الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية السرد في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج

- مقاربة سيميائية-

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس في اللغة العربية في تخصص: نقد ومناهج

إعداد الطالبات :

عائشة طراد

نورة عازب أحمد

مارية لعويني

إشراف الأستاذ:

نعيم قعر المثرد

السنة الجامعية: 1436 – 1437هـ / 2015 – 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٩

قال الله عز وجل:

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴾

سورة النمل، الآية 19

شكر وتقدير

الحمد لله ذو الفضل والمنة، والصلاة والسلام على رسوله أكرم الخلق وهادي الأمة.

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك ولك الحمد والشكر بما أنعمت علينا من فضلك وهديتنا وعلمتنا وأنرت بصيرتنا ويسرت مسيرتنا، حتى تمكن إتمامها بفضل منك وحولك وقوتك ،فلك الحمد كله والشكر كله.

إلى شمعة من شموع الأدب أضاءت بنورها عالم الإبداع الروائي، إلى الروائي "واسيني الأعرج"

كما نتوجه بالشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذنا الفاضل "نعيم قعر المثرد"

الذي أمدنا بتجربته وصادق عونه وسرير توجيهه وإرشاده.

وإلى كل أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة حمه لخضر.

وإلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة من قريب أو بعيد.

مقدمة

تعد الرواية من أهم الفنون الأدبية في العالم العربي، وقد شاهدت تقدما ملحوظا منذ ظهورها، وهذا نظرا لاتساع فضاءاتها واتساع محتوياتها، لقد أصبحت قادرة على استيعاب العناصر والأسس الفنية التي يبنى عليها العمل الأدبي، ونظرا لأهمية تحليل الخطاب السردي الذي اكتسبها في ظل الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة، يعد جهود فلادميربروب في مرفولوجيا الحكاية وجهود البنيويين عامة؛ طرأت على السرديات تحولات جذرية وعميقة على صعيد المنهج والموضوع، فأصبحت بذلك الرواية الأكثر إستساغة للدخول بها في مقاربات إجرائية وهذا لما تمارس من إثارة وإغراء على الجمهور المتلقي سواء نقادا أو قراءا، ونظرا لأهمية هذا العنصر ارتأينا أن ندرسه ونطبق على رواية "نوار اللوز" **لواسيني الأعرج**، نسعى من خلالها الكشف عن بعض الأدوات التي يستخدمها الكاتب وطريقة توظيفها لتقديم الموضوع، فثمرة ذلك العنوان الموسوم بـ" البنية السردية" في رواية "نوار اللوز" **لواسيني الأعرج** مقاربة سيميائية والذي حاولنا من خلاله الإجابة عن الأسئلة الآتية:

-ماهي الآليات التي اتخذها الكاتب في نسج الرواية؟ وماهي روابط العنوان بمتن الرواية؟ وما هي الدلالة التي يحملها العنوان؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اتبعنا الخطة الآتية بحيث انقسمت إلى فصلين، الفصل الأول: دراسة نظرية للأليات السردية وقسمت إلى: (البنية: تعريفها وخصائصها) ثم أبحرنا إلى السرد (مفهومه، عناصره، وظائفه، أشكاله ومستوياته) ويليه بعد ذلك الزمن (مفهومه، أقسامه، أهميته، دور الزمن في تشكيل البنية السردية)، ثم بعد ذلك تطرقنا إلى المكان (مفهومه، أشكاله، أهميته) وبعد ذلك غصنا في الشخصية حيث تناولنا فيها: (مفهومها، أنواعها، علاقات السرد بالشخصية) وفي ختام الفصل النظري تعرفنا إلى السيمياء (تعريفه، إشكالية المصطلح اتجاهاتها).

أما الفصل الثاني فخصصناه للجانب التطبيقي ووسمناه "دراسة تطبيقية للبنية السردية في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج مقاربة سيميائية" وقد وضع هذا الفصل مجموعة من العناصر منها سيميائية الغلاف والعنوان والاستهلال ثم بعد ذلك تطرقنا إلى اللغة السردية والتي تناولنا فيها (الرمز، الأسطورة،

التكرار، الإيجاز) ليليه بعد ذلك (سيميائية الشخصيات ودلالاتها) أما عن العنصرين الأخيرين فقد درسنا فيهما (سيميائية الزمان والمكان).

ومن أهم ما دفعنا إلى اختبار هذا الموضوع الفضول العلمي والتعرف على أهم الخصائص الفنية للرواية عامة والجزائرية خاصة.

ولإثراء بحثنا اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع ، أهمها:

عبد الملك مرتاض في كتابية "نظرية الرواية وتحليل الخطاب السردي" وأيضا سعيد يقطين في تحليل الخطاب السردي وكذلك رشيد بن مالك في السيميائيات السردية.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا خلال بحثنا هذا هو تشعُّب الموضوع وكثرة المراجع التي صعَّبت علينا التحكم في المعلومات.

وفي الأخير نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل المتواضع، ونأمل أن تكون قد أضفنا ولو قطرة في بحر أدبنا العربي من خلال هذا البحث المتواضع.

المدخل

مفاهيم عامة

أولا: تعريف الرواية

ثانيا: اشتراكها مع الأجناس الأدبية الأخرى

ثالثا: تطورها

رابعا: خصائصها

أولا: الرواية:

1) مفهومها:

تعد النصوص السردية اليوم من أبرز النصوص الأدبية المتناولة من طرف النقاد والدارسين، وقد بدأ هذا الاهتمام منذ وضع بروب منهجه الوظائفي لدراسة الحكاية، ثم جاءت بعده موجة من المهتمين الذين اشتغلوا بالنص السردي، فكشفوا الأهمية التي تكتسبها هذه الأشكال، ومن ثم فتحو الباب أمام الدارسين الذين راحوا ينقبون ويبحثون في مختلف النصوص.

ولما كانت الرواية من أهم الأشكال السردية، فإنها احتلت الصدارة في تلك الدراسات ولا تزال محل اهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع البشري، تطرح بطريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان وتشغله، فكما استطاعت أن تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية، استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان، تجد فيها القارئ والباحث على حد سواء ما يبحث عنه[1]، فما هي الرواية وما هو مفهومها؟

قبل أن نعرج على تعريف لمفهوم الرواية سنتعرف بادئ ذي بدئ على اصل اشتقاق الكلمة، وستكون البداية من المعاجم للعربية فالأجنبية.

أ–لغة:

–في المعجم العربي:

يقول ابن منظور في لسان العرب: رَوِيَ: قال ابن سيده في مقتل الألف: رُوَاوَةُ موضع من قبل بني مُزَينَة.

وقال في مقتل الياء: رَوِيَ ما الماء بالكسر، ومن البن يَرْوِي رَيًّا وَرَوْيٌ أيضا.... وَرَوِيَ النبت وترَوَّى تنَعّمْ....

ويقال: رَوَيْتُ على أهلي أرْوَي رَيَّة. وقال ابن السكيت: يقال رَوَيْتُ القوم أرويهم إذا اسْتَقْتُ لهم.

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي– دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني–، ط1،عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2010، ص01.

رَوِيَ السَّاقي، والرَّوِيُّ الضّعيف، والسَّوِيُّ الصحيح البدن والعقل، وروى الحديث والشعر يرويه رواية وتَرَوَّاهُ، وفي حديث – عائشة رضي الله عنها- أنها قالت: تَرَوَّوْا شِعْرَ حُجَيَّة ابن المُضْرّب فإنه يعين على البرّ، وقد رواني إيّاه، ورجل راوٍ.

وراية كذلك إذا اكثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّوَايَة. ويقال رَوَى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. وقال الجوهري:

رَوَيتُ الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ. ورَوَيتُه الشعر تَرْوِية أي حملته على روايتِهِ، وأرْوِيتُهُ في الأمر: أن تنظر ولا تعجل.

والرّويَّةُ: التفكر في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموزة. وفي حديث عبد الله: شَرُّ الرَّوايَا رَوايا الكذب. قال ابن الأثير هي جمع رَوِيَّةٍ وهو ما يُرَوَّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يُزَوِرَ وُيَفكِرَ[1]

المعجم الغربي:

Roman n.m. Récit qui raconte une histoire imaginée[2]

وتعني لفظة "رواية" في القاموس الفرنسي: حكاية لقصة متصورة أو متخيلة.

وبمقارنة أصل الاشتقاقين نلاحظ أن "رواية" بمعنى "حكاية" لم تعرف في القواميس العربية على عكس القواميس الغربية.

ب- اصطلاحا:

يبدو أنه من الصعب تحديد مفهوم مصطلح "رواية" منذ نشأتها إلى غاية اليوم، لأنها تتخذ " لنفسها ألف وجه، وترتدي هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"[3].

[1] ابن منظور، لسان، دار صادر، بيروت، مج6،ط4، 2005، ص271-272-273.

[2] Larousse junior. Dictionnaire. Larousse. Paris. 2003. P944.

[3] عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع ص9.

ولأنها في " ماهيتها وأصولها ومدونتها وحتى في مجرد تعريفها... محل خلاف بين الدارسين وذلك لتباين النتائج المنسوب إليها، ولاختلاف كتابها أيضا، فقد مارسها أدباء وساسة ورجال دين ومغامرون (...)، ولاختلاف زوايا نظر دارسيها: فثمة من اهتم بموضوعها، أو بشكلها أو بسمات خطابها أو بمرجعياتها الاجتماعية أو العقائدية..."[1].

فهناك من عرفها على أنها " نوع من القصة، والقصة لفظ جامع تنطوي تحته أجناس وضروب لا تحصيها عد"[2]، لذلك نجد أيخنباوم" بين القصة والرواية حيث اعتبر الرواية شكلا تلفيقيا، أما القصة فهي شكل أساسي وهي عنده منحدرة من التاريخ والأشعار، أما الرواية فقد جاءت من الخرافة، وتبنى القصة على قاعدة تناقض، تهتم بالاختصار ولا يكون ذلك في الرواية، كما أن هناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية، وهذا ما لا نجده في القصة القصيرة لاحتواء الرواية على حبكات متوازية، وتمثل النهاية في الرواية انحدار وتكون وقوفا عند القمة في القصة القصيرة.[3]

" فالرواية "وعد" بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة"[4].

وهناك من حددها في شكل نمط سردي، يرسم بحثا إشكاليا، يقيم حقيقية لعالم متقهقر، في تنظيم (لوكاتش) و (جولدمان).

والرواية، هي الطابع المتشابه، عند (كريستيفا) في عملها عن (نص رواية) حيث أن وحدة العالم، ليست حدثا، بل هي هدفا يقتحمه عنصر دينامي"[5].

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي،2000، د ط ،ص18.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث ،مركز النشر الجامعي، د ط ،ص15.

[3] عبد القادر شرشار، تحليل خطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي لنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص131.

[4] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص152.

[5] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص102-103.

وهناك من أعطى الكاتب أحقية تبنيها كونها "نشئ جديد، وعالم بديع، هي من إنشاء الروائي. هي العالم الخاص الذي يتأوب الكاتب الروائي فيخرجه لغة كأنها تصور واقع التاريخ وحقيقة الفلسفة"[1].

ومن النقاد الذين أحاطوا الراوية بالعناية والاهتمام في كتاباتهم، نجد رولان بارط (R.Barthes).، وذلك لأن "الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع، وأن الرواية تبدو وكأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي تجره معه، ويحتويه في داخله ومن الآية على أن الرواية تعد شكلا من أشكال التعبير الاجتماعي المحتذى به أن كثيرا من الروائيين نالوا جائزة نوبل"[2].

ثانيا: اشتراكها مع الأجناس الأبية الأخرى:

من منا لم يقرأ رواية ما ويلحظ تزاوجها وفنونا أدبية أخرى؟ فهي "تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة".

فهي مثلا تشترك مع الملحمة " في طائفة من الخصائص، وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسدها في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك بأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون هذه شرعا وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا[3]، كما أن الملحمة أطول من الرواية.

ومما لا شك فيه أنها تشترك مع الشعر، وهذا لأنها شديدة الحرص على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ذلك بأن النثر، هو قبل كل شيء، إنها تمثل اللغة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى بلغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة، فتسعى، على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنف في الأدبية"[4].

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص5.
[2] المرجع نفسه، ص48.
[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الراوية، ص10.
[4] المرجع نفسه، ص11.

ولأن الفن الرابع "أبو الفنون" بكل ما تحمل هذه الكلمة من معاني فإنه لا ضير إن لم نقل من الضروري أن نجد الرواية تشترك معه، ويكون ذلك في "أهم ما تستميز به المسرحية، وهو الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث. فلا تكون مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك".[1]

فلعل هذه الأسباب مجتمعة... أن تقضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى"[2].

ثالثا: تطورها:

وكأي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى لم تقف الرواية " محلك سر، بل تبلورت وتطورت" تطورا جوهريا في مستوى رؤية الزمن وممارسته بالمقارنة مع الأنواع القصصية السائدة قبلها (وخاصة الأسطورة والملحمة والخرافة)"[3].

"وابتعدت عن أصولها الحكائية، وغدت مزيجا من الحوارات والأوصاف والتأملات"[4]، وأصبحت "أعمق مدلولا، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع، وترقيق العواطف وصلقها (دون أن تكون بالضرورة مما يندرج ضمن الأدب التعليمي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغاب، بالعمق والأصالة الفكرية"[5].

فالرواية إذا قبل أن تصل إلى ماهي عليه اليوم ذات جذور وأصول فنجد أنها مدلول حاصل من ترجمة اللفظة الفرنسية "Roman" وهي لفظة من أصل لاتيني ظهرت في بداية القرن الثامن عشر، وأطلقت –أول أمرها– على لغة السواد الأعظم من الناس آنذاك... تميزها من اللاتينية التي هي اللغة "الفصحى الراقية" المستعملة عند العلماء والساسة وأهل الكنيسة، ومن هذه "اللغة الهجينة" كانت نواة اللغة الفرنسية فيما بعد، ثم سرعان ما أطلقت هذه اللغة "الجديدة" على جميع ما تستعمل فيه "كتابة" أو إنشادا أو رواية"...، وعلى هذا النحو شملت لفظة "Roman" مدلولا جديدا قوامه بعض

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] المرجع نفسه ص12.

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص20.

[4] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص131.

[5] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص49.

الأعمال القصصية التي أخذت في الظهور منظومة ومنثورة للتعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصلة بحياة الطبقة الشعبية انذاك".[1]

أما اليوم فالرواية تعرف " في نهاية قرننا العشرين انتشرت انتشارا هائلا، خصوصا في أوربا وأمريكا الشمالية منها والجنوبية، ولكن أيضا في اليابان وحتى أقصى المعمور، تزدهر الروايات وتتوافد وتتكاثر. ومن حيث الكم تهيمن الرواية على الأدب: إنها تكتب وتقرأ وتباع في كل مكان تقريبا، أينما وجد من يقرأ ويكتب ويشتري، أي في البلدان المتطورة وبشكل أعم حيثما يفرض التواصل المكتوب نفسه ويتغلغل. وسبب كونها نوعا عالميا تقريبا، ووليدة الطباعة والعالم الحديث، فاسمها اليوم يدل على مسميات لا تحصى".[2]

ويبدو أنه رغم هذا التطور إلا أن الرواية تعتبر "النوع الوحيد المفتقد للقواعد فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل."[3]

رابعا: خصائصها:

يبدو أن علاقة فن " الرواية" بباقي الفنون الأدبية الأخرى "جعله يجلب أنظار المنشغلين بحقل الأدب خاصة في العصر الحديث، وبالضبط في أوروبا، حيث ظهرت عدة روائع استفزت أقلام العديد من النقاد مدة طويلة ولا تزال"[4].

ورغم هذه العلاقة إلا أن الرواية تتميز عن غيرها كونها "متفردة بذاتها، فلأنها ليست، فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة فهي طويلة الحجم، ولكن دون وصول الملحمة غالبا، وهي غنية بالعمل اللغوي ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة، وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، ص20.

[2] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبال للنشر، الداء البيضاء، ط1، 2001، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي – دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني–، ص1

عادية، وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها".[1]

"وإذا كان تعقد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرد انعكاس للواقع، فإن الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء. لكن إذا علمنا أن تحويل الواقع إلى نص سردي يتم من خلال الكاتب الذي يظل مهما كان إنسانا تجتمع فيه الذاتية والموضوعية، الخصوصية والعمومية، أدركنا أن الواقعية بمعنى المطابقة بين النص والواقع أمر مستحيل، من هنا إلى جانب عوامل أخرى جاء تنوع التجليات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة، وكذلك تشابهها في ان واحد"[2]

يظهر من كل هذا أن المؤلف لا يملك بالضرورة كل مفاتيح عمله أو أعماله وأنه بعد أن قال قوله في صورة رواية أو قصة يكون قد بذل كل ما لديه أو على الأقل أهم ما لديه، وبأن الروائي حين ينتج عالما سرديا متخيلا، يتميز عادة بالتعقيد والتشعب."[3]

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

[2] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2009، ص58.

[3] إبراهيم سعدي، دراسات و مقالات في الرواية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،2009،ص83.

الفصل الأول

دراسة نظرية

المبحث الأول: ماهية البنية

المبحث الثاني: ماهية السرد

المبحث الثالث: ماهية الزمن

المبحث الرابع: ماهية المكان

المبحث الخامس: ماهية الشخصية

المبحث السادس: ماهية السيمياء

المبحث الأول: ماهية البنية

المطلب الأول: تعريفها

أ/لغة: البنية مصطلح مشتق من الفعل اللاتيني "Strute" أي "بنى" وهو الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها[1] وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء أو الكيفية التي شيد عليها.

ولها في المادة اللغوية اشتقاقات عديدة: (البِنْيَة، البُنْيَة، البِنَايَة، البِنَاء...)، وعند الجوهري: البُنَى بالضم، مثل البِنَى بالكسرة، ويقال: بُنِيَة وبَنَى، وبُنْيَة وُبنَى، مثل: جُزْيَة وجَزَى، ذلك صحيح البُنْيَة أي الفطرة وأَبْنِيَة الرجل، أعطيته بناءا وما يبني به داره.[2]

ب/ اصطلاحا: لقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك.

فمفهوم البنية عند عبد الرحمان الحاج صالح هي "وسيلة من الوسائل لحصر الجزئيات ولولا البنية لما استطاع الإنسان أن يفكر بل لما استطاع أن يدرك الإدراك الحسي، الظواهر والأمور، التي حوله"[3]. ويقول جورج مونان: "إن كلمة بَنَى لها رواسب وأعماق ميتافيزيقية فهي تدل أساسا على البناء بمعناه العادي"[4].

والبنية عند جان بياجه هي "نسق من التحولات له قوانين الخاصة باعتبارها نسقا، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو تهيب بأية عناصر أخرى تكون

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأبي، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص136.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج18 مادة (بني)، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة، دط، دت، ص96-101.

[3] خولة طالب إبراهيم، مبادئ في اللسانيات، دار القضية للنشر، الجزائر، ط2، 2000-2006، ص16.

[4] جورج مونان، مفاتيح اللسانيات، البنيوية والعمل الأدبي، دط، دت، ص32.

خارجية عنه.[1] والبنية عنده تتألف من ثلاث عناصر هي: الكلية أو الشمول والتحولات والضبط الذاتي.

المطلب الثاني: خصائص البنية عند جان بياجه:

أما عن خصائص البنية التي أشار إليها جان بياجه في تعريفه فهي ثلاث خصائص نذكرها كالآتي:

1- **الكلية أو الشمول**: "Totalite" هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين، المميزة للنسق[2]. وتعني هذه الخاصية خضوع العناصر التي تشكل البنية لقوانين تميز المجموعة كمجموعة أو الكل ككل واحد.

2- **التحولات (التحول)**: أما عن خاصية التحولات، فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات، لأنها دائمة التحول[3]. كما أن هذه السمة تعبر عن حقيقة هامة في البنيوية، وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي دائما تقبل من التغيرات ما يتضمن من الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته، فالأفكار التي يحتويها النص الأدبي مثلا تصبح بموجب هذا التحول سببا لبزوغ أفكار جديدة.[4]

3- **الضبط الذاتي**: أماعن خاصية الضبط الذاتي، فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها لتحافظ على وحدتها واستمراريتها وذلك بخضوعها لقوانين الكل وبهذا يحقق لها نوعا من "الانقلاب الذاتي" وتعني به أن التحولات الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها، و إنما تولد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية.[5]

---

[1] إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، القاهرة، 1976،دط، ص30

[2] ميجان روبلي وسعد البازعي، دليل النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، لبنان،ط4، 2008، ص56.

[3] ينظر: جان بياجه، البنيوية، تر عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدان، بيروت، ط4، 1985، ص8.

[4] المرجع نفسه، ص8.

[5] المرجع نفسه، ص9.

المبحث الثاني: ماهية السرد:

حظيت الأبحاث العلمية المشتغلة بالسرد باهتمام كبير من ظهور الشكلانيين الروس، الذين وضعوا أسسا لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، واللغة وذلك في محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي، هادفين من وراء ذلك إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية"[1]

المطلب الأول: تعريفه

أ–لغة/

–في المعجم العربي:

جاء في لسان العرب: السَّرْد في اللغة: تُقَدِّمَهُ شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث وَنَحْوَه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه.

وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذَرٍ منه، والسَّرْدُ المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يَسْرُدُ الصَوْمَ سَرْدًا، وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسْرُدُ الصيام في السفر فقال: إن شئت فصم و إن شئت فأفطر، وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، فالفرد رجب وصار فردا لأنه يأتي بعده شعبان وشهر رمضان وشوال والثلاثة السَّرْدُ: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم"[2]

- في المعجم الغربي:

Narration N.F.(lat.narratio.onis)1- Recit. Exposè dètaille d'une suite de faits. 2-Manière dont ces Faits sont racontes.[3]

أي هو تقديم لسلسلة من الوقائع والحقائق بالتفصيل، وهو الطريقة التي يتم بها تقديم الحقائق.

ب– اصطلاحا/

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، دط، دت، ص124.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج7، ط4، 2004، ص164.

[3] Le Petit Larousse. P723.

"لقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما بموضوع السرد، لكنها لم تتوقف طويلا عند هذه الوسيلة الجبارة في الفنون القصصية والروائية والملحمية، فقد عدته عنصرا من عناصره فن القص، بيد أن نظرة نقدية دقيقة تعتمد على الاستقرار والتحليل، ستكشف حالا أن السرد وسيلة لبناء العنصر الفني، ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصرا، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر، وواضح الاختلاف الكبير بين هذا وذاك، ولهذا ، فلابد من التقرير هنا، أن السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه"[1]

يعتبر السرد العربي من القضايا التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب"[2]، فهو مفهوم جديد،"... ومعنى ذلك أننا لم نكن نستعمله في كل ماكنا نشتغل به ونبحث فيه بصور عديدة وتحت تسميات مختلفة تتصل به بوجه أو بآخر"[3]

وهو قديم قدم الإنسان العربي. وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك. مارس العرب السرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا بصور شتى"[4]

المطلب الثاني: عناصر السرد

1) الزمن أو النظام الزمني: تنبه النقد الحديث بمناهجه الأسلوبية والبنيوية والسيميائية إلى الظاهرة الزمنية في السرد وفق إجراءات موضوعية ومكنت من التميز بين أنواع الترتيب الزمني. إن دراسة النظام الزمني للسرد تقوم على مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، وترتيبها وفق زمن

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي دار النشر المركز الثقافي في العربي، ط1، 1990، ص116.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] المرجع نفسه، ص65-66.

الرواية من ناحية أخرى، وهناك طريقتان للمقارنة الأولى داخل المقطع السردي الواحد أي البنية الصغرى، والثانية داخل الموضوعات السردية في الرواية أي البنية الكبرى.[1]

ودراسة أي نظام زمني لقصة ما ليس إلا "مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية وتستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون الصفر التي يتفق فيها الزمان".[2]

والبنائية لها وجهة نظر في النظام الزمني فهي لا توجب تطابق أحداث روائية ما أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، حيث أن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في بناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكاتب تفرض ذلك وهذا راجع إلى دعم قدرة الراوي على سرد عدد من الوقائع في آن واحد.

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يَتَقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.[3]

2)- الرؤية السردية: وردت لفظة الرؤية السردية في النقد الأسلوبي بمصطلحات عديدة منها: الرؤية، وجهة نظر، المنظور، البؤرة، التبئير، هذه السميات في مجملها هي ما يعبر به السارد عن موقفه من العالم ونظرته إليه. وفي الخطاب الروائي أو القصص لا يمكن حصر الرؤية السردية في شخصية أو حدث وإنما نجد ذلك في عموم الخطاب، فإنما يهدف السارد إلى تبليغه في المحتوى السردي للرسالة يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية[4]. والواقع أن توما تشفسكي كما سبق الذكر هو من سبق غيره إلى تحديد زاوية الراوي هذه وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، وفي الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي "جان بويون" في كتابه «الزمن والرواية» أول من فصل القول في زاوية الرؤية هذه، ونتعرض هنا لزاوية الرؤية السردية للراوي كما وضعها جان بويون معتمدين في

[1] ينظر: نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل خطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة الجزائر، دط، دت، ص167.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية–، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص44-45.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73 .

[4] ينظر: مجموعة من الطلاب، البنية السردية في رواية موسم الهجرة الشمال للطيب صالح، مذكرة تخرج، 2011/2012، جامعة الوادي ،ص34.

ذلك على مقال لـ" تودوروف" بعنوان «معولات الحكي» والجدير بالذكر أن تودوروف اعتبر مجموعة زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي[1]:

أ) الرؤية من خلف (الراوي> الشخصية الحكائية): وهذه الطريقة غالبا ما تستخدم في الحكي الكلاسيكي، فالراوي يكون عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية فبمقدوره أن يصل إلى كل مشاهد، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال في إدراك رغباتهم مثلا تلك التي ليس لهم بها وعي وهم أنفسهم فكأن الراوي هنا دائم الحضور فهو يسير الشخصية بمشيئته.

ب)– الرؤية مع (الراوي= الشخصية الحكائية): وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل مما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، قد تكون الشخصية نفسها هي التي تقوم برواية الأحداث.

إن الرؤية أو العلاقة المتساوية بين الراوي والقارئ يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع. وقد تكون الشخصية سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي.[2]

فنجد الكاتب في هذا المقام يعمل جاهدا على أن تكون رؤيته مع رؤية الشخصية المحورية فيصفها من الداخل ليصل إلى نفس الرؤية عنده.

ج)– الرؤية من الخارج (الراوي < من الشخصية الحكائية): فالراوي لا يعرف هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص37

[2] المرجع نفسه، ص47-48

الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال ويرى تودوروف أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا أمرا اتفاقيا وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه.[1]

إذن فالرواية تتضح من خلال السلوك المادي للشخصيات التي تختلف في رؤيتها مع رؤية الراوي أو الكاتب.

وعموما فإن الرؤية في الطريقة التي يستطيع الراوي أو الكاتب أن يهيمن بواسطتها على العالم الحكائي، بما فيه من شخصيات رئيسية أو ثانوية.

المطلب الثالث: وظائف السرد

1/ الوظيفة السردية:

وهي وظيفة بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية[2].

2/ الوظيفة التنسيقية:

يمكن للزمن أن يتحرر، فلا تتوالى الأحداث كما وقعت، بل قد تقدم أو تؤخر أو تتوقف ،إذ أن السارد يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي، وقد ينص على هذه الوظيفة حين برمج السارد عمله مسبقا.[3]

3/ وظيفة انتباهية:

هي إحدى الوظائف الرئيسية للتواصل التي يمكن بها بنية أي فعل من أفعال التواصل (اللفظي أو توجيهه. فعندما يتم التركيز في فعل التواصل على " قناة الإتصال") contact (عوضا عن أي من العوامل الاخرى المكونة للتواصل) يكون لهذا الفعل " وظيفة انتباهية"، وخاصة، تلك الفقرات السردية التي تركز على الصلة السيكولوجية بين " الراوي" narrator و " المروي له" narratee" إن بالإمكان القول أن ملفوظا مثل ("أيها القارئ هل تتابعني، أم تراني أغرقتك في التفاصيل التي أرويها؟").[4]

---

[1] المرجع السابق، ص48

[2] سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت، ص107.

[3] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي، دار فارس، بيروت، لبنان، دط، دت، ص48.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات ، تر السيد إمام ، مختارات ميراتي للنشروالمعلومات،القاهرة،مصر،ط1، 2006، ص147.

4/ وظيفة الاستشهادية:"testimonial" :

وتظهر هذه الوظيفة مثلا: حيث يثبت السارد في خطابه والمصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة ذكرياته كأن يقول: وقعت هذه الحادثة، إن كنت أتذكرها جيدا.[1]

5/ وظيفة تعليقية أو أيدولوجية: "commentative l'deologique":

تتمثل هذه الوظيفة في التعليق على الأحداث، ويتكلف بها الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحوار، فتحول إلى الوعظ المباشر، وتظهر من خلال الأوصاف الحسنة أو السيئة التي سندها الراوي إلى شخصياته.[2]

6/ وظيفة تأثيرية أو الإفهامية: "impressive. Cohative"

وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة اقناعه أو تحسيسه، وتبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية.

7/وظيفة الانطباعية أو التعبيرية "expressive":

وتسمى أيضا بالانفعالية حيث تركز على المرسل أو الراوي ففي فقرات التي وقعت حينذاك[3]، ويتبوء السارد مكانة مركزية في النص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتبرز هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو الشعر[4].

المطلب الرابع: مستوياته وأشكاله

أ/ مستوياته:

المستوى: هو الذي يتموقع فيه الكائن أو حدث أو فعل سردي بالنسبة للحكي.[5]

ومستويات السرد هي :

[1] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي، دار فارس، بيروت، لبنان، دط، دت، ص48.

[2] جميل جاكر وسمير مرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة ،ص110.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات ،تر السيد إمام ص57.

[4] جميل جاكر وسمير مرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة ص110.

[5] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص107.

1/ المستوى الاول "Enternal narrator": أو بمصطلح جيرار جينيت " intradigetic narrator"[1] وهو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى فعندما يكتب مؤلف رواية أو أقصوصة يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية.[2]

2/ المستوى الثاني: وهو ما يمثل جزءا من الحكي ويكون متضمنا أو منضويا تحت حكي آخر أي تحت سرد أولي[3] ويتحقق عندما تبدأ شخصية من شخصيات السرد الابتدائي سردا اخرا ثانويا ترويه شخصية من شخصية السرد الإبتدائي.[4]

- العلاقة بين هذين المستويين:

أول علاقة بين هذين المستويين علاقة سببية مباشرة الابتدائي وأحداث السرد من الدرجة الثانية.[5]

وهناك علاقة أخرى تربط بين السرد الابتدائي والسرد الثاني تسمى بعلاقة الأغراض[6]وهي علاقة علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية – زمانية بين السرد الابتدائي و الثانوي بل هي علاقة تباين أو مجانسة.[7]

ب/ أشكاله: تنقسم الضمائر في اللغة تبعا لمنطق الأشياء إلى ثلاثة أقسام هي: (المتكلم-المخاطب-الغائب) فكل سارد قد حكم عليه سلفا بالتداول بين هذه الضمائر الثلاثة، وهذه الضمائر هي:

[1] عمر عبد الواحد، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1،ص13.
[2] سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، ط1، د ت، ص104.
[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات،ص107.
[4] عمر عبد الواحد، شعرية المسرحية، ص15.
[5] سمير مرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ص104.
[6] عمر عبد الواحد، شعرية السرد، ص16.
[7] سمير مرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص104.

1) **السرد بضمير الغائب:** وقد عرفه نورمان فريدمان بأنها:

"الحكاية التي سردتها شخصية واحدة" وهو على شكل سرد محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول الرواية ، أي لا يكون إحدى الشخصيات وإنما يتبنى وجهة نظر ،أو وجهات نظر[1]، وقد شاع استعماله لدى الشفويين أولا، ثم بين السُراد الكتاب في الأخير جملة من الأسباب منها[2]:

- يتيح للكاتب الروائي أن يعرف بشخصياته، وأحداث عمله السردي.
- يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي
- تجنب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء الفهم، لكونه ألصق وأنسب بالسيرة الذاتية منه بالرواية.[3]

2/**– السرد بضمير المتكلم:** في هذا النوع من السرد يتحدث الكاتب بضمير المتكلم على لسان البطل أو البطلة أو تسند عملية السرد إلى الراوي، وغاية هذا النوع من السرد هو وضع بعد زمني بين زمن الحكي – زمن الحدث حال كونه واقعيا – وفي أبسط طريقة لعرض حوادث القصة وتطويرها ويأتي هذا الضمير في المرتبة الثانية من حيث الأهمية وذلك بأنه استعمل في الخطابات السردية منذ القدم[4]،فمثلا: "شهرزاد كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارات (بلغني)[5]، ولضمير المتكلم المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية ومن جمالياته:

- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي
- دمج الحكاية المسرود في روح المؤلف[6].

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص154.
[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.
[3] المرجع نفسه، ص153-154.
[4] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي، ص44.
[5] المرجع نفسه، ص44.
[6] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159.

3)– **السرد بضمير المخاطب:** وهو الأقل ورودا من الضربين الاخرين، ويأتي في الدرجة الثالثة من حيث التصنيف، واحداثه نشأت في الكتابات السردية المعاصرة، ويأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي في ضمير المتكلم[1].

وقد اشتهر باستعماله الروائي الشهير "ميشال بيتور" في روايته الشهيرة "العدول"، أو التحويل[2]، ويعد ميشال بيتور أول من استخدم ضمير المخاطب بمنهجية، فأثبت أنه يمكن أن يكون ندا عنيدا لضمير الغائب والمتكلم معا، حيث يقول فيه " إن ضمير المخاطب، أو لأنه يتيح أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها"[3]

ونجد في مزايا هذا الضمير أن يجعل السارد مرتبطا أشد الارتباط بالشخصية الروائية ملازما لها، وملتصقا بها، مزعجا إياها، فلا يترك لها أي حيز في حرية الحركة، وحرية التصرف[4]، أي أن السارد الحاضر الغائب هو الذي يكون حاضرا وغائبا في السياق الواحد[5].

المطلب الخامس: المفارقات الزمنية للسرد:

نظام الزمن (المفارقات): يرى الناقد الفرنسي جيرار جنيت أنه "حين يبدأ مقطع سردي في رواية ما، بإشارة كهذه "قبل ثلاثة أشهر" يجب أن ندرك أن هذا المقطع قد أتي متأخرا في نقل الخبر وقد كان يجب أن يحل مقدما في الرواية [6]" أي أن السرد أورده متأخرا، لذلك فإن المفارقة الزمنية أسلوبان، أسلوبان، الأول يسير باتجاه خط الزمن، أي سيق الأحداث، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس، أي حالة الرجوع إلى الوراء، وذلك قياسا بالنقطة التي بلغها السرد، ويصطلح على هذين الأسلوبين بالاسترجاع Analepse والاستباق Prolepse.

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص197.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163.

[3] المرجع نفسه، ص165.

[4] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي، ص45

[5] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163.

[6] ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة ونشر وتوزيع الجزائر 2010، دط،ص17.

ومن هنا يصبح الاسترجاع والاستباق أساس المفارقة الزمنية، وكل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية، التي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدأ المفارقة، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة، وأن دراسة نظام الزمن تعني مقارنة ترتيب المقاطع الزمنية بترتيب المقاطع النصية، الناتجة عن ازدواجية الزمن الداخلي (زمن الوقائع المتخيلة) .[1]

1/ الاسترجاع: هو عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي يبلغها السرد وتسمى أيضا الاستذكار "Retrospection"[2]

وللاسترجاع أنواع تصنف إنطلاقا من العلاقات التي تربطه بمستويات السرد وهي:

استرجاع خارجي: (**A. Externe**) وهو الذي يعود إلى ما وراء الإفتتاحية، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الإفتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل وخاص به، ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية.[3]

استرجاع داخلي (**A.interne**) وهو الذي يستلزم خط زمن السرد الأولي و ينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى.[4]

استرجاع مزجي (**A. Mixte**) ضرب الاسترجاع تكون نقطة مداه قبلية (Anterieur) وسعته بعدية (Posterieur) وذلك بالنسبة للسرد الأولي، وبالتالي فهي تجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي.

استرجاع جزئي (**A. Partielle**) هو نمط ينتهي يقطع دون الرجوع إلى الحكي الاول"[5]

استرجاع تام (**A. Complete**) هو الذي يعود ليتصل بالحكي الأول دون فصل الاستمرارية بين مقطعي الرواية.[6]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص17.

[2] ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص80

[3] ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند طبيب صالح، ص18.

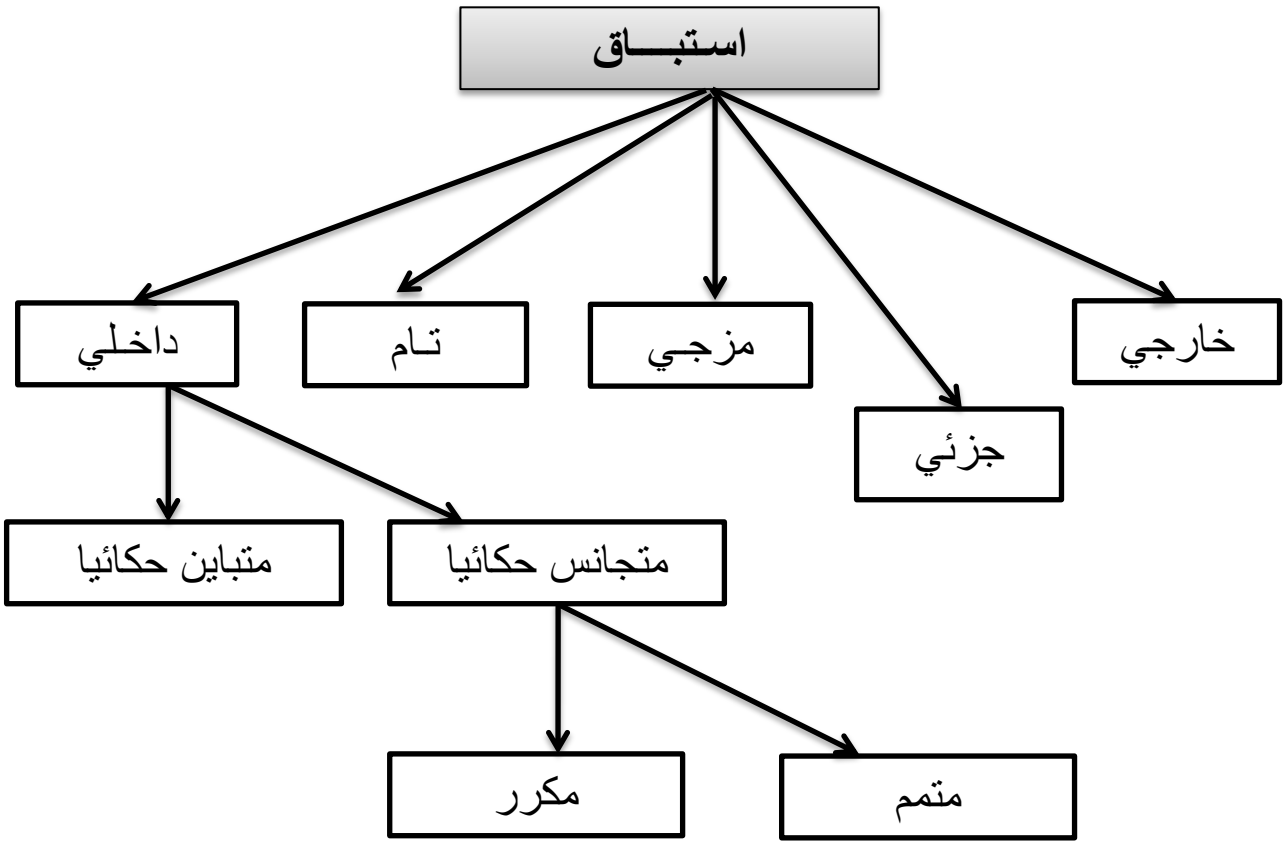
[4] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص18

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص19

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص19

2/ الاستباق: هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا، وتسمى في النقد التقليدي عملية سبق الاحداث Anticipation وهو إحدى تجليات المفارقة الزمنية على مستويات الزمن ويطرح في تقسيماته الإشكالية نفسها التي يطرحها الاسترجاع[1].

ترسيمة الاستباق[2] :



[1] ينظر: المرجع السابق، ص20

[2] المرجع نفسه، ص 22.

المبحث الثالث: ماهية الزمن (tense)

المطلب الأول: تعريفه

أ) **لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور، أن مادة "زمن" اسم لقليل الوقت وكثيرة وجمعت أزمان، وأزمنة، وأزمن.[1]

ويرى عبد المالك مرتاض: "أن الزمان مشتق معناه من" الأزمنة"، بمعنى الإقامة ومنه إشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه، قال الرجل زمن، والقوم زمنى".[2]

ب) **إصطلاحًا** : هو مجموعة العلاقات الزمنية- السرعة، التتابع، البعد... إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية.[3]

أو هو الترتيب الزمني، "order" المسافة، "distance" ، السرعة، "speed" ... إلخ، القائمة بين الموقف والأحداث المروية و سردها، بين القصة "story"، والخطاب، "discourse" ، المروى "narrated"، "narrating" والسرد ، ولقد جادل علماء النفس مرارًا وتكرارًا هم ودارسو الرواية التخييلية والأدب (بوهلر، ينفنيس، فاينريش) بأن بالإمكان تجميع الأزمنة تحت مقولتين رئيسين:

- الأزمنة المتعلقة ب"نسق" المعينات deicticsystem نوع " أنا" و"هنا" و"الآن".

- والأزمنة المتعلقة بمقام التلفظ (مثلا، المضارع التام، "لقد تناول طعامه". التي تربط حدثًا ماضيًا بالزمن الحاضر) ، وأزمنة لا تتعلق بمقام التلفظ (مثلا، الماضي المنتهي "اكل " الذي يشير إلى حدث وقع في الماضي دون أن يربط بالزمن الحاضر)[4]

- أما التيارات الفلسفية القديمة، سواء كانت الفلسفة الإسلامية أم قبلها على وجود الزمن تضاربت آرائهم حوله فهناك فريقًا من الفلاسفة والمفكرين أنكروا وجود الزمن من حيث المبدأ، وهنا يمكن أن نطلق عليهم أصحاب مذهب النفي- لكن هناك فئات رفضت هذا المبدأ وأكدت على فساد قضاياه

[1] ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، دط، دت، ص 193.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993 ص 167.

[3] برنس جيرالد، مصطلح السردي، تر عايد خزاندار، مشروع القومي للترجمة، ط1، قاهرة مصر، ص 231

[4] برنس جيرالد، قاموس السرديات، ص198

وأثبتت وجود الزمن، ونسميهم أصحاب مذهب الإثبات، وهناك فئة أخرة تعادلت أمامهم، فلم يستطيعوا أن يثبتوا أو ينفوا، وهم أصحاب المذهب اللا أدري.[1]

المطلب الثاني: أقسامه.

1) الزمن المتواصل: الزمن المتصل، هو غير الزمن المتواصل، وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصوير، على حين أن الزمن المتواصل يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الإلتقاء، أو الإستبدال بما سبق من الزمن وبما يلحق منه في التصور والفعل، كما يمكن أن نطلق على هذا النوع من مصطلح" الزمن الكوني"[2]

2) الزمن المتعاقب: حيث نجد بأن هذا الزمن دائري لا طولي، وذلك لكونه يدور حول نفسه، وهذا يعني أن بعضه يعقب بعضه، ولأن بعضه يعود على بعضه، فهذا ما يجعل منه حركة لا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة، أو متفقة، مما يجعل هذا الزمن ناسخا لنفسه من جهة، ومُمَرِرًا لمساوئه المجسدة في تغير العالم الخارجي من جهة أخرى.

3) الزمن المنقطع، أو المتشظي: وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين، أو حدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، ومدد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة، ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدًا، فهو زمان طولي، لكن متصف، بالإضافة إلى ذلك، بالإقطاعية لا بالتعاقبية .

4) الزمن الغائب: وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين– الرضيع)، والصبي أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا، حيث إن الصبي في سن الثالثة والرابعة، وبما قال أمس وهو يريد الغد وهو إنما يريد الأمس كما لا يعرف في هذه السن المبكرة كبير شيء عن الاتجاهات، بحيث لا يميز بين اليمين واليسار قبل الخامسة، وهذا مدروس ومعروف لدى العلماء.[3]

---

[1] ينظر: أحمد عواد، أضواء على مشكلة الزمان في فلسفة إسلامية، وزارة الثقافة، عمان، 1992 ،دط ،ص 32

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 22-203

[3] المرجع نفسه، ص203

5) الزمن الذاتي: وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا" الزمن النفسي" وقد نبه له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه منذ القدم، كما يفهم من قول شاعرهم القدم:

نُبِّئْتُ أَنَّ فَتَاةً كُنْتُ أَخْطُبُهَا عُرْقُوبُهَا مِثْلُ شَهْرِ الصَّوْمِ فِي الطُّوَلْ

فشهر الصوم من الوجهة الموضوعية، هو شهر لا يزيد ساعة واحدة عن أي شهر قمري، ولكن النهوض بصيامه، جعل الشاعر يعتقد بأنه أطول الشهور الأخرى .[1]

إذن فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير العادي والقصير إلى الطويل، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن القصير إلى طويل، والعكس في لحظات السعادة والإنتصار.

وقد أطلقنا عليه مصطلح الزمن الذاتي، وذلك لكونه متناقض مع الموضوعية ولما كانت سيرته أنه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقة فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعية.[2]

المطلب الثالث: أهميته

- يمثل الزمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها فن القصص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا، إذا صنفها الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص:

- أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

- أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية مدة الرواية ترتيب الأحداث وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث تتابع الفصول، وغيرها...

[1] المرجع السابق، ص205

[2] المرجع نفسه، ص 205 -206

إن أهمية الزمن بما هو عنصر بنائي يأتي على أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة، لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى .

وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث بناء وترتيب الأحداث، والسرعة والبطىء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا مؤخرا إلا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم(...) وكان الشكلانيون الروس قد بدأوا في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله في العشرينيات من هذا القرن.[1]

غير أن هذه البدايات ولدت عند الروس، لما لقيت مدرسة الشكلانين الروس من رفض وانتقاد سياسي، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت نظرا لأن أعمالهم لم تترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلا في بداية الستينات، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات، تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسده في النص الروائي، وبظهور النقد البنائي في الستينات، ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكلانين الروس ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة- على أنه من العناصر البنيوية في الرواية ومن أهمها دراسة "جيرار جنيت" حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع لبروست، ويتناول الراوي الزمن لعدة أسباب أهمها:

1)-كون الزمن محوري، وعليه ترتب عناصر التشويق والإقطاع والاستمرار، ثم يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل، السببية والتتابع واختيار الأحداث

2)-يحدد الزمن طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بعنصر الزمن.

3)-ليس للزمن وجود مسبق مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة.[2]

[1] مجموعة من الطلاب، البنية السردية في رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح، مذكرة تخرج ليسانس ، جامعة الوادي،ص45-46

[2] سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، دط،ص38

المطلب الرابع: دور الزمن في تشكيل البنية السردية

يخضع مفهوم الزمن لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية، تدخل في تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته بالوجود الإنساني، إذ يكمن الزمن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الكتاب أشد، ولا سيما كتاب "تيار الوعي" لاعتمادهم على الزمنين الأدبي والنفسي، وعلى تجسيد الحالة الشعورية للشخصية الروائية.

وتؤدي دلالة الزمن إلى معنيين:

1) الزمن لفظة نطلقها على مقدار معين من الوقت سواء أكان ذلك الوقت قصيرا نستطيع تقديره بالدقائق أو الساعات، أو كان ذلك الوقت طويلا نستطيع تقديره بالأيام والسنوات.

2) الزمن يحمل في طياته الحركة والاستمرارية التي تجعل منه متتابعًا ومتواليا غير قابل للانتهاء، مما يمنع المجال ملاحظته ورؤيته، في الأشياء التي هي حولنا.[1]

ويمكننا حصر أشكال بناء الزمن في السرد الروائي وطريقة ترتيبه في أربعة أشكال:

أ)– التتابع: يتميز هذا النوع في البناء بانتظام الروايات وفق تتابع متونها في الزمن، بحيث يكون ترتيب الزمن في الأحداث متعاقبا، ويعد هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النشر الحكائي التخيلي، كما يخضع لمنطق السببية، بحيث السابق يكون سببا للاحق ،واللاحق نتيجة لما سبقه[2].

ب)– التداخل: لم يعد الزمن في الرواية الحديثة، يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث وتعاقبها، وإنما تدخلت أبعاد الزمن الروائي، وهو يعني تناثر مكونات المتن في الزمان ليقوم المتلقي بإعادة لملمتها وترتيبها ، وفي بعض الأحيان تتزامن الوقائع بما يظهر خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، فالرواية الحديثة إذا لم تعد تركز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات

[1] منقولة عن مدونة الأستاذ عطأ الله محمد، علم السرد، 2014-2015،ص5.

[2] المرجع نفسه، ص 5.

النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق الزمن، وأهم ما يميز البناء التداخلي للزمن هو صراع الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل أمام المتلقي.[1]

ت)– التكرار: ويعني تكرار الحدث أكثر من مرة تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية وتؤدي في هذه الطريقة إلى ضمور حركة الزمن في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها.

ث)– التشظي: إن تجاوز كل إشارة زمنية تقود القارئ إلى التتابع، وأبعاد الزمن تخضع للتكسر والتشظي، وفي هذا الشكل من أبعاد بناء الزمن، يمكننا تجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لانهائية وغير محدودة، في التشكيل، بحيث تصل إلى التعثر في النص الروائي، والتشظي "هو نقله من عالم تفتت الأنا وانتشار القيمة، إلى عالم قادر على أن يمنح الذات الفردية حرية مطلقة غير مقيدة لا نهائية لا تحدها ضوابط الشكل ،أو تلزمها ضرورات التركيب ".وفي هدا شكل من أشكال بناء الزمن في الرواية يجد المتلقي نفسه فاقد القدرة على لملمة شتات النص أثناء القراءة، فربما يحتاج إلى كم من قراءة حتى يتمكن من استيعاب النص جيداً والإحاطة به من كل النواحي ، وتجميع الخيوط التي تربطه وتنسجه.

والتشظي تقنية أدبية ورؤية للعالم، وهي تقنية حديثة واتضحت منذ بدايات القرن العشرين في المجتمعات الغربية، وهي تقنية التي تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية والطبيعية، وترى (فرجينيا وولف) أن التشظي هو تعبير أكثر دقة عن سمة العصر وتماثل بين السرد والحياة[2].

ويحصل نوع من الحالة الشعورية المكثفة للغة في البناء الروائي المتشظي تتجاوز اللغة العادية، وبالتالي يحصل بينهما نوع من الانسجام بينها وبين الأصول لتنطلق إلى فضاء زمني ممتد.

[1] المرجع السابق، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص5-6.

المبحث الرابع: ماهية المكان

المطلب الأول: مفهومه

أ) لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: المكان والمكانة واحد، لأن موضع لكينونة الشيء فيه- تقول العرب كن مكانك وقم مكانك واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه[1] أو هو الموضع والجمع أمكنة، أماكن.[2]

والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، ولعل ورود هذه اللفظة في المعاجم اللغوية هي التي أشارت إليها آيات القرآن الكريم فجاءت بمعنى الموضع والمستقر[3] ومنها قوله تعالى: ﴿ وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ﴾ [سورة مريم، الآية: 16]، أي اتخاذها مكانا نحو الشرق.

ويعرفه أبو البقاء في كتابه "الكليات" بأنه- أي المكان- هو (الحاوي للشيء المستقر من التمكن).[4]

ب)- اصطلاحا: المكان هو الفسحة يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم والمكان يعين بدء تدوين التاريخ الإنساني، ويعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود، للفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة.[5]

ويمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.[6]

---

[1] ابن منظور لسان العرب، م3، دار لسان العرب، بيروت، ص517.

[2] حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث،إربد،ط1، 2006، ص16.

[3] د محمد عبيد صالح النبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط العلاقة، دار الآفاق العربية، ط1، 2007، ص17.

[4] د باديس فو غالي، زمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد،ط1، 2008، ص 169.

[5] مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنى مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ،دمشق،دط،2011،ص26.

[6] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص99.

كما يعرفه الباحث السيميائي " لوتمان" المكان بقوله: " هو مجموعة الأشياء المتجانسة(من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة .[1]

المطلب الثاني: أشكاله

يتخذ الفضاء أشكال متعددة عند النقاد، نذكر منها: الفضاء النصي والجغرافي واللفظي والثقافي:

أ) **الفضاء النصي**: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق بالمساحة التي تشغلها الكتابة الروائية، باعتبارها أحرف طباعة على مساحة ورق[2]، وهو مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عينا القارئ، ويشير "ميشال بوتور" إلى مجموعة من المظاهر التي تشكل الفضاء النصي التي تصادفها في بعض الكتب، لعل أهمها الكتابة العمودية و الأفقية[3].

ب) **الفضاء الجغرافي**: وهو الحيز الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، وهو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال، أو التي يفترض أنهم يتحركون فيها[4]. أو هو الحيز الحقيقي الذي يتحدث عن مكان موجود تاريخيا وجغرافيا حقا.[5]

ت) **الفضاء اللفظي**: لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه الفضاء لا يوجد سواء من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه.[6]

ث)– **الفضاء الثقافي**: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميز فضاء السرد،

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر سيزا قاسم، دراز، مجلة عيون المقالات العدد 8، 1987، ص 69.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60-61.

[3] المرجع نفسه، ص 60-61.

[4] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية– دراسة في بنية الشكل– منشورات الوطنية للاتصال والنشر، دط، ص99.

[5] ينظر: عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي، لحكاية جمال، بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت، ص114.

[6] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990، ص27.

نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية.[1]

المطلب الثالث: أهميته

المكان هو الوعاء الذ يجمع الحدث والشخصية وغيرهما من عناصر القصة هو الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث، والمحيط وما فيه من ظروف وأحداث تؤثر في الشخصيات.[2]

إن أهمية المكان في بناء العالم الروائي لا تختلف عن أهمية الزمان والشخوص (لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان، بل لا بد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة)[3] فالمكان صورة انزياحيه ذهنية تطبع فيه الشخصية بكل انفعالاتها.

إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى أنه يوهم بواقعتيها، أن يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به فن الديكور على خشبة المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين[4].

لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا في معظم الأحيان، ولعل هذا ما يجعل "هنري ريمان" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة مماثلة لمظهر الحقيقة، وفي إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان، يشير "جيرار جنيت" إلى الانطباع الذي كونه عن الأدب الروائي، إذ يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء[5].

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مشورات الإختلاف، دار العربية للعلوم الناشرون، ط1، 2010م، ص 100.

[2] إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، ص165.

[3] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ،دط، 2001، ص 112.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65.

[5] المرجع نفسه، ص 65.

المبحث الخامس: ماهية الشخصية.

تعتبر الشخصية أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب السردي فهي" تمثل في كل الحالات موضع اهتمام، ونقطة تركيز تقليدية، ومتوازنة للنقد القديم والمعاصر".

أ/ لغة: الشخصية عند ابن منظور في لسان العرب « الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر وجمع أشخاص وشُخُوص وشِخَاصٌ»[1]،وفي قاموس العربي المصوّر تعرّف الشخصية بأنها: شخص [شخوصًا] الشيء: ارتفع ببصره: فتح عينه فلم ينطق أحد الجفتين على الآخر، من دياره خرج منها إلى المكان: رجع إليه شخص [تشخيص] الشيء عيّنه وميزها عما سواه[2].

الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان.[3]

ب) اصطلاحا:

-كائن له سمات إنسانية منخرط في أفعال إنسانية. له صفات إنسانية [4]. ويعرفها القدماء هي "التشخيص الفردي أو الفردية"، وعند المحدثين "جملة من الخصائص الجسمية، والوجدانية، والنزعوية، والعقلية التي تحدد هوية الفرد وتميزه عن غيره.

-كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل مُتسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقًا لأهمية النص.[5]

المطلب الثاني: أنواع الشخصية.

تتنوع الشخصية الروائية بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، وهنا كضروب من الشخصيات فنجد الشخصية المركزية والثانوية والخالية من الاعتبار، والشخصية المدورة والمسطحة والإيجابية والسلبية والثابتة والنامية[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص 311-312

[2] المتقن، القاموس العربي المصور، دار الراتب الجامعية، ص 388

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ج1 ، دار المقارن بمصر، ط2، 1972، ص 475.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص30.

[5] جيرالد برنس، مصطلح السردي، ص 42.

[6] برنار رولان، عالم الرواية، تر نهاد، تكرولو، دار شؤون العامة الثقافية، بغداد، دط، 1991، ص 143.

1- الشخصية المدورة : وهي كما يسميها بعض النقاد بالشخصية "المكثة" أو "النامية" وهي الشخصية المركبة والمعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ أن يعرفها مسبقا ما سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار فهي في كل موقف على شأن، وهي المغامرة الشجاعة المعقدة، التي تؤثر فيمن سواها وتتأثر بهم أيضا[1].

كما يوجد شخصيات أخرى صنفها " هامون" فرأى أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل، وصنف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع :

- **الشخصيات المرجعية:** وتضم الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه الثقافة سيشارك القارئ في تشكيلها.
- **الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف:** تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين
- **الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية:** وتشير بالخير أو ننذر في الحلم[2]

وهناك تصنيفات أخرى لشخصيات الرواية:

- **الشخصية المرجعية:** إن "المرجعية هي الوظيفة يحيل بها الذليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني، سواء كان واقعيا أم خياليا". على هذا الأساس تحيل الشخصية المرجعية على الواقع غير النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعية [صورة المهرج في المجتمع الجزائري] أو التاريخي [نابليون، أولاد لا ليجو][3].

ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والمثبت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي.

---

[1] المرجع السابق، ص 144.

[2] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات الاتحاد وكتاب العرب، دمشق، دط ،2005م، ص13.

[3] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجد الاوي، ط1 ، عمان، 2006، ص 130.

– **الشخصية المرجعية الذاتية:** من الواضح أن هذا " الكائن الورقي" لا يتحقق وجوده إلا من خلال ذكريات الراوي أو ما يسند له من دور أو برنامج سردي في متن القصة، فهي لا تشتغل سوى بالمرجعية الذاتية، ولا تحيل في تناميها إلا على نفسها.

– **الشخصية الغائبة:** تأسيسا على التوضيحات التي قدمها جيرار جينيت بخصوص الزمن السردي، تشتغل هذه الشخصيات الخارجة عن إطار الزمن الحاضر للقصة بالسابقة وتتميز بحضورها القليل وبغياب برنامجها السردي.

– **الشخصية الحاضرة:** تتموضع هذه الشخصيات زمنيا في حاضر القصة وتختلف وظائفها من شخصية إلى أخرى.[1]

– **الشخصية الرئيسية:** يقود الحديث عن الشخصية إلى مسألة " البطل في الرواية" ففي كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية ويقوم في القصة بدور البطولة في أحداثها وينال من الكاتب عناية كبرى، ويعبر عن طبقة معينة أو اتجاه سلبي أو إيجابي.[2]

2– الشخصية المحورية: قد تفتقد الرواية لصراع، ويغيب عنها الحدث بهذا يفتقد "البطل" ويظهر فيها ما يطلق عليه النقاد الشخصية المحورية، وتسخر الأحداث والحوار والشخصيات.[3]

3– الشخصية المسطحة: هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة تمزج دورها في الحوادث لأنها باختصار لا يتاح لها الغرض لتنمو مع تراكم الأحداث وهي في الرواية .[4]

وهي التي لا تتأثر بالأحداث ولا يتطور سلوكها أو فكرها أو مشاعرها نتيجة للمؤثرات التي عاشتها القصة .[5]

---

[1] المرجع السابق، ص 135-137

[2] ينظر: محسن جاسم الموساوي، الرواية العربية النشأة والتحول، مكتبة التحرير، بغداد، ط 1، 1986، ص 53

[3] المرجع نفسه، ص 53.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص80

[5] محمد مصطفى الفار، باقات من النشر العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،دط، 2000، ص505

المطلب الثالث: علاقة السارد بالشخصيات

نعني "بالسارد" شخصية الراوي الذي يسرد أحداث الرواية ووقوعها ووقف التتابع الزمني لها[1]، وهناك ثلاثة أضرب من العلاقة بين السارد وشخصياته وهي:

أ)– السارد > الشخصية: ويعني هذا السلوك السردي أن الرؤية من الخلف،[2] ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، إذ أن السارد يكون فيها بصدد معرفة كل الحقائق والجلائل عن شخصياته، وإن كان غير قادر على إقناعها بأن له مثل ذلك من العلم، والشخصيات في هذه الحالة تكون قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها من حيث يعرف السارد عنها كل شيء.[3]

ب)– السارد = الشخصية: وهذه سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الروائي يعرف ما تعرفه الشخصيات، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية ذاتها قد توصلت إليها.[4]

ج)– السارد < الشخصية: وتعني هذه العلاقة بين السارد وشخصيته أن الرواية تُكَوّن من الخارج[5]، الخارج[5]، ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، ويعتمد كثيرا هنا على الوصف الخارجي (الأصوات و الحركات) ولا يعرف إطلاقًا ما يدور بداخل الأبطال.

ويرى "تودوروف" «... أن جعل الراوي شبه تام، وهذا ليس إلا أمرا اتفاقيا وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه».[6]

بإمكاننا التعرف على وضعية السارد من خلال مستواه السردي خارج القصة أو داخلها وعلاقته بالحكاية، إذا كان غريب أو متضمن فيها.

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبو ليتيكا النص الأدبي– تضاريس الفضاء الروائي نموذجا– دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002، ص 13

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 192

[3] المرجع نفسه، ص 192

[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص48

[5] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 192

[6] حميد لحميداني، بنية الخطاب السردي، ص 48

المبحث السادس: ماهية السيمياء

المطلب الأول: مفهوم السيمياء

أ) **لغة:** جاء في لسان العرب "السَّوْمَةُ والسيِّمَةُ والسِّيماءُ والسِّيماءُ: العلامة وسُّومَة الفرس: جعل عليها السِّمية.[1]

والسيمياء: علامة، مشتقة من الفعل" سام" الذي هو مقلوب " وَسَمَ، وزنها "عِفْلَى"، وهي في الصورة " عِفْلَى" يدل على ذلك قولهم: سِمَةُ، فإن أصلها: و سِمَةُ، يقولون: سِيمىَ بالقصر، وسيمياء بالمد، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: سَوَّمَ إذا جعل سمة، وكأنهم قلبوا حروف الكلمة لقصد التواصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأت خلاف قلب فائها، ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد من "سَوَمَ" المقلوب، وإنما سمع منه فعل مضاعف في قولهم: سَوَّم فرسَهُ، أي: جعل عليه السيمة، وقيل: الخيل المسمومة هي التي عليها السيما والسومةُ، وهي العلامة[2] وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى:

﴿ تَعۡرِفُهُم بِسِيمَٰهُمۡ لَا يَسۡـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلۡحَافٗاۗ ﴾ [البقرة، الآية 273]وقوله: ﴿ وَبَيۡنَهُمَا حِجَابٞۚ وَعَلَى ٱلۡأَعۡرَافِ رِجَالٞ يَعۡرِفُونَ كُلَّۢا بِسِيمَٰهُمۡۚ ﴾]الأعراف، الآية: 46] وقوله ﴿ سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ﴾، [الفتح، الآية:29].

وقد وردت كلمة السيمياء كذلك في الشعر، ومنه قول أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة وهو احد أقاربه أعانه بمنحة من المال فمدحه أسيد بأبيات كثيرة يستشهد بها أهل السيمياء :

غُلاَمٌ رماه الله بالحسن يافعًا له سيمياء لا تشق على البصر

كأنَّ الثُريا عُلِّقتْ فوق نحره وفي حيدهِ الشعري وفي وجهة القمر

وفي مقدمة ابن خلدون بحث كامل عنوانه(علم أسرار الحروف) أو علم السيمياء كما فهمه القدماء.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7، ط4، 2004، ص 318

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، دت، 2/ 311، ص 312

ويتضح مما أوردنا أن كلمة سيمياء مشتقة، وهي بمعنى العلامة أو الآية، أي بالفرنسية "signe ".[1] ويعبر عنه حاليا بمصطلحين، هما بالفرنسية "sémiologie" و"sémiotice" بالإنجليزية، وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظة الإغريقية لـ"sémion" بمعنى الإشارة أو العلامة.

ب) اصطلاحا:

تنحدر كلمة سيميولوجيا من الأصل اليوناني "sémeion " الذي يعني العلامة، و"logie" الذي يعني الخطاب والذي نجده مستعملًا في كلمات مثل :"sociologie" علم الاجتماع... و"biologie" علم الأحياء ... وبامتداد أكبر.

كلمة logie تعني العلم ... فيصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات.[2]

إن مصطلح «سيمياء» يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السيمة أو السيكة من العلامات النظمية المتسلسلة، وفق قواعد متفق عليها في بيئة معين.[3]

أو هي "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الغاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليًا[4] وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى".[5]

كما عرفها فرديناند دوسوسير السيمياء أو السيميولوجيا هي عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية.[6]

إن علم السيمياء ليس علمًا وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم وفي مقدمتهم الغرب، بل أنه أبعد وأقدم نشأة من ذلك الزعم، فقد اهتم القدامى من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم

[1] ينظر: عبد العزيز بن عبد الله، الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن، مجلة لسان العربي، العدد 23، ص 166

[2] توسان برنان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب،ط2، 2000، ص9

[3] قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في شهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع ،دط، 2008، ص 51

[4] جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد 3، مارس 1997، ص 79

[5] المرجع نفسه، ص 79

[6] ينظر: ترنس هوكز، البنيوية، وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986 ص 113

اللسانيات، حيث أورد الفيلسوف أفلاطون هذا الموضوع في كتابه وأكدّ أن الأشياء جوهرا ثابتا وأن الكلمة أداة للتوصيل.

بذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول، فهكذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء، كما أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به الأصوات من أدوات تعبر عن ظواهر عديدة.

-وقد ربط العرب قديمًا بين هذه المعطيات وبينما أسموه بعلم أسرار الحروف أي: علم السيمياء وقد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي واليوتى وابن خلدون وابن سينا والفرابي والغزالي والجرجاني والقرلماجي وغيرهم...[1].

ونجد العرب قديما مارسوا السلوك السيميائي رغم أنهم لم يعرفوا هذا المصطلح الحديث، ومثال ذلك عنترة ابن شداد وجواده:

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنا بِلِبانِهِ وشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

فليس التحمحم هنا إلا ضربا من ضروب اللغة السيميائية تقوم على إصرار صوت معين لبلوغ غاية معينة فعنترة يفهم لغة جواده السيميائية بالفِطرة.[2]

والمنهج السيميائي تركيب للدراسات الأنتروبولوجية اللسانية ، النفسية، الاجتماعية.

وهي كذلك دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافية كأنظمة علامات في الواقع[3]، وهي علم للمعاني: إنها منهجية للعلوم التي تعالج الأنساق الدّالة، أي العلوم الإنسانية حيث إنها تعد الممارسات الاجتماعية التاريخية التي تشكل موضوع هذه العلوم: (الأسطورة- الدين- الأدب...إلخ)على أنها أنساق للسِّمَات.[4]

[1] ينظر: قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، ص 47.

[2] ينظر: مرجع نفسه، ص 47.

[3] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب، لبنان، بيروت ط1، 1985، ص 118-119.

[4] ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ،دار هومة للطباعة وللنشر، الجزائر ،دط، 2007، ص 159.

المطلب الثاني: ترجمة مصطلح sémiotique عند النقاد العرب المعاصرين:

ظهرت صياغة مصطلح sémiotique في تراجم بعض الباحثين العرب في الحقل النقدي، متشابهة حينا، ومتباينة في أغلب الأحيان، وذلك بحكم تعدد مشاربهم ونظرياتهم التي يمتحون منها، والمعاينة التي بين أيدينا تبين مستوى الاختلاف بين النقاد العرب في تلقي وترجمة المصطلح، ذلك الاختلاف الذي يشكل ضبابية، امتد أثرها من المصطلح وشمل النظرية السيميائية وتطبيقاتها في الثقافة العربية:

اسم الناقد	الترجمة	المرجع
عبد السلام بن عبد العالي محمد السرغيني	سيميولوجيا	عبد السلام المسدي: الإزدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، ص26-42.
مازن الواعد	سيميولوجيا، سيميائيات	دراسات لسانية تطبيقية، ص 109
فريال غزول، سيزا قاسم، أمنية رشد	سيميوطيقا علم العلامات	عبد السلام المسدي: الإزدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، ص26-42
محمد مفتاح	سيميائية	تحليل الخطاب الشعري، تحليل ، ص 09
	سيمياء	عنوان كتاب: في سيمياء الشعر القديم
	دليلية- دليليات سيميائيات	التشابه والاختلاف، ص189-193
مبارك حنون	سيميائيات	دروس في السيميائيات ،ص17
عبد المالك مرتاض	سيميائية	أي دراسة سيميائية تفكيكية (العنوان)
رشيد بن مالك	سيميائية	عنوان أطروحته: السيميائية بين النظرية والتطبيق
سمير حجازي	سيميولوجية، سيميوطيقا	معجم اللسانية ،ص 158
صلاح فضل	علم العلامات	نظرية البنائية في النقد الأدبي ، 103

صاغ بعض الباحثين مطلح سيميولوجيا للدلالة على sémiotique من أمثال: عبد السلام بن عبد العالي في مؤلفه: دروس في السيميولوجيا لرولان بارت، ثم محمد السرعيني في كتابه: محاضرات في السيميولوجيا بينما زواج بعضهم بين مصطلحين اثنين هما: السيميولوجيا والسيميائيات ك: مازن الواعر في دراسات لسانية تطبيقية .

ونجد أن الباحثتان: فريال غزول وسيزا قاسم وأمينة رشد، يستعلمن المصطلح الأنجلو سكسوني سيميوطيقا، إلى جوار ترجمة أخرى ب: علم العلامات، في الوقت نفسه الذي ينزع فيه النقاد المغاربة من أمثال محمد مفتاح إلى استعمال مصطلحات متعددة نحو: سيميائية، سيمياء، دليلة دليليات، ومن سار على خطاه ك: مبارك حنون دروس في السيميائيات.

وفي مدار قريب يصرح الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض بمصطلح سيميوتيكا بالإضافة إلى استعمال مصطلح سيميائية في مؤلفاته، ومنها ما استعمله الناقد والمترجم الجزائري رشيد بن مالك في عنونة أطروحته: السيميائية بين النظرية والتطبيق.

ولقد اقترح بعض النقاد العرب صورة أخرى كمحاولة للتسوية بين مصطلحي سيميولوجيا و سيميوطيقا، تظهر الدعوة إليها في أعمال سمير حجازي ضمن معجم اللسانية، في الوقت الذي يستعمل فيه بعضهم ألفاظا تحيل لديهم على المحتوى نفسه ك: صلاح فضل في ترجمة للمصطلح مرة سيميولوجية وأخرى ب: سيميائية العلامات.[1]

المطلب الثالث: اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة.

1- سيمياء التواصل: يذهب أنصار سيمياء التواصل (بوسينس، بريتو، كرايس، أوستين) إلى تشكيل العلامة من وحدة ثلاثية المبنى (الدال المدلول، القصد)، وتتمحور أعمالهم حول الوظيفة التواصلية المدركة في البنيات السيميائية التي تشكلها الحقول غير اللسانية، وحصروا السيميائية بمعناها الدقيق في أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية ولسيمياء التواصل محوران اثنان هما:

[1] ميشال ريفاتير، سيميولوجيا، دلالة القصيدة، تر فريال غزول، أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة، د ط، دت،ص25

أ) **محور التواصل**: وينقسم إلى تواصل لساني بين البشر بواسطة الفعل الكلامي، ويشترط تحقق دائرة الكلام (سوسير)، كما يقوم على استخدام أنظمة خاصة بعلامات تواصلية منطوقة بين الأفراد (يلوم فيلد) وكذلك الطريقة التي ينقل بها الخبر (سينون وويفر)، وتواصل غير لساني: ويصنفه بويسنس كلغات غير معتادة، تعتمد عدة معايير كالإشارية النسقية والإشارية اللانسقية، والإشارية المتعلقة بالشكل، كالإشهارات التجارية.

ب) **محور العلامة**: وينطلق من توافق الدال والمدلول (المعنى)، ويصنف العلامة إلى إشارة مثل الكهانة وأعراض والبصمات، ومؤشر كعلامة اصطناعية وأيقونة، كرسالة أيقونية بين الشيء وأيقونة، والرمز كعلامة للعلامة (بريتو وموريس)[1]

2) **سيمياء الدلالة**: وبالإضافة إلى قلب الاقتراح السوسيري القائل بجزئية اللسانيات من علم العلامة يتجه أنصار سيمياء الدلالة إلى دراسة جميع الأنظمة الدالة وفق نموذج لغوي مغلق، بنفي الأنظمة العلامية عدا تلك الموجودة بين البشر، لما لها من أهمية، ويتجلى ذلك في دراسة بارت لنظام الموضة، حيث حدد العلاقة في السيميائية بين العلامة والدال والمدلول والشكل والمفهوم.

وتتوزع عناصر الاتجاه السيميائي الدلالي على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، والإيحاء والتقرير،[2] ولا تميز فيها بين اللغة والكلام ولا تفهم فيها طبيعة العلامات اللسانية والسيميائية إلا ببعضها البعض.[3]

3) **سيمياء الثقافة**: تمخض الاتجاه السيميائي الثقافي عن الأعمال المنهجية لجماعة (موسكو تارتو (1962)، التي ضمت يوري لوتمان، إيخانوف، بوريس، تودوروف، بياتيجور رسكي...) حيث قالوا أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلى من خلال وضعها في إطار الثقافة، ومن الأطروحات الجوهرية لهذا الاتجاه ما يلي:

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخرة مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1996، ص 84-95.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 96-99.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 99-106.

- تقوم الأنظمة السيميائية بأداء دورها على أساس الوحدة
- يمكن أن تشكل ثقافات عديدة وحدة سياقية بنائية
- يحمل معنى النص دلالات متكاملة، وليست كل رسالة نصا ثقافيا.
- يؤدي استيعاب الثقافات إلى إشاعة أنماط السلوك خلال فترات طويلة ومن هنا نستنتج أن الاتجاه الثقافي يعتبر النص رسالة تبث باللغة الطبيعية وتحمل معنى متكاملا[1].

4) سيمياء الأدب: إن ارتباط السيمياء بالأجناس الأدبية المختلفة من شعر ونثر واهتمامها المشترك والمنصب على المناحي اللغوية والثقافية والتواصلية، التي ينبني عليها الخطاب الأدبي، أدى إلى ظهور فروع سيميائية تحت فروع الأدب، كسمياء الشعر وسيمياء السرد.

[1] ميشال ريفاتير، سيميولوجيا دلالة القصيدة، تر فريال غزول، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دط، دت، ص 213.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية

أولا: سيميائية (الغلاف– العنوان والاستهلال)

ثانيا: اللغة السردية (الرمز– الأسطورة– الإيجاز والتكرار)

ثالثا: سيميائية الشخصيات ودلالاتها.

رابعا: سيميائية المكان

خامسا: سيميائية الزمان

سيميائية الغلاف:

لقد اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيما اهتمام، فاعتبرته عنصرا هاما من عناصر الرواية مثله مثل النص، لذلك أولي عناية خاصة حتى يكون بمثابة المرآة العاكسة للمتن، فصورة الغلاف "اضافة إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجذب القراء عن طريق الألوان والتعابير تعطينا -ولو نظرة موجزة- حول النص[1].

- **دلالة الألوان والصور الموجودة في الغلاف:**

ان عنوان الرواية "نوار اللوز" جاء في أسفل الصفحة الغلاف بخط كبير وواضح، ومن خلال رؤيته يتبين أنه مكتوب باليد بخط عربي وباللون الأبيض الذي يرمز إلى الصفاء والسكينة[2]. ويبعث على التفاؤل والسكون والحب، وكذلك السلام والاستسلام، وقد وصل في بعض المجتمعات إلى حد الدلالة على الحزن لمفارقة الزوج ويدل أيضا على الخمول والكسل والتشاحن والغدر، وهو رمز للصدق والاخلاص وعدم التحيز، للنقاء في الحب والرقة والشفافية.

أما بالنسبة لاسم المؤلف نجده في أعلى الصفحة وهو أيضا باللون الأبيض وبخط رقيق مما نفسره بالرفعة والعلي والشأن، غلب على الغلاف اللون الأسود الذي يوحي بعدة أمور منها: "الحزن، العزلة، الألم، الجهل، والكآبة"[3]. كما هو معروف فإن يدل على الظلم وظنك العيش والمعاناة والمأساة التي عاشها شعب بأسره في فترة ليست بالهينة، وهي حقيقة وردت صحيحة في الرواية، ومعاناة صالح الزوفري إلا عينة ومثال عن الملايين. فاللون الأسود يعبر عن مواقف وحالات نفسية تعيسة كالخوف والغموض التي اجتاحت السواد الأعظم لسكان الجزائر، وقد ورد في الرواية على سبيل المثال «وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في قلبك الشهداء ودهر من الحزن ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير ارث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب والجوع والفنطازية الخاوية؟؟؟»[4]

[1] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، دط، الجزائر، 2009، ص 195.

[2] عبيدة سبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخدلونية، دط، 2009، ص 52.

[3] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009، ص 198.

[4] واسيني الأعرج، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت،ط1، 1983، ص 09.

«أمي كانت تخاف عليا حتى من الموت من الجياد السوداء... أتعبها الدخان الأسود الذي يملأ زجاج المصباح... هذه هي عادة صالح الزوفري عندما تقتحمه الأحزان، ينزوي في براكته...»[1]

«فالأولون، وهم صفاء السلالة أكلتهم الزلازل والمجاعات وأمراض التيفوس التي اجتاحت بلدتنا الأولى ذات صيف، فمات الصغير والكبير»[2]

أما في متوسط الغلاف صور تبدو كأنها لوحة لرسام، وفي أسفل الصورة ألوان متداخلة وداكنة فمزجت مجموعة من الألوان كالأصفر والبرتقالي والرمادي والأسود والأبيض، فالألوان الثلاثة الأولى تدل على الإثارة والهبوط والفتور، والإكتئاب والنعاس، وكافة المشاعر المأساوية والسلبية والنفاق والطفيلية والغموض[3].

«حيث حاول رفع رأسه أكثر لدغته البرودة السامة، البرد، الوحدة القاسية، إيه يا بابا صالح بن عامر، الدنيا بنت الكلب...»[4] فهنا يصور لنا حياة صالح الغامضة والمكتئبة الحزينة وهذه الألوان المتداخلة تفسر التأزم الموجود في الرواية وتبدأ بعد ذلك في انفتاح الألوان وبرودتها وصفائها تدريجيا حتى يصل إلى أعلى الصورة بالبياض، وهذا يدل على حل عقدة هذا التأزم ويتمثل ذلك بعودة صالح وتفتح أشجار نوار اللوز.

«فتحت الباب في يدها رفش وفأس عتيقين –صالح!!!؟؟؟ الكلمة الوحيدة التي تتذكر أنها فاهت بها»[5].

« ظهر على أغصان شجيرات اللوز نوار أبيض، صغير كان يبشر بربيع جميل»[6]

«وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار»[7].

[1] واسيني الأعرج، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة،بيروت،ط1، 1983، ص 13-14.
[2] واسيني الأعرج نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة،بيروت،ط1، 1983، ص 10.
[3] ينظر: عبيدة سبطي، ص 51- 52.
[4] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 15.
[5] واسيني الأعرج، نوار اللوز ، ص 193.
[6] واسيني الأعرج، ص 214.
[7] واسيني الأعرج، ص 222.

وفي صورة الغلاف ثلاثة أشخاص ربما تحيل إلى:

- نبدأ أولا بوصف صورة الرجل المخيف الذي يبدو وكأنه غول متوحش ذو رأس كبير ونظرة عيناه الحاقدتين التي تملؤها الشراسة والظلم وشاربان طويلان وعضلات منتفخة تملأ جسمه.

ومن خلال وصفنا لهذا الرجل تبين لنا أنه النمس رئيس العصابة التي تقتل وتنهب أبناء الوطن الواحد.

«القتل وهدر دماء الصغار، يسرقون الأطفال ذوي العيون (الزوهرية) يذبحونهم على أبواب المغارات، ويغسلون التربة بالدم وبالأمخاخ...»[1]

«تدوس على كسوة الحكومة وعلي ولا تخاف... تحسس النمس لا شعوريا مسدسه، يبدو أن فكرة جديدة مرت برأسه...»[2].

«الذي يتمرس في طريقي ليس إلا النمس أو أحد كلابه المكلوبه»[3]

- أما الصورة الحصان فهي تدل على الشجاعة والقوة والسرعة ودليل ذلك أنه من خلال نظرتنا لصورة الغلاف جاءت صورة الحصان مقابل لصورة الرجل المخيف، ومعنى ذلك على المواجهة وعدم الخوف والرضى بالظلم، أما عن صاحب الحصان فهو صالح الزوفري الذي كان يمتطيه حين عودته إلى قرية لمسيردة.

«اجري يالزرق وقل ما جريت...»[4]

«يالزرق أنا ربيتك وبسرج الفضة وديتك»[5]

«قالها صالح بن عامر الزوفري، ثم قفز على ظهر جواده، وضع البندقية بين أذنيه وأخذ يتسرق السمع بهدوء...».

[1] الرواية، ص 13.
[2] الرواية، ص 218- 219.
[3] الرواية، ص 188.
[4] الرواية، ص 182.
[5] الرواية ، ص 182

- أما عن صورة المرأة الجميلة والحسناء التي تتوسط المكان الأكثر بيوضة في الغلاف ويدل ذلك على البراءة والجمال والصفاء والتفاؤل والسلام والمستقبل المزهر، ربما تحيل هذه المرأة إلى لونجا التي وصفها صالح بن عامر الزوفري بالنجمة.

«ها هي ذي النجمة يا صالح... تبدو جميلة... آه يا خويا بالعربي مثل هذه الأنجم تستحق أن يعشقها المرء... تبدو الروح يا صاحبي شريطة أن تظل هذه الأنجم مشرقة إلى أبد الآبدين، ويزداد نورها توهجا مع الأيام... بين هذه الأنجم لونجا...»[1]

«يا الله لونجا لم تتغير أبدا هي ما تزال الطفلة تتعشق المفاجأة والكحل والمسواك والحنّى الورقية ولباس القبائلي الفضفاض»[2]

وهذا يدل على اللون القبائلي أي اللباس الجميل التي تبدو فيه لونجا كأنها أميرة ذات جمال خلاب وساحر.

سيميائية العنوان:

لغة: جاء في لسان العرب لإبن منظور "عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عَرضته له وصرفته إليه، وقال اللحياني: عَنَنْت الكتاب تَعْنينا وعنيته تعينه إذا عنونته أدلوا من إحدى النونات ياء وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته وأصله عُنَانٌ فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، وقال ابن بري: والعنوان الأثر، وقال أيضا: كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له[3].

اصطلاحا: أما اصطلاحا فقد تعددت التعاريف مع أنها تصب في المعنى ذاته وخاصة بعد أن "زاد اهتمام النقد، في السنوات الأخيرة، بالعنوان باعتباره أحد المفاتيح الضرورية لولوج عالم الرواية، لكونه، أي العنوان، يحرض عملية التلقي باتجاه ما هو مركزي، بالنسبة للمرسل، كي يتوجه القارئ نحوه لاستكناه مضامينه وفك طلامسه"[4].

[1] الرواية، ص 20.

[2] الرواية، ص 29.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج10، ط..، ص 312.

[4] ينظر: نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 245.

- إذا كانت الفاتحة تشكل ظاهرة تناصية تستند دلالتها لتلقي النصوص فإن العنوان على عكس ذلك يثير تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية الرواية. إن من غير العادي أن تسخر اسم نبات لعنوان "نوار اللوز" إذ لم نفكر مسبقا لأن هذا الاسم محصلا برسالة إلى القارئ ذلك أن يختار اسم نبات كعنوان للرواية ليس مجانا.

من الواضح أن العنوان يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة حيث يسعى الكاتب لتبليغ الرسالة للقارئ بهدف إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص، ونوار اللوز يحيل على الأمل والحياة أما تغريبة بن عامر الزوفري يحيل على الغربة والموت وهذا الجمع بين الضدين مسخر لخلق إشكال لدى القارئ وتحفيزه.

إن بنية العنوان بهذا الشكل دالة، بمعنى أن التغريبة بتجليات قيمها الدلالية المحلية على الموت ينضوي تحت النوار الذي يفضي إلى الحياة انضواء يحتوي الأمل واليأس ويمكن أن نفترض من هذه المعطيات أن نهاية التغريبة تكون سعيدة وهذه علاقة عنوان نص[1].

أما العلاقة الثانية الممتدة من العنوان فإنها تقودنا إلى النظر في النص على أنه آلة لقراءة العنوان وبناء الدلالة يدخل العنوان و الرواية في علاقة تكاملية ترابطية: الأول يعلن و الثاني يفسر.

وهذه التفسيرات للعنوان ليس ثابتة ولا يمكن أن نربط تجلياته الدلالية ومن هنا يجب علينا أن نرده إلى نظام النص الذي ينتمي إليه

يستمد العنوان قيمته الدلالية من العلاقة البنائية، Relation stucturelle

مع عناصر هذا النظام وحتى ندرك هذه القيمة سنلجأ إلى معانية المقاطع السردية التي تتوافق وتتلاقى معها دلاليا .

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 80- 81.

1- نسجل في البداية أن أول وحدة معجمية اللوز من عنوان الرواية ظهرت مقترنة في الملفوظ الآتي بـ/ انطفأت / و/ البراعم / [1]

" انطفت براعم اللوز غرقت القرية بكاملها في لحظة حزن طويلة " [2]

تترابط وحدة المضمون في صورة / انطفأت / براعم اللوز وتتجانس مع لحظتي / الغرق /و/ الحزن / تتموضع على الصعيد التناظري planisotopique للموت

- الرعود تقصف.
- الغيوم تتصادم.
- رأى (...) ليلا ينزل على القرية بظلام غائم.
- الفقراء يبكون.
- غابت ألوان الشجر الجميلة.
- سقطت الأنجم الجميلة.
- نامت القرية على القرحة باكرا [3].

- أما قراءتنا لعنوان الرواية " نوار اللوز" فإنها ترمز وتشير إلى المجتمع الجزائري في تلك الحقبة وما مربه من محن ومصائب مند بداية استغلاله من طرف الاستعمار الفرنسي إلى غاية التعفنات السياسية " العشرية السوداء" وهذا الذي يمثل بداية تكون ثمار اللوز" إلى أن يثمر فتتفتح نوار اللوز في نهاية الرواية وانقشاع الجليد تعني التبشير بزمن مستقبلي مفتوح على الأمل التغير الإجابي من خلال إندلاع الثورة التحريرية المباركة إلى غاية إستقلالنا والقضاء على الارهاب أو ما يتمثل "العشرية السوداء" وتنعم الجزائر بزمن مستقبلي زاهر ومنفتح " نضج ثمار اللوز" على خصوصية الفرح و التفاؤل و الإنفتاح و الحياة و الأمل.

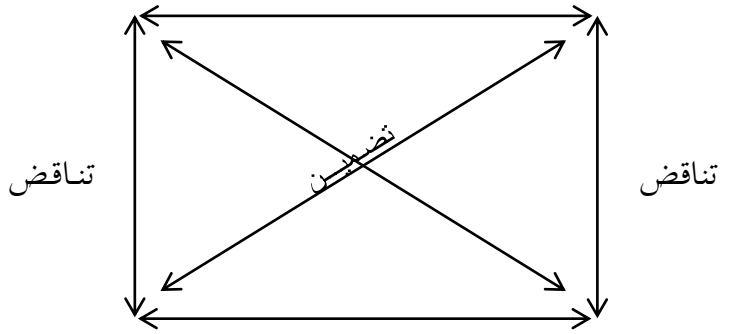
[1] ينظر: رشيد ابن مالك، السميائيات السردية، داربمجدلاوي،عمان،ط1، 2006 ص81-82.

[2] الرواية، ص 98.

[3] الرواية، ص 98 .

- أما" تغريبة بن عامر الزوفري" يحيل على الغربة و الموت فيحث هذا إشكالا ضديا بين الموت و الحياة فهذا محفز ومحرض القارئ على قراءة النص .
- ونوضح هدا القول من خلال المربع السيميائي:

حياة تضاد موت (وجود)



لا حياة تضاد لا موت (لا وجود)

الاستهلال

1/- قبل قراءة هذه الراوية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا وأقرأوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم و بؤسكم .ما يزال بيننا ، وحتى وقتنا هذا :الأمير حسن بن سرحان ودياب الزغبي و ابو زيد الهلالي و الجازية (....) فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة (...)

وحتى لا أثقل عليكم و أبدوا أتعس من أبي زيد الهلالي ، أو الأمير حسن بن سرحان (من التغريبة) أقول ان أحداث هذه الرواية من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، و إذا ورد أي تشابه أو تطابق بينهما و بين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية ، فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدا من تأمل هذا الحادث من بدايته الى نهايته ، و عرفه من أوله الى غاية ، علم أن ما بالناس سوى تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد(...) [1]

المقريزي: اغاثة الأمة في كشف الغمة

[1] الرواية ، ص 5-6.

-تتصدر الفاتحة الراوية و تتدرج ضمن ما يسمى عموما بخارجيات النص يتأكد هذا الطابع الخصوصي بإمضاءين (الأول للروائي واسيني الأعرج و الثاني للمؤرخ المقريزي) هما بمثابة الحدود الفاصلة بين مقطعين نفترض أنهما يلتقيان دلاليا للتجسيد العلاقة بين السلطة و الرعية ، ولكن كانت الفاتحة مستقلة عن النص الروائي و أحداثه و شخوصه فإنها ملحقة به زمنيا و مرتبطة به دلاليا [1]

2/- عند قراءتنا الفاتحة الرواية نجد أن نظامها يختلف اختلافا جذريا عن النظام النص الروائي ، فهي كلام على كلام وممارسة فكرية على خطاب منتج يسمى فيها الكاتب الأشياء بأسمائها بغرض اقامة تواصل مباشر وشفاف مع القارئ وتحريكه نحوى القنوات التي سيمر بها النص الروائي.

يحمل الفعل تنازلوا شحنة دلالية خاصة، نقول للإنسان (تنازل) عندما نجبره على فعل شيء هو غير مقتنع به.

تبد الرسالة الموجهة للقارئ واضحة المعالم إن الكاتب من موقع المرسل المحرك باستعماله صيغة الأمر في الفعل" تنازلوا وأقرأوا" يقدم من ناحية التغريبة على أنها مرور اضطراري لفهم النص الروائي ومن ناحية ثانية يؤسس القارئ فاعلا منفذا في برنامج ملحق ذي طابع معارفي تكون الغاية منه أحداث وصل بينه وبين تغريبة تشكل نصية مرجعة للرواية [2]

- ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم..... لحل مشاكلنا المعقدة[3] يوضح إمكانية النظر إلى موضوع المعرفة السياسية على أنها تشكل رهان التواصل بالنسبة للكاتب والقارئ . يتبدى هذا الرهان إذا وضعنا نص المقريزي في صلب الاستراتيجية الخطابية للمرسل المحرك الأساسي واسيني الاعرج. ذلك أن إيراده للمقريزي ليس مجانا. فهو يشتغل كعنصر أساسي في القصة القصيرة التي يروي أحداثها للقارئ والتي تشكل إطار عاما للقصة الكبيرة نوار اللوز نعتبر فاتحة الرواية نصا سرديا لأنها تنطلق من وضع مضطرب يتجلى عبر الحادث و يسعى المرسل الى تقديم المساعدة للقارئ الجماعي

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية ، ص 72.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 73.

[3] الرواية، ص 5.

المحتمل. بوصفه فاعلا متضررا من الوضع .غير أن المساعدة المتمثلة في تحريكه لمعرفة أسباب الحادث ومن ثم تمرده على السلطة السياسية يصطدم بالسيف بوصفه لغة السلطة المسخرة كل المشاكل المعقدة هكذا فان المرسل المحرك ينتقل في خطابه من الأنتم (ستجدون حتما...)

- الى ال/ نحن/ ليطرح اشكالية التواصل بين السلطة و الشعب من جهة و السلطة و المثقف من جهة أخرى و على اعتبار أن الكاتب يعد واحدا من رموزها. يضع القارئ و الحكام وجها لوجه. و تحسم هذه المواجهة بالسيف[1]

اللغة السردية في رواية "نوار اللوز": تنوعت اللغة في الرواية بين العامية والفصيحة ، والروائي عمد ذلك من أجل جعل القارئ في خضم الأحداث وإثراء اللغة في الرواية.

أ- الرمز:

إن الرمز باتفاق جل المعاجم وحتي في معظم دلالات اشتقاقاته يحمل معنى إيجابيا كالعظم والنموذج، والأصل، والمبجل، والعقل...

ورد في لسان العرب في مادة رمز- معناه تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم[2]. وجاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا عليه السلام ﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ﴾ [سورة آل عمران، الآية 41]، أي إشارة بنحو يد أو رأس، وأصله التحرك.

[1] ينظر: رشيد بن مالك، السيمائيات السردية، ص 80

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الصادر، بيروت، 1997، ص 119.

فالرمز ركن من أركان الثلاثية التي طرحها شارل ساندرس بيرس (الرمز، إشارة، أيقونة) فالأيقونة «تدل على موضوعها من حيث أنها ترسمه أو تحاكيه وبالتالي يشترط فيها أن تشاركه ببعض الخصائص أي أن تمثل من جهة التشابه»[1].

والإشارة هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد وتعين وفقا لهذا الموضوع.

أما الرمز باعتباره أحد مكونات العلامة التي «تدل على موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة»[2].

- إن أول ما يشيد انتباه القارئ في هذه الرواية عنوانها "نوار اللوز" الذي يعد رمزا يدل على دلالة لونية تفاؤلية، فالنوار أشجار اللوز يتخذ من الألوان اللون الأبيض الناصح الذي يرمز إلى السلم والتفاؤل ويدل على التبشير بزمن مستقبلي مفتوح على أمل التغير الايجابي.
- ونجد أيضا صورة نابليون المعلقة على حائط البلدية ترمز إلى الاستعمار واستفزاز للمجاهدين وطمس تضحياتهم وقيمهم الثورية، كما ترمز إلى عدم استقلالنا بالكامل حتى بعد خروج فرنسا.
- وترمز سيرة بني هلال كذلك إلى التاريخ والحضارة.

ب- الأسطورة: أسطورة بني هلال والجازية

جاء في قاموس الأنثروبولوجيا أن الأسطورة Myth قصة تقليدية عالم غير موجود وزمن غير معروف، ولمؤلف مجهول، أبطالها خياليون، وهم رجال وحيوانات وآلهة وأرواح ومخلوقات فوق الطبيعة، وتفسر الأسطورة نشأة ومعاني المعتقدات والأعراف والظواهر الطبيعية، أو أي حقائق أخرى يعجز أفراد المجتمع عن تفسيرها. والموضوعات الرئيسية التي تتناولها الأسطورة هي خلق الكون والإنسان والموت وكيفية حصول الشعب الموطن الذي يسكنه وما يشبه ذلك، وتلعب الأسطورة دورا رئيسيا في

[1] محمد كعوان، الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مخطوط ماجستير، معهد الآداب، جامعة قسنطينة، عام 1997- 1998، ص 263.

[2] أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،ط3، 1984، ص 33.

الحياة الاجتماعية والدينية للشعوب البدائية خاصة وأن طقوس تلك الشعوب واحتفالاتها تحتاج إلى تبرير أو ربط بالماضي أو جو من التقديس[1].

إن رواية "نوار اللوز" وظفت بنيات نصية متنوعة، منها البنية الأسطورية هذه البنيات وإن كنت تختلف في تيماتها، وبنياتها الحكائية الأصلية إلا أنها ساهمت في بناء الحدث الروائي الجديد ونوعت في بنياته ولونتها بتلوينات مختلفة، فأخرجت هذه البنيات من عالم الواقع إلى عالم الأسطوري، أي ينعدم المنطق[2]. وتتجلى الأسطورة في ما يلي:

1/– أسطورة سيرة بني هلال: ويقصد بها أنشودة بني هلال العربية التي استوطنت منذ العصر الجاهلي الجزيرة العربية، وتروي هذه السيرة رحلة القبيلة من نجد إلى الأندلس، أو كما قال ابن خلدون «انتشرت القبيلة بعيد الإسلام مثل سحابة من الجراد» في المنطقة التي يطلق عليها اليوم العالم العربي الإسلامي، فنتج عن هذا الإنتشار تداخل قبيلة بني هلال مع غيرها من القبائل العربية والغير العربية التي تركتها أثارها في السيرة الهلالية[3].

ونجد في الرواية ذكرها «يا صالح... رأسك كأحجار الوديان، أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب وحرق مدائن المغرب... ماذا يا صالح يا آخر سلالة بني هلال، أيها القمح (البليوني)... قبيلة ولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين... فقبيلة بني هلال أدى بها الجوع إلى التهريب وحرق مدائن المغرب فأصبحت أسطورة من الأساطير الشعبية[4].

2/– أسطورة الجازية: وهي المرأة الهلالية ذات الحسان والتي يبدو ظهورها في النص الروائي بمثابة الوظيفة التي هي تنمي التطور المرحلي للرواية[5].

[1] أحمد زغب، الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2008، ص 13.

[2] الحسين فيلالي، جماليات الزمن في رواية نوار اللوز ، مجلة اللغة والأدب،ديسمبر،1999،ص 173.

[3] عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية، مجلة عالم الفكر، أبريل/ ماي/ جوان 1998، ص 22– 23.

[4] الرواية، ص 08– 09.

[5] عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية، مجلة عالم الفكر، أبريل/ماي/جوان، 1998 ،ص 31.

ونجدها في الرواية «هه يالجازية، يا أختى الحسن بن سرحان... أنت طيبة يالجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان كانوا يقامرون... تصوري يالجازية يا أخت الحسن، لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكتلتنا مخاوف الحدود... الجازية أيتها النبيه الهلالية»[1]

والجازية امرأة بديعة الجمال وحادة الذكاء وبعيدة النظر، وهي شخصية تاريخية استعان بها الروائي لكي يضيف بصمة تاريخية للرواية، فالصالح الزوفري مفتون بجمالها الخلاب ولكنها بالنسبة إليه شيء بعيد بسبب مركزها وحرمتها وتمثل الجازية المنقذ الوحيد للشعب (ناس البراريك) بسبب سلطتها وطيبة قلبها.

ت– الإيجاز: (الخلاصة أو المجمل): لقد تعددت مصطلحاته، فمنهم من يقول بأنه "الخلاصة" وهناك من يطلق عليه "المجمل" كما نجد فريقا آخر يشير إليها بمصطلح آخر إلا أن جميعها يؤدي إلى نفس المعنى[2].

وهو سرد أيام معدودة، أو شهورا أو سنوات من حياة الشخصية، بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[3].

أي أن الايجاز يقتضي سرد مجموعة من الوقائع دون ذكر التفاصيل والجزئيات، كما أنه يختصر فترة طويلة من حياة الشخصيات في عدد محدود من السطور.

ومن أمثلة الإيجاز في الرواية نجد:

«وكذا كان بأولاد عامر حيث طمع فقيرهم في غنيهم فدار عليهم الزمن»[4]، وفي هذه المقطوعة لم يشر الكاتب إلى ماذا حل بأولاد عامر في هذه الحقبة من الأحداث.

«آه يا بنت الناس، انتهكتك مصائب هذا العالم التعيس»[5]، وهنا لم يتحدث عن المصائب التي اجتاحتهم في تلك الفترة التعيسة.

---

[1] الرواية، ص 08- 18- 19- 122.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، دط ، دت ، ص 151.

[3] عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية ، القص الروائي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، د ط ، 1993ص60.

[4] الرواية، ص 10.

[5] الرواية، ص 16.

«بعدما دفنت أموات حروبها مع الغرب»[1] لم يتحدث هنا عن الأموات في هذه الحروب مع الغرب.

«هكذا نحن دائما حين نضرب في الصميم كالأطفال الأيتام نبكي ومع مرور الأيام التي لا ترحم»[2] فهنا الكاتب لم يتحدث عن الأيام التي أبكتهم وماذا فعلت بهم.

«لأول مرة بعد أسبوعين كاملين، تشعر بأنها أضحكته...»[3] لم يتحدث هنا على ماذا حدث في الأسبوعين.

«ويبدو أنه في الفترة الأخيرة سقط ضحية إغراءات السبايبي...»[4] لم يفصح هنا عن الإغراءات التي قام بها السبايبي.

ث- التكرار:

يعرف ابن أثير التكرار بقوله: «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع)، فإن المعنى مردد، واللفظ واحد[5]. أي إعادة ذات اللفظ للدلالة على نفس المعنى، فظاهرة التكرار لديه" تقع في ترديد المعنى وتكريره، والدال واحد".[6]

أما ابن أبي الأصبع المصري فيقول فيه "وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد".[7] وكأنه يحصر التكرار في قسم واحد هو تكرار اللفظ والمعنى معا، مادام قد أشار إلى الغاية منه وهي التأكيد، المدح، الذم، التهويل والوعيد.

- ونجده في الرواية موزع بصفة طاغية نذكر منه:

- آه يا صالح، يا صالح... يا صالح، يا الصّالح.

---

[1] الرواية، ص 100.

[2] الرواية، ص 100.

[3] الرواية، ص 105.

[4] الرواية، ص 105.

[5] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب، والشاعر ويليه: الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد تر: أحمد الحوني ويدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دط،ج2، ص 345.

[6] فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004، ص 134.

[7] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تر: حقي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، دط، ص 375.

- عمي لخضر قتلوه، عمي لخضر قتلوه.
- ...تعرى، تعرى، مثلما تتعرى الأنجم الجميلة...
- آه يا ناري، يا ناري.
- موه... موه... موه.
- صباح الخير يالزرق. صباح الخير.
- الرجاء في الله. الرجاء في الله.
- بابا صالح. بابا صالح.
- دم الشهداء الحار. دم الشهداء الحار.

سيميائية الشخصيات ودلالاتها:

أنواع الشخصيات:

1- الشخصية المرجعية: ويرتبط وجود هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والمثبت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي وتنقسم هذه الشخصية إلى فئتين متميزتين، فئة مستوحاة من التاريخ الجزائري نطلق عليها مصطلح الشخصية التاريخية وفئة تحيل على شخصيات أدبية أجنبية عن النص الروائي تسمى الشخصية التناصية التي تؤدي وظيفة تناصية في مختلف مستويات بنية النص[1].

أ- الفئة الأولى:

تتمثل في نابليون وأولاد لاليجو يحقق حضور الشخصية التاريخية الأولى صورة نابليون المعلقة في النص. فإن هذه الشخصية تجسد الوصلة التاريخية بين حاضر الجزائر وماضيها، والسيادة الفرنسية في الجزائر وحضور صورة نابليون في إطار رسمي يترجم افتزاز أولا لاليجو بالمجاهدين، وتنكرهم لتضحياتهم

[1] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 131.

وقيمتهم الثورية حيث تعد هذه الصورة استلاب الحرية وبالتالي فهي استيلاب للوجود وإهدار للحياة والشباب[1] "وصورة نابليون المنقوشة على الحائط، تشعر بها تستفزه في حريته وشبابه"[2].

تتخذ شخصية نابليون مدلولها الحقيقي لتتحول إلى كابوس مرعب، يؤكد الفصلة التاريخية لحاضر الجزائر عن ماضيها.

ب– الفئة الثانية:

فهي تقتصر على الشخصيات التناصية الموظفة في نص الروائي والمتفاعلة على مستويات عدة من خلال أدوارها الموضوعاتية المتميزة التي تحيل على عالم دلالي مشترك (التهريب) بين تعريبة بني هلاك وتغريبة صالح[3] حيث أدى بهما الجوع إلى التهريب: "لكن يا صالح أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها [الجوع] إلى [التهريب]"[4]

[سنضطر تحت ضغط الجوع] أن [نهاجر إلى الحدود البعيدة][5]

إن هذه الشخصيات التناصية لا ترد في كلام صالح إلا من خلال ما يعرفه عن أفعالها، ولا يتحدد وجودها سوى بنشاطه التأويلي الممارس على تجربته "وراءهم من يحميهم بجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة بالجازية ، لكن أهلك كبار. دياب الزغبي . والأمير بن سرحان. كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء.[6]

في هذا الملفوظ يؤول صالح الوضعية الرهنة المتميزة بتواطؤ السلطة مع السماسرة وتجارة ضد الفقراء والمساكين على رموز بني هلال خلفوا ميراثا اقتصاديا وسياسيا فاسدا يزيد في عمق الهوة الفاصلة بين الفقراء والأغنياء.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 131.

[2] الرواية، ص 153.

[3] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 132.

[4] الرواية، ص 08.

[5] الرواية، ص 26.

[6] الرواية، ص 18.

ويسعى صالح في كشف ممارساتهم وكشف نظامهم وإجحافهم لحقوق الفقراء "سيأتي يوم ونكشف كل أوراقهم"[1].

2- الشخصيات الغائبة:

تتميز هذه الشخصية بحضورها القليل وبغياب برنامجها السردي، نذكر على سبيل المثال "المسيردية" و "لخضر" و"الإمام":

- فالأولى زوجة صالح وهي ميتة والثاني والامام أيضا قتلوهما الأخير وهو زوج لونجا القبائلية.

3- الشخصيات الحاضرة:

إن الشخصيات في رواية نوار اللوز تتميز بالاختلاف:

- الحضور القليل، يؤدي بها إلى تكوين علاقات محدودة بالشخصيات الأخرى.
- تتسم بالغموض في بعض الأحيان، بحيث تبقى مجهولة لدى القارئ.
- أوصافها قليلة جدا، لا تمكن القارئ من أخذ صورة واضحة عنه.
- لا تملك برنامجا سرديا، ولا تملك من القوة ما يؤهلها على تغيير مجرى الأحداث.

ونذكر من هذه الشخصيات القوال الذي تكمن أهميته، في إبراز مظاهر الحياة الدنية عند العرب من خلال سرده لأخبارها القديمة وغزواتها وبطولاتها، في العلاقة الأساسية التي تربطه بالمهربين إن يتقص أخبارهم ويذيعها في الناس. [يالسامعين، وقلوبكم كبيرة، عبد الله ولد يامنة قتلته الديوانة[2]] ويتألم لنهايتهم المأساوية [يمسح دموعا تتدحرج على خده[3]]، ويراقب حركة الجمارك ويعلن عنها [الديوان إمشاوا، أخرجي بالفيران ما لغيران، أخرجي[4]]

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 137.
[2] الرواية، ص 138.
[3] الرواية، ص 137- 138.
[4] الرواية، ص 138.

ويظهر نفس الدور لدى الحكواتي حيث يبدي تعلقه بالقرويين والتحامه بهم، وذلك بخلاف السيد علي التوناني الذي يحمل بروزه المفاجئ أكثر من دلالة. يجسد هذا المؤرخ الصورة الحقيقية للمثقف الذي يعيش في عزلة عن حياة الفقراء: "يتعاطف مع من كان السيف لغتهم الوحيدة في الكلام"[1] ... وفقراء الهلاليين الذين لم يردوا في تاريخ سيدي علي التوناني، إنها صورة المثقفة التقليدي المعزول عن الشعب وتطلعاته والحليف الموضوعي للبرجوازية والسلطة.

أتذكرك بعمق وحنان...[2] ففي هذا الملفوظ، يتحقق وجود المسيردية الغائبة في مناجاة صالح ويتقدم لجوؤه إليها تخفيفا لمعاناته.

"هه البارح فقد قتلوه، السي لخضر (...) وجدوه عند حائط عتيق، تنام داخل رأسه ثلاث عبارات نارية (...) لم يكن مهربا ماهرا قادرا على ممارسة قذرات اللعبة"[3].

ينقل صالح، في هذا الملفوظ، خبر قتل العربي، إن هذه الشخصية الميتة الغائبة، تؤكد حضورها النهاية المأساوية للمهرب وخطورة مهنة التهريب.

"وجه الإمام مخيف، كل يوم أراه في المنام، بشعا مخيفا. إنه مرعب يا بابا صالح، لم أكن أريد الزواج منه"[4].

تتحول لونجا من هذا الملفوظ إلى رواية Uarratrice، تسرد ما جرى لها مع الإمام، وتدل الأخبار التي نقلها على هيمنة التقاليد في مجتمع محافظ ومعيق لتحرر المرأة.

وتملك هذه الشخصيات، الغائبة عن إطار الزمن الحاضر للقصة، وظيفة مزدوجة:

- فهي تمثل بالنسبة للشخصيات الحاضرة ماضيها وتكمل معالمها وتفسر وضعيتها الراهنة.
- تضمن للقصة التواصل بين الماضي والحاضر، وتلعب في النهاية دور المخبر[5]، إن البعد الزمني يشكل المرتكزات التاريخية للقصة ويدعم مفعول الواقع فيها.

[1] الرواية، ص 138.
[2] الرواية، ص 16.
[3] الرواية، ص 17-18.
[4] الرواية، ص 206.
[5] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 136- 137.

ويوجد شخصيات أخرى تنقسم إلى:

أ- الفئة الفقيرة:

صالح بن عامر الزوفري: وهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو يعبر عن معطيات الواقع الذي يود الروائي الاقتراب منه، فهو يمثل الفئة الفقيرة في المجتمع، حيث تتميز حياته بالفقر والبأس والجوع وهذا ما أدى به إلى ممارسة مهنة التهريب [... يا صالح الزوفري يا وليد البراريك... يا صالح، يا ربك، رأسك كأحجار الوديان، يا أنعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب... وهم سلالة أكلتهم الزلازل والمجاعات وأمراض التيفوس التي اجتاحت بلدتنا...][1].

وألحق صالح بكلمة الزوفري ليميز دوره الموضوعاتي عن بقية الشخصيات الأخرى، وهو مستوحى من الذاكرة الشعبية على الوحدة والعزلة والإقصاء، على أن هذه الدلالة قد تتوسع بالنظر إلى البرامج السردية التي يندرج فيها صالح كبطل، لتشمل سيمات العذاب والتشرد والاضطراب الناتج عن التهريب[2].

وتتصف شخصية صالح بالبساطة والتواضع والرأفة بالضعفاء من سكان حي لبراريك، كما يبدي صالح بن عامر احتراما كبيرا للمناضلين الكبار في القرية أمثال أحمد القهواجي وحنَّا عيشة.

- أحمد القهواجي: تبدو ملامح الفقر والبؤس والحزن علامات بارزة في وصف هذه الشخصية وتأتي هذه الملامح لتؤكد حجم المفارقة التي يعيشها المناضلين الثوريين الذي لم يشفع له تاريخه النضالي في جزائر الاستقلال.

[... فهو حين عاد من الحرب كان يحمل في جيبه عشر فرنكات، كانت رصيده التاريخي كله اشتغل برادعيا، ثم مزارعا خماسا...][3].

ويدل اسم أحمد على الشخص الأكثر حمدا للمحمود وهو مستوحى من السيرة النبوية الشريفة.

[1] الرواية، ص 09- 10.

[2] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 145- 146

[3] الرواية، ص 92.

- المسيردية: تمثل المرأة الريفية النمطية من خلال نموذج "المسيردية" زوجة "صالح بن عامر" المرأة التي يعيش البطل على ذكراها بعد وفاتها في مستشفى الغزوات عند وضعها لمولودها [عندما كانت المسيردية على قيد الحياة، كانت الدار أكثر تنظيما، كانت حبلى وكنا نحلم كثيرا بالأشياء الجميلة... ووجهها المبتسم دوما[1]] وتجسد هنا أدوار المرأة داخل البيت كالقيام بتربية الأبناء وتنظيم البيت والسهر على راحة الزوج...

- لونجا القبائلية: وتنحدر من جبال جرجرة ،يسرد السارد جمالها القبائلي الأصيل [يالله لونجا لم تتغير أبدا هي ما تزال طفلة تعشق المفاجأة والكحل والمسواك والحنَّى الورقية واللباس القبائلي الفضفاض][2] وتؤثر البيئة الاجتماعية عليها خاصة بعد وفاة زوجها الإمام، فتطاله الوحدة والإشاعة والاضطهاد.

- عمر بوحلاقي: يبدو عمر من خلال الرواية أكثر ألفة إن اسمه بوحلاقي، المشتق من الحلقة المحيطة به وهو يروي الأحداث، دليل شعبيته وتؤكد هذه التسمية التي يتراجع فيها وينحصر دور الحكواتي من جهة، الأولوية التي يوليها الراوي، لاحتكاكه واتصاله الإنساني لفئة الفقراء[3].

- ويدل اسم عمر عن الحياة أي أنه يعيش طويلا.

ب- الفئة الوسيطة:

الديوانة: المشتقة أصلا من الكلمة الفرنسية "Douane" وتحيل هذه التسمية مباشرة على الوظيفة الجمركية، وتدل في الوقت نفسه على دور الموضوعاتي على الشخصية المتمثل في مراقبة البضائع عبر نقاط الحدود، قد تختفي هذه التسمية ليحل محلها "أبناء لاليجو" و "النمس" و "وحش الخلاء". يعكس سيم الحيوانية المدرجة في دور هذه الفئة بوصفها أداة مسخرة لقمع الفقراء والتعاطف مع الأغنياء[4].

[1] الرواية، ص 15- 16.

[2] الرواية، ص 29.

[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 146.

[4] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 145- 145.

"النمس لا يرحم"[1] "في قلوبهم قيح"[2] يجد لذة كبيرة في إيذاء الناس[3]، وتترجم هذه الملفوظات العداء التي لاقته الفئة الفقيرة من قمع وعذاب.

ت- الفئة الغنية:

- السبايبي ولد القايد البختاوي: الذي يعد طرفا فاعلا في نظام المافية السياسية والمالية باعتبارها حلقة أساسية مشدودة من جهة بالسلطة ومن جهة أخرى بجهاز التهريب.

- ويدل إسم السبايبي على تعامل عائلته مع المستعمر قبل إستقلال الجزائر وهو مستوحى من اللجهة الجزائرية ويطلق أيضا على المضارب في التجارة[4]. وقد اقترن هذا الاسم بمجموع الفقراء واستغلالهم وإذلالهم ووضعهم تحت أقدامه [كل يا السبايبي أرزاق الفقراء][5]. [سيطمع في تركيع القرية بكاملها مثلما كان يفعل أبوه][6]، [يداه طويلتان][7].

- وتأتي أسماء السماسرة والتجار وأولاد لاليجو، وبني كلبون وأولاد الكلبة المستمدة من الذاكرة الشعبية، لتعبر أولا عن حقد صالح الطبقي اتجاه الفئة الغنية ،ولتبرز ممارسات السبابيي وماضي عائلته، المنحدرات الطبقية والتاريخية لهذه الفئة والطرق غير الشرعية التي مكنتها من الاغتناء والوسائل التي سخرها (الرشوة) للانفراد بالسلطة الفعلية، ولتظهر ثالثا دورهم الخطير الممثل في نشاط السبايبي[8].

[1] الرواية، ص 41.
[2] الرواية، ص 41.
[3] الرواية، ص 41.
[4] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 141.
[5] الرواية، ص 24-39
[6] الرواية، ص 24-39
[7] الرواية، ص 40.
[8] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 145

سيميائية المكان:

أنواع المكان:

أ- الأماكن المفتوحة: يمثل المكان الواسع غير المحصور أي لا حدود له نحو البحر، الجزائر، سطيف...إلخ[1].

1- **القرية "مسيردة":** تبدو مسيردية قرية صغيرة، تعيش على هامش التاريخ، يستغلها الأغنياء، بينما يموت أطفالنا جوعا، تحدق بيها الأخطار من كل جانب، فأبنائها يموتون تحت طائل رصاص حراس الحدود كل ما دفعت بهم قساوة الحياة على الانتقال غربا لممارسة التهريب، هذا ما يصرح به بطل الرواية صالح بن عامر «لو كانت ظروف النحس طبعة ما سقط لخضر، وما تحول إمام القرية إلى مهرب للكتان»[2]

فالمسيردية إما تقدمها الرواية "ينبت فيها الخوف من الرغيف، وتخزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة، الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود. من الحروب هي أول من يدهش وآخر من يتذكره المؤرخون، مسيردة الجميلة، التي يأكل عقولها دود لاليجو جمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص يفتشون ألبستهم وقماطهم"[3]

2- **حي البراريك:** كما يرصد سارد قرية مسيردية من خلال حديثه عن حي البراريك الذي يسكنه البطل والشخصيات الفاعلة في الرواية "لونجا والعربي وأحمد القهواجي وماما حنا... وغيرهم" لا شيء في هذا الحي غير الجوع والبرد وبيوت التنك والوحل وتصفية الحسابات القديمة بالمدي والجنازات.[4]

- فالحي مكان يتم بكل معاني الفقر والعطالة والقساوة، التي تطبع نفوس قاطنية وحدة الطباع، التي يبرزها سلوكاتهم، واقتيتالهم الدائم لأسباب تافهة، إما نطبع الأجواء العامة مسيردة قساوة طبعية حادة، وخاصة في فصل الشتاء عندما تشتد العواصف الثلجية القاسية.

[1] عمر عبد الواحد، (شعرية السرد)، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 92.
[2] الرواية،ص19.
[3] الرواية، ص 19.
[4] الرواية، ص 19.

- ويستقطب حي البراريك مختلف الدلالات السلبية كالقذارة والضيق والاكتظاظ الذي جعل من هذا الحي تركيبا بشريا غير منسجم، فقد ضم هذا الحي فقراء مسيردة وفقراء مناطق أخرى وفدوا على المكان رغبة في الانضمام إلى مشروع السد، الذي وعدت به سلطات أهل القرية يهدف إنتشالهم من الفقر والبطالة، وهو المشروع الذي طال إنتظاره حتى((كادا أن يتحول إلى أسطورة تافهة))[1] الأمر الذي أدى إلى تعقد الحياة في هذا المكان وتأزم مشاكلهم، فانتشرت في الحي، مظاهر الانحراف والجرائم والتهديد، والسباب المقذع، والمخدرات وحتى الدعارة، وطرق الكسب الغير الشرعي وقد حولت هذه الأوضاع المتردية نفوس الكثيرين إلى :

((قطع مطاط تتمدد ثم سرعان ما تعود إلى وضعها الطبيعي))[2]

2- **سيدي بلعباس**: يتحدث السارد عن مدينة سيدي بلعباس التي ينتقل إليها ويعمد المقارنة بينها وبين قرية مسيردة "ها هي سيدي بلعباس بأحيائها الواسعة وشوارعها التي لا تحد، مدينة رحبة الصدر.... عبثت بها أرياح الشتاء، الأحياء الشعبية ما تزال بسيطة كما كانت حيطانها مخزمة تتسلقها بعض الكتابات الرديئة... زاد عدد الاطفال المتسخين بشكل يثير انتباه الزائر العادي"[3]

- تتصف مدينة سيدي بلعباس باتساع شوارعها وأحيائها، وبرعاية صدرها وكثافة سكانها "الأطفال بالطيف كالجراد"[4]

وعلى صعيد العلاقات الانسانية (الاجتماعية) فإن سلوكات الناس في بلعباس تختلف كل الاختلاف عما عليه في بلدة مسيردة، فهم يعيشون في أجواء تغيب فيها مظاهر الصراع والتطاحن والشتائم بين المتخاصمين

[1] الرواية، ص19.
[2] الرواية، ص100.
[3] الرواية، ص60.
[4] الرواية، ص60.

3- **المقهى**: تتمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في رواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، ونموذجا مصغرا لعالمنا [1] فهو بيت الألفة العام الذي (يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة ودون مواعيد مسبقة)[2] .

تحتل المقهى مكانة خاصة متميزة في رواية" نوار اللوز" التي اتخذت من القرية إطارا لإحداثها، فيظهر مكانا للتجمعات الرجالية كما هو عليه الأمر في رواية العربية.

ويأخذ المقهى في الرواية بعده الاجتماعي عندما يتحول مكان للاقتتال بين شخصيات الرواية ..... (صالح بن عامر وياسين) وقد أخذت المقهى في هذه الرواية مكانا متواضعا. تهدده أمطار الشتاء يعكس الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تعيش الشخصية في حي البراريك"

يصف الراوي مقهى رومل من خلال حركة (حميد القهواجي) صاحب المقهى "انتبه إلى الأمطار التي تحولت إلى خيط من السماء. وإلى القطرة التي كانت بدأت تمتد من الجهة اليمنى من سقف البراكة إلى الوسط حيث وضعت الطاولات والكراسي والببور وبعض أكياس الخيش" [3]

4- السوق: السوق مكان تجاري تختلف بنيته الهندسية والعمرانية تبعا للمكان الواقع فيه سواء أكان قرية أم مدنية وهو ليس مكانا للتبضع فحسب وإنما أيضا للقي والحوار الاجتماعي المتبادل [4]

استثمرت الرواية لدى " واسيني الأعرج" الخصائص العامة لهذا المكان على المستويين الحكائي والبنائي وقد بدأ في رواية "نوار اللوز "جزءا أساسيا من الفضاء العام للقرية يضطلع بالعديد من الأدوار والوظائف على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والسياسي، وهو على المستوى الفني للرواية يساعد على بلورة الحدث وتصعيده بفعل استقطابه لشخصيات عديدة وإنفتاحه على كل العقليات والأيديولوجيات والطبقات الاجتماعية كما هو عليه الحال في رواية "نوار اللوز" حيث

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان. ط1، 1994، ص 195.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

[3] الرواية، ص 119.

[4] فهد حسين في الرواية البحرنية، الدراسة في ثلاث روايات " الجدوة، الحصار، أغنية الماء والنار، فراديس للنشر والتوزيع البحرين. ط1 ،2003 ص 88 .

يلتقي في سوق مسيردة الشعبي الفقراء والأغنياء والصغار، المواطنون العاديون ورجال السلطة الذين يجوبون من أرجاء المكان بحثا عن المهربين.

يأتي "صالح بن عامر" على ذكر الأسباب التي تدفع إلى الذهاب إلى السوق "سنذهب إلى السوق يا صديقي تستمع إلى حكايات عمر بوحلاقي عن أبي زيد الهلالي والجازية، لم ينته جمالها الأبدي، عن السيد على ورأس الغول والزير سالم وأحجيات لونجا، كيلومتران فقط، نسوق بضائعنا إدا كانت ظروفنا جيدة ونعود " [1] يصف السارد السوق مسيردة من خلال تتبعه لحركة صالح بن عامر " اهتزت على ظهر صالح (شكارة) الخيش المملوءة بالكتان.

الأمطار كانت ما تزال تتساقط بغزارة ، البرد يلفح الأوجه بقوة ،الجليد يغطي المناطق المحيطة بالسوق، حاول أن يجد مكانا يقف فيه، ويخرج بضاعته، لكن عبثا واصل الخدراه" [2]

– السوق في هده الصورة السردية، صيغة تنتشر فيها الأوحال، تزيد عوامل الطبيعة وأحوال الطقس من أمطار ورياح وجليد في تدهور أوضاعها وتأزمها وكثيرا ما يؤدي إزدحامها إلى الاقتتال والتلاسن بين روادها، الذين يضيق المكان بسلوكاتهم الطائشة وأصواتهم الصاخية "كان الناس كالنمل يصبحون يبيعون ويشترون، هكذا هم دائما الأطفال يصرخون في أياديهم تنام الأشياء المهربة"[3] وغالبا ما تختلط هده الأصوات بأصوات الحيوانات، فيتعالى " نهيق الحمير المبحوحة، صوت الأغنام وثغاء الخرفان يأتي خافتا من الرحبة " [4]

وتدفع الظروف الصعبة بأبناء مسيردة إلى السوق للمتاجرة ببضائع بسيطة " الوجوه الصبيانية التي كانت تحترق تحت الأمطار تبطاير الوحل تحت أقدامهم عاليا فتتسخ ألبسة ووجوه المارة الغادين والرائحين، العيون حمراء من قلة النوم والأجساد هزيلة ابتسامتهم الصفراء يلفها الذعر من وحش مخيف موجود غير موجود" [5]

[1] الرواية، ص 26.
[2] الرواية، ص 36.
[3] الرواية، ص 36.
[4] الرواية، ص 36.
[5] الرواية، ص 37.

إن السوق كما تصور الرواية يضيق على فقراء ميسردا ويتسع للأغنياء يصولون ويجلون فيه بكل حرية ومن هؤلاء السبايبي يكشف وصف السوق عن التباين الاجتماعي بين الشخصيات يتقابل فيه الأغنياء والفقراء ، الذي ترصده الرواية، بحيث تربط دلالته بشبكة الدلالة العامة للرواية التي تجسد " صراعا حادا بين فئتين متناحرتين ومتقاتلتين ، فئة تتحرك مومن موقع رغبتها في تنمية رأس مالها وتركيع القرية بكاملها وتعذيب أهلها وفئة تتحرك دفاعا عن سترذها وحقها في الوجود والحياة"[1] لذلك كانت شخصيات كثيرة في السوق "صالح، الخالدي، بائعة الزعفران، الاطفال..."

على وعي كبير بواقعها وقد بدت كما يصفها السارد في هذا المكان "جيادا أصلية لا تتبعها قساوة الأيام "[2]

توحدها المتاعب والأهوال وتجارة الترباندو/ الشر الذي لابد منه لضمان الحياة فهم حول بعضهم البعض أثناء مداهمة رجال الجمارك للسوق، ينبه كل منهما الآخر خوفا على بضائعهم البسيطة من المصادرة

ومن صور هذا الالتفاف ما يرويه السارد عن مساعدة خالدي لصالح بن عمامر

"ألتفت صالح إلى وجه الخالدي، ثم دفن الشكارة تحت أكياس السكر والسميد والقهوة"[3]

كما يجسد السوق الشعبي إضافة إلى دلالته الاجتماعية بعد اقتصاديا من خلال ما يعرفه من سلع وبضائع مستوردة ومهربة عبر الحدود المغربية، بحيث تبدو السوق من خلال البضائع التي تفرزها "جانينتو، موسلين، الرتلاء، القطيفة، المسيرة، الكتان الرخيص"[4] مبتورة الصلة بهويتها الجزائرية، فجميع هذه الأشياء لا تمت بصلة للمكان الشعبي ولا القرية

ومما سبق يبرز السوق مكانا مفتقدا الخصوصية، تتقاذفه ايدي الأغنياء والمهربين الكبار ويتصف في مظهره العام بالفوضى والتمرد على رجال الجمارك الذين لا يتوانون في مطاردة باعة الضائع المهربة بلا

[1] الرواية، ص38.
[2] الرواية، ص42.
[3] الرواية، ص41.
[4] الرواية، ص54.

رحمة يفتشون متاعهم وغالبا ما يحولون السوق إلى فضاء مطاردة، مما يزيد في تأزم العلاقات بي السلطة وهؤلاء الباعة الفقراء

5- المقبرة: القبر هو المثوى الاخير الذي ينام فيه الانسان نومه الأبدي حيث السكينة التامة والصمت المطلق.

- انصب تركيز السارد في تقديمه على الحزن والأسى التي عاشتها القرية، أثناء دفن العربي بن القهواجي أحد سكان حي البراريك الذي سق برصاص حراس الحدود "تحرك صالح والجماعة التي تساعده على حمل المحمل... امتد الناس خيطا واحدا من باب المسجد حتى المقبر خيطا واحدا من باب المسجد حتى المقبرة التي تقع على المرتفع القرية، هكذا ناس البراريك لا تجمعهم إلا المآتم"[1]

- تمثل المقبرة المكان الوحيد الذي ينسى فيه أهل مسيردة مشاكلهم وخلافاتهم، يلتقون أمام لحظة الموت فتتوحد مشاعرهم واحاسيسهم يشاطرون القهواجي آلامه وكلهم حزن ولوعة على ما ألم به من مصاب "أغلق سياج المقبرة بالأسلاك الشائكة والسدرة، نزل بهدوء، مرهقا كان حتى العظم. كانت عيونه ملتصقة بصمت الناس وهم ينحدرون من المرتفع في قلوبهم لذعة العربي والأطفال الفقراء الذين أكلهم العراء"[2]

- يمزج السارد بين وصف المكان وحالة الحزن التي عليها صالح بن عامر وأهل القرية بعد تشييعهم لجثمان العربي، هذا الحزن الذي زاد من معاناتهم وفاقم من إحساسهم بالفقر والحاجة.

ب- الأماكن المغلقة:

هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الانسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين، لذا، فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر[3].

[1] الرواية ص97.

[2] الرواية، ص99.

[3] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرين الدراسة في ثلاث روايات " الجذوة، الحصار، اغنية الماء والنار، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط3 ، 2003،ص163.

1- البيت: يعتبر المكان هو المأوى لجميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري في مجموع القرى ومجموع المدن ولأن البيت" ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما ما هو جزء من حياتنا ووجودنا الانسان"[1] فإن باشلار جعل للبيت جسدا وروحا واعتبره عالم الانسان الأول، الذي يتيح له أن يحلم بهدوء[2] ويذهب إلا أنه "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الانسانية، فبدون البيت يصبح الانسان كائنا مفتتا" [3]

- كما جاء وصف البيت في رواية" نوار اللوز" على أنه بيت شعبي بحيث يرتبط وجوده بعالم القرية، وتتكرس صورة اليت الشعبي بخصائصه ودلالاته من خلال وصف السارد، لبيت صالح بن عامر أو من خلال حديث صالح بن عامر عن بيته الواقع في حي لبراريك فقد جاء البيت مرتبطا بشخصية البطل وبطبيعة الرؤى والأفكار التي تحملها هذه الشخصية ففي الأدب يكون البيت تعبيرا صادقا عن الانسان، فإذا وصف البيت وصف الانسان، والبيوت تعبر دوما عن أصحابها كما يقول "ويليك"[4]

- وعندما اشتد نزول الأمطار، وتكاثفت الثلوج، فغطت بلدة مسيردة بما فيها حي البراريك الذي يقطنه البطل، حدث صالح بن عامر نفسه، "أخ الله يحفظ ذات صباح نردم أحياء تحت أنقاض هذه البراكة أنا ولرزق، والكلبة شطيبا"[5]

يجسد بيت البطل كل معاني الفقر والبؤس، فهو بيت متواضع قديم ومتهالك معرض للسقوط في أية لحظة لايقي صاحبه برودة الشتاء ولايمنع عنه غزارة أمطاره. وتقف أشياؤه، ومكوناته البسيطة لتعبر عن المستوى الاجتماعي المتواضع للشخصية" حين حاول رفع رأس لدغته البرودة السامة.... تأمل

[1] غادة الإمام، غاستون باشلار، جماليات الصورة، النشر والطباعة ونشر ببيروت، لبنان ط1، 2010 ،ص290

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسان ،المؤسسة الجامعية لدراسات ونشر توزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص37

[3] المرجع نفسه، ص38

[4] ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987 ص232

[5] الرواية، ص17

الأرضية المتسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة ورائحة النبيذ الأحمر، الكلبة شطيبا تنام مغمضة العينين في طبق الخبز"[1]

وفي مقاطع أخرى من الرواية يرتبط البيت بلحظات السعادة الهاربة ويحلم الانجاب الذي ظل يراود البطل وزوجته المسيردية، فتلتبس لديه لحظات السعادة بالألم ولحظات الميلاد بلحظات الموت القاسية يتذكر صالح بن عامر، وهو يتأمل المجمر "جريت وراء بنت الجارة أدخلتني إلى بيت الولادة كانت ملتصقة بحبل المعلق على أعشاب السقف... أحنيت رأسي... رائحة عرف النساء اللواتي كن بالبيت وجهك حار مثل الجمرة... وحين توفي الطفل بعد خمسة شهور ببو حمرون.... بكيت بشكل هستيري"[2]

ويتصل البيت بلحظات الخوف من المستقبل ومن المجهول، أيضا بالبوح بمكونات النفس وهواجسها، عندما تعلن لونجا لصالح بن عامر" عن خوفها من أن تفقده في رحلات التهريب الخطرة، التي أودت بحياة صديقيه العربي حيت تقول: "أخاف أن افتقد ذات فجر بارد حنانك ومحبتك لي. أتت بابا ويما وجبال جرجرة التي لا ينتهي امتدادها"[3]

فقد جاء في حديث السارد عن بيت طيطما مقارنة بيوت الفقراء في حي البراريك بمعاني الترف والغنى "طيطما امرأة تقليدية تزوق حجرتها بالزرابي التي تأتيها من سبدو ومن تلمسان، وبالأواني البيدرية التي تأتي من بلدة مسيردة الحائط مغطى بصور الممثلات والنساء" [4] تكشف هده المفروقات بين بيوت حي البراريك وبيت طيطما بفيلاج اللفت عن حجم الهوة بين الفقراء والأغنياء، إلا أن الرواية تؤكد من نهاية المطاف على إمكانية تعديل هذا الواقع وتغييره إلى الأحسن من خلال الشروع في بناء السد في قرية مسيردة، هذا المشروع الذي سيغير من أوضاع الناس، ويخفف من حدة بؤسهم ويعيد الأمل إلى القلب لونجا التي فكرت قبل أن تأوي إلى فراشها في " أن تذهب إلى دار صالح للاطمئنان

[1] الرواية، ص15.
[2] الرواية، ص15.
[3] الرواية، ص 130.
[4] الرواية ، ص 62- 63.

على الأقل صحيح أنه لا يوجد شيء مهم قابل للسرقة ولكن مع ذلك فالدار العامرة أفضل من الدار الخاوية... دار طيطما على ضخامتها يحكى أنها تحولت الأن إلى خراب تنعق فيه بوم مشؤومة، أكلت رأس أهل البيت ويخشى أن تلتهم الحي بكامله".

2 – السجن :

يمثل السجن مكانا مدينيا يرتبط وجوده بالمدينة، وهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس ضد الشخصية من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته.

وينقل " صالح بن عامر" بعيدا عن مسيردة. بعد ضبطه متلبسا أثناء تهريبه للبضائع، فقد جاء في حديثة عن لونجا القبائلية " الآن أصبح لي مبرر في السجن وفي العمل، فهذا الكائن الآتي عليه أن ينعم بما لم تنعم به نحن "[1]

ويقول في مقطع آخر "أنا أفضل السجن ... قد أنقل إلى سجن تلمسان الكبير"[2] يلقى القبض على البطل صالح بن عامر، ويرحل إلى السجن، إلا أن انتقاله إلى هذا المكان لم يفض به إلى اليأس، وإنما إلى أمل العودة بعد انقضاء مدة السجن، للعمل في السد رفقة " لونجا" وناس البلدة ، وذلك بعد أن أخبرته" لونجا" بحملها، فأضاء هذا الخبر السار شعاع الأمل. والتفاؤل في نفسه.

[1] الرواية، ص 212.

[2] الرواية، ص 212.

سيميائية الزمن:

أنواع الزمن:

1- الـزمن المنفـتح: إن التعبـير عـن الـزمن في عنـوان الروايـة "نـوار اللـوز" يـتم باسـم نكـرة معرفـة بالإضافة، زمن ينفتح على دلالات متعددة، زمن لم يتم التعبير عنه بالأدوات الزمنية المتعارف عليها لـدى النحـاة «مـاض، حاضـر، مسـتقبل» وإنمـا تم التعبـير عنـه بإشـارات لغويـة دالـة عليـه، بإشـارات يستنبط منهـا زمـن طبيعي متجدد في كـل دورة كونيـة، يفعـل فعله في الطبيعـة، يحـور طاقاتهـا الكامنـة، يغيرها من حالة الانكماش إلى حالة الانبعاث فيتفتح "نوار اللوز" ويثمر[1].

2- الزمن المنغلق: إن الزمن الطبيعي المتولد لعنوان "نوار اللوز" أفضى إلى زمن نفسي يتوصل إليه عن طريق إشارتين لغويتين بارزتين:

التغريبـة والزوفـري، هاتـان الإشـارتان، نعتبرهـا بمثابـة المفـاتيح الـتي نفـك بهـا مغـاليق هـذا العنـوان للروايـة (تغريبـة صـالح بـن عـامر الزوفـري) فالتغريبـة تحيـل على زمـن نفسـي لـذات جماعيـة أو فرديـة منغلقـة على ذاتهـا، ذات لم تقـدر على خلـق نـوع مـن التواصـل مـع الآخـر المتلقـي أو البـات فانكفـأت على ذاتهـا، وأصبحت في الوقت نفسه باثه ومتلقيه.

هذا الزمن النفسي المنغلق يفضي إلى زمن تاريخي وقعت فيه التغريبة وإلى حيز مكـاني احتوى أحـداث هـذه التغريبـة، إن كلمـة "الزوفـري" تجعلنـا نستبعد الـذات الجماعيـة لأنهـا إشـارة صـريحة إلى تغريبـة وغربـة الذات المنفردة، الذات الوحيدة التي لا أنيس لها في وحدتها[2].

الزمن في فاتحة الرواية:

1- ثنائية الزمن الحاضر والماضي:

إن الـزمن في فاتحـة الروايـة ينطلـق مـن الحاضـر «قبـل قـراءة هـذه الروايـة الـتي قـد تكـون لغتهـا متعبـة تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هـلال»[3] هـذا الحاضـر مـا يلبـث إلى أن ينقلـب ماضـي يبحـث عـن النص

[1] الحسين فيلالي، جماليات الزمن في رواية "نوار اللوز"، مجلة اللغة والأدب، ديسمبر 1999، العدد 14، ص 163.

[2] الحسين الفيلالي، جماليات الزمن في رواية نوار اللوز ، ص 166- 167.

[3] الرواية، ص 05

الغائب ويستحضر بعض أجزائه "تغريبة بني هلال" يبحث عن شرعية لوجوده داخله، يحاول التماثل معه، يغيب فيه يبحث عن المفتاح السري الذي يمكنه من فك لغز الزمن الحاضر، إن فهم الحاضر في رواية "نوار اللوز" لا يتأتى إلا بالعودة إلى الماضي "تغريبة بني هلال".

إن هذا الزمن التراثي تتداخل فيه الأسطورة في التاريخ، فالرواية على هذا الأساس تقرئ من الماضي، وفي الماضي، يجد القارئ خيوط لغز الحاضر «ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم»[1].

ففي الماضي تكمن حتمية تفسير الحاضر والمستقبل «فاسترجاع الماضي لا يقابله الاستشراق المستقبل أو سد ثغرة به في الحاضر»[2]. فالماضي يحرك الحاضر، ويمتد فعله إلى المستقبل «ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا الأمير حسن بن سرحان... والجازية»[3] وهذه الأسماء تخرج من الزمن الماضي من اللاتحديد وتحصره في الفترة بين منتصف القرنين (4 و5هـ) (وهذه الملحمة الهلالية هي التي صورة وقائع العرب القيسية في المد بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين إي إبان الدولة الفاطمية...)[4] فإننا نصادف في الرواية زمننا آخر يصعب تحديده فالأحداث فيما يتبادل التأثير ماضيان: ماض بعيد محدد بفترة زمنية يتوصل إليه من خلال إشارة دالة عليه "تغريبة بني هلال" وماض غير محدود موغل في القدم يؤرخ لبدايته ببداية الوجود، والنهاية لزمن خطاب الرواية[5].

2- ثنائية الحضور والغياب:

إن الفصل الأول من الرواية ينفتح على زمن نفسي داخلي يؤثر فيه زمن خارجي "تغريبة بني هلال" هذا الزمن النفسي يؤطر الأحداث ويغيرها من حال إلى حال «مسكون بالدهشة وبرائحة الحنّاء والاحتراق»[6] وهذه المفاتيح (الدهشة، الحناء، الاحتراق) تجعلنا ندرك أننا أمام زمن نفسي،

[1] الرواية، ص 05.
[2] عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص 04.
[3] الرواية، ص 05.
[4] عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية، مجلة عالم الفكرة، أبريل/ماي/جوان 1989، ص 49.
[5] الحسين فيلاني، جماليات الزمن في رواية "نوار اللوز"، ص 168- 169- 170.
[6] الرواية، ص 08.

فالدهشة التي تتولد من جراء صدمة نفسية، والاحتراق الذي يعبر عن الاستجابة وقمة الاشتياق إنما يصوران حالة نفسية متأزمة "لصالح الزوفري"[1].

3- ثنائية الذكر والأنثى:

إن ظهور هذه الشخصية (الأنثى) مصدر الحرقة والشوق (الجازية) يوقف زمن الحاضر، ويفسح المجال أمام زمن آخر مغاير له هو زمن الماضي البعيد.

وهذا الزمن تلعب الذاكرة والتذكرات دورا أساسيا في بنائه لا يعاد إلينا كاملا إنما يتم استعارة زمن من رموزه الفاعلة في بناء أحداثه (الجازية) فهذه الشخصية نامية وقوية تؤثر في تطور أحداث السيرة الهلالية وتشارك في بنائها، أما في رواية "نوار اللوز" فإنها تظل مسطحة، وشخصية باهتة غير مؤثرة في بناء الأحداث فحضورها يبقى مجرد مثير جنسي يخلق نوعا من التماثل بين الجازية الأسطورة «تسرب في دمه مذاق المسواك الهندي... الذي لا يتعب»[2]، وشخصية (لونجا) و (المسيردية) «حتى المسيردية التي لا تملك إلا طيبوباتها ذبحتني من القلب... لم أعد أراها أبدا»[3] ففي الفصل الأول من الرواية يبدأ الزمن نفسيا متوترا «مسكونا بالدهشة كان...»[4] زمن مشحونا بالرغبة والاشتهاد، هذه الرغبة لما يعجز البطل في تحقيقها في الواقع يهرب إلى عالم السكر فيتعطل العقل الواعي ويفسح المجال للاوعي فتأتي الصورة من زمن الذاكرة المتداخلة مشوشة فتقف الجازية كإشارة غير واضحة يلفها الضباب فلا يرى منها صالح بن عامر الزوفري إلا ما يعوضه عن ما افتقده في المسيردية ولونجا «ليلة البارحة انتظرك بحب العاشق المحترق... أصابعي» ولما يقترب صالح من تحقيق رغبته مع الجازية يصحوا من سكره فيحترق الحلم ويدرك أنه يعيش زمنا يمكن تسميته بزمن التوهم، فتظل رغبته مؤجلة معلقا تحقيقها بحضور وغياب الجازية.[5]

---

[1] ينظر: الحسين فيلاني، جماليات الزمن في رواية "نوار اللوز"، ص 170.

[2] الرواية، ص 08.

[3] الرواية، ص 08.

[4] الرواية، ص 05.

[5] ينظر: الحسين فيلاني، ص 171- 172.

إن ثنائية الحضور والغياب تتعلق بها ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية اللذة والألم ليشكلا معا العالم النفسي الخاص بالبطل، فشعور صالح بن عامر الزوفري واحساسه بالزمن عند انشقاق الحائط وحضور الجازية إلى مجلس ليس هو نفسه الشعور والاحساس بالزمن عند التئام الحائط ومغادرة الجازية لمجلسه، فمع حضور الجازية تحضر رائحة البخور الصحراوي ومذاق المسواك ويقترب الزمن من تحقيق لحظته الأبدية ومع غياب الجازية تحضر السكاكين تهاجم الحواس فيتحول الإحساس باللذة إلى إحساس بالألم[1].

الزمن الأسطوري:

ثنائية الخفاء والتجلي: إن رواية "نوار اللوز" تعمد إلى توظيف اشارات ودلائل يفهم منها الزمن الأسطوري دون التصريح به مما يجعل قراءتها تستعصي على القارئ الإستهلالي الذي لا يدخل في مغامرة مع الدال، فهي تشترط قارئا له إلمام بالتراث العربي وأساطيره، فالوقوف عند الإشارة اللغوية "عود بو بركات" في الرواية قد لا يعني شيئا عند القارئ العادي لكنها تعني أشياء كثيرة عند القارئ المحترف وتفتح النص الروائي على قراءات متعددة، فهي تعني ببساطة التحول من زمن إلى زمن آخر، فحضور "عود بو بركات" في النص الروائي يعني لدى القارئ المنتج حضور زمن أسطوري، يتوقف معه تأثير الزمن الفيزيائي ليفسح المجال أمام زمن متعال على الزمن الطبيعي "فعود بو بركات" يظل يخترق الأمكنة ويقهر الأزمنة الطبيعية ليصبح خارج مجال الزمن الطبيعي متمردا على القوانين الفيزيائية التي تحكمه، وهو بهذا يخلق زمنا خاصا به لا يخضع للمنطق العقلي، يكن أن نسميه الزمن العجائبي، خلق في فضاءات عجائبية تشبه الحلم، ينعدم فيه المنطق ويصبح المستحيل ممكنا[2]. «يخرج بقايا الروح المعتقة ويأتي عليها واحدة واحدة حتى يرى الحائط ينشق لتتسرب منه الجازية مثل الومض بلباسها الفضفاض الأبيض»[3].

[1] ينظر: الحسين فيلالي، ص 172.
[2] المرجع نفسه، ص 173.
[3] الرواية، ص 14.

إن الزمن في هذه الفترة ينبعث من اللاوعي وتحت سلطة المخدر (الخمر) ففي لحظة زمنية عجائبية ينشئ حائط "براكة" (صالح بن عامر الزوفري) كأنه تحركه قوة غير مرئية فتتجلى الجازية بلباسها الفضفاض الأبيض تتحدى هندسة المكان فتدخل دون استئذان "براكة صالح" وينشق الحائط مرة ثانية فتختفي الجازية[1]. «الجازية حين تخرج من الحائط يحلف المرء أنه رآها»[2].

الزمن التاريخي:

1- سيرة بني هلال: إن الزمن التاريخي يتمثل في الحضور القوي لسيرة بني هلال ودورها في بناء أزمنة الرواية المختلفة فانتماء البطل (صالح بن عامر) فخذ من أفخاذ قبيلة بني هلال جعله يرث عنها صفات نفسية وخلقية متمردة «يبدو أيها السادة الطيبون والعهد على سيدي علي التونابي أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب ومصدر قوة الهلاليين»[3]. ففي الزمن التاريخي (الماضي البعيد) كانت أولاد عامر مصدر قوة ومتاعب قبيلة بني هلال وفي زمن خطاب الرواية صار "صالح بن عامر" مصدر قوة ناس (البراريك) القوة التي تقهر غرور "ياسين" وتحد من زمن بطشه وظلمه «يا لطيف ذئب يخافه جميع الذين عرفوه»[4].

2- الزمن الثوري: إن هذا الزمن الثوري الجماعي يمكن أن نتوصل إليه من خلال سياق أحداث الرواية «خرجت العائلة، وقد قضوا الليلة بكاملها في صنع علم... طيلة هذه المدة» ويشير هذا إلى ليلة 08 ماي 1945 عندما وعدت فرنسا الجزائريين بالاستقلال مقابل مشاركتهم إلى جانبها بمحاربة النازية[5].

3- الزمن الثوري الخاص: ونقصد به ما يتعلق بشخصيات الرواية فقراءة عبارة "هذا ملف من وقت فرنسا"[6] تجعلنا نقف على زمن تاريخي لشخصية طبيعية تواجه شخصية اعتبارية (فرنسا)، زمن

[1] الحسين فيلاني، ص 173.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 09.
[4] الرواية، ص 14.
[5] ينظر: الحسين الفيلالي، ص 175.
[6] الرواية ، ص 09- 115- 144.

كان يعتبر فيه كل من خرج عن طاعة فرنسا خارجا عن القانون يجب ملاحقته وردعه، فالزمن الإستعماري يمتد إلى زمن الاستقلال «تذكرت الزمن الغائب الذي ما زال يعذبنا»[1] هذه العبارة تجعل العذاب مستمرا لا يتوقف بخروج الإستعمار من الوطن، «حتى الحظة هذه بتاريخ... نحاكم وفق القوانين التي خلفها عسكر البارحة الفرنسيين...»[2].

الزمن الاحتياطي:

إن مقطع الزمن (ناس البراريك) يجعلنا نقف على زمن اجتماعي نتعرف على بعض خصوصياته من خلال مؤشر لغوي دال عليه البراريك هذه الأكواخ البراريك تعبر عن زمن اجتماعي وعن نظام معين يحدد العلائق الاجتماعية المختلفة لشريحة سكان البراريك ويظهر نمطا معيشيا يمكن ترتيبه في آخر درجات السلم الاجتماعي العام «هؤلاء هم أصحاب البراريك كأنهم في ... كل واحد يحاول أن يفرض نفسه على البقية بأدواته الخاصة، العمال المخدرون الطيبون، المهربون، القوادون، القتلة، كل واحد رمته منطقتهم الجائعة، إلى هذا المكان... الأشكال البشرية»[3]. فالبراريك تجمع فسيفساء من الأشكال البشرية لا جامع بينهم غير عنصر الفقر والجوع.

إن الزمن الاجتماعي يشتد وقعه على ناس البراريك عندم يضاف إليه زمن طبيعي يفعل فعلته فيه «السماء تلبدت بالغيوم... زفات الأمطار السميكة... اختبأ الناس في جحورهم... الدنيا قاسية وهذه علائم الثلج فالوادي سيفيض حتما»[4].

إن الزمن الطبيعي ينفتح على زمن مستقبلي جماعي منتظر الحدوث مؤجل إلى حين، فكلمة حتما أخرجت الزمن المنتظر من مجال التكهن إلى حتمية الوقوع الفعلي في لحظة مستقبلية ما. هذا الزمن الطبيعي المنتظر فيضان الوادي.

[1] الرواية، ص 85- 86- 109..
[2] الرواية، ص نفسها.
[3] الرواية، ص 08- 174.
[4] الرواية، ص 174.

فالزمن الاجتماعي يتصارع مع الزمن الطبيعي ولما يعجز عن مقاومته وتغلب عليه يتولد عن هذا الصراع زمن ثالث آخر، زمن نفسي متأزم يعيش على قلق وخوف الزمن الآتي «ويظل الوادي بين اللحظة والأخرى يهدد بالفيضان ويمحو القرية من الوجود، أمواجه بدأت تعلو»[1]. فلا يملك سكان البراريك إلا الدعاء، والدعاء استنجاد بالآخر وب... يبقى الزمن المنتظر مفتوحا على المجهول وموقوفا على استجابة الآخر[2].

علاقة الزمن بالمكان:

لقد ارتأينا أن ندخل هذا العنصر لاعتقادنا أنه من الصعب دراسة المكان بمعزل عن الزمان.

إن علاقة الزمن بالمكان في رواية "نوار اللوز" يمكن أن يتوصل إليها من خلال السياق الذي يمكن لدارس من اكتشاف العلاقة الجدلية بين المكان والزمان، فقراءة «ها هي ذي بلعباس بأحيائها الواسعة وشوارعها»[3] التي لا تحد، مدينة رحبة الصدر قاومت في زمن ثوريا ثائرا من خلال صمود مدينة بلعباس ومقاومتها للاحتلال الفرنسي، ونجد العلاقة تنقسم إلى:

1- **علاقة نفسية تعويضية:** إن مكان براكة صالح يتولد عنه زمن نفسي متأزم، تلعب المخدرات مفتاح الانفراح والتأزم في علاقة المكان بالزمن، هذه العلاقة المتأزمة بين الزمن والمكان تجعل الهروب من المكان الواقعي، الزمن الواقعي، إلى زمن ومكان غير واقعيين أمرا محتوما لخلق نوع من التعويض «عندما تقتحمه الأحزان، ينزوي في براكته ويخرج بقايا "الروج" حتى يرى الحائط ينشق لتتسرب منه الجازية...»[4] فتوهم حضور الجازية يعوض غياب (المسيردية) في الواقع[5].

[1] الرواية، ص 112.
[2] ينظر: الحسين فيلالي، ص 177- 178.
[3] الرواية، ص 157.
[4] الرواية، ص 159.
[5] الحسين فيلالي، ص 179- 180.

2- علاقة نفعية مادية:

أ-علاقة مادية نفعية: إن العلاقة بين المكان والزمان تكون في بعض الأحيان نفعية مادية ينتج عنه زمن له خصوصيات معينة/ بيع/ شراء/ ربح/ خسارة/ نسميه بالزمن الاقتصادي[1].

" هه يا سيدي ابيع هذه الأقمشة المتبقية من سوق مسيردة ...هه جيوب سيدي بلعباس ساخية".

إن العلاقة بين الزمان والمكان أنتجت زمنا مربحا لذا أسميناه بالزمن الاقتصادي.

ب- علاقة نفعية حسية: إذا كانت العلاقة بين المكان (بلعباس) والزمن أنتجت زمنا اقتصاديا مربحا فإن العلاقة بين (فلاج اللفت) والزمن أنتجت زمنا مدنسا « مر في الدرب الضيق المؤدي إلى فلاج اللفت الصدي نفذت إلى نفسه روائح الماخور: يا أخي بينا وبين هذا المكان فترة ليست قصيرة»[2] زمن يغرى بالخطيئة «... اقتربت من صالح وهمست في أذنه بشهوة وإغراء: أنا أسكن هنا...»[3].

علاقة الزمن بالسرد:

إن خطية السرد نجدها تتكسر في رواية "نوار اللوز" بتنوع الزمن نحوى إلى أسطوري إلى تاريخي، هذا التنوع في الزمن هو الذي يغير مجرى السرد ويحول اتجاه مساره من جهة إلى أخرى إن علاقة السرد بالزمن تبدأ في الحاضر[4] «تنازلوا قليلا واقرأوا...»[5] هذا الحاضر سرعان ما يتوقف ليفسح المجال للماضي "الجازية، سيرة بني هلال"[6] ثم ما يلبث هذا الماضي أن يتوارى ليظهر الحاضر من جديد «بدأت بعض الوجوه تدب في القرية بخجل»[7]

هذا الحاضر ينقلب إلى الماضي مرة ثانية «أغمضت عيني تراءى لي الشهداء سربا من الحمام ينزف دما».

[1] المرجع السابق، ص 180.
[2] عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 227.
[3] الرواية، ص 60.
[4] الحسين فيلاني، ص 181.
[5] الرواية، ص 61- 62.
[6] الرواية، ص 71.
[7] الحسين فيلاني، ص 181.

هذا الماضي "ثورة التحرير" ما يلبث أن يتركه البطل لينقلب إلى الحاضر، حاضر مدينة مسيردة «دغدغته السهول الواسعة وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار»[1].

[1] الرواية، ص 51.

مُلحق

ملحق:

- بطاقة فنية لواسيني الأعرج:

واسيني الأعرج أستاذ جامعي وروائي جزائري كبير ولد بتاريخ 8 اوت 1954 بقرية "سيدي بو جنان الحدودية" بولاية تلمسان، ويعتبر من أهم الأصوات الروائية في الجزائر وفي الوطن العربي ، درس بجامعة الجزائر المركزية والسربون بباريس، ونال الدكتوراه من جامعة دمشق، يكتب واسيني الأعرج باللغتين الفرنسية والعربية [1]

حياة واسيني الأعرج:

_ استشهد والده في الثورة التحريرية 1959

_انتقل مع عائلته إلى مدينة تلمسان حينها بلغ العاشرة من عمره و بقي فيها من 1968 إلى 1973

عام 1973 انتقل إلى وهران مكث فيها أربع سنين وهناك كانت تجربته الأولى مع الحياة العملية إذ عمل صحفيا محرر ا ومترجما للمقالات، وكان في الوقت نفسه يتم تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي

-بدأت أعمال واسيني الأعرج في الظهور عام 1974 حين صدرت له رواية" جغرافية الأجساد" عن مجلة آمال الجزائر

-سافر إلى دمشق ولبث فيها عشر سنوات حاز في نهايتها على شهادة الماجستير ورسالة بحث حملت عنوان «اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ثم ناقش رسالة دكتوراه دولة تحت عنوان نظرية البطل في الرواية».

-عاد إلى الجزائر في سنة 1985 والتحق بجامعة الجزائر المركزية كأستاذ للمناهج والأدب الحديث

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، رواية منشورات دار الجمل، بيروت، ط 1، 2010، ص.4

_ عاش واسيني كل سنوات الإرهاب الذي بلغ حده الأقصى في سنوات الأولى من التسعينات في بلده

_ غادر الجزائر عام 1994 باتجاه باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون[1]

مؤلفاته: ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها:

الفرنسية، الألمانية، الإيطالية السويدية، الدنماركية، العبرية، الإنجليزية والاسبانية.[2]

وقد صدر للكاتب عدة روايات هي:

- جسد الحرائق (جغرافية المحروقة) مجلة امال عدد 48، 1978 الجزائر.

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق، الجزائر صدرت 1980.

- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، الحداثة صدرت 1982.

- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق صدرت 1982.

- نوار اللوز، بيروت، صدرت 1983، باريس للطباعة الفرنسية طبعت 2001.

- مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت، صدرت 1984

- سيدة المقام، دار الجمل، ألماني، الجزائر، صدرت 1990.

- مرايا الضرير، باريس للطباعة الفرنسية، طبعت 1990.[3]

- حارسة الظلال (سلسلة الجيب، الفضاء الحر)، صدرت 2001.

---

[1] مجلة الفراشات، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1824، الأحد 2003/2/11، موقع إلكتروني.

[2] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي،دارالجمل،بيروت،ط1، 2010 ،ص4.

[3] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد-رواية، كتاب في جريدة، إصدار منظمة اليونسكو 1996، ع80، الأربعاء، أبريل 2005، بيروت، لبنان، ص3.

- شروفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، صدرت2001.

- الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول "رمل المايا" دمشق، الجزائر، صدرت 1993.

- الكتاب الثاني "المخطوطة الشرقية"، دمشق، صدرت2001.

- كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، صدرت 2005.

- البيت الأندلسي، دار الجمل، بيروت، صدرت 2010.[1]

- عشتها كما اشتهتني (سيرة ذاتية).

- 2084 حكاية العربي الأخير، صدرت مؤخرا، 2015.

الجوائز التي عليها خلال مسيرته العملية:

- درس في جامعات عربية وأجنبية عدة، وأشرف على فرق البحث العلمي أهمها فرقة الرواية كما أشرف على إصدارات أدبية عديدة.[2]

- ويشتغل إلى يومنا هذا منصب أستاذ كرسي. بجامعتي الجزائر المركزية والسربون بباريس.

- حصل في سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية.

- في سنة 1997 اختيرت روايته «حارسة الظلال» (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا ونشرت في أكثر من خمس طبعات متتالية. بما فيها طبعة الجيب الشعبية قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمن الأعمال الخمسة.

- حصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله لروايته.

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي ،دار الجمل،بيروت،ط1، 2010 ، ص4.
[2] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص4.

- اختير في سنة 2005 كواحد من ضمن ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته الملحمية. «سراب الشرف».

- حصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين على روايته كتاب الأمير.

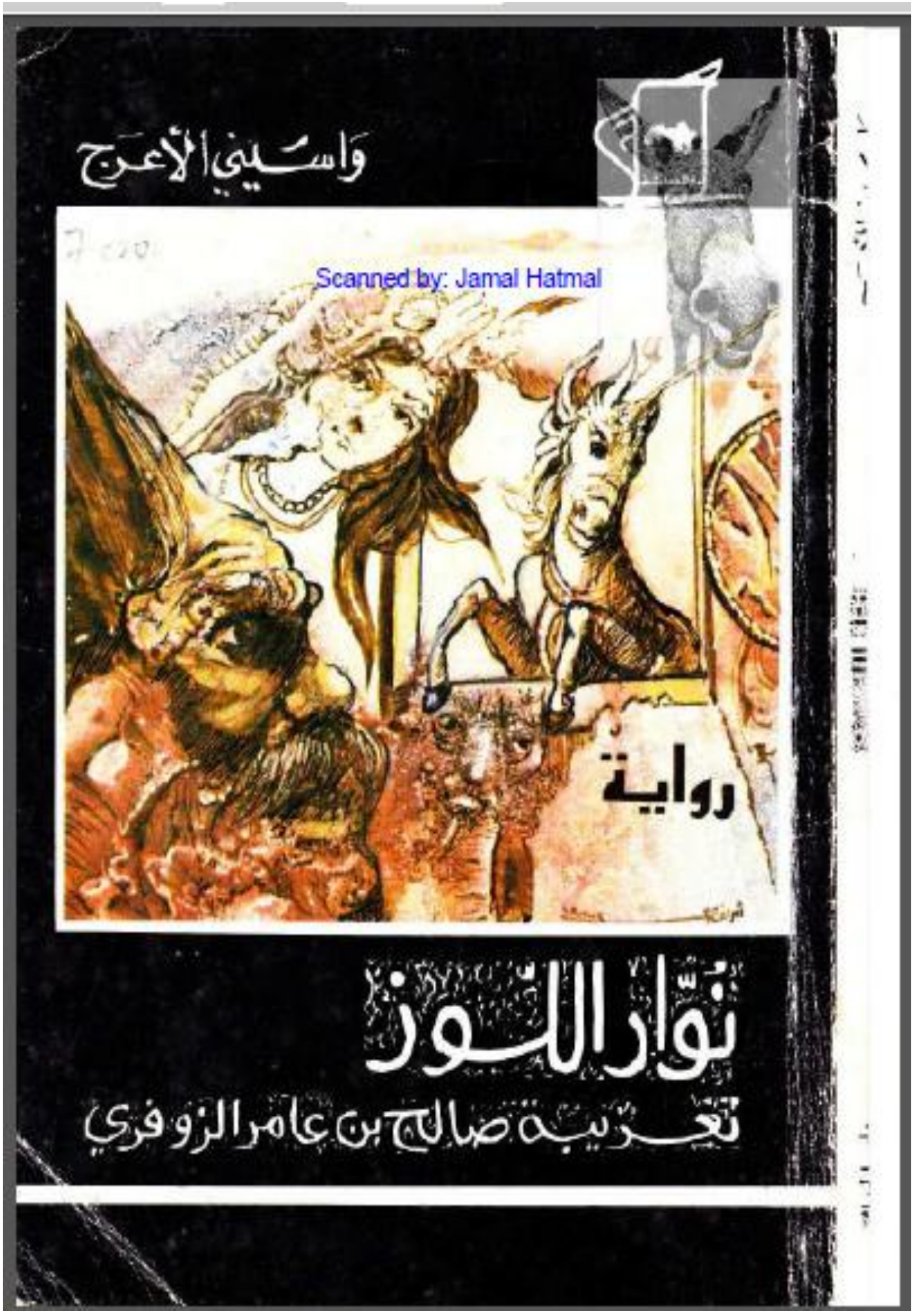
- حصل في سنة 2007 على جائزة الأدب (الشيخ زايد) على روايته كتاب الأمير.[1]

- حصل في سنة 2008 على جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على روايته « كريما توريوم» (سوناتا الأشباح القدس).

- وفي سنة 2009 كرم من طرف معهد اللغة العربية وآدابها بالجزائر العاصمة بتنظيم ورشة أدبية خاصة تتناول أعماله الروائية.[2]

[1] مجلة الفرات، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر.

[2] واسيني الأعرج، كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد، دار الآداب،بيروت،ط1، 2005،ص3.


واسيني الأعرج
Scanned by: Jamal Hatmal
رواية
نوار اللوز
تعريبة صالح بن عامر الزوفري

الخاتمة

إن أصعب الأمور ختامها، ونحيط علما أن هذه الدراسة لم تكن الأولى من نوعها فيما يخص هذه الرواية، إلا أننا حاولنا بكل جد ومثابرة في دراستها من جديد واستخلصنا النتائج الآتية:

- يعتبر واسيني الأعرج روائيا وناقدا فذا، حيث تربع على عرش الرواية العربية ونافس الروائيون العالميون، وأتكأ في كتابة رواياته على التاريخ والتراث والأساطير والواقع وغيرها من الامور التي تمس المجتمع.
- إن اللغة التي كتبت بها الرواية امتزاج بين العامية والفصيحة حيث أنها منبثقة من عامة الشعب.
- الرواية تراثية بالدرجة الأولى حيث اهتمت بالموروث الثقافي والاجتماعي والسياسي للمجتمع الجزائري.
- إن السرد تجده في رواية "نوار اللوز" يتنوع الزمن من نحوي إلى أسطوري إلى تاريخي هذا التنوع في الزمن هو الذي يغير مجرى السرد ويحاول اتجاه مساره من جهة إلى أخرى.
- أما عن قراءتنا لعنوان الرواية الرئيسي والفرعي سيميائيا حيث اضفى هذا الأخير إلى نظرة إشهارية فيما يخص القراء وتفاؤلية فيما يتعلق بالمستقبل.
- تنوعت الأمكنة الموجودة في الرواية بين المدينة والقرية، حيث صورها واسيني الأعرج من قلب مجتمع الجزائر المهمش الذي يعاني في كسب عيشه.
- إن الزمن في رواية "نوار اللوز" يتسم بالتنوع والتعقيد مما يجعل طموح القبض عليه وحصره في نقاط محددة طموحا يظل بعيد التحقيق، لأن البنيات النصية التي تشكل نص الرواية (أسطورية، تاريخية، تراثية) تعمل على تعويم الزمن وتجعلها كالموت يخشى بعضه بعض ليصعب التفريق بين الأزمنة.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

❖ **المصادر**:

واسيني الأعرج: نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983.

❖ **المراجع**:

1) المراجع العربية:

- إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1976.
- إبراهيم السعافين، التحولات السرد، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق، عمان الأردن، دط، دت.
- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2009.
- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية–، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.
- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية– دراسة في بنية الشكل– منشورات الوطنية للاتصال والنشر، دط، دت.
- أبو نظال: التجولات في الرواية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
- أحلام معمري، بنية الخطاب السردي، دار فارس، بيروت، لبنان، دط، دت.
- أحمد زغب: الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2008.
- أحمد عواد، أضواء على مشكلة الزمان في فلسفة إسلامية، وزارة الثقافة، عمان، دط، 1992.
- أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001.

- باديس فو غالي، زمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008
- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990.
- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربين بيروت، لبنان، دط، دت.
- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2006.
- خولة طالب إبراهيم، مبادئ في اللسانيات، دار القضية للنشر، الجزائر، ط2، 2000-2006.
- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجد الاوي ، عمان،ط1، 2006.
- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت.
- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2003.
- الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي- دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، دط، 2000 .

- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الافاق الجديدة، بيروت،ط3، 1988.
- عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.
- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخرة مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ،دار النشر المركز الثقافي في العربي، ط1، 1990.
- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي، لحكاية حمال، بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.
- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.
- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط، دار هومة للطباعة وللنشر، الجزائر، 2007.
- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع.
- عبيدة السبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، دط، 2009.
- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة ونشر وتوزيع الجزائر، دط، 2010.
- عمر عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دارالهدى للنشروالتوزيع،ط1، 2003.
- غادة الإيمان: قاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2010.

- فايز القرعان: تقنيات الخطاب البلاغي والرواية الشعرية، عالم الكتاب الحديث، الأردن،ط1، 2004.
- فهد حسين، في الرواية البحرينية الدالة في ثلاث روايات، الحدوة أغنية الماء والنار، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.
- عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
- قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في شهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2008.
- محسن عاصم الموساوي، الرواية العربية النشأة والتحول، مكتبة التحرير، بغداد، ط 1، 1986.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مشورات الإختلاف، دار العربية للعلوم الناشرون، ط1، 2010م.
- محمد عبيد صالح النبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط العلاقة، دار الآفاق العربية، ط1، 2007.
- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات الإتحاد وكتاب العرب، دمشق، دط ،2005م.
- محمد كعوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مخطوط ماجستير، معهد الأدب، جامعة قسنطينة، دط، 1997- 1998.
- محمد مصطفى الفار، باقات من النشر العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2000.
- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي- تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا- دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002،
- مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011.

- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،دارالبيضاء،لبنان،ط4، 2008.
- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دارسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009.
- نور الدين السدي، الأسلوبية وتحليل خطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة الجزائر، دط.
- واسيني الأعرج، البيت الأندلس ،منشورات دار الجمل، بيروت، ط1، 2010.

المراجع الأجنبية المترجمة:

- ابن الأثير: المثل السردي في الأدب الكاتب الشاعر ويليه الفلك الدائر على المثل السائر لأبي أبي جديد: تر: أحمد الحوني، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دط، دت.
- برنوف رولان، عالم الرواية، ترنهاد تكرولو، دار شؤون العامة الثقافية، بغداد، دط، 1991.
- بيتر شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبال للنشر، الداء البيضاء، ط1، 2001.
- ترنس هوكز، البنيوية على الإشارة، تر مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1، 1986.
- توسان برنان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- جورج مونان، مفاتيح اللسانيات، البنيوية والعمل الأدبي، دط، دت.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميراث للنشر والمعلومات، القاهرة، دط، 2006.
- جيرالد برنس، مصطلح السردي، ترعايد حزاندار، مشروع القومي للترجمة،قاهرة،ط1،دت.
- جان بياجيه، البنيوية، تر، عارف منينمة وبشير أوبري ،منشورات عويدان، بيروت، ط4، 1985.

- رينيه ويليك وأوستن أوراين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، دط، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 1987.
- غاستون، بلشلار: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006.
- ميشال ريفاتير، سيميولوجيا ،دلالة القصيدة، تر فريال عزول، أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة ،د ط ،د ط، د ت.

❖ **غير مترجمة**

- Larousse junior. Dictionnaire. Larousse. Paris. 2003. P944.
- Le Petit Larousse. P723

❖ **المعاجم والقواميس:**.

- ابن منظور، لسان العرب، ج18 مادة (بني)، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة، دط، دت، ص96-101.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط1، 1985.
- المتقن، القاموس العربي المصور، دار الراتب الجامعية.
- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط،ج1،دارالمقارن بمصر،ط2، 1972.

❖ **المجلات والمدونات:**

أ- المجلات والجرائد:

- جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد 3، مارس 1997.
- الحسين فيلالي: جماليات الزمن في رواية "نوار اللوز"، مجلة اللغة والأدب، ديسمبر 1999.
- عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية، مجلة عالم الفكر، أبريل، ماي، جوان، 1989.
- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات العدد 8، 1987.

- مجلة الفرات، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر.
- مجلة الفراشات، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق سوريا،1824.
- واسيني الأعرج ،كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد-رواية كتاب في جريدة، إصدار منظمة اليونسكو1996 ع80،الإربعاء6 أفريل2005،بيروت لبنان.

ب- المدونة:

- مدونة الأستاذ محمد عطا الله: علم السرد، 2014/ 2015.

تم بحمد الله

فهرس

الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
مدخل: مفاهيم عامة	
أولا: تعريف الرواية	4
ثانيا: اشتراكها مع الأجناس الأدبية الأخرى	7
ثالثا: تطورها	8
رابعا: خصائصها	9
الفصل الأول: دراسة نظرية	
المبحث الأول: ماهية البنية	12
المطلب الأول: تعريفها	12
المطلب الثاني: خصائص البنية عند جان بياجه	13
المبحث الثاني: ماهية السرد	14
المطلب الأول: تعريفه	14
المطلب الثاني: عناصر السرد	15
المطلب الثالث: وظائف السرد	18
المطلب الرابع: مستوياته وأشكاله	19
المطلب الخامس: المفارقات الزمنية للسرد	22
المبحث الثالث: ماهية الزمن	25
المطلب الأول: تعريفه	25
المطلب الثاني: أقسامه	26
المطلب الثالث: أهميته	27
المطلب الرابع: دور الزمن في تشكيل البنية السردية	29
المبحث الرابع: ماهية المكان	31

المطلب الأول: مفهومه	31
المطلب الثاني: أشكاله	32
المطلب الثالث: أهميته	33
المبحث الخامس: ماهية الشخصية	34
المطلب الأول: مفهومه	34
المطلب الثاني: أنواع الشخصية	34
المطلب الثالث: علاقة السارد بالشخصيات	37
المبحث السادس: ماهية السيمياء	38
المطلب الأول: مفهوم السيمياء	38
المطلب الثاني: ترجمة مصطلح sémiotique عند النقاد العرب المعاصرين	41
المطلب الثالث: اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة	
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية	
أولا: سيميائية الغلاف	46
العنوان	49
الاستهلال	52
ثانيا: اللغة السردية في رواية "نوار اللوز"	54
ثالثا: سيميائيات الشخصيات ودلالاتها	59
رابعا: سيميائية المكان	66
خامسا: سيميائية الزمان	75
الملاحق	85
الخاتمة	91
قائمة المصادر والمراجع	93
فهرس الموضوعات	101