique.

ويمكن تقسيم العنوان إلى عنوان أصلي وآخر فرعي يأتي بعد العنوان الأصلي ليكمل معناه، وهذا ما لم نجده عند الكاتب **"الحبيب السّايح"**، حيث وضع لنصّه **"من قتل أسعد المرّوري"** عنوانا أصليّا أو رئيسا فقط، ولم يضطر الرّوائي لوضع عناوين فرعية، كما أنّه حمّل عنوان عمله بنيات تكوينيّة تمثّلت في الإيديولوجيا، الجماليّة...

لذلك يمثّل العتبة الأولى التّي تطالع المتلقّي لما تتشبّع به من بنيات، فهو "أوّل مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النّص سيميائيّا، من أجل تفكيك مكوّناته قصد إعادة بنائها من جديد"[5]. وبخلاف عتبات النّص الأخرى فإنّ العنوان قد يصل إلى المتلقّي أو الجمهور قبل امتلاكه الكتاب، ذلك أنّ العنوان بإمكانه أن يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب[6]، فمن الطّبيعي أن يعبّر العنوان عن الحقيقة التّي يحملها النّص.

---

[1] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط01، 1995، ص277.

[2] - خالد حسين حسين، العنونة الروائيّة، من مجال التّسمية إلى النّصية، جريدة الأسبوع الأدبي، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ع1067، تاريخ 11|08|2007.

[3] - عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، دار النّايا للنّشر والتّوزيع، ودار محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط01، 2011، ص64.

[4] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 2007، ص46.

[5] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص107.

[6] - ينظر المرجع نفسه، ص73.

عدّ العلماء والنّقاد العنوان علامة سيميائيّة حيث صار "مجموعة العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل، وحتّى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]. فالعنوان رسالة من الكاتب إلى المتلقّي، يعبّر فيها عن رؤيته الإيديولوجيّة وموقفه في الحياة، وقضاياها، ومن دون شكّ تحمل هذه الرّؤية الهدف الذّي من أجله كتب الكاتب روايته.

ويعدّ السّيميائيّون العنوان إشكاليّة، والنّص بمثابة الإجابة عن هذه الإشكاليّة، حيث يمثّل النّص إعلانا عن طبيعة النّص، وعن نوع القراءة المناسبة لهذا النّص، لما يحمله من حمولات فكريّة وتاريخيّة وثقافيّة، عميقة الدّلالة والإيحاء، فلا مجال للاعتباطيّة في انتقاء العنوان **"من قتل أسعد المرّوري"**...

عبارة تتّسم بالإيجاز والتّكثيف والإيحاء، تمثّل "هويّة النّص التّي يمكن أن تختزل فيه معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتّى مرجعيّاته وأيديولوجيّته"[2]. وإنّ الأسئلة التّي يستدعيها هذا العنوان لا جواب عنها إلّا من داخل النّص، حيث يسعى "الباحث إلى تتبّع دلالاته ومحاولة فكّ شفرته الرّامزة"[3]، فالعنوان في نهاية المطاف هو علامة لغويّة مشفّرة تحتاج إلى متلقّ جيّد ليفكّ هذه الرّموز، حيث يفاجئ المتلقّي في أفق توقّعه، فهو يفهم من العنوان شيئا ما، وقد لا يفهم أيّ شيء، ثم يصطدم بالنّص ليفهم محتوى العنوان.

فالعنوان هو نقطة الانطلاق الطّبيعية للنّص، فهو النّواة التّي يولد منها الخطاب، لتتكاثف دلالة النّص. فإذا تناولنا البنية التركيبيّة، نجد على مستوى الأيقونة سلطة، حيث إنّ "سلطة العنوان الرّوائي عموما ينبع من مركزيّته بمعنى ارتباطه دلاليّا بكافة جوانب الأبنية السّرديّة ومستوياتها وهذا من شأنه أن يعطي للعنوان قيمته الجوهريّة، ويجعل منه عمدة في عمليّة التّلقي كما يجعل منه بوّابة لازمة للولوج في العالم السّردي"[4]...

وقد جاء عنوان الرّواية **"من قتل أسعد المرّوري"** في النّمط غير المباشر، حيث أثار علامات الاستفهام في ذهن القارئ، فلا يتحدّد المقصود منه إلّا بعد الانتهاء من قراءة العمل الأدبي، حتى تتحدد الإيحاءات والدّلالات التّي يتيحها النّص، مع احتماليّة تعدّد هذه الدّلالات والمفاهيم لدى القارئ...

---

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص ، ص67.

[2] - أحمد قنشوبة، دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن محاضرات الملتقي الوطني، السّيمياء والنّص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى، الجزائر، 2000، ص81.

[3] - بسّام قطّوس، سيمياء العنوان، ص33.

[4] - السّيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء العرب، مؤسّسة المعارف، بيروت، دط، دت، ص84.

فعنوان الرّواية مكوّن من عناصر شاركت ضمن أحداث النّص الأدبي، وكان لها الدّور الفعاّل في تحريك أحداثه، لذلك نستشفّ الأهمية الكبرى التّي يحملها هذا النّمط من العنوان من خلال ما جعل الأديب يضع أحد العناصر المكوّنة لعمله الأدبي كعنوان رئيسيّ له وجعلها أيضا من الأساسيّات المكوّنة، فتوضّح للقارئ الدور البطولي والأوّلي الذّي تلعبه هذه العناصر... وجاء عنوان الرّواية في صيغة التّركيب حيث جاء في شقّين، وكلّ شقّ مركّب هو الآخر...

الشقّ الأوّل ------- **من قتل**

الشقّ الثّاني ------- **أسعد المرّوري**

وكأنّ الكاتب أراد أن يجعل لروايته عنوانين فلم يستطع الاختيار بينهما، ففاضل بينهما بتقديم الشقّ الأوّل على الثّاني، وما يثبت قولنا هو سنن الطّباعة التّي سلكها ووافق عليها المؤلّف، وهي أنّ طباعة الشقّ الأوّل كانت بخط أكبر وأثخن بلون أسود، بينما كان الشقّ الثّاني مكتوبا بخط أقلّ سمكا من الأوّل بحجم أصغر، لكن بلون أحمر، وكأنّه يحيل إلى خطورة ما، وفي الوقت نفسه جاء مرافقا للشقّ الأوّل وحاملا له.

نحن نقرأ العنوان على عدّه الفاعل في فعل التواصل بين المرسل والمرسل إليه، لذلك يمكن تحديد مجال الحضور والغياب الذّي يخلقه في تشكيل النّسق الدّلالي مع النّص. ففي المستوى النّحوي نجد العنوان مكوّنا من جملة اسميّة مكوّنة من مبتدأ **(من)** الذّي يحمل دلالة الاستفهام والاسم الموصول معا، وقد يكون النّص كلّه خبرا له، (الشقّ الأوّل). كما يمكن عدّ (الشقّ الثّاني) جملة اسمية ثانية مكوّنة من مبتدأ **(أسعد المرّوري)** الاسم المعرفة الذّي يطرح العديد من الأسئلة...

فمن خلال ما تحمله الرّواية من دلالات الحضور والغياب، يقارب "الحبيب السّايح" أوجاع المجتمع الجزائري وتاريخه وثقافته، ويثير في هذا السّياق الأسئلة التّي تحمل الشكّ أكثر من اليقين، ويعمد إلى صياغة اليقين في فكر القارئ عبر حيرة السّؤال من خلال إعادة صياغة النّسق الثّقافي المهيمن الذّي يخضع الفكر والمثقّف الجزائري له منذ زمن بعيد.

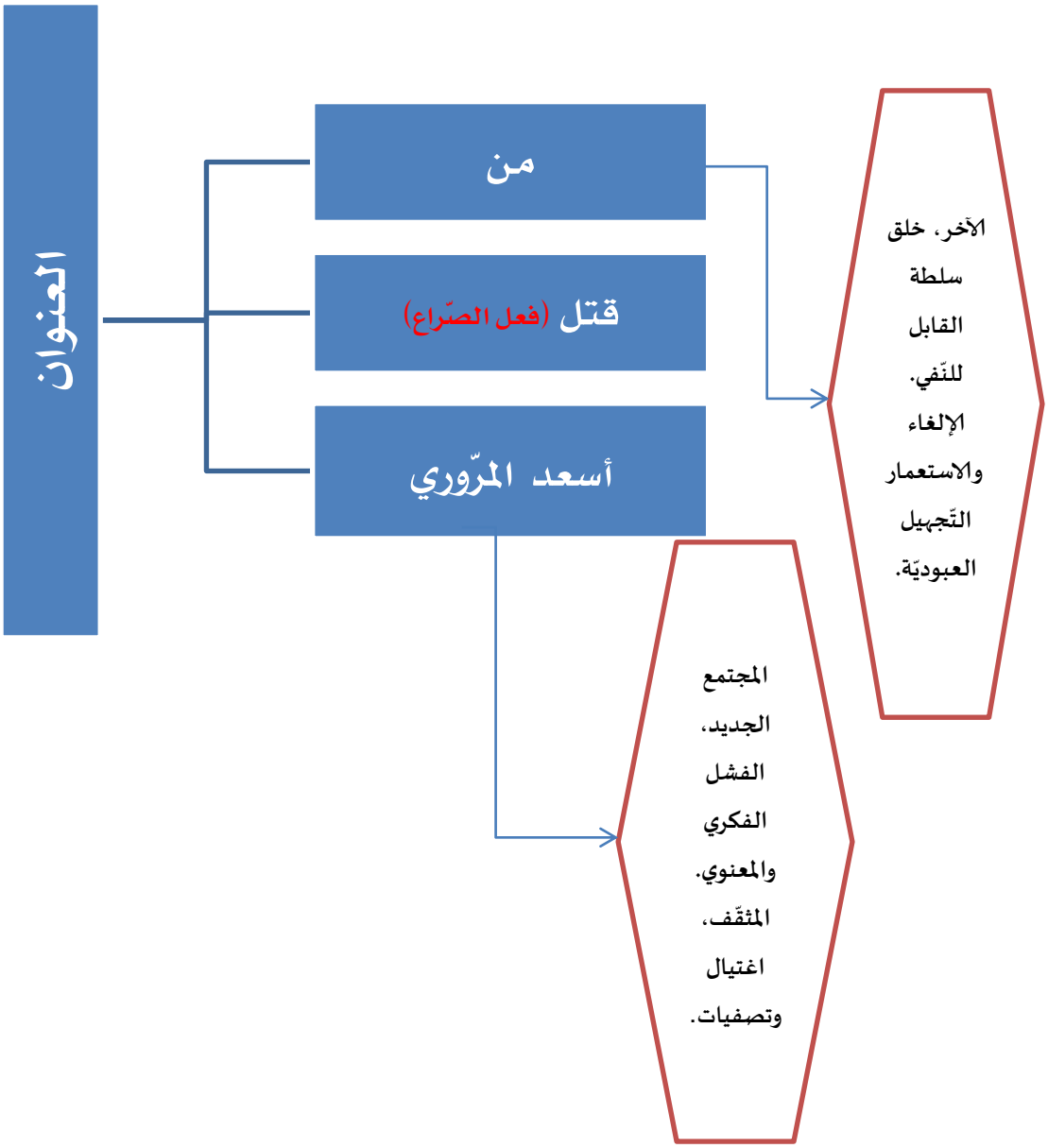
وإذا جمعنا شقي العنوان (الأوّل والثّاني) فإنّنا نجد العنوان لا يقف عند إجابة فعليّة أو حقيقيّة في زمن الرّواية، وحتى انتهائها. ما يثيره تشكيل السّؤال بهذه الكيفية هو صياغة الاستفهام دون الإحالة إلى الإجابة، فنلاحظ أنّ الكاتب قد وقف موقفا مراوغا للحدث، فأوّل ما يصادفنا أمام العنوان الذّي

من المفترض أنّه سؤال، غياب علامة الترقيم (؟) بحذف أداة الاستفهام الواجب تواجدها عند صياغة السّؤال، فهل يمكن أن يكون الكاتب قد نسي وضعها، أم أنّها سقطت لتقلب الدّلالة من ترقّب للخبر إلى يقينيّة؟

والأقرب هنا إلى أنّ (من) يدلّ على علم عاقل، ولا نعتقد بوصفها علامة استفهام، فقد قام الكاتب بتحوير (من) العاقلة إلى (من) الاستفهامية، دون إقرار معنى الاستفهام في عنوان يحيل إلى نصّ يخفي محتواه ويراوغ القارئ.

وكأنّ الكاتب يخبر عن القاتل ويعود عن ذلك ويبتعد لسببين: الأوّل أنّه لا يريد أن يجيب عن السّؤال المفترض بنفسه، وهو بذلك قد أبعد الإجابة لأنّه لم يثبت صيغة السّؤال مع أنّه قد أحال إليه. والثّاني: أنّ الأدلّة التّي كان يتوصّل إليها كانت تعود لتنفي نفسها بفعل المراوغة اللّغوية نفسها، حيث إنّ المعلوم لا يحتاج إثباتا، لكن رغم ذلك لا أحد يمكنه أن يطالبه بالكشف علنا.

صيغة محيّرة يحتويها العنوان تمثّل العلاقة بين الضّحية والمجرم في هذه الرّواية، كلاهما يمثّل قطبا معترفا بأهميّته وقيمته في المجتمع. وتجمع هذه العلاقة الصّراع الدّائر بين هذين القطبين اللّذين يرمز أسعد المرّوري إلى أحدهما، ويرمز الاسم الموصول (من) إلى الآخر الذّي يمثّل السّلطة، المجهول الذّي لا تتحقّق مركزيّته ولا تكتمل غلبته إلّا بإلغاء المثقّف؟ ولعلّ الأسئلة التّي يطرحها تركيب العنوان ما يشمله الرّسم التّالي:



جاء العنوان جملة اسميّة مفخّخة ذات سبك وحبك، شغلت مكانا على ظهر الغلاف فجاءت أعلى الصّورة والتّجنيس، كما جاءت أعلى الغلاف باللّغة الحيّة أولى حروفها الكبيرة باللّون الأحمر: **WHO KILLED ASAAD AL MARRORI**. وقد تكرّرت أسفل الصّفحة بعد الغلاف بلون أسود، وتتكرّر للمرّة الثّالثة في الصّفحة الموالية وباللّون نفسه، لكن في الوسط، يعلوها اسم المؤلف **"الحبيب السّايح"**، ويأتي التّجنيس أسفل منها.

قد أدرك **"الحبيب السّايح"** كغيره من الرّوائيين ما للعنوان من أهميّة كبرى في جلب القارئ، وإغوائه بالغوص في النّص، واكتشاف ما خفي في العنوان، لأنّه أهم بنية في المكوّنات النّصية، حيث يجمع ويختصر الكثير من الدّلالات الموجودة في النّص.

تجتمع وظائف عدّة في عنوان الرّواية، حيث إنّه دائما يحرّك تساؤلات في ذهن القارئ، فهو "الوسيلة الأولى لإثارة شهيّة القراءة"[1]. لذلك نجد عنوان نصّ **"الحبيب السّايح"** يجمع بين وظائف عدّة أوّلها الوظيفة التّعليميّة La function de dèsignation/ dènominative التّي تعنى بتسمية العمل الأدبي، وتحدّد هويّته ليسهّل على القارئ فهم محتويات النّص فهما أوّليا "فهي تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات"[2]، ومن خلال هذه الوظيفة يتحدّد الفهم الأوّلي للنّص والذّي يتلخّص في قضيّة الاغتيال من خلال صيغة فعل الحدث **(قتل)**...

كما تتجلّى وظيفة أخرى للعنوان من خلال الوصف، إذ يتمركز دورها في إعطاء إشارة أو لمحة طفيفة يمكن لها أن تؤثّر تأثيرا قويّا على المتلقّي لجذبه إلى فهم دلالات النّص، والبحث عن تأويلات مناسبة لها، وذلك من خلال قدرة الكاتب على تكوين لغة رمزيّة ذات جماليّة فنيّة عالية، وقد تجلّى ذلك في اختيار الكاتب اسم علم **"أسعد المرّوري"** رمزيّة خاصة ذات وظيفة إيديولوجيّة بارزة، مغربة، ذات دلالة بليغة، مثيرة، محرّضة أو ما يسمّى بالوظيفة الإجرائيّة أو التّحريضيّة والتّي سمّيت بالوظيفة التّداولية La fonction dèductive[3].

حيث يخلق العنوان إغراء واضحا في نفس المتلقّي من خلال تفكيره في أنّ العنوان هو: من قتل أسعد المرّوري -أو- من قتل أسعد المرّوري؟ علامة الاستفهام غير الموجودة تصنع الوظيفة. كما أنّ لون خط اسم **"أسعد المرّوري"** الأحمر يؤكّد ذلك... فنستطيع القول إنّ هذا العنوان قد تطلّب من المؤلّف وقتا واسعا من التّأمل والتّدبر لتوليده وتحويله ليصبح بنية دلاليّة عامّة للنّص الرّوائي. ونشير هنا أنّ النّص الأدبي احتوى عنوانا رئيسا فقط دون أيّة فروع، كما لم تحتو المقاطع الفصليّة على أيّة عناوين فرعيّة.

العنوان بعدّه آخر ما يختم به المؤلّف نصّه، وأوّل ما يبدأ به القارئ قراءاته، فهو ليس مجرّد اسم للنّص، بل هو إغراء للقارئ لاقتحام هذا العالم... وهكذا فالعنوان ليس عنصرا إضافيّا أو هامشيّا، وهذا الحكم ينطبق على العتبات المجاورة للنّص من إهداء وتقديم، غلاف وفهرسة وهوامش واقتباس... فالنّص الموازي هو عنصر ضروريّ في تشكيل الدّلالة وإثراء المعنى، فمن الضّروري دراسة

[1] - واسيني الأعرج، محي الدّين اللاّذقي وآخرون، نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1996، ص58.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص86.

[3] - تراجع الوظائف: المرجع نفسه، ص74.

العتبات وتوضيح الخارج للوقوف على البنيات الدّاخليّة... وبصفة الغلاف عتبة دالّة أخرى خصّتها السّيميائيّة بالتّخييل، فما يمكن أن يحمله من تأويلات؟

ب- عتبة الغلاف البصريّة:

الغلاف هو الشّيء الذّي يلفت انتباهنا بمجرّد حمل الرّواية، حيث يمثّل عتبة نصيّة هامّة، تجسّد وصلا للنصّ نفسه بغيره من النّصوص المصاحبة له[1]: صورة – ألوان – تجنيس – موقع اسم المؤلف - دار النّشر- مستوى الخط... تحمل هذه الأيقونات في مجملها دلالات وإيحاءات وتعمل بشكل متكامل متناغم، لتشكيل لوحة فنيّة جماليّة تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنّى لها إثارة التّشويش على هذا المتلقّي، أو تكون المؤشّر الدّال على الأبعاد الإيحائيّة للنّص[2].

إنّ المطّلع على غلاف الرّواية يتخيّل مجموعة من العلامات التّي تكون متّسقة ومتناسقة مع النّص الرّوائي، فما يحمله من أشكال لابدّ واستوحاها من النّص ذاته، كما أنّ الألوان تكون حسب طبيعة النّص الرّوائي، فالرّسم وآلياته لصيق بالأدب، حيث ما يستطيع الأديب الإفصاح عنه بالكتابة، يستطيع الرسّام التّعبير عنه بالرّيشة، كما كانت الرّسوم منذ القدم أداة تعبير الإنسان، كما أنّها وسيلة من وسائل التّنفيس عن النّفس.

وبناء على ذلك تمثّل لوحة الغلاف أيقونة فنية ذات قدرة دلاليّة كبيرة في الكشف عن كينونة النّص وتشكّلاته، فهي تعطيه دلالة واضحة لمكنونات النّص الإبداعي، فاللّوحة ليست شكلا عفويا أو منظرا جماليّا خاليا من الدّلالات المضمرة التّي يعمد إليها المبدع، فيعمد هذا الأخير إلى الاستعانة بفنّان تشكيليّ ليحقّق له الإطار العام الذّي يقصد أن يفهمه المتلقّي، فهذا يعني أنّ لوحة الغلاف هي النّص البصري التّشكيلي الأوّل الذّي يلتقي به المتلقّي.

إنّ لوحة الغلاف قادرة على كشف الحالة النّفسية لشخصيّات الرّواية ولكاتبها، كونه المسؤول الأوّل عن الرّواية بكلّ عناصرها، وقد تكون اللّوحة أكثر قدرة من الكلمات على إظهار جوانب الرّواية،

[1] - ينظر حسن محمّد حمّاد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبيّة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، دت، ص148.

[2] - مراد عبد الرّحمن مبروك، جيوبوتيكا النّص الأدبي –تضاريس الفضاء الرّوائي، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط6، 2002، ص124.

والكشف عن مكنوناتها، فكثيرا ما تقول اللّوحة ما لا تقوله الكلمات، ومهمّة الباحث هي الوقوف على تلك المعاني المنشورة خلف اللّوحة، ووضعها في إطارها الإيديولوجي الصّحيح والملائم.

إنّ فهم لوحة الغلاف تساعد القارئ على فهم موضوع النّص فهما مبدئيّا، فهي تقوم على أساس الجمع بين الموضوع والصّورة أي بين الدّال والمدلول، فهي رمز وليس انعكاسا، فالغلاف يتّخذه المؤلّف كمفاتيح سرديّة تنقل أو تترجم موضوع العنوان أو النّص أن تكون لدى القارئ ما يساعده على فهم النّص تدريجيّا. وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مدى تقاطع دلالات غلاف الرّواية مع متنها، فهل هناك توافق بين الغلاف بتضاريسه وإيحاءاته والنّص بمكوّناته وأهدافه؟

"يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلّفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الإشارات لا بدّ أن تكون له دلالة جماليّة أو قيميّة"[1]، ويلخّص التّشكيل الخارجي وظيفتين: إشهارية تتعلّق بالنّاشر، تنتهي بمجرّد اقتناء الكتاب، ووظيفة تأويليّة تتعلّق بالمتلقّي تتمثّل في الوقوف على علاقات التّماثل الدّلالية بين الغلاف والنّص.

وإذا عدنا إلى غلاف رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، وجدناه يتكوّن من أربع وحدات تحمل الصّورة، اللّون، التّجنيس، والعنوان الذّي يعدّ وحدة كبرى تستقّل بذاتها -وقد تمّ عرضه سابقا-

- **الصّورة:**

تحمل الصّورة من عمق الدّلالات والمعاني والقيم والمشاعر والأحاسيس الشّيء الكثير، فالمتأمّل لغلاف رواية "الحبيب السايح" يجد نفسه مطالبا بالإجابة عن: هل الصّورة تعطينا مضمون النّص أم أنّ النّص المكتوب هو الذّي يعطي معنى للصّورة؟... هل تمثّل الصّورة دالّا للنصّ، وما يمكن أن تحمله من مدلولات؟

[1] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص60.

يمكننا أن نجد الإجابة بين ثنايا النّص وبين سطور الرّواية، فالصّورة "تمثّل تفكيرا أيقونيّا معمّقا"[1]، فالغلاف واجهة مفتوحة الدّلالات والتّأويلات، لذلك "فإنّ قراءة الصّورة الواحدة يتعدّد نظريا بتعدّد القرّاء"[2]، كما أنّ الصّورة مفتاح تأويلي للعنوان والنّص معا، لذلك فالصّورة تحتاج إلى تأويل وتفسير، مثله مثل أيّ عمل إبداعي. " والصّورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أيّا كان استعمالها بالسّهولة المتصوّرة حتّى وإن رغب في ذلك"[3]، يمكن للصّورة وفق هذه المفاهيم، أن تعبّر عن

[1] - برنار توسان، ما هي السّيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، دار النّشر، إفريقيا الشّرق، ط1، 1994، ص81.

[2] - محمّد بن يوب، آليّة قراءة الصّورة البصريّة، الملتقى الدّولي التّاسع للرّواية عند عبد الحميد بن هدّوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدّولي الثّامن، وزارة الثّقافة، مديريّة الثّقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص82.

[3] - المرجع نفسه، ص78.

محتوى النّص وعن لغته أيضا، حيث حملت كل أيقونة من الصّورة دلالة عميقة تستحقّ الإبحار في إجراءاتها...

وتحمل صورة غلاف رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** دورها الدّال فكلّ ما فيها له معنى في الحقيقة، كما أنّها تقدّم رؤية أوّلها اسم الكاتب **"الحبيب السّايح"**، ويعدّ ذلك من بين العناصر المهمّة، التّي لا يمكننا تجاهلها لأنّها العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، وجاء اسم الكاتب وسط الغلاف أسفل الصّورة، بالخط الكبير الأسود باللّغتين العربيّة، والفرنسيّة.

أما الصّورة الموجودة وسط غلاف الرّواية فهي صورة رمزيّة، لها خلفيّتها، تصطنع الذّات من خلال شكلها الذّهني المتخيّل، الذّي تثيره العبارات اللّغوية، فهي تضمين رمزي للواقع، من خلال (المقبرة) كعلامة دالّة، وكلمة (قتل) في العنوان كلفظ لغوي.

تجمع الصّورة مشهد رجل مغطّى الوجه جالس على مشط قدميه أمام أحد القبور، وكأنّ هذا الرّجل هو مدلول(من) المشبّعة بالضّبابية والمؤكّدة لفعل القتل، حيث تحمل الرّواية حدث اختفاء **"أسعد المرّوري"** الأستاذ بجامعة وهران والنّاشط الحقوقي، قبل أن تهتز بعد خمسة أيام بخبر اكتشاف جثّته هامدة بمقر حزب الحركة الدّيمقراطية الذّي ينتمي إليه.

وتتّخذ المقبرة في صورة الغلاف مدلولا فكريّا وبعدا نفسيّا، حيث تمثّل الطّريق إلى الذّاكرة وإلى الماضي وإلى العادات... تمثّل دلالة الاستحضار والحنين من خلال صورة الرّجل الغامض الجالس على حافّة أحد القبور، وهذا ما يقوّي التّكامل بين صورة الغلاف والعنوان، ووجودهما معا يقوّي دلالات النّص ويعين القارئ على الفهم.

كما أنّ هناك تماثل بين الرّؤية التّي تتشبّع بها الرّواية ولوحة الغلاف، إذ أنّ هذه الأخيرة تحيل بمكوّناتها إلى طبيعة العلاقة التّي يرمي إليها الأديب من خلال نصّه، بين الإنسان والواقع والوجود، ورؤيته المتعلّقة بالموت خصوصا المثقّف.

- **اللّون:**

الحديث عن اللوّن من أساسيّات دراسة الغلاف، لما يحتويه من علاقة واضحة بالعمل الأدبي، وما يرمي إليه من بنيات دلاليّة عميقة، حيث يكشف عن جزء كبير من شخصيّة الكاتب من جهة، كما يؤثّر من جهة أخرى في نفسيّة المتلقّي. ومن هنا يحدث تفسير الميل إلى بعض الألوان دون الأخرى، حيث

نجدها مرتبطة بظروف الحياة، الثّقافة والبيئة... "ومن هنا نجد إنّ للألوان دلالات معيّنة وارتباطات بالظّروف والأحداث التّي مررنا بها، وفي هذا تعليل للأسباب التّي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى"[1].

تساهم دلالات اللّون في نقل الدّلالات الخفيّة والأبعاد المستترة المتخفّية في نفسيّة المتحدّث والمتلقّي معا، وحتّى بالوسط الاجتماعي، فالصّورة اللّونية "تشكل جزءا من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنيّة هامّة"[2]. فهناك ألوان حارّة وألوان باردة مبهجة مفرحة منطلقة تنعش النّفس بمعاني الفرح والسّرور، وهناك أخرى قاتمة بائسة تبعث للنّفس غيوما من الهدوء والخمول أو الحزن والكدر"[3]...

لذلك نقول إنّ لغة اللّون على غلاف أيّ نصّ أدبي إبداعي يمثّل عنوانا وخطابا واصفا لمحتوى رسالة ذلك النّص، وهو دعوة صريحة للمتلقّي إلى تذوّقه. وإنّ اختيار اللّون يلعب الدّور الكبير، إذ تقابله حاسّة البصر، ولعبة الألوان هي لعبة فنيّة فاللّون أداة لتوصيل الأفكار ورمزا يتموضع عليه.

وألوان صورة الغلاف كما هو واضح في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** عبارة عن صراع بين اللّونين الأسود والأبيض، ضبابيّة شاملة للمقبرة المجسّدة في الصّورة. فاللّونان لا يتعلّقان بالإبصار وحسب، بل يدخلان في عالم أعمق من مجرّد النّظر إليهما، فهما يدخلان شعورا خاصّا للذّات، ومعنى جديدا، حيث يطغى السّواد في الصّورة، وتشجّع فيه الضّبابية من خلال القبور المبعثرة، والرّجل الغامض الذّي لا يظهر وجهه، وكأنّ ذلك الضّوء والظّل يوحيان بمعنى الصّراع بين الخير والشر.

فاللّونان تفسير لحالات فسيولوجيّة وسيكولوجيّة ترتبط ارتباطا وثيقا بحالات النّفس المتقلّبة بين حبّ وكراهيّة، حزن واطمئنان، العصيان، الحداد، التّمرد... وفي عمق الضّبابية يثير انتباه المبصر ذلك اللّون الأصفر الخفيف على لباس الرّجل، أصفر متّسخ، برّاق، دافئ.. لكنّه يبدو مغبرّا وكأنّه رمز للخداع والغشّ وحتّى الفشل.. وأكثر ما يثير الانتباه أنّ ألوان الصّورة محاطة بإطار أحمر وكأنّه مدعاة للخطر والعدوانيّة، القوّة والدّم...

[1] - عيّاض عبد الرّحمن الدّوري، دلالات اللّون في الفن العربي الإسلامي، دار الشّؤون الثّقافة العامّة، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص19.

[2] - محمّد بن يوب، آليّة قراءة الصّورة البصريّة، ص87.

[3] - مشوح وليد، الصّورة الشّعرية عند عبد الله البردوني، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص181.

ونعود ونقول إنّ سيادة اللّون الأسود توحي إلى سيادة الحزن الدّفين في داخل المرء والغفلة والظلمة، ذلك لأنّ شدّة الظّلام تحجب النّاظر عن النّظر وملاحظة الأشياء، وبالتّالي يجهل حقائقها ومعانيها. لذلك يبقى الأسود الطّاغي مرتبطا بالحداد والخيانة والتّلاعب... وهو ما توحي إليه الرّواية.

لذلك تعدّ الألوان "من أهمّ العناصر التّي تعبّر عن المعنى والمضمون لموضوع كتاب ما على غلافه ففي الألوان تكمن قوّة جذب هائلة للعين"[1]، لذلك الألوان لدى الأديب تحكي عن تعرّض لحالات من التّعنيف الإبداعي والفكري، وما اشتملت عليه من اعوجاجات كشفت لنا عن عمق التجربة المريرة، لذلك كانت لغة اللّون عنوانا ووصفا للغة الإبداع والكتابة.

- **التّجنيس:**

لقد ظهر لنا أن غلاف رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** هو تضمين رمزيّ للعوالم المجسّدة داخل النّص السّردي، وبالنّسبة إلى طبيعة الصّورة التّي ظهرت في قلب غلاف الرّواية، والتّي تجمع الأوضاع الاجتماعيّة والفكريّة الموجودة التّي شكّلت تداولية الخطاب، وجمعت الأبعاد الدّلالية التّي تؤثّر في نفسيّة المتلقّي وتستنطق شخصيّات الرّواية ضمن الوظائف السّردية. وتعدّ كلمة **"رواية"** المكتوبة على غلاف كل رواية، والمصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعي، وتعدّ أيضا مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نصّ ما.

فالمؤشّر الجنسي Indication Gènèrique[2]، يعمل على تحديد جنس العمل باستبعاد الأجناس الأخرى من شعر، قصّة ومسرح... وهو نظام تابع للعنوان، "لهذا يعدّ نظاما رسميّا يعبّر عن مقصديّة كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان نسبته للنصّ، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النّسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجة قرائي لهذا العمل"[3]...

وتجنيس هذا النّص تكرّر مرّتين، حيث جاء في الأولى على الغلاف والثّانية في الصّفحة الثّالثة بعد الغلاف، حيث اشتملت الصّفحة الثّانية على العنوان وحده، وجاء ظهرها فيه عنوان الرّواية / اسم المؤلّف / سنة الإصدار والطّبعة، وبيانات أخرى حول النّشر... والثّالثة جمعت بين اسم الكاتب أعلى الصّفحة، وعنوان الرّواية وكلمة "رواية".

[1] - محمّد محي محمّد عيد مصطفى، كتاب اللّون وأهميّته كأحد عناصر التّعبير الفنّي في غلاف الكتاب لغة اتّصال وتنسيق، ص549.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص89.

[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

أمّا "رواية" الغلاف فقد خطّت باللّون الأحمر أسفل يسار إطار الصّورة، بالشّكل العمودي، تقدّم "وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل / الكتاب الذّي سيقرأه"[1]، ما يسمح له بافتعال عمليّات بناء وهدم لنقد تعليقاته واستفساراته، في خضمّ التّشوه الذّي طال المجتمع الفكري والذّي وصل إلى حد الاغتيال والإصرار على إبراز الحقيقة والحفاظ على القيم، حيث إنّ السّعادة حسب رؤية الكاتب لا تتحقّق إلّا بالعدالة ما دامت إمكانيّة السّلام مفقودة...

لذلك "رواية" تجعل القارئ يعرف أنّ ما يطالعه أحداث رواية حقّا تضع يدها على مسارات التّحول التّي عايشها الفكر الجزائري، حيث صار أفراد المجتمع غير قادرين على توحيد مواقفهم فأدّى ذلك إلى خلق فئات متصارعة مع ذاتها متضاربة في أفكارها تعترف باغتيال المثقّف، وفشله أيضا، لكنّهم غير قادرين على التّوضيح أنّ الاغتيال مدبّر بسبب الأفكار التّي يؤمن بها في ظلّ حريّة التّعبير، وقمع الشّرطة السّياسيّة.

ت- عتبة التّصدير:

بعد أن تكلّمنا عن صفحة الغلاف بما فيه العنوان، الصّورة والألوان، نتكلّم عن عتبة نصيّة أخرى هي التّصدير. وقبل أن نتحدّث عن ذلك، نقول أين الإهداء في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟ فالإهداء من الموازيات النّصية المصاحبة، عادة يتموقع في الصّفحة الأولى قبل بداية النّص، أو في الصّفحة الثّانية بعد الغلاف، فهو من إعداد الكاتب، لا علاقة له بالذّات السّاردة، فمثله مثل العنوان والحواشي الخارجيّة الموازية للنّص الأصلي، يصنّف ضمن العتبات التّي توضع بعد انتهاء العمل الإبداعي.

والإهداء "هو أحد الأمكنة "الطّريفة" للنّص الموازي التّي لا تخلو من "أسرار" تضيء النّظام والتّقاليد الثّقافيين لمرحلة تاريخية محدّدة، فيما تعضد حضور النّص وتؤمّن تداوليّته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحوّلات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافل ثقافيّة (مرسل الإهداء والمهدى إليه). وبالسّياق الثّقافي والتّاريخي لفعل الإهداء"[2].

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص90.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص48.

أمّا نصّ **"الحبيب السّايح"** فلا يوجد به نصّ خاصّ بالإهداء يحمل دلالة "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعيّة أو اعتباريّة)"[1]. ويتفاعل الإهداء مع النّص والقارئ أيضا حيث إنّه "لا يكون شاهدا فقط بل معنيا أيضا"[2].

ويمكن القول إنّ نصّ الرّواية انتهى أخيرا بقول الكاتب "أدرار- وهران- سعيدة. 2017"[3]، وكأنّه إهداء مختصر يسعى إلى القيام "بوظيفة مهمّة لأنّها تنشّط الحركيّة التّواصليّة بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محقّقة قيمتها الاجتماعيّة وقصديّتها النّفعية في تفاعل كلّ من المهدي والمهدى إليه"[4]. فهي تنهض بالقارئ للمشاركة في الإهداء وفهم العلاقة بين الإهداء ونصّ العمل الإبداعي، "فهي تساعد القارئ الواقعي[5] على خلق مجموعة التّأويلات المفتوحة بعد فعل القراءة.

أمّا بين ثنايا النّص السّردي فإنّنا لا نجد الإهداء، وكأنّ الكاتب تعمّد ذلك فتحاشاه لحاجة في نفسه كأن لم يسمعه صدره لذلك مثلا، نظرا لما يحاول تصويره في نصّه من ضبابيّة، لذلك ألغى الكاتب هذه العتبة لما "تحمله من معنى المهدي إليه، والعلاقات التّي سينسجها من خلاله"[6]. أو نقول أيضا إنّ الكاتب لربّما كان على عجلة من أمره فأغفل هذه العتبة وهو يحاول أن يجد قاتل المثقّف "أسعد المرّوري"... ويبقى الإهداء عتبة من عتبات النّص الذّي ينفتح على تصديرات واستهلالات أخرى من شأنها أن تضيء النّص أكثر وأكثر.

والتّصدير شأنه شأن الإهداء في أهميّته، إذ أنّه يجعل من الرّواية شيئا ماديّا ذا قيمة معنويّة، يفرض علينا ولوجه وكشفه، ويطرح بدوره عناصر شيئيّة ذات دلالة في سياق النّص، وهي تحيل إلى أشياء بلفظها قد تكون متوقّعة، أو متخيّلة، لكنّها ستظهر بعد اكتشاف النّص.

والتّصدير Epigraphe مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد بل أنّه "الاستشهاد بامتياز"[7]، حيث يمثّل أوّل ما يصادف القارئ أثناء ممارسته لنشاط القراءة، فهو "ما تعيد اليد الثّانية تدوينه بين

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص93.
[2] - ينظر المرجع نفسه، ص55.
[3] - الرّواية، ص227.
[4] - المرجع السّابق، ص99.
[5] - المرجع السّابق، ص102.
[6] - المرجع السّابق، ص99.
[7] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص56.

مزدوجتين"[1]، ففي العادة يأتي سابقا للنّص على شكل أبيات شعريّة، أو مقطع نثري بين مزدوجتين، أو قصّة قصيرة فتكون بذلك بمثابة مقدّمة أو فاتحة نصيّة للرّواية.

وسمّي بالتّصدير لأنّه يوضع على رأس العمل، أي أنّ المؤلّفين صاروا يبتدئون أعمالهم بأقوال أعلام مشهورين وهذا لأجل توضيح بعض جوانب أعمالهم، وبهذا يكون في موقع قريب من النّص بعد الإهداء إن وجد. فهو "الحديث الذّي يتجاوز النّص المفرد ليستقرّ على رأس مجموعة أعمال المؤلف لإنجاز وظائف نصيّة موازية تضيء بدورها بعض عتمات النّص وتحسّن تداوليّته"[2].

لذلك نقول إنّ التّصدير استشهاد بامتياز، فهو "اقتباس بجدارة"[3]، وسمّي كذلك "بالتّصدير الاستهلالي" L'èpigraphe liminaire، فهذا النّوع من التّصدير يأتي على "رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل"[4]، ولمّا كان هذا التّصدير استهلاليا فهو "يتضافر مع عناصر أخرى في النّص الموازي في توجيه أفق انتظار القارئ وتوسيع أفقه الثّقافي في انسجام مع أفق النّص"[5].

وعلى الرّغم من أهميّة التّصدير كنصّ موازٍ في فك شفرات النّص، إلّا أنّ "الحبيب السّايح" قد أدرج تصديرا واحدا فقط في نصّه، عمل من خلاله على "توسيع الأفق الثّقافي للقارئ"[6]، و"تنشيط أفق انتظار القارئ"[7]، من خلال التّأكيد على "ضمان القراءة الجيّدة للنّص"[8]، والمساعدة على كشف وجهة نظر الكاتب من جهة، وفهم النّص في إطاره الصّحيح من جهة أخرى.

وقد صدّر **"الحبيب السّايح"** نصّه بما يلي: "يصعب عليّ الاعتقاد بوجود بشر في جنان سعيدة لا يعرفون العنف أو العدوانية"[9] ل"فرويد". ليحتاج التّصدير من المتلقّي وقفة تأمّل، "فإنّ التّصدير

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص57.

[2] Gèrard Genette: seuils, p114.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص107.

[4] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص61.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] - المرجع نفسه، ص57.

[7] - المرجع السّابق، ص108.

[8] - المرجع السّابق، ص118.

[9] - الرّواية، ص06.

لحظة صامتة، وحده التّأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها"[1]. وهنا التّصدير يلزم القارئ التّساؤل: ما علاقة الاعتقاد بوجود بشر في الجنان السّعيدة بالعنف أو العدوانيّة؟ وما مدلول هذا الوجود في النّص؟ فهل التّصدير يحوي دلالة معيّنة مرتبطة بالرّواية؟... يمكن.. فالتّصدير "بمثابة تعليق على العنوان"[2]...

قد أشار الكاتب في عتبته المقتبسة من كلام (فرويد) إلى استحالة السّعادة بالنّسبة إلى الإنسان، فهذا النّفي المطلق لإمكانيّة سعادة الإنسان يتأسّس من خلال محطّات يمرّ بها البطل "رستم" لكشف المؤامرة التّي تعرّض إليها الأستاذ الجامعي "أسعد" والتّي انتهت باغتياله، وآل إلى تغييب كلّ ما يمكنه أن يحقّق العدالة أو يكشف القاتل...

"اغتياله تراجيديا ولا يمكن قبولها حسب المعلومات التّي استلمتها فإنّ السّيد أسعد المرّوري يكون تلقّى جروحا كثيرة على مستوى الرّأس، الأمر الذّي يحملني على الاعتقاد بأنّ هذا الفعل عمل تعسّفي"[3]... العتبات النّصية انطلاقا من كلّ ما ذكر لم تعد بتلك البساطة، وإنّما صارت قادرة على تغيير إدراكنا وتزويد المتلقّي بعلامات نصيّة مشحونة بالخطابات الأدبيّة الغنيّة بالدّلالات...

ونقول إنّ الاستهلال عند "جينيت" هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا، فهو يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص[4]، وهذا ما يؤكّد علاقته بالمضمون، وبهذا نستطيع القول إنّ الكاتب استطاع أن يوقع بالقارئ، ونجح بدفعه إلى الغوص في أعماق النّص، فعلاقة الاستهلال بالنّص كعلاقة المبدع بالمتلقّي..

فالاستهلال أضاء طريق القارئ للوصول إلى النّص، حين ربط الكاتب بين مقولة "فرويد" وما حضنته الرواية من ضبابيّة اجتماعيّة، فقد سعى **"الحبيب السّايح"** إلى ربط الاعتقاد بالإنسان الذّي يتقلّب بين مبرّرات السّعادة ومسبّبات الألم، فيعمد إلى العنف والعدوانية كردّ فعل...

وقد أبدع الكاتب في تصوير هذا الاعتقاد في المجتمع العربي عامّة والجزائري خاصّة، من خلال أنموذج البطل المثقّف **"أسعد المرّوري"** وأنموذج المجهول **"من"**. وذلك من خلال خلق الفضول وحب

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص ، ص111.
[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] - الرّواية، ص81.
[4] - ينظر المرجع السّابق، ص112.

الاكتشاف والمعرفة عند المتلقّي، وهذا ما يدفع بهذا الأخير إلى ضرورة معرفة ما يحتويه النّص وما يدور حوله، وما تتشبّع به من دلالات.

وهذا ما تفصح عنه العتبات النّصية بكل ما تحيط به من عناوين أساسيّة وفرعيّة حيث لم يعتمد عليها الكاتب في نصّه، واكتفى بالعنوان الأساسي الأوّل للعمل الأدبي - ومقدّمة وخاتمة وهوامش، ورسوم وزخارف إن وجدت- أي كلّ ما يوحي بدلالة في الكتاب. وعلى الكاتب أن يعير هذه العناصر النّصية اهتماما كبيرا لأنّها واجهة عمله الأدبي التّي يصطدم بها القارئ في بادئ الأمر، حيث تمثّل ممرّا برموزه وإشاراته، توحي للمارّ فيه ماذا ينتظره في متن الكتاب.

ومن خلال التّصدير الذّي اختاره الكاتب يتمّ تفسير العنوان، فهو وسيلة استراتيجيّة لاستقبال، وجذب المتلقّي ليحقّق وظيفة من الأربعة التّي حدّدها "جيرار جينيت" والمتمثّلة في: التّعليق على العنوان وذلك من خلال التّوضيح والتّفسير. التّعليق على النّص من خلال تحقيق دلالات النّص وتقديم التّعليق الواضح. الكفالة النّصية أو الضمان غير المباشر، حيث يكون هنا التّصدير في الغالب مقتبسا، والكاتب أحيانا يأتي بهذا الاقتباس لا لأجل ما يقوله هذا الاقتباس بل من أجل من قال هذا الاقتباس.

فالأهميّة هنا تعود لاسم المؤلّف المستشهد به لتنزلق شهرته إلى المؤلّف صاحب التّصدير، ممّا يوفّر للمؤلّف الجديد شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير[1]. الحضور والغياب من خلال تفعيل وظيفة سيكولوجيّة عاطفيّة غير مؤكّدة في كلّ الأحيان، فحساسيّة القارئ تختلف مراتب القارئ ومذهبهم واحترافيّتهم[2].

ولا بأس إن تحدّثنا باختصار عن عتبة أخرى من عتبات النّص وهي الحاشية، إنّها "إضافة تقدّم النّص قصد تفسيره، أو توضيحه أو التّعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتّخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب، أو العنوان الكبير في الصّحافة بملاحظاتها القصيرة، والموجزة الواردة في أسفل صفحة النّص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عمّا ورد فيه"[3].

كما تكون الحاشية في نمط ترجمة لعبارة ما من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة والعكس، وهذا النّوع من الحواشي لم تتضمّنه الرّواية. وتأتي الحاشية كتوضيح حول شخصية ما وإنجازاتها، وقد

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة، ص60.

[2] - المرجع نفسه، ص61.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص127.

جاءت هذه الشّاكلة في الرّواية... كتوضيح الكاتب مثلا لشخصيّة الحاج كيان في قوله "شخصيّة رواية عرس بغل، الطّاهر وطّار"[1].

وتعريفه لشخصيّة سيراط بومدين في قوله "من أشهر الممثّلين الجزائريّين (1945-1995)"[2]، وإشاراته كذلك لانتساب كتاب التّعسف ل "بشير حاج علي"[3]، وكتاب "حياة الأمير عبد القادر" "لهنري تشرشل"[4].

وجاءت الحاشية كذلك في شكل تفسير المصطلحات أو أقوال أو أمثال، وجاء منها العديد في الرّواية، نذكر منها قول الكاتب: "أرلو كان خادم اليدين وحمق سليم، تلك التّي كتبها أو اقتبسها عبد القادر علّول"[5]. "الكوّال، القوّال: حكواتي الحلقة"[6]، "دار الأوبرا، أصبحت تسمّى مسرح عبد القادر علّولة الجهوي"[7]. "الأمير (يناير)، اليوم الأوّل من التّقويم الفلاحي الأمازيغي، يوافق 12 يناير (كانون الثاني)"[8].

"قصعة المخلّط، فواكه جافة ومذكّرات تخلط في طبق من نبات الحلفاء أو الدّوم أو في قصعة وتقدّم ليلة الينار"[9]. "زلافة البركوكس، صحن الكسكسي من النّوع الغليظ، يحضر غالبا خلال فترة النّفاس"[10]. "أغان للّيالي سبتمبر. بشير حاج على، أكتوبر 1965"[11]. "كلنتيكة في الأصل، أكلة شعبيّة، في الغرب الجزائري، وهران خاصّة، من مسحوق الحمّص والزّيت، تطهى في فرن"[12].

وقد تضمّنت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** اثني عشرة (12) حاشية، حيث قدّمت إضافة للقارئ بمجموعة من المعلومات المتعلّقة بالشّخصيّات الرّوائية، وغيرها بالإضافة إلى عرض صور الأماكن أو العادات أو غيرها، لفكّ الإبهام من خلال التّفسير، وهنا تظهر وظيفة الهامش وأهميّته كنصّ مواز.

---

[1] - الرّواية، ص80.
[2] - الرّواية، ص124.
[3] - الرّواية، ص146.
[4] - الرّواية، ص221.
[5] - الرّواية، ص20.
[6] - الرّواية، ص29.
[7] - الرّواية، ص46.
[8] - الرّواية، ص54.
[9] - الرّواية، ص55.
[10] - الرّواية، ص180.
[11] - الرّواية، ص187.
[12] - الرّواية، ص217.

وهكذا... لا العنوان ولا الغلاف ولا الإهداء، أو التّصدير والهوامش عناصر زائدة في العمل الإبداعي... فالنّص الموازي هو عنصر ضروري في تشكيل الدّلالة، وإثراء المعنى. لذلك من الضّروري دراسة العتبات وتفكيك المصاحبات المناصيّة، واستكشاف الرّموز، وإيضاح المجهول.

فالعتبات النّصية ضرورية، لا يمكن لأيّ كاتب أن يستغني عنها في أيّ شكل من الأشكال لأنّها تساعد القارئ بنسبة كبيرة على فكّ مسمّيات النّص قبل الولوج والغوص في أعماقه. فلا معنى للنّص دون وجود هذه العتبات، وغيابها يغيب معه الكثير من المعاني الدّلالية والوظيفيّة.

ولكلّ ما تقدّم نقول إنّ العتبات مفاتيح لنظريّة التّلقي، وتحليل الخطاب... فهي آليات تحيل إلى البنيات الأساسيّة للنّص الأصلي من جهة، وتحيل إلى الكثير من المسكوت عنه من جهة أخرى، لذلك فالاهتمام بهذه العتبات خطوة كبيرة في التّعامل مع النّص في بعديه الدّلالي والرّمزي.

بعودتنا إلى العتبات النّصية في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** استطعنا فهم سرديّة الخطاب - حتّى وإن كان ذلك نسبيّا- حيث تنبثق من النّسق السّردي موضوعات سرديّة فتتجلّى تلك الرّؤية، يتمّ استيعابها كمسارات سرديّة تتحدّد ضمن صيغ في إطار البرنامج السّردي الحامل للصّور المتعدّدة الدّلالة، ما دام الفعل السّيميائي متحقّقا في إطار الموضوعات السّرديّة.

ويمكن أن نحدّد سيميائيّة الدّلالات كذلك من خلال البنيات العميقة التّي تحدّد الطّريقة التّي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع، وبالأحرى شروط وجود الموضوعات السّيميائيّة. أمّا البنيات السّطحيّة فتشكّل نحوا سيميائيّا يجعل المحتويات الظّاهرة منتظمة في أشكال خطابيّة، أمّا بنيات التّجلي فتنتج وتنظّم الدّوال، رغم أنّها تحتوي على شبه كليّات، تظلّ لها خصوصيّة هذا أو ذاك[1]...

إنّ تناول الخطاب الأدبي وفق التّحليل السّيميائي حسب "غريماس" يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلّة، له غايته الخاصّة به، ووظيفته الخاصّة. حيث يؤكّد هذا استقلاليّة المقاطع السّرديّة للخطاب من جهة وعلاقتها ببعض من جهة أخرى، ضمن المحدّدات الملائمة لسيميائيّة غريماس مثلا، والتّي تتلخّص في العناصر الظّاهراتيّة، الخطابية وفي الزّمان والمكان وغيرها...

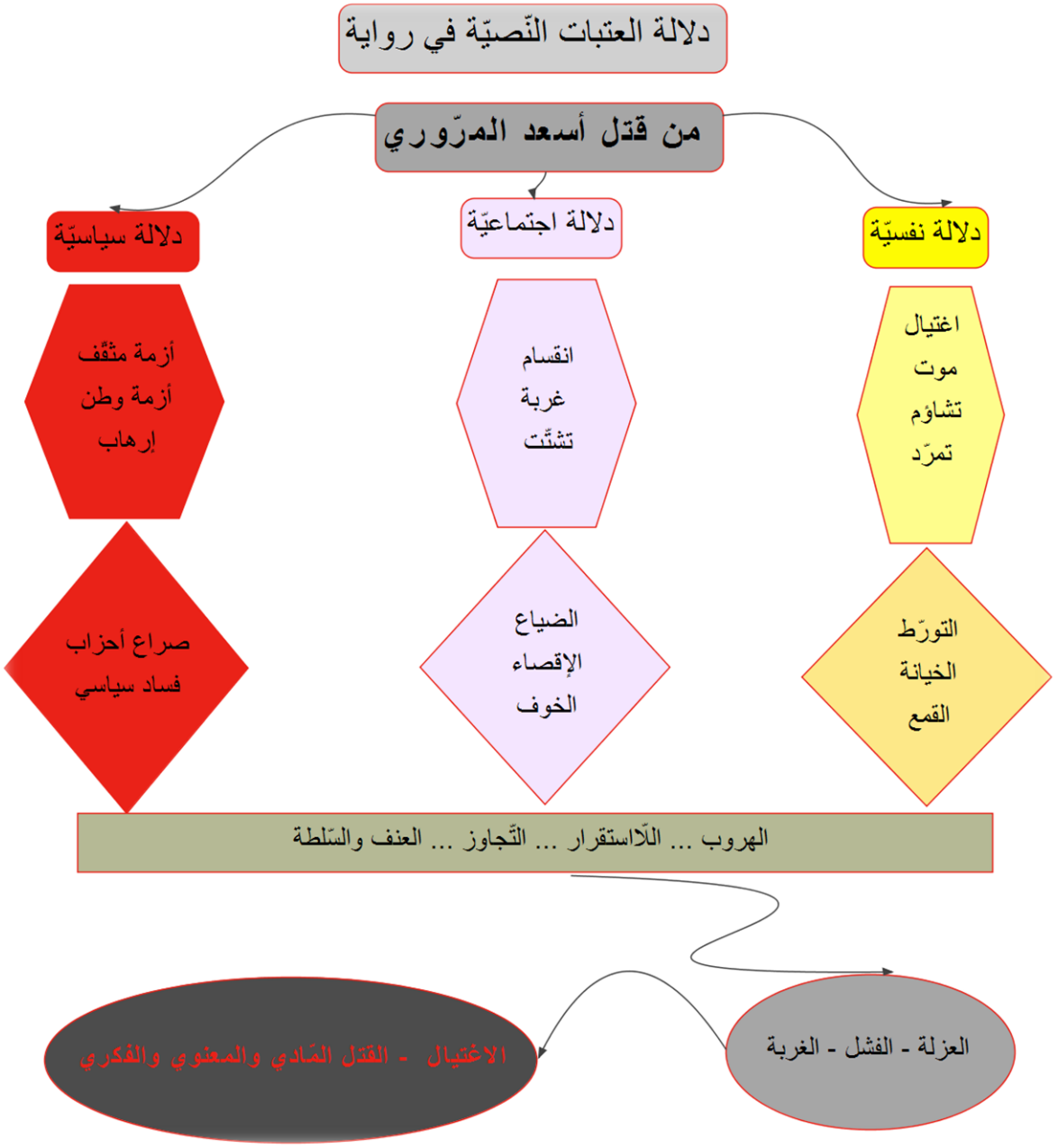
[1] - ينظر عبد الحميد بورايو- الكشف عن المعنى في النّص السّردي- النّظرية السّيميائيّة السّردية - غريماص، كورتيس، باط، دار السّبيل للنّشر والتّوزيع، دط، 2008، ص59.

وبما أنّ كل خطاب يفترض وجود عامل التّواصل الذّي يضمّ السّارد والمسرود، فلا بدّ لعمليّة التّواصل تحقيق آلية الإقناع، وهذا فعلا ما يميّز خطاب الرّواية. ويمكننا القول إنّ عتبات نص رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** قد حقّقت الانسجام الدّلالي من خلال التّشاكلات الدّلالية للخطاب الرّوائي، من خلال تحديد آليات اشتغاله، وكذلك المستوى التّحليلي للنّص، التّي حقّقت الانسجام والاتّساق لمستويات دلاليّة.

وعدّ العنوان على قدر كبير من الاهتمام للأنساق الدّالة المحقّقة في شكل نصوص أو في شكل عناصر إشاريّة دالّة، فمن خلال التّركيب السّردي السّطحي للنّص الذي يمثّل بعد المستوى التّركيبي العميق، أحد المستويات الأساسيّة في المسار التّوليدي العام للنّظرية السّيميائيّة.

إنّ مقاربة هذه العتبات لا تكتمل إلّا بالدّخول إلى عالم النّص، وهذه العلاقة بمثابة التّوازي والتّقاطع بين (العتبات/النّص)، و (النّص/العتبات) وامتدادات كل منهما له مؤشّرات زمانيّة ومكانيّة في قالب الأحداث تمثّلها شخصيّات، بإمكانها أن تضيء لنا الجوانب المتخفّية في الرّواية، فتفتح أمامنا باب المعاني الكثيرة والتّأويلات. فهذه الوظائف تقوم ببناء الدّلالة، وهذه القيمة الدّلالية لا تتجلّى إلّا وفق تماهي هذه الوظائف وعناصر نظام النّص.

ويمكننا أن نجمع ما يثيره النّص الأدبي **"من قتل أسعد المرّوري"** من دلالات في التّرسيمة الآتية، حيث تجلّت هذه الإحالات وفق ما دلّت عليها العتبات النّصية للعمل، من عنوان، أيقونة، تصدير، استهلال... فقد تكثّف الخطاب وتضاعف لإثارة إحالات متماثلة تنتظم داخليّا في النّص مكوّنة إيحاءات مضاعفة تعمل على توجيه عملية التّأويل من خلال حقول دلاليّة يمكن جمعها في...



تمثّل العتبات النّصيّة مفاتيح لنظرية التلقي وتحليل الخطاب، للوصول إلى الرّؤية السّرديّة، فهي آليات تحيل إلى البنيات الأساسيّة للنّص الأصلي من جهة، وإلى الكثير من المسكوت عنه من جهة أخرى. فالاهتمام بهذه العتبات وخصّها بالدّراسة والتّحليل سيميائيّا خطوة كبيرة في التّعامل مع النّص في بعديه الدّلالي والرّمزي، لتتجلّى لاحقا دلالة الرّؤية السّرديّة في الرّواية والمشبّعة بتيمة الاغتيال، الموت، العنف والظّلم.

لا تختلف رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** عن سواها من الرّوايات المعاصرة في اهتمامها بالشّكل المطبعي إذ يمثّل هذا الشّكل، المجال الذّي يلتقي فيه لأوّل مرّة فكر الكاتب ووعي القارئ. فهذا الشّكل

يخدم البناء الرّوائي حيث "يخضع إلى تنظيم مكان آخر من حيث تكوينه المادّي فإنّ الرّواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخطّ أو عدّة خطوط مختلفة، وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط، وكلّ هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليّا يخدم البناء الرّوائي"[1].

إذن هذه الدّراسة هنا ستهتمّ بالفضاء المادّي الذّي يلتقي فيه فضاء الكلمات بفضاء الطّباعة أي النّظر إليه من خلال الصّفحة، في مجال توزيع البياض والسّواد على هذه الصّفحة، نوع الكتابة... وهذا ما سنتناوله في مبحثنا الآتي المتعلّق بفضاء النّص وتشكيلاته، وتجلّي الرّؤية السّرديّة من خلاله، الفضاء الذّي يعنى بكل ما تقع عليه عين القارئ، دون أن يلغي خصوصياته... الفضاء النّصي L'espace textuel.

2- من خلال فضاء النّص وتشكيلاته:

يمثّل الفضاء النّصي الجزء الملموس من الرّواية "ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنّه مع ذلك لا يخلو من أهميّة، إذ إنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النّص الرّوائي أو الحكائي عموما، وقد يوجّه القارئ إلى فهم خاص للعمل"[2]. هذا الفضاء الورقي يسمح لعناصر العمل الأدبي ببناء أفضيتها، وبالتّالي تكسبها جماليّة تكتسيها من خلال المكان أين تبني هندستها وفقه لأن "القصّة إذن لا تتحدّد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشّكل أو الطّريقة التّي يقدّم بها ذلك المضمون"[3].

ويضاف إلى الفضاء النّصي فضاءان آخران يتمثّلان في الفضاء الدّلالي L'espace Sèmantique، والفضاء كمنظور أو رؤية L'espace textuel du roman، يتأسّس الفضاء الدّلالي بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي[4]. والفضاء المادّي الذّي يهتمّ بشكل الكتاب هو ما يتخيّله القارئ انطلاقا ممّا هو موجود، وهذا ما ينطبق على رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**... ولنبدأ بدراسة تشكّلات الصّفحة وأهم ما يميّزها...

أ- قراءة دال هندسة الصّفحة:

[1] - سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص77.

[2] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص55، 56.

[3] - المرجع نفسه، ص46.

[4] - للتّوضيح أكثر ينظر المرجع نفسه، ص60، 61.

تحمل الصّفحة ما يكفي من الدّلالات التّي تتجلّى من خلالها جمالية الرّؤية السّرديّة للنّص الأدبي، حيث تمثّل حيّزا يخضع لبعدي الطّول والعرض، ومسرحا لمكوّنات وأحداث العمل الرّوائي. كما أنّ أوّل ما يطالعنا في هذه الصّفحة مساحات بيضاء وسوداء عادة.. كثيرا ما نحسب هذا البياض مجرّد بياض أو فراغ، والسّواد مجرّد كتابة وامتلاء، لا أكثر...

ذلك لأنّ تنظيم هذا الفراغ إلى مناطق (سوداء) "مختلفة تنفصل أو تتّصل لتتقارع أو تتناغم فإنّه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في العمارة"[1]. والواقع أنّ لهذه المساحات أهميّة في هندسة الصّفحة وهندسة الفضاء الرّوائي، وهذا ما سنحاول تحديده والكشف عن الدّلالات القائمة على ذلك الإنتاج.

- **توزيع البياض والسّواد:**

يمثّل البياض عادة نهاية لفصل أو حدث ما محدّد زمنيّا ومكانيّا، كما يعبّر كذلك عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها بين الأسطر. فيكون في شكل نقطتين أو ثلاث، فيحمل دلالة الاختزال ورؤية المرور الزّمني أو الحدثي، وما يترتّب عن ذلك من تغيرات مكانيّة على مستوى النّص.

ما نلاحظه في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أنّها جاءت في ثلاثة وعشرين مقطعا (23) متفاوتة في عدد الصّفحات، حيث اشتملت أقصرها ما بين أربع، خمس، ست صفحات والمقاطع هي رقم (4، 6، 9، 10)، واشتملت المقاطع المتوسّطة ما بين (7، 8، 9، 11، 12) صفحات والمقاطع هي رقم (1، 2، 5، 8، 11، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 20، 21، 22). أمّا أطول المقاطع فقد اشتملت ما بين (13، 14، 15) صفحة، والمقاطع هي (3، 7، 12، 19، 23).

قد شهدت هذه الصّفحات سوادا واضحا، وكأنّنا أمام كاتب متلهّف لإلقاء الخبر وتحليل الأحداث، وكأنّ الكاتب يخاف أن يصمت فتفلت منه الأسرار والمعلومات. وإنّ أكبر مساحة استغلّتها الكتابة ضمن الرّواية داخل مسمّى السّواد تراوح فيها عدد الأسطر بين (17 و19) سطرا، تتراصّ بداخلها الكلمات تراصّا، حيث لا يترك فراغا للصّمت أو التّقطيع الزّمني، بلغ فيه عدد الألفاظ الموزّعة على السّطر حوالي عشر كلمات (حسب حجم صفحة الكتاب).

[1] - سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص77.

و "قد تعطي هذه الطّريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرّئيسي في النّص الرّوائي أو القصصي"[1]. وسنذكر هذا لاحقا في نوع الكتابة وكأنّ الكاتب من خلال هذا التّكاثف والامتلاء الحاصل في صفحات الرّواية يدلّ على دعوة الكاتب لعدم الصّمت، والخروج من الخوف، وإثارة كلّ اللّحظات الزّمانية للكشف عن المسكوت ورفع السّتار عن المخبوء في ذلك التّاريخ. ويمكن الإشارة إلى أنّ تكاثف السّواد والامتلاء يتربّع بالأخصّ على طول المقطع الأخير رقم (23)، وكأنّ الكاتب يحاول تخليص ضميره بإلقائه جلّ ما في جعبته حول القضيّة.

أمّا البياض أو الانقطاع -فكما ذكرنا- عادة ما يأتي ليعلن عن شيء مستور، جديد، غير متوقّع، أمل بعيد... فلهذا البياض دور مهمّ في الكشف عن دلالات معيّنة في الرّواية، ويمكن أن نلاحظ ذلك في نهاية المقاطع (1، 4، 7، 8، 11، 12، 14، 18)، ومعظم هذه المقاطع تروي الحوار الذّي دار بين "رستم" والشّهود وعلى رأسهم المفتّش "معمّر حيمون"، أو تروي هول اكتشاف اغتيال الأستاذ وشعور زوجته ورفاقه والمحيط الجامعي. أو الحب الذّي عاشه "رستم" مع "لطيفة"، أو الأسئلة التّي تدور في ذهنه حول القضيّة وحقيقتها.

وأغلب هذه القضايا تنتهي بالصّمت الذّي عبّر عنه الكاتب بالبياض، فهذا الفراغ لم نلحظه إلّا في نهاية المقاطع المذكورة، ليشرك المتلقّي معه في الإحساس بالقلق والغمّ والدّهشة التّي يشعر بها "رستم". والبياض يظهر عادة في حالات التّأمل عندما يكثر الشكّ، فتثار التّساؤلات وتصعب الإجابات، فيكون هذا الانقطاع ليوحي بهالة من الغموض، خاصّة لمّا يتعلّق بالسّلطة والسّياسة وعلاقتهما بالمثقّف.

لذلك يعدّ البياض عاملا قويّا لتحميل البنية اللّغويّة بمختلف الرّؤى السّردية التّي يتمثّلها القارئ انطلاقا من مرجعيّاته، والملاحظ أنّ في بداية كل مقطع من مقاطع الرّواية فراغ أو بياض بحجم متساو، وكأنّ الكاتب يخفي شيئا ما في بداية كل مقطع لا يعرفه إلّا هو، لكن يكاد لا يخفيه عن القارئ.

إنّ توزيع البياض والسّواد في الرّواية لم يكن عبثيا بل جاء موحيا محمّلا بالدّلالات، كما أنّ السّواد قد أعلن عن وجود نشاط وانفعال داخل البنية النّصية، يتمّ فيها خلق الأشكال، وقد تجسّد ذلك بالأخص في المقطع الأخير من العمل، والذّي يعلن نهاية للقضيّة وفراقا لأصحابها، وأهمّ المشاعر المعلّقة

[1] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص56.

والتّساؤلات العالقة حول الأستاذ، الطّالب المتّهم، المجتمع والحبّ... أمّا البياض فيعدّ سكونا غموضا مجهولا - وتمثّل الأشكال الآتية هندسة الصّفحة ببياضها وسوادها –

-رقم الصّفحة- الشّكل1- بياض نهاية المقاطع المذكورة سابقا.

إنّ اكتساح السّواد يمكن أن يبرز الموقف الانفتاحي والحاجّة إلى ملء الزّمان والمكان بأشياء كثيرة، كما يبرز فراغا داخليا يحتاج للتّعبير عنه، ويمكن أن يكون هذا ما صادف صفحات الحكم في القضيّة ومحاورة المتّهم..

"لا شكّ في أنّ البحث الذّي أنجزته الشّرطة لم يكن على قدر أهميّة هذه القضيّة، ذلك، برغم تصريحات دقيقة أدلى بها الشّهود أمام قاضي التّحقيق كان يمكن اعتمادها لتوسيع مجال التّحري في أسباب أخرى للقتل"[1].

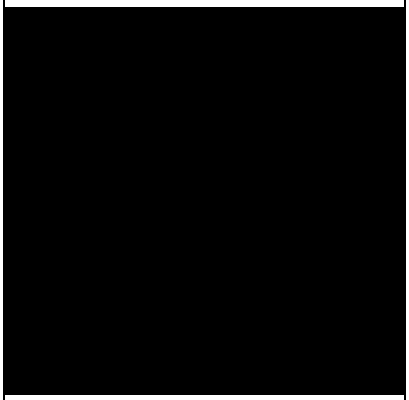
كان في صميم الكاتب/ البطل الكثير لقوله لا تسعه الأسطر ولا الصّفحات، عكس البياض الذّي يؤكّد الموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة، وقد تجسّد ذلك خصوصا في قول الكاتب: "قتلوه! قتلوه!"[2]. وينهي المقطع بصمت كثيف، ويكون مخيفا.

[1] - الرّواية، ص210.

[2] - الرّواية، ص41.

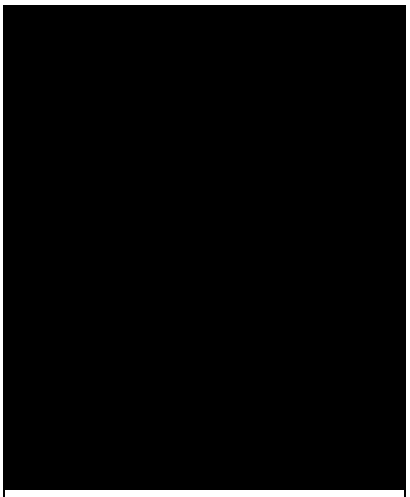
وإذا أردنا تفسير توزيع البياض في بداية كل مقطع ونهايته، فإنّنا نقول إنّ السّارد يكون في حالة صمت واستعداد فكريّ عند كل وقفة، يدرس فيه البنية ونوع الشّخصيّات وطبيعة الأحداث التّي ستشكّل الفضاء، ثم ما يلبث أن ينطلق فينتقل بين السّرد والوصف والحوار وحركات الشّخصيّات وأفعالها خلال الزّمن وتنقّلاتها في المكان...

-رقم المقطع-



-رقم الصّفحة- الشّكل 2- بياض أعلى كل مقطع من مقاطع الرّواية

- **نوع الكتابة:**



-رقم الصّفحة- الشّكل3- سواد الصّفحات خصوصا في المقطع الأخير (23) من الرّواية.

سنحاول في هذه الجزئيّة أن نقف مع السّواد دون البياض، بحكم أنّ الكتابة تعدّ سوادا، وسنتعرّف على أشكال وأنواع هذا السّواد الذّي يمثّل فضاء خطيّا. ومن أنواع الكتابة: الأفقيّة، العموديّة، الهوامش، الرّسوم والأشكال، الفهارس..

وما لاحظناه في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أنّها حافظت على نوع واحد من الكتابة الخطيّة، وكأنّ الكاتب يحافظ على وحدة الصّوت السّردي في نصّه، وهذا ما تقتضيه قضيّته.

وهذا النّوع هو الكتابة الأفقيّة، "وهي استغلال الصّفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقيّة بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرّئيسي في النّص الرّوائي أو القصصي"[1]. وقد وضّحنا ذلك في الشّكل رقم 3 "سواد الصّفحات"، وكأنّ الكاتب يلجأ إلى تفريغ هذه الشّحنات عن طريق الامتداد الخطّي المتواصل.

من الملاحظ في النّص الأدبي وحدة نوعيّة الخط، فلا سماكة فيه تجعله يختلف، أو يشير إلى رؤية ما، فحروف الكلمات متشابهة من أوّل الرّواية إلى آخرها. كما أنّنا لم نلاحظ رسوما أو أشكالا في النّص، لا فهارس أيضا، إلّا الهوامش - وقد سبق وذكرنا ذلك في العتبات النّصيّة-

وهناك شكل آخر مهمّ وظّفه الكاتب في روايته، وهو الكتابة العموديّة "وهي استغلال الصّفحة بطريقة جزئية فيما يخصّ العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط، أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصّفحة كلّها"[2].

والحوار أوّل صورة لهذا النّوع من الكتابة، تجسّد في وضعيّتين، الأولى بين علامات التّنصيص المزدوجتين ""، والثّانية بعلامة المطّة (-)، كما جاء الحوار في صفحة حتّى صفحتين، كما ورد في أقلّ

[1] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص56.

[2] - المرجع نفسه، ص56، 57.

حجم ممكن فعادل سطرا واحدا وسطرين، وفي هذه الوضعيّة وتلك نجد الرّاوي يتدخّل بتعليقات إضافيّة عن طريق الوصف بين جمل الحوار. وهذا أنموذج عن الحوار الطّويل بين "رستم" وأحد الشّهود عن دليل ما، والذّي تخلّلته تعليقات الرّاوي...

"نظر إليّ كبائع رصيف سيغادر. ثم حرّك رأسه، وكأنّه صدّق أنّي أردّ عرضه، وأومأ إليّ بيد أن أنتظر وبأخرى تلمس جيب سترته الدّاخلي الثّاني.

"تريد الأصل؟

-إذا أمكن".

فأخرج لي قرصا مدمجا.

"تجده هنا" قال، بابتسامة إذعان.

"نشري الحوت في البحر!" قلت، متعمّدا احتلابه أكثر.

"لا تدفع لي شيئا إن أردت إلّا بعد التّأكد منها! أعرف أنّك لن تخلف".

عندها شعرت أنّه كان تفوّق على لعبتي معه. "وكم كنت تتقاضى؟

- الصّافي؟ - أنا لست مؤسّسة تقتطع التّأمين والتّقاعد!

- خلّيها زوج. - زوج واش؟ - ملايين. - خمسماية ألف! - واجدة؟ - هات الصّورة والسّي دي!"[1].

أمّا عن الحوار القصير، فأخذنا أنموذج "رستم" و"لطيفة" في قاعة المسرح لحضور مسرحيّة "بوحزب" التّي مثّلها "أسعد" قبل اغتياله... "مشاهدة ممتعة! كلّ هذا رائع! قالت لطيفة"[2].

ومن أنماط الكتابة التّي اهتمّ بها الكاتب اللّغة العربيّة، حيثّ وظّفها بنسبة كبيرة على طول الرّواية، مقارنة لتوظيفه للدّارجة، حيث حصل ذلك في مجموعة من المصطلحات التّي حصرناها في: "(خلّوني نشوفه، الطّالكي ولكي)، (بادج، هاي)، (إيشارب، الطروليّات)، شاش، البالكون، (جلّابة، كومبارس)،

[1] - الرّواية، ص160، 161.

[2] - الرّواية، ص22.

التّرموس، (طحطاحة، الكوّال)، الكورنيش، بريس، (ريبورتاجي، الكولونياليّة)، ميكي، (تي شيرت، جينز)، (النّاير، الفولارة، العباية، القصعة)، (التراموای، ميترو، تاكسيّات)، خلّ عندك، البنتاكور، اللّوكو، الميكروفون، الويسكي، الفيترينات، واش يبغي؟، الموس الكونتوار، خلّ الصّرف عندك، (بدعيّة من القطيفة، موتيفات صفراء، شالا)، (كحلة، دق حبّة مقروض)، الشكارة، خف خويا! خف!.

واش خصّك، (البريفينك، ديسكوتيكات، الكرواسون، اللّمبة)، (السكانر، الفوتوشوب)، ديكولتي، كافي ريش، شري الحوت في البحر، أنت جن. أنت غادي تهبّلني، (راكي هنا، هكذا تخلّيني نتوحشك يا العفريت)، (شويّة خدمة زايدة، ميمتي، ورّيني الضّيف)، (راه جيعان، ملهوج، زلافة البركوكس، الكفتة، تعمير، هذا زمان ما شبعت كما هذي)، (هاتيه، التّقماط والرّقاد، عرّاب)، تهلّ في روحك، شنوة، البودي، خلّيك، وين راك، كرنتيكة، الطّرطة"[1].

فكما نلاحظ في قائمة المصطلحات هذه، منها ماله علاقة بالدّارجة والعادات والتّراث، ومنها ماله علاقة مباشرة باللّغة الفرنسيّة، وتمّ إدراجها بالعربي، وكأنّ الكاتب يستلهم من هذه اللّغة الغربيّة، إلّا أنّه يأبى توظيفها علنا، وبهذا قد حافظ "**الحبيب السّايح**" على استعمال اللّغة الأصليّة على طول نصّه، إلّا ما شذّ عنها وحصر في القائمة المذكورة. ونستطيع القول إنّ الكاتب لا يسعى من خلال نصّه إلى إحداث الاتّصال بين القارئ والآخر من خلال اللّغة أو الثّقافة الأخرى، لأنّ ذلك ليس هدفه من وراء أحداثه وشخوصه.

أمّا بالنّسبة لرسم الحروف والكلمات فقد حافظ الكاتب على النّموذج المستعمل، إذ كلّها تنتمي إلى رسم خطّي واحد ممّا يفسّر عدم خروجه عن المتواضع عنه، حيث إنّ إبراز الكتابة بالخطّ الأسود السّميك، لم يرد إطلاقا في الرّواية - وقد ذكرنا ذلك سابقا -

- **وضع المطالع والخواتيم:**

كان الكاتب عادة يستفتح الموضوع بوصف الحالة المحيطة بالفضاء، ثم ينطلق مسترسلا في بناء الفضاء عن طريق شرح المواقف والتّعمق فيها. فهذه المطالع تعمل على تنبيه القارئ وتحضير أجواء التّلقي، مع خلق حلقة تواصل بين المتلقّي وأجواء الأحداث التّي شكّلها هذا الفضاء الخطّي.

[1] - ترتيب الصّفحات من الرّواية كالآتي: 08، 09، 18، 21، 22، 23، 28، 29، 36، 38، 39، 40، 54، 55، 61، 62، 72، 81، 83، 84، 95، 110، 111، 115، 117، 128، 129، 135، 139، 140، 144، 148، 154، 156، 161، 163، 165، 178، 179، 180، 181، 183، 185، 186، 193، 216، 217، 221.

أمّا الخواتيم فهي خاتمة، ينهيها السّارد مهيّئا نفسه لتكملتها في المقطع الموالي أو غيره، أمّا الدّواخل بعد المطالع وقبل الخواتيم، فهي بنية روائيّة تكثر فيها الاسترجاعات والاستباقات. والجدول الآتي يجمع المطالع والخواتيم – مختصرة- والصّفحة وحجم الأسطر في مقاطع الرّواية (23):

المقطع السّردي:	المطالع:	الصّفحة والحجم:	الخواتيم:	الصّفحة والحجم:	الفكرة/ الموضوع:
01	"لمّا هاتفني معمر حيمون.."	ص07 . 03 أسطر.	"حين تصيران أبوين..."	ص13 . 03 أسطر.	- التّبليغ بموعد القضيّة، ووصف هول الاغتيال.
02	"كنت لففت البادج في محفظتي..."	ص14 . 03 أسطر.	"فادّعيت لها أنّ حياتنا بدايات متجدّدة..."	ص21. سطرين.	- لقاء "رستم" و"لطيفة" وحضورهما مسرحيّة أسعد "بوحزب".
03	"وعلى رنّة الجرس الخافتة، تشبه أختها..."	ص22 . 09 أسطر.	"في مطعم قصر الحمراء بفندق الرّوايال".	ص35 . 11 سطرا.	- مسرحيّة "بوحزب" وما تحمله من إيديولوجيّات.
04	"ففي سقيفة مقهى الكورنيش..."	ص36 . 06 أسطر.	"في شقّتي بغرفة الجلوس ...قتلوه! قتلوه!".	ص41 . 04 أسطر.	- حوار "رستم" مع أحد رفاق الأستاذ حول التّفاصيل.
05	"لمصادفة دخولي مكتبي... فإذا مدير التّحرير يدخل عليّ..."	ص42 . 09 أسطر.	"لن أسامحهم أبدا قالت..."	ص50 . 07 أسطر.	- حوار "رستم" مع مديره، وزهور حول مقتل ولدها الأستاذ "علي".

06	"كانت تساقطات الخامس والعشرين أفريل توقّفت..."	ص51 . 11 سطرا.	"فقد حرّرت لها رسالة أخبرتها فيها بنبأ مقتل الأستاذ..".	ص56 . 10 أسطر.	- وصف مشهد أولاد الأستاذ "أسعد"، وأمّهم "خليدة" في الجنازة.
07	"صباحا، وخلال تناولي فطوري واقفا. خرجت".	ص57 . 04 أسطر.	"هل تدمجني ضمن أحلامك؟... "	ص69 . 05 أسطر.	- اعترافات "لطيفة" لرستم.
08	"كانت السّاعة ...الاعتداء وقع عليه في اليوم الأوّل من اختفائه".	ص70 . 08 أسطر.	"في شقّتي... في انتظار ردّ فعل المقرّر الأممي".	ص80 . 05 أسطر.	- الكشف عن توجّهات أسعد، بشهادة رفاقه.
09	"كنت تناولت فطوري قبل ساعة..."	ص81 . 03 أسطر.	"قفز إلى ذهني وجه الرّجل الكهل..."	ص85 . 05 أسطر.	- تحقيقات البطل حول القضيّة.
10	"زوال اليوم الموالي لنهاية عطلة أوّل مايو..."	ص86 . 08 أسطر.	"وأخبرني أنّ سفيان العبّوري سيقدّم إلى النّائب العام."	ص89 . 05 أسطر.	- تحقيقات مع الأستاذ "محرز العبّوري" حول علاقته ب "أسعد".
11	"يوم الاثنين... في قضيّة مقتل الأستاذ..."	ص90 . 04 أسطر.	"... وثمّة أحسست لأوّل مرّة أنّي سأتألّم".	ص97 . 03 أسطر.	- جمع "رستم" معلومات عن المتّهم "سفيان" والبحث فيها.
12	"في شهري جويلية وأوت..."	ص98 . 07 أسطر.	"والله والو! الحساب عليّ.	ص112 . 08 أسطر.	- حوار "رستم" مع بيقا مهرّب

			راك مع بيقا!"		المخدّرات.
13	"كنت حرّرت ورقتي عن الجريدة..."	ص113 . 06 أسطر.	"لذلك كنت خيّرته بين كرامتي ..."	ص124 . 03 أسطر.	- لقاء البطل بضابط الاستعلامات...
14	"في اليوم الموالي..."	ص125 . 06 أسطر.	"شكرا سيّدتي قلت..."	ص132 . 04 أسطر.	- زيارة البطل لخليدة.
15	"سترسل هذه الورقة إلى التحرير..."	ص133 . 07 أسطر.	"إن لم يكن سفيان هو الذّي اتّصل فمن .."	ص143 . 03 أسطر.	- لقاء البطل بوالد المتّهم، و تحاورهما.
16	"وقد خرجت... ورقتي..."	ص144 . 04 أسطر.	"كيف كانت نتائج آخر..."	ص154 . 04 أسطر.	- وصف البطل لوضعية الجثّة.
17	"كنت على بعد خطوتين من باب المقر..."	ص155 . 03 أسطر.	"كنت وضعت كلّ شيء في محفظتي..."	ص163 . 03 أسطر.	- حصول "رستم" على دليل آخر.
18	"من مكتبي هاتفت لطيفة..."	ص 164. سطرين.	"أعلنت صمتي. كان ذلك أجمل..."	ص 170. سطر.	- حوار البطل و"لطيفة" حول الاغتيال.
19	"في نهاية زوال عطلتي..."	ص171 . 06 أسطر.	"وسط المدينة. كذلك قلت..."	ص183 . 11 سطرا.	- حديث "رستم" و "معمّر".
20	"كنت نزلت من شقّتي أحمل محفظتي..."	ص184 . 12 سطرا.	"لا تحاول! إلى الحمّام الآن!."	ص194 . 07 أسطر.	- حديث "لطيفة" عن ماضيها.
21	"كنت إذ وصلت إلى باحة..."	ص195 . 14 سطرا.	"عليهم الصّور لدعم تقارير..."	ص205 . 04 أسطر.	- أحداث المحكمة، وأقوال

					المتّهم.
22	"باستئناف الجلسة..."	ص206 . 03 أسطر.	"في قاعة المداومة..."	ص213 . 04 أسطر.	- كشف الأدلّة ودفاع المتّهم والمحامي.
23	"يومه الأربعاء، نهض رستم..."	ص214 . 07 أسطر.	"استمرّت.. أعرف يا حبيبتي! أعرف! أدرار-وهران-سعيدة-2017.	ص227 . 07 أسطر.	- استسلام وفشل البطل أمام الحكم النّهائي، و اهتمامه بالحبّ.

-توزيع المطالع والخواتيم عبر صفحات مقاطع الرّواية-

نلاحظ من خلال الجدول تقارب حجم الأسطر – تقريبا - في المطالع، ذلك أنّ السّارد ينطلق في كلّ وحداته بعد أن يترك ربع الصّفحة العلويّة بياضا شاغرا، أمّا الكتابة المطلعيّة فتتوزّع على الباقي المتبقّي من الصّفحة، وهذا ما جعل حجومها تتقارب. كذلك الوضع نفسه في الخواتيم، إذ تكاد تتقارب حجومها في البعض، ويمكن إرجاع السّبب إلى أنّ الكاتب يستغل الصّفحة كاملة في هذا الجزء...

وتمثّل علامات الوقف والتّرقيم مكوّنا له أبعاده الجماليّة والرّمزيّة، لا يمكن للفضاء الطّباعي والخطّي الاستغناء عنه، خاصّة داخل الحوارات فهي تعدّ عنصرا تكميليّا لدلالاتها، حيث تحدث شدّا وتنبيها للقارئ، وذلك عن طريق الاستفهام، التّعجب، المطّات... فإذا حذفت أو غيّرت هذه العلامات تغيّرت الصّيغة الحقيقيّة للخطاب، فتتشابه الخطابات والأقوال والحوارات.

كما أنّ التّغيير في الأقواس يشير إلى التّغيير في المتكلّم، أي تغييرا في الفكر والوعي والمستوى وحق الانتماء، وهنا نستنتج أنّ الكتابة خلال الصّفحة وسيلة من وسائل التّواصل والإبلاغ الكتابي الذّي يحدّد الشّكل الذّي اتّسمت به رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، مع التّذكير أنّ الكتابة الأفقيّة طغت على بنية الفضاء الرّوائي الطّباعي.

أفرز التّمازج بين شكل العمل الأدبي ومضمونه أساليب سرديّة، تشكّلت من خلالها الرّؤية التّي اقتضت الخطّة الإجرائيّة لهذا البحث تناولها. بعدّها الخصوصيّة المركزيّة المكوّنة للخطاب الرّوائي، وإحدى المكوّنات الأساسيّة في الرّواية، تؤدّي دورا رئيسا في تحديد وضعيّة السّارد، من خلال العلاقة

القائمة بين "الرّاوي" بوصفه ساردا، وبين العمل السّردي (الرّواية). هذه الرّؤية التّي برز لها العديد من المصطلحات ذات المفهوم المتقارب، ومنها على سبيل المثال: الرّؤية Vision، التّبئير المنظور Focalisation، وجهة النظر Point de vue.

قد حظي مفهوم "الرّؤية السّرديّة" بعناية كثير من النّقاد، وفي طلباتهم "تزفيتان تودوروف" T.Todorov، الذّي وصفه ب"الكيفيّة التّي يتمّ بها إدراك القصّة من طرف السّارد"[1]، فهذا المفهوم يتضمّن بعض الإشارات التّي تدلّ على أنّ إدراك القصّة هو في حدّ ذاته تكوين رؤية عن مضمونها، ترتبط أساسا بالرّاوي.

وهنا أثيرت إشكاليّة "الرّؤية السّرديّة" و"الرّاوي" باعتبار أنّ كلّ عمل روائي يتضمّن رؤية يعمل على إظهارها "الرّاوي" الشّخصية المسؤولة. فمن الشّخصية التّي توجّه وجهة نظرها المنظور السّردي؟ وما هي مستويات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟

ب- مستويات الرّؤية السّردية من موقع الرّاوي:

إنّ البحث في مستويات الرّؤية السّردية يضعنا على عتبة تساؤلات مثيرة... هل للمؤلّف صوت من بين هذه الأصوات؟ وهل الرّاوي يمثّل مطيّة لهذا الصّوت؟ أم أنّ الرّاوي يحيل هذا الأمر على إحدى الشّخصيات؟ وهل يكتفي الرّاوي بمهمّة السّرد لا غير؟

الرّاوي عنصر أساسيّ، فعّال في العمل الرّوائي ومكوّن من مكوّناته الأساسيّة، لذلك فإنّ دوره يتكامل معه ومع الشّخصيات المنتجة للأفعال والأقوال، فهو يضع كلّ مكوّنات الرّواية في الإطار الذّي يريده ويرغبه في العمل السّردي.

أمّا عن كاتب الرّواية والرّاوي داخلها ف"الرّاوي في فنّ المسرود ليس هو المؤلّف أبدا المعروف أو غير المعروف، بل هو دور مخلوق من المؤلّف"[2]. أمّا عن علاقة الرّاوي بالقارئ، فهي علاقة قائمة على

[1] - تزفيتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: الحسين سبحان، فؤاد صفا، منشورات اتّحاد الكتّاب المغرب، الرّباط، ط2، 1992، ص61.

[2] - ولفغانغ كيزر، من يتحكّم في الرّواية (شعريّة المسرود)، تر: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة السّورية العامّة للكتاب، دمشق، ط1، 2000، ص60.

العطاء والاستفادة، والتّواصل بينهما، فإنّ "داخل كل حكي توجد وظيفة كبرى متبادلة قائمة بين مانح ومستفيد"[1].

وانطلاقا من هذا وذاك حاولنا الوقوف عند مستويات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في الرّواية، لقراءة رؤية العالم ل**"الحبيب السّايح"** التّي هي ضمن البنية السّرديّة، لأنّ العمل الإبداعي الأكثر شخصيّا - كما يذهب ل.غولدمان- هو الأكثر تعبيرا عن طموحات أفراد المجتمع والعكس صحيح[2]. ويمكننا أن نجمع أهمّ ما تمثّله "الرّؤية السّردية" حسب النّقاد واختلاف تسمياتهم في الجدول الآتي:

"جان بويون"	"واين بوث"[3]	"ت. تودوروف"	"جيرار جينيت"[4]
الرّؤية مع Vision Avec.	الرّاوي المسرح.	الرّاوي = الشّخصيّة.	**التّبئير الدّاخلي Focalisation Interne.**
الرّؤية من الخلف Vision par Derriére.	المؤلّف الضمني.	الرّاوي أكبر من الشّخصيّة.	**التّبئير الصّفر Focalisation Zéro.**
الرّؤية من الخارج Vision de Dehors.	الرّاوي غير الممسرح.	الرّاوي أصغر من الشّخصيّة.	**التّبئير الخارجي Focalisation Externe.**

-جدول توضيحي لتنظيرات "الرّؤية السّردية" / وجهة النظر-

انطلاقا من هذه التّنظيرات والنّص السّردي لرواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح** يمكننا أن نميّز بين ثلاثة أنواع من الرّؤية (التّبئيرات السّرديّة). إنّ العرض لمختلف التّبئيرات ليس سوى نسبيّا وذلك لتغيّر التّبئير من مقطع إلى آخر، فأحيانا نجد التّبئير نفسه يتكرّر في مقاطع متتالية، وهذا ما يؤكّد اختلاف وجهات النّظر في الرّواية. وفي أحيان أخرى يحمل المقطع السّردي الواحد نوعين أو ثلاثة من أنواع التّبئير، فنجده مثلا يستهل بالتّبئير المعدوم، ثم يتحوّل إلى التّبئير الخارجي وهكذا...

- **الرّؤية من الخلف Vision par Derriére**

[1] - Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, no 08, col.Point, edition, Seuil, Paris, 1966, p18.

[2] - Voir: Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humanizes, édité par Gallimard, Paris, 1970, p18, 19.

[3] - للتوسّع أكثر ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص291.

[4] - للتوسّع أكثر ينظر المرجع نفسه، ص297.

ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطّريقة، ويكون الرّاوي عارفا أكثر ممّا تعرفه الشّخصيّة، إنّه يستطيع أن يصل إلى المشاهد، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلّى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة، تلك التّي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم... إنّه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان[1].

في هذا المستوى نلاحظ أنّ مصدر السّرد هو الرّاوي/ المؤلّف نفسه، حيث إنّه هو الذّي يتولّى نقل الأحداث، يصف الشّخصيّات ويوزّع عليها الأدوار، وينطبق ذلك في بعض مقاطع الرّواية وبخاصّة مقاطع الوصف. فيبرز ذلك جليّا في استعمال السّرد بصيغة الغائب، كما نلاحظ وجود مستوى ثان من السّرد عندما تقوم الشّخصية نفسها بالسّرد...

السّارد في نصّه لم يمتنع عن التّعليق وتقديم آرائه حسب ما يراه هو، مع أنّه استقلّ ببعض المقاطع أين يتكفّل بسرد أحداثها المتعلّقة بماضي بعض الشّخصيّات، أو تقديم بعض التّعليقات على بعض الأحداث. وهنا يقوم بوظيفة إشهاديّة، بقدر ما تقرّبه من الشّخصيّة لأنّه هو الذّي يكوّن قسماتها النّصية، فلا يكتفي بالمشاهدة بل يدخل في عمق الشّخصيّات. وبالرّغم من عدم مشاركته في الأحداث، إذ يبدو كناقل لكنّه لا يستطيع الولوج إلى عالم الشّخصيّات، حسبما يقتضيه السّرد ويبتغيه المؤلّف.

فهو أكبر وأعلى من شخصيّاته ومعرفته بالأحداث تتجاوز معرفة الشّخصيّات، فهو بمثابة العين التّي ترصد الأحداث وردود أفعال الشّخصيّات... فالسّارد لم يستطع أن يترك الأمر، فكان يتدخّل في بعض الأحيان يصبغ على الشّخصيّات من أحكامه القيميّة (العاطفيّة والأخلاقيّة والثّقافيّة).

من خلال الرّؤية من الخلف، استطاع الرّاوي أن يستخدم الموقف السّردي الذّي يتناسب مع إيديولوجيّته التّي يريدها من كتابته للرّواية، فموضوع الرّواية فكريّ وسياسيّ واجتماعيّ، وبالتّالي يريد الوسيلة التّي تسمح له بالولوج داخل نفس الشّخصيّة من أجل الإتاحة لها بالتّعبير عن هذه القضايا...

لهذا كان السّارد فوق الجميع وضمنت له رؤيته من الخلف متابعة شخصيّاته وتصرّفاتها، بل والدّخول إلى معتقداتها الإيديولوجيّة... ويمكن للجدول الآتي أن يجمع أنموذجا لمقطع من نصّ الرّواية يلخّص البعض من خصائص التّبئير المعدوم، أو الرّؤية من الخلف:

[1] - ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص47.

السّارد:	الرّؤية السّرديّة:	المقطع النّصي:	مؤشّرات الرّؤية ومظاهرها:
السّارد غائب غير مشارك.	الرّؤية من الخلف. الرّاوي أكبر من الشّخصيّة.	"الرّفيق أسعد واحد من المخلصين جدا لطروحات حزبنا، حزبه هو أيضا، التّي أسهم في بنائها، حول الدّيمقراطيّة والتّغيير السّلمي... فهو، كما كل الرّفاق، يعرف شيئا من العسف التّاريخي الّذي لحق باليساريّين خلال حرب التّحرير وفي ما بعد الاستقلال..."[1].	**المؤشّر:** استعمال ضمير الغائب. **مظاهرها:** - يعرف الشّخصيّة. - يعرف ما يقع خارجها. - يعرف ما يدور في ذهنها، فكرها، نزعاتها، ردودها، وما تحسّ به... - يعرف أكثر من الشّخصيّة.

رغم الدّور الذّي لعبه السّارد في إعطاء الكلمة لكل شخصيّات الرّواية، وحريّة التّعبير، إلّا أنّه لا يختفي، بل يثبت حضوره دائما في كل المقاطع السّرديّة، وبهذا أصبح متحكّما ومنظّما للمادة الحكائيّة من أوّل الرّواية إلى آخرها.

- **الرّؤية مع Vision Avec**

وتكون معرفة الرّاوي هنا على قدر معرفة الشّخصيّة، ويستخدم في هذا الشّكل ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب. فالسّرد يحتفظ بانطباع كون الشّخصيّة ليست جاهلة بما يعرفه الرّاوي، ولا الرّاوي جاهل بما تعرفه الشّخصيّة، والرّاوي في هذا النّوع إمّا أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصيّة مساهمة في القصّة[2]... ويسمّي البعض الرّؤية مع بالرّؤية المصاحبة.

يسجّل التّبئير الدّاخلي حضورا مهمّا في الرّواية، لأنّها لا تهمل الذّات، إذ نجد المقاطع تحمل وجهات نظر الشّخصيّات التّي تقوم بنقل الأحداث والأفكار الخاصّة بها، كما تساهم في نقد وتحليل أفكار

[1] - الرّواية، ص76.

[2] - ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص48.

شخصيّات أخرى. ونشير إلى أنّ الشّخصيّة "رستم معاود" كان لها القسط الأكبر من التّبئيرات مقارنة بالشّخصيّات الأخرى، وتأتي بعدها الشّخصيّة "لطيفة منذور" ثم "محرز العبّوري" ثم "خليدة" ثم رفاق الأستاذ "أسعد" ثم الشّرطة...

القارئ في الرّواية يتلقّى الأحداث مباشرة من الشّخصيّة بدون وسيط بينهما، أي يصاحبها في مسار حكيها للوقائع. والشّخصيّة هنا تقدّم الأحداث انطلاقا من إدراكها، وتقوم بتحليل أفكارها وخوالجها النّفسيّة وفق منظورها الذّاتي، وهذا النوّع من التّبئير قد ركّز على ذوات معيّنة فأبرز دلالاتها وسيكولوجيّاتها، فالرّؤية كانت واحدة مصاحبة والمنظور واحد على الرّغم من اختلاف الضّمائر، وبالتّالي فإنّ السّارد يحافظ على مبدأ "السّارد = الشّخصيّة".

وكثيرة هي المقاطع التّي تجسّد الرّؤية المصاحبة في الرّواية، خصوصا لقاءات البطل "رستم" بالشّهود ومحاولته لجمع الأدلة، والجدول الآتي تناولنا من خلاله أنموذجا لذلك، يجمع بعض خصائص التّبئير الدّاخلي، أو الرّؤية مع، من خلال لقاء "رستم" مع أحد ضبّاط الاستعلامات:

السّارد:	الرّؤية السّرديّة:	المقطع النّصي:	مؤشّرات الرّؤية ومظاهرها:
سارد حاضر ومشارك.	الرّؤية مع. السّارد = الشّخصية.	"إن أنا أضع تلميحكم على مساره المقصود فإنّ قضيّة مقتل الأستاذ أسعد المرّوري كان سيتغيّر طابعها فتتحوّل من اغتيال يصرّ رفاقه على أنّه سياسي إلى مؤامرة!". قلت، بريب... ومن يكون قاتل الأستاذ؟ - أتوقّع ما يكون سرّب لك عني! - لم أخبر إلّا بأنّك ضابط في دائرة الاستعلامات	**المؤشّر**: استعمال ضمير المتكلّم. **مظاهرها:** - الشّخصيّة تروي ما تعرف. - هي شخصيّة. - وسارد في الوقت نفسه. - السّارد = الشخصية.

		والأمن. - إلى هذا الحد! - الكلّ يتحدّث هنا أو هناك عن غموض دائرتكم"[1].	

- **الرّؤية من الخارج Vision de Dehors**

ولا يعرف الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلّا القليل ممّا تعرفه إحدى الشّخصيّات الحكائيّة، والرّاوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركات والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، ويري "تودوروف" أنّ جهل الرّاوي شبه التّام هنا، ليس إلّا أمرا إتّفاقيا وإلّا فإنّ حكيا من هذا النّوع لا يمكنه فهمه[2].

قد تعدّدت الشّخصيّات السّاردة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، إضافة إلى السّارد الأوّل، وبهذا تصبح الرّواية متعدّدة الأصوات - وهذا ما حصل لمّا قاد السّرد شخصيّة "لطيفة" و"خليدة"، وفي أحيان أخرى نرى غيابا تامّا للسّارد- ويمكننا في الجدول الآتي أن نعرض بعض ميزات التّبئير الخارجي أو الرّؤية من الخارج - من خلال وصف "لطيفة" الجثّة في كتابتها للتّقرير الشّرعي:

السّارد:	الرّؤية السّرديّة:	المقطع النّصي:	مؤشّرات الرّؤية ومظاهرها:
السّارد غائب غير مشارك.	الرّؤية من الخارج. الرّاوي أصغر من الشّخصيّة.	"للوفاة علاقة بالرّضوض المتّعددة على مستوى الجمجمة التّي تمّت على مرحلتين: الأولى: أنّ الضّحية تلقّى ضربة على مستوى قمّة الجمجمة بواسطة جسم حاد. الثّانية: قد يكون تبعها	**المؤشّر:** استعمال ضمير الغائب. **مظاهرها:** - الوصف الخارجي للأبعاد، والأشياء. - الوصف الخارجي المحايد

[1] - الرّواية، ص117، 119.

[2] - ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص48.

		سقوط على طشت المرحاض، وقد يكون المعتدي ضرب الرأس بعنف... يقدّر أنّ الضّحية ... دخل في حالة غيبوبة تقدّر بثلاثة أيام"[1].	للشّخصيّة. - عدم معرفة السّارد بمشاعر وأفكار الشّخصيّة. - هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان. - السّارد أصغر من الشّخصيّة.

ما نخلص إليه هو أنّ استعمال التّبئيرات الثّلاثة كان متفاوتا ممّا جعل بنية النّص ونسقه تختلف، كما كان للشّخصيات الحرّية في نقل وجهتها سواء بصوتها أو بصوت السّارد، إلّا أنّ هذا لم يخلق غموضا حول معرفة المصدر السّردي المتكفّل بتنظيم النّسق الرّوائي، والذّي جسّده البطل "رستم". الذّي رخّص لها (للشخصيّات) ذلك، واكتفى أحيانا بدور الشّاهد على ما يدور أمامه، متتبّعا الحركات، فكان منظّما للسّرد، غائبا وغير مشارك، فهو سارد متباين حكائيا.

قد رأينا أنّ السّارد في الرّواية يؤدّي وظائف التّنظيم والتّنسيق، كعرض الأحداث وتقديم الشّخصيّات وسرد الماضي... ومن الوظائف الأخرى التّي أدّاها في الرّواية نجد: الوظيفة **السّرديّة** - وقد أشرنا إليها من خلال وضعيّته اتّجاه المستوى السّردي- فنجده في الرّواية يسرد الأحداث ويعلّق عليها، ما جعل تصويره للعالم الرّوائي يوهم بالحقيقة والواقعيّة.

الوظيفة **التّنسيقيّة** ومن خلالها يهتم السّارد بالّتنظيم الدّاخلي للنّسق الرّوائي، أي العناية بالخطاب السّردي وفق رؤيته الخاصّة، ويظهر الجانب التّنسيقي للسّارد في المشاهد الحواريّة. أمّا عن الوظيفة **التّواصليّة**، فقد استطاع السّارد من خلالها إبلاغ المسرود له وتحقيق علاقة وصلة معه، فالسّارد يهدف إلى إبلاغ رسالة ما يحتويها الخطاب إلى المتلقّي، قد تحمل هذه الرّسالة مضمونا إنسانيا أو إيديولوجيّا...

[1] - الرّواية، ص67، 68.

الوظيفة **الاستشهاديّة** والتّي يلجأ السّارد من خلالها إلى ذكر بعض المصادر التّي يستقي منها معلومات ووقائع وحقائق وتواريخ حقيقيّة، فيأتي السّارد على ذكر ذلك أو شخصيّات معروفة وعالميّة، يحاول من خلالها الإقناع.

الوظيفة **الإيديولوجيّة** وهي من أهمّ الوظائف التّي يستعملها السّارد لتمرير أفكاره على لسان الشّخصيّات بكثرة، والعرف الفنّي الرّوائي يقضي بإخفاء هذه الوظيفة، وتكليف شخصيّة ما حتّى يبقى المؤلّف حياديّا - وقد تجلّى ذلك في شخصيّة الصّحفي الباحث "رستم"- وقد تضاربت الإيديولوجيّات في الرّواية، لشدّة ارتباطها بالموضوع، وتجمّعت في موقف "رستم" و"لطيفة" بعد الأستاذ "أسعد"، "خليدة" ثمّ الشّهود من رفاق "الأستاذ"، المفتّش وضبّاط الشّرطة...

ويمكن جمع الإيديولوجيّات في القضيّة السياسيّة، وعلاقة المثقّف بالسّلطة، وموقفه ونصيبه في مجتمع تغيب فيه حريّة التّعبير، وتغلب فيه رؤية الاستسلام للأمر الواقع، وقد تمّ توثيق ذلك من طرف الكاتب في المحكمة بعد النّطق بالحكم النّهائي ضدّ المتّهم، وتجاهل أصوات القاعة "حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنّه اغتيال سياسيّ!."[1] حيث تمثّل هذه الأصوات رؤية جماعيّة واعية في المجتمع، إلّا أنّه تمّ تغييبها ليفترق الرّأي ويسكت العالم..

وفعلا عاد "رستم" إلى بيته صامتا ليسرد علينا أحداث قصّة حبّه مع "لطيفة"، وكأنّ هذا الحبّ هو ما سيشحن خواءه الدّاخلي الذّي أحدثه وسيحدثه الصّمت الأبدي عن قضيّة رفيقه وأستاذه. ويمكن القول أخيرا إنّ هذه الرّواية من الرّوايات التّي جعلتها الرّؤية السّرديّة فيها تنضمّ إلى تيّار الوعي في تسليط الضّوء على حدث الاضطهاد والتّسلط في الوطن العربي على المثقّف خاصّة.

وتعدّ السّيميائيّات محاولة في إنشاء نظريّة عامّة للأنساق الدّالة، من خلال الإحاطة بالدّلالة والمعنى وتحصيل الرّؤية والطّرح والإجراء، وتماثله بين العمق والسّطحية... حيث قامت السّيميائيّات السّردية على البحث عن السّيرورات المعنويّة الممكنة في الخطابات أو الأنسقة الدّالة، فدال النّص الواحد، يمكن أن يؤدّي إلى إنتاج دلالات متعدّدة، ولا نهائيّة، ذلك أنّ لا شيء ثابت، ولا شيء يحمل دلالة خاصّة في ذاته.

[1] - الرّواية، ص212.

ويتحدّث اليوم السّيميائيّون عن الدّلالة التّي تولّدها السّيرورة لدى المتلقّي في إشارة إلى (لا نهائيّة دلالة العلامة) التّي كانت موضوعا للسّيميوز في سيميائيّات بيرس، عرفت اهتماما خاصّا في منجز الباحث المغربي "سعيد بنكراد"[1]...

إنّ تناول الأعمال الأدبيّة وفق المقاربة السّيميائيّة تتراوح بين مستوى المحايثة والاقتصار في التّطبيق على المفاهيم العامّة والأسس الإبستمولوجيّة للمنهج السّيميائي، يعني الاشتغال على مستوى اللّغة الواصفة (السّيميولوجيا)، حيث يتم تناول الأنساق السّيميائيّة، ومن جهة أخرى المستوى اللّساني...

ويتمثّل موضوع المقاربة السّيميائيّة في المحتوى انطلاقا من العلاقة السّردية للعلامة اللّسانية المشكّلة من دال (تعبير) ومدلول (محتوى)[2]، فباختيارهم المدلول (المحتوى) يلغون وبشكل آلي الدّال (التّعبير) من دائرة اهتمامهم. ويؤكّد ذلك "شميث" في قوله: "إنّ المهمّة الأساسيّة للسّرديّات هي تحليل المحتوى بصفة عامّة"[3]. ويؤكّد "غريماس" في مختلف دراساته الفكرة نفسها موضّحا الهدف الذّي تنشده السّيميوطيقا، وهو الإمساك بالمعنى أو الدّلالة، بغضّ النّظر عن المظاهر الأخرى التّي يتّخذها هذا السّرد[4].

ويظهر اهتمام هذا الاتّجاه المنهجي للسّيميائيّين في التّركيز على المحتوى، كما كان من نتائج السّيميائيّات أنّ القصّة "بنية سرديّة، أي شبكة من العلاقات الواسعة تكون على أساس البنية السّطحية التّي لا يظهر منها إلّا جزء"[5]، كما يرى "كورتيس" ارتباط الحكي ارتباطا وثيقا بالحكاية، وما يحدّدهما هو أنّ الحكي يتعلّق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وهذا من شأنه إحداث تحوّل من وضعيّة أو حالة إلى وضعيّة جديدة عن طريق التّتابع[6].

وإذا كان السّيميائيّون يركّزون على المحتوى باعتباره الماهية التّي تدور حولها الدّراسات ويشتغل عليها تحليل الخطاب، فإنّ السّرديّين يهتمّون بالتّعبير أو الخطاب الذّي يستخدم كمقابل للقصّة باعتباره الصّورة التّي يتجلّى أو يتحقّق من خلالها المحتوى، وبالتّالي يمكن أن يقدّم محتوى واحد من

[1] - ينظر عبد القادر شرشار، مدخل إلى السّيمائيّات السّردية (نماذج وتطبيقات)، منشورات الدّار الجزائريّة، الجزائر، دط، 2015، ص103-104.

[2] -Luis Hjelmslev: Essais Linguistiques, les editions de Minuits, Paris, 1971, p35 .

[3] - سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، دط، 1997، ص14.

[4] -Grèimas: Du sens, essais Sèmiotiques, Seuil, Paris, 1970, p158 .

[5] - رابح بوحوش، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنّابة، ص42، 43.

[6] - Courtès: Analyse Sèmiotique des discours, Hachette, Paris, 1990, p70, 72.

خلال خطابات متعدّدة لكلّ منها خصوصيّته[1]. فالسّرديون يعدّون الخطاب عنصرا جماليا يصل المادة الحكائيّة بالأدبية، في حين تخالف نظرة السّيميائيّين ذلك.

وسنعتمد في الجزء الثّاني من الفصل الثّاني تحليلا سيميائيّا للخطاب السّردي (الرّواية)، حيث سنسعى من خلال هذه المقاربة إلى تحليل المسار السّردي وبناء الحدث على تحديد أهمّ البرامج السّردية المنجزة من قبل الذّات الفاعلة، حيث تتمّ استثمار معطيات هذه النّظرية في تعالق مكوّناتها، بدءا من المكوّن العميق إلى البنية الأوّلية للدّلالة، إلى البنية التّركيبية ثم الصّيغ الخطابية.

حيث سيتناول هذا الجزء تحديد المستويات الأساسيّة السّردية في البنية الأوّلية للدّلالة والمربّع السّيميائي، والتّركيب العاملي، ومفاهيم العلاقة، والنّحو السّردي، والمسار التّوليدي... فكيف تحدّدت هذه المستويات؟

ثانيا: التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي..

يمكننا أن نعود بالحديث في هذا المجال إلى مشروع "كورتيس" السّيميائي، في كتابه "مدخل إلى السّيميائيّة السّردية والخطابية"[2]، حيث تضمّن هذا المشروع استكشاف المعنى بالتّواصل، وقد تساءل عن إمكانيّة حصر الحقل السّيميائي في التّواصل قائلا: "هل يمكن أن يتحدّد حقل التّواصل مفهوما كفعل معرفة بإرادة التّواصل أي إرادة فعل المعرفة؟"[3]. وضرب على ذلك أمثلة حيث إنّ "شكل الأمكنة والمسارات الممكنة فيها والممنوعة تعطي مثلا معلومة عن اللّا أمن أو المتعة أو الضّيق أو الهدوء أو جو السّرية"[4].

فالسّيميائيّة من خلال جهود "كورتيس" تتناول زاويتين منهجيّتين: الزّاوية السّطحية التّي يتمّ فيها الاعتماد على المكوّن السّردي والمكوّن الخطابي والزّاوية العميقة التّي ترصد شبكة العلاقات التّي تنظّم المعنى حسب العلاقات التّي تقيمها، مع تبيان نظام العلاقات التّي تنظّم الانتقال من قيمة إلى أخرى.

ومن التّساؤلات التّي أثارها التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي، من خلال مشروع "كورتيس" السّيميائي: أين يتموقع تكوين الكفاءة التّي تهم الذّات السّيميائيّة بوصفها ذات الفعل؟ وما مسار

[1] - ينظر سعيد يقطين، قال الرّاوي، ص16.

[2] - جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدّار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

[3] - المرجع نفسه، ص55.

[4] - المرجع نفسه، ص56.

المرسل؟ وكيف تقيم المسافة التّي تفصل الانتشار السّردي عن خطيّة النّص المتمظهر؟... "فإذا كانت السّيميائيّة نقلا لشفرة فهي أكثر من ذلك فباعتبارها عمليّة وصف يجب أن تدقّق مستوى أو مستويات التّحليل التّي تريد أن تتموقع فيها"[1].

لقد نهجت السّيميائيّة السّرديّة منحى لسانيّا في استقصاء المدلول، كما استندت في تحليلها على الطّريقة البنيويّة المحايثة، من خلال دراسة الشّكل الموصول إلى المضمون (المدلول). وللإشارة فإنّ "غريماس" قد انطلق في تنظيره من بنية عميقة، إلى البنية السّطحية، لكنّه قلب النّظرية أثناء التّحليل، فمن خلال تفكيك الأشكال، يمكننا الوصول إلى المدلولات، وهذا ما ذهب إليه الكثير من النّقاد.

وفي هذا الجزء من البحث سنتعامل مع البنية السّردية للوصول إلى العمق دون الالتزام بالحدود الصّارمة التّي وضعتها النّظرية، خاصّة التّحليل المحايث، ولهذا سيجد القارئ نفسه أمام عملية دمج للمعطى النّفسي والاجتماعي، وكذا معطيات الأثنوجرافيا بغية الابتعاد عن التّحاليل الجامدة التّي تبنّتها نظرية غريماس.

وسننطلق في هذا الجانب من البحث إلى تطبيق المنهج السّيميائي على رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، كما ذكرنا سابقا، وذلك تبعا للعناصر الأساسيّة المكوّنة للخطاب السّردي والذّي غالبا ما يتكوّن من عناصر جليّة تشمل ثلاثة مكوّنات تشارك في صياغة الخطاب هي: الفواعل، المكان والزّمان.

وسنحاول في هذه القراءة توضيح الوحدات الصّغرى أو العلامات حتى نصل إلى البنية الكليّة التّي تشكّل الرّواية، والتّي بذاتها تحيلها إلى بنية عميقة طفحت على السّطح لتنقش ذاكرة التّاريخ، وتصوّر واقعا اجتماعيّا لا مفرّ منه، وبالخصوص نصيب المثقّف الجزائري في هذا الواقع.

فالكاتب من خلال نفسه وظّف الكثير من الرّموز والدّلالات والعلامات في برنامج سرديّ جمع بين الحقيقة والتّاريخ وعلم العلامات، ولتوضيح المراحل التّي سنعرضها لاحقا في هذه المقاربة التّي تعتمد أساسا على الطّرح النّظري للتّحليل السّيميائي السّردي، لابدّ أن نقدّم تحديدا لبعض المفاهيم الاصطلاحيّة التّي سنستعملها في التّحليل...

[1] - جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، تر: جمال حضري، ص57.

المصطلحات:

ف: فاعل. مو: موضوع قيمة. ف ت: فعل تحويلي. ب س: برنامج سردي. م ح: ملفوظ حالة.

م ف: ملفوظ فعل. ٨: وصل. ٧: فصل. ف٧مو- ف٨مو- تحويل وصلي.

ف٨مو- ف٧مو- تحويل فصلي. ذف: ذات فعل. ذح: ذات حالة.

إنّ النّص السّردي تتحكّم فيه مجموعة من الحالات والتّحولات حيث "يقوم ملفوظ الحالة Sujet d'ètat على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل (ف) والموضوع (مو)، ولئن كان ملفوظ الحالة يشكّل وضعا قارّا فإنّ ملفوظ الفعل يعكس التّحولات التّي يحدثها الفاعل المنفّذ للدّخول في وصلة بموضوع القيمة"[1]. ولهذا كانت هذه المفاهيم مرتكزات أساسيّة في هذا المنهج، نعتمد عليها لنحدّد الصّور التّي تظهر على مستوى الخطاب، والذّي يمكّننا من فحص المستوى العميق.

1- مستوى السّطح:

"تشكّل البنيات السّطحية نحوا سيميائيّا يجعل المحتويات الممكنة للتّجلي منتظمة في أشكال خطابيّة، نتاجات هذا النّحو تكون مستقلّة عن التّعبير الذّي تتجلّى فيه، بالقدر الذّي تظهر فيه نظريّا من خلال أيّة مادة، وبخصوص الموضوعات اللّسانية، تظهر عن طريق أي لسان"[2].

يتناول هذا التّحليل من جهة دراسة الأشكال السّردية ضمن المكوّن السّردي، ومن جهة أخرى دراسة الأشكال الخطابيّة ضمن المكوّن الخطابي. والانطلاق من معالجة المكوّن السّردي يتمّ من خلال تحديد الحالات والتّحولات داخل السّرد اتّصالا وانفصالا، وذلك في علاقتها بعواملها وفواعلها، ورصد البرنامج السّردي، مع تبيين العوامل والفواعل.

ويمكن أن يتطلّب تحليل الخطاب سيميائيّا مقاربة النّص عبر ثلاثة مستويات: مستوى الظّاهر النّصي، ويتجلّى في دراسة النّص في ماديّته الملموسة (عتبات النّص الموازي)، والإحاطة بأساليبه الأسلوبيّة. والمستوى السّطحي، والذّي يعنى بدراسة البرامج السّردية، والمستوى العميق الذّي يهتم بدراسة التّشاكل، واستقراء القيم الدّلالية والسّيميولوجيّة، ودراسة المربّع السّيميائي.

[1] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائية السّردية، دار القصبّة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص72، 73.

[2] - غريماس، كورتيس، باط، الكشف عن المعنى في النّص السّردي النّظرية السّيميائية السّردية، تر: عبد الحميد بورايو، ص59.

إذا كيف يبنى المعنى في النّصوص والخطابات؟ وكيف يبنى المعنى سيميائيّا ودلاليّا؟ وماهي الخطوات والمراحل التّي يجتازها بناء المعنى من مستوى السّطح (السّرد) إلى مستوى العمق؟

أ- تقطيع النّص:

إنّ المقطوعة السّردية تمثّل قصّة لها بداية ووسط ونهاية "نعرف المقطوعة السّردية بأنّها وحدة خطابية تجري مجرى القصّة القصيرة"[1]، ويمكن تقطيع النّص وفقا لثلاثة مقاييس: "أوّلا: الاستقلال النّسبي للأحداث الأساسيّة التّي تشكّل كل منها قصّة دنيا. ثانيا: الانتقالات المكانيّة. ثالثا: تغيّر الشّخوص المساهمة في الفعل"[2]. تسعى السّيميائيّة إلى دراسة التّجليات الدّلالية من الدّاخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة Immanentė التّي تخضع فيه الدّلالة لقوانين داخليّة خاصّة مستقلة عن المعطيات الخارجية[3]..

وسنحاول في هذه الدّراسة التّحرر من مبدأ المحايثة، وهذا يعني إنّ الخطاب السّردي سيحلّل لذاته، وفي ذاته وهو مبدأ لساني بحث. ويوحي الاختلاف Difference إلى ارتباطه بتلك العلاقات المتناقضة والمتضادّة على مستوى النّص وبين الشّخوص. وهذا الاختلاف يتسبّب في إنتاج المعنى، "وقد تمثّل غريماس في هذا المبدأ داخل تصوّر جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدّلالية استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية بحضور عنصرين على الأقل تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى"[4].

إنّ تقطيع الخطاب هو الخطوة الأولى والأساسيّة في عمليّة التّحليل، وذلك من خلال تقطيع الخطاب إلى مجموعة مقاطيع وفقا لأحد المقاييس أو معايير التّقطيع. فالمقطع السّردي حسب "غريماس" يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلّة، وأن تكون له غايته الخاصّة به، غير أنّه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسّعا مؤدّيا وظيفة خاصّة داخلها.

وهذا التّقطيع للتّحليل يهدف إلى التّعامل المرن مع هذه المقاطع أثناء التّحليل، كما أنّه كفيل بإبراز التّعالق بين هذه المقاطع من خلال إبراز استقلاليّة كل مقطع من جهة وعلاقته بالمقاطع الأخرى من

[1] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائية السّردية، ص73.
[2] - عبد الحميد بورايو، التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي، دار النّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص73.
[3] - ينظر المرجع السّابق، ص09.
[4] - المرجع السّابق، ص10.

جهة أخرى، إضافة إلى إنتاج دلالة الخطاب بإنتاج مجموعة من المعاني والدّلالات تسهم في تكوين الدّلالة العامّة لخطاب الرّواية، وخلق علاقات التّفاعل.

ولتحقيق هذه الوظائف سنعتمد المقياس الثّالث لتقطيع النّص، وهو: تغيّر الشّخوص المساهمة في الفعل، وسنحاول أن تتوسّع في مجال الشّخصية سيميائيّا في هذا الجزء من البحث. وذلك أكثر من خلال المعيار العاملي (المرسل- المرسل إليه- الذّات- الموضوع- المساعد- المعاكس)، أو المعيار الشّخوصي (الشّخصيّات الرّئيسة أو الثّانوية)، أو المعيار الفاعلي (الفاعل التّيماتيكي)..

فهذه المعايير يعتمد عليها السّيميائيّون لتقطيع النّصوص السّردية عادة، لأنّ ظهور فاعل أو عامل أو شخصيّة في ساحة الأحداث، أو غيابها ليحضر عامل أو فاعل آخر، فإنّ ذلك يساهم بلا شكّ في تحديد المقاطع النّصية.

كما أنّ الصّراع بين العوامل لتحصيل الموضوع المرغوب فيه، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السّرديّة تحفيزا وتأهيلا وإنجازا وتقويما، يمكن أن يشكّل ذلك عناصر هامّة في عمليّة تقطيع النّصوص والخطابات - وسنتوسع في تحليل العوامل لاحقا - كما أنّ التّركيز على التّيمات أو الموضوعات أو الأفكار الرّئيسة واستخلاص الحوافز والوظائف يمكن أن يسهم في تقطيع النّص..

- **التّقديم العام للنّص:**

يتبنّى نصّ الخطاب قضيّة اختفاء **"أسعد المرّوري"**، الأستاذ بجامعة وهران، والنّاشط الحقوقي، فتعيش مدينة وهران لمدة أربعة أيام على وقع اختفائه، لتهتزّ في اليوم الخامس، لخبر اكتشاف جثّته هامدة بمقر حزب الحركة الدّيمقراطيّة الذّي ينتمي إليه.

وتمثّل هذه القضيّة الإطار العام للنّص، إلّا أنّ هذه القضيّة ضمن تركيبها السّردي تتضمّن قضايا أخرى... فمن بداية التّحقيق حتّى إحالة ملف القضيّة على محكمة الجنايات، وإلى يوم محاكمة الجاني المفترض والحكم عليه، يسعى الصّحفي "رستم معاود" إلى استجلاء ملابسات القضيّة، اعتمادا على وثائق وتسريبات ولقاءات مع رجال أمن وشهود من محيطي الضّحية والمتّهم ومن الأوساط المنحرفة.

وعلى تقرير خبرة صديقته "لطيفة منذور"، الطّبيبة الشّرعية في المستشفى الجامعي، التّي تجري على الجثّة عملية التّشريح الجنائي. فإلى جانب قضية الاغتيال التّي تمثّل القصّة الإطار في النّص السّردي، تأتي قصص أخرى متضمّنة كقضيّة البحث والتّهميش والتّضليل، قصّة أخرى "الحبّ" فهل ستكون

علاقة حبّ، تربط بين الصّحافي وبين الطّبيبة الشّرعية، في خضمّ رحلة البحث عن الحقيقة، هي التّي تلقي أضواء أخرى على زوايا الظّل الكثيرة في قضيّة كيّفتها العدالة على أساس أنّها جريمة قتل لأسباب عاطفيّة غير طبيعيّة، لممارسة الشّذوذ، في حين اعتبرتها أطراف الضّحية وأحزاب ومنّظمات حقوقيّة ومدنيّة غير حكوميّة اغتيالا سياسيّا؟

وبعودتنا للحديث عن سيميائيّة "غريماس" وما أخذه من "بروب" و "ستراوس"، تناول "غريماس" الحكاية باعتبارها بنية مؤلّفة من ذاكرة تنظّم مجموع العناصر المستترّة منها والظّاهرة، فالملفوظ الواحد يذكر بنقيضه، وستظهر بذلك وحدات سرديّة جديدة بالنّسبة للنّسيج الحكائي[1].

فهذه الوحدات الاستبداليّة Les unitès paradigmatiques تنظّم الحكاية وتشمل هيكلها، وهذه الإسقاطات السّردية Les projections paradigmatiques، هي التّي تبرهن عن وجود بنيات سرديّة Les structures narratives، وكلّ هذه التّوضيحات تختصر الأحداث المروية داخل النّص السّردي، لينتقل التّحليل من المستوى السّطحي إلى المستوى العميق[2].

وانطلاقا من هذه الجهود تتّضح التّحوّلات التّي أجراها "غريماس" في مشروعه السّيميائي السّردي، ففي المصطلح والاستعمال البروبي (دراسة شكليّة سطحيّة، الوظيفة، دائرة الفعل، التّتابع الوظيفي)، أمّا في المصطلح والاستعمال الغريماسي -على التّرتيب- (دراسة تركيبيّة دلاليّة عميقة، الملفوظ السّردي، العامل، الخطاطة السّردية).

فنجد البنيات السّطحية للخطاب السّردي تتجسّد في وجود نحو سيميائي ينظّم المضامين القابلة للتّمظهر في أشكال خطابية خاصّة[3]، وبهذا ستكون البنية نصّا ممكنا قابلا للتشكّل، وقد عبّر "أمبرتو إيكو" عن التّرابط التّوليدي، بأنّ "السّيميم" أو Sèmème يجب أن يمثّل أمامنا باعتباره تعليمة موجّهة إلى النّص، أو أنّها نص ممكن، ولن يكون هذا النّص سوى وجها مفصّلا لهذا "السّيميم"، إذ أنّ "النّص

[1] - Joseph Courtes: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive (Mèthodologie et application), Hachette, Ed n03, 1986, p08.

[2] - Ibid, p10.

[3] - ينظر سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص29.

الممكن يكون ماثلا فعليّا بصورة كامنة في الطيف الموسوعي الذّي تعمل على تكوينه الميسومات"[1]، وهذا ينطبق على النّص باعتباره يملك خصوصيّة تميّزه عن بقية النّصوص.

فالخطاب بدل أن تتعامل معه على أنّه سلسلة من الملفوظات، نتعامل معه على أنّه كلّا دالّا في بدايته كان على شكل تأليف تامّ، ثم يتفكّك بعد ذلك تدريجيا ليصبح في النّهاية عبارة عن ملفوظات خاصّة. فالسّردية متواصلة ولا تعبأ بمادة تمظهرها (المادّة اللّغوية)، بل تظهر من خلال موادّ تعبيريّة أخرى غيرها، كالسّينما، المسرح، الصّور المتحرّكة والثّابتة. ونصل بذلك إلى اعتبار النّموذج التّكويني بنية دلاليّة بسيطة[2].

ولتسريد هذه البنية الدّلالية يتمّ طرح البنيات السّردية، وتحديد وضعها داخل المسار التّوليدي للدّلالة، لتتّحد البنية كشكل دالّ، إذ تظهر هذه الدّلالة من خلال لغات متعدّدة[3]. وعلى إثر هذا التّحديد يقترح "غريماس" وجود نظام خاص مستقلّ يتحكّم في البنى السّيميائيّة المشكّلة للبنيات السّردية[4]، ويذكر مستويين من الدّلالات كما يلي: مستوى المعاني Les sèmes، وهو المسؤول عن أيّ تمفصل دلالي، وهو تنظيم عميق، ويكون النّموذج التّكويني أوّل أشكال التّنظيم الدّلالي فيه.

ومستوى الآثار المعنويّة Les sèmèmes، ويتناول هذه الآثار باعتبارها نتاجا لعلاقة المعانم مع بعضها، فيكون النّموذج العاملي معادلا للنّموذج التّكويني، وهو تنظيم سطحيّ. وتتكوّن البنيات السّيميائيّة السّرديّة في إطار المسار التّوليدي من مكوّنين أساسيّين هما:

مكوّن تركيبي ← مستوى عميق ← تركيب أصولي ودلالة أصوليّة.

مكوّن دلالي ← مستوى سطحي ← تركيب سردي ودلالة سرديّة.

ومنه: المستوى العميق ← المستوى السّطحي.

[1] - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1996، ص21.

[2] - A.J.Greimas: Du Sens (Essais Sèmiotiques), èditions du Seuil, Paris, 1970, p158.

[3] - Ibid , p159.

[4] - Ibid, p160.

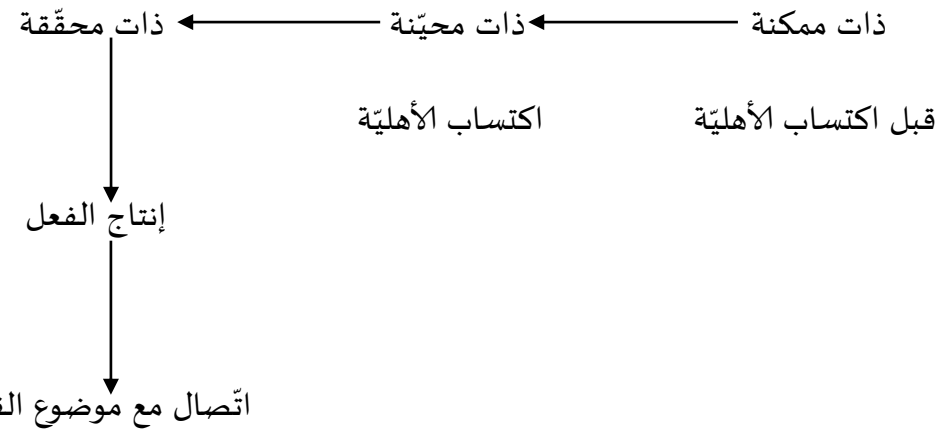
العلاقات ⟵ العمليّات ⟵ الملفوظ السّردي.

إنّ غريماس يعكس الرّؤية التّحليلية للنّص باعتباره ينطلق من المكوّن الدّلالي التّركيبي ليصل إلى الشّكل الخارجي المتمثّل في الملفوظ السّردي، أي أنّه ينطلق من تشكيل الخطاب إلى أن يصل إلى النّص المتشكّل في نهاية المطاف، أي التّمظهر المضموني، وذلك بدراسته للنّموذج العاملي كنسق خاصّ.

ب- المسار السّردي Parcours Narratif

إنّ تحديد الحالات والتّحوّلات كخطوة أوّلية، على المستوى الافتتاحي والختامي، ويمكّننا من معرفة حصيلة المسار السّردي للحكاية ككل، كما تتّضح صورة الوضعية الوسيطيّة، وتعدّ رؤية أوّلية للدّورة الدّلالية للحكاية. يمتلك الفاعل في المسار السّردي طاقات وكفاءات ليقوم بتحريك البرامج السّردية، ليبنى البرنامج السّردي على مسار سرديّ، ينظّم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار متماسكة.

إنّ المسار السّردي في الدّراسات السّيميائيّة يتمثّل في تحديد نمط الوجود السّيميائي الذّوات والموضوعات معا، فالذّات تتحدّد من خلال ثلاث حالات سرديّة[1]:



ويقابل هذه الأصناف من الذّوات ثلاثة أصناف أخرى من الموضوعات، وهي مطابقة للمسار السّردي العام للذّوات، ويكون ذلك كما يلي[2]:

موضوع ممكن ⟵ موضوع محيّن ⟵ موضوع محقّق.

[1] - Joseph Courtès: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive, p20.

[2] - Ibid, p20.

من الواضح أنّ نصّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** تعرض ثلاث وضعيات أساسيّة، ميّزت المسار السّردي للرّواية ككلّ، وضعية سرديّة أولى تمثّل البرنامج التّأهيلي أين كشف الكاتب عن الجريمة والجثّة ووصف الأحداث، والتّي جعلت مدينة وهران تهتزّ لخبر اكتشاف جثّة المغتال بمقر حزب الحركة الدّيمقراطية الذّي ينتمي إليه. ثم تليها الوضعيّة السّردية الثّانية، والتّي تقابل البرنامج الرّئيسي، أين يعرض الكاتب مرحلة البحث عن الحقيقة وجمع الأدلّة والوثائق والتّسريبات واللّقاءات مع رجال أمن وشهود من محيطي الضّحية والمتّهم، وتقرير الطبيبة الشّرعية.

وهنا تأتي قصّة ضمنيّة أخرى تجسّد علاقة عاطفيّة/ إنسانيّة، مع الصّحفي الذّي يقوم بعمليّة البحث والتّحقيق، فالبطل "رستم" استعمل أهليّته وكفاءته لكشف الحقيقة والوصول إليها لتغيير هذا الوضع المضطرب. وتليها الوضعيّة السّردية الختامية حينما يعرض الكاتب محاكمة المتّهم المفترض وإصدار الحكم النّهائي، ليتمّ نفي كون القضيّة اغتيالا سياسيّا، والحزم على كونها جريمة قتل لممارسة الشّذوذ.

وتتخلّل هذه الوضعيّة قضيّة أخرى وهي قصّة المولود الجديد، الرّؤية الجديدة الممزوجة بين السّلطة التّي يمثّلها "الأب"، والمثقّف النّاهض لكشف الحقيقة، الصّحفي "الخال"، وتوحي هذه الوضعيّة إلى استقرار كاذب ومحتوم. تقدّم الرّواية ثلاث وضعيّات متباينة تتوالى تدريجيّا، من خلال المسار السّردي للحالات والتّحولات على النّحو الآتي:

- وضعيّة ابتدائيّة ⟵ اضطراب وكشف الجثّة والجريمة.
- وضعيّة وسطيّة ⟵ محاولة البحث عن الحقيقة/ التّحقيق/ الحب.
- وضعيّة ختاميّة ⟵ استقرار/ اضطراب.

ومن الاصطلاحات التّي اتّكأت عليها السّيميائيّة في مقاربتها للنّصوص السّردية... البرامج السّردية...

ت- البرنامج السّردي:

وهو وحدة سرديّة بسيطة يرمز لها ب (ب.س) ولكنّها قابلة للتّوسع والتّعقيد الشّكليّين، دون أن يغيّر ذلك شيئا من وضعيّتها كصيغ تركيبيّة قابلة للتّطبيق على الأوضاع السّرديّة الأكثر تنوّعا إذ تنبثق عن

تركيب عاملي قابل للتّطبيق على كل أنواع الخطابات. وهي تبرز تنظيم مختلف مقاطع التّرسيمة دون أن تكون مع ذلك مكوّنات لهذه التّرسيمة التّي توافق تمفصلا آخر للخطاب.

وبالإمكان أن توجد علاقة تبعيّة بين برنامجين أو عدّة برامج مترابطة فيما بينها بسيميائيّة العمل (أداء الذّات)، فمثلا (أين يستطيع البطل في النّهاية عقب بحثه أن يحقّق المهمّة التّي تكفّل بها؟) إنّها لحظة المسار السّردي التّي تبدو بنيويا الأكثر قربا من تحديد (ب.س) بصفته عاملا منجزا.

وإذا أنجز البرنامج السّردي وانتهى الفعل، فإنّ ذلك هو إنجاز الذّات والذّات لا يمكنها القيام بإنجاز، إلّا إذا امتلكت مسبّقا الكفاءة الضّرورية، وإذا كان الإنجاز يوافق العمل كفعل كينونة الكفاءة، فعند ذلك تكون بنية الملفوظ الحالة هي التّي يجب أن تؤخذ كنقطة انطلاق لفحصها أي الكفاءة- وسنفصّل في هذه المفاهيم أكثر لاحقا-[1].

ولكي ينطبق الوجود السّيميائي للبرنامج السّردي على مكوّن المسار السّردي الذّي نفحصه، يجب أن ينجز فيه البرنامج السّردي الفعل الممارس، وينتهي إلى النّتيجة المسجّلة داخل ملفوظ الحالة (وصلة أو فصلة)[2]. ويتكوّن البرنامج السّردي من أربعة عناصر هي: الإيعاز (التّحفيز والتّحريك)، الكفاءة (القدرة)، الإنجاز، التّقويم (الجزاء)، وسنأتي على توضيح كل عنصر لاحقا...

- **الإيعاز (التّحفيز/ فعل الفعل) Manipulation**

ويتضمّن هذا العنصر فعلا إقناعيّا يقوم به المرسل نحو فاعل محتمل، من أجل إنجاز برنامج محتمل، حيث يقوم المرسل ببثّ رغبة القيام بالفعل عند "الذّات"، فالذّات تسعى إلى الاتّصال أو الانفصال عن الموضوع. فهذه العمليّة ضروريّة في الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثّانية، ويجب التّعامل معه على أنّه "مجموعة من اللّحظات السّردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص"[3].

يكون فعل إقناعي يقوم به المرسل نحو الذّات التّي تضطلع بالفعل، فيكون المرسل هو الدّافع والمحرّك، والذّات هي العنصر المدفوع. والتّحريك هو عنصر ضروري في تحديد الخطاطة السّردية، خاصّة أنّه "يتميّز بكونه نشاطا يمارسه الإنسان اتّجاه آخر، بهدف الدّفع به إلى القيام بإنجازها"[4]. بهذا

[1] - ينظر جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائيّة السّردية والخطابيّة، تر: جمال حضري، ص58.

[2] - جوزيف كورتيس، السّيميائيّة من "بروب" إلى "غريماس"، تر: جمال حضري، المكتسبات والمشاريع، مجلّة الآداب العالمية، ص25.

[3] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص55.

[4] - المرجع نفسه، ص57.

تتّضح الرّؤية فنستخلص أنّ التّحريك يرتبط بفعل الفعل أي أنّ المرسل يعين الفاعل ويدفعه للقيام به.

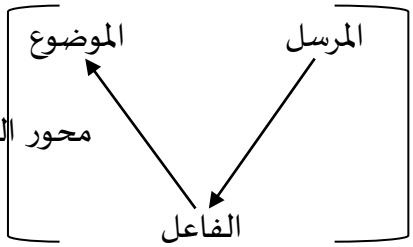
إنّ "الملفوظ السّردي الأساسي يقوم على تحوّل بسيط من حال إلى حال، لكنّ هذا التّحول يستدعي بدوره سلسلة من التّحولات الموصولة بعضها ببعض بأسباب منطقيّة"[1]، فهذا التّحول يتجسّد من خلال ذات فاعلة، قد تكون كائنا حيّا، أي شخصيّة تقوم بالفعل، فبمجرّد حدوث الفعل يحصل التّحول، وبما أنّ "المقطع السّردي يطلق على وحدة سرديّة كاملة مكوّنة من المناورة والإنجاز العملي للمشروع والجزاء"[2]. هذا يعني أنّ المقطع السّردي يشكّل جزءا من السّيرورة الكاملة للرّواية لأنّه مبني على مراحل تشكّل أصلا العناصر الأساسيّة للبرنامج السّردي.

والإيعاز أحد هذه العناصر الأساسيّة التّي تمثّل دفعا إلى التّغيير، بناء على ذلك فإنّ المرسل إليه يقوم بإقناع المرسل باحتضان الموضوع، بعد عمليّة الإقناع يبادر المرسل باختبار ذات تقوم بالإنجاز، وهذه الذّات تخضع لاختبار الكفاءة أي "الرّغبة في الفعل والشّعور بوجوب فعله مع اكتساب القدرة على ذلك"[3]، وبعد تأكّد المرسل من توفّر مؤهّلات الكفاءة في الذّات، تقبل الذّات على العمل أي "السّعي إلى تحقيق الموضوع ونقل الكيان من حال إلى حال"[4].

من أجل تحقيق الهدف الذّي يكون بالاتّصال بموضوع القيمة أو الانفصال على حسب خصوصيّة الرّواية، تعتقد أنّ المرسل المحفز في هذه الحكاية هو **"أسعد المرّوري"**، الذّي دفع فاعلا (الصّحفي "رستم") للقيام ببرنامج سرديّ، عن طريق التّرغيب والإقناع وليس التّرهيب، والدّليل على ذلك قيام الصّحفي برحلات بحث عميقة لكشف الحقيقة وإظهار ما خفي منها، فهو مدفوع لذلك من طرف المرسل المحفّز، ومن هنا حدث تعاقد بين المحفّز والفاعل على أداء مشروع، وعند هذه النّقطة بالذّات يصير الفاعل ملزما بالدّخول في اتّصال بموضوع قيمة محيّن ومحتمل، حيث يقوم الصّحفي مباشرة بعد هذا التّحفيز، بالدّخول في صراع يستمرّ فيه إلى الآخر ليحصل على موضوع قيمة محقّق.

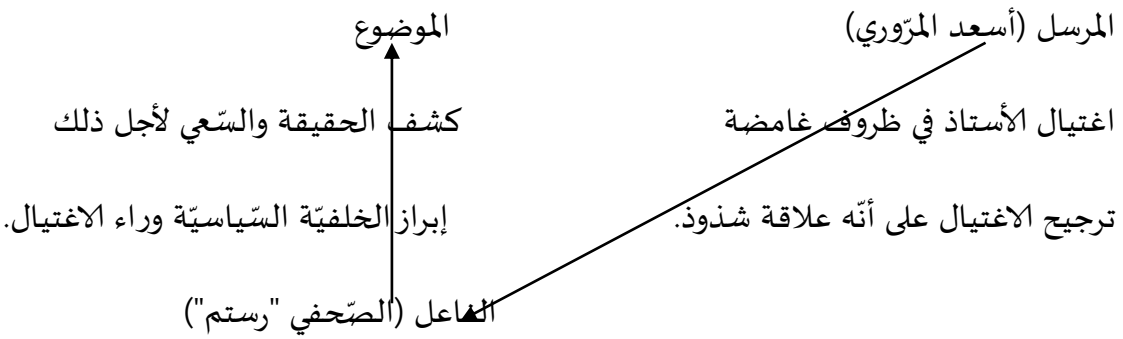
[1] - محمّد العجيمي، في الخطاب السّردي (نظرية غريماس)، ص72.
[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

وهي اللّحظة السّردية التّي تمثّل نهاية لذلك الصّراع، أو تبدو نهائية تمثّلت في إصدار الحكم النّهائي في حقّ المتّهم باغتيال **"أسعد المرّوري"**، وفي الوقت نفسه تبدو نهاية مفتوحة بحكم المولود الجديد الذّي يظهر ميلاده في النّص السّردي، ويمكن لأجل توضيح ذلك عرض المخطّط الآتي:



فعل المرسل محور الرّغبة في تنفيذ الفعل وتحقيق الوصلة بالموضوع[1].

تظهر في الرّواية عناصر محرّكة للفعل، ساعدت "رستم" على العمل على الاتّصال بموضوع القيمة، وللقيام بالإنجاز، ذلك أنّ علاقة الانفصال بين الذّات "رستم" والموضوع "كشف الحقيقة" تستلزم خلق عملية التّحريك التّي تدفع بالذّات الفاعلة إلى العمل على الاتّصال بالموضوع بعد توكيلها المهمّة من طرف المرسل إليه. وبناء على ما سبق يمكن تصوير العلاقات التّي عبّرت عنها هذه التّحولات من خلال الشّكل الآتي:



- **الكفاءة (القدرة/ الأهليّة):**

وهي عنصر لابدّ من توفّره في الذّات الفاعلة، ومن خلالها يحكم المرسل على الفاعل إذا كان أهلا للقيام بالفعل، فهي "تلك الشّروط الضّروريّة لتحقيق الإنجاز المتعلّقة بالذّات الفاعلة"[2]، ولا يتحقّق الإنجاز إلّا بتوفّرها. وفي هذه المرحلة ينتقل الفعل من حالة الاحتمال المجسّدة في فعل إقناع (المرسل) وفعل تأويليّ (الذّات) إلى حالة تحيين، وكي تحقّق الذّات عملها يجب أن تمتلك الكفاءة اللّازمة من قبل حتى تكون مؤهّلة للقيام بالفعل، وبالتّالي امتلاك موضوع قيمة ما.

[1] - ينظر رشيد بن مالك، البنية السّردية في النّظرية السّيميائيّة، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص28.

[2] - بن غنيسة نصر الدّين، فصول في السّيميائيّات، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط1، 2011، ص45.

وقد بيّنت أعمال "فلاديمير بروب" حول الحكاية الخرافيّة الأهليّة البالغة التّي توليها كل حكاية للحصول على الوسائل الصّورية المؤهّلة للقيام بإنقاذ الأميرة أو الزّواج منها، فوجود ذات مؤهّلة يطرح مشكلة وميكانيزم الأهليّة[1]. وهذه الأهليّة تتطلّب وتنبني على موجهات الفعل Les modalities de faire التّي تساهم في تمييز العلاقة بين الفاعل والفعل وهي المعتزم القيام به، وهي أربع وضعيات[2]: معرفة الفعل Savoir faire _ قدرة الفعل Pouvoir faire _ إرادة الفعل Vouloir faire _ وجوب الفعل Devoir faire.

وتحتوي هذه الملفوظات على فاعل، أداء، المشتركين، تشترك في ضمير المتكلّم، وتختلف في الدّلالة من ملفوظ إلى آخر، اختلافا واردا من طبيعة العلاقة بين أطراف تلك الوحدات العامليّة[3]، أي تلك التّي تربط الفاعل بفعله.

قدّمت شخصية "رستم" في الرّواية على أنّها ذات كفء قادرة على القيام بالمهمة المنوطة إليه، "فلكي تحقّق الذّات إنجازها، عليها أن تمتلك بشكل سابق الأهلية الضّرورية لذلك، وبهذا يمكن النّظر إلى الأهلية باعتبارها الشّروط الضّرورية السّابقة عن العمل المؤدّي إلى امتلاك من موضوع ما"[4].

وما جعل الصّحفي "رستم" صاحب كفاءة موقوتة ورغبته الجامحة في معرفة الحقيقة وكشف المستور، فكان "رستم" علامة على مجتمع مثقّف مثقّل بإيديولوجيا، يبحث عن نصيبه في عالمه من خلال بحثه عن الذّات. وتمثّلت كفاءة البطل في الرّغبة والقدرة على تحمّل ما ينتج عن تغيّره من اضطرابات، فالكفاءة هنا هي إحساس داخلي عميق مملوء بالتّحدي والرّغبة في التّمرد على الواقع.

كل هذا شكّل عاملا مرسلا دفع "رستم" إلى الرّغبة في اكتساب موضوع القيمة الذّي كان ممثّلا في كشف الحقيقة وراء اغتيال الأستاذ "أسعد"، رغم ما تلقّاه من مواجهة شكّلت عوامل معارضة عملت على إبطال مساره، إلّا أنّه لم يتخلّ كذات فاعلة عن رغبته في الاتّصال بموضوع القيمة. ويمكن أن نجمع بعضا من مظاهر الكفاءة والأهليّة، التّي مكّنت "رستم" من أداء البرامج السّردية السّابقة، في:

"رستم"- الإصرار، التّحدي والمواجهة، الذّكاء، الثّبات والصّبر. فكفاءته بانت من خلال نصوصه المسرحية.. "قلمك! أنت الذّي أعطى النّص حياة- لأنّك سمحت بإدراج تلك الهوامش الصّميمة-

[1] - Voir: Joseph Courtès: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive, p17, 18.

[2] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائيّة السّردية، ص20.

[3] - المرجع نفسه، ص20.

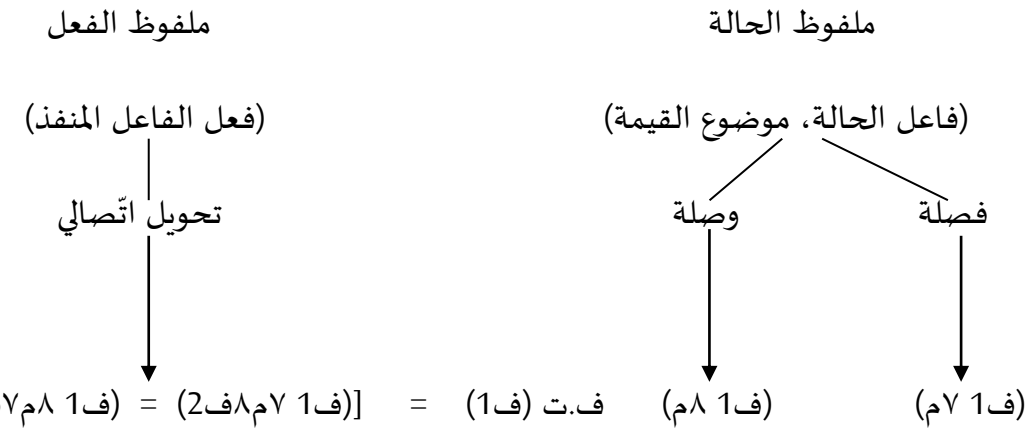
[4] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص59، 60.

حدسك أيضا! وشجاعة المنتج مدير المسرح. يوم قدّمت له النّص، كنت واثقا من شيء واحد: الرّفض. ومع ذلك! أيّام الجامعة كنّا نؤدّي أدوارا في فرقة مسرحيّة أسّسناها للنّضال السّياسي. لذا، كان اقترح عليّ الدّور"[1]. والمسرح نفسه التّي برزت في نصوصه أهليّة "رستم"، تجلّت على خشبته، الأستاذ "أسعد" الذّي كان يسهم فيه بتدخّلاته فقد "كان يحضّر لملتقى علمي حول وظيفة المسرح الجديدة"[2]، ومن هنا استمدّ "رستم" كفاءته للتّحدي والمواجهة.

- **الإنجاز/الأداء Performance**

وهو مرحلة تلي مرحلة الكفاءة أو الأهليّة، وتتطلّبها في الوقت نفسه، فإذا كان "التّحريك يحيل على كل فعل الفعل Faire faire وتحيل الأهليّة على كينونة الفعل Être du faire، فإنّ الإنجاز يحدّد فعل الكينونة Être faire[3]، فيتمّ من خلاله تحويل فاعل الحالة نحو موضوع القيمة.

في المرحلة الأولى تتواجه الذّات الفاعلة مع الذّات المضادة حول موضوع القيمة، كوحدتين متناقضتين، في حين تمثّل المرحلة الثّانية (هيمنة) نقطة العمل حيث تنطلق الذّات في تحقيق الإنجاز إمّا بالسّلب أو الإيجاب، أمّا المرحلة الثّانية فيتحقّق فيها الإنجاز بحصول الذّات على الموضوع. في هذه المرحلة تدخل الذّات المنجزة في علاقة مع موضوع القيمة، تصبو من خلالها إلى تحويل حالة الفصلة أو الوصلة إلى ما يعطيها (ف1 ٧م) أو (ف1 ٨م). هذه الحالات والتّحولات تجري في خضم ملفوظين يتّضحان من خلال المخطّط التالي[4]:



[1] - الرّواية، ص33.

[2] - الرّواية، ص63.

[3] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص64.

[4] - رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائيّة السّردية، ص24.

نلاحظ من خلال هذا المخطّط في القطب الذّي يمثّل ملفوظ الحالة، يكون الفاعل في علاقة بالموضوع إمّا في وضعية وصلية أو فصلية، وهذه الوضعية تتطلّب ذات فاعلة تدخل بالفعل مع الموضوع فيحدث التّحول. من خلال ملفوظات الحالة والفعل يتشكّل البرنامج السّردي، الذّي يتحقّق من خلاله ثلاث مراحل، وهي مرحلة المواجهة، مرحلة الهيمنة ومرحلة المنح، وقد قدّم "سعيد بنكراد" مقارنة بين الحكاية الخرافية وبين النّص السّردي المعاصر من حيث الإنجاز ومراحله، كما يلي[1]:

- الحكاية الخرافية: حالة بدئيّة (نقص)= فعل (تحوّل): حالة نهائية (إلغاء النّقص).
- النّص السّردي المعاصر: حالة بدئيّة (نقص)= الكشف عن طبيعة النقص= فعل

↓

تحوّل

↓

حالة نهائيّة (الوعي بالنّقص).

وبالعودة إلى "غريماس" نجده يحدّد المراحل المذكورة سابقا بالمعادلات التّالية[2]:

1- مواجهة= (ذ1 ⟷ ذ2).

2- هيمنة= (ذ1 ⟵ ذ2).

3- منح = (ذ1 ⟶ ذ2).

والإنجاز "كفعل كينونة" يحيلنا إلى "فعل الفعل" Faire faire، وهو الحلقة النّهائية للتّحولات المسجّلة في النّص السّردي، وبذلك "فالإنجاز هو العنصر المحقّق لعنصر "التّحريك" الذّي يقابله، والإنجاز هو الوجه القيمي للجزاء"[3]. تستند المقطوعة الأولى إلى ملفوظ حالة، وملفوظي فعل حيث يمثّل (رستم، لطيفة) ذاتي حالة يعانيان من هول الحادثة، المعوقات التّي حالت بينهم وبين قول الحقيقة، والتّوصل إلى الأدلة.

[1] - ينظر سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص65.

[2] - Voir: A.J.Greimas: Du Sens 2, Essais Sèmiotiques, èditions du Seuil, Rue Jacob. Paris, 1970, p172, 173.

[3] Voir: Ibid, p173.

ويتحوّلان فيما بعد إلى ذات فاعلة، لمّا يقرّران مواجهة الوضع، "رستم" بمواصلة بحثه وملاقاة الشّهود وجمع الأدلّة، و"لطيفة" بإخبار "رستم" عن وقع الحادثة وحالة الجثّة (أسعد)، والتّي لم تصرّح بها في تقريرها الطبّي تحت ضغط السّلطة. لذلك تمثّل هذه الأخيرة ذات فعل كذلك، حينما تطاردهما.

يظهر أنّ ذات الحالة هي نفسها ذات الفعل، حيث تقوم هذه الأخيرة ببرنامج سرديّ ذي طبيعة معرفية للاتّصال بموضوع القيمة المتمثّل في الوصول للحقيقة، ومن جهة أخرى تؤدّي السّلطة برنامجا ضديدا للاتّصال بموضوع القيمة، يتميّز هذا البرنامج بأنّه استعمالي فاقد للكفاءة مما يدلّ على أنّه ممهّد للبرنامج الرّئيسي الآتي:

إنّ البرنامج المؤدّى من طرف الذّات الفاعلة (رستم، لطيفة)، يتميّز بالكفاءة والأهلية، ما يدلّ على توفّر القيمة الصيغيّة (المعرفة، القدرة، الإرادة، الصّبر، حسن التّصرف)، يؤدّي هذا البرنامج إلى تحقيق وصلة بين الذّات والموضوع، بعد الانفصال الظّاهر في ملفوظ الحالة البدئي.

وتظهر هذه المعطيات، حينما تعامل رستم ولطيفة مع السّلطة بذكاء، لطيفة رغم أنّ ذلك خالف أخلاقيات مهنتها، إلّا أنّها حافظت على حياتها، "ساومني مسؤول في الشّرطة على أن أثبت في تقرير التّشريح أنّ الضّربة من خلف رأس الضّحية، لم تكن بواسطة أيّ جسم وإلّا سرب للصّحافة ملفّا عنّي"[1]. "رستم" هو الآخر تعامل مع السّلطة بذكاء كلقاءاته مع الشّهود مثلا، ومنهم الشّرطة، كذلك أصدقاء الأستاذ الذّين ظهر منهم أنّهم تكتّموا عن سرد الأحداث.

ونذكر في هذا المجال لقاء "رستم" مع توفيق بوخناثة الذّي قال له: "ولكنّي لن أزيد لك شيئا على ما سمعته منّي (...) خمسة من الرّفاق من بينهم أنا والفقيد وحدهم يملكون نسخة من مفتاح مقر الحركة! (...) الصّحافة وحدها تستطيع أن تسقط ضوءا على عتمة هذه الجريمة النّكراء!"[2]. فهذا دليل من الأدلّة الواضحة أنّ هذه العبارة التّقويميّة تدلّ على أنّ السّلطة لها نيّة المخادعة، وأنّ الصّحافة لها الكفاءة للتّوسع في الباطن.

ينتهي أداء (رستم ولطيفة) بالاستسلام الظّاهر، وتقع المحاكمة وكشف المتّهم المفترض، بينما برنامج السّلطة الضّد أي بالنّجاح وأخلاق القضيّة، فيبدو أنّ (رستم ولطيفة) ينفصلان عن موضوع القيمة،

[1] - الرّواية، ص66.

[2] - الرّواية، ص36، 37.

في حين تتّصل الذّات (السّلطة) بالموضوع. ولكن يبرز أخيرا في النّص السّردي "المولود الجديد" الحامل للسّلطة (الأب) والمثقّف (الخال) الذّي يوحي بتغيّر وتحويل وصلي يتمّ كالآتي: ف1: السّلطة، ف2: (رستم ولطيفة)، ف ت (ف2)= (ف1 ٨ مو ٧ف2)= (ف1 ٧ مو ٨ ف2). بفعل التّحويل الوصلي الذّي قامت به (ف1)، تدخل هذه الأخيرة الممثّلة لذات فعل وذات حالة في اتّصال بموضوع القيمة (مو)، في حين تنفصل (ف1) عن الموضوع (مو) بعدما كانت متّصلة به.

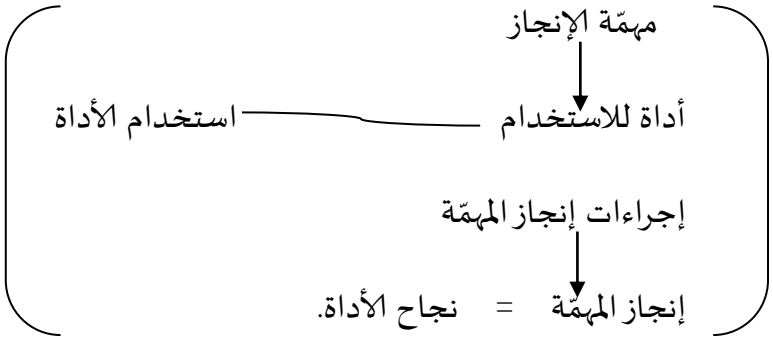
يستمر التّأزم في المقطوعة الثّانية، وتضطرب الأوضاع أكثر بعد الاتّصال الحاصل بين ذات الفعل وموضوع القيمة، يتجلّى هذا التّردي من خلال ملفوظي الفعل، وملفوظي الحالة الواردين في المقطوعة. حيث مثّلت السّلطة ذات حالة لأنّها منفصلة عن موضوع القيمة، وتمثّل ذات فعل لأنّها قامت ببرنامج ذي طبيعة معرفية تميّز بتوفر أركان الأهليّة، (المعرفة، القدرة، الإرادة، حسن التّصرف)، لمّا احتالت على "رستم" بتضليله وتضليل الحقيقة والأدلّة والشّهود، ولطيفة بتغييرها قرار التّشريح، رغم أنّ السّلطة لم تتّصل بموضوع القيمة، وهنا بالذّات ينتهي برنامجها السّردي نهائيّا.

من جهة أخرى يؤدّي "رستم" برنامجا سرديّا استعماليّا موظّفا للمعرفة، مع توفّره الصيغ المميّزة للكفاءة، حينما يشكّك في شهادات الشّهود، ويصبر لتهديدات الاتّصالات المجهولة التّي كان يتلقّاها، ويصدّق حدسه في كل شيء...

تستند المقطوعة الثّالثة إلى ملفوظ حالة، وملفوظ فعل، يتجسّدان من خلال ذات الحالة (رستم ولطيفة) الذّي بدأ وضعها في الاستقرار، وبذلك يتّصلان ذات الحالة بموضوع القيمة الممثّل في الحب والعاطفة والمستقبل، ويقضى نهائيّا على وضعية الاضطراب، وتعوّض بوضعيّة الاستقرار.

يعدّ هذا التّحويل الوصلي من النّوع البسيط الذّي لا يحتاج إلى برامج سرديّة كثيرة ومعقّدة، حتّى أنّ التّأزم فيه لا يكون شديدا، وهذا ما يعلنه نصّ الرّواية، لقد تمّ بفعل هذا التّحويل الوصلي تغيير الوضعيّة الابتدائيّة المضطربة إلى وضعيّة ختاميّة تبدو مستقرّة، أين تحصّلت الذّات على موضوع القيمة المستهدف -بتحفّظ- مع الإبقاء على التّفاصيل سريّة.

وقد أعطى "بريمون" مثالا توضيحيّا يتضمّن مراحل القيام بالمهمّة (الإنجاز)، وما يتطلّبه من أدوات وإجراءات تتمثّل في المخطّط التّالي[1]:



يستخلص هذا المخطّط كل المراحل التّي تضطلع بها الذّات للقيام بالإنجاز، ونذكر من الرّواية كمثال: لقاء الصّحفي "رستم" ببيقا أحد الشّهود الذّين لهم علاقة بالمتّهم باغتيال **"أسعد المرّوري"**، "سفيان العبوري". قال بيقا: "تستطيع أن تقول إنّ سفيان هجرني إلى الأستاذ. في وسطنا لا شيء يخفى"[2]، كان "رستم" يحاول الحصول على موضوع القيمة من عامل مساعد تمثّل في (بيقا) فكان البرنامج قائما على ملفوظ حالة Enoncè d'ètat في شكل فصليّ، لأنّ "رستم" كان يرغب في الاتّصال بالموضوع، الذّي يستدعي ملفوظ فعل Enoncè de faire حتّى يتمّ الإنجاز، ونمثّل ذلك في الشّكل التّالي:

ملفوظ حالة ⟵ ⟶ ملفوظ فعل

بيقا ٨ كشف الحقيقة بيقا ٧ كشف الحقيقة

ويمكن أن نجمع مواضيع القيمة التّي كانت في النّص السّردي **"من قتل أسعد المرّوري"**، من خلال ما تقدّم ذكره في التّحويل الوصلي والبرنامج السّردي في:

[1] - شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصي في الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1995، ص42.

[2] - الرّواية، ص105.

مواضيع القيمة
- إظهار براءة الأستاذ **"أسعد المرّوري"** من القضيّة المنسوبة إليه.
- كشف الحقيقة والمتّهم الحقيقي. إنشاء علاقة عاطفيّة/ وديّة، مستقرّة..
- تحقيق قيم وأخلاق عالية ومشروع جديد في مجتمع يغيّب نصيب المثقّف.
- إنقاذ المتّهم الطّالب الجامعي "سفيان" من العقاب المفترض.
- تسليط الضّوء على قضيّة الاغتيال السّياسي.

وتلقى مواضيع القيمة هذه عوامل ضديدة أخرى تسعى لدحضها، كما تلقى أخرى مساعدة لها، وسنتوسّع في هذا أكثر، في عناصر أخرى من البحث متعلّقة بالفواعل، العوامل، الممثّلين والصّور...

- **الجزاء/ التّقويم Sanction**

الجزاء هو نهاية الخطاطة السّردية وذروتها، لأنّه يوجد في مرحلة نهائيّة في السّرد، ولا يكون له أيّ معنى إلّا بارتباطه بعنصر التّحريك كون هذا الأخير هو النّقطة الأولى التّي ينطلق منها الفعل السّردي، والجزاء هو الحكم على الأفعال التّي تمّ إنجازها، ويكون هذا الحكم مستندا إلى مدى مطابقة الفعل المنجز للكون القيمي المثمّن سرديّا وحدثيّا.

والمرسل هو الذّي يمتلك معايير الكون القيمي، لأنّه هو الدّافع الأوّل لتحريك السّرد، وهو نفسه (المرسل) الذّي يقوم في نهاية المطاف بالحكم على مدى مطابقة الأفعال مع الكون القيمي المقترح من خلال الأحداث والسّيرورة السّردية.

فالكون القيمي يحكم على نفسه بنفسه بعيدا عن المضمون الإيجابي أو السّلبي من خلال الفعل السّردي نفسه، فالمرسل يقترح حقيقة ما، لتصل (أو لا تصل) إليها الذّات الفاعلة في نهاية المطاف ثم يتقلّد المرسل منصب السّلطة ليجازي هذه الذّات، إمّا بالسّلب أو بالإيجاب[1].

"فإذا كان المسار السّردي للمرسل يبدو لأوّل وهلة لا كمكان لممارسة السّلطة فحسب، ولكن كبؤرة تتحدّد خلالها مشاريع التّحريك وتتبلور البرامج السّردية الهادفة إلى دفع ذوات- أصدقاء أو خصوم- لممارسة الأفعال التّي ترغب فيها"[2].

[1] - Voir: Joseph Courtès: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive, p24, 25.

[2] -Ibid, p24.

قد يكون هذا التّقويم بإظهار نجاح الذّات في مهمّتها أو إخفاقها في الحصول على موضوع الرّغبة المكلّف بها من طرف المرسل، فالتّقويم هو ما آل إليه المسار السّردي، وذلك بالحكم على الذّات بالنّجاح أو الفشل في مهمّتها. ومن خلال الأفعال الصّادرة عن أطراف الفعل الرّوائي، نستطيع أن نحدّد كيف قوّم المرسل هذه الشّخوص.

يبدو أنّ "رستم" قوّم إيجابيا في البداية، لما جمع الأدلّة والشّهود، واقترب من الحقيقة وإثبات الخلفية السّياسيّة لاغتيال الأستاذ الجامعي، بينما لمّا استسلم للوضع أخيرا صار تقويم المرسل له سلبيّا، حيث تدخّلت عوامل المعارضة التّي احتوت عددا من الممثّلين الذّين ساهموا في تعطيل المشروع وعرقلة مسعى الذّات.

ث- اشتغال النّموذج العاملي في الرّواية Le modèle actantielles

إنّ البنية الأساسيّة المكوّن للبنية السّطحيّة كونها الأنموذج العاملي، فهو يصوّر لنا السّير التّوزيعي للأحداث المروية داخل قصّة ما، لأنّ الأنظمة الدّاخلية للحكاية، تثبت وجود تكرار في الأفعال، فالنّموذج العاملي هو شكل تعميمي لبنية تركيبيّة، أو إطار تحديدي أو نمذجي لأفعال قابلة للتّغير والتّحوّل من عناصر تمظهرها. فالنّموذج العاملي هو الذّي يشتغل باعتباره شكلا أوّليا للدّلالة، أي أنّه يحيل على الصّيغة العامّة التّي تختصر السّلوك الإنساني.

فقد أراد "غريماس" أن يكون أنموذجه العاملي "عامّا وشاملا، قادرا على احتواء مختلف أشكال النّشاط الإنساني، بدءا من النّصوص الأدبيّة وانتهاء بأبسط شكل من أشكال النّشاط الإنساني"[1]. وينظر "غريماس" إلى هذا النّموذج وفق ثلاثة مزدوجات عامليّة وهي:

- **الذّات والموضوع Sujet/ Objet**

(الذّات/ الموضوع) ثنائيّة هامّة في النّموذج العاملي، فهي مصدره، لأنّها نقطة الإرسال الأولى لتحوّل سردي سيصل إمّا لإثبات حالة ما أو لنفيها، أو لخلق حالة جديدة، [(ذات/ موضوع)-(مصدر الحركة/ غاية الحركة)]، ولا يمكن أن تكون هناك علاقة بين الذّات والموضوع إلّا من خلال غاية محتملة أو محيّنة، كما لا يمكن أن تكون هناك ذات فاعلة من غير موضوع، كما أنّه يحكم وجود الموضوع علاقة راغب و مرغوب فيه.

[1] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص47.

إنّ انتقال حدّي هذه الثنائيّة من النّفي إلى الإثبات أو العكس، يكسب النّموذج العاملي حركية تمنحه صيغة توزيعيّة، كأن تكون علاقة تقابليّة بين فعلين شديدين مثل (الفرح/ الحزن) أو (الضّعف/ القوّة)... بذلك يكون الفرح هو العنصر الإيجابي والحزن هو العنصر السّلبي، وهذا الانتقال من حالة إلى أخرى يثبت العلاقة التّوزيعيّة في النّص الحكائي، ولا يتمّ ذلك إلّا من خلال معنيين متقابلين بين الذّات والموضوع وهما الاتّصال والانفصال[1]..

والصّنف العاملي الذّات/ الموضوع تصل بينهما علاقة الرّغبة وتكون بين من يرغب وهي "الذّات" بما يرغب فيه "الموضوع"، وتحضر هذه العلاقة على امتداد المسار السّردي، كما أنّ "الموضوع" لا يمكن تحديده إلّا ضمن علاقته "بالذّات"، فهو الهدف المراد الذّي تريد "الذّات" تحقيقه وتكون هذه الذّات إمّا في حالة اتّصال ويرمز لها بالرّمز ٨، وإمّا في حالة انفصال ويرمز لها بالرّمز ٧-وقد ذكرنا ذلك سابقا-

- **المرسل/ المرسل إليه Destinateur/ Destinataire**

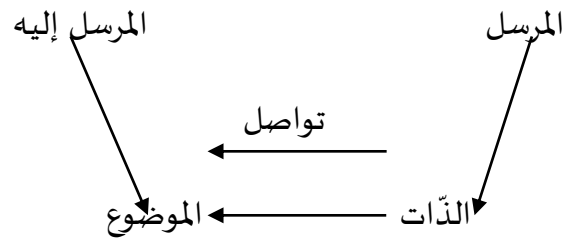
وتتجسّد ثنائيّة (المرسل/ المرسل إليه) في طرف باعث على الفعل وطرف آخر مستفيد من الفعل، وهما جزئين سرديّين مؤطّرين لمجموع التّحولات السّردية داخل النّص السّردي، تكون الذّات هنا باعثا للفعل ومنفذا له، ويكون ذلك بأن يقترح المرسل موضوعا للبحث والتّداول، ثم تتبنّى الذّات الموضوع وتقتنع به فتبدأ في تنفيذه أو البحث عنه.

فرغبة الذّات في الاتّصال بالموضوع لابدّ أن يكون وراءها محرّك أو دافع يسمّيه "غريماس" مرسلا، وهو "عامل ليس لازما بذاته لابدّ أن يكون موجّها إلى عامل آخر يسمّى مرسل إليه"[2]. فالعلاقة التّي تجمع بين "المرسل والمرسل إليه" علاقة التّواصل تمرّ بالضّرورة عبر علاقة الرّغبة أي علاقة الذّات بالموضوع. فالمرسل وهو "فاعل التّحفيز" أي يحفّز الذّات بجعلها ترغب في موضوع ما وتنطلق في البحث عنه، وعند تحقيق الذّات لهذه الرّغبة، يكون بالضّرورة هناك مستفيد من إنجاز الذّات إمّا أن تكون الذّات نفسها أو المرسل نفسه أو غيرهما، والمرسل إليه هو الذّي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمّة أحسن قيام[3].

[1] - ينظر سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص49.

[2] - عبد المجيد دقباني، دلالات السّيميائيّة السّردية في القصيدة الشّعبية، حيزيه لابن قيطون أنموذجا، الملتقى الدّولي الخامس، منشورات الجامعة 15، 16 نوفمبر، 2008، ص05.

[3] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص35.

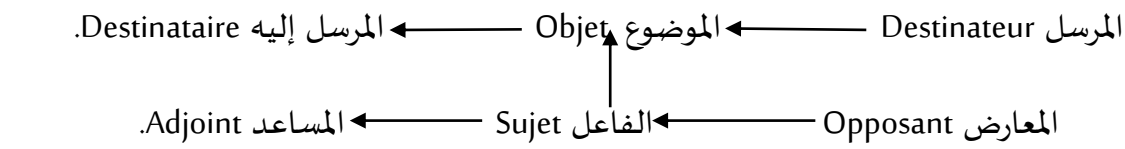


فالمرسل هو الذّي يمارس تأثيره على اتّجاه الحركة السّردية، فقد يشتدّ الصّراع ويتطلّب دخول المرسل من أجل الوصول إلى حلّ، أما المرسل إليه، فهو المستفيد الأساسي من مسار السّرد.

- **المساعد/المعارض Adjoint/Opposant**

يبدأ البطل برحلة البحث عن موضوع القيمة، وقد يصادفه في ذلك أشخاص أو حيوانات أو أشياء أخرى، يقومون لمساعدته للوصول إلى غايته، أو أنّهم لا يقومون بمساعدته، بل يحاولون عرقلته عن الوصول إلى غايته. وقد أعطت الدّراسات السّيميائيّة أهميّة للمعارض أكثر من المساعد، ذلك أنّ الأوّل يمكن استبداله بالذّات المضادّة، وهي تعمل في برنامج مواز ومقابل للذّات الفاعلة، وعلى هذا الأساس يكاد يسقط المساعد كعنصر أساسي في تداول المعنى[1].

وضمن هذه المزدوجة الثّالثة للنّموذج العاملي التّي تتكوّن من مساعد/ معارض، يرى "غريماس" أنّها تجسّد علاقة الصّراع، فالعلاقة في تقابل هذا الثّنائي تتأسّس على وجود مجموعتين من الوظائف، تقوم المجموعة الأولى على تقديم المساعدة بالعمل في اتّجاه علاقة الرّغبة، أو تسهيل أمر التّواصل فيما تعمل المجموعة الثّانية على خلق العوائق لتحول دون تحقيق الرّغبة أو حصول التّواصل. ويمكن أن نجمع ما ذكر سابقا في المخطّط التّالي:



وإذا توسّعنا في حديثنا عن العلاقات، فإنّنا نذكر:

علاقة الرّغبة Relation de dèsir: وتجمع هذه العلاقة بين عاملين أساسيّين في النّص، بين من يرغب في الموضوع المتمثّل في الذّات sujet، وما هو مرغوب فيه الموضوع objet فلا فاعل بدون موضوع والعكس صحيح، فكلّ طرف يستدعي حضور الآخر.

[1] - ينظر سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص53.

فهذه العلاقة بين الذّات والموضوع توجد في أساس الملفوظات السّردية البسيطة Les èlèmentaires ènoncès narratifs، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة Les ènoncès d'ètat ذات يسمّيها هنا ذات الحالة Sujet d'ètat، وهذه الذّات إمّا أن تكون في حالة اتّصال ٨، أو في حالة انفصال ٧ عن الموضوع.

ففي حالة الاتّصال ètat de conjunction تكون الذّات ترغب في الانفصال، أو يمكن القول إنّ الذّات هنا تسير على نفس الوتيرة مع النّمط الدّلالي الموضوع بحيث لا يتأثّر الفاعل بأداء المعارض، وفي حالة الانفصال stat de disjunction يحدث انقطاع بين الفاعل والموضوع يجعل الذّات ترغب في الاتّصال بالموضوع[1].

علاقة التّواصل Relation de communication: علاقة التّواصل بين المرسل والمرسل إليه، تمرّ بالضّرورة عبر علاقة الرّغبة (الذّات والموضوع)، فالموضوع هو فاتح قناة التّواصل بين المرسل والمرسل إليه.

علاقة الصّراع Relation de luttre: تحدث هذه العلاقة بين المعارض والمساعد، ففحوى هذه العلاقة إمّا منع حصول العلاقتين السّابقتين (تعليل عمل الذّات)، أو العمل على تحقيقها، ففي هذه العلاقة يتعارض عاملان أحدهما يقف إلى جانب الذّات (المساعد)، والثّاني يتعارض مع الأوّل فيعمل على عرقلة عمل كلّ من الذّات والمساعد في الوصول إلى الموضوع.

والعامل هو الوظيفة حسب تعبير "فلاديمير بروب"، كما ذهب "غريماس" للتّمييز بين الفواعل أو العوامل Les actants، وبين القائمين بالفعل أو الممثّلين Les acteurs، كما وضّح "السّعيد بوطاجين" أن غريماس في كتابه "السّيمياء السّردية والنّصية" في مقاله الموسوم: العوامل، الممثّلون، الأدوار، ضبط كيفيّة اشتغال العوامل بالإضافة إلى أنّه تطرّق إلى شرح عمل الذّات وفق ما اقترحه غريماس[2].

وقد حاول "غريماس" أن يعطي الشّخصية مفهوما أبعد وأوسع ممّا هي عليه عند "بروب"، فأطلق عليها اسم العوامل، وعلى أساس ذلك قسّمها على مستويين[3]: أحدهما مستوى عام لا يهتم بذات الشّخصية المنجزة، بل يهتم بدورها الذّي تقوم به كفعل الموت أو الدّهر...

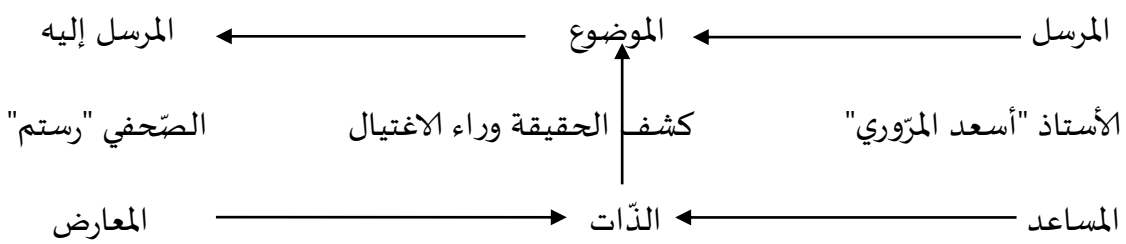
[1] - ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص34.

[2] - ينظر السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي -دراسة سيميائيّة- "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة، منشورات الاختلاف، ط1، دت، ص15.

[3] - المرجع السّابق، ص52.

ثانيهما مستوى تمثيلي (خاص) تتّخذ فيه الشّخصية دورا عامليّا أو عدّة أدوار عامليّة، هذه الأدوار تتوزّع عبر النّص في علاقات تسهم في الكشف عن المعنى عبرها، ممّا يخلق إمكانية الانتقال من البنية السّطحية إلى البنية العميقة.

فلذلك تشمل العوامل الكائنات والأشياء والحيوانات والمفاهيم وكل ما من شأنه الإسهام في العمليّة وإنجازها، ويمكننا أن نمثّل لهذا النّظام العاملي بالخطاطة التّالية[1]:



-لطيفة منذور الطّبيبة.	-الصّحفي "رستم".	- معمّر حيمون مفتّش الشّرطة.
-ممرّضة المستشفى.		- سلطة المجتمع.
-محرز العبّوري والد المتّهم.		- مراد و رحيم ضابطان.
-سفيان العبّوري المتّهم.		- مدير تحرير جريدة القوس.
-خليدة، أمّ رستم، رفاق الأستاذ.		- بيقا مهرّب مخدّرات.
-حسني بوعارف صاحب الدّليل.		- قاضي المحكمة.
-محامي المتّهم، محامي الضّحية .		- المكالمات المجهولة والتّهديدات.
زهور زميلة رستم وأمّ الأستاذ المغتال "علي زيطور".		- التّقرير الشّرعي.

-الأدلة: صورة السّيارة السّوداء، جسد الضّحية، الآلة الحادّة، ذكريات ومواقف الأستاذ السّياسيّة، الحبّ والإخلاص للقضيّة.

المرسل والمرسل إليه[2]: إنّ اغتيال الأستاذ الجامعي **"أسعد المرّوري"** سبب مباشر وكاف جعل الصّحفي "رستم" يرغب في تقصّي الحقيقة، والأسرار الكامنة وراء القضيّة. فقد اتّخذ الصّحفي هذه

[1] - Voir: Joseph Courtès: Introduction å la Sèmiotique narrative et discursive, p63.

[2]- Voir: Ibid, p67.

القضيّة أمرا واجبا للتّنفيذ، فتجسّدت علاقة التّواصل بحكم الصّحفي والأستاذ كلاهما مثقّف مسلوب الحرّية. فالمرسل في هذه الحالة عامل فردي تجسّد في شخص **"أسعد المرّوري"**.

الذّات والموضوع[1]: إنّ الصّحفي "رستم" هو العامل الوحيد على مستوى خانة الذّات والذّي أراد تحقيق رغبة كشف المتّهم الفعلي، فهو عامل مشحون بقيم تؤهّله لتنفيذ المهمّة، إخلاصه وحبّه للأستاذ، مهنته، مستواه الثّقافي، وبحثه عن حقيقة نصيب ومصير المثقّف في هذا المجتمع!

المساعد والمعارض[2]: إنّ بحثنا عن المساند/ المساعد في هذه الخطاطة، نلمح أنّه يتجسّد من خلال شخوص وأشياء، شخصيّات ساعدت الصّحفي على فهم الواقع، ودلائل أكّدت ما توصّل إليه: كصورة السّيارة السّوداء مثلا، التّي شوهدت أمام المقر الذّي قتل فيه، كذلك جسد الضّحية، الآلة الحادة الذّي تعرّض بواسطتها للتّعنيف، والذّي لم يسجّل عن هذا أيّ شيء في تقرير الطّبيب الشّرعي، لتحوّل القضيّة إلى علاقة شذوذ بين أستاذ وطالبه، انتهت بحادث في الحمّام. ولا ننسى ذكر المواقف السّياسيّة للأستاذ التّي دفعت رستم إلى حبّه والإخلاص له.

أمّا عن بحثنا عن العامل المعارض، فإنّنا نقول إنّه تجسّد في شخصيّات كذلك حاولت عرقلة مسار الذّات في وصوله للموضوع، من خلال الصّراع القائم بينها وبين شهادتها وأفعالها. كما تجسّد المعارض في مضايقات ومكالمات مجهولة وتهديدات تلقّاها الفاعل، لينتهي الأمر بالتّقرير الشّرعي الذّي ينفي حالة تعرّض الضّحية لعنف جسدي بواسطة أي آلة، خارج المقر الذّي وجد فيه مقتولا. ويمكن أن نمثّل الأدوار العامليّة بالجدول الآتي:

الممثّل:	الدّور العاملي:	مشخّص:	مشيّأ:	مجرّد:	فردي:	جماعي:	قيمي:
-رستم معاود.	ذات/ مرسل إليه	+			+		
-كشف	موضوع		+				+

[1] - Voir: : Joseph Courtès: Introduction å la Sèmiotique narrative et discursive, p64.

[2] - Voir: Ibid, p68.

الحقيقة.							
-أسعد المرّوري.	مرسل	+			+		+
-معمّر حيمون. -مراد. -رحيم. -مدير التّحرير. -بيقا. -قاضي المحكمة. -المكالمات المجهولة والتّهديدات، التّقرير الشّرعي.	معارض	+	+		+		
-لطيفة منذور. -الممرّضة. -محرز العبّوري. -سفيان العبّوري.							

-خليدة.							
-حسني بوعارف.		+			+		
-أم رستم.							
-زهور.						+	
-رفاق الأستاذ.	مساعد						
-محامي المتّهم.							
-محامي الضّحية.							
-صورة السّيارة السّوداء.			+				
-جسد الضّحية.			+				
			+				
-الآلة الحادّة.							
-ذكريات ومواقف الأستاذ السّياسيّة، الحبّ والوفاء.				+	+		+

إنّ نظام التّسمية للشّخصيات يتمّ من خلال استقراء مدلول أسماء الشّخصيات، باعتبار أنّ للتّسمية سيميائيّات قد تعيّن القارئ على إعادة بنائها، كون أنّ اختيار الرّوائي لأسماء معيّنة لروايته عادة ما يتمّ انطلاقا من الوقع الذّي يحدثه المظهر الصّوتي للاسم، فيسهم إسهاما كبيرا في تحديد مواصفات الشّخصية، باعتبار إنّ الاسم رمز للشّخصية داخل المحكي الرّوائي.

ولا شكّ في أنّ الاسم يقدّم جملة من العلامات الفاعلة التّي تمكّن من إبراز السّمة المعنويّة لهذه الشّخصية، أو تلك "ذلك أنّه الدّعامة التّي يرتكز عليها هذا البناء، فهو يمثّل بثباته وتواتره عاملا أساسيّا من عوامل وضوح النّص، ومقروئيّته. إذ أنّه إلى جانب تحديده وتمييزه لكلّ شخصيّة قد يرمز إلى حقيقتها.

وعليه فإنّ أسماء شخصيّات الأثر الأدبي، قد تبعد عن أن تكون اعتباطيّة، بمعنى أنّ المؤلّف يختارها عن قصد، بحيث يجعل لكلّ منها علاقة ما، بدلالة الشّخصيّة التّي تحملها، وهي في ذلك كالاسم الشّخصي لأيّ إنسان، يسند إلى حامله في معظم الحالات، عن تصوّر وتصميم سابقين في المحيط العائلي"[1].

إنّ التّسمية في تراثنا العربي سيميائيّات، ومؤشّرات دالّة، وإذا تعمّقنا في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، وتوقّفنا عند أهمّ الشّخصيّات التّي برزت، لنحاول تحليل دلالة أسمائها، نلاحظ أنّه قد تواترت في هذا النّص السّردي الكثير من الشّخصيّات بدرجات متفاوتة، غير أنّنا نسعى في قراءتنا إلى التّركيز على الشّخصيّات الرئيسة، والمؤثّرة في سياق الأحداث..

والواقع أنّ "الظّهور الأوّل لأيّ اسم في النّص الرّوائي، أو القصصي (أو الأدبي بصورة عامّة)، ينصّب فراغا دلاليّا، لا يلبث أن يمتلئ تدريجيّا، لمّا يشرع الكاتب في تصوير شخصيّاته، وإعطائها الصّفات التّي يفترض أنّها تتوفّر عليها في الواقع، سواء أتّم هذا التّصوير بصورة مباشرة، لمّا يقوم هو نفسه بذلك، أم تّم بطريقة غير مباشرة، لمّا تقوم الشّخصيّات بالتّعليق على بعضها"[2]. فما كان مدلول الشّخصيّة في النّص الأدبي؟ وكيف كان التّحديد السّيميائي لمفهومها؟

- **الشّخصية / العامل في الرّواية:**

[1] - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي -دراسة تطبيقيّة- دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص164.

[2] - المرجع نفسه، ص167.

لقد تعاملت المناهج النّقدية مع الشّخصيّة في النّص السّردي من خلال "دالّ يمثّلها ويعينها على امتداد النّص، دالّ متقطّع عبارة عن مجموعة مبعثرة من السّمات يمكن أن نطلق عليها اسم البطاقة، تحدّد المميّزات العامّة لهذه البطاقة الاختيارات الجماليّة للكاتب"[1]، وتظهر هذه الاختيارات على المستوى السّطحي في بناء تمثيلي مجسّد من خلال ذوات وأفعال، لذلك نجد الكاتب يختار تقنيات عديدة تكون خاضعة لمبدأ السّببية والمنطق، فيتّخذ لهذه الشّخصيّة دالّا خاصّا يعبّر من خلال مدلوله عن رسالته وعن القيم التّي يسعى إلى بثّها في بنائه للرّواية (موضوع القيمة).

ومن بين ما يقدّمه هو من دوال بشرط أن تكون مناسبة، وهذه الدّوال يمكن أن تكون عبارة عن أسماء علم أو إشارات، فالشّخصيّات حسب تعبير "حميد لحمداني" "تكون بمثابة دالّ من حيث إنّها تتّخذ أسماء أو صفات تلخّص هويّتها"[2]... ينفتح نص الرّواية على تنوّع في المادّة الصّوتية المشكّلة لشخصيّات الرّواية، والتّي تخضع للسّمات الدّلاليّة والجماليّة التّي يختارها الكاتب، وهذه المادة الصّوتية تتّخذ لنفسها دلالة من خلال ما يهبه لها السّياق.

وبما أنّ "العلامة معدّة لتخلق في ذهن المتلقّي علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتّساعا أو ضيّقا منه"[3]، فإنّ الأسماء في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** وردت في جلّها علامات تعكس الجانب الاجتماعي والنّفسي والوظيفي للشّخصيّة داخل المتن الحكائي، كما جاءت أغلبها ثنائيّة... (أسعد المرّوري، رستم معاود، لطيفة منذور، محرز العبّوري، سفيان العبّوري، معمّر حيمون...). فهذا التّركيب الثّنائي، يشير إلى "إثراء وتنويع دلالة التّسمية والتّعيين ضمن المسار السّردي"[4]، كما وردت بعض الأسماء بصفة الإفراد، دون مغالاة في وجودها لقلّة تواترها في الرّواية مثل: خليدة، زهور، مراد، رحيم...

والشّخصية في الرّواية علامة تحمل دالّا يشكّل أحد "المحوّلات الأساسيّة التّي تنقل الشّخصيّة عبر حركيّة القص من مستوى البياض الدّلالي، إلى مستوى التّعيين والتّمييز عن باقي الشّخصيّات الأخرى"[5].

---

[1] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي، ص133.

[2] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص51.

[3] - عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المركز الثّقافي العربي، ط1، 2003، ص59.

[4] - بونشادة نبيلة، الشّخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرّد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة، مجلّة المخبر، ع7، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011، ص114.

[5] - المرجع نفسه، ص112.

والدّال عبارة عن مجموعة متناثرة من الإشارات التّي يمكن تسميتها سمته، بشرط أن تكون الخصائص العامّة لهذه السّمة تتحدّد في جزء هامّ منها[1]، وكأنّ هذا الدّال عقد يتمّ إبرامه بين النّص والقارئ "لأنّ ديمومة هذا الدّال وتواليه على مستوى الخطاب هو شرط أساسي ومهمّ لضمان انسجام النّص ومقروئيّته"[2]، هذا ما يدفع غالبا الكاتب إلى التّنويع في اختيار أسماء الشّخصيّات، لأنّها بمثابة الهويّة التّي يعطيها لعمله السّردي، فهو يسهم بشكل كبير في تحديد السّمة الدّلالية للشّخصيّة. وبما أنّ هذه الأسماء تحمل دلالة يمنحها لها النّص، فإنّنا ارتأينا أن نستدلّ على بعض الأسماء الأكثر فعاليّة وحضورا في الرّواية.

تتحقّق الشّخصيّة في الرّواية كبناء مكتمل الدّلالة من مجموع الحمولات السّردية، التّي تتوظّف في علاقتها مع طبيعة بنية هذه الشّخصيّة، ذلك أنّ الشّخصيّة تتميّز بالفراغ الدّلالي، حيث تحيل إلى معاني سابقة، وفي هذا يقول "فيليب هامون": "إنّ السّمة الدّلاليّة للشّخصيّة ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط أن نتعرّف عليها، ولكنّها بناء يتمّ عبر زمن القراءة، زمن المغامرة الخياليّة، إنّها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال والصّفات)، إنّ الشّخصيات هي دائما وليدة مساهمة الأثر السّياسي... وبناء يقوم به القارئ"[3].

فالشّخصية/العلامة محكومة بالسّياق النّصي العام الذّي يتمظهر عبر مستوى قرائي منتج، لذلك فهو يتباين والسّياق المسبّق المحدّد سلفا، خاصّة إذ ما تعلّق الأمر بعلامة الشّخصيّة المرجعيّة. ويكون مدلول الشّخصيّة أو قيمتها، مفهوم "دي سوسير" لا يتشكّل فقط من خلال موقعها داخل العمل السّردي (فعلها)، ولكن من خلال شبكة علائقية تنسجها مع بقية الشّخصيات الأخرى، أو بالأحرى فإنّها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أدنى (بنية الممثّلين)، أو وحدات من مستوى أعلى (بنية العوامل).

لا تكتمل الشّخصيّة دلاليّا إلّا بواسطة تجميع القارئ لمختلف المحمولات السّرديّة التّي تتخلّل حركيّة وصيرورة الحدث، و"بذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدّلالية الصّغرى، التّي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها"[4]. ففيما يخصّ بنية الممثّلين، فإنّ مستوى التّحليل والوصف يقف عند

[1] - ينظر هامون فيليب، سيميولوجيّة الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تحقيق: عبد الفتّاح كيليطو، داركرم الله للنّشر والتّوزيع، دط، دت، ص71.

[2] - المرجع نفسه، ص71.

[3] - المرجع نفسه، ص28.

[4] - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي، (مقاربة نظريّة)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، دت، ص47.

حدود ما هو معطى من خلال التّجلي النّصي، أي البنية السّطحية، بهدف الكشف عن الأساليب التّي يعتمد عليها الكاتب في التّمييز بين الشّخصيات الرّوائية على مستوى السّرد، حيث يتمّ دراسة الاسم/ الدّال، المواصفات المميزّة، الأدوار الثّيمية، المؤدّية إلى تحديد سلسلة من المحاور الدّلالية[1]. خاصّة أنّ استراتيجية توزيع هذه المحمولات السّردية، لا يقلّ أهميّة عن دورها وفاعليّتها في إنتاجية المستوى الدّلالي.

وفي هذا الجزء من البحث سنحاول استقراء بنية الممثّلين، من خلال رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** قصد ملء البطاقة السّيميائيّة للشّخصيات -الممثّلين- بالاعتماد على مختلف المحمولات السّردية المحايثة لصيرورة النّص، فهي "لا تنمو إلّا من خلال حوادث المعنى، أي من الجمل التّي تنطقها أو ينطقها الآخرون عنها"[2]...

يتمّ تشكيل بنية الشّخصيّة من الدّال -الاسم/ المدلول في الحمولات الدّلالية، يقول "فيليب هامون": "إذا كانت الشّخصية مدلولا أي عنصر في علاقة كما هو الشّأن في العلامة اللّسانية، فإنّها لا تظهر إلّا من خلال دالّ لا متواصل (أي مجموعة من الإشارات التّي يمكن تسميتها السّمة)، وفي هذا الإطار فإنّ اختيار اسم معين لشخصيّة معيّنة عادة ما يتمّ انطلاقا من الوقع الذّي يحدثه المظهر الصّوتي للدّال... وهذا المظهر... يساهم بشكل كبير في تحديد السّمة الدّلالية للشّخصية"[3].

وحتّى يسهل علينا رصد سيميائيّة الشّخصيات في الرّواية، وتحديد مدى مطابقة الشّخصيات المجسّدة، لأسمائها المنتقاة من قبل الكاتب، فإنّنا نتحدّث عنها من خلال تصنيفها إلى مستويين: مستوى تجلّيات الشّخصيات في الفضاء الرّوائي، ومستوى دلالة اسمها الموظّف في العمل الأدبي، وسنركّز على الشّخصيات المحوريّة والمؤثّرة في مسار الخطاب السّردي..

شخصيّة **"أسعد المرّوري"**: وتمثّل محور العمل الأدبي، تنتمي هذه الشّخصية إلى حزب الحركة الدّيمقراطية، فقد لعبت دورا هاما في سير الأحداث، كما انبثقت عنها آفاق ضبابية كونها الشّخصية المغتالة في فضاء سياسيّ متعدّد الأبعاد. "أسعد" أستاذ جامعي وناشط سياسيّ، مثقّف، على قدر كبير من الوعي، وقد تجلّى ذلك في دوره على خشبة المسرح مع المهرّج الذّي يحاوره في مسرحيّة بوحزب..

[1] - ينظر عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي، (مقاربة نظريّة)، ص10.

[2] - المرجع نفسه، ص48.

[3] - هامون فيليب، سيميولوجيّة الشّخصيات الرّوائية، ص09، 10.

"أسيادكم! إنّي أراهم على موائدهم يأكلون كضباع. يتعاشرون كخنازير، يسرقون كجياع، يقتلون كمجرمين، ثم يترهّلون ككلاب ويتعفّنون كتفّاحة"[1].. "جرّب إطلاق رصاصة واحدة في رأسك، ستحسّ نفسك امتلأت! (...) تجويف، مجرّد تجويف!"[2].جاء اسم الأستاذ مركّبا بين "أسعد" و"المرّوري" وكأنّ الكاتب مزج بين السّعادة والانقضاء من خلال اسم "المرّوري" مع وضع الشّدة، وكأنّ الكاتب يرمز للسّعادة العابرة والمنقضية من خلال شخصيّة الأستاذ، فكانت هذه الشّخصية رمزا للكاتب أراد من خلاله الدّخول بالقارئ إلى معالم سياسيّة تكسوها الضّبابيّة.

شخصيّة **"رستم معاود"**: شخصيّة الرّجل الشّجاع والبطل المغوار من خلال اسمه "رستم"، فهذه الشّخصية واحدة من النّخبة المثقّفة والواعية في المجتمع الجزائري، هو صحفي بجريدة القوس، يسعى جاهدا لكشف الحقيقة وراء مقتل الأستاذ، فيتوصّل إلى الكثير من الحيثيات التّي تسعى الجهات الأمنية إلى التّكتم عليها.

والبطل هنا مشحون بفكر الرّاوي أو غيره، فلذلك نجده يمثّل الدّعامة الأساسيّة لبناء العمل الرّوائي، يقول **"الحبيب السّايح"** على لسان "رستم": "الإثارة لن تكون طريقا إلى البحث عن الحقيقة! ومهما يكن فإنّ أيّ أراجيف لن تغيّر قناعتنا. نحن واثقون من أنّ رفيقنا اغتيل لأسباب سياسيّة"[3]...

"هل ترون أنّ هناك جدوى من التّحقيق في ظل إجراءات تكبح الرّأي؟(...) هذه مسألة أخرى. ولكنّنا نقول إنّنا، في حكم سلطة تجعل القضاء تابعا لإرادتها، لن نطمئّن إلى إجراءات تكييف هذه القضيّة والبت فيها بحكم موافق لطبيعتها"[4].

قد كانت شخصيّة "رستم" حرّة قويّة غير مقيّدة، تحمل وعيا وتمارس نشاطا كاملا. فقد كان "أيام الجامعة كنّا نؤدّي أدوارا في فرقة مسرحيّة أسّسناها للنّضال السّياسي"[5]. لقد كان دور البطل عظيما في الرّواية، فقد أرهق كاهله بالبحث في القضيّة، كما أنّ **"الحبيب السّايح"** قد ألقى الثّقل عليه...

[1] - الرّواية، ص30.
[2] - الرّواية، ص31.
[3] - الرّواية، ص59.
[4] - الرّواية، ص60.
[5] - الرّواية، ص33.

"الصّحافة وحدها تستطيع أن تسقط ضوءا على عتمة هذه الجريمة النّكراء!"[1]. وكأنّ الكاتب يؤكّد فكرة أنّ وسائل الإعلام هي السّبيل الوحيد في كشف خيوط وملابسات القضيّة.

شخصيّة **"لطيفة منذور"**: طبيبة شرعيّة تعمل في مستشفى وهران الجامعي، في تواصل مستمر مع أجهزة الأمن كون تخصّصها له طابع جنائي، برزت شخصيّتها كعامل مساعد لرستم، في خلق السّبل المؤديّة إلى الحقيقة. شخصيّتها تحمل الألم الدّفين من فشل زواجها الأوّل من أحد رجال الأمن. تساعد البطل في حلّ اللّغز فتفصح عن حال جسد الأستاذ، وهذا ما كشف الكثير لرستم كما أكّد له شكوكه.

جسّدت "لطيفة" علاقة عاطفيّة مع "رستم"... "أنت قدري الجميل!(...) وأنت صدفتي السّاحرة!(...) أنا سعيدة لهذا القدر"[2]، (...) "جلسنا، كما عاشقين من زمن السّبعينيّات الغابر، على أحد المقاعد المعدنيّة مقابل البحر، خلفنا كان قصر الباي، ما تبقّى من قصر الباي"[3].

كما امتزجت هذه العلاقة بتوجّهات سياسيّة، محمّلة بإيديولوجيّات كثيرة... "اغتيالات، تصفيات، أيّ طبيعة هذه التّي تحوّل الدّيانات والإيديولوجيّات ومقتضيات الدّولة إلى رعب وقهر!"[4]. يمكننا أن نعدّ الشّخصيّات المذكورة "أسعد المرّوري، رستم معاود، لطيفة منذور" شخصيّات رئيسة، أمّا عن الثّانوية فيمكن أن نذكر منها:

شخصيّة المفتّش **"معمّر حيمون"**: شخصيّة تعمل في مكتب الاستعلامات والتّحري، تزوّد "رستم" بمعلومات تكاد تكون سطحيّة حول القضيّة، تربطه به علاقة مصاهرة... "أختك تلحّ على أن أدعوك إلى العشاء (...) حين تصيران أبوين. سلّم عليها"[5].

وفي بعض مواقفه مع "رستم"... "لا بدّ أنّ مصالح الشّرطة تعرف عدد سيارات ZH التّي تضمّها حظيرة وهران. حسب علمي لا سيارة تتحرّك الآن في وهران بذلك الرّمز (...) لم أهتم لابتسامته السّاخرة، فإنّي كنت واثقا من أنّه لن يعلّق، وكان ذلك منه كافيا بالنّسبة إليّ. وقد خرجنا، كنت

[1] - الرّواية، ص37.
[2] - الرّواية، ص222.
[3] - الرّواية، ص165.
[4] - الرّواية، ص223.
[5] - الرّواية، ص13.

افترضت للمفتّش معمّر حيمون أنّه حتّى لو وصل التّحقيق إلى ذلك، وقد يكون وصل، فإنّ نتائجه لن تصل إلى العدالة. وبرغم ذلك يبقى الاغتيال السّياسي مجرّد فرضيّة. ردّ"[1].

شخصيّة السّيدة **"خليدة"**: زوجة الأستاذ أسعد، عاشت معه لسنوات وتقاسمت معه أفكاره وتوجّهاته، مخلصة وفية له، تألّمت كثيرا لفراق زوجها، والأكثر هو الطّريقة التّي رحل بها... "قتلوه! زوجي. قتلوا أسعد!"[2](...)

"ولتعلموا هذا أيّها المشيّعون! لم أر أسعد إلّا في غرفة حفظ الجثث، ولم يحظ طفلاه بإلقاء نظرة أخيرة على وجهه. إنّها قتلة ثانية! وإنّها لأشدّ حزنا! قالت، بصوت مجروح يعصر القلب"[3]. وقبل ذلك كانت خليدة قد تألّمت لمّا رفضت الشّرطة تسليمها إخطارا باختفاء زوجها، "تعرف؟ بالصّدفة سمعت اليوم في سيّارتي زوجة الأستاذ تصرّح لإحدى الإذاعات أنّ الجهات الأمنيّة المختصّة كانت رفضت أن تسلّمها إخطارا باختفائه"[4].

شخصيّة **"توفيق بوخنّاثة"**: صديق ورفيق الأستاذ، آلمه حقّا اغتيال رفيق دربه، حيث يرى إنّ اغتياله لم يكن لشخصه، ولكن بفكره. يقول الحبيب السايح على لسان "توفيق": " ويجب أن تعلم أيضا أنّهم منعونا أن ننشر في شوارع المدينة بلاغا باختفاء رفيقنا"[5]، وهذا دليل على العلاقة التّي جمعته بالأستاذ. "فعلا. وفي الحادي عشر أفريل، قبل أسبوع من اختفاء رفيقنا، كنّا عقدنا اجتماعنا في المقر"[6].. وهذا يدل على مدى التّعالق بينهما. ويمكن تلخيص دور "توفيق بوخنّاثة" في الرّواية على أنّه مساعد البطل الفاعل "رستم" في الوصول إلى الحقيقة.

شخصية **"سفيان العبّوري"**: شاب في مقتبل العمر، تلقّى تعليمه في معهد التّكوين المهني للإعلام الآلي، كانت له علاقة بالأستاذ رغم سطحيّتها، فقد تورّط في عمليّة القتل بطريقة غير مقصودة من أجل إلصاق تهمة القتل العادي به. كما أنّ "سفيان" من الشّخصيّات الثّانوية التّي كان لها الحضور

[1] - الرّواية، ص174.
[2] - الرّواية، ص08.
[3] - الرّواية، ص53.
[4] - الرّواية، ص66.
[5] - الرّواية، ص68.
[6] - الرّواية، ص71.

المميّز في العمل.. "لا شيء الآن سوى أنّ المعنى كان أحد طلبة الضّحية. وأنّ هناك علاقة سابقة ربطت بينهما"[1]، وهذا دليل آخر على سطحيّة العلاقة بين "سفيان العبّوري" وأسعد المرّوري".

أمّا عن الطّريقة التّي تورّط فيها المتّهم فكانت كالآتي: "كان هو الأستاذ وكنت أنا الطالب، كان يوصلني في سيّارته إلى حيث أريد، وفي السّيارة بدأ كل شيء، اقشعرّ جلدي. فعلا! حدثت بيني وبين الأستاذ أسعد المرّوري مشاحنة في مقرّ الحركة، حاولت إبعاده ففقد توازنه وسقط إلى الخلف فارتطمت رأسه بصحن المرحاض"[2].

شخصيّة **"محرز العبّوري"**: والد المتّهم وزميل الأستاذ، يقول: "أنا أستاذ جامعي وأقدّر ما أقوله، ابني لن يكون أبدا قاتلا. سفيان كان كبش فداء. ابني بريء"[3]. تقريبا يوافق الأستاذ في توجّهاته... "كان السّيد العبّوري حدّثني عن تطيّره ممّا له علاقة بمصالح الأمن والعدالة والمستشفيات (...) وأخبرني عن يوم استدعائه إلى محافظة الشّرطة (...) معتقدا لها أنّ الشّأن يتعلّق بشهادة يؤدّيها أو بشكوى ما ضدّه يجيب عنها، لما آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السّرقات العلميّة، وفداحة في التّكفل البيداغوجي، ومن تدهور الخدمات، وفضائح في العلاقات بين الأساتذة وبين الطلبة المحكومة بأساليب الرّشوة والابتزاز والتّحرش (...) وليس أبدا أن يخضع لاستجواب حقيقي حول علاقته بمقتل الأستاذ أسعد المرّوري"[4].

إنّ الشّخصية في العمل الفنّي يمكن لها أن تكون تمثيلا للكائن الحي، ولابدّ أن يكون لهذا الكائن جوانب وأعماق وأبعاد وأفعال تعكس مستوياتها الأخلاقيّة ضمن النّص الرّوائي، حيث يحتوي النّص السّردي ما يصف الشّخصية من نواحي أو أبعاد مختلفة نحدّد على أساسها بعد الشّخصية من النّاحية الفيزيولوجيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة وكذا الفكريّة...

ويمكن أن نلخّص كل هذا في الجدول الآتي -حسب ما جاء على لسان الشّخصيّات- وقد اخترنا في تحديد الأبعاد السّابقة الشّخصيات المحوريّة في الرّواية وهي: "رستم معاود، أسعد المرّوري، لطيفة منذور، وسفيان العبّوري".

[1] - الرّواية، ص88.
[2] - الرّواية، ص93.
[3] - الرّواية، ص213.
[4] - الرّواية، ص135، 136.

الشّخصيّات:	البعد الفيزيولوجي:	البعد الاجتماعي:	البعد الفكري:	البعد النّفسي:
"رستم معاود"	- "وكنت في جاكيت جلديّة سوداء وقميص قطني أزرق وشاش أخضر ملفوف على عنقي وسروال جينز أسود مثل حذائي"[1]. - "فيما كنت أبدو له، في الجاكيت والتريكو الفصليّين بلونين أبيض وأصفر باهتين وسروال الجينز الأكحل كأيّ صحافيّ"[2].	- ثقافته ووعيه جعلاه يكتب في المسرح ويشارك "أسعد" في معالجة قضايا الآفات الاجتماعيّة. - ينحدر "رستم" من عائلة مثقّفة إذ كانت أمّه معلّمة، طلّقت من أبيه وهي في سنّ التّاسعة والثّلاثين، "ليس بسبب أنّها كانت معارضة يساريّة"[3].	- صاحب أفكار سياسيّة، إذ كان يكتب للمسرح ومسرحيّات الأستاذ. – دعا البطل "لطيفة" لحضور مسرحيّة "بوحزب" التّي مثّلها الأستاذ والتّي دارت حول الفساد المتفشّي في الدّولة وتبديد المال العام.	- شخصيّة شجاعة مغامرة، كلّفت نفسها مسؤوليّة كشف الحقيقة، لم تبال بالمخاطر. - طغت عليها عاطفة الحزن بسبب الحكم النّهائي من جهة، وما آلت إليه البلاد من فساد..."يومه الأربعاء، نهض رستم آخر (...) مفاصلي كأنّها لم تكن منّي"[4]..."كنت أنتقم من شيء قابع في أعماقي..."[5].
	- "أسعد المرّوري كما سبق أن شدّني أنا أيضا بسمرته، بمقدّمة صلعته، بعفويّة عينيه، بوجنتيه العامرتين وشعر شاربه الأسود غير الكثّ فوق	- أستاذ المسرح بجامعة وهران، كان ناشطا في التّنسيقيّة الوطنية للتّغيير والدّيمقراطيّة. قد ربطته بمحيطه الجامعي علاقة ممتازة، فقد كان	- أسعد صاحب فكر يساري يدعو إلى التّحرر والتّغيير السّلمي والتّداول على السّلطة... فهو يرى إنّ إنقاذ البلد من الانهيار القادم صار مسؤوليّة	- شخصيّة ناجحة مستقرّة، ساعية وحركيّة، بين الجامعة والمقرّ والمسرح تجد ما تصبو له.

[1] - الرّواية، ص17.
[2] - الرّواية، ص115.
[3] - الرّواية، ص55.
[4] - الرّواية، ص214.
[5] - الرّواية، ص215.

"أسعد المرّوري"	شفتين بانفراج حذر تعلنان إليك أنّ خلفهما أيضا كلاما ثقيلا محرجا وقاسيا"[1]. فقد كان "في حوالي الخمسين، القامة مائة وسبعون سم، الوزن خمسة وسبعون كلغ تقريبا"[2]...	من الرّجال الّذين نذروا أنفسهم لغيرهم من الضّعفاء والمظلومين، ورهنوا عقلهم وفكرهم....	تاريخيّة، كان يجدها ضرورة إنشاء هيئة وطنيّة لتنسيق الجهد والفعل.	
	-"وجهها الأبيض النّدي، كانت على زينة خفيفة بتسريحة شعر كستنائي منسدل عند مقدّمة صدرها الثّامر بشكل متناسب مغر"[3]. فالرّاوي قد رسم في ذهننا صورة لسيّدة جميلة، وهذا ما يتناسب مع شخصيّتها ومكانتها كونها طبيبة شرعيّة، تبلغ من العمر "أربعون سنة! أمس	- تنحدر لطيفة من عائلة برجوازيّة مثقّفة أبوها محامي سابق وأمّها أستاذة لغة فرنسيّة. مطلّقة، تعرفت على "رستم" "خلال استراحة لأشغال مؤتمر حول تحدّيات أخلاقيّات مهنة الطبّ الشّرعي. - وقد ربطتها علاقة طيّبة بمحيطها بحكم مكانتها الاجتماعيّة.	- شخصيّة قويّة ومثقّفة وهذا راجع إلى المستوى التّعليمي، وماله من قيمة كبيرة في مجتمعنا. - فكرها المؤيّد لفكر رستم ومساعدتها له جعلها تعترف له بمساومة الشّرطة لها حول التّقرير الشّرعي. فقد حمّلت نفسها مسؤوليّة مساعدة البطل للوصول إلى	- امتزجت عواطفها ومشاعرها بين الحبّ والفرح وذلك عند لقائها "رستم". وأحيانا شعورها بالحزن والأسى، لمّا أصاب البلاد من فساد وتجبّر السّلطة..

[1] - الرّواية، ص45.

[2] - الرّواية، ص67.

[3] - الرّواية، ص15، 16.

"لطيفة منذور"	فقط كنت مرافقة!"[1]. تهتم بمظهرها "في بدلتها ذات اللّون الأزرق المتماهي مع اللّيلي والإيشارب البرتقالي الفاتح، وبقوامها الأسيل وحركة صدرها إلى الأمام"[2].		الحقيقة.	
"سفيان العبّوري"	- "سلسلة عنق وقرط في الأذن اليمنى ووجه حليق جميل وشعر كثيف سلس مسرّح بالجيل إلى الخلف، قرأت أنّه ثلاثينيّ"[3]. - وهذا دلالة على اهتمام سفيان بنفسه، وظاهره أنّه من الجيل الحداثي المتأثّر بالمظاهر الأوروبيّة، وربّما كونه مخنّثا.	- ينحدر سفيان من عائلة مثقّفة، أبوه أستاذ جامعي وأمّه مربية حضانة، طلّق أبوه أمّه: "وهو في سن الثّانية عشرة، وبقي ينفق عليه حتّى الثّامنة عشرة، وكان يتعهّده في مناسبات الأعياد بملابس وأحذية، وأحيانا بمصروف الجيب، ويدفع له مصاريف الدّواء حين يمرض"[4]. - بين أب بعيد وأم مشغولة كان يقضي	- "سفيان" صاحب فكر شوارعي، وسلوكات شعبويّة منحطة ليست له أي ميولات سياسيّة ولا بالتّنظيم السّياسي الذّي ينتمي إليه الأستاذ "أسعد". - كان على علاقة بمجموعة من المنحرفين وهذا راجع إلى الظّروف التّي نشأ فيها، والحي الذّي كبر فيه، وهذا ما انعكس على فكره	- "سفيان" كتوم وهادئ، لا يشارك مشاعره وأفكاره مع والديه. - طيّب وهذا ما خوّل للسّلطة استغلاله من خلال علاقته مع الأستاذ، واستعماله ككبش فداء في الحادثة. - انهار "سفيان" بعد سماع الحكم بعشرين سنة سجنا نافذا، بتهمة القتل العمدي والسّرقة في جريمة لم يرتكبها.

[1] - الرّواية، ص224.

[2] - الرّواية، ص18.

[3] - الرّواية، ص93.

[4] - الرّواية، ص98، 99.

		سفيان أيّامه في "حيّ الحمري"[1]. -قد تابع عند الأستاذ أسعد المرّوري دروسا في جامعة التّكوين المتواصل.	وشخصيّته.	يقول الرّاوي: "وقد قاد شرطي المحكوم عليه، منكّسا رأسه باكيا، لإعادته إلى سجن حيّ المدينة الجديدة حيث يقبع منذ شهر مايو..."[2].

قد جمعنا في الجدول هذا أهمّ ما تميّزت به الشّخصيّات المحوريّة في الرّواية، من حيث الأبعاد الفيزيولوجيّة، الاجتماعيّة، النّفسيّة والفكريّة، وذلك حسب ما وصفها به الكاتب، وما جاء على لسانها...

في تحليل البنية السّطحيّة اكتشفنا التّحولات في البرامج السّردية، والتّي يؤسّس من خلالها المعنى، وفي البنية العميقة ننتقل من التّنظيم الذّي يتحكّم في هذه التّحولات والاختلافات إلى المنطق العميق الذّي يحكم الدّورة الدّلالية[3]. وينبغي في البدء تفكيك العناصر الدّالة إلى الخطوط الأساسية الدّنيا، فالبنية تتحدّد بإدراكنا الخلافات التّي تقوم على الأقل بين عنصرين من عناصرها يكونان حاضرين في آن وتربطهما علاقة بشكل أو بآخر.

لأنّ العنصر في تفرّده لا يؤدّي معنى، ولا يملك قيمة دلاليّة، لذا ينبغي أن نربط العنصر بعلاقة مع عنصر آخر لامتلاكهما خاصيّة مشتركة، ومن خلال هذه العلاقة تتجلّى الاختلافات بين العناصر، وهذا الفرق بينهما هو الذّي يولّد المعنى[4]. وهنا نسأل كيف يمكن الوصول إلى عزل هذه المستويات وتحديدها، ثم كيف يمكن وصفها وضبط قواعدها؟! وللإجابة عن هذا التّساؤل، قام غريماس إلى تقسيم النّص إلى مستويين يتفرّع كل واحد منهما إلى قسمين (مستويين) هما: السّطحي والعميق.

وقد لجأ غريماس إلى إخراج آليات مختلفة تسهّل الانتقال بين المستويين نذكر منها السيمات Sèmes بعدها الوحدات الدّنيا للمعنى تقسّم إلى صنفين: سمات نوويّة Sèmes nuclèaire، سيمات

[1] - الرّواية، ص99.

[2] - الرّواية، ص211.

[3] - ينظر رشيد بن مالك، الأصول اللّسانية والشّكلانيّة للنّظرية السّيميائيّة -مجلة اللّغة والأدب- ع14، 1999، ص133.

[4] - ينظر المرجع نفسه، ص142.

سياقيّة Classèmes. هذه السّيمات يمكن تجميعها وتصنيفها وفق نظائر، هذه النّظائر هي التّي تضمن تجانس الخطاب، والنّظائر نوعان: نظائر دلاليّة Isotopies Sèmantiques تتحكّم فيها السّيمات السّياقيّة. نظائر سيميائيّة Isotopies Sèmiologique تتحكّم فيها السّيمات النّوويّة[1].

لكنّ الخطاب السّردي والخطاب اللّغوي عامّة، يخضع كما هو معروف لمبدأ "الخطيّة"، فهو ليس فضاء منبسطا يتجلّى كما تتجلّى لوحة مرسومة مرة واحدة من جميع زواياها، إنّما تتوالى الملفوظات فيه تواليا سياقيّا، ممّا يستوجب تحريك المربّع وبعث الحياة فيه. وقد عبّر "أمبرتو إيكو" عن هذا التّرابط التّوليدي، بأنّ "السّيميم" Sèmème، يجب أن يمثّل أمامنا باعتباره تعليمة موجّهة إلى النّص، أو أنّها نصّ ممكن.

ولن يكون هذا النّص سوى وجه مفصّل لهذا "السّيميم"، إذ أنّ "النّص الممكن يكون ماثلا فعليّا بصورة كامنة في الطّيف الموسوعي الذّي تعمل على تكوينه الميسومات"[2]. ولعلّ هذا ينطبق على النّص باعتباره يملك خصوصيّة تميّزه عن بقيّة النّصوص، في محوريه الأفقي والعمّودي، الذّي يتناول البنية العميقة له التّي تسمح بكشف بعده التّاريخي بما يحمله من قيم ومعتقدات وذوق ومشاعر وأخلاق.

فالسّيميائيّة تتعامل مع النّصوص التّي تكون لغتها مبدعة، فيترتّب على ذلك قراءة هذه النّصوص بمنظور سيميائيّ هي قراءة متعدّدة ومتفتّحة، فلا وجود لنصّ إبداعيّ بنيانه مغلقة دوالها على أقدار مدلولاتها. فكيف يبنى المعنى في النّصوص والخطابات؟ وكيف يشيّد المعنى سيميائيّا ودلاليّا؟ وماهي الخطوات والمراحل التّي يجتازها بناء المعنى من مستوى السّطح (السّرد) إلى مستوى العمق (المنطق)؟

إنّ البنية العميقة تهتمّ بالبنيات الصّغرى للدّلالة، ويعني هذا أنّ البنية العميقة تدرس السّيمات الدّلاليّة، والسّيمات السّيميولوجيّة، ومختلف التّشاكلات الدّلالية والسّيميولوجيّة، وكذلك المربّع السّيميائيّ، وإذا كانت البنية السّطحية تعنى بما يطفو فوق النّص، فإنّ البنية العميقة تهتمّ بما يقع تحت النّص.

2- مستوى العمق:

[1] - ينظر رشيد بن مالك، الأصول اللّسانية والشّكلانيّة للنّظرية السّيميائيّة، ص134.

[2] - إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، تر: أنطوان أبو زيد، ص21.

يمكن تناول الخطاب السّردي من ناحية تحديد الصّور الخطابيّة والوقوف على أبعادها الزّمكانيّة (الهنا، الهناك، الما قبل، الأثناء، الما بعد...) إضافة إلى تحديد البنية الدّلالية العميقة – المربّع السّيميائيّ.

وقد قدّمنا هذه المراحل حتّى نتمثّل المنهج بطريقة علميّة غير تعسفيّة في حدود قدرتنا. يقول "عبد الحميد بورايو" الذّي تبنى المنهج المورفولوجي في أعماله: "نجد نوعا آخر من المباحث اعتمدت حسن التّقدير والذّوق، ركن أصحابها إلى تسجيل انطباعاتهم حول النّصوص معتمدين في ذلك على فرضيات مسبقة تفرض على النّص الأدبي فرضا وبشكل تعسّفي"[1].

حيث تبنّى طريقة التّحليل هذه وفق نموذجين: نموذج البنية السّرديّة ومساره، وتجلّى هذه البنية على المستوى الخطابي، وفق بعد زمكاني، وباعتماد مبدأي المحايثة والاختلاف، سنحدّد المربّع السّيميائي، الذّي يوصلنا إلى البنية الدّلاليّة العميقة المحتملة.

أ- الصّور الخطابيّة والبعد الزّمكاني:

يعدّ المستوى الخطابي جسرا يفصل بين السّطح والعمق، وحتّى نوضّح المقابلة بين الهنا والهناك، سنعتمد عليه، لنضبط مسار التّحويل الأساسي للحكاية، والتّي سنبني عليها فيما بعد تأويلنا للبنية العميقة، لذلك سنقارن بين مسار البطل في فضاءين مختلفين على مستوى البداية والخاتمة، ثم نربطه بالبعد الزّمكاني، وذلك في الجدول التّالي:

الهنا	الهناك
الفضاء الأوّل (الاضطراب والبحث عن الحقيقة) ...	الفضاء الثّاني (المحاكمة وإنهاء القضيّة) ...
- الصّحفي "رستم معاود" يحاول جمع الأدلة. - "رستم" يلتقي بالشّهود: زملاء الأستاذ "أسعد" (في الوسط الجامعي)، رجال الأمن (في وسط	- "رستم" في علاقة تضادّ مع السّلطة والسّياسة. - البطل يتعرّض لتهديدات ومضايقات.

[1] - عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1994، ص04.

الشّرطة)، بيقا (في الوسط الشّوارعي)، مدير التّحرير (الوسط العملي)، والد المتّهم، المحاميان (المحكمة). - "رستم" يجمع الأدلّة: التّقرير الشّرعي من "لطيفة"، والأداة الحادّة، صورة السّيارة السّوداء أمام مقر الجريمة ZH. - "رستم" يتحدّى الظّروف، لا يرضى بالوضع ويبحث عن الحقيقة.	- المحاكمة وإطلاق الحكم النّهائي. - "رستم" يعيش معاناة مع المجتمع. - "رستم" يرضخ لحكم المحكمة، لكنّ الحقيقة تبقى جليّة...
رفض	قبول

هذا الجدول يعبّر على الصّعيد السّلمي Plan Semikue، عن مقابلة دلاليّة أساسيّة: رفض عكس قبول. حيث تعكس هذه المقابلة على المسار السّردي وضعيّتين رئيستين: تمثّل الدّلالة الأولى (رفض) وضعيّة الاضطراب، ثم تظهر الدّلالة الثّانية (قبول) في الخاتمة، إذ عوّضت وضعيّة الاضطراب بوضعيّة استقرار كاذبة، لمّا تحصّل الفاعل على موضوع قيمة رئيسي. بعد امتلاكه لكفاءة تظهر (إرادة، وجوب، قدرة، حسن التّصرف). ومن جهة أخرى تنتظم هذه الصّور المتحرّكة سابقا، ضمن بعد زمني يمكن تشخيصه على النّحو الآتي:

الما قبل ← "رستم" يتحدّى الوضع ← تحدّي.

الأثناء ← "رستم" يحاول كشف الحقيقة ← السّلطة تقاوم.

الما بعد ← المحاكمة وإطلاق الحكم ← خضوع نسبي.

ويمكن أن تتوسّع في هذا على النّحو الآتي من خلال سيمياء البنية الإطاريّة... ويقصد بها كلّ ما تتجسّد فيه حركة الممثّلين من فضاء مكاني وزماني، فلا يمكن أن يبنى حدث من دون أن يحدّد له مكان وزمان، وسنوضّحها كالآتي:

- **سيمياء الزّمن:**

لقد اهتمّ البحث السّيميائي بالزّمن بوصفه أحد البنيات المكوّنة للخطاب السّردي، فوجّه السّيميائيّون اهتمامهم حول وضع تعريف له وطريقة لقياسه، ومن المهتمّين به النّاقد "جيرار جينيت" الذّي بنى نظريّته السّيميائيّة على التّمييز بين زمن الحكاية وزمن الشيء المحكي والمفارقة الزّمنية، ونجد الاهتمام كذلك عند النّاقد "تودوروف"، فقسّم الزّمن على زمن داخلي ويعني به زمن الحكاية، وزمن خارجي ويعني به زمن الكاتب وزمن القراءة[1].

عند تناولنا للزّمن المحكي في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، نجده قائما على التّقابل بين (الآن والماضي)، ولا يظهر المستقبل إلّا في وحدة ظهور **"المولود الجديد"** "محمود! قبّلته خفيفا على جبهته. يا لهذه الرّائحة العطرة لا تشبهها أخرى في هذا العالم الملوّث كلّه!"[2]. المستقبل من خلال "محمود" الرّؤية الجديدة الواضحة...

أمّا عن الماضي فقد شكّل محطة استذكاريّة اعتمد على سرد استذكاري للوقائع، ورد منها..."يحدّثني عن الأيام الجميلة في وهران وعن الحدائق وقاعات السّينما والمطاعم والمقاهي والشّوارع والشّواطئ التّي كان يقصدها العشّاق، كان يقول ذلك بنبرة حنين فلم أقاطعه، كنت أحسّه يرثي زمنا ضاع منه.."[3]

وذكر كذلك الماضي، "...كان مرّ على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور، ذلك، فإنّي إن كنت أذكر شيئا عمّا حدث، وكان ذا وقع على نفسي ظهيرة يوم السّبت الثالث والعشرين أفريل ألفين وأحد عشر، فهو أذان الظهر يرفع في حي عدّة بن عودة (سان ميشال سابقا)، على نشيج تلك السّيدة حاسرة الرّأس في جلّابة سوداء تبدو ألقتها على جسدها على عجل"[4]...

كما حدثت العودة إلى الماضي كذلك في وصف لطيفة على لسان "رستم".. "إذ ظهرت لطيفة من شارع الصّومام وقطعت الطريق نحوي منتصبة القوام تقدّم الشّمال عن اليمين، إنّي أتذكّر وصفا مثل هذا في ألف ليلة وليلة لحركة المرأة الفاتنة"[5].

كما عاد السّارد إلى الماضي بوصفه ما قدّمه الأستاذ أسعد "حيث كان أسعد المرّوري قاد مظاهرة قبل أسابيع"[1]، وفي موضع آخر يعود السّارد على لسان البطل إلى وصف "عبد القادر علّولة. 8 جويلية

[1] - ينظر تزفيتان تودروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص112.
[2] - الرّواية، ص179.
[3] - الرّواية، ص127.
[4] - الرّواية، ص07.
[5] - الرّواية، ص18.

1938. 10 مارس 1994. فقد أشعّ في ذهني وجه مسالم بشعر كثيف مجعّد وعينين حالمتين وشارب شهر. "ست عشرة سنة تمرّ على اغتياله في شهر رمضان!"[2].

إنّ ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيّا في الخطاب السّردي، لهذا تتوالد المفارقات الزّمنية التّي تعنى حسب "جيرار جينيت": "دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا يشير إلى الحكي صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه الفرضيّة غير المباشرة أو تلك، من البديهي أنّ إعادة التّشكيل هذه ليست ممكنة دائما وإنّها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[3].

فالقفز من الزّمن الحاضر إلى الماضي ومحاولة الولوج إلى المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سرديّة، فيكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السّرد وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشّخصيّات.. "فكلّ عودة للماضي تشكّل بالنّسبة للسّرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النّقطة التّي وصلتها القصّة"[4].

فالعودة إلى الماضي تتمّ مع الاستمراريّة في الحاضر وهذا بكسر الزّمن الطّبيعي للأحداث وخلق زمن خاص بالرّواية بواسطة تلك الأساليب الحديثة والنّظريات التّقنية الجديدة والتّقنيات السّردية لخلق عالم روائي خاص به.

كما أنّ الرّواية هي أكثر الأنواع الأدبيّة نزوعا نحو الرّجوع إلى الماضي من أجل توظيفه جماليّا وفنياً، على أنّ الاستذكارات تتفاوت من حيث طول أو قصر مدّتها، وهو ما يسمّى بمدى المفارقة La portèe de l'anachronie، "وقد تظهر المدّة واضحة للعيان من خلال الإعلان عن المدّة الزّمنيّة صراحة في حين لا يمكن كشف زمنيّة الاستذكار إلّا من خلال مصاحبات الخطاب كالقرائن اللّفظية على هذا المدى"[5].

[1] - الرّواية، ص19.

[2] - الرّواية، الصّفحة نفسها.

[3] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، ص47.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص121.

[5] - المرجع نفسه، ص121، 123.

أمّا عن الزّمن الآن فيتمثّل في قول السّارد: "لمّا هاتفني معمّر حيمون، مفتّش الشّرطة القضائيّة يبلّغني أنّ محكمة الجنايات برمجت القضيّة ليوم الاثنين الخامس ديسمبر"[1].. فالإشارة تدلّ على أنّ السّرد يدور في المدّة التّي تلت الجريمة، وفي هذا الإطار الزّمني للرّواية تم وصف الحالة الاجتماعيّة للوسط والإيديولوجيا السّائدة حيث يقول سائق سيارة الأجرة لرستم: "حتّى الأساتذة أصابهم بلاء قوم لوط ! (...) لو لم يكن شيوعيّا هل كان يفعل ما فعله مع أحد طلبته؟"[2].

كما ذهب السّارد في الزّمن الآن إلى توثيق لحظات إلقاء القبض على المتّهم في قوله: "وعلمنا أنّ مصالح الأمن قدّمت المشتبه به في قتل الأستاذ أسعد المرّوري إلى النّائب العام. وكان النّائب العام بناء على تهمة القتل والسّرقة أمر بوضع المشتبه به رهن الحبس المؤقّت وإحالة ملف القضيّة على قاضي التّحقيق لمباشرة استجواب المتّهم وسماع الشّهود"[3].

وبين وصف البطل لجنازة الأستاذ، ولقائه بزوجة المغتال في الزّمن الحالي، يعود إلى وصف الوسط الاجتماعي وما يعانيه من فساد وتسييس، فصوّر ذلك من خلال تزوير اسم المتهم في المستشفى، فيقول: "لا أدري كيف عبرت خاطري تلك الكذبة الصّغيرة، وكانت آمال بسببها فتحت لي، على التّاريخ المعيّن، السّجل خلسة في غرفة مخصّصة لاستقبال النّساء، فعاينت أنّه وقع تحميل حرف الحاء فوق حرف العين في لقب العبّوري"[4]..

فبين التّزوير والفساد، يذهب السّارد إلى وصف أجواء المحاكمة لبرهنة الواقع الذّي يسيطر على البلاد.." هي أقوالي، فعلا. لكنّها انتزعت منّي قسرا في مقرّ محافظة الشّرطة. في الفترة ما بين الثّاني عشر والرابع عشر مايو. لقد أساءوا معاملتي. ومنعوا النّوم عنّي، وجوّعوني (...) خلال استنطاقي كنت أجيب عن كلّ ما يطلب إليّ تحت الإكراه (...) لكنّي اليوم أقول إنّي بريء ممّا نسب إليّ"[5]. وهنا يظهر جليّا تغييب العدالة الاجتماعيّة، والتّي تجلّى من خلالها زمن الرّواية بين ثنائيّة (الماضي/الآن).

- **سيميائيّة المكان:**

[1] - الرّواية، ص07.
[2] - الرّواية، ص62.
[3] - الرّواية، ص91.
[4] - الرّواية، ص139.
[5] - الرّواية، ص197.

المكان من أهمّ المكوّنات التّي تشكّل بنية الخطاب الرّوائي، حيث يستحيل علينا تصوّر العمل الرّوائي دون مكان تسير فيه أحداثه، فهو بمثابة العنصر الفعّال الذّي تتجسّد فيه أحداث هذا العمل. فهو يشكّل في العمل السّردي حيّزا لا يمكن إنكاره لأنّ كلّا من الشّخصيّات والأحداث تشهد له بهذا الوجود، فتمنحه دلالات لا متناهية، فهو يرتبط بأركان العمل فتتجسّد أبعاده الدّلاليّة التّي تحقّق جماليّته الرّوائية، إذ نجده فيها غير محدّد في منطقة أو رقعة جغرافية معيّنة.

إنّ البحث عن المكان والرّغبة في إدراكه تمثّل البنية الأساسيّة التّي تحتاج إليها العملية السّردية، والموقع الذّي تدور فيه أحداث الخطابات الرّوائية المختلفة. ويمكننا القول إنّ في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** بنية كبرى تحتوي أماكن بداخلها تمثّل البنيات الصّغرى، فقد تعدّدت الأماكن في ظلّ المكان الواحد لتدعيم وجودها والتّأكيد على ما يجري بداخلها من أحداث أيضا، وحتّى وإن كان المتلقّي يعرف هذه الأماكن كأماكن جغرافية على الخارطة إلّا أنّها ذات دلالات وأبعاد مختلفة على الخارطة الرّوائية.

البنية المكانية الكبرى/وهران: وهي مسرح لأحداث مختلفة جرت على مدار صفحات الرّواية.. فقد مثّلت المكان الحلم/ الكابوس، المكان الحلم بتعدّد أحلام شخصيّاتها، المكان المحوري في الخطاب الرّوائي، تستوعب كل الحالات الاجتماعية المتشابكة والمتعدّدة فتكون لها القدرة في تشكيل فضاء من الانفتاح والحريّة.. "يسعد مسرح وهران الجهوي دعوتكم إلى حضور عرض بوحزب في الثّامنة ليلا".[1]

وهران لم تكن المكان الهندسي، إنّما مكانا متخيّلا تحرّكت فيه الشّخصيّات بواسطة اللّغة التّي تصفه، وقدرة السّارد معا، "في طريقي إلى مكان التّواعد، وسط زحمة الشّارع وضوضائه الأخيرة، لم يكن يشغل ذهني سوى وجه لطيفة، أحسّ قلبي تمرجحه مسرّة استثنائيّة (...) كانت أثارتني بحنين غامض عن وهران أخرى، وكأنّ وهران الحاليّة محاكاة لها على قدر من البشاعة"[2]..

فبعد أن جمعت وهران مشاعر الحبّ لدى الشّاعر، كانت قد جمعت واحتضنت الشّخصيّات بكل طموحاتها، فأصبح المكان حاضرا بالألم والضّياع ولحظات المرارة مباشرة بعد فقدان الحلم باغتيال الأستاذ "أسعد"، "كنت حرّرت ورقتي عن الجريمة في وهران، تأسيسا على تقرير سابق من المفتّش معمّر حيمون أمامي، وكان أمكنني الخلوص إلى أنّ ارتفاع نسبة جنح السّرقة والقيادة في حالة سكر

[1] - الرّواية، ص17.

[2] - الرّواية، ص17.

والإزعاج والمشاجرات متبوعة بنسبة الجنايات العاطفيّة والجنسيّة والاعتداء على القصّر والاغتصاب تبلغ ذروتها في فصل الصّيف"[1]. فقد صارت وهران مكانا للهروب والعودة معا.

"اللّيلة ستتعرّض وهران إلى هجوم جرذان كامو الرّاعفة! (...) تعرف؟ لمّا كنت أنهيته في نسخته الأصليّة قبل أعوام سكن ذهني سؤال واحد! كيف أنّ وهران تبدو فيه كمدينة أوروبيّة لا يسكنها جزائريون أيضا؟"[2]. وهران هي فسحة جماليّة عبّرت من خلالها الشّخصيّة عن استبطاناتها الذّاتية العميقة صوب المكان الذّي ببنيته الدّاخلية والخارجيّة ساعد الشّخصيّات في إدراكه ورؤيته، فصار فضاء رمزيّا وجماليّا، حيث جمع الماضي، التّاريخ، التّراث، قوّة الانتماء وحركيّة الشّخصيّات..

حيث "تعبّر عن العلاقات والتّواترات التّي تحدث عند اتّصال الرّاوي أو الشّخصيّات بأماكن الأحداث"[3]. فالمكان يتشكّل بالتّفاعل مع الكتل البشريّة التّي تودعه رغباتها وأحاسيسها ومصالحها فتنشأ المعاني والدّلالات المختلفة له، بين لحظات القوّة والضّعف، الحضور (الهويّة، الانتماء، الحبّ، القوّة) والغياب (الموت، الهروب، الظّلم) مفارقات اجتمعت في مكان واحد هو وهران، لتكسبه بعدا جماليّا عن طريق تحميله دلالات متعدّدة فيقدّمه كبناء تخييلي جسد حكاية حبّ قويّة بين البطل و"لطيفة"، هذه القصّة التّي جمعت الانتماء الذّاتي لهذه الشّخصيّات.

البنيات المكانيّة الصّغرى: تتعدّد البنيات المكانيّة الصّغرى في الرّواية، وبالرّغم من كثرتها إلّا أنّنا حاولنا أن نحصرها في الشّوارع، المقبرة، مع الإشارة إلى أماكن أخرى كالمحكمة وغيرها. كانت كإشارات في الخطاب الرّوائي ...

بنية الأماكن المفتوحة / المضاءة:

الشّوارع: تشكّل الأحياء والشّوارع في الرّواية مناطق انتقال وعبور تشهد عمق إحساس البطل "رستم" الباحث عن الحقيقة، فقد تمكّن الكاتب من تحقيق حركيّة المكان في هدوء. أخضعه لوصف يتفاعل مع شعور "رستم" الذّي احتضن الخوف والرّفض، بين الانفتاح والضّيق، فالخوف "سمة

[1] - الرّواية، ص113.

[2] - الرّواية، ص174.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص33.

سلبيّة تعتري المكان نتيجة شعوره بخطر موهوم غير مرئيّ أو حقيقيّ ملموس يولّد في أعماقه انفعالا دائما أو عابرا حسب ماهية الخطر الذّي يشعر به"[1].

وفي وصف البطل لشوارع وهران قوله: "(...) شارع لاباستي، قلب وهران النّابض بالمفارقات من الفجر حتّى المغرب، الذّي خضته، وكانت محلّاته وأماكن عربات باعتة تبدو مقفرة بائسة وحزينة"[2]. وفي وصف آخر للشّارع قوله: "تراماوي. ميترو. تاكسيات! سيكون في وهران دائما ما يجلب الرّزق (...) مهما يكن. الترامواي علامة تمدّن. ووهران ستكون به باهية أكثر!"[3].

المقبرة: وقد مثّلت المقبرة فضاء هامّا في العمل الأدبي، حيث تشبّعت وجسّدت العمق العاطفي للشّخصيّات، وما انعكس بداخلها من تشابكات الصّمت والضّياع، حالات الحضور والغياب عن العالم الآني والسّفر إلى الماضي، إلى الذّكرى، فنجد السّارد يوحي إلى ذلك بقوله: "لأنّ كل شيء اليوم ابتذل حتّى الموت. قلت. وصمتّ، فإنّي، لوصايا والدتي، تجنّب قدر ما استطعت الحديث كلّما سرت في جنازة أو دخلت مقبرة لأنّ للأموات حقّهم في الاستماع إلى أصوات الما وراء فلا تشوّش عليهم"[4]. وكأنّ السّارد على لسان "رستم" يفسح مكانا لا بأس به للمقبرة لما تحمله من دلالات الحزن والأسى للشّخصيّات.

المقهى: إنّ المتأمّل للمقهى في الرّواية يجده بنية مكانية دالّة احتضنت التّجمعات الرّجالية، سعى إليها "رستم" في رحلة البحث عن الحقيقة وكشف المتّهم الفعلي... "ففي سقيفة مقهى الكورنيش كنت ترصّدت توفيق بوخنّاثة إلى أن خرج من مقرّ قسم الشّرطة"[5]، وفي موقف آخر يصف السّارد مرة أخرى المقهى الذّي احتضن إحدى لقاءاته مع الشّهود ومنهم بيقا...

"كنت خضت شارع العربي بن مهيدي، في اتجاه البحر، وعلى بعد أمتار من الأقواس ملت شمالا (...) وقفت بباب المدخل الزّجاجي (...) كان الكونتوار محتلّا، كما الطاولات، إلى يميني رأيت الشّخص، على طاولة بكرسي ثان، نظر حولي، يستحيل أن لا تكون أنت هو بيقا"[6].

[1] - أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمن منيف، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، دط، 2002، ص42.
[2] - الرّواية، ص56.
[3] - الرّواية، ص61.
[4] - الرّواية، ص52.
[5] - الرّواية، ص36.
[6] - الرّواية، ص103.

يحمل المقهى في الرّواية دلالة الانفتاح على الحقيقة والتّقرب منها، حيث شهد المقهى اعترافات البعض من زملاء الأستاذ، وكذلك أفراد الشّرطة منهم المفتّش "معمّر حيمون"، الضّابط "مراد" وغيرهم..."قهوة البحر؟ مليح! السّاعة السّادسة"[1]. فقد جمع المقهى الكثير من الحقائق التّي من شأنها تحقيق الهدف.

بنية الأماكن المغلقة / المعتمة:

البيت: هو مكان الرّاحة والدّفء والأمن فهو "كما قيل مرارا كوننا الأوّل"[2]، يحمل دهاليز الذّاكرة والحنين بكل تجلّياته، فصرّح "رستم" في زيارته لزوجة الأستاذ المغتال في بيته بقوله: "كان الرّواق يحمل لمسات ظريفة من الذّوق: لوحتان زيتيّتان، واحدة لقصر القنادسة القديم، هنالك في الجنوب قرب مدينة بشّار غربا، وثانية لمقام سيدي الهوّاري، في وهران، أعلى الميناء القديم، وأربع منحوتات على الخشب لرأس رجل الصّحراء وأروية وفنك وامرأة زنجيّة. وفي المكتبة، تركت السيّدة خليدة لعيني أن تنهيا جولة قصيرة في رفوفها التّي تغطّي جدارين: عناوين في الاجتماع والسّياسة والتّربية والإحصاء والفلسفة وفي الأدب أيضا والتّاريخ"[3].

توظيف المكان/ البيت هنا يجمع بين الأصالة والثّقافة والحسّ العاطفي وبين الألم والظّلم والعتمة، فالبيت هنا يوحي إلى "العلاقة الجذوريّة التّي تربط المكان بالشّخصيّة وجعل هذا المكوّن الرّوائي يبدو كما لو كان خزّانا حقيقيّا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثّر كلّ طرف فيها على الآخر"[4]. ويمكننا أن نستشف من هذا الفضاء المغلق سمات: الضّياع/ الاغتيال/ الاغتراب/ الألم/ الاستلاب الجسدي/ العزلة/ الحنين والشّوق.

حيث تحمل البيت بحلّة جماليّة جعلت منه فضاء ممتدّا يجتاز الحدود الجغرافيّة حين تظهر تلك الذّات المجروحة في شخصيّة "خليدة" زوجة المغتال، وفي شخص "رستم" الباحث عن الحقيقة. وهنا يتعالق المكان ودلالته بالزّمن، حيث تلتقي الأزمنة، ويمتزج شعور الانتماء والاستلاب بالحبّ (لطيفة) حيث يتحمّل البيت/ المكان هنا بدلالة إيجابيّة أخرى.

[1] - الرّواية، ص141.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، منشورات المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1984، ص36.

[3] - الرّواية، ص128.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص31.

إنّ بنية المكان ليست كمعطى طبيعي يسهل اختراقه وإنّما معطى مشحون بالدّلالات والقيم الرّوحية، فلا يتوقّف حضوره على المستوى الحسّي بل يتغلغل في أعماق الشّخصيّة راسما مسارات عميقة في مستويات الذّات.

مجلس القضاء/ المحكمة: ويمثّل بنية هامّة في العمل الأدبي حيث يتعمّق السّارد في وصفه لما يحمله من دلالات وإيحاءات..."وصلت إلى باحة بناية مجلس القضاء وجدت حزاما أمنيّا (...) خلفه نصّبت كاميرات قنوات تلفزيونيّة (...) كانت مكتظّة بنساء في جلابيب وخمر وفي بدلات بشالات وسافرات الشّعور، وبرجال بربطات العنف من الجامعيّين ومن المناضلين رفاق الضّحية (...)

وكانت السّيدة خليدة مولى القبّة توسّطت، في الصّف الثّاني إلى اليمين (...)، وبين هؤلاء وأولئك في بقيّة الصّفوف كان، بالتّأكيد، رجال أمن مندسّين، غير الذّين بالزّي الرّسمي في زوايا القاعة وعند مخرجها (...) ها هي محاكمة قضية أسعد المرّوري بدأت (...)"[1].

فمن خلال هذا المكان يظهر جليّا ذلك التّلاحم الدّاخلي بين العناصر الجزئيّة للعمل، من خلال تلك التّحولات التّي احتضنها إدراك المادّة الحكائيّة والوعي ببنية المكان وتعالقهم بالزّمن.

مكان الاعتقال/ السّجن: حيث يمثّل مكان الاعتقال من عالم الحرّية الخارجي إلى عالم الإقامة الدّاخلي الإجباري، يتميّز بالانغلاق وخلق ضغوطات نفسيّة وعذابا وإهانة وإذلالا، وضمن هذا السّياق جاء وصف المكان الذّي يشكّله السّجن في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث سعى الكاتب إلى تشييع المكان بالدّلالات الذّهنية المتعدّدة والعميقة.

وليس هناك في الحقيقة ما هو أشدّ تعبيرا وتأكيدا على الصّورة الدّلالية التّي يحملها مكان السّجن المقترن بالتّعذيب ممّا عبّر به "سفيان العبّوري"/ المتّهم، فالإشارات التّي أردفها زادت من وحشيّة المكان، كما عزّزت من أهميّة إدراكه... "لقد أساءوا معاملتي. ومنعوا النّوم عني. وجوّعوني"[2].

يعبّر السّجن "بؤرة للكثافة والعتمة وفقدان اليقين"[3]، وقد لعب دورا كبيرا في عزلة المتّهم، وقد شهد لذلك محامي المتّهم بقوله: "ثمّ إنّ موكّلي يقول إنّه لانتزاع الاعتراف منه ضرب على رأسه وعلى وجهه.

[1] - الرّواية، ص195، 196.

[2] - الرّواية، ص197.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص62.

في بطنه وعلى رجليه. ويقول إنّه هدّد بالصّعق بالكهرباء. وبتعريض والديه إلى سوء معاملة إن لم يتعاون"[1]...

السّجن هو الآخر فضاء مغلق معتم يزاوج في دلالاته بين المنفى/ الانتقام/المرارة والتّمرد... وبهذا شكّلت البنيات الدّلالية الصّغرى، أهمّ مكوّنات العمل الأدبي الذّي تجسّدت أحداثه على أرض وهران.

في تحليلنا للبنية السّطحية اكتشفنا التّحولات في البرامج السّردية والتّي يؤسّس من خلالها المعنى، كما تناولنا في البنية العميقة البنية الإطاريّة وتعالقهما في النّص الأدبي، فانتقلنا إلى التّنظيم الذّي يتحكّم في هذه التّحولات والاختلافات إلى المنطق العميق.

تهتم السّيميائيّة بالظّروف المولّدة للمعنى بحركيّته وبصيرورته في النّص، فالمعنى ليس ثابتا بل هو قابل للتّغيير لأنّه رهين ديمومة النّص، وفي هذا النّطاق تصوّر "غريماس" المربّع السّيميائي لشكلنة المعنى من خلال علاقات الاختلاف والتّقابل القائمة بين الوحدات الدّالة... فما هو المربّع السّيميائي وكيف تجسّد في النّص الأدبي؟

ب- المربّع السّيميائي Le carrè sèmiotique

ويمثّل المستوى العميق المستوى الثّالث والأخير من تقسيمات "غريماس"، ويمثّل خلاصة الدّراسة السّيميائيّة لأنّه يختزل النّص في مجموعة من المحاور القائمة على الثّنائيات الضّدية التّي يقوم عليها العمل السّردي مثل الخير أو الشر والتّي يسعى العمل السّردي لإيصالها.

فالمربّع السّيميائي هو (البنية الأوّلية للدّلالة)، ووضعه غريماس انطلاقا من قراءته للمشروع البروبي فهو يصرّ على أنّ الوظائف تستعمل بوصفها، "تلخيصا لمختلف مقاطع الحكاية أكثر ممّا تعيّن الأنشطة التّي يقوم فيها التّتابع بمهمة إظهار القصّة كبرنامج منظّم"[2].

وعوض الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السّردي فهو يعني العلاقة بين العوامل إذ يتكوّن من نواة هي الفعل أو الوظيفة محدّدة في علاقاتها مع العوامل، لذا الملفوظ السّردي هو الوظيفة..

[1] - الرّواية، ص209.

[2] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيّات السّردية، ص21، 22.

والتّي تعني عامل 1، أو عامل 2، أو عامل3 [1]. وهذا يعني إنّ الحكاية يمكن تفسيرها بوصفها بنية سرديّة متكوّنة من وحدات سرديّة، وهذه البنية السّردية تمثّل البنية العميقة بالنّسبة إلى خطاب السّطح الذّي لا يمظهرها إلّا جزئيّا[2].

المربّع السّيميائي لبنة ضمن التّحليل السّيميائي الذّي يصبو إلى تقديم إجابة حول السّؤال الثّاني: كيف يقول النّص ما قاله؟، فهو يساعد على "تمثيل العلاقات التّي تقام بين الوحدات من أجل إنتاج الدّلالات التّي يقدّمها النّص للقرّاء"[3]. ذهب "غريماس" إلى إقامة المربّع السّيميائي انطلاقا من فكرة أنّ "جذور الدّلالة لا تمرّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السّردية المنتجة للخطاب الممفصل إلى ملفوظات"[4]، فالبنية العميقة هي النّاتجة لمستويات البنية السّطحية (المكوّن السّردي والمكوّن الصّوري الخطابي).

أي هناك بنية دلالية عميقة منظّمة، تتمظهر عبرها العمليّات. فالمعنى عند "غريماس" "يقوم على أساس اختلافي (...) فتحديده لا يتمّ إلّا بمقابلته بضدّه وفق علاقة ثنائيّة متقابلة"[5]. ثم إنّ المربّع السّيميائي في الأصل يعمل في البنية العميقة على توجيه العلاقات وضبطها بشكل منطقي بين تلك الوحدات المعنويّة الصّغرى Les unitès minimales de la significations، حيث "يظهر وكأنّه شكل عام لتنظيم المضامين على محور القيم النّقيضة"[6]. هذا المربّع يصلح أن يطبّق على كلّ الأشكال التّعبيريّة السّرديّة وغير السّرديّة، فهو أداة فعّالة حيث "يمثّل بنية عميقة ثابتة، ومنطقيّة لأي منظومة دلاليّة مهما كانت أدوات التّعبير مختلفة"[7].

يفهم المربّع السّيميائي بعدّه تجسيدا شكليّا لإجمالي دلالات النّص، وحصيلة نهائيّة للتّحليل السّيميائي، على أنّه تأليف تقابلي لمجموعة من القيم. وقد انطلقت السّيمياء الغريماسيّة لتشيّد بنية دلاليّة من تقابل علاقات التّضاد والتّناقض والاقتضاء، وفقا للمربّع الآتي:

[1] - ينظر جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائيّة السّردية والخطابيّة، تر: جمال حضري، ص16، 17.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص18.

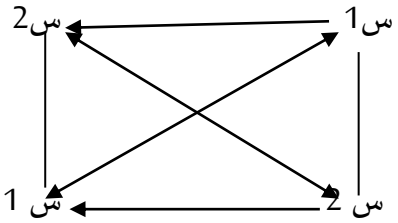
[3] - Groupe d'entrevernes, analyse sèmiotique des textes introduction thèorique -pratique, France, èd. Presse universitaires de Lyon, 1984, p132.

[4] - A.J.Greimas, Sèmantique structurale, p159.

[5] - فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، الدّار العربية للعلم، ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص229.

[6] - A.J.Greimas, Sèmantique structurale, p212.

[7] - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص116.

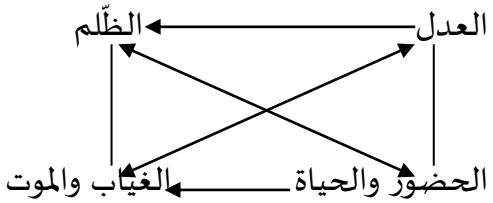


علاقة تضاد.

علاقة تناقض.

علاقة تضمين أو اقتضاء.

إنّ البنيات العميقة تمفصل الأهمّ في الخطاب، ولذلك يجب اختيار التّيمات التّي تتكفّل بأغلبيّة مشاهد الرّواية، وقد اخترنا في هذه الحدود الأوّلية البسيطة المفاهيم الآتية:



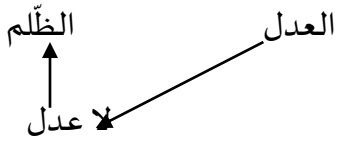
علاقة التّضاد (العدل والظّلم).

علاقة التّناقض (العدل- الظّلم).

علاقة الاقتضاء (العدل محور رجاء- الظّلم محور غياب).

يتّضح لنا بشكل واضح وجليّ التّقابل وعلاقة التّضاد بين العدل والظّلم، وقد تمثّل ذلك في حوارات البطل "رستم" مع شهود الحادثة في لقاءاته به، وتوضّح ذلك أكثر من خلال مظاهر الظّلم والاستبداد التّي أبدتها السّلطة على "لطيفة" وتحكّمها (السّلطة) في تقريرها الشّرعي، وكذلك فرضها على الشّهود أقوالهم. وأخيرا العنف المسلّط على المتّهم في مكان الاعتقال -وقد سبق الاستشهاد لهذه المظاهر- وهل تمّ تحقيق العدل والقضاء على الظّلم؟

إنّ مسرى الأحداث في الرّواية توجّه بالفاعل "رستم"، من منحى سرديّ يختصّ بنقل الحقائق في مجتمعه الذّي يعدّ ثابتا، إلى مسعى سرديّ مختلف في شكل عودة زمنيّة في عمق المجتمع، وتحوّل مكاني في مدينة وهران (البنية الدّالة الكبرى) من خلال فصل عامليّ، وزمانيّ ومكانيّ. قد سعى "رستم" إلى تحقيق برنامجه من خلال قوّة البحث والرّغبة والإيمان والحبّ، لكنّ هذه الكفاءات لم تحقّق الهدف أخيرا.. فتتطلّع السّلطة إلى الظّلم من خلال تحقيق العنف، العبوديّة، التألّه واللّا استقرار.



إنّ البنية العميقة هي مستوى قائم على علاقات الاختلاف والتّقابل بين الوحدات، التّي تشكّل فيها عمليّة النّفي والإثبات للتّحول، هذا الأخير الذّي أطلق عليه "غريماس" مصطلح القلب، يعني "قراءة

المستوى الأوّل من خلال المستوى الثّاني"[1]، أي أنّ النّفاذ من عمق النّص إلى ظاهره يتمّ عبر عمليّة القلب (الانتقال من العلاقات إلى العمليّات وهذا لا يحدث إلّا بحضور فعل وذوات، أطلق عليهم "غريماس" كما ذكرنا -سابقا- مصطلح العوامل.

ويمكن تلخيص ما يحمله الظّلم من موضوعات في ما قاله السّارد على لسان أصوات غامضة يوم محاكمة المتّهم.. "حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنّه اغتيال سياسي! (...) أغلب المحاكمات لا تتأسّس دائما على الحقيقة، كما يقال"[2]..

قد تجسّدت علاقة التّضاد على مدار صفحات الرّواية من خلال الصّراع بين الرّغبة في تحقيق العدل، وسيطرة الظّلم، كما اقتضى هذا الصّراع ثنائيّات الحضور/ الغياب- الحياة والموت- من خلال العوامل التّي تفاعلت مع أحداث العمل.

أمّا عن التّناقض بين العدل والغياب/ الموت- الظّلم والحضور/ الموت، فقد بدا جليّا من خلال محاولات البطل للتّقصي عن الحقيقة بعوامل مساعدة، عملت على مناقضتها عوامل مضادّة سعت إلى تحقيق الظّلم، لا عدل، الغياب والموت، موت الأستاذ "أسعد المرّوري" أوّلا، ثم موت كلّ رغبة باحثة تسعى إلى ممارسة العدل.. "لطّخوا شرف أسعد. أهانوا ضميره. شوّهوا سمعة رفاقه. وعفروا كرامتنا"[3]..

قد بدأنا المسار التّحليلي للسّيمياء السّرديّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أوّلا بدراسة المستوى الخطابي الذّي يمثّل الوجه الأوّل للعالم الدّلالي المتكوّن من العوامل والممثّلين وأدوارهم، ضمن البرامج السّرديّة التّي تشكّل الحالات والتّحوّلات في العالم السّردي المتخيّل. ثم المستوى العميق الذّي يضمّ البنية الإطارية التّي ضمّت العوامل وأبعادها الدّلالية، عبر تحليل الثّنائيّات المتضادّة التّي تشكّل السّرد، وتحمل المعنى وذلك عبر الاعتماد على المربّع السّيميائي ومحاوره.

يبدو جليّا أنّ الاستراتيجيّة التّي أردنا الإمساك بعناصرها من خلال التّحليل السّيميائي لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"** هي أوّلا، استراتيجيّة هويّة وواقع ظهرت من خلال جماليّة اللّغة الرّوائيّة

[1] - سعيد بنكراد، السّيميائيّات السردية، مدخل نظري، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء، دط، 2001، ص61.
[2] - الرّواية، ص212.
[3] - الرّواية، ص213.

وخصوصيّتها في النّص الأدبي. كما دلّت عليها تجليّات الرّؤية السّرديّة شكلا من حيث العتبات وفضاء النّص، ومضمونا من حيث مستويي السّطح والعمق.

طرحت هذه الاستراتيجيّة جوانب متعدّدة للتّأمل في العلاقة السّرديّة من حيث علاقة العلامات الدّالة بالموضوعات أو التّيمات المعبّر عنها، وبالمتلقّي والظّواهر النّفسيّة والاجتماعيّة المرافقة لاستعمالها وتوظيفها، وذلك ما يسمّى بالبعد التّداولي الذّي تهتمّ به التّداوليّة.

يقوم بحثنا على الإحاطة بذلك النّشاط اللّغوي في علاقته بالموضوعات السّيميائيّة للرّواية - التّحليل السّيميائي- التّي يبعثها المتكلّم /السّارد لإقامة التّواصل مع المتلقّي، وتحقيق المقصد التّواصلي من خلال ذلك.

يمثّل مصطلح التّداوليّة أحد إجراءات المقاربة التّحليليّة السّيميائيّة، حيث يسعى إلى إزالة الغموض عن عناصر التّواصل اللّغوي. ولتوضيح ذلك سعت هذه الدّراسة إلى مقاربة مرتكزات الدّرس التّداولي في تحليل الخطاب السّيميائي للنّصوص الأدبيّة، فمن جهة فإنّ السّيميائيّة أبرز الحقول التّي ركّزت على فكرة الاهتمام بالخطابات في أبعادها التّداوليّة.

ومن جهة أخرى نقول إنّ النّص مهما كان فهو يخدم غرضا وظيفيّا تواصليّا، لابدّ لفهم الكيفيّة التّي يعمل بها هذا الغرض من الوقوف على الوحدات التّخاطبيّة التّي يقتضيها السّياق والمقام. وقد تجلّت مفعولات هذه النّظريّة – التّداوليّة - في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، على مستوى البحث، تنظيرا وتطبيقا، للوقوف على الجماليّة السّرديّة للخطاب الرّوائي. وهو ما سنحاول الإشارة إليه في الفصل الثّالث من خلال تداوليّة الخطاب الرّوائي...

الفـــصـــــل الرّابع:

تداوليّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"...

أوّلا: البناء السّردي لرواية "من قتل أسعد المرّوري" في ضوء نظريّة أفعال الكلام..

1- الأفعال الكلاميّة المباشرة في البناء السّردي للرّواية.

2- الأفعال الكلاميّة غير المباشرة في البناء السّردي للرّواية.

ثانيا: تداوليّة الإشاريّات في الرّواية ..

1- التّعبير الإشاري في الرّواية وأنواعه.

2- البعد التّداولي للإشاريّات ودلالته الإيحائيّة في خطاب الرّواية.

ثالثا: بنية الحجاج وعناصره في خطاب الرّواية..

1- تمظهرات الخطاب الحجاجي في الرّواية.

2- البنية الحجاجيّة للرّواية وأبعادها التّداوليّة.

يهدف هذا الجزء من الدّراسة إلى الوقوف عند الآليّات والنّظريّات والإجراءات التّي تحقّق من خلالها التّداوليّة تطوير نظريّاتها، والكيفيّة التّي يتمّ من خلالها تناول التّحليل التّداولي للخطاب الرّوائي، بعدّ التّداوليّة محورا هامّا في الدّرس النّقدي واللّساني المعاصر، فهي غنيّة بالنّظريّات الواصفة للخطاب: نظريّة أفعال الكلام، النّظريّة القصديّة...

ولعلّ التّداوليّة بوصفها إستراتيجيّة لتحليل الخطاب، كانت من هذه الإجراءات التّي جدّت في نظريّة اللّغة، بحيث لم تقتصر التّداوليّة على الجانب اللّساني في فهم الخطاب، بل حاولت أن تحيط بكل جوانبه وتجعل منه خطابا تداوليّا. فما هي هذه الإجراءات والمقومات؟ وما هو الجهاز المفاهيمي لتداوليّة الخطاب الرّوائي؟

أوّلا: البناء السّردي لرواية "من قتل أسعد المرّوري" في ضوء نظريّة أفعال الكلام..

يتضمّن هذا الجزء من البحث الحديث عن المفاهيم الإجرائيّة للمقاربة التّداوليّة وتناولها للنّص الأدبي، كما سنعتمد في هذه الدّراسة على ما جاء به أوستين وسنشير إلى ما قدّمه غيره في إطار اهتمامهم بنظريّة أفعال الكلام. وانطلاقا من هذا تطمح هذه الدّراسة إلى بيان الأبعاد التّداوليّة في النّص الرّوائي **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، كما تكمن أهميّة البحث في كونه يسعى إلى الكشف عن معاني ومقاصد النّص من منظور تداوليّ.

ومن خلال إسقاط آليّة من آليّات النّظريّة التّداوليّة، يتمّ إبراز أهمّ الاستراتيجيّات الخطابيّة المختلفة داخل البناء السّردي للرّواية، كما يسعى البحث إلى الوقوف عند مختلف العناصر الدّلاليّة والتّداوليّة المتمثّلة في أفعال الكلام، الإشاريّات والحجاج، وتعدّ هذه العناصر الآليّات التّحليليّة التّي اخترنا تناولها لمقاربة العمل الأدبي المدروس.

يمكننا إجمالا أن نشير إلى إشكاليّتين رئيستين تحاول هذه الدّراسة الإجابة عنها، أوّلا: إلى أيّ مدى يمكن أن تسهم دراسة البعد التّداولي النّص الأدبي من خلال أفعال الكلام، الإشاريّات والحجاج، في الوقوف عند جماليّة الخطاب للبناء السّردي؟ لتحقيق فهم النّص الأدبي وتحديد قيمته..

ثانيا: كيف استطاع **"الحبيب السّايح"** في روايته **"من قتل أسعد المرّوري"** توظيف الأفعال الكلاميّة من أجل التّأثير على المتلقّي والمخاطب، وماهي طبيعة تلك الأفعال الكلاميّة المرتبطة باستراتيجيّات خطابيّة وأساليب بلاغيّة؟..

سنحاول هنا التّركيز بصفة أساسيّة على أفعال الكلام الموظّفة داخل النّص الرّوائي، والهدف من هكذا تحليل هو معرفة غايات ومقاصد الخطاب التّي يرمي إليها النّص.

يهدف هذا الجزء من الدّراسة إلى البحث والكشف عن البعد التّداولي في الرّواية المختارة، وهو ظاهرة الأفعال الكلاميّة، حيث قامت الدّراسة على استخراج الأفعال الكلاميّة وتبيين أنواعها وقوّتها الإنجازيّة، معتمدين على تصنيف / تقسيم / سيرل لأصناف الأفعال.

كما اهتمّت الدّراسة بتتبّع استخدام الأفعال في الرّواية، وطريقة عرضها ومن ثمّ الوقوف على استراتيجيّات الخطاب وجماليّة السّرد في النّص الأدبي، والتّي ساهمت في معرفة كفاءة المتكلّم، وكيف يتمّ الرّبط بين قصده وشكل خطابه الذّي يرمي إليه ليقدّمه إلى المتلقّي ضمن قصد خاص وكفاءة معيّنة.

1- الأفعال الكلاميّة المباشرة Les actes directs في البناء السّردي للرّواية..

الفعل الكلامي المباشر هو الذّي "يطابق قوّته الإنجازيّة مراد المتكلّم، أي أن يكون القول مطابقا للقصد بصورة حرفيّة تامّة"[1]. فالفعل المباشر يكون حين يتطابق الفعل ونوع الجملة مع الإنشاء أو الإنجاز، ويعني ذلك حين يكون التّطابق بين معنى الجملة ومعنى الفعل تامّا، فتوحي المطابقة إلى الدّلالة على قصده بنصّ الخطاب.

"فإذا وجدنا توافقا بين التّركيب والوظيفة التّوصيليّة في كلّ جملة (خبر، استفهام، أمر)، فإنّنا نكون أمام فعل إنجازيّ مباشر"[2]، فالأعمال الكلاميّة المباشرة تشمل الأقوال التّي تتوفّر على تطابق تامّ بين معنى الجملة ومعنى القول.

يتناول هذا المبحث دراسة تطبيقيّة حول نظريّة الأفعال الكلاميّة المباشرة، وكيف تمظهرت في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** حيث تسعى هذه الدّراسة إلى بيان ما لهذه الرّواية من قوّة تأثير في القارئ. كما سنشير في هذا المقام إلى أنّ الرّواية بعدّها نصّا تأثيريّا وتخييليّا، فإنّها لا تنفتح ولا تفصح عن

[1] - علي محمود حجّي الصّراف، في البراجماتيّة الأفعال الإنجازية في العربيّة المعاصرة، دراسة دلاليّة ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص98.

[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

معانيها الضّمنيّة إلّا من خلال السّياق، وهذا ما يتجسّد في نظريّة الأفعال الكلاميّة والمباشرة منها، والتّي سنخصّها بالتّحليل والدّراسة وفق تصنيف سيرل..

أوّلا.. الإثباتيّات / الإخباريّات

الملفوظ:	الفعل الكلامي:	غرضه الإنجازي:	دلالة القوّة الإنجازيّة:
هاتفني معمّر حيمون، مفتّش الشّرطة القضائيّة، يبلّغني أنّ محكمة الجنايات برمجت القضيّة ليوم الاثنين الخامس ديسمبر، كان مرّ على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور. (ص07)	هاتفني يبلّغني برمجت كان مرّ	إعلام وإبلاغ إفادة تذكير وتقرير	إعلام وتبليغ بخصوص موعد الجلسة، وتذكير حول اغتيال الأستاذ.
فإنّي إن كنت أذكر شيئا عما حدث (...) يوم السّبت الثّالث والعشرين أفريل ألفين وأحد عشر، فهو أذان الظّهر يرفع.. (ص07)	كنت أذكر حدث يرفع	تذكير تقرير تأكيد	تذكير بوصف زمن الحادثة.
قتلوه! زوجي. قتلوا أسعد! (ص08)	قتلوه قتلوا	تأكيد إخبار	الإخبار بحقيقة الخبر والتّأكيد عليه.
حضرات هل من تصريح؟ قلت (ص09)	تصريح قلت	تصريح تأكيد	تأكيد الصّحفي على ضرورة إدلاء الشّرطة بتصريحهم.
لولا اتّصالك ما كنت علمت الخبر. قلت (ص12)	ما كنت علمت قلت	اعتراف إقرار تصريح	تصريح واعتراف بمعرفة الحادثة منه وإقرار بذلك.
فافتعلت لها أنّي أحبّ أن أتأكّد من أنّي استوعبت. (ص15)	أتأكّد	تأكيد	تأكيد الصّحفي على استيعابه لما قيل.
كنت وصلت مكتبة فنّ وثقافة. (ص18)	وصلت	تقرير	تقرير بالوصول إلى المكتبة.
يجب أن أعترف أنّي	أعترف	اعتراف	اعتراف بتحايل الصّحفي

تحايلت على لطيفة، بشغلها بحديثي عن شيء من تاريخ مسرح وهران. (ص20)			على صديقته، بإشغالها في حديث آخر.
فعلا! إنّها فضيحة القرن الماليّة! (ص26)	فعلا	تأكيد	تأكيد الأمر على أنّه فضيحة.
أنا الذّي به طردت فرانسوا من هذه الأرض. (ص24)	طردت	إدراك	إدراك لكونه هو القائم بطرد فرانسوا.
في صباحات الأحد والعطل المدرسيّة كنت أصعد من حيّ الميناء إلى طحطاحة حيّ المدينة الجديدة لأحضر الحلقة. (ص29)	أصعد أحضر	تقرير	تقرير عن تحرّكات الصّحفي والأماكن التّي يزورها.
أنا من جيل لمّا فتح أعينه في هذا البلد وجد كلّ شيء جميل فيه اختفى. (ص29)	فتح وجد اختفى	إدراك تقرير	إدراك للواقع وما آل إليه، وتقديم تقرير عن حالة البلد.
سنلتقي! أكيد. (ص34)	نلتقي أكيد	قرار تأكيد	قرار بخصوص عقد لقاء، والتّأكيد عليه.
لا أذكر إن كنت لمست أو شممت شيئا. (ص36)	لا أذكر	نفي	نفي التّذكر في الحادثة.
كتبت أنّه افتراض قلت، بإصرار. (ص42)	افتراض إصرار	تصريح	تصريح الصّحفي أنّ ما كتبه افتراض وهو مصرّ على ذلك.
لن أسامحهم أبدا! قلت. (ص50)	لن أسامحهم قالت	رفض	رفض الطّبيبة الشّرعية العفو.
لم يسبق لي أن رأيت في جنازة امرأة تحضر مراسم دفن!. (ص52)	لم يسبق تحضر	نفي	نفي حضور المرأة مراسم الدّفن.
سترسل هذه الورقة إلى التّحرير موقّعة باسمك. (ص133)	ترسل	قرار	قرار بإرسال الورقة إلى التّحرير موقّعة.
تستطيع أن تتأكّد بنفسك	تتأكّد	تأكيد	تأكيد الصّحفي على

أنّه وقعت أيضا محاولة لتغيير لقبه في السّجل. (ص137)			حدوث تغيير في السّجل.
ولكن لن يقبل الطّبيب المسؤول! (ص139)	لن يقبل	رفض	رفض الطّبيب للقرار.
أنا مهتمّ بقضيّة أسعد المرّوري. (ص140)	مهتمّ	اهتمام اعتراف	اعتراف الصّحفي باهتمامه بقضيّة الأستاذ أسعد المرّوري.
أريد أن أعرف إن كان كلّ ما يظهر الآن هو أصلي. قلت (ص148)	أعرف يظهر	إدراك	رغبة الصّحفي في إدراكه لمعرفة إن كان الظّاهر له أصليّا.
ليس لي رغبة. (ص150)	ليس	نفي رفض	نفي ورفض للطّلب.
ولو أنّ موكّلي يعترف بحادثة المشاحنة! مشاحنة. لا غير! (ص210)	يعترف	اعتراف	اعتراف المتّهم على أنّ الحادثة مجرّد مشاحنة.
أنا أستاذ جامعي وأقدّر ما أقوله. ابني لن يكون أبدا قاتلا. (ص213)	أقدّر أقوله لن يكون	تصريح إعلان رفض	تصريح الأستاذ بما يقدّره ورفضه أن يكون ابنه قاتلا.
ولكن لماذا نحن نتحدّث عن هذا الآن؟ ابتسمي! (ص223)	نتحدّث	استسلام	استسلام للواقع وتصريح بقبوله.
ساومني مسؤول الشّرطة على أن أثبت في تقرير التّشريح أنّ الضّربة من خلف رأس الضّحية لم تكن بواسطة أي جسم، وإلّا سرّب للصّحافة ملفّا عنّي. (ص66)	أثبت تقرير سرّب	تحذير تهديد مساومة	تحذير وتهديد الطّبيبة الشّرعية إن لم تزوّر في تقرير التّشريح.
السّيد رستم أعرف أنّك مهتمّ بقضيّة الأستاذ أسعد المرّوري. يجب أن تعرف أنّ ما وقع جريمة مجرّدة من أيّ صبغة	أعرف أن تعرف أنّ ما وقع	إدراك تأكيد	إدراك المتّصل أنّ الصّحفي رستم مهتمّ بقضيّة اغتيال الأستاذ، وتأكيده على أنّ الجريمة لا علاقة لها بالسّياسة.

سياسيّة.. (ص113)			
إقرار المتّهم بأنّه التقى الضّحية قبل اختفائه لا يشكّل مسوّغا نهائيّا لتكييف هذه القضيّة بصفتها جريمة قتل لبواعث جنسيّة وليست سياسيّة. (ص207)	إقرار التقى لا يشكّل	إقرار اعتراف	اعتراف المتّهم وإقراره بالتقائه بالضّحية، ونفي أن يكون هذا له علاقة بالجريمة وبواعثها.
ثم إنّ موكّلي يقول إنّه لانتزاع الاعتراف منه ضرب على رأسه وعلى وجهه. في بطنه وعلى رجليه. ويقول إنّه هدّد بالصّعق بالكهرباء. (ص209)	يقول الاعتراف هدّد	اعتراف تهديد تحذير	اعتراف المتّهم بالجريمة تحت تهديد وتعذيب السّلطة.

ثانيا.. الأوامر، التّوجّهات والطّلبيّات

الملفوظ:	الفعل الكلامي:	غرضه الإنجازي:	دلالة القوّة الإنجازيّة:
أنت يا توفيق، ابتعد الآن! قالت، تنتهر الرّجل الذّي طوّقها صدرا لصدر. (ص07)	ابتعد	أمر	أمر يراد به التّحذير أوّلا من زوجة الأستاذ للرّجل الذّي منعها من رؤية الجثّة. وأمر يراد به الالتماس ثانيا علّه يسمح لها بذلك.
وأنت، سليم خويا. قل لتوفيق! (ص07)	قل	أمر	أمر دلالته طلب الالتماس من سليم علّه يقنع توفيق بالسّماح لها برؤية زوجها.
أنتما رفيقه. خلّوني نشوفه!. (ص08)	خلّوني	أمر	أمر يراد به الالتماس وإثارة الشّفقة.
أسرع قبل أن يؤخذ لسماع أقواله!.(ص10)	أسرع	أمر	أمر غرضه النّصح والتّوجيه لقضاء حاجة.
نتواصل!. (ص16)	نتواصل	تعجّب	تعجّب يراد به جلب وإثارة الانتباه لتحقيق غاية التّواصل.
ولماذا الخجل! أنا لم أقرأ	لماذا	استفهام	استفهام يراد به التّعجب

يوما كتابا متخصّصا في الطّب. (ص21)	لم أقرأ		من الخجل في حالة عدم اطلاع الصّحفي على كتب الطّب.
اخرس! كفاك كذبا على تاريخ الأمجاد! (ص24)	اخرس	أمر	أمر يراد به التّحذير من فعل الكذب على تاريخ الأمجاد.
أطمئن! إنّها من تسريبات موثوقة. هل تسمح بأن ندرجها كهامش؟ (ص25)	أطمئن هل تسمح	أمر استفهام	أمر يراد به الالتماس والاستفهام غرضه التّشجيع.
لا تخذلني! (ص32)	لا تخذلني	نهي	نهي يراد به الالتماس والتّحذير معا.
هل تدري أنّي اشتهيك، يا عفريت. (ص35)	هل تدري أشتهيك	استفهام	استفهام يراد به طلب الوصال.
اسمعني الآن يا حضرة المفتّش! أنا أعرف لماذا أنت تقودني إلى محافظتكم الوسخة التّي لها رائحة مرحاض عموميّ. (ص105)	اسمعني	أمر	أمر يراد به التّهديد والتّحذير وإثارة الانتباه والتّحدي.
ذق حبّة مقروض! (ص129)	ذق	أمر	أمر يراد به الالتماس.
استأذنت. قامت وسحبت من أحد الرّفوف قرصا مدمجا. (ص131)	استأذنت	استئذان	استئذان للقيام بحاجة ما.
سلّم لي على زهور. هاذيك صاحبتي. وخيرها سابق! (ص140)	سلّم	أمر	أمر يراد به الالتماس.
عندك مكان قريب نلتقي فيه؟ (ص141)	نلتقي	استفهام	استفهام يراد به عرض طلب اللّقاء.
احذر يا صديقي! ستصيبك عدوى هذه الحديقة المقدّسة. (ص165)	احذر	أمر	أمر يراد به التّحذير والنّصح.
أعفني! رجاء. (ص173)	اعفني	أمر	أمر يراد به الالتماس.
فليأت هنا على هذا	فليأت	أمر	أمر يراد به التّحدي

البلاطو أولئك الذّين يخونوننا! سيكتشف الرّأي العام أنّهم هم المتسبّبون في كلّ هذا الانسداد والفساد. (ص187)			والتّحذير معا، إضافة إلى التّوبيخ والتّهديد بكشف الحقيقة وسبب الفساد.
يا أهل الدّار! قلت. (ص191)	يا	نداء	نداء يراد به جلب وإثارة الانتباه.
لا تحاول! إلى الحمام الآن! اغتسل من هذا كلّه. سنحضّر العشاء لاحقا. (ص194)	لا تحاول اغتسل	نهي أمر	نهي يراد به التّحذير من الأمر، ثم أمر غرضه التّوبيخ والنّصح معا.
حاكموا الجناة الحقيقيّين! (ص212)	حاكموا	أمر	أمر يراد به التّعجيز، الإهانة والتّعحب من أمر المحكمة. يفهم من الأمر أنّ صاحبه يطلب إعادة النّظر في الحكم والتماس الحقيقة.
ماذا كنت سأصير لو لم ألتقك؟ (ص222)	ماذا كنت	استفهام	استفهام يراد به التّعجب.
ما الجدوى، إذا، من حياتنا؟ (ص223)	ما	استفهام	استفهام يراد به التّعجب.

ثالثا.. الإلزاميّات والوعديّات

الملفوظ:	الفعل الكلامي:	غرضه الإنجازي:
ستحضر الشّرطة للمعاينة. (ص08)	تحضر	وعد حضور
سنلتقي! (ص34)	نلتقي	وعد لقاء
قلبي يحدثّني أنّك ستصل. أقلام قليلون مثلك، يحترمون المهنة، مرّوا من هنا من قبلك. (ص48)	تصل	وعد تحقيق الهدف
أنت، سأضيفك إليهم. (ص48)	أضيفك	وعد اهتمام
سأحدّث مدير التّحرير. وسأطلب إليه أن يتركك تشتغل على قضيّة	أحدّث أطلب	وعد اهتمام

الأستاذ المرّوري. (ص48)		
أستطيع بحكم منصبي أن أحصل على ما أشاء. يكفي أن أشير أو ألمّح. (ص55)	أحصل أشاء أشير، ألمح	تصميم
نحن ملزمون بإخلاء القاعة بعد نصف ساعة. (ص58)	ملزمون	تعهّد
وسيجدون مرتكزا لتبرير ذلك لأنّهم ما شرّعوا القانون إلّا وتركوا فيه ثغرة لمخرج. قالت (ص66)	يجدون	وعد، تصميم
سيتّصل بك أحد الأشخاص حاول أن تتعامل معه. (ص113)	يتّصل	وعد
سأسجّله. (ص123)	أسجّله	وعد
سترسل هذه الورقة إلى التّحرير موقّعة باسمك. (ص133)	ترسل	وعد
واعدتها في حديقة البركة. (ص164)	واعدتها	وعد
اللّيلة ستتعرّض وهران إلى هجوم جرذان كامو الرّاعفة! (ص174)	تتعرّض	وعيد
سأكون عرّاب محمود. وسأكون جدّه. قلت (ص181)	أكون	وعد اهتمام
لك عليّ أن تكون حيّا، لي عليك أن أكون حرّا. (ص187)	تكون أكون	وعود
سأكون في الشّقة في انتظارك. (ص215)	أكون	وعد
رستم، أريدك أن تعدني. قالت (ص224)	تعدني	وعد
أن نحتفل بعيدي ميلادنا القادمين في بيتي العائلي. (ص225)	نحتفل	تصميم

رابعا.. الأفعال التّعبيريّة في الرّواية

الملفوظ:	الفعل الكلامي:	غرضه الإنجازي:
كنت عدت قبل ساعة أو أكثر(...) عن اختفاء رفيقنا الأستاذ أسعد المرّوري لما وقفت على المشهد المروّع. (ص11)	المروّع	حزن، خوف غضب ألم
بعيد؟ قالت، بفرح طفلة. (ص18)	فرح	فرح، براءة وسرور

كأنّه متحف! قالت لطيفة، باغتباط. (ص21)	اغتباط	فرح، سرور
قشرة مكبوتاتي أنا لا بدّ أن تكون سميكة! قالت. وضحكت ضحكة قصيرة خفيفة. (ص23)	ضحكت	فرح سرور
خليك! أتشوّق لرؤية أستاذ جامعي يمثّل ما يقدّمه لطلبته نظريّا. قالت، بنظرة مثربة. (ص23)	أتشوّق	شوق احترام، وغبطة
لكنّ المهرّج في العتمة ذكره بنبرة لوم. (ص26)	لوم	لوم، وعتاب
التفت، بعصبيّة، ثمّ عاد بحركة تخلّ، استقام. وبغضب وسرعة. (ص31)	عصبيّة تخل، غضب وتسرّع	غضب خذلان، ويأس
جميل! قالت لطيفة مبتهجة، في الخلال. (ص31)	مبتهجة	ابتهاج، وفرحة
شكرا. الاستحقاق كلّه للأستاذ أسعد المرّوري. قلت. (ص34)	شكرا، الاستحقاق	شكر وامتنان
الصّحافة وحدها تستطيع أن تسقط ضوءا على عتمة هذه الجريمة النّكراء! (ص37)	النّكراء	حزن وغضب أمل وتمنّي
يفهم من استعمالك لفظة اغتيال بدل قتل أنّ الحادثة تكتسي صبغة سياسيّة! قال، عاصرا جبهته. (ص42)	عاصرا	غضب عدم الرّضا
فهزّ يديه، بعصبيّة. (ص43)	عصبيّة	غضب
ابتسم! الحياة تبغي لنا أن نفرح. (ص44)	ابتسم، نفرح	فرح وسرور
سيّدة زهور. شكرا! قلت، ألاحقها برعشة في صوتي. (ص45)	شكرا رعشة	شكر امتنان وخوف
وعلى تنازل درجة غيظي، قدّرت أنّ ما دفع مدير التّحرير أن يحجب ورقتي عن خبر الاغتيال... (ص47)	غيظي	غضب سخط
فاكتفيت بأن أظهرت لها استغرابي. (ص48)	استغرابي	استغراب تعجّب
أغلقت ملفّ الصّور. أشرق في ذهني	حنينا	شوق

وجه والدتي. تذكّرت أنّه مرّ عليّ وقت لم أكلّمها ولا راسلتها. التهب صدري حنينا. (ص54)		حنين
دخلت غرفتي فلم أضع على الصّوان سوى محفظتي، فإنّ رغبتي في دوش بملابسي كانت في ذروتها، كنت أحسّني أحمل جلدا غير جلدي وملابس غير ملابسي. (ص56)	رغبتي في ذروتها أحسّني أحمل	كراهية حزن خواء نفسي وتحسّر
سحق القاعة صمت رصاصيّ. (ص59)	صمت رصاصيّ	سكون وحزن وإحساس يأس
والآن يلزمك نصف ساعة كاملة عوض ربع! قال، متشكّيا. (ص61)	متشكّيا	شكوى
شفت أولاد اليوم؟ هو بقرط في الأذن! وهي بآخر في السّرة! قال، مبتسما. (ص72)	أولاد اليوم مبتسما	سرور متصنّع تحسّر وألم
رستم معاود من جريدة القوس متأثّر جدّا بمصابكم. تقبّلي سيّدتي مواساتي وتعاطفي. قلت، بحركة انحناء خفيفة. (ص73)	متأثّر مواساتي، تعاطفي	تعزية ألم
أحبّ أن تسمع هذا! قالت، بحماس. (ص81)	أحبّ، حماس	إحساس حماس
أنت تدهشيني! (ص85)	تدهشيني	دهشة، تعجّب وسعادة
أرجو أن تسجّل قال، بصوت مذبوح. (ص94)	أرجو	رجاء
وتريد أن تأخذ لي صورة أيضا. قال، باستفزاز. (ص104)	استفزاز	استفزاز وتهكّم
اعذرني. البنت والولد في المتوسّطة. قالت. (ص128)	اعذرني	اعتذار
وكانت عبّرت لي عن امتنانها لاهتمامي بقضيّة زوجها. (ص129)	امتنانها	شكر وامتنان
وهزّت رأسها، هزّة تذكر. كنت أحسّ أنّها تحجّر دمعها. (ص131)	تحجّر دمعها	ألم، يأس وتحسّر
معذرة على الإزعاج يبدو أنّ هناك يدا مرّت على اسم العبّوري في سجّل المستوصف الصّحيفة!	معذرة	اعتذار تذكير

(ص142)		
ما الفائدة! قال، بنبرة تخلّ. (ص142)	تخلّ	خوف يأس وتحسّر
الألم لا يحتمل. أتصبّب عرقا (...) إنّي أفقد وعيي. (ص146)	الألم	ألم
لم أعثر على ما أقيم عليه إثباتا. (ص153)	لم أعثر، إثباتا	حزن واعتقاد
تباوسنا على الخدّين. عطرها! عطرها ما أخطره! جسدي كلّه ارتعش. (ص164)	تباوسنا ارتعش	احساس حبّ وسعادة
فرّحتني وفرّحت الوالدة (...) شكرا على الهديّة... (ص182)	فرّحتني شكرا	فرحة وشكر
أنا لا أحقّق شيئا ذا أهميّة، يا لطيفة. (ص191)	لا أحقق، ذا أهمية	تحسّر وتضحية
حريّتي لا تشترى ولا تقايض. قلت. (ص193)	حريّتي	إحساس وتضحية
بالعودة إلى ظروف الجنازة، نتساءل عن العجلة التّي بها تمّ دفن الضّحية في مساء اليوم الثّالث من العثور على جثته. وعن السّرعة التّي بها أيضا نصب رخام قبره في الغد من ذلك! (ص207)	العجلة	اعتقاد
إنّه لشيء عبثي أن يوضع موكّلي على مسرح جريمة ثمّ يجبر على إعادة تمثيل مشهد قتل لم تقترفه يداه. إنّه لأمر خياليّ صرف. (ص210)	يجبر لم تقترفه أمر خياليّ	شكوى غضب اعتقاد
مشيت في اتّجاه جادة الأمير عبد القادر عبر شارع خميستي، فارغ الذّهن والرّوح من أيّ توقيت، من أيّ صورة، من أيّ همّ، إلّا من فشلي اللّاذع. (ص214)	فارغ فشلي	فشل يأس خواء نفسي
ولكن لماذا نحن نتحدّث عن هذا الآن؟ ابتسمي! نعم. هكذا اضحكي! قلت. (ص223)	لماذا ابتسمي، اضحكي	تحسّر رضا، وإحساس حب

خامسا.. الإنجازات والإعلانيّات في الرّواية

الملفوظ:	الفعل الكلامي:	غرضه الإنجازي:	دلالة القوّة الإنجازيّة:
ويجب أن تعلم أيضا أنّهم منعونا أن ننشر في شوارع المدينة بلاغا باختفاء رفيقنا. (ص68)	منعونا أن ننشر بلاغا	رفض الإعلان ونشره	رفض رجال الأمن تسليم موافقة لنشر إعلان البحث عن الأستاذ. (قبل العثور عليه جثة هامدة)
وعند نهاية الأدراج (...) أخبرني أنّهما، هو وعقيلة، صارا أبوين منذ أكثر من أسبوع (...) هذا أوّلا. وثانيا أخبرك أنّ موعد محاكمة قضية أسعد المرّوري برمج لبداية الأسبوع الأوّل من شهر ديسمبر. قال. (ص175)	أخبرني أخبرك أنّ موعد برمج	إعلان أوّل حول قدوم المولود الجديد. إعلان ثان حول برمجة موعد المحاكمة.	إعلان بخصوص ميلاد المولود الجديد "محمود"، رافقه إعلان عن موعد المحاكمة.
لما هاتفني معمّر حيمون، مفتّش الشّرطة القضائيّة، يبلّغني أنّ محكمة الجنايات برمجت القضيّة ليوم الاثنين الخامس ديسمبر، كان مرّ على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور. (ص07)	يبلّغني أنّ المحكمة برمجت القضيّة	إعلان موعد المحاكمة في أوّل صفحة من الرّواية، وأوّل فقرة منها.	تصدّر الرّواية في صفحتها وفقرتها الأولى، إعلان موعد برمجة المحاكمة.
حكمت المحكمة في حقّ المتّهم سفيان العبّوري بعشرين سنة سجنا نافذا، بتهمة السّرقة والقتل العمدي. (ص211)	حكمت المحكمة	إعلان الحكم النّهائي	إعلان الحكم النّهائي في قضيّة الأستاذ، وذلك في الصّفحات الأخيرة من الرّواية.

من خلال الرّواية نلاحظ أنّ الرّوائي لم يكن بحاجة إلى توظيف الكثير من الأفعال الكلاميّة الإعلانيّة، لأنّه ليس من أوليّات هذا النّص الأدبي. فما وظّفه من إعلانيّات - مذكورة أعلاه - حقّقت غرضها الإنجازي والمتمثّل في إحداث تغيير في العالم مهما كانت طبيعته، حيث طابق التّغيير الواقع /العالم، وتمّ التّعبير عن هذه المطابقة بالفعل الكلامي النّاجح والمرتبط بغرضه الإنجازي.

تضمّن نصّ الرّواية في صفحته الأولى إعلانا بموعد برمجة المحاكمة، والذّي كان ينتظر منه فعلا إنجازيّا لتغيير الواقع. لكنّ الظّاهر من الأفعال الإعلانيّة في الرّواية بين الرّفض والسّلطة والسّياسة، عكست ذلك.. "ثق! ملفّ التّحقيق سيسكت عن أسباب الاغتيال الحقيقيّة. وإجراءات المحاكمة ستشوبها لطخات ظلّ وشكّ"[1]. وهذا ما تجلّى في حقّ المتّهم "سفيان العبّوري" لمّا اكتشف رستم الصّحفي أنّ تزويرا ما حدث في سجلّ المستوصف، فأجابه مفتّش الشّرطة أنّ ذلك ليس بدليل..

قائلا: "لا داعي. فالممرّضة ستجيب، إن سئلت، أنّها لم تسمع جيّدا نطق المعني اسمه فصحّحت الحرف"[2]. فبالرّغم من مساعي الرّغبة في إحداث تغيير في الواقع، إلّا أنّ ذلك لم يكن. "في ظلّ انتشار الغشّ وتراجع الضّمير المهني"[3]، وانتهت الأفعال الإعلانيّة والإنجازيّة في الرّواية مثلما بدأت بإعلان موعد المحاكمة والحكم النّهائي في حقّ المتّهم.. وتخلّل هذا إعلان ميلاد "محمود" المولود الجديد ابن أخت الصّحفي، وكأنّ ذلك ميلاد إنجاز فعل كلامي يوحي بتحقيق التّغيير من حال إلى حال.

يتّضح لنا من خلال دراستنا للأفعال الكلاميّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، أنّ نسبة الإخباريّات والتّعبيريّات مرتفعة بكثرة مقارنة بالأفعال الكلاميّة التّوجيهيّة والإلزاميّة، وذلك مقابل شبه انعدام للأفعال الكلاميّة الإعلانيّة. نشير في دراستنا هذه أنّ اختيارنا للأفعال الكلاميّة كان على سبيل المثال لا الحصر، كما نشير أنّنا لم نحط بها كلّها بل بعضها، فالكاتب **"الحبيب السّايح"** اعتمد على سرد ونقل أخبار وحادثة اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري وتفاصيل محاولات رستم الصّحفي البحث عن الحقيقة.

ويمكن القول إنّ سياق الرّواية فرض الإخباريّات في النّقل والسّرد والإخبار، كما فرض التّعبيريّات لحمل ووصف طابع التّعبير النّفسي للشّخصيات، وهذا لا ينفي توظيف الكاتب للأفعال الكلاميّة المذكورة سابقا. فقد اجتمعت هذه الأفعال الكلاميّة في خطاب سردي يسعى إلى تغيير الواقع من خلال تغيير وضع المتلقّي، وموقفه من شخصيات الرّواية وصراعها ومعتقداتها...

[1] - الرّواية، ص101.

[2] - الرّواية، ص142.

[3] - الرّواية، ص178.

وهذا هو الغرض الذّي اشتملت عليه الأفعال الكلاميّة المباشرة في البناء السّردي للرّواية، وهو المعنى الأصلي الذّي أورده الكاتب في نصّه. فماذا عن الأغراض الضّمنيّة في العبارات اللّغويّة للرّواية؟ وكيف يمكن الوقوف عندها من خلال استراتيجيّة الخطاب السّردي لنص **"من قتل أسعد المرّوري"**؟

2- الأفعال الكلاميّة غير المباشرة Les actes indirects في البناء السّردي للرّواية..

إذا كانت الأفعال الكلاميّة المباشرة في الرّواية إنجازيّة تطابق قوّتها الإنجازيّة مراد المتكلّم، فكان بذلك معنى ما ينطق به مطابقا لما يراد قوله. فإنّ الأفعال الإنجازيّة غير المباشرة هي "التّي تخالف فيها قوّتها الإنجازية مراد المتكلّم"[1]، فالفعل الإنجازي يؤدّى من خلال فعل إنجاز آخر.

فالأفعال الكلاميّة غير المباشرة تقوم على طرح إشكاليّات منها: كيف للمتكلّم أن يقول شيئا، وهو يريد شيئا آخر؟ كيف يمكن للمخاطب أن يفهم الفعل غير المباشر، مع أنّ ما يسمعه يدلّ على شيء آخر؟ وكيف يمكن للمستمعين أن يفهموا ما لم يصرّح به المتكلّمون؟

اهتم سيرل بمناقشة عدد من الأفعال الإنجازيّة غير المباشرة، وخاصّة تلك التّي تكون استفهاما مقصودا به الطّلب، ولاحظ أهمّ البواعث على استخدام هذا النّوع وهو التّأدب في الحديث، ثم اختار التّوجيهيّات غير المباشرة، وكان قرّر أنّ المتكلّم لا يقصد ما يقول فحسب، بل يتعدّى قصده ما قاله، إلى ما هو أكثر منه[2]، فالزّيادة في الأفعال الإنجازيّة غير المباشرة تكون في معنى المتكلّم..

وقد لاحظ بعض الباحثين أنّنا نتواصل بالأفعال الإنجازيّة غير المباشرة، أكثر من تواصلنا بالأفعال الإنجازيّة المباشرة[3]. كما لفت سيرل اهتمامه إلى نوع آخر من الأفعال الكلاميّة غير المباشرة يرتبط بما يسمّى بالاستلزام الحواري **Implicature conversationnel**، ويتّضح هذا النوع من المحاورة القصيرة الآتية:

- آلا تزورني اللّيلة؟

- سأمتحن صباح الغد.

[1] - محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط1، 2006، ص50.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص81.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص83.

فالفعل الإنجازي (سأمتحن صباح الغد) ليس جوابا مباشرا عن الطّلب، لكن فهم منه أمران: مباشر وهو الإخبار. وغير مباشر وهو الاعتذار. فالفعل الإنجازي غير المباشر بنوعيه محوّل عن الفعل الإنجازي المباشر، ومن ثمّ فإنّ الفعل الإنجازي غير المباشر يتضمّن الفعل الإنجازي المباشر ولا ينعكس[1].

وإذا قلنا إنّ الخطابات تحمل معناها الحرفي، والمعنى المقصود الذّي يريد المتكلّم إيصاله إلى المتلقّي بطريقة غير مباشرة، فلا بدّ أن نعدّ هذا المتلقّي قادر على فهم مقاصد المتكلّم من خلال استعانته بسياق الخطاب. ومن هذا المنطلق جاءت فكرة الاستلزام الحواري التّي تربط بين المعنى الحرفي الصّريح، والمعنى المتضمّن في الخطاب.

يعدّ "الاستلزام الحواري"[2] من أهمّ المبادئ التّداوليّة، حيث ترجع نشأته إلى الفيلسوف **بول غرايس H.Paul Grice** (1913-1988م)، في محاضراته التّي ألقاها بجامعة "هارفارد" عام 1967 في إطار بحثه "المنطق والحوار"، والذّي حاول فيه التّفريق بين ما يقال وما يقصد في الخطابات المختلفة.

نعود إلى سيرل بخصوص الفعل الكلامي غير المباشر فيقول: "يوجد بعض المواقف (الحالات) التّي يتمكّن المتكلّم من خلالها من قول جملة وهو لا يريد بها معناها الظّاهر، ويدلّ ذلك على مقولة ذات محتوى إسنادي مغاير"[3]. كما نجده يضيف مثالا في هذا الصّدد، فيقول: "يمكن للمتلفّظ أن يتلفّظ بجملة: هل بإمكانك أن تناولني الملح؟ ولكنّها لا تدلّ على المعنى الظّاهر والممثّل بالاستفهام، بل يتمّ فيها الانتقال من المعنى الظّاهر (الصّريح) إلى معنى آخر، وهو الطّلب بتقديم الملح"[4].

ومن هنا نستنتج أنّ الأفعال غير المباشرة تمكّن المتكلّم من توصيل غاية أخرى من خلال تلفّظه بفعل معين، وذلك بمراعاة معطيات السّياق والظّروف المحيطة بعمليّة الحوار أو الخطاب.

ويمكننا التّوضيح أكثر من خلال الوقوف عند بعض الأفعال الكلاميّة غير المباشرة في الرّواية، من خلال الكشف عن غرضها الإنجازي والمعاني المستلزمة والمتضمّنة فيها...

---

[1] - ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص84.

[2] - للتّوسع أكثر في مبدأ "الاستلزام الحواري"، وتقسيماته عند "بول غرايس" ينظر:

Grice, Logic and conversation, in Cole Peter and Morgan Jerry, 1st ed, Speech acts, in Syntax and Semantics, vol3, New York, Academic press, 1975, p43-44.

[3] - J.Searl, Sens et expression, traduction; Joelle Proust, Edition de minuit, Paris, 1972, p71.

[4] - Ibid, p71.

الأفعال الكلاميّة غير المباشرة:	القوّة الإنجازيّة المتضمّنة، والمعاني المستلزمة عن الأسلوب الخبري:	القوّة الإنجازيّة المتضمّنة، والمعاني المستلزمة عن الأسلوب الإنشائي:
أشك في أن لا تكون شخصيّة مثل الأستاذ المرّوري غير موضوعة على طاولة التّنصّت قلت. كنت أشعر أنّي طرقت المسمار أكثر ممّا ينبغي. (ص77).	اعتقاد ظاهر، يستلزم تأكّد الصّحفي واقتناعه بأنّ الأستاذ كان مراقبا. يتضمّن هذا القول فعلا إنجازيّا غير مباشر، لأنّ قوّته الإنجازيّة الحرفيّة تخالف قوّته الإنجازيّة غير الحرفيّة. والتّي هي مراد المتكلّم. فقد خرج اعتقاد الشّك عن معناه المباشر، إلى معنى غير مباشر له قوة إنجازيّة مستلزمة تفيد هنا إظهار الفائدة، الاقتناع والتّحسر من القضيّة. والتّأكد والاقتناع والمعرفة تمثّل عملا أوّليا مقصودا، في حين يمثّل الشّك عملا ثانويّا غير مقصود.	/
ما الذّي أزعج الأمن حتّى يمنع رفاق الضّحيّة أن ينشروا في شوارع المدينة بلاغا باختفائه؟ (ص78)	/	للجملة قوّتان إنجازيّتان حيث تنجز فعل السّؤال المدلول عليه حرفيّا بقرائن بنيويّة، وهي أداة الاستفهام (ما) وعلامة الاستفهام (؟). غير أنّ الجملة في السّياق الذّي وردت فيه لا يقصد بها إنجاز فعل السّؤال، وإنّما أنجز بها فعل التّعجب من الأمر والتّعجب يمثّل فعلا كلاميّا غير مباشر. إضافة إلى التّعجب يستلزم الاستفهام الإنكار، إنكار ما حصل وهذا ما وافق مراد المتكلّم. وهنا نقول إنّ الاستفهام خرج عن معناه المباشر وقوّته الإنجازيّة الحرفيّة التّي تفيد طلب الجواب، إلى معنى غير مباشر له قوّة إنجازيّة مستلزمة تفيد التّعجب والإنكار. فهما كفعل أوّلي مقصود لكن بدلالة غير حرفيّة، والاستفهام فعل ثانوي غير

		مقصود بدلالة حرفيّة.

قليلة هي الأفعال الكلاميّة غير المباشرة في الرّواية، بحكم أنّ القضيّة اغتيال معروف مرتكبيه أو جهاته المسؤولة، والضّحيّة أستاذ له مواقفه السّياسيّة. فالأفعال الإنجازيّة كانت مباشرة التّواصل، واضحة المعاني والقصد، إلّا أنّ طرفا ما أغفل ذلك فصارت في حكم المسكوت عنها، كون الظّروف لا تسمح بكشف الحقيقة خصوصا إذا كانت هذه الأخيرة تحت حكم السّلطة.

ومع ذلك لا ننكر وجود الأفعال الكلاميّة غير المباشرة، حيث جاءت الأفعال صريحة حرفيّة لها أفعالها المستلزمة والضّمنيّة، خصوصا ما جاء في أفعال الصّحفي الذّي يبحث عن الحقيقة، ولقاءاته المتكرّرة مع رفاق الضّحية وزوجته، والد المتّهم، وكذلك مجالسته لأعضاء من الشّرطة القضائيّة... كلّها أفعال إنجازيّة غير مباشرة سنختار بعضها للتّوضيح، وسنحاول تحليلها للوقوف عند دلالاتها الضّمنيّة..

"الصّحفي: ومن يكون قاتل الأستاذ أسعد المرّوري؟

ضابط الاستعلامات: أتوقّع ما يكون سرّب لك عنّي!"[1]

نلاحظ أنّ جملة الصّحفي تمثّل فعلا كلاميّا مباشرا تطابق فيه قوّته الإنجازيّة معناه الحرفي، وهي استفهام ينتظر جوابه. أمّا الجملة الثّانية (جواب ضابط الاستعلامات)، فقد تضمّن فعلين كلاميّين: فعل كلامي مباشر ويتمثّل في التوقّع والإثبات وأنّه على علم بما يكون قد سمع الصّحفي عنه.

فهو فعل كلامي غير مباشر ويتمثّل في رفض الإجابة، فمن هذا المنطلق يمثّل الرّد ردّا سلبيّا لسؤال الصّحفي، وهذا طبعا بالنّظر إلى السّياق الذّي أوردنا فيه سؤال الصّحفي. ويمكننا تلخيص كيفيّة الانتقال من الفعل الإنجازي الحرفي المباشر إلى الفعل الإنجازي غير المباشر في هذا المثال كالآتي:

1- الصّحفي يقدّم سؤاله للضّابط، والضّابط يردّ بتوقّعه ما يقوله النّاس عنه من معلومات سريّة.

2- الصّحفي يفترض أنّ الضّابط سيتعاون معه ويجيبه عن تساؤله.

3- من بين الإجابات المحتملة للضّابط: إدّعاء عدم المعرفة، أو أنّ التّحقيق مزال جاريا، أو تقديم اقتراح آخر مثلا: هل تشكّ في أحد ما؟ أو أيّ إجابة بهدف استئناف الحوار.

[1] - الرّواية، ص119.

4- قول الضّابط كان صريحا فلا يعبّر عن أيّ شيء ممّا هو موجود في طلب الصّحفي، فهي غير واردة أصلا.

5- يستنتج الصّحفي أنّ الضّابط يعني أكثر ممّا يقول: فانطلاقا من أنّ إجابته يفترض أن تكون واردة، فإنّ غرضه الإنجازي يختلف حتما عن غرضه الحرفي.

6- الصّحفي يعلم أنّه ضابط استعلامات ويعرف عن القضيّة وأطرافها الكثير، حتّى وإن لم يسرّب عنه معلومات سريّة، إلّا أنّ هذا يكفي للصّحفي أن يتأكّد من مراوغاته في الإجابة (معلومات خلفيّة).

7- وبطبيعة الحال لن يحصل رستم الصّحفي على إجابة شافية من ضابط شرطة.

8- يستنتج الصّحفي أنّ جواب الضّابط نتيجته أنّه من المستحيل أن أجيبك.

9- إذن يعلن الصّحفي أنّ جواب الضّابط يستلزم احتمال رفض الإجابة.

10- إدراك الصّحفي أنّ غرض الضّابط هو الرّفض التّام للجواب.

وقد ورد في الرّواية أمثلة أخرى تحمل قوّة إنجازيّة غير مباشرة، اخترنا منها المثال الآتي:

"وبرغم ذلك يبقى الاغتيال السّياسي مجرّد فرضيّة. ردّ

لا تنسوا باب عمارتكم مفتوحا! قلت، محذّرا."[1]

يتضمّن هذا القول فعلا إنجازيّا متمثّلا في ردّ المفتّش معمّر حيمون، أنّ الاغتيال السّياسي مجرّد فرضيّة لم تقم عليها إثباتات، فكان هذا التّقرير فعلا حرفيّا مباشرا أفاد التّأكيد عليه والاقتناع به. وجاء جواب الصّحفي رستم بالتّذكير بعدم ترك باب العمارة مفتوحا، فكان الجواب ذا قوة إنجازيّة مستلزمة تفيد السّخريّة والحسرة والتّحذير.

فجاء فعل الرّفض واضحا وقد مثّل لنا فعلا كلاميّا غير مباشر، فالرّفض فعل أوّلي مقصود بدلالة غير حرفيّة، والتّأكيد فعل ثانوي غير مقصود بدلالة حرفيّة.

[1] - الرّواية، ص174.

يمكننا القول انطلاقا من هذه التّحليلات لبعض الأمثلة الواردة في الرّواية، أنّ الأفعال الكلاميّة المباشرة هي المنطق الأساسي والهام لتفسير الأفعال الإنجازيّة غير المباشرة. ومن خلال هذه الأخيرة يمكن للمتكلّم أن يكتفي بالتّلميح إلى ما يقصده، أن يرفض أمرا ما بطريقة غير مباشرة وغيرها...

فانتقال الدّلالة من مجرّد كونها دلالة حرفيّة مباشرة، إلى دلالة مستلزمة غير مباشرة يفهم عن طريق استقصاء السّياق الذّي وردت فيه، وهذا ما يسهّل تحديد القوّة الإنجازيّة الضّمنيّة للفعل الكلامي.

اعتمد الكاتب **"الحبيب السّايح"** في روايته على الأفعال الكلاميّة المباشرة أكثر من غير المباشرة - وقد سبق الإشارة إلى ذلك -، حيث لم يكن الكاتب مضطرّا على التّعبير عن معان ضمنيّة تصل للقارئ من خلال مجموعة من الاستدلالات لأنّ القضيّة واضحة.

وقد أكّد غرضه من خلال عنوان عمله حيث قال **"من قتل أسعد المرّوري"** ولم يوظّف علامة الاستفهام، ليجعل من عبارته إخبارا وتأكيدا بحكم (من) هو القائل مهما كان أو كانت جهاته المشاركة فيه. ولم يضع الاستفهام حتّى لا ينتظر جوابا لطلبه، فنصّه أدّى القصد في أغلبه.

وبالرّغم من المعاني المقصودة والمباشرة، إلّا أنّه تمّ السّكوت عن ذلك وأعلنت المحكمة حكمها في القضيّة نافية ومنكرة للدّلائل، ومستبعدة للشّهادات التّي تضمّنت قوّتها الإنجازيّة والمستلزمة لمعاني ضمنيّة وغير مباشرة كثيرة.

وقد عبّر عن ذلك الكاتب **"الحبيب السّايح"** في روايته، بعد إعلان الحكم بانتفاضة الشّعب ومن حضر الجلسة – علنا - "بأصوات غضب امتدّت نحو الخارج، حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنّه اغتيال سياسي!"[1].

أسهمت هذه الأفعال الكلاميّة المباشرة وغير المباشرة في تشكّل البناء السّردي للرّواية، حيث جعلت المتلقّي يتذوّق جماليّة النّص من جغرافيّة المكان، وإطار زمني متغيّر من حدث لآخر. كما أسهمت هذه الأفعال الكلاميّة التّي تنوّعت بين إخباريّات، تعبيريّات، إلزاميّات وغيرها في جعل القارئ عنصرا فاعلا في نصّ الرّواية له موقفه الخاصّ من الشّخصيّات، يتغيّر بتغيّر الفعل الكلامي ونظامه والصّراع الذّي يتأتّى عنه...

[1] - الرّواية، ص212.

كما ساهم الاستلزام الحواري في جماليّة الرّواية حيث خلق أفقا من المعاني الاستفزازيّة الضّمنيّة، والتّي لا يمكن الوقوف عندها لفهم قصد المتكلّم إلّا بربط الفعل الكلامي بمعطيات السّياق الذّي جاء فيه الملفوظ، وهذا ما ساهم في تشكيل الفضاء التّأويلي والبناء السّردي للرّواية.

والخطاب يتجسّد باللّغة في مستوياتها كافّة، والكلمات جزء من نظام اللّغة، فتحيل كلّ كلمة على مدلول معيّن، لذلك لا يتّضح المدلول إلّا من خلال التّلفظ بالخطاب في سياقه الخاص. وهنا نعود ونشير إلى وجوب النّظر إلى اللّغة من مستويات ثلاثة: المستوى التّركيبي، الدّلالي والتّداولي...

إذ أنّ النّظر إلى المستوى التّركيبي بعيدا عن المستويين الآخرين قد يولّد كلاما مستقيما نحويّا لكن لا معنى له، وبالنّظر إلى المستوى الدّلالي فقط، لا يمكن إنتاج خطاب مستقيم المعنى دون النّظر إلى اللّغة في الاستعمال.. فأيّ فائدة للكلام بإبعاده عن ظروفه؟

هذا يدفعنا للقول إنّ العبارات لا تحمل قيمتها التّواصليّة إلّا بمعرفة الظّروف المحيطة بكلّ منها، وزمن التّخاطب ومكانه، إذ لا تتّضح مقاصدها إلّا بمعرفة سياقات الظّروف الإنتاجيّة للخطاب. فهذا الاستعمال لا يكون إلّا ضمن سياق ما، به يفهم الكلام ويتحقّق التّواصل وتعرف المقاصد، لذلك اعتنت التّداوليّة بدراسة الخطاب من جوانب متعدّدة وفق عدد من المبادئ منها الإشاريّات..

ثانيا: تداوليّة الإشاريّات في الرّواية ..

نحاول في هذا الجزء من الدّراسة الوقوف عند آليّات التّداوليّة في الكشف عن الخصائص الجماليّة للنّص الأدبي، من خلال تحديد أهميّة الإشاريّات في تحليل الظّواهر التّداوليّة للملفوظ القولي داخل الخطاب.

وقد تم اختيار رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح** أنموذجا ومجالا للبحث، لما تحتويه من إشاريّات متنوّعة، ولما يتميّز به التّعبير الإشاري فيها من أبعاد تداوليّة تحمل دلالات ومعاني متعدّدة، لا يمكن كشف وظائفها إلّا من خلال تحديد السّياق القولي والقصد التّبليغي، والبحث في شكل توظيفها وطريقته في توجيه الخطاب وتماسك النّص وإنتاج الدّلالة.

تعدّ الإشاريّات Déictiques جانبا مهمّا من جوانب الدّرس التّداولي، فهي من العلامات اللّغويّة التّي لا يمكن الإمساك بمرجعها الذّي تحيل إليه، إلّا من خلال القبض على مجال سياق الخطاب التّداولي، فهي لا تشتمل على أيّ معنى في ذاتها. فهي تلك الأشكال الإيحائيّة التّي ترتبط بسياق المتكلّم، مع

التّفريق الأساس بين التّعبيرات الإشاريّة القريبة من المتكلّم والبعيدة عنه، حيث تقدّم للنّص دوره التّداولي..

تتناول الإشاريّات في سياقها التّداولي الإشاريّات الظّاهرة والقابعة في بنية الخطاب العميقة، فالتّلفظ يصدر من الذّات المتكلّمة في مكان وزمن معيّنين، لذلك نقول إنّ الخطاب مشكّل من ثلاث إشاريّات هي: "الأنا، الهنا، الآن"[1]. فالأولى (الأنا) متعلّقة بالذّات المتكلّمة والمتلفّظة للخطاب في سياق تداوليّ معيّن، الثّانية (الهنا) ترتبط بمكان التّلفظ، والثّالثة (الآن) تتعلّق بالزّمن أو اللّحظة.

فالإشاريّات جزء مهمّ في عمليّة الفهم والإفهام الموجّهة للخطابات وتأويلها، فهي تلعب وظيفة تداوليّة واضحة، "لأنّها تهتمّ مباشرة بالعلاقة بين تركيب اللّغات والسّياق الذّي تستخدم فيه"[2]، فهي مرتبطة أساسا بسياق المتكلّم في بنية الخطاب، ومن هنا تعدّدت أنواع التّعبير الإشاريّ، ولكلّ صنف دوره في الخطاب. فما هي أنواع التّعبير الإشاري في رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**؟ وما هي وظائفها التّي تؤدّيها داخل الخطاب التّواصلي؟

1- التّعبير الإشاري في الرّواية وأنواعه..

تنقسم الإشاريّات كما يذهب أغلب الباحثين إلى خمسة أنواع: إشاريّات شخصيّة، وإشاريّات زمانيّة، وإشاريّات مكانيّة، وإشاريّات اجتماعيّة، وإشاريّات خطابيّة أو نصيّة[3]، وفي كلّ خطاب تجتمع على الأقل ثلاث إشاريّات: الضّمير، المكان والزّمان. وتكون حاضرة في بنية الخطاب العميقة، رغم أنّ المرسل لا يضمّنها خطابه شكلا في كلّ لحظة، لأنّه يعوّل على وجودها بالقوّة، في كفاءة المتلقّي[4].. فالإشاريّات تتّصف بكونها عاجزة عن الدّلالة إلّا إذا كانت على صلة بموضوع خاصّ تمثّله واقعيّا كان أم خياليّا..

وفي هذا الجزء من الدّراسة سنحاول إلقاء الضّوء على دراسة عناصر إنتاج الخطاب وتشكيله، والذّي تقوم عليه الإشاريّات في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، انطلاقا من الأنواع الثّلاثة الأولى. وقد حفظنا النّوعين الآخرين لجزء لاحق من الدّراسة، حيث صنّفناهما من الأبعاد التّداوليّة للإشاريّات،

[1] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقارنة لغويّة تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ج1، ط1، 2004، ص81.

[2] - المرجع نفسه، ص82.

[3] - ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص71.

[4] - ينظر المرجع السّابق، ص81، 82.

ذات دلالة إيحائيّة ووظيفة سرديّة جماليّة في خطاب النّص.. فكيف ساهمت هذه الإشاريّات كآليّات تداوليّة في تحقيق التّرابط التّخاطبيّ والتّواصليّ في الرّواية؟

- **الإشاريّات الشّخصيّة Personal Deictics..**

وهي بشكل عام الإشاريّات الدّالة على المتكلّم، المخاطب أو الغائب، وتتمثّل في ضمائر الرّفع أو النّصب سواء أكانت منفصلة أو متّصلة أو مستترّة وهي: الضّمائر الدّالة على المتكلّم المفرد، الضّمائر الدّالة على المتكلّم الجمع، الضّمائر الدّالة على المخاطب مفردا أو مثنّى أو جمعا مذكّرا أو مؤنّثا، ضمائر الغائب الدّالة على المفرد أو المثنّى أو الجمع مذكّرا أو جمعا.

ونشير هنا أنّ بعض اللّغويّين لا يعتمدون ضمائر الغائب من الإشاريّات إلّا إذا كانت حرّة أي لا يعرف مرجعها، أمّا إذا كانت معروفة المرجع في السّياق اللّغوي فهي ليست من الإشاريّات[1]. وتعدّ في هذه الإشاريّات الذّات المتلفّظة محور التّلفظ في الخطاب تداوليّا، وهذا ما يجعل حضور الأنا ضروريّا في كلّ خطاب "ولهذا فالمرسل لا يضمّنها شكلا في كلّ لحظة، لأنّه يقول على وجودها، بالقوّة، في كفاءة المرسل إليه، وهذا ما يساعده على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلا مناسبا"[2]. فالكفاءة التّواصليّة للمخاطب هي المسؤولة عن استنتاج الأنا، بالرّغم من عدم تواجده على بنية الخطاب.

وتشمل ضمائر المتكلّم (أنا، تاء المتكلّم، ياء المتكلّم، نا، نحن)، ضمائر المخاطب (تاء المخاطب، أنت، أنت، أنتما، أنتم، أنتنّ). ويدخل النّداء في مجموعة الإشاريّات الشّخصيّة، لأنّه "ضميمة تشير إلى مخاطب لتنبيهه أو توجيهه أو استدعائه.. والظّاهر أنّ النّداء لا يفهم إلّا إذا اتّضح المرجع الذّي يشير إليه"[3]. كما أنّ الضّمائر المستترّة في النّحو العربي ضرب من الإشاريّات التّي تدرك الإحالة عليها من السّياق...

فلا يتلفّظ بها المرسل لدلالة الحال عليها، ويتطلّب البعض منها حضور أطراف الخطاب حضورا عينيّا، في الأمر والنّهي مثلا. ففعل الأمر ينطوي على "أنت"، الذّي يوجّه إليه الخطاب، وبالتّالي تنوّعت

[1] - ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص18.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص82.

[3] - المرجع السّابق، ص19.

الضّمائر بين المستتّر وجوبا والمستتّر جوازا[1]. فالإشاريّات الشّخصيّة هي التّي تحمل وظيفة تداوليّة في الخطاب وتكون مقدّرة.

شهدت الرّواية موضوع الدّراسة حضور جملة كبيرة من العناصر الإشاريّة المتعلّقة بالضّمائر، وقد تنوّعت حسب طبيعة السّياق الواردة فيه، وسنحاول في هذا المقام بيان النّظر في هذه العناصر من خلال أمثلة منتقاة من النّص - على سبيل المثال لا الحصر - وقد تمّ اختيار الضّمائر الأكثر ورودا في رواية **"من قتل أسعد المرورّي"**..

أ- ضمائر المتكلم: تعدّ هذه الضّمائر من أوضح العناصر الإشاريّة، لأنّ مرجعها يعتمد على السّياق الذّي تستخدم فيه، فضمير ال(أنا) يرد في الرّواية بصيغ متنوّعة، يأتي ضميرا منفصلا، متّصلا ومستتّرا للإحالة على أكثر من متكلّم، لأغراض تداوليّة مختلفة - ستكتفي الدّراسة بذكر بعض نماذجها - واصطناع الضّمير "أنا"، يعود أساسا للقدرة والإمكانيّة التّي يمتلكها الكاتب في إيصال الدّلالة والتّلاعب بها.

فاعتماد ضمير المتكلّم بصيغة الإفراد وصيغة الجمع في مجال السّرد، هو من قبيل التّواصل المباشر مع أقوال الشّخصية الرّوائيّة، للتّحدّث بصوتها وعن ذاتها، ممّا يفتح للقارئ مجالات أوسع للتّعرف على هذه الشّخصيّة، وهذه فرصة للتّوغل في أعماق النّفس البشريّة وتقديمها للقارئ.

بدا الضّمير (أنا) مسيطرا في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** على مظاهر الإشاريّات الشّخصيّة، فهي من ناحية الدّلالة "مؤكّدات، لأنّها مدعّمة بالواقع المادّي الخارجي، وبالمؤكّد اللّفظي أيضا، وهي تفيد التّأكيد والاختصار في اللّفظ لإغنائها عن ذكر المشار إليه واستحضاره في اللّفظ"[2]. ومن أهمّ أسباب ذلك التّوظيف هو البحث عن الذّات، الهويّة، والسّعي لكشف الحقيقة..

يقول البطل "رستم معاود": "في صباحات الأحد والعطل المدرسيّة كنت أصعد من حيّ الميناء إلى طحطاحة حيّ المدينة الجديدة لأحضر الحلقة، كنت أشقّ لي مكانا في الصّف الأمامي وأربّع كما الآن،

[1] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص82، 83.

[2] - محمود عكّاشة، النّظريّة البرجماتيّة اللّسانيّة (التّداوليّة)، دراسة المفاهيم والنّشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013، ص84.

وليس كما أنتم تجلسون على مقاعد القطيفة هذه، لأكون قريبا من الكوّال. وكم كان يهرني بما لا أستطيع أن أفعل مثله معكم!"[1]..

تتنوّع ضمائر المتكلّم في هذا المقطع السّردي بين المستترّة والمتّصلة، ولكن يظلّ المرجع الذّي تشير إليه واحدا وهو ذات الرّاوي، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

صفة الضّمائر:	عددها:	العناصر المحيلة:	المرجع:	نوع الإحالة:
مستترة	07	أصعد، أحضر، أشقّ، أربّع، أكون، أستطيع، أفعل.	الرّاوي	داخليّة قبليّة لمرجع واحد يفهم من سياق الكلام.
متّصلة	03	كن(ت)، ل(ي)، يهرن(ي).	الرّاوي	داخليّة قبليّة لمرجع واحد يفهم من سياق الكلام.

قد ساهمت تلك الضّمائر المحيلة إلى ذات المتكلّم في اتّساق النّص وترابطه، حيث تعدّ ذات المتكلّم مرجعا غير لغويّ، وغير مصرّح به في عالم الخطاب، لأنّ ممارسة التّلفظ هي التّي تدلّ على المرسل في بنية الخطاب العميقة، ممّا يجعل حضور الأنا يرد في كلّ خطاب، ولهذا فالمرسل لا يضمّنها خطابه شكلا في كلّ لحظة، لأنّه يعوّل على وجوده بالقوّة، في كفاءة المرسل إليه، وهذا ما يساعد على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلا مناسبا[2]..

إنّ استخدام الرّاوي لضمير الأنا، كشف عن خبايا النّفس وتعرية لواقعها وتعبير عن نواياها وخلجاتها، فهو إشارة لعمق التّأثر بالآخر بحكم أنّه مؤشّر إلى طبيعة الذّات المتكلّمة، فالضّمير (أنا) في أغلب المواضع يشير إلى أسوف الشّخصيّة البطلة، يسعى إلى رسم ملامح شخصيّته المستقلّة ومواقفها الرّافضة..

تقول الرّواية: "نصّبت مرفقيّ على سطح المكتب وحضنت وجهي بين يديّ أبحث في ظلمة عينيّ عن لغة أخرى غير التّي بها أحرّر وبها أوصل إلى قارئ ينتظر غير الذّي يعرفه، لغة أؤوّل بها ما أتصوّره يطمئن مدير صحيفة، مثل القوس، على ما لا يتسبّب له في إحراج مع من لا يغمضون عنه عينا، كذلك صرت أتوهّم الصّحافة والصّحافيّين جميعا في غربال السّلطة الورقيّ والإلكترونيّ"[3].

[1] - الرّواية، ص29.

[2] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص82.

[3] - الرّواية، ص43.

نلاحظ مرّة أخرى في هذا المقطع السّردي من الرّواية، تنوّع ضمائر المتكلّم بين المستتّرة والمتّصلة، ولكن يظلّ المرجع الذّي تشير إليه واحدا وهو ذات الرّاوي، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

صفة الضّمائر:	عددها:	العناصر المحيلة:	المرجع:	نوع الإحالة:
مستترة	06	أبحث، أحرّر، أوصل، أؤوّل، أتصوّره، أتوهّم.	الرّاوي	داخليّة قبليّة لمرجع واحد يفهم من سياق الكلام.
متّصلة	07	نصّب(ت)، مرفق(يّ)، حضن(ت)، وجه(ي)، يد(يّ)، عين(يّ)، صر(ت).	الراوي	داخليّة قبليّة لمرجع واحد يفهم من سياق الكلام.

لشدّة تماهي المتكلّم مع الموقف استعمل ضمير المتكلّم (التّاء)، الذّي يدلّ على حضور الرّاوي في السّياق التّواصلي بوصفه مرسلا وذاتا حاضرة على مستوى التّلفظ والتّواصل! (نصّبت، حضنت، صرت..).

مع صيغة التّملك التّي تمثّلها (الياء) في: (مرفقيّ، وجهي، يديّ، عينيّ..)، وكأنّ الرّاوي في هذا الموقف التّواصلي يحاول أن يقنع المتلقّي بالأنا ذات إنسانيّة غير منزّهة عن الخطأ، تبحث وتكتشف، تتحرّى الوقائع، يتراوح مجال الأنسنة فيها بين اليقظة والغفلة، فهذه الضّمائر الإشاريّة وما تحيل إليه تحمل شحنة دلاليّة مرتبطة في الأساس بمقاصد المتكلّم.

يجمع في نصّ الرّواية المتكلّم بين ذاته وذوات المتخاطبين من خلال العنصر الإشاريّ (نحن)، تعبيرا عن تضامنه وارتباطه مع المرسل إليه، وفي هذا المقطع السّردي توضيح لذلك: "كنّا نتمنّى أن يستكمل التّحقيق بالنّظر إلى ملتمساتنا بتعميق التّحري وإلى ملاحظاتنا حول التّناقضات بين معاينات مسرح الجريمة وبين إعادة التّمثيل وبينهما وبين أقوال موكّلي. فقد طالبنا خاصّة بأن تجرى خبرات مضادّة على التّحاليل. وبأن تسلّم لنا قائمة مفصّلة بتواريخ المكالمات والرّسائل الصّادرة من نقّال الضّحية والمستقبلة قبل اختفائه وبعده وكذا تحديد مواقعها"[1].

يظهر هذا المقطع السّردي استعمالا لضمير جماعة المتكلّمين في الكلمات الآتية: (نتمنّى، ملتمساتنا، ملاحظاتنا، طالبنا، لنا). ويعود استعمال هذا العنصر الإشاريّ في سياق حديث المحامي عن نفسه وموكّله والعائلة والمصدّقين ببراءة المتّهم، أو في سياق التّنظيم الذّي ينتمون إليه، فالعنصر الإشاريّ

[1] - الرّواية، ص209.

"نحن" حديث المتكلّم يتشارك فيه ذوات المتخاطبين في الحديث، كما أنّه هنا لا يتضامن مع المرسل إليه بدليل قول المرسل "كنّا نتمنّى"، وهذا دليل على غياب المخاطب في سياق التّلفظ.

ب- ضمائر المخاطب: وكثيرة هي النّصوص السّرديّة التّي راعى فيها **"الحبيب السّايح"** الإشارة بضمير المخاطب - سنكتفي بذكر بعضها - حيث إنّ ضمير المخاطب حقيقة تجاوز أبعاد التّلقي أو التّخاطب العادي لأنّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أسالت من خلال الحوار بين شخصيّاتها من متكلّمين ومتلقّين عديد القضايا الخفيّة، خاصّة تلك التّي يطرحها الحوار البسيط بين الشّخصيّات، والتّي تحمل دلالات متنوّعة تعكس جدليّة الصّراع الاجتماعيّ والأخلاقيّ والحضاريّ.

يستعين المؤلّف بتوظيف ضمير المخاطب الذّي يعود على القارئ، للدّلالة على رغبته في إشراك قارئه في سرد أحداث الرّواية للتّفاعل معها، والولوج داخل النّص، بعدّ القارئ طرفا مشاركا في إنتاج النّص.

وفي رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** يتجلّى حضور المخاطب الفاعل فيها، من خلال الضّمائر التّي تشير إليه بمختلف أنواعها، ففي هذا المقطع السّردي من الرّواية، يصوّر سياق تواصل شخوص الرّواية.. تقول الرّواية: "قلبي يحدّثني أنّك ستصل، أقلام قليلون مثلك، يحترمون المهنة، مرّوا من هنا من قبلك (...) أنت، سأضيفك إليهم. مقالاتهم، ريبورتاجاتهم، تحقيقاتهم كلّها محفوظة عندي في الخزنة"[1].

يظهر العنصر الإشاريّ (أنت) وهو ضمير المخاطب المفرد مقابلا للعنصر الإشاريّ الذّي يدلّ على الذّات، لتحقيق التّوازن اللّفظي في الخطاب بين شخوص الرّواية الذّي يسعى إلى وجود علاقة بين المتلفّظين الحاضرين في الخطاب.

وليس شرطا أن يظهر العنصر الإشاريّ بصورة (أنت) بل يمكن أن تنوب عنه عناصر إشاريّة، مثلما هو الحال في: أنّ(ك)، مثل(ك)، قبل(ك)، سأضيف(ك).. حيث يحيل هذا العنصر الإشاريّ إلى إحالة داخليّة قبليّة، لمرجع محدّد، فالضّمير المخاطب (أنت) عوّض بضمير المخاطب (الكاف)، وهذا تعبير عن أحد العمليّات التّفاعليّة بين شخصيّات الرّواية، وهي شخصيّة البطل الصّحفي "رستم معاود" وزميلته في الجريدة "زهور".

[1] - الرّواية، ص48.

حقّقت هذه الضّمائر التّخاطبيّة ترابطا ونسيجا بين وحدات الخطاب، فقد ساهمت في تجنّب التّكرار الذّي يحدث إطنابا، كما ساهمت في اتّساق النّص وإبراز خصوصيّاته، بالعودة إلى السّياق الذّي له الدّور المهمّ في تفسير الكلام وتعيين المشار إليه.

ت- ضمائر الغائب: توزّعت الإشاريّات المتعلّقة بالغيبة بصيغ مختلفة في الرّواية، منفصلة ومتّصلة ومستتّرة.. وسنتناول أنموذجا لذلك من الرّواية على سبيل المثال لا الحصر.. "ها هما اثنان، إن كانوا أربعة، نزلا من بابي السّيارة الخلفيّين، بعد أن غادر سفيان العبّوري. إنّهما يدخلان مقرّ الحركة. ثمّ ها هما يخرجان وبينهما الأستاذ أسعد المرّوري. إنّه يركب في سيّارته إلى الخلف بجنب أحد الرّجلين، فيما الآخر يأخذ مقعد القيادة ويقلع متبوعا بالسّيارة الأخرى التّي ناورت وأصبحت في الإتّجاه نفسه"[1].

نوّع الكاتب من الإشاريّات إذ استعمل الإشارة بضمائر الغائب المنفصلة في: (هما) وضمائر الغائب المتّصلة في: إنّ(ه)، نفس(ه)، وأخرى منفصلة في: نزلا (هما)، يركب (هو)، يأخذ (هو)، يقلع (هو)، ناورت (هي)، أصبحت (هي)...

من سياق التّواصل والكلام يفهم أنّ الإشارة الغيبيّة بضمير (هما) تحيل إلى من اغتال الأستاذ، فهذا العنصر الإشاريّ قد أشار إلى مرجع يتعلّق بالغائب، وهذه إحالة داخليّة قبليّة إلى مرجع محدّد مذكور في سياق تخاطبيّ معيّن، وهذا ما حقّق تماسكا للأبنية التّخاطبيّة، كما عمل على "مدّ جسور الاتّصال بين الأجزاء المتباعدة في النّص"[2].. بعدما كان صاحب الضّمير غير معروف فهو غير حاضر ولا مشاهد، لذلك لابدّ من تفسير وتوضيح له، فيأتي السّياق ليزيل الغموض ويفسّر التّخاطب.

ويعدّ النّداء من الإشاريّات الشّخصيّة، فهو إشارة إلى المخاطب لتنبيهه أو توجيهه أو استدعائه، فالنداء لا يفهم إلّا إذا اتّضح المرجع الذّي يشير إليه بصيغته الظّاهرة وشكله وأسلوبه المعبّر، وقد ورد النّداء قليلا جدّا أو شبه منعدم في الرّواية، نذكر من صوره قول البطل "رستم معاود": "يا أهل الدّار!"[3]. فهذا العنصر الإشاريّ آليّة من آليّات الاستراتيجيّة التّضامنيّة، حيث إنّ البطل لم يقل ذلك لمجرّد النّداء أو دعوة المخاطب على الإقبال فقط، أو من باب الجهالة، وإنّما هو من قبيل التّكافل

[1] - الرّواية، ص166.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص83.

[3] - الرّواية، ص191.

والتّضامن والمحبّة والتّودّد الذّي ينجزه المخاطب بالنّداء، ولا يفهم معناه إلّا في سياق المرجع الذّي قيل فيه..

وعليه يمكننا القول إنّ الإشاريّات الشّخصيّة لعبت دورا بارزا في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** من خلال حضور الشّخصيّات عبرها، فقد أضاءت جوانب عدّة كانت مغمورة في البنية العميقة للنّص. كما كان للضّمائر الدّور البارز في البناء السّردي من خلال سعي النّص الرّوائي إلى إعطاء بعد جديد لهذه الضّمائر، والتّداوليّة تسعى لمعرفة والوقوف عند ذلك البعد ..

فاستعمال ضمير المتكلّم دلالة للتّعبير عن الذّات والنّفس ومقاصدها، واستعمال ضمير المخاطب رغبة للكاتب في إشراك قارئه في سرد أحداث نصّه بقضاياه المتنوّعة، أمّا استعمال ضمير الغائب والنّداء فهو دعوة أخرى لإحداث التّفاعل مع النّص، بما أنّ الخطاب السّردي ذو بنية تفاعليّة تواصليّة مرتبطة بالمتلفّظين وتقوم على سياق التّواصل والخطاب.

- **الإشاريّات الزّمانية Temporal Deictics..**

من أجل تحديد مرجع الأدوات الإشاريّة الزّمانيّة، وتأويل الخطاب تأويلا صحيحا، لابدّ من إدراك لحظة التّلفظ، لذلك ترتبط الإشاريّات الزّمانيّة بكلّ ما دلّ على زمن مرتبط بسياق تلفّظيّ خطابيّ، فالمرسل بذلك يدرك لحظة التّلفظ فيتّخذها مرجعا يحيل عليه. وتشمل هذه الإشاريّات المفعول فيه، الظّرف، الأسماء المرتبطة بالزّمن... "فإذا لم يتمكّن السّامع أو القارئ من معرفة زمن التّكلم، أو مركز الإشارة الزّمانيّة التبس عليه الأمر، فزمان التّكلم وسياقته هما يحدّدان المقصود"[1].

الإشاريّات الزّمانيّة نوع من أنواع الإشاريّات السّياقيّة، كما تنقسم حسب ما تدلّ عليه إلى قسمين، منها العناصر الدّالة على الزّمن الكوني الذّي يشمل الفصول، السّنوات، الأشهر، الأيّام والسّاعات.. ومنها العناصر الدّالة على الزّمن النّحوي، الذّي يضمّ الماضي، الحاضر والمستقبل. كما يمكن أن يتطابق الزّمن الكوني والزّمن النّحوي[2].

كما يمكن أن يختلفا فتستخدم صيغة الحاضر للدّلالة على الماضي، وصيغة الماضي للدّلالة على المستقبل وهكذا، وهنا يجد المرسل إليه نفسه ملزما لتأويل الخطاب تأويلا صحيحا، أن يدرك لحظة التّلفظ ليتّخذها مرجعا يحيل عليه.

[1] - ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص20.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص21.

أ- الإشاريّات الدّالة على الزّمن الكوني:

وهي كلمات دالّة على زمن يحدّده السّياق إلى زمن التّكلم، هو مركز الإشارة الزّمانيّة في الكلام، والزّمن يكون عن طريق قرائن متجاورة مع الأفعال أو عن طريق ظروف الزّمان التّي تدعى بالمبهمات الزّمانيّة[1]، وقد وردت في الرّواية موضوع دراستنا على النّحو الآتي:

1- المبهمات التّزامنيّة: وهي تدلّ على الزّمن الحاضر مثل: اليوم والآن.. ومن نماذج ما ورد في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** قول الصّحفي "رستم معاود" للطّبيبة "لطيفة منذور" "أعرف أنّك ستقولين إنّ لكلّ مصادره! وإلّا فمن أين لك أنت ما تعرضه عليّ الآن؟"[2].

وقوله للرّجل الذّي أراد أن يبيع له صورة السّيارة المركونة أمام مقرّ الحزب قبل الجريمة: "اختفيت في اللّحظة التّي كنت أحتاج إليك، قلت على وقع المفاجأة"[3].. "أنت الذّي التقطتها؟ ابني كان مصوّرا في أحد الاستديوهات قبل أن يتحوّل إلى تجارة الشّنطة! هل أستطيع أن أراها الآن؟ قرّب!"[4].. "واليوم إن كنت لا أعلم ما الذّي كان جمع بينهما"[5]..

في هذه المقاطع السّرديّة عناصر إشاريّة زمانيّة تصنّف ضمن خانة المبهمات التّزامنيّة وهي (اللّحظة، الآن، اليوم)، مرتبطة بفضاء زمنيّ متعلّق بزمن التّلفظ بالخطاب، تدلّ على الزّمن الحاضر، ولا يمكن تحديد هذه المبهمات بمعزل عن السّياق والظّروف المحيطة به.

فالسّياق هو المسهم الفعليّ في تقديم يد المساعدة للقارئ لتحديد مرجعيّة الظّرف "الآن، اللّحظة".. فدلالتهما غير مقيّدة بدقّة بلحظة أو بثانية أو بيوم مقدّر بأربع وعشرين ساعة، كما هو متعارف عليها، وإنّما اتّسع مجاله ليشمل فضاء زمانيّا أرحب، يتعلّق بزمن السّرد في النّص.

2- المبهمات القبليّة: وهي مرتبطة بما فات وانقضى، وممّا ورد من هذه المبهمات في الرّواية.. "كان ذلك قبل أربعة أعوام"[6]..

---

[1] - ينظر ذهبيّة حمّو الحاج، لسانيّات التّلفظ وتداوليّة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطّباعة والنّشر، جامعة مولود معمّري، تيزي وزّو، 2005، ص106.

[2] - الرّواية، ص153.

[3] - الرّواية، ص155.

[4] - الرّواية، ص159.

[5] - الرّواية، ص56.

[6] - الرّواية، ص65.

"أمر المساومة حدث قبل أن أتزوّج، وقبل أن تعرفني"[1].. "كنت تناولت فطوري قبل ساعة"[2].. "ثمّة كان المفتّش معمّر حيمون وجّه إليه أسئلة عن علاقته بالأستاذ أسعد المرّوري وهل سبق له أن التقاه قبل الحادثة"[3]..

"وكانت لطيفة قطعت قبل ثوان لمّا ارتجّ نقّالي لاتّصال من المفتّش معمّر حيمون يسألني إن كنت في المكتب"[4].. يقول الصّحفي "رستم معاود"...

"أحيانا تصيبني هلوسة رومانسيّة تريني نفسي في زمن كان قبل أربعين عاما"[5].. "قبل أعوام كنت اشتغلت على قضيّة هذه السّيارات"[6]..

ففي هذه المقاطع السّرديّة إشاريّات زمنيّة تدلّ على زمن انقضى وفات، "قبل" قرينة لغويّة أحالت على ظرف زمانيّ محدّد، فهي إحالة داخليّة قبليّة إلى الزّمن الماضي، وما دلّ وساعد على تحديد مرجعيّة هذا الدّال الزّمني ارتباطه بدوال أخرى في الخطاب النّصي، منها الأفعال الماضية (قطعت، حدث..) وغيرها من الوحدات النّصيّة التّي تشكّل اكتمال النّص وانسجامه، لتظهر بتلك الوظيفة التّداوليّة.

3- **المبهمات البعديّة:** فهي الظّروف التّي لم ينقض زمنها بعد، ويؤشّر لها بالقرائن اللّغويّة الآتية: غدا، الأسبوع القادم، السّنة القادمة.. فهي تحيل إلى حدث في حكم المستقبل. وقد وردت في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** قليلة جدّا أو شبه منعدمة، فالكاتب كان أكثر سرده عن الماضي والعودة في أحداثه إلى يوم الجريمة، فجاءت هذه المؤشّرات الدّالة على المستقبل أكثر في شكل قرائن لغويّة مقترنة بالسّين مثل: سأرى، سينضمّون، سأسجّله، سأتأخّر..

وقد وردت هذه الصّيغة على هيئة الفعل المضارع المقترن بالسّين، لنقل دلالة الفعل من الزّمن الحاضر إلى المستقبل. كما جاء في الرّواية المدروسة مبهمات توحي هي الأخرى إلى الإحالة البعديّة مثل قول الطّبيبة "لطيفة منذور" وهي تشرح حالة الجثّة: "تظهر غالبا بين الأربع والعشرين والاثنتين

[1] - الرّواية، ص68.
[2] - الرّواية، ص81.
[3] - الرّواية، ص86.
[4] - الرّواية، ص92.
[5] - الرّواية، ص165.
[6] - الرّواية، ص166.

والسّبعين ساعة التّي تعقب الوفاة"[1].. ففي "تعقب" إشارة زمنيّة تدلّ على زمن مستقبليّ وإحالة إلى حدث في حكم المستقبل، لكن تبقى هذه الإشارات قليلة جدّا مقارنة بالمبهمات القبليّة التّي تجلّت وطغت على سيرورة أحداث السّرد في النّص.

4- المبهمات الحياديّة: وهي التّي توحي إلى زمن غير محدّد، وقد وردت كثيرة في الرّواية من خلال مقاطع سرديّة تعمّد الكاتب أن يخرج بزمنها عن التّحديد.. "ثم أطفأت الحاسوب وخرجت أحمل محفظتي وهمّي في مساء لا شيء فيه كان يوحي بأنّ الفصل ربيع"[2].. "راح ذاك الزّمان للّي كان فيه الأمان!"[3].. "هذا زمان ما شبعت شبعة كما هذي!"[4]..

"يومه الأربعاء، نهض رستم آخر من سريري، بل من رمادي"[5].. "في صباحات الأحد والعطل المدرسيّة كنت أصعد من حيّ الميناء إلى طحطاحة حيّ المدينة الجديدة لأحضر الحلقة"[6]..

تحمل هذه المقاطع السّرديّة أحد المبهمات الحياديّة التّي دلّت على زمن ماض غير أنّ هذا الزّمن لم يتّسم بالتّحديد الدّقيق، فقد دلّت الألفاظ: مساء، الزّمان، الأربعاء، صباحات الأحد والعطل المدرسيّة.. على إحالة قبليّة وزمن ماض غير معيّن منهم وغير محدود.

ب- الإشاريّات الدّالة على الزّمن النّحوي:

يتناول هذا الجزء من الدّراسة الإشاريّات الدّالة على الزّمن، وسنقتصر على الزّمن النّحوي دون غيره من الأزمان الأخرى كزمن الحكاية، القصّ، السّرد، الكتابة.. لأنّ الزّمن النّحوي يعدّ عنصرا إشاريّا يهتمّ المتلقّي في تفسيره على مدى معرفته دلالة الجملة داخل النّص، فهو عنصر لا يتحدّد مدلول صيغته اللّفظيّة إلّا بالسّياق الذّي ورد فيه، فإن لم يعرف هذا الزّمن (زمن التّكلم)، التبس الأمر على المتلقّي وتعسّر الفهم.

[1] - الرّواية، ص152.
[2] - الرّواية، ص56.
[3] - الرّواية، ص138.
[4] - الرّواية، ص180.
[5] - الرّواية، ص214.
[6] - الرّواية، ص29.

والزّمن في اللّغة والنّحو ثلاثيّ: ماض، مضارع ومستقبل، فالفعل الماضي يضع الحدث في نقطة زمنيّة سابقة على زمن المتكلّم، بينما الفعل المضارع يضع الحدث في نقطة زمنيّة ليست سابقة على زمن المتكلّم، ومن هنا تأتي تقنيّة ترتيب عناصر الزّمن الثّلاثة: ماض، مضارع/حاضر ومستقبل.

ومن الأزمنة الواردة في نصّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، صيغ الماضي، صيغ الحاضر والمستقبل، وسنحاول اختيار مقطع سرديّ يجمع بين الصّيغ المذكورة، يصف الكاتب من خلاله حالة البطل الصّحفي: "كنت نزلت من شقّتي أحمل محفظتي داخلها حاسوبي، لأتوجّه إلى مكتبي، أجرّ خيبة لم أدر لها طبيعة إن لم يكن موعد محاكمة قضيّة أسعد المرّوري الوشيك من غير أن أكون حصلت على شيء ذي أهميّة بخصوص أسباب القتل الحقيقيّة. فإنّي كنت على مزاج كلب، وكنت أحسست روحي تدنّس فألحّت عليّ رغبة في أن أصرخ، غير أنّي لم أجد على ماذا ولا على من، فاتّكأت على حافة سور هاوية جهة البحر"[1]..

في هذا الإطار يمكن الإشارة إلى نوع الفعل النّحويّ وطبيعته الزّمنيّة وطبيعته الحركيّة وقدراته الإشاريّة، وذلك في جدول استدلاليّ على النّحو الآتي:

الفعل النّحوي:	زمنيّة الفعل:	الوظيفة الزّمنيّة:	الوظيفة المعنويّة:
كنت	ماض ناقص	الماضي القريب	اتّصاف المبتدأ بالخبر.
نزلت	ماض	الماضي القريب	الحركة والانتقال.
أحمل	مضارع	الحاضر	الوصف.
أتوجّه	مضارع	الحاضر	الوصف.
أجرّ	مضارع	الحاضر	الوصف.
لم أدر	مضارع	الاستقبال	الشّرح والتّوضيح.
لم يكن	مضارع	الاستقبال	الوصف والتّوضيح.
أن أكون	مضارع	الحاضر	دوام حالة صاحب الفعل.
حصلت	ماض	الماضي المطلق	الوصف والثّبات.
كنت	ماض ناقص	الماضي القريب	اتّصاف المبتدأ بالخبر.
أحسست	ماض	الماضي القريب	الوصف.
تدنّس	مضارع	الحاضر	دوام حالة صاحب الفعل.
فألحّت	ماض	الماضي القريب	الوصف.
أن أصرخ	مضارع	الحاضر	التّأمل، الوصف والتّوضيح.

[1] - الرّواية، ص184.

لم أجد	مضارع	الاستقبال	الشرح والتّوضيح.
فاتّكأت	ماض	الماضي القريب	الوصف والتّوضيح.

إنّ القراءة الأوّليّة للزّمن النّحويّ في مقاطع النّص الرّوائي، توحي بغلبة الزّمن الماضي على سرد الأحداث التّي مرّت بها الشّخصيّات الرّوائيّة، فقد كان لزمن الأفعال الماضية حقيقة الحضور، لكن لابدّ من الإشارة إلى أنّ زمن الماضي يمتدّ للحاضر، ليتماهي الزّمن بين الماضي والحاضر، "فكلّما استعمل المتكلّم الصّيغة النّحويّة الدّالة على الحاضر جعل الحدث مزامنا للخطاب"[1]، وهو الزّمن المرتبط بالحديث داخل الرّواية.

إنّ الإشاريّات الزّمنيّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** مرتبطة بزمن معيّن، قياسا إلى زمن التّكلم والسّياق، تحمل دلالات مختلفة ذات أبعاد ماضية، حاضرة ومستقبليّة. فكل أزمنة الرّواية متداخلة ترتبط أساسا بالسّياق، فبمعرفة مرجع الإشاريّات الزّمنيّة يصبح معنى النّص مفهوما والرّسالة واضحة لتحقيق الفهم والإدراك.

- **الإشاريّات المكانية Spatial Deictics..**

وهي مثل الإشاريّات الزّمانيّة، كلّ وحدة دلّت على مكان مرتبط بسياق تخاطبيّ، وتشمل الألفاظ الدّالة على المكان من ظروف، أسماء إشارة، وراء، قدّام، يمين، يسار، هنا، هناك.. فتحديدها لموقع التّلفظ يعدّ إسهاما في الخطاب، وتحديد المرجع المكاني يقوم على تداوليّة الخطاب، وهو ما يؤكّد أهميّة استعماله لمعرفة مواقع الأشياء..

لأنّ "في كلّ تواصل لسانيّ ينطلق الشّركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتّفق عليها بينهم. تشكّل هذه الافتراضات الخلفيّة التّواصليّة الضّروريّة لتحقيق النّجاح في عمليّة التّواصل، وهي محتواة ضمن السّياقات والبنى التّركيبيّة العامّة"[2]. فمعرفة المكان والموقع تستلزم معرفة مكان التّلفظ وإلّا وقع اللّبس، وتفاديا لذلك لابدّ على المرسل افتراض موقع المرجع وموقع المرسل إليه.

ولا يكتفي المرسل لتحديد المرجع للإشاريّات المكانيّة، بتعريفها بناء على موقع المرسل إليه واتّجاهه فحسب، بل بالنّسبة للأشياء الأخرى التّي يستعمل دوالها اللّغويّة في خطابه[3]. فعلاقة المكان بالمرجعيّة

[1] - ذهبيّة حمّو الحاج، لسانيّات التّلفظ وتداوليّة الخطاب، ص105.

[2] - مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، ص30، 31.

[3] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص85.

هو الحديث عن السّياق الذّي يجري فيه الكلام، إذ تساهم الإشاريّات المكانية في تحديد البعد المكانيّ لسيرورة الخطاب..

فهذا الخطاب "يقدّره التّداوليّون ضمن ثلاثيّة الأبعاد التّأشيريّة، الشّخصيّة والزّمانيّة والمكانيّة (الأنا، والهنا والآن)"[1].

ولا يمكن للمتكلّم أن يتخلّى عن المكان عند تلفّظه بالخطاب، وهذا ما يعطي الإشاريّات المكانيّة مشروعيّة إسهامها في الخطاب..

إنّ استخدام الظّروف المكانيّة في الرّواية لها علاقة وطيدة بعمل أيّ روائيّ، لأنّه لا يخلو كلامه من هذه الظّروف التّي لها تأثير في عمله ومقصده. ومن خلال قراءتنا لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"** تبيّن لنا أنّ الكاتب ومن خلال توظيفه للمكان قد أشار إلى أشكال الإشاريّات المكانيّة...

والتّي من خلالها أشار إلى عدّة أمور وقضايا إنسانيّة واجتماعيّة وسياسيّة اكتست عمله السّردي، سنحاول تناولها في هذا الجزء من الدّراسة.

أ- الإشاريّات المكانيّة الظّرفيّة:

وتتناول أسماء الإشارة كمبهمات حقيقيّة مصاحبة لإشارات المتحدّث (هذا، هذه، هؤلاء..) والظّروف التّي تتنوّع إلى أنظمة صغيرة متقابلة من قبل: هنا- هناك، يسار- يمين، خلف- أمام[2]..

ويوظّفها **"الحبيب السّايح"** في روايته على الشّكل الآتي: "فنظر يمينا وشمالا، كمن سيقفز في هروب"[3]. "حدث ذلك في شقّتي قبل سنة، وكنت قبلها بشهرين أو أقل تعرّفت على لطيفة منذور"[4].

"وسرنا عن يميني أنا قصر الباي وحديقة البركة، وعن شمالها هي بناية البلدية ذات الواجهة الفارهة"[5].

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص81.

[2] - ينظر ذهبيّة حمّو الحاج، لسانيّات التّلفظ وتداوليّة الخطاب، ص155، 156.

[3] - الرّواية، ص10.

[4] - الرّواية، ص14.

[5] - الرّواية، ص19.

"وضعنا الزّهرتين إلى الأرض أسفل الرّخامة وتقدّمنا وسط مجموعات من الجمهور"[1]. "اسمع هذه، قالها نحو المهرّج في العتمة"[2].

"لم أكن أتوقّع هذا الاستقبال"[3]. "هل هناك شبهة تدور حول الأب وابنه"[4]. "تلك التّي تظهر حافّة طشت المرحاض المهرشمة جزئيّا"[5]. "خلفه نصّبت كاميرات قنوات تلفزيونيّة"[6]. "وكنت أشاهد الذّين كانوا تجمّعوا خلف الحزام الأمني سمّرهم الذّهول"[7]..

إنّ هذه الإشاريّات المكانيّة الظّرفيّة تحيل على أماكن يكون استعمالها وتفسيرها معتمدا على معرفة المتكلّم وقت التّلفظ أو على مكان معروف للمتلقّي. فهنا، هناك، ذلك، يميني، أسفل، وسط، هذه، هذا، تلك، خلف..

يحدّدها سياق الكلام فتلعب دورا رئيسا في تقريب صورة الشّخصيّات، انطلاقا من أمكنتها وتحويلها إلى واقع حقيقيّ، وهذا ما يجعل المتلقّي يتقبّلها فتحدث عنده نوعا من الإعجاب والاستحسان.

ب- مؤشّرات المكان في الرواية:

ليست الظّروف وحدها دالّة على المكان، وإنّما هناك مؤشّرات أخرى له مهمّتها الأساسيّة الدّالة على المكان وتحديد مرجعيّته، "فليس الكلام متعاملا فحسب مع عنصر المكان وإنّما هو حبيس سياجه"[8]، فلا يتحدّد الخطاب ولا يكتمل معناه إلّا بتحديد المرجع المكاني.

والمكان في الرّواية يتجاوز مجرّد كونه خلفيّة تقع عليها أحداث الرّواية، فهو محور أساسيّ حيث إنّ "العمل الأدبيّ حين يفتقد المكانيّة، فهو يفقد خصوصيّته وبالتّالي أصالته"[9].

[1] - الرّواية، ص20.
[2] - الرّواية، ص25.
[3] - الرّواية، ص33.
[4] - الرّواية، ص87.
[5] - الرّواية، ص149.
[6] - الرّواية، ص195.
[7] - الرّواية، ص213.
[8] - عبد السّلام المسدّي، التّفكير اللّساني في الحضارة العربيّة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط2، 1986، ص248.
[9] - غاستون باشلار، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، ص05، 06.

وإنّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** كغيرها من النّصوص والرّوايات التّي تقترح على الدّارسين أمكنة مختلفة، احتضنت صراع الأحداث السّردية على مستوى الفضاء النّصي والعالم المتخيّل، كما تعيد إنتاجه فضائيّة اللّغة الرّوائيّة، وقد استدعى تناول هذا الصّراع الوقوف عند الثّنائيّات التّي يحيل إليها المكان..

1- ثنائيّة الإشارة إلى المفتوح/ المغلق: وتمثّل الأمكنة المفتوحة "أمكنة بالغة الأهميّة، حيث تمدّنا بمعلومات وفيرة وتصوّرات متعدّدة تكفل الإمساك بحقيقة الأفضية المتموضعة وقيمها ودلالاتها"[1]. وتمثّل أمكنة الانتقال أنموذجا للحياة حيث توفّر مجالا للنّاس لممارسة العادات..

وليست الشّوارع والأحياء والطّرقات سوى "أماكن انتقال ومرور نموذجيّة، فهي التّي ستشهد حركة الشّخصيّات، وتشكّل مسرحا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2]. والمقصود بأمكنة الإقامة هي الأمكنة المغلقة التّي يقيم بها النّاس، وقد تكون اختياريّة أو إجباريّة..

وقد كان للأماكن المفتوحة في الرّواية الدّور البارز في تطوّر الأحداث، وحركة الأشخاص وصراعها، حيث تكون الأحداث فيها مختارة بعناية لتمثّل نقطة الاتّصال مع العالم والتّواصل مع الآخرين، كما يحمل فيها الانفتاح معاني البحث والاطلاع وحبّ الكشف عن الحقيقة.. ومن أهمّ الأمكنة المفتوحة في الرّواية، وجرت فيها أحداثها نختار:

وهران.. المكان المفتوح الذّي يحمل طابع الحبّ والمتعة والنّور عند الكاتب والبطل معا، كما يحمل طابع العزلة والصّمت أيضا، تنوّع السّرد عنها في العمل الأدبي، في وصف شوارعها يقول الكاتب على لسان الصّحفي "رستم معاود": "كان اللّيل سجى وهران إذ، على حركة انسيابيّة للسّيارات في شارع خميستي كما على رصيفيه للمشاة المتجوّلين والخارجين من المحلّات التّجاريّة ذات الفيترينات المضاءة بالألوان الرّاقصة أيضا والدّاخلين إلى مطعم أو الخارجين من حانة"[3]..

فعن وصف وهران وشوارعها وأحيائها القديمة يقول الكاتب: "في نهاية زوال عطلتي الأسبوعيّة ليوم الخميس كنت خرجت من مكتبة التّنمية، الواقعة في شارع شارلمان لاتزال تقاوم بعد غلق تلك المقابلة

[1] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، ص79.

[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] - الرّواية، ص95.

إيّاها في الرّكن الآخر من جادة الأمير عبد القادر، مثلها مثل محلّي الوكيلين المعتمدين لبيع المشروبات الكحوليّة بعد تحويل بار البريستول المقابل إلى مقهى وغلق الحانات الثّلاث في الجوار"[1].

في جانب آخر يصف الكاتب وهران بطابع الهول والصّمت معا، إذ تعيش هذه المدينة لمدّة أربعة أيّام، على وقع اختفاء "أسعد المرّوري"، الأستاذ بجامعة وهران، قبل أن تهتزّ في اليوم الخامس لخبر اكتشاف جثّته هامدة بمقرّ حزب الحركة الدّيمقراطيّة الذّي ينتمي إليه. فوهران بشوارعها الواسعة والقديمة حملت دلالات عظيمة وهامّة، وكانت من أهمّ الأماكن التّي شكّلت انفتاحا في الرّواية.

المقهى.. أهمّ الأماكن المفتوحة في النّص، إذ يشهد سعي الصّحفي "رستم معاود" منذ حصول الجريمة، وبداية التّحقيق، وحتّى إحالة ملف القضيّة على محكمة الجنايات وإلى يوم محاكمة الجاني المفترض والحكم عليه.. يشهد المقهى تحرّكات الصّحفي ومقابلاته التّي أجراها مع رجال أمن وشهود من محيطي الضّحيّة والمتّهم ومن الأوساط المنحرفة، معتمدا على وثائق وتسريبات وصور..

"إذا كان يناسبك مقهى الطّاسيلي. خلف شارع خميستي. في السّاعة السّادسة. ستتعرّف عليّ بكتاب بين يديّ"[2].. "عندك مكان قريب نلتقي فيه؟ قهوة البحر؟ مليح! السّاعة السّادسة"[3].. "كنت رصدت المفتّش معمّر حيمون قد دخل يحمل حافظة أوراق فتحرّكت نحوه فتصافحنا، وكان يبدو مستعجلا. نشرب قهوة؟ سألته. لم يمانع. قطعنا الطّريق إلى مقهى النّسير، مقابل ساحة المغرب العربيّ"[4]..

فالمقهى يمثّل مكانا روائيّا مفتوحا لسرد جزء مهمّ من وقائع الرّواية، للكشف عن الحقيقة من خلال التّواصل مع الآخرين والتّوسّع والاطّلاع على المسكوت عنه، فالمقهى مكان لإعلان الآراء السّياسيّة نحو القضيّة فهو مكان أقرب للذّات. ومن أهمّ الأماكن المغلقة التّي تنوّعت في الرّواية بتنوّع الأحداث وتفاعل الشّخصيّات، كلّ حسب إطاره الزّماني وإيديولوجيّته وتوجّهه، نذكر أهمّها والتّي تشبّعت بالمشاعر المتضاربة والخوف والتّوجّس.

مقرّ الحركة والمسرح.. يمثّلان المكان المغلق الذّي كان ينشط فيه الأستاذ "أسعد المرّوري"، حيث كان أستاذا بجامعة وهران وناشطا حقوقيّا. مقرّ الحركة كان في 07 شارع شانزي وهران، أين اغتيل

[1] - الرّواية، ص171.
[2] - الرّواية، ص114.
[3] - الرّواية، ص141.
[4] - الرّواية، ص92.

الأستاذ.. "للتّذكير، فالفقيد بانتمائه إلى حزب الحركة الدّيمقراطيّة كان مشهودا له بمواقفه السّياسيّة والنّقابيّة وبنضاله الحقوقيّ في التّنسيقيّة الوطنيّة للتّغيير والدّيمقراطيّة التّي كان فيها عضوا ناشطا"[1].

والمسرح مكان مغلق أيضا شهد مواقف الأستاذ وتوجّهاته السّياسيّة ضمن أعماله المسرحيّة، "المسارح، أيضا، حمّامات من اللّغة والحركة للتّطهر"[2]، مسرحيّة "بوحزب" هي التّي مثّلها الأستاذ مع المهرّج والتّي كانت دسمة بآراء وتوجّهات سياسيّة تمسّ السّلطة.. "أتشوّق لرؤية أستاذ جامعي يمثّل ما يقدّمه لطلبته نظريّا"[3].

فقد كان المسرح مكانا مغلقا مليئا بالمشاعر والقوى المتضاربة في نفس الأستاذ، والذّي يسعى من خلالها للتّغيير وتحقيق الدّيمقراطيّة. كما يمثّل المسرح أيضا مكانا شاهدا للجمهور على شفافيّة الأستاذ واستحقاقه، "شكرا. الاستحقاق كلّه للأستاذ أسعد المرّوري"[4]، وبراعة توجّهاته وتناسبها وتوجّهات الجمهور أو الشّعب.

المحكمة والسّجن.. وهما من الأماكن المغلقة التّي لا تخرج عن كونها فضاء لهدم الذّات والوعي، فالمحكمة تحيل في الرّواية إلى سجن المتّهم المفترض، وهنا يشكّل السّجن "نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل، ومن العالم إلى الذّات"[5]. وهذا الانتقال إلى الذّات يعكس نفورها وضيقها ورفضها للواقع..

"لذا، فإنّه كان لابدّ من أن تركّز المحاكمة، هنا، على فعل الاغتيال السّياسيّ وليس على ما جمع، في ملفّ، على عجل. إنّه أبسط ما يمكن الدّفاع به عن ذاكرة الضّحيّة"[6].. "ثم إنّ موكّلي يقول إنّه لانتزاع الاعتراف منه ضرب على رأسه وعلى وجهه (...) ويقول إنّه هدّد بالصّعق بالكهرباء. وبتعريض والديه إلى سوء معاملة إن لم يتعاون.. قاطعه الرّئيس ببرودة: لن تأخذ المحكمة بعين الاعتبار أقوال الدّفاع هذه"[7]..

وهذا من مظاهر الاغتراب في المحاكمة، اغتراب الذّات، فبالرّغم من الدّلائل والبراهين، إلّا أنّ المحكمة نطقت بالحكم المنصوص من قبل.. "سيّدي الرّئيس. لا كلمة لي سوى أنّي بريء من قتل

[1] - الرّواية، ص207.
[2] - الرّواية، ص23.
[3] - الرّواية، الصّفحة نفسها.
[4] - الرّواية، ص34.
[5] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص66، 67.
[6] - الرّواية، ص207، 208.
[7] - الرّواية، ص209.

الأستاذ المرّوري (...) حكمت المحكمة في حقّ المتّهم سفيان العبّوري بعشرين سنة سجنا نافذا، بتهمة السّرقة والقتل العمدي (...) ضجّت القاعة بأصوات غضب امتدّت نحو الخارج، حاكموا الجناة الحقيقيّين! إنّه اغتيال سياسيّ!"[1]. فالسّجن مكان مغلق بامتياز يكسوه الخوف والقلق، لا سبيل فيه يسمح لأيّ مظهر من مظاهر الحركة أو الاتّصال، فطبيعيّ أن تفقد الذّات ذاتها وتستسلم في هذا الجانب المظلم..

2- ثنائيّة الإشارة إلى الأليف/المعادي: يمثّل المكان الأليف المكان الذّي تشعر فيه الشّخصيّات بالألفة والأمان، فهو "مكان المعيشة المقترن بالدّفء والحماية والحنان، ويمنح هذا المكان الحلم والتّذكّر والسّعادة"[2]. وفي رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** إشارات إلى أماكن عدّة تحدّث عنها الكاتب، بوصفها أماكن أليفة بالنّسبة لشخصيّات الرّواية، ونذكر أهمّها وهو البيت الذّي يشكّل ملاذ ومصدر سكون وألفة البطل وغيره، وهو أقرب الأماكن للذّات إذ يمثّل الانتماء.

وصف الكاتب على لسان البطل الصّحفي "رستم معاود" شعوره أثناء زيارته لزوجة الأستاذ، لتقديم العزاء لها.. "كان الرّواق يحمل لمسات ظريفة من الذّوق: لوحتان زيتيّتان، واحدة لقصر القنادسة القديم، هنالك في الجنوب قرب مدينة بشّار غربا. وثانية لمقام سيّدي الهوّاري، في وهران، أعلى الميناء القديم. وأربع منحوتات على الخشب لرأس رجل الصّحراء وأروية وفنك وامرأة زنجيّة. وفي المكتبة، تركت السّيدة خليدة لعيني أن تنهيا جولة قصيرة في رفوفها (...) وكانت أدخلت باقة الورد في مزهريّة فوق المائدة البينيّة ثمّ دعتني إلى الجلوس على أحد السّداريّين"[3]... هكذا كان وصف البطل لبيت الأستاذ "أسعد المرّوري"، والذّي شعر فيه بالألفة والانتماء.

كذلك يصف "رستم معاود" بيت أخته وهو يزورها بمناسبة قدوم مولودها الجديد "محمود"، فيقول: "تحلّقنا، أربعتنا، في الصّالة على زربيّة صوفيّة بمساند ومخدّات، حول مائدة دائريّة عليها زلافة البركوكس (...) وتناولنا بالملاعق اللّقمة تلو الأخرى بكريّة كفتة حينا وحينا بمكعّب تعمير"[4]. فوصف البطل لهذه الجلسة وتفاصيل النّفاس وأكلة الغرب الجزائريّ يوحي إلى شعوره بالألفة والانتماء مرّة ثانية.

---

[1] - الرّواية، ص211، 212.

[2] - غاستون باشلار، جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، ص105، 106.

[3] - الرّواية، ص128.

[4] - الرّواية، ص180.

ويمثّل للمرّة الثّالثة البيت المكان الأليف الذّي ينتمي إليه البطل، وهو بيته مع حبيبته الطّبيبة "لطيفة منذور"، ربطت بينهما علاقة حبّ في خضمّ رحلة البحث عن الحقيقة، والتّي ألقت الضّوء على زوايا الظّل الكثيرة في القضيّة.

يقول "رستم" في وصفه للبيت: "كان نور زهري منخل ينبعث من مصباح الزّاوية ورائحة عطرة عرفتها وموسيقى خلفيّة آليّة عاطفيّة، كأنّها من غيب (...) وكان فوق طاولة غرفة الجلوس ما يمكن أن يحضّر لعيد الميلاد. وضعت على صوان الرّكن الأوّل باقة من زنبق أبيض (...) كطيف أزرق خرجت لطيفة"[1]..

إنّ هذه الألفة والسّعادة التّي تحدث ما بين الإنسان والمكان تكون نابعة – أحيانا - ممّا يجنيه منه من فوائد ومشاعر إيجابيّة. لهذا نجد الإنسان يتعلّق به ويحبّه، وهذا ما حصل مع "رستم معاود" نحو بيت الأستاذ وبيت أخته وحبيبته.

أمّا المكان المعادي فهو المكان الذّي يشعر من خلاله الإنسان أو شخصيّات العمل الفنّي بالألم وعدم الطّمأنينة والرّاحة النّفسيّة، بالعداوة والكره والصّراع. وفي رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** أماكن أشار إليها الكاتب بوصفها أماكن معادية لبعض شخصيّاتها، ونختار منها..

بيت /غرفة "رستم معاود".. حيث مثّل له مكانا معاديا بالرّغم من كونه بيته، وبالرّغم من كون البيت عادة ما يكون مألوفا للإنسان - كما سبق ذكره - إلّا أنّ بيت الصّحفي كان محتضنا لمشاعر الفشل والألم، التّي راودته طيلة رحلة البحث عن الحقيقة.

وفي هذا يصف "رستم" حالته قائلا: "في اليوم الموالي، كنت دخلت مكتبي ببعض التّأخر، على شعور بضيق لازمني مذ خرجت من شقّتي، وكان دفعني إلى غير وجهة عملي فقاومت رغبتي في أن أعود وأستلقي، أتكاسل لا أفكّر في شيء، لا أفعل شيئا، فإنّي نمت متأخّرا جدّا لأرق قطعته بالعودة إلى بعض ما كنت جمعته من اتّصالاتي بناء على قائمة لطيفة منذور ونزّلته، قبل أن تأخذني غفوة على أذان الفجر"[2].

[1] - الرّواية، ص219.

[2] - الرّواية، ص125.

فالبيت هنا يحمل دلالات التّعب والأرق والمقاومة.. كما يصف حالته مرّة أخرى في بيته بقوله: "يومه الأربعاء، نهض رستم آخر من سريري، بل من رمادي. فقد تلّمست تحت الدّوش مفاصلي؛ كأنّها لم تكن منّي. وشربت قهوتي بمذاق مختلف، لكأنّها لم تكن قهوتي لكلّ يوم"[1]..

وهكذا.. تجمّعت مشاعر العداوة، الألم، الصّراع النّفسي والفشل في ذات الصّحفي وفي بيته، والتّي كان يعيشها بحكم ثقل المسؤوليّة التّي كانت على عاتقه بصفته صحفيّا باحثا عن الحقيقة من جهة، وصديقا للفقيد وعائلته من جهة ثانية.

مكتب "رستم معاود".. يمثّل المكتب هو الآخر مكانا معاديا لصاحبه، إذ يحتضن مشاعره الدّفينة، وإعلاناته السّياسيّة التّي لا يستطيع البوح بها. "فأخذت جريدة القوس وتصفّحتها صفحة صفحة، ذهابا وإيابا، فلم أعثر فيها على أثر لورقتي. وكأنّ الأستاذ مجرّد ذبابة سحقت! قلت، يملأني غيظي"[2].

فقد حذف تقرير "رستم" من الجريدة ولم ينشر بأمر من مدير التّحرير، الذّي يمارس عليه وعلى غيره سلطة تغييب حريّة التّعبير.. "نصّبت مرفقيّ على سطح المكتب وحضنت وجهي بين يديّ أبحث في ظلمة عينيّ عن لغة أخرى غير التّي بها أحرّر وبها أوصل إلى قارئ ينتظر غير الذّي يعرفه"[3]..

هذه المشاعر وغيرها حرمت الصّحفي حريّته في الكتابة، فصار مكتبه "يشبه جوّ قسم إداريّ بثكنة عسكريّة، يسبّب أكثر من الضّيق، بل يشعر بالكآبة"[4]. فالمكان هنا له الدّور الكبير للتّعبير عن انتماء أو اغتراب صاحبه، كما أنّه تقنيّة سرديّة مهمّة في الإشارة إلى الكثير من الأحداث والمشاهد التّي كانت تقام هنا وهناك وعلى مدار سرد أحداث الرّواية.

يتّضح ممّا سبق أنّ المؤشّرات المكانيّة بأشكالها شكّلت عنصرا بارزا في تداوليّة الخطاب السّردي، يعمّق الصّلة والتّواصل بين القارئ والنّص، بما يجعل القارئ يشارك الكاتب في بحثه عن المكان وعلاقته بالذّات وتحديد انتمائه أو اغترابه لها. وذلك من خلال وقوف المتلقّي عند البعد التّداولي لهذه الإشاريّات، والدّلالات الإيحائيّة لها في خطاب الرّواية. فما هي الأبعاد التّي يمكن تحصيلها من إشاريّات الرّواية؟ وما دلالاتها في الخطاب الرّوائي؟

[1] - الرّواية، ص214.
[2] - الرّواية، ص42.
[3] - الرّواية، ص43.
[4] - الرّواية، ص125.

2- البعد التّداولي للإشاريّات ودلالته الإيحائيّة في خطاب الرّواية..

لا يقف دور الإشاريّات في السّياق التّواصلي عند الإشاريّات الظّاهراتيّة فقط، بل يتجاوز إلى الإشاريّات ذات البعد التّداولي والدّلالة الإيحائيّة المستقرّة في بنية الخطاب عند التّلفظ به، وهذا ما يعطيها الدّور التّداولي في استراتيجيّة الخطاب..

وفي هذا الجزء من الدّراسة سنحاول الوقوف عند أهمّ الدّلالات التّعبيريّة التّي تؤدّيها تلك الإشاريّات، بالكشف عن أهمّ ما تحيل إليه من عمليّات تواصليّة تداوليّة، لا تتمّ إلّا عندما ترتبط الألفاظ بعلاقات مع بعضها داخل السّياق لتحقّق التّواصل بين أطراف الخطاب. فماذا يحمل هذا التّواصل من أبعاد تداوليّة ودلالات إيحائيّة؟ وكيف أعلن عليها **"الحبيب السّايح"** في روايته **"من قتل أسعد المرّوري"**؟

- **الإشاريّات الاجتماعية Social Deictics..**

وتشمل الملفوظات التّي تشير إلى العلاقة الاجتماعيّة بين المتخاطبين، لذلك تحمل البعد التّداولي والدّلالة الإيحائيّة الاجتماعيّة، من حيث هي علاقة رسميّة كصيغ التّبجيل لأصحاب المنزلة والمقام العالي، وغير رسميّة وتشمل التّحيات وغيرها، وعلاقة حميميّة أو غير حميميّة، أو غير ذلك من مستويات العلاقة.

فالإشاريّات الاجتماعيّة "هي ألفاظ وتراكيب تشير إلى العلاقة الاجتماعيّة بين المتكلّمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسميّة (Formal) أو علاقة ألفة ومودّة (Intimacy)"[1]. فهي مجموعة من المحدّدات الكلاميّة والبنيات اللّغويّة، التّي تستعمل في مجتمع معيّن للدّلالة على العلاقات الاجتماعيّة القائمة بين أفراده..

أمّا من حيث العلاقات الاجتماعيّة في المجتمع، فنقصد "العلاقات القائمة بين الأفراد من حيث هي علاقة رسميّة أو غير رسميّة كعلاقة الألفة والمودّة أو عكسها، فالعلاقات الرّسميّة تتضمّن صيغ التّبجيل والتّعظيم في مخاطبة من هم أكبر سنّا أو أرفع مقاما، أو بعض الألقاب الرّسميّة الدّالة على مراعاة المسافة الاجتماعيّة بين المخاطب والمخاطب[2].

[1] - محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص25.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص25.

ومن أمثلة ما ورد من صيغ الإشاريّات الاجتماعيّة في مدوّنة الدّراسة تعريف الكاتب لشخصيّاته رسميّا بقوله: "معمّر حيمون، مفتّش الشّرطة القضائيّة"[1]، "حضرات. هل من تصريح؟"[2]، "كأنّ وكيل الجمهوريّة قد خرج ومن بعده أعوان الشّرطة العلميّة"[3]، "لطيفة منذور، طبيبة شرعيّة في مستشفى وهران الجامعي (...) رستم معاود. صحافي بجريدة القوس"[4].

"الممثّل الرّئيسي أستاذ جامعي متخصّص في المسرح"[5]، "أسيادكم! إنّي أراهم على موائدهم يأكلون كضباع"[6]، "سيّدة زهور. شكرا"[7]، "سأحدّث مدير التّحرير. وسأطلب منه أن يتركك تشتغل على قضيّة الأستاذ المرّوري"[8]، "لا أطيل. أترك الكلمة للنّاطق الرّسمي باسم التّنسيقيّة السّيد قادر"[9]، "السّيد رستم؟ قالت (...) الأستاذ ناصر في انتظارك. قالت قائمة"[10]، "قاتل الرّئيس بوضياف، كما قاتل الرّئيس كنيدي، مثلا لا حصرا"[11]، "معك مستشار الوزير"[12]...

وردت في الرّواية إشاريّات اجتماعيّة عديدة تحيل إلى علاقة رسميّة، فأغلب أحداث النّص تضمّنت مقابلات وحوارات، بين الصّحفي ورجال الأمن والشّهود من أوساط مختلفة بحثا عن الحقيقة. فهذه الإشاريّات الاجتماعيّة يبرّر استعمالها الاختلاف الطّبقي بين أفراد المجتمع الواحد، والأوضاع المقاميّة للمتخاطبين.

فتشير الكلمات: مفتّش الشّرطة القضائيّة، حضرات، وكيل الجمهوريّة، أعوان الشّرطة العلميّة، طبيبة شرعيّة، صحافي، أستاذ جامعي، أسيادكم، سيّدة، مدير التّحرير، الأستاذ، النّاطق الرّسمي باسم التّنسيقيّة، السّيد، الرّئيس، مستشار الوزير... هذه الكلمات تحيل إلى علاقة اجتماعيّة ذات

[1] - الرّواية، ص07.
[2] - الرّواية، ص09.
[3] - الرّواية، ص11.
[4] -الرّواية، ص15.
[5] - الرّواية، ص23.
[6] - الرّواية، ص30.
[7] - الرّواية، ص45.
[8] - الرّواية، ص48.
[9] - الرّواية، ص58.
[10] - الرّواية، ص63.
[11] - الرّواية، ص120.
[12] - الرّواية، ص124.

دلالة، توحي إلى التّعظيم، فهذه الإشاريّات تكفل لصاحبها حقّ التّعظيم والتّبجيل وتوحي بالعلاقة الرّسمية بين أطراف الخطاب.

ويخضع الاستعمال الرّسمي لهذا النّوع من الإشاريّات إلى خطاب من نوع خاصّ ولغة خاصّة على درجة عالية من الرّقي، فلا يخاطب الخاصّ بأيّ خطاب! لأنّ الكلام في مقام التّقدير والاحترام والتّبجيل..

أما الاستعمال غير الرّسمي فهو منفكّ من هذه القيود، يشمل التّحيّات وغيرها ويمكن أن يندرج من غير الرّسميّة إلى الحميميّة. ومن أمثلة ما ورد في نصّ الرّواية نختار.. "أختك تلحّ عليّ أن أدعوك إلى العشاء"[1]، "رستم عزيزي"[2]، "الرّفيق أسعد في الاجتماع السّابق (...) الرّفيق أسعد واحد من المخلصين جدّا لطروحات حزبنا"[3]، "صديقتي. لك السّعادة كلّ عام! كلّ لحظة!"[4]، "أنت لا تدري كم أنا أحبّك! أعرف يا حبيبتي! أعرف!"[5]..

فهذه الإشاريّات تعبّر عن المحبّة والألفة وتوطيد العلاقات، "فتحديد طبيعتها بين الذّوات المتخاطبة مسألة نسبيّة"[6]، تختلف باختلاف القرب والبعد والموقف... وتمثّل الإشاريّات الاجتماعيّة عنصرا مهمّا في الكشف عن دلالة توطيد العلاقات الاجتماعيّة في الخطاب، بحسب مكانة المخاطب ونوع العلاقة التّي تربطه بغيره. فهي تسهم في تحقيق إقامة التّواصل في الخطاب، وتسعى إلى تعزيز الثّقة بين المتخاطبين من أجل إنجاح عمليّة التّخاطب.

- **إشاريّات الخطاب Discourse Deictics..**

وهي من خواصّ الخطاب التّي تذكر في النّص مشيرة إلى موقف خاصّ بالمتكلّم، فقد يتحيّر في ترجيح رأي على آخر في مناقشة أمر ما فيقول: ومهما يكن من أمر. وقد يحتاج المتكلّم أن يستدرك على كلام سابق أو يضرب عنه فيستخدم لكن أو بل. وقد يعني له أن يضيف إلى ما قال شيئا آخر فيقول فضلا

[1] - الرّواية، ص13.
[2] - الرّواية، ص44.
[3] - الرّواية، ص75، 76.
[4] - الرّواية، ص220.
[5] - الرّواية، ص227.
[6] - فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علّوش، ص42.

عن ذلك، وقد يعمد إلى تضعيف رأي فيذكره بصيغة التّمريض قيل. ويريد أن يرتّب أمرا على آخر فيقول من ثمّ... وهذه كلّها إشاريّات خطابيّة خالصة ذات دلالة[1]..

وتختلف المحدّدات التّأشيريّة مع كلّ خطاب، فخطاب الجاهل لا يتطابق مع خطاب العالم، حيث لكلّ خطاب دلالات مرجعيّة للكلام ومقامات تمثّله. كما يمكن أن "تستعار إشاريّات الزّمان وإشاريّات المكان لتستخدم إشاريّات الخطاب"[2]. أمّا عن أمثلة إشاريّات الخطاب التّي وردت في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، فنجد أنّ أكثرها استدراك لكلام سابق، ونختار من المقاطع السّرديّة ما يلي..

"قهقه المهرّج في العتمة قهقهة قصيرة. تجاهله وتراجع خطوة إلى الخلف. لكن المهرّج في العتمة سأله. هل حاربت لتصبح مقهور ساستك الجدد؟"[3]. "تظاهرت بأنّي لم أفهم قصده ولا تلميحه، ولكن لابد أن أعترف بأنّه كان يسبقني بمسافة عمّا يكون بلغه من شائعات"[4]. "ولكن كيف أنّ الشّرطة في بحثها لم توجّه شكوكها نحو مقرّ حزب الحركة الدّيقراطيّة، خلال اختفاء الضّحيّة كلّها"[5].

"لماذا يزورها رجال أمن ويلزمونها أن تكذّب أنّها طلبت من الشّرطة مثل ذلك الإخطار؟ ولكنّها في النّهاية حصلت على ما طلبته"[6]. "ولكن لا شكّ في أن يكون بسجّل المستوصف أثرا لمروره"[7]. "هذا مجرّد افتراض (...) ولكن لماذا حسب والد المتّهم يتمّ إغفال ذلك؟"[8]. "لكنّي اليوم أقول إنّي بريء ممّا نسب إلي"[9]. "لكن" في هذه المقاطع السّرديّة عنصر من عناصر إشاريّات الخطاب، حيث ساهمت في أدلجة الخطاب تداوليّا، فجعلت ما بعدها (بعد لكن) مضادّا لما قبلها، واستدراكا للكلام في الوقت نفسه، فجاءت لتضعف رأيا وتقوّي الرّأي الآخر.

ورد في الرّواية بعض المقاطع السّرديّة التّي تحوي "بل" التّي توحي إلى دلالة الإضراب عن الكلام السّابق لها، ونختار من هذه المقاطع.. "إنّك لترى آثار ذلك على وجه امرأة تقابلك بما يشعرك أنّها

[1] - ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص24، 25.
[2] - المرجع نفسه، ص24.
[3] - الرّواية، ص30.
[4] - الرّواية، ص62.
[5] - الرّواية، ص70.
[6] - الرّواية، ص78.
[7] - الرّواية، ص137.
[8] - الرّواية، ص177.
[9] - الرّواية، ص197.

تعرفك منذ زمن طويل بحركات شفتيها وأصابع يديها، بل بما يظهر من بشرتها إذ تأخذ بين عينيك وفي إحساسك لونا وملمسا مختلفين"[1]. "يومه الأربعاء، نهض رستم آخر من سريري، بل من رمادي"[2]..

"بل" بعدّها عنصرا من إشاريّات الخطاب قد أبطلت شعور البطل ومعرفته من خلال ما تفعله المرأة التّي تعرفه، ولكن ذلك الشّعور يتحقّق بما يظهر على بشرتها وملمسها، وذلك في المقطع السّردي المذكور أوّلا. أمّا في المقطع الثّاني فقد أبطلت "بل" نهوض البطل من سريره، وأثبتت نهوضه من الرّماد أو الموت.

فالبحث في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** عن تداوليّة الإشاريّات وأبعادها ودلالاتها الإيحائيّة في الخطاب السّرديّ، يكون بتضافر الإشاريّات الشّخصيّة، الزّمانيّة، المكانيّة، الاجتماعيّة وإشارات الخطاب.

ويمكن القول إنّ للخطاب السّرديّ سياقه الخاص الذّي يفرض ثقافة خاصّة لها دلالة ما، فلم لا تكون في الرّواية إذن إشاريّات تاريخيّة، إخباريّة وثقافيّة ذات نسق ثقافيّ معيّن، تعمّق الصّلة والتّواصل بين القارئ والنّص، ما يجعل القارئ يشارك الكاتب في استعادة الذّات والهويّة..

- **الإشاريّات الثّقافيّة..**

ويمكن أن يجمع ما ذكره الكاتب في خطابه ضمن النّسق الثّقافي للنّص، إحالة لثقافة ومستوى شخوص الرّواية، ويمكن أن تمثّل هذه الإشاريّات الثّقافيّة تراثا خاصّا للكاتب والنّص معا. سعى من خلالها الأديب إلى تجسيد الأحداث الاجتماعيّة للواقع كما هي، وهذا ما جعل المتلقّي يلاحظ تعدّد المستويات اللّغويّة في الخطاب.

بالرّغم من أنّ الفصحى هي الغالبة، إلّا أنّه يلاحظ توظيفا للّهجات والعبارات المحليّة في نسق الرّواية. فيفهم القارئ أنّ هذا التّوظيف له دلالة توحي إلى سعي الكاتب إلى إبطال روتين الحكي تارة، وإضافة الصّبغة الجماليّة للرّواية تارة أخرى..

وسنحاول جمع الألفاظ العاميّة الواردة في الرّواية في الجدول الآتي، مع ذكر ما يقابلها بالفصحى..

[1] - الرّواية، ص16.

[2] - الرّواية، ص214.

الألفاظ بالعاميّة مع الصّفحة:	ما يقابلها بالفصحى:
خلّوني نشوفه ص08	دعوني أراه
الطروليّات ص18	الحافلات
جلّابة ص23	عباءة نساء
خلّ عندك ص62	أترك عندك
كيف كيف ص116	الشّيء نفسه
خلّ الصّرف عندك ص117	احتفظ بالباقي
بدعيّة من القطيفة ص128	عباءة من قماش اسمه "قطيفة"
خف خويا! خف! ص139	أسرع أخي! أسرع!
واش خصّك ص140	ماذا تريد
أنت غادي تهبّلني ص165	أنت ستجنّنني
راه جيهان-ملهوج- ص180	إنّه جائع - جائع جدا -
زلافة البركوكس ص180	صحن كبير من البركوكس (أكلة جزائريّة تحضّر في المناسبات خصوصا النّفاس)
هاتيه، التّقماط والرّقاد ص181	أعطني إيّاه، التّقماط (حركة تقوم بها الأمّ للطّفل حديث الولادة ليتعوّد على النّوم)
تهلّ في روحك ص183	اعتن بنفسك
وين راك ص216.	أين أنت.

وقد أورد الكاتب في خطابه السّردي بعض العيّنات والألفاظ التّي تبدو أجنبيّة اللّفظ، وظّفها الأديب معرّبة، محافظا على معناها، ومن هذه الألفاظ نذكر:

الألفاظ معرّبة مع الصّفحة:	ما يقابلها بلغتها الأجنبيّة:
الطّالكي ولكي ص08	Talkie-Walkie
بادج ص09	Badje
إيشارب ص18	Echarpe
البالكون ص22	Balcon
التّرموس ص28	Thermos
الكورنيش ص36	Corniche
الكولونيّاليّة ص39، 95	Colonialisme
جينز ص54	Jeans
ميترو، تاكسيّات ص61	Metro, Taxis
الميكروفون ص83	Microphone
الفيترينات ص95	Vitrines
تريكو ص104	Tricot
الكونتوار ص115	Comptoir

ديكولتي ص154 الطّرطة ص220، 221.	Décolleté Tarte

إنّ ما وظّفه الكاتب في نسقه الثّقافي من إشاريّات عاميّة وأخرى معرّبة، في خطابه السّردي وروايته، له دوره في عمليّة بناء النّص، وترك شخوصه تعبّر عن مقتضياتها وأحداثها بالطّريقة التّي تراها مريحة حسب مقامها أوّلا، ومناسبة لإيصال الفكرة للمتلقّي دون تضخيم في التّعابير ثانيا.

فقد سعى الكاتب لتوظيف هذه الإشاريّات الثّقافيّة للدّلالة على الموروث المحلّي في الرّواية، حفاظا عليه وكذا لإعادة إحيائه. فالألفاظ العاميّة لها الدّور الكبير في تحقيق الهدف المقصود للكاتب، من خلال تسهيل عمليّة إيصال الأفكار والمعاني للمتلقّي، وعرض طريقة حياة هذه الشّخوص داخل طبقات مجتمعها.

إن قراءة رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** من حيث تداوليّة الإشاريّات تعدّ أساس دراسة التّفاعل والتّواصل بين النّص ومتلقّيه، فالنّص ذاته لا يقدّم إلّا مظاهر يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص، بينما يحدث الإنتاج الفعليّ من فعل التّحقّق الذّي ينجزه القارئ.

فالإشاريّات تعدّ بعدا من أبعاد التّداوليّة التّي تعنى بدراسة روابط إحاليّة لا تتحدّد مرجعيّتها إلّا بوجود طرفي الخطاب ضمن سياق كلاميّ معيّن، فللسّياق الدّور البارز في فهم ما تحيل إليه هذه العناصر الإشاريّة، وتأويلها تأويلا مناسبا للتّعرّف على قصد المتكلّم..

والفصل بين أنواع الإشاريّات وأبعادها ودلالاتها كان من باب الدّراسة والوقوف على خصائص كلّ نوع منها، وليس من باب القطيعة بينها، فلا يوجد تلفّظ أو خطاب دون مشير شخصيّ ومكانيّ وزمانيّ.. فكلّها ذات أهميّة في عمليّة التّواصل وتكوين بنية الخطاب، حيث تجاوزت مجرّد التّمييز والتّسمية إلى إبراز مواطن الصّراع والانتماء، وهذا ما لا يتحقّق إلّا بمعرفة السّياق، والذّي لا يمكن القبض عليه إلّا من خلال الرّجوع إلى الإشاريّات وأنواعها المتواجدة في الخطاب المتلفّظ به.

ويعدّ النّص رسالة يوجّهها الكاتب المرسل إلى القارئ للمتلقّي، فهو يحمل وظيفة تداوليّة تتجسّد في معرفة أحوال اللّفظ التّي به يطابق مقتضى الحال، ولا تتجسّد هذه الوظيفة ولا تتحقّق إلّا بوجود مرسل وهو المتكلّم، ومرسل إليه وهو المخاطب، ورسالة وهي الكلام أو اللّفظ الوارد في النّص.

ويحدث التّواصل من خلال استخدام أدوات وأساليب تتّحد لتتيح صياغة شروط نجاح إنجاز عبارة ما، من أجل تحقيق عمليّة الفهم عند الآخر، وهذه من مهام التّداوليّة، إذ أنّ حسن توظيف هذه العبارات يساعد على إيصال الفكرة، وحصول الفهم والتّواصل، هذا الأخير الذّي يوحي إلى الحجاج.

ويمكن القول إنّ الحجاج في ارتباطه بالمتلقّي يؤدّي إلى حصول تواصل من خلال بنية الخطابات الحجاجيّة المختلفة بحثا في صميم الأفعال الكلاميّة وأغراضها السّياقيّة. فكيف جاءت بنية الحجاج في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟ وماهي عناصرها وأبعادها التّداوليّة التّي تمظهرت في الخطاب الحجاجي للنّص؟

ثالثا: بنية الحجاج وعناصره في خطاب الرّواية..

يهدف هذا الجزء من الدّراسة إلى تناول إحدى تقنيّات التّداوليّة وهي الحجاج التّداولي، من خلال الكشف عن خصائص البنيّة الحجاجيّة في خطاب الرّواية. كما يهدف البحث إلى تبيان القيمة الحجاجيّة لخطاب النّص، من خلال تحديد الآليّات الحجاجيّة البلاغيّة واللّغويّة المتمظهرة في الرّواية وأبعادها التّداوليّة.

ويعدّ الحجاج من أبرز الآليّات التّداوليّة التّي ينبغي على المتكلّم أن يتزوّد بها، لضرورتها التّواصليّة في مختلف السّياقات والاستعمالات الكلاميّة، فللحجاج طبيعة تداوليّة تواصليّة جدليّة.. "وحدّ الحجاج أنّه فعاليّة تداوليّة جدليّة فهو تداوليّ لأنّ طابعه الفكري مقاميّ واجتماعيّ إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال (...) وهو أيضا جدليّ لأنّ هدفه إقناعيّ قائم بلوغه على التزام صور استدلاليّة أوسع وأغنى من البنيات البرهانيّة الضّيقة.."[1]

فالحجاج بنية استدلاليّة إقناعيّة خاصّة، ترصد من خلال أفعال كلاميّة لها سياق مشترك ومقام بين المتكلّم والمتلقّي، تؤدّي وظيفة حجاجيّة، لذا كانت المقاربة التّداوليّة أنجع وسيلة إجرائيّة لرصد الأفعال الكلاميّة.

والحجاج يرمي إلى استمالة المتلقّي والتّأثير في سلوكه ومن ثمّ الإقناع، فهو وسيلة المتكلّم لجعل المتلقّي يغيّر اعتقاداته ويتقبّل الآراء والانتقادات والتّوجهات، انطلاقا من حجج ملائمة لثقافة المتلقّي

[1] - طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص65.

من جهة. مع ضرورة معرفة السّياق الذّي ينتج فيه الخطاب من جهة أخرى، فبوصف الخطاب الحجاجي منجزا لغويّا، فلا تتمّ عمليّة الفهم والإفهام إلّا بمعرفة السّياق.

إنّ هذه المعطيات التّي يستلزم الأخذ بها في حال تحليل البنية الحجاجيّة، سيأخذ بها البحث وهو يحلّل المعطى اللّغوي وآليّاته في نصّ الرّواية، فينظر في عناصر بنية الخطاب الحجاجي لبيان المقاصد في الرّواية، وإبراز التّمظهرات والأبعاد ومستوياتها وتأثيرها في القارئ..

1- تمظهرات الخطاب الحجاجي في الرّواية..

تحظى الدّراسات السّردية بأهميّة كبرى نظرا لما تعرفه ساحة النّقد الأدبي من عدّة آليّات، تساهم في اكتشاف مكنونات هذا السّرد على اختلاف أنواعه، فالسّرد يرمي إلى التّواصل من أجل الإقناع والبرهنة والحجاج **Argumentation** فإذا كانت السّردية تعتمد على الحدث، التّسلسل، الحبكة، الوصف والحوار، فإنّ الحجاج يقوم على الدّلالة والعلامة، الاستدلال، القياس والبرهان..

وبهذا يكون الحجاج متضمّنا في السّرد من خلال التّواصل في الأحداث التّي يسردها السّارد، فتأتي الحجج بصيغة سرديّة. كمّا أنّ الحجاج في السّرد هو وحده الذّي يصنع التّواصل، بل في طريقته المعالجة التّي يحتوي عليها الخطاب، كأن يكون الخطاب حاويا لادّعاء واعتراض بينهما حجج. وذلك من خلال إقناع المتلقّي بتناوله لقضايا ثقافيّة، فكريّة، اجتماعيّة، وهنا يصبح الحجاج عنصرا خادما للسّرد.

سنعمل في هذا الجزء من البحث على إخراج مصطلح "الحجاج" من حمولته النّظريّة إلى ما هو تطبيقي، والحجاج الذّي سنتناوله بالدّراسة يتمثّل في معرفة ما تشتمل عليه آليّاته اللّغويّة والبلاغيّة وأبعادها التّداوليّة في خطاب الرّواية، وظّفها الكاتب لتحقيق أهدافه وغايته الحجاجيّة والإقناعيّة.

سنحاول في هذه الدّراسة إبراز الآليّات اللّغويّة والبلاغيّة لرواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، علما بأنّنا لا نستطيع الإحاطة بكلّ الآليّات الحجاجيّة، لأنّ هذا يعني تكرار ما هو متواتر. بل سنقوم بتحليل بعض النّماذج ليس من جهة بنيتها اللّغويّة أو البلاغيّة الخالصة، بل من حيث ارتباطها بالحجاج عموما لغرض معيّن هو تحقيق التّأثير والإقناع.. فما هي هذه الآليّات وكيف تجلّت حجاجيّتها في نصّ الرّواية؟

- **آليّات الحجاج اللّغوية وحجاجيّة الأفعال في الرّواية..**

تكمن طاقة آليّات الحجاج اللّغويّة وحجاجيّة الأفعال في الرّواية فيما تؤدّيها ضمنيّا، وكذلك تقوم على رصد الشّحنات الحجاجيّة الإقناعيّة للتّراكيب الواردة في النّص، ونذكر منها التّراكيب الإسناديّة الإنشائيّة خاصّة، لأنّ لهذه الأخيرة دور مهمّ في إثارة المشاعر والأحاسيس والعواطف لدى المتلقّي، أكثر من الأساليب الخبريّة، فهي تشحن الخطاب بطاقة حجاجيّة مرتفعة. وإنّ إثارة المشاعر لدى المتلقّي من أساسيّات الخطاب الحجاجي، قصد تحقيق الإقناع والبرهنة.. وسنحاول ذكر بعض الوظائف الحجاجيّة في الرّواية من خلال التّراكيب الواردة، ودورها في العمليّة الحجاجيّة..

أ- التراكيب الإنشائية ودورها الحجاجي:

تقوم الأساليب الإنشائيّة بدور هامّ في العمليّة الحجاجيّة بما توفّره من إثارة المشاعر، وما تستدعيه من عواطف وأحاسيس، ونذكر هنا "الأمر والتّهديد وإثارة مشاعر الخوف كلّها حجج، لأنّها دون أن تحدّد آليّا الموقف توفّر الأسباب الدّاعيّة لاختيار هذا الموقف"[1]. فالطّلب والأمر والنّهي وغيرها من أساليب الإنشاء أفعال كلاميّة -قد سبق التّفصيل فيها بالتّمثيل في مبحث سابق- فهذه الأساليب تلعب دورا كبيرا في الإقناع، وخاصّة في العمليّة الحجاجيّة.

وشكّلت هذه التّراكيب خطاب الرّواية حيث اعتمد الكاتب على صور التّرهيب والتّخويف والتّهديد من السّلطة بمختلف أشكالها، في قضيّة اغتيال الأستاذ الجامعي "أسعد المرّوري" وقد نوّع **"الحبيب السّايح"** في هذه التّراكيب والأساليب الإنشائيّة، فمن الآليّات التي اعتمدها: الاستفهام والأمر والنّهي، والتّعجب.. وذلك لإيصال خطابه للمتلقّي وإثارة انتباهه وجذب سمعه.. ولن نعيد في هذا المقام ذكر ما سبق تناوله من أفعال الكلام (المباشرة وغير المباشرة)، بل ستقتصر الدّراسة على تناول ما من شأنه تحقيق الوظيفة الحجاجيّة والبعد التّداولي.

1 -التركيب الاستفهامي: ويعدّ من أهم التّراكيب الإنشائيّة مقدّرة في توجيه الخطاب وجهة حجاجيّة ما، فإنّ طرح السّؤال يعني ضرورة الحجاج، وعندما يوضع السّؤال يوضع معه في الوقت نفسه رأي مخالف أو مناقشة ما، والحجّة إنّما تعني الإتيان برأي مخالف أو موقف حول سؤال ما[2]. فطرح

[1] - سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثّاني بنيته وأساليبه، جدارا للكتاب العالمي، عمّان الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428-2008، ص140.

[2] - ينظر ميشال ميّار، البلاغة والحجاج من خلال نظريّة المساءلة، (بحث) ضمن كتاب أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج: إشراف حمّودي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، كلّية الآداب منوبة، تونس، دط، 1998، ص394.

الأسئلة وسيلة هامّة من وسائل الإثارة، يستعملها المرسل للسّيطرة على ذهن المرسل إليه، ودفعه لإعلان موقفه إزاء القضيّة المطروحة..

فالاستفهام يحمل قضية حجاجيّة تدعو السّامع إلى إعمال فكرة، وفي ذلك استدراج له من المتكلّم ليحاجج نفسه بنفسه.. وفيما يلي عرض لشواهد ذلك، حيث حضر الثّنائي السّؤال / الجواب في الخطاب الحجاجي للرواية، وكان له الدّور في فرض إجابة محدّدة على المخاطب يمليها المقتضى النّاشئ عن الاستفهام الحجاجي، والذّي يستدعي تأويل القول المراد تحليله انطلاقا من قيمته الحجاجيّة. ويمكن أن نلاحظ ذلك في الخطاب الحجاجي الذّي دار في المحكمة، يوم محاكمة قضية "أسعد المرّوري"، بين محامي الضّحية والمتّهم...

"متى التقيتما آخر مرة؟

يوم الثّلاثاء 19أفريل 2011

أين؟

(...) كنّا توجّهنا إلى مقرّ الحركة

لماذا؟

(...) كلّ شيء بيني وبينه كان تمّ كما في المرّات السّابقة

أذكر لنا عددها

ثلاث مرّات في مقرّ الحركة

فقط؟

ورابعة في سيّارته

العلاقة كانت من جانب واحد؟

سلبية وإيجابيّة

ماذا تعني؟

مفعول وفاعل... ثم قتلته؟" [1]

هذا المقطع السّردي يمثّل بنيات حجاجيّة قائمة على افتراضات ضمنيّة تخدم نتيجة معيّنة، بمعنى الاستفهام يحمل افتراضات ضمنيّة غير مصرّح بها، فالمرسل من خلالها لا يهدف إلى الحصول على الإجابة بنعم أو لا، ممّا يجعله استفهاما حجاجيّا ببعد إقناعيّ وقيمة حجاجيّة. فالمرسل يدرك كما يدرك المرسل إليه أنّ هذه الأسئلة ليست استفهاما عن مجهول، إذ لا يجهل المرسل هذه المعارف، وبهذا هي حجج باعتبار قصد المرسل لا باعتبار الصّياغة والمعنى الحرفيّ فقط[2]. فالمستفهم لا يحتاج إلى إجابة المخاطب، وإنّما يوظّف السّؤال لإثبات الجواب محمّلا مسؤوليّة ذلك الإثبات للمخاطب.

2- تركيبا الأمر والنّهي: يعدّ الأمر والنّهي من أهمّ الأفعال اللّغويّة التّوجيهيّة التّي يوظّفها المتكلّم لأغراض إقناعيّة حجاجيّة، منها حمل المخاطب على أداء عمل معيّن، أو النّهي عنه. والتّوجيه باستعمال صيغة الأمر ليس تابعا للمواضعة اللّغويّة فقط، وإنّما المعوّل عليه هو اتّفاقها مع سلطة المرسل بشرط أن لا تتعارض مع سلطة أعلى من سلطته[3].

وإنّ للأمر والنّهي قوّة إنجازيّة وطاقة حجاجيّة مهمّة سنحاول كشفها ببعض الأمثلة من خطاب الرّواية، من باب التّوضيح وليس التّكرار... "فليذكر لنا المتّهم أسباب الجروح التّي كان دخل بها المستوصف عشيّة اختفاء الضحية!"[4].. "حاكموا الجناة الحقيقيّين!"[5].. "اعترف. اعترف"[6].. فالكاتب يصدر هذه الأوامر بموجب السّلطة التّي يتمتّع بها، وكان لابدّ للمتلقّي أن يمتثل ويستجيب لهذه الأوامر، ومن ثمّ فإنّ عدم التّقيّد بها ليس في مصلحة المرسل إليه، فقد كان الأمر العامل الطّاغي في بناء المنظومة الحجاجيّة لخطاب الرّواية.

أمّا عن أمثلة النّهي فقد جاءت على سبيل الرّجاء والطّلب والإرشاد، نذكر منها: "لا تخذلني!"[7].."لا تحاول!"[8].. فاستعمال النّهي دليل صريح على حرص الكاتب على أن يبلّغ قصده للمتلقّي، وأن يفهم منه

[1] - الرّواية، ص199.
[2] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص485.
[3] - ينظر المرجع نفسه، ص342.
[4] - الرّواية، ص201.
[5] - الّرواية، ص212.
[6] - الرّواية، ص226.
[7] - الرّواية، ص32.
[8] - الرّواية، ص194.

حرصه الشّديد على التّقيّد بما هو مطلوب. والمطلوب هو عبارة عن الحجج التّي جاءت على صيغة النّهي والأمر أيضا، فهما نابضان بالإثارة قادران على تحريك الوجدان وإحداث الانفعال، فصيغة الأمر والنّهي تخلق دائما إشكالا تواصليّا بين المتكلّم والمستمع بناء على السّياق التّواصلي، ومن ثمّة تغيير المواقف والأفكار وفقا لما ينشده المتكلّم.

3- النّداء: ويعدّ "توجيها لأنّه يحفّز المرسل إليه لردّة فعل تجاه المرسل"[1]، فهو إلى جانب وظيفة الإظهار يحقّق فعلا تخاطبيّا في التّفاعل، ليتعدّى إلى وظائف سياقيّة مقاميّة يولّدها الموقف. ولم يستعمل الكاتب في روايته النّداء بكثرة، حيث لم يكن بحاجة إلى التفات المخاطب إلى خطابه، فالقضيّة واضحة وقويّة.

ومن أمثلة النّداء في نصّ "**من قتل أسعد المرّوري**" نذكر "يا أهل الدّار"[2]، فقد استعمل الكاتب النّداء المقترن بلفظة "أهل الدّار" ليؤسّس عليها فعله الحجاجي، بالإضافة إلى أنّها حجّة في ذاتها فقد وضّح بها درجة العلاقة بينه وبين المتلقّي، وهذا يعطي ثراء لدلالات الخطاب.

ولفظة "أهل الدار" من ألفاظ القرابة وهي من الصّفات التّي يمكن أن تجسّد علامة على درجة الحجاج، جسّد بها الكاتب درجة قرابته مع المتلقّي "لطيفة منذور" حبيبته، "ولا يخلو اختيار اللّقب أو إطلاقه من قصد حجاجي، إذ لا يقصد به تصنيف الموصوف بالنّظر إلى السّمات التّي تشركه مع العناصر التّي ينتمي إليها فحسب، ولكنّه يعبّر غالبا عن تحديد موقفه منه، وطريقة الحكم عليه ومعالجته"[3]. وبذلك استدرج الكاتب على لسان بطله المتلقّي لأنّه يريد التّودد والتّعاطف معه وتذويب الفوارق بينهما طلبا لحصول التّصديق، جاعلا من خطابه ذا صبغة تداوليّة.

4- التعجب: ويعدّ التّعجّب من الأساليب الحجاجيّة التّي وردت في خطاب الرّواية، فتوظيفه بوصفه فعلا كلاميّا يؤدّي وظيفة تداوليّة حجاجيّة مهمّة بما يحمل من عمليّات التّأثير والانفعال، مثل الإرباك، الاستغراب، الخوف والحيرة... وقد تنوّع استخدام الكاتب للتّعجب بصيغه المختلفة.

وقد أوردنا لذلك أمثلة عديدة في مباحث سابقة -سنذكر بعضها في هذا المقام من باب التّوضيح وليس التّكرار والإعادة.. "الصّحافة وحدها تستطيع أن تسقط ضوءا على عتمة هذه الجريمة

[1] - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص360.

[2] - الرّواية، ص191.

[3] - المرجع السّابق، ص487.

النّكراء!"[1]، "تباوسنا على الخدّين. عطرها! عطرها ما أخطره!"[2]، "لم أختر أن أولد في هذا الزّمان لأرى كلّ هذا الظّلم. هذه الجرائم والحروب. ثم أذهب إلى عدم!"[3]، "اغتيالات، تصفيات، أيّ طبيعة هذه التّي تحوّل الدّيانات والإيديولوجيّات ومقتضيات الدّولة إلى رعب وقهر!"[4]..

ويمضي **"الحبيب السّايح"** في استخدام الصّيغ الإنشائيّة وتكرارها، ليحدث إثارة مخاطبه ويضمن استجابته، لأنّها الأساليب التّي تثير الانتباه وتجذب السّامع، فيهدف المخاطب بذلك إلى نقل المتلقّي والسّامع من حال إلى حال حتّى لا يتسبّب الملل إلى نفسه، وحتّى يتابع انتباهه لخطابه، فيشعر الكاتب وكأنّ المتلقّي يشارك في أحداث الخطاب ويتفاعل معها.

فتنويع أساليب الخطاب له وقعه في نفس المتلقّي، حيث يختار المتكلّم أسلوبه ليكون أقرب إلى السّامع وأفيد له، وأجلب لاهتمامه وتلك هي قيمته الحجاجيّة، ممّا يسهم في التّأثير في نفس المتلقّي وفي مواقفه.

نجد **"الحبيب السّايح"** في خطاب الرّواية يجمع بين التّراكيب وينوّع بين الأساليب لإقناع وتوجيه المتلقّي، وهذا ما يسمّى بالتّوجيه المركّب[5]، حيث يستعمل المرسل في توجيه المرسل إليه وإقناعه أكثر من آليّة في خطاب واحد.

ب- أسلوب التّوكيد ودوره الحجاجي: يعدّ التّوكيد من الأساليب اللّغويّة التّي يستعملها المتكلّم في إقناع السّامع، فنجده يكرّر الأسلوب نفسه بمعان مختلفة ودلالات منوّعة، تحمل جميعها هدفا واحدا ورسالة مركزيّة واحدة يدور حولها موضوع الخطاب.

فالتّوكيد "معنى مستفاد من صيغ وأساليب لغويّة معيّنة معروفة في العربيّة، وغرض تواصليّ، يستخدمه المتكلّم لتثبيت الشّيء في نفس المخاطب وإزالة ما علق بها من شكوك وإماطة ما خالجها من شبهات"[6]. فيلجأ الكاتب إلى استعمال التّوكيد، لأنّه يريد تأكيد المعنى التّي قدّمها في نصّه لتثبيتها في ذهن السّامع، وإزالة ما يعتقده من احتمالات فمفهومه حجاجي...

---

[1] - الرّواية، ص37.

[2] - الرّواية، ص164.

[3] - الرّواية، ص223.

[4] - الرّواية، الصّفحة نفسها.

[5] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص363.

[6] - مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، ص253.

ومن أمثلة التّأكيدات الواردة في خطاب الرّواية، نحاول أن نختار منها ما يلي: "أذكر أنّها كانت يومها أمالت لي عينيها باستغراب لذيذ إذ اقتربت منها أوّل مرّة"[1]، "إنّك لترى آثار ذلك على وجه امرأة تقابلك بما يشعرك أنّها تعرفك منذ زمن طويل"[2]، "حينها تساورني شكّ في أنّها اكتشفت لعبتي السّمجة"[3]..

تتضمّن هذه التّركيبات اللّغويّة توكيدات ب'إنّ' المشدّدة التّي من شأنها إثبات ما بعدها في سياق الخطاب، وتأكيد الحجج التّي استعملها المرسل. فالكاتب يسعى من خلال هذا التّأكيد إلى إقناع المتلقّي بالأحداث الواردة في المقاطع السّردية المذكورة سابقا، حسب معطيات الحال ومقتضيات المقام...

كما تظهر أيضا قوّة الفعل الإنجازي لهذه الحجج من خلال 'التّكرار'، حيث يوفّر هذا الأخير طاقة حجاجيّة مضافة تحدث أثرا كبيرا في المتلقّي، ويساعد على إقناعه وتبليغه القصد وإفهامه المطلوب. ومن أمثلة صيغ التّكرار في نصّ الرّواية نذكر.. "قتلوه! زوجي. قتلوا أسعد"[4]، "هاتيه، هاتيه!"[5]، "لك عليّ أن أكون حرّا. لي عليك أن أكون حرّا"[6]...

إنّنا نلمح في التّكرار جانبا نفسيّا لدى المتكلّم نابعا من الشّعور الحزين، والتّفجّع المرير، والحرقة المناسبة في مجمل فقرات التّراكيب هذه، والتّي يشعر بها المتكلّم (الصّحفي رستم معاود) نحو القضيّة التّي يرى نفسه مسؤولا عن كشف حقيقتها.

فالتّكرار هنا يحمل وظيفة تتجاوز الإبلاغ والتّأثير والإقناع، بما يحدثه من دلالات الإلحاح والمبالغة في التّأكيد... ومن خلال ذلك يتبيّن لنا أنّ التّوكيد والتّكرار أحد الأساليب التّي تلعب الدّور البارز في التّعبير والتّأثير، فلا يكاد يخلو منهما أيّ تركيب في تأسيسه وبنائه وتوضيحه، لجذب انتباه المتلقّي واستمالته عند تقديم حججه.

ت- العطف: ومن دلالاته في التّركيب اللّغوي الاشتراك في الحكم، حيث يشترك المعطوف والمعطوف عليه في الحكم نفسه، باستخدام أحد حروف العطف المعروفة. ومن أهمّ حروف العطف التّي استخدمها الكاتب بكثرة في روايته هو حرف العطف 'الواو'، وسنعرض له من خلال الأمثلة الآتية..

[1] - الرّواية، ص14.
[2] - الرّواية، ص16.
[3] - الرّواية، ص23.
[4] - الرّواية، ص08.
[5] - الرّواية، ص181.
[6] - الرّواية، ص187.

"على صرير نوافذ وأبواب تغلق وإنذار ضدّ سرقة السّيارات يثور"[1]، "كنت أشعلت التّلفاز وتابعت موجز أخبار"[2]، "وكان يتعهّده في مناسبات الأعياد بملابس وأحذية"[3]، "كلّ شيء فيه مطبوع بالقسوة والسّطوة والسّيطرة والعنف والشّراسة والاحتيال والشّذوذ والاعتداء والاغتصاب"[4].. يعدّ الواو في هذه التّراكيب من أهمّ الرّوابط الحجاجيّة، حيث يكمن دوره في الجمع بين الحجج، وتقويتها لتحقيق القصد.

ففي التّركيب الأول عطف الكاتب النّوافذ، الأبواب والإنذار وجمعها في الحكم نفسه وهو الانغلاق والصّفير والثّوران. كما عطف في التّركيب الثّاني فعل المتابعة لموجز الأخبار على فعل إشعال التّلفاز، كما عطف في التّركيب الثّالث الأحذية على الملابس وجمع بينهما في حكم واحد مشترك هو التّعهد، كما جمع في التّركيب الرّابع بين صفات الاغتصاب، الاعتداء، الشّذوذ، الاحتيال، الشّراسة، العنف، السّيطرة، السّطوة والقسوة، جمع بينهم بواو العطف حيث اشتركوا في حكم واحد، وحيث طبعوا الشّيء المذكور بهم.

هذه الكلمات المعطوفة يكرّر بعضها بعضا من جهة المعنى بشكل يقترب من التّرادف، ممّا يدفع المتلقّي إلى فهم الغاية من الخطاب والاقتناع به، وهذا النوع من العطف يزيد من القوّة الحجاجيّة التّي يسعى الكاتب إلى رفعها، من خلال الأساليب المستعملة لتحقيق التّأثير والإقناع.

ث- أسلوب النّفي: وهو ردّ على إثبات فعليّ أو محتمل حصوله من قبل الغير، فهو يقوم على تحويل القضيّة الصّحيحة إلى قضية خاطئة، والخاطئة إلى صحيحة. وقد استعمل ووظّف الكاتب أسلوب النّفي في نصّه لأنّ له تعلّق بالحجاج، لما يلحقه من مقاصد تخاطبيّة في إقناع المتلقّي.

ومن أمثلة ذلك نذكر.. "ولكنّني لن أزيد لك شيئا على ما سمعوه منّي (...) لا أذكر إن كنت لمست أو شممت شيئا"[5]، "لن أسامحهم أبدا!"[6]، "ولكن لن يقبل الطّبيب المسؤول"[7]...

[1] - الرّواية، ص12.
[2] - الرّواية، ص42.
[3] - الرّواية، ص98.
[4] - الرّواية، ص99.
[5] - الرّواية، ص36.
[6] - الرّواية، ص50.
[7] - الرّواية، ص139.

فالنّفي في هذه التّراكيب يبطل اعتقادات المتلقّي ويحمل مقاصد حجاجيّة، يريد الكاتب إيصالها، نلخّصها كالآتي: الاكتفاء بما ذكره المتكلّم سابقا وعدم البوح بحقائق جديدة (...) نفي التّذكر الموافق للّمس أو شمّ أيّ شيء. رفض العفو والسّماح. نفي قبول الطّبيب المسؤول الأمر المعروض عليه..

إنّ حجاجيّة النّص لا يمكن إدراكها إلّا بإدراك النّتيجة التّي يريد المتكلّم توجيه المتلقّي إليها، وهنا تكمن القيمة الحجاجيّة للنّفي من خلال كونه تلفّظا على تلفّظ، وتوجيها على توجيه، من خلال استعمال حروف النّفي (لن، لا، ليس...) في الخطاب الحجاجي، والتّي تتضمّن قوة استلزاميّة تداوليّة للقضيّة المطروحة.

ج- **الاستثناء والقصر:** ويقومان على تحديد موقف السّامع ممّا يتلقّاه، وتغيير ما يعتقده إذا كان مخالفا للحكم، فهما من الأساليب اللّغويّة التّي يلجأ المتكلّم إليها، حتّى يوجّه خطابه توجيه إثبات. وسنحاول أن نبيّن البعد الحجاجي لما تتضمّنه البنية الاستثنائيّة والقصريّة من قوّة إنجازيّة، والتّي تمثّل في معظم الأحوال الحجج التّي يحيل إليها المرسل في خطابه، وسنختار الأداة اللّغويّة 'إلّا' لكثرة توظيفها من طرف المتكلّم لإقناع المرسل إليه بفعل ما.

يقول 'رستم معاود': "لم أخبر إلّا بأنّك ضابط في دائرة الاستعلامات والأمن"[1]، "أووه! تريدها وإلّا لا"[2]، "لا تدفع لي شيئا إن أردت إلّا بعد التّأكد منها! أعرف أنّك لن تخلف"[3]... فالعامل الحجاجي 'لا... إلّا' يوجّه القول وجهة واحدة نحو الانخفاض، وهذا ما يستثمره المرسل عادة لإقناع المرسل إليه بفعل شيء ما[4].. فقد جاءت هذه المقاطع السّرديّة في بنية الاستثناء والقصر حتى تكون موغلة في الحجاج، فهذه التراكيب تندرج في سياق حجاجيّ يمثّله إنكار المتكلّم لقضيّة ما وقلب معتقد المخاطب.

د- **أسلوب الشّرط:** ويعدّ سمة جوهريّة للنّص الحجاجي، فهو يسهم في بناء الاستدلال من خلال التّلازم بين فعل الشّرط وجوابه، وقد اعتمد **"الحبيب السّايح"** أسلوب الشّرط في روايته بهذا البعد الحجاجي لحمل المتلقّي على الإقناع، ومن ذلك قوله: "لو أنّ قاضي التّحقيق أخذ في الاعتبار مثلا زمن استعمال المتّهم في الفترة ما بين اختفاء الضّحيّة وما بين العثور على جثّته لتغيّر مجرى القضيّة"[5].

[1] - الرّواية، ص119.
[2] - الرّواية، ص157.
[3] - الرّواية، ص161.
[4] - ينظر عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص520.
[5] - الرّواية، ص177.

إنّ توظيف حرف الشّرط 'لو' غير الجازم جاء لتحقيق مقاصد حجاجيّة لا تتمّ إلّا بها من أجل دفع المتلقّي إلى الاقتناع والتّسليم، بأنّ قاضي التّحقيق لو اهتمّ بجدول زمن استعمال المتّهم في الفترة المحدّدة، لظهرت حقائق أخرى من شأنها تغيير الحكم النّهائي.

فالمثال المذكور مبنيّ على أسلوب شرطيّ مكوّن من جملة الشّرط وهي بمثابة مقدّمات أو حجج، وجملة جواب الشّرط والتّي تمثّل النّتيجة، فالحجّة هي أنّ قاضي التّحقيق لم يأخذ بعين الاعتبار زمن استعمال المتّهم، فالنّتيجة هي أنّ القضيّة لم تأخذ مجراها الحقيقيّ.

إنّ أسلوب الشّرط يخلق علاقة حجاجيّة تسمّى علاقة الاقتضاء، "وهي ذات طاقة حجاجيّة عالية لأنّها ككلّ علاقة حجاجيّة تصل الحجّة بالنّتيجة المرصودة للخطاب، ولكنّها تتميّز عن كلّ علاقة بأنّها تجعل الحجّة تقتضي تلك النّتيجة اقتضاء"[1]، وهذه دلالة على علاقة الاقتضاء القائمة في التّركيب السّردي -المذكور أعلاه- قائمة على الشّرط وجوابه..

بعد الذّي تمّ تناوله من بعض آليّات الحجاج اللّغويّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، من خلال حجاجيّة الأفعال في الخطاب، اتّضح لنا أنّ **"الحبيب السّايح"** اعتمد هذه الأفعال اللّغويّة لتقرير الحقائق في ذهن المتلقّي عندما يكون المقام مقام وعظ وإرشاد. كما وظّف الكاتب التّراكيب الإنشائيّة باختلافها بحكم أنّها الأكثر تداولا في الكلام، فاعتمدها مرارا وتكرارا لتأكيد مقاصده وإبلاغها للمتلقّي وتثبيتها في نفسه وتوجيهه إليها.

والإقناع والإبلاغ لا يقتصران على الآليّات اللّغويّة وحجاجيّة الأفعال فقط، وإنّما يتحقّق كذلك من خلال الآليّات البلاغيّة وحجاجيّة الصّورة، لأنّ الفعاليّة الحجاجيّة بوصفها فعاليّة خطابيّة لا تتحقّق لغويّا فقط ولكن بمهارات وتأثيرات بلاغيّة، والتّي سنحاول اكتشافها والوقوف عند بعض نماذجها في نصّ الرّواية. فكيف تجلّت حجاجيّة الصّورة البلاغيّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**؟

- **آليّات الحجاج البلاغيّة وحجاجيّة الصّورة في الرّواية...**

تعد البلاغة آليّة من آليّات الحجاج يلجأ المتكلّم إلى تضمين خطابه بها، لتحقيق التّأثير والإقناع، أي إقناع المتلقّي عن طريق استمالة تفكيره ومشاعره، حتّى يتقبّل موضوعا ما. ولا يعدّ المجاز مجرّد وسيلة تزيينيّة في الخطاب فحسب، وإنّما يحمل بين طيّاته وظيفة توصيليّة، ونحن في هذا الجزء من الدّراسة

[1] - سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم، ص335.

لا نهتم باستعراض الأساليب البلاغيّة، بل ما يهمّنا هو الوظائف الحجاجيّة التّي تؤدّيها الصّور البلاغيّة ضمن الحجاج.

ومعظم الأساليب البلاغيّة تتوفّر على خاصيّة التّحول لأداء أغراض تواصليّة، ولإنجاز مقاصد حجاجيّة ولإفادة أبعاد تداوليّة[1]. وسوف نقوم بتحليل بعض النّماذج البلاغيّة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، التّي سعى فيها الكاتب إلى الإقناع والحرص على تبليغ مقاصده إلى سامعيه، مستندا إلى وسائل إقناعيّة: كالتّشبيه، الاستعارة والكناية.. وبعض المحسنات البديعيّة كالطّباق. وسوف نبرز كيف اضطلعت هذه الوسائل بدورها الحجاجي..

أ- الصّور التّشبيهيّة: يسهم التّشبيه في عمليّة الإقناع، من حيث التّرغيب في الشّيء من خلال حسنه أو التّنفير منه من خلال قبحه، فهو يسعى إلى بناء الواقع عن طريق الرّبط بين القضايا، وقد تصدّرت الحجج التّشبيهيّة نصّ الرّواية، سنختار بعضها للتّوضيح على سبيل المثال..

التّشبيه في الرّواية مع الصّفحة:	الحجج التّشبيهيّة:
"أسيادكم! إنّي أراهم على موائدهم يأكلون كضباع. يتعاشرون كخنازير. يسرقون كجياع. يقتلون كمجرمين ثم يترهّلون ككلاب ويتعفّنون كتفّاحة" (ص30)	تشبيه الأسياد وأصحاب السّلطة في أكلهم بحيوان الضبع، في علاقاتهم الإنسانيّة بحيوان الخنزير، في معاملاتهم السّلبيّة بصفة الجوع الدّائم الذّي لا نهاية له، في قسوتهم بالخارجين عن القانون، في ضعفهم بالكلاب، وفي فسادهم بتعفّن فاكهة التّفاح. فالكاتب هنا يحتجّ لكيفيّة تحوّل حياة هؤلاء النّاس إلى هذه الحالة.
"عجيب! كأنّما الخبر أذيع بمكبرّات الصّوت من أعلى عمارة سيتي بيري" (ص39)	تشبيه انتشار خبر العثور على الأستاذ أسعد المرّوري ميتا، وسرعته بسرعة وانتشار الأخبار بمكبّرات الصّوت، للإحالة على عظم قضيّة الاغتيال، وأهميّة المكانة التّي يشغلها الأستاذ بين النّاس.
"سمعت الأخيرة؟ قال فجأة، وكأنّ صمتي أثقل عليه" (ص72)	تشبيه الكاتب الصّمت والكفّ عن الحديث عن اغتيال الأستاذ بالثّقل الذّي لا يطاق، بهدف إقناع المتلقّي بأهميّة القضيّة واستحالة الصّمت عنها.
"مثل ثعلب، شمّ طريدة عن بعد، أشار إليّ بحركة من رأسه. اقتربت، فأوّل ما شدّني رقبته الغليظة تشبه رقاب مصارعي الكاتش" (ص103)	تشبيه الكاتب لأحد الشّهود الذّين التقى بهم الصّحفي في رحلة بحثه عن حقيقة الاغتيال، شبّه الكاتب الشّاهد بالثّعلب لشدّة مكره واطّلاعه على حقائق متعدّدة يصعب

[1] - ينظر صابر الحباشة، التّداولية والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات والنّشر، سوريّا، دمشق، ط1، 2008، ص50.

	البوح بها علنا. فاتّخذ له صورة المكر والحيلة والتّجاهل التّي يمكنها أن تحميه من الآخر، فهنا المتكلّم يريد أن يصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشّهود على علم ودراية بما حصل فعلا، لكن لابدّ لهم من وسيلة لحماية أنفسهم.
"لم يتأخّر شيفوح، كنت في انتظاره إذ جلس وقابلني كصخرة حقل صمّاء" (ص141)	تشبيه الكاتب الشّاهد الثّاني بالصّخرة الصّماء التّي لا حول لها ولا قوّة، فالحقيقة ثقيلة نظرا لأهميّتها وخطورتها، وهذا ما سعى الكاتب إلى تصويره للمتلقّي.
"إنّ معاينات الشّرطة العلميّة في مسرح الجريمة وآثار الإثباتات التّي تمّ رفعها مثل الدّم في الجريدة والمزيج في الفوطة ورواسب لوحة النّعل التّحتيّة المأخوذة من أرضيّة ..." (ص208)	أورد الكاتب أمثلة وتشبيهات لمعاينات الشّرطة العلميّة في مسرح الجريمة وآثار الإثباتات، لتعدادها أمام المتلقّي وإشعاره بكثرتها وعددها. مع تجاهل التّحقيق لها، فبالرّغم من كثرة التّشبيهات لها إلّا أنّ النّتيجة مفادها هو عدم اتّخاذ القضيّة مجراها الحقيقي.
"يجب أن أعترف أنّي كنت أحسست في اللّحظة وكأنّما أسعد المرّوري تناسخ فيّ" (ص217)	تشبيه الكاتب/المتكلّم نفسه بالأستاذ أسعد ليقنع القارئ أن الأستاذ أغتيل حقّا، لكن من يحمل قضيّته وفكره لن يموت أبدا بل يتناسخون دوما. وهنا يسعى الكاتب إلى إثبات معنى الحقيقة واستمراريّة البحث عنها.
"كطيف أزرق خرجت لطيفة من غرفة النّوم. تقدّمت نحوي بوهج وجهها، عنقها وذراعيها. حضنتني بنعومة ساخنة" (ص219)	تشبيه المتكلّم حبيبته بالطّيف خفيف الظّل، والمشاعر بينها، لتقريب صورة الحبّ والعاطفة والإنسانيّة للقارئ، والتّعبير عن امتزاج هذه المشاعر ببعضها بالرّغم من قسوة الواقع.

الملاحظ من خلال أمثلة التّشبيهات التّي اخترناها للتّوضيح، أنّها تشبيهات واضحة بسيطة كما أنّ المشبّه به استمدّ من الأشياء الماديّة المحسوسة، ولا شكّ أنّ حسيّة الصّورة تقرّب المعنى إلى حدّ كبير في نفس القارئ، وفي ذلك تسهيل للمخاطب لأن يدرك الحقيقة ويستوعب المعنى كاملا وفي أحسن صورة، فلا يجد عناء كبيرا في فهمها وتأويلها والاقتناع بها.

ب- الصّورة الكنائيّة: للكناية الدّور الفعّال في عمليّة الإقناع، فهي بمثابة الدّليل الذّي يلجأ إليه المتكلّم لإثبات ما يريد. ويعنى بها "أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[1].

[1] - عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ أو 474هـ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص66.

فالغرض المراد بالكناية لا يتحصّل من اللّفظ نفسه وإنّما "يدلّ اللّفظ على معناه الذّي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السّامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك"[1]. فالكناية وسيلة بيانيّة لتأكيد وإثبات المعنى، ومن خلال هذا التّأكيد والإثبات تتجسّد قوّة الإقناع.

ونجد **"الحبيب السّايح"** قد استعمل الكناية وذلك في قوله.. "وكسيلة يقتل عقبة بن نافع والمجاهدين الذّين يحملون تحت جلد العضد معدنا يمنع رصاص عسكر فرنسا أن يخترق أجسامهم!"[2]. ويحتوي هذا المقطع السّردي على كناية في قوله "يحملون تحت جلد العضد معدنا"، حيث عبّر عن القوّة والصّلابة وعدم الاستسلام وحبّ الحياة، فاستعمل الكاتب الكناية ليقرّب معنى القوّة إلى أذهان المتلقّين الذّين يخاطبهم، ويصف لهم مدى قوّة المعدن الذّي يحمي أجسادهم ويمنع رصاص عسكر فرنسا من اختراقه.

وفي قوله "شرطة ميكي. خمسة أيّام جري بلا فايدة"[3]، الكناية في قوله "شرطة ميكي" عن الفساد وما يحمله من استهزاء، وقد أوردها الكاتب ليقنع المتلقّي بعدم نسيان هذا الوضع، وفي هذا التّعبير تلميح إلى أنّ الكثير من الحقائق ستتلاشى تحت سلطة شرطة هذا الرّاهن.

وفي قوله "كنت أحسّني أحمل جلدا غير جلدي وملابس غير ملابسي"[4]، كناية عن الاغتراب وعدم الانتماء، اغتراب الذّات، النّفس والجسد. حيث أخذ الكاتب معنى 'أحسّني'، 'أحمل' معنى الحزن وعدم الانتساب، وبهذه الصّورة الجديدة أثار مشاعرنا وأحاسيسنا.

وفي قوله "كنت أشعر أنّي طرقت المسمار أكثر ممّا ينبغي"[5]، كناية عن المبالغة التّي تحيل إلى فطنة الصّحفي الباحث عن الحقيقة ودرايته بالواقع، وفي الوقت نفسه غفلة الطّرف الثّاني الذّي يحاوره (المفتّش)، وغرض الكاتب من ذلك تنبيه المتلقّي إلى عدم الغفلة لأنّها تحجب عن الإنسان الحقيقة، وقد اتّصف بذلك 'رستم'. وفي قوله "كان ثار بلون الدّم وأصوات الفجائع والنّحيب"[6]، كناية عن القتل، الاغتصاب والموت.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص341.

[2] - الرّواية، ص30.

[3] - الرّواية، ص40.

[4] - الرّواية، ص56.

[5] - الرّواية، ص77.

[6] - الرّواية، ص122.

وفي قوله "ونظر إليّ من أعلى بعيني صقر"[1]، كناية عن حدّة البصر الذّي لا تجعله يخطئ فريسته. وقد استعمل الكاتب هذه الكناية ليقنع المتلقّي أنّ 'رستم' بمحاولته كشف وقائع الاغتيال، جعلت منه فريسة لابدّ أن تصطاد في وسطه.

اخترنا بعض الصّور الكنائيّة التّي جاءت في نصّ الرّواية على سبيل المثال لا الحصر، والتّي تجلّت من خلالها الحجاجيّة، حيث إنّ طبيعة الخطاب الحجاجي تقتضي المتكلّم تخيّر العبارات التّي يرى فيها قوّة يحقّق من خلالها التّأثير والإقناع بفحوى خطابه، لذلك لجأ المتكلّم إلى الكناية سعيا منه إلى إثارة إدراك المتلقّي واستدراجه للظّفر بالدّلالة وترسيخ المعنى في ذهنه حتّى يصل إلى مقاصده الحجاجيّة الغنيّة بعناصر التّخيل والإبداع.

ت- الصّورة الاستعاريّة: تتميّز الاستعارة بمكانة بالغة الأهميّة في حقل التّداوليّات، لأنّها تحمل داخلها طاقة حجاجيّة لتحقيق الإقناع والتّأثير، وتعدّ متنفّسا للعواطف والمشاعر الانفعاليّة، من خلال تقريب المعنى إلى ذهن المتلقّي، وتوضيح المعاني والأفكار لتجعل القارئ يحسّ بالمعنى عن قريب.

والاستعارة الحجاجيّة هي "تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكريّ أو العاطفيّ للمتلقّي"[2]. فاستعمال الاستعارة كحجّة يحمل المتلقّي على الإذعان، ويجعله يمعن عقله في تأويلها وإدراك حقيقتها.

وتكمن حجاجيّتها في تدخّل آليّتي الإدّعاء والاعتراض، فالوظيفة الحجاجيّة للذّات المظهرة هو إدّعاء وجود المعنى الحقيقي للخطاب أي المطابقة بين المستعار منه والمستعار له[3]. وجود الاستعارة في الخطاب الحجاجيّ يرتبط بإثارة النّفوس والخيال وتحريك المشاعر بغرض إقناع المتلقّي، فهي آليّة من آليّات الخطاب الإقناعي لا بعدّ وظيفتها التّزيينيّة فحسب، بل بارتباطها بمقاصد المتكلّمين وبسياقاتهم التّخاطبيّة والتّواصليّة.

وبعد تأمّلنا لنصّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** وجدناها تتضمّن مجموعة مهمّة من الاستعارات الحجاجيّة، اخترنا منها: قوله "أمقت جريمة هذا الشّبح الغاشم"[4]، استعارة تصريحيّة حيث صرّح من

[1] - الرّواية، ص140.

[2] - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص495.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص496.

[4] - الرّواية، ص65.

خلالها الكاتب بالمشبّه به (الشّبح الغاشم)، وحذف المشبّه (السّلطة)، الذّي عبّر الكاتب عن مقته لها بالقرينة (أمقت /جريمة).

فاستعمل الكاتب حجّة الجريمة التّي يقترفها الشّبح الظّالم من أجل إقناع المتلقّي بما تقترفه السّلطة في حقّ المفكّرين، فسعى الكاتب إلى تصوير السّلطة في أبشع تصوّر حتّى يربط أذهان المتلقّين بالموت والجريمة ويعلّق أخيلتهم بصورتها.

وفي قوله "لابدّ أنّ روحي كان تمزّق منذ تلك الأيّام العصيبة"[1]، استعارة مكنيّة حيث شبّه الكاتب الرّوح (المشبّه) بالقماش المحسوس (المشبّه به) الذّي تمزّق، فذكر المشبّه وحذف المشبّه به، مع ذكره للّازمة (تمزّق). وهذه الحجّة استعملها الكاتب من أجل إقناع المتلقّي بأنّ الرّوح لا قيمة لها في راهن تغيّب فيه الحقيقة وتنتهك. فتمّ التّعبير عن المعنوي بشيء محسوس ماديّ، وهذا يشكّل أقوى حجّة وأقوى دليل لخدمة المقصود.

استعمل الكاتب مرّة أخرى استعارة مكنيّة في قوله "دخلت الشقّة أحمل الهديّة فانفجر فرحي المفاجأة!"[2] وغيرها من المقاطع السّرديّة التّي تحمل الاستعارة الحجاجيّة، التّي تحمل وظيفة حجاجيّة تكمن في الإقناع والتّفاعل، حيث لا يشارك المتلقّي متكلّمه في الفكرة المطروحة فقط من خلال الاستعارة، بل يشاركه إحساسه وانفعاله أيضا..

ولا تقتصر حجاجيّة الصّورة في الرّواية على التّشبيه، الكناية والاستعارة، بل شملت كل صورة فنّية تتّسم بالبساطة والسّهولة، وفي الوقت نفسه تكون على درجة كبيرة من العمق، غنيّة بعناصر التّخييل والإبداع والإقناع والتّأثير. ونذكر من الصّور الفنيّة الحجاجيّة في خطاب الرّواية، الأدلّة الجاهزة أو الشّواهد ذات الدّعامة الفعّالة والحجج القويّة..

فنقول إنّ هذه الأدلّة الجاهزة عادة ما تشمل الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة الشّريفة والأبيات الشّعرية، لكنّها لم ترد في الرّواية. بل ما ورد منها بعض المقاطع السّرديّة التّي تستدعي شخصيّات تاريخيّة وأخرى أسطوريّة، فقد وظّفها الكاتب في نصّه لونا من ألوان التّضمين، كما أنّها شكل من أشكال الإيجاز.

[1] - الرّواية، ص71.

[2] - الرّواية، ص178.

حيث يذكر المتكلّم بعض الأسماء وهو يقصد تاريخها وقيمتها ودورها في الحياة البشريّة، فمنهم من كان يضرب به المثل في القوّة والسّلطة والجبروت، ومنهم من كان يضرب به المثل في الشّهامة والبطولة. فاستحضار الأسماء يشير إلى وقائع معيّنة، واستحضار الوقائع هو أصلا فعل حجاجيّ..

وفي هذا المقام نذكر قول الكاتب "سيف بن ذي يزن مع شامة. وعليّ بسيفه ذي الفقّار المفروق يقتل الغول ذا الرّؤوس السّبع. والعفريت يخرج من قمقم الزّجاجة دخّانا: شبّيك لبّيك! وزدت عليه قصّة الكاهنة توصي ابنيها بدخول الإسلام وكسيلة يقتل عقبة بن نافع"[1].. "صور عبّان رمضان ومحمّد خميستي ومحمّد بوضياف"[2].. "قاتل الرّئيس بوضياف، كما قاتل الرّئيس كنيدي"[3]..

أسهم الكاتب من خلال استدعائه لشخصيّات تاريخيّة وأخرى أسطوريّة، كامنة في ذاكرة الفرد بصفة خاصّة والذّاكرة الجماعيّة بصفة عامّة، أسهمت في رفع ذات المرسل إلى درجة أعلى ومنح خطابه قوّة سلطويّة عند التّلفّظ به، ما يذلّل صعوبة الإقناع والتّأثير. كما عمد الكاتب إلى توظيف المثل بوصفه صاحب دعامة حجاجيّة، كما أنّ له أهميّة خاصّة لأنّه يتيح لنا الرّجوع إلى الحادثة الأصليّة والاطّلاع عليها ثمّ إنّه يسمو بالمعنى إلى مستوى القيم المشتركة[4].

وقد استعمل الكاتب بعض الأمثال الشّعبيّة التّي تعدّ آليّة حجاجيّة ثريّة بخلاصة تجارب الشّعوب، نذكر منها قوله "شري الحوت في البحر! قلت متعمّدا احتلابه أكثر"[5]. فقد قدّم الكاتب هذا المثل ليقنع المتلقّي بأنّ الصّحفي جرّب الحياة وتعلّم منها الكثير، فهذا المثل لإثبات معرفة وثقافة الصّحفي بما يجري حوله. وظّف الكاتب مثلا آخر في قوله "تهلّ في روحك!"[6]، وعادة ما يذكر هذا المثل بأساليب مختلفة بين الشّعوب تتّفق في المعنى، وعادة ما يقال عند الوداع والرّحيل..

حاول الكاتب من خلال توظيفه للأدلةّ الجاهزة -المذكورة سابقا- تحقيق أهدافه الإقناعيّة وتقوية أمره على المخاطب، كما أدّت هذه الأدوات دورا حجاجيّا ليس فقط على سبيل الزّينة اللّفظيّة، وإنّما على مستوى الإبلاغ والتّبليغ أيضا، ومن هنا تدخل الآليّات البلاغيّة بصفة رئيسة في تمظهرات الخطاب الحجاجي في تشكيل الخطاب، لتحقيق تواصل مميّز بين الناس.

[1] - الرّواية، ص29.
[2] - الرّواية، ص82.
[3] - الرّواية، ص120.
[4] - ينظر سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم، ص294-295.
[5] - الرّواية، ص161.
[6] - الرّواية، ص183.

كما شملت آليّات الحجاج البلاغيّة جانب البديع إلى البيان، فقد أدّى البديع دورا حجاجيّا هامّا، كما اعتمد عليه الكاتب في خطابه كوسيلة حجاجيّة لا يمكن الاستغناء عنها، واعتنى أكثر بالطّباق، جامعا بين الشّيء وضدّه في الخطاب، نحو قوله "أنا أتوقّع أن تكون امرأة أو رجل"[1]، "وكنت انعطفت شمالا فقابلني على بعد أمتار في الرّكن إلى اليمين يافطة مقهى الطّاسيلي"[2].. "ثمّة بدت الحياة مشرقة على وجوه الأطفال والنّساء والرّجال متناثرين عبرها"[3].. "قلّبها ذات اليمين وذات الشّمال ورأسا على عقب"[4].. "يحرّك الغمّاز إلى أعلى أو أسفل"[5]..

لجأ الكاتب إلى استخدام الطّباق من خلال ثنائيّات (امرأة- رجل)، (شمالا- يمين)، (النّساء- الرّجال)، (اليمين- الشّمال)، (أعلى- أسفل) -على سبيل المثال لا الحصر- فقد جمع الكاتب بين لفظين متقابلين في المعنى ليصل إلى أهداف حجاجيّة، مرتبطة أغلبها بإقناع المتلقّي بقصديّة الخطاب.

فقد كان للطّباق قيمة حجاجيّة تجلّت في تجسيدها لمختلف صور الحياة ووجوهما المتناقضة في الواقع، فقد سعى الكاتب من خلال الطّباق إلى إثارة عواطف المتلقّي، وتحقيق الشّعور بالمعنى لديه عن طريق المفارقة بين المتضادّين والإسهام في إثراء الدّلالات وتعميق الأفكار.

وتجدر الإشارة أنّ البحث في مجال الحجاج في الخطاب الرّوائي يقتضي العديد من الآليّات والطّرائق في ضوء النّظريّة التّداوليّة، تحيل إلى تشعّب الحجاج بتشعّب الخطابات، وباختلاف النّصوص وأنماطها، وكذا اتّساع وتعدّد الحدود التّأويليّة الدّلاليّة، وفق البنية الحجاجيّة للخطاب وأبعادها التّداوليّة. فكيف تجلّت هذه البنية وما أبعادها في رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح؟**

2- البنية الحجاجيّة للرّواية وأبعادها التّداوليّة..

[1] - الرّواية، ص108.
[2] - الرّواية، ص114-115.
[3] - الرّواية، ص127.
[4] - الرّواية، ص148.
[5] - الرّواية، ص176.

إنّ الاهتمام بالبنية الحجاجيّة للخطاب يمكّننا من الإلمام والوقوف على فعاليّة الخطاب الحجاجي في الرّواية، تسعى هذه الفعاليّة إلى الإقناع من خلال مفاهيم حجاجيّة تنوّعت أسماؤها، مع مراعاة كافّة العناصر التّي تسهم في إنتاج الخطاب وقصده، بغية التّوصّل إلى غاياته.

فلم تعد اللّغة أداة التّواصل فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى التّأثير في المتلقّي من خلال توظيف آليّات حجاجيّة تخلق الفعاليّة، التّي لها الدّور الفاعل في تصعيد الحجج وإثباتها للتّوصّل إلى نتائجها. وهو ما سنحاول توضيحه في هذا الجزء من الدّراسة من خلال الوقوف على فعاليّة الخطاب الحجاجي، فكيف تجلّت هذه الفعاليّة في الرّواية؟

- **فعالية الخطاب الحجاجي في الرواية من خلال ..**

إذا كان الحجاج في معناه العادي يتشكّل من خلال عرض الحجج وتقديمها بهدف التّأثير في المتلقّي، وغايته هي نجاح الخطاب، فالحجاج بمعناه الفنّي يتشكّل من خلال مجموعة العلاقات الخاصّة المتواجدة في الخطاب والمدرجة في اللّسان. فتظهر في السّلم الحجاجي والتّوجيه الحجاجيّ[1]. فلا يتحقّق نجاحه من غير تنظيم وترتيب في عرض الحجج وترتيب الأقوال، من خلال توظيف اللّغة توظيفا سليما يسمح لها تداوليّا بتشكيل سلّم حجاجيّ تتحقّق من خلاله الوظيفة الحجاجيّة والفعاليّة.

أ- السّلم الحجاجي: ويقوم على إخضاع الحجج الواردة في الأقوال أو الأفعال إلى ترتيب منطقيّ بحسب القوّة والضّعف، وهذا التّرتيب هو ما يسمّى 'السّلم الحجاجي'، فهو "عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزوّدة بعلاقة تراتبيّة"[2]. وهذا يعني ضرورة تراتبيّة الحجج المدافعة عن فكرة ما، ترتيبا يحقّق نجاحها، على أن تكون هذه الأقوال تمتلك حجّيتها، وفي هذا تتفاوت درجة وقوّة كلّ حجة حتى تكون مرتّبة حجاجيّا.

وحتّى يتحقّق نجاح السّلم الحجاجي في الخطاب، لابدّ أن يحتوي على شرطين: الأوّل وهو "كلّ قول يقع في مرتبة ما من السّلم يلزم منه ما يقع تحته، بحيث يلزم من القول الموجود في الطّرف الأعلى جميع الأقوال التّي دونه"[3]. وهذا يعني أنّه لا يمكن الانطلاق من الحجج المبعثرة والتّي لا تنتمي إلى فكرة واحدة، فيجب أن تكون مرتّبة بحسب قوّتها.

[1] - ينظر صابر الحباشة، التّداولية والحجاج مداخل ونصوص، ص21.

[2] - طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص277.

[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

الشّرط الثّاني هو "كلّ قول كان في السّلم دليلا على مدلول معيّن، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه"[1]. أي أنّ الحجج التّي تنتمي لفكرة واحدة، أقوالها ما كان أعلى مرتبة ممّا تحتها، فهي دليل على حجيّة الفكرة. فهذه التّراتبيّة تظهر في شكل سلميّة (السّلم الحجاجي)، والتّفاوت بين قوّة الحجّة وضعفها داخل السّلميّة الواحدة، يبرهن على التّنوع في القول الواحد.

كما يخضع السّلم الحجاجي لقوانين أبرزها قانون النّفي الذّي يحمل معنى إذا كان القول دليلا على مدلول معيّن، فإنّ نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله[2]. قانون القلب الذّي "ينصّ على أنّ سلّم الأقوال السّلبيّة هي عكس سلّم الأقوال الإيجابيّة"[3]، فالقضيّة الأولى هي حجّة أقوى من القضيّة الثّانية، ومعنى القلب هنا أنّ نقيض القضيّة الثّانية يعدّ حجّة أقوى من نقيض القضيّة الأولى.

قانون الخفض وينصّ على "إذا صدق القول في مراتب معيّنة من السّلم، فإنّ نقيضه يصدق في المراتب التّي يقع تحتها"[4]. وعليه نتوصّل إلى أنّ درجة ضعف الحجّة أو قوّتها معيار لإثبات الحجاج في اللّغة بغية إبراز قيمتها الحجاجيّة. ومن هنا يكتسب الخطاب الحجاجي تداوليّة واسعة تهتمّ بجميع ملفوظات المتكلّم التّي يلقيها للمتلقّي بهدف إقناعه وفق ما تتيحه اللّغة، في تراتبيّة وتنظيم داخل سلّم حجاجيّ.

وبهذا يكون السلّم الحجاجي مبحثا تداوليّا نسعى من خلال مقاربته إلى إبراز وظائف المعطيات المساهمة في تحقيق الوجهة الحجاجيّة، فلا يمكننا عزل البنى اللّغويّة عن جانبها التّداولي الذّي صيغت فيه. فعزلها يمنعنا من إظهار القيمة الحجاجيّة لها، تعمل هذه القيمة على توجيه الخطاب وجهة حجاجيّة، يحكمه تنظيم الحجج من حيث درجات قوّة وضعف الحجج على سلّم يجمع بين الحجّة الأكثر قوّة والحجّة الأكثر ضعفا.

فالاهتمام بالسّلم الحجاجي الذّي يتشكّل بما تتيحه اللّغة من روابط وعوامل حجاحيّة، يخوّل لنا مقاربة لغة الخطاب وإبراز قيمته وفعاليّته الحجاجيّة إلى أبعد مستوياته بغية إذعان المتلقّي والتّأثير فيه.

[1] - طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، ص277.
[2] - ينظر المرجع نفسه، ص278.
[3] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[4] - المرجع نفسه، ص277.

ولتبيان هذه الأهميّة ارتأينا تجسيد هذه المفاهيم النّظريّة تطبيقا على بعض النّماذج -على سبيل المثال لا الحصر- من نصّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، واخترنا وصف الوضعيّة التّي وجد بها الأستاذ والفرضيّات التّي تجعل من هذه القضيّة قضيّة اغتيال، بسبب مشاحنات لعلاقة جنسيّة شاذّة -كما تمّ تصويرها- والحجج المعارضة لهذه الفرضيّات الدّالة على أنّ القضيّة 'اغتيال سياسيّ'..

فسنلاحظ ذلك التّلازم بين الخطاب الحجاجي ونتيجته، والتّفاوت من حيث القوّة فيما يخصّ بناء هذه الحجج. كما أنّ الحجج تنتمي إلى فئة حجاجيّة واحدة، وتؤدّي إلى نتيجة ضمنيّة واحدة..

الحجّة الأولى: صورة السّيارة التّي شوهدت أمام مقرّ حزب الحركة الدّيمقراطيّة التّي ينتمي إليه الأستاذ، وعلى متنها أربعة أشخاص[1].

الحجّة الثّانية: الوضعيّة المفبركة التّي وجد فيها الأستاذ والمرتّبة والتّي توحي بأنّ يدا ما أو أكثر، أخذت كامل وقتها في حطّ الجثّة لتبدو على تلك الحال[2].

الحجّة الثّالثة: وجود البقعة الخضراء على مستوى حوض الأستاذ والتّي تدلّ على أنّ جثّة الضّحيّة كانت بدأت تتفسّخ، وهذا ما يدلّ أنّ زمن الوفاة الفعليّ ليس هو الزّمن الذّي قدّرته السّلطات الخاصّة[3].

الحجّة الرّابعة: تطهير جسد الضّحيّة من أيّ رواسب لاصقة أو ألياف نتيجة عراك أو دفاع، لإتلاف كلّ بيّنة[4].

الحجّة الخامسة: عدم العثور على الجسم الحّاد الذّي جعل حافّة طشت المرحاض مرهمشة جزئيّا، إضافة إلى التّغيير في تقرير الطّبيبة الشّرعيّة التّي عاينت الجثّة[5]. فهذه الحجج والأقوال تنتمي إلى فئة حجاجيّة واحدة متعلّقة بقضيّة الاغتيال، وتؤدّي إلى نتيجة ضمنيّة واحدة، وهي 'اغتيال الأستاذ كان مؤامرة مدبّرة'[6].

---

[1] - تراجع الرّواية، ص117.
[2] - تراجع الرّواية، ص150.
[3] - تراجع الرّواية، ص151.
[4] - تراجع الرّواية، ص153.
[5] - تراجع الرّواية، ص149.
[6] - تراجع الرّواية، ص117.

ويمكن التّمثيل لما تمّ عرضه من الحجج بالمخطّط السّلميّ الآتي:

_ قضية مقتل الأستاذ أسعد المرّوري كان سيتغيّر طابعها فتتحوّل من اغتيال يصرّ رفاقه على أنّه سياسيّ، إلى مؤامرة.. **ن نتيجة**

- أيّ رأس بتلك الصّلابة تكسر تلك الحافة إن لم تكن مكسورة من قبل أو كسرت بالجسم الحادّ الذّي لم يتم العثور عليه! **ح5**

- كان على الخبرة العلميّة أن تثبت إن كانت هناك رواسب لاصقة أو آليّات، نتيجة عراك أو دفاع، بأصابع الضّحيّة وأظافره. فاحتملت لها أن تكون هناك عمليّة تطهير قد تمّت لإتلاف كلّ بيّنة. **ح4**

- كيف تفسّرين وجود بقعة خضراء لافتة على مستوى حوضه؟ **ح3**

- وضعيّة بترتيب كذاك الذّي يصرخ بأنّ يدا ما، أو أكثر، هي التّي أخذت كامل وقتها في حطّ الجثّة لتبدو على تلك الحال. **ح2**

- وقد شقّت ذهني لمعة من صورة السّيارة التّي تكون شوهدت أمام مقرّ حزب الحركة الدّيمقراطيّة وعلى متنها أربعة أشخاص. **ح1**

نلاحظ من خلال الشّكل أعلاه تصعيد الحجج وتراتبها بواسطة بعض العوامل الحجاجيّة المتمثّلة في 'قد، أن، كيف، أيّ، الواو'.. وقد سار السّلم بمنحى حجاجي متميّز حقّق من خلاله فاعليّة في قوّة هذه الحجج للتّوصّل إلى النّتيجة الحجاجيّة، والتّي تعدّ غاية أقنعنا بقيمتها الكاتب وضرورة كشفها.

كما أن المخطّط أوضح لنا أنّ (ح5) كانت الأقوى في بناء هذا السّلم لما تحمله من أمارات الاغتيال المدبّر له، ثمّ تليها الحجج الأخرى ذات القيمة الحجاجيّة المتعلّقة بقوّة الفكرة التّي تؤكّد طبيعة الاغتيال، فهذه الحجج تقوّي بعضها وتخلق الفاعليّة الحجاجيّة التّي كان لها أثرها الواضح في النّتيجة المتوصّل إليها.

كما تظهر فعاليّة الخطاب الحجاجي أيضا من خلال الإقناع والوصول إلى الحقيقة القائمين على أسس وضوابط وشروط متعلّقة بالحوار، الذّي يمثّل نمطا من النّقاش القائم على التّداول بين المتحاورين حول قضيّة ما. فكيف تجلّت فعاليّة الخطاب الحجاجي في الرّواية من خلال الحوار؟

ب- حجاجيّة الحوار: عرف الحوار تعدّدا دلاليّا إلّا أنّه جانب الحجاج في مواضع عدّة بحسب السّياق الذّي ورد فيه، فمن خلال الحوار يتمّ التّفاعل مع الآخر، وأثناء هذه العمليّة التّحاوريّة يسعى كلّ واحد منها إلى إقناع الآخر، موظّفا في ذلك الآليّات الحجاجيّة المتاحة له، وهنا يلتقي معنى الحوار بمعنى الحجاج. فلا يتحقّق الحوار إلّا بوجود متخاطبين تجمع بينهم معارف وخبرات مشتركة، ولا حجاج من دون حوار، ولا حجاج إذا لم يتضمّن في ثناياه الحوار التّفاعلي.

قدّم الحوار للكتاب حريّة كبيرة في الرّواية الحديثة، حيث مكّنهم من الحركة دون قيد، ينتقلون بين أصوات مختلفة، وهذا ما تجلّى في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث طغى الحوار على صفحات الرّواية، فقد وظّف الكاتب بشكل واضح الحوار الخارجي أكثر منه الدّاخلي، فلم يكن بحاجة إلى 'المونولوج' حيث بدا كلّ شيء واضح في القضيّة.

فقد سعى الكاتب إلى نقل اعترافات وشهادات شخصيّات مختلفة من السّلطة وغيرها حول ما وقع، يبيّن بها ما خفي من حقائق، وقد كانت اللّغة سيّدة المقام في عمليّة الإفهام، فاللّغة جعلت الكاتب يستطيع إجلاء أفضية القضيّة في الرّواية.

كما ساهم تشكيل البناء اللّغوي لهذا الحوار في الكشف على مختلف أنماط وعي الشّخصيّات، في كل مقطع حواريّ، فالخطاب الحجاجيّ في جوهره حوار يتجلّى بين باثّ ومتلقّ، لأنّ "المحاور يتوجّه إلى غيره مطّلعا إيّاه على ما يعتقد وما يعرف، ومطالبا إيّاه بمشاركته اعتقاداته ومعارفه، وفي هذا الاطّلاع وهذه المطالبة يكمن البعد الاجتماعي للحواريّة"[1]، فالحجاج في أبسط صوره حوار، والتّحاوريّة سمة أساسيّة في كلّ حجاج، ففي الحوار تنخرط الذّوات وتتفاوض لتحقيق التّقارب بينها. "فالحوار هو الأرضيّة التّي عليها يتأسّس الحجاج وينبني"[2].

وسنحاول أن نقتطع بعض المحطّات من الحوار في الرّواية على سبيل المثال، والذّي اتّسم بطابعه المباشر، يتقصّد المتلقّي من غير تمويه أو استعارة أو كناية أو تلميح، والملاحظ في الرّواية أنّ الحواريّة المباشرة غالبة، حتّى يؤدّي الحوار دوره في الإقناع ضمن الممارسة الحجاجيّة، تتوزّع بين المتحاورين اللّذين يمارسان الإدّعاء والاعتراض، فلا شكّ أنّ الحجاج يقوم على الاختلاف.

[1] - سامية الدّريدي الحسني، دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص37.
[2] - المرجع نفسه، ص144.

تحقّقت الخاصيّة المباشرة في الحوار عبر آليّات حجاجيّة، وبحكم أنّ قضيّة النّص قضيّة اغتيال يبحث فيها الصّحفي عن الحقيقة ويسعى لجمع الأدلّة، فإنّ أكثر المقاطع كانت حواريّة بينه وبين الشّرطة والشّهود وأقارب الضّحيّة. لذلك تجلّت آلية تكثيف السّؤال في الحوار، ونذكر مثالا لذلك قول الصّحفي "كنت أشعر أنّي طرقت المسمار أكثر ممّا ينبغي"[1]، وهذه حجّة واضحة أنّ 'رستم' قد أكثر السّؤال على الطّرف الثّاني، ما جعله يخترق الآخر عبر مباشرة الاتّصال معه بالسّؤال.

كما ورد في الرّواية الحوار المباشر المعتمد على التّكثيف التّجزيئي للأسئلة، الذّي يقوم على الإفراد في السّؤال، أي أنّ السّائل يورد سؤاله مفردا، يسمع جوابه، ثم يورد سؤالا غيره فيسمع جوابه، وهكذا حتّى يأتي على تمام أسئلته. وقد ورد هذا الحوار كثيرا في الخطاب الرّوائي، ونختار منه ما يلي:

"حسب معلوماتي، الاتّصال الثّاني في سجّل استقبال الأستاذ المرّوري كان من رقم سفيان نفسه.

قد لا يكون ابني هو الذّي اتّصل. يمكنهم معرفة المتّصل بالعودة إلى التّسجيل الصّوتي إن أرادوا.

هل لديكم شكّ في من يكون فعل ذلك. شخص أو جهة؟

سفيان كتوم جدّا. ثمّ إنّ قاضي التّحقيق كان رفض طلبنا بأن يتمّ تثبيت كلّ الاتّصالات التّي أجراها الضّحيّة أو استقبلها يوم اختفائه".[2]

كما جاء في النّص الحوار الذّي يتضمّن جوابا بسؤال، حيث تنقطع بهذا حجّة السّائل ويضعف استدلاله، حيث يتحوّل من مدافع باحث عن جواب لسؤال مفاجئ. وهذا الحوار بين الصّحفي وضابط الاستعلامات والأمن يوضّح ذلك..

"هل يمكن لي أن أسألك؟

طبعا

ومن يكون قاتل الأستاذ أسعد المرّوري؟

أتوقّع ما يكون سرّب لك عنّي!"[3].

[1] - الرّواية، ص77.

[2] - الرّواية، ص143.

[3] - الرّواية، ص119.

حيث تحوّل الصّحفي من مدافع يمتلك زمام المبادرة، إلى مدافع باحث عن جواب لسؤال مفاجئ. وإذا كان الحوار المباشر يعتمد على سلسلة متتابعة من السّؤال والجواب، يشترك فيها كلّ من الطّرفين في الوقت نفسه، فإنّ الحوار غير المباشر يقوم على ما يقوله الطّرفان دون أن يكون هناك أيّ حوار قائم على السّؤال والجواب.

وقد ورد في نصّ الرّواية لكن قليلا مقارنة بالحوار المباشر، ومن جملة الحوار غير المباشر ما ورد بين 'رستم' والضّابط 'مراد':

"لا أشكّ في قدرة الاستخبارات على معرفة المدبّرين الحقيقيّين لاغتيال الأستاذ أسعد المرّوري، إن كان المتّهم مجرّد كومبارس. قلت.

لابدّ أن يكون ملفّ القضيّة تضمّن احتمالات أخرى لدواعي القتل يكون التّحقيق طرحها!

لا يخفى عليك. كثير من القضايا الجنائيّة، في البلد، تتابع بملفيّن.

الثّاني هو الذّي لا تصل يد العدالة إليه!

هذا إجراء يكاد يكون عالميّا"[1].

كما تخلّل الحوار في الرّواية الصّمت ليكون جزءا من حجاجيّة البناء الحواري، وله دلالاته الموظّفة في النّص عبر إشارات صريحة ترد أثناء الحوار، كقوله: "لم يستجب"[2]، "لم ترد"[3]، "لم تستجب. أبقيت على صمتي الموارب"[4].. فليس الصّمت فرصة لالتقاط الأنفاس فقط، وإنّما هو موقف زمنيّ قصديّ يخترق كلام الأطراف المتحاورة، حيث له الأثر الواضح في توجيه الحوار ودلالاته.

هذه الدّلالات التّي عادة ما تتلخّص في الصّمت لإعادة الحجج الإقناعيّة، التّهرّب من حجّة الخصم ومحاولة دفعها من غير الإقرار بها، دلالة التّسليم والانقياد لحجّة الخصم من غير عناد، دلالة العجز النّهائي عن مواصلة الحوار..

[1] - الرّواية، ص122.
[2] - الرّواية، الصّفحة نفسها.
[3] - الرّواية، ص151.
[4] - الرّواية، ص152.

كما تميّز الحوار في نصّ الرّواية بحجاجيّة توسيع الحوار أو إغلاقه، حيث إنّ من أهداف الحوار الوصول إلى الحقيقة وتكوين التّأثير والقناعة. وهذا ما تجلّى في المحكمة بين محامي المتّهم والرّئيس، حيث قال المحامي...

"بالعودة إلى ظروف الجنازة، نتساءل عن العجلة التّي بها تمّ دفن الضّحية (...) وعن السّرعة التّي بها أيضا نصب رخام قبره في الغد من ذلك!

قاطعه الرّئيس أستاذ مبروك، أدعوك إلى الالتزام بموضوع القضيّة"[1].

ففي هذا المقام يسعى المحامي إلى إبراز الأدلّة والافتراضات من خلال توسيع الحوار، بهدف الوصول إلى الحقيقة لكنّ الرّئيس يقاطعه ساعيا إلى إغلاق مجال التّوسيع هذا. ويتكرّر الإغلاق طيلة الجلسة بقول الرّئيس "لن تأخذ المحكمة بعين الاعتبار أقوال الدّفاع هذه"[2]، وعادة ما ينتهي إغلاق الحوار بالعجز والانقطاع والصّمت.

ولا ننسى ذكر الحوار الدّاخلي في الرّواية الذّي يرسم مجال وعي الشّخصيّة ومتقلّباتها الدّاخليّة، وهذا اللّون الحواري يقلّ في الرّواية، ربّما يعود ذلك لاهتمام الكاتب بتعرية الحقائق للمتلقّي أكثر من اعتنائه بهذا الحوار الدّاخلي، حيث يغيّب كلّ شيء فيه.

ومن أمثلة الحوار الدّاخلي المتعلّق بالنّفس "لا أعرف قلت، وخلف لساني لهذا، إذا"[3].. "إن لم يكن سفيان هو الذّي اتّصل فمن غيره هذا الذّي كان معه واستعمل نقّاله في الثّانية وخمس دقائق؟ لماذا؟ لا أحد كان يسمعني"[4].. فالكاتب كان يخاطب ذاته على لسان 'رستم' والدّليل على ذلك، أنّه لم يوجّه خطابه إلى الشّخصيّة التّي يحاورها وألغى سؤاله وفضّل أن يبقى في صمته.

فالحجج تختلف من حوار إلى آخر وتتنوّع حسب موقع كلّ شخصيّة، بين مكانة المدّعي والمعترض، ولكلّ حجّة في الخطاب بعدها التّداولي في أفعال اللّغة، وهذا ما جعلنا نتساءل: ماهي الأبعاد التّداوليّة للحجج الموظّفة في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"؟**

[1] - الرّواية، ص207.
[2] - الرّواية، ص209.
[3] - الرّواية، ص122.
[4] - الرّواية، ص143.

- **الأبعاد التّداوليّة للخطاب الحجاجي في الرّواية..**

لمعرفة الأبعاد التّداوليّة للخطاب الرّوائي من الوجهة الحجاجيّة، يتوجّب علينا معرفة نوعيّة الحجج التّي تنهض عليها الرّواية حتّى نحدّد المعماريّة الحجاجيّة لها. وقد صادفنا من خلال قراءتنا للرّواية أربعة أنواع من الحجج، ذات أبعاد تداوليّة متعلّقة بالسّياق والتّواصل والتّنظيم والإقناع.

وسنمضي في الوقوف عند كلّ نوع من هذه الحجج، وذلك حسب ما ظهر لنا من خلال قراءتنا لنصّ الرّواية، والتّي لا يمكن أن تقتصر على هذه الأنواع فقط، بل تعود إلى اتّساع مجال القراءات والتّأويلات.

أ- الحجاج بالسّخرية: لا يخلو الخطاب السّاخر من أبعاد إقناعيّة، فالسّخريّة إحدى فنون القول وأغراض البلاغة، فالغاية منها كوسيلة حجاجيّة هي التّأثير في المتلقّي وحمله على الإقبال على القضيّة التّي يعالجها السّاخر، فالسّاخر في خطابه لا يسعى لتحقيق المتعة الفنيّة عن طريق النّتائج التّي تخلّفها كالضّحك أو الاستهزاء، بل يسعى أكثر إلى مرتبة الإقناع.

فهي إحدى الوسائل البلاغيّة التّي يريد بها السّاخر إقناع متلقّيه وإخضاع خصمه، فهي عمل حجاجيّ، "فاستعمال أو استخدام السّخريّة، دليل على توفّر الحجاج، ذلك أنّ شكلها المتمثّل في التّعارض، أو الاختلاف هو عمل ذو طابع حجاجيّ"[1]. فالسّخرية مقوّم حجاجيّ يسمح للذّاكرة باحتوائه وتناقله وتأثيره، بما يحويه من قيم حجاجيّة ومقاصد تداوليّة تخدم الاستراتيجيّة الحجاجيّة. فالخطاب السّاخر من الخطابات التّي يتماهى فيها الإمتاع مع الإفادة، ويظلّ عبرها الهزل استراتيجيّة إقناعيّة تعين مستعملها على إيصال رسالته وإنجاح خطابه.

السّخريّة هي أكثر من مجرّد أداة للاسترخاء، وليس تنميقا للحجاج وإنّما تنتمي إلى بنيته العميقة، ومن الحجج غير المباشرة للسّخريّة التّهكم الذّي يعدّ أداة فعّالة لاستمالة المتلقّي ليقبل على ما يقوله، فهو يعمل على تشويقه من جهة، وجذبه للبحث عن المعنى الحقيقي الذّي لا تصرّح به السّخريّة من جهة أخرى، وإنّ ما يساعد المرسل في اختيار حججه وحسن توظيفها هو خلفيّته المعرفيّة، ومعرفته بالسّياق وعناصره.

[1] Perlman Chaim et obrechts tyteca Lucie, L'argumentation, la nouvelle rhétorique, university du Bruxelles, 1983, p280.

قد ورد التّهكم في الرّواية من خلال مقاطع حواريّة كثيرة اخترنا منها حوارا دار بين شباب العمارة، كانوا تداولوا خبر العثور على الأستاذ ميتا..

"شرطة ميكي. خمسة أيّام جري بلا فايدة . قال الذّي يسند ظهره إلى الحائط.

وشكون يكون قتل الأستاذ؟ تساءل الذّي يتلاعب بسكّين الزّر.

سمعت كان يعمل النّش للحكومة. ردّ من كان يحشو سيجارة.

ربّما راح في تصفية حسابات. افترض الذّي فرقع العلك بين شفتيه.

بل في قضية طيز. استدرك صاحب القرط.

وإلّا واش قال سي عثمان؟ سأل صاحب السّكين، وطلب إليه 'هيّا! صورة لنا مع بعض. هكذا"[1]

تتأرجح السّخريّة بين مستوى ضيّق يتمثّل في السّخرية من فرد بعينه، أو مجموعة من أفراد محدّدين -كما ورد في المثال- إلى مستوى أعلى وأرحب أي السّخريّة من الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ والثّقافي بصفة عامّة. وهذا العبور والانتقال من المستوى الأدنى إلى المستوى الأعلى يؤكّد سعي السّاخر لتجاوز ما هو شخصي إلى ما هو أعمّ وأشمل لتجسيد صوت أمّته.

تقدّم السّخريّة للحجاج قوّة دفع في حرب أو صراع نفسيّ بينه وبين خصمه من خلال إحداث الإقناع بالحجّة في أسلوب يزاوج بين عنصريّ الإمتاع والإقناع، ووجودها في الخطاب الحجاجي دليل على أنّها عنصر أساسيّ. فالسّخريّة بالمخاطب إثبات لتفوّقه عليه غايته التّأثير وحمل السّامعين على الإقبال على القضيّة التّي تعالجها بعدّها مقوّما له قيمة حجاجيّة.

ب- الحجاج بالعاطفة: للعواطف مكانة في الحجاج حيث تثير المشاعر في نفس المتلقّي، فقد ظهر "مسلك آخر في الحجاج مهمّ يقوم على بناء العواطف داخل الخطاب بناء حجاجيّا يساعد على تبرير ما يشعر به المتكلّم من عواطف، وحمل المخاطب على الاعتقاد في صحّة ذلك الشّعور، ومن ثمّ على تبنّيه"[2]. والعواطف كثيرة هي التّي أثارها الكاتب في نصّه تتنوّع بين إثارة الشّفقة، شعور الفشل والمرارة، السّعادة والاكتفاء العاطفي.

[1] - الرّواية، ص40.

[2] - حاتم عبّيد، منزلة العواطف في الحجاج، مجلّة عالم الفكر عدد خاص بالحجاج، ع2، المجلد 40، ديسمبر 2011، ص240.

فاستدعاء عاطفة الشّفقة في الرّواية تبرز مثلا من خلال صدمة زوجة الأستاذ بخبر اغتيال زوجها، وطلبها رؤيته وتوديعه. فتقول "قتلوه! زوجي. قتلوا أسعد (...) أنتما رفيقاه. خلوني نشوفه!"[1]. وفي قولها "لطّخوا شرف أسعد. أهانوا ضميره. شوّهوا سمعة رفاقه. وعفروا كرامتنا"[2].. وفي قول والد المتّهم "أنا أستاذ جامعيّ وأقدّر ما أقوله. ابني لن يكون أبدا قاتلا. سفيان كان كبش فداء. ابني بريء"[3]..

فالمشهد المروّع الذّي عاشته زوجة الأستاذ، والوضع الذّي آل إليه والد المتّهم، والشّعور بالمرارة قد رسم عاطفة كبيرة، فهي حجّة لها تأثير قويّ في الإقناع يكمن في مصداقيّتها وسلامتها، حجّة مستمدّة من الواقع المعيش، لهذا أتت مناسبة لسياق النّص الذّي ينقل لنا حالة الزّوجة وحالة الأب.

ولا تتوقف الحجّة العاطفيّة عند إثارة الشّفقة، شعور الخوف والفشل، المرارة والحزن، ولكن تتجلّى حجج أخرى في الرّواية تحتضن مشاعر الأمان والانتماء والسّعادة. ونذكر في هذا المقام عاطفة الحبّ التّي ولدت بين الصّحفي 'رستم' والطّبيبة 'لطيفة' رغم الوضع والظروف .. "أنت قدري الجميل! قالت (...) وأنت صدفتي السّاحرة! قلت، على إيقاع بيانو يتصاعد، يتصاعد بقدر ما غرقنا في قبلة عميقة أنستنا أنّنا توقّفنا"[4].

وانتهت الرّواية على إثر هذه العاطفة القويّة، فالحجج العاطفيّة في نهاية المطاف يبقى وجودها ودورها كغيرها من الحجج الأخرى التّي تستدعي العاطفة المنطقيّة المناسبة للسّياق، والمحقّقة للقصد والتّواصل، فأصبحت عنصرا وموضوعا هامّا يستدعي الفعل الحجاجيّ والسّرد الرّوائي معا.

ت- الحجاج بالحركة: لا تتحقّق الحجّة والإفهام والتّواصل بالكلام فقط، بل يمكن أن يستعان بالمقوّمات العاطفيّة لتحقيق الفهم وإظهار الخفيّ من المعنى، من خلال حجج يوظّفها المحاج أو المدّعي في شكل حركات لها بعدها التّداولي في التّأثير والاستمالة. ويمكن أن نجمع هذه التّعبيرات الحركيّة ذات القيمة الدّلاليّة في الإشارة والإيماءة، هزّ الرّأس، الضّغط على اليد، النّظرات.. وغيرها من الحركات الجسديّة التّي تسهم في التّعبير اللّغوي بشكل واضح.

وفي المقاطع السّرديّة الآتية سنحاول أن نتلمّس القيمة الجماليّة التّي تربط بين بعض الإشارات الموجودة فيها وفعلها الحجاجي، فللعضو الواحد من أعضاء الجسم كالعين، الشّفتين، اليدين.. عدّة

[1] - الرّواية، ص08.
[2] - الرّواية، ص213.
[3] - الرّواية، الصّفحة نفسها.
[4] - الرّواية، ص222.

دلالات حركيّة لأنّ "الحركة في التّعبير الحقيقيّ عن الحياة ومع النّمو، والتّطور، والزّيادة في الحياة تزداد الأنماط الحركيّة، خاصّة تلك التّي يسهم الإنسان في صنعها من الحركات التّقنيّة الهادفة، أو تلك الحركات العامّة التّي تتكرّر بصورة يوميّة كنشاط حياتيّ تقليديّ عن البشر، يضاف إلى ذلك دور الحركة في التّعبير اللّغويّ بشكل واضح"[1].

ومن الحركات التّي نجدها في الرّواية "لم يلق تحيّة. لم أقم (...) رفعت نظري إليه فذكّرته بالثّلاثمائة كلمة (...) عاصرا جبهته"[2].. "وتابعت حركة يديها المرتبكة في محفظتها، التّي أخرجت منها قرصا مدمجا (...) ونظرت إليّ بما في عينيها من غضب (...) وجذبت مرّة ثانية ونفثت. ثم ضغطت بشمالها شعلة السّيجارة في المنفضة، وبيمناها هزّتني من ركبتيّ"[3].. وقد تنوّعت الحركات بحججها في الرّواية بين دلالة السّخرية والاستهزاء، الغيض والغضب، الاضطراب والارتعاش وغيرها...

فهذه الحركات تعبّر عن معان مقصودة مثل القبول، الرّفض، الدّهشة والتّعجب.. ويمكن القول إنّ الحجاج بالسّخريّة يمكن أن يتجلّى من خلال الحركة، فالاختلاف يكمن في نوع وطريقة السّخريّة، حيث كانت في الأولى قوليّة أمّا الثّانية فكانت فعليّة، كما يمكن أن يصاحب الفعل القول فيصبح المعنى أقوى في الحجاج.

نهضت هذه المقاطع الرّوائيّة على الحجاج بالحركة التّي لعبت دورا مهمّا فيها، من خلال أثرها الإقناعيّ ومناسبتها للسّياق لتحقيق القصد التّواصلي. فالحجاج بالحركة يقوم به المرسل من خلال اختياره للحجج الحركيّة المؤثّرة إلى جانب الآليّات الإقناعيّة التّي تتعلّق بمحيط العمليّة التّواصليّة، ومن خلال التّركيب بين هذه الحجج والآليّات يتّضح الهدف المراد الوصول إليه وهو الإقناع بمضمون الرّسالة.

ث- الحجاج بالسّلطة: هناك علاقة وطيدة بين الحجّة والسّلطة من حيث القوّة والمتانة، فالحجّة توجب تسلّط صاحبها واقتداره. وحجّة العلم أقوى وأعظم من سلطة البدن مثلا، لأنّه بالعلم يحدث الإقناع دون إكراه أو خصام.

[1] - محمّد محمّد داود، الدّلالة والحركة (دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة)، دار غريب، القاهرة، دط، 2002، ص36-37.

[2] - الرّواية، ص42.

[3] - الرّواية، ص66.

والحجّة بالسّلطة هي إحدى التّقنيّات الحجاجيّة التّي اعتمدتها البلاغة الجديدة في الإقناع، حيث اكتسبت قيمتها من اسمها، فهي حجّة تتعلّق وترتبط ارتباطا مباشرا بمنزلة قائلها التّي يتمتّع بها من مكانة خاصّة، تجعل كلامه مسموحا عند فئة خاصّة من النّاس، ممّا يجعل حجّته إثباتا يستدلّ بها ويرجع إليها، فيكون توظيفها في النّص استدلالا على صحّة دعوى أو إبطالها.

حجّة قوّة يصعب مناقشتها، كما لا يمكن الاعتراض عليها، وغالبا هذا النّوع من الحجج لا ترد منفردة، بل يرافقها عدد من الحجج المساندة لبعضها البعض، كما هو حاصل في مقطعنا الرّوائي هذا إلى جانب حجّة السّلطة أتت حجج أخرى كما رأيناها سابقا، فتضفي عليها مصداقيّة، ودرجة كبيرة من الإقناع.

وحجّة السّلطة في قطعتنا السّردية جاءت على لسان محامي المتّهم باغتيال الأستاذ.. "إن كان موكّلي، حسب تقرير الخبرة، تسبّب للضّحيّة في تلك الجروح، خلال عراك، باستعماله جسما حادّا، فأين هو إذا؟ وإن كان الضّحيّة بدوره تسبّب لموكّلي في الجروح التّي دخل بها المستوصف للعلاج فأين هي البيّنة الماديّة على ذلك؟"[1]. فالحجّة التّي استدعاها المحامي يقبلها العقل والمنطق معا، فأين هو الجسم الحادّ؟ وماهي البيّنة الماديّة؟

قدّمت حجّة السّلطة هذه مفعولها في نفسيّة القاضي، الشّهود والحاضرين، لأنّه إذا واصلنا قراءة الرّواية التّي يستمرّ الحجاج فيها نرى أنّ القاضي قد تشكّل لديه انزعاج، وتحرّك من مكانه "وكان الرّئيس، إذ تحرّك مكانه، جلب إليه، مثل مغناطيس، نظرات القاعة"[2].. وكذلك ردّة فعل أحد مفتّشي الشّرطة حين ضغط على كتف 'رستم' وقال "أغلب المحاكمات لا تتأسّس دائما على الحقيقة، كما يقال"[3].

ومن حجج السّلطة في الرّواية التّي تكسوها المصداقيّة قول محامي الضّحيّة "لكي تكون هذه المحاكمة منصفة، لابدّ من إجلاء زوايا الظّل التّي لا تزال تكتنف ملفّ هذه القضيّة. خاصّة ما تعلّق بظروف وفاة الضّحيّة وبوجود دلائل إثبات في مسرح الجريمة بعد أربع وعشرين ساعة من تشميع المكان"[4]، فهذه الحجّة خلقت في نفس القاضي مرّة أخرى انزعاجا جعله يغلق مجال الحوار هذا

[1] - الرّواية، ص210.
[2] - الرّواية، ص210-211.
[3] - الرّواية، ص212.
[4] - الرّواية، ص206.

ويقاطعه قائلا "أستاذ مبروك. وجود دلائل الإثبات من عدمه في الزّمان والمكان هو من اختصاص جهات التّحقيق"[1].

وهذه حجّة قويّة على إثارة القاضي الذّي سعى إلى إبطالها من خلال المغالطة والبحث عن الأعذار المخيّبة للآمال. ومثل هذه الحجج تحتاج للقراءة، وإعادة تأويلها من الوجهة الحجاجيّة، لتقديم عصارة الفهم والتّأويل لهذا النّص لأنّها تختلف والقراءات تتعدّد...

وما جعل هذه الحجج ذات سلطة هو كون الحجاج هو الأداة العامّة، التّي من خلالها يؤثّر المرسل في المتلقّي بطريقة يقبلها ولا يعترضها لأنّها واضحة وجليّة، وهنا تتبلور مهمّة الكاتب في استمالة المتلقّي من خلال التّأثير فيه لتغيير موقفه.

فالحجاج لا يخرج عمّا يتطلّبه الخطاب من أهميّة لمراعاة المرسل إليه، وبناء الفعل الحجاجي لما تقتضيه سماته، بالإضافة إلى هدف المرسل والعناصر السّياقيّة الأخرى. فالحجاج فعاليّة تداوليّة جدليّة يهدف إلى إشراك الأطراف من أجل إنشاء معرفة علميّة، يستجيب لها الخطاب وفق آليّات وإجراءات تداوليّة.

وانطلاقا من الخطاب الحجاجي ومرورا بالضّرورات المقاميّة للخطاب الممثّلين في 'قصد التّوجّه' و'قصد الإفهام'، وتحقيقا للقصدين الحواريّين 'قصد الادّعاء' و'قصد الاعتراض'، يصل إلى أنّ بنية الحجاج وعناصره في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** مرتبطة بتمظهرات الخطاب الحجاجيّ من خلال الآليّات اللّغويّة والبلاغيّة وأبعادها التّداوليّة.

وهذا لا يعني أنّ الخطاب الرّوائي كان خاليا من أنماط وآليّات حجاجيّة أخرى، فالخطاب تتنوّع آليّاته الحجاجيّة تبعا لمتطلّبات المقامات والأحوال، والقوّة الحجاجيّة تتبادلها هذه الآليّات تبعا للمقتضيات.

وكما نؤكّد على فعاليّة الآليّات اللّغويّة للحجاج، فإنّنا نؤكّد على فعاليّة الآليّات البلاغيّة في الإثارة الوجدانيّة، وأهميّة الضّمني أو المعنى المجازي في الخطاب الحجاجيّ. فقد كان لذلك الأثر العظيم في تحقيق الانفعال والارتقاء بالمتلقّي ليشارك في الحجاج بصفته متكلّما، محاورا وصانعا للحجّة، فيكون

[1] - الرّواية، ص206.

بذلك تأثّره واقتناعه بهذه الأدوات، التّي لها الدّور الحجاجيّ للإبلاغ والتّبليغ في تشكيل الخطاب لتحقيق التّواصل، هذه الآليّات والتّقنيّات الحجاجيّة أدّت إلى منح الخطاب السّردي جماليّات متعدّدة.

خـــاتـــمـــة

إنّ الاهتمام بالسّرد بوصفه شكلا تعبيريّا وفعلا إبداعيّا يسمح بمعالجة الظّواهر الإنسانيّة، والإجابة عن معظم الإشكاليّات التّي تطرحها الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة والخطابات السّرديّة. ولمّا كانت النّصوص الأدبيّة في جوهرها متعدّدة الدّلالات والإيحاءات، فإنّ تحليل البناء السّردي في أيّ نصّ روائيّ يتمثّل في إبراز القيم الجماليّة لهذا العمل.

ولا جدال في أنّه لا غنى للأدب عن الرّواية بعدّها فنّ العصر ومشكلة الفكر ومحور تساؤل وبحث النّاقد والأديب.. فقد صارت الرّواية تشكّل بؤرة القضايا الفكريّة والجماليّة والنّقديّة في العالم العربيّ، ومن هنا استطاعت الرّواية أن تنطلق من واقع معيّن لترسم الأحداث، وتقدّم صورة معيّنة للواقع الاجتماعي والسّياسي والتّاريخي.

إنّ ما ساعد الرّواية أن تكون كذلك هو نضجها الأدبي وثراؤها وتنوّعها الفنّي، شمل مختلف مكوّنات الخطاب الرّوائي وبالأخصّ المكوّن السّردي. حيث طرح هذا الأخير معطيات وقضايا كثيرة من خلال تيمات متنوّعة احتضنها النّص السّردي، وعلى هذا الأساس لم تعد قراءة الرّواية مجرّد قراءة تكتفي بنقل الواقع وتكرار نماذجه بل صارت هذه القراءة تطمح إلى جعلها مميّزة في خطابها وشكلها وصيغتها، محاولة السّعي في التّغيير وتقديم رؤية لواقع أفضل.

استطاعت رواية **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح** أن تعرض حياة ورحلة بحث لشخصيّة أو مجموعة من الشّخصيّات، للإمساك بوضعيّة المثقّف ونصيبه في المجتمع الجزائري. حيث استطاعت أن تحمل في كتابتها آثار ظلم وتعصّب لإيصال الكلمة بطريقة غير مباشرة، وهذا ما جعلنا نتحاور داخل متنها الرّوائي لتقول لنا وعيها الذّاتي.

والواقع أنّ الأديب يسعى دوما إلى رسم جوانب الحياة من خلال ما يقدّمه من تصوّرات، فينسج أفكاره في الغالب على السّرد، الذّي يقوم على عناصر تشكّل البنية العامّة لموضوعه وجماليّة الخطاب، ولا تكمن هذه الجماليّة في البناء النّصي فقط، ولكنّها تشمل التّصوير الفنّي والتّأثير الذّي تحدثه الكلمة.

فالجماليّة السّرديّة صفة ارتبطت بالممارسات الإبداعيّة، لذلك نجد الرّواية تسعى لتحقيق هذه الوظيفة من خلال ارتكازها على جملة من المعطيات كالمتعة الأدبيّة التّي تتجلّى في السّرد، والمحتوى العاطفي الذّي يتجلّى من خلال اللّغة الرّاقية التّي تثير لدى المتلقّي لذّة فنيّة وجماليّة.

أضفت بي هذه الدّراسة إلى الغوص في جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي، من خلال المقاربتين السّيميائيّة والتّداوليّة، بكل ما حمله النّص من خصائص فنيّة ولغويّة. وفي هذا المقام أودّ أن أشير إلى أنّ طرق هذا الباب من الدّراسة جعل البحث يقف أمام غزارة وتعدّد وثراء للمفاهيم والآليّات، وخاصّة المفاهيم التّي أدخلتها كلّ من السّيميائيّة والتّداوليّة على الخطاب السّردي، فكانت هذه الدّراسة مجرّد محاولة تحليليّة للعمل الأدبي **"من قتل أسعد المرّوري"** وليس تأكيدا لفرض أحكام نقديّة.

تتحدّد قيمة أيّ دراسة بما تحقّقه من نتائج وإضافات جديدة، وفقا لآليّات البحث التّي يوظّفها الدّارس، وبعد محاولة البحث في الجماليّة السّرديّة لنصّ **"من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السّايح**، جنت هذه المقاربة النّظريّة/ التّطبيقيّة جملة من النّتائج والاستنتاجات، أذكر منها:

- تمثّل نصوص **"الحبيب السّايح"** تجربة ساعية لمكاشفة واقع المجتمع الجزائري، برؤية سرديّة تتّضح معالمها بصورة جليّة في رواية "من قتل أسعد المرّوري"، وسائر النّصوص الرّوائية الأخرى. فهي رؤية لأرشفة التّاريخ والذّاكرة، تتداخل فيها المكوّنات السّرديّة بالإيديولوجي لتخلق بابا من الدّلالات والتّأويلات في تتبّع مسار الحركة السّياسيّة والاجتماعيّة في الجزائر.

- تحمل الرّوايات التّي عرّجت عليها بالحديث في الفصل الأوّل، نماذج من العنف والإرهاب الممارس من طرف السّلطة ضد الشّعب أو المثقّف، وقد تجلّت هذه التّيمات كذلك في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، حيث كان هذا العنف والتّطرف نتيجة حتميّة لتزايد درجات التّعصب في الجزائر خلال مرحلة معيّنة وظروف خاصّة.

- أشارت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** إلى اقتحام الفكر الدّيني المتطرّف للإيديولوجيا الجزائريّة المعاصرة، ما جعل المجتمع الجزائري في أزمة فكريّة عميقة، وبالتّالي صعوبة أو عجز في فهم الواقع الاجتماعي، الثّقافي والسّياسي..

- لا يمكن لأيّ نصّ أدبيّ أن يخلو من الإيديولوجيا التّي تظهر في شكل صراع فكريّ وسياسيّ، يتجلّى في خطاب الشّخصيّات والسّارد، والكاتب لا ينجح في توظيفها إلّا حينما يستحضرها كمكوّن جماليّ لا كخطاب سياسيّ مباشر يعيق الكتابة الإبداعيّة لديه.

- طرحت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** إشكاليّات عدّة منها: سرديّة التّاريخ وتمثّلات الواقع، حضور وتجسيد المتخيّل، الهويّة والذّات، الاغتراب، حواريّة الخطابات.. كما صوّرت مشاهد العنف والاغتيال والتّعذيب التّي شهدها المثقّف في المجتمع الجزائري.

- إنّ الكتابة عن التّاريخ والواقع في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، اقتضت توظيف آليّات جديدة كشفت عن قدرة الرّواية على التّحكم فيها، ولعلّ أهمّها الاشتغال على الذّاكرة التّاريخيّة والشّعبيّة والانفتاح على بعض الفنون كالرّقص والمسرح..

- يتعانق في الرّواية الخطاب الأدبيّ بالخطاب التّاريخي، ويمتزج الواقع بالجمال والمتخيّل، في فضاء نصّي مفتوح على القيم الإيديولوجيّة. حيث يبدو أنّ بعض الأحداث المسرودة في الرّواية كانت قريبة في حقيقتها من الوقائع التّاريخيّة، حيث تناول الكاتب من الواقع ما يناسب عمله لينتقل به إلى العالم المتخيّل، ويعالجه بطريقة فنيّة تقوم على جماليّة الخطاب.

- هيمنت على الخطاب السّردي لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"** تيمة الفشل والإخفاق - فشل المثقّف- في كشف الحقائق والوصول إلى الجاني، ودواعي الجريمة نتيجة للوضع المزري الذّي ينبذ فكرة الشّفافيّة لاحتضان قيم جديدة، لذلك كانت الإيديولوجيا السّائدة في النّص عنصرا جماليّا يستدعي إتقان اللّعبة الرّوائيّة.

- يمثّل سرد الهويّة ملمحا بارزا في نصوص **"الحبيب السّايح"**، حيث تستدعي مرجعيّات متنوّعة: فنيّة، فكريّة وثقافيّة... تسعى إلى تأصيل الذّات وتقوية كيانها في خضمّ الظّروف والواقع.

- قد تكون رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** إحدى أهمّ النّصوص الرّوائيّة التّي اشتغلت على إشكاليّة الهويّة الجزائريّة، وكشفت عن أهميّة السّرد. وإمكاناته الجماليّة في إعادة ترتيب العلاقة مع الذّات والآخر، فشكّلت بذلك إضافة نوعيّة في مجال الرّواية الجزائريّة.

- جمعت الرّواية خطابات متنوّعة ومختلفة وهذا ما يظهر الحواريّة في الخطاب الرّوائي، حيث يستدعي النّص نصوصا أخرى فتنشأ علاقة تفاعل بين النّصوص، وهذا ما يعمل على خلق تعدّديّة الأصوات، التّي تتعايش مع بعضها البعض داخل الخطاب الرّوائي. لذلك لا نجد نصّا واحدا بل نجد عدّة أصوات تقوم في أساسها على الحوار، يحاور بعضها البعض لرصد البعد الحواري.

- نلمس عنصر التّفاعل الحواري في كلّ صوت نسمعه، فبالرغم من كون التّعبير منسوب لشخصيّة بعينها، إلّا أنّه في الحقيقة حصيلة أصوات، وفي كثير من الأحيان يكون الصّوت حاملا لصوت المؤلّف الذّي يمرّر فكرته خفية.. فصوت الرّاوي مثلا، أقوال الشّخصيّات الأخرى، الصّمت.. كلّها حاملة لصوت – الكاتب.

- مثّلت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** للحواريّة عن طريق اللّغة المحمّلة بالتّعدّد، من خلال تجسيد كتابة تتجلّى فيها المفارقات بين الخطابات. فالبنية السّرديّة للرّواية وصيغ اشتغال المتخيّل والذّاكرة وسرديّة التّاريخ والواقع، كشف لنا عن كلمتها الحواريّة التّي تتجلّى فيها بقوّة، ما جعلها غنيّة ببنائها الكلامي المزدوج للصّوت.

- تعرّضت الرّواية لوضع المثقّف ومعاناته، الشّاهد على تمزّقات مجتمعه، ذلك الذّي أجبرته السّلطة على الصّمت فحوّلته إلى خائف، خائن وجبان، بالرّغم من وعيه بواقعه وحاله ومجتمعه. وعلى الرّغم من مواقفه الجادّة والصّريحة من قضايا مجتمعه، إلّا أنّه ظلّ عاجزا ففضّل الصّمت والفشل والعزلة، حيث لم يستطع أن يكون العنصر الفاعل في المجتمع ليخرجه من الظّلم والفساد.

- مثّلت السّلطة في الرّواية بمختلف أشكالها مصدر سيطرة وحصارا للمثقّف، دائمة المراقبة له لتضمن ارتباطه بها واستمرار ولائه لها. فالمثقّف هو صاحب الفكر النّقدي والمتحدّي والثّائر، لكنّه يقع في مصيدة التّهميش ما يؤدّي إلى خسارة كبيرة للوطن، بسبب فقدان إبداعات هذا المثقّف ومشاركاته في استنهاض أمّته.

- تتخلّل الرّواية أجناس تعبيريّة تتماهى مع طرائق السّرد فيها، من سرد ووصف وحوار، وتلتحم مع الشّخصيّات والفضاءات والأزمنة، وتنفتح على سياق النّص فتمنحه الوعي اللّساني الذّي يرسم الحدود التّاريخيّة والاجتماعيّة للعمل، فالرّواية تجمع مكوّناتها السّرديّة وتربطها بالمعارف الأخرى في تفاعل حيّ و مستمر.

- إنّ الحديث في هذه الدّراسة عن المنهجين السّيميائيّة والتّداوليّة يطرح على الدّارس أو الباحث جملة من الإشكاليّات، تستدعي الإجابة عنها رصد التّيارات اللّسانية التّي تقف وراء برامج فهم النّشاط اللّغوي في علاقته بالموضوعات السّيميائيّة، التّي ينتجها الكلام لإقامة التّواصل مع المتلقّي، وكذا بهدف تحقيق مقاصده التّواصليّة.

- إنّ المقاربة السّيميائيّة أداة منهجيّة في قراءة وتحليل النّص الرّوائي، من خلال الأدوات الإجرائيّة التّي يجري بها الاشتغال على الخطاب الرّوائي للوقوف على جماليّات السّرد ودلالاته.

- يتّسع الدّرس السّيميائي لدراسة الإيديولوجيا باعتماده على مفاهيم لغويّة وغير لغويّة، والتّي لا توجد من غير حمولة إيديولوجيّة، تتمظهر عبر النّص بمظاهر شتّى.

- مكّنني الدّرس السّيميائي من معرفة شاملة للنّص السّردي من خلال: تجليّات الرّؤية السّرديّة ودلالتها في الرّواية، ومن خلال التّحليل السّيميائي الخطاب السّردي. حيث مثّلت عناصر السّرد التّي اعتمدتها في مقاربة النّصوص، من خلال العتبات النّصيّة وفضاء النّص وتشكيلاته، مثّلت علامات إلقاء ظلال التّأويل وانفتاحه على القراءة.

- إنّ دراسة العتبات النّصيّة لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"**، والتّي تناولت عتبة العنوان النّصيّة، عتبة الغلاف البصريّة وعتبة التّصدير، قد ساعدت في فهم النّص واختزاله في كلمات متعدّدة تشترك في حقلها الدّلالي، الذّي يوحي إلى الحيرة والدّهشة والحسرة، وهذا ما كان حاضرا في بنية الخطاب الرّوائي، وخصوصا في بنيته الفنيّة والفضاءات والزّمن والشّخصيّات..

- مثّل عنوان الرّواية أولى العتبات التّي تربطنا بالنّص، فهو حاضر على امتدادها، فقد فتح هذا العنوان تأويلات خاصّة وجملة من التّساؤلات تكرّرت عبر مساحة النّص، كما كان للمكان والزّمان والشّخصيّات الأثر البارز في توضيحها.

- كان لقراءة دالّ هندسة الصّفحة في النّص رؤيتها ومدلولها في الخطاب، حيث إنّ توزيع البياض والسّواد عبر مساحة الرّواية يرتبط بحرص الكاتب على السّرد والإخبار أو الصّمت.

- من خلال تطلّعي على مختلف الأبحاث في الجانب الطّباعي، وجدت قلّة اهتمام النّقد العربيّ بهذا الجانب رغم أهميّته، وإنّ الفضاء الطّباعي فضاء شاسع يزداد اتّساعا كلّما ضمّنه صاحبه إبداعات خطيّة.

- بالحديث عن مستويات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في الرّواية، كشفت المتفاعلات النّصيّة التّاريخيّة والأدبيّة والدّينيّة عن توجّهات الكاتب، إلّا أنّ الرّاوي أو بطل الرّواية لم يكن الشّخصيّة المحوريّة، حيث تظهر شخصيّات أخرى يكلّفها الرّاوي بعمليّة السّرد وترتبط ببعضها، لينكشف بعد ذلك توجّهها الإيديولوجي.

- هناك علاقة طبيعية بين الفضاء والزّمان، الوصف واللّغة والشّخصيّات...

- من خلال التّحليل السّيميائي لنص الرّواية، حاول البحث أن يلمّ بالبرنامج السّردي بعد تقطيع النّص - على مستوى السّطح - ليحتوي كلّ العناصر المكوّنة للعمل السّردي، المتلاحم أجزاؤها في نسيج متكامل منسجم المعاني ومتّسق البناء.

- أسهمت بنية الحوار في إظهار أصوات متعدّدة داخل الخطاب، إذ تعدّ الأقوال المنجزة في إطار هذه البنية أساسيّة، فهي تعكس صورة متحدّثها، وتظهر قيمه ومواقفه، وبالتّالي فهي تسهم في تصنيفه في الإطار العام لنسق الشّخصيّات.

- عمد الخطاب الرّوائي إلى تناول السّلطة السّياسيّة، وهو ما أبرز أشكالا شتّى لصور العنف وهو ما جعل الرّواية ترسم واقع الاستبداد والظّلم.

- الشّخصيّة العامل في الرّواية.. يبدو أنّ الرّواية محمّلة بالشّخصيّات النّموذجيّة التّي جعلها الرّوائي تنهض بالأحداث وتحدّد انتماءاتها، كما أنّ الوظائف التّي كلّف الرّوائي شخصيّاته كانت مفسّرة للدّور الذّي تقوم به، قصد تعرية وكشف الواقع.

- كشفت الملفوظات الموظّفة في حوار الشّخصيّات عن طبيعتها ومستواها الفكريّ والثّقافيّ والسّياسيّ، ما يعني مشاركتها في الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة وتفاعلها مع مجتمعها، بالكشف عن رؤيتها وموقفها من المجتمع وما يحدث فيه من صراعات وتناقضات.

- حرص الكاتب على خلق شخصيّات متنوّعة في الفكر والطّموحات، ومتباينة في الماهية وثريّة في إنتاج الدّلالات والإيديولوجيّات. حيث لم تظهر شخوص الرّواية بنمطيّة محدّدة، بل تعدّدت وفق رؤية الكاتب.

- لم يكن تركيز الرّوائي دقيقا في وصف المظهر الخارجي لشخصيّات الرّواية، وذلك ليبقي على غموضها، أمّا الوصف الدّاخلي فقد كان عميقا ليظهر حقيقة وطبيعة الشّخصيّات ودورها ووظيفتها.

- التّرسيمة العامليّة نسبيّة التّحقّق ولم تكن فقط لتحقيق برنامج العلاقات المؤسّسة للحدث الرّوائي في **"من قتل أسعد المرّوري"**، وإنّما كانت ترسيمة مصرّح بها في ثنايا السّرد، فقد كانت تحيينا آليّا لبرنامج إيديولوجيّ.

- اشتغلت الفضاءات في الرّواية على تحقيق برنامج ايديولوجيّ، فبالرّغم من تعدّدها واختلافها، إلّا أنّها وردت مستمرّة ومتّصلة مع بعضها البعض في مناجاة متداخلة.

- أضحى الفضاء الرّوائي مكانا للصّراع الإيديولوجيّ ومكانا للموت والرّعب والاغتيال، يحمل أبعادا ودلالات مختلفة تنمّ عن حالة الشّخصيّة الرّوائيّة والواقع الاجتماعيّ والمهنيّ والإنسانيّ، لذلك فوصف المكان لا يكون أبدا بريئا خاليا من أيّة أيديولوجيا، وإنّما يكشف عن رؤية الكاتب للمكان ووصفه من وجهة نظره الخاصّة.

- يتميّز الفضاء الرّوائي لنصّ **"من قتل أسعد المرّوري"** بأهمّيته الكبيرة في تأطير المادّة الحكائيّة، وتنظيم الأحداث والعلاقات بين السّرد وعناصره. فهو ينشأ من قبل الرّاوي الذّي يمثّل الشّخصيّة الفاعلة في الخطاب السّردي، وأفعال ومواقف الشّخصيّات الفاعلة في الحدث، واللّغة التّي يستعملها الرّاوي وهو يتخيّل خطابه، ثمّ القارئ برؤيته في تصوّر الأحداث وتأويلها.

- ألاحظ تحكّم عنصر الفضاء الرّوائي في النّص وذلك في الوظيفة الحكائيّة والرّمزيّة للسّرد، فهو رسالة يقصدها الكاتب ويسعى إلى إيصالها إلى كلّ متلقّ. وما يمكن ملاحظته هو أنّ فضاء الرّواية قد جمع بين المدينة (وهران)، المقبرة والمقهى، المحكمة والسّجن، وهو ما يرتبط ارتباطا شديدا بالرّسالة التّي تحملها الرّواية، كما بني المكان الرّوائي في النّص على ثنائيّة الانغلاق والانفتاح ليكشف من خلالها الصّراع القائم بين شخصيّات الرّواية.

- لا يمكن إدراك المكان بمعزل عن الزّمن، حيث يمثّلان خطّين متوازيين، فمن خلال الفضاء المسترجع تتمّ العودة بالمكان إلى الوراء، ومن خلال الفضاء المستبق يتمّ القفز بالمكان نحو المستقبل. ويأتي هنا الوصف بصفته آليّة زمنيّة تعمل على إبطاء الزّمن، ليخلق فسحة زمنيّة توقّف فيها الأحداث، كما يرتبط الوصف بالمكان فتتحدّد معالم المكان الرّوائي.

- كان ترتيب زمن الرّواية مضطربا نوعا ما، وذلك بإحداث الاسترجاع للماضي والاستباق الذّي جاء سريعا حيث لم يؤثّر في مجرى الأحداث، وكلّ ذلك من أجل سدّ ثغرة حكائيّة عبر المسار السّردي، فالزّمن في الرّواية يحيل إلى زمن مأزقيّ سواء في الماضي أو الحاضر الذّي هو امتداد له، وهو زمن العنف والفوضى..

- تناول زمن العنف أو الفوضى للرّواية - على المستوى العميق من التّحليل السّيميائي- البنية الإطاريّة التّي ضمّت العوامل وأبعادها الدّلاليّة، عبر تحليل الثّنائيّات المتضادّة التّي تشكّل السّرد وتحمل المعنى، وذلك عبر الاعتماد على المربّع السّيميائي.

- إنّ الاستراتيجيّة التّي تناولتها من خلال التّحليل السّيميائي لرواية **"من قتل أسعد المرّوري"** هي استراتيجيّة هويّة وواقع، ظهرت من خلال جماليّة اللّغة الرّوائيّة وخصوصيّتها في النّص الأدبيّ. كما دلّت عليها تجلّيات الرّؤية السّرديّة شكلا من حيث العتبات وفضاء النّص، ومضمونا من حيث مستويي السّطح والعمق.

- تعدّ اللّغة أساس الجمال في أيّ عمل إبداعيّ، ولمّا كان تشكيل الرّواية ينهض على اللّغة، فإنّ هذا المكان يعدّ أساسيّا مقارنة بباقي مكوّنات الخطاب الأخرى. فالشّخصيّة تستعمل اللّغة، والفضاء والزّمن أيضا.. ولا يكون لهما وجود داخل الرّواية إلّا بواسطة اللّغة، فهي لا تنفصل عن المجتمع، إذ لها خاصيّة التّعبير عن الواقع ورصد أوضاعه، فتحيل على سياقات متعدّدة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفئات الاجتماعيّة.

- قد أدّى استخدام السّرد في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** دورا كبيرا في ترسيخ الأبعاد الدّلاليّة والجماليّة للخطاب، فهذه الصّيغة توحي للمتلقّي أنّ الحوادث تجري أمامه وفي هذه اللّحظة، ممّا يضفي على السّرد طابع الحيويّة والحركة والتّوتّر، فيشتدّ تفاعل المتلقّي معه، وهذا التّفاعل يرفع من درجة سارديّة الخطاب. خصوصا مشاهد محاكمة الجاني ووصف الجريمة وإطلاق الحكم، فالقارئ يحسّ وكأنّه يتابع مشهدا سينمائيّا، فيتتبّع الأحداث بسرعة ويحبس أنفاسه لمعرفة النّهاية، وهو ما يؤكّد قدرة صيغة السّرد على نقل الإحساس المعبّر عنه.

- إنّ مصطلح التّداوليّة من إجراءات القراءة التّحليليّة السّيميائيّة للوحدات الصّغرى للنّص، ويعدّ هذا الإجراء ملازما للقراءة القائمة على دلالة المعاني في النّص، فتحمل كلّ الاحتمالات التّي يمكن أن يشعّ بها الملفوظ. حيث تسعى إلى إزالة الغموض عن عناصر التّواصل اللّغوي، وتشرح طرق المعالجة والاستدلال من حيث هي معرفة عميقة بدلالة الكلمات والمفاهيم.

- حاولت هذه الدّراسة أن تكشف عن الأبعاد التّداوليّة في الخطاب الرّوائي من خلال نصّ **"من قتل أسعد المرّوري"**، ممثّلة في نظريّة الأفعال الكلاميّة، وما يتّصل بها من قضايا تداوليّة كالمقاميّة

والسّياقيّة. وأقسام الأفعال الكلاميّة وأثرها في تحقيق الإفادة والتّبليغ والإقناع، والقوّة الإنجازيّة وغير ذلك من هذه القضايا..

- إنّ اعتماد المنهج التّداولي وتوظيفه في قراءة نصّ الرّواية، ولاسيّما مفهوم "الأفعال الكلاميّة" كفيل بأن يوسّع من آفاق رؤية جماليّة السّرد، وإدراك خصائصه المنهجيّة المراعية لسياق الحال وقصد المتكلّم، والفائدة التّي يجنيها من الخطاب.

- شكّلت الأساليب الإخباريّة والجمل التّقريريّة ثوابت نظام للّغة المستعملة، في حين شكّلت الجمل الإنجازيّة متغيّرات فعل التّواصل.

- شيوع الأساليب الإنشائيّة في نصّ الرّواية بشكل ملفت للإنتباه كالأمر، النّهي، الاستفهام، النّداء والتّعجب.. منح المتكلّم حريّة ومجالا واسعا للتّعبير من أجل توجيه المخاطب إلى فعل سلوك ما. كما أنّ الكاتب عمد إلى الانتقال من أسلوب إلى آخر ولم يسر على وتيرة واحدة، وذلك لشدّ الانتباه إلى خطابه لكي يحقّق عنصر التّأثير والإقناع.

- فعل التّأويل في الرّواية يعدّ فعلا كلاميّا في سياق اتّصاليّ معيّن، يفعّله الاستعمال ويوظّف فيه القارئ معارفه الإدراكيّة. كما أنّ قوّة متضمّنات القول والحوار الاستلزامي، رفع من تداوليّة تأويل الأفعال الكلاميّة الموجودة في الخطاب الرّوائي.

- التّكرار بمختلف أشكاله في الرّواية دليل على تقوية المعنى والإفادة منه، ما يوفّر طاقة من الخطاب وقوّة الهدف منها التّأثير في المتلقّي، وهذا ما يبرز اهتمام الكاتب بأحوال مخاطبيه.

- تتجلّى المقاربة التّداوليّة في خضوع النّص الرّوائي إلى ضوابط معيّنة متمثّلة في الإفادة، الصّدق، الإخبار.. إضافة إلى الافتراضات المسبّقة والأقوال المضمرة التّي تكشف عن المضامين الخفيّة، وكذلك الاستراتيجيّة المعتمدة المبنيّة على تقنيّة الحجاج من أجل الإقناع والتّأثير.

- أبرزت هذه الدّراسة قدرة المنهج التّداولي وتحديدا العناصر الإشاريّة على اختلاف أنواعها (الشّخصيّة، الزّمنيّة، المكانيّة، الاجتماعيّة، الخطابيّة..)، على تشكيل بنية الخطاب الرّوائي وربطها بالسّياق العامّ الذّي يتفاعل معها، والبحث في دلالاتها وأشكال توظيفها، وطريقتها في توجيه الخطاب وتماسك النّص وإنتاج الدّلالة.

- كان لطبيعة الدّراسة (الإشاريّات التّداوليّة) أن أبرزت طبيعة البناء الأسلوبي لنصّ الرّواية، القائم على الحجاج بين شخصيّاته. فكان لحضور الإشاريّات الشّخصيّة والإشاريّات الزّمنيّة والإشاريّات المكانيّة والاجتماعيّة.. الدّور الفاعل في فهم طبيعة العلاقة بين النّص ومرسله، من خلال تحديد السّياق القولي والقصد التّبليغي في خطاب الرّواية.

- لعبت الإشاريّات الشّخصيّة دورها التّبليغي للخطاب، فهي تحيل إلى طرفيه (الخطاب)، وتسهم في تماسك النّص وبنيته ودلالاته. كما سعت الإشاريّات الشّخصيّة إلى ربط النّص بالسّياقات الخارجيّة، فأعانت المتلقّي على فهم قصده (النّص) وربطه بمرجعيّاته، والخصائص الفنيّة التّي تؤثّر في القارئ، لتدخله (القارئ) في علاقة تواصل وتفاعل جماليّ مع النّص.

- ساهمت الإشاريّات الزّمانيّة في فهم الإطار الزّماني للحدث أو الملفوظ القولي داخل الخطاب، كما تنوّعت هذه الإشاريّات ودلالاتها، فمنها ما تحدّد بزمن التّلفظ، ومنها ما تحدّد بزمن الفعل. منها ما جاء للدّلالة على وقت محدّد فكان فعل شيء فيه سببا لحدوث شيء آخر، كما أنّ فهم الأحداث ساعد على تعيين الزّمن إذا لم يكن مذكورا.

- كان للإشاريّات المكانيّة وظيفة أساسيّة اتّضحت من خلالها معالم حدوث الملفوظات القوليّة والأحداث ومنها فهم مقصديّة الخطاب، كما قدّمت هذه الإشاريّات معرفة سياقيّة خاصّة بالمكان، تجلّت من خلالها أبعاد الحياة وقضايا عديدة. تنوّعت إشاريّات المكان بين الانفتاح والانغلاق، الألفة والمعاداة، فجاءت رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** عملا سرديّا يحتفي بالمشاعر والدّلالات الإيحائيّة الجامعة لثنائيّات قضايا إنسانيّة، اجتماعيّة وسياسيّة كالحبّ والكره، الانتماء والنّفور، الرّغبة والفشل والاستسلام.. أسهمت هذه الثّنائيّات في تحريك شخوص الرّواية بما يتلاءم مع المكان والزّمان معا، فكان المكان تعبيرا واضحا عن مقاصد المبدع.

- وضّحت الإشاريّات الاجتماعيّة طبيعة العلاقة التّي تربط شخصيّات الرّواية، من علاقة رسميّة أو غير رسميّة، حميميّة أو غير حميميّة، مفعمة بالاحترام والتّعظيم تارة، وبالحبّ والإعجاب تارة أخرى. كما مثّلت إشاريّات الخطاب جزءا من بنية النّص، حيث اتّضحت من خلالها معالم حدوث الأحداث والملفوظات القوليّة، كما تحقّقت من خلالها أيضا مقصديّة الخطاب.

- كما ساهمت الإشاريّات الثّقافيّة هي الأخرى في عمليّة التّواصل وفهم وتكوين بنية الخطاب، للوصول إلى معرفة السّياق، هذا الأخير الذّي لا يمكن القبض عليه إلّا من خلال الرّجوع إلى الإشاريّات بأنواعها، المتواجدة في الخطاب المتلفّظ به.

- الحجاج خاصيّة جوهريّة في كل خطاب تتجاذبه التّداوليّة، يسعى إلى تغيير أفكار المتلقّي ودفعه إلى تغيير مواقفه وسلوكه، معتمدا في ذلك على آليّات لغويّة، بلاغيّة ومنطقيّة، يتقيّد بها المخاطب أثناء التّواصل اللّغوي، والتّي يختارها وفق محدّدات موضوعيّة وسياقيّة، تجعل من الحجاج عند **"الحبيب السّايح"** نشاطا إقناعيّا.

- توظيف الكاتب للآليّات الحجاجيّة وكذا آليّة السّلم الحجاجي، جعلت خطاب الرّواية قويّا وأكثر قدرة على الإقناع واستلاب المتلقّي. كما أنّ الخطاب الحجاجي في النّص اختلف باختلاف الطّبقات المقاميّة التّي يتنزّل فيها، ويفرض على المرسل اختيار التّقنيّات الحجاجيّة بتراكيبها ومعانيها المختلفة والمتعدّدة التّي تتماشى والسّياقات التّي تنتج فيها الخطابات.

- شيوع التّراكيب الإنشائيّة في الرّواية كالأمر والنّهي والاستفهام والتّعجب، وتكرارها يمنح المتكلّم حريّة، ومجالا واسعا للتّعبير من أجل توجيه المخاطب إلى فعل سلوك ما. كما أنّ الكاتب لم يسر في هذه التّركيبة على وتيرة واحدة بل عمد إلى المغايرة والانتقال من تركيب إلى آخر، حتّى يجنّب المتلقّي الملل ويجدّد نشاطه، ليحقّق عنصر التّأثير والإقناع..

- قامت اللّغة بدور هام في الرّواية بما تضمّنته من مؤكّدات وشرط وعطف.. وقد أكسبت الآليّات البلاغيّة خطاب الرّواية درجة عالية من التّأثير، فأصبحت إحدى آليّات الحجاج في الخطاب الرّوائي. كما أنّ إضافة الكاتب لنصّه الأمثال أضفى قيمة معرفيّة جليّة، وامتاز بالتّماسك والانسجام، وهو ما يحيلنا على الجانب الجمالي الذّي يسعى إلى الإثارة لتحقيق الإقناع.

- الحواريّة التّفاعليّة في الخطاب الرّوائي هدفت إلى استدعاء المتلقّي وحثّه على معايشة المواقف، مع منحه الإحساس بالمسؤوليّة نحو القضيّة، وهو ما يتطلّب منه المشاركة في تقديم تبرير منطقيّ للسّلوكات. كما أنّ الآليّات الحجاجيّة الموظّفة في الرّواية كان لها دورها في تأكيد الدّلالة، وتحفيز المتلقّي للتّعاطف مع الشّخصيّات الرّوائية، خاصّة في المواقف المأساويّة التي تعرّضت لها، وهو ما تكفّلت به الصّورة التّخييليّة من خلال نقل وتصوير الحادثة.

- إنّ رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** لصاحبها **"الحبيب السّايح"** قد أعطت أهميّة خاصّة للسّرد في خطابها، لما له من قيمة فنيّة وجماليّة تجلّت من خلال العلاقة العضويّة التّي يشكّلها مع المكوّنات، ما جعل اهتمام الباحث هو محاولة استجلاء هذه الجماليّة المنبثقة من تلك العلائق.

وأخيرا يمكن القول إنّ طبيعة الموضوع هي التّي فرضت عليّ اختيار هذه الآليّات والقيام بهذا النّوع من التّحليل، ولا أدّعي في هذه الدّراسة أنّني أحطت بتناول جميع الآليّات السّيميائيّة والتّداوليّة، فهناك آليّات لم أتمكّن من إدراجها، بل حاولت أن ألتمس البعض منها من أجل الاقتراب من جوهر التّحليل والممارسة، وكذلك تفاديا لتكرار الأمثلة والاستنتاجات..

إنّ إسقاط السّيميائيّة والتّداوليّة على الخطاب الرّوائي يعتمدان بشكل كبير على نوعيّة العلاقة التّي تجمع الأداء بالقارئ في السّياق التّواصلي، ممّا يفتح المجال أمام تعدّد القراءات والتّحليلات لتحديد نوع النّصوص، حسب احتمالات التّلقي والفهم والتّأويل.

وهذا ما جعل الخطاب السّردي في ضوء المقاربة السّيميائيّة والتّداوليّة يتزوّد بطاقة إجرائيّة شديدة التّنوع، تتّسم بقدرة هائلة في تحليل الأعمال الأدبيّة، وهذا ما يبقي المجال واسعا لدراسات وأبحاث أخرى، يتطلّب إعادة النّظر في قراءته قراءة جديدة من حيث محتواه ومن حيث مناهج دراسته والبحث فيه. لأنّه رغم ما بذلته من جهد لم أتمكّن من إيفاء الموضوع حقّه، بعدّه موضوعا خصبا ومتشعّبا، فالموضوع جدير بأن يخصّص له المزيد من الجهد والبحث والدّراسة.

وأخيرا.. بعد هذا الجهد المتواضع الذّي حاولت من خلاله الوقوف عند **جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح" رواية "من قتل أسعد المرّوري"** -أنموذجا- من خلال المقاربتين **السّيميائيّة والتّداوليّة**، أؤكّد أنّ الكتابة الرّوائيّة مثل جبل الجليد لا يظهر منه إلّا جزء بسيط، أمّا الجزء الأعظم فيظلّ مغمورا في الماء ينتظر من يقدر على الخوض في غماره...

لذلك فأنا لا أزعم أنّني قد أحطت هذه الآليّات الإجرائيّة والمنهجيّة والعناصر البنائيّة علما، وهي في غاية التّعقيد والصّعوبة، فهذه الخاتمة لا تضع نهاية لهذا البحث المتواضع بقدر ما تفتح أفقا جديدا للبحث في هذا الموضوع والكشف عن ذلك الجزء المغيّب منه.

والحمد لله والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد وآله وصحبه أجمعين.

مـــــلاحـــق:

أوّلا: ملخّص الرّواية.

ثانيا: ترجمة مختصرة للأعلام..

ثالثا: ثبت المصطلحات..

أوّلا: ملخّـص روايـة "من قـتـل أسـعـد الـمـرّوري" للحبيب السّـايـح...

ينطلق **الحبيب السّايح** في سرد روايته بالعودة بنا لحياة الأستاذ أسعد المرّوري، الأستاذ الجامعيّ، والمسرحيّ، والنّاشط الحقوقيّ، والنّقابيّ والسّياسيّ، من خلال التّحقيق الذّي يجريه الصّحفي رستم معاود، والذّي لا يصدّق الرّواية الضّبابيّة التّي يحاول جهاز الشّرطة تمريرها للرّأي العام، وفرضها واقعًا حقيقيًّا تتمثّل في قضيّة اغتيال على ضوء ممارسة الأستاذ لعلاقة حبّ مثليّة، والتّي لا تتوافق مع القيم المجتمعيّة والدّينيّة، والتّي تلقى قبولًا في مجتمع يعيش أفراده على فضائحيّة الحكايات والشّائعات..

يختفي "أسعد المرّوري" أربعة أيام، وفي اليوم الخامس تعلن الجهات المختصّة عثورها على جثّته مقتولاً في مقرّ الحزب الذّي ينتمي إليه. هذا هو الخبر الذّي تنطلق منه رواية **الحبيب السّايح "من قتل أسعد المرّوري"**، ليتحوّل هذا السّؤال إلى قضيّة لرستم معاود الذّي كان صديقاً للمقتول، فيحاول البحث عن جواب من خلال متابعته لحيثيّات الحادثة واستجلاء ملابساتها.

بهذا التّحقيق يتصادم الصّحفي مع واقع يتكشّف له، ويكشف لنا من خلاله **الحبيب السّايح** عن تركيبات المجتمع الوهرانيّ/ الجزائريّ الاجتماعيّة، والثّقافيّة، والسّياسيّة، وسيرورة العلاقات بين مختلف الأجهزة الأمنيّة، والسّياسيّة، والمدنيّة التّي تسيّر الدولة وفساد بعض المنتسبين لها..

نسجت أحداث الرّواية على اتّهام ملفّق تجاه شخصيّة لم يكن لها كثير التعلّق بالضّحيّة والتّي تدعى سفيان العبّوري، هذا الشّاب الذّي كانت تربطه بالضّحية علاقة المعلّم بأستاذ، فأثير حولها الكثير من الشّكوك أبرزها المثليّة الجنسيّة، أخذ سفيان العبوري إلى مقرّ الشّرطة وعذّب ونكّل به لأجل افتكاك اعتراف بأنّه القاتل..

تتناول الرّواية مسألة سياسيّة، هي الحركة اليساريّة في الجزائر، والتّحديّات التّي تواجهها، وغياب العدالة، في ظلّ سيطرة أجهزة الأمن والاستعلامات. ورغم أنّ هذا الموضوع ثقيلٌ على عملٍ أدبي، لكنّ الكاتب اختار حبكة بوليسيّة ليقدّم من خلالها هذه الأفكار بلغةٍ أدبية عالية، فخرج من فخ المباشرة ومن فخّ التّوثيق خاصّة..

اعتمد الكاتب على حادثة حقيقيّة لكنّه ألبسها الخيال، خالقاً علاقات شخصيّة بين الأطراف ذات الصّلة بالقضيّة، ليعبّر عن خطاب المؤسّسات التّي تنتمي إليها كالإعلام والأجهزة الأمنيّة... تكون المفاجأة التي يفجّرها السّرد اتّهام سفيان الشّاب المثليّ الذّي قيل إنّه كان على علاقة جنسيّة مع "المرّوري".

في هذه الأثناء رستم يتحرّى عن القضيّة ويلتقي بمجموعة من المحيطين بالشّخصيّتين: والد المتّهم، واحدٌ من أصدقاء المتّهم، ضابط المخابرات، المفتّش، زوجة المقتول... محاولاً جمع معلومات قد تكون مفيدة للوصول إلى الحقيقة، ليصل هو إلى قناعة خاصّة به بعيداً عمّا تحاول المحكمة الإيحاء به، أنّ وراء القتل أسباباً عاطفيّة.

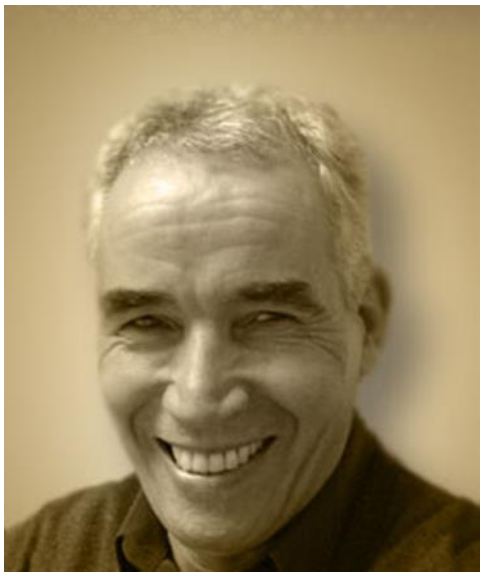
اعتمد رستم على التّقرير الذّي قدّمته الطّبيبة الشّرعيّة لطيفة منذور، وفيه أقرّت بأنّ الضّحيّة تعرّض لضرب مبرّح على الرّأس بآلة حادّة وكان الضّرب مقصودا لأجل التّصفيّة الجسديّة، كان التّقرير واضحا إلّا أنّ العقبات التّي اعترضت الوصول للحقيقة كانت كبيرة، فالكلّ يداري السّلطة الحاكمة ولا يستطيع الوقوف في وجهها..

لا يغفل **الحبيب السّايح** حقيقة الواقع المرّ الذّي تعيشه البلاد وفق العلاقات الشّخصيّة، أكثر من سيرورتها وفق القنوات الرّسميّة، التّي تحكم العمل؛ فعلاقات الصّحفي رستم مع المسؤول عن التّحقيق «نسيبه»، ومع الطّبيبة المسؤولة عن التّشريح «حبيبته»، وعلاقات أخرى متشعّبة، أساسها المعرفة الشّخصيّة والمصلحة، هي التّي تقود الصّحفي لمصادر مهمّة في البحث وراء حقيقة مقتل أسعد المرّوري.

هذه الحقيقة التّي لن يصل إليها رستم مع نهاية الرّواية، وقوّة السّلطة التّي تفرض واقعًا على بلد بأكمله، فما بالك بقضية قتل؟ وإن كان لها صدى على المستوى الدّولي!! لكنّه سيصل إلى حقيقة أخرى، ألا وهي حبّه للطّبيبة الشّرعية لطيفة، هذا الحب الذّي رافقنا على مدار صفحات الرّواية، فجاء كالشّيء الجميل وسط سوداويّة الأوضاع والأحوال التّي توّصفها لنا رواية **الحبيب السّايح**.

وأخيرا نقول إنّ الرّواية فيها الكثير من مناطق الظّل غير الواضحة، ممثّلة بعضها في معاناة المثقّف الجزائريّ وفشله في تحقيق وإيصال صوته، والتّعبير عن أفكاره بحريّة دون خوف. قدّمت لنا صورة عن واقع الأحزاب السّياسيّة في الجزائر، وعن تعثّر عمليّة الوصول إلى مجتمع ديمقراطيّ يتمتّع أفراده بحريّة التّعبير، وعن غياب العدالة، وهي من القضايا التّي كان الأستاذ يناضل لأجلها.

دون أن تغامر بخسارة قارئها مقابل الأفكار الثّقيلة التّي تطرحها، إذ تنجح في إبقائه مشدوداً بحبكتها المشوّقة، وحيويّة علاقات الحبّ التي تزهر داخلها، تجعل القارئ المثقّف مستمتعا بالسّرد والأحداث، متألّما لما آل إليه واقعه الذّي يداري الاغتيال السّياسيّ، فيعرف جيّدا نصيبه من ذلك، مقتنعا ومصدّقا أنّ **من قتل أسعد المرّوري..**



الـــــــحبيـــب المـــــسّـــايـــــح..

ولد الكاتب والرّوائي الجزائري **الحبيب السّايح** في ولاية معسكر تحديدا في منطقة سيدي عيسى، عام 24 أبريل 1950. عاش ونشأ في مدينة سعيدة ودرس في جامعة وهران، وتخرّج منها بشهادة البكالوريوس في الآداب. بعدها عمل مدرّساً في المعاهد التّكنولوجيّة للتّربية ثم ساهم في الصّحافة العربيّة والجزائريّة.

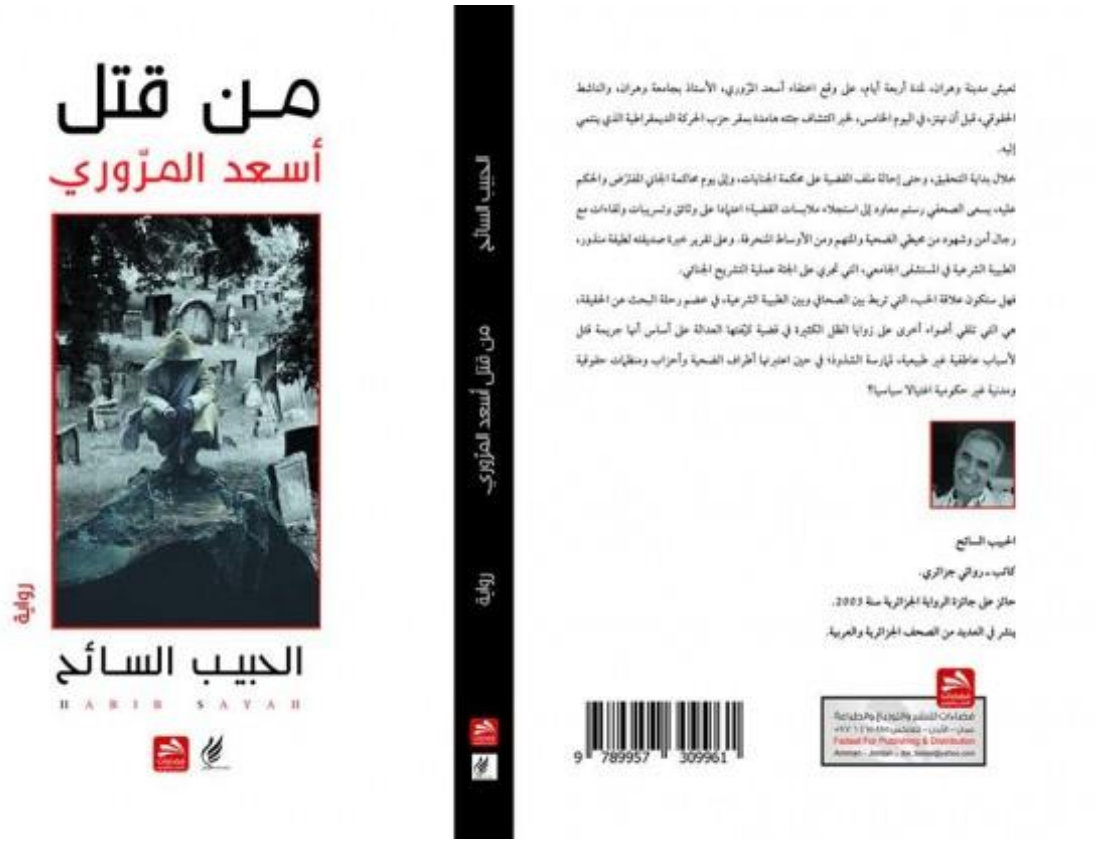
عمل كأستاذ مشارك في جامعة التكوين المتواصل، وفي معهد اللّغة الفرنسيّة في مركز سعيدة الجامعيّ. وفي عام 1994 غادر الجزائر متّجها إلى تونس حيث أقام فيها لمدّة نصف عام قبل أن يتّجه إلى المغرب ويستقّر فيها، ولكنّه بعد سنوات عاد إلى الجزائر وهناك تفرّغ للكتابة .

بدأ الكاتب مسيرته الأدبيّة أوّلا في كتابة مجموعات قصصيّة في نهاية السّبعينات، حيث أصدر وهو مازال طالبا أوّل مجموعة قصصيّة له بعنوان **"القرار"** في عام 1979، والتّي فازت بالجائزة الأولى لمهرجان القصّة والشّعر الذّي نظمته وزارة التّعليم العالي في الجزائر.

وبعدها في عامين، أصدر مجموعته الثّانية بعنوان **"الصّعود نحو الأسفل"** في عام 1981، كما أصدر روايته الأولى بعنوان **"زمن النّمرود"** الصّادرة عن المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة في عام 1985.

وتعرّضت روايته وقتها للكثير من الانتقادات والأزمات، حيث صُدّرت وسُحبت النّسخ من مكتبات المدينة بعدما اعتبرها بعض النّافذين في الجزائر أنّ الرّواية تستهدفهم وتحاول إسقاطهم، فعملوا على تحريض الرّأي العام ضدّه وحصر بيته ممّا دفعه إلى ترك بيته ومدينته والعيش بعيدا في مكان آخر لسنوات طويلة .

أصدر **الحبيب السّايح** حتّى الآن أربع مجموعات قصصيّة وعشر روايات منها رواية" أنا وحاييم " الصّادرة بطبعة مشتركة من دار ميم الجزائريّة ومسكيلياني التّونسيّة في عام 2018. والتّي رشّحت ضمن القائمة الطّويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في عام 2019 والفائزة بجائزة كتارا للرّواية العربيّة في الدّورة الخامسة عن فئة الرّوايات المنشورة في العام نفسه.



تُرجمت بعض روايات الكاتب إلى اللّغة الفرنسيّة منها "**ذلك الحنين**"، و"**تماسخت**"، و"**تلك المحبّة**"، و"**مذنبون .. لون دمّهم في كفي**". كما قام بترجمة بعض الأعمال الجزائريّة عن اللّغة الفرنسيّة إلى العربيّة منها رواية "شرف القبيلة" للأديب الجزائري رشيد ميموني، وكتاب "لا وجود للصّدفة" للكاتب جمال عمراني وغيرهم..

ومن مجموعته القصصية نذكر: القرار، الصّعود نحو الأسفل، البهيّة تتزيّن لجلّادها، الموت بالتّقسيط.. ومن رواياته نذكر: زمن النّمرود، تلك المحبّة، مذنبون .. لون دمّهم في دمّي، زهوة، الموت في وهران، كولونيل الزبربر، تماسخت، **من قتل أسعد المروري**(2017)، أنا وحاييم[1]..

[1] للتّوسع أكثر حول حياة الكاتب، أعماله وجوائزه ينظر الموقع https://ar.wikipedia.org/wiki/ اطّلع عليه يوم 11 يناير 2022. على السّاعة 00:10.

ثانيا: ترجمة مختصرة للأعلام ..

بختي بن عودة (1995 - 1961) كاتب جزائري ولد في مدينة وهران، وشارك في كتابة المقالات الثّقافية ونظّم النّدوات في قصر الثّقافة بوهران، وكتب في المجلّات والصّحف الأسبوعيّة الجزائريّة، اغتيل في حي دلمونتي بوهران. ينتمي بختي بن عودة إلى المثقفين الشّباب الذّين تأثّروا بفلاسفة الهامش أمثال ميشال فوكو وجاك دريدا وغيرهما، وبأنصار النّقد الجديد أمثال عبد الكريم الخطيبي وغيره. على طريقة هؤلاء يبحث بختي بن عودة في الأسس المعرفيّة و المنهجيّة التّي يستند إليها الخطاب الأدبيّ والنقد في الجزائر. من مؤلفاته ظاهرة الكتابة في النّقد الجديد، مقاربة تأويليّة، الخطيبي أنموذجاً"، "رنين الحداثة."

بينفست I.Benveniste (1902-1976)، لساني وسيميائي فرنسي، عرف بأعماله المنصّبة على اللّغات الهندوأوروبيّة. كان عضوا في أكاديميّة النّقوش والآداب الجميلة، وأكاديميّة لينسيان، وجمعيّة اللّسانيّات في باريس.

تشارز ساندرز بيرس C.S.Peirce (1839-1914)، فيلسوف وعالم منطق ورياضيّات أمريكي، يطلق عليه في بعض الأحيان لقب "أب البراغماتيّة".

جوليا كريستيفا J.Kristiva (1914) ببلغاريا، أدبيّة، عالمة لسانيّات، محلّلة نفسيّة، فيلسوفة فرنسيّة من أصل بلغاري. أنتجت كميّة من الأعمال تشمل الكتب والمقالات التّي تعالج التّناص والسّيميائيّة ونظريّة الأدب، النّقد والتّحليل النّفسي..

جوليان غريماس J.Greimas (1917-1992)، لساني وسيميائي من أصل ليتواني، يعدّ مؤسّس السّيميائيّات البنيويّة انطلاقا من لسانيّات فرديناند دي سوسير ويلمسليف، كان منشّط البحث اللّساني السّيميائي بمدرسة الدّراسات العليا في العلوم الاجتماعيّة ومدرسة باريس السّيميائيّة.

جون سيرل J.Searle (1932) فيلسوف أمريكي، وأستاذ في فلسفة العقل واللّغة بكلّية الدّراسات العليا بجامعة كاليفورنيا بيركلي. معروف على نطاق واسع لمساهماته في فلسفة العقل واللّغة والفلسفة الاجتماعيّة.

جون لانجشو أوستين J.L.Austin (1911-1960) فيلسوف لغة بريطانيّ الأصل، ويعرف في الأساس بأنّه واضع نظريّة أفعال الكلام، تأثّر بأرسطو..

جيرار جينيت G.Genett (1930-2018) ناقد ومنظّر أدبيّ فرنسيّ، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النّقد والخطاب السّردي وأنساقه وجماليّات الحكاية والمتخيّل، وشعريّة النّصوص واللّغة الأدبيّة.

جابر أحمد عصفور.. ولد في المحلة الكبرى في 25 مارس 1944 ، وتوفّي في ديسمبر 2021. كاتب ومفكّر وباحث وأكاديميّ مصريّ، كان رئيس المجلس القوميّ للتّرجمة، وأمينًا عامًا للمجلس الأعلى للثّقافة في مصر ووزيرًا للثّقافة فيها. من مؤلّفاته الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقدي. ومن ترجماته عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو، الماركسيّة والنّقد الأدبي..

حميد لحمداني.. ولد عام 1950، ناقد وأكاديميّ وقاصّ وروائيّ مغربي، له عدّة مؤلّفات في النّقد السّردي وأعمال إبداعيّة. ويعدّ خبيرًا في المناهج النّقديّة والدّراسات السّرديّة والتّرجمة . حائز على عدّة جوائز منها جائزة مدينة فاس للثّقافة والاعلام، وجائزة الرّواية العربيّة من الأردن عن روايته: رحلة خارج الطّريق السيّار. من أعماله في النّقد من أجل تحليل سوسيو بنائيّ للرّواية، رواية المعلّم علي نموذجا، الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعي..

الرّازي أبو بَكر مُحَمَّد بن يَحْيَى بن زَكَرِيّا الرَّازِي (250هـ-864م) طبيبٌ وكيميائيّ وفيلسوف ورياضيّاتيٌّ مسلم، من علماء العصر الذّهبي للعلوم، وصف بأعظم أطباء الإنسانيّة على الإطلاق، حيث ألّف كتاب الحاوي في الطّب، الذّي كان يضمُّ كلّ المعارف الطّبية منذ أيام الإغريق حتى عام925 م وظلّ المرجع الطّبي الرئيسي في أوروبا لمدة400 عام بعد ذلك التّاريخ..

رولان بارت R.Barthes (1915-1980) فيلسوف فرنسيّ، ناقد أدبيّ، دلاليّ، منظّر اجتماعيّ. اتّسعت أعماله لتشمل حقولا فكريّة عديدة، أثّر في تطوّر مدارس كالبنيويّة والماركسيّة وما بعد البنيويّة والوجوديّة، كما أثّر في تطوّر علم الدّلالة.. من مؤلّفاته: لذّة النّص، الدّرجة صفر للكتابة..

سعيد بنكراد مفكّر وباحث وأستاذ السّميائيّات بكليّة الآداب، جامعة محمّد الخامس أكدال، الرّباط المغرب، المدير المسؤول لمجلّة علامات التّي صدر عددها الأول سنة 1994، وهي مجلّة متخصّصة في الدّراسات السّميائيّة. من مؤلّفاته: وهَج المعاني، سميائيّات الأنساق الثّقافيّة، سيرورات التّأويل: من الهرموسيّة إلى السّميائيّات، أمبيرتو إيكو: دروس في الأخلاق، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد.

سعيد يقطين ناقد وباحث مغربيّ، ولد في مدينة الدار البيضاء في 8 مايو 1955 وقد عرف باهتماماته البحثيّة والأكاديميّة في مجال السّرديات العربيّة، ونحت مفاهيمها وتتبّع مكوّناتها في النّصوص العربيّة القديمة والحديثة. تلقّى تعليمه الأوّلي في الكُتاب بالدّار البيضاء، ثمّ في المدرسة الابتدائيّة للتّعليم، وأكمل تعليمه الإعدادي والثّانوي والجامعي بمدينة فاس، وحصل على الدّكتوراه من جامعة محمد الخامس في الرّباط. من أعماله: القراءة والتّجربة : حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، تحليل الخطاب الرّوائي : الزّمن، السّرد، التّبئير، انفتاح النّص الرّوائي : النّص والسّياق..

الطّاهر جاووت (1954-1993)، شاعر وروائيّ وصحفيّ جزائري أُغتيل إبان العشرية السّوداء في الجزائر. من أعماله: المدار الشّائك (قصائد)، القوس حامل الماء (قصائد)، قاطن الجزيرة وشركائه (قصائد)، العصافير المعدنيّة (قصائد)، امرأة منزوعة الملكيّة (رواية)، الباحثون عن العظام (رواية)..

الطّاهر وطار (1936-2010) كاتب جزائري ولد في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذّي يتمركز في إقليم يمتدّ من باتنة غربا إلى خنشلة جنوبا إلى ما وراء سدراتة شمالا وتتوسّطه مدينة الحراكتة : عين البيضاء، ولد الطاهر وطار بعد أن فقدت أمّه ثلاثة بطون قبله، فكان الابن المدلّل للأسرة الكبيرة التّي يشرف عليها الجدّ المتزوّج بأربع نساء أنجبت كل واحدة منهن عدّة رجال لهم نساء وأولاد أيضا. من رواياته: اللّاز، الزّلزال، الحوّات والقصر، عرس بغل، الشّمعة والدّهاليز...

عبّان رمضان.. ناشط سياسيّ وقائد ثوريّ جزائريّ له دور رئيسيّ في تنظيم الكفاح المسلّح في الثّورة الجزائريةّ من أجل الاستقلال. ولد في 1920 في قرية عزوزة أحد قرى بلدية الأربعاء نايث إيراثن، وتمّ اغتياله سنة 1957 في المغرب. يعدّ اليوم من أبرز قادة ثورة التّحرير الجزائريّة ويسمّى الزّعيم الأكثر سياسيّة في جبهة التّحرير الوطني، ويطلق عليه أيضا لقب **مهندس الثّورة**.

عبد الحميد بن هدّوقة.. (1925-1996) أديب وروائيّ جزائريّ، يعدّ صاحب أوّل رواية جزائريّة باللّغة العربيّة،بعد التّعليم الابتدائي انتسب إلى معهد الكتانية بقسنطينة، ثم انتقل إلى جامع الزّيتونة بتونس ثم عاد إلى الجزائر. نضاله ضدّ المستعمر الفرنسي الذّي كان له بالمرصاد، دفعه إلى مغادرة التّراب الوطني مرّة أخر.. من أعماله: الأرواح الشّاغرة، بان الصّبح، الجازية والدّراويش..

عبد الحميد بورايو.. أستاذ محاضر بجامعة الجزائر، حصل على شهادة الماجستير من جامعة القاهرة عام 1978، وعلى الدكتوراه من جامعة الجزائر عام 1996 . ناقد ومختصّ في الأدب الشّعبي الجزائريّ، وهو صاحب مؤلّفات ودراسات متعدّدة في هذا المجال. له العديد من المؤلّفات من بينها: "عيون الجارية"، "القصص الشّعبي في منطقة بسكرة"، الحكايات الخرافيّة للمغرب العربي"، "البطل الملحمي والبطل الضّحية في الأدب الشّفوي الجزائري" و"الأدب الشّعبي الجزائريّ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر"..

عبد السّلام المسّدي.. من مواليد 1945، أكاديميّ وكاتب ودبلوماسيّ ووزير التّعليم العالي في تونس، من أهمّ الباحثين في مجال اللّسانيات واللّغة. يُعدُّ واحدا من النّقاد القلائل الذّين ترسّخت أسماؤهم في حركة النقد الأدبي ليس في تونس فقط بل في العالم العربيّ. فعلى مدار مسيرته الطّويلة قدّم عطاءً وافراً أسهم في ثراء الحركة النّقديّة العربيّة، ومن مؤلّفاته: الأسلوبية والأسلوب، التّفكير اللّساني في الحضارة العربية، قراءات مع الشّابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون، النّقد والحداثة ..

عبد القادر رابحي.. شاعر وأكاديميّ من الجزائر kمن مواليد 1959، بمدينة تيار، زاول تعليمه الابتدائي والمتوسّط والثّانوي بتيارت، كما زاول تعليمه الجامعي في وهران لنيل شهادة اللّيسانس من جامعة وهران. نال شهادة الدّراسات المعمّقة من جامعة ستراسبورغ بفرنسا، وشهادة الماجستير من جامعة وهران وشهادة الدّكتوراه من جامعة مستغانم. من دراساته: النّص والتّقعيد، دراسة في البنية الشكليّة للشّعر الجزائري المعاصر في جزأين :إيديولوجيّة النّص الشّعري.، إسنادية النّص الشّعري..

عبد القادر علّولة.. ولد في 1939 وتوفّي في 1994، كاتب مسرحيّ جزائريّ . تعرّض للاغتيال على يد جماعة مسلّحة مساء يوم الخميس في بلده الجزائر، ثمّ نقل إلى العاصمة الفرنسيّة باريس للعلاج، لكن ما لبث أن توفّي بعد 4 أيام من إصابته، متأثرًا بجراحه. من أعماله: القوَّال، اللّثام، الأجواد..

عبد الملك مرتاض.. من مواليد 1935، أستاذ جامعيّ وأديبٌ جزائريّ حاصل على الدّكتوراه في الأدب. ولد في مسيردة بولاية تلمسان. رئيس المجلس الأعلى للّغة العربية في 2001، يعدّ مرجعا في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، من أعماله: نظريّة القراءة، الكتابة من موقع العدم، السّبع المعلقات، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيمائي مركّب لسورة الرحمن، الإسلام والقضايا المعاصرة...

عز الدّين مجوبي.. ممثّل ومخرج مسرحيّ جزائريّ ولد في مدينة عزابة بولاية سكيكدة في 30 أكتوبر 1945، ابن محام تعود أصوله إلى حمّام قرقور سطيف. أغتيل في 13 فيفري 1995 بالجزائر العاصمة. شارك في مسرحيّة "حافلة تسير"، "بابور غرق" وغيرهما..

فرديناند دي سوسير F.D.Saussure (1857-1913) عالم لغويّ سويسريّ، يعدّ بمثابة الأب للمدرسة البنيويّة في علم اللّسانيّات. فيما عدّه الكثير من الباحثين مؤسّس علم اللّغة الحديث. من أشهر آثاره 'بحث في الألسنيّة العامّة'، كتبه باللّغة الفرنسيّة ونشر عام 1916، بعد وفاته.

فلاديمير بروب V.Propp (1895-1970) باحث روسيّ متخصّص في الفنّ الشّعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيويّة، اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الرّوسيّة الطّريفة التّي درس أصغر مكوّناتها الحكائيّة أو السّرديّة.

القزويني.. عالم مسلم عربيّ قزويني المولد حجازيّ الأصل، يرتفع نسبه إلى الإمام مالك بن أنس عالم المدينة، ولد في عام 605 وتوفى عام 682 من الهجرة. رحل في شبابه إلى دمشق ثم ذهب إلى العراق واستقرّ بها وتولّى القضاء وكان ذلك في خلافة المستعصم العبّاسي واستمرّ في منصبه حتى سقطت بغداد في يد المغول، ألّف الكثير من الكتب في مجالات الجغرافيا والتاريخ الطّبيعي. وله نظريّات في علم الرصد الجوّي، كما شغف بالنّبات والحيوان والطّبيعة والفلك والجيولوجيا.

لويس هيلمسليف L.Hjelmslev (1899-1965) عالم لسانيّ دنماركي، وضعت آراؤه الأساس لما عرف ب 'مدرسة كوبن هاغن اللّسانيّة'، درس اللّغويّات المقارنة في كوبنهاغن وبراغ وباريس مع اللّغويّين أنطوان ميليت وجوزيف فيندريس..

محفوظ بوسبسي.. من مواليد 22 نوفمبر في مليانة، توفّي مقتولا يوم 15 جوان 1993 في الجزائر العاصمة، كان طبيبا عقليا وجامعيّا جزائريّا.. قام بتأليف العديد من الأعمال والكتب والمقالات، وقد امتدّت شهرته إلى ما وراء حدود البلاد، كان رئيس الجمعيّة الجزائريّة للطّب النّفسي، نائب رئيس الجمعيّة الدّولّية للطّب النّفسي للأطفال والمراهقين..

محمّد بوضياف.. ولد في 1919 بالمسيلة واغتيل بمدينة عنابة في .1992 . لقّب ب**السّي الطّيب الوطني** وهو اللّقب الذّي أطلق عليه خلال الثورة الجزائرية، يعدّ أحد كبار رموز الثّورة الجزائريّة وقادتها، والرّئيس الرّابع للدّولة الجزائريّة.

محمّد خميستي.. (1930-1963) مغنيّة تلمسان،سياسيّ وديبلوماسيّ جزائريّ، أوّل وزير الخارجيّة للجزائر المستقلّة، وكان سنّه لم يتجاوز 33 عاما، وبعد مرور عشرة أشهر من استقلال الجزائر، وستة أشهر من تنصيبه قتل وما زالت حقيقة اغتياله لغزاً مُحيّراً.

مرزاق بقطاش.. (2021 - 1945)كاتب وروائيّ جزائريّ، له أكثر من خمسة عشر إصداراً أدبّياً في الرّواية والتّرجمة والقصّة. آخر عمل له كانت رواية "المطر يكتب سيرته" الفائزة بجائزة آسيا جبّار للرّواية في دورتها الثّالثة عام 2017، توفّي بتاريخ 2 يناير2021 عن عمر يناهز 75 عاماً. من أعماله: *طيور في الظّهيرة، جراد البحر، الرّطب واليابس..*

معطوب الونّاس.. (1956-1998) مغني وشاعر جزائري قبائليّ، وأحد روّاد الأغنية الأمازيغية المعاصرة، تعرّض للاختطاف ولإطلاق النّار أكثر من مرّة توفي في آخرها. تمّ اغتياله عند حاجز على طريق جبليّ بالقرب من مدينة تيزي وزو، وأعلنت الجماعة الإسلاميّة المسلّحة بأميرها جمال زيتوني مسؤوليّتها عن اغتياله، ولكنّ العديد من أنصاره يعتقدون بأنّ جهاز المخابرات الجزائريّة وراء عمليّة الاغتيال.

واسيني الأعرج... ولد في 1954 بتلمسان، جامعيّ وروائيّ جزائريّ يشغل اليوم منصب أستاذ كرسيّ في جامعة الجزائر المركزيّة وجامعة السّوربون في باريس. يعدّ أحد أهمّ الأصوات الرّوائيّة في الوطن العربيّ، من أعماله الرّوائيّة: سيّدة المقام، حارسة الظّلال، مملكة الفراشة، أصابع لوليتا..

يوسف سبتي.. (1943-1993) كاتب وشاعر وروائيّ جزائريّ شيوعيّ، يكتب باللّغة الفرنسيّة، اغتيل بغرفته بالطّابق الأوّل من البناية الكائنة بالمزرعة النّموذجيّة التّابعة للمعهد الوطنيّ للفلاحة، حيث وجد في اليوم الموالي مشنوقا على أرضيّة الغرفة وسط كتبه ولا يعلم أحد أسباب مقتله إن كان الإسلاميون أو النّظام الذّي كانت كتاباته لا تعجبه[1].

[1] للتّوسّع أكثر حول حياة الأعلام، أعمالهم، مؤلّفاتهم وجوائزهم ينظر الموقع https://ar.wikipedia.org/wiki/ اطّلع عليه يوم 11 يناير 2022. على السّاعة 15:00.

ثالثا: ثـبـت المصـــــطـــلحـــاتـــــــــ....

عربي..	فرنسي..	عربي..	فرنسي..
الإثباتيّات	Assersifs	التّصدير	Epigraphe
الاختلاف	Difference	التّصدير الاستهلالي	L épigraphe liminaire
إرادة الفعل	Vouloir-Faire	التّعبيريّات	Expressifs
الاستلزام الحواري	Implicature	التّيمة	Théme
	conversationnel	الجزاء أو التّقويم	Sanction
الإشاريّات	Déictiques	الجمال	Aisthésis
الإشاريّات الاجتماعيّة	Social Déictics	الجماليّة	Esthetique
إشاريّات الخطاب	Discourse Déictics	حالة الاتّصال	Etat de conjonction
الإشاريّات الزّمانيّة	Temporal Déictics	حالة الانفصال	Etat de disjonction
الإشاريّات الشّخصيّة	Personnal Déictics	الحجاج	Argumentation
الإشاريّات المكانيّة	Spatial Déictics	الحكي	Recit
أفعال الكلام	Actes de langage	الحوار	Dialogue
أفعال الكلام المباشرة	Les actes directs	الحواريّة	Dialogisme
أفعال الكلام غير المباشرة	Les actes indirects	الحواريّة الإيديولوجيّة	Dialogue idéologique
الإلزاميّات	Commissifs	الخطاب	Discours
الإنجاز أو الأداء	Performance	الذّات	Objet
الإنجازات	Déclaration	الرّؤية	Vision
الأنظمة السّيميائيّة	Systémes Sémiotiques	الرّؤية الإيديولوجيّة	Vision Idéologique
الأوامر	Directifs	الرّؤية السّرديّة	Vision Narratif
بنيات سرديّة	Des structures	الرّؤية مع	Vision Avec
	narratives	الرّؤية من الخارج	Vision de Dehors
البويطيقا	Poétique	الرّؤية من الخلف	Vision par Derriére
التّبئير	Focalisation	الزّمن	Temps
التّبئير الخارجي	Focalisation Externe	السّرديّات	Narratologies
التّبئير الدّاخلي	Focalisation Interne	السّرديّات الأدبيّة	Narratologie littéraire
التّبئير الصّفر	Focalisation Zéro	السّرديّات العامّة	Narratologie générale
التّبئير المنظور	Focalisation	السّرديات المقارنة	Narratologie comparatif
التّجرّد	Détachement	السّرديّة	Narrativité
التّحريك أو فعل الفعل	Manipulation	التّداوليّة	Pragmatique
تحليل	Analyse	السّلوكيّات	Actes comportatifs
تحليل الخطاب	Analyse du discours	السّياق	Contexte
التّحليل السّيميائي	Analyse Sémiotique	السّيمات	Sémes

السّيميائيّات السّرديّة	Sémiotique narrative	المربّع السّيميائي	Carré sémiotique
السّيميم	Séméme	المرسل والمرسل إليه	Destinateur-Destinataire
الشّعريّة	Poétique		
الصّوت السّردي	Voix Narratifs	المسار السّردي	Parcours Narratif
الصّيغة	Mode	المساعد	Adjoint
العرضيّات	Actes expositifs	المعارض	Opposant
علاقة التّواصل	Relation de communica	معرفة الفعل	Savoir-Faire
علاقة الرّغبة	Relation de désire	المفارقات	Anachronies
علاقة الصّراع	Relation de luttre	ملفوظ حالة	Enoncé d état
علاقة تضاد	Contrariété	نموذج العوامل	Modèle de facteur
علاقة تضمين	Implication	وجهة النّظر	Point de vue
علاقة تناقض	Contradiction	وجوب الفعل	Devoir-Faire
علم السّيميائيّات	Sémiologie	الوعديّات	Actes Promossifs
عناوين تيماتيّة	Thématique		
عناوين خطابيّة	Rhématique		
العنونة	L intitulation		
الفضاء السّيميائي	L éspace Sémantique		
الفضاء النّصي	L éspace Textuel		
الفواعل أو العوامل	Les Actants		
ملفوظ فعل	Enoncé de Faire		
الممثّلين	Les acteurs		
موجّهات الفعل	Les modalités de Faire		
المؤشّر الجنسي	Indication Générique		
الموضوع	Sujet		
المونولوج	Monologue		
النّموذج العاملي	Le modèle actantielles		
قدرة الفعل	Pouvoir-Faire		
القصّة	Histoire		
القصديّة	Intentionnalité		
الكفاءة أو القدرة	La compétence		
المثقّف	L instruit		

قائـــــــمة المصـــــادر

والمـــــــراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أوّلا: المصادر..

1. الحبيب السّايح، الموت في وهران، دار العين للنّشر، مصر، ط1، 2014.
2. الحبيب السّايح، من قتل أسعد المرّوري، فضاءات للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، الأردن، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2017.

ثانيا: المعاجم والقواميس..

3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلّد الثّالث، بيروت لبنان، ط1، 1997.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، بط، بت.
5. الزّبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج28، دط، دت.
6. الزّمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1998.
7. النّيسابوري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، كتاب "الإيمان"، باب "تحريم الكبر وبيانه"، حديث رقم 91، ج1، دط، دت.

ثالثا: المراجع باللّغة العربيّة..

8. إبراهيم الفيّومي، الرّواية العربيّة، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، الأردن، دط، 2001.
9. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي -دراسة تطبيقيّة- دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.
10. إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربيّة- تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الايديولوجي- دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
11. ابن رشد، تلخيص كتاب المقولات، ج2، تح: محمود قاسم، الهيئة المصريّة العامّة، 1980.
12. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، دط، دت.
13. ابن قيّم الجوزيّة، أبو عبد الله شمس الدّين، الفوائد، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، 1393ه، 1973م.
14. أحمد الزعبي، في الإيقاع الرّوائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الرّوائية)، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
15. أحمد بهاء الدين، المثقّفون والسّلطة في عالمنا العربي، مطبعة حكومة الكويت، دط، 2000.

16. أحمد حميد التّميمي، مقدّمة في النّقد الثّقافي التّفاعلي، كتّاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
17. أحمد طالب، الفاعل في المنظور السّيميائي (دراسة في القصّة القصيرة الجزائريّة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2002.
18. أحمد طالب، المنهج السّيميائي من النّظريّة إلى التّطبيق، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط1، بت.
19. أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمن منيف، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، دط، 2002.
20. الخطيب القزويني، ابن يعقوب المغربي، بهاء الدّين السّبكي، شروح التّلخيص، ج 4، دار الهادي، بيروت، لبنان،ط4، دت.
21. السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي -دراسة سيميائيّة- "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة، منشورات الاختلاف، ط1، دت.
22. السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النّص السّردي الجزائري، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
23. السّيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء العرب، مؤسّسة المعارف، بيروت، دط، دت.
24. السيّد علوي بن أحمد السقّاف، الفوائد المكيّة فيما يحتاجه طلبة الشافعيّة من المسائل والضّوابط والقواعد الكليّة، مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، بت.
25. الشّريف حبيلة، الرّواية والعنف، دراسة سوسيونصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009.
26. الغزالي، أبو حامد محمد بن محمّد، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ج4، دط، دت.
27. الغزالي، المستصفى من علم الأصول، دار إحياء التّراث العربي، لبنان، ج1، ط1، 1997.
28. اليبوري أحمد، في الرّواية العربيّة- التكوّن والاشتغال- شركة النّشر والتّوزيع- المدارس- الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
29. آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة - من المتماثل إلى المختلف- دار الأمل، ط2، 2011.
30. بختي بن عودة، رنين الحدّاثة، وزارة الاتصال والثّقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1999.
31. بخولة بن الدّين، عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيمائيّة، ع01، جامعة البحرين، ماي 2013.
32. بسّام قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001.
33. بن دحمان عبد الرّزاق، الرّؤية التاريخيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، روايات طاهر وطار أنموذجا، دط، بت.

34. بن غنيسة نصر الدّين، فصول في السّيميائيّات، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط1، 2011.
35. بهاء طاهر أبناء رفاعة، الثّقافة والحريّة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد 514، أكتوبر 1993.
36. بوعلي عبد الرحمن، الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية رقم 37، سلسلة بحوث ودراسات رقم 11، وجدة المغرب، دط، 2001.
37. جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثّقافة والّنشر، سوريا- دمشق، ط1، 1997.
38. جمال حمّود، فلسفة اللّغة عند فتجنشتاين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، دت.
39. جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني ، النّاظور، المغرب، ،ط2، 2020.
40. حسن المودن، الرّواية والتّحليل النّصي "قراءات من منظور التّحليل النّفسي"، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
41. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزّمن – الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 1990.
42. حسن حنفي، الجذور التاريخيّة لأزمة الدّيمقراطية في وجداننا العربي، في (الدّيمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي- كتاب جماعي-)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط2، ج2، 1986.
43. حسن محمّد حمّاد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبيّة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، دت.
44. حسين الصّديق، فلسفة الجمال و مسائل الفنّ عند أبي حيّان التّوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، دط، 2003.
45. حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الرّوائي نموذجا، دار المقدسيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، حلب، ط1، 1999.
46. حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
47. حميد لحمداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
48. حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1991.
49. حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.
50. حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسيّة، لبنان، ط12، 1987.

51. حياة جاسم محمّد، نظريّات السّرد الحديثة، دار الحور، بيروت، دط، 2001.
52. خليفة بوجادي، في اللّسانيّات التّداوليّة مع محاولة تأصيليّة في الدّرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009.
53. رأفت غنيمي الشّيخ، فلسفة التاريخ، دار الثّقافة، القاهرة، ط1، 1987.
54. رشيد التريكي، الجماليّات وسؤال المعنى، الدّار المتوسطية، بيروت، ط1، 2009.
55. رشيد بن مالك، البنية السّردية في النّظرية السّيميائيّة، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.
56. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات تحليل السّيميائيّات للنّصوص، دار الحكمة، دط، 2000.
57. رشيد بن مالك، مقدّمة في السّيميائية السّردية، دار القصّة للنشر، الجزائر، دط، 2000.
58. رمضان الصّباغ، الفنّ و القيم الجماليّة بين المثاليّة و الماديّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2001.
59. رمضان كريم، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ط3، 2009.
60. ريمون طحّان، الألسنيّة العربيّة، دار الكتاب اللّبناني، لبنان، ط2، 1981.
61. زكريّا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطّباعة، القاهرة، دط، 1966.
62. سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثّاني بنيته وأساليبه، جدارا للكتاب العالمي، عمّان الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428-2008.
63. سامية الدّريدي الحسني، دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
64. سعاد جبر سعيد، سيكولوجيا الأدب الماهية، والاتّجاهات، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008.
65. سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السّياسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، دار الفراشة للطّباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010.
66. سعيد بن كراد، مدخل إلى السّيميائيات السّردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
67. سعيد بنكراد، السّيميائيّات السردية، مدخل نظري، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء، دط، 2001.
68. سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة، مدخل نظري، منشورات الزّمن، الرّباط، المغرب، ط1، 2001.
69. سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشّخصيّات السّردية (رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجا)،دار مجدلاوي ، عمّان، الأردن، دط، 2003.
70. سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة لرواية غدا يوم جديد، عبد الحميد بن هدّوقة، منشورات الاختلاف، دط، 2000.

71. سعيد جبّار، من السّردية إلى التّخيلية، بحث في بعض الأنساق الدّلالية في السّرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
72. سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي، الشّكل والدّلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012.
73. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997.
74. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
75. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 2006.
76. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط2، 1993.
77. سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، دط، 1997.
78. شرف الدّين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السّرد العربي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرّباط، ط1، 1433ه/2012م.
79. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر، ط1، 2001.
80. شعيب حليفي، الرّحلة في الأدب العربي، التّجنيس آليات الكتابة، خطاب المتخيّل، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
81. شوقي ضيف، البحث الأدبي "طبيعته، مناهجه، أصوله"، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، بت.
82. صابر الحباشة، التّداوليّة والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات والنّشر، سوريا، دمشق، ط1، 2008.
83. صفاء عبد السّلام علي جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفنّي)، النّاشر منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 2000.
84. صلاح إسماعيل عبد الحق، التّحليل اللّغوي عند مدرسة أوكسفورد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1993.
85. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر -لونجمان، دط، 1996.
86. طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1977.

87. طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
88. طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
89. طه وادي، الرّواية السّياسية، الشّركة العالميّة المصريّة للنشر، لوجمان، القاهرة، ط1، 2003.
90. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.
91. عبد الحميد العابد، مباحث في السّيميائيّات، دار القرويّين للطّباعة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
92. عبد الحميد بورايو- الكشف عن المعنى في النّص السّردي- النّظرية السّيميائيّة السّردية - غريماص، كورتيس، باط، دار السّبيل للنّشر والتّوزيع، دط، 2008.
93. عبد الحميد بورايو، التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي، دار النّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت.
94. عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1994.
95. عبد الرّحمن بدوي، إيمانويل كانت، فلسفة القانون والسّياسة، وكالة المطبوعات الكويتية، دط، 1979.
96. عبد الرّحمن منيف، الكاتب والمنفى – هموم وآفاق الرّواية العربيّة – دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.
97. عبد الرزّاق الزاهير، المحكي الفيلمي- قراءة سيميائيّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1994.
98. عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
99. عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3، بت.
100. عبد السّلام المسدّي، التّفكير اللّساني في الحضارة العربيّة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط2، 1986.
101. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي، (مقاربة نظريّة)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، دت.
102. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النّص، دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2006.

103. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006.
104. عبد القادر شرشار، مدخل إلى السّيمائيّات السّردية (نماذج وتطبيقات)، منشورات الدّار الجزائريّة، الجزائر، دط، 2015.
105. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، الجزائر، دط، 1991.
106. عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ أو 474هـ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.
107. عبد الله إبراهيم، التّخيل التّاريخي (السّرد، والإمبراطوريّة، والتّجربة الاستعماريّة)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
108. عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة (بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربيّ)، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1995.
109. عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المركز الثّقافي العربي، ط1، 2003.
110. عبد الله ابراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
111. عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ج1، الأردن، طبعة جديدة وموسّعة، 2008.
112. عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1970.
113. عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983.
114. عبد الله بلقزيز، نهاية الدّاعية (الممكن والممتنع في أدوار المثقّفين)، المركز الثّقافي العربي، ط1، 2000.
115. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، دار النّايا للنّشر والتّوزيع، ودار محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط01، 2011.
116. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1995.
117. عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الرّوائي، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، دط، 2002.
118. عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظريّة الكتابة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، بط، 2003.

119. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط01، 1995.
120. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة: تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط، 1995.
121. عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، دط، 1998.
122. عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، هيئة أبو ظبي للثّقافة و التراث، أكاديميّة الشّعر، ط1، 2011.
123. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقارنة لغويّة تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ج1، ط1، 2004.
124. عبد الوهّاب معوشي، تفكيرات في الجسد الجزائري الجريح، منشورات الاختلاف، ط1، 2001.
125. عصام خلف كامل، الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
126. علّال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
127. علي زغينة، مناهج التّحليل السّيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، السّيمياء والنّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 07-08 نوفمبر 2000.
128. علي محمود حجّي الصّراف، في البراجماتيّة الأفعال الإنجازية في العربيّة المعاصرة، دراسة دلاليّة ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.
129. عمرو عبد العلي علّام، الأنا والآخر (الشّخصية العربية والشّخصية الإسرائيليّة في الفكر الإسرائيلي المعاصر)، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
130. عيّاض عبد الرّحمن الدّوري، دلالات اللّون في الفن العربي الإسلامي، دار الشّؤون الثّقافة العامّة، بغداد، العراق، ط1، 2002.
131. غادة المقدّم عدرة، فلسفة النّظريات الجماليّة، جروس بريس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996.
132. فوزي بوخريص، مدخل إلى سوسيولوجيا الجمعيّات، إفريقيا للشّرق، الدّار البيضاء، دط، 2013.
133. فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، الدّار العربية للعلم، ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

134. قادة عقّاق، السّيميائيّات السّرديّة، النّشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، دط، 2016.

135. لبيب.ط، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الجمعيّة العربيّة لعلم الاجتماع، بيروت، بط، 1999.

136. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، بيروت لبنان، ط1، 2002.

137. محمّد محمّد داود، الدّلالة والحركة (دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة)، دار غريب، القاهرة، دط، 2002.

138. محمّد الدّاهي، سيميائيّة السّرد، بحث في الوجود السّيميائي المتجانس، روية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2009.

139. محمّد العربي ولد خليفة، المسألة الثّقافية وقضايا اللّسان والهويّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 2003.

140. محمّد القاضي، معجم السّرديات، دار محمّد علي للنّشر، تونس،ط1، 2010.

141. محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي، نظريّة غريماس Gremas، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1993.

142. محمد النّاصري العجيمي، في الخطاب السّردي نظريّة غريماس Greimas، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993.

143. محمد برادة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط1، 1981.

144. محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنيات وإبدالاتها التّقليدية، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

145. محمّد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني للطّباعة والنّشر، الجزائر، دط، 2003.

146. محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ-2010.

147. محمّد خطابي، لسانيات النّص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006.

148. محمّد رضوان، محنة الذّات بين السّلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع وتجلّياته في الرّواية العربيّة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2002.

149. محمّد ساري، محنة الكتابة- دراسات نقديّة - منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2007.

150. محمّد سويف، الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط4، بت.
151. محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، المغرب،ط3 ، 1992.
152. محمّد مفتاح، دينامية النّص (تنظير وإنجاز)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.
153. محمّد ناصر العجيمي ، في الخطاب السّردي نظريّة غريماس، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1991.
154. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط1، 2006.
155. محمود عكّاشة، النّظريّة البرجماتيّة اللّسانيّة (التّداوليّة)، دراسة المفاهيم والنّشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013.
156. مخلوف عامر، الرّواية والتّحولات في الجزائر، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2000.
157. مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة، ط1، 2011.
158. مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة، منشورات دار الأديب، ط1، 2005.
159. مخلوف عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2002.
160. مراد عبد الرّحمن مبروك، جيويوتيكا النّص الأدبي - تضاريس الفضاء الرّوائي، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط6، 2002.
161. مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، دار الطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، بت.
162. مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دراسة تداوليّة لظاهرة (الأفعال الكلاميّة) في التّراث اللّساني العربي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 2005.
163. مشوح وليد، الصّورة الشّعرية عند عبد الله البردوني، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1996.
164. مصطفى الكيلاني، الرّواية وتأويل التّاريخ (سرديّة المعنى في الرّواية العربيّة)، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2009.

165. منذر عيّاشي، اللّسانيات والدّلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

166. مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004.

167. نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2008.

168. نبيل سليمان، وعي الذّات والعالم، دراسات في الرّواية العربيّة، دار الحوار، بيروت لبنان، ط1، 1985.

169. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 2007.

170. نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

171. نعمان بوقرّة، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، منشورات جامعة ياجي مختار، عنّابة، الجزائر، دط، 2006.

172. نفسية الأحراش، كتابات امرأة عايشت الأزمنة، منشورات جمعيّة المرأة في اتّصال الجزائر، ط1، 2002.

173. نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب "دراسة في النّقد العربي الحديث-تحليل الخطاب الشّعري والسّردي"، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بوزرّيعة، الجزائر، ج2، دط، بت.

174. هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة الطرائق السّردية، رؤية للنّشر والتوزيع، ج2، القاهرة، ط1، 2013.

175. هيثم سرحان، الأنظمة السّيميائيّة: دراسة في السّرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2008.

176. واسيني الأعرج، الطّاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعيّة، الرّواية نموذجا-دراسة نقديّة-المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

177. واسيني الأعرج، مجموعة النّصوص الغائبة، أنطولوجيا الرّواية الجزائريّة التأسيسيّة، التّأصيل الرّوائي، الفضاء الحر، الجزائر أكتوبر، دط، 2007.

178. واسيني الأعرج، محي الدّين اللاّذقي وآخرون، نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1996.

179. وردة الجاصة، شعريّة البوليفونية قراءة في رواية أرهابيس لعز الدّين ميهوبي، جامعة محمّد الدّين دباغين، سطيف، دط، 2015-2016.

180. يادكار لطيف الشهرزوري، جماليّات التّلقي في السّرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.
181. يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل، في الفلسفة والنّقد الحديثين، دار الملتقى، ط1، 2005.

رابعا: المراجع المترجمة إلى اللّغة العربيّة..

182. إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، تر: محمد عنّابي، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
183. ادوارد سعيد، صورة المثقّف، تر: غسّان غصن، دار النّهار للنشر، بيروت، دط، 1996
184. أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة و شرح و تحقيق عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، 1973.
185. أفلاطون، محاورة فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطّبعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2000.
186. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1996.
187. أميل برهيبة، تاريخ الفلسفة، مجلّد القرن التّاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، ج1، دط، 1997.
188. أوستين، نظريّة أفعال الكلام العامّة، كيف تنجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنّيني، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، دط، 1991.
189. إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2005.
190. بدر الدّين الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تر: محمّد تامر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
191. برنار توسان، ما هي السّيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، دار النّشر، إفريقيا الشّرق، ط1، 1994.
192. بيتر دوميجر، تحليل الرّواية، تر: غسّان شديد، مجلّة العرب والفكر العالمي . ي . ع 5، شباط 1989.
193. بيتر دوميجر، تحليل الرّواية، تر: فريق التّرجمة بمركز الإنماء القومي، مجلّة العرب والفكر العالمي، ع5، شتاء 1989.
194. بيير جيرو، علم الإشارة "السّيميولوجيا، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، سوريا، ط1، 1988.

195. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

196. تزفيتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: الحسين سبحان، فؤاد صفا، منشورات اتّحاد الكتّاب المغرب، الرّباط، ط2، 1992.

197. جاكبسون وآخرون، التّواصل نظريّات و مقاربات، تصدير عبد الكريم غريب، تر: عزّ الدّين الخطّابي وزهور حوتي، منشورات عالم التّربية، الجزائر، ط1، 2007.

198. ج.سيرل، العقل واللّغة والمجتمع في العالم الواقعي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2006.

199. جماعة من الأساتذة السّوفيات: أسس علم الجمال الماركسي اللّينيني، ج2، تر: فؤاد المرعي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، دار الجماهير العربيّة، دمشق، سوريّا، دط، 1978.

200. جورج بول، التّداوليّة، تر: قصّي العنّابي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، دت.

201. جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطّليعة، بيروت، دط، 1978.

202. جوزيف كورتيس، السّيميائيّة من "بروب" إلى "غريماس"، تر: جمال حضري، المكتسبات والمشاريع، مجلّة الآداب العالمية، دط، دت.

203. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدّار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

204. جوناثان كلر، الشّعرية البنيويّة، تر: السّيد إمام، دار شرقياّت، القاهرة، ط1، 2000.

205. جيرار برا، هيجل و الفن، تر: منصور القاضي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع، ط1، 1993.

206. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

207. جيروم سولينتز، النّقد الفني دراسة جماليّة وفلسفيّة، تر: فؤاد زكرياء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2، 1981.

208. رولان بارت، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

209. شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصي في الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1995.

210. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، منشورات المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1984.

211. فانوسون جوف، شعريّة الرّواية، تر: لحسن لحمامة، دار التّكوين للنّشر، دمشق، ط1، 2012.

212. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداوليّة، تر: سعيد علّوش، مركز الانتماء القومي، الرّباط، المغرب، ط1، 1986.

213. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداولية، تر: سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرّباط، دط، 1986.

214. فيليب بلانشيه، التّداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحبّاشة، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط2، 2007.

215. لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانيّة والفلسفة، تر: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمّد برادة، ط2، 1996.

216. ميخائيل باختين، شعريّة دويستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 1986.

217. ميخائيل باختين، شعريّة ديسلويفسكي، تر: جميل ناصيف التّكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دط، بت.

218. ميشال آريفي وآخرون، السّيميائيّة أصولها وقواعدها، تر: رشيد بم مالك، مر: عزالدّين مناصرة، منشورات الاختلاف، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، 2002.

219. ميشال ميار، البلاغة والحجاج من خلال نظريّة المساءلة، (بحث) ضمن كتاب أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج: إشراف حمودي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، كليّة الآداب منوبة، تونس، دط، 1998.

220. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمّد سبيلا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1984.

221. هامون فيليب، سيميولوجيّة الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تحقيق: عبد الفتّاح كيليطو، دار كرم الله للنّشر والتّوزيع، دط، دت.

222. همفري روبرت، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975.

223. والاس مارتن، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، دط، 1998.

224. ولفغانغ كيزر، من يتحكّم في الرّواية (شعريّة المسرود)، تر: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة السّورية العامّة للكتاب، دمشق، ط1، 2000.

خامسا: المصادر والمراجع باللّغة الأجنبيّة..

225. -A.J.Greimas: Du Sens (Essais Sèmiotiques), èditions du Seuil, Paris, 1970.
226. -A.J.Greimas: Du Sens 2, Essais Sèmiotiques, èditions du Seuil, Rue Jacob. Paris, 1970.
227. -AJ Greimas : Sémantique Structurale, Larousse, Paris, 1966.
228. -André Gardiens, Le récit Filmique, Hachette, Paris, 1993.
229. Catherine Kerbrat - Orechioni: Les Actes de langage dans le discours thèorie et fonctionnement, èdition Nathan/ Verif, Paris, 2001.
230. -Courtès: Analyse Sèmiotique des discours, Hachette, Paris, 1990.
231. - F.De Saussure , Cours de linguistique General, Paris ,Payot,1978.
232. -François Rastier, systématique des isotopies, in sémiotique poétique ; Larousse, Paris, 1972.
233. -Gérard Genette, Figures 3, éditions du seuil, Paris, 1972.
234. -Gèrard Genette, Seuils,coll, Poètique edition de seuils, 1987.
235. -Grèimas: Du sens, essais Sèmiotiques, Seuil, Paris, 1970.
236. -Grice, Logic and conversation, in Cole Peter and Morgan Jerry, 1st ed, Speech acts, in Syntax and Semantics, vol3, New York, Academic press, 1975.
237. -Groupe d'entrevernes, analyse sèmiotique des textes introduction thèorique -pratique, France, èd. Presse universitaires de Lyon, 1984.
238. -Hegel Aesthetics, lectures on philosophy of font Art, Transport by : M Knox Two volumes, Oxford Université, presse, 1979.
239. -Hegel, G.W.F, The philosophy of history, préface by Charles Hegel, Dover publications, New-York, USA, 1956.
240. -J.Austin, how to do things with words, 2nd, Oxford University, Press, 1975.
241. - J. Courtes, Analyse Sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991.
242. - J.Courtès, Introduction à la sémiologie narrative et discursive, ed,hachette , 1976.
243. J.Searl, Sens et expression, traduction; Joelle Proust, Edition de minuit, Paris, 1972.
244. -J.Searl, Speech Acts, an essay in the philosophy of language, Cambridge University Press, 1972.
245. -Joseph Courtes: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive (Mèthodologie et application), Hachette, Ed n03, 1986.
246. -Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humanizes, édité par Gallimard, Paris, 1970.
247. -Luis Hjelmslev: Essais Linguistiques, les editions de Minuits, Paris, 1971.

248. -Michel. Mathieu, Colas, Frontiéres de la narratologie, in Poétique N65, Paris, 1986.
249. Perlman Chaim et obrechts tyteca Lucie, L'argumentation, la nouvelle rhétorique, university du Bruxelles, 1983.
250. -Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, no 08, col.Point, edition, Seuil, Paris, 1966.
251. -Roman Jakobson et autre, Textes des Formalistes Russes, traduit par T. Todorov, Seuil, Paris, 1965.
252. -Vladimir propp : Morphologie du conte, Édition du Seuil, Paris, 1965, 1970.

سادسا: المجلّات، الجرائد والدّوريّات..

253. الحجمري عبد الفتاح، هل لدينا رواية تاريخيّة، مجلّة علامات في النّقد، م 13، ج 49، سبتمبر 2003.
254. العيد حرّاز، أشكال السّرد في رواية "مرايا متشظّية" لعبد الملك مرتاض، مجلّة البدر، العدد03، مارس 2017.
255. جمال بلعربي، بعض المفاهيم الأساسيّة في السّيميائيّة العامّة، مجلة بحوث سيميائيّة، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، مركز البحث العلمي والتّقني لتطوير اللّغة العربيّة، الجزائر، العددان: 5 و6، ماي 2009.
256. جميل حمداوي، السّيموطيقا والعنونة، مج 25، ع3، عالم الفكر، الكويت،1997.
257. حاتم عبّيد، منزلة العواطف في الحجاج، مجلّة عالم الفكر عدد خاص بالحجاج، ع2، المجلّد 40، ديسمبر 2011.
258. حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجديدة في الجزائر، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد06، 2003.
259. خالد حسين حسين، العنونة الروائيّة، من مجال التّسمية إلى النّصية، جريدة الأسبوع الأدبي، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ع1067، تاريخ 11|08|2007.
260. رشيد بن مالك، الأصول اللّسانية والشّكلانيّة للنّظرية السّيميائيّة -مجلة اللّغة والأدب- ع14، 1999.
261. زينب قبي، الرّواية والتاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلّة الثّقافة، منشورات وزارة الثّقافة، العدد 09 يناير 2007.
262. سعيد يقطين، المصطلح السّردي العربي، قضايا و اقتراحات، مجلّة نزوى، بيروت، ع21، 2000.
263. شرفي عبد الكريم، مفهوم التّناص (من حواريّة باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، دورية دراسات أدبيّة، دار الخلدونيّة للنشر والتوزيع، القبّة الجزائر، ع2، جانفي 2008.

264. عبد الرّحيم حمدان، اللّغة في تجلّيات الرّوح "الكاتب" محمد نصّار، قسم اللّغة العربيّة، كلّية فلسطين التّقنية دير البلح، غزّة، فلسطين، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، مج 16، 2008.

265. عبد الله إبراهيم، من وهم الرّؤية إلى وهم المنهج، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع67-68.

266. عالية قليل إبراهيم، الأدوار العامليّة في الرّواية العراقيّة، دراسة وتطبيق في منهج غريماس، مجلّة كليّة الآداب، جامعة واسط، ع 2.

267. علجية مودع، هامشيّة المثقّف ورهانات السّلطة، قراءة في مشروع " الطّاهر وطّار "، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010.

268. عمّار بلحسن، نقد المشروعيّة (الرّواية والتاريخ في الجزائر)، مجلّة التّبيين، الجاحظيّة، العدد 07، الجزائر، بط، 1993.

269. قيس النّوري، مجلّة عالم الفكر، الاغتراب: "اصطلاحا، ومفهوما وواقعا"، وزارة الإعلام، الكويت، المجلّد العاشر، العدد الأول، 1979.

270. كمال أبو ديب، الأدب والايديولوجيا، مجلّة فصول (الأدب والايديولوجيا، الجزء الثّاني)، المجلد 5، ع 4، سبتمبر، 1985.

271. مجلّة بيان الثّقافة، ع120، 28/ 04/ 2002.

272. محمّد القاضي، توظيف المادّة التاريخيّة في الرّواية، مجلّة علامات في النّقد جدّة، ج 28، المجلد7، يونيو 1998.

273. محمّد مفتاح، أوّليّات منطقيّة رياضيّة في النّظريّة السّيميائيّة، مجلّة عالم الفكر، ع 5 المجلد 35، يناير – مارس، 2007.

274. معجب بن سعيد الزّهراني، نحو التّلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقّي كتابات ميخائيل باختين في السّياق العربي)، مجلّة علامات، جدة، ج54، ع14، ديسمبر 2004.

275. واسيني الأعرج، الرّواية التاريخيّة- أوهام الحقيقة، مجلّة نزوى عمان، ع 9 يناير 1997.

276. واسيني الأعرج، المتخيّل الرّوائي والتاريخ، مدارات الشّرق بنيات التّفكك والاختراق، مجلّة نزوى عمان، ع 9 يناير 1997.

سابعا: المخطوطات والملتقيات..

277. أحمد قنشوبة، دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن محاضرات الملتقي الوطني، السّيمياء والنّص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى، الجزائر، 2000.

278. بونشادة نبيلة، الشّخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرّد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدّوقة، مجلّة المخبر، ع7، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011.

279. حدّاد خديجة، الشّخصيّة في روايات محمّد مفلاح من منظور نظريّة العامل السّرديّة، رواية شبح الكليدوني أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2018/ 2019.

280. ذهبيّة حمّو الحاج، لسانيّات التّلفظ وتداوليّة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطّباعة والنّشر، جامعة مولود معمّري، تيزي وزو، 2005.

281. رابح بوحوش، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنّابة.

282. عبد القادر رابحي، ايديولوجيّة الرّواية والكسر التّاريخي (مقاربة سجالية للرّوائي متقنعا ببطله)، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر (الأدبي والايديولوجي في رواية التّسعينيات)، المركز الجامعي بسعيدة، 15-16 أفريل 2008، منشورات دار الأديب، 2008.

283. عبد المجيد دقباني، دلالات السّيميائيّة السّردية في القصيدة الشّعبية، حيزيه لابن قيطون أنموذجا، الملتقى الدّولي الخامس، منشورات الجامعة 15، 16 نوفمبر، 2008.

284. محمّد بن يوب، آليّة قراءة الصّورة البصريّة، الملتقى الدّولي التّاسع للرّواية عند عبد الحميد بن هدّوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدّولي الثّامن، وزارة الثّقافة، مديريّة الثّقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.

285. محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشّعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه العلوم، بإشراف يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2005.

286. وافية بن مسعود، السّرديات المقارنة: المرجعيّات و المفاهيم، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي 2016.

287. وداد بن عافية، دلائليّة التّشاكل في 'تنويعات استوائية' لسعدي يوسف، دراسة سيميوتأويليّة، الملتقى الدّولي السّادس، السّيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

ثامنا: المواقع الإلكترونيّة..

288. جميل حمداوي، الرّواية البوليفونية أو الرّواية المتعدّدة الأصوات www.alukah.net

289. حميد عبد القادر، الحبيب السّايح: كلّ راهن يتحوّل إلى سرد يصبح تاريخا (مقال)، نشر يوم 21 أكتوبر 2017. Source :alaraby .co.uk

290. خالد القزحي، ما بين جماليّات النّص الأدبي و أهميّة مضمونه.(2013-02-27) althawrah.com اطّلع عليه يوم 2019-10-18.

291. سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفنّ عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، منشورات الاختلاف، دط، دت Fikmag.com اطّلع عليه يوم 2019-10-12.

292. علم الجمال و النّقد الأدبي Skoubia.blogspot.com اطّلع عليه يوم 2019-10-13.

293. فؤاد الكنجي، الفنّ و علم الجمال الماركسّي (2017-05-09)،almahatta.net اطّلع عليه يوم 2019-10-12.

294. ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، http://www.rezgar.com اطّلع عليه يوم 2019-10-13.

295. محمّد ساري، نوافذ ثقافيّة (أوّل يوميّة الكترونيّة ثقافيّة شاملة في الجزائر)، صدرت من العاصمة الجزائريّة في 28 نوفمبر2015. Https://www.nawafedh.org

296. وفاء الحكيري، فلسفة الجمال في الإسلام، (2018-02-03) meemmagazine.net اطّلع عليه يوم 2019-10-13.

297. ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki/ اطّلع عليه يوم 11 يناير 2022.

فهرس الموضوعات..

- ***الموضوع ..... الصّفحة:***
- ***إهداء*** .....
- ***شكر وتقدير*** .....
- ***مقدّمة*** ..... **أ_ د** .....
- ***مدخل: الجماليّة السّرديّة في القراءات النّقديّة المعاصرة...***

أوّلا: المرجعيّة الفلسفيّة لمفهوم الجمال..

1- مفهوم الجمال في المعاجم الفلسفيّة (بين الغرب و العرب). ..... **14** .....

2- الجمال والنّص الأدبي. ..... **22** .....

ثانيا: النّظريّة السّرديّة في الخطاب النّقدي المعاصر..

1- السّرديّة في الخطاب النّقدي الغربيّ. ..... **27** .....

2- السّرديّة في الخطاب النّقدي العربيّ. ..... **34** .....

- ***الفصل الأوّل: النّظريّة السّرديّة للخطاب الرّوائي من منظور سيميائيّ وتداوليّ..***

أوّلا: النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الغريماسيّة..

1- النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة الفرنسيّة ..... **47** .....

2- التّحليل السّيميائي للسّرد في ضوء نظريّة غريماس ..... **57** .....

ثانيا: تداوليّة الخطاب الرّوائي..

1- التّداوليّة بين الإتّجاه اللّساني وتحليل الخطاب. ..... **84** .....

2- التّداوليّة في السّياق الغربي. ..... **88** .....

- ***الفصل الثّاني: البنية الفنيّة للسّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح"..***

أوّلا: التّمثيل السّردي للمتخيّل والتّاريخ في الحكي السّائحي..

1- سرديّة التّاريخ والواقع في روايات الحبيب السّايح. **103**

2 - حضور المتخيّل وهاجس الهويّة في التّجربة الرّوائيّة. **115**

ثانيا: جماليّة اللّغة الرّوائية وخصوصيّتها في رواية "من قتل أسعد المرّوري"..

1- حواريّة الخطابات الإيديولوجيّة في الرّواية. **139**

2 - صورة المثقّف وخصوصيّتها في الرّواية. **157**

- ***الفصل الثّالث: سيميائيّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"..***

أوّلا: تجلّيات الرّؤية السّرديّة ودلالتها في الرّواية..

1- من خلال العتبات النّصيّة. **195**

2- من خلال فضاء النّص وتشكيلاته. **217**

ثانيا: التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي..

1- مستوى السّطح. **240**

2- مستوى العمق. **277**

- ***الفصل الرّابع: تداوليّة الخطاب السّردي في رواية "من قتل أسعد المرّوري"...***

أوّلا: البناء السّردي لرواية "من قتل أسعد المرّوري" في ضوء نظريّة أفعال الكلام..

1- الأفعال الكلاميّة المباشرة في البناء السّردي للرّواية. **295**

2- الأفعال الكلاميّة غير المباشرة في البناء السّردي للرّواية. **308**

ثانيا: تداوليّة الإشاريّات في الرّواية ..

1- التّعبير الإشاري في الرّواية وأنواعه. ..... 315 .....

2- البعد التّداولي للإشاريّات ودلالته الإيحائيّة في خطاب الرّواية. ..... 336 .....

ثالثا: بنية الحجاج وعناصره في خطاب الرّواية ..

1- تمظهرات الخطاب الحجاجي في الرّواية. ..... 344 .....

2- البنية الحجاجيّة للرّواية وأبعادها التّداولية. ..... 360 .....

- ***خاتمة*** ..... 377 .....
- ***ملاحق (ملخّص الرّواية، ترجمة مختصرة للأعلام، ثبت المصطلحات)*** ..... 390 .....
- ***قائمة المصادر والمراجع*** ..... 403 .....
- ***فهرس الموضوعات*** .....
- ***ملخّص البحث باللّغتين*** .....

ملخّـــــص البـــحث باللّـــغة العربيـــــّة..

جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح"

رواية "من قتل أسعد المرّوري"-أنموذجا-

مقاربة سيميائيّة تداوليّة

تهدف هذه الدّراسة إلى الوقوف على **جماليّة السّرد في الخطاب الرّوائي عند "الحبيب السّايح" رواية "من قتل أسعد المرّوري"-أنموذجا-** ومقاربة النّص السّردي مقاربة **سيميائيّة وتداوليّة**، بعدّه رسالة لغويّة يوظّفها الكاتب لغرض التّواصل مع الآخرين. فلم يعد هذا الخطاب مجرّد مضمون بدلالات لغويّة، بل صار يحمل مقاصد تهدف إلى تصوير ونقل مواقف شخصيّة واجتماعيّة تؤثّر في المتلقّي من خلال **السّرد**، الذّي يعدّ أساسيّا يستدعي الغوص في جماليّاته وخصائصه الفنيّة واللّغويّة.

لتحقيق الغاية تبنّيت المقاربتين **السّيميائيّة والتّداوليّة** بعدّهما الأنسب - في رأيي- لرصد العلاقة بين الأبنية الفكريّة في الخطابات الإبداعيّة وتفاعلها جماليّا من خلال لغة أدبيّة ذات مستويات مختلفة، تكشف عن قدرة **السّرد** على التورّط في أشدّ القضايا إثارة وحساسيّة، وذلك من خلال تحليل **الخطاب الرّوائي** عند **الحبيب السّايح**. فقد اكتمل **السّرد** في رواية **"من قتل أسعد المرّوري"** في وعي الرّوائي والمتلقّي معا، مشكّلا **جماليّة** تنبثق من شعلة الذّاكرة والتّاريخ، الهويّة والواقع، أزمة المثقّف في ظلّ السّلطة والسّياسة.

وهذا ما شكّل تمفصلات البحث وفصوله حيث ارتبطت هذه المكوّنات بالبنية السّردية للنّص، وعبّرت عنها كل من شخصيّات، عتبات، زمن ومكان الرّواية، ما أكّد **جماليّة السّرد** في خرق أفق التّوقّع وفعاليّة الأمكنة ودلالة الأزمنة في خطاب الرّواية. من خلال هاتين المقاربتين **السّيميائيّة والتّداوليّة** تشكّلت **جماليّة السّرد** التّي حقّقت الرّؤية للذّات وحدودها، والتقاء مخيال النّص ومخيال القراءة ليصبح التّخييل عنصرا للقارئ من واقعه، كما استطاع **"الحبيب السّايح"** أن يتجاوز السّرد الكلاسيكي ويستقرّ على شكل فنّي منفرد، له جماليّته وخصوصيّته في تعرية الواقع واستجلاء ملامح المسكوت عنه.

Abstract:

The Aesthetics of Narration in the Narrative Discourse

of "Al-Habib Al-Sayeh"

The Novel "Who Killed Asaad Al Marrouri" as a Model

A Pragmatic Semiotic Approach

This study aims at identifying the narration aesthetics in the narrative discourse of Al-Habib Al-Sayeh, taking the novel "Who Killed Asaad Al-Marrouri" as a model, through a semiotic and pragmatic approach in dealing with the narrative text, being a linguistic message used by the writer for the purpose of communicating with others. This discourse does no longer imply linguistic connotations only, but rather aims at portraying and conveying personal and social situations that affect the receiver through narration, which is considered essential and calls for diving into its aesthetics and technical and linguistic characteristics.

To this end, I adopted the semiotic and pragmatic approaches, being the most appropriate dimension - in my opinion - to underline the relationship between the intellectual structures in creative discourses and their aesthetic interaction through literary language of different levels, revealing the narrative's ability to get involved in the most exciting and sensitive issues, through the analysis of Habib Sayeh's narrative discourse. Narration in the novel "Who Killed Asaad Al Marrouri" by Habib Al-Sayeh is believed to be complete in the awareness of both of the novelist and the receiver, forming an aesthetic aspect that stems from the flame of memory and history, identity and reality, as well as the crisis of the educated within power and politics.

This is actually what structures the research chapters, as these components are linked to the narrative structure of the text, and are expressed by each of the characters, thresholds, time and place of the narration. This emphasizes the narration aesthetics in breaching the expectation horizon, the places effectiveness and the tenses significance in the novel's discourse.

The narration aesthetics is formed through these two approaches - semiotics and pragmatic – where the self-vision and its limits are achieved and imagination of the text and of the reading meet, making of imagination an element of the reader's reality. As such, Al-Habib Al-Sayeh transcends the classical narration by maintaining it in a single artistic form, which has its aesthetic and specificity in exposing reality and clarifying the features of the unspoken.

تـــم بحمد الله