



قسم: اللغة و الأدب العربي.

معهد: الآداب و اللغات

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: L22/ 2018

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د.)

مقاربة سيميائية في روايات الحبيب السّايح

إشراف الأستاذ(ة): د. لزهرة مساعدي

إعداد الطالب (ة): رتيبة مصمودي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

الشعبة: الدراسات الأدبية

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	كاملة مولاي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف . ميله.	رئيسا
2	لزهرة مساعدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
3	سعاد حميدة	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	ممتحنا
4	حميدة سليوة	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف . ميله.	ممتحنا
5	زبير سخري	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف . ميله.	ممتحنا
6	مكي سعد الله	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ
وَبِحَمْدِكَ

مقدمة

الرواية جنس أدبي متداول، كونها فضاء واسعا لاستعاب كل الأجناس الأخرى في تمازج غير مفروض، تستدعيه القصديّة، و التجريب المعاصر، ابتعادا عن الرتابة و بحثا عن نفس جديد يتماشى و متطلبات القارئ، بمختلف مستوياته، و لذلك فكسر الخطيّة السردية تبعا لثلاثية (الزمن، المكان، الموضوع)، لا بد له من استراتيجية، تعكس إبداعية الروائي و قدرته الفنيّة، وفق حبكة مدروسة، تثير في المتلقي روح الفضول و اللّهُفة و التّشويق. ضمّانا لفعل القراءة، و بهذا ففعل الكتابة كفعل إجرائي لتجربة شعريّة، تجاوز التقليد و النظام الكلاسيكي، من حيث البنية السطحيّة، سعيا نحو بنية عميقة، تمرّر من خلالها كلّ ما يعجز الروائي عن المجاهرة به، و الرقي بنتاجه النصّي، ليصبح مكثّفا، تتعدّد قراءاته بتعدّد القراء ثقافيا و إيديولوجيا.

و تبعا للإختلافات الإيديولوجية التي تحوّلت إلى أنساق مشروطة في الفهم القرائي، عمد الروائيون، إلى تفعيل الرّصيد المعرفي، الذي ينعكس في اللّغة الموظّفة، فتتشكل بذلك الثنائيات اللسانية، من حيث الدال و المدلول، و اللسان و الكلام، بحثا عن العلامة، التي تحتاج إلى نشاط فكريّ يخلقه السيميوز، على مستوى المرسل (الكاتب)، و مستوى المرسل إليه (المتلقي)، لفك شيفرات الرسالة، عبر النصّ بمكوناته الفونولوجية، التركيبية، النّحوية، المحمّلة دلاليا. كون العلاقات اللغوية خاضعة لقواعد تحكمها الضرورة القصديّة، و العلاماتية، و هذا ما أثار على مستوى التأويل الكثير من التساؤلات فجاءت الإشكالية الرئيسيّة؛ و التي تكمن في البحث عن الدلالات السيميائية في ثلاثية الحبيب السّائح، من حيث العتبات و التقنيات السّردية. فما هي الدلالات السيميائية التي سعى الحبيب السّائح لنقلها من خلال نصوصه السردية (الثلاثية) على المستوى الخارجي و الداخلي؟، و تفرعت عنها اشكالات ثانوية: ما هي غائية اللغة الموظّفة؟، ما وظيفة الدال و المدلول على مستوى اللغة السردية و تقنيات السرد؟، كيف أثرت مظاهر التجريب على المستوى الدلالي؟، و ما مدى مساهمة السيمياء في توجيه فعل الكتابة؟ كيف لفعل القراءة أن يُسهم

في ارتقاء فعل الكتابة؟، ما منزلة النص بين فعل الكتابة و فعل القراءة، بناء على التأويل؟، و بناء على الإشكالية الرئيسة و الإشكالات الثانوية، فإن دراستنا، ذات أهمية، تعمل على فتح مغالق البنية العميقة، و كشف ما وراء اللغة، و خلق نص مواز للنص الأصلي بتأثيراته الدلالية، كون النص السردي المعاصر ابتعد عن الأسلوب المباشر، و نحا إلى كسر الطابوهات من خلال شيفرات تستدعي التأويل، تكون المقاربة السيميائية للثلاثية، كتابة أخرى، اعتمادا على المرجعيات و مستوى التلقي، و إضافة أكاديمية و سابقة، خاصة للروايتين الأخيرتين، إذ تعد دراستنا لهما الدراسة الأولى، التي كشفت القصدية و العلامات الممررة موازاة مع الواقع المعيش المتوتر.

و تبعا لقصدية عملنا، عمدنا إلى إتباع المنهج السيميائي، كونه من المناهج المعاصرة، التي تسهم في الوصول إلى الأهداف المسطرة، ردا على الإشكالية، من خلال الآليات السيميائية الموظفة في التحليل السيميائي، و التي تعد غير قارة، بعيدة عن التحديد، لتشعب طرائق التأويل، بتعدد مستويات التلقي، والتي تختلف من قارئ لآخر و من عصر لآخر، فلكل فترة زمنية، علاماتها، تجعل الشيفرة الهيرمينوطيقية، تتحكم في الآليات وصولا للقصدية، المحاطة بمجموعة من المعطيات، تسوق التأويل إلى وجهته الصائبة، منفردة أو متعددة.

إنّ التحليل السيميائي، للنص الروائي، حياة أخرى للنص الأصلي، تبعا لأفق الإنتظار، و مستوى التأويل، يُسهم في تبسيط التكثيف، و كشف زوايا خفية ضمن البنية العميقة، باحثا عن القصدية، خاصة و أنّ التجريب الروائي حوّل الرواية إلى فسحة للإعترافات، و كسر الطابوهات، في صور مشقّرة، تعمل السيمياء كنظام علامات على فك الشيفرات، و تفعيل الصور الذهنية، التي ترسخ في الذاكرة من خلال المرجع الذي يحكم الدال و المدلول.

و لأن روايات الحبيب السايح مكثفة سيميائيا كان اختيارنا لها من هذا الباب للولوج إلى الطابوهات التي سعى إلى كسرهما التي يصعب كشفها في البنية السطحية، خاصة و أنه من معارضي النظام كتابة و فكرا، فكانت ثلاثيته الأخيرة: ("ما رواه الرئيس"، "نزلاء الحراش"، "تبحرين")، معاصرة للواقع الذي شهد حراكا شعبيا ضد النظام، فجاء المتن موازيا لقضايا الحال، منتهجا تقنية معاصرة، فكانت فضاء خصبا لأهداف البحث، بناء على الإنزياحات، الإنحرافات مع مفارقات و لغة راقية و قضايا دياكرونية.

أما الإيديولوجيات فتعدّ، مفتاحا للتحليل السيميائي، لكون التأويل يحتاج لثروة لغوية على المستوى اللفظي الأولي، و ثروة معرفية ثقافية متعددة المناهل و المشارب، ليحدث التوافق بين الكتابة و القراءة و التأويل، و إلّا مات النص و توقف عند فعل الكتابة.

و كأي عمل أكاديمي، لقد استندنا في عملنا على مجموعة من المراجع، خاصة في الجانب النظري، منها: «السّمياء العامة و سمياء الأدب» لعبد الواحد المرابط، «السّميات لسعيد بنكراد، السّمولوجيا بين النّظرية و التطبيق» لجميل حمداوي، «الإستهلال فن البدايات في النّص» لياسين النصير، «عتبات جيرار جينات» لعبد الحق بلعابد، أما الجانب التطبيقي فكانت دراسات مشابهة، إستأنسنا بها من حيث المنهجية كون المصادر المتمثلة في ثلاثية الحبيب السايح الأخيرة خاصة؛ "نزلاء الحراش" و "تبحرين"، لم تُدرس أكاديميا بعد. و من هذه الدراسات: أطروحة الدكتوراه للطالبة نور الهدى غرابة من جامعة بسكرة و الموسومة ب « المرجعيات الثقافية في روايات الحبيب السايح ، و أطروحة « عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة و التأويل (1980 / 2011) للطالبة مفيدة بوفنارة من جامعة قسنطينة.

و قد قادتنا الإشكالات إلى وضع خطة دراسة، بدءًا بمدخل الذي تطرقنا فيه إلى أهمية المناهج النقدية، و تطورها انتهاء ببنيات المقاربة السيميائية، و فيه مجموعة من المفاهيم السيميائية و المصطلحات، متخيرين ما يخدم الجانب التطبيقي، نظرا لغنى السيمياء، نشأة و مصطلحًا، فتشعبت فيها الكثير من الدراسات، و تعددت الآراء و التقسيمات لننتقل إلى الفصل الأول، الموسوم بـ « سيمياء السرد بين العتبات و التقنيات »، فكان لزاما الوقوف عند العتبات النصية سيميائيا، لكون الأعمال التي نحن بصدد دراستها هي روايات، من عنوان رئيس و فرعي، وعناوين داخلية، الغلاف، الإهداء، الإستهلال،... و ليكتمل الجانب النظري، اتبعنا العتبات بسيمياء تقنيات السرد، خاصة و أنّها خُربت من أجل التجديد و التجريب السردى المعاصر، وأُتبع الجانب النظري بجانب تطبيقي جاء في قسمين؛ فالفصل الثاني الموسوم بـ « سيميائيات عتبات ثلاثية الحراك و ما بعده للحبیب السائح»، حللنا ثلاثية الحبيب السائح الأخيرة و التي تزامنت مع الحراك، في روايتين أُتبعَت برواية تاريخية ثالثة، ليست بالبعيدة عن موضوع كان محل طرح في الروايتين السابقتين، و المتمثل في العشرية السوداء.

أمّا الفصل الثالث: « سيمياء تقنيات السرد في ثلاثية الحبيب السائح » فكان، دراسة تطبيقية تابعة للفصل الثاني، تطرقنا فيه لتقنيات السرد سيميائيا في ثلاثية الحبيب السائح، من حيث البناء و الزمن، المكان و الشخصيات، و قد كانت مكثفة دلاليا، تخيرنا ما تماشي بنسبة كبيرة مع القصدية. متّبعين آليات تخدم التأويل وصولا للمدلول. لنختم الدراسة، بمجموعة من النتائج تضمنتها الخاتمة.

و عن العراقيل فلا يخلو أي عمل أو دراسة منها. فمن حيث المراجع فهي متوفرة، خاصة و أنّ المنهج السيميائي منهج معاصر، كان محل بحث الكثيرين من المفكرين و النقاد و العلماء و الطلبة، أمّا من حيث المدونات التي إختارناها فقد شُحّت الدراسات، لجِدَّتْها، دون أن نغفل عراقيل أخرى، على المستوى المهني لأنّ المسؤولية الملقاة على

عائقنا تحتم علينا أداءها بكل أمانة، إلى جانب الواجبات الإجتماعية، كربة بيت (زوجة و أم لثلاثة أطفال)، و عن الجانب الصحي فقد كان له النصيب الأكبر في عرقلة سيرورة الأطروحة و تأخرنا في إنجازها. و مع هذا، فالظروف لا تخلو من المحفزات و المشجعين، فالحصول على شهادة الدكتوراه، كان وعدا لأمي المتوفية رحمها الله، و طموحا ذاتيا لتحسين المؤهل، كما أن زوجي و أبنائي و إخوتي كان لهم دور كبير في إنجازي للأطروحة.

و من الجانب الأكاديمي فالمشرف الدكتور لزهرة مساعدي، و بكل أمانة، كان قمةً في التعاون، من خلال تقديم التوجيهات لما يملكه من رصيد معرفي و علمي، و التطبيع من أجل إنهاء العمل، مؤكدا على القيمة و الأمانة العلميتين، و قاسمه هذا التحفيز الدكتور موسى كزاد و الذي لم يبخل علي بأي نصيحة، سواء حضوريا أو عبر الهاتف. أما الدكتور رضا عامر فكان المسؤول الأول على مشروع الدكتوراه لدفعتنا، فكان الموجّه و المعين خاصة في مراحل التسجيل و تقديم التسهيلات. أما لجنة المناقشة فلها جل التقدير و الشكر لتكرمها لقبول مناقشة الأطروحة و تصويبها، في حين أنّ الدكتور عقون شراف المسؤول على الدراسات ما بعد التدرج ، فكان إنسانا متواضعا حريصا على تحسين المؤهلات لإطارات الدولة، و الرقي بمستوى الموظفين، قلّما نجد هذه الصفة في مسؤولينا.

مدخل

- 12..... - السيمياء بين دوسوسير و بيرس
- 19..... - مستويات السيميائيات
- 27..... - اتجاهات السيميائيات
- 38..... - منهجية البحث السيميائي
- 40..... - إشكالية تطبيق المنهج السيميائي
- 42..... - بنيات المقاربة السيميائية
- 48..... - سيمياء العنوان
- 53..... - أنواع العنوان
- 58..... - وظائف العنوان
- 59..... - أهمية العنوان
- 60..... - العنوان في مجال السرد
- 62..... - سيمياء الغلاف
- 66..... - سيمياء الإهداء
- 68..... - سيمياء المقتبسة
- 72..... - سيمياء الإستهلال
- 82..... - سيمياء اسم المؤلف
- 84..... - سيمياء العناوين الداخلية

إنّ النص كأيقونة في الأدب؛ هو نواة أساسية للحالة الشعورية التي تنعكس في لفظ يحمل دلالات وتأويلات يختلف فهمها من قارئ لآخر، و لذلك جاءت المناهج النقدية كآليات لتحليل النص الأدبي وفرز جيده من رديئه ، فأينما وُجد النقد وجد الإبداع، و لو عدنا إلى تاريخ المناهج النقدية الأدبية، نجدها تنقسم من حيث الزمن إلى مناهج قديمة كلاسيكية وحديثة وأخرى معاصرة، نذكر منها الإنطباعي الذي يعد من أولى المناهج التي لا تعتمد على أي آلية، بل هو خاضع للذاتية والإنطباع والأهواء، ثم تلاه المنهج الأرسطي أو الكلاسيكي والذي ضيق على المسرح من خلال كتابه فن الشعر وفق وحدات ثلاث (وحدة الزمن (خلال 24 ساعة)، وحدة المكان، وحدة الموضوع) و ركائزه أنّ الأدب محاكاة للفنون السابقة.

و لأنّ الإنسان متطور فقد تطورت معه المناهج النقدية تماشياً مع النهضة الأدبية وثورات حديثة، فظهرت مناهج حديثة كالتاريخي والنفسي والاجتماعي و التي تعتمد على الظواهر و الظروف المحيطة بالنص أو العمل الأدبي من النواحي التاريخية والاجتماعية (نظرية الإنعكاس) والنفسية، فهي مناهج خارجية سياقية و ما نلاحظه على هذه المناهج أنها تُهمل الجانب اللغوي للعمل الأدبي، رغم أهمية اللغة باعتبارها عاكسة للفكر وهذا ما أدّى إلى ضرورة إعادة النظر في آليات المناهج الحديثة للخروج بها من حيز المؤثرات الخارجية على النص إلى الحيز الداخلي للنص من خلال مستويات متعددة للغة باعتبارها أهم وسيلة للتواصل. و من هذه المناهج:

1/ البنيوية : و هي ولوج من الخارج نصي إلى الداخل نصي. ومن هذا المنطلق فإن البنية منهج يهتم بالجانب اللغوي للعمل الأدبي من حيث المستويات الصوتية، الصرفية، المعجمية، النحوية، و الدلالية للبنية اللغوية، ذلك لأن اللغة كوسيلة تواصل تبدأ من الحرف كصوت ثم اللفظ أو الكلمة والتي لا تكتسب معناها إلا من خلال تركيب نحوي ومعنى معجمي يجعل من اللفظ متصرفاً حسب قصدية المعنى وبالتالي تحويل جمل إلى بنية نص

يحمل مضمونا وفق انسجام و تناسق لفظي وفكري (المعنى)، وهذا ما نجده عند الجاحظ الذي يرى أن المعاني مطروحة في الطريق، والفرق بين مؤلف و آخر، هو استعمال اللغة التي من خلالها تظهر الملكات ويتباين الإبداع، على مستوى البنيات اللغوية دون العودة إلى السياقات الخارجية، فكان شعار البنيوية "موت المؤلف"، و التركيز على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه (المحايثة)، و لم تُجَرّد المستويات اللغوية من الشعرية، كتجربة يمر بها الكاتب، قبل ميلاد النص لتُترجم لفظيا وتصبح وظيفة من وظائف اللغة حسب نظرية جاكسون الذي جعل للغة وظائف من ستة جوانب. فالنص عند البنيويين يحمل دلالات، ويخضع لآليات علمية شبيهة بتلك المطبقة على البنية الفيزيائية للمادة المتحررة من تأثيرات العالم الدارس لها.

لقد كان للمنهج البنيوي إرهاصات بدأت مع العالم اللغوي السويسري الشهير دوسوسير، " لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة. في مقدمة هذه الثنائيات، ثنائية اللغة والكلام"¹. و من هذا المنطلق فإن دوسوسير كان من الأوائل الذين أشاروا إلى أهمية دراسة اللغة في النص الأدبي لكونها فعل جمعي خاضع لمعطيات مشتركة تفرز نتائج مشتركة و يبقى الإبداع من حيث الكلام فعل فردي يميز الأفراد عن بعضها، مُحْتَكَمَا للأصل اللغوي الجمعي.

2/ الأسلوبية:

يقول عنها ستيفن أولمان (Stephen Ulmann) سنة 1969، " إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة،.. و لنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"². و هذا ما يجعل من الأسلوبية كمنهج إضافة للنقد، إذ من

¹ - صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته. ميريت للنشر و المعلومات. القاهرة. مصر. ط 1. 2002. ص 85-86.

² - عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ط 3. 1982. ص 24.

خلال آلياته يكشف مزايا أخرى للنص الأدبي ترتقي به إلى مصاف الإبداع والتميز، من خلال مستويات مختلفة (الصوت، المعنى، التركيب)، للوصول إلى العلاقة بين الدال والمدلول لتقييم جمالية النص و تناسق الألفاظ مع المعاني بما يخدم الموضوع، و يجعل أسلوبه يختلف من نص لآخر باستخدام نظام لساني، و يرى شارل بالي (Chral.Bally) مؤسس الأسلوبية، أنها رسالة تهدف إلى التأثير في المتلقي مهما كان نوعه و مستواه جاعلا من اللغة كنظام خادِم لهذه الغاية يخرج من المحدودية المنطقية إلى الشعرية المنبثقة من ذات مبدعة تسمو بالوجدان من خلال انتقاء ما يناسب المعنى من ألفاظ تتوافق و ذوق المتلقي، لاستمالته و التأثير فيه، باعتماد مختلف الأساليب.

3/ السيميائية :

لغة:

ذكرت في آيات من القرآن الكريم ونذكر منها: قول الله عز وجل في كتابه العزيز: "الفقراء الذين أحصروا في سبيل الله...تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافاً" البقرة 273، وقد جاء معنى قوله تعالى: " تعرفهم بسيماهم " أي بما يظهر لذوي الأبواب من صفاتهم"¹، وقوله تعالى في سورة الرحمان: " يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام " الآية 41، وهي بالمعنى السابق، أمّا في قوله في سورة هود: " مسومة عند ربك و ما هي من الظالمين ببعيد " الآية 83، فجاءت بمعنى معلّمة مختومة ويقصد بها الحجارة التي نزلت على قرية سدوم كما جاء في كتاب تفسير القرآن العظيم لأبي الفداء أي أنّ الحجارة التي نزلت على قوم سدوم كانت معلّمة بأسماء نزل على كل فرد منها، وهنا يظهر معنى الاختصاص أي كل حجرة عليها اسم صاحبها فهي مسومة أي معلّمة باسم فلا تذهب لغيره. أمّا في الحديث النبوي فقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم " إنّ لله فرسانا من أهل السماء مُسَوِّمين وفرسانا من أهل الأرض معلمين " ومعنى مسوّمين: معلمين ونظرا لرفعة

¹ - أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير. تفسير القرآن العظيم. دار حزم. ط1. 2000. ص332.

مكانتهم اختار الرسول صلى الله عليه وسلم، لفظة مسومين لفرسان السماء ومعلمين لفرسان الأرض، كما قال أيضا: "تسوموا فإن الملائكة قد سُومت" ومعنى هذا أن للملائكة علامات تعرف بها ويُفَرَّق بها كل ملك عن آخر ووجب أن يكون لأهل الأرض أيضا علامات تميز كل فرد عن الآخر ويعرف بها.

وقد وردت في معجم لسان العرب لمحمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: "وسم الشيء وَسْمُهُ وَسْمُهُ وَسْمَاهُ: علامته"¹، وورد في باب سوم: "السومة و السَّيْمَة و السَّيْمَاء والسَّيْمَاء : العلامة... وقال ابن الأعرابي: السَّيْم: العلامات على صوف الغنم"²، وعليه فإنّ، مجمل القول في معنى السيمياء هو العلامة التي من خلالها يمكن أن نميز بين الموجودات.

يرى عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي أن العرب اشتقوا من تركيب (س و م)، لفظة السَّيْمَاءِيَّة والتي تعني كما أشرنا سابقا إلى معنى العلامة، ومن هذا التركيب جاء لفظ "السَّيْمَاء" بالقصر، و"السَّيْمَاء" بالمد، و "السَّيْمَاء"..." ومن اللفظ الأخير أخذ منظرو السَّيْمَاءِيَّات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة "السَّيْمَاءِيَّة"³، وعليه فإن لفظة السَّيْمَاءِيَّة جاءت من جذور عربية للتركيب (س و م)، والذي مهما تعددت التراكيب والإضافات والحذف والتقديم لحروف الزيادة، فإنها لا تخرج عن معناها والذي يبقى دائما يعني العلامة، ولكن اللافت للانتباه أنّ الدكتور عبد الملك مرتاض أشار في كتابه نظرية النص الأدبي إلى نقطة هامة جدا وهي من الأخطاء الشائعة في نطقنا للمصطلح والمتمثل في "السَّيْمَاءِيَّة" والتي تجمع بين ساكنين فهو لحن في اللغة العربية، فالساكن الأول موجود على حرف الياء أمّا الثاني فهو تسكين حرف الميم، " وقد لاحظنا فيما نسمع من الجامعيين، أساتذة وطلابا، أنهم ينطقون "السَّيْمَاءِيَّة": "السَّيْمَاءِيَّة" اختصارا فيلحنون بالجمع

¹ ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. القاهرة. مصر. 1119 ص 2109.

² المرجع نفسه. ص 2158.

³ عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي، دار هومة. مطبعة النشر و التوزيع. الجزائر. ط 2. 2010. ص 157.

بين ساكنين"¹، كما يعيب على العرب استعمال المصطلحات الطويلة عوض القصيرة والتي تقي بالمعنى وتكون صحيحة فصيحة و يقصد بذلك شيوع استعمال السِّيميائية بدل السِّيمياء. ومنه ومن أجل تصحيح أخطاء النطق الشائعة في لغتنا، فإننا وتقاديا للحن، فإنّ الأصح أن ننطق المصطلح بـ "السِّيمياء" أو "السِّيميائية" وتعد هذه فائدة من فوائد البحث العلمي، خاصة في مجال اللغة العربية حفاظا على استقامة اللسان العربي الذي نزل به القرآن الكريم، المنزه عن الخطأ بلغة عربية فصيحة بعيدة عن اللحن.

ورغم تعدد التسميات لهذا العلم و المنهج لاختلاف الترجمات و البقاع الجغرافية، إضافة لأهميته عند العلماء باختلاف توجهاتهم وأعرافهم وعصورهم، فإنه لا يخرج عن معنى العلامة .

و لو عدنا للجذور الغربية لوجدنا" الكلمة semiotics مشتقة من الجذر اليوناني (seme)، كما في كلمة semiotics والتي تعني مؤول العلامات"²، و هو جذر ليس بالبعيد عن الجذر العربي من الفونوم و المعنى و يذكر ذلك أيضا الدكتور عبد الملك مرتاض للفصل في الفرق بين "سيمولوجيا" و "سيميوثيكا" أو "سيميوثيقا": "إن كلاّ منهما يبتدئ بسابقة "semio" وهو آت من اللغة الإغريقية (semio) ويعني "السِّمة" (Le signe)، ثم يفترقان في أنّ أحدهما ينتهي بلاحنة "logie،logy" الذي هو أصلا "logos" ويعني الخطاب والعلم، على حين أنّ أحدهما ينتهي بلاحنة "tique" التي تعني النسبة العالمية في جملة من المصطلحات الغربية"³، و منه فإنّ: semiology، semilogie أو semiotique التي تقابلها الترجمة العربية سيمولوجيا أو سيميوثيقا، كلاهما مصطلحان لمعنى واحد أو نقول علم و منهج و يرجع ذلك للإختلاف بين اللغات اللاتينية عند الغرب.

¹ - المرجع نفسه. ص158.

² - بو كويلي ليتساجانز. علم العلامات. تر جمال الجزيري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2005. ص10.

³ - عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. ص161.

إصطلاحاً: لقد تعددت التسميات لهذا العلم والمنهج، فنجد الناقد عبد الواحد مرابط في كتابه "السيمياء العامة و سيمياء الأدب"، يتفق على ما ذهب إليه الدكتور عبد الملك مرتاض فيما سبق ذكره، إلا أنه يضيف من حيث التفريق بين مجالات كل مصطلح إذ يرى أن مصطلح سيميولوجيا (sémiologie) قد تم اختياره " من قبل العالم اللغوي السويسري فيردينان دوسوسير، في بدايات القرن العشرين للدلالة على علم عام للعلامات ينطلق من اللسانيات بصفتها فرعاً نموذجياً، بينما تمّ اعتماد المصطلح الثاني أي (semiotic) - في نفس الفترة تقريباً - من قبل الفيلسوف الأمريكي شارل سندر بيرس، ليدل على علم عام للعلامات يصدر عن المنطق والفلسفة"¹، ومنه فإنّه حسب الناقد عبد الواحد مرابط فإن الاختلاف بين المصلحين ليس لغوياً فقط بل يرجع للمنطق والمبادئ التي منها انبثق كل منهما فسيمولوجيا دوسوسير قائمة على علم اللسانيات الذي يعد علماً يهتم بدراسة اللغات الإنسانية بمختلف مستوياتها وخصائصها، وبما أن دوسوسير يعد من رواد هذا العلم فإن منطق السيميولوجيا عنده يقوم على دراسة الجانب اللغوي بالدرجة الأولى لكون اللغة هي وسيلة التواصل بين بني البشر، تنتج معاني تحتاج إلى تفسير وتحليل كي يتم نقل الرسالة وضمان الهدف منها. أما مصطلح بيرس والمتمثل في semiotic فيعود إلى تصورات فلسفية تحتاج إلى فهم وتفسير وذلك بناء على اهتمامات و اسهامات بيرس في المنطق والفلسفة، إذ يعد من أكثر الفلاسفة الأمريكيين إبداعاً وتنوعاً في المجالات ولا مناص من تأثير الفلسفة في توجهات بيرس لوضع أسس السيميوطيقا وعليه ف: "إنّ سيميائيات بورس ذات الأبعاد الثلاثية لا تستند إلى اللسانيات فهي ذات منطلقات فلسفية، تركز على مقولات أساسية تراتبية"²، إلا أنّ هناك من العلماء والباحثين من رفض التفريق بين المصطلحين واستعملوهما دون تمييز، فنجد مثلاً جون لوك (J.LOCKE)، "استعمل مصطلح (semiotica) تارة بمعنى" مناهج

¹ عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. الدار العربية للعلوم ناشرون. لبنان. ط1. 2010. ص17.

² أحمد يوسف. الدلالات المفتوحة. الدار العربية للعلوم. الجزائر. ط1. 2005. ص117.

المعرفة الفلسفية"، و طوراً بمعنى "نظرية العلامات"¹، و هذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أن المصطلح غير مضبوط مع اتساع مجالات توظيفه، رغم الاختلافات الفيلولوجية والإبستمولوجية فإنّه يبقى علماً ومنهجاً جديداً فتح المجالات لوعي جديد لدراسة متنوعة ومتفرعة الإتجاهات، سواء كانت بمنطلق لساني أو فلسفي فكلاهما ثري ثراء الكون بموجوداته المتجددة والمختلفة والتي تحمل في كل وجود حضوراً يبعث على البحث للوصول إلى الحقيقة الثابتة أو المتكررة أو المتحولة وحتى المستجدة، سواء على مستوى الكتابة كإبداع أو تجديد الوعي النقدي الذي وجد نفسه أمام آليات ومفاهيم جديدة لكيفية التعاطي مع اللفظ و المعنى من خلال نظام أو علم يعرف بالسيمياء.

فالسيمياء هي: هي علم العلامات، و تتنوع حسب المجال الموظف، ففي الأدب، تكون سيمياء الأدب، و في الثقافة، تكون سيمياء الثقافة، و في التواصل تكون سيمائية التواصل و هكذا... و منه فإن السيمياء علم متعدد الفروع يصلح لكل ما له علاقة بالإنسان في تعاملاته اليومية، سواء خاضعة للوعي أو اللاوعي، لأنها جاءت برؤى جديدة وفكر متقد على حرية التأويل القائم على الفهم، ولذلك نجد هذا المصطلح " يلقى لدى المترجمين والباحثين العرب مقابلات عديدة، منها: "الدليل"، و"الإشارة" و "العلامة" و "السمة" و "الرمز" و "الأمانة" و غير ذلك"².

وبما أن ألفاظ اللغة العربية لا تُؤمن بمبدأ المساواة بل بمبدأ المقاربة (المرادف)، فإن الترادف يفتح المجال لاتجاهات و ميادين كثيرة لتطبيق السيمياء، جعلها متصفة بالإنساع والشمولية، ومن ذلك يمكننا أن نقف عند مفهوم السيمياء اصطلاحاً، فهي عند دوسوسير "علم يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علماً قد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعاً من علم النفس العام، و سوف نسمي هذا العلم بالسيمولوجيا من (semei)

¹ - المرجع السابق. ص 18.

² - عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص 19.

الإغريقية و تعني " الدليل"¹، و بهذا يكون أول الرواد لهذا العلم قد جعل من السيميولوجيا علماً يجمع فروعاً متعددة يدرس تغير وتنامي الدلائل المرتبطة بتغير و تنامي الحياة الاجتماعية الخاصة لمتغيرات مرجعية مرتبطة بالزمن والمكان و بمتغيرات و ثوابت تتطور و تتغير معها الدلائل.

و قد عرّفها شارل ساندرس بيرس: "إن المنطق بمعناه العام هو اسم آخر للسمياء"²، و هو بهذا التعريف لم يجعل من السمياء علماً قائماً بذاته، لأنه مبني على أسس المنطق الذي يدرس اللغوي وغير اللغوي. ويؤكد لنا هذا التعريف أن مجال السمياء هو العلامة، كمعنى أو دليل وحياتها الخاضعة للتغيير بتغير الفكر والمجتمعات وفق حالات نفسية تتحكم في القدرة على استعمال ما يعكس وضعاً معيشياً، سواء كان اجتماعياً أو نفسياً، و كل ما هو إنساني بصفة عامة.

و مهما اختلفت ألفاظ التعريفات، فإنّ المضمون واحد و هو أن السمياء؛ علم أو نظام يدرس العلامات، و بالتالي فهو خاضع لآليات و قواعد يحكمها المنطق، و قد ذكر ابن خلدون في مقدمته ضمن الفصل الثلاثين " علم أسرار الحروف": " فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السمياء لا يوقف موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله..."³، وهذا ما يؤكد فكرة اتساع وشمولية هذا العلم الذي يدرس ما هو لغوي وغير لغوي، بدءاً بأبسط تركيب صوتي في اللفظ وهو الحرف والذي تعرض له بالبحث علماء كثر نظراً لتأثيره على النفس والفكر من خلال صوتياته وتقسيماته،

و عليه فإن مصطلح السيميائية في اللغة العربية يلقي الكثير من المقابلات، أمام اشكالية المصطلح عند الغرب، فهناك من يذهب إلى كونه واحد" و قد لوحظ أن القدماء

¹ - مارسيلو داسكال. الإتجاهات السيميولوجية.تر حميد لحداني. محمد العمري...إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. دط . 1987. ص14.

² - لطيف زيتوني. معجم المصطلحات. نقد الرواية. دار النهار للنشر. لبنان. ط1. 2002. ص111.

³ - عبد الرحمان ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. دار البلخي. دمشق. ط1. 2004. ص282.

استعملوا المصطلحين معا دون أن يميزوا الفرق بينهما... كما كانت هناك أيضا اقتراحات تدعو إلى تجاوز الاختلاف بين المصطلحين وعدهما مترادفين¹، ونظرا لكون كلاهما متعدد الميادين مهما كانت منطلقاته فإنه يهدف إلى دراسة العلامة وحياتها في الوسط الإنساني، سواء كانت لغوية معتمدة على اللسانيات أو غير لغوية كالإشارات والألوان وغيرها...، خروجاً عن التأطير لعملية التواصل بإشارات الصم والبكم أيضا تحمل علامات قائمة على نظام دلالي متعارف عليه.

ومن النقد من يرى أن المصطلحين مختلفين من حيث المنطلق والرقعة الجغرافية" مما جعل استعمال مصطلح هذا أو ذاك متوقفا على اختيار الباحثين والدارسين في هذا المجال²، ورغم أن المؤتمر العالمي للسمياء الذي انعقد سنة 1969 قد اعتمد مصطلح سيميوتيقا (semiotique، semiotic) بدل سيميولوجيا، على اعتبار أنه أشمل، و مع ذلك استمر الباحثون والدارسون في استعمال المصطلحين كل حسب قناعاته، لأن مفهومهما باتفاق علماء الغرب كتودوروف وغريماس وجوليا كريستيفا وجون دوبوا، وجوزيف راي دوبوف؛ هي علم يدرس العلامات.

وقد جاء القديس أوغسطين صاحب الجذور النوميديّة (الجزائر)، ويكون أول من طرح سؤال: ماذا يعني أن نفس ونؤول؟ وقد درس الخير و الشر وظواهر العالم إلى أن وصل إلى عجز الإنسان عن تفسير الخلق من لا شيء، ولقد اهتم بالتأويل في النصوص المقدسة ولذلك ف"أهمية القديس أغسطين (354-430)، تكمن في تأكيده على إطار الإتصال والتواصل عند معالجة موضوع العلامة"³، وبالتالي فإن البحث عن العلامة في علاقات الإتصال والتواصل كان محل اهتمام الفلاسفة نظرا لحرصهم على تقصي الحقائق خاصة وأن الإنسان خلال

¹ عبد الواحد المرابط السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص:18.

² المرجع نفسه. ص:17.

³ مجموعة من المؤلفين. تر: رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم. عز الدين المناصرة. السيميائية الأصول و القواعد والتاريخ. مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. دط. 2008. ص:26.

هذه الفترة شهد موجة من التشكك لا سيما في البحث عن الذات الإلهية وأسرار الكون وعلاقة الإنسان بوجوده المشروط و اللامشروط، وبذلك فإن بدايات السيميائية كانت طبية فلسفية. كما أننا نشير إلى كون المبادئ التي اعتمدها الرواقيون، تعود إلى تأثيرهم بما جاء به كل من أفلاطون و أرسطو اللذان أبحرا في عالم اللغة لكونها حقلا خصبا للبحث والدراسة، لارتباطها بالمعنى الذي كان محل اهتمام الكثير من الفلاسفة والعلماء القدامى، فالتواصل لا يحدث و لا ينجح إلا باتفاق المعنى بين المتواصلين، ولقد عملوا على تجاوز مرحلة المطابقة بين اللفظ باعتباره منطوقا فنولوجيا و ما هو ملموس مادي ظاهر للعيان، إلى مرحلة التوظيف التداولي للتواصل، فأرسطو عمل على "الربط بين العالم المادي والعالم الذهني للعلامة، عندما حدد العلاقة بين الألفاظ والعلامات في الذهن وبين الأشياء في العالم الخارجي"¹، و ذلك لأن الموجودات في العالم الخارجي متداولة بين الأفراد وتخلق في الذهن صورا تتحول إلى علامات ومن ثم لا بد لها من لفظ، فيصبح اللفظ والعلامات المصورة في الذهن واحدة تتغير بتغير مستوى الفهم، وهذا ما جاءت به المدرسة الشكالية الإغريقية التي عملت على الفصل في ماهية العلامة بدءاً بالفيلسوف إنيستيديموس " و قد تطور البحث العلاماتي فقام الفيلسوف (أمبريكوس) بتصنيف العلامات المستترة، وميز (جالينوس) بين العلامات العامة التي تدل على أكثر من شيء، والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد"².

ومن ثمة فالعلامة قديمة الطرح في الفلسفة الإغريقية التي تبحث عن ماهية كل شيء ودلالاته في الفهم الجمعي والخاص، ولا تقتصر على ما هو ظاهري بل تعمل على تقصي المستتر لأن الفكر الفلسفي لا يكتفي بما هو ظاهر للجميع والعامة وإلا فإن العالم العامي يتساويان في المستوى الذهني، فعلى العالم التأمل والإستنباط والبحث في المدرك وغير المدرك.

¹ - فيصل غازي النعيمي. العلامة والرواية. دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2009. ص17.

² - المرجع نفسه. ص17.

و يعتبر الفيلسوف الإنجليزي جون لوك أول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في القرن السابع عشر (1690) " ليعني بهذا العلم الذي يهتم بدراسة الوسائط والطرق التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق، وتوصيل معرفتها، ويكمن هدف هذا العلم في الإهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل، بغية فهم الأشياء، أو نقل معرفته إلى الآخرين"¹.

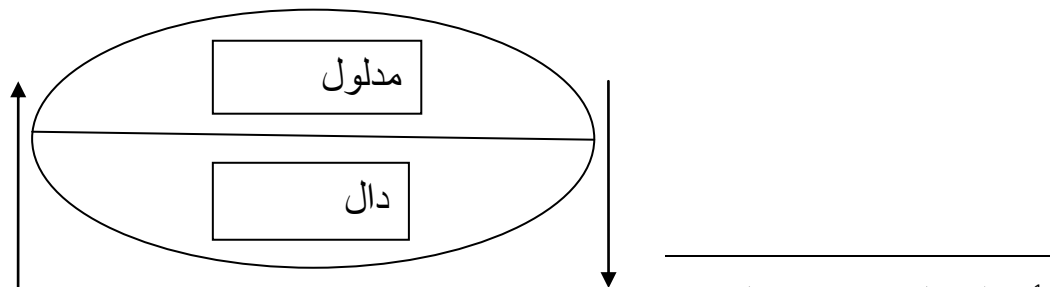
و كما نرى دائما أن المنطلقات والإرهاصات الأولى للسيميائية كانت فلسفية تسعى إلى تفسير العلاقات لكي يفهمها العقل و يوظفها كرصيد معرفي يتم تناقله عبر الأجيال وتطويره.

¹- مجموعة من المؤلفين. تر: رشيد بن مالك. السيمياء الأصول، القواعد والتاريخ. ص27.

1) السيمياء بين دوسوسير وشارل بيرس:

أ) السيمياء عن دوسوسير :

إنَّ الرّصيد اللغوي لدوسوسير والعائد إلى بدايات حياته، أين إطلع على الكثير من اللغات وقام بتدريسها جعل مرجعيته عن الاختلاف القائم بين اللغات كصوتيات يحيل في الكثير من الأحيان إلى العلامات نفسها في صورها الذهنية" ولقد عرّف دوسوسير العلامة اللغوية بأنها كيان ذو وجهين، أي ثنائي،...، والدال هو الجانب المادي تماما من العلامة، سيتضح له أنَّ الأصوات تنتج من إهتزازات (وهي مادية بدون شك)،...، ما يطلق عليه دوسوسير المدلول ينفصل عن الدال في أي علامة، وهو بالفعل يولده الدال؛ هذا مفهوم ذهني¹، وبالتالي فإن العلامة عند دوسوسير ثنائية تتمثل في الدال والذي هو صورة صوتية مادية (حسيّة)، والمدلول هو صورة ذهنية، فالدال من خلال تسميته يُحيل إلى دلالة معينة فهو دال على معنى معين، الذي لا يتكون إلّا في الذهن الخاضع بالدرجة الأولى لتخزين الصورة في ذاكرته فكل دال يجد في مخزون الذهن صورة له، و بالتالي يمكننا القول بأن ثنائية (الدال، المدلول) هي ثنائية (اللفظ، المعنى)، لكن لا بد لنا من جسر للعبور من الدال إلى المدلول وذلك وفق علاقة يراها دوسوسير بأنها علاقة اعتبارية، أي أنها ارتباط بين صورة صوتية وذهنية غير معللة، فالمدلول كصورة ذهنية موجود عند مختلف الشعوب باختلاف لغاتها وبالتالي فالدال كصورة صوتية يختلف من لغة إلى أخرى، والتوافق بين الثنائيتين يستند إلى المواضعة على المستوى الجمعي وهذا ما جعل دوسوسير يقدم شكلا يوضح التلازم الموجود بين الثنائيتين:²



¹ - بول كويلي. ليتساجانز. علم العلامات. ص 15.16.

² - المرجع نفسه. ص 18.

ومنه فإن اعتبارية العلاقة تقودنا إلى كون اللغة بعيدة عن الفعل الفردي للإنسان و لا تكتمل إلا في وسط جمعي يتعارف على صور ذهنية، مما يجعل العامة قد تكون مُوجَّهة لفرد أو جماعة وهذا ما ينطبق على الجملة والنص الأدبي الذي يوجه لمجموعة من القراء، وهناك لا بد لنا من الإشارة إلى الفرق بين ثنائية (اللسان/ الكلام) عند دوسوسير الذي يرى أنّ "اللسان هو في الآن نفسه مؤسسة اجتماعية ونسق للقيم،...، إنّه تعاقد اجتماعي"¹، وهذا ما يؤكد أن اللغة عند دوسوسير قائمة على أهم عنصر فيها وهو اللسان والذي يعد مشتركا بين أفراد المجتمع الواحد في عالمها الخارجي الخاضع للمبدأ الفيزيولوجي، و بالتالي فهو نظام متواضع و متعارف عليه وفق قوانين وقواعد تحكم صحته وسلامته ليحقق الصور الذهنية المشتركة، فالكلام عند دوسوسير مصدر فردي يختلف من فرد لآخر، فيكون بذلك التميز والقدرة الفردية على تحويل النظام العام إلى فعل إجرائي ومع ذلك فإن هذه الفردية لا تتمتع بالحرية لكون الفرد يعيش في وسط جمعي تحكمه أنظمة تحتم عليه سلوكا و مناهجا جمعية للوصول إلى الإقناع، فطبع الإنسان ينكر كل ما يخالف أفكاره ومعتقداته وقناعاته ولذلك يرى دوسوسير أن كلام الفرد خاضع لشرطين:

"أ- التأليف الذي من خلاله تستطيع الذات المتكلمة استعمال سنن اللسان للتعبير عن أفكارها.

ب- الميكانيزمات النفسية والفيزيولوجية التي تسمح بإخراج هذه التأليفات"²، فالفرد بطبيعته اجتماعي كما هو الواقع وكما يرى علم النفس و علم الاجتماع و بالتالي لا يمكنه أن ينسلخ من نظام وإكراهات تحتم عليه خلال عملية التأليف أن يتبع ما هو متعارف عليه في اللسان من خلال علاقات اعتبارية، فالكلام الفردي يستلزم على الأقل طرفين لكي تتم عملية

¹ - بول كويلي. ليتساجانز. علم العلامات..ص71.

² - سعيد بنكراد. السيميائيات و مفاهيمها و تطبيقاتها. دار الحوار للنشر و التوزيع. اللاذقية. سورية. ط2. 2005 ص72.

التواصل ولقد ركّز على الذات، و ذلك من باب التخصيص لكون الذات لا تتشابه، وبالتالي يكون الاختلاف والتميز على مستوى كلام الذات الإنسانية التي ترجع إلى نظام لساني جمعي لتوصيل أفكار يستوعبها الذهن الذي يخزن مدلولات تكون رصيда معرفيا، ولا بد للكلام من حالات نفسية وفيزيولوجية تكون حافزا للتأليف، فما يختلج النفس يفيض في صور صوتية مادية فردية تنتظم حرفيا وتركيبيا وفق نظام مفهوم مدرك في الحس الفردي والجمعي، فكل من الكلام واللسان لغة، و " اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية ولأشكال وصيغ الإحترام والإشارات العسكرية...¹، فاللغة من هذا التعريف تشمل ما هو صوتي ومكتوب وكل الإشارات غير اللسانية، ونظرا للعلاقة الإعتباطية (العشوائية) بين الدال والمدلول فإنه يجدر بنا أن نشير إلى حركية المعنى في اللغة والذي لا يستقر، لتغيره من زمن لآخر حسب المعطيات والنظام اللغوي المتواضع عليه، ، فالمدلول متغير بتغير الزمن، قد تعمم هذه الفكرة على كل دال و قد تقتصر على بعضها، فلفظة مثقف مثلا كانت تعني في معناها الأصلي (اللغوي) كل إنسان مهذب ومع تقدم الزمن وتغير التوظيف أصبح معناها الإنسان العارف بمختلف العلوم وهذا ما جعل الدال يخضع للمعنى اللغوي و الإصطلاحي أي بين الأصلي والمتواضع عليه.

إضافة إلى ذلك فإن اللغة كونها متغيرة زمنيا، فإنها أيضا تتغير وفق السّياق، فالنظام اللغوي كما هو متعارف عليه في الكثير من اللغات يكون وفق خط أفقي في علاقات ترابطية ترانبيتية تتماشى مع مدلول الكلام فالحرف لوحده فقير للمدلول الذي يتكون أوليا في كلمة والتي لا تكتفي لمعرفة قيمتها إلا في سياق الكلام تبعا لتراكيب نحوية وصرفية وثقافية وحتى النفسية،...، ونجد أنفسنا أمام جزئيات وكميات نسبية. فالنّص مفهوم نسبي فقد يكون فقرة أو قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مؤلف، و لأنّ الكل لا يكسب هذه الصّفة إلا من

¹ - سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد. مدخل إلى السيميوطيقا. دار إلياس العصرية. القاهرة. مصر. دط. ص149.

أجزائه فإنّ القيمة اللغوية تتحدد للجزء في تواجدده ضمن الكل، أمّا القيمة اللغوية للكل فإنّها تتأتّى من القيمة اللغوية للأجزاء فهي كالبناء المتراس قد يختل باختلال التوافق الموجود بين المدلولات، ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين المدلول والقيمة اللغوية، فالمدلول جزء من القيمة اللغوية التي تنشأ من تقابل كلمات في حيز خارجي متناسق ومنسجم بين الوحدات اللغوية، ليستقيم المعنى في الذهن دون الإخلال بالتركيب والنظام ومن خلال ما تقدم؛ فيمكننا أن نستنتج مجموعة من الثنائيات في سيميولوجيا دوسوسير و هي: (اللسان/ الكلام)، (المدال/ المدلول)، (الأنّي/ السنكرونّي)/ (التطوري/ الدياكروني))، (المحور التركيبي/النظمي) / (المحور الإستبدالي).

(ب) السيميائية عند بيرس (السيميوطيقا):

إنّ فلسفة بيرس المعتمدة على المنطق جعلت من السيميائية (السيميوطيقا)، أساساً لدراسة مختلف العلوم الإنسانية والدقيقة كالتشريح وعلم الفلك والرياضيات،... إلخ، ولذلك نجد أنّ العلامة عند بيرس " هي الوجه الآخر لأولويات الإدراك لذا لا يمكن تصور سيميائيات مفصولة عن إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا" و إدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه "الأنا"...¹، فنظراً لكون مبادئ بيرس في تحديد مفاهيم العلامة إنطلاقاً من مبادئ فلسفية، أهمها الإدراك لأنّ الفهم الصحيح للعلامة يُبنى على مدى فهمنا و إدراكنا لذاتنا التي لا تتفصل عن الآخر في كل وجود معنوي كان أو مادي و كلي أو جزئي و من ثم فقد إرتأى بيرس إلى تحديد عناصر العلامة وهي: " الماثول (repésentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant)، وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السيميوز"²، فالماثل: هو بمثابة الدال عند دوسوسير فهو الكلمة أو الإشارة،...و يعد المرحلة الأولى أو الجنينية للعلامة سواء صوتية أو مرئية و يشوبها الغموض والإلتباس، أمّا الموضوع فيمثل المرحلة الثانية من العلامة وهو مرحلة

¹ سعيد بنكراد. السيميائيات و مفاهيمها و تطبيقاتها. ص 91.

² المرجع نفسه. ص 91.

التشكل، فمن خلاله تتضح المعلومات ويزول الغموض الذي يخيم على الماثول، فهو المعنى المرتسم الملامح في الذهن وهنا تجدر الإشارة إلى الموضوع المباشر والموضوع الدينامي، فالمباشر يمثل المعنى الظاهر الذي يتشكل في كل الأذهان على اختلاف مستوياتها فيكون التلقي هنا موحداً محدوداً وعن الموضوع الدينامي و من خلال اسمه فإنه يكتسب معنى الحركية والزنبقية، إذ يختلف تشكله من ذهن لآخر حسب سيرورة سيميائية سابقة يطلق عليها بورس التجربة الضمنية (experience collatérale)، وعليه فإن العلامة عند بيرس من خلال موضوعها تتشكل ضمن مستويين يُصطلح عليهما بموضوع عام متعارف عليه لغوياً عند كل متلقي ومستوى خاص خاضع لقراءة ضمنية لا تتشكل إلا على مستوى أذهان تملك قدرة تأويلية ورصيد معرفي متشعب المجالات، و بذلك يختلف التأويل من متلقٍ لآخر ويُخلق معه تعدد القراءات بتعدد التأويلات.

أما المؤول: فهو العنصر الثالث من ثلاثية بيرس وهو بمثابة المدلول عند دوسوسير ليكتمل السياق أو ما يسمى بالسيميوز، و يعتبر المؤول المُحوّل الذي يحيل الماثول إلى الموضوع فهو الوسيط بين الغموض والتشكل، إلا أن بيرس يرى في المؤول مستويات تتحدد من خلالها دلالة السيميوز على مستوى أولي و يمثل المؤول المباشر و فيه يؤخذ بالمعنى الظاهري المباشر للفظ أو الماثول دون اجتهاد توازيا مع حدود إدراك المتلقي للمعنى أو تعدد نقطة إنطلاق للمعنى المباشر الذي يستقيم في الذهن كفعل إجرائي طبيعي في عملية الفهم، ليتطور هذا المستوى وفق منظومة ذهنية خاضعة للطبيعة الإنسانية أو للرصيد المعرفي فتفتح آفاقاً لتعدد القراءات و بالتالي التأويلات فينشأ بذلك المستوى الدلالي الثاني والمؤول الدينامي الذي يثير سلسلة من الدلالات المختلفة التي قد تصيب وقد تخطئ ما هو قائم في السيميوز، فتكون الإعتباطية والعشوائية صفة لهذا المستوى الذي يعد بعيداً عن المنطق سواء كمرحلة من مراحل التصور الذهني أو كمستوى للمتلقي الذي يجد نفسه في حالة تشتت و فوضى دلالية تبعده عن العلامة المقصودة، وهذا مانجده في مجال الترجمة إذ تتداخل

المعاني والدلالات التي لا بد لها من ضبط لكي لا يحيد المترجم أو المتلقي عن التأويل الصحيح أو الغالب، وعليه" فإنّ استحضار المؤول الديناميكي سيحول السيميز إلى سلسلة لا تنتهي من الإحالات...¹، ولأنّ المؤول الديناميكي سيخلق فوضى سواء على مستوى الذهن أو على مستوى التلقي كون العرف والتقاليد والعادات تكون المعرفة الشخصية للمتلقي و رصيده المعرفي العلمي و الفلسفي، فإنّه لابد له من مستوى آخر يعمل على تحديد المعاني وفرز الفوضى الذهنية للوقوف في وجه الدلالات المتعددة، وذلك من خلال كبح الإحالات بقوة خاضعة للمستوى المؤول النهائي، الذي يعمل على تثبيت الماثول على الموضوع ولا يعد هذا بالأمر الهين خاصة وإن كانت الدلالات المتعددة كلّها صحيحة متطابقة مع المؤول المباشر وهنا لابد من قوة على معرفة القصدية لكي لا يتخطى السيميز ما أنشئ له، وإلاّ فإنّ أي سياق لغوي قد يدخل حيز العبثية التفكيكية التأويلية، سواء كانت العلامة لغوية أو غير لغوية وهي ملخصة في الجدول التالي:²

الممثل	العلامة - الصفة	العلامة - المفرد	العلامة - النمط
Représentamen	Qualisigne	Sin - Signe	Légisigne
الموضوع	الأيقونة	الإشارة	الرمز
Objet	Icone	Indice	Symbole
المؤول	المسند إليه	الإفترض	البرهان
Intreprétant	Rhème	Decisigne	Argument

فالعلامة (Qualisigne) كعلاقة تجمع بين الدال والمدلول والأيقون والذي يمثل الموضوع هي علاقة تشابه وتماثل مثل: الألوان والأصوات والخرائط والصور الفوتوغرافية... فهي علامة نوعية لا ترتبط بسياق معين أو شخص ما... فهي تدرك في حالتها الأولى لإمكانية تحققها وفق الخبر أو المسند إليه، أما العلامة الإشارية والتي تعتمد

¹ - سعيد بن كراد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص104.

² - جميل حمداوي. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني. تطوان المملكة المغربية. ط2. 2020. ص15.

على الإشارة في موضوعها فهي متحققة سببيا ومنطقيا في فضاء مكاني وزماني فإشارات المرور لها زمن و مكان و تفسير لأسباب منطقية مرتبطة بوجودها الفعلي، في حين أن العلامة الرمزية (أو ما يعرف بالمعيارية فإنّ الرمز كموضوع لها فهي علاقة اعتبارية عرفية فلا يوجد أي تشابه أو ارتباط منطقي بين الماثول والمؤول (الدال والمدلول)، فهي متحققة وفق ماهو متعارف عليه كقواعد وقوانين على المستوى الجمعي و يحمل الذهن على إقامة الحجة لأجل إثبات صحة العلامة.

و بناء عل ما سبق فإنّ "سيميوطيقا بيرس صالحة لتطبيقها في إطار المقاربة النصية و الخطابية باستعارة مفاهيمها واستدعاء أبعادها التحليلية الثلاثة: البعد التركيبي، البعد الدلالي، والبعد التداولي بالإضافة إلى المفاهيم الدلالية الأخرى الثلاثة: الأيقون، والرمز، والإشارة..."¹، وبالتالي فالسيميوطيقا عند بيرس تقوم على ما هو لساني و غير لساني اعتمادا على التركيب وفق سياق منطقي يعتمد على الثالوث الرباني (الماثول، الموضوع، المؤول)، والذي يشغل عليه الذهن وفق بعد دلالي، قد ترتسم ملامحه في الذهن مباشرة أو بطريقة ضمنية تُحيل إلى بُعد تداولي خاضع للإستعمال والتواصل الإنساني و كيفية توظيفه في الفعل الجمعي ضمن السيميوز و بذلك يمكن إضافة طرف رابع في ثلاثية بيرس وهو المتلقي أو الشخص الشارح" يضاف إلى ذلك طرف رابع وهو الشخص الشارح، و هكذا يصبح الوصف الكامل للسيميويزيس- و الذي هو أيضا تعريف الدليل،...، أو الممثل هو شيء ما يمثل (stands for) شيئا ما، بالنسبة لشخص ما، بمظهر ما، أو إمكانية ما"²، و هنا نجد أنّ العلامة وفق عناصرها الثلاث لا تكتمل إلا بوجود عنصر رابع يعمل كمحرك لهذه العناصر وفق نظام يعمل على فرز فوضى ذهنية وتراكمات معرفية ومرجعيات ثقافية وإيديولوجيات مختلفة دون الخروج عن السيميوز.

¹ - جميل حمداوي. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. ص16.

² - مارسيلو داسكال. تر. حميد لحمداني. محمد العمري. الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة. إفريقيا الشرق. مكتبة الأدب المغربي. الدار البيضاء. دط . 1987. ص20.

(2) مستويات السيميائيات:

من خلال ما تقدم فإن السيميائيات مبنية على ماهو لسانی و غير لسانی، أي ما هو لغوي وغير لغوي، يقول كاسيرر " فالإنسان قد تلعف بالأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية والشعائر الدينية، حتى أصبح لا يرى شيئاً ولا يعرف شيئاً إلا بواسطة هذه الوسائل المصطنعة"¹، و هذا ما يجعل مجالات السيمياء متشعبة أينما حلّ الإنسان وارتبط بالعلوم والطبيعة والحيوان والنبات، وبمثيله من الإنسان على اختلاف الجنس، " إنّ اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار، و من هنا يمكن مقارنتها بالكتابة و بأبجدية الصم و البكم و بالطقوس الرمزية و بأشكال التحية والإشارات الحربية... الخ لكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة"²، وهذا ما يؤكد على أهمية اللغة ليكون لها علم يدرس أغوارها لأهميتها في الحياة فهي متعددة لسانية كانت، أو غير لسانية، بما أنها تعبر عن الأفكار التي تعمل على تسهيل التعايش وسط الوجود الكائني (إنساني، حيواني، نباتي).

1/ السيميائيات اللغوية:

و يقصد بها كل منطوق أو مكتوب، فالمنطوق يتكون من أصغر جزء و هو " الفونيم"، أمّا المكتوب فأصغر وحدة فيه تمثل (الحرف)، ولا يستقيم الفونيم أو الحرف إلا عن طريق نظام محكم يجعل من الفونيمات والحواف في تناسق وانسجام، يكون لفظاً أو كلمة أو صوتاً يحمل دلالة، و ما يجعل من اللغة مجالاً للسيمياء كما يرى إميل بنفينيست:

"1- تتمثل في قول يدل على موقف معين (أي قصدية القول).

2- وحداتها مستقلة تعكس كل واحدة منها علامة.

3- إنتاجها وتلقيها مشترك بين الجميع لمكانته الإشارية.

4- أداة للتواصل بين مرسل و مرسل إليه"³.

¹ عبد الواحد المرابط. السيمياء العمة و سيمياء الأدب. ص32.

² سيزا قاسم. نصر حامد أبوزيد. مدخل إلى السيميوطيقا. ص175.

³ فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. لبنان. ط1. 2010. ص71.

و من خلال هذه الصفات نستشف أهم العناصر للسميائية و المتمثلة في القول و القصدية و العلامة لكونها جمعية ذات قيمة تستعمل كأداة للتواصل، بين مرسل و مرسل إليه و من الأشكال اللسانية (اللغوية):

1/ الصوتيات (الفونولوجيا):

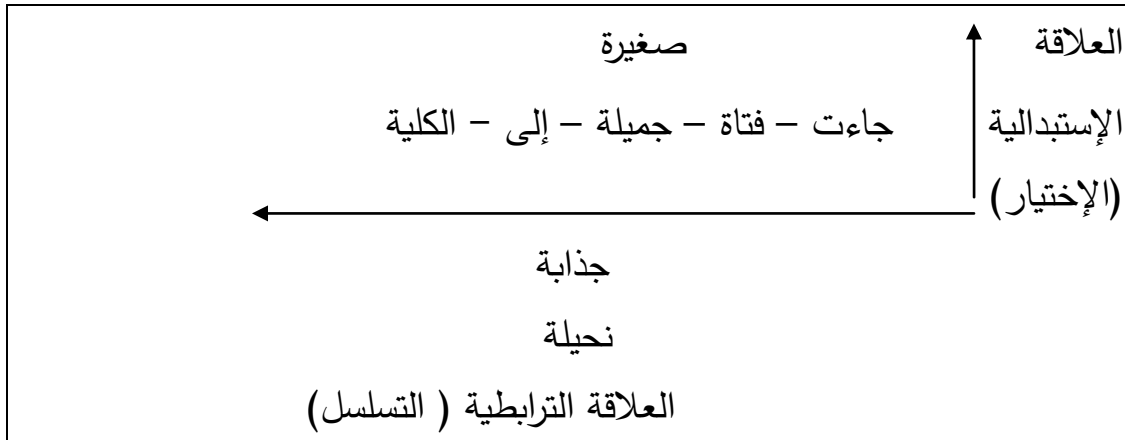
و قد أشرنا إلى كون " الفونيم" كأصغر وحدة في المنطوق أو الصوتيات (الفونولوجيا) و لكي تكتسي طابع العلامة لا بد لها من تناسق يجعل لهذه الفونيمات معنى و في ذلك يقول برنارتوسان: " و الفونولوجيا استطاعت وضع أشياء جديدة كتصنيف الأصوات و ربطها بمجموعات خاصة، و إحصاء القدرات التركيبية للفونيمات، و وضع الألف باء صوتية كونه تمكن من صقل أصوات كل لغات العالم"¹، و بهذا تظهر أهمية الصوتيات في توضيح الغموض الذي قد يتخلل الفونيمات، لأنها تعدت الفردية إلى الجمعية و العالمية فيسهل عملية التواصل، كما أن خطية الفونيمات تحمل على تغير المعنى و"عَلِمَ" ليست بمعنى "عَلِمَ" و يختلف عنها معنى لَمَعَ و ما يمكن اشتقاقه من هذه الأحرف الثلاث، و هذا يجعل من اللغة كصوت نظاما مركبا محكما، ينتقل من مخارج الأصوات (الحنجرة) إلى العالم الخارجي فتلقفه الأذان.

2/ التركيب:

و من خلال اللفظة فهو يدرس بنية الكلمات و الجمل سواء مكتوبة أو منطوقة و ذلك وفق منهج يجعل منه صحيحا بعيدا عن النشاز، حسب كل لغة أما التقديم و التأخير و الحذف و الإيجاز و التكرار و الإحالة، فيعود إلى قصدية المرسل، و أصغر وحدة في التركيب هي المورفيم (اللفظ)، الذي كلما تغير موقعه في جملة تغيرت دلالته، فهو مونيم نحوي (monème gramatical) يظهر في العلاقات الترابطية التسلسلية في التركيب الذي

¹ - فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. ص71.

قد يتكون هو في حد ذاته من مونيمات مركبة تعرف بالسانتيم(synthème)، مثل أديسا بابا، نيويورك وتمثل في الشكل التالي:¹



و نفهم من الشكل، أنّ الإتجاه الأفقي يحدّد لنا علاقة ترابطية متسلسلة تجعل من السياق يحمل معنى مستقيماً سواء من حيث النظام اللغوي أو تناسق الألفاظ تذكيراً و تأنيثاً و جمعا و أفرادا، أما الإتجاه العمودي فهو استبدالي يخضع للإختيار و بالتالي تتغير الدلالة، ولا ننسى ضمن التركيب دور علامات الوقف في صياغة التركيب، ضمن نص يتكون من مجموع تراكيب.

3/ التصريف (La morphologie):

و لأن اللفظ في أي لغة ليس جامدا، بل متصرفا فإنه خاضع للإفراد والجمع والتذكير و التأنيث، ولتغير الحركة النحوية، خاصة في اللغة العربية (الهيئة الشكلية)، التي تتغير بتغير التركيب فينشأ التصريف التركيبي (Morpho- syntaxe) الذي يخضع للتغاير و التماثل العنصري و الصنفي حسب المورفيم الموظف و الخاضع للتصريف المتحكم فيه من طرف التركيب أو العكس. و معرفة دلالة التصريف تحتاج لرصيد معرفي كبير بخبايا التركيب و تماثله و تغايره مع الصنف و العنصر.

¹ - برنار توسان. ما هي السيمولوجيا. أفريقيا الشرق. المغرب. ط2. 2000. ص18.

4/ الدلالة (Sémantique):

تعتبر جزء من السيميائيات لكونها لا تخرج عن نطاق ثنائية (الدال / المدلول)، و هي مرتبطة بما هو لساني سواء منطوق أو مكتوب و لذلك كثيرا ما توظف في التحليل البنيوي للنصوص، و من هذا المنطلق هناك من يخلط بين مصطلحي "الدلالة" و "السيمياء" كعلم للعلامات، فكلاهما يدرس المعنى إلا أن الدلالة كعلم يدرس ما هو لساني بمختلف مستوياته الصوتية (المنطوق) و نذكر هنا مجهودات مدرسة براغ (prague) التي أسست للصوتيات (phonologie) و التي أيدتها مدرسة كوبنهاغن (copenhagen)، إضافة للمكتوبة و الصرفية و التركيبية و النحوية و حتى المعجمية، و ذلك وفق سياقات تختلف باختلاف المستويات المذكورة سابقا، و هذا ما يجعل من الدلالة جزءاً من التحليل السيميائي خاصة و أنها مرتكزة على أهم طرفين في التحليل السيميائي و هما الدال و المدلول، فالسيميائية نظام دلالي خاضع للتداول، ينتج المعنى وفق شروط توظيفه و اشتغاله، و هذا يكفل للعلامة التجدد بتجدد الدلالة و تداولها اللامتناهي وفق نظام دياكروني، معتمدا على التقسيم الثلاثي للدلالة: دلالة عقلية، دلالة طبيعية ودلالة وضعية. فالعقلية دلالتها ذاتية قائمة على استلزام معنى معين للفظ معين، أما الدلالة الطبيعية فمن خلال اسمها يتضح أنها متضمنة كل ما هو طبيعي من صوتيات و ملفوظات في شقها اللساني، و ثالث نوع هو الدلالة الوضعية فهي مستمدة من كل ما هو منطوق وهنا تخضع الدلالة للإصلاح والتواضع بين اللفظ و المعنى سواء مطابقة أو تضمينا أو إنتراما.

(3) السيميائية غير اللغوية:

" إنَّ أصل كل علامة هو مبدأ التشكل، ولكل أصل التشكل هو توفيرة حسية..."¹. عرف العصر الحديث تطورا هائلا في مجال المرئيات والسمعيات خاصة ما تعلق الأمر بمجال الإشهار والتلفزة والسينما مؤخرا في وسائل التواصل الاجتماعي بمختلف تسمياتها

¹ - عبد السلام المسدي. ما وراء اللغة. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع. تونس. دط. 1994. ص53.

وتطبيقاتها، فهي مجال خصب للتحليل السيميائي الذي أصبحت فيه العلامة بين المتلقي و مسار التأويل مسرحا للتنافس التجاري و العلمي و الأدبي و حتى السياسي، لذلك ظهرت أنواع كثيرة من السيميائيات لتعدد توظيفها في مجالات عدة تعد أوسع من السيميائيات اللفظية الخاضعة بالدرجة الأولى للحواس الخمسة، و التي تعد مادية: السمع، الشم، اللمس، الذوق، البصر (كل ما هو مرئي).

أ/ العلامات السمعية (Auditifs):

تعتبر حاسة السمع من أهم الحواس للفت الإنتباه والتركيز والقيام بردود أفعال، فالموسيقى الهادئة تجعلنا نشعر بالإنسجام و الهدوء أما الصاخبة فإنها تقلقنا و توترنا، كما أن سماعنا للقرآن يجعلنا نشعر بعظمة الخالق وإعجازه، فتارة ترهيب و تارة ترغيب... قال تعالى: "و إذا قرئ القرآن فاستمعوا له و أنصتوا لعلكم ترحمون" الأعراف الآية 204، و من خلال الآية نجد أن حاسة السمع درجات كما أن " أنظمة التواصل السمعي تنقسم إلى ثلاثة أصناف: الظواهر الفظة "souvages".

. الأصوات الطبيعية .

. الأصوات الثقافية ¹.

و يقصد بالظواهر الفظة: الفونيمات الفظة (archiphonèmes)، و هي الأصوات العالية الصخبة، أما الطبيعية فهي موجودة في الطبيعة دون تدخل من الإنسان كصوت الرعد و خرير المياه، صوت الرجل، صوت المرأة...و إذا ما طورنا هذه الأصوات الطبيعية تحولت إلى أصوات ثقافية كمقطع الموسيقى لموزار أو بيتهوفن أو الأغاني التي أصبحت منتشرة بكثرة في عصرنا المعتمدة على سلم موسيقي مكتوب يتحول بالتطبيق إلى مسموع.

¹ - برنارتوسان. ما هي السيميولوجيا. ص 29.

ب/ العلامة الشمية:

الشم كغيره من الحواس يمثل وسيلة للتواصل مع روائح العالم الخارجي سواء كفعل أو كردة فعل، فما ينتجه جسمنا من روائح من مرحلة الطفولة إلى الكبر تتغير بتغير الطبيعة البيولوجية للإنسان، كرائحة العرق والتبول..، كما أننا نستقبل روائح محيطنا بنا، نصنفها إلى جيدة وريئة، فمنها ما هو طبيعي ومنها ما هو مصطنع.

ج/ العلامة اللمسية:

هناك الكثير من المواقف التي تمر بالإنسان يضطر فيها إلى لمس الأشياء ليدرك طبيعتها أو ملمسها، كما هو الحال بالنسبة للألبسة و التماثيل و الأعشاب، هذا في العالم الخارجي، أما بين الإنسان ونظيره باختلاف الجنسين فيعود ذلك كعلامة لمعرفة أعراض مرض معين كما يفعل الطبيب مع المريض عندما يضع يده على جبهته ليحدد حرارته ما إذا كانت عادية أو مرتفعة أو منخفضة، فالإنسان في حالته الطبيعية تكون درجة حرارته عادية أما إذا أصيب بالتهاب أو أي مرض آخر قد تظهر عليه علامة ارتفاع درجة الحرارة، أما انخفاضها وبرودة الجسد فكثيرا ما تحيل إلى الموت، كما يمكن للطبيب في الإسعافات الأولية قياس الضغط من خلال تحسس الجسم عن طريق اللمس في مواضع معينة، كرقبة أو الصدر أو الكوعين، كما قد يتخطى هذا اللمس إلى حالات عاطفية بين البشر فتحيل على الحب أو الشفقة..و ما يحدد هذه العلامة الموقف الذي حدث فيه، فهي بالإضافة إلى ما ذكر تعتبر وسيلة برايل للمكفوفين و نحت التماثيل من العلامات اللمسية.

د/ العلامة الذوقية: (Gustatif):

يقسم اللسان حسب مناطق التذوق إلى:

- . مستقبلات الأطعمة الحلوة في مقدمة اللسان.
- . مستقبلات الأطعمة المرة في مؤخرة اللسان.
- . مستقبلات الأطعمة المالحة على جانبي اللسان من المنطقة الأمامية.

. مستقبلات الأطعمة الحامضة على جانبي اللسان من المنطقة الخلفية.
وكما أشرنا في بداية بحثنا فإن السيمياء ظهرت مع تفسير أعراض الأمراض.
هـ/ العلامة الإشارية *gestuel* أو الإيمائية:

يعتبر هذا النوع من العلامات علامة غير لسانية، لكونها منتشرة و موظفة بكثرة في حياتنا اليومية لاختصار الوقت و اختزال الموضوع و أحيانا للسرية مهما كان مجالها، و كثيرا ما توظف في لغة الصم و البكم في المطارات، في الحروب و في العلاقات الخاصة، كما توجد إيماءات مقننة تكتسي طابعا تواضعا ضمن جماعة معينة أو بلد ما أو ديانة معينة، و قد نشأت على ذلك نظرية هامة تعرف بالنظرية الكبرى للإشارة الإيمائية للعالم (إ.دكرو. E.Decroux)، لكن ضبط هذه العلامات الإشارية، الإيمائية كلغة عامة تفهم عن الجمع الإنساني ككل يصعب تتبعه أو ضبطه لاختلافه من مجتمع لآخر و من نظام لآخر و يحتاج لرصده إلى خلفيات علمية، عرفية، اجتماعية، دينية، ثقافية، ايدولوجية وحتى سياسي،...، فالإنسان مختلف وغير متكرر فالرقص الهندي كإشارات يختلف عن الرقص الشرقي أو البالي،... رغم أنهم يندرجون ضمن فن الرقص.

و/ علامة السمعى البصري:

لقد تطورت التكنولوجيا في جميع المجالات ولتسويقها لا بد لها من طريقة ناجحة لاقناع المتلقي بنجاحتها و فعاليتها من خلال استعمال وسائط تتمثل في الصورة كجانب مرئي (بصري) أو سمعي بصري، خاصة ما تعلق بوسائل التواصل المعاصرة، فايس بوك، تويتر، واتس آب، أنستغرام،... أو في قاعات العرض السينمائي، فمنذ ظهور الكتابة إنتقل المنقول من الشعر والروايات والنوادر من السَّمعى إلى مرئي أو مرئي مسموع، خاصة في مجال التعليم فالنظري بالنسبة للتلميذ سمعي يحتاج إلى تطبيق، هو بمثابة البصري لتكتمل الصورة في الذهن و يحدث بذلك التثبيت للمعلومة و طريقة التعامل مع الوضعيات، فالتجارب في المخابر وسيلة لرصد العلامة كما هو الحال على الأجهزة الإلكترونية كالهاتف

والحاسوب،...أما طريقة تنظير هذه العلامة لا بد من الفصل بين السّمعي و البصري أو دمجهما معاً، إذ استلزم الأمر كما هو الحال في الأفلام و الأشرطة والمحاضرات المعتمدة على أنظمة الحاسوب مثل الإكسال و باور بونت وغيرها.

ي/ العلامات الأيقونية:

انتشرت بكثرة العلامات الأيقونية نظراً لاختزالها للكثير من الدلالات ضمنية و ظاهرة " و أول ما ينبغي الإشارة إليه هو أن الأيقون ارتبط بالمقدّس، هذا المقدّس الذي يكون مختلفاً في الديانات التجريدية، و يكون مجسّداً في ديانات أخرى، لأنّ الطبيعة البشرية غالباً ما ترغب في إدراك الشيء بحواسه،...، الأيقون إذن يهدف إلى كشف الخفي و إيضاحه، سواء أكان الأيقون رسماً أم نحتاً أم لغة أو جمعا بين اللغة والتشكل"¹.

فالأيقون (Icône) كما أشرنا موجود من القدم واستعمل بالديانات إذ يتوجب لكل ديانة من صورة أو علامة تميزها عن غيرها، فالصليب علامة أيقونية للديانة المسيحية و النجمة السداسية علامة أيقونية للديانة اليهودية، و هناك يمكن أن تشير التماثل المحرمة في الدين الإسلامي لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: "من علق تميمة فلا أتم الله له"، والتميمة هنا قد تكون حرزاً أو شكلاً (كالعين، أو اليد،..)، و هي تستعمل لدفع الشر و الحسد و العين و الحفظ من كل مكروه على حد زعم مستعمليها.

و يعد الأيقون علامة تحيل الماثول إلى الموضوع عن طريق علاقة تشابه كما هو الحال في الصورة الفوتوغرافية و قد تتجاوز هذه العلاقة إلى حالة إدراك عن طريق الحواس كما يراها أمبرتو إيكو، و هنا لابد لها من صورة ذهنية تعتمد على رصيد فكري و ثقافي، فالعلامة الأيقونية كواقعة بصرية تحيلنا إلى الإدراك المباشر و غير المباشر، أو ما يعرف عند أمبرتو إيكو بـ "سنن التعرف"، على اعتبار أن ما يرسم في الذهن (الرؤية)، هو صورة

¹ - محمد مفتاح. التشابه و الاختلاف. نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1.

للعلامة الأيقونية و على مستوى آخر من مستويات الذهن و هو الإدراك، فنرى العلامة الأيقونية رؤية ذهنية لا بصرية "و يعود هذا الأمر لسببين:

1- إن ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، و العالم تسكنه العلامات و ليس خزاناً للأشياء.

2- إن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل"¹.

و هذا ما يجعل من العلامة الأيقونية علامة حية متطورة في عالم الموجودات و لذلك قسمها بيرس إلى ثلاث أنواع : (الأيقون/الصورة)، (الأيقون/الرسم البياني)، (الأيقون/الإستعارة) ، هذه الأخيرة تحتاج إلى الدقة نظراً لتعدد مجالات الإستعارة لكثرة الموجودات التي يمكن أن نجعلها مشتركة بين الماثول و الموضوع في صورة ذهنية قابلة للتخيل، و تعد العلامة الأيقونية الإستعارية من أصعب العلامات، إذ يصعب تتبع دلالاتها و الولوج إلى ضمنيتها و ما يساعدنا في ذلك هو السياق أو ما يعرف بالسيميز عند بيرس.

(4) إتجاهات السيميائيات:

بعد أن تطرقنا إلى مستويات السيميائيات على المستوى اللساني وغير اللساني، نجد أنفسنا ننحو إلى سؤال يقودنا إلى الغاية من العلامة اللسانية وغير اللسانية في الحياة الإجتماعية، تبعا لتطورات المنهج السيميائي زمانيا ومكانيا ومن أهم الإتجاهات :

أ/ سيميولوجيا التواصل :

و تكون انطلاقتنا من عناصر التواصل " حسب رومان جاكبسون (R.jakobson) إلى ستة عناصر أساسية: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، المرجع، اللغة"²، وقد نجدها في مراجع أخرى؛ المرجع ويقصد به السياق، أما اللغة فبقصد بها الشيفرة، و لكي نبين العلاقة بين هذه العناصر نمثل ذلك بمكالمة هاتفية بين طرفين: المتصل هو المرسل

¹ سعيد بنكراد. السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها. ص120.

² جميل حمداوي- السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق. ص52.

والمتصل به هو المرسل إليه فيحدثه أو ينقل له خبرا ما، فيكون هو الرسالة، و تكون آلة الهاتف بأسلاكه هي القناة الرابطة أو الوسيلة التي تنقل عن طريقها الرسالة بكل أمانة محفوظة من التشويش، و هذه الرسالة لا بد لها من لغة، و لكي تتحقق هذه الشيفرة تستوجب مرجعيا (سياقا) ، متحققا و مفهوما لدى الطرفين الأساسين (المرسل/ المرسل إليه).

و بذلك فلكل عنصر من عناصر الإتصال السابقة وظيفة لضمان نجاح عملية التواصل: فالمرسل (destinataire) وظيفته أن يفهم تعابير و انفعالات المرسل إليه فتكون وظيفته وظيفة فهمية أو معرفية (fonction connative)، و لكي يؤثر المرسل على المرسل إليه فلا بد لرسالته مهما كان موضوعها أن تتحلى بكل الأساليب اللغوية ذات الطابع التأثيري وبالتالي تكون مرتبطة بالعاطفة أو الشعرية (fonction poétique)، و لكي تتحقق الوظيفة الشعرية للرسالة يحتاج المرسل إلى سياق متعارف عليه بينه وبين المرسل إليه، يحقق الوظيفة المرجعية (fonction référentielle)، أما القناة فوظيفتها توصيلية للغة (f. phatique) و يبقى معنا آخر عنصر و هو اللغة (الشيفرة) و هي وظيفة متعددة بتعدد اللغات.

و في مجمل هذه الوظائف فإن العملية مكتملة بتراطبات عناصرها تسعى للإبلاغ و التأثير إيجابا أو سلبا، وهذا ما يجعل من العلامة وفق السيميولوجيا التواصلية تخضع لعناصر ثلاث: و هي : الدال/ المدلول / القصدي، سواء عن طريق تواصل لساني أو غير لساني، كما تجدر الإشارة إلى العنصر الثالث والمتمثل في القصدي و التي قد تكون مقصودة أو غير مقصودة.

و لأن من مبادئ السيمياء عند دوسوسير هو دراسة العلامة وتطورها في الوسط الاجتماعي يجعلنا نقر بأن سيميولوجيا التواصل تقوم على ثلاث عمليات: "عملية نفسية توجد في دماغ المتكلم (أو المستمع) حيث ترتبط المفاهيم (concepts) بالصورة السمعية "Images acoustiques" التي تؤدي وظيفة التعبير عنها،... لنبدأ بعدها عملية

فيزيولوجية ثم بعدها عملية فيزيائية، لكن حين يصل الكلام إلى المستمع تتكرر العملية النفسية في ذهنه بشكل معكوس¹.

فعملية التواصل قد تكون بين طرفين كحد أدنى، إذ ترتسم في ذهن المتكلم المفهوم الذي يتحول إلى صورة سمعية مطابقة للمدلول المراد توصيله، فتتمر المرحلة من صورة نفسية (سمعية) ليخرج هذا المدلول كمجموعة أصوات تصدرها أعضاء جسمانية والتي تخترق مسامع المستمع عن طريق عملية فيزيائية تجعل هذه الأصوات مسموعة عن طريق ذبذبات في الهواء، و عندما يتلقاها المستمع تتحول الصورة السمعية إلى مفهوم كما أشرنا سابقا في صورة عكسية، و هنا نشير إلى إسهامات حلقة براغ التي اهتمت بالفونولوجيا في عملية التواصل اللغوي و من علمائها (بوداون دي كورتناي (B.de courtenary) و تروبتسكوي (N.S.Troubetzkoy) و أندري مارتيني الذي اهتم بعلم التركيب الوظيفي (syntaxe) و منهم من اهتم بالجانب النحوي مثل غوغنهايم (George gaugenhaim) و تأثير عملية الإستبدال على التركيب و من تم على المدلول و بالتالي العلامة.

كما ساهم بلومفيلد من خلال نظريته السلوكية لفعل الكلام، إذ يرى أن اللغة تقوم مقام الوسيط بين المثير (stimulus) والاستجابة (réponse) وذلك من خلال ثلاث أقسام أو أوضاع هي: "1- الوضع السابق لفعل الكلام.

2- فعل الكلام ذاته.

3- الوضع اللاحق لفعل الكلام².

إذ يرى أن سيميولوجيا التواصل تقع بين طرفين هما؛ المثير والاستجابة تكون اللغة وسيطا، و يمكن أن نمثلها بهذا الشكل البسيط:

¹ - عبد الواحد المرابط . السيميائية العامة و سيميائية الأدب. ص 66.

² - المرجع نفسه. ص 67.

اللغة

المثير $\longleftrightarrow$ الإستجابة

وهذه الفكرة علمية بحتة، إذ لكل فعل (مثير) رد فعل (الإستجابة)، وقد تتحول هذه الإستجابة إلى مثير آخر وعليه فإنّ عملية التواصل ليست أحادية الطرف فهي متداولة بين طرفين أو أكثر حسب القصدية ودرجة الإستجابة، فكل فعل كلام سبقه مثير ذهني يؤدي إلى وضع لاحق (الإستجابة).

ونظرا لكون عملية التواصل ليست لسانية فقط، فإن جورج مونان اقترح مجموعة من الأنساق التواصلية منها ما تعلق بالإشارات (الصم البكم، الإشارات البحرية، الأرقام، الرموز،...، الخرائط، و لعل أهمّها في بحثنا الأنساق الفنية من صور إبداعية جمالية تسهم في تعميق المعنى.

و من خلال ما سبق نجد أن لسيميولوجيا التواصل محوران أساسيان: هما العلامة التي تهدف إلى التواصل عن طريق القصدية، فالعلامة تقسم إلى: إشارة، مؤشر، أيقون، الرمز. فالإشارة: هي كل ما هو غير لساني كأعراض المرض والشروق والغروب والتي يوظفها الإنسان كيفما شاء.

المؤشر: فهو كل إشارة اصطناعية تستلزم متلقي.

الأيقون: و قد أشرنا إلى معناه من قبل وهو علامة تقوم على المماثلة والتشابه مع شيء آخر. الرمز: هو علامة تتوب عن علامة أخرى كالراية الحمراء التي تتوب عن علامة الخطر، و الفجر الذي ينوب عن النصر و غيرها كثير، توظف في الأدب للزيادة من أدبيته و ضمنيته و تعدد القراءات.

كما يجدر بنا أن نشير إلى وظائف العناصر الستة لجاكيسون و هي:

المرجع(السياق)(الإحالية)

المرسل (النزوعي) ————— الرسالة (الشعوري) ————— المرسل إليه (العاطفي)

القناة (الوصلات الكلامية)

الشفرة (اللغة) (ما وراء اللغة)

توظف في عملية التواصل إذ قد تتغلب وظيفة على أخرى حسب التركيز على عنصر من العناصر السابقة.

فإذا ما اهتمت سيمياء التواصل بالمرسل إليه كانت الوظيفة العاطفية، لأنها تقود إلى استعمال كل الوسائل للتأثير على عاطفته بالدرجة الأولى، كما هو الحال في الخطابات السياسية و الإعلانات و الإشهارات، أما التركيز على المتكلم لإبراز نزعته و اتجاهه يجعل من عملية التواصل ذات وظيفة نزوعية و ذلك من خلال توظيف ما يلفت انتباه المتلقي إلى نزعة و ايدولوجية المتكلم، في حين أن وظيفة الوصلات الكلامية تكون حين يهتم التواصل بالقناة التي تضمن وصول الرسالة، لأن التشويش والغموض و الفوضى من عراقيل ضمان نجاح عملية التواصل، كما أن التركيز على الشفرة (اللغة) الموظفة يجعلنا نخوض فيما هو مباشر فنتشأ الوظيفة ما وراء اللغوية، لأن المتكلم أو المتلقي يبدأ في البحث و التركيز على قصدية الشفرة و التي قد تتعدد بتعدد مستويات المرسل إليه، و هناك قد يستعمل المرسل ما هو لساني و غير لساني.

ب) سيمياء الدلالة:

من رواد هذا الإتجاه رولان بارط، لأنه يرى في السيمياء نظاما و أنساقا دالة و يقول في ذلك: " السيميولوجيا، ذاك العلم المحدد رسميا بأنه علم الدلائل، استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات"¹، و الخوض في الدلالة يقودنا إلى آليات السيميائيات سواء كانت لسانية أو غير لسانية، إلا أن بارط يُصر على اللجوء دائما إلى اللغة للفصل في مفاهيم

¹ - رولان بارط. تر.ع. بن عبد العالي درس السيميولوجيا. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط3. 1993.

الدلالة المرتبطة حتماً بالمدلولات، كما يرى رولان بارت أن السيميولوجيا جزء من اللسانيات عكس ما يراه دوسوسير (اللسانيات جزء من السيميولوجيا) و من هذا المنطلق فإن سيمياء الدلالة تخضع لنظام لغوي مهما كان نوع الدال لأنه لا وجود للدلالة خارج تحليل لغوي، و لقد عمل بارت على دراسة و تحليل الإشارات و الرموز و الموضة و الإشهارات... داخل حيز اللغة و ذلك بالعودة إلى مرجعياتها وقصدياتها الاجتماعية والعلمية و النفسية والإيديولوجية وهو ما دفعه إلى تحديد ثنائيات خاصة بالسيمياء الدلالية وتطبيقها حتى على النصوص الأدبية والفنية" وهي مستقاة من الألسنية البنيوية في شكل ثنائيات هي: (اللغة/ الكلام، الدال/المدلول، المركب/النظام، التقرير /الإيحاء، (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية)¹، و كما نلاحظ أن من هذه الثنائيات ما يتحقق مع ثنائيات دوسوسير و قد أشرنا إليها من قبل ولعل أهمها و التي تخدم سيمياء الدلالة هما ثنائية: (الدال/المدلول)، (والتقرير/الإيحاء) و هذا ما يجعل من التلقي حياً يبتعد عن الأسلوب المباشر الذي يقتل المضامين وهنا تظهر قدرات المرسل على الإبداع و التأثير باستعمال الرصيد اللغوي و المعرفي و حتى الثقافي تبعاً لتركيب و نظام قد يكون فردياً خاصاً معتمداً في انطلاقته على نظام و تركييب جمعي متعارف عليه، و هنا لا تحمل دائماً طابعاً إيجابياً بناء بل إنها تصبح في حياتنا دلالة، و لنا أن نختار جيداً من رديئها.

(ج) سيمياء الثقافة:

الثقافة هي مجموع من المعلومات المتوارثة أو المكتسبة تنتشر بين الجماعات، فتكون موجودة في المجتمعات أو مكتسبة متطورة بتطورها والتي تنقلها عبر الزمن من جيل إلى جيل ضمن وجوده الطبيعي لتحسين الخبرة الإنسانية.

و لعلّ أهم من يمثل هذه السيمياء هي جماعة "موسكو. تارتو" و التي تتكون من مجموعة من العلماء السوفييات؛ يوري لوتمان، إيفانوف، تودوروف، والإيطاليين خاصة منهم روسي

¹ - جميل حمداوي، الإتجاهات السيميوطيقية. الألوكة. ط1. 2015. ص51.

لاندي (Rossi Landi)، جوليا كريستيفا (Julia Kristiva)، و قد استقادت هذه الجماعة من النظرية الماركسية وفلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرو، و يرى هذا الإتجاه أن " المفهوم الأساس لعلم السيمياء هو " النص " و مفهوم النص لا يعني لديهم الرسالة اللغوية فقط،...، فالثقافة قد تكون نصا أو جزء من نص أو مجموعة كاملة من النصوص، و ذلك بحسب الشيفرة التي تحدد علاقة الثقافة بالنص و علاقة النص بالثقافة"¹، فتوجه جماعة تارتو تركز على علاقة النص بالثقافة لكون ما سنتناوله في الجانب التطبيقي هو نص روائي يجمع الكثير من الثقافات، التي تتمايز على مستوى الشخصيات التي تمثل جزء من المجتمع (الكل)، فسيمياء الثقافة مرتبطة بالنص على اعتباره واجهة لثقافة شخص أو مجتمع و لا يمكن اكتشاف جوانب هذه الثقافة من خلال كلمة أو جملة لأنّ الثقافة مجموعة موروثات متراكمة ومتراتبة، تنعكس في السلوكات والإبداعات النصية، و كما أشرنا من قبل فالشيفرة كوظيفة ما وراء اللغوية و تتحكم في العلاقة بين الثقافة و النص، فقد يكون النص مخرجا من مخرجات الثقافة يحمل علامات و قد تكون الثقافة مخرجا من مخرجات النص كنوع آخر من العلامات المتاحة. وهنا تظهر لنا أهمية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه في سيمياء الثقافة لأنّ العلامة لا تتحقق إلّا من منظور ثقافي (الرصيد الثقافي)، لكي تتجسّد عملية التواصل " و من ثم يمكن تمييز اتجاهين للثقافة: الثقافة التي تتجه نحو المتلقي، فتستند إلى مبدأ " قابلية الفهم"... ثم الثقافة التي تنحو ناحية المرسل وتتميز بنصوصها بالإنغلاق... فهي ثقافة من نمط باطني"²، فسيمياء الثقافة من وجهة المتلقي تسعى إلى نجاعة النص من خلال تحقق الفهم تبعا لكل المستويات الممكنة، لأن المتلقي ليس بالضرورة من النخبة أو عالي المستوى و ذو رصيد ثقافي يسمح له بتلقي الرسالة، أما سيمياء الثقافة من وجهة المرسل فإنها تحتاج إلى الكثير من التحليل للوصول إلى المفاهيم، لكونها ضمنية متخفية، لا بدّ لها من آليات ومرجعيات لكي يستطيع المتلقي ونخص هنا القارئ أن يتقمص مواقف

¹ عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص76.

² - المرجع نفسه. ص77.

المرسل و كيف أفكاره حسب مواقفه ليستطيع الوصول إلى ما يرمي إليه، ونشير هنا إلى أن سيميائ الثقافة لا تعني دراسة نص ثقافي، بل هي دراسة لنص لغوي يحمل ثقافات.

(د) السيميائ التداولية : (سيميائ المعنى)(Pragmatique):

نشير إلى معنى المصطلح" فقد ظهر لأول مرة انطلاقا من الأصل اليوناني (progma) الذي يعني العمل"action" و منه اشتقت الصفة اليونانية Progmatis الذي يحيل على كل ما يتعلق بمعاني العمل"action"¹، وكل ما تعلق بالعمل فهو تطبيق وإجراء ميداني في أي مجال كان، ولكونه مفهوم عملي أصبح يطلق حديثا على كل إنسان إيجابي يملك القدرة على إيجاد الحلول فنقول إنسان براغماتي.

إن أول من استعمل "اللسانيات التداولية" الفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس (Charls w.Morris، يجعل من التداولية ميدانا للسيميائ لتعلقه باستعمالات اللغة وخصائصها التركيبية والدلالية وعلاقتها بالواقع لأن استعمال اللغة يتغير بتغير المجالات و الزمن و الواقع الذي يضم فئات اجتماعية مختلفة الثقافات والمستويات اللغوية المتداولة (الممارسة)، كما أن لفظة تداول تفيد"التفاعل"، فنقول تداول القراء خبرا أي تفاعلوا معه و تبادلوهم بالنشر خضوعا لدلالاته التي أثرت على مساره في الفعل الجمعي، و هنا نجد أن السيميائ التداولية لها ارتباط وثيق بسيميائ التواصل والدلالة والثقافية، و تدرس كل العناصر: دال، مدلول، قصدية، عناصر التواصل، مسار اللغة الدلالي، المعنى المباشر و غير المباشر،...الخ.

يعد شارلز سندرس بورس وشارل موريس من رواد السيميائ الدلالية فبورس " لا ينظر إذن إلى العلامة في ثباتها وسكونيتها، و إنما في حركية عناصرها و علاقتها المولدة للدلالة باستمرار،...، لذلك يقدم عليها مفهوم مصطلح السيميوزيس(semiosis)²، فالعلامة عند

¹ - الظاهر لوصيف. التداولية اللسانية. مجلة اللغة والأدب. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة الجزائر. العدد 17. جانفي 2006. ص09.

² - عبد الواحد المرابط. السيميائ العامة و سيميائ الأدب. ص83.

بيرس تتصف بالحركية تبعا للسيميز الذي يمثل مسار العلامة ضمن مجموعة من العلامات وفق سياق متغير، فالعلامة ذات دلالات خاصة ما تعلق بعنصر " المؤول " في ثلاثية بورس والتي تهتم بالمعنى وتغيراته في سياقات الخطاب.

أمّا شارل موريس فقد كان تلميذا لبورس و قد عزّز ما ذهب إليه أستاذه و قد اعتبر السيمياء بمثابة أورغانون (organon) لعلم العلوم أي " بنية نظرية جامعة ومتسعة تشمل النتائج المحصلة انطلاقا من منظورات مختلفة في كل موحد و منسجم"¹، كما اتفق موريس مع بورس في السيميز إذ اعتبر أن الكل الموحد والمنسجم نظاما لسيروية السيميائيات نظريا وتطبيقيا، يظهر ذلك من خلال تجلي المعنى في العمل اللغوي فيظهر البعد التداولي من خلال ما يعبر عنه المؤول، وبهذا تكون التداولية فعلا إجرائيا لتحليل السيمائي للمفوضات فتزيل الغموض من خلال المعارف اللغوية والمعارف الموسوعية المتنوعة.

هـ) السيمياء التحليلية:

و رائدتها جوليا كريستيفا التي وضعت هذا المصطلح " السيمياء التحليلية " و مجالاتها كلّ العلوم المتعلقة بالفكر والمجتمع وتعرفها بأنها " نظرية نقدية ونقد لهذه النظرية في وقت واحد، أي نقد لذاتها وللعلوم الأخرى"²، و عليه فإنّ كل العلوم الموجودة من خلال السيمياء التحليلية تعيد توجيه النظرة إليها من زاوية أخرى فنكون بهذا قد أعدنا نتائجها من جديد و بطريقة مختلفة، و هذه العلوم دائما ما يكون النص وسيلتها للتواصل مستعينة باللغة، في عملية بَنِيَّة (structuration) تظهر فيها الفروقات الإجتماعية التي تتنازع فيما بينها صعودا ونزولا، هدمًا و بناء، و بذلك يكون النص مظهرا خارجيا لاختلاجات وأفكار مخزّنة، تتراتب تركيبيا و بنائيا مبتكرا من الذات اعتمادا على مرجعيات اجتماعية و حالات نفسية، تعمل على هدم أفكار و بناء أخرى على المستوى التركيبي و النحوي و الدلالي، هذا الأخير يتغير بتغير التراكيب السابقة، ولكي يتم توظيف السيمياء التحليلية لا بد من رصد و حقائق

¹ عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص 54.

² - المرجع نفسه. ص 83. ص 87.

معرفية كما ترى ذلك جوليا كريستيفا التي أخذت آلياتها لدراسة النص من اللسانيات والنظرية الماركسية والتحليل النفسي والاجتماعي والفلسفة و كل العلوم التي يوظفها صاحب النص لإنشاء نص علمي كان أو أدبي ومن أهم المفاهيم الأساسية لإشتغال النص حسب جوليا كريستيفا:

1/ الإندلال: "إنه ذلك التآرجح بين إدخال الواقع إلى اللغة وإخراج اللغة إلى الواقع،...، وسيكون الإندلال هو التوليد الذي يمكننا أن ندركه بشكل مزدوج: أولاً: توليد نسيج اللغة وثانياً، توليد هذا "الأنا" الذي يجعل نفسه في موقع الإندلال"¹.

فالنص مجموع دلالات يتوصل إليها صاحب النص من خلال قدرات معرفية متشعبة منتجة للدلالة (الإندلال) و التي تعمل على إخراج اللغة من حيز ضيق للمعاني المباشرة إلى معاني ضمنية، مكثفة ولكي يتسنى لصاحب النص الرقي بنصه لابد له من قدرات وكفاءة لغوية تجعله يوظف وسائل وسيطة تعمل على ترجمة اللغة وصورها الذهنية إلى نص مقروء أو مسموع.

2/ ظاهرية النص (Phéno-Texte) و توليدية النص (Géno- Texte):

" ظاهرية النص هي الواجهة الفينوميتولوجية للملفوظ، بينما توليدية النص هي "الإشتغال الدال للنص والمسؤول عن ولادة بنياته الصوتية والتركيبية والدلالية، الأولى بنية (structure) والثانية بِنْيَة (structurale)"² و كما هو متعارف عليه عند جمهور الكتاب بمختلف فئاتهم فإن اللغة انعكاس للفكر، فكل ما يختلج النفس الكاتبة والمبدعة من تراكمات فكرية وإيديولوجية وانفعالات شعورية وصراعات بين الشعور و اللاشعور أو أحيانا خدمة الشعور للشعور، تتشكل في الذهن نصوص من مادتها الأولية و هي الجمل و الألفاظ المتولدة مما سبق ذكره فتعمل على نقل الأفكار إلى ملفوظات ذهنية أو ما يسمى بتوليدية النص التي لا تتحقق إلا من خلال واقعيتها الصوتية والتركيبية واللفظية والتي تمثل ظاهرية

¹ - عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص88.

² - المرجع نفسه. ص89.

النص و منه فالنّص قبل أن يظهر للقارئ أو المرسل إليه يمر بمرحلة جنينية و مخاض عسير .

3/ الإنتاجية النصية (la productivité textuelle) و الممارسة الدالة (la pratique la signifiante):

فالإنتاجية تتحقق " في كون النص يدخل مع اللغة في نمطين من العلاقات: علاقة إعادة توزيع (rapport redistributif)، وهي علاقة تفكيكية . بنائية،...، وهي بذلك حوارية أو تناصية"¹، و ككل عملية نتاج سواء علمية أو أدبية فإنّ المنتج يعمل على ضمان جودة نتاجه بتوفير كل الشروط اللازمة، وقد تستدعي إلى تغيير الطرائق والمواد الأولية، فتكون الفرضيات والتجارب منهاجاً للتركيب والتفكيك والتحليل وقد يلجأ صاحب التجربة والنتاج إلى الإستفادة من غيره على اعتبار أن المنتج أو اللغة هي تمازج إنساني على المستوى المعنوي أو المادي، وهذا ما يتحكم في الممارسة الدالة لكي لا يخرج النتاج عن نطاق النقبل الإنساني والإجتماعي فلكل مجتمع خاصياته التي تكره صاحب النصوص على التقيد وضبط توليدية النص، ومن هذا المنطلق ظهرت في النصوص الحديثة فكرة كسر الطابوهات.

و ما نلاحظه عن السّيمياء التّحليلية عند جوليا كريستيفا اهتمامها بالنّص و كيفية نقل الرصيد الكمي المعرفي إلى رصيد كيفي لغوي، بإشراك كل المعارف الإنسانية و الممارسات الإجتماعية والنفسية، على المستوى الشعوري أو اللاشعوري لأن بين اللاشعور و الشعور رقيب قد يحول ما هو لا شعوري إلى شعوري إذا ما أثير بمواقف مماثلة لتخزين الحالات اللاشعورية المتمركزة في الذاكرة الإنسانية، و هنا "جاك لكان" ينحو المنحى نفسه بخصوص ظاهرتين فنيتين هما الإستعارة والمجاز فيرى " الإستعارة تقوم على محور الإستبدال وتمثل شبكة مكثفة من الصور المتشابهة،... أما المجاز فهو يقوم على المحور التركيبي"²، فالإستعارة مبنية على التكتيف من خلال الحذف والإيجاز مع وجود قرينة تُحيل على

¹ - عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص 89.

² - المرجع نفسه. ص 91.

المحذوف والتي تمنع خروج المدلولات عن المنطق والممارسة الدالة، والحال نفسه للمجاز المبني على التركيب، فيكون المدلول زئبقيا ينم تحديده وفق مرجعية لمحاور التركيب وارتباط القرائن بمدلولاتها المنطقية.

(5) منهجية البحث السيميائي :

يقول لوتمان المنظر الروسي " على علماء العلامات في المستقبل أن يستخدموا علم العلامات البيروني، وعلم العلامات السوسيري، أو توفيقا بين الإثنين في تأويل العالم"¹، ومن هذا المنطلق فإن ما أشرنا إليه فيما سبق يعد من بين الآليات التي نعتمدها في التحليل السيميائي للنص معتمدين بدرجة كبيرة على مبادئ و ثنائيات دوسوسير و ثلاثية بيرس، دون أن نعمل ما جاء به العلماء الآخرون في هذا المجال بحثا منا عن تقصي جميع الجوانب والإسهامات التي تزيل الغموض عن أية علامة و تذلل العراقيل، على اعتبار أن المجهودات العلمية لا تقف عند عالم معين فكل اجتهاد إن سار في الإتجاه الصحيح يعد إضافة لا بد من الإستفادة منها مع تنافي صفة الإحتكارية، دون إحفاف لجهود الرواد وإرهاباتهم وأسهمهم.

إن المنهج السيميائي من المناهج النقدية المعاصرة والذي يعتمد في تحليله على التفكير والتركيب من أصغر وحدة على المستوى الصوتي أو التركيبي إلى أكبر وحدة وهي النص، ويمكن أن ينحو منحى عكسي، فيفكك النص إلى قطع قد تتساوى أو تتفاوت حسب الفواصل و أنفاس صاحب النص الذي قد يعتمد على جمل قصيرة أو طويلة. و هذا ما يجعل منهجية التحليل تتحصر في ثلاث مستويات:

1/ التحليل المحايث:

و يُعدُّ من أهم مبادئ البنيوية إذ تركز فيه على الجوانب الداخلية لمختلف مستويات بناء النص و التي تعمل على خلق دلالة، مفصولة عن التأثيرات الخارجية، و رغم انفتاح

¹ - بول كويلي. ليستاجنز. علم العلامات. ص170.

المنهج السيميائي على كل العلوم إلا أن أولى خطواته مبنية على تجريد النص من التأثيرات الخارجية كون المعنى ينشأ ضمن سياقات لغوية تحكمها قواعد وقوانين.

2/ التحليل البنيوي:

يدرس بنية النص تبعاً لنظام يضمن لنا شكلاً نصياً في ترتيب متناسق و منسجم، مستعنيين بالإستنباط والإستنتاج والتركيب والتحليل، للوصول إلى تعدد الدلالات والتأويلات في النص اعتماداً على اللغة وعلى الجملة كأساس للتحليل صوتياً وصرفياً، معجمياً، نحوياً، دلالياً، رمزياً.

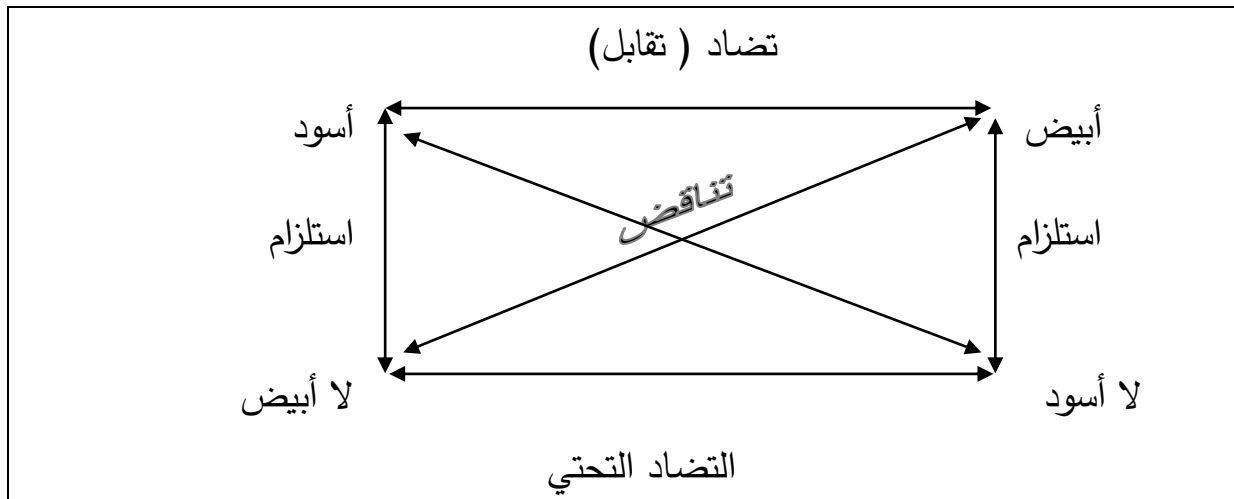
3/ تحليل الخطاب:

لقد تعدت السيميائيات مبادئ البنيوية التي تركز على الجملة، لتهتم بالنص الذي يعكس قدرات صاحبه، وهذا ما يؤكد على دراسة السيميائيات لآليات اللغة المتشكلة كخطاب، لنقل المجهول إلى معلوم و الغامض إلى مدرك واضح اعتماداً على التفسير والتحليل و الشرح، بعد القراءة أو السماع ولا نقصد هنا القراءة السريعة أو السماع العابر، لأنهما تخضعان للأحكام و الدلالات للتذوق الأدبي و الذاتية في حين أن التحليل يحتاج إلى التأني لانتقال النص من مستواه الدلالي الأولي (حالة الصفر) إلى مستوى دلالي أعلى يكون ضمناً، بالوقوف على المفارقات والإنزياحات التي يتفرد بها كل مبدع أو صاحب نص، فيجعل الأسلوب يختلف من كاتب لآخر و موضوع لآخر يتطلب أرصدة معرفية مختلفة للوصول إلى وسائل الإبداع و كيفية توظيف اللغة بمعانيها المباشرة لتتحول إلى دلالات، من بنية سطحية إلى بنية عميقة.

أي أن السيميولوجيا تدرس كيفية القول للمعنى المقصود، فالمعاني مطروحة كما يقول الجاحظ لكن الاختلاف في كيفية قولها وتوظيف اللفظ لخدمة المعنى و الدلالة المقصودة، فنجد التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد كوسائل لكشف المعنى و استخراج الدلالة و يقودنا هذا للحديث عن المربع السيميائي (Le carré Sémiotique) حسب غريماس:

و يعد من أهم خطوات التحليل السيميائي على مستوى البنية العميقة الذي يكشف لنا الدلالات، و قد وضعه ألجيرداس غريماس (Algirdas Greimas)، ليكون وسيلة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص و يعرفه "بورايو" بأنه "صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات، التناقض والتقابل، والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، و يكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى..."¹، فالمربع السيميائي قائم على علاقات منطقية سطحية ظاهرية هي بمثابة المادة الأولية اعتمادا على التناقض والتقابل والتلازم ومنها تتولد المعاني وصولا للدلالات ويتحقق ذلك حسب المخطط التمثيلي التالي (الترسيمة):

ونمثلها كالتالي:



و يعمل المربع السيميائي على تجسيد المعنى و الذي يتحقق من خلال القارئ، الذي يتثبت في ذهنه من خلال المربع السيميائي في شكل صور ذهنية، من خلال التجريد إلى التجسيد عن طريق المتخيل، فيتعدى المعنى لفظه .

¹ - فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. ص230.

(6) إشكالية تطبيق المنهج السيميائي:

لقد طرحنا في بداية بحثنا إشكالية تحديد تسمية هذا المنهج بين السيميولوجيا و السيميوطيقا إلى تسميات أخرى له، منها السيمياء، وعلم العلامات، الدلائلية،.. و هذا الإشكال مطروح أيضا على مستوى باقي المصطلحات كما هو الحال في المربع السيميائي: استلزام/ تكامل/ إقتضاء/ تماثل..، و رغم هذا الاختلاف إلا أنّ المفهوم واحد، و إذا جئنا إلى الجانب الإجرائي لهذا المنهج فلا نجد اتفاقا على آليات محدّدة، لأنه يخضع لثقافة الناقد والدارس والطريقة التي يجدها تخدم منهجه للوصول إلى الهدف ألا وهو الدلالة والتأويل انطلاقا من التلقي على اختلاف مستوياته و مستويات الخبرة النقدية.

ورغم هذه الإشكالات إلا أنّ هذا المنهج جعل للتحليل النصي حرية تكشف الثراء اللغوي والأسلوبي والتركيبى والإبداعى، خاصة وأنّ الإنسان متطور و متحوّل فكريا ولغويا عبر العصور، إذ يعتبر التحليل السيميائي لأي نص إبداع لإبداع.

(7) بنيات المقاربة السيميائية:

كما أشرنا من قبل فإنّ آليات المنهج السيميائي ليست مقنّنة و مرتبة وفق نظام، لا يمكننا أن نحيد عنه ولكن تبقى الملامح الأساسية واضحة، تكون أساسا للإنطلاق ليأتي بعدها الإجتهد، و نظرة كل محلّ للطريقة التي يجدها مناسبة لتحليل نصه و على العموم فإنّ النصّ الروائي كثيرا ما يعمل المحلّلون على البنية الظاهرية للنصّ و التي تعرف ببنية التّجلي، لينتقل إلى البنية السّطحية و من ثمة البنية العميقة. و سنركّز في هذا الفصل على بنية التّجلي في شق منها و التي تمثل المستوى الظاهري للنصّ الروائي و التي: "تعني البنية الخارجية... بدراسة العتبات الموازية (العنوان، الأيقونات، الهوامش، المقدمات، الإهداء، المقتبس، كلمات، الغلاف،...¹، و من خلال التسمية فأنّ التّجلي في عموم معناه؛ ما هو ظاهر و واضح ومنكشف، فالعنوان، الغلاف، الرسومات و الإهداء،... من أهم المضيفات

¹ - جميل حمداوي. الإتجاهات السيميوطيقية. ص79.

التي تسرق نظر المتلقي وتجذبه إلى تصفح الكتاب وربما اقتنائه، نظرا لطابعها التأثيري، و لا تقتصر بنية التّجلي على هذه الجوانب فقط بل جوانب أخرى نراها ضمن سيمياء السرد (الزمان، المكان، الفاعل).

و كما أشرنا في إشكاليات المنهج السيميائي الكامنة في تعدد المصطلحات رغم تضمناها للمعاني نفسها و لذلك نجد لبنية التّجلي أو العتبات مصطلحا آخر و هو المناص أو المناصية (paratexte)، أو ما قبل النصي، " الملحق النصي" و قد أفرد لها جيرار جنيت كتابا خاصا أسماه العتبات (seuils) أصدر عام 1987 و عرّف فيه المناص بأنه شرط أساسي لانفتاح أي عمل على القراء" فالنّص كنتاج إجرائي لا يمكننا معرفته فعلا وتسميته إلاّ بمناصه، فقلّما ما يظهر العمل الأدبي عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال، صفحة الغلاف،... و هذا قصد تقديمه للمتلقي أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لإستقباله واستهلاكه"¹، و نجد من خلال هذا التوضيح أن لكل نص مناص يكون واجهة للتعرف على نوعية النّص و استشرافا لمضمونه من خلال ما تقدم ذكره فقد يستهويها اسم كاتب أو عنوان مؤلف، أو غلافه بألوانه و أشكاله، و إذا ما تخطينا هذه ولجنا إلى الإهداء و المقتبسات و الإستهلال و غيرها... التي تستضيفنا للإقبال على النّص و تختزل لنا جانبا من المقروئية لأي نص باعتباره موجها لفئتين من القراء؛ قارئ متخصص وقارئ عام، هذا الأخير ينظر إلى ما يستهويه بصريا ولفظيا ظاهريا نتيجة القراءة السريعة، أما المتخصص فإنّه ينظر إلى الدلالات بنظرة و قراءة متأنية، لما لها من وظائف أهمها الإستشراف للمحتوى و التناسية و الحوارية مع النّص و التداولية إذ"تمثل العتبات تعبيراً عن موقف ما، وتضطلع حتما بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكاتب (المؤلف) و توغله التدريجي فيه لأنّها تحدّد ملامح هوية

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص). الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر العاصمة.

النّص (المتن)، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية وتبني كونا تخيليا محتملا¹ و بالتالي فالعتبات همزة وصل تختصر المسافة بين القارئ و الكاتب و نصه، فتقدم إشارات أسلوبية اعتمادا على ما توظفه من لغة وأشكال و ألوان وصور تخضع بدورها لدلالات أولية التي تخلق في الذهن تصورات عما يمكن لهذه الإشارات وهذه العتبات أن تعكسه عن مضمون النّص والتي أكيدا تتغير إذا ما ولج القارئ إلى داخل النّص ليُزيل الغموض أو يصحّح دلالاته أو يتعمّق في فهمها و ذلك تبعا لمبادئ تتحقّق بالإجابة عن مجموعة من الأسئلة لها علاقة بالمكان و الزمان و الكيفية و التداولية و الوظيفية (ماذا نفعل به).

إنّ عنصر من المناص لا بدّ من معرفة مكان تموقعه في النّص وعلاقته بالزّمن الذي أُلّف فيه والظّروف المحيطة بظهوره" أي متى كانت طبيعته الأولى أو الأصلية و هذا ما يُعرف بالمناص الأصلي أو المناص السّابق، أمّا إذا أعيد طبع النّص.. فيصبح أمامنا مناص متأخر، وهناك المناص الحي وهو نشر النص (الكتاب في حياة كاتبه)²، و هذا ما يجعل من المعلومات المتعلقة بالزّمن مهمّة جدا من أجل تحقيق الدقّة ومعرفة التفاصيل الزّمنية والتي تصنّف ضمن زمن محدّد أو عصر له مميزاته.

أمّا من حيث المناص الكيفي؛ فهو يكمن في كيفية ظهور هذا المناص أو هذه العتبة للحفاظ على قيمة العتبة لاستغلالها و توظيفها في تمظهرات أخرى، و هنا تختلف التمظهرات بين اللفظ و الألوان و الأشكال و الأيقونات و الصّور و أنواع الخطوط و توزيعها و طريقة توظيفها في مختلف المساحات المتاحة سواء على مستوى الغلاف أو على مستوى توزيع السواد على البياض أو استعمال تقنيات الرّسم و ما إلى ذلك.

و عن المبدأ التداولي (ممّن وإلى من ؟): و فيه تظهر عناصر العملية التواصلية من حيث: المرسل والمرسل إليه ، ودرجة السّلطة أو الهيمنة والمسؤولية إضافة للقوّة الإنجازية

¹ - د. عبد الملك أشهبون. عتبات الكتابة في الرواية العربية. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط 1. 2009. ص38.

² - د. عبد الملك أشهبون. عتبات الكتابة في الرواية العربية. ص52.

للرسالة أي الفعل الإجرائي للمناصية، ففي تحديدنا للمرسل يكون صاحب الكتاب (المؤلف) أو الناشر (كلمة الناشر) أو كلمة من صديق أو قريب للمؤلف أو الناشر، موجهة للقارئ (المرسل إليه)، مع تحمّلهم بطبيعة الحال المسؤولية، أمّا المرسل إليه وهنا يكون متعددًا بتعدد مستويات التلقي عند القارئ بين العامة والنخبة، وقد يكون خاصًا مثلما هو الحال في الإهداء أو في كلمة الناشر في حق هذا المؤلف فيكون الناشر مرسلًا والمؤلف صاحب الكتاب مرسلًا إليه.

أما عن درجة السُّلطة والمسؤولية فيحدّدها جيرار جينيت بكونها "سلطة ذات مسؤولية محدّدة رسميًا، أو غير محدّدة رسميًا"¹، وهذا حسب العتبة ومضمونها، فمن العتبات ما يتحمل المؤلف أو الناشر من خلال كلمته كل المسؤولية عن مدلولات الرسالة التي تصل إلى القارئ، أما بعض العتبات كالحوارات المدرجة ضمن المؤلف و التي يعبر فيها المؤلف عن خلوه من أي تبعات، في حين أنّ القوّة الإنجازية للرسالة للمناص تعد من أهم العناصر نظرًا لكون الهدف من أي مناص هو تحقّق القصدية منه باستغلال كل ما هو متاح لفظيًا أو غير لفظي و لها علاقة وطيدة بقوة الإبداع والتحكم اللغوي من جهة وبمستوى المتلقي من جهة أخرى والذي على أساسه يكون مقدار الكثافة تبعا للتداولية.

إنّ كل ما يوظف من عتبات له وظيفة؛ فالمبدأ الوظيفي للمناص مرتبط بشكل كبير بالقوّة الإنجازية له، كلّما كانت الوظيفة مهمة، كان الفعل الإجرائي اللّغوي للمناص أقوى و أكثر تنوعًا ودقّة ، على اعتبار أنّ عتبات النّص كنصوص تعزّز المتن و تحيط به.

يرى محد بنيس في مفهوم العتبات " يقصد بها تلك العناصر الموجودة فعلا على حدود النّص داخله و خارجه من حيث المحيط في أن تتصل به اتصالا لا يجعلها تتداخل معه دلاليا إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتتفصل عنه انفصالا كافيا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشغل و ينتج دلالاته"². فمن خلال ما يراه محمد بنيس نجد أن

¹ - المرجع نفسه.ص55.

² - محمد بنيس. الشعر العربي الحديث. بنياته و ابدالاتها التقليدية. توبقال. الدار البيضاء. ج10. ط4. 1989.ص76.

العتبات تنقسم إلى قسمين: منهما ما هو على المستوى الخارجي للنص و منها ما هو على المستوى الداخلي له.

أ/ على المستوى الخارجي : ونذكر منها: العنوان، الغلاف، اسم المؤلف ، المؤشر الجنسي ، دار النشر، كلمة (فقرة) الناشر على ظهر الغلاف...

ب/ على المستوى الداخلي: الإهداء، المقتبسة، الإستهلال، العناوين الداخلية، التصديرات ، الحوارات، الهوامش، الحواشي...

و لأنّ جيران جنيت من أهم رواد المناص فإنّه قسّمه إلى قسمين هما: المناص النشري والمناص التألفي (المؤلف) ونوجزها في هذين الجدولين:

جدول مكونات المناص النشري:

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
- الغلاف	- الإشهار (publicité)
- صفحة العنوان	- قائمة المنشورات
- الجلادة (jaquettes)	- المعلق الصحفي التابع لدار النشر
- كلمة الناشر	

و ما نلاحظه أن المناص النشري (parataxte editorial): يتضمن كل ما له علاقة بالناشر وما يوفره للعمل الأدبي ليخرج إلى الأسواق في حلة تستهوي القارئ العام والخاص وفي هذا تتنافس دور النشر، وقد يكون لكل دار ميزة خاصة عن الأخرى وهنا يخضع هذا النوع من المناص إلى المبدأ التداولي خاصة في شقه الخاص بدرجة السّلطة والمسؤولية إذ تقع المسؤولية هنا على عاتق الناشر في كل فروع المناص النشري. ونجد أن هذا النوع من المناص ينقسم إلى قسمين :

أ/ النص المحيط النشرى: وهو كل ما له علاقة بالعمل الإبداعي من غلاف يتمشى مع مضمون العمل وصفحة العنوان و يقصد به المكان، وقد يكون الخط والجلادة التي تعكس تطور الطباعة إضافة إلى كلمة الناشر أو من ينوب عنه في حق العمل الإبداعي.

ب/ النص الفوقي النشرى: وهي إضافات تتعلق بالناشر وطريقة اشهاره للعمل والتي قد يدرج من خلالها أعماله السابقة، من خلال قائمة المنشورات كنوع من التشهير للدار وتعاقباته مع المؤلفين، أي أنّ هذا النص الفوقي يعكس مجهودات الدار ولا علاقة لها بالعمل الأدبي.

أما النوع الثاني من المناص فهو :

المناص التأليفي (مناص المؤلف)¹:

النص الفوقي التأليفي		النص المحيط التأليفي
الخاص	العام	
- المراسلات العامة	- اللقاءات الصحفية،	- اسم الكاتب
- والخاصة	- الإذاعية والتليفزيونية.	- العنوان (الرئيسي والفرعي)
- المذكرات الحميمة	- الحوارات.	- العناوين الداخلية
- النص القبلي.	- المناقشات	- الإستهلال.
- التعليقات الذاتية	- الندوات .	- المقدمة.
	- المؤتمرات.	- الإهداء
	- القراءة النقدية	- التصدير.
		- الملاحظات
		- الحواشي.
		- الهوامش

إنّ هذا النوع من المناص يتضمن كل ما له علاقة بالمؤلف سواء في النص المحيط التأليفي أو النص الفوقي التأليفي في شقيه العام و الخاص، و كما أشرنا من قبل فإنّ المسؤولية هنا تقع على عاتق المؤلف في المبدأ التداولي بكل عناصره و مع ذلك فإن الناشر يشترك معه في جزء من هذه المسؤولية كونه تبنى هذا العمل وقام بنشره باسم داره والعمل

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جبرار جنيت من النص إلى المناص. ص46.

على تسويقه لأنه كثيرا ما يساهم اسم الدار في نجاح التسويق خاصة إذا ما عُرفت الدار بجودة و رُقِي منشوراتها من حيث المضمون لجميع الأجناس، و ما تجدر الإشارة إليه من خلال المقارنة بين مكونات الجدولين ومدى تطابقها مع بعض الروايات، نجد أن هذه المكونات لا يشترط توفرها جميعا في المناصات، فقد نجد لكلمة الناشر بديلا لكلمة من مبدع آخر في حق العمل الأدبي، وقد لا نجد الحواشي والهوامش، والنّص الفوقي التألفي العام، و ما إلى ذلك ، وعليه فإننا سنتعامل مع المناصات حسب ما توفر لنا في مدوناتنا التي تكون فضاء للإجراء.

الفصل الأول

سيمياء السرد بين العتبات و التقنيات

- 48..... سيمياء العنوان -
- 53..... أنواع العنوان -
- 58..... وظائف العنوان -
- 59..... أهمية العنوان -
- 60..... العنوان في مجال السرد -
- 62..... سيمياء الغلاف -
- 66..... سيمياء الإهداء -
- 68..... سيمياء المقتبسة -
- 72..... سيمياء الإستهلال -
- 82..... سيمياء اسم المؤلف -
- 84..... سيمياء العناوين الداخلية -
- 86..... تعريف السرد -
- 88..... مكونات السرد -
- 105 أشكال السرد -
- 107..... تقنيات السرد -
- 111..... المفارقة الزمنية في النص السردى -
- 120..... بنية المكان -
- 112..... سيمياء الشخصيات -

أ (العتبات:

1) سيمياء العنوان :

تعريف العنوان :

العنوان لغة : هناك مصدران هما " عنن " و "عنا" في لسان العرب لابن منظور " عنن: عنَ الشيءَ يَعْنُ عُنًا وَعُنُونًا: ظهر أمامك، وَعَنْ يَعْنُ وَيُعْنُ عُنًاَّ وَعُنُونًا واعتن: اعترض وعرض... " و "عنا: ...و عنت الأرض بالنبات تعنو عُنُوا وتعني أيضا وأعنته: أظهرته وعنوت الشيء لأخرجته..."¹.

و قال تعالى: " وعنت الوجوه للحي القيوم"² أي نصبت له وعملت له وخضعت له. ونستخلص من التعاريف اللغوية السابقة، أنَّ العنوان له عدة معاني وهي : الظهور، الاعتراض، الخضوع، والسمة أو التسمية. وهي لا تقف عند معناها اللفظي بل تخرج منه إلى الدلالة حسب السياق.

اصطلاحاً: لقد اهتم النقاد العرب والغرب بالعنوان فليو هويك يراه " مجموعة من العلامات اللسانية (الملفوظة وغير ملفوظة) من كلمات و جمل و حتى نصوص قد تظهر على رأس النص (المتن)، لتدل عليه و تعينه وتشير لمحتواه الكلي و لتجذب و تستقطب جمهوره المستهدف"³، و من خلال هذا التعريف نجد أنَّ العنوان لا يتَّصف بالجمود بل هو عنصر حيوي في العمل الإبداعي ولا يقتصر على نوع محدّد من العلامات و وظيفته الرئيسية أن يدل على ما جاء في النص كجزء كلي و هنا يكون العنوان معبراً عن كل، رغم اختصاراته فيجعله مكثفاً يحتاج للدقة ليجذب الجمهور المقصود وهنا نجد هذا المفهوم يتطابق مع المعنى اللغوي للعنوان من حيث: القصدية و الظهور والخروج عن المحتوى الكلي فهو سمة

¹ - ابن منظور .لسان العرب.ص 3139.3146.

² - القرآن الكريم. سورة طه. الآية 111.

³ - عبد الحق بلعابد.عتبات جيران جينيت. ص67.

العنوان الخاضع بالضرورة لما يتضمنه النص، فلا يعقل أن يكون المحتوى في مجال و العنوان يعكس محتوى آخر.

إنّ هذا الإهتمام بالعنوان جاء بعد اهمال كبير له و لباقي العتبات، سواء في الأدب العربي أو الغربي، فنجد سعيد عليوش عرّفه "بأنّه مقطع لغوي (يعتمد على اللّغة) أقل من الجملة نصاً أو عملاً ابداعياً فنيا"¹، و هذا ما يؤكد على عنصر الاختصار في العنوان و يرى طه حسين "أنّ العنوان يكون عبارة صغيرة (جملة صغيرة) تعكس عادة كل عالم النص(المتن) المعقد الشاسع الأطراف"²، فالعنوان حسب طه حسين رغم اختصاراته إلّا أنّه مرآة لنص قد يكون معقداً أو شاسعاً، فيُحمّل العنوان مسؤولية التعالق والحوارية بينه و بين نصه و يجعل من عملية اختيار العنوان عملية دقيقة و حسّاسة و بوابة للولوج للنص و استشراف محتواه من طرف المتلقي فهو من أخطر العتبات إذ منه تُحدّد الهوية للعمل الإبداعي.

و لهذا فالعنوان جسر لممارسة سلطة التأثير و الإستشراف، "فالعنوان ليس إعلاناً مطلقاً لعائدية النص لمنتج ما، و ليس هو ورقة ملصقة تربط بين النص و مؤلفه، بل هو استدعاء القارئ إلى وهج النص وإذابة عناقيد المعنى بين يديه، إنّ له طاقة توجيهية هائلة فهو يجسد سلطة النص و واجهته الإعلامية"³، ونظراً لهذه الأهمية فقد اهتمت السيمياء و علم السرد و المنطق بالعنوان و ظهر ما يسمى بالعنونة و "علم العنوان"(titrologie)، الذي ساهم في وجوده و تأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: جيرار جنيت (G.Gennette) و هنري متران (H.Metterand)، و لوسيان غولدمان (L.Goldman) و شارل غريفيل (CH.Grival)، و ليو هويك (Leo Hoek)...و الذي أكد أثناء دراسته السوسولوجية للرواية الفرنسية الجديدة على قلة اهتمام النقاد بالعنوان خاصة في رواية الرائي (Le voyeur)، و قد

¹ - عامر جميل شامي الراشدي. العنوان والاستهلال في مواقف النفري. دار مكتبة حتمد. عمان.الأردن.

ط2012.1.ص30.

² - عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردى. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة رواية "زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. ط.1995.ص277.

³ - علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط.1995.ص277.

عمل هويك على ألسنة العنوان (منظور لساني) و إخضاعه لعلم العلامة (السيمياء) نظرا لكثافته و تركيبه و بنائه و دلالاته و ذلك لكونه "علامة إجرائية ناجحة في مقارنة النص بغية استقراره وتأويله، فأهميته تكمن من خلال الوظائف الأساسية التي تحدث عنها رومان جاكبسون ألا وهي المرجعية، الإفهامية و التناسية، التي تربطه بالمتلقي، وليس من المبالغة إذا رأينا أن العنوان مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعده: الدلالي والرمزي"¹، و يمكننا هنا أن نتأكد من أن العنوان بعيد كل البعد عن الإعتباطية والعشوائية ، فهو مدروس بدقة و يمثل مفتاحا إجرائيا يُخضعه للمنطق و الدقة لضمان نجاح العملية التواصلية بين القارئ والنص خاصة من الناحية التداولية لا سيما القوة الإنجازية للرسالة المناسية والتي أشرنا إليها من قبل. هذه الرسالة قد تكون مكتوبة أو منطوقة، فالمنطوقة بين المرسل والمستقبل ليست بحاجة لعنوان، غالبا لأن المقام والموقف يحل محلها بكل الشروط والظروف المحيطة به، فالمنطوق في غير حاجة لعنوان يسميه، وهذا هو الفرق بين المكتوب والمنطوق ، لأن المكتوب يتطلب جهدا لغياب الموقف وعنصر المواجهة بين المرسل والمتلقي و التي قد توضح مضمون الرسالة.

العنونة(علم العنوان): لقد أشرنا من قبل إلى اهتمام بعض العلوم بالعنوان، فنشأ بذلك ما يعرف بالعنونة، " علم العنوان" و ذلك لأهمية العنوان في النصوص باعتباره مفتاحا لمغالقتها والواجهة الأولى بين أي نص و قارئه العام والخاص و لذلك فقد استقطب الإهتمام عربيا وغربيا باعتباره نصا موازيا، و من العتبات النصية التي أولاها النتاج التألفي نصيبا من الاهتمام نذكر منها كتب النقد والبلاغة وعلوم القرآن مثال ذلك: " الإتقان في علوم القرآن" للسيوطي وكتاب" الخواطر السوانح في أسرار الفواتح" لابن أبي أصيبع إلا أن هناك من النقاد من يرى أن العنوان لم يكن محل اهتمام الأدب القديم أمثال محمد بنيس. ومع ذلك فإن العنوان قد تناولته الكثير من العلوم والمناهج النقدية ليصبح علما قائما بذاته يعرف

¹ - بلقاسم دفة. التحليل السيميائي للبنى السردية. محاضرات الملتقى الوطني الثاني " السيمياء والنص الأدبي". منشورات الجامعة. جامعة محمد خيضر. بسكرة. 15.16. أبريل. 2002. ص34.

بالعنونة (titrologie) و ذلك لأنه دُرس في ضوء مقاربات ومناهج نقدية مختلفة و متنوعة فيها المقاربة اللسانية، المقاربة البنيوية، المقاربة السيميولوجية، المقاربة النصية، المقاربة الموضوعاتية، المقاربة الفلسفية، المقاربة البلاغية المقاربة الشعرية، المقاربة التاريخية، المقاربة الفنية، مقاربة التلقي، المقاربة التأويلية و المقاربة الأسلوبية.

و لهذا فالعنوان متفتح على مختلف الآليات الإجرائية لدراسته، نظرا لعلاقته بالعلوم الانسانية قاطبة، تعكس ثقافة و لغة ودلالة و نفسية و ايدولوجية و قدرة و كفاءة ابداعية، و ما إلى ذلك مما يختلج الإنسان فكرا و شعرية و خيالا.

إننا نجد علماء الغرب قد اهتموا هم أيضا بالعنونة في الكثير من الدراسات منها: " الكتب و عناوينها" لهلين (M.Hélin) و كتاب " من أجل دراسة سيميائية للعنوان" لليو هويك ليُعمق دراسته في كتاب آخر عنونه بـ " علامة العنوان" (La marque du titre) سنة 1981، و يعد من أهم المراجع في مجال العنونة " لأنها تناولت العنوان من منظور منفتح توطره السيميائيات، فضلا عن إطلاعه الكبير و الواسع على تاريخ الكتابة، و لقد درس العنوان في إطار علاقاته التركيبية و المقطعية"¹، و بهذا نجد أن المنهج السيميائي منهجا معاصرا ولج كل الميادين وارتقى بمكانتها، لكونه يدرس ما وراء الظاهر و يكشف المكنونات و يحيل على دلالات تفسر الظاهرة اللغوية المرتبطة بوجود الإنسان المتميز بالعقل عن جميع الكائنات دون إغفال للحالات الشعورية التي تدفع بالكاتب للإبداع.

وفي حديثنا عن " العنونة" لا ننسى جيرار جينيت من خلال كتابه العتبات (seuils) و قد أشرنا إلى ذلك من قبل، إذ يعتبر من أهم المنظرين والمؤسسين لهذا العلم.

¹ - جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للصبغ و النشر الإلكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020

أ) سيميائية العنوان:

إنّ العنوان عبارة مختزلة محمّلة بالدلالات، و يرى بارت (R.Barthes): "أنّ العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طيّاتها قيما أخلاقية، واجتماعية وايدولوجية"¹، و هذا تأكيد على أن العنوان يخضع للمنهج السيميولوجي لكون العالم الذي نعيشه مليء بالعلامات، التي من خلالها نتواصل ونتعاون ونتعلم ونتقف ونقف على المسكوت عنه وغيرها من أسرار الوجود الإنساني، وكما هو معروف فالعنوان يمثل اختصارا لمحتوى النص، فهو مقتصدٌ لفظيا متعدد الدلالات والتأويلات ولأنّه أوّل اتصال بين الكاتب (صاحب النص) والمتلقي، فعلى المتلقي أن يقرأ العنوان على مستويين:

- المستوى الأول: يكون فيه العنوان بنية مستقلة بدلالات خاصة.
- المستوى الثاني: يتعدى الإنتاجية الدلالية العنوان إلى العمل لتتشابك معه و تحفيز إنتاجية خاصة به.

نجد من خلال المستويين أن العنوان بنية مستقلة من خلال تركيبته ومعناه دون تعالق مع نصه وهذا كاتصال أولي وهنا قد تختلف الدلالات سواء من حيث الجانب اللغوي أو من حيث الإستشراق، في حين أن المستوى الثاني يجعل العنوان في علاقة حوارية تعالقية تناسية مع النص (العمل) فيكتسب العنوان بذلك دلالات أخرى قد تشترك مع المستوى الأول لكنها تختلف معه من حيث العمق والدقة، وقد تتغير الدلالات فيكون المستوى الثاني كمصحّح للمستوى الأول للتقي وتوجيهه توجيهها صحيحا بناء على محتوى النص الذي يزيل الغموض والضبابية متساميا عن المفهوم اللغوي والتكهنّي، ليقترح آفاق التأويل، فالعنوان زاد ثمين للولوج إلى النص، معتمدا على الرصيد المعرفي و معطيات و إشارات داخل نصية، في تحليل وتفكيك يوازي عملية الاتصال بكل وظائفها وعناصرها، والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف تتم مقارنة العنوان سيميائيا؟ فنجيب و نقول: " عندما نريد مقارنة العنوان، لا بد من

¹ - بسام فطوس. سيمياء العنوان. وزارة الثقافة. عمان الأردن. ط1. 2001. ص37.

الإنطلاق من أربع خطوات أساسية هي : البنية، الدلالة، والوظيفة، و القراءة السياقية الأفقية و العمودية، و يعني هذا أن البنية تستوجب قراءة العنوان صوتيا، و إيقاعيا، و تنغيميا، و صرفيا، و تركيبيا و بلاغيا، و أيقونيا¹، و تعد هذه الخطوات أهم خطوات المنهج السيميائي الذي ينطلق من البنية الصوتية والإيقاعية و الصرفية و التركيبية و البلاغية و الأيقونية، و التي تعكس في علاقة استلزامية دلالات تؤدي وظائف مختلفة بعيدا عن الإعتباطية، لأن العنوان لا يوضع اعتباطيا، بل يكون وفق دراسة ومرجعية دقيقة خاصة وأنه مختصر ومقتصد فيطلب التآني وحسن اختيار اللفظ للمعنى مع الإبتعاد عن اللحن اللغوي والإستهجان لأن الأذن تعشق كل ما هو جميل، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، فلا بد من التناغم والإنسجام والإتساق محققا الجمالية التي تعد أهم مؤشر لنجاح العنوان التي بها يتم استقطاب وجذب القراء.

(ب) أنواع العنوان :

يقترح كلود دوشي ثلاثة عناصر للعنوان:

" أولا: العنوان (zidig). ثانيا: العنوان الثانوي (second titre)، و غالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية، أو الإعلان ليدل على وجهته. ثالثا: العنوان الفرعي (sous titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ،...) "²، وتجدر الإشارة أن هذا التقسيم معتمد أيضا عند ليو هويك في كتابه "العنوان".

إن التقسيم السابق يجعل للعنوان أنواعا وهي: العنوان الرئيس و يكون أكثر جذبا و تعيينا للنص وبخط كبير، أما العنوان الثانوي فيكون بمثابة إضافة ليزيل غموضا ويوجه القارئ و يوطر تلقيه و تأويله الأولي، أما العنوان الفرعي هو تجنيس للعمل و قد نجد اختلافا للتسميات كما جرت العادة في المصطلحات النقدية التي كثيرا ما تواجه إشكالات في

¹ - جميل حمداوي. سيميوطيقا العنوان. ص 25.

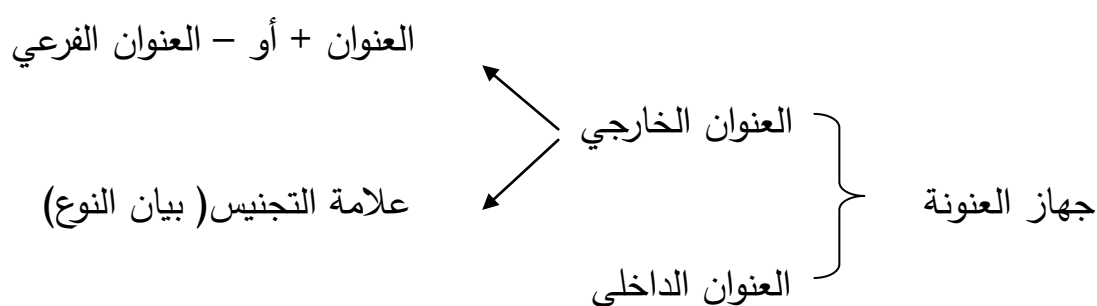
² - عبد الحق بلعابد. عتبات جبرار جينيت. ص 67.

تحديد المصطلح الدقيق للظاهرة الأدبية والنقدية ومنها أنواع العنوان إذ نجد في مراجع أخرى:

- العنوان يقابله العنوان الحقيقي أو الرئيسي.
- العنوان الثانوي يقابله العنوان المزيف (faux titre).
- العنوان الفرعي يقابله المؤشر الجنسي.

و تبقى المفاهيم نفسها رغم اختلاف المصطلحات، فالعناوين التي ذكرناها تمثل عناوينا خارجية، مما يجعلها تقف عند تقسيم آخر، وهو العناوين الخارجية والعناوين الداخلية، هذه الأخيرة حسب د. خالد حسين حسن في كتابه " في نظرية العنوان " : أن العناوين الداخلية " تلك التي بمقتضاها يُفصل " الكاتب " الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية،..¹ ويؤيده في ذلك جبرار جينيت الذي يرى أن العناوين الداخلية هي عناوين فرعية لفصول العمل الروائي وهي شرفة مطلّة على محتواه، وهذا ما تتطلبه القراءة المعاصرة ذات الطابع الإستعجالي.

ويمكننا وضع ترسيمة بسيطة لطريقة العنونة في النتاج الأدبي:



و نشير هنا أن العنوان الفرعي والعنوان الداخلي ليسا شرطان في أي عمل، فقد نجد بعض الأعمال تعتمد فقط على العنوان الرئيس و علامة التجنيس أما العناوين الفرعية و الداخلية فهي اختيارية تعود إلى قصدية الكاتب.

و هناك تصنيف آخر للعناوين حسب جبرار جينيت و المتمثل في العناوين الموضوعاتية (Le titre Thematique) و العناوين الخبرية (الإخبارية) (Le titre

¹ - د. خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف و النشر، ط. 2007، ص 82.

(Rhématique)، فالعناوين الموضوعاتية" تعتمد على مضمون النص الذي لا عيب فيه، لأنه ليس كل ما ف" المضمون" هو موضوعه أو أحد الموضوعات التي تربطه بهم علاقة تجريبية أو رمزية،... لا بد من استدعاء تحليلين، إمّا التحليل الدلالي الفردي، و إمّا التحليل التأويلي للنص"¹، وهنا لابد للعنوان أن يكون مرتبطاً بمضمون النص بكل موضوعية و حياد، و لأنّه كذلك فلا بد من الإعتماد على التحليل الدلالي الفردي، فيكون اللفظ مساوياً للمعنى، و أما التحليل التأويلي للنص فيكون العنوان في تحليله اعتماداً على تعالقه بالنص، فيأخذ التأويل مجراه للتعدد، خاصة إذا ما كانت العناوين أدبية تعتمد على المفارقات و الإستعارات و الرموز و السخرية و التضاد التي تحيل إلى دراسة عميقة و تحليل دقيق لنصل إلى قصيدة الكاتب فيتحقق بذلك الهدف المنشود من العنوان و هنا لابد من توظيف كل المكتسبات و الإطلاع على مضمون النص و اكتشاف التعالقات التجريبية التي أدت إلى اختيار هذا العنوان دون آخر. ويساعدنا العنوان الثانوي في توجيهنا أكثر، سواء على المستوى التأويلي الأولي دون العودة إلى النص أو على المستوى التأويلي البعدي بعد قراءة النص.

أما العناوين الخبرية فهي تعليق بعيد عن التجنيس تعين على إبراز المضمون مباشرة دون ترميز أو غموض، ويكون القصد منها الإخبار بالمحتوى اعتماداً على الأسلوب المباشر ولذلك فهي قليلة الإستعمال في المجال الأدبي، لكونها واقعية تنظيرية بعيدة عن الإيحاء و التأويل.

¹ - د. خالد حسين حسن. في نظرية العنوان. ص 82.. ص 78.

ج) مكان وجود العنوان: (مكان تموضعه):

عندما نطرح سؤال، أين يتموضع العنوان في النتاج الأدبي؟ فهذا يحولنا إلى مبدأ الرؤية و ما هو ظاهر للقارئ، لأنّ المكان خاضع للبصر، فيلجأ الناشر إلى اختيار المكان المناسب الذي يجذب نظر القارئ، وتاريخيا نجد أن صفحة العنوان لم تظهر إلا في السنوات ما بين (1475-1480) و بقيت لمدة طويلة إلى أن تطورت صناعة الكتاب وظهر الغلاف المطبوع. ففي القديم وخاصة مع ظهور الطباعة لم يحدد مكان العنوان لأن الكتب آن ذاك كانت تلف في لفافات، كانت توضع عليها ملصقة تحمل عنوان اللفافة، و سواء يكون ذلك في بداية اللفافة أو آخرها. ولقد حدد جبرار جينيت أماكن تموضع العنوان في أربعة أماكن:

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، و ربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية)¹.

إنّ أساليب الطباعة تتغير تماشيا مع متطلبات السوق وتطور طرائق الإشهار فإننا نجد العنوان يتموضع في أكثر من موضع منها حافة الكتاب بطريقة عمودية، تناسبا مع وضعيته في رفوف المكتبات وفي صفحات أخرى تزيد عما ذكره جنيت، وتجدر الإشارة هنا إلى نوع الخط المستعمل والألوان التي تحمل دلالات سواء للعنوان أو كوسيلة لجلب القارئ. إن اختيار مكان العنوان ليس اعتباطيا، بل إنه خاضع لأساليب النشر و للأهمية التي يوليها الناشر لهذا العنوان، إذ كلما تكررت رؤية العنوان للقارئ وهو يتصفح الكتاب، كلما خلق هذا التكرار صورة ذهنية من عابرة إلى ثابتة و بالتالي تخلق مسارا للتأويل والفضول لمعرفة المضمون و بالتالي الإقتناء والقراءة.

¹ - د. خالد حسين حسن. في نظرية العنوان. ص70.

د) زمن العنوان:

إنّ العنوان هو تسمية المؤلف لعمله، و الذي يمر بمراحل الجنين، إذ تختار له أمه اسما قبل أن يولد، و يتغير اسمه خلال مراحل نموه، فقد تحتفظ الأم بالاسم إلى أن يولد، فإذا ما وافق الأب والمقربون على الاسم، استقرت التسمية. والحال نفسه مع عنوان الكتاب، يحدّد قبل اكتمال العمل و قد يتغير بتغير مسار العمل، إلى أن يصل للناشرالذي قد يساهم في تغييره نظرا لنظرته التجارية و الإشهارية التي تحتمّ عليه عنوانا جذابا مبهرًا يساهم في النشر و التسويق وفي هذا يقول جيرار جينيت: " يوجد من الكتاب من يضع العنوان قبل النص/ الكتاب، ثم يأتي بالنص ليبرز هذا العنوان، فالعنوان عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة...وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر..."¹، لأنّ النص يمر بعدة مراحل خلال كتابته، فإنّ العنوان يخضع لزمن الكتابة النصية والظروف المحيطة به و قد يتغير العنوان في الطبعة الأصلية عن باقي الطبعات كما هو الحال في كتاب " البحث عن الزمن الضائع" لبروست والذي كان من قبل " تقطرات القلب" و تجدر الإشارة هنا إلى ترجمة العناوين التي تتأثر بالإختلاف اللغوي والتداولي، فنجد رواية " بول وفرجينى" لبرناندين دي سان بيار ترجمت للعربية بالفضيلة للمنفلوطي، لأن للجمهور تأثير على اختيار العنوان المناسب و مدى تقبله و تأثيره من الناحية الشعرية و الجمالية و حتى الفكرية.

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص71.

هـ) وظائف العنوان:

بما أن العنوان عملية تواصلية فإنه خاضع لعناصر جاكسون (المرسل، المرسل إليه، الشفرة...) لكونه متداولة سوسيو ثقافية قائمة على كاتب و قارئ و نص يحمل عنوانا يمثل الرسالة في البنية التواصلية، وبالتالي فإن وظائف العنوان هي الوظائف اللغوية (إحالية، مرجعية، انفعالية، تأثيرية، شعرية، جمالية، تواصلية، ميتالغوية، بصرية أيقونية)، و هذه الأخيرة لها علاقة بالجانب الطباعي للغلاف الذي يتموضع فيه العنوان وفق خط معين ولون معين وأشكال وخطوط ويمكن تحديد الوظائف بأنها: " 1- الوظيفة التعيينية (تسمية)، 2- الوظيفة الاعترافية أو التحريضية (والتي جمعها هويك في الوظيفة التداولية، 3- الوظيفة الإيديولوجية"¹.

فالوظيفة التعيينية: تشمل العنوان بأنواعه بدءاً بتمييز عمل عن آخر يتسميته، لينفرد بالتعيين كاسم ومن ثم تعيين جنسه لتعدد الأجناس الأدبية والعلمية، وقد نصادف اشتراك عمليين في عنوان واحد فيكون التمييز على أساس المؤشرات النصية من مضمون وشخصيات واسم كاتب وغيرها، وبالتالي فالتمييز يدخل ضمن التعيين فكل ما هو معين فهو مميز غيره ومختلف سواء بالتسمية أو بالمحتوى.

أما الوظيفة الإغرائية أو التحريضية فهي مرتكزة على القارئ إذ لابد من توظيف كل الأساليب لجعل العنوان جذابا مغريا يثير اللفتة والفضول لدى القارئ وبالتالي يغريه لمعرفة محتوى النص، فإذا كان العنوان بهذا الإغراء والجذب، فكيف سيكون المحتوى؟ وهنا لابد لصاحب النص وقد يشترك معه الناشر في استشراف التوقع ومدى تأثير العنوان وكثافته وجماليته، ولابد له من عنصر التداولية ليكون التشارك الدلالي بين الكاتب والقارئ، وهذا يحولنا على الوظيفة الإيديولوجية، ولأن العنوان نوع من أنواع الخطاب فإن الذهن حاضر كصورة وكفكرة، وأي تواصل لابد أن يساهم في تنشيط الفكر والذي من خلاله يتشبع القارئ

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيران جنيت. ص74.

بايديولوجيات مختلفة ومتنوعة، تجد فسحتها فيما يقدمه الكاتب من تنوع ثقافي على جميع المستويات، إذ أن العنوان أول ما يخاطب هو الذهن الذي يعمل على تحليل المعنى على المستوى اللغوي أولاً ثم ينتقل إلى ما وراء اللغة، و التي تعكس توجهها ايديولوجيا، إذ أن الكاتب يعد مروجاً فكرياً يجعل من قلمه وسيلة لنشر أفكار بناءة أو هدامة، يمدح و يذم و يفضح ما هو مسكوت عنه و يُوعي الأجيال، و قد يساهم في نشر توجهات دينية أو سياسية أو طابوهات يخجل من تناولها واقعياً، فيكون العنوان قاعدة للقمة أو من القمة إلى القاعدة.

إن الوظائف السالفة الذكر تعد الوظائف الأساسية للعنوان لأن هناك من يرى وظائف أخرى كالوظيفة الوصفية والتجارية،...و هي متفاوتة الحضور حسب الغاية القصدية من التواصل، لأنه لا يمكن حضورها في عمل واحد بنسب متساوية بل تتفاوت حسب مفهوم " القيمة المهيمنة" (La valeur domirante) عند جاكسون، فيكون طغيان وظيفة على أخرى حسب قصدية الكاتب، والتي ترتبط بأفق الانتظار لدى المتلقي الذي يؤثر على اختيار عنوان العمل الأدبي.

(و) أهمية العنوان:

إنّ العنوان بمثابة النور الذي يتبعه نصل إلى كُنْه النص، ومما سبق ذكره فهو مفتاح للقراءة ونجاح العمل وتسويقه فكرياً وتجارياً، فهو فاتح لشهية القارئ وسحر جذب أو نفور، ونظراً لوظائفه التي ذكرناها، فالعنوان في علاقته التناسية مع النص يعد مفتاحاً لمُدخلاته باعتباره أول عتبة في الدراسات الحديثة لا سيّما السيميائية فهو يعين النص و يعلن مشروعيته للقراءة، و يحقق اتساقه وانسجامه و تشاكله، مبرزاً براعة الكاتب في حسن اختياره للألفاظ واستشرافه لأفق الانتظار و قدرته على تعدد القراءات والإبتعاد عن التأطير الفكري.

فالعنوان في العصر الحديث مثير لتساؤلات القراء و النقاد، فتحول من مجرد تعيين لنتاج فكري وأدبي إلى ضرورة ملحة، و تكمن أهميته في مدى تأثير العنوان وإسهامه في

السّاحة الفكرية من خلال ما يثيره من تشويق وتساؤلات حول مضمون النّص، فإذا كان العنوان مبهرًا جذابًا مغريًا فإنّ شهية القارئ والناقد تفتح وتتلف لمعرفة المحتوى.

و نظرا لهذه الأهمية البالغة للعنوان فقد أسّس له بما يعرف بالعنونة أو علم العنوان (TITROLOGIE) و قد استأنس معظم الدارسون للمنهج اللّساني والسّيميائي لدراسته نظرا لقدرة المنهجيين على الغوص في ما وراء الظاهر للذهن والبصر، فجدد الكتاب يتقنون في اختيار الألفاظ و العبارات و العناوين الثانوية و توظيف التشاكل و التضاد، و الزخرفة الخطية و الألوان و الأشكال المحيطة به"عبر معالجة خطاب العنونة بصريا من حيث طبيعته اللسانية و الغرافولوجيا (الخطية) والغرافيسيتيكية (سيميوطيقا الخط)..كما أن استئثار العنونة لصفحة مستقلة في عصر الطباعة، منح العنوان سلطة الكينونة ليمارس وظائفه السّيميوطيقية والإحالية والإشهارية...¹، وهذا يؤكد أهمية العنوان في مجال التأليف والطباعة والتجارية والإشهار والدراسات النقدية فاحتل لنفسه عدة أماكن في الكتاب، سواء على الصفحة أو ظهرها أو حافة الكتاب أو صفحات أخرى داخلية اعتمادا على مبدأ التكرار.

ي) العنوان في مجال السرد (الرواية):

إن العنوان كلفظ أو جملة له مدلوله ويبقى هذا المدلول مقتصرًا على معاني الألفاظ و التركيب و المستوى الصوتي و مرجعيات القارئ و مستويات التأويل، إلا أن هذه المدلولات تثري وتكتسب مدلولات أخرى سواء موجهة للمدلولات الأولية أو معمقة لها، و ذلك بعد العودة إلى النّص الروائي الذي يملأ الفراغات، و يجيب عن التساؤلات التي تطرح في القراءة الأولية للعنوان، الذي يعد جزءًا من الكل المتمثل في الخطاب الروائي، فهو مدلول نظري محصور الدلالات، يأخذ بعدا تأويليا آخر أوسع وأعمق من الأول سواء في منتصف القراءة الروائية أو حتى نهايتها فكلّما قرأنا النّص تتشكل في أذهاننا صور ذهنية جديدة للعنوان و تبدأ الضبابية في الإنجلاء.

¹ - خالد حسين حسن. في نظرية العنوان. ص33.

ما نلاحظه من خلال البدايات الروائية في الأدب العربي، استعمالها لعناوين شخصية كما هو الحال في أول رواية عربية "زينب" لحسين هيكل، و "سارة" للعقاد ثم تغيرت و تعددت وتطورت لتنتقل من العناوين المباشرة إلى العناوين الإيحائية التي تعتمد على المفارقات والشعرية وما إلى ذلك من الأساليب اللغوية و البلاغية المتاحة، ضمن ثقافة الأديب و الروائي، و لذلك اهتم النقاد والقراء والأدباء بالعتبات لا سيما العنوان الذي ينتج إعلامية العمل. " فقد يكون إعلام العنوان..جزء من كل ما هو إعلام للنص(العمل)... أو تكون علاقة تقاطع بين رؤية الكاتب(المرسل) ممثلة في العنوان مع أساليب النص واستراتيجيته، وفي هذه الحالة يمارس إعلام العنوان سلطة على تأويل المرسل إليه (المتلقي) للعمل"¹، فمن خلال المستويات الثلاث للإعلام بين العنوان والعمل نجد أن العنوان تتفاوت قراءته و تأويله من عمل لآخر حسب جزئيته من العمل أو توازيه أو تقاطعه مع أساليب القص، فقد يكون أقل دلالة أو أكثر أو متوازي مع مضمون النص و بذلك يستمد السرد قوته من قوة العنوان فيه، وهذا يجعل من العنوان في النص الروائي على خلاف بقية الأجناس الورقة الراحبة في لعبة التأويل و جواز السفر بين المرسل والمتلقي، تتغير وجهاته ودلالاته عبر مراحل التجريب الروائي من أولى بداياته إلى ما قبل الحادثة إلى الحادثة إلى المعاصرة، فقد انتقل العنوان من آليات البديع والتبئير الصوتي مركزة على الإيقاع التناغمي على مستوى المورفيم أو على مستوى المعنى كجرس موسيقي كما هو الحال في سرديات رفاعة الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" وغيرها، التي تتطلب جملا طويلة، أما في ما قبل الحادثة فقد مالت العناوين الروائية مابين الرومانسية والواقعية كما هو الحال في رواية "دعاء الكروان" لطفه حسين والتي مثلت في فيلم، ووتوفيق الحكيمفي " عودة الروح".

أما العناوين الواقعية فنجدها في روايات نجيب محفوظ مثل " السكرية"، " زقاق المدق"...أما حدثا فقد تغيرت النظرة إلى العنوان والعنونة، بابتعادها عن كل ما هو

¹ - محمد فكري الجزار. العنوان و سيميوطيقية الإتصال الأدبي. المصرية العامة للكتاب. دط. 1998. ص115.

كلاسيكي واتباع آليات تتماشى مع تطور الذهن وطريقة التلقي من تكثيف دلالي، و إشارات و مفارقات و تناس و تداولية مع تفعيل البعد البصري، و قد تحضره الآليات مجتمعة أو منفردة، فيحمل العنوان ما بعد الحداثة مسؤولية نجاح العمل وتسويقه لطغيان المظهر على المحتوى إلى جانب الطابع الإستعجالي للقارئ في اقتناء ما هو جميل وجذاب ومثير للفضول، ولذلك نجد أشكالاً للعنوان الحديث وهي: العنوان الرمزي، والعنوان الفانطاستيكي (الجميل)، عنوان التخيل التاريخي، العنوان الأسطوري، العنوان الإشعاعي، العنوان المفارق، العنوان الشعري... وبهذا يكون العنوان مرآة للمحتوى ولمتطلبات القارئ وميولاته وهذا ينطبق على مدونة الأطروحة " ما رواه الرئيس " و "نزلاء الحراش" التي تماشت مع الحراك الشعبي الذي حدث بالجزائر، فكانت العناوين خاضعة للقاعدة الإقتصادية وهي العرض والطلب، فكلماً اهتم المتلقي بموضوعات معينة، يحاول الروائيون الكتابة ضمن اهتماماته ليجد المتلقي متنفسه من لذة فكرية سواء للمنفعة أو المتعة ويكون الروائي محققاً لمتطلبات السوق و الفكر، دون أن يغفل التميز في الطرح.

(2) سيمياء الغلاف:

أشرنا من قبل إلى أن النتاجات الفكرية كانت توضع داخل لفافات من ورق، و يوضع عليها العنوان عن طريق التصيق، لكن بتطور الطباعة والتكنولوجيا، أصبح لكل الكتب غلافاً سواء يميز دار نشر عن أخرى أو أدبيا عن آخر أو مضمونا عن آخر أو يكون متماشيا مع متطلبات السوق وأفق الإنتظار وتطور الصورة لدى المتلقي، إذ تحوّل من مجرد غلاف يضم أوراقاً إلى عتبة نصية مهمّة جداً، و فضاء لتوظيف مختلف الأشكال والألوان والخطوط التي تغري المتلقي فهو " فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود و لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال..هو

إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة¹، ويندرج هذا ضمن مفهوم الفضاء النصي (L'espace textuel) حسب ميشال بتور، وهذا ما يؤكد على احتلال الغلاف لمساحة مادية في النتاج، وخاصة الأدبي المطبوع ومع ذلك فإنه محدّد التواجد إذ لا علاقة له بمساحة تحرك شخصيات النصّ السردية فهذا ما أراه و كأن النصّ السردية بأحداثه وشخصياته تحتاج لحماية لكي لا تتبعثر حكاياتهم هنا وهناك، فيأتي الغلاف ليجمع أوراق الحكيم ويحميها من التشتت والفوضى ولا يكتفي بهذا الدور فقط بل يسعى إلى الجمالية كفاعل طباعي مؤثر على ما هو مرئي للقارئ، فالغلاف في دفتين؛ الأمامية والخلفية التي تعد عتبة للكاتب، فالواجهة الأمامية تحمل عنوان النتاج بكل أنواعه (رئيسي، ثانوي، فرعي)، اسم المؤلف، المؤشر الجنسي، دار النشر، صور أو أشكال وألوان مختلفة وخطوط، أما الواجهة الخلفية فتحمل عادة صورة المؤلف، اسمه، جنسيته، وعنوان الرواية وفقرة موجزة من مضمون الرواية، سواء للمؤلف أو لغيره والتي تختار كلماتها بدقة لتجذب القارئ وتثير فضوله، وبهذا تتضح أهمية الغلاف بواجهتيه نظرا لاحتوائهما على كل المعطيات والمعلومات المحيطة بالناشر والمؤلف.

لقد انتشر في الطباعة للغلاف الأمامي وضع صورة المؤلف خاصة في مجال الشعر أو لوحة تشكيلية، أما الغلاف الخلفي و الذي يعمل على إغلاق الفضاء الورقي للعمل، دلالة على انتهاء العمل و حفاظا عليه من التلف، فكثيرا ما نجد عليه نبذة تاريخية موجزة لصاحب النص أو شهادة مختارة من ناقد أو شاعر أو أديب أو أي أحد له صلة بالجنس الأدبي و معترف بشهادته فهي بطريقة غير مباشرة تزكية للعمل من أهل الاختصاص أو من المشاهير.

و يقول جيرار جنيت: "إنّ الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء و هي الشئ الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع

¹ - حميد لحميداني. بنية النص السردية. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء. بيروت. ط1.

المعنى"¹، و بما أن الغلاف يحتوي على صورة أو صور، سواء مشهورة أو غير مشهورة فإنها تحمل دلالات تتعاطى مع النص الداخلي، فالغلاف كعتبة نصية بمفهومه الحديث ليس ذاك الغلاف الذي يجمع أوراق العمل وإنما هو صورة مصغرة و دالة على المضمون، ضمن فضاء مكاني يُمازج بين اللغة وخطوطها والأشكال وأنواعها والألوان وتنوعها في تناسق و انسجام تتبهر به الأعين،" والصورة هي بالتحديد وليدة إدراك بصري، فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات، أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجليها"²، ونظرا للبعد السيميائي للصورة الموجودة على الغلاف الذي لم يعد يستغنى عن تشكيل الصورة على واجهته الأمامية أو الخلفية، فتحول مضامين الصورة من ماديات محسوسة بصريا إلى علامات ذهنية ذات أبعاد وأنساق تختلف وتتوحد حسب التعاطي مع النص الذي يعمل على الربط بين فضاء الغلاف و ما تضمنه، بين النتاج الأدبي و خاصية السرد.

تعد مميزات الغلاف التشكيل بمختلف أنواعه ولذلك صنف إلى نوعين:

1- تشكيل واقعي: يجسد و يعكس واقعا من العمل الأدبي، فيكون هناك تطابق واضح دون اجتهد لمعرفة العلاقة بين الغلاف والمحتوى. فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالنص، فيكون قريبا جدا من الواقعية بعيدا عن التخيل، وذلك لتوظيفه حدثا من النص السردى الذي يمثل بؤرة الأحداث، فيساعد هذا التشكيل على تأطير التأويلات واختزال التخيل لدى المتلقي والولوج مباشرة إلى المحتوى دون أن يلغى عنصر التشويق والإغراء، وتتوقف مهارته على المؤلف والناشر في حسن اختيار ما يناسب المحتوى.

2- تشكيل تجريدي: يحتاج إلى مستوى تلقى رفيع نظرا لتجاوز الدلالة الصورة المرئية، وابتعاد النص عن السطحية و الجاهزية. ويحتاج المتلقي إلى مستوى عال من الفكر الخبرة والفنية،

¹ - حميد لحميداني. بنية النص السردى، ص61.

² - سعيد بنكراد. سيميائيات الصورة الإشهارية. إفريقيا الشرق. المغرب، ط1. 2006. ص33.

وكل هذا من أجل الربط بين هذا النوع من التشكيل ومحتوى النص و قد يعمل على إثارة مخيلة القارئ والذي ينزاح إلى الذاتية في تأويل المرئي على مستوى فضاء الغلاف، و بذلك فإنّ التجريد بمختلف تشكلاته يخلف معان وصورا ذهنية عن طريق التخيل، فيحاول المتلقي أن يجمع بين رصيده المعرفي و توجيه الأشكال والرسومات والألوان سواء بناء على قاعدة معرفية منطقية أو ذاتية بناء على وقعها النفسي والعاطفي أو عرفية المرجع، فاللون الأحمر مثلا كثيرا ما يوحي بالحب أو الخطر أو التضحية(الدماء)، وما يجعل الدلالة لا تخرج عن حيزها الذي وُجدت له، وهو الفضاء المحيط ومعطيات مرافقة لهذا اللون، ولو عدنا للخطوط المعتمدة على فضاء الغلاف، فإننا نجدها تحمل دلالات فـ" الخط المنحني سمة الليونة و الاستمرار (الديمومة)، و هو يوحي بالثراء، و يظهر بتتابع زيادة انحناءاته(التواءاته) و كأنه يسرع. و الخطوط المنحنية توحى بالوداعة (الطيبة) و الرشاقة و الرقة و أيضا بالطراوية...فأي خط أفقي سيوحي إلينا(بمظاهر من الطبيعة) بامتداد الأرض و الماء، و الخطوط المتوازية و المتعجرفة(الملتوية) التي ترمز إلى المياه المتدفقة قد رسمت بكثرة على القل و الأباريق الفخارية"¹، و من هنا فالغلاف كفضاء نصي من أهم عتبات العمل الإبداعي نظرا لاحتوائه على الكثير من الدلالات التي تؤثر على البصر و المخيلة و تثير الفضول والإغراء، فالطباعة تطورت عبر العصور لتواكب متطلبات المتلقي و اهتماماته حسب مستويات معرفية و مرجعية، وكل ماله علاقة بالمجتمع الإنساني الذي يتواصل مع بعضه سواء للمنفعة أو للمتعة فيخضع بذلك الغلاف إلى عناية كبيرة ليخرج في شكله النهائي، فيكون بالضرورة لصيقا و متناصا مع المضمون ذلك لأن الطباعة كإخراج تؤثر على الدلالة البصرية فتكون دعما للدلالة المضمونة للمحتوى فيكون حاضرا غير مغيبا.

¹ - محمد الصفراوي. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط1. 2008. ص42.

3-إن الغلاف كتشكيل بصري له علاقة وطيدة بتطور الطباعة الخاضعة حالياً لتقنيات تكنولوجية متأثرة بالتفكير الجمعي، و يعمل على تذليل مغالق الإستشراق لأي نص، كفضاء مكاني يجمع بين اللون و الشكل و الخط والصورة، و كل ما هو بصري، محكم التنسيق و الإنسجام يسعى إلى الجمالية للإغراء و التعالق النصي و الوساطة، فيأتي الغلاف محملاً بالدلالات محركاً للتخييل و لكل الرّصيد المعرفي الذي تصب فيها كل محتويات الغلاف الذي اكتسب مواصفات و أهداف إخبارية.

(3) سيمياء الإهداء: (LES DEDICACES):

" الإهداء هو بوابة حميمية دافئة من بوابات (العمل) النص الأدبي، و قد يرد على شاكلة اعتراف و امتنان، و شكر و تقدير، رجاء و التماس،...، إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد العاطفي ، الحماسي و الحميم الدور المميز..¹، من خلال هذا التقديم نجد أن الإهداء مبني على عاطفة المؤلف أو قد يكون الناشر، فيه من الحميمية ما يزيح الغموض عن جانب شخصي خفي يكشف كواليس العمل المقدم سواء من حيث الحافز أو الهدف أو المساعد في انجاز العمل، كما تبين علاقة المهدى بالمهدى له، لتزيد من التشويق وتزيح الفضول عن مرجعيات متعلقة بالنتاج.

قد يكون الإهداء عادة ضمن التشكيل الطباعي للعمل وقد يكون خاصاً خلال احتفاليات نشر العمل، فيحمل اسم القارئ(المشتري) مع إمضاء المؤلف.

إن الإهداء هو تخصيص بطريقة غير مباشرة لقارئ معين ونستثني من هذا الأشخاص الميتون، إذ قد يكون الإهداء لأرواح الوالدين مثلاً أو روح شخص عزيز على المؤلف، أما الأشخاص الأحياء بهذا يعد نافذة لاستقراء الجانب الذاتي والخفي للكاتب وعلاقته بالمهدى له، فهو محاولة لإطلاع القارئ على سر من أسرار العمل فمن المنظور التداولي، يفيد (النص) الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه، إلا أنه في العمق يعد الجزيرة النصية الأولى

¹ - عبد الملك أشهبون. عتبات الكتبة في الرواية العربية. ص199.

التي يقف المرسل إليه فوق أرضيتها لمعرفة قيمة ما يستهلك، كما لا يخلو من معطيات توجه استراتيجية الكتابة"¹، فالإهداء توجيه للمتلقي بصفة عامة نحو قيمة العمل وأسباب الكتابة وظروفها.

وتجدر الإشارة إلى أهداف الإهداء القديمة قدم النتاج الأدبي في حقبة تاريخية سالفة إذ يؤكد جيرار جنيت حين اعتبر أن الإهداء كان يُعد تقديراً يكافئ عليه من قبل السلطة الحاكمة، في الحقب السابقة كالفيودالية أو البرجوازية أو حتى البروليتارية، و كانت المكافأة على شكل نقود يرز وقعها في الآذان. ويتضح لنا أن أهمية الإهداء سواء لغرض مادي في حقب سالفة لغرض التكسب أو دعم نشر العمل خاصة و أن معظم الكتاب معروفون بثرائهم الفكري و فقرهم المادي، أو كغرض معنوي نفسي عاطفي في الحقب التاريخية المعاصرة، أصبح نصاً داعماً للمقروئية.

إن الإهداء كعتبة نصية يعكس علاقة الكاتب بمحيطه، سواء أفراد ذوو قرابة للكاتب أو ذو مكانة معروفين أو مجهولين بالنسبة للمتلقي كجمعات من المجتمع أو مؤسسات كدور النشر.

وإن جننا إلى مكان تموضع الإهداء فقد تطرق لها جيرارجنيت من خلال سؤال: "أين نهدي؟ أو في أي مكان يتموقع الإهداء؟ لبحث في تاريخ هذه التموضعات القانونية للإهداء، ففي القرن 16 م يتخذ من قمة الكتاب أو رأسه مكاناً له، أما في العصر الحديث فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة"²، و هذا ما يثبت أن الإهداء كعتبة له مكان مخصص له منذ قرون سابقة، رغم التغيرات التي طرأت عليه بسبب متطلبات السوق و الإبداع و الفكر و أفق الإنتظار لدى المتلقي، ولذا انفرد لنفسه بصفحة تكون غالباً سواء على بياض يتوسط الصفحة، أما إن علا به الكاتب أو دنا، فهذا يكون متبوعاً بقصدية ودلالة لها علاقة بمضمون النص أو علاقة الإهداء بالجانب الشخصي للمؤلف.

¹ - عبد الملك أشهبون. عتبات الكتبة في الرواية العربية..ص203.

² - عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص. ص95.

وظائف الإهداء:

هي واضحة من خلال الوظيفة التقديرية لمن حولك، و وظيفة التواصل مع القارئ، أما جيران جنيت فيذكر وظيفتين أساسيتين له و هما: الوظيفة الدلالية و التداولية، فالأولى مرتبطة ارتباطا منطقيا بمعنى الإهداء، من خلال ألفاظه ودلالاته، أما الوظيفة التداولية فهي خاضعة للتواضع الجمعي والاجتماعي، فتكون العلاقة بين المهدي والمهدي له أكثر توافقا وفق خطية أفقية تجعل من المتلقي يحس نفسه متفاعلا مع الإهداء، متأثرا به وهذا ما يجعل للإهداء وظائف أخرى و هي الوظيفة الإنفعالية والتي تثير مشاعر المتلقي، و الوظيفة التأثيرية و المرتبطة بالوظيفة الإنفعالية فكلما انفع المتلقي و تفاعل مع الإهداء كلما كان تأثيره أعمق متحققا وفق قصيدة المهدي.

كما نشير أن سيمياء الإهداء خاضعة لآليات التحليل السيميائي، سواء على المستوى التركيبي أو اللغوي و النحوي و الدلالي موظفين في ذلك الإجراءات و الثنائيات البيرسية أو الدوسوسيرية.

(4) سيمياء المقتبسة: (التصدير) EPIGRAPHE:

و يعرفه جيران جنيت بأنه " اقتباس بجدارة، يمكن أن يكون فكرة أو حكمة تتموقع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، يلخص معناه فهو (ذو وظيفة تلخيصية)..¹، فالتصدير أو ما يسمى في بعض المراجع المقتبسة بناء على تعريف جنيت، بأنه اقتباس بجدارة، فيكون مقولة أو حكمة أو مثلا أو بيتا شعريا أو بضعة أسطر من النصوص المشهورة لمؤلفين مشهورين يعتد بهم، ليكون التصدير دعما لمضمون النص وبطريقة غير مباشرة أو أحيانا مباشرة، تمهيدا للمحتوى واستدلالا على ثقافة المؤلف، أما عن موضعه، إمّا في أعلى الكتاب أو رأسه وهذا ما كان دارجا في الطباعة القديمة، أما الحديثة فقد أصبح للتصدير صفحة مستقلة كثيرا م تمون بين الإهداء والإستهلال.

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص. ص107.

و نظرا لكون هذا التصدير أو المقتبسة إما ذاتيا أو مأخوذا من أقوال الغير و تأليفاتهم، فإنه يعتبر نوعا من الإستشهاد يبرز التوافق بين صاحب العمل وغيره ممّن سبقوه مع الحفاظ على الأمانة الفكرية من خلال مزدوجتين واسنادها إلى صاحبها، فزيادة على عتبة العنوان والغلاف فإن عتبة التصدير تزيد من لهفة القارئ نظرا لإثارة التشويق، للربط بين التصدير والمحتوى، خاصة وأن التصدير كثيرا ما يكون مكثفا فهو بمثابة الكل للجزء، فيعد جذب العنوان والغلاف للمتلقي من التصفح الأولي للكتاب أول ما يمر بنا؛ الإهداء ثم يليه التصدير، فيجد المتلقي نفسه ينتقل من حلقة إلى أخرى ويزيل التصدير الغموض الموجود على مستوى العنوان ويفتح مجالا أوسع للدلالات و هنا لابد من براعة و قوة ابداع للكاتب خاصة و أن المتلقي المعاصر أصبح يتماشى مع كل ما هو مختصر و سريع يوفر عليه مشقة القراءة، فيفضل أن يقرأ ما يفيد و يتمتع.

إن التصدير كفاتحة للنص يحتاج لدقة كبيرة لخلق التناسق بينه وبين العنوان والمحتوى، فقد يكون صادرا من المؤلف أو الناشر أو غيره، "فالتصدير ناتج من المصدر أي المصدر القانوني والكاتب الواقعي له، و يمكن لمحيط الكاتب (عائلته، أصدقاؤه)، أو الناشر أن يشتركوا في اختيار هذا التصدير"¹، وهذا بناء على أهميته، وكأن التصدير مبني على التشاور الذاتي بين المؤلف ونفسه ليختار ما يناسب نصه كفاتحة له، أو تشاور خارجي مع العائلة أو الأصدقاء كونهم جزءاً من فئة المرسل التي تعطي انطبعا أوليا لهذا التصدير وتشارك في اختياره، إذا كان لمؤلف مشهور (عالم، فيلسوف، حكيم، أديب،..) أو تشارك في تأليفه إذا كان من تأليف صاحب الكتاب، وقد يتشاور مع الناشر والذي تكون قصديته الأولى تحقيق أكبر لتوزيع و تسويق لمنشوراته فيكون الاختيار مبني على مبدأ العرض والطلب، أي ما يواكب إقبال المتلقي عليه سواء من الناحية الفكرية أو التجارية. وهذا ما يجعل من التصدير بعيدا عن العفوية لصيقا بالبلاغة والإيجاز والتضمن والتكثيف، صادرا عن أصحاب العقول

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جبرار جنيت من النص إلى المناص. ص 110.

النيرة و المؤثرين، وقد جاء في معجم (Le petit Robert) عن التصدير كونه نوع من الإستشهاد لكاتب أو فيلسوف لتعزيز توجهه و تقديم ما هو آت .

و من خلال ما تقدم تتضح أهمية التصدير و بالتالي وظائفه التي تظهر في مجملها في التوضيح و التعزيز و زيادة الشغف بالكتاب، أما حسب جيرار جنيت فإنها أربع وظائف، اثنتان مباشرتان أولاهما التعليق على العنوان والثانية التعليق على النص، وتعمل الأولى على توضيح العنوان لإزالة الغموض، وفي هذه الحالة لا بد من وجود رابط بين التصدير والعنوان لكي لا يحدث تنافر على المستوى الذهني، أما بخصوص الثانية فإن وظيفة التعليق على مستوى النص لا يختلف كثيرا عن الأولى إذ كلاهما تعملان على التوضيح، فالإختلاف يكمن في كون التصدير يأتي بعد العنوان لتوضيحه، و بخصوص النص فإن التصدير يأتي كتمهيد له لأنه سابق عنه شريطة أن يكون متعلقا معه بأسلوب آخر ووظيفتان الباقيتان فهما منحرفتان (Oblique)، أولاهما وظيفة الكفالة (الضمان غير المباشر)، و وظيفة الحضور والغياب للتصدير، فوظيفة الكفالة تعكس أن صاحب الاقتباس يكفل هذا العمل ويزكيه بطريقة تقنع المتلقي، فيكون المؤلف داعما من خلال التصدير الذي جاء في عمله ويتستر بستار صاحب المقولة أو الحكمة أو المقطع المقتبس، أو ما إلى ذلك ليجعله حجة على الرقي والإبداع والإقناع لاقتناء العمل والتحفيز على المقروئية، " لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، و لكن من أجل من قال هذا الاقتباس، لتتلقى شهرته إلى عمله"¹، و لهذا فالتصدير يحظى بعناية كبيرة إلى درجة خطورة المغامرة، و لكننا لن ننكر محتوى المقتبسة إذ أحيانا تكون المقتبسة معروفة ومشهورة دون ذكر صاحبها.

أما وظيفة الحضور والغياب للتصدير فحسب جنيت: " أن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير (المقتبسة) أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جنيت. ص 111. 112.

دلالة على الثقافة، و كلمة جواز تتأقفي يدونها الكاتب على صدر كتابه¹، هذه الوظيفة المتمثلة في حضور التصدير تعكس توجه المؤلف و ثقافته و ميولاته و تأثيره بالمذاهب أو انتمائه لها على اختلافها سواء سياسية أو أدبية أو دينية...إلخ.

(1/4) مكونات التصدير :

ممّا سبق يمكن أن نحدّد مكونات التصدير سواء كن ذاتي أو متناص:

أ/ الذاتي: و يتكون من المُصدّر؛ و هو صاحب النصّ ويعمل على تأليف تصدير لا يوضع بين مزدوجتين ويكون متوافقا مع عمله وكأنه خلاصة أو فكرة عامة، والمكون الثاني: نص التصدير؛ ويكون حسب القدرات الإبداعية لصاحب النص فقد يكون بيتا شعريا أو حكمة من تأليف صاحب النصّ أو فكرة عامة ملخصة للعمل، ويكون ذا طابع جمالي مكثف مغرٍ مشوّق، عادة ما يكون بعد الإهداء. أما الثالث، فهو المصدر له؛ وهو المتلقي ونظرا لاختلاف مستوياته وجب أن يكون التصدير بعيدا عن الغموض الذي يثير النفور .

ب/ التصدير المتناص (الغيري):

و يتكون من المُصدّر وهو دائما صاحب النص (المؤلف)، أما صاحب التصدير؛ فهو شاعر أو حكيم أو فيلسوفا...أو أي شخصية معروفة لها طابع التأثير، لتدعيم العمل المنجز ويوضع أسفل نص التصدير. هذا الأخير يشترط في التصدير الغيري أن يوضع نص التصدير بين مزدوجتين حفاظا على الأمانة الفكرية من طرف المصدّر (المؤلف)، للمصدر له وهو المتلقي على اختلاف مستوياته والذي يدرك في هذا النوع من التصدير الغيري أمانة المؤلف وتوجهاته الإيديولوجية.

كما تجدر الإشارة إلى أن التصدير الغيري (المتناص) كي لا يكون معروفا صاحبه وفي هذه الحالة يحافظ المؤلف على الأمانة الفكرية بين مزدوجتين دون تذييل لصاحبه كما هو معروف في الكثير من الأقوال الشعبية والحكم.

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جبرار جنيت. ص.112.

4/2 أنواع التصدير :

1/ التصدير البدئي / الأولي (Epigraphe liminaire):

و يعمل على تنشيط ذهن القارئ من خلال أفق الانتظار، و يعد من أهم وظائف التصدير إذ يعمل كتمهيد وجذب للتغلغل في النص شغفا وشوقا لمعرفة العلاقة بين التصدير البدئي والنص، فهو فاتح لشهية القراءة.

2/ التصدير النهائي / الختامي (Epigraphe terminale):

و يأتي في نهاية النص بعد الإطلاع على عوامله و فواعله، ويكون هذا النوع من التصدير بمثابة الخاتمة أو المغزى للنص ليدعم ما وصل إليه القارئ أو يوجهه إلى فكرة معينة أو يثبتها بكونها سابقة لعالم ما أو فيلسوف... فيكون المؤلف لهذا النوع يعمل على تأطير تفكير القارئ وعدم خروجه عن حيز فكري معين، فيحيطه بنصه وأسلوبه وأفكاره ويؤكد ذلك بالتصدير الختامي.

5 سيمياء الإستهلال الروائي (Instance préfacielle):

بصفتنا بشر فإن أصعب ما يواجهنا في أي عمل نريد القيام به هو البداية، فكثيرا ما نطرح على أنفسنا أسئلة؛ من أين نبدأ؟ كيف نبدأ؟ بماذا نبدأ؟ هل بدايتنا صحيحة أم لا؟ و هكذا...، إذ تعد البداية القاعدة الأساسية للإنطلاق واللبنة الأولى لأعمالنا وأفكارنا، و كلما كانت الإنطلاقة موفقة سهّل علينا أن نستمر في الإتجاه الصحيح، أما من الناحية الأدبية وخاصة الروائية فإن نقطة الإنطلاق مهمة جدا إذ تعد من أهم العوامل المساعدة على جذب القارئ وفتح الشهية على معرفة باقي الأحداث خاصة إذا عرف المؤلف كيف يوظف عنصر التشويق من خلال التوظيف الأمثل لتقنيات الرواية، فالإستهلال الروائي هو الورقة الراحلة للمؤلف.

1/5 (الإستهلال لغة و اصطلاحاً:

" من الفعل "هَلَّ" و...يعني من بين ما يعنيه؛ البداية و الإبتداء، يقال "هَلَّ الشهر" أي ظهر هلاله..¹.

و في الحديث: " الصبي إذا ولد لم يورث و لم يرث حتى يستهل صارخاً"².

و بهذا يكون الإستهلال إعلان صريح و قوي لبداية العمل الروائي كصريح الصبي عند ولادته، إذ يعلن بصريخه عن وجوده و عند بداية حياته بعد المرحلة الجنينية تكمن في صور ذهنية وأفكار وتخييلات، تتزاحم فيما بينها لتولد في صورتها الأولى بطريقة تحتاج إلى إبداع و خطة بعد مخاض.

إصطلاحاً: " يحدّد آرسطو في فن الخطابة بقوله" هو بدء الكلام وينظره في الشعر المّطلع، و في فن العزف على الناي: الإفتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"³، أما عند جيرار جنيت فيراه على العموم في جميع اللغات، يمثل الفضاء من النص الإفتتاحي..كالتمهيد والمدخل والديباجة والمقدمة وغيرها....إذا قارنا المفهوم الإصطلاحي باللغوي نجد هناك مفهوماً مشتركاً وهو البداية والإنطلاقة، لإنجاز أي عمل حتى وإن اختلفت التسميات حسب المفهوم الواحد، وما يهمنا في بحثنا هو النص الروائي، الذي يمتلك العديد من أشكال البدايات سواء بداية رئيسة و التي تعد عتبة تصب مباشرة في متن النص ، كما توجد بدايات ثانوية وهي خاصة بفصول الرواية .

و ما نلاحظه من خلال ما تقدم فإن الإستهلال في النص الروائي يختلف عن باقي الأجناس الأدبية، سواء من حيث التسمية أو البنية، فهو في النص الروائي استهلال قد يكون رئيس في بداية العمل الروائي يأتي بعد باقي العتبات؛ العنوان، الغلاف، اسم المؤلف، الإهداء، التصدير...ليعمل على تدشين هذا العمل الذي أثار شغف و لهفة القارئ ليزيده

¹ - ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. دار نينوى. دمشق. سوريا. ط3. 2009. ص15.

² - ابن منظور. لسان العرب. ص468.

³ - المرجع السابق. ص17.18.

لهفة إذا ما أحسن المؤلف استهلاله، و قد يكون ثانويا بالنسبة للفصول التي أصبحت تحمل عناوين تعرف بالعناوين الداخلية وهي أيضا من عتبات النص الأدبي، والتي تحيل مباشرة إلى الإستهلال الذي يعمل هو الآخر رغم ثانويته، على الاستشراق وتكوين أفق انتظار ضمن أسلوب تأويلي يكون للسيمياء دور كبير على تنشيط عمل العلامات والصور الذهنية من خلال شخصيات وأحداث اعتمادا على تقنيات السرد من استشراق واستباق واسترجاع، وما إلى ذلك من ألعيب الذهن والسرد.

إن الإستهلال كقاعدة لأي عمل أدبي له بنايات تركيبية ومتعلقاتها هي:

- المرسل ويتمثل في صاحب النص (المؤلف).
 - الرسالة وهي الموضوع الذي تم اختياره لهدف ما.
 - بناء الرسالة وهي نسيج من الأحداث والشخصيات.
 - الهدف و يكون من خلال الرسالة التي لابد أن تحمل هدفا.
 - المرسل إليه و هو القارئ و متلقي الرسالة سواء ناقد أو من محبي الرواية.
- و ما نلاحظه من هذه المتعلقات أنها ليست بعيدة عن عناصر التواصل عند جاكسون، خاصة ما تعلق بالمرسل و المرسل إليه و الرسالة، فالمرسل هو مبدع النص و هو الأدرى بمضمون نصه و يقع على عاتقه اختيار البداية المناسبة و اختيار ما يخدم المحتوى من ألفاظ وتقنيات في شكل ملخص، وهذا خاضع لقدرات المبدع و فراسته لتوقعات القارئ وفهمه للفكر الإنساني ولمحبي الجنس الأدبي.

أما الرسالة وهي الموضوع وهدفه، فإنها متعلقة بالنسق الإيديولوجي الموظف في العمل الأدبي، "فكل كتابة هي تعبير ما عن وجهة نظر و رؤية المؤلف للعالم كما يقول كولدا مان"¹، فهي احتمال تعبئتها بكل الرؤى الفكرية السائدة في المجتمع، على اختلاف مجالاتها، يعمل المبدع على قنص أكثرها احتكاكا وتماشيا مع انشغالات المتلقي وتطلعاته،

¹ - ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. ص20.

لأن الرسالة إما للمتعة أو المنفعة وأهمها ما جمعت بين المتعة والمنفعة على مستوى اللفظ والمعنى، ولهذا فإنّ للرسالة بالغ الأهمية لكونها نسيج يحتاج للإتساق و الإنسجام و لنظام يتغلغل إلى الفكر بانسيابيته، فلا بد أن يكون الإستهلال أرضية خصبة بالدلالات والعلامات التي تؤثر على القارئ الذي يكون محور العملية الإبداعية، سواء آني يعاصر المبدع أو من العصور اللاحقة لعصر الإبداع، فأى عمل لا يُقرأ، عمل ميت للإبداع، حيّ لصاحبه.

تجتمع المتعلقات ككل بناء على قصدية (الرسالة المتضمنة في النص) المبدع المبني على أفق الإنتظار للقارئ، فهذه القصدية تحدد الوسيلة التي بها تحقق الغاية عملا بالمبدأ الميكيفيلي دون الخروج عن أبجديات التلقي و التأويل.

و لأن الإستهلال في العمل الإبداعي، نسيج لفظي يحمل دلالات فهو بهذا انعكاس لفكر و تخيل يحدث على مستوى المخيلة، يتمخض بعد اختلاجات ونطحات وشطحات على مستوى الشعور أو إخراجها من اللاشعور، و لهذا" لا تكون البدايات المسجلة على الورقة كعمل اجرائي إلا نهاية لمرحلة طويلة و لبدايات مختلفة و غير مستقرة...، فالبداية ليست إلا خلاصة و نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر و الأحاسيس و المواقف، و قد تستغرق الحياة كلها، لكنها و هي تسجل بداية لنص أدبي تكشف أولا عن عمق الحياة التي سبقتها و ولدتها، و عن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسؤولة عن تكامله و تماسكه"¹.

إن الإستهلال بتعالقاته ما هو إلا ولادة عسيرة لتراكمات شعورية وفكرية، فهو مفهوم نسبي من حيث البداية والنهاية فإذا ما قُورن مع الخلجات النفسية والتزاحمات الفكرية، يكون نهاية لهذا المخاض ليولد في شكله الصوري (اللفظي) فيكون بداية لعمل أدبي، فهو بهذا بداية لنهاية سادها التوتر و الفوضى فلما انتظمت خرجت سوادا على بياض.

¹ - ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. ص21.

2/5) أنواع الإستهلال الروائي:

نظرا لتطور تقنيات الحكى الروائي، ومرورا بمراحل تطورية وتجريبية عديدة، فإن الإستهلال سيعرف أيضا تغيرا وتطورا حسب المرحلة التجريبية وحسب اختلاف المؤلفين، يجعل حجم الإستهلال ونوعه يتغير من عمل لآخر و بهذا تتكون عدة أنواع للبدايات الروائية أهمها: "الإستهلال السردى الروائي الموسع،...، الإستهلال الروائي المتعدد الأصوات ،...، الإستهلال الروائي المحوري البنية،...، الإستهلال الروائي الحديث"¹.

1- الإستهلال السردى الروائي الموسع: فتظهر فيه معظم تقنيات الرواية من شخصيات و زمن و مكان و أحداث رئيسة، فيتخذ لنفسه أحجاما مختلفة قد تصل لفصول، لكي يفتح فيه المبدع كل المغالق التي تطرح أمام القارئ، فنجد في الصفحات الأولى و قد يمتد إلى الفصول الداخلية، و يبين اسمه استهلاكه حجما كبيرا ورقيا، إضافة لاستغراقه لزمن طويل في القراءة للوصول إلى العقد و الأحداث الهامة، فيكون تقديم الشخصيات و الأحداث الإستهلالية توضيحا لما هو آت و تأطيرا لفكر القارئ لكي لا يخرج بفكره عن الحيز الذي يريد المبدع رسمه له و كأنه يريد أن يحيط بالقارئ من كل الجوانب و يمتلك عليه مخيلته بما يصنعه التشويق، لكي يتلهف القارئ إلى نقطة الإنعطاف نحو عمق الرواية و العقد و الحلول و لحظات الإنفراج و النهاية، لكنه قد يثير الملل إذا لم يحسن المؤلف الحفاظ على عنصر الشغف و التشويق.

2- الإستهلال الروائي المتعدد الأصوات: " و يخص هذا اللون من الإستهلالات النصوص الروائية التي تتوازي فيها الشخصيات أو الأحداث، فتكون روايتها هي الكيفية البنائية لها، فكل الأحداث تروى من كل شخصية حسب وجهة نظرها"²، ويقوم هذا النوع من الإستهلالات على ما تروييه الشخصيات للأحداث كما تراها وبذلك فإن الأحداث متكررة بأصوات مختلفة ليست سماعا وإنما سردا.

¹ - ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. ص 145.158.

² - المرجع نفسه. ص 149.

إن هذا النوع من الإستهلال المبني على اختلاف طريقة الحكي للروايات التاريخية، لكون الأحداث التاريخية في مجملها مشتركة و متفق عليها، إلا أن طريقة النقل و توظيف شخصيات تتوافق مع الأحداث يجعلها تحتاج لتكثيف و إبراز أهم الأحداث التي تلخص لنا ما نستشرفه في المحتوى خاصة من الناحية الزمانية.

و نظرا لكون هذا النوع من الإستهلال يعتمد على اختلاف وجهات النظر للشخصيات الروائية للأحداث، فإنه يصلح للروايات الديدولوجية والثقافية، حتى وإن كانت تاريخية فإن الجانب الفكري له نصيب من السرد، لكون السرد لا ينقل الأحداث وإنما يحللها ويرويها بطريقة مخالفة، تكون للروائي وجهة نظره في معالجة رسالته و قصديته، و بهذا يكون للكاتب دور كبير في خلق هذه الأصوات وتعدديتها رغم وحدانية الأحداث، فتكون البراعة في الحبك وظيفة دقيقة ومسؤولية كبيرة تقع على عاتق الروائي إذ لابد له أن يركز على عنصر التشويق و حسن اختيار الأشخاص التي تروي الأحداث، هذه الأخيرة يجب أن تكون أحداثا تتوافق و أفق انتظار القارئ فتثير لديه اللهفة و الشغف، و ما نلاحظه على هذا النوع من الإستهلال أنه متعلق بتعدد رؤى الشخصيات لحدث أو أحداث مشتركة، فلا يكون بذلك متموضعا في بداية الرواية فقط، بل قد نجده متموضعا في كل فصل أو حتى في بداية كل حدث، و هذا يحتاج إلى معرفة نقاط الإنعطاف والتحول في الرواية من حدث لآخر فنجد قريبا جدا من النوع الأول من الإستهلال الموسع الذي يتوزع في مواضع مختلفة والفارق في تعدد أصوات الشخصيات، مما يجعل إدراك هذا الفارق خاضع للعقل و المنطق لإكتشاف اختلاف نظرة شخصية عن أخرى.

3- الإستهلال الروائي المحوري البنية: و يكون من خلال خاصية التكرار، إذ يتكرر موقف معين أو حادثة أو فكرة أو غيرها، فتكون محورية في كل حدث و حوار و سرد و وصف، إلا أنها هذا التكرار لا يكون واضحا مفصلا وإلا تحول إلى حشو، فما يميزه هو الغموض والإبهام و كأنه إشارة للبحث عن دلالاته حسب تكرره.

هذا النوع من الإستهلال يعتمد على تأطير فكر القارئ، أي جعله مركزا على فكرة أو حالة ما أو شخصية معينة تتصف بصفات تحمل دلالات مؤثرة أو...، حسب ما تقتضيه قصدية الروائي ومضمون الرسالة، و هذا ما يجعله يتكرر إما في المقطع الأول للرواية (البداية)، أو في الفصول الموالية، ورغم التكرار إلا أنه لا يُمِيع المقصود، بل يحيطه بالغموض والإبهام والتعمية لكي يزيد من التشويق ويجعل القارئ متلهف لمعرفة ما وراء هذا الإستهلال المتكرر، الذي يتميز ب:

- التكرار على المستوى اللفظي أو على المستوى التموضعي و اتصافه بالغموض و الإبهام و التعمية ومعانيه مركزة مبنية على القصدية و تأطير فكر القارئ.
- جعل الفكرة أو الموقف أو الشخصية المكررة محورا رئيسا للرواية و بقية العناصر ثانوية بالمقارنة معه، أي التركيز على بنية دون أخرى في الرواية.
- اعتماد الروائي على هذا النوع من الإستهلال و الذي يشترك مع الإستهلال الموسع في كثرة تموضعاته، يكون خاضعا للقصدية التي تعد من أهم عناصر سيمياء التواصل، واهذا فإنه ذو بعد نفسي اجتماعي لكونه يأخذ بعين الإعتبار في تركيبه على الحالة النفسية للقارئ وعلى ما هو دارج ومتداول اجتماعيا لكون فئة القواء ذات مستويات متفتوتة فكريا.
- إضافة للخصائص السابقة فإن: تزتوج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعي الخارجي، والمفهوم الرمزي الذي يتحول لاحقا إلى مفهوم فني¹، ولأن المكان له مدلول في البنية السردية كون أي حدث لا بد له من مكان وزمان فإن شعرية الرواية وظيفتها تعزيز قيمة البنيات السرديات، فالإستهلال ذو البنية المحورية يعمل علة التزاوج بين المكان الواقعي للحدث وتحويله إلى بنية فنية من خلال رمزيته.

¹ - ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. ص157.

4- الإستهلال الروائي الحديث:

و هي إستهلالات رافقت تطور التجريب الروائي وتميزت ب: قوة الحضور للعوامل و الفواعل ، العمق الميثولوجي للقارئ والمتلقي بصفة عامة، إضافة إلى تعميمها على شخصيات الرواية، و إضفاء البعد الأسطوري رغم حداثة الطابع الروائي الذي أصبح يتصف بالشاعرية غير الواضحة من حيث الأسلوب إلى جانب وحدة الزمن الإنساني، الذي يتطلع إلى غد محمل بأفكار و مشاريع، اعتمادا على رؤيا شاملة للعالم، مما يجعله مكثفا رمزيا و دلاليا و تداوليا.

من خلال الصفات السابقة يكون الأستهلال متماشيا مع متطلبات عصره دون أن يُغفل أبجديات الرواية القديمة، أو إن صح التعبير ما قبل الحديثة، والأخذ من خصائص الرواية بصفة عامة سواء عربية أو غربية، و هذا ما يجعل من الإستهلال الحديث يتسم، بقوة الحضور للأشياء كونه أصبح ناحجا متمكنا من تعزيز كل بنية على حدى مستغلا مختلف التقنيات والأفضية، دون الابتعاد عن الجانب التداولي والإجتماعي، فنجد الأسطورة كمعتقد شعبي شائع في مختلف الحضارات ، يبرز كمرجع ثقافي يأخذ دلالات تتماشى مع بعدها العصري، و مخاطبا العقل و العاطفة في شعرية أسلوبية غامضة تعكس فنية الروائي و إبداعه، دون الخروج عن معاصرة الواقع المعيش في وحدة زمنية تجعل من القارئ يعيش أحداث الحكى لكونها تتماشى مع فكره ومحيطه، و السفر به إلى مستقبل يستشرف من خلال الحاضر، كون الإنسان المعاصر أصبح عجولا لمعرفة ما هو آت سواء على المستوى النصي أو المستوى المعيشي، فخرج من قوقعة مجتمعه الذي تحكمه معتقدات إلى قرية العالم عن طريق التكنولوجيا المتطورة (متعلق بمجتمع ما)، ورغم العجلة التي يعيشها الإنسان حاليا و ركنه إلى كل ما سهل وبسيط، فإن العمل الروائي الحديث لم يستغن عن رمزيته وكثافته لكون الإنسان المعاصر متعدد المشارب محلية كانت أو عالمية، و بالتالي فلن يصعب عليه الوصول إلى مدلول الرمز لكون الإغراء في البساطة يبعث على الملل.

و لذلك فإن الإستهلال الروائي الحديث يتماشى مع ما هو معاصر و دارج في المجتمع ومحل اهتمام و تداول.

أما جيرارجنيت فيقسم الإستهلال إلى نوعين هما: " التصدير البدئي / الأولي (EPIGRAPHE LIMINAIRE) ... و التصدير الختامي / النهائي (EPIGRAPHE (TERMINALE)¹.

و كما أشرنا من قبل في عنصر التصدير فإن الإستهلال يشترك مع التصدير كتقنية، في تأطير القارئ و توجيهه خاصة النهائي والذي قد يسقط كل من بناء القارئ من أفكار، من خلال الإنعطاف و تحويله تدريجيا وبسلاسة من الداحل نصي إلى نهايته التي قد تكون مفتوحة أو مغلقة.

3/5 وظائف الإستهلال:

يقول جيرار جنيت " أن الإستهلال يتخذ وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص (une bonne lecture d'assure au texte)².

فالإستهلال عتبة هامة جدا في البناء الروائي، إذ يعمل على إخبار القارئ سواء بمحتوى الرسالة أو القصديّة من خلال التوطئة للأحداث و الشخصيات و حتى الأمكنة و الأزمنة ليأخذ القارئ فكرة إجمالية عن موضوع الرواية وأثناء الإخبار لا يركز الروائي على الفكرة دون الأسلوب، فلا بد له من توظيف قدراته الفنية ليستميل المتصفح و يثير فيه الرغبة في معرفة ما هو آت و مآل الأحداث و الشخصيات، فيكون بهذا قد برم مع القارئ ميثاقا للقراءة و استحوز عليه، فلا يترك الكتاب إلا و قد التهمه عن آخره.

و لأن البداية تتحكم في الكثير من الأحوال على مصير الأمور الواقعة فإنه لزاما أن يفكر المؤلف كثيرا في نقطة إنطلاقه التي تحدد مدى إقبال المتلقي على أعماله دون أن يُخل

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جنيت. ص107.

² - المرجع نفسه. ص118.

بالقصدية لأن المؤلف لا يتواجد زمن القراءة مع القارئ لكي يوجهه إلى معنى دون آخر و بالتالي لا بد أن يتخير لمعانيه وقصديته ما يليق بها من ألفاظ و أساليب تحافظ و تضمن نجاح العمل من خلال القراءة السليمة و الجيدة للنص، و التي يصعب التكهّن بها نظرا لصعوبة توقع أفق إنتظار القارئ خاصة في العصر الحديث الذي عرف غزوا ثقافيا متشعب المشارب و بالتالي قد تشعب معه الدلالات والتأويلات.

وتبعاً للوظائف تظهر أهمية الإستهلال و التي يراها جيرار جنييت في:

"- الأهمية المعتبرة/Utilité considerable.

- الأهمية الوثائقية/Utilité documentaire

- الأهمية الفكرية/Utilité intellectuelle

- الأهمية الدينية/Utilité religieuse

- الأهمية الأخلاقية/Utilité morale

- الأهمية الإجتماعية و السياسية/Utilité sociale et politique " ¹ .

الإستهلال الروائي ليس حشواً فضائاً يستغل من طرف المؤلف ليستميل به القارئ فقط، بل هو انعكاس إبداعي لفطنة المؤلف الذي يحمله من الكثافة ما يخدم محتواه فتظهر فيه توجهاته الايديولوجية و قصديته التي قد يبينها من خلال العتبات الأولى كالعنوان و الغلاف و المقتبسة و الإهداء، و كلّما تقدم القارئ بالصفحات كلّما انكشفت له مغالقة و أجوبة قد تكون أولية للكثير من الأسئلة منها خاصة: لماذا؟ من المقصود؟ ما ملخص العمل؟ ما محتواه؟ كيف؟..و إلى آخره، فتنعدد الأهمية من فكرية و وثائقية و دينية... عملاً بقصدية المؤلف.

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جنييت. ص119.

(6) سيمياء اسم المؤلف:

" يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصّة المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو تجاوزه لأنه العلامة الفارقة بين كاتب و آخر، فيه تثبت إنتساب الكتاب لصاحبه، و يحقق ملكيته الأدبية و الفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا¹. فاسم الكاتب من أهم العتبات أو المناصات، و له أهمية كبيرة لا يمكننا تجاهلها فكثيرا ما يقبل القراء المعجبين على أعمال مؤلف ما، بغض النظر عما إذا كان عمله جيدا أو لا وذلك في علاقة تعاقدية، فيتحولون إلى متتبعين للأعمال لتكوينهم نظرة كافية للتقييم المسبق، حتى أننا نجد دور النشر تقدم تسهيلات لكاتب معروف في حين تتحفظ و تغامر للنشر لمؤلف جديد، هذا من جهة أما من جهة أخرى فإن اسم المؤلف على أي عمل يُعرض أو يُنشر، و تصريح بملكيته، خاصة و قد كثرت السرقات الفكرية، هذه الملكية إيدان بالأحقية و التبعية، و أيضا تحديد لتوجه ايدولوجي معين يخضع لأنساق ثقافية تميز مؤلفا عن آخر، سواء كان هذا المؤلف باسمه الحقيقي أو اسما مستعارا أو مجهولا، فالحقيقي متأثر بمرجعيات اجتماعية، و المستعار أيضا له ظروفه و أسبابه و حتى دلالاته التي يريد المؤلف أن يخلقها أو قصدية ينشدها.

أما فوكو فيرى " فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار و المعارف و الآداب، و في تاريخ الفلسفة أيضا و تاريخ العلوم، و حتى اليوم لا نؤرخ لمفهوم، أو لنوع أدبي أو لنمط فلسفي، أظن أننا ما زلنا نعتبر وحدات مثل هذه كنتقطيعات ضعيفة نسبيا و ثانوية و متراكمة بالنسبة للوحدة الأولى الصلبة و الأساسية، التي هي وحدة المؤلف و النتاج"²، و هي وجهة نظر فلسفية لأنّ اسم المؤلف يمثل حضورا فرديا من الناحية الفكرية و المعرفية والأدبية و في كل العلوم على اعتبار أن المؤلف لأي عمل يجب أن يحيط بكل أنواع العلوم و المعارف ليكتمل عمله، و رغم أن البنيوية نادى بموت المؤلف، أي

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جنيت. ص 63.

² - نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار قرطبة. الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 2007. ص 35.

أن حياة المؤلف و اسمه لا علاقة له بالعمل إلا أن السيمياء و إن اشتركت مع البنيوية في مرحلة من مراحلها على هذا الأمر إلا أنها لم تلغه كعتبة من عتبات النص له تأثير على المقروئية و التأويل و يحمل دلالات تنعكس على المحتوى و على ما هو آت في النص، الذي يحمل مجموعة من الخطابات ذات علامات معقدة من خلال التصريح أو التضمنين.

إنّ ما سبق يجعل من اسم المؤلف يرقى من مجرد اسم تحدد به ملكية عمل ما أو اشهارا تجاريا لتسويقه إلى مرجعيات ايديولوجية ومقياسا للجودة وتقييما للأسلوب الذي سيجمع في لحظة تاريخية محددة مجموعة من الأحداث لا نقلا بل إبداعا، بهذه المعايير تخلق بين القارئ و المؤلف علاقة تعاقدية، بعد صدور أعمال سابقة تجعل الحكم على المؤلف يخضع لرأي القارئ الذي يبنيه على أسس منطقية دون أن يغفل الجانب العاطفي من خلال فنية و شعرية العمل. أما عن مكان تموضع اسم المؤلف، فإن جبرار حنييت يرى بأن غالبا ما يكون في صفحة الغلاف مصاحبا للعنوان بخط واضح و غليظ لتبيان الملكية والإشهار، وبغض النظر عن الدلالات الواضحة لاسم المؤلف سواء كاسم أو موضع والمتمثلة في الإشهار وتحديد الملكية، فإن اسم المؤلف يبقى له خصوصيته حسب كل عمل وإن إتفق القراء على ملامح ايديولوجية معينة، فإن كل عمل يقدمه المؤلف يكشف لنا عن فكر جديد و رؤى مختلفة تتجدد بتجدد الأوضاع.

1/6 (وظائف اسم المؤلف:

يرى جبرار حنييت أن وظائف اسم المؤلف التسمية و الملكية و الإشهار وقد نضيف نحن وظيفة أخرى وهي الوظيفة الايديولوجية التي تحمل طابعا سيميائيا، خاصة في العصر الحديث ومع انتشار العولمة وتحول العالم إلى قرية صغيرة وظهور تيارات فكرية ومذهبية وسياسية...مختلفة، لم يعد المؤلف بعيدا عنها وبذلك فإن الإنتماء لتيار معين يعكس ذلك على نتاجه و قصديته و رسائله التي يحتويها عمله، فمنهم من يعاني من التضيق خاصة

إذا ما تعلق الأمر بالدين و السياسة و لذلك فإن اسم المؤلف ارتقى من كونه محصورا في جوانبه المادية إلى فكر مستقل و تيار أدبي يمثل تفرده.

(7) سيمياء العناوين الداخلية:

و هي " عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، و بوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول و المباحث و الأقسام و الأجزاء للقصص و الروايات والدواوين الشعرية...¹. و لقد تحدثنا من قبل عن العنوان الرئيس للعمل والذي يتموضع على غلافه و في الصفحات الأولى و إلى جانب العنوان الرئيس و الذي يعد خارجيا، هناك عناوين داخلية و هي جزئية للفصول و الأقسام و الأجزاء، تعمل على تلخيص الفصل و تأطير تفكير القارئ لكي يبنى فكرة وتوجهها لما يقرأه، إلا أنها لا تعد ضرورة كما هو الحال بالنسبة للعنوان الرئيس (العام)، فوجودها يزيل الغموض و يزيد من تعدد العلامات ويختصر المقروئية، فهي بمثابة الأفكار الجزئية للعمل حالها حال النص القصير أو المقال، و يلجأ لها المؤلف كجانب فني جمالي بنائي في عمله أو من طرف الناشر بالتنسيق مع المؤلف لجذب القارئ، أي أنها تأخذ طابعا إشهاريا لغرض تجاري دون إغفال فنيته و شعريتها، لكونها موجهة بدرجة كبيرة للقارئ الخاص المقبل على قراءة الرواية لكي تساعد على فك الشفرات و توضيح الغموض وتكوين فكرة استشرافية.

" كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية القديمة الكلاسيكية تحمل إما اسم البطل أو السارد، و إما المغامرة،...، أما في الحقبة الحالية المعاصرة فيرى جنيت أنها أحدثت تطورات، مواكبة لتطور الأجناس الأدبية،...، تكون بعض فصولها مرقمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديا...²، و هذا يؤكد وجود العناوين الداخلية في تقنيات الرواية القديمة، والتي تطورت بتطور التجريب على مستوى الرواية الذي أصبح يميل إلى الاختصار و الرقمنة، فيحمل دلالات تخدم التفكير المعاصر. و كما نلاحظ فإن العناوين الداخلية ليست مختلفة عن

¹ - عبد الحق بلعابد. عتبات جيران جنيت. ص124.125.

² - المرجع نفسه. ص126.

المحتوى و بالتالي فهي خادمة للعنوان الرئيس، إذ يمكن للمتصفح للعمل الروائي أن يكون فكرة مبدئية عن المحتوى و الذي من خلال ابداعية المؤلف و خبرة الناشر تشجع القارئ على اقتناء الكتاب.

و بهذا تكون أهم وظائف العناوين الداخلية متداخلة مع وظائف العنوان الرئيس(العام)، إلا أن جنيت يرى أن الوظيفة الرئيسة هي الوصف، إذ تصف لنا مجمل الأحداث فتربطنا بالعنوان الرئيس من جهة و بالأحداث و الشخصيات من جهة أخرى، فكل فصل قصديته ورسالته و التي تتكاثف مع بعضها و تتكامل لتحقيق الصورة الإجمالية، فالبناء لا يتم بكتلة واحدة بل بمجموع كتل، ولكل كتلة (فصل) خصوصية دون الخروج عن العام، و بالتالي فالعناوين الداخلية أجزاء لكل (العنوان العام).

(ب) تقنيات السرد:

تعريف السرد: لغة: "السرد في اللغة: تَقْدَمَةُ شَيْءٍ إِلَى شَيْءٍ تَأْتِي بِهِ مُتَسَقًا بَعْضُهُ فِي إِثْرِ بَعْضٍ مُتَتَابِعًا،...، و السرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا، وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم، و إن شئت فأفطر"¹، و قد ذكرت بالمعاني نفسها في معجم المحيط الوسيط.

اصطلاحا: "و السرد" narration في اللاتينية: هو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل،...و هو أيضا دراسة القص و استنباط الأسس التي يقوم عليها و ما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه و تلقيه،.. ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية،..و هو يتداخل مع السيمياء أو السيميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى الأسس ودلالاتها و كيفية تفسيرها"². فالسرد هو مجموع أحداث متتابعة، تخص بصفة أكثر قص الأحداث أو نقل الأخبار سواء كانت حقيقية أو خيالية، فيكون السرد تحويل صور واقعية إلى صور لغوية وفق نسيج تظهر فيه قدرات السارد، ويكون متتابعا متسقا للأحداث و الأفعال أو الأخبار.

كما يعتبر السرد نقلا لحادثة أو أحداث من واقعها الفعلي كصورة مرئية إلى صورة لغوية، بعد أن تتكون في الذهن أفكار متسلسلة، و لأن اللغة نظام فلا بد أن يخضع السرد في حد ذاته لنظام، فينتج لنا نسيجا من الكلام، و لا يكون النسيج إلا بالترايط و التسلسل و لكي يكون النسيج حسن المظهر لا بد له من قدرة كبيرة على تراص الغرز و التي تكون في النص جملا، كل جملة تلي الأخرى دون فجوة و إلا اختل المعنى.

فالسرد أحداث و أخبار متتابعة في صورة لغوية وفق طريقة معينة يختارها القاص أو المبدع ليخلق بها نسيجا منسجما متسقا، يكون موجها للمتلقي (المسرود له)، ولا يشترط

¹ - ابن منظور. لسان العرب. ص1987.

² - فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. ص208.

في السرد الحقيقة و الواقعية بل قد يكون متخيلا له قصدية ما، و لأن السارد لا يتكرر فلكل سارد طريقة معينة تجعل من عمله مميزا عن الآخر من خلال الأساليب المعتمدة على التراكيب والصور والبناء سواء كان شفويا كما كان في مختلف وسائل التواصل، جريدة كانت أو كتابا أو مختلف المكتوبات المتداولة حديثا، فهو شبيه بالحياة في تطورها تاريخيا وثقافيا كما يرى رولان بارت. فالحياة عالم واسع فالسرد كذلك واسع لكونه يشمل كل ما هو في الحياة التي تخضع لتعاقب و تتابع يكون الإنسان هو محورها و بذلك فهو أهم وسيلة للسرد، فكلنا نرى الأحداث أو نسمع عنها أو نقرأها، أما طريقة نقلها فإنها تختلف من شخص لآخر، وقد تنبه النقاد لذلك خاصة الناقد هايدن وايت و الذي يرى أن المعرفة موجودة والقضية الجوهرية تكمن في: كيف تترجم المعرفة إلى أخبار أو كيف نحول المعلومات إلى حكي، كيف نحول التجربة الإنسانية إلى بُنى من المعاني¹، أي أن السرد ليس جمعا للأحداث فقط بل لا بد له من لمسة خاصة لناقل الأحداث، فنتحول المعلومات و الأخبار إلى حكي يحمل معان ودلالات، في صورة فنية.

و لأن السرد تتابع لأحداث بكل عناصرها فإنه موجود في حياتنا سواء كلغة شفوية أو كتابة أو إيماءات كما هو الحال في حكايات عرائس الجراجوز، و هو حاضر أيضا في الأساطير القديمة و الخرافات، و في التاريخ.. كما لا يخلو من الحكايات على لسان الحيوان.. فهو حاضر في كل الأزمنة و الأمكنة، فهو لا يخص جنسا دون آخر أو مجالا خاصا به فهو موجود في حياتنا حتى في تنظيم يومياتنا وإدارة الوقت، وليس كل سرد ناجحا و مُحققا لأهدافه إذ لابد له من كفاءة و قدرة سواء على المستوى الذاتي (الفردي) أو على المستوى الجمعي، هذا الأخير يحتاج إلى تفكير عميق ومعرفة بكل الآليات حسب مضمون العمل ومجالاته، و إذا ما تعلق الأمر بالتقييم، فإنه لابد من مراعاة الطرف الآخر الذي

¹ - عبد الرحيم الكردي. البنية السردية للقصة القصيرة. مكتبة الآداب. القاهرة. مصرط3. 2005. ص13.

يكون بمثابة المستقبل و المتلقي، و هذا ما يقودنا إلى معرفة مكونات السرد وأنواعه وما إلى ذلك:

1) مكونات السرد:

إنّ العمل الروائي يحتاج إلى سرد يخضع فيه إلى ثلاث عناصر أو مكونات و هي: السارد (الروائي)، و المسرود له (المتلقي)، والحكاية (مجموع الأحداث والوقائع)؛ فنكون أمام أهم عناصر التواصل وهي المرسل/ المستقبل (المرسل إليه)/ الرسالة.

1/ السارد (الراوي/ المرسل) (Le narrateur): وهو الشخص الحاكي للأحداث سواء كانت حقيقية أو متخيلة فهو المرسل، ينقل الأحداث إلى المروي له و هو شخصية ورقية كما يراها رولان بارت يستخدمها المؤلف ليري على لسانه الأحداث، و بهذا يكون الفرق بين الروائي و الراوي، أنّ الروائي هو المؤلف كشخصية حقيقية واقعية، و الذي يخلق شخصية الراوي الذي يقوم بدور الحاكي فيكون ستارا للمؤلف.

قد يكون السارد مشاركا في الأحداث و في هذه الحالة يكون شخصية من شخصيات الرواية و يستعمل ضمير المتكلم، و قد يكون ناقلًا للأحداث فلا يشارك في الأحداث و هناك يستعمل ضمير الغائب وفي هذه الحالة نكون أمام الرؤية السردية أو زاوية رؤية الراوي (أشكال التبئير Focalisation) و يعرف بوت (Wayne G.Booth) زاوية الرؤية (point de vue) " إنّنا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية؛ هي بمعنى من المعاني؛ مسألة تقنية و وسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"¹، فتكون غايات السرد هي المتحكمة في زاوية الرؤية و التي تتمثل في اختيار طريقة السرد للوصول إلى قصدية يحددها الكاتب (المؤلف) و التي يشترط فيها الطموح، والذي على أساسه تحمل الرواية دلالات و معاني تتجاوز اللفظ و بهذا تتحقق الرؤية السردية والتي تعرف أيضا بزاوية الرؤية، لأن الأحداث متكررة و متناقلة، لكن الاختلاف في النقل يكمن في الهدف منه و طريقة و وجهة نظر

¹ - حميد لحمداني. بنية النص السردى. ص46.

السارد الذي يحاول أن يُحمِّل عمله ما يريده من ايدولوجيات و انتقاد و أحيانا اعترافا قد يكون ذاتيا أو موضوعيا، فيكون هناك نوعان من السرد حسب الشكلانيين الروس وخاصة توماتشفسكي الذي يرى أن السرد يكون في نمطين؛ ذاتي (subjectif) و موضوعي (objectif) كما ورد في كتاب بنية النص السردى .

1/ السرد الموضوعي (OBJECTIF):

و فيه يكون الكاتب على دراية تامة بشخصياته، فيصفها وصفا محايدا، و كذلك الأحداث معتمدا ضمير الغائب، و يترك القارئ يتلقى هذا الوصف و يُحلّله، و يُكوّن نظريته الخاصة به بناء على معطيات قدّمها الراوي في سرده الموضوعي، فتكون الدلالة والعلامة من خلال الصور الذهنية المرتسمة في ذهن القارئ غير مقيدة أو مؤطرة، فلا يظهر في هذا النوع من السرد رأي السارد بل يترك الحرية للقارئ ليكون أفكاره و يتأمل و يستخلص، فقد يصل إلى قصديته وقد ينحرف عنها إيجابا أو سلبا، و نجد هذا النوع من السرد في الروايات الواقعية.

2/ السرد الذاتي (Subjectif):

و فيه يكون الراوي هو النّاقل للأحداث بشخصياتها، واصفا لنا ما يراه من وجهة نظره، فيكون بهذا مؤطرا و موجّها لتفكير القارئ، فيحيط بذهنه و يحاصره لكي لا يخرج عما يريده من قصدية وفق ألفاظ و تراكيب و بناءات و أوصاف و صور تعبيرية، تجعل المتلقي يميل على ميل الراوي فيحب ما يحبه و يكره ما يكرهه على جميع المستويات، فقد يصوّر لنا الراوي شخصية شريرة على أنّها شخصية غير ملامة و مثيرة للشفقة و يخلق لها الأعذار فيما تفعله من شرور، كما أنه قد يجعلها شخصية آتت أمرا عظيما و مسّت بالطابوهات المتمثلة في ثلاثية (الدين، السياسة، الجنس).

و لأنّ الذاتية صفة السارد في هذا النوع من السرد فإنّ طغيان الجانب العاطفي والإيديولوجي للروائي و الراوي مهيمن على العمل، يكون أكثر توظيفا في الروايات

الرومانسية بدرجة كبيرة و كذلك الروايات التي تهدف إلى نشر أنساق ايديولوجية معينة في قالب روائي يستهوي القارئ فيميل إلى فكر دون آخر لميوله لشخصية دون أخرى حسب ما صورها له السارد واستمال مشاعره إليها حتى و إن كانت غير سوّية.

إنّ حديثنا عن السارد يقودنا إلى مدى معرفة السارد (الراوي) بشخصيات الرواية و ذلك من خلال ما يصطلح عليه بزاوية الرؤية السردية حسب الناقد الفرنسي جان بويون (Jean Pouillon) الذي يعد من الأوائل الذين تطرقوا لهذا المصطلح و الذي له مسميات أخرى منها : التبئير، الرؤية السردية، وجهة النظر،.. وقد اعتمدها تزفيتان تودوروف في مقال بعنوان " مقولات الحكيم " و هي: " السارد > الشخصية... السارد = الشخصية... السارد < الشخصية"¹.

1/ السارد > (الراوي) الشخصية: (الرؤية من الخارج) (vision de dehors).

و يعرف هذا النوع بالتبئير الخارجي، و تكون فيه معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات، فيصفها وصفا خارجيا من حيث الحركات والأشكال دون الولوج إلى أذهانها و تفكيرها، و دون التطرق لآرائها رغم أن الكاتب هو من خلق هذه الشخصيات، فعدم معرفته بالشخصيات هو أمر مقصود لكي يرفع من أفق تخيل القارئ" و وصفت الرواية المنتمية لهذا الإتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكلوجية..²، فتكون قريبة للواقعية و العقلانية.

2/ السارد = الشخصية (الرؤية مع؛ Vision avec):

و تكون معرفة السارد مساوية لمعرفة شخصياته و يوظف فيها ضمير المتكلم غالبا، دون تبرير لسلوكاتها، و قد يكون الراوي أحيانا ضمن الأحداث مشاركا فيها، و هنا يتساوى مستوى الحصار الذهني على القارئ مع مستوى حريته في الولوج إلى ما وراء الوصف أو مقولات الشخصيات، و كثيرا ما نجد هذا النوع من السرد في السّير الذاتية أو الروايات

¹ - عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص 152.

² - د. حميد لحداني. بنية النص السردية. ص 48.

التي يحاول الروائي أن يظهر وجهة نظره من خلال ضمير المتكلم، و أن يمنح القارئ معلومات تساعد على معرفة و استشراف القصديّة، و يعرف هذا بالتبئير الداخلي.

3/ السارد < الشخصية (الرؤية من الخلف) (Vision par derrière):

و هنا يكون السارد أكثر معرفة من شخصيات الحكاية، فهو يعرف كل أحاسيسها فيقوم بتفسيرها و تبرير مواقفها و تفكيرها و يتغلغل إلى باطنها و لا يتخذ لنفسه زاوية معينة للسرد، بل يكون متحرّرا، حاضرا حضورا سلطويا يحرك الأحداث و الشخصيات كيفما يشاء معللا تصرفاتها، مما يجعل التبئير غائبا أي في درجة الصفر.

فالشخصيات مع هذا السارد تجهل تفكيرها ومشاعرها فيقوم السارد مقامها كمحلل نفسي و ايدولوجي مستشرفا لما هو آت، وهذا النوع من السارد ليس ارتجاليا بل له قصديّة تكمن في السيطرة التامة على المتلقي وتكوين صورة ذهنية معينة مكتملة المواصفات في مخيلة القارئ. و يمكن أن نلخص ما ذكرناه في الجدول التالي:¹

جيرار جنيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر من الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

و من خلال الجدول نجد أن أنواع السارد من حيث معرفته بالشخصية تطرق إليها كبار النقاد مع اختلاف في التسميات فجنت ركز على زاوية التبئير، أما بويون فقد ركّز على زاوية الرؤية في حين أن تودوروف نظر إلى علاقة السارد بالشخصية و كلّها تصيب في المفهوم نفسه. و السؤال الذي يطرح نفسه ، هل الراوي (السارد) متفرد في العمل الروائي أم أنه قد يتعدد؟ وفي هذا يرى جنيت " أن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكيم...أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة،

¹ - جيرار جنيت وآخرون. تر. ناجي مصطفى. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي. المغرب. ط1. 1989. ص115.

إما أن يكونوا أبطالا في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي، أي مجرد شهود¹، و كما أشرنا من قبل فإن السارد حاضر في النص السردى سواء بضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكل ضمير دلالاته فالمتكلم دليل على حضوره الشخصي و معرفته بالشخصية و الأحداث و كل ما يتعلق بها زمنا و مكانا أما ضمير الغائب فدليل على النقل و الغياب عن الأحداث أو أن يكون مجرد شاهد دون أن يكون جزء مما يحدث، و لأن ضمير المتكلم أو الغائب قلما يعود على شخصية واحدة و بذلك فإن تعدد الرواة يكون بتعدد الأحداث التي تختلف فيها الشخصيات سواء كانت شخصيات ضمنية أو شخصيات شاهدة، أي خارجة عن الحكى و قد يتعدد الرواة باختلاف الضمائر للأحداث نفسها لتوضيح اختلاف وجهات النظر خاصة إذا ما تعلق الأمر بالجانب الإيديولوجي أو الصدق الفني، كما يمكن للراوي نفسه أن ينظر للحدث نفسه من زوايا متعددة على ألسنة شخصياته، و هذا ما يعرف بالرؤية المجسمة حسب تودوروف.

و نحن نتحدث عن زاوية الرؤية من طرف الراوي نجده أحيانا متحيزا لشخصياته، ذاتيا أو موضوعيا يعمل كناقل دون إبداء لرأيه وهنا نقف عند أنواع الرواة حسب الدكتوراة يمنى العيد في كتاب تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق.

(2) أنواع الرواة:

و ترى الدكتوراة يمنى العيد أنهم ثلاثة أنواع "الراوي العليم بكل شيء، الذي يهيمن على عالم روايته،...و الزاويان المتناقضان أو المتصارعان،...و الراوي الشاهد و هو الزاوي الذي يظهر في أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية التي ينطلق منها الراوي العليم بكل شيء،...²."

1/ الراوي العليم بكل شيء: وهو الراوي المحيط بكل تفاصيل وصفات ومكونات شخصياته ويعمل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تخفيا ليمجد شخصياته و ينحاز لها.

¹ - د. حميد لحداني. بنية النص السردى. ص 48.49.

² - د. آمنة يوسف. تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق. ص 51.

2/ الراويان المتناقضان أو المتصارعان: وهما راويان اثنان يحاولان إثبات رؤية ثنائية في بنية الرواية فيكون التمازج بين الضميرين، المتكلم و الغائب و بين الذاتية و الموضوعية.

3/ الراوي الشاهد: ومن خلال تسميته فهو راوي شاهد و ناقل للأحداث دون أن يتدخل برأي أو مزيدة و مناقصة، فيكون موضوعيا في طرحه و يتناسب هذا النوع من الرواة مع الروايات الواقعية والتاريخية و مع الظروف السياسية المحيطة بالكاتب و التي تضيق على الأنساق الإيديولوجية و الحرية التعبيرية.

يمكن أن نجد في رواية واحدة تعددا لأنواع الساردین سواء من حيث معرفتهم و علاقتهم بالشخصية أو من حيث الذاتية و الموضوعية والتحيز للشخصيات، كلما تطلب المقام ذلك، خاصة وأن الرواية المعاصرة كسرت الطابوهات و لقي الكتاب حرية تعبيرية وهنا يكمن ذكاء المؤلف الذي يُحمّل نصه مدلولات وعلامات تخضع لمستويات القارئ.

و تجدر الإشارة إلى ضرورة التفريق بين السارد(الراوي) و الروائي و هو المؤلف و كاتب العمل النصي لأنّ السارد جزء من المحكي و هو من تأليف الكاتب الذي يستتر خلفه، فالروائي لا ينتمي للنص فهو معطى تاريخيا في حين أن السارد جزء من النص و المتخيل مما يجعله غير واقعي، و بذلك يكون الروائي شخصية حقيقية موجودة واقعا، أما السارد فهو من متخيل الروائي يتحكم به كيفما يشاء وفقا لقصديته من العمل، و هو بمثابة الوجه الآخر أو الأنا المتخفية.

2/ المسرود له(المروي له):

كل عمل أدبي ملزم بمبدأ التواصل، و إلا اعتبر بوحا ذاتيا حبيس الأدرج، إذ لابد من متلق سواء كان فرديا أو جماعيا، معلوما أو مجهولا من حيث الأسماء أو المستويات، سواء كان سامعا أو قارئاً، قد يكون مقصودا أو غير مقصود (عاما).

إنّ أيّ عمل أدبي و خاصة المكتوب يبقى ميتا إلا إذا أحياه المتلقي تلقيا منفعا أو ممتعا من خلال التحليل و النقد فينتقل من وظيفة تعليمية إلى وظيفة جمالية تنشط

المتخيل و تخلق معها التأويلات، و هذا ما يجعل من العمل الأدبي يتعدى العمل الكتابي و الإخبار و السرد إلى ما وراء اللفظ، لكون القارئ المعاصر في عمومته لم يعد يقرأ رغبة في معرفة أحداث قصة ما، بقدر ما يبحث عما وراء العمل، فالروائي اليوم لا يكتب لقارئ محدود الأفق، حتى وإن لم يصل به إلى القصصية المنشودة فإن الكثير من الأسئلة تتشكل على مستوى ذهن المتلقي يحاول البحث عن إجابات لها تصل به إلى العلامات و يتكون بذلك التأويل، و لا تقصي الناقد كونه أيضا قارئاً يتلقى إجابيات و سلبيات أي نص تزيده نشاطا و وجودا، ولكي يتحقق ذلك لا بد من معرفة القارئ بلغة المؤلف تركيبيا ونحوا ومعنى وهذا ما يتماشى مع نظرية التلقي القائمة على التفاعل بين النص والقارئ من خلال فعل القراءة الذي قد يكون تزامنيا مع النتاج الأدبي أي لاحقا له عبر تعاقب زمني، أي أن زمن القراءة و النتاج غير متطابقين، إذ يكون القارئ غير منتم لزمن المؤلف و بالتالي قد يكون القارئ و المؤلف من زمن واحد و ظروف مشتركة و معطيات متبادلة و متعارف عليها و معيشة من كليهما و قد يكونان من زمنين مختلفين بيئة و فكرا و مجتمعا، و هنا نجد العلامة تختلف حسب ما ميّزها دوسوسير في ثنائية الدياكروني و السانكروني (التزامني)؛ فالنص لا يكون كائنا إلا من خلال القارئ المستوعب له باعتباره شريكا في العملية الإبداعية، التي لا تتشكل إلا من أجله بصفته متلقٍ.

فالقارئ كعنصر ثالث في عملية التواصل هو بمثابة المقيم و الحاكم على نجاح النص أو فشله من خلال علاقة حوارية خفية تجعل من المؤلف يشرك القارئ في عمله وفقا لقانون العرض و الطلب فلا يعقل أن يكتب المؤلف ما ينفر منه القارئ أو لا يستهويه و يجذبه أو لا يفهمه و بذلك فإن المؤلف و هو يكتب يحرص حرصا شديدا على مبدأ التقبل و الجذب و أفق الإنتظار للقارئ و يرى هانزروبرت يابوس (H.R.Jasuss) و هو من منظري نظرية التلقي، أن القارئ: "...مركزا لطاقة العمل المقدم، إنّ النبض التاريخي للعمل

الأدبي لا يقبل دون الإشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي والنظرة المختلفة لعمل المؤلف...¹.

إنّ المؤلف مرتبط بالقارئ لأنه غالبا ما يكتب له، فيكون القارئ شريكا للمؤلف في إبداعه الذي لا يتحقق نجاحه دون قارئ يحكم على عمل المؤلف إمّا بالحياة أو الموت بالنجاح أو الفشل أن يظهر للوجود أو يبقى حبيسا، و كما أن المؤلف مؤلفون، فإن القارئ أيضا قراء، فالنتاج الأدبي طاغوي حي من حيث بناء الداخلية ونشط متطور من حيث ارتباطه بالقارئ من خلال فعل القراءة التي تكون وسيطا لاكتمال جوانب النتاج الأدبي.

(3) أنواع القارئ (المسرود له):

" كتب نور ثروب فراي N.Fraye ذات مرة قائلا: لقد قيل عن بويم (Boehume) أن كتبه مثل نزهة يجلب إليها المؤلف الكلمات، بينما يأتيها القارئ بالمعنى، و يمكن أن يكون القصد من وراء هذه الملاحظة سخرية موجهة لبويم، إلا أنها وصف دقيق لجميع أعمال الفن الأدبي بدون استثناء"². فالقارئ خالق للمعنى و المعنى متعدد بتعدد الألفاظ و الذهن المستقبل الذي يختلف من قارئ لآخر حسب مستواه وتجاوبه مع النص الملقى إليه من المؤلف.

1/ القارئ الضمني: (Lecteur implicite/Implied Reader):

النص كبنية يأخذ بالإعتبار وجود متلق والذي يحدّد طريقة البناء سواء تركيبا أو لغويا، فيكون بمثابة القارئ المتخيل أو المضمّر الذي يتخيله المؤلف أثناء كتابته للنصّ فينسج وفق هذا التخيل نصا مفصلا على مقاس هذا القارئ غير حقيقي، فيخلق أحداثا وفجوات، كما يضع له الكاتب توجيهات داخلية لكي يساعده على الوصول إلى المعاني المضمرة والقصدية، لأن عمل دون هدف يتيه في فوضى التأويلات قد تكون فوضى منظمة و قد تكون تعددية تابعة لأفق الإنتظار، فالقارئ الضمني حاضر أثناء فعل الكتابة يعمل كموجه

¹ عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياكوس وايزر. دار النهضة العربية. القاهرة. مصر. د.ط. 2002. ص2.

² - المرجع نفسه. ص15.

للمؤلف إلى بنية ما لنصه، كما يعمل المؤلف على توظيف كل ما يوجه القارئ إلى فهم معين و قد شُيّد القارئ الضمني " على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعية، و قيمة نصية، و هاتان القيمتان هما ما يميّزان مفهوم إيزر عن غيره من المفاهيم"¹، نرى أن هاتين القيمتين تتشابهان بمبادئ دوسوسير المعتمدة على المرجع واللغة كدال، فيكون المؤلف في نتاجه الأدبي يمثل الأنا الأولى إلاّ أنها مرتبطة بالقارئ الضمني و الذي يمثل الأنا الثانية له فقد تتوافقان و قد تتنازعان إلى حد الوصول إلى توافق بينهما يرضي الطرفين.

2/ القارئ المثالي:

هو قارئ نشط يعمل على الوصول إلى كل معاني التخيّل، فيقوم بتشريح النصّ لأنه يملك كل القدرات اللغوية و الدلالية التي تتيح له الوصول إلى البنية العميقة، أي تجاوز الظاهرية في النتاج النصي فيعيد إنتاجه بشكل جديد، فيضيف للنصّ جماليات كانت خفية فيه، و يتحقق هذا من خلال تمكن القارئ المثالي من لغة المؤلف لكي يستطيع التغلغل إلى السّنن السائد في نصوصهم، و قد يكون المؤلف في حد ذاته قارئاً مثالياً لنصه نظراً لمعرفته الواسعة بقصدية عمله.

3/ القارئ الحقيقي:

وهو القارئ الذي يستقبل العمل، فجمهور القراء عندما يتلقى عملاً أدبياً فبطبيعة الحال سيصدر أحكاماً، هذه الأحكام تختلف باختلاف ما هو دارج في ثقافتهم و مرجعيتهم اللغوية و الإيديولوجية مع مراعاة اختلاف زمن التلقي وزمن الكتابة إذ قد يتوافق و يتزامن الزمانان، و هنا يكون التركيز على الطريقة التي يتم بها تلقي القراء للعمل الأدبي و زمنه، فقد يكون زمن التلقي لاحقاً لزمن الكتابة فيختلف بذلك التأويل لاختلاف معطيات الزمن المعيش، فنكون أمام ثلاث نماذج من القراء المعاصرين زمنياً؛ أحدهم حقيقي واقعي يعاصر العمل

¹ - عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر. ص55.

الأدبي، أو قارئاً حقيقياً افتراضياً لا يعايش زمن النتاج الأدبي لكنه يملك موسوعة معرفية في الجانب الإجتماعي و التاريخي للفترة التي تم فيها زمن الكتابة، فتسهل عليه الوصول إلى إصدار أحكام قريبة جداً من التجاوبات تامة متوقعة وهدف العمل، أما النوع الثالث فيكون دوره مقيداً بما يقدمه لنا النص من علامات ودلالات.

4/ القارئ الأعلى:

والقارئ الأعلى عند لريفاتير "...مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المُستَن في النص"¹، وهذا الإستطلاع ليكون حجة يحتاج إلى فعل جمعي نخبوي، يقف على أهم محطات العمل الأدبي و التي تصبغه بأسلوب يميزه عن غيره، و بذلك فقرة القارئ الأعلى هي قراءة جمعية رغم اختلاف المستويات، وهذا ما يجعلها أكثر مصداقية في إصدار الأحكام، إلا أن ريفاتير يسعى إلى جعلها واحدة مشتركة لاغيا التفرد لكون الأنساق الثقافية و الإيديولوجية و اللغوية لا تتحقق إلا إذا كانت مشتركة بين الفعل الجمعي و هذا ما يجعل رغبة ريفاتير في جعل التجاوب مع النص نفسه رغم تعدد القراء فينشأ بذلك واقعاً أسلوبياً الذي لم يعد خاضعاً للأدوات اللسانية بل لردود أفعال القارئ الأعلى كفعل جمعي مما يجعل احتمال الوقوع في الخطأ محتملاً، نظراً لوجود انزياحات و مفارقات وتعارضات تحتاج إلى موسوعة معرفية على جميع المستويات والتي قد لا تتحقق في مجموع المخبرين من النخبة المكونين للقارئ الأعلى، لكون المعنى الخفي و اظهاره يتطلب قدرات لكي لا ينحرف المعنى.

5/ القارئ المخبر (الخبير):

حسب ستانلي فيش (Stanlay Fish) "هو الشخص الذي يكون متكلاً كفواً باللغة التي يبنى بها النص و يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع

¹ - فولفغانغ إيزر. تر. د. حميد لحداني. د. الحلالي الكدية.. فعل القراءة. منشورات مكتبة المناهل. فاس. المملكة المغربية. د ط . 1995. ص 22.

الناضج عند مهمة الفهم"¹، هذا النوع من القراءة يشترط فيه الكفاءة اللغوية التي بني بها النص فالإختلاف بين لغة النص و لغة القارئ لن تحقق فعل القراءة و التلقي ولن تتجس عملية التواصل و لا تكفي الكفاءة اللغوية إذ لا بد لها من معرفة دلالية لأن اللفظ له معنى منفردا و يكتسب معنى آخر و دلالاته من خلال السياق والمرجعية الثقافية، خاصة وأن الكثير من الألفاظ انزاحت عن معناها اللغوي إلى معنى اصطلاحي وفقا لثقافة المجتمع و النحو التوليدي، ولذلك لا بد من الإستعداد المعرفي و الموسوعي على جميع المستويات دون الإخلال أو إقصاء المعرفة الأدبية كوننا نتعامل مع نص أدبي.

و يرى فولفجانج إيزر (Wolfgang Iser)، أن القارئ الخبير من خلال كفاءته يعمل على استغلال البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة، التي تتطلب مجهودات وحقيقية ثقيلة من المعرفة تتماشى مع لغة و دلالة النص، وهذا يجعل من النص مجموع من العلامات يسعى القارئ الخبير إلى الكشف عنها عن طريق الفهم، و بذلك يحدث التعدد في القراءات بناء على الخبرة المكتسبة من فعل القراءة .

6/ القارئ المستهدف (المقصود) (L e lecteur visé):

جاء بهذا المصطلح أرفين فولف والذي يرى أن أي نص يبني لجمهور قراء مقصود بغية التأثير أو الإعتراف أو الإعلام وما إلى ذلك من مقاصد، فالمؤلف حين بناء نصه يتخيل أو يضع نصب عينيه نوعية معينة من القراء تكون هي المقصودة بهذا النص فيتخير لها ما يناسبها سواء من حيث المستوى أو لأجل تبليغ رسالة ما، دون أن يقصي المؤلف من ذهنه أفق الإنتظار الذي يكون من بين الأمور التي يُراعيها المؤلف لدى قارئه المستهدف، فنجد حاضرا في زمن الكتابة سواء كان من عصر المؤلف أو من عصر لا حق فيبني المفاهيم ويعمل عليها، ورغم أنه قارئ مقصود إلا أن التجارب مع النص ليست مضمونة كليا، ولذلك فهو متخيل لأن التحكم في ردة فعل القراءة غير مضمون فمهما كانت معرفة المؤلف بقارئه

¹ - عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياكوب وإيزر. ص49.

المقصود كبيرة إلا أن عنصر المفاجأة والتغيير الذي يطرأ على دلالات المعاني من زمن لآخر مطروح، ومعرفة الآخر تبقى نسبية وغير مضمونة.

و تجدر الإشارة إلى أن الأنواع التي تطرقنا إليها ليست كلها بل هي أهمها لهذا نجد رولان بارت يحدد أربعة أنواع آخرين من القراء: "القارئ الموهوس (Maniak) ..و القارئ الفيتيشي (Fétiche) ...و القارئ الهستيري (Hystérique) ...القارئ الفصامي (Paranoiaque) ..."¹.

1/ القارئ الموهوس: فبعد أن يخرج النص و يتلقاه القارئ يعيد إنتاجه مرة أخرى من خلال قراءة جديدة له بناء على النص الأصلي، و كثيرا ما نجد هذا النوع من القراء من النقاد أو الدارسين للنص الأدبي فيكون بذلك نتاج نصي.

2/ القارئ الفيتيشي: هو قارئ غير جدي لا يهتم بصلب النص بل يلتصق بأجزائه فقط لغاية المتعة، و هذا اسقاطا للشخصية الفيتيشية التي تعد شذوذا جنسيا لا يتحقق برغبة كاملة للجسد، بل لأجزاء منه، فكذلك متعة القراءة عند هذا النوع من القراء تتحقق بمرور سريع بين أجزاء النص لغرض التمتع بمقاطع دون سواه حسب رغباته.

3/ القارئ الهستيري: و هو القارئ المقبل على النص اقبالا شغوبا فلا يترك لا كبيرة و لا صغيرة إلا توقف عندها بالتحليل و التعمق، رغبة منه في الوصول إلى مغالق النص من خلال كل تفاصيل النص وأجزائه.

4/ القارئ الفصامي: فالفصام هو انفصال في شخصية الفرد وبذلك فإن القارئ الفصامي ينتج نصا لا يكون موازيا للنص الأصلي بل مخالفا له مما يخلق تشتتا في فعل القراءة و عدم الوصول إلى الهدف والعلامات المنشودة من العمل.

نلاحظ أن رولان بارت حدد قراءه للنص من خلال الجانب النفسي لهم، مما يجعل الشعور هو المسيطر على فهم النص و تقصي الفجوات و البياضات و الوقوف عندها

¹ - عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص 183. 184.

بالتأويل سواء باللجوء إلى تأويل عرفي أو ثقافي أو نفسي محاولاً ربطه بالجانب اللغوي المتحقق في النص، فالقارئ مهما كان نوعه فإنه يبحث عن فك للشيفرات باختلاف أنواعها (هيرمينوطيقية، موضوعاتية، رمزية، سلوكية، ثقافية..) الموجودة على مستوى النص و ملء الفجوات و تسويد البياض.

يرى ميشيل شارل أن القراءة كفعل هي الوحيدة التي تحقق للنص أدبيته، لأن النص حبيس لا معنى له، و نتاجه يكون بالقراءة و دون ذلك فلا أثر له، و من أجل قراءة فعالة يشترط شارل مجموعة من الشروط:

- 1- الإبتعاد عن الجاهزية النصية بحثاً عن إنحرافية المعنى. لأنّ قرّاء النص لا تعني إعادة تكرار ما كتبه المؤلف قراءة حرفية، وإنما هي استنتاج للدلالات.
- 2- قراءة النص بحثاً عن المعاني السامية دون تأطير و حصر، لأنّ النص الحقيقي يسمو بألفاظه إلى معني خفية تثير القارئ لاكتشافها سواء وافقت أفق انتظاره أو كسرتة.
- 3- لكل نص ثغرات و بياضات و سقطات مقصودة أو غير مقصودة، يجب أن يكون القارئ متصيّداً لها، لأنها تشكل فضاء آخر لما لم يقل أو يكتب (المسكوت عنه) والذي كثيراً ما يمون هو محور العملية النصية.

و من خلال هذه الشروط نجد ميشيل شارل قد رسم للقراءة فعلاً سيميائياً، من خلال تجاوز القراءة للبنية السطحية إلى البنية العميقة، و عدم التعامل مع المعاني الجاهزة في النص دون تجاوز الفجوات والثغرات والبياضات التي تكون لبّ العلامات والدلالات التي يفصح عنها الكاتب، لأن الإفصاح يُفقد المعاني قيمتها و مدلولاتها العميقة و كما يقول نزار قباني: كلماتنا في الحب تقتل حبنا إنّ الحروف تموت حين تقال

فالمسكوت عنه و المحذوف يكون أهم ما يرمي إليه النص، لأنه يشغل الفكر و يفتح المجال أمام التأويلات والمتخيلات للوصول إلى العلامة الصحيحة في ظل فوضى التأويلات و تعدد القراءات، و لا غنى عن التحليل السيميائي الذي يصل بالقارئ إلى بر

القصدية، من خلال تجاوز النقائص الموجودة في النص سواء على المستوى اللغوي أو التوليدي أو السوسولوجي للأدب، لأن الكاتب مهما كان متمكنا لا بد له من سقطات يعمل القارئ على سدّها و تعويضها من خلال رؤاه فوق نصيّة.

3/ المروى (المسرود):

و هو الرسالة الموجودة بين السارد والمسرود له، و التي تتمثل في النص، و حسب ما جاء في معجم اللسانيات فإنّ نصا هو "مجموع الملفوظات اللغوية التي يمكن إخضاعها للتحليل، فالنص إذا عينة من السلوك اللغوي الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا"¹، و بالتالي فإنّ عملية التّواصل بين السارد و المسرود تتم وفق لغة إما مكتوبة أو ملفوظة و لا تكون هذه اللغة جامدة بل هي لغة قابلة للتحليل من أوجه كثيرة سواء من حيث البناء و التركيب و الصوتيات و الصور المبدعة لفظيا و ذهنيا و تخيليا و كل ما له علاقة باللّغة التي يشترط أن تكون قاسما مشتركا بين السارد و المسرود و تعد الألفاظ و المعاني، الأفكار، الخيال، الصور البيانية، البديع، العاطفة، الأساليب، من أهم العناصر التي يقوم عليها النص.

كما أنّ النص حسب رولان بارت هو "...كيانا فوضويا، لأنه لا يخضع لأي نظام أو عقلانية أو قواعد...، النص خليط من التناصات و الإحالات و الأصداء و اللغات الثقافية غير المحدودة...، يتم إنتاجه بواسطة القارئ، فهذا الأخير ليس مجرد مستهلك، بل يتعاون و يشارك في تحقق النص"².

إن النص بهذا المفهوم لا يخضع لقالب محدد تكتب وفقه النصوص بل هو فوضاوي من حيث تعدد القوالب و البناءات، لا ينطلق من عدم فدائما هناك نقطة إنطلاق تعتمد على التناص لأن المعاني مطروحة في الطريق، كما أن اللغات الثقافية للمجتمعات لها تأثير على

¹ - محمد الأخضر الصبيحي. مدخل إلى علم النص و مجالاته و تطبيقاته. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الإختلاف. دط. 2008. ص20.

² - عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص183.

النّص و صاحبه الذي يلقيه للقارئ فيلقفه، ليس كمستهلك و إنّما كطرف مساعد في نتاج النّص و تحقّقه من خلال القراءة التحليلية.

و يرى إيزر أنّ النّص " يتموضع توافقا مع الأنساق الدلالية السائدة في عصره لكونها أمثلة فكرية لفهم و تأويل الواقع،...¹، فالنّص ليس تركيبا و بناء اعتباطيا، لكونه يعتمد على ما يفرزه العصر من أنساق دلالية وذلك ليحقق التواصل غايته لأن اختلاف الأنساق الدلالية بين السارد و المسرود من خلال النّص تعيق الوصول إلى غاية النّص إذ لا بد من مسايرة ما هو سائد في العصر و العالم، لأن الفكر يحكمه في مجمله العرف و التفكير الجمعي لكون الإنسان اجتماعي بطبعه.

أمّا النص السردى فهو نص أدبي و نص قائم على العناصر الأساسية للنّص، إلّا أن نوعه كسرد تجعله يتميز بمجموعة أخرى من العناصر؛ و هي الحكى الواقعي أو الخيالي بوجود أحداث مرتبطة بشخصيات و زمان و مكان وفق بنية سردية و حبكة في نص نثري لغوي.

إنّ النص السردى بصفته المروى (المسرود)، يقوم مقام الرسالة بين السارد و المسرود فتظهر فيه تنائيات: (المبنى/المتن الحكائي) لدى الشكلايين الروس، و ثنائيات (الحكاية/الخطاب)، أو السرد بدل الخطاب عند اللسانيين أمثال: تودوروف، جنيت، ريكاردو،... كون السرد يمثل المبنى كشكل للحكاية التي هي المتن.

تختلف طريقة السرد من كاتب لآخر وهذا ما يخلق التّنوع والتميّز بين الكتاب و قد أصبح الاختلاف في السرد إبداعا يتنافس فيه، فالأحداث قد تتكرّر لكن طريقة طرحها وسردها تختلف من سارد لآخر وفق أسلوب يخضع للمتن الحكائي، والذي في عمومته يمثل مجموع الأحداث المرتبطة فيما بينها حسب النظام الطبيعي، أي وفق تعاقب زمني وسببي، أما المبنى الحكائي فيعتمد على أحداث المتن الحكائي، لكن بترتيب خاص يراه الكاتب مناسبا

¹ - عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر العاصمة. الجزائر. ط1. 2007. ص194.

ليقدم سرده دون احترام للتسلسل المنطقي معتمدا في ذلك على الكثير من التقنيات، تتماشى و تقدم التجريب في الرواية فيهدم و يخرب تقنيات و يبني تقنيات جديدة تفرزها حركة التطور الأدبي.

و يرى توماتشفسكي أن "المتن الحكائي هو مجموع الوقائع المرتبطة فيما بينها و التي تكون مادة أولية للحكاية، أما المبنى الحكائي فهو خاص بأسلوب ترتيب هذه الأحداث في الحكى ذاته..¹، أي أنّ القصة بأحداثها الواقعة تمثل المتن الحكائي، في حين أن المبنى الحكائي هو عرض لهذه الأحداث بطريقة فنية بعيدة عن النقل و الإخبار.

إنّ النصّ السردى كوسيط بين السارد و المسرود يجب أن يتصف بالتأثير و التشويق و الإبداع و التميز، و القارئ في مجمله يبحث عن التجديد، و السارد لا يفوته هذا، فهو ليس ناقلًا لأحداث وقعت، هناك من يعرفها و هناك من مرت به، فهنا تظهر براعة المؤلف في التلاعب بالأحداث، سواء على مستوى البناء أو على المستوى اللغوي الذي يسوقنا إلى الشعرية و الفنية، فلا ابداع دون فن، أو ما يعرف بالحبكة الفنية.

و يميز توماتشفسكي بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي إضافة إلى ما سبق ذكره معتمدا على " مفهوم الحافز (motif) و أنماطه (حوافز مشتركة - حوافز حرّة) و أنواعه (حوافز دينامية - حوافز قارة)، و أنساق التحفيز (التحفيز التأليفي، التحفيز الواقعي، التحفيز الجمالي..²، فالحافز أحداث جزئية مشتركة لا يمكن الإستغناء عنها في الحكى و إذا ما سقطت اختل المعنى و القصة ككل، فتكون مهمة في المتن الحكائي، أما الحوافز الحرّة فهي أحداث يمكن الإستغناء عنها و إذا ما سقطت من الحكى فإنها لا تؤثر في القصة لأنّها تدخل ضمن تكوين المبنى الحكائي من الناحية الفنية، فحتى و إن لم يختل المعنى و اكتملت القصة إلا أنّ الجانب الفني يصيبه خلل و نقص و هنا تكمن براعة المؤلف.

¹ - حميد لحداني. بنية النص السردى. ص21.

² - عبد الواحد مرابط. السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص128.

و لأنّ القصة تشهد حركة ديناميكية و ليست ثابتة، فإن الحوافز تتغير بتغير الأحداث خاصة ما تعلق بالأفعال و تطور الشخصيات، وهي لعبة الكاتب لإثارة التشويق لدى القارئ و إضفاء طابع الحيوية في نصه و تسمى هذه الحوافز بالحوافز الديناميكية، قد تكون هذه الحوافز مشتركة، و قد تكون حرة حسب مقتضى الحكي، كما أن هناك مشاهد تستدعي حوافز قارة و غير قابلة للتطور و الحركيّة كضرورة الماء لنمو النبات، و هي ضرورية خاصة في الوصف.

أما أنساق التحفيز فهي ثلاثة:

أ- التحفيز التأليفي: و يقوم على عدم إقصاء أي حافز (حدث) مهما كان بسيطاً، فكل حدث يحمل دلالة.

ب- التحفيز الواقعي: ويكون إما بأحداث واقعة أو أحداثٍ يمكنها الوقوع عن طريق التخيل، فالمتخيل لا يحمل فقط أحداثاً عجائبية صعبة التحقق، بل هو رؤيا ذهنية للكاتب يرسمها في مخيلته و ينسجها ضمن أحداثه، و هذا ما يمكن إدراجه ضمن الجانب الفني.

ج- التحفيز الجمالي: نظراً لكون النصّ السردى موجه للمتلقى، فلا بد من توفر عناصر التأثير و الإشارة و الإغراء و التشويق و الجذب و يتأتى ذلك من خلال الكثير من الفنيات، أهمّها الجانب الجمالي فالإنسان بطبعه يميل إلى كل ما هو جميل سواء من حيث جمال الإتساق و الإنسجام بين الأحداث أو على المستوى اللغوي أو الفكري.

إنّ الحوافز بأنماطها و أنواعها و أنساقها ليست اعتباطية، بل لها مدلول و علامة يسعى الكاتب من خلالها إلى دعم قصديته و إثراء نصه و الرقي به على جميع المستويات و حسب رولان بارت " الفن لا يعرف الضوضاء، إنّه عبارة عن نسق خالص و ليس هناك أبداً وحدة ضائعة"¹، و هذا ما يؤكد أنّ النصّ السردى كعمل فني له علاقة وطيدة بالبحث السيميائي الذي يبحث عن سبب الوجود و مدلوله، وبذلك يكون العمل الفني مجموعة من

¹ - حميد لحمداني. بنية النص السردى. ص29.

العلامات تدرك من خلال التلقي و التأويل، فيخرج النص من حالة الجمود إلى الكثافة و النشاط و الحيوية، و هذا يتطلب قارئاً نشطاً يملك خبرة و قدرة على اكتشاف ما وراء اللفظ أو الجملة أو الفقرة و من ثم النص كله.

إنّ النصّ السردى كان محلّ اهتمام كبير من طرف النقاد منذ القديم و تطورت مع نظريات التلقي التي فتحت للتحليل السيميائي أبواباً واسعة نظراً لتداولية النصوص و اللسانيات، مما جعل الهيرمينوطيقا (علم التأويل) الغربية القديمة زايدة على اهتمامها بالنصوص الدينية تهتم بالنصوص الأدبية، لكون النصّ السردى ليس نصاً جامداً أو نصاً خُلق لنقل أحداث بل يحمل في طيلته الكثير من العلامات لكونه رسالة من السارد إلى المسرود، و لذلك اهتمت الهيرمينوطيقا كونها علم التأويل، بالنصوص الأدبية بعد أن كان اهتمامها منصبا على النصوص الدينية فقط، كون الدين من أهم مقومات المجتمع، هذا الأخير توسعت ثقافته فلجأ إلى النصّ بمختلف أجناسه لينقل ما شاء من الإيديولوجيات و الثقافات، سواء كان بناءً أو هداماً.

(4) أشكال السرد:

و نجدها في مقولات الحكى لتودوروف و يرى أشكال السرد في ثلاث مستويات للخطاب و هي: " زمن المحكى و مظاهر المحكى (aspects) و صيغ (modes) المحكى،.."¹ قد يعتمد المؤلف على الترتيب الكلاسيكى للأحداث فيكون الخطاب متسلسلاً (enchainement)، تطابقاً مع زمن القصة، كما يمكن دمج الأحداث (enchassement) فتكون قصة داخل قصة وخير مثال " ألف ليلة و ليلة" و قد يلجأ إلى التناوب (alternance) فتجمع عدة قصص في الوقت نفسه.

¹ - عبد الواحد مرابط. السيميائية العامة و سيميائية الأدب. ص174.

يرى تودوروف أن السرد متنوع ولا يعتمد على علاقة تراتبية و نظام واحد بل مختلف من كاتب لآخر أو نجده يتغير بتغير الأحداث و في عمومها يكون الهدف منه إثارة التشويق لدى القارئ وإبعاده عم الملل ولذلك فإن أشكال السرد هي ثلاثة :

1/ السرد المتسلسل (المتتابع):

و فيه يكون زمن الخطاب مطابقا لزمن القصة، أي زمن الكتابة مطابقا لزمن الأحداث، فتكون الأحداث متسلسلة ومتتابعة وفق زمن منطقي من بداية الأحداث إلى نهايتها، و كثيرا ما نجده في السرد الكلاسيكي.

2/ سرد الإدماج (المتقطع):

و لا يحترم فيه السارد الزمن المنطقي للأحداث، فقد يبدأ من نهاية القصة ثم يعود إلى بدايتها فيكون بهذا زمن الخطاب مخالفا لزمن القصة، فيخلق بذلك جمالية فنية، و يحدث هذا إذا ما طرأ حدث جديد أو ظهرت شخصية جديدة تضطر الكاتب أو السارد إلى قطع مسار زمن القصة للوقوف عند الحدث أو الشخصية الجديدان، فتكون الأحداث الأولى بداية للسرد، أما السرد الجديد بأحداثه و شخصياته، أحداث مدمجة و لهذا سمي بسرد الإدماج و أيضا بالسرد المتقطع، لحدوث تقطع في مسار الأحداث السابقة للحدث الجديد، و هو تقطع مؤقت إذ لابد من العودة إليه لكي لا تخلق في النص فجوة، و بهذا يكون السرد المتقطع، متقطع من حيث زمنه المنطقي، و يعكس هذا النوع من السرد قدرة الكاتب على التلاعب بالأحداث دون تشتيت لأفكار القارئ الذي لا يستصغف فوضى السرد، و يندرج هذا ضمن آليات التلقي و كسر الرتابة.

3/ السرد المتناوب:

و من تسميته تتكشف لنا آلية السرد التي يكون فيها زمن الخطاب إما مطابقا لزمن القصة أو مخالفا، نظرا لتعدد القصص في النص السردى إذ تتناوب القصص فيما بينها، فنجد الكاتب ينتقل من قصة إلى أخرى دون أن تكون هناك فجوة إذ لابد أن تكون هناك

صلة بين القصص المتناوبة و إلاّ كان العمل عبارة عن مجموعة قصصية و يكون هذا التناوب مدروساً، يحمل غاية و دلالة، و هي شبيهة بالتلاعب بالصور الذهنية و المتخيل لدى القارئ، لأنّ لكل قصة مشهد و مجموعة أحداث ترتسم في مخيلة القارئ.

5 سيمياء تقنيات السرد:

لا يقوم أي عمل دون أن تكون قاعدة و آليات تنظم سيرورته، و كما هي الحياة عرضة للرتابة بكل ما فيها، فإن النص السردى عرضة للرقابة و المثل من طرف القارئ الذي يصعب إرضاءه، لأن إرضاء الناس غاية لا تدرك، و مع ذلك فإن الكاتب يسعى إلى تجنب هذه الرتابة التي تكون عادية بسبب أحادية الصوت، غياب عنصر التشويق، الإطالة، الحشو، عدم توافق الأحداث مع أفق الإنتظار أو فكر القارئ و ما إلى ذلك من أسباب منطقية و أسباب خاضعة للأهواء و الميولات الفردية و الذوق و التي يصعب إشباعها و تلبيتها، ولذلك يلجأ الكاتب إلى تقنيات تساعد على كسر الرتابة عبر حركات سردية أربعة هي: "الطرفان... و هما (الحذف و الوقفة الوصفية) و وسيطان هما: المشهد... و"الحكمة المجملة" أو ب"المجمل" على سبيل الإختصار و هو شكل ذو حركة متغيرة) بينما الثلاثة الأخرى حركة ثابتة من حيث المبدأ على الأقل..¹.

1/ المجمل (الخلاصة/ التلخيص) (summary/ résumé):

و يقوم الروائي بتلخيص (sommaire) أحداث القصة في مدة زمنية مختصرة وفي مقاطع أو مشاهد أو صفحات معدودة، ابتعاداً عن التفاصيل فيكون التلخيص حسب المعادلة التالية: الخلاصة = زمن الحكي < زمن القصة.

فزمن الحكي هو الزمن الذي يروي فيه الكاتب أحداث الرواية، أما زمن القصة فهو الزمن الحقيقي للأحداث، ويقصد من خلال عدم الإطالة تفادي نفور القارئ خاصة المعاصر

¹ - جيرار جنيت. تر. محمد معتصم. خطاب الحكاية بحث في المنهج. المجلس الأعلى للثقافة. ط2. 1997. ص109

الذي أصبح يركن لكل ما هو سريع، كما يعمل هذا التلخيص على سد الثغرات الزمنية التي يقع فيها الكاتب أو توظيف تقنية الإسترجاع لإزالة الغموض أو عمل تسريع لأزمة طويلة كأن يقول الكاتب " و مرت سنوات".

يرى جيرا جنيت أن تقنيات السرد تستلزم أحيانا تقديم أحداث تستغرق فترة زمنية طويلة في مقطع نصي ضيق لا يحتل من النص الأصلي إلا جزءاً صغيراً " مركزاً على الموضوع متغاضياً عن كل ماعده معتمداً على تقنيتين تمكنانه من اختزال مراحل عدة من الزمن في منظومة الحكي؛ هما المجل و القطع"¹، و هذه التقنية تحتاج إلى براعة لكون عدم اتقانها يخلق فجوات و ثغرات قد تؤدي إلى اختلال يعيب النص.

إن التلخيص يعمل على تكثيف المعاني و أعمال الفكر و فتح المجال أمام المتخيل، إذ لا بد من إشراك القارئ في رسم أحداث مفصلة لأحداث ملخصة. و لأن الإنسان بطبعه عجول فإن التلخيص حركة سردية تعمل على تسريع الأحداث.

2/ الحذف (القطع): (L'élipse).

و يعد طرفاً من طرفي الحركة السردية (الحذف و الوقفة) ويقوم الكاتب من خلال هذه الحركة بتسريع السرد زمنياً و ذلك من خلال تجاوز بعض الأحداث و المراحل الزمنية للقصة في زمن الحكي (زمن السرد) مع إدراك القارئ لهذا التجاوز و الإسقاط. و يمكن أن نميز بين ثلاث أنواع من الحذف:

أ- الحذف المحدد: ويذكر فيه الكاتب المدة كأن يقول: بعد أسبوع، مرت سنة، استغرقت الحادثة ثلاث سنوات،...

ب- الحذف غير محدد: لا يحدد الكاتب المدة الزمنية المحذوفة، لكنه يسارع الأحداث فيُسقط من زمن السرد أحداثاً، و يكون هذا الإسقاط واضحاً للقارئ من خلال تطور

¹ - أحمد مرشد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2005. ص285.

الأحداث و من خلال البياضات المتمثلة في النقاط، و كذلك حذف بعض الجمل من الحوارات.

ج- الحذف الصمتي: و هو غير محدد في النص لكن يدرك من خلال تقطن القارئ إلى وجود ثغرة في الأحداث و تطورها، و هو موظف في جميع النصوص السردية كحل و هروب من طرف الكاتب من جهة ليشغل ذهن القارئ بهذا القطع و من جهة ليغطي عجزه عن ملء فترة زمنية بالأحداث ويبقى هذا النوع من الحذف تقنية للتسريع الزمني، تجنباً للإطالة و الرتابة.

نلاحظ أن الحذف و التلخيص كلاهما حركتان سرديتان تسرعان في عملية السرد، لكنهما تختلفان في كون التلخيص هو اختصار للأحداث أما الحذف فهو قفز عليها و كلاهما إيجاز و من سمات الإيجاز التكتيف و يكون فيها: زمن الحكي > زمن القصة .

3/ الوقفة (الإستراحة): (pause):

و هي الطرف الثاني للحركة السردية لكنها تبطئ السرد و لا تسرعه، فمن خلالها يتوقف المسار السردى زمنياً و كأن الكاتب يحط بمحطة ما ليستريح هو و القارئ و كثيراً ما يكون الوصف هو الغالب على هذه التقنية من خلال وصف مكان أو شخصية من خلال رؤية ذاتية موضوعية أو تأملية، سواء على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات، و قد يكون أحيانا صراعاً إيديولوجياً بين الشخصيات تكون له قصدية من طرف المؤلف، إلا أن الغالب في الوقفة هو الوصف فيتوقف الزمن و يغلب على اللغة الجانب الفني، فيستمتع القارئ بالصور البلاغية و الفنية، فتزيل عنه الرتابة و الملل.

إن الوقفة هي إستراحة للكاتب و فسحة للإبداع والدلالات وللقارئ إستراحة و متعة فنية و إثارة وتشغيل للمخيل، و يكون فيه: زمن الحكي < زمن القصة.

4/ المشهد : (Scène):

و هو وسيط بين الطرفين (الحذف و الوقفة)، و تتمثل في مقطع حوارى، يوظفه الكاتب خلال عملية السرد و الهدف منه كسر أحادية الصوت التي تتسبب في الرتابة لدى القارئ فينشأ بين الشخصيات حوار تعبر فيه عن وجهات نظرها من صراع و نزاع و اختلاف و توافق في الإيديولوجيات، و يكون الراوي في المشهد متواريا مؤقتا، و قد يكون الحوار إما قصيرا أو طويلا، كما أن زمن الحكي يتساوى مع زمن القصة.

و لأن الغالب على تقنية المشهد هو الحوار فهو أنواع :

أ- الحوار الخارجي (ديالوج):

و يعتمد على الحوار بين شخصين فأكثر للتعبير عن آرائهم و مواقفهم و هو موظف بكثرة في الرواية العربية فيكشف عن الجوانب النفسية و الإجتماعية و الإيديولوجية للشخصيات الروائية.

ب- الحوار الداخلي (مونولوج):

و هو حوار داخلي أحادي الصوت يكون بين الشخصية و نفسها و ذاتها، ورغم أنها أحادية الصوت، إلا أن الكاتب يسعى إلى جعل الشخصية تمثل طرفان، فيظهر التناقض و انكار الذات و نقد الذات و الصراع النفسي الذي لا تخلو منه أي شخصية واقعية، وهنا يتوقف الزمن و تتاح الفرصة للذات للحديث عن ذكرياتها و مواقفها من نفسها و من غيرها في حالة تأمل.

إن الحوار بنوعيه قد يكون أنيا يتماشى مع زمن السرد فيبث فيه الحيوية، و قد يكون استرجاعيا يحاول المؤلف من خلاله استدراك الثغرات و الفجوات الدرامية لملئها، و المشهد بنوعيه الحواريين " يمتد و يتسع ويتضخم بالتقنيات السردية الأخرى، ليتحول المشهد الجوارى إلى ما يشبه البؤرة الزمنية كما سماه جنيت"¹.

¹ - مها حسن القسراوي. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العامة للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2004. ص240.

إن المشهد تقنية لتبطئ السرد و ليس حشوا و إلا اعتبر ضعفا في قدرات المؤلف، فكل معلومة لا بد لها من دلالة و إلا قادت إلى الرتابة.

إضافة إلى تقنيات السرد السابقة و التي يسعى من خلالها الكاتب إلى كسر الرتابة فإن هناك تقنية أخرى تتمثل في تنوع الضمائر في حركة ترددية بين الضمائر الثلاث؛ الحاضر، الغائب و المتكلم، لملء الفجوات و التي تكون بتغيب مقاطع الأحداث عن المتلقي والذي يعمل تغيبها على أمرين إما إشارة الفضول و المتخيل و إما النفو و هنا تظهر براعة الكاتب في التلاعب بمشاعره و التحكم في سيرورتها.

و تبقى جميع التقنيات المتبعة في النص السردى ليست مجرد آليات يتبعها المؤلف لتتنوع نصه بل لا بد لها من بصمة خاصة تخلق التميز فتجعل القراء يميلون و يقبلون على أعمال كاتب دون سواه.

(6) المفارقة الزمنية في النص السردى:

أشرنا من قبل إلى حركات السرد و التي تعتمد على التساوي أو التفاوت بين زمن الحكي (زمن السرد) و زمن القصة، و لكون هذه الحركات تعتمد على التلاعب بالزمن فإن هناك تقنيات أخرى تعتمد على توظيف الزمن و ذلك تبعا لترتيب الأحداث وفق زمنها أي الحكي التعاقبي (الكرونولوجي) في حين يمكن أن تحدث الكثير من الأحداث في زمن واحد و يعرف بـ "محور الديمومة" في حين إذا كان ترتيب الأحداث لا يُسرد وفق تتابعها الزمني ففي هذه الحالة نكون أمام مفارقة زمنية (anachrony)، و هي انحراف عن التتابع الصارم في القصة و النمطان الأساسيان هنا هما اللقطات الإسترجاعية (flashbacks) و اللقطات الإستباقية (flash for wards)¹.

فالمفارقة الزمنية هي انحراف عن الترتيب التعاقبي للأحداث ويكون في نمطين هما:

¹ - يان مانفريد. تر. أماني أبو رحمة. علم السرد. دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع. دمشق. سوريا. ط1. 2011.

أ- الإسترجاع (flashback):

إن النص السردي بصفته مجموع أحداث تقع وفق زمن، يخضع للإسترجاع، والذي يعتبر من التقنيات الحديثة و يكون من خلال العودة بالذاكرة و الأحداث إلى الخلف سواء كانت هذه العودة بعيدة زمنيا أو قريبة للأحداث المحكية آنيا، فيحدث توقف عن سرد الأحداث التي وصل إليها، مسترجعا أحداثا سابقة لها" فهو العملية النفسية التي تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي، و هو ثلاثة أنواع: "خارجي؛ يعود إلى ما قبل بداية الرواية، و داخلي؛ يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، ومزجي؛ يجمع بين النوعين"¹.

أ/ الإسترجاع الخارجي:

و من خلال تسميته يظهر أنه مقطع خارج عن الحكاية الأصلية أو الأولى، و يكون بمثابة الإستهلال الذي يُحضّر ذهن القارئ لاستقبال ما هو آت بعد أن كَوّن فكرة عنه فهو أرضية بداية الحكى، و هو حالة نفسية يدرك من خلالها الكاتب حاجة القارئ إلى إضافات وتوضيحات، وهذه الحالة لا تتأتى بغايتها إلا من خلال خبرة الكاتب و تقديره لأفق الإنتظار و قدرته على تأطير فكر القارئ و الإحاطة به، كما أن توقيت توظيف هذه التقنية (الإسترجاع) لا تكون اعتباطية بل مدروسة لكي لا تخلق فوضى في بناء النص، و لا تكسر الإتساق و الإنسجام فلكل استرجاع مدى (portée)، و سعة (Amplitude)، فالمدى يتمثل بالمدد سواء سنوات أو شهور،...أما السعة فهي المساحة المستغلة خلال الإستدكار بالسطور و الفقرات و الصفحات كخطاب خطي في النص الروائي المتمثل في الإتساع التيبوغرافي في زمن السرد.

و يكون توظيف الإسترجاع الخارجي ما قبل بداية الرواية، يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية أو ثغرات في الأحداث، كما يوظف كلما ظهرت شخصية جديدة يضطر

¹ - سيزا قاسم. بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة. القاهرة. د ط.

الكاتب إلى توضيح بعض الجوانب منها سواء من حيث صفاتها أو علاقاتها بالشخصيات الأخرى، و قد يوظفه بعد هودة الشخصيات من غيابها

ب- الإسترجاع الداخلي:

يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، و يكون بعد أن يستهل الكاتب روايته و كأنه يستدرك بعض المحطات عندما يدرك أنه نسي أن يذكر بعض التفاصيل أو يحس بأن القارئ بدأت تتكون في ذهنه استفهامات فيعمل على تذليلها والإجابة عنها بأسلوب لا يمس بالإنسجام والترابط، فيكون حسب جبرار جنيت زمن الإسترجاع الداخلي متضمن في الزمن الحكائي، و له مدى و سعة حسب ما يتطلبه الحكي و الغاية دون أن ننكر الدلالات التي يحملها.

ج- الإسترجاع المزجي (المختلط):

و هو المزج بين الإسترجاع الخارجي و الداخلي، و يكون القصد من الإسترجاع المزجي التنوع، و مراعاةً للقارئ و استعداداته التأويلية و يكون ذلك بطريقة تناوبية مع تراجع في الإسترجاع الخارجي و تطور و تنامي الإسترجاع الداخلي.

إن تقنية الإسترجاع بأنواعها لها بنية سردية تعكس تمكن الكاتب من سرده و علاقته و معرفته بالمتلقي، كما يمكننا أن نؤولها على أنها تلاعب بمستويات التأويل إذ يمكن أن يرسم صورة ذهنية لعلامة ما في ذهن القارئ ثم يدحض هذه الصورة بصورة ذهنية أخرى تخلق لدى القارئ صراعا ذاتيا يهدف من خلاله إلى تنشيط ذهنه واشغاله ليبقى مرتبطا بالنص الردي و يكون مشاركا للوصول إلى الحقيقة لإزالة الغموض، كما أنه " في حالة ما إذا كانت المفارقة الزمنية حقيقية أو واقعية فإنها تكون مفارقة زمنية موضوعية (objective anachrony)، أم رؤى الشخصية عن المستقبل أو تذكر الأحداث الماضية فهي مفارقات زمنية ذاتية (subjective anachronies)، هي التي تعيد الأحداث التي سردت، أما

المفارقات الزمنية التكميلية (completive anachronies) فهي التي تعرض الأحداث التي حذفت من خط القصة الأساسي¹.

إن المفارقات الزمنية خاصة منها الإسترجاع؛ تنقسم إلى ذاتية إذ كانت ذكريات شخصية خاضعة للتأثر النفسي، و موضوعية إذا كانت حقيقية تسرد من وجهة نظر موضوعية لتعمل كمساعد في البناء السردى، أما التكرار فيكون إذا تكرر سرد أحداث أو مقاطع في حين أن التكميلية فإنها تأتي لسد الثغرات بسبب الحذف و يكون هذا لغايات دلالية، لأن ذهن القارئ قد يسقط بعض اللحظات والمشاهد فيعمل الكاتب على تكرارها لتأكيدا في ذهن أو لتكملة الصورة الذهنية التي ارتسمت ناقصة، مما قد يحرف تأويلها بسبب ما شابها من عيوب ونقائص فلا ينفر منها.

ب - الإستباق (الإستشراف): (Prolepse):

هو تقنية قديمة و قد وظفت في "الإلياذة" و "الأوديسة" و "الإنبيادة"، و هو قريب جدا من التنبؤات، إذ يتنبأ الكاتب بوقوع أحداث أو مواقف لشخصيات من خلال التمهيدات و المعطيات التي مرت بالقارئ لكي لا يستغرب هذا الإستشراف من جهة و من جهة أخرى إثارة الفضول.

و يكون الإستباق الطرف الثاني في المفارقة الزمنية و يكون بتقديم أحداث لاحقة واقعة فتسبق التسلسل الزمني للبنية السردية. فهو تعجيل لوقوع الأحداث و يكون إما على لسن الراوي أو الشخصيات و التي لا يأتي استباقها إلا من خلال أحداث سابقة، فهو قفزة على فترة من زمن الحكي، و ذكر لأحداث ستحصل لاحقا، و لعل أبرز خصيصة للسرد الإستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث

¹ - يان مانفريد. تر. أمانى أو رحمة. علم السرد. ص 116.

بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله،...و هذا ما يجعل من الإستشراق حسب فينريخ شكلا من أشكال الإنتظار...¹

فالإستشراق سعة في الخطاطة الحكائية يختصر بعض الأحداث بتجاوزها و التطلع إلى وقوع أحداث تليها و وقوعها نسبي وغير مؤكد مما يثير فضول القارئ لمعرفة ما إذا كانت ستقع أم لا أو كيف ستقع، إلا أن تودوروف يجد هذه التقنية تتنافى مع مبدأ التشويق حسب ما يسميه بعقدة القدر المكتوب (Intrigue de predestination) في النص لكونها تجيب على تساؤلات القارئ و تطلعاته لما سيحدث.

و مع ذلك فإن الإستباق يخلق نوعا آخر من التشويق، و المتمثل في البحث عن أجوبة لسؤال: كيف حدث هذا؟ ما هي الأحداث التي أدت إلى حدوث هذه النهاية أو هذه النتيجة؟ و ما إلى ذلك، كأن يستبق بحادثة اغتيال الشخصية الرئيسة، فهنا يثار فضول القارئ لمعرفة الأسباب و الطريقة و القاتل، و غيرها من الحثيات.

فالإستباق إن لم يحسن المؤلف التحكم في فنياته واتقان التلاعب بما يقال و لا يقال، سيفشل في إثارة الشغف و لهفة المتلقي. و مع ذلك فإنه من أكثر التقنيات توظيفا في التجريب الروائي الحديث.

أ- الإستباقات الخارجية:

إن الإستباق هو سرد للأحداث التي ستحدث في المستقبل لتوسيع مساحة الإطلاع عند المتلقي، فيتوقف السارد عن سرد الأحداث التي هو بصدد سردها ليلج أحداثا جديدة مستقبلية بالمقارنة مع الأحداث السابقة، لكي يصل إلى ربط منطقي يسد به الثغرات ويثير التساؤلات، و من وسائله العناوين الداخلية و الإستهلالات و الملخصات لما يحدث. فينشط المتخيل، فقد تتوافق التوقعات مع الإستشراق و قد تخيب و تخالفه، و يكون الإستباق في عامته سريعا في شكل إشارات و تلميحات، كما أنها لا تشغل حيزا كبيرا، أي سعة الإستباق خطيا

¹ - حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1990. ص132.133.

ضغيرة الحجم عكس الإسترجاع الذي قد يستهلك صفحات و فصولاً، و هذ إنزياح زمني يسهم في جماليات الحكي من خلال تميزه بالإيجاز و إثارة الفضول دون الإخلال بالجانب اللغوي و فنياته.

ب- الإستباقات الداخلية:

حسب جيرار جنيت¹ "تطرح نوع المشكل نفسه الذي تطرحه الإسترجاعات التي من النمط نفسه (استرجاعات داخلية)، ألا و هو، مشكل التداخل، مشكل المزوجة الممكنة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي"¹، و لكون الإستباقات الداخلية تكون بعد بداية الرواية، فإنها تكون ضمن الخط السردى لتعوض حذفاً و فجوات مقيلة، فتكون بذلك إما استشرافات تكميلية أو تكرارية فالتكميلة كما سبق لسد فجوات أما التكرارية فإنها غالباً ما تكون في شكل تلميحات مختصرة ليبقى ذهن القارئ مشدوداً و مرتبطاً بحدث معين، يعمل الكاتب على تكثيفه دلاليا و خلق انزياح به، و أزمة في الأحداث دون الإخلال بالإنسجام و الإتساق لكون هذه التقنية إن لم يحسن الكاتب توظيفها قد تخلق توتراً سلبياً يؤدي إلى فوضى وبالتالي إلى النفور لكون العمل ككل هو مجموع صور ذهنية جزئية تتكامل لتشكّل صورة ذهنية مجملّة، فإذا عجز الكاتب على التوظيف الأمثل لهذه التقنية اختلطت الصور الذهنية، فيجد القارئ نفسه في فوضى ذهنية و تخيلية غير منسجمة تثير في نفسه أزمة شعورية لعدم القدرة على ترتيب الأجزاء فيحدث تشوه، يرتقي إلى عيب و فشل للعمل.

و هناك تقسيم آخر للإستباق من حيث الهدف:

1/ الإستباق كتمهيد (amorce):

و يكون غالباً في بداية الرواية، فيمهد لحدوث مجموعة من الأحداث، من خلال الدلالات التي يحملها، فيحدث التنبؤ الذي قد يوافق أفق الإنتظار لدى القارئ، و قد تختلف

¹ - جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص79.

عنها، كما يكون متن العمل لكون الأحداث متطورة وفق حبكة فنية فيكون هناك تطلع لأحداث مستقبلية قائمة على الخيال واسعة الأفق.

فالإستباق كتمهيد فسحة للخيال و فضول لمعرفة المجهول الذي يتصف بالمستقبلية فقد يستعمل ألفاظا أو عبارات منها الإستفهامات والتعجب و غيرها من التراكيب اللغوية التي توحى بوقوع الحدث في المستقبل، للشخصية أو جناعتها، فأحداث الإستشراف كتمهيد نسبية للحدث، و تكون ضمنية و ليست صريحة.

2/ الإستباق كإعلان (Annonce):

و فيه يكون التصريح بحدوث أحداث في المستقبل، أي أحداث ستقع في وقت لاحق من مراحل السرد، و يكون ذلك بالإعلان و التصريح بوقوعها، فيكون القارئ هنا بطريقة غير مباشرة أمام إقرار من الكاتب بحدوث أحداث في المستقبل السردى تثير مجموعة من التساؤلات و الفضول و التشويق إلى جانب الأحكام المسبقة، دونما ملل، فيكون القارئ في حالة انتظار، التي تنتهي حسب خطية السرد في مدى قريب أو متوسط أو بعيد حسب قصدية الكاتب، وتجدر الإشارة إلى أن الإستباق قد يكون متعددًا في عدة محطات من الحكى و في حالة الأتساق بعيد المدى، يحتاج إلى تذكير من خلال التكرار لكن دون إحداث فجوة بين الإعلان و الوقوع الفعلي للحدث فيتشتت ذهن القارئ و يضعف توقعه وتقبله، إلا أن الإستباق كإعلان يعد مجازفة إذا لم يحسن الكاتب توظيفه و التحكم في مساره فيكون ملزما بالوفاء به، و إتقان التأثيث له.

(7) أنواع الزمن :

لا يخلو النص السردى من الزمن فهو من أساسيات البناء السردى إذ لا تستقيم به الأحداث التي تعرف تطورا حتى التأزم (العقدة) ثم نتراجع منحنى تنازلي نحو الحل و النهاية و خلال الحكى يكون الزمن نوعان :

1/ زمن داخلي:

و تظهر فيه الحالات النفسية التي تمر بها الشخصيات فلا يمكن للقارئ أن يحدد زمنها و بالأحرى يكون معدوما (في حالة الصفر)، فالحالات النفسية لا تتقيد بزمن معين فقد تقصر و قد تطول، فهي لحظات إنسانية لحوار الشخصية مع ذاتها فتتحول إلى مرسل و مرسل إليه في الوقت نفسه، و يظهر هذا في نوع من الحوار ذكرناه سابقا، و هو المونولوج الذي قد يكون مكتملا في مشهدها أو قد يكون مجزءً عبر فصول النص السردى في خطية عمودية أي أن الزمن يتوقف لأن الشخصية في لحظات تأمل و بوح.

2/ الزمن الخارجي أو الحسي:

و هي أزمنة مصرح بها إما حرفيا أو كتابيا من خلال زمن الحكي إذ يرى بول ريكور " نحن نتابع مصير زمن مصور سابقا، يتحول إلى زمن يعاد تصويره من خلال وساطة زمن متصورة"¹، ويكون متتابعاً أفقياً وفق مفارقات زمنية وحركات سردية تطرقنا إليها سابقا، فيكون الزمن موضوعيا لارتباطه بأحداث 5أسبوع، شهور، سنوات، أيام،..)، و قد لا يصرح بها و تذكر فترات معينة من الليل، و النهار و الفصول و مرحلة الطفولة و الشيخوخة و المراهقة و مرحلة العشرية السوداء في الروايات الجزئية...و هي إحالات غير مباشرة لها دلالات.

8) مستويات الزمن السردى:

و يصنفها جيرار جنيت إلى ثلاث مستويات حسب العلاقة الموجودة بين زمن الحكي و زمن القصة و هي:

أ- مستوى النظام: و يقصد به " عدم تطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين: زمن السرد و زمن الحكاية بسبب تعددية الأبعاد في زمن الحكاية...في حين أن زمن السرد يملك بعدا

¹ - بول ريكور. الزمان والسرد. الحكمة والسرد التاريخي. تر. سعيد الغانمي وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد. بيروت. لبنان. ط1. 2008. ص08.

واحداً، هو بعد الكتابة على أسطر الرواية¹، عدم التطابق بين زمن السرد (زمن الحكي) و زمن الحكاية (زمن القصة)، يضطر الكاتب إلى تقنيات الحذف و المفارقات السردية لكي يحدث نظاماً يؤثث النص و يخرجها في شكل و مضمون متسق و منسجم.

ب- مستوى المدة: و تتعلق بسرعة السرد و تقدير حجم السرد للأحداث و يمثل ذلك السواد الذي تغطيه الأسطر و الصفحات و فصول، معتمداً الكاتب على تقنيات الحركات السردية (الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد)، و لها دلالات تخدم القصصية.

ج- مستوى التواتر: و يكون بتكرار بعض الأحداث على مستوى الخط السردى و يقول تودوروف: "و أمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد،...، القص المكرر،... الخطاب المؤلف..."²، و التكرار في النص السردى لا يكون اعتباطياً لكونه أسلوباً فنياً و فيه يتساوى الحدث الواحد مع خطاب الحدث الواحد، و هو القص المفرد أي واحد مقابل واحد، أما القص المكرر فنجد الكاتب يكرر الخطابات لحدث واحد، أي (واحد مقابل مكرر)، في حين أن الخطاب المؤلف فهو خطاب واحد لمجموع أحداث تُجمع مع بحث في سرد واحد (خطاب واحد)، فيكون بذلك إيجاز واختصار (متعدد مقابل واحد)، و هذا التواتر على مستوى الزمن يكون ذو دلالات إما لتثبيت الفكرة في ذهن القارئ و التأكيد عليها، في حالة التكرار، و إما التقليل من شأن الأحداث أو الإعتماد عليها من أجل سدّ الثغرات و الفجوات.

¹ -أمنة يوسف. تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق. ص 101.

² - المرجع نفسه. ص 103.

(9) بنية المكان:

إنّ الحدث كعنصر أساسي في السرد مرتبط بزمن و مكان، " فإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمانيا يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته و يخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة، فإنّها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"¹، فالمكان من أهم مكونات النصّ السردى في بنيته التي لا تخلو من فضاء تتحرك فيه الشخصيات بأفعالها و أقوالها.

المكان لغة:

" المكان: الموضع و الجمع أمكنة و أماكن...و قد حكى سيبويه في جمعه أمكن"²، و وردت في كتاب الله في قوله تعالى: "واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا"³، أي اتخذت لنفسها مستقرا و موطئا نحو الشرق.

و يأخذ المكان مفهوما لتموضع كل شئ، فالقلم له مكان و الفراشة عندما تحط على الزهرة لها مكان، والأشياء لها مكان والكائنات لها مكان، فالمكان لكل صغير و كبير و للجامد و المتحرك فمنها ما هو ثابت و منها ما هو متغير بتحريكها أو تحريكه.

المكان إصطلاحا:

" المكان يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الإصطناعية و البنايات بمختلف أنماطها و وظائفها،..التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك و تمارس وجودها"⁴. يعرفه حسن بحراوي: " شبكة من العلاقات و الرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى للرواية"¹.

¹ - آمنة يوسف. تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق. ص 32.

² - ابن منظور. لسان العرب. ص. 3960.

³ - سورة مريم. الآية 16.

⁴ - أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جيرا إبراهيم جيرا. دار الفارس للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2001. ص 12.

أما في الفكر الفلسفي فهو مفهوم ذهني مجرد تتعالق فيه الموجودات، فقد يكون ماديا محسوسا و قد يكون صورا ذهنية مجردة نتيجة وصف و ترابط أشياء ببعضها. المكان عنصر هام في مكونات السرد إذ لا يقوم الحدث السردى دون مكان، الذي قد يكون ماديا حقيقيا أو خياليا تتحرك فيه الشخصيات منجزة أفعالا و أقوالا، خلال زمن معين، أما في النص الأدبي فإن المكان مهما كان حقيقيا أو خياليا فإنه يبقى مجسدا على المساحات الورقية يُنشئها الكاتب و يتحكم فيها كيفما شاء، ففي الروايات التاريخية، المكان فيها موجود في واقع الشخصيات لكنها موجودة خياليا في ذهن القارئ كصور ذهنية يشكلها الكاتب من خلال اللغة الشعرية والتراكيب.

إنّ الأماكن الواقعية كحيز جغرافي هي المادة الأولية للأماكن الفنية، مما يجعل هذه الأخيرة أماكن حيّة بمقدور القارئ تصورها في ذهنه و التعايش معها و الإحساس بها، لكونها من واقع إنساني مما يقلل من الفجوات، و لكن يتشكل المكان في ذهن ببدل الكاتب مجهودا فنيا و لغويا ليجعل من المكان يتجاوز حدوده الجغرافية و المحسوسة إلى دلالات و صور جمالية تخدم النص السردى و من ثم القصصية كمتعة أو منفعة، وكلما كان شعور الكاتب بالمكان كلما استطاع تصويرها، لأنّ المكان سواء واقعيًا أو أدبيا يمثل الإحساس بالوجود الذي هو أساس كل البحوث العلمية و الأدبية فالإنسان موجود لكن كيفية وجوده و ماهية الأشياء الموجودة و المحيطة به هي التي تساعده على تحقيق ذاتيته الإنسانية التي تطمح إلى المثالية.

فالمكان في النص الأدبي كمتخيل سواء كان واسعا أو ضيق، مغلقا أو مفتوحا يجعل من القارئ يتخيل هذه الأمكنة بأحداثها وشخصياتها وكأنها موجودة واقعيًا وقد يسقط أحيانا ما قرأه على ما هو واقعي حقا من باب المشابهة، فيعيش و لو للحظات ما عاشته الشخصيات خاصة إذا ما تأثر بها، من خلال دلالاتها" إن الذي يجعل التحقيق في دلالة

¹ - حسن بحراوي.بنية الشكل الروائي.ص32.

المكان الأدبي قضية واحدة هو حقيقة أن السمات المكانية يمكن أن تؤثر على الشخصيات و الأحداث، هذا ما يطلق عليه أحيانا الدلالة (semanticiration) أو سطوة الدلالة المكانية¹.

(1/9) الفرق بين المكان والفضاء :

الفضاء هو "مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع الشامل"²، فيكون المكان جزءاً من الفضاء، فالمكان أصغر من الفضاء الذي لا يتحقق إلا إذا توفرت مجموعة من الأمكنة، لكون الفضاء واسع يضم الأماكن.

إلا أن عبد الملك مرتاض يرى رأياً آخر في قضية توظيف المصطلح (الفضاء)، "و الحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح "الفضاء" إلى مصطلح الحيز لأن الفضاء عام جداً في رأينا، و قد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه..."³، وحسب عبد الملك مرتاض فإن الفضاء مفهوم عام يستعمل في الكثير من المجالات مثل: "الهندسة و الجغرافيا و الرياضيات،... أما الحيز فهو المصطلح الأصح و الأنسب في العمل الأدبي، و لا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح "المكان" إلا عرضاً، و لدلالات خاصة، و عبر حيز ضيق من نشاطهم؛ أما المصطلح الشائع و الذي يعنونون به كتبهم و مقالات فإنما هو الحيز بالمقابل الأجنبي الذي ذكرناه، و ترجمة (espace) بالفضاء في حال المكان في حال أخرى... ترجمة غير سليمة"⁴.

و نجد أنفسنا أمام ثلاث مصطلحات و هي المكان، الفضاء، الحيز، فالمكان يمثل كل موضع، أما الفضاء فهو مفهوم مادي و معنوي ولج إلى الكثير من المجالات أما الحيز فهو

¹ - يان مانفريد. علم السرد مدخل إلى نظرية السرد. ص 130.131.

² - أمنة يوسف. تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق. ص 33.

³ - عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. ص 297.

⁴ - عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. دط. 1998.

محدود و يمثل رغم كونه مكانا، إلا أن الإشكال المطروح هو مستوى ترجمة المصطلح (espace)، إلى مكان أو حيز و يرى النقاد أن الأصح هو الحيز وليس مكان لأن المكان يقابله (lieu). و يمكن أن نخلص إلى أن المكان مهما كان واسعا لا بد له من حدود، هذه الحدود و الترسيمات تكون بمثابة الحيز و رغم أن هناك من يرى في ترجمة espace بالمكان ترجمة خاطئة، إلا أننا سنلجأ إلى لغتنا حسب لسان العرب لابن منظور، كما ورد في قاموس السرديات، الفضاء (space) هو المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف و الأحداث المعروضة¹، و رغم اختلاف النقاد حول المصطلح إلا أن الأقرب و الأنسب هو المكان و الذي له حدود تتمثل في الحيز و إذا جمعنا مجموعة من الأماكن تكون الفضاء.

فالمكان في الرواية ليس مجرد تحديد لموقع الحدث و إنما هو بنية دلالية في السرد بشكل صور من خلال المخيال و الوصف، فيأخذ بذلك بعدا رمزيا سواء كان دينيا أو اجتماعيا أو سياسيا و ذلك حسب سياق الوصف الذي يحتاج إلى قدرات كبيرة للربط بين ما هو مجرد و ما هو واقعي، ذلك لكون المكان مرتبط بالإدراك الحسي، لكنه لا يخلو من الإدراك النفسي و إلا تحولت الأماكن إلى مجرد جماد يوصف في السرد، وكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى فنيات الرسام ليستطيع رسم صورة ذهنية من خلال المتخيل، هذه الصورة تتحول إلى صورة حية من خلال وصف حركة الشخصيات داخل هذا المكان، و يرى كثيرون من الروائيين و من بينهم نجيب محفوظ نفسه أن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية "مكر و حيل" ... تتطلب تقنيات خاصة و استخدام خاص للغة²، و بهذا تكون عملية وصف المكان عملية هامة جدا نظرا لكونها جزءا هاما في البنية السردية، و يلتقط من زوايا مختلفة و منها فإن الوصف يتغير بتغير الزوايا التي تعكس رؤى الكاتب.

¹ جيرالد برنس. تر. السيد إمام. قاموس السرديات. ميريت للنشر و المعلومات. القاهرة. مصر. ط. 1. 2003. ص 182.

² سيزا قاسم. بناء الرواية. ص 109.

(2/9) أبعاد المكان:

إن المكان في تجمعه كأمكنة يكون فضاء و يتحقق ذلك من خلال أبعاد هي:

أ- البعد الواقعي: إن المكان كبعد واقعي له أبعاد جغرافية، يعمل المؤلف على نقلها من واقعها الملموس إلى بعد ورقي يحمل ابداعا يعكس قدرة المؤلف على ابداعه و تأثره بالمكان الواقعي أو حتى بالمتخيل، و لا يمكن أبدا أن ينطلق المؤلف في وصفه لأي مكان من العدم، إذ لا بد من خلفيات.

ب- البعد النفسي: إن قيمة الأماكن تعود إلى مدى تأثيرها على صاحبها أو المار بها أو الذي عاش بها و لهذا ظهرت في الشعر القديم المقدمات الطللية، نظرا لتأثير الأماكن في نفسية الشعراء فأبدعوا في الوصف و التغزل، محملين الأطلال كل أشواقهم و أحزانهم و حالاتهم الشعورية، ولهذا فإن المكان في النص الأدبي لا يخلو من التأثير، فالأماكن جماد لا تكتسب حياتها من خلال مرور الإنسان بها الذي يؤثر و يتأثر بها إيجابا أو سلبا فتتكون في ذاكرته مرجعيات تصل إلى حد الحنين و الدلالة" إن نوعية الفضاء يمكن أن تنير في القارئ الإحساس الذي يناسبها، فاختيار الروائي لمكان الحدث، و كيفية تقديمه يمكن أن يثير حس الرعب، الغموض، الإنعزال، الهدوء، العنف، الأسى، الفرح،...¹.

ج- البعد الهندسي: ولأن المكان في واقعه مجموع أشكال و زوايا فإنه لا يخلو من الوصف الهندسي و المتمثل في أشكال نتعلمها منذ الصغر كالمربع و المثلث و المستطيل و الدائرة و الزوايا باختلاف أنواعها...و هي تساعد المتلقي على تشكيل المكان في ذهنه كصورة مكتملة ذات أبعاد لتكون شكلا، كأن يصف الكاتب غرفة مربعة الشكل أو خزانة طويلة بسبب ارتفاعها دون أن نلغي الألوان.

¹ - الطيب بوعزة. ماهية الرواية. عالم الأدب للبرمجيات و النشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 2016. ص53.

إن الأبعاد الثلاث للمكان إذا ما أحسن الكاتب وصفها و نقلها من واقعها الجغرافي إلى مخيلة القارئ، فإنه لا يتخيلها فقط بل يعيش فيها و يشم حتى عطرها و يسمع أصواتها و يتلمسها.

(3/9) أنواع المكان:

أ- الأماكن المفتوحة: و هي الأماكن التي يمكن لأي شخص الولوج إليها و التحرك داخلها بحرية و لا تنطبق هذه الشروط إلا على الأماكن العامة مثل المؤسسات العمومية: المدرسة، المستشفى، المقهى، الشارع،... إلخ ف" الأماكن المفتوحة عادة ما تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع و مدى تفاعلها مع المكان، هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحى، حيث يوحى بالألفة و المحبة"¹، فتكون الأماكن المفتوحة قابلة لوقوع الكثير من الأحداث من شخصيات رئيسة أو ثانوية و منفتحة على ما هو متوقع و غير متوقع.

ب- الأماكن المغلقة: " هو مكان العيش و السكن الذي يأوي إليه الإنسان و يبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين"²، فالأماكن المغلقة تحمل نوعا من الخصوصية للشخصية أو أكثر فتظهر فيها أحداث و مواقف تكشف حقيقة الشخصية، لأنها تكون متحررة من الرقابة و القيود مثل: البيت، الغرفة، المكتب، زنزانة،...و من خلال الأبعاد و الأنواع نستشف أهمية المكان في السرد كمكون سردي لا ينفصل عن باقي المكونات و لكي نحدد هذه الأهمية نشير إلى تفاوتها من عمل لآخر و من أديب إلى آخر فالروايات بأنواعها توظف هذه التقنية حسب خصوصيات الخطاب المرسل و حسب مستويات المتلقي المتفاوت فكريا و ثقافيا،...، فالمؤلف و إن أحاط بكل تفاصيل المكان الحقيقية فإنه لا يملك كل الحرية لوصفها، هذا من جهة و من جهة أخرى قد يزيد عن هذه

¹ - مهدي عبيدي. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا. دراسات في الأدب العربي. منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب. دمشق. دط. 2011. ص95.

² - فهد حسين. المكان في الرواية البحرينية. فراديس للنشر والتوزيع. ط1. 2003. ص163.

التفاصيل حسب ما يتطلبه الحكي و أفق الإنتظار لدى القارئ الذي يبقى مسيطرا على متخيل المؤلف في كل مراحل عمله، لأن المؤلف يسعى إلى النجاح، و النجاح يكون برضى القارئ الذي يملك متطلبات و مستويات.

(10) سيمياء الشخصيات:

لا يمكن أن يتحقق السرد دون عنصر الشخصية أو الشخصيات و التي تعني في مفهومها العام تتخذ في النظريات السيكلوجية...جوها سيكلوجيا، و تصير فردا أي ببساطة "كائنا إنسانيا" و في المنظور الإجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، و يعكس وعيا إيديولوجيا¹، لكنها في العمل الأدبي تكون خيالية تقوم بمجموعة من الأحداث داخل الحكي أو واقعية تعكس وقائع حدثت ينقلها لنا المؤلف ببصمته الخاصة في قالب فني.

لكل شخص منا شخصية ، وفي العمل الروائي يعمل المؤلف على التركيز على مميزات الشخص والتي تمثلها شخصيته سواء سوية أو مضطربة إيجابية أو سلبية و على العموم خيرة أم شرية و ما إلى ذلك، و الذي يعمل على التأثير في سيرورة السرد، ويكتشف القارئ القارئ ذلك من خلال علامات تحيل إلى دلالات وتساعد على التحليل.

و يرى فلاديمير بروب (Vladimir Propp) "أنّ الشخصية كيان متحول،...، فهي متغيرة من حيث الأسماء و الهياكل و أشكال التجلي، فقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا، كما قد تكون شجرة أو حيوانا أو جنا، أو ما شئت من الموضوعات التي يوفرها العالم"²، فالشخصية هي كل من أو ما يقوم بفعل كحدث داخل عمل سردي. يتحول إلى دلالة عند التلقي فيخرج من حيزه الورقي إلى حيز نقدي دلالي يخضع للتحليل. مما يفرض على

¹ - بو عزة محمد. تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم). الدار العربية للعلوم ناشرون. ط1. 2010. ص39.

² - بنكراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجاً). دار مجدلوي. ط1. 2001. ص22.

الكاتب توخي الحيطة و استغلال قدراته في تقديم شخصياته تسمية و وصفا ماديا وحسيا و أفعالا و حوارات وما إلى ذلك من تقنيات السرد التي تشترك الشخصية في تكوينها. تتخذ الشخصية أشكالا مختلفة في العمل الروائي ، لكن تسميتها تختلف من ناقد لآخر و يمكن إجمالها في هذا الجدول ¹:

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصيات مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصيات واصله	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصيات متكررة	الآمر	الموضوع	العامل الموضوع
////	المساعد	المساعد	المساعد
////	المانح	المرسل	المرسل
////	المغتصب	المرسل إليه	المرسل إليه

نلاحظ أن الجميع أجمع على أهمية الشخصية في العمل السردى و إن اختلفت التسميات، مما يجعل للمتلقى دورا في تحديد ميزات الشخصية الروائية و الحكم عليها، فهو الحياة الثانية للعمل. فالشخصية المرجعية هي شخصيات معروفة تكون في ذهننا مرجعا عنها، مثل الشخصيات التاريخية مهما اختلف توجهها فهي في الواقع شخصية معروفة، و هي عند باقي النقاد بطلا أو العامل الذات و الذي يمثل محور الأحداث، و هكذا حسب الجدول أعلاه.

1/10 أنواع الشخصية:

لا يمكن أن يستقيم العمل السردى اعتمادا على نوعية واحدة من الشخصيات و بالصفات نفسها فمنها: "الشخصية المركزية (الرئيسة)، التي تصادىها الشخصية الثانوية

¹ - عزام محمد شعيرة الخطاب السردى دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. دط. 2005 ص17.

التي تصادفها الشخصية الخالية من الإعتبار (personnage de comparse)، كما نصادف الشخصية المدورة و الشخصية المسطحة¹:

1/ الشخصية الرئيسة: و هي حاضرة بقوة و تميز في العمل السردى، دلاليا و فاعلية، تتحكم في معظم التحولات و الانحرافات السردية، لافتة للإنتباه، لها حضور طاغ على الأحداث و باقي الشخصيات، تملك القدرة على الإنجاز.

2/ الشخصية الثانوية: في كل رواية ثغرات و فجوات وتسد من خلال الشخصيات الثانوية التي تساعد الشخصية الرئيسة أو تعارضها، أمّا حضورها فهو محتشم يكون عند الضرورة ليدعم حدثا أو موقفا إيجابا أو سلبا، وهي لا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسة التي لا يمكنها أن تقدم حدثا بمعزل عن شخصيات أخرى، فقد تكون ثابتة و قد تتنامى.

3/ الشخصية المدورة أو الدائرية (personnage rond): و هي شخصية متحولة، تتغير بغير المواقف فلا يستطيع القارئ توقع ردة فعلها في المواقف و الأحداث التالية، مما يجعل دورها مكثفا من خلال إثارته لانشغالات و تساؤلات القارئ فثير خياله و تنشط عنصر المفاجأة و التجديد و الإنحراف.

4/ الشخصية المسطحة أو الثابتة (personnage plat): تتميز بالثبات و الهدوء ولا تثير تفكير القارئ كون مواقفها متوقعة، و تكون لسد فراغ أو فجوة في الخط السردى، كما يمكن أن تعكس الثبات على مبادئ معينة لا تتغير بتغير الأحداث مما يعطيها طابعا إيجابيا كأن تكون مساعدة أو معارضة للشخصية الرئيسة من بداية العمل السردى إلى نهايته.

¹ - عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 129.

الفصل الثاني

سيمائيات عتبات ثلاثية الحراك و مابعد الحبيب السائح

- ملخص رواية " ما رواه الرئيس".....129
- ملخص رواية " نزلاء الحراش".....130
- ملخص رواية " تبحرين".....131
- عتبات المستوى الخارجي.....132
- عنوان رواية " ما رواه الرئيس".....132
- عنوان رواية " نزلاء الحراش".....137
- عنوان رواية " تبحرين".....140
- العناوين الداخلية في رواية " ما رواه الرئيس".....146
- العناوين الداخلية في رواية " نزلاء الحراش".....159
- العناوين الداخلية في رواية " تبحرين".....164
- المؤشر الجنسي في الثلاثية.....175
- غلاف رواية " ما رواه الرئيس".....177
- اسم المؤلف في الثلاثية.....184
- غلاف رواية " نزلاء الحراش".....189
- غلاف رواية " تبحرين".....194
- الإهداء في الثلاثية.....199
- التصدير في الثلاثية.....204
- المقتبسة في الثلاثية.....206
- الإستهلال في رواية " ما رواه الرئيس".....209
- الإستهلال في رواية " نزلاء الحراش".....212
- الإستهلال في رواية " تبحرين".....214

(1) ثلاثية الحراك و ما بعده:**رواية ما رواه الرئيس :****ملخص الرواية :**

رواية "ما رواه الرئيس" من الروايات السياسية بامتياز، جاءت في ستة عشرة عنوانا داخليا، مقسمة على مئتين و واحد و سبعين صفحة، تعالج وضعاً سياسياً أحدثت نقلة سياسية في النظام الجزائري، تمثل في الحراك الشعبي الرفض للعهد الخامسة للرئيس عبد العزيز بوتفليقة، الذي دام حكمه أكثر من عشرين سنة متتالية، فتخلل السرد مجموعة من الأحداث التي كانت في شكل مذكرات للرئيس صالح الزغبى كمتقاعد من النظام و له باع طويل و خبرة في الجانب السياسي و غيره، و يقوم بتدوينها الأستاذ الجامعي معين العروي، من كلية علوم الإعلام و الإتصال، وهي مزج بين طابع المذكرات و الإعترافات و السيرة الذاتية، تتخلها ترجمات على لسان صالح الزغبى كمقدم للشخصيات، و في مجملها نقد لوضع سياسي و إيديولوجيات خلال فترات مختلفة، و محاور متنوعة تنقلنا من الفساد إلى الثقافة و الصحافة و الدين و فضح المسؤولين سواء من حيث نشاطهم أو من خلال طريقة اعتلائهم للمناصب، و ما إلى ذلك و كلّها تصب في قالب سياسي، انتقادي، يدعم الحراك بطريقة غير مباشرة، تبادلت فيها شخصيات رئيسة و ثانوية الأدوار في طرح القضايا التي كانت محل ثورة للحراك سواء كانت مكشوفة للشعب أو مسكوت عنها و مخفية، منها ما تعلق بأهم قضية شغلت بال الشعب وهي وضع الزعيم الصحي و السياسي.

لقد تراوحت العناوين الستة عشرة معنونة بشعارات الحراك تارة و بعناوين لها صلة به أو بالنظام السائد. فكانت شخصية الرئيس تسرد أحداثا و الأستاذ معين يسجلها على مذكرته و نقاله.

ملخص رواية " نزلاء الحراش ":

رواية صدرت بعد بتاريخ 2021، بعد رواية " ما رواه الرئيس"، في 304 صفحة موزعة على خمسة فصول، و قد تم الإعلان عن صدورهما عن قريب، في نهاية الفصل الأخير من رواية " ما رواه الرئيس". و من حيث الموضوع فهي ليست بعيدة عن المجال السياسي، لكنها تمثل أدب السجون بامتياز، و كان أول ما استهل به الروائي ، أحداث إغتيالات تعود إلى العشرية السوداء من خلال استرجاعات اغتيال محمود شملول و هو أستاذ جامعي، و الأستاذة عالية ترغاس و هي أيضا استاذة جامعية و الطبيب المرملي، فكانت الإغتيالات لا تطل إلا الفئة المثقفة من المجتمع. و كان فيصل شملول أخ محمود، و نبيلة المرملي ابنة الطبيب صحفيان في صحيفة البرقية المعارضة للنظام، بعد كانا زميلين في الجامعة محملان بطاقة من العزيمة و الأفكار لمحاربة الفساد و النظام، تحت طائلة الرفض من زملائهم ، و التضيق. عملا على مجموعة من التحقيقات خاصة منها تفاصيل إغتيال الأستاذة عالية من طرف جارها، و كان لهذا ف جو من الكآبة، ممّا جعل الروائي يقتطف من مقطع لآخر بعض اللحظات بين فيصل و نبيلة كونهما حبيبان منذ الجامعة، مُحَمِّلَة بالحميمية و الأحلام لما بعد اليسانس لمواجهة الفساد.

كان للحسين و والده منصور المدعو سي لخضر نصيب من معاناتهما بسبب سجن الحراش فالحسين دخله بسبب قتله لأبي قتادة قاتل أخيه محمود، أمّا سي لخضر فكان بسبب موقف سياسي، و لم يشفع له جهاده في الثورة لاحترام آرائه، كون النظام السائد يرفض كل معارضة و يضيق عليها لاسيما الصحافة. إلا أن هذا التضيق أدى إلى انفجار في صورة حراك شعبي، أسفر عن استقالة ربّ الدولة و الرّج بالكثير من الرؤوس الكبيرة سياسيا و ماليا بسجن الحراش، الذي قدم الروائي صورة سوداء عنه من خلال الحسين و سي لخضر و عاطف الروثي و مومن شتوري ، و رئيسين سابقين للحكومة و غيرهم.

لقد اعتزل محمود في مكتبة العائلة بعد اشتغاله بالصحافة لكتابة مذكرات في شكل رواية مثّلت له أهم مشروع، حملت من الآلام و الذكريات ما ينزف له القلب أسي، منها الإرهاب و المصالحة الوطنية، و واقع الصحافة و سجن الحراش دون أن يبعد وباء كورونا الذي مس العالم كله و لم يستثنيه هو و حبيبته. في رؤية اسقاطية للفيروس الذي أصلب النظام، و الذي يحتاج إلى مناعة شعبية. و كانت نبيلة المحفز لفصل ماديا و معنويا.

ملخص رواية تبحرين:

رواية تبحرين، آخر عمل للروائي الحبيب السائح، و تضمن وقائع تاريخية حقيقة، بلمسة فنية، و تسرد أحداث إختطاف سبعة رهبان من دير سيّدة الأطلس بمنطقة تبحرين، بمدينة المديّة، خلال الحرب الأهليّة، سنة ألف وتسعمائة و ستة و تسعين، في ليلة ربيعية، على يد إخوان الجبل، في حين أنّ الأخوين أميدي و جون بيار، نجيا من الإختطاف بفضل مساعدة أحمد لمين حارس الدير، و قد كانت لكل راهب سيرة ذاتية من خلال مذكراته التي راح يسردها الشيخ أميدي على القارئ، بعد أن سرد ظروفه الخاصة، التي انتهت به في تبحرين، كاشفا أسراراً، في صور تعليقات و تمهيدات، لمعرفة الشخصيات..

فتبحرين قطعة من الجنة، ومرجع تاريخي و ديني و طبيعي و سياسي، وصفها الروائي في مقاطع متناثرة عبر المسار السردى، و قد جمعت الرهبان السبعة الفرنسيين: كريستيان، برينو، سيلستان، كريستوف، لوقا، ميشيل، پول، كانوا في معظمهم مجندين في الخدمة العسكرية الفرنسية، و شاركوا في الحرب ضد الجزائريين، فكان منهم من ارتكب جرائم حرب في حق المناضلين، و ثورة التحرير، و بعد الإستقلال، ترهبوا توبة من خطاياهم، أو لوازع ديني كان ترعرع في داخلهم منذ الصبا، فانتهى بهم المطاف إلى تبحرين، فكانوا إخوة متعاشين مع الفلاحين الجزائريين في سلم و إنسانية و تعايش ديني بين المسيحية و الإسلام، إلى أن كانت تلك الليلة من السادس و السابع و العشرين من شهر مارس، عاش

خلالها الرهبان و الجزائريين، رعباً، انتهت بذبحهم بعد معاناة ستة و خمسين يوماً في جبال بوكرة، لأسباب دينية و أخرى تنازعية بين مجموعات إخوان الجبل.

تبحرين رغم عراققتها و جمالها و هدوئها، تحولت إلى محنة لسبعة من الرهبان، كشف وقائعها مراد، أحد التائبين، من إخوان الجبل للشيخ أميدي، فزاد من ألمه و وحشته في الدير الذي رفض مغادرته رغم، خلوه من إخوانه الرهبان. وفاء للذكريات وحب لتبحرين.

1/1) عتبات المستوى الخارجي:

أ / العنوان الرئيس: (التيمة المركزية للكتابة الروائية):

* سيمياء عنوان رواية "ما رواه الرئيس":

عنوان الرواية "ما رواه الرئيس"، و هو نص محيط تألّفي، قد جاء متوسطا الغلاف أفقياً، و يعلوه عمودياً، ضمن مناص كفي يتيح للقارئ التقاطه بصرياً، فعلى المستوى الفونولوجي، يبدأ بحرف الميم و يخرج من الشفتين عن طريق الغنة و هو صوت خفيف يخرج من الخيشوم دون تحريك للسان، وهو من أسهل الحروف نطقاً بدليل أن الطفل الصغير أول ما يبدأ بـ "ماما"، و لم يتكرر في العنوان، فهو حرف جهري و قيمته 40 في نظام حساب الجمل، لازمه حرف مد و هو جهري أيضاً، و كما نعرف أن الحرف لا يكتسب معناه منفرداً، و لذلك فالميم مع الألف تكتسب مدلولاً، إذ لها أحد عشر وجهاً، و هنا هي اسم موصول مشترك تستعمل لغير العاقل، و هي بمعنى الذي، أما حركة الفتحة الظاهرة على حرف الميم و إن كانت اعتباطية فهي علامة على أن ما سيروى مفتوح دون حدود، و هي الحركة نفسها التي وجدت على حرف الواو الممدود و التي تدل على المعنى نفسه، و قد اتصل بفعل "رواه"، من الفعل روى ذو الحروف الجهرية و الذي يعني نقل و استظهر و سرد و حكى، و منه تأتي الرواية و هي فن نثري ، تعكس أحداثاً سواء كانت حقيقية أو خيالية في قالب فني، فيكون الفعل روى يحتمل الصدق أو الكذب، و قد ارتبط بضمير الغائب العائد على الاسم الموصول "ما" بعد الضمير المستتر هو المتصل بالفعل روى،

و هي إحالة إلى الكثير مما يحمله، سواء كثير أو قليل، صادق أو كاذب، حقيقي أو خيالي، إضافة إلى كونه مجهولاً.

رغم خفة الاسم "ما" صوتياً إلا أنه ثقل من حيث الدلالة، لكونه يثير في القارئ فضولاً كبيراً خاصة و أن ما يدل عليه مرتبط بلفظ "الرئيس" الذي قام بالفعل "رؤى"، ف"الرئيس" لفظة تتكون من حروف جهرية تنتهي بحرف همس و هو حرف السين، فيكون العنوان كله يتكون من حروف جهرية من بدايته إلى ما قبل نهايته، فيكون طغيان الصوت الجهري على العنوان دلالة على صرخة و انفجار أفرزه ضغط ملازم لتجربة اجتماعية سياسية انعكست فناً، فصفاً الجهر تكون بعدم جريان النفس مع صوت الحرف، و اهتزاز قوي للحبلين الصوتيين، و دلالاته أن ما داخل الشعور يتجاوز المكتوب الذي لا يملك القدرة على استيعاب ما يختلج النَّفس، التي تخرج آهاتها في نَفَس يكاد يكون محصوراً مقيداً، و لقد استهل العنوان بحرف الميم المتصل بحرف المد، المذكور مرتين في العنوان و يرمز للآهات و الإعتلاء، أمّا حرف السين، كونه همسياً فهو يكون دون جهد نطقي لتوافق جريان النَّفس مع صوت الحرف، له أبعاد شعورية، عميقة تبعث على التأمل و لفت الانتباه، انسيابي يبعث على اليسر والتحرر.

أما على المستوى المورفولوجي (الصرفي)، لا سيما الوحدات المقيدة؛ فالعنوان جملة اسمية تبتدأ باسم موصول يدل على ما سيرويه الرئيس فهي محملة بثقل دلالي و تشويق خاصة وأنه تزامن من واقع معيش متمثل في الحراك الشعبي ، و قد اقترن الاسم الموصول بفعل ماضٍ دلالة على أن المسرود، متناً أو مبنى وقع و انتهى. كما أن اسمية العنوان تدل على استمرارية المعنى والتأكيد على المعنى من حيث نوع ضرب الخبر.

و من حيث التركيب فإن اقتران الفعل رؤى بلفظة الرئيس كدال تفتح المجال لكون ما يرويه الرئيس بالغ الأهمية و قد تكون أسراراً، اعترافات كما أن مجيئها معرفة تدل على أن شخصية الرئيس معروفة و ليست مجهولة، و أن ما سيرويه لا يستهان به لكونه صادر من

مسؤول يدرك خطورة ما يقوله، و هذا على المستوى العام أو المفهوم الأولي للعنوان كون لفظة الرئيس تداوليا تعني المسؤول الأول في البلد، و الذي سيقدم من خلال ما رواه خطابا لشعبه.

بعد قراءة الرواية ندرك أن ما يحمله العنوان من دلالات هي اعترافات و فضائح و وقائع تاريخية و سياسية و ايدولوجيات تتفاوت بتفاوت ظهور الشخصيات، و تفوق مستوى المذكرات، تصدر من ذي مسؤولية و مكانة عارفا بخبايا النظام، فهو لا يكتب مذكرات بل يفتح عيون الشعب على حقائق مكدسة وأخرى مخفية و أخراها مزيفة و مزخرفة، تجعلك تعيد النظر في نظرتك للدولة و السياسة و المسؤولين، و أن الحراك لم يأت من عدم، و هذا في علاقة تناصية تعالقية مع مبنى الحكى و منته، مما يجعل العنوان سياسيا بامتياز ذو بعد ايدولوجي ومرجعية تداولية اندلالية.

إن العنوان الرئيس للرواية؛ في ظاهره ملخص لأحداث معه يبدأ فعل القراءة و التلقي المعتمد على عناصر التواصل لدى جاكبسون، ففيه رؤية سردية في انزياح بين الفعل "رواه" و الاسم "الرئيس"، فهل يعقل أن الرئيس يروي أحداثا؟، لأننا تداوليا لفظة " الرئيس" مقترنة بالأوامر و القرارات و بكل ما هو جدي و حازم، أما فعل روى فكما أشرنا يحتمل الخيال و الحقيقة و الصدق و الكذب، و عادة ما يكون في أوقات الفراغ، فهل للرئيس وقت فراغ ليروي؟. و هذا ما يجعل العنوان ينحو سيميائيا نحو دلالات أولية، تثير فيك فضولا لمعرفة المحتوى ، الذي ينحو بنا بعد القراءة الكلية للعمل إلى دلالات جديدة، و تصحيح أخرى. فبهذا الانزياح و المفارقة و التكتيف الموجود في العنوان، استطاع الكاتب الحبيب السائح أن يثير لهفة القارئ و تشويقه لاقتناء و قراءة العمل الروائي فضولا و بحثا ربما عن الحقائق التي ستكشفها لنا الرواية.

لقد اعتمد المؤلف أو الناشر على خط اليد لكتابة العنوان و صاحبه الفنان التشكيلي التونسي سمير بن قويعة، والذي له تأثير على التشكل البصري في ذهن المتلقي، فنجد

التخريق و هو " تفتيح وجوه الهاء والعين و الغين و ما أشبهها كيفما وقعت...بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها و انفتاحها"¹، في حرف الهاء الواضح الحركة و هي الضمة، إذ زاد في خط دائرية الهاء للمبالغة في تجسيد دلالة بصرية و المتمثلة في التركيز على ضمير الغائب و ما رواه و بأنه منفتح و واضح، و التركيز على "الهو" و الواقع إعرابيا مفعولا به، و هو محتوى العمل السردى. كما جاء بخط غليظ ليكون ظاهرا واضحا و بارزا يمكن قراءته عن بعد في الرفوف و على طاولات المعارض.

أما لون العنوان فهو باللون الأحمر و هو من الألوان الأساسية، و الحارة ذات الموجات الضوئية العالية التي لها تأثير على البصر و يدل على الإثارة و القوة و النشاط، و قد يكون مدلوله إما ايجابيا أو سلبيا، فمن الناحية الإيجابية فهو دلالة على الحبو التضحية و الصدق في المشاعر، ذلك لأن المشاعر عندما تثار تزيد الدورة الدموية في حركتها فيظهر الإحمرار على الوجه، كما يدل على الغضب و الخطر، لأن الخطر يزهق الأرواح و تسيل بسببه الدماء و لذلك فحمرة العنوان ذات دلالات تكمن في خطورة ما رواه الرئيس، لكون السياسية من الطابوهات التي يصعب الحديث فيها، كما يدعو هذا اللون إلى تصديق ما رواه الرئيس لأنه واقع معيش، من معاناة و فساد و كواليس تطبخ فيها المؤامرات.

إنّ عنوان الرواية " ما رواه الرئيس" في طبعتها الأولى 2021 هو ولادة لمخاض سياسي اجتماعي تزامن مع الحراك الشعبي الذي انطلق في 22 فيفري سنة 2019، الذي طالب في بدايته بعدم ترشح الرئيس الراحل عبد العزيز بو تفلقة لعهدة خامسة، ليتحول فيما بعد إلى مطالب سياسية أخرى و اجتماعية، و عليه فإن العنوان زمنيا جاء مواكبا لواقع معيش ملتهب، يجعل من البعد التداولي يسهم في دلالاته، مُحَمِّلا المؤلف و الناشر مسؤولية التبعات.

¹ - محمد الصفرائي. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص119.

أما عن تموضعه فقد جاء في صفحة الغلاف متربعا على مساحة كيفية، بحجم و خط و لون و سمك تتيج له الظهور للقارئ، إضافة للصفحة الموالية للغلاف و التي تعرف بالصفحة المزيفة للعنوان، طغى عليها البياض و لم يسودها إلا عنوان الرواية، بحجم أقل و لون أسود في أسفلها محافظا على الخط نفسه، و كأن المؤلف أو الناشر أرادا أن يُعلماننا أن ما سيروى و يُقرأ هو صفحات سوداء في النظام السياسي، و أن نتوقع أن تكون في أدنى مستويات توقعاتنا، و عند قلبنا للصفحة الموالية نجد العنوان يعود لحجمه و سمكه، دلالة على أن ما رواه الرئيس رغم دناءته إلا أنه عظيم و له بالغ الأثر في المسار السياسي و نظام الحكم، وعلى ظهر الصفحة نفسها ذكر كمعلومة من معلومات طباعية للنّاتج.

أما آخر موضع له، فقد جاء على ظهر الواجهة الثانية للغلاف بحجم أقل محافظا على لونه الأول وهو الأحمر؛ ليكون مترئسا كلمة في حق النّاتج الأدبي للمؤلف الحبيب السائح، و قد أختير من طرف الناشر حسب تصريح من المؤلف في محادثة معه على الميسنجر.

شكررا. هل من معلومات
إضافية؟؟؟ ولماذا اخترتم هذا الشاعر
دون غيره لتكون له كلمة بخصوص
رواياتكم؟؟؟

لست أنا من يختار. صاحب دار النشر
"مسكيلاني"، الذي ينشر لي، هو من
يختار.



أما زمن العنوان فقد أشرنا من قبل أنه جاء ملائما وملتزما مع مرحلة سياسية حساسة في النظام السياسي الجزائري، المتوافق مع رفض العهدة الخامسة للرئيس السابق عبد العزيز بو تليقة، و لا ننكر رأي المؤلف اتجاه العنوان لكونه من الناحية التجارية والإشهارية

حريص جدا على مدى تقبل القارئ للعنوان و إقباله عليه فيعود عليه ذلك بالريح و السمعة التجارية.

* سيمياء عنوان رواية " نزلاء الحراش "

"نزلاء الحراش" هو عنوان رئيس للرواية، فمن الناحية التركيبية هناك مفارقة واضحة نستلها بالمستوى اللفظي كون النزلاء لا يكونون إلا بنزل و لمدة مؤقتة مقابل أجر أرخص من أسعار الفندق، و النزل هو فندق صغير مؤثث " ما هُيئَ للصَّيفِ إذا نزل عليه.... و معنى أقمْتُ لهم نُزُلَهُمْ أي أقمْتُ لهم غذاءهم و ما يصلح معه...¹، فالنزل مقام كريم تتوفر فيه جميع متطلبات العيش من أثاث و طعام، و يكون للضيوف و من تكون إقامتهم مؤقتة و يكثر تداول النَّاسِ عليه، لكونهم عابرو سبيل، يختاره النَّازل بمحض إرادته. و قد جاءت في جمع تكسير مفردة نزيل؛ دلالة على الكثرة، أما الحراش فهو مكان و يتمثل في سجن بالجزائر العاصمة و يعد من أشهر السجون الجزائرية، و الثاني بعد سجن سركاجي، طاقته الإستيعابية تفوق الألفين و معروف منذ الإستعمار بقساوته فهو ذو مرجعية تاريخية، و كمؤسسة عقابية فإن داخله ممّن أذنبوا و ارتكبوا جناحا أو جرائمًا، و بهذا يكون "نزلاء الحراش" تركيبيا مفارقة و انزياحا من حيث المعنى، فكيف للمؤسسة العقابية "سجن الحراش" أن يتحول إلى نزل؟ من يدخله ليس سجينًا بل نزيلا !، و هو دلالة على أن من عوقبوا بالسجن لم يعاملوا معاملة السجناء، هذا من خلال القراءة و التأويل الأولي، لكن التأويل البعدي يجعل من العنوان دلالة سياسية و سخرية من العدالة و النظام بطريقة إشارية إحالية، موظفا الفنية الإبداعية، ذو مرجعية حراكية لكون الرواية تزامنت مع الحراك الشعبي، و ما أفرزه من اعتقالات و محاكمات لرؤوس سياسية، و لم يكن لمتتبعي إصدارات الحبيب السائح عنوانا مفاجئا كون الروائي قد أعلن عنه في عمله السابق " ما راوه الرئيس".

" - هل ستكتب مسرحية؟

¹ - ابن منظور. لسان العرب. ص 4400.

- من الآن هذا عنوانها: نزلاء الحرّاش.
 - عظيم ! أتصور الديكور و الشخص و الحوارات و الحبكة و النهاية.
 - أي نهاية؟
 - أن يستيق الجميع من وهم صار حقيقة¹.
- إلا أنّ العمل لم يكن مسرحية بل رواية و الإشارة لكونه مسرحية دلالة على آنيته كون المسرحية تعرض مباشرة على الجمهور. فيكون العنوان بالنسبة لرواية " مارواه الرئيس" استباق للعمل الجديد، و إثارة لصورة تخيلية من خلال الإشارة إلى الديكور و الشخص و الحوارات و الحبكة، و لهذا فإن العنوان الرئيس لهذه الرواية هو صورة تخيلية قبلية، نُسِجَت بمخيلة القارئ، و أول ما تثيره في ذهنه هو إثارة الشكوك في موقف النظام من المفسدين لكون سجن الحرّاش تحول إلى نزل، و السجاء المعاقبين ما هم إلا نزلاء أي أنهم لم يعاملوا معاملة السجناء ، و ما يظهره المتن من حقايق ووصف لأجواء السجن يدرك ، أنّ سجناء النظام لم يلقوا المعاملة نفسها مثلما هو الحال مع باقي المعاقبين من الشعب مما يحيل إلى أن البيروقراطية و التمييز مس النظام العقابي و العدالة.
- إنّ " نزلاء الحرّاش"؛ عنوان جمع بين نتائج الحراك و تاريخية المكان، ولم يتحقق هذا الجمع إلا بوساطة العدالة و ووعي الصحافة، فالعدالة هي من حَكَمَتْ على أهم رؤوس الفساد على اختلاف مناصبهم بالسجن، أما الصحافة فهي القناة الناقلة لكل الحثيات المتعلقة بالحراك و الإعتقالات التي طالت المشتركين فيه، و اسقاط النظام. كما أنها تطايرت على صفحاتها و صفحات الفضاء الأزرق، أن رؤوس الفساد في نعيم داخل سجن الحرّاش و بأنها مجرد إجراءات لإسكات الشعب و توقيف الحراك، و هذا ما يجعل منهم نزلاء بمرتبة الكرامة و مؤقتين.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس.. ضمة للنشر و التوزيع. المسيلة. الجزائر. مسكيلاني. تونس. تونس. ط1.

العنوان دعوة للمقارنة بين سجن الحراش سابقا و حاليا، فمرجعيتيه التاريخية خلال الإستعمار كانت مؤسسة عقابية من الدرجة الأولى، للأبطال من المجاهدين و الشهداء، أما الآن فتحول إلى وكر للفساد تحت مسمى رسمي و وطني، يجمع المفسدين بالمجتمع اجتماعيا و سياسيا و عسكريا، فتحول إلى بؤرة للفساد يعزز الجريمة و الرذيلة و الشذوذ، و هو واجهة أخرى للطبقية و المحسوبية.

أما من حيث المستوى الصوتي فإن أول حرف في العنوان هو حرف "النون" و هو من الحروف القوية الجهرية التوسطية بين القساوة و الليونة، فيه رخاوة، لاستدعاء ضرورة الولوج إلى ذهن القارئ بسلاسة و هدوء، و ينتهي بحرف الشين و هو حرف همس ضعيف ذو انخفاض لساني و ضده الإستعلاء، و فيه من تقليل لقيمة المكان ما يؤكد المرجعية و القصدية.

و للون دلالاته أيضا، فقد جاء بلون أصفر يميل للخضورة، فالأصفر من الألوان الأولية الموجودة في الطبيعة، و تثير النظر، و علامته التفاؤل و الأريحية، و الخيرات كلون القمح في وقت الحصاد، كما يرمز اللون الأصفر للشكوك، بدليل ظهور صحف عالمية تدعى بالصحف الصفراء أو الصحافة الصفراء نظرا لتداولها للشائعات، و يقال ابتسامة صفراء للدلالة على النفاق و الكذب في المشاعر، وعليه فإن العنوان ينبه إلى كون التأويل قد يكون حقيقيا وقد يكون مجرد أقاويل و إشاعات، " وعليه، كما اعتقد، فإن ما قُدم على أنه تسريب قد يكون مجرد تركيب أنجزه سجينان دخنا لفائف من الحشيش مركزة جدا..¹. أما الخضورة فهي لون طبيعي يرمز للعطاء و الراحة النفسية، و نزول المطر ووفرة الأكسجين الذي يزيد من تدفق الدم و تحسين المزاج، و يحيل إلى أن نزلاء الحراش يعيشون حالة من الإستقرار و الراحة، المتعة و ربيع زاه داخل السجن.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ضمة للنشر و التوزيع. المسيلة. الجزائر. مسكيلاني للنشر و التوزيع. تونس. تونس

"نزلاء الحرّاش" عنوان رئيس، وظفت فيه المكانية، فربطت الكثير من الأحداث به، فجعله مكانا مركزا، ورئيسا، رغم تعدد الأمكنة في الرواية، و بالتالي فإن الأحداث الرئيسة في الرواية هي الأحداث الواقعة في سجن الحرّاش، و أن أهم الشخصيات التي تخدم القصيدة هي الشخصيات النازلة بالسجن، كون هذا العنوان هو نتيجة الحراك الشعبي، الذي ينتظره كل الجزائريين، إنتصارا، على النظام الفاسد، لكن هل هذا الإنتصار حقيقي، أم أنه تضليل و اسكات للشارع، من خلال إعتقالات من هنا و هناك لسؤولين و رجال أعمال؟؟؟

إن العنوان تصريح واضح على استمرار النظام الفاسد، في صور جديدة و بوجه أخرى، لأن الذين يحاسبون هؤلاء النزلاء هم دعاة التغيير و الحساب.

* سيمياء عنوان رواية تبحرين:



تنبّحين:

و هو العنوان الرئيس، لهذه الرواية، و يمثل مكانا، وبذلك فالعنوان الرئيس أيقونة مكانية، لها مدلول الحدث الملازم للزمن و المكان، و يمثل وجودا حسيّا، و قد عرّفها الروائي في عمله بأنّها كلمة أمازيغية تعني البساتين، و بذلك فهي من حيث الفونيم، تعود إلى اللغة الأمازيغية الضاربة في الأصول الجزائرية، ولا وجود لها في اللغة العربية، ومن حيث المعنى، فهي تعكس جمالا طبيعيا، قد أسهب الكاتب في تكرار وصفها، فكان التشاكل، ميزة لاكتمال الصورة الذهنية، لهذا الدال، المتعدد المرحعيات ضمن شيفرة هيرمينوطيقية، اكتسبت إيجابتها من بداية الرواية، في تحيين، انتهى إلى معلم للمحنة و الوحشة و الحزن و الألم، في آخرها.

تنبّحين:

مرجع أمازيغي و تاريخي للثورة الجزائرية من خلال مقاومة الأمير عبد القادر الذي أقيمت له صخرة بها، إلا أن المستعمر عمل على طمسها كونها تمثل هوية جزائرية، ورمزا ثوريان و مدلولا للتحدي و قدوة للأجيال من خلال بطلها، الأمير عبد القادر، فكانت بها صخرة سُميت باسمه، كون الصخرة رمز للقوة و المقاومة، و الثبوت و الصمود، فأنشئ بها دير سيّدة الأطلس، الذي ضم صخرة الأمير عبد القادر، فتسمية سيّدة الأطلس تحيل إلى أن فرنسا أقوى من الأطلس لمدلول على حكم العالم بأسره، فهذا الدير هو أقوى من حاكم العالم، و بهذا فبناؤه بهذه المنطقة، لم يكن إختيارا لموقع دون غيره، بقدر ما كان، خلقا لهوية جديدة لهذا المكان، ومن يؤكد هذا، إقامة تمثال العذراء، رمز المسيحية على صخرة الأمير عبد القادر، دونما إحترام للهوية الجزائرية و لقوتها، رغم استنكار الشيخ أميدي لهذا الفعل و التعصب الكنيسي.

تبيّحين:

مرجع ديني إنساني؛ إذ عزز برهبان، و كل ما يلزم الدير من مستلزمات، دون إغفال للجانب المعرفي الذي تجسد في مكتبته، فكانت قطبا من أقطاب المسيحية، تحت إشراف كبار القديسين، من الجزائر العاصمة، وبعد الإستقلال ألتحق بها باقي الرهبان، عبر فترات زمنية متفاوتة، فتتحول إلى رمز للتعايش السلمي بين الجزائريين من طبقة الفلاحين و الرهبان الفرنسيين، مستغلين ثرواتها من كلا الطرفين، في سعادة و أمن و سلام واستقرار.

تبيّحين:

مرجع لمأسة و محنة، و معلم سياحي، و قد سادها الخوف و الرعب و اللأمن، بسبب الحرب الأهلية، التي مرت بها الجزائر، فكانت تزداد عزلة يوما بعد يوم، إلى أن كانت ليلة السادس و السابع والعشرين من شهر مارس، ألف وتسعمائة و ستة و تسعين، و التي حوّلت الدير و تبيّحين إلى قطب إعلامي و ديني و سياسي، كشاهد على وحشية الحرب الأهلية التي طالت كل الفئات الإجتماعية و في كل المناطق، لتكتسب مدلولاً جديداً لا يزال محافظاً عليه إلى يومنا هذا، طاغيا على كل المرجعيات السابقة، و تبيّحين مدلول لمحنة و مأساة لرهبان سبعة ذبحوا بوحشية على يد إخوان الجبل، عانى منها تبعاتها الراهبان، أميدي و جون بيار، تحت ضغط نفسي و تشتت فكري، و حيرة دينية، فعلفت صورهم، و سيرهم بالدير، لتصبح مقصدا للسياح و الزوار، مغفلين، المرجعيات الأولى لهذا المكان، و هو طمس للهوية الجزائرية في شكل آخر، مثير للشفقة على مآل الرهبان، و تشويه لصورة الجزائري، و بهذا تكون فرنسا رغم رحيلها، مطرودة من أرض الأحرار تحتل حيزا مكانيا في أرض الأبطال بصورة مهينة للشعب الجزائري، متتاسية جرائمها في حق المدنيين و المسلحين، و المتاحف و ذاكرة الشعب و المجاهدين شاهدة على ذلك إلى يومنا هذا.

تبيّحين:

كُتِبَت على الغلاف بخط غليظ و أبيض، كونها عنوانا رئيسا يستلزم الظهور كصورة مرئية واضحة، تستقطب الناظر عن بعد، أمّا اللون الأبيض فهو لون الصفاء و الأمن و السلام، و الطهر، فرغم ما حدث فيها إلّا أنّها تبقى أرض البساتين، و التعايش السلمي و الإنساني، و هذا ما أكّده بقاء الراهبين الناجيين من الإختطاف بها، رغم أنهما عاشا لحظاته بكل تفاصيلها، نظرا لسحرها، و صفائها الذي لا تكدّره حادثة أليمة.

أما السكون الظاهر على حرفي الباء و النون، كصورة مرئية، فله مدلول السكينة، إضافة إلى انغلاقه كشكل دائري، فهو رمز للكمال و الخلود، و التناغم و الإستمرارية. مستمدا طاقته من الطبيعة الغنية بهذا الشكل في الشمس و القمر و الأرض، فتتحول تبيّحين إلى رمز طبيعي خالد. فهي واجهة أخرى لطبيعة كونية تلخص العالم.

محنة الرهبان السبعة:

و هو عنوان فرعي لرواية "تبيّحين"، و قد أسهم في تأطير العنوان الرئيس، لأنّ تبيّحين كما أشرنا، متعددة المرجعيات، فرغم إتسامها في السنوات بمرجعية مرتبطة بالرهبان السبعة، إلّا أنّ الروائي أراد أن يخصص مرجعية تبيّحين و يحصرها في العنوان الفرعي، والذي يوحي بتغير الدلالة من منحها الإيجابي، كون العنوان الرئيس يعني البساتين، ليجعله مرتبطا بجانب مأساوي، و هو تعرض سبعة رهبان إلى الإختطاف و الذبح. كما أنّه محاولة لإثارة فضول القارئ حول هوية هؤلاء الرهبان، و سيرهم، فكان إثارة لمجموعة من التساؤلات، التي تبحث عن إجابات لا تتحقق إلّا من خلال فعل القراءة، فالعنوان الفرعي تحفيز تألّفي، يضمن لهفة القارئ و فضوله لمعرفة الأحداث.

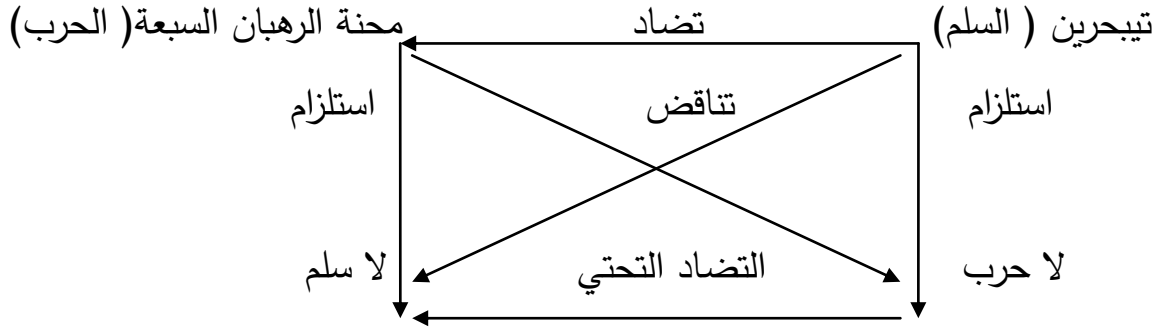
أمّا عن حجم الخط و اللون، فجاء في خط أقل سمكا من العنوان الرئيس، كونه أقل رتبة منه، في صورة مرئية، تنعكس إلى صورة ذهنية، تحفظ في الذاكرة، بلون أبيض، اكتسبه من العنوان الرئيس، دلالة على أن المحنة لم تغير طُهر و صفاء المكان، كما تدل

على أن الرهبان السبعة شهداء، راحوا ضحية تصفيات إخوان الجبل،" إذا لم أكن الناجي الوحيد في تلك اللية الربيعية التي كان ما تلاها سيتلون بدم الشهادة،...¹. فالشهادة في كل الأديان، دلالة على الطهر من الخطايا، و رضى الرب و الإله.

وعن تموضع العنوان الرئيس مرفوقا بعنوانه الفرعي، فجاء أسفل الغلاف، تحت صورة لراهب مطأطأ الرأس، في وضعية البكاء و الحزن، و هي إشارة دلالية في تشكيل بصري، يوحي بأن الراهب في حزن شديد على تبحرين و ما آلت إليه بسبب محنة الرهبان السبعة، فكان العنوان دمة من الراهب. ترجمها الناشر إلى حروف، ليخرجها من صمتها، و يتخير لها موضعها المناسب دلاليا. و إضافة إلى هذا التموضع فإن الناشر انتهج طرائق النشر المعهودة، في تموضع العنوان الرئيس فجاء محتكرا الورقة الموالية للغلاف، متوسطها إلى الجانب الأيسر، مقارنة مع القارئ، و هو الجانب العاطفي، كما جاء في الورقة التالية، على صفحاتها، كنوع من التكرار البصري، ليُحفظ في الذاكرة، فذكر في الصفحة الأولى مصاحبا لاسم المؤلف و الجنس و داري النشر بخط واضح وكبير وبلون أسود، ليحول الدلالة إلى سواد و حزن عكس ما كانت عليه في الغلاف، و هي دلالة على أن متن الرواية محمل بمآسي و أحزان. أما في ظهر الورقة التالية فكان بحجم أقل مرفوقا بكل المعلومات التي تخص العمل المنجز من دار النشر و الطبعة والسنة و داري النشر و غيرها من المعلومات التي تعد مرجعا للباحث، و تقديمًا للعمل.

كما ذكر على الواجهة الخلفية للغلاف، بلون أسود، أسفل الكلمة التي كتبت في حق العمل، مرفوقة بصورة لرهبان، منكسي الرؤوس، دلالة على الحزن. و يمكننا أن نستخرج من العنوان مربعا سيمئيا يتمثل في الأقطاب التالية:

¹ - الحبيب السائح. تبحرين محنة الرهبان السبعة. دارضمة للنشر. المسيلة. الجزائر. منشورات تكوين. الكويت. ط1.



فتبيحين لفظاً و مرجعاً، تدل على السلم و الإستقرار و الأمن و التعايش، في حين أنّ العنوان الفرعي فيدل على الحرب، و ما خلفته من مآسي، و أحزان، و هما مدلولان متضادان، أفقياً، أمّا عمودياً فإن حالة السلم تستلزم الاحرب و تناقض الحرب، و حالة الحرب تستلزم اللاسلم، و تناقض السلم، كما يمكن أن نستخرج مربعات سيميائية أخرى حسب مرجعية تبيحين المتعددة على طول المسار السري، والتي ينتجها السيميوز وفق ما تمليه السيميائية الثقافية و التحليلية في صور غير مرئية، فتتكون بذلك صور ذهنية من خلال الوجود بالقوة و الوجود بالفعل، فتبيحين موجودة بالقوة قبل نشأة الدير، وكانت تحمل مرجعاً أمازيغياً و ثورياً، و بفعل الوجود بالفعل تحولت إلا مدلولات، يحكمها السيميوز، سواء من حيث الواقع أو العمل الفني الذي مثل لنا صورة تأريخية لوقائع، عمل على كسبها طابعا فنيا محافظا على الحقائق، لكي لا يشوه التاريخ، أو يُغلط القارئ، فتكون له رؤية خاصة، و التي إن وجدت كانت عميقة، تُدرك من خلال الدلالة المسكوت عنها، منها ما تعلق بحقيقة الإختطاف التي تراوحت بين نزاع ديني و تصفيات بين مجموعات الإخوان، بتبئير خارجي، دون الإبتعاد عن توافقها مع القصدية الغالبة على النص، و التي جاءت في ترسيمة المربع السيميائي المذكورة أعلاه.

ب/سيمياء العناوين الداخلية:

أ / في رواية " ما رواه الرئيس": جاءت العناوين الداخلية في ستة عشرة فصلا، جاءت وفق الترتيب التالي:

- 1- " العهدة الخامسة لا ! ارحل ! "
- 2- " تتخّاو قِاع ! "
- 3- " ديكاالج ! "
- 4- تيفو لمحاكمة ساخرة
- 5- الزعيم يخصّص مساحةً لقبره في باحة الصرح
- 6- في المسيرات النساء أميرات و الرجال جنتلمات
- 7- شائعات و شائعات مضادة عن الزعيم
- 8- مسيرة، تحت المطر للسلام والحبّ
- 9- الزعيم لا يُمهّل عهدة أخرى
- 10- الزعيم لن يحظى بجنّازةٍ رسميّةٍ
- 11- نهاية فخامة الزعيم
- 12- لأنّ الصحافة لا تغطي حراككم !
- 13- الرئيس أيضا يبكي
- 14- عرس الرئيس
- 15- الرئيس يعتذر
- 16- أنا الأستاذ معين العزوي، لم أكتب شيئا بعد

أول ما يلاحظ على العناوين الداخلية أنها مستوحاة من الحراك في معظمه، بدليل أن هناك عناوين قد وضعها الروائي ما بين مزدوجتين للأمانة الحراكية، لكونها شعارات للخرجات الميدانية للشعب في ساحات النضال المدني، من أناس متفاوتة المستوى الثقافي

و الوعي السياسي، لكنها متساوية في حب الوطن عظيمة في غيرتها على مستقبل أبنائها، رافضة لكل مظاهر الفساد و الحقرة.

تعد العناوين ملخصا لكل فصل و لذلك فهي لا تقل أهمية عن العنوان الرئيس، لكونها شارحة له، و من العتبات النصية التي تشد القارئ و تلفت انتباهه و تثير فيه لهفة الولوج إلى المحتوى، و لذلك وجب تخير ألفاظها و مدلولاتها، التركيبية و الصوتية و التداولية. فالعنوان الداخلي "العهد الخامسة لا ! ارحل !"، جاء مابين مزدوجتين و كما أشرنا من قبل، أنه وضع بين مزدوجتين للأمانة الحراكية لكون الكاتب لم يقم بتأليفه ، بل نقله من أصوات و لافئات الحراك الشعبي، ويقصد بالعهد الخامسة؛ استمرار نظام الرئيس عبد العزيز بوتفليقة للعهد الخامسة على التوالي منذ 1999، و تقرر تجديدها بترشحه عام 2019، إذ أنها تتجدد كل خمس سنوات، مما أثار غضب و سخط الشعب، فخرجوا للشارع صوتا واحدا و بكل الفئات نساء و رجالا و أطفالا و شيوخا، حتى ذوو الهمم، لم تحل إعاقاتهم دون الإنضمام للصفوف والحشود وقول: " لا " التي وقعت بعد عبارة "العهد الخامسة" فهذا التسبيق و التأخير لم يكن اعتباطيا ارتجاليا، و إنما لتركيز الهاتفين على موضوع حراكهم، و جذب انتباه الحشود و المسؤولين و القراء إلى سبب الثورة ضد النظام ، رغبة في التغيير لا من أجل التغيير فقط و إنما لكون هذا النظام فاسد، و لم يعد للشعب قدرة على الإحتمال و المعاناة أكثر، بدليل لفظة "ارحل" ، فالشعب لا يرغب في تحية النظام فقط و إنما يريد أن يرحل ، والرحيل هو الذهاب بلا عودة، و من يطالب به فهو كاره للراحل.

أما العلامة " ! " فهي دال و مدلوله الإنفعال و الإنفعال قد يكون إيجابيا أو سلبيا، و معرفة ذلك تكون من خلال المعنى و المدلول الذي يتضمنه ما جاء قبل العلامة، و لأن حراك الشعب كان ثورة غضب على النظام الفاسد ورفض العهد الخامسة، فإن مدلول العلامة " ! " هو انفعال غضب و تعجب من رغبة النظام في العهد الجديدة، و تعد من التشكيل البصري الذي يسهم في تعميق المدلول و تحميله علامات إضافية إلى الملفوظات.

و لم ترد هذه العلامة الإنفعالية مرة واحدة بل تكررت للمرة الثانية بعد لفظة "ارحل"، و كثيرا ما يكون مدلول التكرار؛ التأكيد على موقف أو فكرة معينة، و هنا هو تأكيد على الإنفعال السلبي للحراكيين و ثورتهم على النظام و أنه لا مجال للتراجع عن موقفه المناهض للفساد و لترشح الرئيس عبد العزيز بوتفليقة للعهد الخامسة.

و لو عدنا لللفظة "ارحل" نجدها فعل أمر، و الأمر هنا حقيقي و ليس مجازيا، و كما هو معروف أن الأمر يكون من أعلى سلطة و مكانة إلى من هو أدنى سلطة و مكانة من الأمر، و هنا نصّب الشعب نفسه أعلى سلطة من الرئيس، بحكم أن الجزائر جمهورية ديمقراطية شعبية، و لم يطبق هذا التنصيب منذ ثورة نوفمبر ضد المستدمر، ليقين الشعب و من يُوجّهه بحتمية النضال و الحراك من رحم المعاناة و القهر و الظلم و الإستغلال و المحسوبة،... و غيرها من مظاهر الفساد، ولذلك فإن الفعل "ارحل" فيه قوة كبيرة وإرادة و عزيمة شعب، تعود النضال فهو من أبناء و أحفاد المجاهدين والشهداء الذين حققوا لنا النصر والحرية. فلا غرابة أن يكون هذا الحراك بهذه القوة.

في حين أنّ الفاعل فهو ضمير مستتر تقديره "أنت"، و يعود هنا على الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، الذي اكتسب دلالة جديدة تداولية خلال الحراك، فبعد أن كان يمثل رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، والرجل الأول في البلد و صاحب السلطة، تحول إلى رمز و دلالة للفساد و الإضطهاد. و ما نلاحظه أنه لم يُذكر في العنوان الذي كان شعار الحراك، فكان مغيبا، و التغييب دلالة على الإحتقار، إضافة إلى الجمع بين مدلول الرئيس و الفساد فكلاهما أصبحا مرجعا جمعيا.

إنّ أهم ميزة للشعارات و اللافتات التي يحملها المتظاهرون، الإيجاز مع قوة المعنى، و أن تكون محل إتفاق جمعي، و ما نستدله من هذا العنوان الداخلي للفصل الأول أنه جمع بين خصائص العنوان والشعار، ففيه إيجاز بالحذف سواء على مستوى عبارة " العهد الخامسة"، أو على مستوى لفظة "ارحل"، فلولا المرجعية الجمعية و التداولية لما تحولت

العبارة إلى سيميز حسب بيرس أو ما يعرف عند بالمسليف بالوظيفة السيمائية، فهذا العنوان كمتتالية صوتية تركيبية، تحولت إلى صورة ذهنية، ترتقي بالمعنى من مستواه اللغوي الأولي كمفهوم معجمي إلى مستوى دلالي. و لهذا فقد كان أول عنوان للفصل الأول تنويه إلى أول مطلب للحراك الشعب و ما تبعه من مطالب و تطورات.

لقد ورد هذا العنوان داخل الفصل الأول و بالتحديد في نهايته، مما يؤكد على التطابق بينه و بين المتن الحكائي، و هو فاتحة العمل الأدبي، و تخيره ليكون فاتحة الفصول عن دراسة و فطنة، لكونه إعلان من الكاتب على مساندته للحراك الشعبي.

هذا العنوان الداخلي يعد تنبيها للعمل السردي، الذي ظهرت ملامحه أولى ملامحه من العنوان الرئيس، ولكي يؤكد الكاتب جعل من العناوين الداخلية وخاصة فصله الأول منقولاً من شعارات الحراك ، ليدل على أن العمل الأدبي ليس عملاً فنياً أدبياً لكاتب لحظة وحي، و إنما هو صرخة مواطن جزائري شارك الشعب آلامه، و حراكه و هتافه، فنزف قلمه ليشترك بقلمه إلى جانب مشاركته الميدانية بفضح النظام وتوعية الشعب بكواليسه ، التي قد تخفى على الكثيرين رغم معرفتنا بتعنفها، دون إدراك للتفاصيل.

" تتنحّاو قاع !": هذه العبارة.....



هي عنوان الفصل الثاني و هو أيضا من شعارات الحراك و قد جاء بين مزدوجتين، لكونه جملة صادرة من الشاب الجزائري النائر على الأوضاع بكير تركي سفيان في حوار

قصير غير متوقع مع المراسلة الصحفية باسمين موسوس إعلامية بقناة روسيا اليوم، على الهواء مباشرة، و التي جاءت نتيجة غضب و رفض الشاب لتعليق المراسلة بأن الشعب الجزائري فرح و يتبادل التهاني على المباشر بسبب رسالة رئيس الجمهورية التي أعرب فيها عن تغيير حكومي شامل، فإذا بالشاب يتدخل رافضا تعليقها، و بأننا لسنا فرحين بهذا التغيير السطحي لأن رغبة الشعب أن يتم التغيير من الجذور، أي تنحية الرئيس الذي يراه الشعب منبع فساد النظام قائلًا "يتحاو قاع" والتي أثارت ضجة على مواقع التواصل الاجتماعي لتتحول إلى شعار و مطلب حراكي هام جدا، و أصبح يضرب كمثّل لأي تغيير، و لو من باب المزاح.

" يتحاو قاع" عبارة جاءت باللغة الدارجة، لأن مدلولها لن يتأتى إلا بهذه الألفاظ، و لو جاء باللغة الفصحى لما حقق تداوليته و سيميوزه، كما حدث بلغته الأصلية الناتجة عن نسق جمعي جعل الشعب يتجاوب و يتفاعل معه، و لم يعمل الكاتب على جعله فصيحاً لكونه بعيد الأفق و رأى أنه يحقق بدارجيته أفضل مما يحقق بفصاحته، لأن المهم في العمل الأدبي هو المتلقي، و ما يثيره و يجذبه، فهذا الشعار من عمق الحراك و المعاناة، و قد تحول إلى نسق حراكي لا يمكن تخطيه أو تجاهله، رغم أن المراسلة الصحفية قد أفصحت عن تبعات هذه العبارة التي نقلت على المباشر للجمهور، إلا أننا نلمس تغييراً طفيفاً قد يكون تصرفاً من الكاتب ليزيد من دلالة الشعار و هو تغيير حرف الياء في " يتحاو" الأصلية الموجهة للغائب "هم" إلى "تتحاو" الموجهة لضمير المخاطب "أنتم"، و كأنه أراد أن يوجه هو بدوره هذه العبارة لفئة معينة، و هنا يدخل جانب التخصيص و الذاتية في العنوان لقصدية تدرك من خلال فعل القراءة و التأويل و تتمثل في موقف الحبيب السائح المساند لتغيير النظام الفاسد بتنحية الجميع دون استثناء، و كأن الفساد عدوى أو وباء قد مس كل من كان في العهدة و عليه لابد من بتر بؤرة الفساد بإبعاد الجميع دون استثناء. كما أن تكرار حرف التاء مرتين أضفى حماساً و شدة على المعنى كون التاء من حروف الشدة إلى

جانب حرف القاف و الذي لم يستعمل بنقطتين بل بثلاث نقط" ق"، مما زاد في وقعه فونولوجيا.

"تتحاو"؛ لفظة فيها تحدي، و غضب و ثورة، و جرأة كبيرة، فيها خطاب للآخر الذي هو محل دونية بالنسبة للمرسل، سواء كان الشعب أو الكاتب كتعبير عن رأيه، و قد جاء في الرواية "...و لكني أتصور أنه سترفع لهم منصة آلية تدور حول نفسها وهم عليها عرا ليراها المجتمعون من كل زاوية و يهتفوا نحوهم بما رفعوه من شعارات، مثل: "كليتوا البلاد يا السراقين ! تتحاو گا غ ! " ¹. إن الآخر في هذا الخطاب واقع محل المرسل إليه، و الرسالة هي المطالبة بتحتيتهم، أما الشيفرة فهي لغة دارجة عامية جزائرية من مواطنين تجمعهم البساطة على اختلاف مستواهم الثقافي، و كانت قناتهم لنقل هذه الرسالة الحراك بكل هتافاته و شعاراته.

إن لجوء الكاتب إلى اقتطاف عناوينه الداخلية من قلب الحدث ألا و هو الحراك الشعبي هو رفع من مصداقية المرجع و تأكيد على المدلول الخاص، فمنح الألفاظ خصوصية رغم عموميتها، نظرا لوقوعها في سياق مغاير، استحبه الشعب و تبناه.

العنوان الداخلي "ديكاالج !":

هذه اللفظة رغم فرديتها إلا أنها جاءت عنوانا للفصل الثالث، مكثفة سيميائيا، و هي في الأصل من اللغة الفرنسية Dégage ؛ و تعني "ارحل"، و لقد ورد هذا المدلول لفظا ومعنى في عنوان الفصل الأول "العهد الخامسة لا! ارحل !"، و التي جاءت باللغة العربية الفصحى، أما في الفصل الثالث فقد جاءت كما أشرنا بلغة المستدمر و التي أصبحت متداولة في اللهجة الجزائرية كلغة دارجة عامية، من مخلفاته، و كأن الشعب الجزائري أثناء حراكه لا يوجه ثورته و غضبه للمسؤولين الجزائريين الفاسدين فقط ، بل للمستدمر الذي لا

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص41.

تزال سياسته و آثاره و مطامعه واضحة للجزائريين ، إضافة إلى الشك القريب جدا من اليقين أن هؤلاء الفاسدون من النظام السياسي هم خدم للمستمر وامتداد له.

"ديكااج!" ، شعار من شعارات الحراك الشعبي ولا يحمل رمزية مقارنة مع متن الفصل، لكونه متضمن فيه، لكنه يحمل رمزية للتداولية والمرجعية الجمعية، على المستوى التاريخي والدلالي، كما أنها في لغتها الأصلية تستعمل للتحقير من قيمة المرسل إليه، لأنها لو كانت لغرض اللين والاحترام لجاءت مباشرة دون استعمال ضمير و هي "partir" ، أما "Dégage" ، فتستعمل في مواقف الانفعال و الكره وعدم الرغبة في بقاء المرسل إليه. وعليه فإن هذا العنوان في دراسة ترددية بينه و بين متن الفصل نجد، علاقة تكاملية توضيحية توافقية، فهذا العنوان المفرد لفظيا ، لم يأتي عبثا لكنه خلاصة معاناة، اقصاها الموت في سبيل الوطن دون أن يقدر ذلك أحد، يفقد اهله و بالأخص والديك بسبب الواجب الوطني لكن المسؤول بعيد كل البعد عن الألم الذي يخلفه فقدان الولد في ساحة الجهاد و الواجب، و كأن المواطن البسيط خلق ليكون ضحية، ليعيش المترفون في نعيم و أمن. أردفها بمعاناة الأستاذ الجامعي وراتبه الذي لا يحقق له الإكتفاء المادي و المعنوي، و ليس هذا فقط بل إضاف في حديثه عن المرتشين وعن آثار الحضارات السابقة والبادية على أثاث منزل الرئيس والتي طمست التقاليد الجزائرية، ليختتمها بأن " جزائر حرة ديمقراطية!"¹، عبارة تداولية نرددها، لكنها ذات وقع علاماتي وفق سياقها الروائي، و تؤكد هذه العلامة عندما سأل الرئيس الأستاذ معين عن بعض شعارات الحراك، " تردد الأستاذ معين بضع ثوان. تم نطق، بجدية صارمة:- " ديكاج!" ، يا رئيس!"². وهذا ما يكد على الوضوح في تخير العناوين الداخلية و ضمنيتها، و مع ذلك فإنها عميقة الدلالة..

كما نلاحظ على مستوى التشكيل البصري و الصوتي، إضافة حرف الألف مكررا بعد حرف "كا" دلالة على الإنفعال الكبير للحراكيين و رغبتهم الملحة في رحيل النظام و من يمثله

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص60.

² - المصدر نفسه. ص 61.

فهذا المد يعكس حجم المعاناة و الغضب والكره و التحقير للمرسل إليه، فإننا نسمعها فونولوجيا كعلامة سمعية و نراه كعلامة بصرية. فالمرسل إليه أصبح متعددًا مما يستدعي قوة و موقفا قويا رافضا للتواجد الفرنسي في شكل جديد تلبسه تابعوه الخونة في أثواب المواطنة المزيفة.

و ما يؤكد هذه العلامة استهلال الكاتب للفصل الرابع المعنون بـ: **تيفو لمحاكمة ساخرة**، بالحديث عن الدبلوماسي الفرنسي موسيو جورج. والحوار الذي دار بينهما عن المثلية و حرب التحرير، و كيف واجه الرئيس موسيو جورج بصفحات مشينة من تاريخهم اتجاه الجزائريين من تعذيب و محارق جماعية و أفعال غير إنسانية اتجاه النساء و الأطفال، هذه الصور اللاإنسانية صورها الشعب الجزائري خلال الحراك في ملصقات و صور بأحجام كبيرة ، كثيرا ما استعملوها في الملاعب ، لتتحول إلا مظهر من مظاهر التعبير و الثورة في الحراك ، و تعرف بالتيفويات، و يقول في ذلك الأستاذ معين " رأيت ذلك لأول مرة في حياتي، يا رئيس. كان المشهد يثير الغبطة و الدهشة معا من طريقة تحصيل تلك التيفويات و تصور موضوعها و رسم شخصها..."¹.

و التيفو هو رسم تشكيلي كريكاتوري فني، يحمل ملخصات لعلامات مختلفة و متداخلة كتشكيل بصري، كون العين تحتفظ بالذاكرة أكثر من الأذن، فيعبر فيها مجموعة من المتظاهرين عن أفكارهم و توجهاتهم و مطالبهم، في قالب جدي صارخ أو بسخرية هادفة، و قد اشتهرت ولاية برج بوعريريج بالتيفوهات الحراكية و التي كانت تلقى من أعلى بناية وسط المدينة لتكون على مرأى المتظاهرين كنوع من الرسائل البصرية، التي تعبر عن جهد فكري و عضلي و جماعي باستعمال مختلف الأشكال و الألوان و المرجعيات الثقافية والسياسية والإجتماعية ، و التي يستطيع الحراكيون على اختلاف مستوياتهم من فك الشيفرات إن لم يكن كلها فجزء منها، وسط جماهير و هتافات.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 72.

إن التيفويات من القنوات الناقلة لإرادة الشعب و موقفه فمنجزوا هذه التيفويات هم المرسلون من خلال ترجمة أفكار الشعب إلى رسومات و أشكال، فيكون الشعب الذي ينتظر اسدال هذه التيفويات بمثابة المرسل إليه ، وفي لحظة تلقيه له وتقبله وسط هتافات وتصفيقات، تعكس قبولهم لهذه العلامات والرسائل التي ترسلها، فيتحول الشعب من مرسل إليه إلى مرسل بعد تنصيبه لهذا التيفو المسدل.

فالتيفو تشكيل بصري ذو مرجعية جمعية، وفي ذلك يقول الرئيس: "حدثني عمر عن التيفو الذي يصور محاكمة ساخرة لرئيس حكومة سابق و بعض وزرائه أقامها لهم أبطال من حرب التحرير في ساحة الشهداء بحضور الجمهور"¹.



ف"عمر" هو سائق الرئيس والذي كان ينقل له كل الأخبار عن الحراك، وقد أخبره عن التيفو الموجود في الصورة أعلاه و المنقول من محرك البحث غوغل، والذي يعكس ما نقله السائق عمر، وهي رغبة الشعب في أن يحاكم رموز الفساد، أبناء فرنسا بنظامهم و حكمهم،

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 72.

من طرف أبطال الثورة الجزائرية، الذين حررونا من المستعمر سابقا ولا يزالون اليوم بالعزيمة والقوة نفسها لتحرر الشعب من أتباعهم الذين نخروا البلاد و عاثوا فيها فسادا.

إن تيفو المحاكمة الساخرة، و إن كانت ساخرة فهي مكثفة سيميائيا، إذ تعكس استمرارية البطولة لأبناء الشهداء الذين يستمدون قوتهم من أرواحهم الطاهرة الصادقة في حبها للوطن.

- العنوان الداخلي الخامس: الزعيم يخصص مساحة لقبره في باحة الصرح:

أول ما يبدأ الرئيس الحديث عنه في هذا الفصل هو وصف لحديقة فيلته، ثم يعرج للحديث عن كلبه فوكس و مكانته عنده، و كيف أسكته برصاصة شتتت مخّه بسبب إصابته بداء الكلب. لينتقل للحديث عن الزعيم و وضعه الصحي، و كيف كان مشغولا باختيار مكان لقبره. إن الإسقاط بين حادثة الكلب فوكس بعد معاناته مع الكلب شبيهة بمعاناة الزعيم مع تضخم البروستات، و كأنه تشبيه تحقير للزعيم بالكلب و ما سيؤول إليه، "آه ! ممتاز ! لا شك أن الرواية استعارة للإنسان حين يصير أقل درجة من الكلب في ظل نظام شمولي"¹.

إنّ الحديث عن الكلب فوكس لم يكن من باب العبثية بل هي صورة للوفاء من جهة وصورة لوضاعة هذه اللفظة مسقطة على حال الزعيم الذي يتخبط بسبب وضعيه الصحي وبسبب نبوءة عرافة ادرار التي تنبأت له بأن موته سيكون بعد الانتهاء من أشغاله، مما جعله في حيرة، ولهفة لاختيار ما يليق به كزعيم في مراسيم دفنه و تخير أحسن موقع في الصرح، و قد ذكر الكاتب في عنوانه أن المكان الذي اختاره الزعيم هو باحة الصرح ، كما هو الحال لوجار الكلب في باحة فيلا الرئيس. إنه التحقير في أسمى دلالاته و التي لن يتأتاها إلا القارئ المثقف المستفيض المعارف.

إن عنوان الفصل الخامس جاء جملة اسمية وقع فيها الزعيم مبتدأ مرفوعا ، خبره الجملة الفعلية " يُخصّص"، مما يجعل الفعل مقترنا بزمان المضارع المرتبط بوقوعه الآن خلال وقوع الحدث و هو التخصيص، كما يدل على أن الفاعل هو الزعيم و بالتالي فهو

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص77.

من أراد أن يختار لنفسه مكانا يضمن فيه مكانة لقبره على اعتبار أن الصرح معلم هام سيدشن قريبا و يكون إضافة معمارية في تاريخ العمران الجزائري خاصة و أن له مرجعية دينية، لكون الصرح متمثل في المسجد الكبير الذي أشرف الزعيم على مباشرة أعماله، مما يعكس خوفا من أن لا يولى الزعيم اهتماما و مكانة لموته، و أن لا يخصص له المكان المناسب لمنصبه، و مع ذلك فإن الكاتب جعل من الزعيم يختار لنفسه باحة الصرح لإقرار منه أن الزعيم لا يستحق أكثر من هذا المكان، هذا إن أخذ برأيه.

و رغم بساطة تركيب العنوان إلا أنه يحمل الكثير من الرمزية، بدء بلفظة الزعيم، و التي تعود تداوليا و توافقيا مع الوضع السياسي المعيش للجزائر على الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، و مباشرته لتحضيرات موكبه الجنائزي بنفسه دلالة على، الخوف و الوحدة و إحساسه بدنو أجله.

و ما نلاحظه على العناوين الداخلية، بدء من العنوان الرابع أنها جاءت من تأليف الكاتب لكونها لم توضع بين مزدوجتين، عكس العناوين الداخلية الثلاث الأولى التي كانت من تأليف الشعب و الحراكيين، إلا أن الكاتب أكسبها طابعا سرديا فنيا، إضافة إلى تسيئها، وإلا لكان الكاتب ناقلا لا مؤلفا، له وجهة نظر تسهم في إثراء الحراك. فالمثقفون حماة الفكر السليم و ناشروا الوعي. و قد تطرقنا في تحليلنا للعناوين الداخلية بالمرج بين ما جاء منها مستمدا من شعارات للحراك و ما جاء منها من تأليف الكاتب و كلاها ضمنية، جاءت متناسقة مع المتن و غناها العلاماتي.

و سأقف عند العنوان الأخير: "أنا الأستاذ معين العروبي، لم أكتب شيئا بعد"¹، و هو جملة اسمية تبدأ بضمير المتكلم أنا دلالة على الأنا، والذاتية و التخصيص، متبوعة بتعريف هذا الضمير من يكون وهو الأستاذ معين العروبي، الواقع بدلا من كل، و قد انتقل من الخاص إلى الأخص، أي من الأستاذ ؛ دلالة على المهنة و المكانة الإجتماعية بالنسبة

¹-الحبيب السائح. ما رواه الرئيس.ص255.

للآخرين، وعلى قيمته الثقافية والعلمية والمعرفية، كما تعني كلمة أستاذ الإنسان المحترم، و هذه الصفة جزء من معين العروي، لكونه لا يمثل الأستاذ فقط بل هو زوج فضيلة و صهر صالح الزغبى، إلا أنه ركز هنا على صفة الأستاذية للدلالة على المكانة التي حققها مهنيا و اجتماعيا و بأنه صاحب وعي، وبأن المهمة التي أو كله له صالح الزغبى على أساس أنه أستاذة علوم الإتصال لم تتم بعد و بأن التسجيل الحقيقي سيكون من خلال المسرحية التي سيكتبها وسيوضح فيها ما يحدث لإخماد نار الحراك، فما سجله على هاتفه لا شئ مقارنة مع ما سيرويه في مسرحيته " نزلاء الحراش " _ أنت نفسك، يا معين سيدهشك أن ترى لأول مرة في تاريخ البلد رئيس حكومة يحال على قاض يأمر بإيداعه سجن الحراش! ... - هل ستكتب مسرحية؟ - من الآن هذا عنوانها: نزلاء الحراش"¹، فهو لم يكتب شيئا رغم كل خطورة الإعترافات و التصريحات التي قدمها له صالح الزغبى، و كأنه في مرحلة مراجعة لما سجل على هاتفه النقال، كما أن الذي لم يكتب و سيكتب أخطر بكثير مما قيل.

إن الضمير "أنا" في بداية عنوان الفصل الأخير، يدل أيضا على أن الكاتب ينسب لنفسه ما سيقال ، وكأنه في تحدي، وذلك على لسان شخصية الأستاذ معين العروي، وهو نوع من الاستتار خلف الشخصيات ليقول المؤلف ما لا يمكن أن يقوله مباشرة. وبذلك بهو ضرب لموعد مع مؤلف جديد يحمل اعترافات أخطر و كسر لطابوهات أكثر خصوصية، فالحبيب السائح في الواقع كتب رواية "نزلاء الحراش: بعد رواية" ما رواه الرئيس"، أما في روايته تحدث عنها على لسان شخصية معين العروي على أنها مسرحية.

إن هذا التصريح في العنوان يعكسه استباق في المتن، وهو دلالة على معرفة الكاتب بمجريات و تبعات الحراك، ويعود هذا إلى حسه السياسي الذي طالما تناول الجوانب

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص264.

التاريخية و الأوضاع السياسية. فرغم أدبية أعماله إلا أنها لا تخلو من التحليل المنطقي من خلال توظيف الألفاظ الخادمة للمعنى و القصدية.

و لو قمنا بعملية مقارنة للعناوين السابقة والعنوان الأخير للفصل الأخير لوجدنا أن العناوين السابقة ضمنية في المتن، في حين أن العنوان الأخير لم نجد ما يشير إلى معناه أو مدلوله في الفصل مما جعلنا نبحت عن رمزيته، التي كشفت لنا من خلال التصريح الواضح بالعمل المقبل للكاتب، على لسان شخصية معين، وكأنه اكتسب خبرة ورصيда معرفيا سياسيا يجعله يعرض ما سيؤلفه على العلن، كجنس أدبي يتمثل في المسرحية والتي تحتاج إلى جرأة كبيرة لكونها في مواجهة مباشرة مع القارئ، على خلاف جنس الرواية التي تكون فيها ردة فعل القارئ بعيدة عن صاحب النص سواء بالإيجاب أو السلب.

إنّ ما صرّح به معين هو جزء من شخصية الحبيب السائح الجريء، و الذي يلغي القارئ أثناء كتاباته لكي لا يكون رقيبا مقيدا له و يضيق عليه سعة أفكاره ورحابة الخيال. فيكتب بحرية، و هذا ما نستدل عليه من خلال الحذف في لفظة "بعد" و التي جاءت مبنية على الضم لحذف المضاف إليه ، و الحذف دلاليا يشير للإيجاز و يثير الغموض والتساؤل. إن العنوان الأخير للفصل الأخير إعلان لبدأ معركة جديدة ضد الفساد من خلال القلم، فالأستاذ معين العروي، معين للشعب على فهم النظام السياسي الذي إذا استقام استقامت جميع الجوانب، لاسيما الاجتماعي الذي يهم عامة الناس، و إذا ما فسد، تخلفنا وانتشرت الفوضى و الهمجية من أجل البقاء في أحسن حال. و لهذا فدور المثقف لا يتوقف على التأليف كما، و إنما التأليف من أجل التوعية و التطوير و التوجيه. فعبارة " لم أكتب شيئا بعد"، إحالة معنوية للاستمرارية و الجرأة الفكرية. و فيها خطاب مبطن للآخر، لتتكون معنا عناصر التواصل لدى جاكبسون، من مرسل و هو الأستاذ معين و هو في حد ذاته إحالة إيديولوجية و مشخصة تعود على المؤلف، والمرسل إليه هم المسؤولون الفاسدون، أما الرسالة فهي فضح فسادهم و ألعيبهم السياسية المواطنانية (خلوها من المواطنة)، في حين

أن القناة التي يوظفها هي الرواية كجنس أدبي له قراءه، بشيفرة تعتمد على عناصر الدلالة من خلال لغة واضحة بسيطة إلا أنها مكثفة لمن يملك رصيذا مرجعيا.

إنّ السياسة من الطابوهات، و فضح النظام الفاسد بكل مسؤوليه، لابد له من وقائع يستند عليها المؤلف و مرجعية تتوافق مع التفكير الجمعي، إلى جانب القدرات الفنية الإبداعية المتفاوتة بين التصريح والإيماء والإحالة و الدلالة و تعدد التأويلات لتعدد القراءات. و قد أحسن المؤلف التخفي، بإسناد الإعترافات و الروايات القادمة للشخصية الرئيسة لروايته الحالية كجانب إيديولوجي، ليبعد ذهن القارئ و لو مجازا عن كون فضح الفساد، هو معارضة للنظام من جانب شخصي و ذاتي، رغم أن هذا حقيقي في تفكير الحبيب السائح.

ب) العناوين الداخلية لرواية "نزلاء الحراش":

لقد قُسمت الرواية إلى خمسة عناوين فقط عكس ما جاءت عليه رواية "ما رواه الرئيس" التي جاءت في ستة عشر عنوانا، فقلة العناوين الداخلية و كثافتها قللت من التوتر و التشتت، فكان التركيز على المضمون أكثر من التركيز على العناوين الداخلية، كما حدث في الرواية الأولى.

رُغام الدم:

رُغام: "ما يسيل من الأنف من داء أو غيره"¹. فما يخرج من الأنف هو مخاط و كثيرا ما يخص به الحيوان، و منها المراغمة والتي تعني المخاصمة و النزاع، فيكون المعنى الظاهري، مخاط الدم، و هو نتيجة داء أو شجار، أما المعنى العميق فهو الإصطلاحي، و يقصد به منازعة من دم أو مخاصمة من دم. و قد جاء في معناه العام دون تبيين للسبب، و الذي لن يتأتى إلا من خلال مضمون الفصل، و الذي تضمن أحداثا عن اغتيال محمد شملول، و الحزن الذي خيم على العائلة خاصة الحسين الذي اعتزل أفراد العائلة لمدة

¹ - ابن منظور . لسان العرب. ص1683.

أسبوع، و التي كانت مدّة للتفكير في طريقة الإنتقام من عبد المعطي كزّاف المعروف بأبي قتادة، و قد تم اغتياله من طرف الحسين كنوع من القصاص، ثم سلّم نفسه، و هو فقد للأبناء من نوع آخر، و أثار حفيظة الأب منصور، و قد كان رغام الدم متعددا في الفصل الأول؛ لأنّ اغتيال والد نبيلة من طرف الإرهاب و موت "عليلو" صديق محمود في عطلة الصّيف إثر ارتطام رأسه بصخرة أثناء قفزه للسّباحة، كلّها أحداث تُثير الإكتئاب و مسحة من الحزن.

إنّ العنوان الداخلي للفصل الأول من الرواية كان بمثابة الإستهلال للرواية بتقديم زخم من الشحنة السالبة للقارئ، و الذي كان بسبب إراقة الدماء، و ما خلفه من حزن و نزاع بين وجهات النظر.

عنوان الفصل الثاني "بحثاً عن حقيقة ضائعة" :

إنّ هذا العنوان له علاقة وطيدة بالصّحافة كون البحث، مرتبط بمهنة فيصل الذي عمل جاهدا للوصول إلى الحقيقة، و قد وصفها الروائي بالضائعة، و هي متعلقة أيضا بجريمة إغتيال في حق أستاذة جامعية "الأستاذة عالية ترغاس"، و الضائعة إشارة إلى كون الجريمة لم تلق إهتماما كافيا للكشف عن الحقيقة، كما أنّ أسباب الإغتيال كان لها تأثير على تضييع الحقيقة و طمسها لأنها تكشف جوانب من فساد النظام.

و لقد ورد العنوان تركيبيا، في جملة فعلية محذوف فعلها، تقديرها: أبحث بحثاً عن الحقيقة الضائعة، و حذُفُ الفعل كان لغرض الإيجاز، والتركيز على المصدر، و هو تأكيد على العمل الذي يقوم به فيصل كصحفي، و من الناحية النحوة هو مفعول مطلق، ودلالته التأكيد على الفعل و المعنى إضافة إلى كون البحث لن يستثني لا صغيرة و لا كبيرة كونه مطلق في جميع الجوانب دون تحفظ.

و لقد تطرق الروائي في هذا الفصل للحديث عن الضمير المهني في الصحافة، و الذي يعمل على البحث عن الحقيقة مهما كانت عواقبها. و قضية الأستاذة عالية ترغاس كانت

مادة دسمة لتوضيح هذا المبدأ الذي يجب أن تكون عليه الصحافة. و بهذا يكون عنوان الفصل الثاني مبدأ من مبادئ الصحافة و مضمونه هو الجانب التطبيقي له. و عمل فيصل على تجسيده في أرض الواقع.

"نزلاء بمقام شخصيات فوق العادة":

هذا العنوان الداخلي هو جزء من العنوان الرئيس، و بداية للولوج إلى صلب الرواية، و قد أشرنا في العنوان الرئيس إلى دلالة نزلاء ، إلا أننا نجد أن هناك من يستحق أن يعامل معاملة النزيل بالسجن إذا ما تعلق الأمر بالسيد منصور شملول المدعو "سي لخضر" أثناء جهاده بثورة التحرير، و الذي اعتقل بعد أيام من الحراك بسبب موقفه المعارض للنظام، و لذلك فهو شخصية لا تستحق السجن لأنه مجاهد ذو تاريخ مشرف في تاريخ الجزائر الثوري و لذلك فهو شخصية فوق العادة. كما هو الحال مع الحسين الذي انتقم لاغتيال أخيه محمود بعد تطبيق المصالحة الوطنية و نزول الإرهابيين للساحة المدنية، فكان الحسين من عارضوها بطريقة القصاص، و التبليغ عن نفسه دون مراعاة لعواقب فعله، فكان شخصا مميزا لا يخاف النظام و لا الإرهاب باعتباره أشد قسوة، و التي أغضبت رب الدولة و رآه عرقلة لأوامره و النظام. هذا من جهة، و من جهة أخرى فإنّ السجن قد ضم أيضا فئة أخرى من السّجناء من فئة أخرى" إنهم يهيئون لاستقبال ضيوف من درجة فيب¹! هؤلاء الضيوف ممن سقطوا بسبب الحراك من مسؤولين سياسيين فاسدين و جنرالات. فتحول سجناء الحراش إلى نزلاء غير عادين، أما عبارة "فوق العادة" تجعل منهم مميزين من حيث الأفضلية.

" ما يشبه پاروديا": ما يلفت الإنتباه في هذا العنوان هو لفظة: "پاروديا"، و التي تعني أدب السخرية، فما علاقة هذا العنوان بالمضمون؟. لقد أول حدث شبيها بهذه الباروديا، هو الحديث عن جنازة عظيمة حُظي بها قائد عسكري دون سابق تحضير أو توقع، و قد كانت

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص166.

حُلم ربّ الدولة، و قد ورد هذا الحلم في رواية" ما رواه الرئيس"، بكل التحضيرات و التوقعات، لكن لعبة القدر أن تكون من نصيب هذا القائد فكانت سخرية القدر و إرادة الربّ، التي تجلت في قوة شعب أسقط رئيساً دامت عهده لأكثر من عقدين رغم كل الإحتياطات الأمنية و السياسية، فكيف لشعب أن يتحد في يوم واحد في كل ربوع الوطن و لمدة ثلاثة و أربعين أسبوعاً، ليسقط النظام، كما تضمن الفصل مواقف لا تصدر ممن هم في مكانة السجناء، أو حتى فيصل و نبيلة.

لم يكن عنوان هذا الفصل يحتاج إلى تعمق كبير ليدرك القارئ قصيدة الروائي و دلالات المعنى. فقد كان قريباً جداً من الأسلوب المباشر، و كونه مباشر فهو نوع من التحدي.

" إلى أن طرده من رئتي": هو عنوان الفصل الخامس و الأخير، و يوحي بأن الوصول إلى الغاية المنشودة، كان بمثابة إزاحة هم على العائق، و بالتمعن فيه نجده على صلة وطيدة بعنوان الفصل الأول، و ذلك من خلال ضمير الغائب المرتبط بالفعل "طرده"، و الذي يعود على رُغام الدم و الذي تجمع في رئتي فيصل، بسبب كل الأحزان التي مرت به و لم يستطع القذف به و طرده، إلّا من خلال مشروع الرواية الذي أنهاه خلال عطلة معتزلاً الأهل و الأحبة، موظفاً لفظة "طرده" لكون الطرد يكون لمن أو ما ترفض بقاءه حيث أنت.

لقد تراكم هذا الرغام برئتي فيصل، و الرئتان هما العضوان المسؤولان عن التنفس، فكان يعيش في ضيق كتم أنفاسه، و ضيق التنفس من أصعب حالات المرض، و المعاناة، كما تحيل لفظة "رئتي"، إلى الفيروس الذي انتشر خلال تلك الفترة و الذي يستهدف مباشرة الرئتين، فيكون ما ينغص على فيصل و يضيق عليه شبيهه فالفيروس القاتل إلا أنه استطاع التغلب عليه. و تحقيق شعور الإرتياح، و التخلص من عقدة التقصير و الذنب اتجاه حقائق مطموسة. تراكمت همّاً فأرقت لدرجة أنه إعتزل حبيبته و عائلته و مهنته، ليكتب مشروعه

على حاسوبه يفضح فيه الفساد و يمجّد الحراك و يبرز موقفه من المصالحة الوطنية التي راح ضحيتها أخوه الحسين.

كما أن ضمير الغائب في العنوان جعل العائد متعدداً، لكونه مجهولاً غير محدد، ففتح المجال أمام تعدد القراءات و التأويلات، لكن ما وصلنا إليه لم يكن اعتباطاً، و إمّا له مرتكزات و مرجعيات من خلال مضمون النص السردي.

و ما يلاحظ على عناوين رواية "نزلاء الحراش" أنها لم تكن جزءاً من السرد كما هو الحال في رواية "ما رواه الرئيس"، بل كانت إشارات استدلالية و علامات، ما عدا الفصل الأخير كتأكيد على المعاناة المزدوجة بين نبيلة و فيصل لأنهما عاشا الظروف نفسها و من ضحايا الإرهاب في عزيزين؛ الأخ و الأب. كما أنها جاءت مختصرة مقسمة على خمسة فصول ، في كل فصل مجموعة من الأحداث. إلا أنّه اعتمد على طريقة أخرى للفصل بين أحداث و أخرى و هو البياض، فمجموعة من الأحداث تتوقف عند مقطع معين. و كأن الروائي سيشرع في فصل جديد، لكنه يترك بياضاً و يبدأ الصفحة بعد مساحة معينة، و كأنّه قَطَعَ و انحراف صامت معتمداً على الصورة الذهنية المباشرة، ليحدث فَصْل و استراحة للقارئ.

كما أنّ طريقة عنونة الفصول بالسّواد على البياض كان في صفحة مستقلة عكس ما كان في رواية " ما رواه الرئيس"، وهي طريقة لإثارة التمعن و لكي لا يتزاحم سواد الأحداث مع سواد العناوين، فتكون متفردة بالمساحة الورقية في سلطة دلالية احتكارية.

أما من حيث التموضع فقد تموضع في الأماكن التي إعتادت دور النشر عليها و هي الغلاف و الصفحة الموالية له والتي على واجهتها الأخرى الورقة نفسها ذكر مع مجموعة من المعلومات التي تخص دار النشر و السنة و غيرها. كما ذكر على خلفية الغلاف مترئساً كلمة في حق العمل الأدبي من طرف رضا الحسني، يعلوه اسم المؤلف.

(ج) سيمياء العناوين الداخلية لرواية "تبحرين":

لقد جاءت الرواية في ثلاثة فصول، كل فصل مقسم إلى مجموعة عناوين، و هي طريقة شبيهة بالأعمال الأكاديمية، التي تبحث عن الحقيقة العلمية، و المرجعية الموثوقة. و يمثل الجدول التالي طريقة تقسيم الرواية:

الفصل	العنوان	العناوين الداخلية
الأول	المجيء إلى تبحرين سيدة الأطلس	- فتنتي الأولى ووحشتي - تمثال العذراء. عمى التعصب - يوم صرّت واحدا منهم بهويّة جديدة - أنا و صديقي الإمام الشيخ عبد الرحمن.
الثاني	رحلة الإخوان السبعة إلى تبحرين نحو الجلّثة	- ليلة المخنة كانت ربيعيّة - أحمد لمين و جدّه و الراهب كريستيان - الأخ كريستيان. بحثاً عن الحبّ الأكبر - الأخ برينو. هرطقة أم زرع ورّدة. - الأخ سيلليستان. قتل الغير كأنما قتل الإله. - الأخ كريستوف. معراج بالشعر و الحبّ. - الأخ لوقا. ثلاث حروب لمصير واحد. - الأخ ميشيل. قلق في عزلة الحرب الأهلية. - الأخ پول. أملا في الصفح.

الثالث	سبعة رؤوس طوباوية لتراب تيبحين	- جون. پيار. كان معي و لم يعد. - ثم أمسيتُ وحيداً في المكتبة أيضاً. - مُراد الشاهد يزورني في الدّير. - اختفت أجسادهم. دُفنت رؤوسهم. و بقيت أرواحهم. - آخر مكالمة بيني و بين مُراد. آخر زفرة.
--------	-----------------------------------	--

عنوان الفصل الأول: المجيء إلى تيبحين سيّدة الأطلس:

لم يخلُ عنوان الفصل الأوّل من لفظة تيبحين، التي جاءت ملازمة لكل عناوين الفصول، في تشاكل سيميائي. ففي هذا الفصل، جاء العنوان ملخصاً لسيرة الشيخ أميدي، و أسباب مجيئه إلى إليها، و كيف اندهش لجمالها و سحرها، و لم يعكس هذا العنوان، الأسباب فقط، التي كانت قبل المجيء، و أثناء المجيء، بل جمع ما تحمله لفظة المجيء بكل مراحلها، لأنه أكثر من نصف قرن. كما يعكس بداية حياة جديدة ، للشيخ أميدي، الذي ركز في سيرته على حياته في تيبحين و كيف قضاها وسط إخوانه الرهبان.

لقد جاء عنوان هذا الفصل في ترتيب زمني و مكاني، انتقل فيه من العام إلى الخاص، فالمجيء، يمثل مدلولاً زمنياً و مكانياً، وهو في صورته العامة، غامض يحتاج إلى توضيح، كان من خلال التعيين، و هو تيبحين، كمنطقة بساتين غناء متنوعة القطوف، ليتنقل إلى التخصيص، وهو سيّدة الأطلس و التي تمثل الدير الذي أنشئ سنة 1938. وهي المحطات التي سيقف عندها الروائي في فصله الأول بدءً بظروف مجيء الشيخ أميدي إلى وصف تيبحين و نشأة سيّدة الأطلس، و كيف قضى بها حياته الجديدة.

العنوان الداخلي الأول: فتنتي و وحشتي:

و فيه تطرق الروائي على لسان الشيخ أميدي موظفا ضمير المتكلم، ظروف مجيئه إلى تيبحين، التي فتن بها، فكانت آية ربانية، طبيعة و هدوء، و رغم أن الترتيب في العنوان كان بافتتان الشيخ أميدي بهذه المنطقة، ثم بوحشته، إلا أن المتن جاء عكس ذلك، إذ استهلها بذكر وحثته بمكتبة الدير، بسبب فقدانه لإخوانه الرهبان، ثم انتقل إلى وصف افتتانه بتيبحين، من خلال الإسترجاع. فكان العنوان مخالفا لترتيب الأحداث وهي مفارقة، كان الغرض منها، ترك وقع إيجابي على نفسية القارئ لجلبه لمعرفة أسباب الفتنة أولا ثم الوحشة، فتركيبا جاء في جملة اسمية حذف منها المبتدأ و هو تيبحين، و الحذف نوع من الإيجاز، لغرض بلاغي، يزيد من إحياءات الجملة.

لقد عكس العنوان تباينا لدلالة تيبحين، فكانت سحرا و مأمنا و فتنة، لتتغير إلى وحشة للشيخ أميدي، وهذا التباين يكون مربعا سيميائيا وفق علاقاته التضادية و التناقضية و الإستلزامية. فرغم بساطة اللغة الموظفة، إلا أن المتن أكسب العنوان أحداثا، حولت الموجب إلى سالب.

أما لفظة "الأولى" فدلالة على أن الشيخ أميدي لم ير في حياته، قبل السابعة و العشرين سنة، أي منطقة ذات جمال كتيبحين، و قد تحولت من الفتنة الأولى إلى وحشة في نهايتها والتي دامت معه بقية حياته. و يعد هذا العنوان جزءا من عنوان الفصل، كان بمثابة التفصيل، و المرحلة الأولى من المجيء إلى تيبحين.

العنوان الداخلي الثاني: تمثال العذراء. عمى التعصب:

لقد قسّمت النقطة العنوان إلى جزئين في جملتين مبتورتين، الأولى؛ تمثال العذراء، و الثانية؛ عمى التعصب، حاذفة أثر هذا التمثال، ملخصة السبب فقط في كونه يعود إلى عمى التعصب، من الكنيسة بالجزائر العاصمة، خلال فترة الإحتلال فجاء جامعا، لما جاء في المتن، مثيرا لتساؤل، عن سبب موقف الشيخ أميدي الراض لنصب التمثال، الذي رأى

فيه تعصبا، فبدل أن يشجع السياسة الفرنسية في نشر الوثنية و طمس الهوية، استنكر و تعاطف مع الشعب الجزائري و هويتهم نظرا لمرجعياته الأمازيغية و الثورية المتعلقة بالأمير عبد القادر. و بذلك فالعنوان جاء تبيانا لموقف الشيخ أميدي من التعصب الديني. إن التمثال رمز للمسيحية التي يسعى الإحتلال إلى نشرها، ضمن الحركات الإستعمارية، و قد تخير دير سيّدة الأطلس، ليحول المرجع التاريخي و الثوري، إلى مرجع ديني مسيحي، و زوّده بمجموعة من الرهبان ليكونوا حراسا على هذا التمثال، أو بالأحرى؛ رمز الدين المسيحي، من خلال ملكية المكان خلال الإحتلال، و بوضع اليد بعد الإستقلال، في حركة ذكية مغلفة بالتعايش الإنساني. أمّا "عمى التعصب" فهو تأكيد على غاية الإحتلال من تواجده في هذه الأرض الطيبة. دون احترام للديانات الأخرى، و قد بيّن هذا العنوان، الفرق بين تفكير الكنسية لهيئة ممثلة للإحتلال الفرنسي و تفكير الراهب، ورغم أنّ الشيخ أميدي من "الأقدام السوداء"، فهو وجه آخر للإنسانية، و فكر مناقض لأسباب الإحتلال.

العنوان الثالث: يوم صرت واحدا منهم بهوية جديدة:

فتركيبيا، هو جملة اسمية، حُذِفَ منها المبتدأ، و يقدر بـ: "فرحة كبيرة يوم صرت..."، ففرحة: مبتدأ، خبره شبه جملة. و قد قُدِّرَ هذا المبتدأ من خلال قراءة المتن، لأنّه دون مبتدأ، يثير العنوان تساؤلا، حول موقف الشيخ أميدي، يوم تحصل على الهوية الجديدة، هل كان فرحا أم تعيسا؟، ماذا حدث بعد أن صار بهوبة جديدة ؟ و هو أسلوب تشويق واضح. من انفتاح الدلالة.

هذا العنوان هو إجابة واضحة، و تبيان لموقف الشيخ أميدي من الإحتلال، فبعد الإستقلال، تحصل على الهوية الجزائرية، كونه من مواليد الجزائر، من أبوين فرنسيين، جعل طيب الأرض و طهرها ينشأ معه، فرأى، جرائم الإحتلال، و قهر الجزائريين، الذين احترمو

دينه منذ الإحتلال إلى غاية حصوله على الهوية الجديدة، فزاد من إنتمائه للأرض و تبحرين.

كما طرح العنوان قضية هامة، متعلقة بهوية الفرنسيين المولودين بالجزائر، فرغم أنهم صنفوا ضمن "الأقدام السوداء"، إلا أن البعض منهم أحب هذه البلد وفضل الإنتماء إليها مولدا و هوية، وهذا دليل على تأثير الجزائر كأرض و شعب و تعامل و تعايش على الكثير من الفرنسيين و الذين دعّموا ثورة التحرير.

العنوان الرابع: أنا و صديقي الإمام الشيخ عبد الرحمن:

و جاء جملة اسمية، مستهلةً بضمير المتكلم " أنا" العائد على الشيخ أميدي و الذي يوحي بالذاتية، و التخصيص من حيث الديانة، و عُطِف على لفظة صديقي، دلالة على العلاقة التي تجمع الشيخ أميدي، بالإمام عبد الرحمن، إشارة إلى التعايش الموجود بين المسيحية و الإسلام، فكلاهما ديانتان سماويتان، بينهما تشابه كبير و نقاط مشتركة كما هو الحال في علاقات الصداقة، و لن يكون هذا التعايش إلا من خلال الرحمة بين البشر، التي تجلّت في اسم الإمام عبد الرحمن. كما أنّ لفظة "صديقي"، تتعدى التعايش إلى الجانب الإنساني، الذي يكسر كل الحواجز لأن الصداقة تحتاج إلى الصدق أكثر من حاجتها إلى الفكر، أما الخليل، فيحتاج إلى توافق ديني، ولذلك قال رسول الله: " المرء على دين خليله"، و لقد وضع الروائي جوانب الصداقة التي كانت بين الشيخ أميدي، و الإمام عبد الرحمن و التي لم تتعد الإحترام و المآزرة وقت الكُرب (جنازة)، وتبادل التهاني و نقاشات واعية حول أسس الديانتين دون خلفية التغيير العقائدي، من الطرفين.

و يعكس هذا العنوان، تعايش الديانات، في إطار علاقات إنسانية، مبنية على الوعي، والتراحم، فبعد حصوله على الهوية الجزائرية، و مآزرته للأهالي، في كربهم، اختزلت الفوارق و أسباب التعصب، و الخوف، خاصة بعد الإستقلال، و قد اختار الشيخ عبد الرحمن دون

غيره من الأهالي ليصفه بالصديق، ليكسر حاجز التعصب، و يبين قمة التعايش بين الديانات، بين قطبين لديانتين، جمعهما الإحتلال و الثورة.

الفصل الثاني: رحلة الإخوان السبعة إلى تيبحين نحو الجلثة:

لفظة رحلة تعني الإنتقال إلى مكان آخر، و بأنها دامت مدة طويلة، و " الإخوان السبعة"، هو تحديد لعدد الرهبان الذين لقوا حتفهم، بعد الإختطاف، و قد قَسَمَ العنوان رحلة الرهبان إلى قسمين، رحلتهم إلى تيبحين، من خلال توظيف الحرف "إلى" و الذي يفيد الوصول إلى الغاية، و غايتهم بعد الرهنة هو تيبحين، و من تيبحين، كان شوط آخر من هذه الرحلة نحو الجلثة، وهي مكان مقدس للمسيحيين، فكانت الرحلة في شوطين، أولاها حلو لسحر المنطقة وطيبة أهلها، و ثانيها، رغم بشاعتها، و ما خلفته من خوف و رعب و قلق و انهيار من تخلف من الرهبان، إلا أنّ النهاية كانت كنهاية سيدنا عيسى عليه السلام، في الجلثة.

هذا العنوان، تقديس للرهبان، و للديانة المسيحية، و رغم أن الروائي مسلم الديانة، إلا أنه وظف مصطلحات مسيحية، تكمن في "الجلثة"، مع طغيان الدلالة المكانية، والتي استمدتها من العنوان الرئيس بتكرار لفظة "تيبحين" لجزء كلي، لسيدة الأطلس، و انطلاقة لرحلة طاهرة للجلثة.

العنوان الأول: ليلة المحنة كانت ربيعية:

و قد طغى الزمن على العنوان، من خلال لفظتي " ليلة" و " الربيعية"، و فيها تحديد لزمن الواقعة، مع مفارقة من خلال " ليلة" فالليل يوحي بالحزن و الظلمة، و الإنغلاق النفسي و الضيق، و جاءت متوافقة من لفظة " محنة"، أما " الربيعية" فهي رمز لانقشاع برد الشتاء و انفتاح الورود، في زهو و فرح، من خضرة و بهاء الألوان. فهذا ما كان يجب أن يكون، لكن الرهبان السبعة، عاشوا سوادا ليليا بقسوة الشتاء، و دون رحمة، وهي مخالفة للطبيعة،

دلالة على أن الإنسان هو من يفسد في الأرض كما جاء في القرآن الكريم " قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها و يسفك الدماء"¹. فكانت الطبيعة ربيعية مسالمة، خربها الإنسان. كما أنّ الليلة الربيعية، هي الشعور بالأمان، الذي خُرب، فجأة بحالة مأساوية. يعكس تباينا، يزيد من وقع الدلالة على القارئ. فبالأضداد تتضح الأمور، فرغم رحمة الطبيعة، سواء من حيث سحر تبحرين، أو زمنها الربيعي، لم يؤثر في وحشية الإنسان، الذي من المفروض يتأثر بمحيطه سواء الطبيعي أو الإنساني. فكان الأسف و الحزن واضحا من العنوان.

العنوان الثاني: أحمد لمين و جدّه والراهب كريستيان:

جمع العنوان بين ثلاث شخصيات، فالأول مدلول الوفاء و الإخلاص كان هو من خلّص الراهبان الشيخ أميدي و جون پيار، من إخوان الجبل، و الثانية جد أحمد لمين، و هو رمز الخائن للوطن، ولقي حتفه على يد أحد الأهالي الجزائريين، وسط اندهاش الشخصية الثالثة و شفقتها عليه لأنّه حَسَبها ضحية حرب، فكريستيان الذي فلت من الموت بأعجوبة على يد أحد المناضلين الجزائريين، كان بفضل جد أحمد لمين، و لهذا كان مصرعه لخيانته لوطنه و أبناؤه، فكانت العلاقة بين أحمد لمين وجدّه علاقة إنكار لجد مثل له وصمة عار للعائلة و الجزائريين، أما ما بين أحمد لمين و كريستيان فهي علاقة سادها التهرب من مواجهة الحقيقة و الخجل من ذكرها للطرفين، وما بين الجد و كريستيان فهي علاقة وفاء غير مشروع من الجد لضابط فرنسي، لم يستطع أن ينسى فضله لإنقاذ حياته من الموت. إن هذا العنوان، يضع الوفاء و الخيانة في مواضع غير مواضعها الأصلية مما يثير تساؤلات، حول حقيقة مفهوم الوفاء و الخيانة من الجانب الإنساني لا الوطني. و يتجلى ذلك من خلال المتن.

¹ - القرآن الكريم. سورة البقرة. الآية 30 .

العنوان الثالث: الأخ كريستيان. بحثا عن الحب الأكبر:

لقد أردف هذا العنوان مباشرة بعد العنوان الثاني للترابط بينهما، و وجود ثغرات لابد من سدّها و إلّا تركت غموضا قد يؤدي إلى النفور، فالأخ لفظة توظف في جميع الديانات، فهو أخ للرهبان، بحكم انتمائهم للدين نفسه، و الجزء الثاني من العنوان، دلالة على هدف الأخ كريستيان في الحياة، من خلال الرهبة التي رمته بين أحضان دير سيدة الأطلس ليجث عن حبا آخر هو حب الرب.

العنوان الرابع: الأخ برينو. هرطقة أم زرع وردة:

برينو من الرهبان الذين لاقوا حتفهم، و جاء ذكره مقرونا بسؤال حول توجهه، الذي ساقه إلى تبحرين، هل هو تغير في المعتقدات بعد مت رآه خلال تجنيده و إيمانه المطلق بوجود الرب، الذي لابد أن تتجلى صفاته في عبادته، أم أنّه في تبحرين من أجل زرع وردة، دلالة على الحيرة بين تسليم نفسه للرب أن تسليم نفسه للإنسان، أم أنهما تتقاطعان لتكونا، وجهة لتغيير واحد هو السمو بالنفس، تكفيرا عن خطايا، و طهارة للنفس.

العنوان الخامس: الأخ سيلستان. قتل الغير كأنما قتل الإله:

ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: "من قتل نفسا بغير نفسٍ أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا و من أحيّاها فكأنما أحيّا الناس جميعا.." ¹. وهذا ما جاء في مضمون العنوان، و قد توافق مع تفكير الأخ سيلستان " بل أحسست رأسي سيتفجر لفكرة أن أقتل الإله بقتل غيري من البشر" ². و هو مدلول على أن الديانات كلها ترفض قتل النفس، ومن باب الإنسانية كان سيلستان و هو ضابط في الجيش الفرنسي يرفض قتل غيره، فهو يراه قتلٌ للإله. وهو شكل من أشكال الإنسانية، و هي القصدية التي يسعى الروائي إلى ترسيخها في ذهن القارئ، و إبعاد الدين عنها. الذي يأتي معززا لها.

¹ - القرآن الكريم. سورة . المائدة . الآية 32.

² - الحبيب السائح. تبحرين. ص125.

العنوان السادس: الأخ كريستوف. معراج بالشعر و الحب:

رغم أن الأخ كريستوف راهب، يكون الإنجيل كتابه المقدس، ومع ذلك فإن الفطرة الإنسانية في الأخ كريستوف طغت على شخصيته من خلال حبه للشعر، فكان تواجهه في تبحرين معراجه من الأرض إلى السماء، بشعره و قلبه المحب للخير والمساواة بين البشر، إن هذه الدلالات ليست فقط من البنية السطحية للعنوان و إنما هي متأتية، من البنية العميقة بعد قراءة المتن، الذي يفتح مغاليق العناوين. فالشعر و الحب عند الرهبان لا يتناسب مع طقوسهم، "...فالإخوان في الدير يحاذرونني جميعا لسوابقي من الطيش و التحرر و الولع بالموسيقى و الشعر".¹، لكن فطرته و موهبته، جعلتهم يحاذرونه من وقت لآخر، تقبلا منهم للطبيعة البشرية و ميولاتها التي تحتاج إله كبح و ضبط إذا ما خالفت تعاليم الرب. لكن الروائي من خلال العنوان أقر بالجانب الإنساني من خلال لفظة معراج، فالشعر و الحب لا ينقصان من قيمة الإنسان و إنما تعرجان به إلى أرقى المراتب.

العنوان السابع: الأخ لوقا. ثلاث حروب لمصير واحد:

و يلخص رحلة الأخ لوقا، الذي مر بالحربين العالميتين، الأولى والثانية ، ثم بحرب التحرير، ليتتهي به المصير إلى دير تبحرين، والتي كانت محطته الأخيرة، وهي دلالة على أن الموت مقدر " فلا تدري نفس بأي أرض تموت"²، وهي إشارة إلى حتمية الموت، و الذي مهما أجل إلا أنه واحد. "... فسألتها بأي قدرة بقيت على قيد الحياة إلى هذا العمر، فأنجو من حربين عالميتين مدمرتين و من حرب الجزائر المؤلمة،..."³. لقد جاء العنوان مباشرا وفق بنية سطحية، رغم أن الأخ لوقا قد تطرق في المتن إلى الكثير من القضايا التي يمكن أن تثار في العنوان، ومع ذلك فإن قصدية الروائي، كانت رامية إلى التأكيد على أن الآجال بيد

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص152.

² - القرآن الكريم . سورة لقمان. الآية. 34.

³ - المصدر السابق. ص 159.

الله، و أن لكل أجل كتاب. وأن قدر الأخ لوقا كان ينتظره في تبحرين، على أيادي أبناء هذا الوطن، الذي نعم فيه بالأمن، فالمصير واحد وأن تعدد المصائب و المحن.

العنوان الثامن: الأخ ميشيل: قلق في عزلة الحرب الأهلية:

لم يسلم الرهبان السابقون من الخوف و القلق من الحرب الأهلية التي طالت هذا البلد، لكنه، أفرد الأخ ميشيل بهذا القلق، ليثير مفارقة، يبين من خلالها تأثير هذه الحرب، فالأخ ميشيل كان خفيف الظل، متعاوناً، محباً للمبادرة، و الخلوة و العزلة، و مع ذلك، فإن ظروف الحرب الأهلية، و آثارها على الأهالي، جعل الدير يعيش عزلة، أقلق من يجب العزلة، فما بالك بالآخرين، من الرهبان و الفلاحين الذين تعودوا على التعايش، و الروح الجمعية. و التآلف.

دلالة قوية على تأثير الحرب الأهلية، من خلال مفارقة، يكشفها المتن. سخر شخصية الأخ ميشيل لتكون صورة، لتجسد هذه الدلالة. فأن تحب عزلة نفسية أمر روحاني، داخلي طبائعي في الإنسان، أما العزلة الخارجي فهي تضيق لرحابة المحيط الذي يطبق على النفس و الروح، فيصيبها بالتوتر و القلق.

العنوان التاسع: الأخ پول. أملا في الصفح:

الأخ پول مجرم حرب من الدرجة الأولى، خلال حرب التحرير الجزائرية، إلا أن إنسانيته التي ظهرت بعد الإستقلال، جعلته يهيم في بقاع العالم بحثاً عن السكينة، و طمعا في النسيان، فلم يجد مسلماً غير الرهينة التي نادته، ليكفر عن ذنوبه و يعترف بها في مذكراته، و أن يلتقي بمن، قتلهم و عذبهم ليطلب منهم الصفح... و سمعت هاتفاً: "خذ الإنجيل تجد طريقك". فأخذت الإنجيل و بكيت و أنا أقرأ.

"فتوبوا و ارجعوا لتمحى خطاياكم، لكي تأتي أوقات الفرج من وجه الرب"¹، فعودته للإنجيل، جعلته يجد ضالته، و يدخل الدير للتوبة و الصلاة و العمل كما أقر ذلك الشيخ

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص 204

أميدي، و ما ساعد الرهبان على تعزيز إيمانهم و إنسانيتهم، ما وجدوه في الشعب الجزائري من تسامح، و تراحم، فشجعهم على البقاء فيه، طامعين في الصفح،" عندها، ألتقي هناك قتلاي ومن ظلمتهم لأركع عند أقدامهم طالبا للصفح"¹. و الأمل يترواح بين التحقق و عدمه. كما أن هذا العنوان تصريح مباشر و إقرار بالجرائم التي إرتكبها، و العدالة الإلهية، تتحقق في الدنيا قبل الآخرة مع المظلومين، و هي إشارة واضحة من الروائي على أن الرهبان ليسوا ملائكة، منزهين عن الخطأ حتى لا يلقوا القصاص في الدنيا و الآخرة. بل هم بشر خطّؤون، و يتعرضون للإبتلاءات كغيرهم.

الفصل الثالث: سبعة رؤوس طوباوية لتراب تيبجرين:

و قد جاء في خمسة عناوين، اجتمعت كلّها على ذكر الأحداث التي تلت حادثة الإختطاف، صور فيها معاناة جون پيار و الشيخ أميدي، هذا الأخير أمسى وحيدا في مكتبة الدير، بين مذكرات إخوانه، يتجرع الأسى و الحزن، في حيرة من الغموض الذي طغى على الحادثة إلى أن جاءه مراد، و هو مدلول على أنه سيُحقّق مراد الشيخ أميدي في معرفة ما جرى بعد الإختطاف، و بالفعل كان له ذلك، وسط ألم كبير أحسّه مراد، إلا أنّ إيمان الشيخ أميدي، بالروح جعلته يرى في الأجساد فناء، و في الأرواح خلودا تحوم بتيبجرين، و مع ذلك بقي فضوله، يَسْحَبُه إلى معرفة مكان دفنهم، عبر مكالمته، كانت آخر ما يرجوه الشيخ أميدي من هذه الشخصية، وهو معرفة مكان الدفن، و يعد آخر مرادٍ للشيخ أميدي، لكنّه لم يلق ما يُشِفّ حرارة لهفته، غير زفرة لجهل مراد لمكان دفنهم في جبال وعرة كجبال بوكرة.

لقد كانت عناوين الفصل الثالث، عناوينا مباشرة، كون الرواية نقل لوقائع، من وحي إعتراقات لشخوص، تحولت إلى شخصيات، في صورة فنية.

¹ - الحبيب السائح. تيبجرين. ص206.

لقد تراوحت العناوين الداخلية بين المباشرة ذات البنية السطحية، و بين من تحتاج إلى قراءة المتن لمعرفة مغالقتها، ضمنية في المتن، فسهل الوصول إلى القصيدة. موظفا تأثيرا بصريا يكمن في حركة السكون، على مجموعة من الألفاظ، دلالة على، السكون، الاستمرارية، و الخلود، ومن هذه الألفاظ: وخشتي (دوام حزن الشيخ أميدي على إخوانه الرهبان)، تمثال العذراء (استمرارية الديانة المسيحية)، صرّت واحدا منهم؛ (السكينة و الفرحة التي اعترت الشيخ أميدي بالهوية الجديدة واحتفاظه بها إلى آخر عمره)، قتل الغير (استمرارية جريمة قتل الإنسان لأخيه الإنسان)،....

سيمياء المؤشر الجنسي:

ما كُتِب تحت العنوان في رواية" ما رواه الرئيس"، لفظة" رواية" كملحق، وهي دالة على نوع الجنس الأدبي للنتاج، وانتمائه كنص، مما يفتح المجال إلى توقع عدد كبير من الأحداث و الشخصيات على اعتبار أن الرواية فن نثري طويل، يتيح له الكثير من المحطات السردية، سواء كانت خيالا أو واقعا، فهي كفن تحيل على الإبداع البعيد عن الجمود ببصمة خاصة، يمكنها التمازج مع باقي الأجناس كون قالبها النثري يستوعب جميع الأجناس الأخرى.

إن الرواية كجنس أدبي يضعنا أمام متخيل، قد يكون مستوحى من واقع قَوْلِبِه المؤلف بعد تجربة شعرية و فنية، و قد يكون محض خيال يسعى المؤلف من خلال قصديته إلى جعله مرجعا في ذهن المتلقي. مما يدل على احتمالية الصدق و الكذب في سرد الأحداث كجزء من العمل الروائي.

إن الإشارة إلى الجنس الأدبي و تموضعه تحت العنوان الرئيس مباشرة، يعتبر تمييزا للعمل من حيث الجنس الأدبي مما يتيح للقارئ أفقا تخياليا، على المستوى السردى باختلاف عناصره، ومدى تميز كل عنصر بخصائص تجعل من المتلقي خاصة الناقد، يركز على تقنيات السرد، و أسلوب توظيف الروائي لها، لكونها تحكم على مدى نجاح العمل من خلال

الحبكة الفنية، التي تختلف من روائي للآخر، خاصة وأن هذا الجنس الأدبي عرف تخريبا و تجريبا و تأثيثا يتماشى مع النسق السوسيولوجي و الأنطولوجي المعاصر.

أما في رواية "نزلاء الحراش" ذكر الجنس الأدبي تحت العنوان الرئيس مباشرة، و يعد هاما في هذا العمل لكون الإستباق الذي حدث في رواية "ما رواه الرئيس" كان على أساس أن "نزلاء الحراش" مسرحية، إلا أنها في الواقع الإبداعي رواية، مليئة بالإسترجاعات، و هي في عمومها مجموعة مذكرات. و الحبكة الفنية التي اتبعها الروائي في النص الروائي لا يمكن أن توظف في المسرحية.

و في رواية "تبحرين"، لم يذكر الجنس الأدبي على الغلاف، رغم أنّها رواية، و هذا الإقصاء للجنس على واجهة الغلاف، محاولة لإبعادها عن الفنية التي تتميز بها الرواية من آراء و خيال، رغم أنه اتبع تقنيات السرد المعتمدة في الرواية، التي تكون عادة من وحي الخيال، في حين أنها وقائع، جعلت العمل قريبا من السير الذاتية و الترجمات حسب الضمير الموظف، في تواتر بين المتكلم و الغائب. و يظهر هذا الإقصاء أيضا على الصفحة الموالية للغلاف وعلى الواجهة الخلفية له، لتأكيد القصدية، فهي واقعة مرة، تقمص الروائي دور الناقل للأحداث بأسلوب مغاير، كسر فيه خطية المسار السردى، معتمدا مرجعيات تاريخية، دون تحريف. و لكي يضمن حقه الإبداعي، ذكر الجنس الأدبي في الصفحة الثانية الموالية للغلاف، إشارة إلى بعدها عن التأريخ، لأن الروائي ليس مؤرخا، و إنّما مبدعا، فحدث انزياح في التصور الأولي نحو نوعية العمل، و جنسه، إضافة إلى تبرئة نفسه أو صاحب دار النشر من أي خطأ قد يمس بمصداقية الأحداث، فيلتمس لها عذرا من المتخيل، و الفنية و الحرية الإبداعية.

كما وظف في هذا العمل بعض الأشعار، كمظهر من مظاهر التجديد، ألا و هو التمازج بين الأجناس الأدبية. ليضفي على العمل نوعا من الشاعرية التي تزيد من جماليته، و الخروج من الطابع التأريخي، الذي يكاد يطغى على العمل. فظهرت سمة التحقيق،

و البحث عن حقيقة و نقلها للقارئ، أكثر من كونها إبداعاً، و هذا ما جعل الروائي، يوكل مهمة السرد للشيخ أميدي كونه من الناجين، الذي يملك تفاصيل الأحداث، و شاهداً عليها، ضمن أدب المذكرات.

إن إقصاء اسم الجنس من الغلاف، تحويل للرؤية، إلى كون العمل تأريخي أكثر منه، إبداعي، و إظهار تأثر دعم الروائي لهذه الأحداث، و المساهمة في نشرها، بطريقة مغايرة. سواء تجريم لإخوان الجبل أو تخليد لذكرى الإنسانية في صورة شخوص، كانوا شخصيات لروايته.

عدم المجاهرة بالجنس الأدبي على الغلاف و خلفيته، هو تأكيد على واقعية العمل، ليكون عملاً مؤرخاً لأحداث تاريخية، ثم تأتي في الدرجة الثانية، كجنس أدبي، أسهم فيه الروائي، سواء من خلال التقنيات أو الحكمة الفنية، و اللغة، إلى جعله عملاً فنياً، فيه من ذاتية الروائي ما يتيح للمتخيل المتضاد مع الواقع أن يكون له نصيب فيه.

ج/ سيمياء الغلاف: (1) (ما رواه الرئيس):



إن الغلاف كفاعل طباعي، يضم النتاج الأدبي بين دفتين، أما سيميائيا فإنه مُحَمَّلٌ بدلالات عميقة مختارة من طرف المؤلف و الناشر معا، فهي افتتاح للفضاء الورقي، أو من طرف أحدهما فقط و مع ذلك فإن رأي الناشر لا بد منه لكونه يعكس نشاط و مستوى مطبعته. فالصورة كسيمياء غير لسانية، تمثل وجودا بصريا ظاهرا يوظف فيها الكثير من الدلالات لا يكتشفها إلا من يملك لها مرجعيات و سننا إدراكيا يخضع للتأويل، متحكما بمفاتيحه لكون لكل جنس فني أو أدبي أصحابه ممن يتقنون فك شفراته عبر القنوات المتاحة له.

ما يلفت الانتباه في رواية "ما رواه الرئيس"، وجود لوحة تشكيلية أسفلها دار النشر، و هي مجموع رمزي لواقع جمعه الرسا في؛ وجهين متقابلين مع مجموعة كبيرة من الأشكال الهندسية (دائرة، مثلث، معين،...)، بألوان مختلفة (الأحمر، الأصفر، الأزرق، الأسود، الأبيض) مع اختلاف في درجات الألوان، و قد تموضعت في أسفل الغلاف، يعلوها جنس العمل (رواية)، الذي يعلوه العنوان الرئيس (ما رواه الرئيس)، هذا الأخير يترأسه اسم المؤلف. إنَّ اللوحة التشكيلية من الأساليب الحديثة الموظفة بكثرة في دواوين الشعر، و انتقل هذا التوظيف إلى النص الروائي كنوع من التحفيز العاطفي و العقلي للمتلقى، الذي يثير فضول معرفة علاقة اللوحة بالمتن، كنوع من التناص بين الرسام التشكيلي و المؤلف و الناشر الذي يكون حريصا جدا في اختيار ما يتوافق مع أفق انتظار القارئ و محتوى العمل الأدبي.

فلو قرأنا الترتيب عموديا، تصاعديا (من الأسفل إلى الأعلى)، نجد الغلاف يقول : هذه لوحة تشكيلية بعنوان وجها لوجه تعكس ما جاء في الرواية التي بعنوان "ما رواه الرئيس" للمؤلف الحبيب السائح. و لو قرأناها تنازليا (من الأعلى إلى الأسفل)؛ الحبيب السائح مؤلف كتاب "ما رواه الرئيس" و هو رواية تمثل ما جاء في اللوحة التشكيلية وجهاً متقابلان (وجها لوجه) يتواجهان بما يحمله ذهن كل طرف.

لكنّ بالعودة إلى الأنترنت، لم نجد مرجعا محددا للوحة التشكيلية، سوى عنوان آخر للوحة لصاحبها بنوا بوردولو (Benoit Bordeloup) و هو الحوار (dialogue). والصورة الموجودة في الأسفل تبين العنوان الحقيقي للوحة و هو " حوار " :

dialogue 356



Copyright de l'image © benoit bordeloup

و هنا نرى أن الناشر تصرّف في ترجمة اللوحة، إن لم نقل حملها دلالة أخرى لكي تتوافق مع متن الحكاية. فيكون تسمية اللوحة بـ (وجه لوجه)، تحمل دلالة تعكس أن هناك مواجهة لكشف الحقيقة المطموسة، فمن هما الوجهان؟ و ما هي الحقيقة التي ستكشف و ما مضمون الحوار الذي دار بينهما؟ فهذه الأسئلة تثير لهفة و فضول القارئ بكل أنواعه، و هذا كقراءة أولية للعنوان، لكن بعد قراءة المتن ندرك أن هناك شخصيتان تتساويان في الأدوار، رغم أن في ذهن كل شخصية مرجعيات فائقة الهيجان تؤرق كلاهما، سواء كأفكار أو حقائق أو اعترافات أو تساؤلات، و كان ذلك في شكل دائرة على رأس كل وجه، فالدائرة لا بداية لها ولا نهاية و قد أخذت من الطبيعة كإحالة من الشمس و القمر، مما يدل على أن ما يجول في ذهن كل شخصية دلالاته غير منتهية، كما تدل على الكمال في الحضارات

القديمة، أما من الناحية النفسية فتدل على معاناة الطرفين من وحدة أوصلتهما للإنطواء و رفض التواصل كما قد تدل على أن ما يدور في ذهن كل شخصية هام للغاية مع عمق و دقة ما يفكر فيه، و مع ذلك فإنه يرغب في تبادل ما يدور في ذهنه مع الطرف الآخر.

و من خلال ما سبق فإن الشخصيتين أفصحتا عن مكنوناتهما في لحظة مواجهة، شبيهة بالصراحة و البوح عن المكبوتات دون أي ضغط، تحت ما يسمى ثنائية (الأنا والآخر) في ظل فعل الشفاهة الذي يكون إما فرديا أو ثنائيا أو أكثر ، ويحدث بفعل إثارة الفكر فينطلق اللسان بما يخبئه اللسان و القلب والعقل، فالشكل الدائري من أسهل الأشكال التي يبدأ الطفل في رسمها دون أي جهد حتى و إن لم تكن متجانسة و صحيحة المقاسات، كنوع من البراءة و الثقة و التحرر، خاصة في وجود اللون الأزرق الداكن و الأبيض، فهما يمتزجان بين قسوة مدلول اللون الأزرق و صفاء و طهارة مدلول اللون الأبيض، فالدائرة الأولى على الجهة اليمنى للوجه، تحتوى على لون أزرق داكن يحيط بغيم أبيض محمل بقطرات مطر حمراء، فذهن الشخصية الأولى و في غالب التعالق مع النص، أنها شخصية الرئيس، مُحَمَلة بتجارب قاسية تمخضت عن سحب أبيض كمدلول عن الصدق فرغم حقيقته إلا أنه يمطر دما و جروحا كنتيجة للحقيقة المرة، لكنه يبقى كشكل دائري رغم ما يختلجه، يبحث عن السلام كمدلول للشكل الدائري لقربه من أحب الأشكال للأطفال.

أما الشخصية الثانية و المتمثلة في شخصية الأستاذ معين العروي، الذي يتلقى و يلقف ما يرويه الرئيس من حقائق دامية بقسوة و عقلانية خالية من العاطفة، فتدور و تدور في ذهنه فتسقط مطرا على بحر أفكاره فتهيج كالموج و تنتهي بلون أبيض كظاهرة طبيعية لهيجان الأمواج التي تنتهي بزبد أبيض، فذهن الأستاذ أيضا به فوضى و غليان لما يسمعه من الرئيس فيهيح فكره، لكنه ينتهي بصفاء كدلالة على أنه بعد تحليله يؤول إلى نتيجة حتمية هي تقبلها كما هو الحال لنهاية الأمواج بالزبد الأبيض مهما كان هيجان البحر، كذلك ما يرويه الرئيس بمرارته و قسوته و ذعره، عملا بما جاء في النص القرآني

من سورة طه الآية 102 "يوم ينفخ في الصور و نحشر المجرمين يومئذ زُرْقًا". و في تعالق و تناسل مع النص نرى أن ما يرويهِ الرئيس هو حقائق عن مجرمين في حق الدين و السياسة و الوطن و المجتمع، و تعكسه اللوحة التشكيلية بوجهين متقابلين على رأس كل وجه دائرة، و بينهما مجموعة دوائر متفاوتة الأحجام، و السمك تتراوح بين لونين هما الأبيض و الأسود دلالة على ثنائيات متعددة هي؛ الصفاء و الغموض أو الصدق والكذب، الحزن و السلام، و يمكننا من خلال التأمل في اللوحة التشكيلية أن نرى أن الدائرتين الموجودتين على رأس كل وجه يمثلان الشعور لكل شخصية، و عندما يخرج من الذهن يتحول إلى شعور مدرك يتم تمييزه كما يميز بين اختلاف الليل و النهار كما جاء في القرآن الكريم من سورة آل عمران، الآية 12: "إن في اختلاف الليل و النهار لآيات لأولي الأبصار"، و هذا يعني أن انتقال الشعور إلى الشعور يحتاج إلى جهد و فطنة خاصة و أن ما يرويهِ الرئيس مثقل بالأسرار و الوقائع المرة، لا يستطيعه إلا أصحاب العقول النيرة.

إنّ ما يرويهِ الرئيس كشعور مكتوم لا يخرج من حيز الدائرة خاصة الدائرة ذات السمك الغليظ، يتوسطها قرص أسود شبيه بالحقيبة السوداء التي تحمل كل الوقائع، فما بين الوجهين في اللوحة التشكيلية ميزان و مقياس للمدرك من القول في علاقة منظمة مزجت المظاهر الطبيعية كإحالة إلى لغة إنسانية ضمن ما يعرف بالتأثيرية كاتجاه يوظف مظاهر الطبيعة و الأشكال كوسيلة للتعبير، كعودة للفطرة و النظام البدائي الذي كان يعبر به الإنسان عن أفكاره و الأحداث التي يمر بها مستعينا بالأشكال، فجاءت اللوحة التشكيلية نداء للفطرة الإنسانية لفك الرموز بعيدا عن الصدفة، بل هو امتداد للغة رمزية لها تأويل، فتحول ما هو مرئي إلى مرجعية ذهنية، كون كل فن يسعى إلى التأثير على الذهن حقيقة كانت أو خيالا ، و الألوان نفسها نجدها مشتركة بين الوجهين ناحية الفمين في شكل معين (شكل رباعي)، متساوي الأضلاع بزوايا قائمة، و التي تقدر رياضيا بـ 90 درجة، و هي تتوسط الحادة و المنفرجة، إذ يعد التوسط في الأمر كمن يمسك العصا من الوسط، كما تدل

على التحفظ رغم ما قيل، مما يدل على أن ما لم يُقل أضعف مما قيل، كما تدل على أن ما رواه الرئيس للأستاذ معين من باب الثقة و يؤكد من سعة أفق الأستاذ معين. إلى جانب دلالتها على الموضوعية و الثبات كونها معتمدة كشكل في تثبيت البناءات،

في حين أن تساوي الأضلاع يدل على تساوي الحوار بين الشخصيتين بصريا في اللوحة، و هذا مبدئيا، أما تعالقا مع النص، فهو تساوى مستوى الحوار و الفهم بين شخصيتي الأستاذ الجامعي معين و شخصية الرئيس صالح الزغبى.

أما دلالة العينين للوجهين فنجد العينين رسمتا بنصف شكل بيضوي حدته جهة الأنف، وهو نصف لشكل العين دلالة على أن الرؤية البشرية مهما كانت ثابتة إلا أنها ناقصة لنقص إدراك الإنسان لمحيطه و حكمه عليه مهما بلغت ثقافته و علمه، ففي الوجه الأول تخلل نصف العين مستطيل في وضع عمودي بلون أصفر يوحي بالشك والريبة زواياه قائمة و سوداء، فاللون الأصفر مستمد من لون الشمس الذي يمثل النور للكون، فالمستطيل أبعاده لينة، إلا أنها صلبة توحى بالسكينة، فنظرة الرئيس للوقائع سواء حقيقية أم لا، فهي نصف حقيقة لأنها تنظر من زاوية واحدة، وتقيم حسب رؤيته الشخصية وأحيانا حسب أهوائه، رغم أنه مُستتار كفاية بتفاصيلها، و هذا ما يعكسه اللون الأصفر رمز الطاقة و النور الطبيعي، وهو امتداد للون الأحمر، لكن الطرف الآخر عندما يتلقى اعترافات الرئيس، يصاب بدهشة تنعكس عليه باصفرار كحالة مرضية، و يوضع في حالة مشابهة لرؤية المرسل والتي تتخللها الريبة والشك وفق شكل دائري يظهر على الخد و كما سبق و أن أشرنا إلى دلالاته، فالدائرة الصفراء إحالة لقرص الشمس التي تتير و تمد بالطاقة، ولذلك فإن القرص الأصفر على خد الوجه الثاني كمتلقي يعد استجابة لرؤية المرسل (الوجه الأول)، تجعله يعيش حالة نفسية شبيهة بالمرض، مع تحفظه، فتتحول الزوايا السوداء لدى المرسل إلى خطوط منحنية لدى المتلقي، دلالة على اختلاف وجهات النظر و إن حافظت على سوداويتها.

في حين أنّ المتلقي بعد تلقيه للرسالة فهو أيضا ينظر لها نظرة غير مكتملة لكونه لم يعيشها، ويعيش حالة توسط بين الحدة والانفراج من خلال الزاوية القائمة في المثلث إذ تعكس أن الأستاذ المتلقي ينظر إلى الأمور بطريقة وسطية على اعتبار أن رأس المثلث هو زاوية قائمة تقوم على الضلع المقابل لها و الذي يسمى بالوتر، وكثيرا ما يكون مدلول الوتر؛ الوضع الحرج أو الشدة أو إصدار صوت، و بهذا فالأستاذ معين العروي لا ينظر إلى الرسالة نظرة المرسل صالح الزغبى، إذ يضع الأرض (الوطن) من أولى اهتماماته، ومنها ينطلق للحكم على الأمور لكون المثلث إذا اتجه رأسه للأعلى كانت الأرض رأسه و السماء قاعدته، ومع ذلك فإن زوايا المثلث سوداء تحيل إلى الحزن و الأسف، و قد تكون نظرة سوداوية لواقع مرير يأسف له الأستاذ معين، فانعكست هذه النظرة على المرسل لتظهر بشكل مقارب لرؤيته على خد المرسل صاحب النظرة الثاقبة و القراءة الدقيقة لنظرة الأستاذ معين فكان رد فعل المرسل متشابها مع نظرة المتلقي، فيرسمه الرسام بالشكل نفسه، لكن بأبعاد مختلفة وإن تشابهت في الألوان، دلالة على أن فك الشيفرة متوافق إلى حد ما ، مما يجعل الرسالة تكون ناجحة بنسبة جيدة للطرفين من خلال ردود أفعالهم و تبادلهم لأطراف التواصل فتارة مرسلا و تارة متلق.

أما الأشكال الموجودة خلف كل وجه، فتدل على أن لكل منهما خلفية عن الآخر أو عن مضمون الحوار، و يشتركان في اللون و هو الأحمر دلالة على الحيطة و الحذر و خطر ما يحمله كل طرف للآخر، مع فوضى في الأشكال الممزوجة بين التحفظ و التدرج و البساطة في ثوبها المنمق لبشاعة الفساد و التصريحات.

إنّ الصورة التشكيلية التي تضمنها الغلاف محملة بالألوان والأشكال التي تعكس سيميائيا جانبا من السحر العلاماتي على اعتبار أن الأشكال خاصة المثلثات و الدوائر كثيرا ما تستعمل كطلاسم في مجال السحر .

و بخصوص اللون الذي يطغى على خلفية الخلاف فهو الأزرق الفاتح (سماوي) مع اللون الأبيض موزع على مساحات متفاوتة و أقل مساحة من مساحة اللون الأزرق، هذا الأخير يدل على اللامحدودية كما هو الحال لحدود السماء و البحر كمعادلات موضوعية، إلى جانب الصفاء و بعد التخيل، ضمن بعد أنطولوجي (علم الوجود)، إذ حاول الربط بين ألوان السماء بربابها (السحاب الأبيض) كصورة محسوسة، في يوم صاف بهي، و دلالة الغلاف كمفهوم و متخيل لمتن مرتبط بالفكر الجمعي الذي تحكمه ثقافة و ايديولوجيات. تتيح للقارئ تقبل العنوان كدلالة تحيط بها مجموعة من الألوان و الأشكال مما يجعل من العنوان منفردا عاجزا عن استقطاب القارئ على عكس ما كان عليه سابقا، إذ لا بد من بهرجة و تقنيات سوسيولوجية و ايديولوجية مرئية ذات نسق تداولي.

و نشير هنا إلى معرفة المتلقي بجودة الإنتاج، على المستوى الحسي بخصوص التشكيل البصري أو جودة الأوراق المستعملة، إذ يعد الغلاف ناعم الملمس و البراق من أجود أنواع الأغلفة، مما يترك إنطبعا جيدا على القدرة المالية لدار النشر.

د/ سيمياء اسم المؤلف (الكاتب):

الحبيب السائح من كبار الروائيين الجزائريين، جاء اسمه في أعلى موضع على الغلاف باللون الأسود، و الذي أشرنا من قبل إلى مدلولاته سواء كانت إيجابية أو سلبية، فهو رمز للوقار و الوجاهة و الحزن و الغضب، و الحداد...، وقد جاء بارزا مقارنة مع لون خلفية الغلاف الممزوجة بين اللون الأزرق الفاتح واللون الأبيض، وهي ألوان السماء الصافية أما الأسود فهو لون الغيم الماطر المحمل بالأمطار، وهي دلالة إما على أن صفو الأجواء سيعكر بما سيأتي به الكاتب من فضائح وتصريحات واعترافات في روايته التي كانت باللون نفسه كتحديد للجنس، أو أنه سيكون خيرا بعد صفو طويل، جعل الجفاف يعم الأرض التي تمثل واقع الشعب الجزائري، و قد جاء الترصيف (الربط بين الحروف) مع حرف الحاء في اسم الكاتب واضح الإبداع، دلالة على متعة الغرافولوجي خلال كتابته للاسم، إضافة للمد في

حرف الألف في "السائح"، إن إتقان الخط و التفنن فيه له غرافيسيتيكية (سيميوطيقا الخط) مقصودة، تكمن في أن اسم الكاتب يستحق اختيار أجمل الخطوط لكونه من أحسن الكتاب. إن اسم الكاتب من أهم العتبات النصية ينفخ في نصه و عمله، خاصة إذا ما كون القارئ فكرة عن توجهه في أعماله السابقة، فإذا ما أعجب به، كمطالع أو ناقد كان لاسم الكاتب وتصدره الموضع الأعلى للغلاف دورا في لفت انتباهه، و تصريح بأنه صاحب الكتاب فاقبلوا، فهناك ما أريد قوله في عملي، دون أن نخل بالجانب الإشهاري للروائي للحيبيب السائح المعروف بانتقاده للنظام، والاعترافات المسكوت عنها، بجرأة القلم و الرأي.

و ما نلاحظه، أن الأعمال الأخيرة للروائي الحبيب السائح بدء بـ "أنا و حاييم" أصبح اسمه يترأس صفحة الغلاف على عكس ما كان في أعماله السابقة ، و إن دلّ هذا فإنه يدل على أن الحبيب السائح في بداية مشواره كان مركزا سواء هو أو دور النشر على عنوان العمل لجلب القارئ، و بعد أن تحققت له السمعة الأدبية و التوجه السياسي المناهض للفساد والتميز في الطرح و ضمن قراء لعمله مهما كان مضمونه، أصبحت دور النشر تجعل اسم الكاتب في رأس الغلاف، كتشكيل بصري يسهم في الإغراء و استقطاب قراء الروائي الذي لم يعد مجهولا خاصة بعد فوزه بالعديد من الجوائز.

"الحيبيب السائح"؛ اسم كاتب الرواية التي بين أيدينا "نزلاء الحرّاش"، و قد تربّع على فاتحة الغلاف و في الصفحات الموالية له، كما تموضع على الصفحة الخلفية للرواية مترئسا الكلمة التي عادة ما تقال في حق النتاج الأدبي، كنوع من التأكيد على صاحب الكتاب لأن القارئ قد يشده العنوان أكثر من اسم الكاتب، لكن تكرار الصورة في الذهن تجعلها أكثر رسوخا فيه.

فالحيبيب السائح روائي جزائري، له الكثير من المؤلفات الروائية التي كسرت الطابوهات، رغم التضيق على المؤلفين خاصة خلال العشرية السوداء، و مع ذلك فإن غيرته على وطنه، و معارضته للنظام الفاسد جعلته يكتب عن جمال الجزائر وثرواتها، التي استخف

بها الفاسدون و أتباع فرنسا إن لم نقل أبنائها لأنهم تشبعوا بسياستها ووافقوا طمعها المستمر في الجزائر، و لذلك فإن الحبيب السائح، عرف بتوجهه الإيديولوجي مما جعله ضمن قائمة كتاب البناء الإيديولوجي و الهدم و المعارضة النظامية.

و رغم أن الحبيب السائح كغيره من الكتاب له قرّاء، إلاّ أنّه لا يأخذهم بعين الحسبان أثناء فعل الكتابة، لكي لا يسيطروا عليه، و هذا ما ندركه من خلال جرّأته في حديثه عن الكثير من الموضوعات، خاصة الفئة التي هي محل المرسل إليه، و نقصد بها من يريد الكاتب فضحهم أو تمكينهم من القصدية. فبذلك فهو إعلان للتجاهل المزيف لجلب الإنتباه. إنّ الغلاف بكل تأثيثاته يعد أول صورة تطبع في ذهن القارئ، و تقنياته تتوافق و تطور الطباعة، و متطلبات السوق الإشهارية. فهو خطاب موجه للقارئ يهدف إلى اختصار متن الرواية مستعينا بكل الوسائل الإبداعية، و قد لخص لنا مبدئيا ما ينتظرنا أثناء فعل القراءة، و بأن العمل يحتمل صراعا فكريا رغم صفاء الأجواء.

و في رواية "تبحرين" جاء اسم الكاتب متوسطا الغلاف، بلون أبيض، دلالة على صفاء الكاتب، و محايدته في نقل الأحداث، و التي كانت واقعية، اختلفت وجهات النظر حولها، لكون القاتل جزائري و المقتول فرنسي، بغض النظر عن اختلاف الديانة، و خلفيات أخرى، و رغم توسّطه الغلاف، إلاّ أنّه مترئسا العنوان، على الواجهة الأمامية للغلاف، و الواجهة الخلفية له، كما ذكر على الورقة الثانية الموالية للغلاف، بلون أسود، دلالة على سوداوية المحتوى وحزن الكاتب على ما حلّ بالرهبان.

أما الجهة الخلفية للغلاف فكما أشرنا من قبل فهي للشاعر التونسي رضا الحسني، و هي كلمة داعمة لما جاء في متن العمل الروائي، بطريقة الاختصار الهادف الملم لكل فصول الرواية، كما تحسها و تدركها وجهة نظر للواقع المعيش الذي أراد الحبيب السائح نقلها لنا من خلال العديد من الفصول، فيما لا يتجاوز سبعة أسطر مطبوعيا.

و يتبع كلمته الداعمة، بوجهة نظره في الرواية، التي جاءت عاكسة لأحداث الحراك الشعبي الجزائري بطريقة بناءة مساندة للعمل، ومعلنا تضامنه مع الشعب الجزائري، لكون الأوضاع السياسية المعيشة في الدول المغرب العربي كلها متشابهة من فساد و محسوبية و ظلم و قهر المسؤولين لعامة الشعب، فما يعانيه الشعب الجزائري هو صورة لمعاناة الشعب التونسي الذي ينتمي لإليه الشاعر رضا الحسني، ورغم شاعريته إلا أننا لا نحس بطغيان الخيط العاطفي على كلمته، بل كان منطقيا عقلانيا، بعيدا عن التتمق اللفظي مركزا على الفكرة أكثر من تركيزه على اللغة والبيان و شعريته.

و رغم عقلانية و موضوعية كلمة الشاعر رضا الحسني إلا أنها براغماتية تثير فينا الكثير من الحماس لقراءة الرواية، و للثورة على الفساد، فيعزف بها على الجانب الشعوري وفق علامات تداولية، خاصة و أن هذا العمل الروائي جاء متزامنا مع ثورة الشعب، فتجد نفسك متعاطفا مع شعبك، آخذا موقفا من المسؤولين بصفة عامة، و الذين اتصفوا بالفساد و سوء الأخلاق بطريقة اندلالية، اخرجت كلمة الشاعر من حيزها الضيق إلى موقف قارئ يكاد يوصف بالتعميم على كل من قرأ الرواية.

رضا الحسني شاعر تونسي، مؤيد للحراك الشعبي و قارئ من النخبة، و كلمته هي تركية للروائي الحبيب السائح و لعمله، منتهجا اللغة المنطقية التي تخاطب العقول و تؤثر في القلوب و تثير العاطفة، فتعصف بالغموض أو أي نفور قد يحدثه الغلاف في صفحته الأمامية. مؤيدا ما جاء في الرواية، كنوع من الرضا النقدي، والتأييد للقضية.

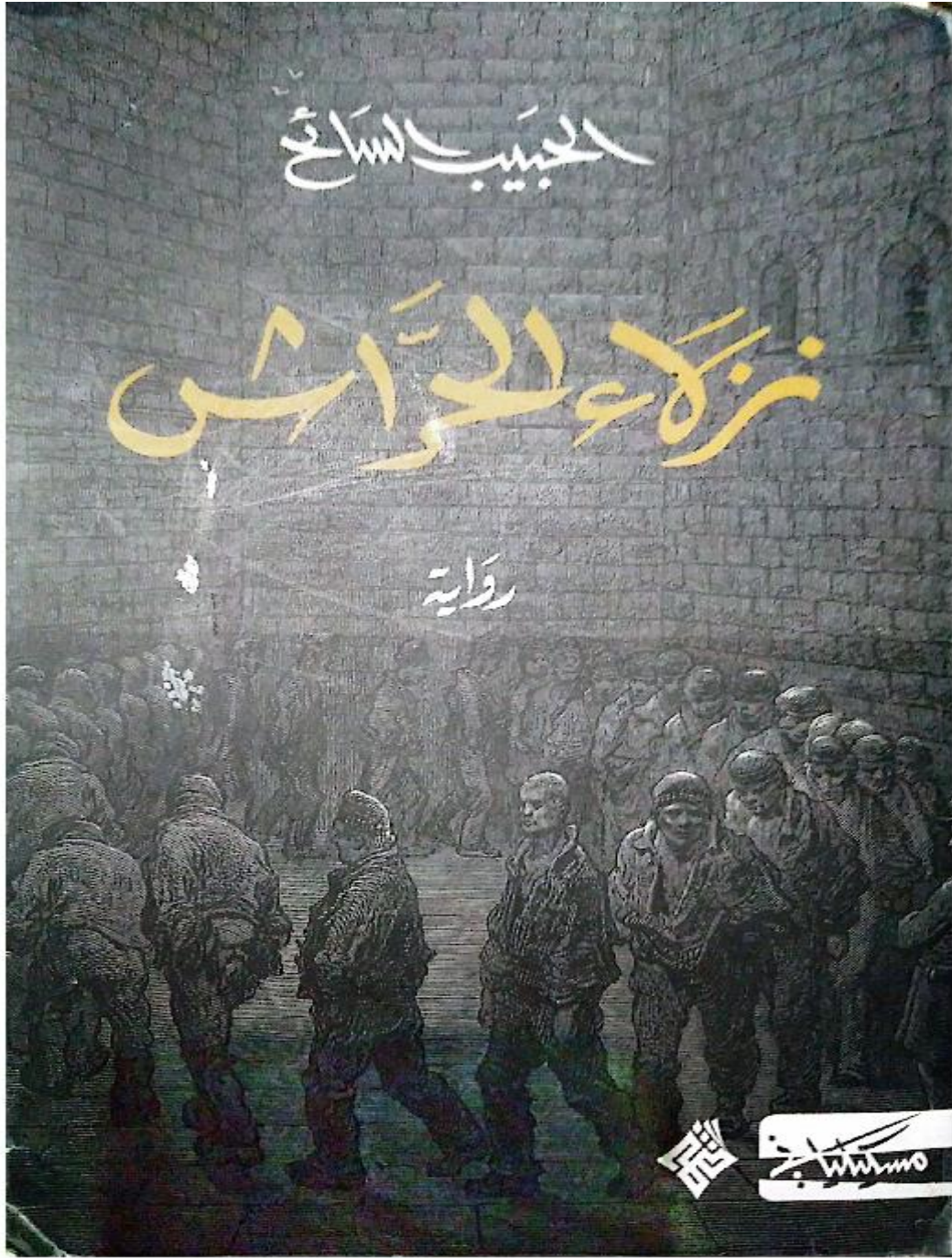
و يختم الشاعر رضا الحسني كلمته بمجموعة من التساؤلات، التي تعمل كمثير للتشويق و حب الإطلاع، مستغلا بعض المفاتيح، كأسماء بعض الشخصيات و بعض الأحداث، ليثير لهفة و فضول القارئ ، مع تقديم بعض الاحتمالات والتي تزيد من رغبة القارئ في اختيار الأنسب منها بعد قراءته للنص أو يجد احتمالات أخرى، خاصة من طرف القارئ النخبة، و كأن الشاعر رضا الحسني نصب نفسه نائبا عن القارئ، ليوجه هذه الأسئلة

لصاحب الرواية أو يدعوه إلى فك هذه الشيفرات التي لم يفصح عنها الروائي في نصه، و ترك الحرية والاجتهاد للقارئ ليستدل على ما بين السطور، فالوضوح الدلالي يقتل اللغة، و يميت النص من أول قراءة له. و هذا ما لا يخدم العمل الأدبي الذي يجب أن يتسم بالقوة، إذا ما كان محملاً بالدلالات و القراءات، و مكثفاً علاماتياً، وإلا حكم على اللغة و الحكمة الموظفة بالضعف، خاصة وأن الرواية تحولت إلى فسحة للروح و الخوض في المسكوت عنه، و الذي إذا اتضح للقارئ في أحسن صورته التأويلية فضح.

و تجدر الإشارة إلى أن لون صفحة الغلاف الخلفية بيضاء، دلالة على صدق كلمة الشاعر التي تتراوح بين لونين هما الأسود و الأبيض، و تلازمهما يعني الابتعاد عن أي تأويل خاطئ أو مشبوه.

إن الغلاف مواكب للتطور المطبعي، ولأفق الانتظار للمتلقي ولذلك فإن اعتماده على التشكيل بصري، له دور كبير في استقطاب القراء و إغرائهم، إذ يعد بؤرة يشترك في تشكيلها فريق من طرف الناشر بمعية الروائي، اسهاماً في إثراء التخيل لدى المتلقي من خلال اختزال المحتوى، فالتبئير يظهر من خلال حدث المواجهة الواضح في اللوحة التشكيلية، والألوان الموظفة، إضافة إلى كلمة الشاعر رضا الحسني على الواجهة الخلفية للغلاف و كأنها استدراك لكل ما يعلق بذهن المتلقي من خلفيات، وتوضيح لكل غموض قد ينفر.

(2) رواية نزلاء الحراش:

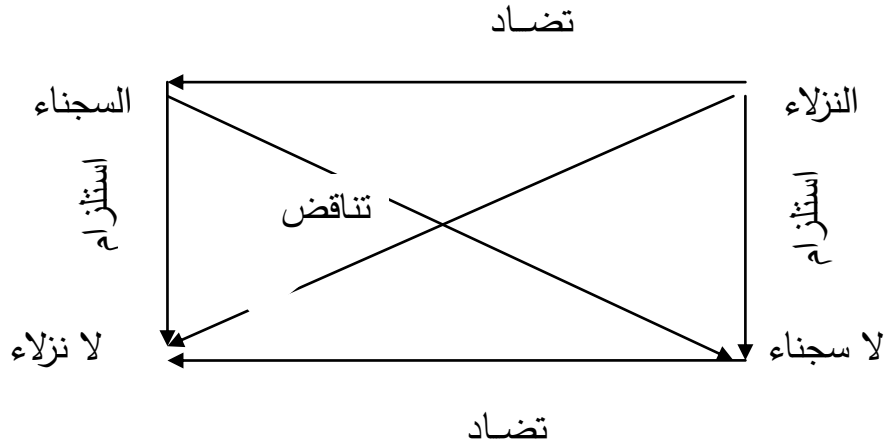


الصورة مأخوذة من كتاب لميشيل فوكو تحت عنوان "المراقبة و المعاقبة ولادة سجن" "Surveiller et punir : Naissance de la prison"، في تناص يصور التعذيب الذي يسلط على السجناء في أبشع صوره في المجتمع الفرنسي، و قد طالب المؤلف ميشل فوكو أنسنة العقاب و الذي يكفل الإستقامة و النظام داخل السّجن و يزرعه في نفسية السّجناء،

في مقارنة بين العقاب قديما و حديثا لمختلف الجرائم و الجنج آخذ بذلك الجانب النفسي و طاقة استعاب كل فرد لظروف السجن و نظامه العقابي حسب درجة الذنب المرتكب. كما ركّز المؤلف في كتابه على العقاب و التعذيب الجسدي الذي يفقد الإنسان إنسانيته.

يعكس الغلاف صورة رمادية مائلة للسواد، لسجناء يتحركون في شكل دائري خلال فسحة السجن بالساحة، في ثياب رثة و وجوه عابسة خائفة. و هي صورة تعكس مضمون كتاب " المراقبة و العقاب ولادة السجن"، لكن مقارنة مع عنوان الرواية فهناك تضاد، كون النزلاء يختلفون عن السجناء الذين يراهم ميشيل فوكو معذوبون في السرايب و المقصات. إلا أنه و كما أشرنا في تحليل العنوان الرئيس، أنّ صفة النزلاء تنطبق على فئة دون أخرى لكي يُبيّن الرّوائي التمييز بين سجناء السجن الواحد، و كيف لكبار المفسدين أن يُحظوا بالأفضلية في المعاملة.

إن الغلاف يعكس مربعا سيميائيا وفق الترسيم التالية:



فالنزلاء يتمتعون بالحرية و قرار المغادرة متى شاؤوا مع و حسن الضيافة، أما السجناء فهم مسلوبو الحرية، و لا يملكون حق اتخاذ قرار المغادرة إضافة لسوء المعاملة التي يتعرضون لها حسب ما جاء عن بعض السجناء في رواية "نزلاء الحراش" و كتاب " المراقبة و العقاب..". فالنزلاء ليسوا بسجناء، و السجناء ليسوا بنزلاء في علاقة استلزامية، أما العلاقة بين النزلاء و السجناء فهي علاقة تضاد. في حين أنها ما بين النزلاء و لا نزلاء فهي

تتناقض، ممّا يجعل العلامة المقصودة من خلال هذا المربع السّيميائي، هو الوصول إلى المفارقة الموجود بين طرفي التّضاد و التّناقض و الإستلزام، و الإستدلال على الحياة في السجون و التفريق بين المحكوم عليهم بسبب مناصبهم أو وضعهم المالي، الذي به تشتري الضمائر و بالتالي و في علاقة استلزامية، فإنّ السّجن تحول إلى وجه آخر من الفساد رغم أنّه في الأصل مكان لتسوية المفسدين و المجرمين و استقامتهم.

أما اللون الرمادي فهو التوسط و التمازج بين الأبيض و الأسود، و يرمز للإكتئاب و الحزن، و إلى الضبابية و عدم الوضوح، و قد جاء في الغلاف بلون رمادي داكن، و هذا لطغيان اللون الأسود على اللون الأبيض، و اللون الأسود كما ذكرنا من قبل يدل على الحزن و الجهل و الملوكية و الموت... حسب الساق المذكور فيه فالبدلات الرسمية للكبار الحكام و المسؤولين غالبا ما يكون باللون الأسود، أما في بعض البلدان فهو لباس الجنائز، و قد ذكر الله تعالى في كتابه العزيز "وجعلنا من الليل سباتا"، ففيه تهدأ النفوس و يسكن المؤمنون لربهم الكريم، و غيرها من الدلالات، أما في غلاف هذه الرواية فهو دلالة على حالة الإكتئاب و الحزن التي يعيشها السّجناء و سواء كانوا نزلاء لكونهم يعيشون حياة مترفة داخل السّجن إلا أنهم مسلوبو الحرية بين أربع جدران، لأن الحياة ليست تلفازا أو حماما لا تقا أو حراسا يتتبعون أمنك. بل الحياة موجودة خارج الجدران، فالعصفور المتعود على حياة الغابات و و الهواء الطلق، يصعب عليهم البقاء على قيد الحياة داخل قفص متمتع بالدفء و حبوب الأكياس و مياه في قوالب بلاستيكية.

كما أنّ الغلاف يصور جدارنا عالية لا تطل على أي منظر طبيعي، علامة على العزلة التامة، و صعوبة تجاوزها أو الهروب منها رغم أن المكان هو فسحة السّجن، و قد خُصّصَت الفسحة لتخفيف الضغط، و مع ذلك فإنّها لم تؤدي دورها، فالسّجناء يتحركون في دائرة مفرغة من أي نشاط مخالف لنشاط السّجناء غير التحرك هنا و هناك أثناء نوبات القلق أو التفكير أو لتنشيط الدورة الدموية. إلا أن ما تعكسه صورة الغلاف هي حالة الفراغ

التي يعيشها السجناء و ضيق فسحة السجن و التي لا تسع كل السجناء، و لكونهم يعانون من الظروف نفسها فقد اجمعوا على حركة واحدة و هي الحركة الدائرية أما نزلاء الحراش، فإنَّ الظروف تختلف من فئة لأخرى. و هو تضاد كما أشرنا له من قبل.

في حين أن خلفية الغلاف كانت مشابهة لخلفية رواية " ما رواه الرئيس"، إذ تضمن كلمة من الشاعر نفسه رضا الحسني، و التي وافق فيها قصدية الروائي مع مسحة خاصة تعتبر شهادة في حق الروائي و نصه، و أول ما أشار إليه هو التأكيد على الجنس الأدبي، من خلال سؤال، كان جوابه على صفحة الغلاف الأمامية، ومن خلال التقنيات المتبعة من طرف المؤلف، و هو إثارة و إشارة إلى ما جاء في آخر فصل لرواية " مارواه الرئيس" و كأنه رَبطُ بطريقة غير مباشر. و إعلانُ لكون رواية " نزلاء الحراش" تنتمي للرواية التي سبقتها. و اعتماد أسلوب الإستفهام، هو لفت انتباه القارئ أكثر منه طرح اشكالية. و ما يؤكد هذا تحدّثه عن مضمون النص بصفة الرواية " و هكذا تتفتح الرواية على أجواء الصراعات.."¹.

و قد أشار رضا الحسني إلى جوانب خفية ضمن البنية العميقة للنص، ليُسَهِّل على القارئ أخذ فكرة أولية عن النص و التي تسهم في جلبه و إثارة فضوله. وبهذا كانت كلمة الشاعر ملخصا للرواية ودعاية و إشهارا تتناقلها وسائل التواصل الإجتماعي، معتمدا اللون الرمادي الفاتح لخلفية الغلاف في تناسق مع لون الغلاف الأمامي (رمادي داكن) و كتخفيف على الرؤية البصرية، و إشارة إلى الانفراج الذي مرَّ به فيصل بعد عتمة منذ بداية كتابة مشروعه إلى غاية إنهائه له.

و لم تخلو خلفية الغلاف من لوغو واسم داري النشر، في تزوج بين دار نشر جزائرية و أخرى تونسية، و هو إحالة إلى مكانة المؤلف وطنيا و عربيا، و بطريقة غير مباشرة اشتراك الدولتين في مظاهر الفساد.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. دص.

و يعد رضا الحسني قارئاً ثانياً خارجياً بعد الناشر لكون الروائي في حد ذاته قارئاً لنفسه. وكلمته هي إنطباع قارئ أعلى و خبير، ممّا يُشجّع القارئ على قراءة الرواية، خاصة وأنّ رضا الحسني عزّز الفضول بتعزيز الدلالات والبنى العميقة. وقد وردت كلمته في ستة عشر سطراً مقارنة مع حجم الرواية التي صدرت في ثلاث مئة و أربع صفحات. على غرار كلمة رواية "ما رواه الرئيس" التي جاءت في مئتان وواحد وسبعون صفحة مما يحيل إلى أن حجم الكلمة ارتبط بحج الصفحات.

و في رواية "نزلاء الحراش"، ورد اسم المؤلف باللون الأبيض، و كما هو سائد في أعماله الأخيرة فإنّه يتّأسّس الغلاف، بخط اليد لصاحبه الفنان سمير بن قويعة، و دلالة اللون الأبيض الطهارة و النقاء، فالمؤلف في رواية "ما رواه الرئيس" كتب مذكرات لمتقاعد سياسي بصفة رئيس، حمّلها الكثير من الإعترافات، و كأنّه تطهّر من حمل ثقيل جعله يحس بالرضا، كما يوحي البياض بالسلام و الإستسلام، فالسلام يحتاج لقوة أما الإستسلام فهو نتيجة ضعف، و لذلك باللون الأبيض يوحي بحالات شعورية سواء لمصمم الغلاف أو المؤلف في حالة التنسيق بينهما، أو حالة شعورية خاصة بمصمم الغلاف كانطباع عن حالة المؤلف و ما خلفه في ذهنه من مرجعية فتتحول دار النشر إلى متلقي أول للنص الأدبي يستخرج منه دلالات يلخصها في الغلاف.

و بذلك يكون اللون الأبيض ذو دلالات متعددة منها حالة الرضا التي يعيشها المؤلف، و التخلص من السلبية، إضافة إلى كون هذا اللون يكسر عتمة اللون الرمادي القاتم، ليضفي على الصور المرئية نوعاً من التمازج اللوني، لكي يبعد النفور عن القارئ. و قد اشترك اسم المؤلف و الجنس الأدبي في اللون، كنوع من التوافق بين المؤلف و الجنس الأدبي الذي عمل عليه، لأنه أشار في نهاية رواية "ما رواه الرئيس" بأنها ستكون مسرحية.

و ما يؤكد دور الناشر في اختيار الألوان كصورة ذهنية هو الصفحة الموالية لصفحة الغلاف و خلفية الغلاف و التي يظهر فيها اسم المؤلف باللون الأسود.

(3) رواية " تبحرين":

يعد العنوان الرئيس و الفرعي من مكونات الغلاف، و قد تم تحليلهما سابقا، لتتفرد صورة الراهب الموجودة على الغلاف بتحليل منفصل كونها طغت على التشكيل البصري له، و تمثل صورة شخص في ثوب أبيض، منكس الرأس، و ليس هذا الشخص بإنسان عادي، بل هو راهب، في ثوبه الأبيض المعتمد في أنظمتهم الدينية و الكنائسية، ليصنع كينونته و هويته المرتبطة بالجانب الديني. فدلالة الثوب الأبيض من حيث الهوية و الإنتماء هو الجانب الديني، الذي يوحى بالديانة المسيحية و يُقرّها، من خلال المتن، كون الغلاف في بنيته السطحية، له مدلول، إمّا يتحقق و يُعزز من خلال متن العمل أو يُلغى و يُعوّض بغيره، سواء من خلال علاقات تناقضية أو تضادية أو تباينية، أو تشاكلية، و قد جاءت في رواية تبحرين في صورة تشاكلية، فالمتن وظف شخصيات، كانت تنتمي إلى الدير بصفة الراهب، و قد طغت على النص، تعدادا و حالة، فكل الرهبان في الليلة الربيعية كانوا في حالة رعب و خوف، أمّا تبعات هذا الإختطاف فخلفت خزنا و وحشة و فراغا للشيخ أميدي، و جون پيار، و هذا ما تدل عليه صورة الغلاف، من خلال توظيف الجسد بكل علاماته، سواء كوجود إنساني أو فني، فالوجود الأول له مدلول، عام يختلف باختلاف الطباع، و اقترانه بالوجود الفني يجعله يكتسب عن طريق السيميويز مدلولات أخرى تحيل إلى بنية عميقة، والتي تتكشف من خلال المتن، لأن الغلاف بما يحتويه يبقى أسير بنيته السطحية، و لو تعددت الدلالات، إلى أن يتحقق فعل القراءة الذي ينحرف بالدلالات الأولية نحو صدقها، كاستباق للتأويل، أو يعززها، فتكون القراءة الأولية انطلاقة إلى ما وراء البنية السطحية، و قد تحقق هذا في صورة الراهب الذي دل على حالة من الحزن، فتتكيس الرأس، يوحى بالضيق و الإنكسار و التفكير العميق السلبي، و ضده رفع الرأس إلى السماء، دلالة على التفاؤل و الأمل. و إضافة إلى التنكيس، كان الراهب مغمض العينين، و هي لحظات تأمل داخلي، و اعتصار نفسي لمشاعر جياشة، يعايشها الراهب في حالة من المناجاة الروحية،

مسترجعا صورا ذهنية، يحاول الإبقاء عليها واضحة، بعزل رؤيته البصرية عن كل ما يحيط بها، دون تشويش، معتصرا نفسيا مانعا دموعه من الإنهمار.

إنّ صورة الراهب هي تشكيل بصري، من خلال الجسد، شكّل حالات شعورية، أفقية، تصاعدت من خلال المتن في الصفحات الأخيرة من العمل، "تنهد، ثم جلس على حافة سرير، راميا نظره في فراغ بين رجليه،..."¹. فتكون صورة الراهب الموجودة على صفحة الغلاف لجون پيار، الناجي من الإختطاف، والذي عاش حالة من الهستيريا الرهابية، و العقائدية و الإنسانية، و التفكيرية، لدرجة، أن الشيخ أميدي لم يستطع السيطرة عليه، وتركه في لحظاته بؤحه المكبوت الذي فجرته ليلة الإختطاف ، فيظهر مكنوناته الدفينة، و بهذا فصورة الغلاف، هي صورة تعكس حالات شعورية ما بعد الصدمة، كما هو الحال في علم النفس، و أن غلق العينين، هو رفض لرؤية الواقع المر الذي مر به الراهب، و تركه في انهيار فكري و عاطفي، دافق، تشتت معه كل الرؤى و المعتقدات. أما التنكيسة فجاءت فوقية، عمودية اسم المؤلف و العنوان الرئيس المتبوع بالعنوان الفرعي في حركة مورفولوجية، وهي دلالة على أن حالته و دموعه المحبوسة كانت على تبحرين الجنة و البستان و الرحمة و الأمن، و التي تحولت إلى محنة لإخوانه السبعة، في حين أن الثوب الأبيض هو دلالة على الصفاء و النقاء، و الطهر، فكل ما يمر به الراهب، من حالات شعورية مؤلمة، لم تغير من رهنهته القائمة على التسامح و الإعتراف بالخطايا، في علاقة متباينة ، تظهر حقيقة الإنسان والذي رغم إيمانه بالرب و الإله، إلا أنه يبقى إنسانا؛ يحزن و يتألم من الفقد.

و لهذا فإن مورفولوجية الصورة كجسد، لا تملك الدلالات التي تفتح، مغالق التأويل إلا من خلا أنثروبولوجيتها. فرغم فردية الصورة، من حيث العدد، إلا أنّها تمثل الفعل الجمعي، الذي يصدر من كل إنسان، محب لأخيه الإنسان، و الراض للعنف و الوحشية، و التناطح العقائدي. فشكلت الصورة لنفسها فضاء، للطبيعة الإنسانية و الثقافية و الدينية

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص214.

و التاريخية، دون إقصاء للطبيعة الطباعية التي تسهم بها دور النشر في تسويق العمل، مختزلاً المتن، و القصدية، وفقاً للدلالات الإشهارية و التسويقية، المعاصرة التي يضمن من خلالها الناشر، مردوداً مالياً، و لهذا فالغلاف خاضع لدراسات، تنتهي بالتوافق بين فعل الكتابة، و التأويل و فعل العرض، و الطلب، ضماناً لفعل القراءة.

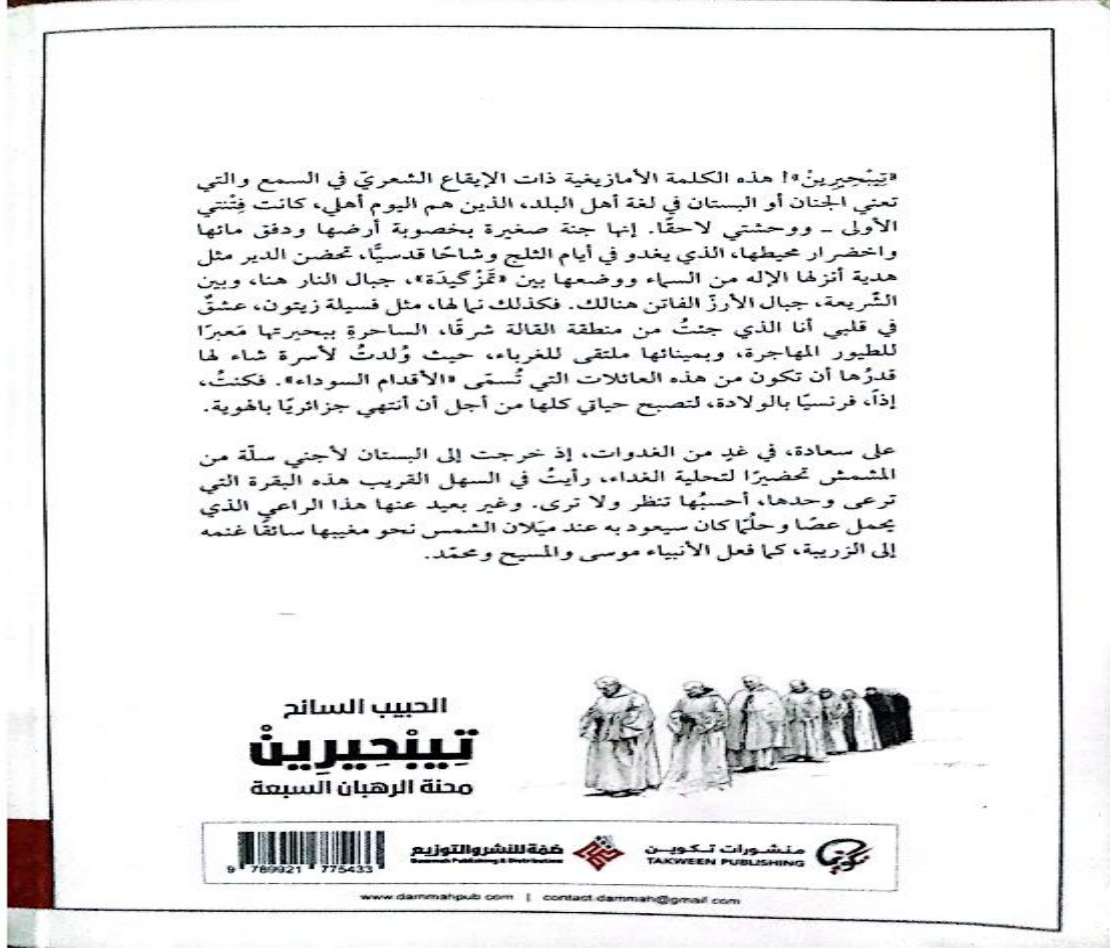
لقد تمازجت ألوان الغلاف بين، الأبيض بالنسبة للراهب، ودلالاته الصفاء و الطهر، و الإستسلام للقدر، أما الخلفية، فكانت بين لون السماء و هو الأزرق من الناحية العلوية، و لون الأرض، و هو البني، من الناحية السفلية، دلالة على أن الإنسان رحلته الحقيقية، بين الأرض و السماء، فالنور المسلط على الجهة الخلفية للرأس، و التي تمثل داخليا المخيخ، الجامع لكل الصور، و المتحكم في توازن الإنسان و حركاته، لا يزال يستمد نوره من السماء، أي من الناحية العلوية، أين توجد الشمس التي ترسل أشعتها النورانية، لتنتعش الذاكرة، فتنتقل إلى الفص الأمامي من المخ، ناحية الجبهة، و المتجهة نحو الأرض، في انزياح ، يوضح أن ما يتزاحم في ذاكرة المخيخ، يسقط أرضاً، لأن مآل كل شيء هو التراب، كرمز لفناء الإنسان، في غصة شعورية، يحاول مقاومتها من خلال إغماض العينين. و الرضى بالقدر خيره و شره.

و لم يغفل الناشر، إدراج لوقو داري النشر، في قصدية إشهارية، و التي وزعها على الصفحة الأولى للغلاف، و على خلفيته، إلى جانب حافة الكتاب في تأكيد بصري، يتكرر في الورقة الموالية للغلاف على جانبيها.

أما خلفية الغلاف فكانت فقرة في خمسة عشرة سطراً، مقطوفة من متن الرواية، من الصفحتين ، إثنا عشرة و ثلاثة عشرة، و قد تخيرها الناشر، لأنها لخصت دلالات مكثفة. و مفارقة بين ما جاء على واجهة الغلاف، و خلفيته.

و لم يلجأ الكاتب أو الناشر إلى مؤلف آخر ليكتب كلمة خلفية الغلاف، ليؤكد قصدية، يدافع فيها عن تبحرين، مبدياً رأيه بطريقة مباشرة، تأثره بالمرجعية الأولية للمنطقة، متحصراً

على ما آلت إليه من، تحيين دلالي، طغى على الهوية. فاختيار هذه الخلفية، دليل على صراع بين الهوية، و الماضي و الحاضر. في ميول وغيرة عن الوطن.



لقد تضمنت الفقرة على ما تميزت به منطقة "تيجيرين" من أصل أمازيغي و جمالية إيقاعية، تعود إلى الفونيمات، خاصة حرف التاء المهموس، الذي يجري معه النفس فيسهل نطقه، و سماعه، والذي ترتب في أول الفظة، أما حرف النون فهو جهري له قيمة دينية كبيرة، ذكرت في القرآن (ذا النون، ن و القلم و ما يسطرون،..)، ولهذا فإنها تبدأ بسلب السمع و تشنيفه، مدعمة بحرف المد " الياء"، منتهية بحرف جهري ساكن، به يفتح مجرى الإطلاق، دون قيد حركي، ومن هذا الجمال المعنوي و الصوتي، ينتقل الروائي إلى جمالها الطبيعي، الساحر، أسر الكثيرين، لا سيما الشيخ أميدي، فكانت شهادة منه في الرواية، على ما تحلت به " تيجيرين" من أصل و سحر و شعرية، و سعادة، تجلت في منظر البقرة في

السهل مع راعيها، رابطا هذه الصورة بمرجعية دينية، ارتقت بها إلى مصاف الإسقاط الروحاني، لهذا المشهد الطبيعي، أما البقرة، فهي رمز لسورة البقرة، التي تضمنت البحث عن الحقيقة في جريمة قتل، و الارتباط بالألم ورضاها، و أكد ذلك ذكر الأنبياء موسى و المسيح و محمد صلى الله عليه و سلم.

و في قراءة للغلاف و خلفيته، يظهر تباين بينهما، من خلال سيميز، يُحيل لفظة "تبحرين"، إلى مربع سيميائي، فالمرجعية الأولية كتشكيل بصري على الغلاف، دلالة على مرجعية أليمة و وحشية ضد الإنسانية و الدين، أما خلفية الغلاف فهي استدراك لهذه المرجعية بالعودة إلى أصلها، التي عمل الإنسان على تغييرها، عبر تعاقب الزمن، وهي إشارة إلى التطور الدلالي الذي مرت به اللفظة، و إلى دور الإنسان في التحول الدلالي.

لم يسند الكاتب أو الناشر كلمة خلفية الكتاب لمؤلف آخر كما حدث في الروايتين السابقتين، لاحتكار الكاتب لمجهوده البحثي، كون الأحداث واقعية تاريخية، مشتركة بين الذاكرة الفرنسية و الجزائرية، فلا ثالث بينهما، كما أن الناشر اشترك مع الكاتب إلى ما ذهب إليه من قصدية، وهو تبرئة المنطقة من الدلالات الجديدة و، تجريم الإنسان الذي يفسد في الأرض، فالمكان جامد، و حيويته و حركيته مكتسبة من الإنسان الذي يعيشها.

أما صور الرهبان المصطفين في صف واحد، أسفل خلفية الغلاف، فهي استدراك أيضا من الناشر، لأن المعطيات الموجودة في المتن تقر بأن صورة الراهب الموجودة على الغلاف تعود لجون پيار، الذي عاش حزنا شديدا على الرهبان السبعة، و لذلك أراد أن يضيف للتشكيل البصري صورة لباقي الرهبان، فكان الأوائل بثوب أبيض، دلالة على رحيلهم الطاهر الطوباوي، نحو الجلجثة، كما يراه الشيخ أميدي، أما المصطفين في آخر الصف هم المتبقون من الليلة الربيعية، في حزن كبير، فتحول ثوبهم الرهباني الطاهر، إلى سواد و الذي يدل في الثقافة الجزائرية و الفرنسية على ثوب الحداد.

لقد كان اصطفا فاهم يشير إلى حركة وجهها الراهب الأول نحو العنوان الذي جاء بلون أسود، و هو مزج بين الرسم و الكتابة كتشكيلين بصريين، امتزجا ليتقفا على دلالة واحدة، و هي، أن تبحرين تحولت إلى محنة لرهبان سبعة. دون ذكر للجنس الأدبي، ليحول عمله إلى مرجع تاريخي أكثر منه مرجعا فنيا، خاصة و أن مسحة التحقيق و البحث و التقصي، بادية على الأسلوب و اللغة الموظفة، فكانت تقريرية مباشرة.

و لم يقص الناشر لوفو داري النشر، على خلفية الغلاف، كما أشرنا سابقا، و اللذان تموضعا تحت صورة الراهبان و اسم المؤلف والعنوان الرئيس والفرعي، كما هو واضح في الصورة، ضمانا للملكية النشرية و التوزيعية. و تأكيدا على الحقوق.

د/ سيمياء الإهداء:

في رواية " ما رواه الرئيس": " إلى من رابطوا طيلة شهور حراك 22 فيفري 2019"¹.



¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ضمة للنشر والتوزيع. سيدي عيسى. مسيلة. مسكيلاني للنشر والتوزيع تونس. ط1. 2021. د ص.



هذه الجملة جاءت إهداء في رواية" مارواه الرئيس"، و لقد تحول الإهداء إلى نسق أدبي إذ لا بد على كل كاتب أن يهدي عمله، كنوع من العتبات التي لا بد من المرور بها للوصول إلى المتن، فقد تحول إلى تقليد يظهر من خلاله الكاتب جانبا من القصدية. و أول ما يتبادر إلى ذهننا هو تطبيق عناصر التواصل الستة لجاكسون، و المتمثلة في المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، المرجع، و اللغة.

فالمرسل في هذا الإهداء هو الروائي صاحب العمل؛ الحبيب السائح، و المرسل إليه هم " من رابطوا2019"، أما الرسالة؛ فهي القدية من العمل الروائي والتي تتضح بعد قراءتها فأنها تتمثل في فضح الفساد السياسي، الذي بسببه ثار الشعب الجزائري في أولى ثوراته السلمية والمدنية والشعبية، فالشعب ككل اتفق على يوم واحد في كل ربوع الوطن للخروج إلى الشارع والمناداة فاسقاط نظام بوتفليقة ورفض العهدة الخامسة له، ولكي ينقل لنا هذه الرسالة كانت قنواته الرابطة بينه وبين القارئ باختلاف أنواعه هو القلم والذي خط به عملا إبداعيا ضمن جنس الرواية، محملة بالكثير من الحقائق التي تفضح المسؤولين، و تدعم الحراك الشعبي، ، التي تزامنت مع جائحة كورونا ، ففتحت المجال للكثيرين لممارسة هواياتهم خاصة المطالعة، ومنهم من أجبروا عليها كنوع من التسلية والمتعة في

ظل الحجر الصحي، ولا شك في أن كل من يقرأ الرواية يغير رأيه، من القراءة للمتعة إلى القراءة للمنفعة ومما لا شك فيه أيضا أن الكثيرين يعيدون قراءتها لكونها محملة و مكتفة علاماتيا، في حين تمثل اللغة سواء فصحي أو عامية في بعض الأحيان الشيفرة التي بها يتم التواصل، و هنا كانت لغة الإهداء واضحة الدلالة بين الطرفين، نظرا لتشاركهما المرجع نفسه، و المتمثل في رفض العهدة الخامسة، فاكتمسب الإهداء وظيفة تداولية، نظرا لتزامنها مع الواقع المعيش، و قد نجزم بأنه لم يتخلف أي جزائري عن هذا الحراك، و لم من باب أو شرفة أو نافذة منزله، عند مرور الحشود و هي حاملة اللافتات، و مرددة لمختلف الشعارات المناهضة للفساد و النظام.

و إن جئنا للتحليل على المستوى اللغوي نجد أن الجملة اسمية لكون المحذوف هو كلمة "الرواية" و تعرب مبتدأ مرفوع، خبره جملة اسمية، لأنها في الأصل " الرواية مهداة إلى من رابطوا طيلة....2019"؛ و كما نعلم أن البلاغة تكمن في الإيجاز مع قوة المعنى، و الحذف من وسائل البلاغة، و قد تعمد الروائي هذا الحذف للتخصيص، نظرا لاحترامه وتقديره لمن ثاروا ضد الفساد، و لفت انتباه القارئ الذي لم يشارك في الحراك إلى تقصيره في حق وطنك، و بذلك يكون هدف الإهداء ليس الإغراء أو الرفع من التسويق و التكسب، و إنما جاء لهدف معنوي كما هو معروف في التجريب الروائي المعاصر.

ورغم قصر الإهداء إلا أنه حمل رمزية معاصرة، تكونت و تبلورت منذ "22 فيفري 2019" و التي رسمها الرئيس الحالي عبد المجيد تبون كيوم وطني للأخوة و التلاحم بين الشعب كطرف مدني و الجيش كطرف عسكري.

و لأن اللغة من أهم وظائفها التواصل و التأثير، فإنها لا تخلو من وظيفة الشاعرية لاكتسابها الطابع العاطفي بالدرجة الأولى لكون أي مؤلف بعد جهد كبير لانجاز مؤلفه، فإنه لا يختار إلا من لهم مكانة في قلبه ليهدي لهم عمله. سواء على المستوى العام أو الخاص، أو حتى الذاتي ، إذا مما لا شك فيه أن الحبيب السائح قد شارك في الحراك وبالتالي فإنه

ممن رابطوا طيلة شهور الحراك، و هنا على القارئ العام أو المثقف أن يستشف من وراء هذا الإهداء بعض الخصوصيات التي تحيط بالمؤلف، و الولوج إلى جوانبه العاطفية التي لخصها في هذا الإهداء، إضافة إلى تكوين جملة من المعارف والخلفيات التي تكون فيما بعد مرجعا.

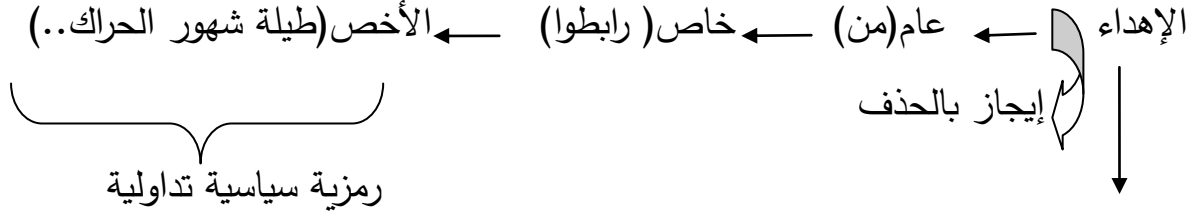
إنّ إهداء رواية " ما رواه الرئيس " رغم صراحته ووضوحه إلا أنه مكثف دلاليا فهو ذو بعد سياسي رغم شاعريته يعكس روح الهوية الوطنية و الانتماء و موقف الكاتب من الوضع المعيش الذي يتخبط فيه الشعب الجزائري، لكون المثقفين في أي أمة يجب أن يكون لهم موقفا و دورا في كل ما يخص الوطن.

لقد استهل بإيجاز بالحذف لتكون الجملة مبتدئة بحرف الجر إلى الذي من معانيه إنتهاء الغاية الزمانية و المكانية، و هنا دلالاته انتهاء الغاية التخصيصية، إذ يليها تخصيص للإهداء، فسيمائيا كان حرف الجر تضيقا للحيز، وإثارة لهفة القارئ لمعرفة الفئة المخصصة بالإهداء، وإن كانت هذه اللفظة آنية نظرا لقصر جملة الإهداء، ثم يليها الاسم "من" و هو اسم موصول للعاقل، و يفيد التعميم، و يسوده الغموض الذي ما ينفك يزول بعد إتمام جملة الإهداء، فينتقل من الخاص إلى الأخص، فالعام هو لفظة "من" و الخاص لفظة " رابطوا " ، أما الأخص فهو عبارة " طيلة شهور حراك 22 فيفري 2019"، فالخاص في لفظة "رابطوا" من المراقبة و التي تعني الملازمة و الاستمرارية على فعل ما وهي مدح للحراكين، أمّا الأخص فلفظة طيلة تعني: مدى ، أي استغلال كل الفترة التي يقتضيه فعل أو حدث معين، و هنا كانت الفترة محددة بشهور، و تدل على الصمود الذي لا يتأتى إلا من القوة و الإرادة، و حجم معاناة الشعب طيلة حكم النظام السابق.

إنّ المرابطين على الحراك كانوا ثابتين على موقفهم كل يوم جمعة في خرجات مدنية سلمية عبر التراب الوطني، أما لفظة شهور فدلالاتها، من جهة على صمود المرابطين لمدة شهور كموقف إيجابي و سابقة في تاريخ المسار السياسي و الشعبي، أن يستمر النضال

ضد الفساد مدة شهور دون كلل أو ملل ولولا جائحة كورونا لكان استمر إن أن تتم الإطاحة بكل رؤوس الفساد، و من جهة أخرى دلالة على أن الحراك و رغم كثرة الفساد و انتشاره في جميع المجالات إلا أن إصرار الشعب و مرابطته خلال شهور استطاع أن يطيع بأكبر رموز الفساد بالبلاد، وما يلفت انتباهنا إعتقاد الكاتب في إهدائه على الأرقام في تحديد اليوم و السنة كنوع من التشكيل البصري، إذ أن الذاكرة تحتفظ بصورة الأرقام رقمياً أكثر من احتفاظها بها حرفياً، و عليه فإن استعمال الأرقام كان لقصدية التأكيد و ترسيخ هذا الحدث في الذهن، فيفعل المتخيل المتعلق بمرجع الحراك، بكل شعاراته وصوره التلفزيونية والفايسبوكية و ما إلى ذلك من وسائل التواصل السماعية و المرئية، و حتى الحضورية للمرابطين و الذين لا شك أنهم قرأوا هذا العمل، و منهم من هو من متتبعي أعمال الروائي الحبيب السائح.

و إن جئنا إلى ترتيب الإهداء سيكون وفق هذا المسار:



الوظائف:

تواصلية - تأثيرية - جمالية - تقديرية
شاعرية - دلالية تداولية

أما في رواية "نزلاء الحراش" فلم يرد الإهداء، و عدم ذكره، هو في حد ذاته دلالة، تتمثل في إقصاء الخاص قبل العام، بالنسبة للروائي. لكن بالتركيز على العنوان الرئيس نجد أن العمل موجه للشعب، ليطلع على حقيقة مرة من حقائق النظام، كون سجن الحراش تحول إلى أيقونة دلالية حالية. تستدعي اهتمام كل الفئات. كما أن إقصاء الإهداء، إبعاد للجانب

العاطفي، و يؤكد ذلك التأكيد على تحري الحقيقة في العمل. و الوصول إليها يستلزم الموضوعية.

كما أن غياب الإهداء، يثير في المتلقي الفضول و التساؤل حول هذا الإقصاء، و البحث عن البعد النفسي له، كونه يمثل جانبا عاطفيا للكاتب بعد إنهاء فعل الكتابة. كما يدل على عدم رغبة الكاتب في إتباع تقليد لطالما قيد الجانب العاطفي لمجهوده و إجباره على اتباع المعهود، فكان صورة للثورة الفنية على التقليد و الخروج من حيز المؤلف و المعهود.

في رواية "تبحرين" تم إقصاء الإهداء، لإبعاد العمل عن الجانب العاطفي للروائي، دون تحريف لدلالات القصدية، و جعل العمل، تحقيقا في واقعة تاريخية، في شكل فني، غير مجاهر به، هذا من حيث مضمون المتن، أما من حيث الجهد، فالروائي، بإقصائه للإهداء، دل على أن ما قدمه في نتاجه، هو واجب لا بد منه، عرفانا بواقع تاريخي، و بفترة سوداء، كان له منها الكثير من العتب و الحزن و التعقيب و الرفض للوحشية و التشويه الذي طال الدين الإسلامي.

هـ / سيمياء التصدير :

لم يرد في رواية "ما رواه الرئيس"، و اكتفى الروائي بالإهداء، لكي لا يُشَتَّت ذهن القارئ، و يركز على الإهداء، دون سواه، و الذي كان مكتفا. فألغى أي تصدير، كونه عتبة تسهم في استقطاب القارئ، للاستحواذ على مخيلته. ووجد في الإهداء ضالته. وبذلك بالروائي في رواية "ما رواه الرئيس" مكتفي من حيث العتبات، مركزا على القارئ الخبير بحديثات الحراك، و الذي سيسعى دون شك إلى قراءة المتن، دون تحفيز تألوفي عتبي.

" كما في رواية ."، من رواية "نزلاء الحراش"، هي عبارة تفردت بصفحة كاملة، مما يجعلها تلخص الكثير من القول. و يؤكد ذلك تموضعها في أسفل الصفحة بعد بياض، و كأنها خاتمة، و خلاصة، و للمطلع على كتابات الحبيب السائح، يدرك إنها إحالة

و إشارة دلالة إلى رواية سابقة هي رواية " من قتل أسعد المروري " التي تضمنت معاناة الإغتيال لأهل العلم و الوطنية، و كقراءة سطحية يكون هذا التأويل الأقرب للمرجعية، لكن بعد قراءة النص السردي، نجدها تتفتح على تأويلين، ذكرنا أوله، أمّا الثاني فهو استباق لمضمون مشروع الرواية التي سيكتبها بطل رواية " نزلاء الحرّاش "، و التي تتضمن سرد أحداث عن الفساد و الإرهاب و الحراك و سجن الحرّاش ، فكان هذا التصدير دلالة على الإمتداد الإيديولوجي، من الروائي إلى شخصيات رواياته، و تحفيز تأليفي إلى أن يكون من القراء من يكتب عن هذه الإيديولوجيات ليحولها إلى نسق، و مظهر من مظاهر التجديد.

" كما في رواية. " ليست عبارة بريئة، على الأقلّ فنيا، لكونها دعوة إلى تقفي أثر، و اتباع مسار سردي، و ليس بالبعيد هو مسار الروائي الحبيب السائح الثائر، و المعارض للنظام.

التنويه: وهو نوع من التصدير:

"عدا شخصيّات تاريخيّة و عموميّة مذكورة بأسمائها الحقيقيّة، فإنّ بقيّة الشخوص الموظّفة هنا من صنع الخيال. و أيّ تطابق لها مع غيرها في الواقع إنّما يكون من محض الصدفة". يظهر التنويه قبل قراءة النص، تخوفا كبيرا، كون العنوان الرئيس يدل على جرأة كبيرة، و كشف لكواليس يصعب الوصول إليها، و إنّ تم الوصول إليها يستحيل التصريح بها، نظرا لطابعها السري و السياسي، خاصة و الوضع الراهن يُحرّج الحديث عن النظام، و عن الرؤوس الساقطة و المحكوم عليها بالسّجن، و بالربط بين التنويه و النص نجد أنّ الأحداث و الأسرار المكشوفة للقارئ، تستدعي الحيلة و الحذر، و صبغ النص بصبغة الإبداع و الفنية و المتخيل كجنس أدبي، إضافة إلى تملص الكاتب من أي مسؤولية أو متابعة، لأن مثل هذه التصريحات تحتاج إلى مصادر، و المصادر لا بد أن تكون شاهدة عيان، و من ثمة هو تسريب لأسرار مهنية و سياسية، تعرض صاحبها للعقاب القضائي و السياسي، و أي عقاب.

و لذلك كان لزاما على الكاتب أن يحمي مصادره إن وجدت، و يلقي المسؤولية على مخيلته، و لا يمكن للإنسان أن يحاسب على مخيلة كتبها. " البحث عن الحقيقة لا يعني كتابة الحقيقة": و هي التصدير الثاني بعد المقتبسة، و يؤكد فيها الروائي على مدلول الحقيقة، فبقراءة سطحية لها جاءت الحقيقة بمفهوم عام، تشمل جميع المجالات، و هي مبحث الإنسان في كل زمان، لاقتنائها بالصدق، و بربطها بالنص السردى، نجد التصدير الثاني يمثل مبدأ من مبادئ الصحافة، إذ تعمل على تتبع الحقيقة أينما كانت، و نقلها للناس، من باب مصداقية الخبر. إلا أن الحقيقة شيء و الواقع شيء آخر، فالواقع يُحتمّ التحفظ و هو مظهر من مظاهر إخفاء الحقيقة، في صورة جمالية تقع بين الصدق و الكذب.

فالبحث عن الحقيقة و الوصول إليها، لا يشترط التصريح بها، فالحقيقة في معظمها مرة، جارحة، فاضحة، و الإنسان ضعيف لا يتحملها و إن كان يسعى إليها. كما يُحيل التصدير على الشك فيما كُتب، و الشك يضعف اليقين و يثير الذهن للبحث أكثر. كما أن هذا التصدير تنشيط للقارئ ليفرز ما جاء في النص بين ما هو حقيقي و بين التحفظات و بين الحقيقة المخفية، و التي تعمل السيمياء من خلال آلياتها، على كشف البنية العميقة، استعانة بالدال و المدلول.

و / سيمياء المقتبسة :

في رواية " ما رواه الرئيس " اكتفى، الروائي، بالإهداء، ليركز على دلالته، و يؤطر ذهن القارئ، ليلج مباشرة في المتن، و يسرع من اندماج القارئ.

و جاءت في رواية "نزلاء الحراش" أن تكتب هو أن تستعيد الزمن". هنري ميلر".

و قد تضمنت فعلين هامين هما: الكتابة و الإسترجاع، فالأخير يكون باستعادة الزمن، و استعادته تعني إثارة المتخيل، كتجربة شعرية، و عليه لابد من رصد، لمجموع أحداث التي لا شك فيها تتجمع سواء في الشعور أو اللاشعور، مخلفة أثرا في الفكر و النفس،

و العاطفة، و كلما تراكمت و تزاхمت، ضاق بها الصدر، فكان فعل الإستدعاء لفعل الكتابة، كمتنفس، لا يدركه ولا يحسنه إلا مبدع في المتخيل، فالكتابة فعل إجرائي لصورة ذهنية، تكونت عبر الزمن، و الذي لا يشترط أن يكون بعيدا يعكس خبرة. فالزمن، مقترن بمدى التأثير بالأحداث و أهميتها في الحياة، فتتكون معها الذاكرة.

فالمقتبسة دلالة على أن النص كفعل كتابي هو استرجاع للذاكرة الحية في المتخيل عن طريق تجربة شعرية، تتضج بنضوج الحدث. و لهذا نجد معظم روايات الحبيب السائح مجموع استرجاعات لأحداث ماضية، و إن مزجها ببعض الأحداث الآنية فهي تبقى صورة سابقة لفعل الكتابة. في حين نجد التجريب الروائي المعاصر نحا إلى الروايات المتطلعة للمستقبل كون المتلقى يهفو إلى معرفة ما هو آت. و لذلك ظهرت الروايات العلمية كنظرة مستشرفة لعالم آخر في ظل التطور العلمي.

إنّ تركيز الروائي على استعادة الزمن، هو إحالة إلى أنّ ما مضى من التاريخ، هو كينونة الإنسان، و الكاتب بصفة خاصة، كونه يتميز عنه بالقدرة على الكتابة، و نقل الحدث و تحليله، في صورة جمالية. و الزمن الماضي هو وجود أول، و كتابته هو وجود ثان. و أنّ الزمن له أحداث مرتبطة هي الأخرى بمكان، و بذلك تتحقق ثلاثية " الزمن، المكان و الحدث"

أمّا مقتبسة رواية " تبحرين" فكانت: " من خلالي يدخل الإنسان المدينة المحزنة؛ و من خلالي يذوق الآلام السرمدية؛ و من خلالي ينضم للأجناس الضالة، فتخلوا عن كل آمالكم يا من تدخلون هذه الدار..". الكوميديا الإلهية.¹، و هي مقتبسة من كتاب الكوميديا الإلهية للكاتب دانتي أليغييري، تتضمن شعرا ملحميا، من الأدب الإيطالي، قُيِّمت على أنّها من، أحسن ما جاد به الأدب عالميا، يذكر فيها خيالها الحياة ما بعد الموت، حسب الديانة

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. دص.

المسيحية، مروراً بثلاث مراحل هي الجحيم، المطهر (البرزخ)، الجنة. و قد ترجمها إلى العربية، حسن عثمان، و كذلك كاظم جهاد.

وقد جاءت مقطعا من كتاب الكوميديا الإلهية، تسرد قصة لدانتية الذي تاه في غابة مظلمة، و التقى بأحد أساتذته الذي كان قدوة له، فيؤجّه، و يرشده بأن سبيله الوحيد للخروج من هذه المرحلة التي تمثل مساره ما بعد الموت، هو المرور بأبواب الجحيم ثم المطهر أو ما يُسمى بالبرزخ في ترجمات أخرى، ليصل إلى الجنة، و في مساره عبر أبواب الجحيم صادفوا كتابة على سطح الأرض، كانت هي المقتبسة مع تصرف من الروائي من خلال الحذف، فتمثل المدينة المحزنة، مرحلة الجحيم، أين يتلقى المذنبون أنواع التعذيب الدائمة، رفقة الضالين من مختلف الأجناس، فمن دخل هذه الدار، و التي تمثل حسب دانتية، الدار الدائمة للخطّائين، و لا أمل لهم في النجاة، و توظيفه للفظ "من خلالي" بضمير المتكلم، هي برهنة من دانتية على حتمية المرور على هذه المراحل الثلاثة.

هذا من حيث البنية السطحية، التي تثير تساؤلا حول علاقة المقتبسة، بالمتن، و يتجلى ذلك بأن الكوميديا الإلهية من صميم الديانة المسيحية، التي تؤمن بحياة أخرى، بعد الموت، و هي ليست بالبعيدة عن مآل الإنسان، في الإسلام بعد البعث، إذ لا بد له من جزاء أو عقاب، بين الجحيم و الجنة. و هذه المقتبسة تعزيز للمتن الذي يسرد محنة رهبان مسيحيين، و إشارة دلالية مقصودة، أنّ المرور إلى المطهر و الجنة لا بد به من المرور على أبواب الجحيم، و في كل باب فئة من المذنبين، يلقون فيها كل أصناف التعذيب في أبشع صورها و أشدها، فما تعرض له الرهبان من عذاب خلال رحلة خطفهم من عذاب و جوع و مرض، و تعنيف، في جبال وعرة كجبال بوكرة، يعد مرحلة الجحيم حسب الكوميديا الإلهية، انتهت بالذبح، و هو مرحلة أخرى من العذاب، كون رهبة الذبح وإن كان قصيرا زمنيا إلا أنه مؤلم جدا، خاصة لمن رأوا، إخوانهم يذبحون الواحد تلو الآخر.

كما أن حالة الرعب و الخوف التي عاشوها قبل وقوع حادثة الإختطاف، سبقتها حالة من الخوف، اعترت الجميع، "كان اقتحام الدير في تلك الليلة رسالة، كأنها من غيب، أُنذرتنا بوقوع شرور آتية"¹. و قال بنبرة لا حرارة فيها. من هناك قد ينزل علينا ما نخشاه"² فالإنتظار من أصعب الحالات النفسية التي يمر بها الإنسان، فكيف الحال و الإنتظار للموت المؤجل و المحدد بأجل. فكانت حالهم، شبيهة بمرحلة الجحيم في الكوميديا الإلهية. توسطتها مرحلة الطهر، بذبح، و الجنة، بتطويهم إلى الجاجثة.

لكن الواقع، توقف بالرهبان عند مرحلة الجحيم فلم يهنأوا، بنعيم الجنة، فانتهت آمالهم، عند بدأ رحلة العذاب بجبال بوكرة. و قد تخيل الشيخ أميدي حالهم في القبر، "...نائمين كأطفال في دفء تربة هذه الأرض، التي حضنتهم إلى الأبد ليظل يسقيها معينا لخلودهم و الثلوج تلبسها ثوب إيمانهم..."³. هذا التخيّل للحياة الأخرى، هو استباق، ليس بالبعيد عن معتقدات الكوميديا الإلهية، كتوثيق للمسيحية و رؤيتها لرحلة الأموات.

هـ / سيمياء الإستهلال:

يعد الإستهلال من ضمن العتبات النصية التي يلجأ إليها الكاتب لكونها أول اتصال بين القارئ والمتن الحكائي لاستمالة القارئ و دمجها في المتن قبل حتى أن يتطرق إلى تفاصيل السرد، فهو إحالة إلى ما هو آت.

* في رواية "ما رواه الرئيس": إن العنوان الداخلي للفصل الأول "العهد الخامسة لا !ارحل !"، يعد جزء من الإستهلال لكونه جاء في الصفحة نفسها للفصل الأول، فمنه ننتقل مباشرة للأسطر الأولى من الرواية، و التي كانت كفيلة بأن نندمج مباشرة في زمن الحكي و الأحداث التي تعيشها الشخصيات لتكوينه صورة ذهنية عن التوتر الذي عاشه كل الجزائريين خلال هذه الفترة، إضافة إلى بصيص الأمل الذي لاح في الأفق لتغيير جديد،

¹ - الحبيب السائح. تيجرين. ص100.

² - المصدر نفسه. ص136.

³ - المصدر نفسه. ص48.

سعى إليه الشعب الجزائري سواء بوعي جمعي توافقي كان ولادة لمعاناة مشتركة، أو أنه نتيجة لتخطيط من أيادي خفية كانت تعمل على إطاحة النظام السياسي السائد منذ أربع عهودات.

" قبل أربعة أيام من بداية حراك الثاني و العشرين من فيفري، كان السيد معين العزوي، الأستاذ بكلية علوم الإعلام و الإتصال الكائنة بحي بنعكنون، في أعالي مدينة الجزائر، قد خرج من الدرس،...¹. كانت هذه بداية الفصل الأول للرواية و هي بداية واصفة تعيينية، اختزل فيها الكاتب الكثير من مكونات السرد، بدء بالحدث المتمثل في الحراك و أسبابه و أهم شعاراته، و يبدو من خلال الاستهلال في جملته الأولى أن الكاتب سيتحدث عن وقائع كانت متزامنة مع الحراك بدليل قوله " قبل أربعة أيام من بداية الحراك"، مما يدل على أن هناك مقدمات للحراك، الذي أثار حفيظة البعض و أيقظ ضمير البعض الآخر، و شجع من بقي على الإعراف و كأنه يوم الحساب.

من خلال هذا الإستهلال نجد هناك تحديدا لأزمة (قبل أربعة أيام... الثاني والعشرين من فيفري) و أمكنة (الكلية،..حي بنعكنون، أعالي مدينة الجزائر، المكتبة) و إن لم تكن مستمرة على طول الخط الروائي، إلا أنها مهمة من حيث الدلالة، فالأزمة متعلقة بحدث تاريخي في النضال السياسي و الشعبي الجزائري، و هو متعلق مع عنوان الفصل الأول دون أن يفصل بينهما أي سطر، دلالة على أن رفض العهدة الخامسة جاء انطلاقا من الحراك الشعبي بجمعة 22 فيفري، و أن ما سيرويه الرئيس كما جاء في العنوان الرئيس له علاقة وطيدة بالحراك الشعبي ورفض العهدة الخامسة، أما الأمكنة فهي عبارة عن تسلسل لانتماء الشخصية الرئيسة الثانية؛ الأستاذ معين العزوي، حسب الترتيب التالي:

الكلية ← ← حي بنعكنون ← ← أعالي مدينة الجزائر.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 7.

و بالتالي فإن الانطلاقة من مدينة الجزائر العاصمة، باعتبارها العاصمة، و قد ركز الكاتب على لفظة (أعالي) للدلالة على أهمية المدينة و ما يحدث فيها من أحداث هامة "... و فيها تلتقي، منذ تأسيسها في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، أشتات ضفتي البحر المتوسط و تناقضاتهما و مفارقاتهما..."¹، التي يعمل بها الأستاذ معين العروي، و هنا تقديم مباشر للشخصية الرئيسة ومكانتها مهنيا و اجتماعيا.

إن الحبيب السائح من خصائصه السردية أن يختزل على القارئ مشقة و صعوبة الاندماج مع النص الروائي، و هذا لا يتنافى مع عنصر التشويق و التساؤلات التي يطرحها القارئ منذ البداية، فمن هو الأستاذ معين العروي؟ و لماذا أختير أن يكون من كلية علوم الإعلام و الإتصال؟ و لماذا من الجزائر العاصمة؟، و كلما تقدمنا بالقراءة للفصل الأول الذي يعد استهلالا في الرواية كلما زادت الأسئلة، و التي يتنامى معها عنصر التشويق.

لقد حمل الحبيب السائح الفصل الأول صفات و شروط الإتفاقيات و العقود، ليعظم من شأن ما سيأتي في الفصول الموالية، فهو إضافة إلى تقديمه لشخصية معين العروي، قدم لنا شخصية رئيسة و هي الأولى من حيث الترتيب لكونها جزء من العنوان الرئيس، و هي شخصية "الرئيس صالح الزغبى"، الذي قام باستدعاء الأستاذ معين عن طريق سائقه، ليكتب له أو بالأحرى يسجل و يدون إقرارات خطيرة سيقولها لأول مرة تزامنا مع الحراك الشعبي ليفضح النظام الفاسد و مسؤولين في مناصب عليا، و قد اتفقا على طريقة العمل و زمن اللقاءات، و المواضيع، فكان هذا الاستهلال بمثابة خطة عمل لسير الأحداث، إلا أنها مثيرة للفضول لكون المحتوى مجهول و مثير للفضول.

إذا ما تمعنا الفصل الأول، وجدنا أن الإستهلال هو استهلال سردي موسع نظرا لكونه يعرض شخصيات الرواية، كاشفا عن هويتها، ولو بالإيجاز ليأتي التفصيل لأهم محطاتها الوصفية كما أنه متكرر في باقي الفصول كلما ظهرت شخصية جديدة قام الرئيس بتقديمها

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص9.

للأستاذ معين، و مع ذلك فإننا نجد هذا النوع من الإستهلال يتمزج مع الاستهلال الروائي المحوري البنية نظرا لتركيزه و تكراره للفظه الرئيس في الكثير من الفقرات، دلالة على أهمية الشخصية وما استدلو به من تصريحات، تهم قضية الرواية و تخدم قصديتها، إضافة للمرجعية الجمعية التي تحملها هذه اللفظة، لطابعها التداولي، والذي اكتسب مدلولاً سلبياً، للسلطة و الفساد.

و لأن الحبيب السائح من الكتاب المعاصرين، فإنه انتهج تجربياً استهلالاً يكمن في استقطاب المتلقي، بالقضايا المعيشة، المتزاوجة مع الواقع، فيأخذ أحداثه من صميم الموقف الذي يشغل الذهن ليستحوذ على الذهن، و بذلك فإنه لم يقيد نفسه بنوع متفرد من الاستهلالات ، بل إنه كما عرفنا عنه يكتب متحرراً ليخدم قصيته، مستغلاً كل التأثيرات المعرفية و الفنية، ومنها البداية المتناصبة مع تاريخ حديث و هام في النضال الشعبي السياسي؛ و هو 22 فيفري الذي كان إعلاناً على تأطير عنوانه الرئيس بكونه عنوان لرواية سياسية بامتياز.

إن المزج بين أنواع الإستهلال المتعارف عليها نقدياً، توحى بحرية الكاتب و أنه يتخير لروايته ما يناسبه ويناسبها، ليكون بداية، و فاتحة لأفكاره، كما أننا ندرك من خلال هذا المزج أن الكاتب، أن الكاتب مطوّع للغة و تقنيات السرد، متحكم في الحكمة، فقد اتبع تقنية التعالق الضمني بين العناوين الداخلية و الفصول، فكلما استهل عنواناً لفصل كلما ضمن الفصل عنوانه، ورغم بنيته السطحية إلا أن له من البنيات العميقة ما يحيله على تعدد القراءات لكونه متعلق مع أحداث و أزمنة و أمكنة و شخصيات.

* في رواية " نزلاء الحراش": استهل روايته ببياض يوحي بحذف، كون البياض في التجريب الروائي المعاصر لون دلالاته الصفاء، أو أن هناك كلام قد تم حذفه. ليفتح المجال أمام المتخيل، إضافة إلى تأثيره البصري، ليريح العين. و رغم أن ما ذكره هو استرجاع، فهو بالنسبة للمبنى الحكائي استباق، لكونه آخر حدث قام به البطل فيصل هو أخذ عطلة لكتابة

مشروعه الروائي، ثم استرسل الحبيب السائح في ذكر ما تتضمنه رواية فيصل مشيرا لذلك بقوله: " ليس هذا مقدّمة. بل هو من صميم ماسيتلو"¹. مستعرضا مجموعة من الشخصيات، هي فيصل شملول، زميلته نبيلة المرئلي، حبيبة أخت فيصل، منصور أب فيصل، ممهدا لمهنة الشخصية الرئيسة و هي الصحافة، محددًا زمن المبني و مكانه الرئيس، و هو المكتبة، فكان الإستهلال موسعا لظهور معظم عناصر الرواية فيه من شخصيات رئيسة و ثانوية و مكان و زمان الأحداث، كما أن الإشارة إلى أن ما سيتلو هو من صميم النص فهذا في حد ذاته استهلال محوري البنية، لظهور معالم الأحداث الرئيسة، و التي ستكون متكررة على طول المسار السردى.

إن الإستهلال في رواية " نزلاء الحرّاش"، استغرق فصلين ، كان موضوعهما ؛ العشرية السوداء، و البحث عن الحقيقة الضائعة، التي عمل فيصل بمساعدة نبيلة على كشفها، مستعرضا مجموعة من الشخصيات، كان حضورها طاغيا على الحدث السردى، مخلفا ثغرات و تساؤلات، و مسحة من الإكتئاب. تماشيا مع العمق الرمزي و الكثافة الواقعية، فالأحداث مستوحاة من واقع مرير عاشه الشعب الجزائري خلال حقبة زمنية أجمع العارفون به على تسميته بالعشرية السوداء، و ما تبعه من ضحايا و مآسى، لم تستطع المصالحة الوطنية طمسها، عملا بالحس التطوري في صياغة مشروعات الغد، ووحدة الزمن الإنسانى ، فكان الكاتب معاصرا لمتطلبات الإستهلال الروائى الحديث، في انزياح بين استباق ضمن المبني الحكائى، و استرجاع يستدعيه، لضرورة الإستشراف، و وضع القارئ ضمن الأحداث. و الاندماج معها.

يحاول الروائي دائما جذب القارئ من خلال الإستهلال، بتقديم العناصر الكبرى، في صورة إجمالية ثم ينطلق في التقطيع، و إعطاء كل عنصر حقه من التفاصيل، في شكل متقطع ليضمن استمرارية فعل القراءة، و تكثيف الدلالة. و رغم أنّه نفى أن يكون ما يستهل

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص15.

به هو مقدمة للنص، إلا أن نفيه كان نفيًا تركيبياً و إثبات فنياً على تقديم آخر حدث، ثم العودة لتفسيره، ليختم الرواية بما بدأ به، " و ها أنا، يقول فيصل، أضع الآن كلمة" تمت" بعد آخر سطر في هذه الصفحة"¹.

* في رواية " تبحرين"

استهل الكاتب روايته بتبيان التقسيم المعتمد في الرواية، فجاء الفصل الأول بعنوان: المجيء إلى تبحرين سيّدة الأطلس، معتمداً على عناصر جاكبسون و يلخص ما يتضمنه، من ظروف مجيء الشيخ أميدي للدير و عيشه في تبحرين ضمن أربعة مقاطع، و قبل أن يلج المضمون المتوافق مع عنوان الفصل الأول، وصف حالة الشيخ أميدي، بدء بتحديد الزمن كإشارة دلالة غير محدد وهي "اليوم"، و "أمسيت"، فالיום دلالة على الزمن الحاضر، و التي تحوّل إلى استمرارية الحزن و الوحشة التي يعيشها الشيخ أميدي، أمّا لفظة "أمسيت" فإنّها تزيد من هذه الوحشة و الكآبة، كونها تتقارب مع فترة غروب الشمس، و إسدال الليل لستائره، فتزيد معه السكينة، والإحساس بالفراغ. فالمساء مدعاة، لانتهاء اليوم و الغروب، وهذا من الناحية الزمنية، أمّا المكان فحدده بمكتبة الدير، أين جلس الشيخ أميدي، في مكان أنسه الذي تحول إلى مكان وحشة، واضعاً أمامه يوميات إخوانه الرهبان السبعة، و هو تقديم للشخصيات في صورة تمهيدية لهم، ليكتب مذكراته، إعتقاداً على ذاكرته و مذكرات إخوانه، و هو إعلان من الروائي على أن الرواية هي من أدب المذكرات، التي لا بد لها من استرجاعات.

"و ها أنا الآن، إذ أحرك يدي بالقلم، يسبق إلى ذهني تاريخ مغادرتي دير الآباء البيض في حي حسين داي، في سن السابعة و العشرين، و دخولي دير سيّدة الأطلس..."². و يعود بنا إلى يوم التحاقه بالدير، مبرراً سبب التحاقه به، و كيف أفتتن بالمنطقة، التي كانت قمة في الجمال، الطبيعي و الإنساني. فكانت عناصر اسرد من زمن و مكان

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص304.

² - الحبيب السائح. تبحرين. ص9.

و شخصيات و موضوع، كلها مجموعة في مقدمة المقطع الأول من الرواية، كفكرة عامة، ترسل للقارئ، ليكون صورة ذهنية، مجملة، تثير فيه الفضول للتفاصيل، رغم المعرفة التاريخية و الإعلامية بالأحداث، إلا أن فنية السرد تتفرد بخصوصيتها، خاصة إذا تميز الروائي بالقدرة علة خلق المتخيل، و إثارته، فتقنية التناوب التي اعتمدها الروائي، في انزياح، تجعل القارئ مركزا على خطية الزمن، لكي لا تتفلت منه، فتضيع الأحداث، و يسود الغموض و من ثمة النفور و العزوف عن فعل القراءة.

إنّ الإستهلال السردى الموسع، في رواية "تبحرين"، تضمن تقنيات الرواية، وقد امتد إلى باقي المقاطع، من خلال شخصيات أحمد لمين و الإمام عبد الرحمن، اللذان كانا غامضان و عمل الروائي على تقديمهما من خلال مقاطع، معنونة بأسمائهما و ما يربطهما من أحداث، و لم يقف هذا الإستهلال عند، الفصل الأول فقط بل امتد إلى الفصل الثاني، إذ استمر الروائي في تقديم شخصياته، الواحد تلو الآخر، بدءاً بالراهب كريستيان، إلى الراهب پول، سادا الثغرات السابقة، و مستدركا، لبعض الآراء، التي قد تتكون من خلال السير الذاتية، للرهبان.

لقد وظّف الروائي هذا النوع من الإستهلال بصورة معلنة، فكان شبيها و قريبا من التقرير، إلى الإبداع،" و لكن قبل ذلك أحبّ أن أحدثكم قليلا عن شيء من سيرته و عن بعض ما كان يجري بيني و بينه"¹، و هذا التقديم، كسر فنية السرد، على لسان الشيخ أميدي، نقلا عن الروائي، فكان شبيها بقاء صحفي مع شاهد عيان لحادثة تاريخية،

و عن الإستهلال الروائي المتعدد الأصوات، فكان واضحا من خلال رواية الشيخ أميدي بضمير المتكلم، و الذي كان يحيل من مقطع لآخر الكلمة لإحدى الشخصيات التي هو بصدد الحديث عنها، وامتد إلى غاية الفصل الثاني، متناوبا معهم الحوار الخارجي و الأحداث، مُبديا رأيه بتحفظ على لسانهم، و أحيانا يوظف الحوار الداخلي، فكانت

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص58.

الأصوات لشخصيات الرواية، راويةً سيرها بضمير المتكلم، يتخللها ضمير الغائب إذا ما تدخل الشيخ أميدي كزّاءٍ ليُوضح و يسدّ بعض الثغرات. و يتناسب هذا النوع من الإستهلال مع الأحداث التاريخية، إذ كل شخصية تراها من وجهة نظرها، وقد كان ذلك، فالحادثة التاريخية المشتركة بين الشخصيات، هي نظرتها للحرب الأهلية، فرغم إيمانهم، و اختلاف تقديرهم لهذه الحرب، إلا أنهم و في تشاكل واضح، أجمعوا على وحشيتها، و على نشرها للرب و الخوف في نفوس الأهالي و الرهبان. فعاشوا عذابا معنويا و نفسيا، بسبب ما يسمعون يومياً عن جرائم الإخوان.

ولم يستغن الروائي عن الإستهلال الروائي المحوري البنية؛ ففكرة الخوف التي طغت جميع الرهبان، من الحرب الأهلية تكررت في جميع السير الذاتية التي جاءت عناوينا داخلية، لمجموعة من المقاطع، إلى جانب اشتراك معظم الرهبان في انضمامهم للخدمة العسكرية و كيف اجبروا على المشاركة في حرب التحرير، و تعذيب المدنيين و المناضلين، فمنهم من ساير التيار الإحتلالي حال الأخ پول، و منهم من تحفظ ، و منهم من خدم بذكاء حال كريستيان، ماسكا العصا من المنتصف. و نظرا لتوظيف هذا النوع من الإستهلال، كان الجانب الإيديولوجي طاغيا على الرواية، كون الإختلاف الديني و التعايش الإنساني، يحتاج إلى تدبر، لأنّ المعتقدات من أصعب القضايا التي يخوض فيها الكتاب، لاعتبارها مساسا بالمقدسات، و التي من أجلها يحدث التناطح، و الحروب، كما هو الحال في السبب الرئيس، للحركات الإستعمارية في البلدان العربية و الإفريقية، التي كانت من أجل نشر الوثنية، إلى جانب استغلال الثروات، و استعباد الشعوب.

و لهذا فإنّ هذا النوع من الإستهلال، الذي يطرح قضايا الإختلاف الديني و التعايش الإنساني، وظّفه الروائي إلى آخر المقاطع و عزّزه من خلال الأخ جون پيار، فكان المسار السردى في تصاعد، وصل إلى ذروته، من خلال الليلة الربيعية، و أثرها على الأخ جون پيار و الشيخ أميدي، مستغلا نقاط الإنعطاف و الإنحراف، و التي هدأت، بعد تطويبهم في

أرض تبحرين، إلا أنها عادت و أحيائها الروائي من خلال شخصية مراد. فكان كثير التوضع موزعا عبر المسار السردى، يُدرك بتقفي الأحداث، التي تتجلى في شعرية الرواية، والحبكة الفنية الموظفة خدمة للقصدية.

و عن التجريب الروائي، فالروائي الحبيب السائح، معاصر للأحداث، تجلي في الروايتين السابقتين؛ " ما رواه الرئيس" و "نزلاء الحرّاش"، معتمدا العمق الدلالي، و الحضور الفاعل للأحداث، مع الكثافة الواقعية، موظفا التعدد المكاني، و الزماني، في زمن القصة، محولا موضوع القصة، إلى قضية حالية ثقافية، كون الثقافة لا ترتبط بزمن، إضافة إلى إثارة قضية التثاقف بين الحضارات من خلال الديانات و البعد الإنساني.

و ما يلاحظ في استهلال رواية "تبحرين" أنّ الروائي، نحا إلى تقسيم جيران جنيت، فوظف الإستهلال البدئي (التصدير البدئي)، ليوضح للقارئ ظروف الرهبان السبعة، و يسهم في سرعة اندماجه، في حين أنّ الإستهلال الختامي (التصدير النهائي)، كان مع ظهور شخصية مراد، الذي أحيّا مواجع الشيخ أميدي، و عمل على سد الثغرات، التي إذا ما ذكرها، سيحدث خلل في المسار السردى، و يبقى الإستهلال البدئي، الذي يعرض فيه حال الشيخ أميدي و وحشته و حزنه، عالقا دون مبرر، و هذا من الناحية الفنية لا التاريخية لأن الوقائع مطروحة على مواقع الأنترنت على إختلافها.

و لأن الرواية تطول من حيث الأحداث، و تعدد الأمكنة و الأزمنة، و الشخصيات فهناك أحداث تنتهي، و أخرى تبدأ، كان الإستهلال موزعا على طول الروايات السابقة، وقدرة القارئ الخبير على تقصي الأحداث، و تتبع الحبكة الفنية تؤهله إلى معرفة هذه المواطن، خاصة إذا كسر الروائي خطيّة المسار الزمني، فنجد الإستهلال في رواية "تبحرين"، يتجسد مع كل سيرة ذاتية، و في كل مقطع، و بهذا يكون الإستهلال متماشيا مع الإسترجاعات، و ظهور شخصيات جديدة.

لقد عَمَلَت العتبات في روايات الحبيب السائح على تلخيص المضمون، في اتساق وانسجام، بين المؤلف ودور النشر، و العلامات الدالة على المتن، بفنية معتمدة على الألوان و دلالاتها، واللوحات الفنية و التشكيلة، في تأثير بصري، توزعت بدقة، نابعة عن تجربة إبداعية إشهارية و طباعية.

الفصل الثالث

سيمياء تقنيات السرد في ثلاثية الحبيب السائح

- بناء الأحداث في رواية "ما رواه الرئيس".....219
- المكان في رواية "ما رواه الرئيس".....230
- الزمن في رواية "ما رواه الرئيس".....248
- الشخصيات في رواية "ما رواه الرئيس".....257
- بناء الأحداث في رواية "نزلاء الحراش".....270
- المكان في رواية "نزلاء الحراش".....281
- الزمن في رواية "نزلاء الحراش".....292
- الشخصيات في رواية "نزلاء الحراش".....300
- بناء الأحداث في رواية "تبحرين".....309
- المكان في رواية "تبحرين".....317
- الزمن في رواية "تبحرين".....321
- الشخصيات في رواية "تبحرين".....327

سيمياء بناء الأحداث في ثلاثية الحبيب السائح:

(1) في رواية ما رواه الرئيس:

لقد قسّم الكاتب روايته إلى ستة عشرة فصلا، معنونة في مجملها عناوينا داخلية ضمنية، منها ما هو مأخوذ من شعارات الحراك الشعبي الجزائري الذي بدأ في 22 فيفري 2019، فوضع الشعارات بين مزدوجتين لأنها ليست من تأليفه، وذلك في الفصول الثلاث الأولى، فأراد أن يُخبر القارئ أنّ الأحداث و البداية من رحم الشعب، ليتجول فيما بعد في باقي فصوله بعناوين مستوحاة من مخيلته و إبداعه، ومع ذلك فإنّها لم تبتعد من حيث العلامة و المدلول، عن كل ما يحيط الحراك من مظاهر و أحداث و كواليس.

لقد استهل الكاتب و الروائي الحبيب السائح، روايته بالعنوان الداخلي للفصل الأول " العهدة الخامسة لا ! ارحل ! " و هو استشراف لما يتضمنه الفصل من أحداث، و هي من صلب الحراك، قدّم فيه الشخصيات الرئيسة، بدءً من السيد معين العروي؛ و هو أستاذ بكلية علوم الإعلام و الإتصال، من الجزائر العاصمة و الذي تمت دعوته عن طريق السائق عمر كشخصية ثانوية من طرف الرئيس "صالح الزغبى" كشخصية رئيسة ثانية من حيث التقديم لكنها الأولى من حيث الدور، ليُسجل له مجموعة من الإعترافات التي فارت كالحميم من صدره وعجز عن تدوينها بنفسه، و ذلك مقابل مبلغ مالي، و قد اتفقا على التوقيت و المدة اللازمة و طريقة التدوين مستعملا مفكرةً و هاتفا نقالا بكل سرية.

ثم يعرض الروائي شخصية أخرى ثانوية، إلّا أنها ذات تأثير في مضمون المتن الحكائي و هي شخصية محسن، صديق الأستاذ معين و الذي يعمل في مجال السلك الأمني، فيحدث بينهما حوار فيه وصف للرئيس و ما يدور حوله كتمهيد لهذه الشخصية على لسان الشخصيات التي كانت بمثابة الراوي العليم بكل ما يحيط بالرئيس، و لقد انتهج الراوي هذه الطريقة في تقديم شخصيات الرواية ليُبرأ نفسه من الذاتية. وقد ختم الفصل بحديث مقتضب عن الحراك وعن أهم شعار فيه ألا و هو عنوان الفصل الأول.

في الفصل الثاني و المعنون بـ"تتجاوز قاعاً !"، وصف الروائي المكان الذي التقى فيه الأستاذ معين بالرئيس، و كان أول موضوع تناوله هو الحديث عن تاريخ الخمر والشرب عند العرب، ولم يكن هذا الموضوع اعتباطياً لملء البياض الورقي و إنما امتصاص للرهاب الذي أصاب الأستاذ معين كتحلية نفسية، ليُقبل دون تردد أو خوف من الرئيس، الذي مازال بهيبته مسيطراً على مخاوف الأستاذ معين، ممّا هو آت من اعترافات قد تسوقه إلى إنحرافات تؤثر على مساره المهني، نظراً لخطورتها المستمدة من سرّيتها.

لقد طغى على اللقاء الأول طابعُ الرّسمية من طرف الأستاذ معين، إلّا أنّه كان ذا سخرية و متعة وشجون بالنسبة للرئيس، والذي من خلال سير الأحداث نجده مسيطراً عليها، فأحياناً يقطع حبل الأفكار، و كأنه يوقظ القارئ، و ينشط ذهنه من جديد بحدث غير مرتبط بسابقه، كما هو الحال في الفصل الأول فبعد وصف الملامح الظاهرية للرئيس كما يراها الأستاذ معين، تدخل الروائي بصيغة ذاتية محالة للقارئ تكشف فيها عن جانب شخصي للرئيس، لينتقل مباشرة موضعاً موقفه من المسؤولين، "قدرون و أنزال و ديوثون و مثليون. من أجل منصب أو إفلات من فضيحة أو طمعٍ في مأرب يرهن الواحد منهم شرفه..."¹، و هي افتتاحية كمقدمات لأكلة دسمة. ثم ينحو للحديث عن الحراك وشعاراته، و في الجلسة الثانية طغت عليها نشوة الشرب و الحديث عن تاريخه عربياً و وطنياً، كسر الروائي من خلال شخصية الرئيس هذا الهدوء السري بالسؤال عن زوجة الأستاذ معين، "كيف حال المدام؟"²، هذا السؤال كان انحرافاً للمسار السري، و إثارة للتشويق والتساؤلات التي دارت بذهن معين وانتقلت إلى ذهن القارئ، كنوع من الاندماج دون إحداث فجوة تسقط حلقات الأحداث، هذا الكسر سيتنامى فيما بعد مع تطور الأحداث ليرتقي إلى أقصى درجات الشك، بسبب اكتشاف معين لجوانب خفية مشينة من اعترافات الرئيس. إنّ هذا القطع في تتابع

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 24.

² - المصدر نفسه. ص 30.

الأحداث أثار موضوع العائلة وأهميتها للفرد، لنكتشف فيما بعد أنها تمثل نقطة حساسة للطرفين سواء كان معين أو الرئيس.

رغم أن عنوان الفصل يوحي بأن المضمون سيكون حول الحراك ، إلا أننا نجده يتحدث عن أمور أخرى بدءاً بتاريخ الخمر، و أهمية العائلة، و جوانب خاصة عن والدي معين، خاصة أمّه، وحادثة طلاقها و كيف أُغتيل والده على يد زوج عشيقته. و عن مشاعر المراهقة وما إلى ذلك من أيام الصبا، و هذا في ومضة استرجاعية من طرف معين إلا أنها كشفت لنا جانباً من شخصيته ليكون المتلقي حكماً عليها و إن كان سابقاً لأوانه. كل هذا و القارئ ينتظر ما سيرويه الرئيس من اعترافات لمعين والتي لغاية الفصل الثاني لم يرو شيئاً، بل ختم الفصل بالحديث عن الحراك الشعبي، وأنّه يعني الأستاذ معين لكونه ينتمي إليه أمّا الرئيس فإنّه رغم ثورته على الفساد فقد وصف الحراك بأنه حراك الشعب، و كأنّه ليس من الشعب:

"- إنّه حراكك، أنت أيضاً، يا رئيس !

- لا. إطلاقاً ! لكم حراككم، ولي ، في هذه اللحظات الباقية من العمر، صمودي في وجه موتي.

- لا أعتقد ، يا رئيس.

- اعتقد ما شئت فحراكي كان تاريخاً صار اليوم وراء ظهري. أنا أعيش لحاضري.¹

هذه العبارات إحالة إلى أنّ ما سيعترف به الرئيس، هو في الأصل حراك ورفض للنظام الفاسد، لكنه لم يجد الفرصة و لم تُهيأ له الظروف للكشف عنها.

إنّ الجلسة الأولى بين معين و الرئيس، غلب عليها شرب الخمر، و كذلك تشعب المواضيع فرغم بساطتها إلا أنّها توحى بتشتت الأفكار، لدى الشخصيتين ورغبتهما في البوح والخوض في كل شيء. فبعد الحديث عن الحراك، انتقل الرئيس للحديث عن شعور الإنسان

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 39.

وهو يمسك بطائر بين يديه، ثم ينتقل للحديث عن الثورة الفرنسية ليعود للحديث عن المفسدين في النظام الجزائري و يضمن الحديث عنوان الفصل الثاني.

من خلال ما تضمنه الفصل الثاني ندرك أن العنوان و إن كان شعارا للحراك الشعبي إلا أنه إسقاط لكل ما تطرقت له الشخصيتين، فالخمرة والعائلة و الأحداث السيئة و الثورة الفرنسية و كل ما ينتاب الإنسان من مشاعر كلها زائلة، و مآلها " تتحاو قاع"، لأن ما عاشه الإنسان في ماضيه ما هو إلا حراك و ثورة ليعيش حاضره.

لقد كانت الجلسة الأولى بين معين والرئيس بمثابة التمهيد، و التعارف بين الشخصيتين، لكسر المخاوف من جهة معين كقصدية من الرئيس، و كتوضيح لبعض الجوانب الغامضة للقارئ من طرف الراوي.

في الفصل الثالث "ديكاالج"؛ يستهل الروائي حديث الرئيس عن أولاد النكبة، ثم يجعله موضوعا معلقا، لينتقل للحديث عن جوانب أخرى من الحياة و العلاقات الإنسانية و العائلية، ثم بدأ يستجوب معين حول علاقته بوالديه ليصل به للحديث عن زوجته فضيلة، ثم يُحمّل الرئيس والديه مسؤولية شقائه، و تسلط أبناء النكبة بنبرة رفض و غضب " فارتكبا حماقة نفسها فجنيا عليه فأخرجاه إلى هذا العالم الشقي الذي يتسيد فيه أبناء النكبة"¹، و هنا يظهر موقف الرئيس من أبناء النكبة الذي كان غامضا في بداية الفصل الثالث، و ذلك من خلال عبارة "يتسيد فيه أبناء النكبة"، دون أي تفصيل مما يثير استغراب القارئ عن سبب هذا الموقف ورغبته في معرفة الأسباب.

و من خلال حوار فيه أسئلة و أجوبة، انتقل الرئيس للحديث عن الموت مستشهدا بواقعة لجندي من خلال تقنية الاسترجاع، ليصل مع الأستاذ معين إلى مفهوم الموت و كيفية الشعور به و الإستعداد له. ثم يتجول بناظره في زوايا مكتبه وكأنه يسترجع ذكريات أليمة، أو يبحث عن نفسه الضائعة، إن مثل هذه التيمات تثير في نفس القارئ الرغبة في

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص45.

الإجابة عن هذه التساؤلات و التي قد تكون قد مرت به من قبل و لم يجد لها إجابة و قد تكون النقطة جديدة للوجود الإنساني بتأثيراته. فهذه الإستراتيجية المتبعة من طرف الروائي هي محاولة لجعل القارئ جزء من الحوارات التي تدور بين الشخصيات، و رفعا للملح و زيادة للتشويق خاصة عندما يطرح قضية ما ثم ينصرف عنها دون أن تكتمل ملامح صورتها ، فتأتي الصورة الذهنية ضبابية، تحتاج إلى ما يوضحها، " و أنت تستمع إلى الرئيس لن تمل من نطّاته. فلك أن تتصوره أحيانا أرنا عجوزا لطيفا يتكلم كما في الحكايات و الرسوم المتحركة بل إنك تجد في ذلك بعض المتعة كما وجدها الأستاذ معين...¹، إنّ هذا النص المقتطف من الرواية ليس نصا ضمنيا في الرواية فقط و إنما هي إشارة من الروائي إلى طريقة سرده للأحداث لكي لا يملها القارئ، فيشير أن هذه النطات للرئيس من موضوع لآخر مثيرة للمتعة لشخصية معين ، و هي دعوة من الروائي للقارئ بأن لا يمل و أن يحس بالمتعة مثل معين، و هو تبرير غير مباشر لتقنية الحكي، كما أننا نستدل على أن الرئيس قبل أن يبدأ في سرد اعترافاته، عاش لحظات من الفوضى الفكرية نتيجة تزامم الأفكار، التي لم يستطع تنظيمها، و قد استمر في هذه النطات إلى نهاية الرواية، فسنوات خبرته الحياتية والمهنية ليست بالهينة.

لقد استمر الروائي في هذه النطات كما سمّاها، مثيرا فضول المتلقي، متى سيبدأ اعتراف الرئيس؟، لكون التفكير مؤطر بالحراك الشعبي و النظام و الفساد، و هذا على مستوى البنية السطحية، أمّا على مستوى البنية العميقة فالمتمعن في هذه النطات يجدها من صلب ما سيرويه الرئيس، فهي خلاصة تجارب تنتهي بأحكام و لو من وجهة نظر ذاتية. ينطُ الرئيس للحديث عن مرحلة في حياته عاشها بحرية متقلبا من ولاية لأخرى، واصفا ميزة كل ولاية، هروبا من قيود العاصمة، مستمتعا بكل التفاصيل، و لم تأت هذه الفسحة كبوح، بل هي تمهيد للشعار الذي ساد الحراك، فالشعب يبحث عن الحرية و الديمقراطية، في

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص54.

عيشته و وفكره و نظامه السائد " جزائر حرة ديمقراطية ! " ليس شعارا فحسب. إنّه حقيقة مترسبة في عمق وجدان أمة خاضت حرب تحرير ملحمة¹.

إنّ أوّل حدث تحسه بداية للإعترافات، موقف الرئيس مع إحدى رؤوس كبيرة للفساد التي وقّع لها قرارات إحالة على التقاعد بسبب امتهانها الرشوة، و كيف كانت ردة فعلها رغم أنّها مجاهدة، و التي كان يفترض منها أن تكون غيورة على وطنها، و هو قصف لمصادقية الجهاد الذي انتحله الكثيرون بعد الإستقلال.

" ثم ها هو الرئيس يقفز فجأة إلى الحديث عن آخر كتاب قرأه، و هو يخص اتفاقيات إيفيان...². هذه القفزة هي نقد لأحداث تاريخية ممّا يجعل إعترافات الرئيس لا تخص فقط النظام الفاسد و إنّما نقد و مواقف من تيمات اجتماعية و سياسية و تاريخية و غيرها، من طرف شخصية مخضرمة و محنكة و ذات خبرة.

و يختم الروائي على لسان شخصيته الرئيس الفصل الثالث بالحديث عن الحراك و ما تخلله من شعارات، دلالة على اهتمام الرئيس بمجريات الأحداث الراهنة، مضمنا الفصل الثالث عنوانه.

لقد انتهج الروائي بناء سرديا، قطف فيه من كل بستان زهرة مركزا على الأشواك المحيطة بها، خروجاً من التقليد و كسرا للترتيب المنطقي للأحداث، دلالة على تعدد الموضوعات التي هي محل اهتمام للرئيس، و أرذفته و لم تتح له الفرصة لإبداء رأيه فيها، فتارة ناقدا و تارة رافضا، و تارة ملّمحا دون أن تكتمل تفاصيل التهمة، تاركا فسحة للقارئ ليقيم بتفكيره و مخيله و يُكوّن ما شاء من أحكام، قد يصطدم بحقيقتها عند توالي الأحداث، كما أنه يثير استباقا فكريا و أحكاما مسبقة تتنامى مع الحبكة. فتارة يصف الحراك الذي يعد من التيمات الرئيسة في الأحداث، وتارة يتحدث عن شخصيات كان لها وقعا في مساره الحياتي، و في جلها من ذاكرة الرئيس منتهجا بطبيعة الحال تقنية الإسترجاع في أغلبها

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص60

² - المصدر نفسه. ص59.

لكونه يروي أحداثا ماضية، إلا أنه مزجها بأفكار ايديولوجية جعلت الرواية تبتعد عن فن المذكرات و السير الذاتية، كما هو الحال في حديثه عن ضعف الإنسان وطبيعته، و المثلية كجانب أخلاقي و ديني، النزاهة وتصفية الجنود بسببها، موقفه من جمعية العلماء المسلمين، تزوير الإنتخابات، موقفه من النساء...و ما إلى ذلك كنوع من السيميائيات الثقافية التي لا تتأتى إلا من مجموع أحداث متداولة، و ذات استقطاب جمعي، سواء على مستوى البنية السطحية للمتلقي العادي أو على مستوى البنية العميقة على مستوى المتلقي العليم، فيكون إدراك المدلول متحققا لكن بنسب متفاوتة، و لهذا جاءت الأحداث واجهة ايديولوجية من زاوية تحليلية مستغلة الأحداث بكل مكوناتها، لإعادة النظر في التوجهات الفكرية و مراجعة للمواقف و تنظيما للفوضى المرجعية التداولية. و بهذا فالحراك في نظر الروائي كشخص مثقف واع على لسان الرئيس كشخصية ورقية، لا يجب أن يكون حراكا سياسيا فقط ضد نظام فاسد، وإنما هو حراك على الفساد الأخلاقي و الجهل الثقافي و الإنساني والتخلف الإجتماعي والاقتصادي.

لقد جاءت صورة التيمة الذهنية مكتملة أحيانا و أحيانا مقتضبة ، و أحيانا يعود الكاتب إلى بعض الأحداث كنوع من الإضافات أو التصحيحات والإستدراكات الدلالية، و أحيانا ليسد فجوة، قد نُفِّد المسار السردى نظاميته و مدلوله، كما هو الحال في حديثه عن فضيلة زوجة مُعين، والتي تعتبر خارج اعترافات الرئيس في بداية السرد، و أنها مجرد حدث دخيل ليستفز به مخيلة القارئ امتدادا لاستفزاز شخصية الأستاذ معين، و وقفة لكسر الملل الحكائي، إضافي إلى تمثيلها لجانب خاص من مذكرات الرئيس بعيدة عن الحراك و المفسدين ، إلا أننا نكتشف أن ما سيرويه الرئيس ليس كشفا لكواليس النظام الفاسد فقط و إنما هي أحكام و بَوَح واعترافات و أسرار تكشف موقفا، و غضبا و معاناة خاصة مر بها الرئيس، فجمع في ما يرويهِ بين الرئيس كمنصب سياسي و الرئيس الإنسان، و الرئيس المحارب، و الرئيس كجزء من النظام الفاسد و الرئيس الزوج، و الرئيس العاشق...، لينتهي

به المطاف في السرد إلى الرئيس الأب، فتتحول فضيلة إلى فاعل هام في المبنى و المتن الحكائيين.

و من خلال تتبع الأحداث دلاليا نجد أن فضيلة كبناء في الأحداث لم تكن حدثا عارضا و إنما هي الدافع الرئيس في رغبة الرئيس لتدوين مذكراته، كنوع من التبرير أو التعريف بنفسه لابنته الوحيدة مستغلا زوجها كهزمة وصل بينهما و وسيلة للتقرب منها، كما أن كشف هذا السر هو جواب على تساؤل الأستاذ معين و الذي حيره شخصا و حير صديقه محسن، عن سبب اختياره ليكون المحرر لمذكرات الرئيس، و قد ورد هذا التساؤل في بداية الفصل الأول ، لتكشف الإجابة عنه في نهاية الرواية، فكانت حبكة السرد رغم قفزاتها محكمة، تطرح الإشكال و تسمو به إلى العقدة ثم تتحدر به إلى الإنفراج .

لقد تجول الروائي بين تيمات المتن الحكائي بكل حرية، فتخللته:

- أحداث تاريخية: و التي وظفها كنوع من التحفيز الواقعي ليدعم بها المواقف والأحداث ويكشف الدلالة؛ مثل: الحراك، تاريخ الخمرة في الحضارة العربية، لقاء الرئيس مع الدبلوماسي الفرنسي جورج، اتفاقية ايفيان، معاناة الفرنسيين مع النازيين، أساليب التعذيب للشعب الجزائري من طرف المستعمر، الجرائم التي ارتكبتها فرنسا، الحديث عن الصرح، العشرية السوداء، قصر الشعب.

-أحداث اجتماعية: وهي من التحفيز الواقعي لأنها من الواقع المعيش ، كوضعية التعليم و الأستاذ، الجامعة و راتب الأستاذ الجامعي ، الجنس، دور العائلة، الوالدين و تأثيرهما في تربية الأبناء، مصاحبة الكلب، التحرش، العيد والشواء، الفقر، الإحتفال بعيد ميلاد الرئيس، زواج الرئيس، اعتراف الرئيس بنوع علاقته بفضيلة، انتقال فضلة و معين للعيش مع الرئيس، الحياة الجديدة للرئيس في وجود ابنته وزوجها و حفيده.

-أحداث ثقافية: وتندرج ضمن التحفيز الجمالي لكونها تداولية تستقطب القارئ مثل: الوجود الإنساني، دور العرّافة في السياسة، جمعية العلماء المسلمين، الثقافة المرورية، مستوى

المتقنين، أغنية" أنا طويري" و أغنية" الصالح يا الصالح"، رواية "الحمار الذهبي"، بعد الدين عن السياسة،...

- أحداث سياسية: الحراك والجيش و الجزائر العميقة، ، التيفويات، الترقية في المناصب السياسية، الحديث عن الزعيم و وضعه الصحي، تمديد عهدة الزعيم، واستقالته و تخيل لموكب جنازته و دفنه وتزويد قبره بالكاميرات، الإنتخابات، المسؤولين الفاسدين، الوضع السياسي في الحقبة الجديدة، الوضع الأمني والإستخبارات، الصّرح، استغلال السلطة، العدالة ، الصحافة، مقارنة بين الزعيم و هتلر، علاقة الرئيس ببعض المسؤولين الفاسدين. الربيع الأمازيغي، اختلاس الأموال التي جمعت من حُلي النساء الجزائريين لفائدة صندوق الدولة بعد الاستقلال من أجل إعادة البناء و التشييد، الدولة، اليهود الجزائريين، الحكومة الجديدة، الحروب، موقف الرئيس من نتائج الحراك،..

- أحداث أخلاقية: الجنس، الوفاء، التحرش، الإخلاص، الخيانة، الشذوذ الجنسي (المثلية)، النفاق، التملق، الشرف، الرشوة.

- أحداث اقتصادية: نهب الأملاك العقارية، استغلال النقابات لأرباب العمل، تحويل الأموال للخارج، فساد القروض والصفقات، الرشوة.

أما عن الأساليب السردية، فقد اعتمد الروائي أساليب الوصف و السرد و الإخبار و الحوار و الحجاج و الخطاب ليبعد الملل عن القارئ، فتجده يقفز بين الأزمنة و الأمكنة، و يقدم شخصياته كلما استدعى الحدث أو الإعتراف و ذلك بجرأة، تسوقك لتصديق ما يقوله. فهو متحكم في الأحداث على حساب الشخصيات، فالحدث هو من يُقدم الشخصية أولاً ثم تأتي الشخصية لتقوم بالحدث وفقاً للقصدية ، و متطلبات الحكي. فيكون بذلك السرد. أمّا الوصف فقد وظفه الروائي بكثرة خاصة لوصف الحراك و الشخصيات ، في حين أنّ الحوار فأكثر ما كان بين الرئيس ومعين ليأتي بالدرجة الثانية بين معين و صديقه محسن، و عن الإخبار فوظفه في الجوانب التاريخية و الأحداث السياسية، وفي الجانب الثقافي ووظف

الحجاج لكونه يحتاج للإقناع، ولكي يجعل الروائي القارئ جزءاً من النص الروائي وظّف أسلوب الخطاب موظفاً ضمير المخاطب أنت، أما التكرار للألفاظ أو العبارات فكان من باب التأكيد على المعنى من خلال التماثل، و دلالة على محورية العلامة.

لقد وظف الروائي تقنية الأحداث المقطوعة، و التي تثير تشويقاً تارة، و غموضاً تارة أخرى، و أحياناً تقطع الملل، و تكسر الروتين السردى، و هي دلالة على الفوضى الفكرية التي تعيشها الشخصية كما هو الحال في شخصية الرئيس، و تزامم لأفكار الكاتب الذي ينتقل من حدث لآخر و تظهر براعته في عدم خلق فجوة تثير النفور و إنما التشويق، كما هو الحال في الفصل: "أولاد النكبة!"¹. ثم ينقطع عن تعيينهم، سواء للأستاذ معين أو للقارئ، و تأتي توضيحات لهذا المعنى في الأحداث المتوالية من خلال شخصيات كان يقصدهم بأبناء النكبة. و قد عمد الأستاذ معين إلى هذه التقنية بعد عدة جلسات كسرت حاجز الهيبة مع الرئيس، من خلال طرح أسئلة ليستفهم عن بعض الأمور التي ربما غابت عن الرئيس ليفصح عنها، أو أنه تعمد تخطيها لكي لا يقع في الإحراج، لكن الأستاذ معين حاول من خلال هذا القطع أن لا يجعل من الرئيس المسيطر الوحيد على سير المذكرات، ومنها: " ثم إن الأستاذ معين نقل الرئيس من غير ردّ فعل منه على ذلك، و سأله:..."²، و هنا أراد الأستاذ معين أن يكشف جوانب أخرى من الأحداث، و يضيف عليها طابعاً من السخرية، و قطع الخيط الإنفعالي للرئيس، ليتحدث عما كانت به من ندوب بجسمه قد إطلعت عليها بعض النساء ممّن عرفهن، وبعد أن استرسل الرئيس في هذا الحديث قاطعه الأستاذ معين مرة ثانية، للحديث عن موضوع جنون العظمة" ثم ها هو الأستاذ معين يقذف به بعيداً فلا يعارض إذ قال له: - يشاع عنك أنك مصاب بجنون العظمة."³

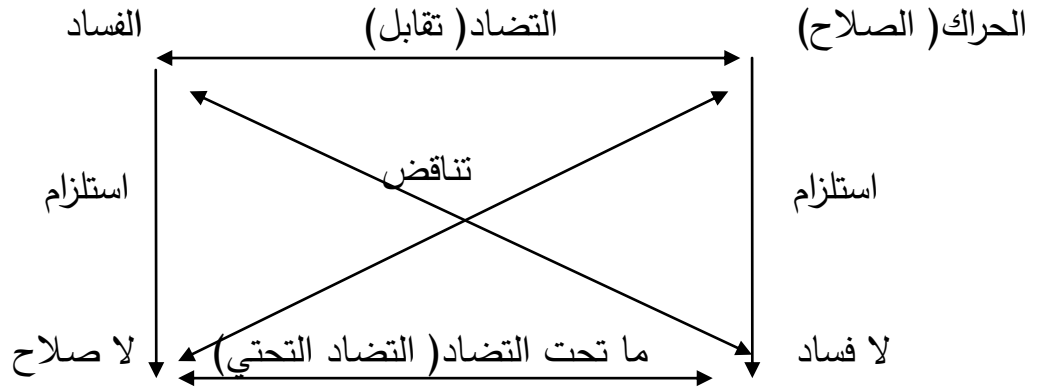
¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص43.

² - المصدر نفسه. ص 144.

³ - المصدر نفسه.. ص145.

إن الانتقال من فصل لآخر كان تبعا لمتطلبات الأحداث في غير ترتيب منطقي، إلا أننا نجد لها متنوعة في غير تشتت. متضمنة عناوينها كنوع من التنسيق و الإنسجام و الإندماج و الإندلال على العلامات، و رغم هذا التنوع في الأحداث و ترتيبها، سواء من خلال القطع أو الاسترجاع ، أو الاستباق أو التناوب في السرد، إلا أنها فوضى منظمة، عمدت على المزج في غير خلط، و تناوب في غير تشتت، و قطع في غير نفور، فالحديقة الجميلة تجمع بين مختلف الزهور و الثمار و الألوان.

و يمكن أن نلخص الأحداث في المربع السيميائي التالي، و الذي يلم بالموضوع الرئيس للرواية مهما اختلفت الأحداث و تعددت:



فالحراك كان من أجل إسقاط النظم الفاسد و كل من يمثله، فكان ثورة إصلاحية، ضد الفساد، و بذلك فالعلاقة بينهما علاقة تضاد، فالإصلاح يستلزم الالافساد، و عدم وجود الفساد لا يعني الصلاح و إنما قد تتعدم القيمة إلى الصفر فلا صلاح و لا فساد بل هو اعتدال، لأن الإصلاح يعني جهداً للقضاء أولاً على الفساد و من ثم المجيء بما هو صالح. و يُدرج تحت تيمة الصلاح المتمظهر في الحراك، كل أحداث الحراك و شعاراتها، وعن الفساد فيضم كل مظاهره، التي ذكرها الرئيس في شكل مذكرات و أحداث من بيروقراطية، رشوة، نفاق، خيانة، الإختلاس، العلاقات غير الشرعية، منح الامتيازات، ... و غيرها. أمّا التشاكل فقد صبَّ كلُّه في مدلول الفساد، و قد تعددت مظاهره من خلال تعدد الأحداث،

و التي استلزمت تعدد الشخصيات لكل حدث شخصياته، و التي تعكس مظهرا من مظاهر الفساد، كما أن وصف الحراك في الكثير من المقاطع دلالة على جوهرية النيمة التي تدل على رغبة الشعب في التخلص من الفساد من أجل إصلاح البلد، و بذلك كان التشاكل واضحا في النص الروائي، فرغم تعدد الدوال إلا أنّ المدلول واحد في طرفين رئيسين وهما الفساد و الإصلاح.

أ/ سيمياء المكان :

في رواية ما رواه الرئيس:

يُعد المكان من أهم عناصر السرد، و رغم أنه ثابت من حيث الوجود الآني، لسرد المذكرات، فهو مشترك بالنسبة لوقوع الأحداث كليا، و متغير بتغيرها حسب متطلبات الحكي جزئيا، فيكون بذلك متعددًا، ففيه تقوم الشخصيات بأدوارها، و لا يكون المكان اعتباطيا، و إنما ذو دلالة تكون مصاحبة للحدث، و يتخيرها الروائي لتكون ذات مرجعية.

و أوّل مكان يذكره الروائي هو:

كلية علوم الإعلام و الإتصال:

"...الأستاذ بكلية علوم الإعلام و الاتصال الكائنة بحيّ بنعكنون، في أعالي مدينة الجزائر،..."¹، و هي مكان للتعليم العالي والبحث العلمي، سواء للطلبة أو الموظفين، وتعكس سموا في الوعي و الإدراك و الرقي المعرفي، لم يصفها هندسيا ولم يربطها بمرجعيات ذاتية، فجعلها بعيدة عن الجانب النفسي، إلا أنها ربطت بالتخصص و هو علوم الإعلام و الإتصال ممّا يزيدّها وقعا من حيث المرجع الموضوعي التداولي و المتمثل فيما ذكرناه ، ولقد ذكر التخصص ليؤكد على مرجعية الوعي و المعرفة، والتعايش مع الواقع المعيش كون هذا التخصص يدرس كل الجوانب، مرتبطا بالأحداث الوطنية و العالمية.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص7.

و لم يكتف الروائي بعمومية الكلية بل لجأ إلى التخصيص، من خلال ذكر التخصص المدروس بها، و قد ذكرنا مدلوله أو ماثوله حسب بيرس، بل دقق في مكان تواجده، منتقلا من الخاص إلى العام، أو يمكننا القول من الحيز الضيق إلى الحيز الأوسع، فالإنتقال من الكلية إلى بنعكنون (و هي بلدية من بلدات الجزائر العاصمة التابعة لدائرة بوزريعة)، إلى مكان تموقعها في أعالي مدينة الجزائر، و ما يثير الإنتباه هو ذكر الروائي للفظتي: أعالي و مدينة، و هي من الإشارات المكانية التي تزيد من تعزيز قيمة المكان دلاليا، و الإنتماء، فالمكان هو دال على الإنتماء المهني والمعرفي و الوجودي و الولائي لشخصية الأستاذ معين. فأعالي مدلول على الرفعة و السمو، أمّا مدينة فمرجعيتها التداولية التحضر و التمدن.

الجزائر:

هي عاصمة الجزائر و مَجْمَع لكل الإدارات المركزية، و لقصر الرئاسة و الحكومة، وغيرها، و تعد رأس البلاد إذا ما أسقطناها على جسد الإنسان و مكانته العضوية، فهي المثال في كل نشاط على العام. وهو جزء من الكل و تمثل امتدادا للوطن، فهي الوطن في حد ذاته في صورة مصغرة و ضمنية، إنَّ هذه القراءة الأولى، يُنفى من خلال معطيات دلالية أخرى تحول هذا المدلول من الإيجاب إلى السلب، فيجعل من مدينة الجزائر، مبعثا للخوف و المداينة و الحيلة و الغدر و اللأمن، وأنّها نقطة تجتمع فيها المفارقات بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط، فمن الجهة الجنوبية ثقافة إسلامية عربية تمتد فيها الحضارة العربية المتمازجة مع العديد من الحضارات منها البيزنطية والرومانية...و الضفة الثانية وهي الشمالية التي تعد و منذ عصور، الضفة المعادية للضفة الجنوبية سياسيا و دينيا، و طامعة في خيراتها، كمستعمرات، منتهجة في ذلك كل السبل الشرعية و غير الشرعية. إنَّ هذا المدلول لم يكن ضمنيا و إنما صرح به الروائي موظفا ضمير المخاطب ليشرك القارئ في هذا الرأي و الإنطباع الذي إنتاب الأستاذ معين، فحول مدلول مدينة

الجزائر كمظهر جديد في التجريب الروائي، إلى مدلول سلبي يجعل منها مرجعا تداوليا، ذو إندلال من خلال إحاطة المكان بجملة من الموصفات، وقد ربطها بالجانب التاريخي هروبا من المسؤولية التي قد تقع على عاتقه جراء هذا المدلول الذي يمس بمصادقية مدينة الجزائر فيحولها إلى مرتع للمخاوف واللاأمن، وهو مساس بقاطني هذا المكان لكون المكان جامد يكتسب حركيته وحيويته و مرجعيته ممّن مروا به أو قطنوا به،" وفيه تلتقي، منذ تأسيسها في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، أشتات ضفتي البحر الأبيض المتوسط و تناقضاتهما ومفارقاتهما. فلا أحد يَأْمَنُ أحداً إلاّ بالمداھنة و الحيلة...."¹.

و لقد جاء مدلول الجزائر كمكان لكل ما هو سلبي في أحداث متفرقة نذكر منها مثلا ما ورد في الصفحة 74: "العاصمة، يا رئيس بعد خرق الحراك قانون حظر المظاهرات صارت اليوم فضاء تتساقط فيه كل أسبوع أقنعة جديدة عما ظلّ خلال سبع و خمسين عاما يخفي وجوه الكذب و النفاق و النكد....". و عندما أراد الرئيس الهروب من هذه الأجواء المقيتة ، قام بجولة للكثير من المدن الجزائرية و شوارعها، و كلها كانت ذات مدلول؛ شارع حسيبة بن بو العيد، شارع بن مهدي بو هران، الكور بعنابة، ...سوق الماشية في تبسة،...، مقهى بغرداية، ثم المنيعه و تميمون. و لم تكن هذه الرحلة مجرد محطات، بل قام فيها الرئيس بأشياء تبعث على التحرر من القيود التي فرضتها عليه المسؤولية"...إذا انقلب الرئيس فحدثته عن رغبة هاصرة دفعته يوما إلى يحرر نفسه من نفسه بالهروب من مدينة الجزائر المتزينة بمسوح عاهرة رصيف فلم يستدع سائقه. و غافل حارسه و خرج فمشى بين أناس عاديين..."². فكانت جولته لهذه الأماكن فسحة نفسية أكثر منها جسدية فكانت الشوارع و المدن التي ذكرناها، أماكن مفتوحة و متنفسا فكان الإنتقال من مكان مغلق و هو العاصمة إلى أماكن مفتوحة تعكس خلوها من الغدر و النفاق، و كانت ملجأ يبحث

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس.ص 9.

² - المصدر نفسه..ص54.

من خلالها عن طفولته المفقودة، و عن ذاته" لعله كان سينسى. ماذا ينسى؟ أنه بلا طفولة...¹

لقد إعتد الروائي على الشيفرة الهيرمينوطيقية، التي تجعل المدلول يتغير مع تقدم الأحداث كنوع من الإستدراك، للمدلول الذي قد علق في أول تصريح. فيكون تصحيحاً أو لعبة ذهنية لإنعاش الفكر، من خلال تغيير الصور الذهنية للدال نفسه. و يندرج هذا ضمن الحبكة الفنية المعتمدة من طرف الروائي لكسر روتين الصور الذهنية و المسار السردى فيعيد توجيهه، فيجد القارئ نفسه متأهبا لأي طارئ فني.

ثم ينتقل الروائي من العام إلى الخاص، وهو مكان تواجد الأستاذ معين الآن و هو: "مكتبة الأساتذة":

و هي مدلول للقراءة و طلب العالم و تعاطي الثقافة، ممّا يعزز مستوى الأستاذ معين كونه من رواد المكتبة. ثم انتقل الروائي إلى وصف المكان الذي وقع فيه الحدث، ولم يكن هذا الإنتقال مباشرا بل حدث بعد عدة أسطر من التوضيح للحدث الأول، فيذكر بعض المتواجدين بها موظفا الإشارات التداولية؛ مثل "اليمين"، "هناك"، "آخر القاعة"، "الشمال". لقد تحولت المكتبة من خلال الوصف من مكان مغلق إلى مكان مفتوح نظرا لكونه لا يقتصر على الأساتذة فقط بل هو مرتاد أيضا من طرف الطلبة من خلال عبارة "و شخص ثالث، أصغر سنا من الإثنين، جالس إلى الشمال يبدو في حال انتظار و بين يديه إضبارة"². فبعد أن وصفها بأنها مكتبة الأساتذة و هو تضيق وتخصيص و غلق، حولها إلى مكان مفتوح يمكن للطلبة ارتياده.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص55.

² - المصدر نفسه. ص8.

" فما أكثر الرؤساء في هذا البلد !"¹ :

من الإشارات التداولية، و مدلولها؛ الجزائر كبلد، تكثر فيه السلطات و الرؤساء، فتحول إلى مكان سياسي بالدرجة الأولى، و هو أيضا إشارة إلى ما يتخبط فيه البلد، من تردٍ للأوضاع السياسية، و لقد غيّض الروائي الاسم وأبقى على صفة من صفاته و هي البلد كنوع من التحفظ، و الرفض. فالبلد مجموعة من الأنظمة التي تحكم وتقيم بها هذا البلد، وهذه الأنظمة القائم عليها هم بشر، من عامة الناس تقلدوا المناصب العليا، و أكثرهم عاثوا فسادا فيها، فيكون المدلول السلبي للفظه البلد كمكان يعود على مسؤوليها لا سيما من يطلق عليهم بالرؤساء في مختلف مناصبهم.

مكتب الرئيس:

و هو من الأماكن المغلقة، نظرا لمحدودية حيزه الهندسي، إضافة إلى سرية اللقاء و اقتصاره على شخصين فقط و هو الأستاذ معين والرئيس صالح الزغبى، و يحتوى المكتب على صالون جلدي فاخر، و على صّوانة ذات بابين زجاجيين، في يمينها مجموعة من زجاجات الخمر بمختلف أصنافها، و تفصل بين مكان جلوس الرئيس و الأستاذ معين طاولة عليها صينية بكل مستلزماتها.

و مدلول المكتب، هو الطابع الرسمي للقاءات و التواجد، إذ يعكس جانب العمل و الجدية و إدارة الأعمال على اختلافها. ولهذا كان أول لقاء بين الشخصيتين الرئيسيتين، في المكتب الذي مزج الروائي في وصفه بين مظاهر التمدن و التحضر و التقليد الأجنبي من خلال الصوانة المصفوفة بالخمور، و أثاثها و سجادهما الفاخر و صينية القهوة بكل لوازمها التقليدية للمضايقة الجزائرية، ليدل على التمازج الثقافي لدى الرئيس، بين الأصالية و المعاصرة، و الذي كثيرا ما يفضي إلى صراع، إذا ما تلاقت الوجهات فأيهما تطغى؟ و أيهما تلغي الأخرى؟ إضافة لاهتمامه بالمعالم التاريخية، و الثقافة بكل مجالاتها و الأدب

¹ - المصدر نفسه. ص8.

و الفن "و إنه لمدھش إياك أن يشكل ذلك وحده ثروة معنوية قبل أن تكون مادية، لنوعية التماثيل النصفية التي تجسد يوغرطة و نسومر و عبد القادر...و الكتب الحديثة في التاريخ و الاستراتيجيات الحربية...، و لقيمة اللوحات الفنية...لأصليتها...و التي تصور معارك المقطع و التافنة..."¹، و هذا علامة على التمازج الثقافي للرئيس، الذي يجعله ضليعا بمتطلبات المنصب والتسيير و اتخاذ القرار السليم، أو الأصح الموقف المناسب. و هذا ما يبرر خوض الرئيس في كل المجالات، و اتخاذ موقف منها، هذا الموقف مدعوم بمرجعياته الثقافية و ثراء رصيده المعرفي، مما يعتبر وسيلة حاجية، من خلال وصف المكان. فتحول المكتب إلى وسيلة إقناع للقارئ بالمستوى الفكري و الإيديولوجي لشخصية الرئيس. و بهذا يكون المكتب واجهة إيديولوجية لذوق الرئيس الناتج عن تأثره بالجديد و حفاظه على القديم. و بهذا بالمكتب بمواصفاته يعكس بعدا ثقافيا و نفسيا للشخصية، و قد تحول المكتب بسبب وجود صوانة الخمر إلى مكان مفتوح للرئيس لأنه يجد فيه حرية للشرب، الذي يفقد صاحبة الوعي فيصدر منه ما لا يمكن أن يصدر و هو في حالة الوعي كما أنه المكان الأول الذي تم فيه الإتفاق مع الأستاذ معين لكتابة المذكرات و هنا يعد من الجانب النفسي ذو وجهين مغلقا لاحتوائه للسر والاتفاق المبرم بين الشخصيتين الرئيسيتين،" و أخذ عليه عهدا بألا يفشي الأمر لغيره"² و مفتوحا من الجانب النفسي لكون الرئيس اختاره ليبيدي رغبته بكل أريحية مع الأستاذ معين لكتابة المذكرات، هذا المزج بين الإنغلاق و الإنفتاح، فسّرتة الأحداث الواقعة بالمكتب و مواصفاته.

و لقد تحول المكتب في نهاية الرواية، إلى مكان مفتوح رغم انغلاقه الهندسي، فحمل بعدا نفسيا، يوحي بالخصوصية و الحرية، فالرئيس خصص لنفسه نهاية الأسبوع للمطالعة و تناول وجبة الغداء المفضلة لديه بمكتبه، وعلل ذلك لمعين و فضيلة:"...قائلا، بلا حرج

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص60.59.

² - المصدر نفسه. ص14.

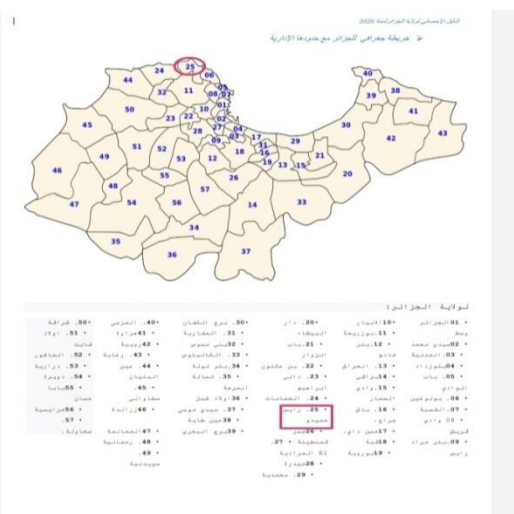
ولكن بكثير من اللياقة، إنّه لن يغيّر من سلوكه حين يتعلّق الأمر بحياته الخاصة مهما يكن الظرف أو الشرط"¹.

مطعم السفينة:

على شاطئ بوانت بيسكاد : إنّ اختيار الأمكنة في النص الروائي ليس اعتباطيا وإنّما خاضع للجانب الرمزي ذو مرجعية، و لأثره النفسي و مدلوله الذاتي للروائي أو تأثيره على القارئ، و لذلك فإن مكان تواجد المطعم ذو مرجعية تاريخية، فأصل التسمية هو شاطئ الذبان و عند سقوطه في 5 جويلية 1830 تحولت تسميته إلى بوانت بيسكاد، و هو الآن معروف بشاطئ الرايس حميدو. فوظيفة المكان إحالية، نظرا لاهتمام الروائي بمرجعية الرسالة التي تكمن في عبارة "شاطئ بوانت بيسكاد".

وتعود المرجعية التاريخية لهذا الشاطئ إلى الاجتماع التاريخي الذي عُقد به و حضره أعضاء المجموعة الستة، الذي ناقش أهم مبادئ قيام ثورة التحرير، من حيث التسمية لجبهة التحرير الوطنية وكلمة السر و تقسيم التراب الوطني ، إضافة إلى بيان أول نوفمبر، ممّا يجعل هذا الشاطئ تتغير مرجعيته من حالة حادثة انهزام وسقوط إلى حادث ثورة و انتصار و تحدي و اتحاد.

و هذه صور لموقع الشاطئ على الخريطة و في الطبيعة :



¹ - المصدر نفسه. ص 256.

لقد التقت شخصية الأستاذ معين بشخصية محسن، رجل المخابرات الأمنية في هذا المطعم، كصديقين و هو إسقاط لاجتماع الستة، فأبعده عن لقاء صديقين من أجل تمضية الوقت، خاصة وأن الحوار الذي دار بينهما كان حول لقاء معين بالرئيس، و دراية الأمن بذلك، كما حدث تاريخيا؛ " اصطحبت بو قشورة مراد كالعادة بعد نهاية العمل لشرب قهوة و الحديث قليلا. و عند وصولنا إلى منزله في 42 شارع" كونت غيو" في " بوانت بيسكاد" شارع بشير بديدي- رايس حميدو حاليا)...، فوجدت نفسي صدفة في ظهيرة ذلك الثالث و العشرين أكتوبر 1954 حاضرا للاجتماع التاريخي الأخير الذي سيقدر فيه كل من بوضياف وبن بولعيد وبن مهدي...مصير شعب بأكمله"¹، فكان لقاء الصديقين في الرواية لصالح البلاد، و بالتالي فهذا المطعم ذو دلالة على أن التوجيهات التي سيقدمها محسن لمعين ذات طابع وطني، و منه فالمطعم والشاطئ مرجعان للثورة على المستدمر، و التلاحم من أجل الصالح العام، كما يحمل طابع السرية والرمزية الثورية، و ميثاق لتدوين مذكرات و أسرار سياسية.

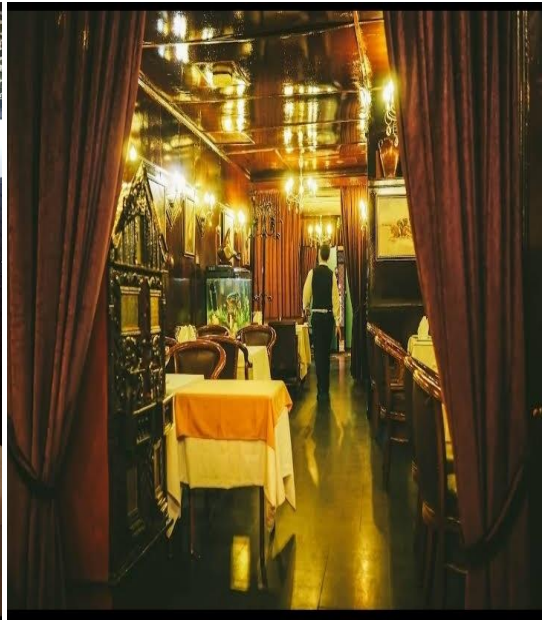
إنّ ما حققه اجتماع الستة في 1954 ببوانت بيسكاد ربما سيتحقق من خلال تحرير الرئيس من معاناته من نظام فاسد" ستلاحظ أن الرئيس يبحث عن يصغي إلى صوته الثاني، و الصوت الذي ظلّ مقموعا في داخله طوال المدة التي قضاها في مسؤولية حرص خلالها، حد المرضية، على أن يسمع غيره صوته الأول في شكل أوامر و تحذيرات..."². مطعم السفينة الذي التقى فيه الصديقان محسن و معين، موجود بالرئيس حميدو، وهي التسمية الحالية لكن الروائي تعتمد ذكر التسمية السابقة، و المرتبطة بالمستدمر ليجعل من قصيدة الرسالة الموجهة للقارئ ذات وظيفة إحالية، كون مخلفات الإستعمار لا تزال باقية رغم أننا في سنة 2021 و هي سنة صدور الرواية.

¹- عيسى كشيدة. مهندسو الثورة. منشورات الشهاب. باتنة. الجزائر د.ط. 2003 ص 98.

²- الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 17.

مطعم كاراكويا:

هو مطعم حقيقي متواجد بالجزائر العاصمة،" في شارع بن مسعود الذي يقطع جادة ديدوش مراد"¹، و يعد المطعم من أفخم المطاعم بالجزائر العاصمة، مشهور بأطباقه الفاخرة، و بأجود أنواع النبيذ، و بأسعاره الباهضة، وهذه بعض الصور المقتطفة من صفحة الفايسبوك الخاصة بالمطعم ومن موقع غوغل إرث، والتي تعكس ما قلناه و ما لم نقله.



¹ - المصدر نفسه. ص 27.

إن هذه الصور تعكس ما ذكره الروائي في نصه، فتتحول الصورة الذهنية من صورة مجرد إلى صورة مرئية تزيد من فهمنا للمحتوى و تنتقلنا إلى أجواء المكان الذي دار فيه الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين.

و من خلال إتصالنا الهاتفي بموظفي المطعم، و إجابتهم على مجموعة من أسئلتنا، كان جوابهم: "أن مطعم كاريوكا أنشئ عام 1964 من طرف جزائريين، و أن اللغة المتداولة به هي اللغة الفرنسية، كما أن أطباقه أوروبية، أما عن تسميته بهذا الاسم فهو يعود لاسم شجرة نخيل موجودة بحديقة المطعم و تعد أول شجرة من هذا النوع بالجزائر، لأن موطنها الأصلي هو البرازيل، و هو اسم أطلقها عليها سكانها الأصليون"¹.

أما طريقة المعاملة مع الشخصية الرئيسة فيتحدث عنها الروائي الحبيب السائح قائلاً: "ثم ينزل زبونا مفضلاً، لمكانته الملغزة و وفائه المعلن و ما يتركه من إكراميات قيمة لكبيري الطباخين و الخدم، فطاولته... تبقى يوم السبت محجوزة خريفاً و شتاءً و خلال الصيف، تهيأ له طاولة أخرى في السقيفة المظلمة بالقصب"².

فمطعم كاركوكيا، و إن لم يذكر الروائي مرجعيته التاريخية إلا أنه أشار إلى أهم نقطة من خلال ذكر موقعه "الذي يقطع جادة ديدوش مراد" و من معاني جادة: وسط الطريق، أو الطريق الأعظم الذي يجمع الطرق. و لقد جاءت لفظة جادة و ديدوش مراد، دون أي وسيط لغوي مما يجعل المدلول، ينحرف عن معناه الظاهري أو ما يسمى بالبنية السطحية، فالمطعم بكل مواصفاته يحيل إلى مرجعية فرنسية من حيث اللغة المتداولة و الأطباق المقدمة و زجاجات الخمر البعيدة عن التقاليد الجزائرية و الإسلامية، و كأن الروائي أراد أن يجعل من المطعم صورة مصغرة للمستعمر الذي لا تزال آثاره قابضة و ظاهرة هنا و هناك خاصة في المدن الكبرى من الجزائر و قد خص هنا الجزائر العاصمة لكونها تأثرت كثيراً بثقافة الفرنسيين، ولقد ذكر في مرجعية الجزائر ما تحمله من غدر و اللأمن و بالتالي وفي

¹ - معلومات من موظفي المطعم من خلال مكالمة هاتفية.

² - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 27.

علاقية متعددة فالمطعم إضافة إلى موقعه بالجزائر العاصمة فهو يحمل مخلفات استدمارية، انتشارها قد يؤدي إلى طمس الهوية الجزائرية، و لقد حوله الروائي إلى مرجع سلبي يمس في بنيته العميقة بالتاريخ الجزائري، رغم أنه لم يكن مضطرا لذكر العنوان أو الموقع إلا أن ذكره أضاف دلالات من خلال الألفاظ: يقطع، جادة، ديدوش مراد، وكأنها إشارة إلى ما فعلته فرنسا بالبطل ديدوش مراد، فهي حاولت قطع طريقه إلى الجهاد، لكنها باءت بالفشل نظرا لصموده و إيمانه بالقضية الوطنية، فالروائي أراد أن يبين أن مخلفات الإستعمار لن تجدي نفعا، إذا ما صادفت أمثال البطل ديدوش مراد.

فهذا المطعم، اختارته شخصية الرئيس لتكون به أول جلسة بينه وبين الأستاذ معين كمدلول على تأثير الثقافة الأوروبية وخاصة الفرنسية على حياة الرئيس الذي تعود ارتياد هذا المكان طوال السنة، و تعود عليه أيضا الطباخون و الخدم.

و في وصف المكان العام و هو المطعم، انتقل الروائي إلى جزء منه و هو السقيفة التي كان يرتادها صيفا، دلالة على مداومة و إدمان الرئيس للمطعم، و الإنسان لا يداوم مكانا إلا إذا كان مرتاحا له، و يجد فيه ضالته، أو يكون طللا للأحبة يسترجع فيها ذكرياته، أو مكانا للنكسب و السلطة، فالرئيس كان يلتقي فيه ببعض الشخصيات ليمنحها عن طريق التحايل امتيازات"...فقد مكن أحد الجنرالات المتقاعدين لابن أحدهم حصرية استيراد أنواع الفواكه الإكزوتية، وسعى للثاني....و تدخل ليستفيد الثالث..."¹.و كان هؤلاء المستفيدين من الإمتيازات أصدقاء الرئيس و من المقربين له، كما أنه عقد بهذا المطعم جلسته الأولى مع الأستاذ معين بعد عقد الإتفاق على طريقة العمل لتحرير المذكرات، و أول ما اقترحه كبير الخدم هو زجاجة نبيذ ، مما يؤكد على ثقافة المطعم الأوروبية.

إلا أن الروائي في آخر فصل له ذكر أن الرئيس غادر مطعم كراكويا نهائيا، وكأنه بعد أن أزاح عن نفسه و كاهله ثقل المكبوتات، من خلال مذكراته واعترافاته، و أحيانا ثورات

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص19.

على أوضاع كان مجبرا على تقبلها ومضي فيها، خاصة عندما عاد لنفسه بعد أن انس بقرب ابنته الوحيدة التي ظلت بعيدة عنه لسنوات دون أن تعلم أن والدها حي و هو الرئيس صالح الزغبى، والتي انتقلت للعيش معه في قلته. كل هذا جعل الرئيس يُلملم شتاته و يعيش دفء الأسرة وراحة البال والضمير، فيأنس بوجباته الثلاث ببيته رفقة عائلته الجديدة و الصغيرة؛ "... يتناول معنا وجباته الثلاث بانتظام في قاعة الأكل...، و ذلك بعد أن غادر نهائيا مطعم كراكويا ..."¹.

إن العزوف عن مطعم كراكويا ليس عزوفا لمكان و إنما عزوف لمرجعية تاريخية، تكمن في مخلفات المستدمر، و لماض أسود، و ذكريات فاضت كالسيل، و هروب من حياة ممزوجة بين القسوة و المتعة المزيفة و المحرمة، إلى حياة جديدة طاهرة من بقايا النظام الفاسد، مليئة بالحنان الأسري، فالأسرة هي الملجأ الوحيد من متاعب الحياة. فالتخلص من تبعية المستدمر هو خلاص للأمة و البلد.

البيت الموبوء:

و يعود هذا البيت لوالدي الرئيس، أما وصفه بالموبوء فهو وصف الرئيس له، بعد أن طردته والدته منه بسبب عودته متأخرا ليلا في حالة سكر. و هو دلالة على عدم الإستقرار العائلي، و معاناة الشخصية الرئيسة من جو الأسرة، فالبيت الأسري عادة ما يكون ملجأ و مسكنا، إلا أنه هنا مكان مُنقَر، مقيد، و لن نحكم على والدي الرئيس من موقفهما، بسبب حالة ابنهما المزرية، لكي نجعلها سببا لموقف الرئيس من المنزل و إنما يمكننا أن نحكم على أن والداه كانا محافظان في حين كان الرئيس، متهورا وغير مسؤول من خلال تصرفات غير مقبولة اجتماعيا و دينيا، فتحول البيت في نظره إلى مكان لتقييد الحريات و مُنقرا لرفض والداه احتواءه و هو سكران؛ "ثم لك، أخيرا، أن تتخيل له وجها متجهما و هو يلقى والدته في حال غضب، لأنها هددته بآلا تفتح له الباب إن عاد ليلا متأخرا سكران.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص256.

-أنا سأغادر هذا المنزل الموبوء إلى الأبد"¹.

مغادرة الرئيس لبيت العائلة تدل على معاناته النفسية و حالة اللاإستقرار، قد تكون مروحية، فما يعانيه في عمله يجعله سببا في معاناته مع والديه المحافظين، و محافظة والديه أدخلته في صراع بين مبادئه و ما يلقاه من فساد في عمله، جعله يعيش حالة تشتت كان مهربه الوحيد هو الشرب، من أجل تجاوز هذا الضياع.

كما أن موقف الرئيس من بيت العائلة يبرر لنا سبب رغبته في تدوين مذكراته الثائرة على النظام الفاسد، و الذي كان جزءاً منه، فالمبادئ التي نشأ عليها جعلته يعود إلى جادة الصواب ولو في سن التقاعد، لأن ضميره تحكمه تربية والديه و لو أغضباه في مرحلة معينة من عمره.

ساحة البريد المركزي:

لقد اكتسب المكان مدلولاً جديداً، و هو المتداول في النص الروائي، و ما ساعدنا على إدراك هذا المدلول الجديد، الوصف الذي تتبع ذكر المكان، فقد شمل حشوداً من كل الولايات، و التي لم تجتمع منذ سبعة وخمسين عاماً، أي منذ فرحة الإستقلال مناهضة للنظام الفاسد، من كلا الجنسين، و قد ركز الروائي على العنصر النسوي للدلالة على وعي المرأة و جرأتها على الخروج للشوارع وساحة البريد المركزي منادية بسقوط النظام الفاسد، "كنت أنا وعمر في طرقتنا إلى مستشفى مصطفى باشا، و نحن نمر بجانب البريد المركزي من جهته الشرقية، كيف أدهشه حضور النساء من جميع الأعمار في مسيرة الأمس"²، و هي دلالة على أن المرأة الجزائرية كما شاركت الرجل في حرب التحرير شاركته في حراك التحرر، و الذي تخللته شعارات نابغة من شعب متشبع من الظلم و البيروقراطية و المحسوبية، و غيرها، فكان المكان مفتوحاً لأصوات الشعب المقهور؛ و جاء على لسان

¹ - المصدر نفسه..ص 23.

² - الحبيب السائح ما رواه الرئيس.ص105.

شخصية معين" أحتفظ بشعار واحد تردّد أكثر من غيره حملته الشوارع المفضية إلى ساحة البريد المركزي" العهدة الخامسة لا !ارحل!¹.

إنّ السياق الذي يذكر فيه المكان هو من يحدد دلالاته، خاصة بعد ذكر بعض التفاصيل أو اعتماد الوصف، و لهذا كان مدلول ساحة البريد المركزي، نهضة شعب و ثورة وعي وانتفاض لرفض العهدة الخامسة لنظام فاسد، واتحاد شعب على اختلاف مستوياته الإجتماعية و الثقافية، كما أنه يحمل مدلول سعة المساحة، و سعة إبداء الرأي، فكان مكانا مفتوحا. يمكن أن نطلق عليه بالفضاء كون الفضاء أوسع من المكان، و بذلك تكون ساحة البريد المركزي فضاء مستجدا دلاليا في الرواية.

السجن :

و من السجون التي ذكرت في الرواية سجن دندن ، و سجون جُنين بورزق و في أقاصي صحراء أدرار في تسابيت و رگان. و من المعنى اللفظي، يمثل السجن المكان المغلق الذي يوظف لتنفيذ العقوبات يسجن فيه الإنسان لارتكابه جنحة أو جريمة و قد يكون بسبب الأسر، أمّا دلاليا فهو العتمة، و العذاب و القيود، وكثيرا ما وُظف في الرواية الحديثة موازاتا مع الحركات التحررية التي عرفتھا الدول العربية، إلى جانب انتشار الآفات الإجتماعية، والتي كثيرا ما تنتهي بالسجن.

" اليوم يمكنني أن أجزم لك أنه تم تعيين جلايين برتبة قائد، لتنفيذ الحكم في المتآمرين بسجن دندن بالضاحية الغربية في تونس"²، و المتآمرون هنا، هم من حُكم عليهم في قضية" مؤامرة العقداء"من طرف الحكومة المؤقتة من القاهرة، بسبب نزاهتهم و قناعاتهم، و بذلك يتحول السجن من مكان للمجرمين، إلى مكان لقمع النزهاء، ذو مدلول سياسي أكثر منه قضائي، كما هو الحال مع المعارضين بعد الإستقلال" هؤلاء كان أغلبهم تحت الإقامة

¹ - المصدر نفسه. ص25.

² - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص117.

الجبرية أو مسجونين أو منفيين في جنين...¹، و هذا ما يؤكد على أن مدلول السجن في رواية "ما رواه الرئيس" ذو مدلول سياسي، فكان قمعا للحريات الفكرية والإيديولوجية و رفض التوجهات السياسية المعارضة للنظام، و يدعم هذا الإندلال، ما جاء ضمنا عن منفي الرئيس المغتال علنا و على المباشر، وقبل ذلك حكم عليه بسجن من نوع آخر... و قد سبق أن حجر عليه في الصحراء، أن يعود من منفاه الخارجي ليتراًس الدولة في خضم المأساة الوطنية الدامية ثم يغتال على المباشر...².

لقد جاء السّجن كدلالة على القمع و كبت الحريات، و ذو بعد سياسي، كحيز مكاني له أبعاده الهندسية، كما ذكر بألفاظ أخرى لكنها تدل على العلامة نفسها، و هي؛ الحَجَر و المنفى.

قصر المرادية، إقامة زوالدة:

قصر المرادية، مكان فاخر و فيه إقامة الرئيس، يقع بالجزائر العاصمة، و فيه يتم استقبال الوفود و رؤساء البلدان بصفة رسمية، ممّا يجعله واجهة للدولة، ففيه تتم الإتفاقيات و الإجتماعات الرسمية لاتخاذ القرارات بشأن البلاد، إل أنّه بعد الحراك فقد مصداقيته نظرا للرفض المطلق من طرف الشعب لكل ما يصدر منه، فاكسب دلالة حراكية و هي الفساد و زوال النظام، " فسأله الأستاذ معين عن صمت قصر المرادية منذ استقالة الحكومة السابقة.

فصوّب له:

- السلطة الآن في إقامة زوالدة.³

إن مدلول قصر المرادية، في الرواية ليس بعيدا عن مدلوله الواقعي، ألا و هو النظام السياسي السائد و مصدر القرارات التي تحكم البلد و الشعب، و هنا هو علامة عن العجز

¹ - المصدر نفسه. ص119.

² - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص120.

³ - المصدر نفسه. ص130.

لاتخاذ أي قرار رغم أنه مصدر القرارات، و هذا دلالة على غياب المسؤول و الراعي المسؤول عن رعيته، ليتخذ ما هو صائب.

أما إقامة زوالدة فهي إقامة الرئيس المنتحى، و التي يُقال عنها، أنّ الرئيس عبد العزيز بوتفليقة قد انتقل للإقامة بها بعد الإستقالة. و لقد أشار الروائي على لسان شخصية الرئيس صالح الزغبى إلى أنّ القرار انتقل من قصر المرادية إلى إقامة زوالدة دلالة على بقاء النظام الفاسد و الذي لم ينته باستقالة الرئيس، و التي تعد شكلية، و بهذا فقد تغير مدلول الإقامة بزوالدة من إقامة للرئيس، إلى الواجهة الثانية للنظام الفاسد و استمرار العهدة الخامسة بطريقة غير مباشرة.

حديقة فيلا الرئيس:

تحتل ثلث مساحة فيلا الرئيس، و هي " حديقة معشوشبة، تخلّلها ممّرات مبلّطة بالرخام الأبيض، محاطة بسور من الحجارة المنحوتة يبلغ علوّه حوالي خمسة أمتار،...، و أنت تغادر المكان، ترى وجار كلب من الخشب المبرنق،...¹، إن ما لم نذكره من وصف للحديقة و اختصرناه بالحذف و تعويضه بنقاط، يوحي بجمال فائق، و رقي في تنظيمها و اختيار مغروساتها، فالحجارة المنحوتة، و الرخام الأبيض، و النافورة الدائرية، كلها مظاهر تعود إلى الإهتمام الذي يوليه الرئيس بتفاصيل منزله، بدء بالحديقة كمكان آخر يستريح فيه نفسيا من متاعب الحياة، إلا أن أهم مكان ركز عليه في وصف الحديقة هو وجار الكلب، الذي أصيب بداء الكلب، ممّا اضطر الرئيس إلى رميه برصاصتين، رغم حبه الكبير له و لوفائه.

إن حديقة مثل حديقة الرئيس علامة على أن ما تحتويه الفيلا أثمن و أرقى منها، و هي رفعة في الذوق و دقة في الإختيار و اهتمام بالتفاصيل، و بذلك تكون رؤية الرئيس

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص75.

للأمور التي تحدث معه و الظروف المحيطة به، لم تمر عليه مروراً كريماً بل كان مركزاً عليها و معها، فتركت أثراً في نفسيته و فكره.

إن الحديقة جزء من كل و يقع الكل بحي بولوغين بالعاصمة و يعد من أرقى الأحياء بالعاصمة، و هي رمز لأصحاب النفوذ و الرقي الإجتماعي و تعد من الصور الجمالية في النص، و قد وصفها الروائي في الفصل الخامس تحضيراً للمشهد الدرامي الذي سيحدث في الفصل الأخير أين التقى الرئيس بابنته فضيلة وحفيده و صهره بعد اكتشاف العلاقة الموجودة بين فضيلة و الرئيس في جو حميمي، لتكتمل الصورة الذهنية في متخيل القارئ، ففي الفصل الخامس ركز على مواصفات الحديقة و مغروساتها و جدرانها، لكي يكون التركيز في الفصل الثالث على لقاء الرئيس بابنته فضيلة، لكي لا يحدث تشتيتاً لفكر القارئ، و لا تتبعثر جزيئات المشهد هنا و هناك، فيرى القارئ المشهد متحركاً و يستبق بنفسه دهشة فضيلة عند رؤية الحديقة و القللا ، كما حدث مع زوجها. فهو مكان مفتوح دلاليًا، تجسد حسياً، و عزز هذا المدلول بلقاء فضيلة الذي ترك فرحة كبيرة.

لقد انتهج الروائي وصف معظم أمكنة الرواية بطريقة جزئية تكتمل مع تقدم الأحداث، كنوع من التشويق وضرب للإنطباع الأول مما يجعل مخيلة القارئ في نشاط متسم و متأهبة لأي جديد. فالمكان جزء من الحدث إذ لا يوجد أي حدث دون مكان، الذي يُسهم في رسم التشكيلات الفنية، ومن ثم شعرية المكان.

و عن تعدد المكان في رواية "ما رواه الرئيس" للحبيب السائح، فهناك أمكنة ثانوية مثل: سيارة الأستاذ معين ، طريق الأبيار صحراء تمنراست، سنغافورة، تلمسان، مناطق رزع العنب، وهران...و أمكنة رئيسة ذات دلالة عميقة و مكثفة و لها تأثير على سير الأحداث كما أنها تساهم في توضيح معالم أحداث أخرى.

و لكون المكان في الرواية هو رسالة من الروائي إلى القارئ سواء من خلال وقفات الوصف على لسانه أو لسان الشخصيات، فتارة يركز على مرجعيتها فتكون وظيفة المكان

إحالية كما هو الحال مع مطعم كاراكايا، ومطعم السفينة و الجزائر العاصمة،... و الحديقة التي تمازجت وظيفة الشعرية مع الوظيفة الإحالية نظرا لذكره التماثيل الموجودة بها و مرجعيتها التاريخية، و كلما تواجدت الوظيفة الشعرية كانت اللغة في قمة دلالتها، و التخير المناسب لما يناسب الموقف و الوصف كنوع من التحفيز الجمالي الذي يزيد من التشويق و انتعاش المتخيل. أما توزيع وصف المكان الواحد على صفحات مختلفة من الفصول، فهو تحفيز تألّفي لكي يسد الثغرات و الفجوات، و يستدرك ما يمكن أن يعلق بالذهن من دلالات قد تتوافق و القصديّة و قد تتعارض معها، و لذلك كانت دلالة المكان تتغير تارة و تعزز تارة أخرى، و هو نوع من التلاعب الفني تبعا للحبكة السردية الموظفة. كما أنّ المكان لا يملك دلالة إلا من خلال الأحداث الواقعة به و من خلال علاقتها بالشخصيات، إضافة إلى توظيف الوصف الذي يُسهم في تعزيزها، و إلا تحول إلى مجرد تعيين للحدث لا غير، فكل حدث مكان، و هذا ما يتماشى مع التجريب الروائي المعاصر فعناصر السرد أصبحت ذات مدلول يعمل الروائي على تعزيزه و تخيره، وتحيينه.

ب/ سيمياء الزمن في روايات الحبيب السائح:

للسرد تقنيات، يوظفها الروائي من أجل تعزيز حيكته الفنية و من هذه التقنيات التي وظيفها الحبيب السائح ، هو عدم احترام الخطية الزمنية كمظهر من مظاهر التجريب الروائي المعاصر، الذي يبتعد عن الكلاسيكية، لذلك جاء نصه مكثفا بالمفارقات الزمنية، خاصة الإسترجاع و المشهد و القطع، و غيرها، و لأن الرواية عبارة عن مذكرات فإنّه من البديهي طغيان تقنية الإسترجاع ، فكانت الشخصية الرئيسة وهي الرئيس صالح الزغبّي تعيش زمنا واقعا مع الشخصية الرئيسة الثانية و هي معين من خلال لقاءاتهما، هذه الأخيرة تخللتها أحداث آنية عاشها مع بعض سواء في مطعم كاراكويا أو بالمكتب أو بحديقة القلا، و ما نلاحظه على ترتيب الأحداث أنها جاءت في شكل قفزات و نطات من حدث لآخر، فأحيانا يكتمل الحدث و أحيانا أخرى يحدث به قطع مما يترك ثغرات و فجوات، و أحيانا تخرج

الشخصية عن موضوعها و هو المذكرات لتناقش قضايا مختلفة لا علاقة لها بمذكراته، إلا أنها داعمة لمعرفة و تسبب مواقف الرئيس من الأحداث التي مرت به و من الشخصيات التي عرفها و استتكر سلوكاتها في أغلب أحاديثه.

* زمن الرواية في رواية " ما رواه الرئيس":

إن زمن الرواية، جاء خلال فترة الحراك الشعبي، من خلال ما يرويهِ الرئيس من أحداث، هذه الأخيرة لا تمثل زمن القصة الحقيقي أو الآني بالمقارنة مع الحدث الرئيس و هو رواية مذكرات الرئيس، لكونها وقعت و انتهت و هي مجرد سرد لما مضى، و لو عدنا لزمن القصة نجده في انزياح، فلم يأتي متعاقبا ، بل تلاعب به الروائي. وفق سرد متقطع أو ما يعرف بالسرد الإندماجي، إلى جانب السرد المتناوب. كما وظف زمنا حقيقيا خلال سرده للأحداث و لمذكراته و قد تخللها من حين لآخر زمن نفسي.

فزمن الرواية هو مدة ثلاثة أشهر، أمّا زمن الحكي فكان خلال فترة الحراك واضطراب الأوضاع السياسية و تبعاتها. و يعد زمن الرواية تسريعا لزمن الحكي لكونه خلاصة تجربة و مذكرات سنوات عدة. و يحتاج القارئ إلى تركيز كبير ليرتب الأحداث في ذهنه، كونها جاءت في مفارقات متعددة. و لعبة الزمن تعكس قدرة الروائي على التحكم في السرد دونما تشويه أو تخريب للقصة.

1/ أشكال السرد:

المجمل: (تسريع الزمن):

لقد اعتمد الروائي على السرد المتقطع في بعض المقاطع، و من ذلك ما جاء في بداية الرواية، " قبل أربعة أيام من بداية حراك الثاني و العشرين من فيفري، كان..."¹، هذا المقطع الصغير وهو بمثابة الإستهلال، جمع بين الكثير من التقنيات السردية، منها الاسترجاع ، كما أنه وظف تقنية الخلاصة أو المجمل إذ غيب ما حدث خلال مدة الأربعة أيام قبل

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 7.

الحراك من خلال الحذف، في اتساع سطري و مدى زمني قصيرين، و ليزيد من وقعه ربط الزمن بتاريخ، اكتسب مدلولاً معاصراً لنهضة شعب و وعي سياسي متقد، معتمدا مرجعية زمنية واقعية. ليكون القارئ ضمنياً في الأحداث، و معاصراً لها.

الحذف: (تسريع الزمن):

يظهر الحذف من خلال الأحداث التي تجاوزها الروائي، سواء ليؤجلها، فيسرع في الأحداث، أو لتركها فجوة يثير بها فضول القارئ و من ذلك؛" فما أكثر الرؤساء في هذا البلد ! لكن السائق المبعوث لم يرد..."¹، إن هذا التجاوز بالحذف، هو تحفظ والذي عادة ما يلجأ إليه المحنكون هروباً من مسؤولية الإجابة، لكون قول الحقيقة قد يجلب تبعات لا تحمد عقباها.

"كيف حال صحة المدام؟"²، هذا السؤال صدر من الرئيس للأستاذ معين، و قد أثار فيه فضولاً كبيراً، لكون الأستاذ معين لم يتحدث عن صحة زوجته التي خضعت لعملية قيصرية، إلا أن الرئيس تهرب من دهشة معين بكونه يهتم لأمر العائلة بصفة عامة، و هذا التبرير غير المقنع سواء لشخصية معين أو للقارئ خلق في الأحداث فراغاً و حلقة مفقودة تثير ذهن القارئ للبحث عنها.

" ثم قطع حديثه، و قام مدبراً، يبتسم للأستاذ معين في المرأة الحائطية المؤطرة بنحاس أحمر منقوش"³، لقد صرّح الروائي هنا بوجود قطع، ليشير إلى أنه مقصود، فبعد الحديث عن جرأة الرئيس في اقباله على كتابة مذكراته و بأنه لا يبالي بتبعاتها ، ينتقل في حركة سردية متسارعة للحديث عن المتنبي محذراً الأستاذ معين بشطر من بيته الذي يقول فيه " أنام ملء جفوني عن شواردها"، ثم يصف ليلته الشبيهة بليلة المتنبي، مشبهاً من أحاط به

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص.8.

² - المصدر نفسه. ص.30.

³ - المصدر نفسه. ص.183.

بالعب و هي علامة على أن الغاضبين منه بسبب مذكراته هم ألعاب متطايرة. و لا يكمل حديثه في هذا الموضوع لينتقل للحديث عن الطيبة النفسية للزعيم.

إن هذا القطع المتكرر لسير الأحداث يجعل من الرئيس، الشخصية المتحركة ظاهريا في سير الأحداث و ترتيبها، كما تدل على الفوضى العاطفية التي تجعله يفرغ مكبوتاته المتراخمة دونما تسلسل زمني، فهذا ما يراه القارئ، لكن الرئيس يتحدث حسب ترتيب تأثره بالأحداث، فلا يهتم زمنها ، بقدر ما يهتم البوح بها و إخراجها من حيز الألم أو الضغط، إلى حيز الكتابة و التسجيل.

و لقد تكرر هذا الحذف غير المحدد و الانحراف عن الترتيب كلما وجد الرئيس و أحيانا الأستاذ معين لزوما لتغيير المسار، كما هو في سؤال الأستاذ معين " يشاع عنك أنك مصاب بجنون العظمة"¹، فبعد حديث كسر فيه طابوها من طابوهات السرد، أحس معين بنوع من الإحراج، و بأن الرئيس، تأثر بالموضوع لحد الألم و السخط ، فعمد معين إلى تجاوز هذا الحديث بطريقة ذكية تبقى الرئيس في مجال الحديث عن الذات لكن في موضوع آخر، قد يفيد في المذكرات أكثر من موضوع الجنس. فكان لهذا القطع أن يترك الصورة الذهنية غير مكتملة في ذهن القارئ والذي يحاول تكملة تفاصيلها من نسيج خياله فيكون مساهما بمخيلته في سد ثغرات الحكي المعلنة و المتعمدة.

الوقفة: (تبطيء الزمن):

رواية"ما رواه الرئيس" سياسية بامتياز، إلا أن القراء ليسوا كلهم ممن تستهويهم السياسة، و إن أقبلوا على هذا النوع فهو من باب الفضول قبل الرغبة و الميل، و لأن هذه الرواية جاءت متزامنة مع الحراك الشعبي الذي شغل كل الجزائريين، فإن هذا النوع من الروايات هو و إن صح التعبير باللغة الحديثة هو " التراند"، و مع ذلك فإن الروائي ليس ناقلًا، أو محلًا سياسيًا، و إنما حاول أن يضفي طابع الشعرية و الجمالية على نصه من

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص145.

خلال وقفات تستقطب كل قارئ لكونه من رحم الحياة الإنسانية، و قد يعرج بنا إلى الثقافة و التاريخ، و بعض الطابوهات.

لقد تخللت النص وقفات كثيرة و متنوعة، و التي عملت كنوع من تبطئ السرد، و استراحة القارئ من ثقل و تبعات النظام الفاسد، فزيادة على القهر و الظلم الذي عاشه المواطن في ظل هذه العهديات الأربعة، فإنه يجد نفسه لا يخرج منها ، سواء على قنوات التلفاز أو الراديو أو الجرائد أو وسائل التواصل الإجتماعي المعاصرة، حتى في مطالعته، فإنه يجدها قابضة تنتظره، فالروائي الحبيب السائح ، مثله مثل أي مواطن جزائري مَلَّ هذا النظام و هذا الوضع ، فلجأ إلى الترفيه على القارئ من وقت لآخر أو نقول من فصل لآخر و من ورقة لأخرى، ليُبَعِّده عن الطاقة السلبية، و يجدد نشاطه بمواضيع جانبية لكنها خادمة للقصدية في شكل آخر، ألا و هو الوصف كما هو الحال في الحديث عن تاريخ الخمر في الحضارة العربية، و وصف مطعم كراكويا، وصف الحديقة، و وصف مغامراته مع عشيقاته، وصف الفقر و مفهومه، الحديث عن أصول الرئيس، طريقة الإحتفال بعيد ميلاد الرئيس و أغنية " الصالح يا الصالح"، والتي كشفت الجانب الهش من الرئيس الذي بكى، ولم يخفي دموعه عن معين، إضافة إلى غيرها من الوقفات، و منها رسالة الرئيس لابنته فضيلة، "...و رحت أتأملك طفلة تعبتين بالتراب في حديقة الخالة نزيهة قبل أن ترتدي منزرا و تحملي محفظة، ثم شابة جميلة مشرقة بالحياة في الإكمالية و الثانوية ثم الجامعة و في الحديقة مع معين هذا الذي سيصبح شريك حياتك...."¹.

إن الإستراحة أو الوقفة ، ميدان و فسحة أخرى للروائي ، ليمرر رسائل للقارئ، فلا شئ في الرواية الحديثة اعتباطي، و لذلك فالوقفات هي استراحة محارب مع علامات قد تظهر ذات بنية سطحية، إلا أنها على مستوى التأويل تحتاج لجهد للوصول إليها، فينزل الروائي بمستوى التكثيف، ليستعيد القارئ نشاطه و يخرج من حيز التأطير. كما تتميز الوقفات

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص249.250.

بالجمالية و الشعرية لكونها خطاب عاطفي أكثر منه عقلاني. و يعمل الروائي على الارتقاء اللغوي من خلال فنيات البلاغة، و الصور البيانية. مع احتلالها لاتساع سردي متفاوت حسب حدة الحدث الذي يريد الروائي للقارئ أن يستريح منه.

المشهد: (تبطيء الزمن):

و هو من الوسائط التي، يلجأ إليها الروائي لكسر الرتابة و الملل، و ادماج القارئ كطرف في الحدث الروائي، و يتمثل في المقاطع الحوارية، و قد جاءت متناثرة بين الفصول، مستغلة اتساعا سطريا متفاوتا، و كلما كان الحوار طويلا كلما زادت نسبة طرفية القارئ فيه، فيتحول من قارئ إلى سامع للأصوات إلى مشارك فيها، إلى درجة أنه قد يتوقف عند سطر من الحوار ليبيد رأيه. و من الحوارات القصيرة ما استهل به الروائي لتقديم الرئيس:

"و قال:

- أنا مبعوثه و سائقه.

- أي رئيس؟

- الرئيس كان سيكاتبك لولا أنه فضّل أن يكون الاتصال بك مباشرا.¹

هذا النوع من الحوارات سد للشغرات فكان تمهيدا لحدث ، ففي الحوار السابق كان الحوار تعريفا و تقديما للرئيس، في صورة موجزة.

أما الحوار الذي ورد من الصفحة 82 إلى غاية الصفحة 89، فقد كان طويلا أخذ اتساعا ورقيا ، قرّب الروائي من خلاله المشهد بين الشخصيات، كما هو الحال في المسرحية، مع وقفات قصيرة توضيحية أو اعتراضية، للتوضيح، و إزالة الضبابية على بعض زوايا الصورة المرتسمة في الذهن، مما يجعل المتلقي يتخيل ملامح الشخصيات و ردّ فعلها أثناء تجاذبها أطراف الحوار، فيتبادلون الأدوار بين مرسل و مرسل إليه. وفي مجمله حوار خارجي، أما الداخلي فهو مثار في المتلقي من طرف الروائي من خلال ضمير

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس..ص8.7.

المخاطب، ليجعله طرفا في إبداء الرأي، و التفكير في الأحداث و الإشكالات" هنا، لا تملك إلا أن تفتح لخيالك نافذة على ساحة البريد المركزي. و ها أنت تراها، إذ تطل من إحدى الشرفات، مغمورة بفيض بشري...¹، إنَّ هذا الحوار الداخلي و إن لم تظهر ملامحه واضحة إلا أنَّ ضمير المخاطب يجعل المتلقي، يثير في ذاته حوارا داخليا، و يتخل الشخصية أيضا و هي تعيش صراعا و نقاشا مع نفسها. و يظهر جليا في مقطع حال الزعيم و تصديقه لكلام العرافة ، التي كان يتردد عليها.

كما وظف الروائي حوارا فيه سخرية، إذ جعله بين الرئيس و كلبه:

" فوكس. انظر هذا الذي جاء يسألني متى يكتمل بناء صرح الزعيم !

فأصدر فوكس ثلاث نبحات. هُو. هُو. هُو.²

و يعد هذا النوع من الحوارات بين الإنسان و الحيوان كسرا للمعهود ، و ميلا للعجائبي، إلا أنه في بنيته العميقة ، تحقير لقضية الصرح ، و سخرية من رغبة الزعيم التي لن تتحقق نظرا لوضعه الصحي. أما الكلب فلم يأخذ لمرجعيته معنى الوفاء، و إنما الإحتقار و الدونية.

المفارقات الزمنية :

الاسترجاع:

إن قراءة الرواية تجعلنا نقف عند محطات زمنية مهمة جدا، بدءً بالتاريخ الذي تم فيه استدعاء الأستاذ معين من طرف الرئيس صالح الزغبى، و قد حدده الروائي في الصفحة الأولى من الفصل الأول " قبل أربعة أيام من بداية حراك الثاني و العشرين من فيفري"، من خلال " قبل أربعة أيام"، فكان استرجاعا خارجيا، أسهم في تسريع دمج القارئ في الأحداث، واستقطابه، خاصة و أن الرواية جاءت موازاة مع الوضع السياسي المعيش و الذي دخل كل البيوت الجزائرية.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 24.

² - المصدر نفسه. ص 78.

بعد هذا الإسترجاع، يسترسل الروائي في ترتيب الأحداث إلى أن يصل إلى الإتفاق الذي حدث بين الشخصيتين الرئيسيتين.

لم تكن لقاءات الرئيس بالأستاذ معين لقاءات روتينية، ولم يتحول الأستاذ معين إلى كاتب أو مسجلة، و لم يكن الرئيس متقمصا دور المُملي لخطابات عصماء و اعترافات رسمية جدية، بل كانت لقاءات مليئة بمحطات متنوعة، كسر من خلالها الرئيس طابوهات النظام و الايديولوجيات السائدة، و كان في كل مرة، يستذكر حادثة، يستدعي شخصيات في معظمها ساخطا عليها، منها الشخصية و منها العسكرية و السياسية.

و قَلَمًا يتذكر ما يأنس له، في إشارات منها علاقته بزينب الورداني "كانت المرأة الوحيدة التي أحببتها في حياتي ممّن عرفت من النساء..."¹. معظم الأحداث التي جاءت في المتن الحكائي هي استرجاع، جعل المبني الحكائي ينحرف عن الروتينية، فيجد المتلقي نفسه، ينتقل من محطة لأخرى و من مشهد لآخر، فأحيانا يكتمل و أحيانا يقطع ليثير فضول القارئ.

الإستباق:

عندما التقى الأستاذ معين بالرئيس صالح الزغبى، اتفقا على كتابة المذكرات، و سيكون ذلك كل يوم سبت من كل أسبوع و خلال مدة ثلاثة أشهر، و قبل هذا اللقاء مهد له الروائي بأنه "إذن نلتقي غدا في التوقيت نفسه"²، و هو استباق من خلال الإشارية الزمانية "غدا". و هو استباق قريب التحقق ، لكونه زمن واقعي، و قد تحقق من خلال التقاء الشخصيتين بمكتب الرئيس، و الذي حمل استباقات متحركة، تمهيدا للأحداث التي ستكون ضمن النظام السردى، في شكل مذكرات، من بينها "لأن في داخله سيلا من الحمم يريد أن يخرج في دفقة واحدة فلا تسعه كلمات ترسم على ورقة أو تظهر على شاشة..."³، مما يدل على أن

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص250.

² - المصدر نفسه. ص9.

³ - المصدر نفسه. ص12.

الرئيس محمل بأحداث ثقيلة جدا من حيث الكم و النوع، و التي أرقته لدرجة الانفجار، الذي ساعدته حركات تكتونية لبركان شعبي مل الخمود. فجاء أفق الإنتظار لدى المتلقي ينتظر الكثير من الفضائح عن النظام الفاسد، و هذا ما تحقق من خلال المسار السردى.

و ما نلاحظه في المفارقات السردية في هذا النص توظيف الإستباق عن طريق الإسترجاع، فوضع الزعيم الصحي استرجاع، من مذكرات الرئيس، إذ يتذكر كيف أن الطبيب نفيس سخساح، "حلف له ثلاثا أنه لن يغادر هذه الحياة إلا من باب الرئاسة و بالمراسم التي تخص لعظماء هذا الزمان"¹، إلا أن النهاية كانت عكس ذلك، مما يجعل الإستباق ساكنا، إذ جاء مخالفا لتوقعات الحبكة.

إن استباق الطبيب جاء مقارنة مع استباق العرافة التي "كان يتردد عليها في أدرار. و كانت هي التي تنبأت له بأنه سيبنى له صرحا لم يبنه أحد في تاريخ البلد...و سيكون الإعلان عن الانتهاء من أشغاله نذيرا بويل. و سيكون إشهار يوم الاحتفال بتدشينه أجلاً لأجله فلا يُحظى بعزة و لا شفاعة..."²، و قد أوضح هذا الإستباق للعرافة و الطبيب صدق تنبأ العرافة فكان استباقها متحركا في حين كان استباق الطبيب كاذبا لأنه نفاق و كذب، أو نقول هي حيلة للدعم النفسي، مما يعكس مستوى المثقفين في بلدنا، إضافة إلى كون الرئيس قد آمن بتنبأ العرافة و خلق له مخاوبا جعلته يعمل على تأجيل تدشين الصرح.

ومن الإستباقات الحقيقة المتماشية من المتن الحكائي، "فإذا هو جلس إلى أريكته و جلست قبالة على كرسيه الوثير، بادرك يسألك عما إذا كنت تستطيع أن تتكهن له بما بقي له ليفعله في دنياه"³، و هو استباق مضمن، لأنه يثير فيك تخيلا لوضعية مستقبلية لشخصية الرئيس، و هو اشراك للقارئ ليكون جزءا من الحدث و المبنى الحكائي، و قد أجاب الروائي على هذا السؤال في نهاية الفصل الأخير، أين بين يوميات الرئيس بعد

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص82.

² - المصدر نفسه. ص80.

³ - المصدر نفسه. ص235.

التحاق ابنته فضيلة و صهره و حفيده للعيش معه، فهناك تغيير مع الإحتفاظ ببعض الخصوصيات دون أن يبتعد عن جو المطالعة و الخلوة المعتاد عليها. فكان الإستباق سؤالاً ينتظر إجابة، و هنا يمكن تخيل العديد من الإحتمالات إلا أنها وُجّهت في نهاية الرواية، فقد تُرضي القارئ و تتوافق مع أفق توقعاته و قد لا ترضيه، و هنا يكون عنصر المفاجأة الذي يخلق في المبنى كسراً للروتين. الذي يُظهر إبداعية الروائي.

كما جاء في الحوار بين الشخصيتين عن الحكومة الجديدة:

" - ما رأيك في تعيين الحكومة الجديدة؟

- لقد تجاوزها الحراك لحظة ظهورها.

- طبعاً ! لأنها ولدت ميتة.

- هل تعتقد أنّ عهد الزعيم انتهى، يا رئيس؟

- إلا إذا انتهت معه رموزه.

ثمّ، لا كلمة بعدُ. و كأن الستار أنزل فجأة !¹

و رغم أن هذا الإستباق هو إقرار بفشل الحكومة الجديدة، إلا أنه مقارنة مع زمن القصة، و صدور هذا العمل، يعد نظرة استشرافية، لوضع الحكومة الجديدة، و إثارة و تنبيه للقراء لما ينتظر البلاد ، فنجاح الحراك بتنحية الزعيم لا يعني نهاية الفساد، و لقد جمع هذا المقطع دلالياً بين الوظيفة العاطفية و الشعرية و ما وراء اللغة.

لم يكتف الروائي بالاسترجاع و الإستباق، في أشكالهما الواضحة بل ضمنهما الزمنيين الداخلي و الخارجي، فكثيراً ما توقف الرئيس ليستذكر أحداثاً أحرزته مثل علاقته مع والديه، و عيد ميلاده، و تذكره لموت كلبه، وفق تسلسل عمودي يفقد الزمن قيوده الزمنية، و تحديداته، مما يجعل الحدث يطغى على الزمن و ينحرف التركيز إلى الجانب العاطفي و النفسي للشخصية. فيكون القارئ في قمة تجاوبه مع الحدث، تحت سيطرة الحبكة الفنية.

¹- الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص223.222.

إن هذه المفارقات السردية و الإنزياحات، كانت سببا لمخالفة المتن الحكائي للمبنى الحكائي والتي عكست لنا القدرة الفنية للروائي على تجاوز الخطية الزمنية، دون إخلال بالاتساق والانسجام في النص، في جمالية و شعرية ، تكسر الروتين و تذهب الملل و تثير التشويق، كما أنها تعكس الثورة و القلق الذي سيطر على شخصية الرئيس، فكان مشتت الأفكار فتارة يسرد هذا الحدث و تارة ينحرف عنه، و تارة يصمت لما أثاره فيه من شجون و تحول اللاشعور إلا شعور.

2/ سيمياء الشخصيات: (في رواية ما رواه الرئيس):

إن الشخصيات الموجودة في أي نص روائي هي شخصيات ورقية يبتدعها الروائي من وحي خياله، حتى و إن كانت لها علاقة بشخصية واقعية، و انعكاس لها، إذ لا بد من لمسة فنية و تدخل الكاتب، و إلا كان مجرد ناقل، فينحو عن صفته الإبداعية.

و لكي يقدم الروائي شخصياته، تختلف زاوية الرؤية للشخصية حسب الموقف الروائي و القصدي ، فأحيانا يكون أكثر علما من الشخصية بحالها، و مرة يتساوى في معرفته بها، و قد يعتمد أن يكون أقل معرفة من الشخصية الورقية، و في كل مستوى معرفي تكون الدلالة مشغلة حسب المدلول المقصود. و لقد تعددت الشخصيات في رواية " ما رواه الرئيس"، إلى أزيد من خمسة و ستين شخصية، بين الرئيسة و الثانوية، و بين السياسية و الإجتماعية و المرجعية، و الاستذكارية.

و في نص رواية "ما رواه الرئيس" استهل الروائي روايته بالرؤية من الخارج فكان واصفا للشخصية الرئيسة الأولى، وهي شخصية معين العزوي، موظفا ضمير الغائب " كان السيد معين العزوي، الأستاذ بكلية علوم الإعلام و الاتصال الكائنة بحيّ بنعكنون..."¹. و الأمر نفسه فيما يخص تقديم شخصية الرئيس باعتبارها شخصية رئيسة، و من خلال الأحداث، تظهر شخصية تتدخل بتفاصيل و مواقف جد مساعدة للتوضيح أو لسد ثغرات سردية، إلى

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص7.

جانب شخصيات أخرى كانت ثانوية بالنسبة للنص الكلي إلا أنها رئيسة بالنسبة للأحداث الجزئية التي جاءت في شكل مذكرات و اعترافات.

أ/ الشخصيات من حيث الدال و المدلول:

دال الشخصيات:

الرئيس صالح الزغبى:

شخصية رئيسة بالرواية، و هي محور عنوان الرواية، و قد مَنَحَت صفة الرئيس للشخصية حياة خاصة في النص الروائي " و لم يَخَفَ على الأستاذ معين أن المبعوث عمر، و هو يكرر كلمة "الرئيس"، كان يفعل ذلك ببرتوكوليّة. غيره يفعل ذلك مجاملة أو تملقا و غالبا للسخرية...، ستعلم أنّ الأستاذ معين لم يكن يتوقع أن يدخل يوما في حياته شخص مثل صالح الزغبى... و لا أن يكون الزغبى هذا هو الرئيس الذي رحب به ترحابا رسميًا...¹. لفظة الرئيس، دال على صفة و رتبة و تظهر من خلال النص أنها شخصية مهمة و مرموقة و أن وصفها بالرئيس للدلالة على ما تحمله هذه الرتبة من مسؤوليات و صلاحيات، و سلطة تخول له اتخاذ القرار، و الإطلاع على كواليس النظام، إضافة إلى مصداقية اعترافاته، كما أن هذه الصفة أو اللقب، ذو مدلول سياسي نظرا لتزامنه مع الحراك الشعبي، مما يترك مدلولاً إيجابياً و سلبياً، من خلال التأويل الأولي، إلا أنه بالتدرج مع سيرورة الأحداث و الحكمة الفنية المنتهجة، تتواتر العاطفة و الدلالة وفق أو ضد الشخصية.

أمّا دال صالح الزغبى؛ فيتكون من جزئين، الأول صالح و هو اسم فاعل على وزن فاعل من الفعل صلح مصدره الصلاح، وهو عكس الفساد، فكان للشخصية نصيب من هذا الدال لكون الأسماء في الرواية ليست اعتباطية، و اللقب الزغبى جاء معرّفاً بالألف و اللام، ينتهي بياء النسبة، و الأصل في اللفظة هو زغب و يقصد بها " صغار الشعر و الريش و لينه؛... و قيل: الرّغب أول ما يبدو من شعر الصّبي و المهر و ريش

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس..ص10.

الفرخ...¹، و الربط بين القلب و داله، يحيلنا إلى كون الزغبى هو الضعيف أو باكورة العمل، فيكون دال الشخصية في تركيبه، أن منصب الرئيس شخصية صالحة لكنها ضعيفة، كما تدل على أن الصلاح موجود في منصب الرئيس إلا أنه في بداياته، و مقارنة هذا الدال مع أحداث الرواية، علامة على أن الصلاح ضعيف مقارنة مع قوة الفساد في أبشع صوره و تعددها، فخلق صراعا بين الفساد و الصلاح في النص، كما أنه إشارة و علامة على أن الصلاح في بدايته لمواجهة هذا الكم الهائل من الفساد في مختلف مظهراته.

كما يعني المخاطرة و تقويت الفرص" ما المعنى الذي تخلفه في ذهنك كلمة الزغبى؟...
- و لا أنا. لكن ألم توصف يوما بالمرغوب لأنك اقترفت ما كان سيعرضك لخطر، أو رفضت عرضا كان يجب ألا ترفضه، أو فوتت على نفسك فرصة ما؟². و إضافة للدوال السابقة فقد قام الروائي الحبيب السائح بتأطير ذهن القارئ من خلال إزالة الغموض واستدراك لمعنى الزغبى، و الذي جعله دال على المخاطرة من خلال الإعترافات التي سيقدمها للأستاذ معين، و أنه قد فوت على نفسه من قبل هذه الفرصة التي كانت ستكون ذات وقع أكثر لو سبقت الحراك.

الأستاذ معين العزوي:

بدءً بالدال "الأستاذ" و هي كلمة فارسية تعني الإنسان المحترم المتعلم الماهر، و هي أيضا درجة علمية كثيرا ما تكون في المستوى الجامعي، و هو ما ينطبق على شخصية معين العزوي، أما "معين" فهو من الإعانة أي المساعدة و السند وقت الضيق، و العزوي، دال معرف بالألف واللام ينتهي هو أيضا بياء النسبة، نسبة للعروة، و هو اسم من أسماء الأسد، كما تعني ما يستعصم به و يستعان به، و في مجمل الدال تركيبيا، الجمع بين

¹ - ابن منظور. لسان العرب. ص 1837.

² - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 98.

المهارة و العون و القوة، التي يعتمد عليها، فتكون شخصية الأستاذ معين العزوي، المعين الحقيقي والسند القوي الذي لجأت إليه شخصية الرئيس صالح الزغبى.

فضيلة الرمانى / الزغبى:

و تعني خلقاً حميداً ضده الرذيلة، و قد جاء علامةً تُناقض التشاكل الحاصل في النص من خلال تكرار مظاهر الفساد، في صورة انزياحية، ضمن بنية عميقة. و رغم أنها لم تكن شخصية رئيسة من خلال تواجدها الأفقي الإستمراري، إلا أنها كانت رئيسة من خلال الدال، الذي شكل جزءاً هاماً من قصدية الرواية و تعميق المعنى و فتح المجال أمام المتخيل للربط بين الدال و المدلول الجزئي و الكلي. و تموضع الاسم بين تزام الأحداث و كثرتها، أما الرمانى فهو اسم منسوب للرمان و الذي يرمز للسعادة و الخيرات و قد ذكر في القرآن الكريم، فيكون بذلك من الفواكه المحببة و المقدسة، فدل فضيلة الرمانى؛ جمع بين الخلق والخير والسعادة و القدسية. و هذا ما يوضحه مورفيم الشخصية الذي إمتلأ واكتمل من خلال الفصول. كما تدل على أن العلاقات غير الشرعية التي مر بها الرئيس صالح الزغبى، لم تسفر إلا عن هم و استنكار، أما ابنته الوحيدة فكانت من علاقة شرعية أساسها الحب. مع زوجته زينب الورداني.

إن اللقب الذي أسنده الروائي لشخصية فضيلة لم يكن لقبها الحقيقي مما يجعل من الدال مؤكداً على القدسية" فمن كنت تحملين لقبه لا وجود له في الأصل"¹. و قد ورد لقبها الزغبى في الفصل الأخير كدال على أن الفضيلة فرصة ضائعة لا يدركها إلا من تحلى بها. و أنها خلق خطير في وسط فاسد.

¹ - الحبيب السائح ما رواه الرئيس. ص250.

مُحسِن:

" و هذا ليس اسمه الحقيقي...و هو اليوم ضابط برتبة عقيد..."¹، و هو اسم فاعل من الفعل أحسن، يُحسِن، مُحسِن، أي الذي يحسن عمله و لأن شخصية محسن تعمل بالأمن العسكري فإنه كدال، يحسن و يجيد عمله ، خاصة من حيث كتم الأسرار، و الدقة في المعلومة، و سرعة التنفيذ و الأداء لخطورة منصبه و أهميته، كعقيد.

عمر:

و قد ورد الدال في النص الروائي دون شكل، و الشائع في اللهجة الجزائرية " عُمُر"، و تعني مدة طويلة من الزمن، و هنا دالة على صحبة شخصية عمر للرئيس منذ مدة طويلة مما تحيل على معرفته بكل أسرار و تحركاته، خاصة و أنه سائقه الشخصي.

الزعيم:

و هو لقب و ليس اسما، يعكس منصبا و أعلى رتبة سياسية، و داله؛ الرئاسة و السيادة و القيادة و السلطة و القوة، في أسمى معانيها و صلاحياتها إلى حد تماهي سلطة الشعب كون الدولة جمهورية شعبية ديمقراطية، إلا أنّ الدال من خلال الحبكة نحا منحى سلبيًا، و هو التسلط في غير قدرة، و اعتلاء القمة دونما قامة أو هامة.

الأم و الأب :

دوال لدور الأبوين في حياة الشخصيات خاصة الأستاذ معين العروي، و الرئيس صالح الزغبى. دونما ذكر للأسماء الشخصية، و تغيب الأسماء كان تركيزا على علامة و دور الوالدين و تأثيرهما في تطور الشخصيات الرئيسة تصاعديا أو تنازليا. " و لكن بعد شهر، طلق والده أمّه ثم ذهب في حادثة قتل ثأرية من زوج عشيقته..."².

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 15.

² - المصدر نفسه..ص 38.

صفية اليعقوبي:

من الصفاء و البراءة، التي لا تشوبها شوائب الفساد، وكانت الحب الأول للأستاذ معين، لكنهما افترقا فراق يعقوب ليوسف، أي فراقا قهريا دون رغبة الطرفين. وهذا ما يحمله دال لقب صفية اليعقوبي.

صونيا:

اسم له أصول يونانية، و يستعمل في الكثير من الدول، و يعني الحكمة و المعرفة، و دال على درايتها الكافية بالرئيس، و ذات خبرة و محنكة في تعاملها مع الرجال.

الكلب فوكس:

حيوان دال على الوفاء، و اسمه يعنى الحبل القصير، أو الثعلب في اللغة الإنجليزية. و تركيبيا الجمع بين الوفاء و المكر و النهاية الحتمية لهما. هذه بعض الدوال لبعض الشخصيات سواء كانت رئيسة أو ثانوية، و لقد تعددت الشخصيات لكثرة الأحداث التي شكلت الحكمة الفنية، فمنها من ذكر بأسماء العلم و منها من ذكر من خلال رتبته أو دوره في العلاقات مثل: الجندي، الجزار، العرافة، ...إضافة لشخصيات تاريخية مثل: العربي بن مهدي، بن بوالعيد، محمد بو ضياف،... و شخصيات دبلوماسية مثل: الفرنسي جورج، موح بر دزاير،...

مدلول الشخصيات:

الرئيس صالح الزغبى:

شخصية ورقية، قريبة من الواقع تروي أحداثا عن الفساد و النظام في شكل مذكرات، محملة بسيل حميم من الإعترافات، اختار الأستاذ معين العروي بكلية علوم الإعلام و الإتصال، ليكتب له مذكراته، وُصف بأنه "شخص متعجرف و سفيه، فهو في حديثه و سلوكه مع غيره، من مقربيه و مرؤوسيه، يتجاوز كل حدود اللياقة".¹ مما يجعله، شخصا

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص14.

لا يهاب أحداً، مُحْتَقراً و مُستصغراً كل من حوله، متعالياً، لا رقيب على ألفاظه السوقية و القذرة، كان يرتاد مطعم كاركويا ذو التقاليد الفرنسية، لعقد اتفاقات مشبوهة و منح امتيازات للمقربين، فهو رجل مسن في الثمانين و من متقاعدي النظام، مريض بالنرجسية و السادية، عندما يتعامل مع خصومه و عشيقاته، فهو كأى إنسان له مساوئ إلا أنه بسبب منصبه كان مزايداً فيها، كانت له مواقف سيئة و مشرفة مع من مروا بشريط حياته، متمكناً من سرد أحداثه و التحكم في تدويرها و تغيير مسارها، توازياً مع خيطه العاطفي المترواح بين الرضا و الإستياء، و عند وصفه لشخصية الزعيم، و لأدق تفاصيله، تجد تقارباً كبيراً بين الشخصيتين إلى درجة التطابق، و كأن الرئيس يعيش حالة فصام، فيعيش شخصيتين، شخصية ثائرة على النظام بكل جرأة و تحدي و هذه الصفة لا يملكها إلا من يملك السلطة، و شخصية الزعيم الشخصية المنهزمة، الضعيفة التي تعاني في أواخر سنوات حياتها صراعاً من أجل إثبات الوجود فتثير في القارئ عاطفة الشفقة. "...غير أنك لا تلبث أن تتدرك أنه لا رئيس، من رؤساء البلد، كما تعلم، سُمع عنه يوماً أنه أثنى على أستاذ..."¹. هنا يتبادر إلى ذهن القارئ أن الرئيس هو رئيس البلد و هو الزعيم في الآن نفسه، لكنه في الفصل الخامس يكسر هذا التصور من خلال الفصل بين الشخصيتين، فتتشكل قراءتين، الأولى أن الرئيس و الزعيم شخصية واحدة لكنها تعيش حالة انفصال، إذا ما تنازع الضمير و العاطفة، أو صراع الأنا و الآخر نفسياً، أما القراءة الثانية هي كون الرئيس منصب في النظام الرئاسي ذو شأن، في حين أن الزعيم هو رئيس البلد، و الزعيم هو لقب أطلقه النظام الفاسد دلالة على إلغاء سلطة الشعب و ممثليه.

يمثل الرئيس شخصية محورية تتحكم في بنية السرد، يسترجع الأحداث دونما ترتيب، فتارة عن الآخر و تارة عن نفسه، فامتزجت الأحداث بيت المذكرات و السيرة الذاتية، و التي

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص7.

ذكر منها، معاناته مع والديه و عشيقاته، و زوجته الأولى و أخيرا شوقه الكبير إلى أهم إعتراف و هو إعترافه بأن فضيلة ابنته.

لم تكن شخصية الرئيس شخصية عبثية، لكونها مرآة حقيقية لواقع مرير، يعاني من توتر و قلق، دلالة على خطورة ما مر به و ما يحمله في ذاكرته ليرويه. و لم يقدم الروائي تفاصيل الشخصية مكتملة بل وزعها على فصول الرواية لكي يترك للقارئ مجالا للتخيل، و أن يرسم صورة الشخصية تارة بانطباع أولي و تارة يمحوه ليرسمه بانطباع جديد ، ليجد القارئ نفسه بين مساند و معارض للشخصية.

و من خلال المدلول نجد تناقضا بين الدال و المدلول، فالدال يحمل معنى الصلاح والضعف وتقويت الفرص، أما المدلول فهو القوة و الجرأة و التحدي، و المسؤولية، و التسلط، مما يخلق مربعا سيميائيا، يدل على أنّ الضعف الذي عاشه الرئيس صالح الزغبى خلق منه إنسانا متمردا نفسيا.

إن الإعتراف الحقيقي لشخصية الرئيس صالح الزغبى كان إعترافه بأبوته لابنته فضيلة، و ما سبقها من إعتراقات كانت تبرئة له، و تبريرا لإخفاء هذا السر، و تحسينا لصورته أمام صهره، ليكون الضحية في نظره لنظام فاسد أوقعه في حتمية المسايرة. لتكون مذكراته في جزء منها اعتذارا " أعرف، لأنّي متأكد من ذلك، أنّك ستحرص، حتى و لو تأجل الأمر قليلا، على صياغة ما كان بيني و بينك عقد شرف. فهو، في جانب منه، شهادة اعتذار لمن أخطأنا في حقهم".¹

لقد استطاع الروائي الحبيب السائح في رواية "ما رواه الرئيس" أن يضيف على شخصية صالح الزغبى صفة الإستكانة لظروف اجتماعية مرتبطة بنشأته، و أخرى سياسية. مستشهدا بذلك بأحداث من ذاكرته، أما مواطن قوته فكانت مستوحاة من السلطة و الصلاحيات التي منحها له منصبه، و قد أثر ذلك على جانبه النفسي، فتراكمت الضغوطات لتتحول إلى كبت

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص253.

انفجر كالحميم، في جلسات أسبوعية، لمدة ثلاثة أشهر، و هو الإتفاق الذي حدث بين صالح الزغبى و الأستاذ معين، وعادة ما يكون هذا الإجراء من طرف الطبيب النفسي المعالج ، فبعد التشخيص الأولي، في أول جلسة يحدد مدة العلاج و طريقة سيرها.

الأستاذ معين العزوي:

لقد قدم داله الكثير من توقعات مواصفات الشخصية، من قوة و ثقة بالنفس، إلا أن الروائي عمد إلى كسر هذا التوقع في بداية الرواية، " هنا تمر بذهنك، مثل الأستاذ معين و قد رجع نحو مبعوث الرئيس، أخبار أو صور لمن ذهبوا ضحية احتيال أو اختطاف بهدف القتل أو الابتزاز، فيثور فيك دافع الحذر..."¹. و لا يتأتى الحذر إلا من الخوف.

و مع تقدم الأحداث و تطورها يظهر الأستاذ معين أن حذره كان من باب الحيطة، و أنه شخصية هادئة و موزونة، غير متسعة، متحكم في ردود أفعاله، " ثم انتقل خلف ظهر الأستاذ معين. أحسّ الأستاذ أنفاسه فشعر بسريان رعشة بين كتفيه، ليست كالتى تتتابك من خوفٍ أو بردٍ، بل رعشة أخرى"².

لم يكن الأستاذ معين ناقلا فقط لمذكرات الرئيس، إذ أنه كثيرا ما كان يتدخل ليحدث انحرافا في الأحداث، فكان رقبيا يثير كمائن الرئيس التى يتهرب منها و يحاول تضليلها، " سكت الرئيس. فحمل الكأس ثم وضعها. و نظر إلى الأستاذ معين نظرة مترددة سرعان ما تحولت إلى استغراب إذ واجهه:

- أسألك، يا رئيس، ما إذا كنت قتلت يوما أحدا.

- أنت تفاجئني، يا أستاذ !

- بماذا ؟

- بتحريفك مجرى الحديث.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص9.

² - المصدر نفسه. ص79.

- هذا ما خطر لي الآن.¹

لم يقزم الروائي من دور الأستاذ بجعله مجرد ناقل فقط لمذكرات الرئيس مقابل مبلغ مالي، و جعله شخصية رئيسة من خلال تكرارها عبر الفصول، و إنما أسند له دور المساعد لشخصية الرئيس لنفض الغبار، و نبش المدفون حيا أو ميتا. الأستاذ معين كمنصب و دال، تداول مع شخصية الرئيس دور الإعتراف، و المحفز، ليكون هو الحلقة الأهم و الأخيرة، والدافع الرئيس لإعترافات شخصية صالح الزغبى، على اعتبار أن الرئيس لم يحس بالراحة النفسية إلا بعد كشف سر فضيلة.

فضيلة الرّماني:

أول ما قدمها الروائي كانت على أساس أنها زوجة الأستاذ معين العروي، و اسمها الكامل فضيلة الرماني، " فلا يُخفي عنك الأستاذ معين أنّ زوجته فضيلة الرّماني خضعت لعملية قيصرية...، و أنه حين توجه قبلها بأيام إلى المدرسة التي تشتغل فيها...، لاحظ بعد مغادرتها رجلا، لم يكن يعلم أنّه الرئيس، واقفا غير بعيد عن الباب يلاحقها بنظرة بدت له محايدة ساهمة إلى أن ركبت"²، و قد عزز الروائي شكوك الأستاذ معين و القارئ، من خلال سؤال الرئيس المتكرر عنها وسط زخم اعترافات الرئيس عن علاقاته الغرامية مع عشيقاته. فخلق تشويقا لمعرفة الحقيقة و موقف معين منها " - و ماذا لو كانت فضيلة...؟"³، ليكشف الحقيقة في الفصل الخامس عشر، من خلال مصنف أوراق سلمه للأستاذ معين.

لم يصف الروائي شخصية فضيلة الرماني، و اكتفى بالإشارة إليها و إلى مراحل من حياتها في الرسالة التي بعثها لها والدها في الفصل الأخير، مع إثارة جملة من الشكوك حولها، ليثير مخيلة القارئ، كونها شخصية واضحة الهوية بالنسبة للأستاذ معين و غامضة بالنسبة لعلاقتها بالرئيس.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص240.

² - المصدر نفسه. ص30.

³ - المصدر نفسه. ص247.

عمر و محسن:

شخصيات مساعدة، قامت بالدور التوضيحي للشخصيات الرئيسة و للأحداث، خاصة ما تعلق بالحراك، فعُمر كان ينقل للرئيس تفاصيل الحراك، مما يعكس اهتمامه به فهو عينه التي يرى بها الحراك، كون منصبه و وضعه مانع لمشاركته فيه، كما أنه أمين أسرار و رفيق معاناته، أما محسن فيمثل الجانب الأمني، و مفتاح الأسرار الأمنية و الخاصة بالرئيس و غيره من الشخصيات. فكانت معلوماته محل ثقة و صدق. تجعل القارئ يؤمن بكل ما يقوله، فهو لا ينطق عن عاطفة و إنما من باب العقل و الحقيقة و الواقع، و هذا ما يحتمه عليه منصبه.

الزعيم:

مدلول الشخصية يتناقض مع دالها، فهي مشوشة، ضعيفة، تعاني من أمراض جسدية و نفسية، مهووسة بالسلطة، و ببناء الصرح، صاحب نزوات، بعيد عن كل ما تحمله كلمة الزعامة من مدلولات إيجابية، ليجعل منه الشخص غير المناسب في المكان الأكثر استقطاباً للأنظار الداخلية و الخارجية. محبا للانتقام " - إذن، برّر الزعيم للطبيب نزعة الانتقام عنده بأنها ردّ فعل على من تشقّوا فيه، قبل سنين، إثر طرده من الحزب و تجريده من كل المسؤوليات...و كانت أخطرها أنّه حوّل أموال سفارات كثيرة إلى حساب شخصي في بنك سويسري...

- و هاهم اليوم يستعجلون موتي.¹

الزعيم كلقب و منصب، ذو بعد سياسي، مفرغ من محتواه، فالروائي الحبيب السائح استغل سواد قلمه، ليكون حراكا على النظام في صور متعددة منها الزعيم و رفض ترشحه للعهدة الخامسة، و قد استعطف القارئ و استماله، ليؤيد ما ذهب إليه الحراك، فاضحا جوانب من حياته الخاصة، التي كانت مبررات ثورة الشعب ضده.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص 86.

إن شخصية الزعيم في رواية "ما رواه الرئيس"، شخصية مشوهة لصورة الزعيم الحقيقية، مما يجعل الشك يحيط بالمنصب و يعمم التأويل و الخلفية عن كل زعيم. و من المنظور العام لرواية "ما رواه الرئيس"، فإن الشخصيات الرئيسة و القارة بالرواية هي: الرئيس صالح الزغبى، و الأستاذ معين العزوي، السائق عمر، العقيد محسن، فضيلة زوجة معين وابنة الرئيس صالح الزغبى. أمّا باقي الشخصيات فجاءت من خلال الإسترجاعات، فكانت شخصيات رئيسة من خلال الأحداث الجزئية، و ثانوية من خلال السرد العام للعمل، فإذا طبقنا النموذج العاملي نجد أن الأستاذ معين و السائق و محسن و فضيلة شخصيات مساعدة للحدث الرئيس و المتمثل في، مذكرات مسؤول هام في النظام، استشهد بالكثير من الشخصيات و الأحداث، التي كانت أحيانا في سرد متقطع و أحيانا في سرد متناوب، متبعا حبكة فنية تثير التشويق.

لقد وظف الروائي في وصف شخصياته أسلوب الجاهزية من خلال الإخبار و الوصف موظفا ضمائر الغائب و المتكلم و المخاطب، ، إلا أنه ترك للقارئ حيزا من الإستدلال من خلال أسلوب الحوار، الذي كشف من خلاله الروائي جوانب خفية عن طريق البنية العميقة و توظيف السيميوز؛ " - تريدني أن أحاضر؟

- نعم.

- لا يمكن.

- لماذا؟

- لأنني مكبل بسلسلة من البشاعة الروحية و الفظاعة الحسية ولها أربعون سنة حلقتها الأخيرة في ما وصله مساري في أروقة بناية الدكتور سعدان هي إقالتي.

- و لكنّ قلبك لا يزال ينبض حرية¹!

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ص52.

أما الضمائر فكانت وفق الرؤية السردية، تماشى معها تقسيم آخر للشخصيات و هو الشخصيات: المرجعية، الواصلة، المتكررة. فالمرجعية مثل: الزعيم العربي بن مهيدي ، بن بوالعبد، محمد يوضياف،.. جاءت بضمير الغائب وفق رؤية سردية خارجية (تبئير خارجي)، أما الواصلة فكانت بضمير المخاطب، إذ حاول الحبيب السائح إشراك القارئ في النص الروائي مخاطبا إياه ليجعله ضمن المسار السردى فأحيانا يثير فيه المخيّل، و أحيانا يضعه محل الشخصية لينتحل محلها، " بعد هذا كله، تعتقد أنك لو كنت مكان الأستاذ معين لدفعك فضول الرئيس السافر إلى أن تسأله عن سبب اهتمامه بزوجتك قبل أن تتراجع مثله".¹ و قد تكررت مقاطع ضمير المخاطب في الكثير من المواضع، ليعترك الروائي للقارئ فرصة ليكون شخصية ضمن السرد، في محاولة للتخلص من إبداء رأيه و القذف به في ملعب المتلقي، ليتحرر هو من المسؤولية، و يحرره من التأطير الدلالي. و كسر للروتين الضمائري و بالتالي تنويع الرؤية السردية التي تبعد الملل عن القارئ من خلال هذا النوع من الوقفات.

أما الرواية بضمير المتكلم، فهي الرؤية مع، وتعددت خاصة من طرف شخصية الرئيس صالح الزغبى. و التي تمثل حضور الأنا و طغيان الذاتية، و تخلص الروائي من معرفة الأحداث فيكون راويا أقل معرفة من الشخصية. و لكي لا يتناقض مع العنوان الرئيس للنص الروائي ، كون الذي سيروي هو الرئيس، و لذلك طغى ضمير المتكلم، أما الغائب فكان أيضا على لسان شخصية صالح الزغبى كونه الراوي و على دراية بالأحداث و الشخصيات.

و بهذا كان التنويع في رواية " ما رواه الرئيس " على مستوى الأحداث، الشخصيات، تقنيات و رؤى السرد. فكانت مكثفة سيميائيا، في صورة فنية بديعة.

¹ - الحبيب السائح. ما رواه الرئيس .ص34.33.

(2) سيمياء البناء السردى في رواية نزلاء الحراش :

" ليس هذا مقدمة. بل هو من صميم ما سيتلو"¹.

هكذا أستهل الروائي روايته باستباق يعلن فيه أن الرواية كلها مذكرات لشخصية فيصل شملول، و رغم ذلك فهي من أدب السجون كونها تركز على الوضع المعيش للسجناء أو كما وصفهم بالنزلاء داخل سجن الحراش. ولقد أفاد حرف السين في لفظة "سيتلو" أن المبنى الحكائي يختلف عن المتن الحكائي، كون الأخير سابق عن الأول. أما ضمير الغائب المستتر في الفعل فإنه عائد على الشخصية الرئيسة فيصل شملول كونه صاحب مشروع المذكرات التي ستكون في شكل رواية، هذا إذا أخذنا معنى الفعل من الفعل تلا يتلو أي القراءة بصوت مرتفع، كما أن الفعل له معنى المتابعة، أي أن الفصل الأول هو تابع لما قبله، و قد أشار إلى ذلك في الصفحة الأولى " كما في رواية". بدليل انكاره أن يكون مقدمة. فأول حدث كان عطلة فيصل شملول من جريدته لمدة شهر ليتفرغ لكتابة مشروعه في عزلة و خلوة عن أهله وحبيبته نبيلة، و قد جاء ذكر هذه الشخصيات في الصفحة الأولى من الرواية كإشارة ونوع من تقديم الشخصيات كما جرت العادة عند الروائي الحبيب السائح، و يستمر فيما بعد في توزيع مواصفات شخصياته عبر المسار السردى ككل لكي يرسم القارئ صورهم في ذهنية ببطء، مصدرا أحكاما أولية تتغير مع تطور الأحداث سواء تصاعديا أو تنازليا. و هذا ما يندرج ضمن الحبكة الفنية.

إنّ ما سيكتبه فيصل شملول ليس عملا صحفيا، و إنّما سرد بلغة مغايرة عن لغته المهنية، مع رهبة من الفشل كونه أول عمل له و سيكسر من خلاله بعض الطابوهات ، خاصة و أنه عاش العشرية السوداء التي أفقدته أخاه محمود الأستاذ الجامعي في أبشع صورة. هذا الأخير زار فيصل في كابوس قد يكون هلوسات مرضه بفيروس كورونا، أو لومًا

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص15.

من محمود كونه أحسَّ بأن فيصل قد نسيه؛" النسيان أشد من القتل"¹. و لذلك كان أول ما استهل به سرده، استرجاع لتاريخ اغتيال محمود و حنينه إلى ملابسه و صورته و كيف أنه خيب ظنّه لأنه لم يصبح أستاذا مثله و اختار مهنة أخرى كان يظنها شريفة و نبيلة قبل أن يتوغلها.

لقد مزج الروائي بين أحداث داخلية و أخرى خارجية ليستطيع القارئ أن يُكوّن فكرة عن أهم شخصية في الرواية، مثيرا سبب إقبال فيصل على كتابة مشروعه. ألا و هو تأثره باغتيال شقيقه الذي كان له وقعا مؤثرا و كبيرا على العائلة خاصة أمه و أخيه الحسين، و على طابته في الجامعة، و قد أشار الروائي أن صحيفة "البرقية" هي الوحيدة التي طالبت بمتابعة القتل، و بذلك كانت المحفز بالنسبة لفصل ليلج أروقة و شوارع و كل أماكن هذه المهنة.

إعتمد الروائي تقنية الإسترجاع على اعتبار أن السرد هو استرجاع للزمن. و لذلك كانت معظم الأحداث استذكارات من الشخصيات. فهذا الحسين ظل قابعا بغرفته في عزلة عن عائلته لمدة أسبوع بعد العودة من دفن أخيه، و هنا يصور الروائي علاقة الأخوة في أسمى صورها، و التي تلاشت في الكثير من العائلات، و إن دلّ هذا فإنّه يدل على حسن التربية و نجاح الوالدين في غرس الروابط العائلية في نفوس أبنائهم إلى درجة أنّها تحولت إلى مبدأ.

أمّا الأب فقد غُيِّب عن حدث الإغتيال و الدفن، لكونه كان في سفر للعلاج بالخارج، فلم يوصف حزنه الشديد إلا بدمعتين و قرار الرحيل إلى العاصمة، أمّا الأم فكانت في قمة طبيعتها الإنسانية، فتقطعت حزنا على فقدها لفلذة كبدها. و ليؤكد الروائي هذا الحزن و يشرك المتلقي فيه، خاصة و أنّ الأجيال على اختلافها كانت لها مرجعية عن همجية الإرهاب، فكان مشهد إغتيال محمود في سيارته أمام منزله في أبشع صورته، بكل التفاصيل

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص17.

المحيطة به من صوت الرصاص و الذعر الذي تركه وسط الأطفال و الجيران، إلى مشهد سليمة العصماني زوجة محمود و هي تحمل رضيعها، راكضة نحو السيارة، كما تضمن المشهد الحوار الذي دار بين محمود و قاتله الأمير أبو قتادة، ذو التوجه الإسلاموي في صورة إرهابية، لكي لا يسند هذا الفعل الإجرامي لغير الإرهاب. و قبل أن يصف لنا المشهد الأليم وصف لنا الحزن الشديد الذي خلفه اغتيال محمود، و تذكر فيصل لأخيه بعد خروجه من المستشفى بسبب إصابته بالفيروس التاجي في سن الأربعين و مطالبته لأمّه بقميص محمود الملطّخ بالدم في تناص مع قصة سيدنا يوسف، إلا أن محمود كان فريسة للذئاب البشرية حقا و ليس كذبا.

إنّ هذا التحضير النفسي للمتلقي من خلال مقاطع الحزن جعلته أكثر تعاطفا مع المشهد مما لو كان المشهد سابقا لآثاره. كما أن السرد المتناوب يخلق ثغرات و حلقات مفقودة تثير الفضول و اللهفة، فالقميص الملطخ بالدم ذكر في الصفحة التاسعة عشر في حين أن مشهد الإغتيال جاء في الصفحة السادسة و العشرين متبوعا بموقف فيصل بعد الإغتيال و معاناته أثناء غسله لسيارة أخيه الملطخة بالدماء. فكان الحزن و المشاهد المؤلمة من جهة أخرى محاولة إقناع القارئ بموقفي فيصل و الحسين بعد الإعلان عن قانون المصالحة الوطنية و إعفاء الإرهابيين المجرمين من أحكام. مما أثار حفيظة الأخوين، و اتخاذهما لقرار القصاص و الإنتقام، دون تصريح أحدهما للآخر ليكون الحسين سابقا في ذلك لكونه أكثر خبرة من فيصل الذي أخذ يبحث عن مسدس والده في حين أن الحسين خطط خلال مدة خلوته بغرفته لطريقة الإنتقام و سارع لشراء قطعة سلاح من أحد المهربين، و نفذ خطته بكل أريحية و رضا، "آن لك أخيرا أن تستوي في قبرك على ظهرك و تنتظر إلى سماء ربك !"¹. لقد عزز الروائي شعور التعاطف لدى القارئ بالحديث عن اغتيال والد نبيلة من طرف القاتل نفسه "أبو قتادة"، و قد أحدث قطعا فيه، في الصفحة الواحدة و الثلاثين، ليعود إلى

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص29.

تكمّله في الصفحتين الثالثة و الخمسين و الرابعة و الخمسين و الخامسة و الخمسين، ذكرا نبل مهنة والدها كونه طبيب يضع الجانب الإنساني نصب عينيه و لا يفرق في علاجه بين المواطن العادي و المجرم كونهما من جنس واحد وهو الإنسان، إلا أن هذا لم يشفع له و أعتيل بطريقة غير إنسانية. ليضمن الروائي مساندة القارئ للأخوين في قصاصهما و موقفهما من المصالحة الوطنية. و هذا التكرار هو تأكيد على موقف الروائي في حد ذاته من المصالحة الوطنية و التي إن كانت حققت السلم الوطني، فإنّها تركت الكثيرين من ضحايا الإرهاب يعيشون حقدا تجاه من سفكوا دماء أهاليهم و أقاربهم من مختلف الفئات، فمنهم من استسلم للواقع مثل نبيلة ومنهم من اقتصر كالحسين، و لهذا برّر الروائي موقف رب الدولة من محاكمة الحسين إذ إعتبر جريمته محاولة لإفشال مشروع المصالحة الوطنية، و الذي يعتبره ربّ الدولة الورقة الرابعة لإرضاء الشعب بعيشه في سلام على حساب أحزان و آلام غيرهم من أفراد و عائلات من الشعب نفسه. "علم فيصل أنّ وزير العدل عيّن، بناء على مكالمة فوقية، قاضيا استثنائيا لمحاكمة الحسين؛ لاعتبار فعله إهانة شخصية لربّ الدولة قبل أن يكون خرّقا لقانون مصالحته ولم يكن ذلك سرّا عند محامي العائلة"¹

كل هذه المشاهد الحزينة لم تحدث إكتفاءً لدى الروائي ليتوقف و يلج صلب الموضوع، بل راح يستشهد بطريقة مغايرة عن إغتيال آخر مس الطبقة المثقفة و المتمثل في الأستاذة عالية ترغاس رابطا حادثتها بحادثة إغتيال أستاذ جامعي آخر من جامعة وهران، و الذي كان محل تحقيق صحفي لفصيل بعد تخرجه من الجامعة. أما الأستاذ الجامعي من وهران فهو تتاص مباشر و صريح لرواية "نزلاء الحراش" مع رواية "من قتل أسعد المروري" و التي تسرد أحداث إغتيال أستاذ جامعي وناشط حقوقي في ظروف غامضة بسبب توجهه السياسي. ممّا يجعل الإغتيالات التي تطال فئة المثقفين و النخبة جرم سياسي أكثر منه إرهابي باسم الدين. و لقد أكد الروائي من خلال الأحداث أن كل من الإرهاب و الدولة

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص127.

العميقة لهما نظام و أسلوب واحد لتصفية الحسابات و المعارضة، فالأولى باسم الدين و الثانية باسم السياسة و الإستقرار و إحلال الأمن للشعب الذين استهدف منه النخبة للقضاء على الوعي و بعث الخوف. إلا أن مخططهم و إن نجح في بدايته فإنه لقي مصيره في الحراك الشعبي، والذي لم يخلو النص من ذكره و الإشادة به و بنتائجه التي كانت عنوانا للرواية.

و من خلال الإغتيالات المتكررة و الإعتداءات على الأساتذة في مختلف الأطوار، علامة صارخة عن واقع التعليم في الجزائر بمختلف أطواره و قطاعاته والذي كان انطلاقة لفصل للتحقيق عن كذب للوصول إلى الحقيقة، و كآته بهذا يحقق في قضية محمود التي طمست من طرف جميع وسائل الإعلام إلا صحيفة وحيدة عمل على الإلتحاق بها ليكشف الحقيقة في قضية عالية ترغاس. ليبرز أهم مبدأ يجب أن تقوم عليه الصحافة، فتكون هذه الأخيرة قضية أخرى من القضايا المطروحة في الرواية و قناة لمذكرات فيصل، بعيدا عن لغة الصحافة.

لقد طغت على الأحداث الأولى مسحة كثيفة من الكآبة و الملل و الحزن خاصة إذا ما كان القارئ الحالي يعاني من ضغوطات العيش و المهنة، فحاول الروائي دونما كشف لذلك إلى كسر هذا الشعور بلحظات حميمية من مقطع لآخر ليخفف وقع الأحداث على شخصيتي فيصل و نبيلة، لينسا همهما و أحزانهما أو بالأحرى يثبطانها أثناء لقاءاتهما في المزرعة أو في الخلوة، كما تعد تخفيفا للقارئ لكي لا ينفر من النص فكانت محطات تسلية و ترويح و قد أبرز موقف نبيلة من الزواج بفيصل و الزواج بصفة عامة، في دلالة تشويحية لصورة نبيلة التي ترى الحبيب غير الزوج و الزوج غير الحبيب و ذلك بعد مرور عشرين سنة على علاقتهما، و هنا يختلف مفهوم الحب كما اختل مفهوم العلاقة منذ البداية بينهما كونها علاقة محرمة، ليعود الروائي إلى أحداث أخرى، ورغم سلبيتها كانت بعيدة عن الدم، تجسدت في رسالة الحسين لفيصل يصف له قضاءه لأربعة عشر سنة داخل سجن الحراش،

و نبهه أن يقرأ على أمه ما هو موجه لها فقط، و يحتفظ بباقي الأخبار لنفسه لكون بعضها يخدش الحياء و بعضها يثير الإشمئزاز، و بعضها يكشف حقيقة السجن الذي يخالف ما أنشئ له. فكان سجن الحراش واجهة أخرى لفساد أكبر، لأنّ داخله كلهم مجرمون، فلا إصلاح و لا توبة و لا شيء آخر سوى نماء للرذيلة و الفساد و التمييز حسب سلطة السجين و رصيده المالي، وهذا ما حدث مع الحسين الذي عايش الوضع بذكاء و قوة مسخرا ماله لشراء الحراس "أمي، لا تتشغلي عليّ اطمئني. لم يلحقوا بجسدي أدّى. فهم جميعا للبيع ! بالمال ملكت حيزا لي في السجن و به سخّرت سجانين لخدمتي. و بالمال سأملك المكان الذي أحل به"¹. ولم يكتف الحسين بهذه الوقائع بل تعداها إلى ما هو أخطر، و هو القتل داخل السجن دون معرفة القاتل، بسبب شهوة حيوانية.

لم تكن الرسالة سردا لواقع السجن فقط بعد الهروب منه، بل كانت بوحا من الحسين لأخيه قبل مغادرته للوطن، فعرج على مصادر أمواله المشبوهة و الملطخة بالرشوة كنظام سائد لأرباب العمل وإلا توقف نشاطهم لأن النزاهة أُغتيلت كما أُغتيل المثقف. و قد تخللت الرسالة استرجاعات من الحسين و فيصل لواقع مرير عاشوه خاصة مع أهمهم بسبب غياب والدهم خلال ثورة التحرير وسجنه بعد الإستقلال، في حين أنّ القاضي الذي حكم على الحسين كان ابن شخص لم يطلق رصاصة واحدة خلال الثورة، و هي مفارقة تبين مكانة المجاهدين الحقيقيين في بلد له ربّ الدولة، و مكانة الخونة و المنتسبين لفئة المجاهدين زورا.

إنّ هروب الحسين من السجن عرض بيتهم للتفتيش و إدخال أمّه للمستشفى و لم تخرج منها إلا للقبر، و قد أخفى عليه فيصل هذا الخبر عندما اتصل به فيصل ليسأل عن أحوالهم عند وصوله لإيطاليا. و هنا يُظهر الروائي عبر كل أحداثه قوة رابط الأخوة وهشاشة علاقة

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص126.

الأبوة بين الحسين و أبيه الذي لم يرد أن يفهمه أو يتقبل ما يفعله بسبب رفضه لطريقة تفكيره وكسبه للمال الحرام.

تعد رسالة محمود شهادة حية من داخل سجن معروف دوليا و وطنيا، و لم تكن عشوائية أو رسالة أخوية فحسب بل وظفها الروائي لتكون مرجعا و مصدرا من مصادر فيصل و الأكيد الموثوق فيها لتساعده في إنجاز مشروعه. كما أنها اعترافات لأُمّه التي يُكِنُّ لها حبا كبيرا رغم رفضه لبعض مواقفها المتعلقة بوالده. فكانت آخر ما علق بذهنها و كانت صدمتها كبيرة بعد عملية التفتيش فانهارت و أصيبت بسكتة. فغياب ابن آخر و إن كان حيا خارج الديار هو فقد تحت مسمى الهروب و الغربة و المطاردة و ما إلى ذلك، إنه قلب الأم الذي لا يتحمل بعد أبائها.

بعد وفاة أم فيصل توجه إلى واقع جديد تعيشه الجزائر لأول مرة و هو الحراك الشعبي ضد النظام الفاسد، إلا أن الإعلام تعرض للتضييق لكبح الحراك بطريقة أخرى و منع القنوات من بثه، لكي لا ينتشر الوعي به، لكن أي قوة ستقف أمام طوفان الغضب و الإنقلاب الشعبي في كل ربوع الوطن رجالا و نساء أطفالا و شيوخا هبوا كلهم هبة رجل واحد و روح واحدة؟. وقد تزامن هذا التضييق مع إنهاء فيصل لتحقيقه و مقاله عن مقتل الأستاذة عالية لكنه رفض لكونه يزيد من شعلة الحراك " كانت نبيلة أسرت لفصل في مكتبها، إذ أعلمته أنّ مقالته لن تصدر بسبب لهجتها الحادة و المباشر..."¹.

إن كثرة الإغتيالات و الإعتداءات، بسبب الإرهاب و الدولة العميقة، و المصالحة الوطنية، و تصريحات الحسين عن الفساد داخل السجن، كحيز ضيق، هو صورة مصغرة عن فساد كبير خارج السجن في صورة أكبر داخله لا يمكن إنكارها، و قضايا أخرى كما في رواية ما، كانت سببا للحراك الشعبي الذي لم يخلق من عدم بل هو نتيجة تراكمات وصلت بالشعب إلى حد الانفجار، فنحن شعب إن طال صبره و تحمله فثورته قوية تطيح بالجبابرة كما هي

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص 140.139.

حرب التحرير. كل القضايا السابقة مع الحراك الشعبي كانت لفصل محطات لمشروعه الذي تكاسل عنه بسبب التأجيل و الملهيات خاصة نبيلة، و لذلك وفي حركة فنية سردية عمد الروائي إلى قطع الوصلات الحميمية بين فيصل ونبيلة، كعلامة على جدية المواقف و الأحداث، لكي لا يشتت تفكير القارئ و يعزز تركيزه بالواقع المرير عكس ما كانت عليه البداية في موجة من الحزن و الكآبة تحتاج إلى إستراحة و وقفات من فينة لأخرى لتعديل المزاج.

لقد صاحب الحراك مجموعة من الإعتقالات للمعارضين للنظام و لم يستثنوا من ذلك والد فيصل السيد منصور كمجاهد سابق ومناضل في صفوف جيش التحرير بسبب موقفه الرافض للنظام؛ " إنَّ جنين بناء الدولة الديمقراطية أجهض في البلد يوم انقلب جيش الحدود على جيش الداخل و استولى على السلطة بقوة السلاح"¹. و لأن منصور تعلم من الحرب مع العدو أن لا يستسلم فقد استغل فترة سجنه لكتابة كراسة تحمل مأساة مجاهد في سجن لطالما عُدب فيه شرفاء الجهاد، فكانت شهادة أخرى لفصل ليكتب مشروعه من واقع يصفه مجاهد محتّك و خبير بخبايا السّجن بين ماض فرنسي و حاضر جزائري. " هي شهادة حقيقية عما وصفه بحياة الألم و العسف في مؤسسة عقابية تسمى الحراش"². و قد حُظي منصور المعروف بسي لخضر بمعاملة كريمة على إثر توصيات من مسؤولين من معارف نبيلة. و هذا وجه آخر من أوجه العيش بسلام داخل السجن فإن لم يَكُنْ بالقوة و المال كان بالتوصيات.

لقد تلا اعتقال سي لخضر اعتقالات مسّت صحفيين و مسؤولين من أصحاب المناصب العليا في الدولة، ممّا جعل السّجن يحيا ذكره و يعود للواجهة بعد أن كان يخص فئة معينة، إلى قضية رأي عام و اهتمام شعب بأكمله. لكونه تحول إلى مفرغة لرؤوس أسقطها الحراك. و بهذا يكون الروائي قد لعب على الوتر الحساس في بنية السرد،

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص146.

² - المصدر نفسه. ص151.

و أحدث نقطة انحراف و إثارة للشغف، لمعرفة ظروف عيشهم في السّجن و هل سيتعرضون للظروف القاسية التي مرّ بها الحسين و سي لخضر؟؟.

في وسط بهجة و فرحة غامرة كان استقبال السّجناء الجدد من فئة القيب (vip)، بأصوات تردد شعارات الحراك، و يدل على أنّ السّجناء على إطلاع تام بما يحدث خارج أسوار السجن، و أنهم من مؤيدي الحراك سواء كانوا مذنبين أو أبرياء حُكم عليهم ظلماً بسبب عدالة يحكمها...!. و هي سخرية فنية لواقع حقيقي في أسمى صورهِ الذهنية تزامناً مع الحراك. و قد صوّر الروائي حال النزلاء و عدم تقبلهم للوضع و بكاء رئيس حكومة، و محاولة انتحار أحد الوزراء، و هو تأكيد على وحشية السجن، و ضعف النزلاء، الذين كانوا وحوشاً خارجة و استضعفوا الشعب و استحمروه، بخطب و مخططات من رب الدولة العاجز.

و ما يلفت الإنتباه دائماً، قطع الروائي لبعض التفاصيل و الأحداث والتي تحدث فجوة سردية تثير التساؤلات ليفاجئك بالحقبة التي تتقلب معها موازين التخيل و تُعدّل الصورة الذهنية، فتستقيم الدلالة و يصدق التأويل. فهذا مومن شتوري قاتل الأستاذة عالية ترغاس واحد من الصور التي شوّهت في بداية تحقيق فيصل، ليتحول إلى شخصية مثيرة للشفقة كونه أجبر على قتل من كان يراها أختاً له، وكشف هذا السر من خلال قصاصات وضعها الحارس الرئيسي لفیصل في ظرف وسلمها له خلسة، كانت هذه القصاصات شهادة أخرى تدعم فیصل للمضي نحو تجسيد مشروعه بحقية مثقلة من المذكرات و الإعترافات من أشخاص مقربين له و لا مجال للشك فيما كتبه عن واقع السجن المرير.

اختزل الروائي مسيرة الحراك كونه تطرق إلى تفاصيلها في رواية " ما رواه الرئيس " ليلقي بالقارئ في أجواء نتائج الحراك من انتخابات و جنازة مهيبة لقائد عسكري، كان رب الدولة الموصوف بالزعيم في رواية " ماروا الرئيس " قد نعت بالزعيم وكيف حلم بجنازة ملوكية تليق

بمقامه كزعيم، فكان التناص في إشارات استدلالية لا تدرك إلا من خلال قراءة قبلية لروايته السابقة لـ " ما رواه الرئيس".

و قد عاد الروائي إلى الأجواء الحميمية بين فيصل ونبيلة بعد فيض من المرارة و البؤس الإنساني، و حملها طابعا جديدا من المشاعر، كنوع من كسر الروتين العاطفي الذي سار على وتيرة واحدة منذ بداية السرد إلى غاية الفصل الرابع، و يعتبر هذا التجديد ملح العلاقات و غيابه يقتلها في حين أن حضوره دليل على شعلة الحب التي عادت من جديد من خلال غيرة نبيلة على محمود و الذي أصبح يضيق ذرعا بها.

هذا المزج بين سخرية الأقدار و سخرية مواقف نبيلة و فيصل تناص، لقطبين اختلت موازين علاقتهما رغم ما جمعهما من حب وعشرة و مشاركة الأحران ذاتها، كذلك الحال مع رئيسي الحكومة السابقين و المحكوم عليها بالسجن بالحراش، إذ دخلا في دوامة من الحيرة و الشكوك و السخرية من حالهما و ما آلا إليه، فلم تجمعهما مناصب عليا فقط بل كانا رفاق طفولة و مسار سياسي، و رفقاء سجن.

لقد أسهب الروائي في الحوار الذي دار بين السجينين كاشفا خبايا القوط في صورة وحوش. باسترجاعات و اعترافات خطيرة على لسانهما، ليختم روايته بمخطوطة سلمتها له نبيلة ليكتب روايته و التي بسببها كان في عطة ذكرت كاستباق في بداية الفصل الأول، كشف أسبابها في الفصل الأخير و بهذا قد سد ثغرة سردية كانت شغلت القارئ، منذ بداية المسار السردى ، معرجا على الوضع الصحي بسبب انتشار فيروس كورونا القاتل، والذي تعرض له كل من فيصل ونبيلة إلا أنهما شفا منه بسبب قوة مناعتهما التي استمداها من قسوة الظروف، لينعزل لمدة شهر و ينهي روايته بتحفيز من نبيلة، و تكون شفاء له من أوجاع تراكمت على صدره فطردها كما طرد الفيروس التاجي و رغام الدم. معتمدا على شهادات حية تبعده عن الخيال مما يزيد من مصداقية عمله. فالحجر الصحي الذي فرض بسبب الفيروس شبيه بالحجر الذي فرض على العقول و الصحافة و لابد أن يهزم بالقوة

و الوعي، فالفيروس التاجي هو النظام الفاسد في البلد، و يحتاج إلى بروتوكول فكري للقضاء عليه.

لقد تطرق الحبيب السائح في رواية "نزلاء الحراش" إلى قضية تعد من الطابوهات، موظفا الكثير من الأحداث و المفاهيم، و المتكررة دائما في كتاباته فجعلته ذا توجه سياسي معارض، كالحديث عن حرب التحرير، الحراك، الفساد، الأوليغارشيا، واقع الصحافة، التعليم، الإنتخابات،...

لم يتَّبع الروائي مسارا سرديا متتابعا بل عمد للقطع و التتابع، و الإسترجاع و الإستباق، من حيث الزمن، أما من حيث المكان فقد تعددت الأماكن ، كما جرت العادة عند الروائي، لكسر الملل و إثارة التشويق. مازجا بين الوصف و السرد و الحوار، والإخبار و الخطاب، بضماير متناوبة بين المتكلم و الغائب، هذا الأخير حاول من خلاله أن يكشف خفايا وصفات بعض الشخصيات، و الإخبار عن أحداث، إلا أنه وصل إلى حد العبثية في الحوار الذي دار بين رئيسي الحكومة المسجونان في نهاية الرواية، دلالة على تشتتهما الذهني الذي أدى بهما لنش الماضي و التحسر على ما فات، مستعرضين شريط حياتهما الملئ بالزيف و التملق.

كما أنَّ الحبيب السائح، و إضافة إلى الأساليب الروائية المعتمدة ، لجأ من مقطع لآخر إلى تمرير بعض الإشارات السيميائية و التي تعمل الفكر، كخلاصة حكمية، منها " و غادر الثانوية و لم يكن ازداد إلا ريبا في قدرة ابن آدم على تجاوز مرحلة حيوانيته البدائية إلى إنسانيته المرجوة!"¹، و في المقبرة أثناء زيارة فيصل لقبر والد نبيلة، استفسر الحارس؛ " و لماذا يضعون عليها حارسا؟ فجاءته منه ضحكة قصيرة، وقد توقف عند قبر راح يرشه: لأراقب نهوضهم و أمنع خروجهم!"².

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص130.

² - المصدر نفسه. ص54.

و ليعزز الروائي من مستوى نصه، وظف الكثير من الكتب التي كانت بمثابة المراجع لثقافة الشخصيات و الروائي في حد ذاته إذ لا يعقل أن يوظفها دون علم لمضمونها، و منها: ألف ليلة وليلة، الصحفي العالمي، الكوميديا الإلهية، القرآن، رسالة الغفران، كوميديا دانتي، فليب وزوجته،...و هذا دليل على التشبع الديني و الفكري.

إضافة إلى بعض الأغاني و الموسيقى، منها: سيمفونية بحيرة البجع، أغنية "أنا امرأة عاشقة"، "البارح البارح"، دلالة على الميل الفني للروائي، كما أن ربطها بنبيلة فهو ربط للمتعة و الراحة بالمرأة، إذ كانت نبيلة عبر المسار السردى الملجأ الوحيد لفصل لينفس عن أحزانه و همومه. فمن جهة هو تكريم للمرأة باعتبارها سلوى الأحزان و مخفف الآلام و من جهة أخرى مساس بكرامتها لكون العلاقة بين فيصل و نبيلة علاقة غير شرعية. فلا يجوز أن تكون المرأة في النسق الإيديولوجي السائد أن تتحول إلى ملهى و تسلية و ملاذا لرجل مهموم. يجدد طاقته بلحظات حميمية.

أمّا عن اللغة فكانت لغة سردية بامتياز، تتوافق مع جميع المستويات الثقافية، دونما سطحية أو غموض منفر، مع مزجها عند الضرورة باللهجة الدارجة؛ الغاشي، عجائبي، زمّه، كون اللفظة لا تؤدي دلالتها إلا من خلال نسقها الأصلي.

أ/ سيمياء المكان في رواية نزلاء الحراش:

المكتبة:

و تعد المكان الرئيس للمبنى الحكائي ، إذ فيها كتب فيصل روايته، و قد ذُكرت في الرواية السابقة في جامعة علوم الاتصال، و ذُكرت كمكتب بفيلا الرئيس، أمّا في هذه الرواية فقد جاءت مكتبة عائلية، التي اتخذها فيصل مكان خلوة له، ليكتب مذكراته في شكل رواية، وفي المكتبة و ضب مطرحة و مخدّة و ملحفتين و بطانية¹، و وجود مثل هذا المكان في المنزل يدل على الإهتمام بالجانب الثقافي و العلم، و الإقبال عليها، وقد ذكرت

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص15.

في بداية الرواية كمكتبة فقط، ثم ربطها بكونها مكتبة العائلة، و هذا يؤكد أن كل العائلة كانت تتردد عليها، فمثلت لفصل مرجعا اجتماعيا يستذكر من خلاله لحظات جميلة " وهو يدخل مكتبة العائلة، في اليوم الذي تلا خروجه من المستشفى، غمره شعور بأن محمود كان سيأخذ يده في يده يوم التحاقه بالجامعة، ليخرجا بحثا عن كتاب " الصحفي العالمي..¹. لقد حول الروائي مكتبة العائلة إلى طلل يحن إليه فيصل ليذكر الأحبة و هو أسلوب قديم في الرواية الجاهلية، فكانت المكتبة مكان في مستهل الرواية مقدمة طلبية، تثير الحنين، و الشوق، فخرجت من حيزها الضيق و هو الثقافة و العلم إلى ذكرى جميلة. " لئلا بعد العشاء، دعا حبيبة إلى المكتبة - هذه تضم أيضا صورا لأبيهم مكبرة في براويز معلقة في الجدار الثالث كما في متحف عن مراحل من حياته: طفلا مراهقا فجنديا في الجبل ثم ببدلة عريس ثم سجيناً و على منصة يخطب و أخرى يقرأ كتاباً و أخيرة للعائلة بجانب الوالدة و من حولها محمود و الحسين و حبيبة و فيصل.²

المكتبة العائلية تختزل مراحل من تاريخ العائلة، و استنكار لأيام اللمة الجميلة قبل أن يُغتال محمود و تحدث الفرقة، بسجن الحسين و وفاة الأم. أما إطلاع حبيبة عليها فهو من باب مشاركة الماضي و الذكريات، لشدة قربها و مكانتها لدي فيصل. و هناك نوع آخر من المكتبات قد ذكره الروائي، و هي مكتبة الأساتذة، في الجامعة، و هو مكان متكرر في الرواية مقارنة مع رواية " ما رواه الرئيس"، "بدت الطاولات شاغرة إلا واحدة في الركن الأيمن من المدخل شغلها هذا الذي يظهر من الأساتذة القدماء، ...، و في الركن الشمالي، وظهرها إلى المدخل، جلست الأستاذة تقابل فيصل،... رفعت عينيها نحو رفوف الكتب خلفه- هذه كانت من نوع الخشب المصقول المستعمل في الصيدليات القديمة."³ و يدل هذا على دراية الروائي بمواصفات مكتبة الأساتذة في الجامعة و الأجواء

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص20.

² - المصدر نفسه. ص153.

³ - المصدر نفسه. ص84.83.

السائدة بها، و قد شبه رفوفها برفوف الصيدليات القديمة للإشارة إلى أن الرفوف بما فيها دواء للأمراض إلا أنها لا تلقى اهتماما كما يجب. وهي غير واضحة على مكانة الأستاذ الجامعي في المجتمع الجزائري، فهو مهمش لا يلقى من الدولة الاعتبار الكافي لمهنته النبيلة.

كما ذكر مكتبة العالم الثالث وهي مكتبة حقيقية موجودة بالجزائر العاصمة مقابل ساحة الأمير عبد القادر تضم الكثير من كتب الثورة و الحركات التحررية، و هي دلالة على النسق الإيديولوجي للروائي و الذي يظهر جليا في كل كتاباته، و اشهار لها ليُقبل القارئ عليها، و ينهل من كتبها القيّمة.

إلى جانب هذه المكتبات ذكر المكتبة الوطنية، في بيتزيريا مقابلة للمكتبة الوطنية...¹، و هنا مقارنة بسيطة، لكنها عميقة المعنى، فكما تُغذى البطون، يجب أن تغذى العقول. فهذا التكرار للمكتبة باختلاف انتماءاتها دعوة صريحة من الكاتب إلى التنقّف لفتح مغاليق الوعي، و الرقي بمجتمع كانت أول عبارة من آيات قرآنه المُنزل " إقرأ".

مستشفى مدينة البليدة:

و قد رقد بها فيصل و نبيلة جراء إصابتهما بالفيروس التاجي، و لم تذكر كمكان للإستشفاء فقط بل كانت، نقطة استنكار لأوجاع فيصل إثر فقدته لمحمود، كون أعراض الفيروس توحى باقتراب الأجل خاصة و أنّه قضى على الكثيرين في العالم عامة، و الجزائر خاصة، " أجل يقول فيصل ! و كان ذلك آخر صباح له، في سريريه بمستشفى البليدة في جناح المصابين بالفيروس التاجي، قام خلاله مسكون الذهن بهيئة شقيقه محمود مثلما رآه في كابوسه مرتديا سترة بها خروق و لطخات تبدو من أثر رصاصات و دم...². فكانت المستشفى مصدر انبعاث جديد لروح محمود التي كاد أن ينساها فيصل وسط تزامم الإنشغالات، و قسوة ظروف عائلته من هروب الحسين إلى موت أمه إلى اعتقال والده، كما

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص31.

² - المصدر نفسه. ص17.

أنّ واجبه كصحفي أوجب عليه تغطية تفاصيل الحراك الشعبي الذي كان ثورة شبيهة بثورة التحرير و جماهير مهللة كما الإستقلال، لكن مكوثه بالمستشفى كان راحة له من كل هذا، و توسط الحياة و الموت بين نجاة أو فناء. فكان الحلم الذي راوده كابوسا هز مشاعره و اشعلها من جديد.

و قد عزز القيمة الدلالة للمكان بحكمة "النسيان أشد من القتل"، ذات البعد السيميائي العميق و المحفز على التذكر و أنّ قتل أخيه جرم و الأعظم منه نسيانه. أحس فيصل بالمستشفى بعد معاناته من المرض، بأن هناك واجب ينتظره و أنه قد تقاعس عنه، و لذلك و فور خروجه من المستشفى إتجه إلى خلوته ليشرع في كتابة روايته و التي ستكون تأدية لواجب أكثر من عمل فني يفرغ فيه مكنوناته.بتحفيز من نبيلة.

حجرة نوم الوالدة و خزانة:

لم يتكرر ذكرها في الرواية إلا أنّها كانت ذا مدلول عميق، كونها نسق اجتماعي، فكلّ الأمهات في حجراتهن خزانين يخبئن بها كل ما هو هام و لا يسمح لأحد بالعبث به، لسريته و خصوصيته، و قيمته، و في الرواية لم يكن لا ذهباً و لا صوراً و لا وثائق، إنّما هو قميص محمود الملطخ بالدم،" لقد فتحت خزانتيها، و أخرجت منها سترة محمود الشهباء من الفلانيل مطوية، كما يطوى القميص، ثم استدارت، حاملة إياها على ساعديها، مثلما يُحمل علم وطني. فقربتها من وجهها و استنشقتها لثوان، مغمضة عينيها و كأنها في حلم،...، زفرت و راحت تخبر، كما يفعل مسرّون، أن محمود رجع ليلاً و لبسها ثم خرج فانتقم من قاتله وعاد قبل الفجر فرتبها حيث هي بجانب ملابسها الأخرى"¹، فالحجرة و الخزانة حملتا مدلولاً يرمز للألم و الحزن و الرغبة في الإنتقام، من أم ثكلى، فتحوّل الحنان إلى جمرة متقدة، داخل خزانة في حجرة مغلقتان، فلا تحس الأم و فيصل إلا بحرقة الفراق كلما تذكر، ما تحتويانه. فحيزهما الضيق، واسع المشقة و المرارة.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص19.18.

المدينة:

كثر نكرها في روايات الحبيب السائح، إلا أنها دائما ما تترك انطبعا سيئا، عن الإنحرافات و الفساد و الإغتيالات و اللأمن، و هذا المدلول ممتد من الروايات السابقة إلى غاية هذه الرواية "نزلاء الحراش"، ففي مدينة الجزائر العاصمة أُغتيل محمود و الأستاذة عالية ترغاس، و في مدينة وهران أُغتيل أستاذ الجامعة، و قد تأكد هذا الرمز من خلال تكرار لفظة "المدينة" على طول المسار السردى، مع تغير الأسماء فقط؛ الجزائر، البلدية، وهران، خراطة، بجاية، تلمسان. فالمدينة مجمع التيارات السياسية و المذاهب الدينية و اختلاف الإيديولوجيات و العادات و التقاليد كونها مصب من حذب و صوب، و في زحمتها يصعب التفريق بين السوي و المعوج، وبين الصالح و الطالح، فتكثر الجرائم و الآفات. و الضوضاء و التزاحم و التهافت، و تقل الروابط الإجتماعية خوفا و حذرا و حيلة.

المزرعة:

و هي مكان يُوحى بالأريحية و بأجواء ريفية، مليئة بالهواء الطلق و البساطة و رحابة المكان، و هدوء الأجواء، و السكينة، على عكس المدينة، في مشهد اخضرار، و جبال و هضبات و تلال، و مختلف الحيوانات الأليفة، الوفية لصاحبها، و قد مثلها الروائي الحبيب السائح، مكانا حميميا بين نبيلة وفيصل في أول لقاء لهما لإحياء عيد ميلادها، مفترشان التبن، إذ كانت المزرعة تعود لجدي نبيلة، و تحولت ملاذا للقاءاتهم السرية. واستراحة من الآلام و الأحزان، و العودة إلى الطبيعة، مفرغة من آثار الإنسان العابث بها.

منزل نبيلة بالبلدية:

لقد اشترى الحسين منزل نبيلة من والدتها، و أهداه لفیصل، مع حرية التصرف فيه، و قد مثل لنبيلة مرجعا أليما، "و أمام سجّاد النمر المعلق في الجدار أعلى الأريكة الجلدية،

و قفت على رعشة أن يخرج عليها الحيوان فيفترسها، الرعشة ذاتها التي كانت تنتابها و هي الصغيرة...¹. فتحول المنزل إلى طلل لنبيلة تحس فيه بالوحشة و الذعر، و الأسى على موت والدها، فعندما رأت صورته الوحيدة المعلقة على الجدار بكت من شدة الشوق إليه "مهدي. لم يكن أبي فحسب. كان يمكن أن يكون لي أيضا أجمل صديق و أوفاه!"² بينما يُذكر فيصل برماد كانونه، أيام صباه في بيتهم الريفي مستأنسا بها "و وقف في عتبة باب المطبخ فراقبها تشعل نار الكانون لتتضج خبز المفلوح..و تغلي في إبريقين معدنيين حليب العنزة و قهوة برازيليا. فزها خاطره برؤيته نار الكانون..."³.

كلية علوم الإعلام والاتصال:

و هي الكلية التي درس بها كل من فيصل و نبيلة و تخرجا منها صحفيان ليلتحقا بصحيفة البرقية، و تعني من الوعي الإعلامي و خبرة الإتصال ما يتيح لهما سقفا من المعرفة والخبرة، في تمييز الأمور وإدراكها، خاصة و أنّ لهما تجربة من خلال إغتيالات طالت أخ فيصل ووالد نبيلة. وما يؤكد على أهمية هذه الكلية دون غيرها ، هو اختيارها من طرف الحبيب السائح في روايته السابقة "ما رواه الرئيس" لتكون مهنة الشخصية الرئيسة "معين العروي" كأستاذ بها. وهي رمز للواجب الذي يتوجب عليهما العمل على أدائه و تخير ما يناسب شعبا كالشعب الجزائري، و الذي تنقصه الحقيقة، و كشف المستور و توعيته بواجبه الوطني نحو وطنه، فالصحافة مهنة نبيلة إن سارت على الطريق المستقيم. خاصة و أن الإعلام اليوم أصبح كالنار في الهشيم، يشوه صورا و يجمل أخرى، إن وقع تحت الضغوطات، وهذا ما كان بعيدا عن نبيلة و فيصل، فهما من ضحايا التضليل و الصمت الإعلامي فيما خص إغتيال محمد و الطبيب مهدي والد نبيلة.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص48.

² - المصدر نفسه. ص51.

³ - المصدر نفسه. ص50.

السيارة:

و تعود إلى محمود أين وقعت جريمة الإغتيال، وتدل على الغدر و المباغته، و قد وصفها الكاتب بأنها كانت بالقرب من منزله، وبعد الإغتيال لطخت بالدماء، و كان فيصل من قام بتنظيفها تحت وقع الألم و الحسرة و تنامي روح الإنتقام" و أطلق عليه الطلقتين، فردّ الدم زجاج الواقي و الباب الأمامي من جهة اليمين. كان فيصل هو الذي غسل السيارة، فلم تقتأ الصورة تلطم ذاكرته بلون الدم،...كيف لا يقهرني، هكذا يحدث نفسه،..."¹. لقد كانت السيارة وسيلة نقل لمحمود ليتجه بها إلى مكان عمله و أداء واجبه كأستاذ جامعي على مستوى رفيع من المعرفة والعلم. لتتحول إلى رمز للألم و الفقد.

مكتب بالمستوصف:

مكان إغتيال الطبيب مهدي المرملي، أثناء تأديته لواجبه، وهذه شهادة الحارس" لن أنسى. تقدم مني شخصان. قال لي أحدهما إنه يريد مقابلة الطبيب لأمر شخصي و تجاوزني بعد أن حاولت منعه. أمّا الثاني فوقف في وجهي و هدّدي... في المكتب وقفت على الفاجعة مذهولا كان جسم الحكيم ملقى على الأرضية وسط بركة دم...."². لقد تم إغتيال المعرفة و الإنسانية، أما الجسد فهو فان، أمّا المكان فله قدسية من خلال تجسيد هذه الإنسانية في أسمى معانيها، من أجل إنقاذ الأرواح، فإذا بها تتحول إلى النقيض فيلقى مصرعه بها من كان يسعى لإنقاذ غيره.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص26.

² - المصدر نفسه. ص54.53.

سجن الحراش :



و يُعدّ أهم مكان في الرواية، كون الرواية كلها تصب على أجواء السجن و السّجناء به. و هو مكان مغلق سواء كان السّجناء بهذه الصفة الحقيقية أو بصفة النزلاء لأن الحرية لا تقيد بأربعة جدران و إنّ إتسعت أو توفرت أفضل الشروط و أحسن معاملة ، لأن الإنسان ولد حرّاً. و السجن أنواع سجن مادي و سجن معنوي، فإذا تحقق السجن المادي كان معه السجن المعنوي إلا لواسع الأفق و التخيل، و منعزل الروح عن الجسد.

و قد تم وصف ظروف المكان من شخصيات ذات ثقة في المسار السردى هي : الحسين و سي لخضر و عاطف الورثي صحفى زميل فيصل. و هو في الأصل مؤسسة عقابية تقع بالجزائر العاصمة في الجهة الجنوبية بطاقة استعاب 2500 سجيناً، شيد في 1915 من طرف المستعمر الفرنسي، و قد عُوقِبَ و عُدِّبَ فيه الكثير من المجاهدين و المناضلين ، فكان خلال الإستعمار رمزا للصمود و الوفاء ، الثورية و الرجولة النادرة، و حب الوطن و الإخلاص للأرض و الدم. و من سجنائه خلال الثورة؛ مفدى زكريا شاعر الثورة الجزائرية و مصالي الحاج زعيم الحركة الوطنية ، و جميلة بوحيرد، و العربي بن مهيدي و غيرهم...، فكانت جدرانه تشهد على النبل و الشجاعة و الوطنية، و الإخلاص. أما بعد الإستقلال، و نظرا لكثرة التوجهات السياسية تحولت رمزيته على أيدي أبناء الوطن إلى مؤسسة قامعة للمعارضين السياسيين، منهم بن بلة بأمر من هواري بومدين، و من الإعتقالات الثورية إلى إعتقالات سياسية، و أخيرا مؤسسة عقابية للمجرمين في حق هذا الوطن، فذهبت نسائم الثوار منه، و سادته روائح الجريمة و الفساد و الرذيلة...سجن الحراش لا يضحّ في دمك القسوة فحسب، إنه يعلمك أيضا أن تنتظر باحتقار إلى أكبر الفاسقين و المرتشين كيف يكتشفون الدين بمجرد قضاء ليلتهم الأولى فيه...¹. لقد تحول السجن إلى مرجع ديني إذ فيه تختبر الأخلاق المتعلقة بالجانب الديني كون الإسلام دين الشعب الجزائري، و كيف تسقط رمزيته و قدسيته على أيدي من يدعون النزاهة و الأخلاق. و قد ذكر الحراش كمكان في العنوان الرئيس، مما يحيل على طغيان العلامة على النص السردى و استحوادها على دلالات مباشرة، و أخرى عميقة تتغير من مقطع إلى آخر بين الإيجابية و السلبية، فبسجن منصور شملول المدعو سي لخضر، أثناء جهاده في ثورة التحرير، أصبح سجن الحراش مقبرة للجهاد و الوطنية، " هي شهادة حقيقية عما وصفه بحياة الألم و العسف في مؤسسة عقابية تسمى الحراش،...و عينان شاهدتان على هدر كرامته

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص130.

و على مرضه الفتاك و موته الرخيص،...¹، و إلى جانبه أعتقل مناضلو الحراك الشعبي، فكان مدلولاً لقمع الحريات و الديمقراطية و لصوت الشعب، و محاربة التغيير، أمّا سجن الصحفي عاطف الورثي، فالعلامة تكثفت بتحول سجن الحراش إلى مظهر من مظاهر التضيق على حرية التعبير و الصحافة، كواجهة إعلامية، توعية للشعب بمختلف مستوياتها و العين الساهرة على نقل الحدث من عين المكان، دون تعقيم.

سجن الحراش، مكان مغلق، من حيث المعنى السطحي، و أشد غلقاً من حيث البنية العميقة، و السياق التركيبي و الدلالي، و قد ظهر للواجهة كمدلول جديد، في حركة هيرمينوطيقية بعد الحراك الشعبي، فمن بداخله يعيش المأساة و المعاناة بكل مظاهرها القذرة في حين أن من بخارجه لا سيما الشعب، فإنّه مصدر غبطة و سعادة، و تحقق للعدالة الإلاهية و كسر للرؤوس الكبيرة، و المناصب العليا التي كان يراها الشعب لا تقهر و لا تهزم. و لكن مع تناقل الأخبار هنا و هناك تحول السجن إلى نزل و راحة للمفسدين و لرؤوس النظام، " يا سعدنا ! الحراش سيتحوّل إلى ناد للأثرياء ! " ². و هذا ما عكسه العنوان الرئيس للرواية. فبعد الإحالة التاريخية و السياسية، و صل بنا الحبيب السائح إلى المدلول و التأويل، الذي يرمي إليه، و هو أن سجن الحراش تزامناً مع الحراك، تحول إلى نزل يقضي فيه محكومو الحراك، مدة سجنهم بطريقة مخالفة لباقي السجناء، لكونهم يتمتعون بالرفاهية و معاملة خاصة مخالفة لمعاملة المذنب.

" الحراش سيتحول جزء منه إلى إقامة دولة جديدة " ³، من خلال هذا السياق تحول السجن من مكان مغلق، إلى مكان مفتوح، كون الدولة لا تُقام داخل جدران، و لا بد لها من علاقات، و التي لا تتحقق بالقيود، و هي رؤية سردية، على لسان الشخصيات، ترمي إلى

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص 151.

² - المصدر نفسه. ص 172.

³ - المصدر نفسه. ص 173.

تأكيد القصدية، و اجماع الشخصيات على اختلافهم، كونهم فئة من الشعب على رأي الروائي، وهي محاولة لإشراك الآخر في تحقق التأويل.

الزنزانة رقم 54:

و هي الزنزانة التي سجن بها منصور شملول، و يعد رمزا من رموز الثورة و الجهاد، و قد ذكرت في النص مع إحالة تاريخية مقصودة، " على ما كان بقي في ذهنه، من وجوه شخصيات ذات رمزية تاريخية، قبعث في الزنزانة نفسها قبل ثلاثة و ثمانين عاما و من أيقونات حرب التحرير في زنزانة أخرى بعنبر النساء قبل ثلاثة و ستين عاما،..."¹، و من هذه الشخصيات، يذكر الحبيب السائح؛ مصالي الحاج، مفدي زكريا، و جميلة بوحيرد، و هو تعظيم للزنزانة تاريخيا، و كيف لجدرانها أن تكون شاهدا على نضال الحرية و الإستقلال، كون الإحالة التاريخية انتهت بنيل الإستقلال، و مجد و خلود لمن جاهد و استشهد، أمّا مع سي لخضر و الصحفي حميد تاعلالت، فقد اكتسبت مدلولاً آخر تمثل في الألم و القمع، فالصحفي حميد تاعلالت، أُعتقل بالزنزانة لسنتين نافذتين بسبب قذف رب الدولة و قائد الأركان، مما جعله يضرب عن الطعام، فضعفت مناعته، و أصيب بالتهاب رئوي بسبب الرطوبة، أودى بحياته. أمّا لسي لخضر فبرغم إعادة تهيئة الزنزانة إلا أنها بقيت تحمل مدلولها، مع إضافة لتجربته الشخصية، فكانت مسرحاً حياً لمعاناة المجاهد إبان الإستعمار و بعده، فالأمر سيان مادام الآخر يستمر في التقييد، و محاربة الحرية الفكرية و السياسية. ومع ذلك فقد استمر سي لخضر في جهاده من خلال كتابة مذكرات عن أحوال السجن، كشهادة حقيقية منه لفيصل. فالزنزانة 54، رمز للثورة و الجهد، و قد عزز هذا المدلول الرقم 54، و هو جزء من سنة إندلاع ثورة التحرير 1954.

لقد تعدد المكان في رواية نزلاء الحراش، رغم أن المكان الرئيس و الهام هو سجن الحراش، ومع ذلك فقد عمد إلى أحداث مختلفة و أمكنة مختلفة، ليأخذ القارئ في نزهة،

¹ - الحبيب السائح . نزلاء الحراش. ص158.

و يبعده عن الملل، خاصة و أن المكان الرئيس، يتحلى بمدلول سلبي، و مرجعية شعبية حالية، تثير السخط و الغضب، مع القليل من الفرحة، التي عمد الروائي إلى إزاحتها و نفيها كون حقيقتها غير تلك التي رآها الشعب أمام باب السجن، وسيق من خلالها رؤوس النظام، إلى زناناتهم مكبلين بالأصفاد. فاحتل المكان في الرواية صدارة فعل القراءة و التأويل، عمل الروائي على كسر أيقونة من أيقونات التحميل الدلالي. مستعينا بالشخصيات، كقناة لتبليغ الرسالة.

لم تكن هذه الأمكنة فقط التي ذكرها الروائي في نصه بل عمد كالعادة إلى تعددها، لكن تخير بعضها يعود إلى أثرها الدلالي القوي. ومن الأمكنة الثانوية: عمارة القلعة، حديقة الحامة، مغسلة الملابس، زرادة، حي ليلانتير، مطعم الخليج، ساحة أول ماي،... و لم تكن اعتباطية، دون دلالة، لكنها تشترك في دلالة عامة، هي تعدد الأحداث و توزيعها على أمكنة مختلفة، تعريفاً بمناطق بالجزائر إذ تعد أمكنة معروفة وطنياً، إضافة إلى كسر رتابة وحدوية المكان، والتي كانت مظهراً تقليدياً في السرد.

ب/ سيمياء الزمن في رواية نزلاء الحرّاش:

كما جرت العادة عند الحبيب السائح، فقد كسر المسار الزمني للسرد، من خلال الإسترجاعات و الإستباقات، و القطع و الحذف و غيرها من التقنيات ، ليضفي على نصه متعة سردية، فالأحداث مربوطة بأزمنة و أمكنة، تقوم بها شخصيات، تتحرك وفق خطية سردية، فجاء المبنى الحكائي، متناوباً زمنياً على المستوى العام.

و أول تقنية وظفها الكاتب هي الإستباق، مشيراً إلى ذلك في بداية الفصل الأول، " ليس هذا مقدمة. بل هو من صميم ما سيتلو"¹. و يعتبر تنويعها للقارئ ، لكي ينتبه إلى خطية الزمن ، التي تلاعب بها الكاتب في مفارقات، تجعل من القارئ يعيد القراءة ليدرك الزمن المقصود و علاقته بالأزمنة التي سبقته أو تلتته في السرد. و يبدو من المقاطع الأولى

¹ - الحبيب السائح . نزلاء الحرّاش. ص15.

أن الأحداث ستكون خلال مدة شهر و هي مدة عطلة فيصل، و يتأكد ذلك من خلال نهاية الرواية. و فيها كتب مشروعه الروائي، ضمنه مجموعة من الأحداث عقب عقب زمنية قريبة المدى و متوسطة المدى و بعيدة المدى، إلى غاية استذكار أيام تتلمذته بالثانوية. فكانت الرواية ككل استرجاعاً لأيام مضت، في خطية تشعر بك أنك تعيش بين الحاضر و الماضي، مع تضمينها بعض الإستباقات والتي لم تكن استباقات زمنية بقدر ما كانت علامات سيميائية لاستشراف المستقبل ، الذي يتشارك فيه فيصل مع القارئ بعد أحداث الحراك و تبعاته السياسية.

و لكي يثير الروائي فضول القارئ، مهد لأجواء قضاء مدة العطلة الشهرية ليفصل في المكتبة، ليختزل مسيرة الواحد والعشرين عاماً، من حياة فيصل، بدء من الثانوية إلى عمله في الصحافة.

المبنى الحكائي: و قد تمثل كما أشرنا في مدة شهر، قضاها فيصل بمكتبة المنزل وسط عزلة عن الأهل و الأحبة، ليكتب مذكراته في شكل نص روائي، تضمن مختلف محطات حياته، وفق استرجاعات بين المعلن عنها و المضمن.

المتن الحكائي: و يختزل واحداً و عشرين سنة، ممزوجة بين الماضي و الحاضر،¹ و لأن كل شيء كان في ذهنه مهياً و مرتباً راح لذلك يستسلم لتداعي ما احتفظت به ذاكرته من سجل الواحد و العشرين عاماً التي تلت انتقاله من الثانوية إلى الجامعة،...¹. و ما يجدر التنبيه له، المفارقة و الإنزياح بين الأحداث و ووصف زمنها، إذ عكست في مجملها أحداثاً دامية و أليمة مرت بها الشخصيات، و شهدها فيصل كشريك، ممّا يجعلها تتصف بالسوداوية و الهم و الألم و الحزن، ما عدا محطات توقف فيصل في استذكار لحظاته الحميمة مع نبيلة، و مع ذلك فقط وصفها بالواحد و العشرين عاماً، و العام مدة زمنية تعكس الرخاء و الأمن و الخير، فهل هي مفارقة مقصودة أم أنها حقيقة كون فيصل قد مر

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص17.

بهذه الأحزان لكنها كانت خيرا عليه لأنها صقلت خبرته و شخصيته، و كما يقال رب مضرّة نافعة، كما أن وجود نبيلة كان بلسما لأوجاعه و مرارتها، فخففها عليه .

الإسترجاع:

الرواية مجموعة من المذكرات، قد أعلن في الكثير من المواضع على أنها استرجاعات بطريقة مباشرة منها: كلما استعاد فيصل ذلك، و هذا كله لا يذكره إلا استرجاعا،....، ليؤكد الروائي على أن الرواية و إن كانت من أدب السجون فإنها أيضا من أدب المذكرات في حُلّة مغايرة غير معلنة، معتمدا على استرجاعاته بشهادات حية من الشخصية الرئيسة و الشخصيات المشاركة في الأحداث.

و أول استرجاع قد يلفت الإنتباه ويثير تساؤلا و فضولا، هو العودة إلى العشرية السوداء و استرجاع حادثة إغتيال محمود أخ فيصل و ما خلفه من حزن و أسى، و رغم مرور الواحد و العشرين سنة إلا أن فيصل تذكر تلك الأوجاع بالمستشفى، " و لكن لم كان البدء من حلم في مستشفى و ليس من مكان غيره"¹، إن هذا الإسترجاع بعد هذه المدة ذو دلالة على عمق الألم و أن المستشفى توحى برائحة الموت، خاصة و أن الفيروس التاجي قد أودى بحياة الكثيرين عبر العالم و الوطن.

إن استرجاع العشرية السوداء، من خلال اغتيال محمود و الأستاذة عالية ترغاس، و الأستاذ الجامعي من وهران و الذي سبق للروائي أن جعله بطلا لرواية " من قتل أسعد المروري؟"، و كذلك اغتيال والد حبيبة فيصل، الطبيب مهدي المرملي، هو تحضير نفسي ليقمص القارئ حالة الحزن، كون هذه العشرية لا تُخفى أثقالها على أي جزائري، فسادت الكآبة على البداية، رغم محاولة الكاتب قطع الأحداث من مقطع لآخر بأجواء من اللهو بين نبيلة و فيصل، لكنها لم تكن كافية، كون رغام الدم لطّخ كل الصفحات، فتحوّلت العشرية السوداء من زمن إلى صورة ذهنية أتقن الروائي تصويرها رغم انزياحات زمنية تحتاج للتركيز

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص17.

لإدراكها و ترتيبها على مستوى المتلقي. في حبكة فنية بديعة تتم عن تحكم الروائي في تحريك المسار السردى و التنقل من حادثة لأخرى، دون استكمال للأحداث، مما يزيد من رغبة القارئ في قراءة المزيد لحل الشيفرات التي خلقها انزياح الزمن و انحراف الأحداث. العشرية السوداء تمهيد لكون فترة الحراك، لم تنشأ من عدم بل هي مفرزة، تراكمات شعبية، جراء الإرهاب و المصالحة الوطنية ، التي لم تكن محل رضا الجميع، كون القصاص و حمية الجزائري، لا تتنيه عن الإنتقام. كما أن الإرهاب و العشرية السوداء ليست بالدم فقط ، بل ما يعيشه الشعب الجزائري جراء أربعة عهديات لرب الدولة هي إرهاب في صور أخرى، تصورت في قمع الصحافة، و طمس التاريخ المجيد للثوار، " كانت هي اليد التي أتلقت ما أتلقت و سرقت ما سرقت من أرشيف هذا السجن إخفاءً لآثار سبعة و أربعين عاما من وصمات القهر و القمع و التتكيل الجسدي و الترويع النفسي"¹. إل جانب اعتقال الحراكيين الأبرياء.

بغض النظر عن الإسترجاعات المتكررة، فإنه يمكن حصر الإسترجاعات الكبرى في: العشرية السوداء، المرحلة الجامعية لفیصل و نبيلة، تخرج فیصل ونبيلة و عملهما بصحيفة البرقية، الحراك الشعبى، تبعات الحراك على الحراكيين و مسؤولي النظام الفاسد، فترة كوفيد 19. فكانت البداية بإغتيالات على يد الإرهاب و انتهت بالموت بسبب الفيروس التاجي، إلا أن فیصل و نبيلة تغلبا عليه، مما يوجي إلى تغلبهما على المصاعب، و عدم الإنهزام و التحلي بالإرادة، و تجلت في العطلة الشهرية، إذ تحدى من خلالها فیصل كل الظروف لينهي مشروعه في سن تقل عن الأربعين بقليل، و هو الحلم الذي راوده منذ التخرج.

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص158.

الإستباق :

من الإشارات الدلالية على الإستباق، توظيف حروف التسوييف، و هي المعتمدة عند الروائي الحبيب السائح، و قد استهل فصله الأول بالإشارة إلى أنّ الأحداث الأولى من فصله من صميم ما سيتلو، أي مما هو آت. ليدرك القارئ أنّ الأحداث في مجملها استرجاعات، و ما تخللها من استباقات فهي داخلية و نظرة مستقبلية ذات دلالة من خلال الإسترجاعات، و نذكر منها: " في الغد، و هو يحس آلام الكون تركزت في مابين فخذه،...¹"، فلفظة الغد تشير إلى استباق من الناحية السطحية لكنها من خلال السياق وردت ضمن استرجاع جعلها ضمنيا دلالة ماضية.

" المرة القادمة بثّ عندها ! سأغلق بالمزلاج"²، فكل من المرة القادمة و حرف التسوييف السن، إشارات دلالية على المستقبل لكن السياق جعلها ماضية كونها وردت ضمن استرجاع فيصل لليلة سهره المتأخر خارج المنزل رفقة نبيلة و موقف والدته من ذلك.

إلا أنّ هناك بعض الإستباقات و إن كانت ضمن استرجاعات إلا أنّها، كانت سياقيا ذات دلالة استشرافية لواقع قد يتحقق كون تبعات الحراك لا تزال إلى يومنا هذا غامضة فيما تعلق بنزلاء الحرّاش،" الحرّاش سيتحول جزء منه إلى إقامة دولة جديدة"، و هي دلالة على أنّ الإسترجاع من حيث الزمن يحمل في طياته أحداثا مستقبلية، وظفها الروائي، بكثافة سيميائية رغم بساطتها ليثير في ذهن القارئ صورة لعالم خفي، قد يتحقق على أرض الواقع، أو يتجلى في الدولة العميقة التي طالما حكمت الجزائر من خلف ستار.

ج/ سيمياء تقنيات السرد في رواية " نزلاء الحرّاش":

الخلاصة:

وظفها الروائي في الكثير من المقاطع فاختصر بها الأحداث و أبرزها ما لخص الواحد و العشرين عاما في مذكرات كتبت خلال مدة شهر، فكانت تقنية الخلاصة طاغية على

¹ - المصدر نفسه. ص 37.

² - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص 40.

النص، مع الإستئناس بها من حين لآخر لتسريع الأحداث ضمن المتن الحكائي، كون الإسترجاع بعيد المدى، و من ذلك" بعد عامين من ذلك، كما يقول، و خلال عطلة الصيف الجامعية،...¹". أربعة أعوام كانت قد مرت على تخرجهما من الجامعة،...²، و قد ساهمت الخلاصة بجعل زمن الحكى أقل من زمن القصة. و تسريعه، و هذا التسريع و إن كان على مستوى الحكى إلا أنه على المستوى الذهني يثير صور و مشاهد يتحرر من خلالها كل قارئ ليضع لها ما يتماشى مع خلفياته عن مرور هذه الفترات، فكما هو الحال في المثال السابق، فأربعة أعوام على التخرج ، قد توحى بالخبرة و الإستعداد للحياة العملية و التخلص من أجواء الدراسة، خاصة إذا ما توافق هذا التسريع مع الفئة المهمة بهذه الفترة، فالجامعيون وحدهم يعرفون ما معنى أن تمر سنوات على التخرج، و ضحايا الإرهاب وحدهم يحسون كما يجب بمعاناة الأهل و الأحبة من فقدان الإغتيال.

و نظرا لطول مدة القصة مقارنة بالحكي، تراوح الإسترجاع بين الداخلي و الخارجي، فتارة يستذكر أيام الثانوية، و الجامعة، و اغتيال محمود، في استرجاع خارجي ، و تارة يستذكر ما جاء عن الحراك و في رسالة والده و الحسين، كاسترجاع داخلي.

القطع:

حدث في النص قطع متكرر، و من خلاله لم تكتمل بعض الأحداث و الصور الذهنية و بقيت عالقة ، تتخللها ضبابية و فجوات، عمد الروائي إلى خلقها، ليثير التشويق، و يضمن استمرار فعل القراءة، لأن القارئ المتأثر بالنص يسعى إلى تتمته، و الوصول إلى الحقائق، كما حدث في تحقيق فيصل حول قضية اغتيال الأستاذة عالية ترغاس من طرف جازها مومن شتوري، إذ لم يفصح عن نتيجة التحقيق، و بقيت غامضة مما يجعل القارئ في بادئ الأمر يحكم على أن الروائي يشترك مع المحققين و الأمن في التحفظ و الكتمان، إلا

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص39.

² - المصدر نفسه. ص47.

أنّه سرعان ما يفاجئنا من خلال اسم مستعار لمومن كان يلقب به في السجن، و هو عطويه، بحقيقة الإغتيال و ندمه على ما فعله تحت التهديد.

كما حدث قطع على مستوى وضعية شخصية الحسين بعد الحكم عليه بالمؤبد، تاركا فراغا و فضولا، ليسردها لنا بالتفصيل من خلال رسالة في الفصل الثالث، و ذلك بعد مرور أربعة عشرة سنة، و ذكر سنة كون السنة تدل على المعاناة و الشر و الحزن. و هي إشارة إستباقية إلى ما تتضمنه الرسالة من ألم، و سوء معاملة، استطاع تجاوزها بفطنته. و ختمها بالهروب.

الوقفّة:

من أهم الوقفات التي كانت تشعنا بأنها إستراحة مقصودة، تلك المقاطع التي كان يصف فيها الروائي، لقاءات نبيلة و فيصل، ليكسر جو الرتابة و الكآبة، بعد المشاهد الدامية للإغتيالات، إلا أنه توقف عن سردها عندما انتقل لسرد أحداث عن سجن الحرّاش، دلالة على جدية الروائي ، و الحفاظ على تركيز المتلقي دون أن يشيب ذهنه بأي تشويش. كما لجأ الروائي إلى وصف بعض الأركان من المنزل الذي اشتراه الحسن لعائلته من خلال وصف المكتبة، و قاعة الطعام، و كيف تأثرت نبيلة عند رؤية صورة والدها، ولكي يعزز حزن نبيلة عرج على المقبرة، والتي تعد مرجعا جمعيا فلا يوجد إنسان، لم يمر على المقابر و لم تتزعزع روحه لرهبتها أو الحنين لمدفونيتها،" تخيل فيصل المشهد الليلي. لم يعلق و مشى بين القبور، مسكونا برهبة لا من الموت، لأنه، كما حدّث نفسه، لا خوفك منه و لا استخفافك به يغيّر من مساره إليك و لا يوقف لحظته حين تزف،...¹.

لقد عمل الروائي على تبرير بعض المواقف الصادرة من الشخصيات من خلال الوقفات، ليسد بها ثغرة، أو يصحح صورة، فنبيلة التي لم يذكرها تحن لوالدها من خلال الأحداث

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص54.

أو ترغب في الإنتقام، كانت تزور والدها في قبره، و ترفض بطريقة غير مباشرة تذكر المآسي، فهي تحاول الصبر بالإبتعاد عن كل ذكرى.

المشهد:

كعادة الرواية، فإنها تعتمد على الحوار إلى جانب الوصف و السرد و الإخبار، وقد وظفه الحبيب السائح في الكثير من المقاطع، إلا أن أطول مشهد كان الحوار الذي دار بين النزليين، عبد الرزاق كلال و صمد بويعلي، و الذي بطأ السرد، و نحا به نحو العبثية. ففي مستهله كان كشفا للحقائق، و اعترافات ذاتية شبيهة بالحوار الداخلي، " أنت البهلوان المهرج بلا مسوح و لا أزياء كما على حلبة سيرك. و أنا حامل أقذار السلطة على كتفي كما عتال القراصنة في تمثال ميناء الجزائر!"¹. فتبادل التهم و النعوت، و اختلاف الضمائر بين المخاطب و المتكلم، هو تبادل للأدوار.

إن العبثية التي وسمت الحوار بين النزليين، كانت عبثية دالة على تقزيم لمستواهما، وكشف الحقائق في حوار علني. أما الحوار الذي دار بين السجناء فهو سخرية من الوضع، و إبداء لرأي الشعب على لسان فئة منهم هي الأقرب للوضع المعيش في السجن من أي شاهد آخر. فكانت تصريحاً من الروائي على الوضع في السجن.

فالحوار كان سرداً ذاتياً، رغم تنحي الراوي عن مسؤولية نقل الأحداث، بين وجهات نظر الشخصيات و تقلباتها. كما لجأ الروائي إلى حوار داخلي من خلال الرسائل، من الحسين و سي لخضر، قصاصات عاطف الورثي، فكانت عناصر التواصل لجاكيسون موظفة، كخطاب موجه من طرف مرسل صمت ناطق على لسان شخصية أخرى و متلقي صامت أيضاً، لكن الروائي عمد على إخراجها من الصمت بإضافة بعض الوقفات الإسترجاعية. التي كانت بضمير الغائب، فهذا الحسين يطلب من فيصل أن يقرأ رسالته على أمهما، و أن يحذف منها ما لا يجب أن تسمعه، " واحتفظ لنفسك بما يجب ألا يسمعه

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص280.

سواك. أعصابي لا تسعفني على فرز أو ترتيب أعتمد على فطنتك¹. و إن كانت هذه موجهة لفیصل فهي إحالة من الروائي للقارئ لكي یجتهد في فرز الأحداث التي جاءت مبعثرة، و على المتلقي أن يكون فطنا، ممّا يجعل النص موجها لفئة مختارة تُجيد الفرز و الترتيب، و هو تصريح مباشر على تقنية الحكی التي سادت روايته.

لقد عمد الروائي إلى تقنية الإسترجاع، في مفارقات متباينة التباعد و القطع و الإنحرافات، و لكي يؤكد عليها، صرح بذلك في رواية " ما رواه الرئيس " و رواية " نزلاء الحرّاش"، على لسان شخصياته. لكي يتنبه القارئ، و يُعْمِل فكره، و لا يشك في قدرة الروائي على إتيان حبكة فنية تناسب المتن الحكائي. و هذا مظهر من مظاهر التجريب الروائي. يحتاج فيه الروائي إلى قدرة إبداعية كبيرة، ليجاري كل أنواع القراء.

د/ سيمياء الشخصيات في رواية نزلاء الحرّاش:

لقد وظف الروائي الحبيب السائح في رواية "نزلاء الحرّاش"، الكثير من الشخصيات، زادت عن الثمانية و السبعين شخصية، منها ما ذكرت بأسماء علم و منها من ذكرت بصفاتهما. وقد نوه الكاتب في الصفحات الأولى لعمله بأن شخصيات الرواية من صنع الخيال، لكي یبعد أي شك من خلال التطابق أو التقارب.

الشخصيات الرئيسية

فیصل شملول:

و يُعد مُسترجع كلّ الأحداث في الرواية، واسمه من أسماء السيف، و دلالاته الفصل بين الحق و الباطل، و هنا جاء للفصل بين الحقيقة و الرّيف، فكان " فیصل " بحكم مهنته و هي الصحافة، أن يتحرى الحقيقة، و لذلك كان لزاما عليه أن يكون في الرواية، مُحَقِّقا یبحث عن الحقيقة، و قد عمل على كشف حقيقة إغتيال الأستاذة عالية ترغاس، متبعا كل

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص124.125.

السبل، و كأنه بالتحقيق في قضيتها، كان يحقق في قضية إغتيال أخيه محمود، فهو أیضل أستاذ جامعي، كانت نهايته مأساوية على يد أمير إرهابي.

لقد كان فیصل أول شخصية تُذكر في أول صفحة من الفصل الأول، و قدّم مباشرة على أنه يزاول مهنة الصحافة، وهي إشارة دلالية للجمع بين دال الاسم و المهنة، التي شجعتة على كتابة مشروعه الروائي، فاتخذ من مكتبة منزلهم بالبليدة، عزلة، ليكتب مشروعه الذي طال حلمه، منذ تخرّجه من الجامعة في ألفين و خمسة. بكل صدق معتمدا على شهادات حيّة، منها ما عاشها و منها ما كانت من أقرب الناس إليه، مما يزيد من دال اسمه، كونه يعتمد الصدق و الحقيقة.

إنّ العزلة التي وضع فیصل نفسه فيها ليكتب روايته، تمثل شكلا من أشكال الوفاء لمحمود و الأستاذة عالية و الوطن، وهي صفة اتصف بها من خلال كتمان كل لحظاته الحميمة مع نبيلة"... من غير أن ينتزع أحد الثلاثة من فیصل سرّ ليلته تلك مع نبيلة"¹.

و هؤلاء الثلاثة هم أصدقاؤه المقربون، و رغم طول العلاقة بينهما منذ الجامعة إلى ما بعد التخرج و مكابدة أزمات مهنة الشقاء، إلّا أنّه بقي وفيا لها. كما وفاؤه لمحمود و لأمه و أبيه. و للوطن.

فمنذ الجامعة و بواذر الفطنة بادية على فیصل للبحث عن الحقيقة، التي لا تتأتى إلا بحرية التعبير،" في السرير، و هما في تحرّرها، تحدّثا لساعات عن لقاءهما الجزافيّ الأول في الجامعة، عن نضالهما من أجل حرية التعبير و الحريات الفردية و الجماعية، عن تغيير النظام،...و عن جدالهما الساخن مع زملاء لهما من ذوي النزعة الأصولية الدينية منها و الثقافية و اللغوية و العرقية أيضا."². كانت هذه بعض مبادئ فیصل، و قد ترك الروائي للقارئ حرية التأويل و الدلالة لاستخراج صفات فیصل، و قد عمل على تأكيد بعد الصفات

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحراش. ص43.

² - المصدر نفسه. ص228.

أهمها؛ البحث عن الحقيقة و الصدق في التحري، و الإبتعاد عن الإنتقام، فكان عقلانيا رغم تأثره بكل الأحداث التي مرت به.

فيصل شملول؛ دال على الحكم بين الخير و الشر و الحق و الباطل، أمّا شملول فهي صفة عن النشاط، و التجذر و التفرع، فيكون فيصل شملول، سيفاً قاطعاً و فاصلاً لا يحدد و لا يهدأ، تفرّع في كل المجالات، و غاص في أعماق الهوية و الحقيقة. لقد كان الكاتب الثاني للرواية من خلال استرجاعاته و مذكراته، يكشف للقارئ كواليس النظام، و يحقق في القضايا منتهجا الصدق و الوطنية، و كفاءته سلاحاً لتحدي العراقيل، مستأنساً بنبيلة التي كانت مصدراً لطاقته و استمراره في العمل بتذكيره من وقت لآخر أنه صحفي و هكذا يجب أن يكون. "ماذا يفعل؟ كيف يفعل؟ و هل سيصل إلى الحقيقة؟ تلك كانت أسئلته التي بقدر ما شغلته أجوبتها أثارت في نفسه شعوراً برغبة قوية في الذهاب نحو المواجهة؛ لا سيما..."¹

نبيلة المرملي:

حبيبة فيصل و زميلته في الجامعة و المهنة، و دالها الشرف و التحلي بالأخلاق لكنها في النص جاءت فتاة مستهترة بشرفها، تعاشر فيصل كما تعاشر الزوجة، بطريقة غير شرعية، بسبب حبهما لبعض منذ السنة الأولى من الجامعة، وقد فرطت في شرفها خلال الإحتفال بعيد ميلادها في مزرعة جدّتها، و لولا رجولة فيصل و حبه المخلص لها، لكانت فتاة تعيش دون شرف، فمن يقبل بها ؟، و قد عزز الروائي هذا التناقض بين الإسم كدال و المدلول في النص من خلال موقف نبيلة من الزواج بفيصل، إذ ترى الزواج مطفأة لشعلة الحب الذي يجمعهما، "وقبل لحظات في الحمام انتهيت إلى قنّاعة أنّ قلبي أضعف و أضيق من أن يتحمّل أو يتسع لزوج و حبيب في الوقت نفسه فإمّا هذا أو ذاك. وهكذا إن تزوّجنا خسرنا حبيباً. و إن بقينا صديقين ربحتك حبيباً. و أنا لا أبغي أن أخسر"² أمّا المرملي فهو لقب فيه نسبة بحرف الياء، نسبة للمرمل، و هو القيد الصغير، فتكون نبيلة قيداً لفيصل و قد

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص59.

² - المصدر نفسه. ص116.117.

تحقق هذا، من خلال استمرار العلاقة لسنوات عدة،" فما لاقى بينهما لم يكن، فحسب، صعقة النظرة الأولى، لأن نبيلة ظهرت جميلة تحمل في داخلها طاقة تمرد فوق أي احتواء و تظهر ثقةً بالنفس عالية، و لكنّ ما جمع بينهما كان بالخصوص فاجعة القتل المتشابهة. فقد دخلت الجامعة مخلفة والدها في المقبرة، مثلما خلف هو، قبلها بوقت قصير شقيقه في المقبرة نفسها.¹

إن نبيلة المرملي، شخصية رئيسة موازية لشخصية فيصل جمع بينهما الحب من النظرة الأولى، و تشاركا هموما و أحزانا ماضية، كانت سببا لتعاليقهما، فالإغتيال الإرهابي الذي طال محمود و والد نبيلة، كان قاسما مشتركا زاد من تقاربهما. و لم يغفل الروائي، ما تتمتع به نبيلة من جمال و فطنة، و قوة الشخصية و طاقة تتجدد في ذاتها و في فيصل. كانت تميل إلى نسيان حزن فقدها لوالدها، بالإبتعاد عن كل ما يذكرها به، فهي لم تفكر في الإنتقام، حالها حال فيصل، بل عملت على جعل قلمها الصحفي ناطقا بالحقيقة، و نشرها لتوعية الشعب، و مناهضة الفساد. و حلمت بكتابة مسرحية كونها تعودت على التحرير و التحقيقات، فيكون هوس الكتابة عاملا مشتركا آخر بينها و بين فيصل؛ و بهذا تتحول إلى شخصية مساعدة في المسار السردى، في مفارقة دلالية بين الدال و المدلول. إلا أنّ هذه المفارقة كسرهما الروائي في نهاية الفصل الأخير من خلال إظهار نبيلة لغيرتها على فيصل و إبداء رغبتها في الارتباط به بعد إنهاء كتابة روايته.

الشخصيات الثانوية:

محمود شملول:

شخصية ثانوية، و تمثل أخ فيصل، و هي مساعدة في سير الأحداث، كونها مرجعا لفصل لكتابة مشروعه، و هو أستاذ جامعي بكلية الإعلام و الإتصال ، و مشرفا على مخبر

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص31.30.

للدراستات الإجتماعية و الثقافية. متزوج و أب. قتل من طرف الإرهابي كراف و الذي كان يرى أن محمود ما كان ليخلقه الله أصلا. ويمثل تحفيزا تأليفيا للروائي و لشخصية فيصل.

الحسين شملول:

أخ فيصل، و كان فطنا و تاجرا متمكنا، حزن كثيرا لفقد أخيه محمود، و اعتزل الأهل لمدة أسبوع ليخطط لإغتيال أبي قتادة، قاتل محمود، و قد نفذ خطته بكل ثقة و عزيمة، دون تردد، ثم سلم نفسه للأمن و قد أقر أمام القاضي أنه لو أتيحت له الفرصة ثانية لكرر إنتقامه. فهو كدال من الفعل حسن، يحيل إلى مدلول أن الحسين يحسن تقدير الأمور، و طريقة التعايش مع الأمور و المصائب، بدليل أنه تاجر ماهر، أخضع الكثير من الرؤوس الكبيرة بطرق مهينة، كون نفوسهم و ضماناتهم تُشترى بالأموال، كما أنه استطاع أن يجتاز الظروف القاسية لسجن الحرّاش بتسخير أمواله، لجعل سجناء السجن في خدمته إلى حد القتل، " لم يغب عن فيصل أنّ الحسين لم يعان من أحوال السجن القاهرة كما يعانها سجين عاديّ؛ بما له من طاقة تحمل كبيرة و نكاء متوقّد. و لكن، خصوصا بما له من رصيد مالي معتبر..."¹. فالحسين شخصية تعكس جزءاً من الشعب الذي رفض المصالحة الوطنية، فاقص لأخيه، غير مبال، مبرزاً قوة رابط الأخوة على قوة القوانين الوضعية، التي لا تبالي بالجانب الإنساني، و تفرض على ضحايا الإرهاب تقبل فقدهم لأهاليهم و أحببتهم، و رؤية القتل أحرارا في سبيل تحقيق أغراض سياسية. فهو الصوت الآخر المكبوت لسنوات، و الذي عملت الدولة على تهميشه و إظهار رضى الشعب بالمصالحة.

و لأنّ الحسين كان فطنا، و مدركا للسبيل القذرة التي يجب عليه إتباعها لتسهيل تجارته، لقي رفضا من الأب و الأم، اللذان لم يقبلا منه العطايا و الهدايا. فكان الحسين مقدرا لذلك، و لم يجبرهما على قبولها، فجل ما تيقن منه الحسين أنه على صواب في تخيره لحياته و عيشه وسط ضباع و ذئاب بشرية، لا تفهم إلا لغة المال و الدم. فكان الحسين الواقع

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص126.

الآخر للمعاملات السياسية و الاقتصادية، في نظام ربّ الدولة الذي قضى عليه بالمؤبد في السّجن لأنّه خالف قانون المصالحة الوطنية. و لأنّ الحسين رغم أنه لم يكن من الرؤوس التي أطيحت في الحراك إلا أنّه قضى فترة سجنه بكل أريحية، فكان صورة و دليلا على واقع سجن الحرّاش، فترك لفصل رسالة هي شهادة حية من قلب السّجن الذي تحول إلى منبع للرديلة و الفسق و الشذوذ و التمييز.

و بالتمعن في الصورة الذهنية التي أراد الروائي رسمها عن الحسين، فإنّه يُمكن إقامة إسقاط حالة الحسين على الشعب، فهروب الحسين من المؤبد بعد أربعة عشرة سنة، شبيه بإسقاط الشعب للنظام و الهروب من الفساد. بعد الحراك، فكل ما يحتاجه الشعب هو حسن التدبير و المال و الفطنة. و الحفاظ على روابط الأخوة التي جسدها الحسين، في حبه لأخيه محمود، و لذلك جاءت بعض شعارات الحراك مؤيدة للأخوة بين الشعب، و ترسيم يوم 22 فيفري يوما للأخوة في الجزائر.

عالية ترغاس :

مدلول لإغتيال العلم و المعرفة، و لكل معارض للنظام و الدولة، كما أن التعتيم على قضية إغتيالها، هو إشارة واضحة للتضييق الشديد الذي كانت الصحافة تعيشها، و هي دعوة من جهة أخرى لعدم الوثوق بأي كان، كونها أُغتيلت على يد جاره المقرب، مومن شتوري. فعالية ترغاس رمز للمرأة المناضلة و المثقفة و المحافظة، إلا أن أيادي نجسة لطخت سمعتها، ممّا أجبر أختها على الابتعاد عن كل ما له علاقة بالإعلام حفاظا على سمعة أختها خاصة و أن عائلتهم ترفض مشاركة نسائهم في السياسة.

أستاذ الجامعة بوهران:

لم يذكر باسم علم، لكنه إشارة واضحة إلى رواية " من قتل أسعد المروري؟" في تناص، و كان بطلها الأستاذ الجامعي الذي راح ضحية إغتيال سياسي، فكان دعوة للعودة إلى الرواية

لمن قرأها ليربط الأحداث ببعضها و تكتسب دلالات إضافية، أما من قرأها فإنّ هذه الشخصية إثارة للفضول لقراءتها.

منصور شملول المدعو سي لخضر:

والد فيصل و هو مجاهد شارك في حرب التحرير، إلا أنه استمر في نضاله و حبه للوطن بعد الإستقلال و بسبب رأي معارض للنظام، اعتقل تزامنا مع الحراك في زنزانة رقم 54 بسجن الحراش، و لولا التوصيات و معرفة الحارس الرئيس به و بنضاله، لكان لقي أسوء معاملة. و يُوحي بمصير المجاهدين الأقحاح، في بلد قتل عنها بلد العزة و الكرامة، فأمثال سي لخضر كان لهم أنهم يكونوا من عليّة المكرمين لا المذالين.

أما الرسالة التي كتبها سي لخضر فهي شهادة أخرى و مرجعا لفيصل، فكان إثباتا على فساد النظام، والسياسة و سقوط الأقنعة عن واقع مزيف. في حين أن موقفه من تجارة ابنه الحسين فدلّيل آخر على حبه للوطن ورفضه المطلق للمال الفاسد و للطرق الملتوية في كسبه.

ربّ الدولة:

إرتبط ذكره بالمصالحة الوطنية و بالفساد و بالحكم القضائي على الحسين، بالحراك، و بنزلاء الحراش، و لو عدنا إلى رواية " ما رواه الرئيس" نجد الشخصية نفسها قد ذكرت تحت مسمى "الزعيم"، و قد وُصِف بصفات سيئة منها الظلم، و الفساد، و بالضعف و النرجسية. فهو كدال تُوحي بالربوبية الإنسانية، من خلال الحكم المطلق لها فالربّ تعني الحاكم و المتصرف في جل ما يقع تحت سلطته، و بهذا تكون الدولة تحت سلطة و حكم ربّها، و هنا جاءت بمدلولها السلبي كون ربّ الدولة قد أثار سخط الشعب وانتهى حكمه بتحتيته، و إن كانت بالاستقالة التي أجبر عليها تحت ضغط الشارع و رفض العهدة الخامسة. كما أن الدولة دال على إلغاء لسلطة الشعب و إحالة إلى تزوير الإنتخابات كون الجزائر جمهورية ديمقراطية شعبية، ينم تعيين رئيسها عن طريق الإنتخابات أمّا رب الدولة،

فهو إلغاء لرأي الشعب، ممّا يعزز الحكم المطلق و السيطرة للنظام الفاسد " لذلك فإنه كلما شاهد صورة ربّ الدولة، مثلما يوصف، على الجدران و في مربّعات الإشهار أو في التلفزيون، يطلق حماسة " قانون المصالحة الوطنية"، عاوده الشعور بالغصة،...¹. لقد ارتبط ربّ الدولة كشخصية بكل مفاصد النظام، فهو و إن كان حقق من خلال المصالحة الوطنية جانبا من الإستقرار إلا أنه أثار ضغينة أخرى ، انفجرت في كواليس النظام و ضيق على الصحافة لكي لا تنشرها. أمّا سياسيا فقد كشفت أسراها في الحوار الذي دار بين رئيسي الحكومة السابقين و المحكوم عليهما في سجن الحراش. فجاءت الشخصية كمنصب مشوّهة مشوبة بالتآمر ضد الشعب، فكل أصابع الاتهام موجهة نحوه. و كان شخصية معيقة لسير الأحداث من خلال التضيق على العمل الصحفي و منع نبيلة و فيصل من نشر تحقيقاهما. وانتهاج سياسة الاعتقالات.

عبد المعطي كزّاف المدعو " أبو قتادة " :

شخصية ثانوية لكنها ذات مدلول عميق، فكيف لميكانيكي أن يصبح أميرا إرهابيا و يحكم على الأستاذ محمود شملول المثقف العالم و الناشد الثقافي، بالكفر و من ثمة بالموت في أبشع صوره و غدرا. و على مرأى الجيران و الأطفال و زوجته ؟. لقد كان أبو قتادة، صورة الإرهاب الذي إرتكب الجرائم في حق الأبرياء تحت راية الدين، إلا أنه مثل صورة أخرى من خلال الحسين، أن مصير الإرهابي القاتل هو القصاص.

مومن شتوري:

شخصية ثانوية لكنها مثلت أيضا صورة للإرهاب لكنها تحت راية السياسة، فالإرهاب في بلدنا متعدد الرايات، إذ أصبحت الضغائن خلال العشرية السوداء تصفى بالإغتيالات، فهذا مومن شتوري جار الأستاذة عالية قام باغتيالها تحت تأثير الحبوب كتصفية سياسية،

¹ - الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ص23.

و قد لقي حتفه في السجن، فتحول إلى شاذ يقضي و تُقضى به حوائج الشاذين، فيالها من نهاية و عدالة إلهية.

و إلى جانب هذه الشخصيات الثانوية وظف الكاتب شخصيات أخرى نذكر منها:

- جوهر الأندلسي و هي أم فيصل و محمود.
- سليمة العصماني؛ زوجة محمود.
- الطبيب المهدي المرمللي والد نبيلة.
- عاطف الورثي، صحفي و صديق فيصل.
- عبد الرزاق كلال رئيس حكومة و نزيل بسجن الحراش.
- صمد بويعلي رئيس حكومة ونزيل بسجن الحراش.
- مدير سجن الحراش.

و غيرهم كثر، و قد عملوا في جلهم على توضيح و دعم قصدية الروائي، كما أنهم لم يعرقلوا مسار الأحداث للشخصيات الرئيسية. و نظرا لتعدد الأحداث تعدد الشخصيات، التي كانت خادمة للتأويل. و مع ذلك فقد وظف الروائي شخصيات مرجعية من التاريخ، نظرا لثقافته المتأثرة بهم، أمثال مفدي زكرياء، و مصالي الحاج، و حسيبة بن بن بوعلي، و الضابط فليب لاركي،... و غيرهم.

أمّا الرؤية السردية فقد تنوعت بتنوع الأحداث، فدرجة الصّفر كانت عند توظيف ضمير الغائب، و وصف الشخصيات سواء على لسان الكاتب أو شخصياته، فهذا الروائي يستهل روايته بالرؤية من الخلف، فيتحدث عن عطلة فيصل و كيف قضاها وسط ضيق الوقت و كثافة الأحداث، كما وظف ضمير المتكلم فكانت رؤية مع أو ما يسمى بالتبئير الداخلي و فيه وظف ضمير المتكلم تجلى في المشاهد الحوارية و رسائل الحسين و سي لخضر و قصاصات عاطف الورثي. في حين عند تصوير الحوار بين سجناء سجن الحراش و تسميتهم بصفات وليس بأسماء أعلام؛ الأكتع، الأعور، مقطوع الذراع،...

و كذا عند سبر آراء المشاركين في الحراك ذكر مناصبهم؛ عمال بشركة عمومية، محام، مجاهد سابق،... كانت معرفته بهم معرفة سطحية، فكان التبئير خارجيا.

(3) سيمياء بناء الأحداث في رواية "تبيحرين محنة الرهبان السبعة":

تبيحرين رواية تسرد محنة سبعة من الرهبان في دير سيدة الأطلس، و قد استهلها الروائي الحبيب السائح، باستباق، لحاله بعد اختطاف الرهبان و اغتيالهم بوحشية من طرف إخوان الجبل، منعزلا في مكتبة الدير، مطالعا ما كتبه إخوانه السبعة في مذكراتهم، فتكون رواية "تبيحرين" عملا آخر للروائي ضمن أدب المذكرات، و هذه المذكرات ليست خاصة، و إنما هي مذكرات تاريخية، من ذاكرة التاريخ الجزائري و الفرنسي خلال العشرية السوداء. و لم يذكرها الروائي بهذا الاسم و إنما خصّها باسم آخر و هو الحرب الأهلية، لكونها حرب داخلية مسّت الشعب الجزائري و فرقت بين الأهل و الأقارب، مع مطلع سنة 1992. فكان الخيط العاطفي الروائي مأساويا حزينا، ذو مسحة اكتبائية، تثير الشفقة و الإستكار رغم الإختلاف الديني، ممّا يجهل الإنسانية في أعلى قممها، و ليست بالبعيدة عن قصيدة الروائي، الذي طالما أحال إلى ضرورة التعايش السلمي بين مختلف الديانات، خاصة التي تعبد الرب، كما هو الحال في رواية "أنا و حاييم"، والتي سرد فيها علاقة الصداقة بين المسلم و اليهودي، أمّا في رواية "تبيحرين" فكان التعايش الإنساني و الديني بين المسلمين و المسيحيين، في أبهى صورة، مكلفة بالبراءة و البعد عن الضغينة رغم وجود خلفيات استعمارية عن الرهبان السبعة.

لقد قسم الروائي الحبيب السائح روايته إلى ثلاث فصول؛ كلُّ فصلٍ إلى مجموعة من العناوين الداخلية، و هو تقسيم يختلف عن الروايتين السابقتين و شبيه جدا بالأعمال الأكاديمية، التي تقسم إلى فصول و مباحث، لأنها تعتمد على الحقائق و البحث و تحري الصدق و الأمانة العلمية، فكذا كانت رواية "تبيحرين"، باعتبارها نقلا لأحداث تاريخية في

صورة فنية، فيها وقائع حقيقية لمحنة تاريخية، حزن لها الطرفان؛ الجزائري و الفرنسي، و عُدّ مرجعا فنيا و أدبيا و تاريخيا.

تضمن الإستهلال بالإستباق تشويقا، لمعرفة تفاصيل الإختطاف، و من يكون هؤلاء الرهبان، رغم وجود المرجعية المعرفية و التاريخية، من خلال روبورتاجات و أفلام وثائقية عن الحادثة، لكن تحويلها إلى نص سردي ، زاد من لهفة المتلقي إلى معرفتها في صورة مغايرة. ولأن الروائي متمكن من تأطير القارئ، استطاع من خلال الإستباق أن يثير هذا الفضول و اللهفة. مصورا حزن الراهب أميدي في مكتبة الدير جالسا وحيدا أمام سبعة دفاتر من يوميات الرهبان السبعة، في ضعف و استكانة واستسلام قاتل لهدوء رهيب بالدير بعد أن انعدمت به الحركة و البهجة. ثم انتقل في انزياح سريع إلى استرجاع مذكراته الخاصة وكيف التحق بالدير، في سن السابعة و العشرين، وسط اندهاش كبير لسحر تيبجرين، ليثير لدى القارئ شعور الثقة بشهادة الشيخ أميدي لما تحلى به من ولادة و هوية جزائرية و أخلاق حميدة، كونه هو الراوي للأحداث، " لا أذكر أنني شاهدت في هذا البلد مكانا، مثل تيبجرين، تحضنه جبال يكلل رؤوسها ثلج الشتاء و تجاوره في القرب و البعد بيوت الفلاحين، انجذب إليه روعي من النظرة الأولى،..."¹. و لكي لا يترك غموضا لدى القارئ، قدّم تعريفا لهذه الكلمة، مشيرا إلى أصلها الأمازيغي، و ما تحمله من جمال طبيعي خلاب. معرّجا على نشأته بالجزائر وانتسابه لـ "الأقدام السوداء"، و التي تُحيل إلى صراع الهوية التي خلقت لدى الراهب الشيخ أميدي، شرخا بين الولادة الفرنسية و الهوية الجزائرية، و الذي لم يفصح الروائي عن مصيره إلا في الصفحات الموالية لأحداث أخرى، وهي تقنية إعتادها، من خلال القطع، ليترك فراغا متعمدا، يثير به المتخيل، و يترك تساؤلا يستعجل القارئ إجاباتها من خلال فعل القراءة، و بذلك فالقطع صك ضمان للروائي لاستمرارية الرسالة، عبر قناة ضمنية، و حبكة فنية مدروسة.

¹ - الحبيب السائح. تيبجرين محنة الرهبان السبعة. دار ضمة للنشر. المسيلة. الجزائر. منشورات تكوين. الكويت. الطبع الجزائرية. 2022. ص11.

إن تنقل الروائي من حدث لآخر، دون تنمة لتفاصيله شبيه بحركة النحل الذي يزهو في الحقول و الغابات من زهرة لأخرى، فيجمعه شفاءً للناس، أما تقنية الروائي فهي شفاء لنفسه المحملة بتذكارات و استرجاعات، لذلك قدّم لنا صورا متقطعة عن الدير وعن حياة الراهب أميدي ذاكرة اهتمامه و إعجابه بخلايا النحل الموجودة في مرتفع الدير والتي تحظى برعاية من أحد الفلاحين، كترانيم الليلويا، فكانت لفظة ترانيم مصاحبة لديانة الراهب وهي المسيحية و باقي إخوانه، إلّا أنّ الروائي في الفصل الأخير وظف التراتيل بدل الترانيم، في إشارة دلالية دون إفصاح، و تحفظ، على أن الراهب أميدي قد أسلم "فتناهد إليّ أصواتهم السبعة متداخلة متناغمة و شجية لكأن سعادة بوجه الإله تذبذبها خلال التراتيل".¹ كما أن توظيف لفظة الإله بدل الرب دلالة أخرى على الإسلام ، وقد كانت في آخر جملة قالها الشيخ أميدي للتائب مراد "رافقتك عناية الإله"²

و من خلال مقطع عنونه بـ " تمثال العذراء . عمى التعصب " توقف الروائي عند محطات مختلفة و متفرقة، تحتاج إلى تنمة كما أشرنا مخلفة تساؤلات طالت القارئ حول المسار السردى، كما أثّرت جملة من التساؤلات لدى الشيخ أميدي، الذي راح يسترجع أسباب دخوله للدير، وموقفه الراض لمجازر 8 ماي بسطيف وخرابة و قالمة، مستغربا و متسائلا عن الصمت العالمي إتجاهها، إذ لا تعد جريمة حرب بقدر ما هي جريمة إنسانية، مستنكرا تناقص المساجد و تزايد الكنائس في تفرق بين الديانات و حتى في التحصيل العلمي مع تعصب شديد، و تضيق لأصحاب هذه الأرض الطيبة الجزائر، واعترافه بأن الغزو الفرنسي هو محاولة لنشر الوثنية،" و لكنني لُفنت أيضا أن غزو بلد كهذا البلد إنّما كان من أجل مجد الصليب"³. و هو تصريح صارخ للأسباب الحقيقية للحركات الإستعمارية التي طالت البلدان العربية و الإفريقية، و لكون هذا النص هو تأريخ لحادثة

¹ - الحبيب السائح. تيجرين. ص222.

² - المصدر نفسه. ص245.

³ - المصدر نفسه. ص21.

أليمة في جنس أدبي بصورة فنية، فإنها تعد إحالة و مرجعية تاريخية مؤكدة على لسان شخصية روائية و حقيقية، إذ لا يمكن للروائي أن ينساق إلى مثل هذا الإعتراف دونما مرجع.

و يعود الروائي في تناوبية، إلى أصول تبحرين، و الحرب العالمية الثانية، و تحول الدير إلى مقر لمعالجة جرحى ثورة التحرير، مبينا موقف الشيخ أميدي من مكان إقامة تمثال العذراء، الذي نصب فوق صخرة الأمير عبد القادر، بدير تبحرين، فهو طمس للهوية الجزائرية بطريقة مُهينة، إعترف بها الشيخ أميدي رغم مسيحيته، "و ها أنا اليوم أعتبر الفعل في جملته إهانة إلى ذاكرة أهل البلد المقدسين لرمز شخصية كالأمير عبد القادر، نتيجة استمرارية عمى التعصب من كنيسة..."¹. و زيادة على ذلك، لقد أظهر لنا الروائي عمق العلاقة التي تجمع الراهب أميدي بالجزائريين و الفلاحين واعتباره لهم إخوة، موظفا آية من الإنجيل " سوف تحب أخاك في الإنسانية كما تحب نفسك"²، و هذا التوظيف دلالة على الرصيد المعرفي الزاخر للروائي من جهة ، وإلى إيمانه كما تؤمن شخصيته، شخصية الراهب أميدي، بالعلاقات الإنسانية مهما اختلفت الديانات، فكانت لسان حال له، و كشف لموقف إيديولوجي و ديني، عَزَزَ بالنقاش الذي دار بين الراهب أميدي و الإمام عبد الرحمان حول تقارب الديانات و عن الإله، بعد أن أطلق عليه الإمام عبد الرحمان لقب "الشيخ" أميدي، في إحدى الجناز.

وفي لحظات سكونية نفسية و فنية، بين الشيخ و الإمام، ينحرف بنا الروائي، إلى استباق، ينبئ فيه بعشرة رهبة من الحرب الأهلية، فيكسر بذلك لحظات المناجاة الإنسانية و الإلهية، كما كسرت العشرية السوداء كل ما هو جميل من فرحة بالإستقلال، و اندماج مع سحر الطبيعة، و تآزر الشعب الجزائري، و زوال الفرقة بينهم وبين الرهبان في تعايش سلمي.

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص25.

² - المصدر نفسه. ص26.

و في مقطع "يوم صرت واحدا منهم بهوية جديدة"، بيّن الحبيب السائح فرحة الشيخ أميدي بالهوية الجزائرية بعد الإستقلال، تأكيداً على إنتمائه الجزائري ليس ولادة فحسب بل هوية، وكيف أن الجزائريين يقدرونه و يحترمونه، لكي يزيح عن فكر القارئ كل شائبة بخصوص شخصية الشيخ أميدي، و إخلاصة لهذا البلد، ميلادا و هوية و إنسانية، و اجتماعيا، فقد خصّص برفقة الراهب لوقا الدير لخدمة و علاج الأطفال الجزائريين، مستكرا حرب فرنسا "أخي لوقا. شعب يواجه مثل هذا النوع من الأسلحة لا يمكنه إلا أن ينتصر في حرب تحرره"¹. هذه الحرب التي جعلت السلام يحل على أرض تبحرين كما لم يحل في أي منطقة أخرى، نظرا للعلاقات الطيبة التي جمعت الفلاحين بالرهبان في أمن و سلام. إلا أن قوى خفية، أبت إلا أن تحول هذه السكينة إلى فزع و رعب وسط الأهالي و تنتشر الفرقة، باسم الدين.

إنّ الفصل الأول من الرواية على إختلاف مقاطعه، محاولة استجداء فني من الروائي، ليثير عاطفة القارئ، و يستميله نحو الشيخ أميدي، مبررا و معللا، و مستشهدا، في نمط حجاجي، مُجَمِّلا صورته، معززا لقصديته الرامية إلى تقديم الإنسانية على كل الفوارق البشرية، لا سيما ما تعلق منها بالمعتقد الذي يعد جوهر الوجود الإنساني لكل فرد، و نُقَام حوله كل الحواجز للحفاظ على قدسيّته و حرمة، إلا أنّ الروائي يرى أن الإنسانية تخترق كُلَّ الحواجز لمن كان يَعْقِل و يَتَدَبَّر في مشيئة الرّب و الإله، و يدرك سبب الوجود الإنساني، و لو تحققت قصديته لعاش العالم في سلام.

في الفصل الثاني؛ يؤكد الروائي على حزن الشيخ بسبب فقدانه لإخوانه السبعة، و يقف عند نقطة هامة، هي جواب على تساؤل يطرح نفسه مع كل قراءة للصفحات الأولى من الرواية، وهو كيف اجتمع هؤلاء الرهبان في هذا الدير؟ و ما سبب مجيئهم إليه؟، "فإنهم

¹ - الحبيب السائح. تبحرين.. ص33.

جميعاً أجاؤهم قدرهم إلى سيّدة الأطلس برغبة واحدة في التوبة و الصلاة و العمل¹. دلالة على صفائهم، و بُعدهم عن أيّ غاية سياسية أو دينية لها علاقة بنشر المسيحية، و أن قدرهم ساقهم إلى تبحرين ليُكفّروا عن ذنوبهم و يَحْيُوا حياةً آمنة، و يقتاتون ممّا تجنيه أياديهم من عمل. هي حياة بسيطة كان الرهبان يعيشونها في علاقات ودية مع من جاورهم من الفلاحين الجزائريين. وحتى مع إخوان الجبل الذين كانوا سببا في حالة الرعب التي سيطرت على المنطقة بسبب الحرب الأهلية، إلى أن كانت تلك الليلة من السادس و العشرين و السابع و العشرين من شهر مارس ألف و تسعمائة وستة و تسعين، أين هجم مجموعة من إخوان الجبل تابعين لأمير آخر غير الأمير الأول الذي طمأن الرهبان بأنهم في أمان، على الدير و اختطفوا الرهبان السبعة في غفلة منهم عن الشيخ أميدي و أخيه جون بيار، بفضل الحارس أحمد لمين الذي صرّح بوجود سبعة رهبان فقط بالدير، و من هنا و رغم أنه استرجاع إلا أنه، بداية لمعرفة تفاصيل هذه المجزرة، وما عقبها من أحداث.

ثم يعود بنا الروائي على لسان الشيخ أميدي ليقدم نبذة عن سيرة كل من كان في الدير بدءاً بأحمد لمين، ثم انتقالاتهم إلى الرهبان السبعة، فرداً فرداً، مشيراً إلى علاقته بهم و أحيانا يستدرك بعض الثغرات، و المحطات التي لم يقف عندها عن راهب أو شخصية أخرى، استكمالا للصورة الذهنية التي يريد رسمها، مستوقفا القارئ عند آثار الحرب الأهلية، و الخوف الذي خلفته، في الأهالي و الفلاحين مؤكداً على حال أهل الدير و الرهبان. و في حديثه عن أحمد لمين كان هناك إسقاط فني دلالي، موظفا الحيوان كصورة دلالية على الحياة الإنسانية التي آلت إليها الأوضاع، فالذئب و الثعلب فتكوا بالدجاجات و الخراف، لأنّ " أخطرها الضبع الذي يفترس الذئب،... و نبهته إلى أنّ أسد الأطلس الجزائري قد انقرض مع نهاية العهد العثماني في البلد و إلا كان هو أعلى هذه السلسلة..."²، دون إغفال للضبع الذي يفترس الذئب. ففي دلالتها العميقة، إحالة إلى إخوان الجبل، و التطاحن الموجود بينهم،

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص 47.

² - المصدر نفسه. ص 64.

فالقوي يأكل الضعيف، فالذئب و الثعلب، يأكلان من الخراف الضعيفة، في حين أن الضبع يفترس الذئب رغم قوّته، و ما يثبت هذا الإسقاط، الحوار الذي دار بين الشيخ أميدي و الأخ جون بيار، حول سبب قتل الإنسان لأخيه الإنسان: " و سألني : لماذا يَقْتُل ؟

لم أجب. فإن فزعا غريبا استولى علي.

قال بعصبية:

الضبع يملك الإجابة. الذئب أيضا"¹.

و بعد استعراض لسير الرهبان السبعة، و كيف كانوا في سبتهم من المجندين في الجيش الفرنسي لمدة ثمانية عشرة شهرا، و مشاركتهم في حرب التحرير ، فكان منهم من نكل بالشعب الجزائري و عذب المناضلين و ارتكب جرائم بشعة تعد من جرائم الحرب الفرنسية، و هي دلالة على أن هؤلاء الرهبان لم يخلقوا رهبانا أبرياء بل كانوا أصحاب سوابق وبالتحديد ضد الشعب الجزائري، في محاولة لتقديم أسباب إضافية للمتلقى التي تساهم في تكوين مرجعية عن هذه الشخصيات، و تبرير سبب هذه المجزرة، لكي لا يبقى إختلاف الدين هو السبب الوحيد لها، حسب ما رآه الشيخ أميدي، في مذكراته، أمّا تكرار حوْفهم من الحرب الأهلية و كيف عبر عنها كل راهب في تشاكل وقف سيميز لغوي، فيدل على آثارها، رغم الإيمان القوي الذي يتحلّى به الرهبان إتجاه الرّب، يعود الشيخ أميدي إلى وصف حالة الحزن و القلق و الحيرة التي انتابته و الأخ جون بيار، حول مصيرهما و طرح قضية الهوية، بعيدة عن الجنسية الوطنية، بل البحث عن هوية أخرى، تاهت بين المسيحية و الإسلام، فكانت حيرة الإنتماء الديني لدى جون بيار، إقصاء لمبدأ الإختلاف الديني و إثبات للإنسانية كفاصل للوجود الإنساني، إذ اقترنت بالجرائم البشعة التي قام بها

¹ - الحبيب السائح. تبيحين. ص210.

المستدمر في الجزائر، في مشابهة بين ما يفعله إخوان الجبل اليوم هو نتيجة ما فعله المستدمر بالأمس.

إنّ رحلة إختطاف الرهبان السبعة التي دامت ستة و خمسين يوما، كانت مجهولة لدى الشيخ أميدي، لكن أحد إخوان الجبل التائبين، كان قد قصد الدير بحثا عنه، بعد مرور عشرة سنوات على المحنة، ليروي له في عجالة، أهم الأحداث، ثم يترك له رسالة يفصل فيها معاناة الرهبان، دلالة على عجزه على تحمل ردة فعل الشيخ أميدي الحزينة، وعدم قدرته على سرد جريمة بشعة في حق أبرياء. و قد أكد له أن السبب الرئيس لهذه الجريمة هو إختلاف الديانات " يا إلهي، أي وحشية تسكن هذا الإنسان الذي يذبح إنسانا بلا شفقة و لا ندم من غير مبرر سوى أنه يخالفه في الدين أو في المعتقد ! "¹. في حين أن الشيخ أميدي مقتنع أن الإختطاف و المجزرة كانت بسبب صراع بين أمراء الجبل بسبب تعدي أمير على حدود الآخر، بعد أن تلقوا عهدا من الأمير الأول على العيش في سلام، و ها أمير آخر ينقضه معتبرا إياه لاغيا. ذلك، لأنه لم يكن هو الذي أعطاه. و الواقع أنه فعل ذلك كرد فعل انتقامي منه على ذلك الأمير الأول لقتله أفرادا من جماعته في نزاع بينهما من أجل السيطرة على حدود الإمارة، التي كانت تبحرين ضمنها. هنا أقول إن الإخوان السبعة راحوا ضحية ذلك أيضا". و بهذا تكون أسباب المحنة لسببين إعترف بهما الروائي بأسلوب مباشر، أما العميق فيعود إلى الدلالات المستوحاة من سير الرهبان السبعة و التي منها، القصاص الإلهي لما ارتكبه الرهبان قبل رهبنتهم، و دلالة أخرى، تعود إلى الجرائم الإستعمارية في حق الجزائريين .

أما مصير من قام بهذه الجريمة البشعة فكان افتراسا من الضبع للذئب،..إلى حين عودته التي لم تحدث أبدا لسقوطه هو و مرافقه في كمين قاتل نصبه له أمير مجموعة أخرى انتقاما منه على تعديه على محيط دائرة إمارته التي كانت ضمنها تبحرين و من فيها

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص228.

و ما عليهاو لاسيما الدير"¹، لقد كان الكمين قصاصا إلهيا لهؤلاء الرهبان الأبرياء الذين مثلوا الإنسانية في أسمى معانيها لا سيما بعد حياة مليئة بالذنوب و الخطايا، فلبجؤوا إلى الدير لجوءهم للرب، توبة من خطاياهم و مدعاة للعيش في سلام، وسط حبّ الفلاحين الجزائريين و احترامهم.

و ما يلفت الإنتباه هو تكرر موضوع العشرية السوداء في كتابات الحبيب السائح، مع تغيير في التسمية، ففي رواية "ما رواه الرئيس" ذكرها بالجماعات، أما في "نزلاء الحراش" جاءت هذه الفترة تحت تسمية الجماعة الإسلامية المسلحة، في حين أنها في رواية "تبحرين" جاءت تحت تسمية الحرب الأهلية، فهذه التسمية دلالة على أنها حرب تفرقة بين أهل و الأقارب أكثر منها حرب دين، أما المشاركون فيها فكانوا تحت تسمية إخوان الجبل، دلالة على أن الطرف الآخر من هذه الحرب هم إخوان للطرف الثاني في الإنسانية، كون الجبل يوحي بالطبيعة و الطبيعة تعيد الجميع إلى إنسانيته مهما اختلفت الأجناس و الديانات.

و ما يستخلص من الروايات الثلاث؛ أنّ جرائم المستدمر، و العشرية السوداء، و فساد النظام السياسي الجزائري، و كل ما يخص التاريخ الجزائري، من المواضيع التي تأرق الحبيب السائح، فجعلت أعماله تتسم بأنساق إيديولوجية متوقعة في نتاجاته، مع مسحة فنية جديدة، تسهم في التجريب الروائي، بكسر الطابوهات و الخطية السردية.

أ / سيمياء المكان في رواية تبحرين:

تبحرين:

مكان يقع بالمدينة، و يمثل منطقة لم ترتق إلى مصاف البلديات، كتقسيم إقليمي، إلّا أنّها إرتقت ببساتينها و مناظرها الخلابة و بخلفيتها التاريخية، إذ تعد ملجأ للأمير عبد القادر أثناء مقاومته للإحتلال نظرا لمجاورتها لجبال وعرة هي جبال بوقرة، أمّا معناها "تبحرين" ! هذه الكلمة الأمازيغية ذات الإيقاع الشعري في السمع و التي تعني الجنان أو البستان في

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص240.

لغة أهل البلد...إنّها جنةٌ بخصوبة أرضها و دفع مائها و اخضرار محيطها...¹، فهذا التعريف من الروائي إزاحة لكل تعريف من شأنه أن يُحرّف معناها الأصلي، كما أنّه إشارة دلالية واضحة على الأصل الأمازيغي الذي يعدّ من الأصول الجزائرية القحة، و قبس من الثروات التي تتمتع بها هذه البلد الطاهرة، و منبع الثوار، لذلك سُمّيت به صخرة الأمير عبد القادر، و نظرا لهذه القدسية التاريخية أمازيغيا و ثوريا، أنشئ بها دير سيدة الأطلس، سنة 1938، لتكتسب المنطقة مدلولاً آخر مرتبطاً بالوثنية، و ما أكد ذلك هو نصب تمثال العذراء فوق صخرة الأمير عبد القادر التي كانت بساحة الدير، " في تلك اللحظة، أشعري قول الضابط بندم على تثبيت تمثال العذراء فوق تلك الصخرة. و ها أنا اليوم أعتبر الفعل في جملته إهانة إلى ذاكرة أهل البلد المُقدّسين لرمز شخصية كالأمير عبد القادر، نتيجة استمرارية عمى التعصب من كنيسة...²". يعد هذا إقرار من الشيخ أميدي على أن خلفية إنشاء دير سيدة الأطلس هو محاولة لطمس تاريخ شعب، و تحطيم لقدسية الأبطال و القدوة.

تبحرين؛ مكانٌ مُحيّنٌ دلالي، عبر شيفرة هيرمينوطيقية، فتراوح بين الإنفتاح و الغلق تماشياً مع دلالاته، عبر فترات زمنية، فكانت قبل 1938، ملجأً للثوار و القائد البطل؛ الأمير عبد القادر رمز المقاومة الشعبية للمستدمر، لتتحول إلى، رمز لدير يضم رهبانا، رمزا للوثنية، إبان الإحتلال، و رمزا للإنسانية و التعايش بين الديانات، و محور التعصب الديني الذي رفضه الشيخ أميدي و من معه من رهبان، فكانت ملجأً للثوار إبان ثورة التحرير للعلاج، و مستوصفا بعد الإستقلال للأطفال و مختلف الفئات، كون الراهب لوقا كان طبيباً، لتتحول إلى رمز لمجزرة و إن لم تكن بالدير، إلّا أنّها محنة للرهبان السبعة الذين اختطفوا منها، صورت وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان، وفي الوقت الراهن، معلما تاريخيا يجمع

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص13.12.

² - المصدر نفسه..ص24.

الفترات التاريخية السابقة، و مقصدا للسياح للتعرف على قصة الرهبان السبعة، فقد طغى طابعها المعماري، و آخر حادثة به على المرجعية التاريخية الأمازيغية و الثورية. و نظرا لأهمية المكان، في هذا العمل السردى، فقد أخذ عنوانا رئيسا للرواية، متبوعا بدلالاته الراهنة و المعاصرة وهي محنة الرهبان السبعة كعنوان فرعي، يوطر الدلالة، إلا أن وطنية الروائي و غيرته على التاريخ الجزائري، منعتة من إقصاء التاريخ الحقيقي و الأصلي للمنطقة. فاستدل بها في المتن، من خلال تمثال العذراء في تباين، وضح فيه تقبل الشعب الجزائري للتعايش مع الرهبان في حين أن الكنيسة، لازالت تعيش عمى التعصب، لطمس الهوية الجزائرية، مما يُحيل على إنسانية الجزائري، و جرائم المستدمر، وقد عمل الرهبان بدير سيدة الأطلس على نشرها بين الفلاحين و ثوار حرب التحرير، و حتى مع إخوان الجبل، خلال الحرب الأهلية.

تبيحرين الطلل؛ دلالات متعددة، بتعدد ثمارها و خيراتها، و قطوفها التي آتت أكلها من عسل و مربى، لا يزال إلى يومنا هذا يُباع بالدير. فسحراها جعل الراهب الشيخ أميدي يرفض المغادرة و الرحيل، رغم مأساة أليمة، فتحوّلت له إلى طلل، يستذكر فيه إخوانه، و يحس بهمساتهم و أطيافهم تحوم حوله، دونما ضغينة، فهو يعيش الإنسانية بالدير أكثر من عيشه للدين.

مكتبة الدير:

المكتبة كمكان جامع للكتب و المعرفة، وُظف في الروايتين السابقتين، فهي دعوة من الروائي إلى إتخاذ المكتبة ونيسا للإنسان في حياته المهنية و الدينية و المعرفية، لأنه يرتقي بها، فهي في هذه الرواية، مكان استنكار للشيخ أميدي، كدلالة أولية، "اليوم، و قد أمسيت وحيدا في الدير كفأر كنيسة...جالس هنا بالمكتبة الصامتة إلى طاولة القراءة الباردة أمام دفتر يومياتي...مفتوحا إلى جانب سبعة دفاتر يوميات أخرى، أستجمع قواي العقلية...،

أسجل بعض ما قُدر لي و لإخواني السبعة...¹، و تعد في النص، ملجأ الشيخ أميدى و الرهبان للاستزادة من المعارف و العلوم، أمّا لشخصية أحمد لمين فهي مكان تعلمه المزيد من العلم لتحسين مستواه الدراسي الذي توقف عند مرحلة الإبتدائية، و فيها تظهر الإنسانية في جانبها الآخر، الكامن في التبادل العلمي. و قد استمرت هذه الدلالة خلال المسار السردى، ليؤكدّها في الأحداث الأخيرة من خلال التشاكل، على أنّها ونيسه الوحيد، "حتى إذا أعدت فتح مكتبة الدير هذه، التي صارت منذ غيابهم ملجئي من وحشة الفراغ،..فهذا لوقا يقرأ و ذاك كريستوف يسجل شيئاً..."².

فالمكتبة في رواية " ما رواه الرئيس"، نُسبت للجامعة، و في " نزلاء الحرّاش"، موجودة بمنزل فيصل، أين كتب مذكراته في شكل رواية، و منبع ذكرياته، أمّا في رواية " تبحرين" فهي تابعة للدير، إلا أنّها تشترك مع دلالات الروائيتين السابقتين كونها مدلول للعلم و استرجاع الذكريات. و دعوة للقراءة و المعرفة.

الجلجثة:

و قد ذكر في عنوان الفصل الثاني " رحلة الإخوان السبعة إلى تبحرين نحو الجلجثة"، و هي مكان مقدس يقع خارج مدينة القدس بفلسطين، و يعتقد المسيحيون أنّه المكان الذي صلب فيه المسيح عيسى عليه السلام، و قد اكتسب بذلك دلالة القدسية و ارتباطه بالمسيحية، رمزا للعذاب و علاقة الرّب بالقدّسين، و الدلالة نفسها في الرواية كون الرهبان السبعة قد تعرضوا لتعذيب شديد، ساقهم نحو القدسية، و مثلت لهم تبحرين مكانا شبيها بالجلجثة، إذ راحوا شهداء الدين، "إذا لم أكن الناجي الوحيد في تلك الليلة الربيعية التي كان ما تلاها سيتلون بدم الشهادة...، أن نكون شاهدين على بدء رحلة عذاب إخوان سبعة من دير سيدة الأطلس نحو الجلجثة في جبال بوكرة."³. إنّ ربط مكان ذبح الرهبان بالجلجثة هو

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص9.

² - المصدر نفسه. ص222.

³ - المصدر نفسه. ص50.49.

تقديس لهم، و تعزيز لطهارة المكان، الذي رغم الجريمة التي وقعت فيه إلا أنه يبقى قطعة من تيبحين، التي سحر بها الرهبان. فما حدث لن يشوهها دليل أن الشيخ أميدي رفض مغادرتها رغم بشاعة المأساة.

جبال بوكرة:

و تمثل مسار العذاب الذي لقيه الرهبان، بسبب تضاريسه الوعرة و طول مدة الإختطاف التي دامت ستة و خمسين يوما، وفيه دفنوا دون معرفة المكان، فحمل قداسة الجلجثة، لاحتضانه لأجساد الرهبان السبعة، أما أرواحهم فهي محلقة في سماء تيبحين، ورغم واقعية الأحداث إلى أنَّ الجبل ذو دلالة على التحدي و قدرة الله، و الغموض لشاعته و كثافة أشجاره وصعوبة تضاريسه. فتحول من مكان طبيعي بما يحتويه من مظاهر الطبيعة إلى مكان مقدس لاحتوائه لأجساد الرهبان، إنه التأويل، الذي يتغير بتغير الزمن و الظروف المحيطة به.

لم تكن هذه الأمكنة الوحيدة في الرواية بل، دعمتها أمكنة أخرى، كانت لزاما على الروائي ذكرها لاكتمال صورة الأحداث، و خضوعا للحبكة الفنية، و منها مدينة الجزائر؛ دائمة الحضور في روايات الحبيب السائح، و مدينة المدية والتي تحتضن منطقة تيبحين، تمزقيدة، الشريعة، كنيسة السيدة الإفريقية والتي بها تم إقامة الحفل الجنائزي للرهبان، مدينة القالة،... وغيرها.

ب / سيمياء الزمن في رواية "تيبحين":

الرواية هي من أدب المذكرات، للشيخ أميدي راهب بدير سيدة الأطلس بتيبحين، يسرد فيها أحداث المجزرة التي تعرض لها إخوانه الرهبان السبعة، في السادس و العشرين و السابع و العشرين من شهر مارس سنة ألف و تسعمائة و ستة و تسعين، على يد إخوان الجبل، فكانت في مجملها استرجاعات، لعشر سنوات مضت، أحس فيها الشيخ أميدي بمرارة الفقد، فهو الآن جالس في مكتبة الدير بعد كل هذه السنوات ليكتب مذكراته، واضعا بين يديه

دفاتر إخوانه السبعة، مسترجعا جلسته مع أحد التائبين من الإخوان و الرسالة التي تركها له، يسرد فيها تفاصيل رحلة الإختطاف و العذاب الذي لقيه الرهبان خلال تنقلهم من مخبأ لآخر في جبال وعرة المسالك.

لقد لخص لنا الشيخ أميدي في مذكراته مسيرة عشرة أعوام من المعاناة، بعد مقتل إخوانه الرهبان دون أن يشير الروائي إلى زمن الحكي كونه زمنا نفسيا يصعب تحديد الزمن فيه، لأن الراهب أميدي جلس في مكتبة الدير في حوار داخلي مع نفسه يملئها ما جادت به مشاعره من غبطة عند التحاقه بتبشرين، و حزنه الشديد لفقد إخوانه، أما زمن القصة فجاء في قسمين هما:

أ- زمن قصة محنة الرهبان السبعة: و كان في عشرة سنوات، من يوم الإختطاف إلى اليوم الذي زار فيه مراد أحد إخوان الجبل التائبين، ليسد بشهادته و رسالته الثغرات السردية، و الغموض الذي أحاط بمصير الرهبان بعد خروجهم من الدير إلى يوم العثور على رؤوسهم ملقاة تحت شجرة على حافة الطرق.

ب- زمن استرجاع سير الرهبان السبعة: على اختلافها، و تحدد في مجملها من 1930 إلى غاية الليلة السوداء 1996. و لم يذكر فيه الروائي أي حدث عن ليلة المحنة كونها جاءت مفاجئة لهم. مكتفيا ببعض الأحداث من مذكراتهم السبعة، التي جاء فيه بعض الأحداث عن نشأتهم، والتحاقهم بالخدمة العسكرية و كيف تهربوا و سبب التحاقهم بدير سيدة الأطلس بتبشرين. وكان لكل راهب زمن قصة محدد. إلا أنه يعد ضمنا في زمن قصة السير الذاتية الممزوجة بالترجمات على لسان الشيخ أميدي.

أ- سيمياء تقنيات السرد:

1-الخلاصة:

و فيها كان زمن الحكي أقل من زمن القصة، لأن هناك أحداث تعود إلى سنة 1930 ليلة احتفال فرنسا بمرور السنة المائة على احتلال الجزائر إلى غاية سنة 2006، يوم أن

تقدم مراد بشهادته الشفوية و المكتوبة للشيخ أميدي. فقد اختصر الروائي، من خلال الوقوف على أهم المحطات مشيراً إلى هذا بعبارات دالة، "إرادة الرب، و ليس سواها هي التي شاءت أن تقيّض لي تائباً من إخوان الجبل...، هدية الشهادة، قبل عشر سنين التي باكتمالها اليوم عدّاً يكون الربيع دخل نهاية أسبوعه الأول"¹، و هنا إشارة زمنية دالة على مرور عشرة سنين على المحنة، مما يجعل زمن الحكي أقل من زمن القصة، و يؤكد في استرجاع آخر "صادف أن كنت بلغت الثامنة عشرة عام تأسيس سيدة الأطلس في تيجرين، سنة واحدة قبل نشوب الحرب العالمية الثانية"²، أي سنة 1938.

2- الحذف:

و قد عمد إليه الروائي ليختزل سنوات طويلة من 1930، سنة إحتفال الإحتلال بمئويته، في الجزائر إلى غاية 2006، أين تجلّى الغموض الذي إعتري الشيخ أميدي و القارئ، من خلال شخصية مراد التائب، فكانت سدا لثغرات و تساؤلات، و من المقاطع التي اتضح فيها الحذف لتسريع السرد؛ "...فإنه لم يلحق بنا أذى، خلال حرب تحرير كانت قاسية جداً. و لا هُددنا في أرواحنا...، إلى أن تغير كل شئ في عام ألف و تسعمائة و اثنين و تسعين..³، فمن حرب التحرير سنة 1954 إلى غاية سنة 1992 لم يذكر الروائي، كيف عاش الرهبان حياتهم، بالتفاصيل ، أو عقب على كل سنة، بل اختصرها بوصفها أنها كانت دون أذى، دلالة على الأمن و السلام.

كما أنه لم يذكر مدة الحرب الأهلية، و اكتفى بوصفها بأنها حرب فرقت بين الأهالي، و نشرت الرعب و الخوف في نفوس الجزائريين و الرهبان، رغم أن وصفها المشهور في جميع المجالات منها الأدبي، هو؛ العشرية السوداء، لكونها دامت نيّف و عشرة سنوات. و هذا الإقصاء للمدة هو استبعاد لكون الحرب الأهلية قد انتهت رغم أن الهدوء قد عم

¹ - الحبيب السائح. تيجرين. ص 225.

² - المصدر نفسه. ص19.

³ - المصدر نفسه. ص41.

الوطن بعد المصالحة الوطنية، و لا تزال بعض المناطق تشهد من حين لآخر هجمات مباغته من أيادي تطال الأبرياء من أبناء الوطن.

و في سِير الرهبان، لجأ إلى الوقوف على أهم المحطات التي تخدم النص و القصديّة، مستعينا بالمؤشرات الزمنية المسرعة للأحداث مثل: قبل أعوام، تسعة شهور، خلال فترات قتالي، خلال سنتين، كانت أسابيع أخرى طويلة و ثقيلة،...

أما مدّة إختطاف الرهبان، و التي قدرها بستة و خمسين يوما، فاكتفى الروائي بسردها في رسالة مراد للشيخ أميدي، مركزا على حالتهم الصحية، و تنقلهم و طعامهم و شرابهم و طريقة ذبحهم، و كيفية رمي رؤوسهم على حافة إحدى الطرقات بالمدينة، إلى جانب المفاوضات لتسليمهم، " خلال الأيام التي قضيناها مع الرهبان السبعة في السير بين الجبال و الوهاد و الوديان في الليل و النهار... كان ذلك مرهقا جدا لهم..¹. فكان الحذف تعزيزا لصورة ذهنية، يعمل فيها المتخيل بحرية دون تأطير، ليتصور القارئ الأحداث، فيكون مشاركا لا متابعا فقط للمسار السردى.

3- الوقفة:

و تراوحت بين وقفات مائعة، و أخرى محزنة، فهذه تبيحرين قطعة من جنة على أرض المدينة،" لا أذكر أنني شاهدت في هذا البلد مكانا، مثل تبيحرين، تحضنه جبال يكل رؤوسها ثلج الشتاء و تجاوره في القرب و البعد بيوت الفلاحين، انجذب إليه روجي من النظرة الأولى،...². كما و صف، مشاهد أخرى عن تعذيب الجزائريين وعن معاناة الرهبان في الجبال و المسالك الوعرة، و كان الوصف كونه وقفة سردية، محطة للاستراحة من تتبع الأحداث وتعقب أزمنتها التي راح الروائي يمازجها بين الاسترجاعات و التناوبات و القطع ممّا تستدعي الفطنة و الدقة، لكي لا ينفلت حدث فتضيع حلقة، تتبعها أخرى، إضافة إلى توظيف الوقفات للتعليل و التبرير، كما هو الحال في سير الرهبان، فهذا سيلستان يتوقف

¹ - الحبيب السائح. تبيحرين. ص231.

² - المصدر نفسه. ص11.

في مذكراته عند وصف مدينة سعيدة و كيف سُحر بجمالها ما يقارب صفحة كاملة، و كريستوف الذي قام بجولة بالجزائر مع كريم ابن مديرة المدرسة، في أزيد من صفحة، وغيرها ليثبت للقارئ حب الرهبان للجزائر وافتتاحهم بها، وهو ما منعهم على المساس بها و محفزهم على البقاء فيها رغم مغادرة الفرنسيين لها بعد إعلان الإستقلال.

4- المشهد:

لم يخل أي عمل للروائي الحبيب السائح من توظيف المشهد في نتاجاته، فكانت تجليا لمواقف الشخصيات من الأحداث، سواء كان داخليا أم خارجيا، و ما يميز هذه الرواية هو الحوار الداخلي، فالشيخ أميدي كان يسترجع مذكراته واصفا، ساردا محاورا ذاته، كما أنه في قراءته لمذكرات الرهبان السبعة، وظف حوار الرهبان مع نفسها كونها مذكرات تحمل انطباعاتهم الشخصية، عن شريط حيواتهم، و مواقفهم منها بين الراضي و الساخط على ما كان عليه قبل رهبنته، فكان حوارهم الداخلي جزءاً من الحوار الداخلي للشيخ أميدي، فجاءت بضمير المتكلم؛ "آناء تأملاتي، رددت عن نفسي أي تفسير أو تأويل لوجودي في سيدة الأطلس من دون بقية الأديرة كلّها في هذا البلد،.."¹. و لأن النص من أدب المذكرات فلا عجب من طغيان هذا النوع من الحوارات، خاصة و أنها مذكرات ذاتية، خلاف ما جاء في الروايتين السابقتين، و اللتان كانت مذكرات لكنها إملاءات لتدوينها. فكان المرسل هو المرسل إليه، أما القناة فهي الذاكرة عن طريق الإسترجاعات، فكانت بنزعة عاطفية شعرية.

ب- الإسترجاع:

و قد طغى على النص كونه من أدب المذكرات، موظفا التناوب و القطع، و التواتر، هذا الأخير ظهر جليا من خلال مذكرات الرهبان السبعة، إذ أكد الروائي بتكراره لخوف الرهبان من الحرب الأهلية، على آثار هذه الحرب، على الشعب بمختلف شرائحهم، أمّا هم فرغم إيمانهم بالرب، وبحتمية الموت، إلا أنّهم كانوا يخافون الموت ، خوف الإنسان الطبيعي

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص102.

من الفناء، وهو تأكيد على إنسانيتهم التي تجلت من خلال استرجاع سيرهم الذاتية، و مقاطع لترجمات للشيخ أميدي، فمنها ما جاء بإشارات دلالة، مثل قبل أعوام، عندما كنت طفلا،...، و منها ما وظّف فيها لفظة "استرجع" ليؤكد على ماضيها، و أنها من وحي الذاكرة، في لحظة مناجاة ذاتية لأيام خلت، "خُصت حرب الجزائر، إذاً. و ها أنا أسترجع، من كل ما كنت تلقيته خلالها من رسائل واردة من أمي و من أبي..."¹.

ج - الإستباق:

رغم أن الرواية من أدب المذكرات، التي تعمل على استرجاع ما فات إلّا أنّها في طياتها وظفت الإستباق كروية داخلية، كانت مقارنة مع المبنى الحكائي استشرافا لما هو آت، كما أنّ تحقّقه كان في زمن ماض، ممّا يؤكد على النظرة الإستشرافية المتحققة، بناء على أحداث سابقة كونت هذا الإستباق، و ما هذا الإستباق بالمقارنة مع المبنى إلّا استرجاع، لزمن القصة، "فإني ظللت لوقت أجد أبي، في ما جمعي به من نقاش و حديث عن الإحتلال و مآله، على تشاؤم مزمن من صدام دموي قد يقع ذات يوم فيشمل البلد فيكون أكثر اتساعا و أشد عنفا و دموية و أقرب إلى مأساة منه إلى الحرب اليوم أجد أبي كان على استشراف نبؤي"². و يُوحى بالإستقلال، الذي تحقق بنشوب حرب التحرير التي أنبأت قوتها و اتساعها عبر تراب الوطن بالنصر القريب، أمّا الحرب الأهلية مقارنة مع حرب التحرير و مآل الإحتلال فإنّها بعيدة جدا كونها نشبت بعد الإستقلال بإثنين و ثلاثين سنة، ممّا يدل على أن الإحتلال و إن خرج منهزما من الجزائر إلّا أنّه وضع مخططا لحرب أشد شراسة من حربهم، تخلق التفرقة، و تنشر الرعب، متبعا سياسة "فرّق تسد"، كما أن الإستباق دلالة على تدخل أيادي خارجية في هذه الحرب، فكانت لفظة "نبؤي" توحى بالتحقّق، رغم بعدها عن زمن التحقق، فهي بذلك مخطط آخر، لهزيمة الشعب الجزائري، على أيادي أهاليه. فكان الإستباق حقيقيا صادقا.

¹ - الحبيب السائح. تبحرين. ص 105.

² - المصدر نفسه. ص 103. 104.

ج / سيمياء الشخصيات في رواية تبحرين:

لقد تعددت الشخصيات في رواية تبحرين، إذ تعدّت الأربع و السبعين شخصية، كان الشيخ أميدي الشخصية الرئيسة، التي استدعت باقي الشخصيات من خلال فعل الإسترجاع، فمنها المساعدة لقصدية الروائي، و التي طغت على النتاج و هي، الوصول إلى التعايش بين الديانات بناء على التشارك الإنساني، لأن الطبيعة لا تفرق بين الديانات و إنّما تفرق بين الإنسان كإنسان طبيعي فطري، خال من الضغينة و الحقد، و إنسان سوداوي متعصب، و من الشخصيات من كانت معارضة لهذه الشخصية و تجلت في إخوان الجبل المعادين للديانات الأخرى غير الإسلام، كمجموعة منفردة منهم و ليس بالمنظور الكلي كون الرهبان قد تلقوا عهدا بالأمان من مجموعة أخرى لإخوان الجبل، و نقضته غيرها، بسبب نزاع بينهما، أسفر على ذبح الرهبان و وقوع المجموعة المعادية في فخ المجموعة المسالمة للرهبان. وتعد الشخصيات في هذه الرواية شخوصا كونها واقعية، من مجزرة سجلها التاريخ.

الشخصيات الرئيسة:

الشيخ أميدي:

يُمثل الشخصية الرئيسة، و راوي الأحداث من خلال مذكراته و مذكرات الرهبان السبعة، و قد اعتمده الروائي، كراوٍ للأحداث لكونه الناجي الثاني من عملية الإختطاف، و هو مرجعه لسرد وقائع الأحداث، كما أنّ ولادته و هويته الجزائرية عاملان مهمان لجعله الناطق الرسمي للسرد، جاء إلى الدير في سن السابعة و العشرين، سنة ألف و تسع مئة و ستة و أربعين، قادما من دير الآباء البيض بالجزائر العاصمة، انبهر بجمال تبحرين، وعمل رفقة الراهب لوقا مساعدا للطرفين في حرب التحرير، لإيمانهم بالإنسانية، مهما اختلفت الديانات، كما ساهم في علاج الأطفال الجزائريين بعد الإستقلال، أين تحصل على الهوية الجزائرية وسط إحترام أهالي المنطقة، الذين تعايشوا معهم رغم كونه فرنسية الأصول و كان يُعدّ من " الأقدام السوداء"، لكن أخلاقه و إنسانيته، كسرت كل الحواجز التي بناها

المستدمر، و يظهر موقفه المناهض للإحتلال. كما أن لقب الشيخ، دلالة على الإنتماء الإجتماعي للثقافة الشعبية الجزائرية. وحب الفلاحين له واحترام الإمام عبد الرحمان له إذ كان أول من ناداه بالشيخ، في إحدى الجناز التي حضرها الشيخ أميدي، و هذا تأكيد على التآزر بين الراهب و الفلاحين المجاورين للدير.

الشخصيات الثانوية:

أحمد لمين:

حارس الدير، و من مواليد تيجرين أبًا عن جد، دلالة على أصوله الجزائرية و الإنتماء القوي للمنطقة، كان مخلصا للدير و للرهبان، و منقذا للشيخ أميدي و الأخ جون بيار من أيادي إخوان الجبل، إذ أنكر وجودهما بالدير، و أقر تحت التهديد بوجود سبعة رهبان فقط بالمرقد، فزادت محبته ومكانته لديهم، فдал اسمه هو الأمانة و عمله بأصول الإسلام، التي تدعو للأخلاق. و رغم أن جدّه كان خائنا و لقي حتفه على يد الأهالي إبان ثورة التحرير بسبب مرافقته للراهي كريستيان، إلا أنّ هذا لم يثر فيه الضغينة بل اعتبر جدّه وصمة عار في العائلة. و فيه قال الأخ كريستيان: "بأن أحمد لمين فوق ما يتمتع به من أمانة و صدق و إخلاص، له عليه دين تجاه أحد أفراد عائلته".¹ و بهذا يكون أحمد لمين صورة الجزائري البسيط، و الذي رغم بساطته و توسط تعليمه إلا أنه كان على يقظة و بعد نظر و وفاء، في أبهى صورة للإنسانية. وكان شخصية مساعدة لتجلي قصيدة الروائي، صوّرها في ليلة الإختطاف.

الإمام الشيخ عبد الرحمان:

و له نصيب من اسمه الدال على الرحمة و التراحم بين بني البشر، فكان صورة للدين، و بُعده عن التعصب، ممّا يؤهله سرديا أن يكون شخصية مساعدة، تظهر التعايش السلمي بين الديانات، و تؤكد على الجانب الإنساني، "و كنت أجبّت صديقي إمام مسجد

¹ - الحبيب السائح. تيجرين. ص77.

مدينة المديّة الشيخ عبد الرحمن يوم زارني ليُقدم لي تهنئته بعيد الميلاد لعام ألف و تسعمائة وستة و تسعين¹.

الأخ كريستيان:

راهب من الرهبان السبعة الذين ذبحوا، و لقبه كما ذكر في آخر الرواية هو دوشيرجي، في سن التاسعة و الخمسين، جاء من منطقة كولمار الفرنسية، من أب عسكري، و أم متدينة، ساهمت في اقتناعه بالرهبة، كان ضابطا عسكريا، ثم انتقل إلى الفرقة الإدارية المتخصصة(sas)، و التي لها وقع مريع على الأهالي، "...وجدتُ الفرقة الإدارية المتخصصة لا تعدو كونها مكتب استعلامات تابعا للجيش و مستنقعا صغيرا لمثلي دخلته من غير أن أعرف عفونته أو أقدر تبعاته، ليس هو من نزاهة الضمير. فلكأنني فقدت، و لا أدري بأي سحر، جانب طيبة أُمي و تدينها فُعُشي على بصري. أمّا قتالي في الحرب فكنت أؤديه واجبا"². و يتمتع بجملة من الصفات أهله لأن يكون في هذه الفرقة و هي لطافة مزاجه، و حسن استماعه ، و قدرته على المواساة كما يملك قدرة على التلاعب و الإستدراج.

كان مطالعا على القرآن و من الآيات التي أثرت فيه الآية 169 من سورة آل عمران، فكانت طريقة دفن الشهداء دليلا على قدسية الجهاد، ممّا جعله يعود إلى الدير طامعا في التسامح و التعايش مع الجزائريين، بعد ما اقترفه في حقهم بسبب واجب الخدمة العسكرية. و قد استعرض الروائي علاقته بمأمون جد أحمد لمين و كيف حزن لمقتله، دلالة على أن رهبنته جاءت بعد ارتكابه لذنوب كثيرة، مركزا على ما ارتكابه في حق الجزائريين.

¹ - الحبيب السائح . تبحرين. ص43.

² - المصدر نفسه. ص86.

الأخ برينو:

و اسمه كما ورد على الصفحة الأخيرة هو؛ كريستيان لومارشاند، من مواليد 1930، من أب كاثوليكي، و أم بروتستانتية، و كان لها تأثير كبير عليه نظرا لتعلقه بها، كان يرغب خلال رهبنته بالدير أن يكون من الصالحين و يُكفّر عن ذنوبه و خطاياها، إذ كان من جنود الإحتلال، إلاّ أنّه لم يقع في مواقف قتل أو تعذيب أو إغتصاب، التي كانت تثير غضبه و سخطه من همجية الإحتلال و حيوانيته. كان مستكرا للهرطقة، يحب دينه و الأعمال اليدوية، محبّا للسّلم و لإخوانه و للمسلمين المجاورين للدير. و كغيره من الرهبان كان خائفا جدا من أن تطالهم الحرب الأهلية رغم إيمانهم.

الأخ سيلستان:

و لقبه رينغارد، قتل في سن الثانية و الستين و كان أيضا من المجندين في الخدمة العسكرية و شارك في حرب الإحتلال ضد الجزائر، لا يعرف شيئا عن والده سوى صورته المعلقة، أمّا أمه فكان متعلقا بها لدرجة أنّه لم يحس بأن حبلاها السري الذي يجمعهما قد انقطع، عاش حياة فقيرة، ممّا جعله قريبا جدا من الفقراء، لم يُحب يوما أن يكون قاتلا " ففي أعماقي كنت أبغي أن لا أقتل غيري"¹. فكان يرى أن قتل الآخر هو قتل للإله. فإنسانيته و رفضه للعنف جعلته يتعامل مع أسير جزائري بكل إنسانية و يوصي بمعالجته، ممّا خلق بينهما مودة، كان قطافها بعد الإستقلال أين بحث عنه المجاهد أحمد حنوز مدة واحد و ثلاثين عاما، و جاءه إلى الدير بسلع و مؤونة، بعد مشقة بحث طويلة، ليشكره على حسن معاملته له خلال الأسر، وهنا يظهر الأخ سيلستان في قمة إنسانيته و أن تجنيده كان إجباريا، و مع ذلك تقادى التقتيل و التعذيب مؤديا رسالة السلام الإنساني في خضم الحرب، و هذا ما يشفع له مع القارئ ليستجدي عاطفته.

¹ - الحبيب السائح . تبيحين. ص122.

و رغم هذا الإيمان و عدم إجرامه في حق الجزائريين، إلا أنه كان خائفا من عواقب الحرب الأهلية، لما سمعه عنها، فسيّدة الأطلس تزداد عزلة بسببها، و كيف لمسلم أن يُنكّل بمسلم أن يرحم غيره من ديانة أخرى؟.

الأخ كريستوف:

و لقبه لوبروطون، دُبِح في سن الخامسة و الأربعين، عاش وسط إثنا عشرة من الإخوة، لأم مؤمنة بالرب، لم يكن مشاغبا، كان هادئا، محبا للفلسفة بسبب تأثره بأستاذة الفلسفة، مؤمنا بالمساواة بين البشر، استنكر حرب فرنسا للجزائر لنزوعه نحو السلام، فمن كان ميوله للشعر و الحب، فقلبه لا يعرف العنف. جُئِد في الخدمة العسكرية كمدني، فكان مدرسا، أحب الجزائر و فتن بمناضليها و عاداتها من خلال جولة قام بها رفقة كريم ابن مديرة المدرسة، ضاق هناء التعايش مع الفلاحين في تيجرين، ممّا جعله يحس بالفرق، إثر نشوب الحرب الأهلية، التي أرّقت كما أرّقت إخوانه الرهبان. و هي دلالة على حبّهم للسلم، ممّا جعل استشرافهم يسوده الخوف و القلق.

الأخ لوقا :

و اسمه بول دوشيبي، دُبِح في سن الثانية و الثمانين بعد معاناة كبيرة مع المرض و التعب بسبب رحلة إختطافهم، و سلوكهم مسالك وعرة في جبال بوقرة، كان طبيبا، يزاول مهنته بكل صدق وإخلاص فعالج جنود الإحتلال، كما عالج المجاهدين في مقراتهم السرية، و ساهم من خلال مخطط مع الشيخ أميدي على علاج الأطفال في تيجرين و كذلك الأهالي، كان أكبرهم سنّا، فإلى جانب الطب كان محبا للطبخ فكان هو من يطبخ للرهبان، رغم مرضه ومعاناته مع الربو و آلام المفاصل و غيرها من أمراض الشيخوخة، و نظرا لإيمانه الراسخ بالرب و نبل مهنته، لم يرفض علاج إخوان الجبل رغم رفضه لهذه الحرب التي أودت بالدين و الإنسانية إلى الهاوية من تفرقة و رعب و خوف، و عزلة للدير، لقد كان أيقونة رهبانية لكبر سنّه و سعة تفكيره، "يا لمسار راهب مثلك، أخي لوقا، وهبته العناية

حسن البصيرة و سعة القلب و رقة الروح فاصطفاك لتكون شاهدا بالعين و الضمير على تلك التحولات كلّها و جعلتك، لخلقك و سلوكاتك و إنسانيتك، جسرا بين معتقي ديانتين عظيمتين!¹ لقد شهد الحربين العالميتين وعانى لمدة عامين من السجن في ألمانيا شهد فيها التفريق بين بني البشر و فظائع أتركت في حق الإنسان، كما شهد حرب الجزائر ضد فرنسا، و عاش نفحات الإستقلال بين الفلاحين في أمن و سلام وسط طبيعة خلابة، إلى أن و صل به العمر ليعيش جحيم الحرب الأهلية. كان متأثرا بالقدّيس أوغسطين، إلى حد أن علّق إحدى مقولاته على سريريه و التي تدعو إلى التوبة، لأن الحياة فانية. إنّه التقارب بين الديانات في أسمى معاني عبودية الرب. لقد عمد الروائي إلى تقريب فكر الراهب لوقا من الفكر الإسلامي فلم تنقصه إلا الشهادة.

الأخ ميشيل:

ميشيل فلوري، ذُبح في سن الثانية و الخمسين، كان خفيف الظل، يحب العزلة، و متعاوناً و صاحب مبادرة، "فلطالما وجدت الأخ ميشيل راهبا لا يصنّف. فهو روح الإنسان الذي تمنيت أن أكونه. إنّه يرى و كأنه لم يلحقه من هذه الدنيا عنت فما اشتغل بأي مصير"، إنه شبيه بالزاهد في الإسلام، مؤمن بانقضاء الأجل، و أن حياة الإنسان كحياة النحل تنتهي بانتهاء عملها، كان هو الآخر متعلقاً و متأثراً بأمة المؤمنة، تعلّم في معهد لاهوتي، كان بيطريا، محباً للفلاحة، لكنّه كان أقرب للحركة النقابية من قربه للرب، بسبب التمييز العنصري، إلا أن وعده لأمة بأن لا يفارق الإنجيل حال دون أن يكون سياسيا أو نقابيا، و إنما راهبا في سيدة الأطلس. لقد كان منذ نشأته معارضا للتمييز و الطبقة، محبا للحياة البسيطة و للطبيعة، و رافته بالحيوان تحولت إلى رافته بالإنسان، و لذلك فبساطته كانت ببساطة الطبيعة التي شوّها الإنسان المتعصب، بالحروب و العنف، و الإبتعاد عن الرب، في مختلف كتبه المنزلة.

¹ - الحبيب السائح . تيجرين. ص157.

ورغم قربه من الزهد، وإيمانه بالأجل إلا أنّ الحرب الأهلية كان لها نصيب في إثارة قلقه و خوفه من موت المباغته و الوحشية.

الأخ پول :

پول فافر ميقيل، دُبح في سن السابعة و الخمسين، و كان آخر من التحق بسيّدة الأطلس في ألف وتسعمائة و تسعة و ثمانين، بعد رحلة قام بها إلى سويسرا و انكلترا...بحثا عن الراحة النفسية بعد ما مرّ به من عذاب الضمير لما اقترفه في حق المناضلين الجزائريين. كان ذو حماسة و اتّقادٍ، نتيجة لبيئته التي نشأ بها، فأّمه كانت امرأة قوية تهابها النساء، مهتمة بالدين، فلا تأخر موعد الأحد إطلاقا للذهاب إلى القداس، أمّا أبوه فكان حدادا مفتول العضلات فتأثر به، و عمل سبّاكا، ثم التحق بالخدمة العسكرية فعمل في فرقة المظليين، نظرا لحبّه للمغامرة ، فكان مجرم حرب، فقتل و عذب، " غالبا ما أُضطر إلى استعمال وسائل غير شريفة، إذ لا حرب تخلو منها،...، إني أخجل من ذكر هذا هنا".¹ لقد كان مضطرا لاستعمال وسائل تعذيب بشعة، في حق المناضلين الجزائريين، تحت مبرر الحرب، متأثرين بالخمير و الموسيقى الصاخبة. إلّا أنّ القدر إنتهى به إلى دير سيّدة الأطلس كلطف ربّاني، لأنّه معترف بخطاياها، و يرغب بأن يلتقي بمن قتلهم و عذبهم ليطلب منهم الصفح.

ميشيل صورة من صور مجرمي حرب التحرير ضد فرنسا، فهل يغفر التاريخ و يصفح لمن تاب بعد الإستقلال؟، أم أنّ الإنسانية تستلزم، الصفح نهيك عن روح الإسلام و أخلاقه الداعية إلى التسامح، إنه تباين بين سير الرهبان ، و قصدية الروائي.

الأخ جون بيار :

الناجي الأول من مذبحة الرهبان السبعة، رفقة الشيخ أميدي ، عانى كثيرا لما شهده في الليلة الربيعية التي اختطف فيها الرهبان، و اسمه الحقيقي: راؤول سيباستيان، أحد أحفاد

¹ - الحبيب السائح. تبيحين. ص201.

الكاردينال لا فيرجي، يُقرّ بجرائم أجداده في هذا البلد، في حوار ذاتي، و كأنّه يُعيد سبب ما آل إليه الرهبان إلى قصاص إلهي، في تساؤلات عكست حيرته، بين المسيحية و الإسلام، و قد كان تحت تأثير الصدمة، على مشارف الجنون لهول الفاجعة، يحاور نفسه تارة، و أخرى الشيخ أميدي الذي لجأ إلى الصمت، لفتح المجال لبول ليخرج ما في جعبته من مكبوتات، حول جرائم الإحتلال، و ما خلّفته من يُثم و ثكالي، و طلاق، و هجرة لكلا الطرفين. و قد أثار الروائي من خلال هذه الشخصية، مسألة هامة تعود إلى المرجعية التاريخية و الدلالية لدير تيبحين، " أحيانا أتخيل تيبحين بلا دير فأتساءل إن كان يكتب لها التاريخ، كالذي صنعه رهبانها منذ نشأتها إلى اليوم؟ لا أعتقد"¹. إنه تسأول، جون بيار و جواب الشيخ أميدي، يحيل إلى أن تيبحين ما كانت لتكون بهذا القدر من المكانة التي تحتلها اليوم، لولا وجود هذا الدير، و لولا محنة الرهبان لما عُرف لها تاريخ، إنها إهانة أخرى، بعد إهانة صخرة الأمير عبد القادر بتمثال العذراء، متناسيا الأصل الأمازيغي للكلمة، و الذي يعد من أهم المحطات التاريخية في الجزائر، كما أنّه عمد إلى إقصاء فترة المقاومة الأميرية القادرية، لمسح الهوية الوطنية و التاريخية و التي لطالما خطط الإحتلال للمضي فيها بكل السبل، فلماذا لا تكون محنة الرهبان، مخطّطا من مخططاتهم، خاصة وأنهم كانوا السباقين للتفاوض مع إخوان الجبل لتحريرهم ممّا صعب الأمر و عقّده، " هل يمكنني اليوم الجزم بأنّ حياة الإخوان السبعة لم تكن لتعرض لخطر الموت ذبحا،...، لولا ما كان يصدر من هناك، و راء البحر، من التشويش الإعلامي على خطفهم و المساومات على تحريرهم،"².

لقد كانت شخصية جون بيار، الناجية، فسحة للإعتراف، و المناجاة، لي طرح تساؤلات كثيرة عن أسباب الإختطاف، و مصيرهم الذي أُجلّ مدة ستة و خمسين يوما، فلو كانت نية الإخوان ذبحهم لما طالت رحلة عذابهم هذه المدة، و لما كانوا ينتقلون بهم من مخبأ لآخر.

¹ - الحبيب السائح. تيبحين. ص218.

² - المصدر نفسه. ص219.

شخصية الأم:

و التي ذُكرت مع جميع الرهبان و دورها في رهبنتهم و تأثيرها البالغ فيهم، فهو في تشاكلة دلالة على أن هذه الأم ما هي إلا فرنسا على إعتبار أن الوطن هو الأم الثانية للمواطن، خاصة و أن فرنسا كان هدفها تنصير الشعب الجزائري و القضاء على هويته، هذا من جهة ومن جهة أخرى هي دلالة على أن التعلق بالأم من الجانب العاطفي الذي يتحلى به هؤلاء الرهبان رغم، تقمصهم لشخصيات عسكرية لا تعرف الرحمة.

و مع ذلك تبقى الإنسانية كأم لهم جميعا، القاسم المشترك بينهم و بين الجزائريين. في حين أنّ خوفهم من الحرب الأهلية لم تكن نتيجة لضعف إيمانهم و إنّما هو الخوف من القصاص بسبب الذنوب و الخطايا التي ارتكبوها خاصة منهم من كان في صفوف الاحتلال و عذّب و قتل المدنيين و المناضلين الجزائريين. إنّ خوفهم كان صحوة ضمير، أدخلتهم الدير مع ملازمة الخوف لهم.

و لكي يبين الروائي قوة هذه العلاقة جعلها، جزءً من مذكرات الرهبان السبعة، ومن استرجاعها لأحداثه الماضية، موظفا الرسالة كوسيلة (قناة) ، للوصول إلى هذه الدلالة، محمّلا بنية عميقة، ركز فيها على الجانب الديني، إذ كل أمهات الرهبان كن ملتزمات دينيا، ومتعلقات جدا بتعاليم الدسانة المسيحية، إلى حد التوصية بالرجوع إلى الإنجيل، و عدم مفارقة الكنيسة، رغم مرورهم بمرحلة تجنيد صعبة.

و يظهر في سيرهم التعالق بين واجب الخدمة العسكرية، وخوضها ضد الجزائريين، و بين واجب الأم كعلاقة، دموية، و إنسانية، مما يساوي بين الواجبين، و يحيل إلى قدسيتهما، حتى و إن كانت ضد شعب مظلوم، انتهكت و سلبت حريته بالقوة. و لذلك فالأم كشخصية ثانوية، تعد من الفواعل في السرد، وفي بناء الدلالة و القصديّة، ضمن سيميوز، متكرر، تأكيدا على أنها تحمل مدلولاً ، يتفق مع الدال سطحيا و يسعى إلى دلالات عميقة، يستدعيها التشاكل من جهة، و التباين من جهة أخرى، لأن الإنسان المتعلق بأمه، إنسان

عاطفي ظهرت في إنسانية الرهبان، بعد الإستقلال ومنهم من ظهرت عليه خلال فترة التجنيد. ومع ذلك فمنهم من ارتكب الجرائم في حق الأهالي، تحت غطاء الواجب و الضغط و الأوامر العليا، لأن منهم من تملص من وحشية التعذيب بذكاء و حافظ على أنسانيته واحترامه للهوية الجزائرية و بحق الشعب الجزائري في نيل الغستقلال، و منهم من خضع خالقا أعدارا عمد الراوئي إلى إظهارها من خلال سيرهم، و مشاركة معظمهم في الحرب ضد الجزائريين، بحثا عن الفوارق، وتنبيها للقارئ، إلى خلفي المستدمر، و أن الأم، هي الشخصية و هي الدولة.



خاتمة

لقد درست الأطروحة، ثلاثية الحراك و ما بعده نتاجا، للحبيب السايح، من خلال المنهج السيميائي، والذي يعد من المناهج المعاصرة الطاغية على كل المجالات على اختلافها، كونها تكشف البنية العميقة في أسلوب يُشرك القارئ لتفعيل الدلالة، و الرقي بالمعنى، من خلال تعدّد مستويات التأويل، و التي تتكيف مع مستوى القارئ و رصيده اللغوي و المعرفي و المرجعيات، المخزّنة في شكل صور ذهنية يتم استرجاعها عند البحث عن ما وراء اللفظ، مستجمعا كل المعطيات المحيطة بالدال.

و لأنّ المدونات كانت نصوصا روائية، اتّبعت مبدأ التخریب من أجل توظيف التخریب الروائي، على مستوى الخطيّة السردية، كانت المعطيات متفرقة، في تناوب، قطع و انحراف و انزياح، جعل الدال محيّا عبر صفحات الروايات، فمنها ما كان على مستوى الرواية الواحدة و منها ما تغيرت دواله و منها مدلولاته على مستوى الروايات الثلاث كما هو الحال بخصوص العشرية السوداء و التي طرحها الروائي في أعماله الثلاثة الأخيرة تحت تسميات مختلفة، إلى جانب رؤيته ومعارضته للنظام الفاسد فكان، الرجل الأول بالجمهورية، حاملا دال "الزعيم"، في رواية " ما رواه الرئيس"، في حين أنه في رواية " نزلاء الحراش"، وظّف دال "رب الدولة"، فكانت الرواية الواحدة متناسقة، منسجمة، لجأ فيها الروائي إلى سد الثغرات و الفجوات عن طريق تقنيات السرد لا سيما الإسترجاع و الإستباق، و الوقفات و المشاهد،... و استكمالا لمدلولات، وظفها في روايات أخرى، ليعرض وجهة نظر أخرى تخدم القصديّة الجزئية حسب الرواية الواحدة، و القصديّة العامة و الكلية من خلال الاستمرارية من رواية لأخرى، كون المرجعية تختلف باختلاف السياق.

و عليه فاللغة وسيلة الروائي، ينقل من خلالها قصديته، متخيّرا المناسب منها دياكرونيا، مستغلا الأحداث السردية، لتكوين الصورة الذهنية، التي خضعت للتجريب الروائي من خلال التقنيات الحديثة، فكان فعل الكتابة مرحلة متعلقة بالمرسل، جعلت القارئ يتفاعل معها كمرسل إليه، كسرا للرتابة، في خضوع غير مفروض، حقّق توجهها جديدا لفعل القراءة،

من خلال التكتيف العلاماتي، الذي ميّز العمل السردى حديثاً، و نحا به نحو الإعترافات، و نقد الطابوهات، في بنية عميقة، بعيداً عن التصريح الذي يفقد التأويل تعدديته و عمقه، معتمداً على تأثيرات معاصرة للوضع المعيش، من كل جوانبه، ليفتح مغالق الفهم، و اقتناص الأنسب، ضمناً لفعل القراءة، الذي يعد حياة أخرى للنص و انعدامه حكم بموت العمل.

لقد كان الحبيب السائح من خلال ثلاثيته نموذجاً فاعلاً، تجلت فيها مظاهر التجريب، لغة و تقنية، استدعت مشاركة الفواعل السردية، للوصول إلى القصديّة، فكانت روايتا "ما رواه الرئيس" و "نزلاء الحراش" متكاملتين، كون الثانية تعكس نتائج الأولى، مخلفتان غصة عاطفية تراكمية، انفلتت في الرواية الأخيرة "تبحرين"، و إن كانت قريبة جداً إلى الرواية التاريخية، فهي وجهة نظر و موقف للكاتب من العشرية السوداء في صورة أخرى تتحى فيها سردياً من حيث الأحداث، حاضراً فنياً، ضمن أدب المذكرات الذي سيطر على الثلاثية، آخذاً بمبدأ؛ "الذاكرة مؤشر للمستقبل"، مستغلاً شخصياته الورقية و الحقيقية، ليضع القارئ في صورة الوضع المعيش بحثاً عن الحقيقة المختفية من الواقع، و هو الدور الذي يجب على الروائي كمتقف أن يقوم به لتوعية المجتمع، من الناحية الجمعية و الشعب من الناحية النظامية.

و ما تبين في الروايات الثلاث هو التكتيف السيميائي، إذ كل رواية تصلح أن تنفرد بأطروحة، لتشعب طرائق التحليل السيميائي الإجرائية، و تعدد الأنساق الإيديولوجية، و الأبعاد الفكرية، كانعكاس للذخيرة المعرفية، و النشاط الفني للروائي، الذي سعى لجعل قلمه صوتاً للشعب، و تعبيراً عن المسكوت عنه.

تبع استخلاص التكتيف السيميائي في روايات الحبيب السائح، جملة من النتائج:

- توظيف التجريب الروائي عند الحبيب السائح بما يتناسب و الإبداع المعاصر.
- إن المقاربة السيميائية للثلاثية رؤية أخرى للنص من زاوية دلالية ترتقي به لتكشف ما لم يكتب.

- تشكل المتخيل السردي كأنساق إيديولوجية لدى المؤلف.
- أهمية اللغة في العمل الروائي من الناحية السيميائية.
- التحليل السيميائي حياة أخرى للنص الروائي.
- الرواية سلاح للاعتراف و النقد و الإصلاح.

إنّ العمل الأكاديمي لن يُؤتي أكله إلّا بفعل القراءة باعتباره منهلاً من مناهل الإستزادة لمختلف المعارف، و عليه فعلينا بالقراءة؛ كوننا من أمة "إقرأ" التي بها تحقق في مجموعها رصيда يتحول إلى مرجعيات تسهل الوصول إلى العلامات ومن ثمة الهدف في مختلف المجالات، كون المنهج السيميائي لا يقتصر على الأدب فحسب، بل هو منطلق لكل العلوم منذ نشأته، و لذلك فالتمكن منه إضافة معرفية توفر الجهد و الوقت.

كما أنّ الإكتفاء الإبداعي لا يتحقق من خلال فعل الكتابة فقط، كتسريح لغُصص فكرية و شعورية، و إنما يتحقق بالقراءة التي تخلق له حياة جديدة، وإلّا فهو ميت عند مرحلة الأولى.

ملخص

ملخص البحث:

يسعى البحث إلى الكشف، عن توظيف بعض آليات المنهج السيميائي في روايات الحبيب السايح، لاكتشاف البنية العميقة، و المسافة بين الدال و المدلول، المرتبطة بالمرجع. و لقد كانت عتبات النصّ السردى و تقنياته مجالا رحبا، لتطبيق المنهج السيميائي، و تجلياته، كفعل كتابي و قرائي، يتوسطهما التأويل، وفق أفق إنتظار القارئ المختلف المستويات، تبعا للإيديولوجيات التي أصبحت تُطَوّق الكتابة و التلقي، فجعل الرواية تتوجه نحو التجديد و التجريب، كفضاء رحب قابل للقولبة حسب مقتضيات القصصية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، المنهج السيميائي، التلقي، التأويل، التجريب.

Abstract :

La recherche cherche à révéler l'utilisation de certains mécanismes de l'approche sémiotique dans les romans d'Al-Habib Al-Sayeh, à découvrir la structure profonde et la distance entre le signifiant et le signifié, liée à la référence.

The thresholds of the narrative text and its techniques were a wide field for applying the semiotic approach and its manifestations, as a written and reading act, mediated by interpretation, according to the reader's waiting horizon at different levels, according to the ideologies that have come to surround writing and reception, making the novel move towards innovation and experimentation. As a spacious space that can be molded according to the requirements of intentionality.

Key words: The novel, the semiotic approach, reception interpretation , and experimentation

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش بن نافع.

المصادر:

- 1- الحبيب السائح. تبيحرين محنة الرهبان السبعة. دار ضمة للنشر. المسيل. الجزائر. منشورات تكوين. الكويت. الطبعة الجزائرية. 2022.
- 2- الحبيب السائح. ما رواه الرئيس. ضمة للنشر و التوزيع. المسيلة. الجزائر. مسكيلاني. تونس. تونس. ط1. 2021.
- 3- الحبيب السائح. نزلاء الحرّاش. ضمة للنشر و التوزيع. المسيلة. الجزائر. مسكيلاني. تونس. تونس. ط1. 2021.

المراجع بالعربية:

- 1- ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. القاهرة. مصر. ط ج. 1119.
- 2- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير. تفسير القرآن العظيم. دار حزم. ط1. 2000.
- 3- أحمد مرشد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2005.
- 4- أحمد يوسف. الدلالات المفتوحة. الدار العربية للعلوم. الجزائر. ط1. 2005.
- 5- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جيرا إبراهيم جيرا. دار الفارس للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2001.
- 6- الطيب بوعزة. ماهية الرواية. عالم الأدب للبرمجيات و النشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 2016.
- 7- بسام فطوس. سيمياء العنوان. وزارة الثقافة. عمان الأردن. ط1. 2001.
- 8- بوعزة محمد. تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم). الدار العربية للعلوم ناشرون. ط1. 2010.
- 9- جميل حمداوي. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني. تطوان المملكة المغربية. ط2. 2020.
- 10- جميل حمداوي. سيميوطيقا العنوان. دار الريف للصبع و النشر الإلكتروني. تطوان. المملكة المغربية. ط2. 2020 .
- 11- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1990

- 12- حميد لحميداني. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.الدار البيضاء. بيروت.ط1. 1991.
- 13- خالد حسين حسن. في نظرية العنوان. دار التكوين للتأليف و النشر.دط.2007.
- 14- سعيد بنكراد. السيميائيات و مفاهيمها و تطبيقاتها. دار الحوار للنشر و التوزيع. اللاذقية. سورية. ط2. 2005.
- 15- سعيد بنكراد. سيميائيات الصورة الإشهارية.إفريقيا الشرق. المغرب.ط1. 2006.
- 16- سعيد بنكراد. سيميولوجيا الشخصيات السردية(رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجاً). دار مجدلاوي.ط1. 2001.
- 17- سيزا قاسم. بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة. القاهرة. د ط. 2004.
- 18- سيزا قاسم. نصر حامد أبو زيد. مدخل إلى السيميوطيقا.دار إلياس العصرية. القاهرة. مصر. دط. 1986.
- 19- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته. ميريت للنشر و المعلومات. القاهرة. مصر. ط1. 2002.
- 20- عامر جميل شامي الراشدي. العنوان والاستهلال في مواقف النفري.دار مكتبة حتمد. عمان. الأردن. ط1. 2012.
- 21- عبد الحق بلعابد. عتبات(جبرار جنيث من النص إلى المناص). الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر العاصمة. الجزائر. ط1. 2008.
- 22- عبد الرحمان ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. دار البلخي. دمشق. ط1. 2004.
- 23- عبد الرحيم الكردي. البنية السردية للقصة القصيرة. مكتبة الآداب. القاهرة.مصر.ط3. 2005.
- 24- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب.الدار العربية للكتاب.ليبيا.تونس. ط 3. 1982.
- 25- عبد السلام المسدي. ما وراء اللغة. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع. تونس. دط. 1994.
- 26- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة.الدار العربية للعلوم ناشرون.الجزائر العاصمة. الجزائر.ط1. 2007.

- 27- عبد الملك أشهبون. عتبات الكتابة في الرواية العربية. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا ط1. 2009.
- 28- عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة رواية "زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. دط. 1995.
- 29- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. دط. 1998.
- 30- عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي، دار هومة. مطبعة النشر و التوزيع. الجزائر. ط2. 2010.
- 31- عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياقوس وايزر. دار النهضة العربية. القاهرة. مصر. د.ط. 2002.
- 32- عبد الواحد مرابط. السيميائية العامة و سيميائية الأدب. الدار العربية للعلوم ناشرون. لبنان. ط1. 2010.
- 33- عزام محمد شعرية الخطاب السردي دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. دط. 2005.
- 34- علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 1995.
- 35- فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. لبنان. ط1. 2010.
- 36- فيصل غازي النعيمي. العلامة والرواية. دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2009.
- 37- فهد حسين. المكان في الرواية البحرينية. فراديس للنشر والتوزيع. ط1. 2003.
- 38- لطيف زيتوني. معجم المصطلحات. نقد الرواية. دار النهار للنشر. لبنان. ط1. 2002.
- 39- محمد الأخضر الصبيحي. مدخل إلى علم النص و مجالاته و تطبيقاته. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. دط. 2008.
- 40- محمد الصفراوي. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط1. 2008.
- 41- محمد بنيس. الشعر العربي الحديث. بنياته و ابدالها التقليدية. توبقال. الدار البيضاء. ج10. ط4. 1989.
- 42- محمد فكري الجزار. العنوان و سيميوطيقية الإتصال الأدبي. المصرية العامة للكتاب. دط. 1998.

- 43- محمد مفتاح. التشابه و الاختلاف. نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1996.
- 44- مها حسن القسراوي. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العامة للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2004.
- 45- مهدي عبيدي. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا. دراسات في الأدب العربي. منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب. دمشق. دط. 2011.
- 46- نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار قرطبة. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2007.
- 47- ياسين النصير. الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي. دار نينوى. دمشق. سوريا. ط3. 2009.

المجلات و المنشورات:

- 1- الظاهر لوصيف. التداولية اللسانية. مجلة اللغة والأدب. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة الجزائر. العدد 17. جانفي 2006.
- 2- بلقاسم دفة. التحليل السيميائي للبنى السردية. محاضرات الملتقى الوطني الثاني " السيمياء والنص الأدبي ". منشورات الجامعة. جامعة محمد خيضر. بسكرة. 15.16 أفريل. 2002.

المراجع المترجمة:

- 1- برنار توسان. ما هي السيميولوجيا. تر: محمد نظيف. أفريقيا الشرق. المغرب. ط2. 2000.
- 2- بوكويلي ليتساجانز. علم العلامات. تر: جمال الجزيري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1.
- 3- بول ريكور. الزمان والسرد. الحكمة والسرد التاريخي. تر. سعيد الغانمي وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد. بيروت. لبنان. ط1. 2008
- 4- جيرار جنيت. تر: محمد معتصم. خطاب الحكاية بحث في المنهج. المجلس الأعلى للثقافة. ط2. 1997.
- 5- جيرار جنيت وآخرون. تر. ناجي مصطفى. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي. المغرب. ط1. 1989.

- 6- جيرالد برنس. قاموس السرديات.تر:السيد إمام .ميريت للنشر و المعلومات. القاهرة.مصر.ط1. 2003.
- 7- رولان بارط. تر.ع. بن عبد العالي درس السيميولوجيا. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط3. 1993.
- 8- فولغانغ إيزر.تر.د.حميد لحمداني.د. الحلالي الكدية.. فعل القراءة. منشورات مكتبة المناهل.فاس. المملكة المغربية.د ط. 1995.
- 9- مارسيلو داسكال.. الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة. تر. حميد لحمداني. محمد العمري. إفريقيا الشرق. مكتبة الأدب المغربي. الدار البيضاء. دط . 1987.
- 10- مجموعة من المؤلفين.تر:رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم. عزالدين المناصرة. السيميائية الأصول و القواعد والتاريخ. مجدلوي للنشر والتوزيع.عمان. الأردن.دط. 2008.
- 11- يان مانفريد.تر.أمانى أبو رحمة. علم السرد. دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع. دمشق. سوريا. ط1. 2011.

الفهرس

الفهرس:

الصفحات

مقدمة:.....أ- ب - ج - د - هـ

مدخل.....01.

السيمياء بين دوسوسير و بيرس.....12.

مستويات السيميائيات.....19.

اتجاهات السيميائيات.....27.

منهجية البحث السيميائي.....38.

إشكالية تطبيق المنهج السيميائي.....40.

بنيات المقاربة السيميائية.....42.

الفصل الأول: سيمياء السرد بين العتبات و التقنيات.

سيمياء العنوان.....48.

أنواع العنوان.....53.

وظائف العنوان.....58.

أهمية العنوان.....59.

العنوان في مجال السرد.....60.

سيمياء الغلاف.....62.

سيمياء الإهداء.....66.

سيمياء المقتبسة.....68.

سيمياء الإستهلال.....72.

سيمياء اسم المؤلف.....82.

سيمياء العناوين الداخلية.....84.

تعريف السرد.....86.

مكونات السرد.....88.

105	- أشكال السرد
107	- تقنيات السرد
111	- المفارقة الزمنية في النص السردى
120	- بنية المكان
126	- سيمياء الشخصيات
	- الفصل الثانى: سيميائيات عتبات ثلاثية الحراك و مابعد الحبيب السائح.
129	- ملخص رواية " ما رواه الرئيس "
130	- ملخص رواية " نزلاء الحراش "
131	- ملخص رواية " تبحرين "
132	- عتبات المستوى الخارجى
132	- عنوان رواية " ما رواه الرئيس "
137	- عنوان رواية " نزلاء الحراش "
140	- عنوان رواية " تبحرين "
146	- العناوين الداخلية فى رواية " ما رواه الرئيس "
159	- العناوين الداخلية فى رواية " نزلاء الحراش "
164	- العناوين الداخلية فى رواية " تبحرين "
175	- المؤشر الجنسى فى الثلاثية
177	- غلاف رواية " ما رواه الرئيس "
184	- اسم المؤلف فى الثلاثية
189	- غلاف رواية " نزلاء الحراش "
194	- غلاف رواية " تبحرين "
199	- الإهداء فى الثلاثية
204	- التصدير فى الثلاثية
206	- المقتبسة فى الثلاثية
209	- الإستهلال فى رواية " ما رواه الرئيس "
212	- الإستهلال فى رواية " نزلاء الحراش "

214.....	- الإستهلال في رواية "تبحرين".
	- الفصل الثالث: سيمياء تقنيات السرد في ثلاثية الحبيب السائح.
219.....	- بناء الأحداث في رواية "ما رواه الرئيس".
230.....	- المكان في رواية "ما رواه الرئيس".
248.....	- الزمن في رواية "ما رواه الرئيس".
257.....	- الشخصيات في رواية "ما رواه الرئيس".
270	- بناء الأحداث في رواية "نزلاء الحراش".
281.....	- المكان في رواية "نزلاء الحراش".
292.....	- الزمن في رواية "نزلاء الحراش".
300.....	- الشخصيات في رواية "نزلاء الحراش".
309.....	- بناء الأحداث في رواية "تبحرين".
317.....	- المكان في رواية "تبحرين".
321.....	- الزمن في رواية "تبحرين".
327.....	- الشخصيات في رواية "تبحرين".
337.....	- خاتمة.
340.....	- ملخص.
341.....	- المصادر و المراجع.
.....	- الفهرس.