الدراسة السيميائية السردية

رواية "الأسود يليق بك" نموذجا

ذة. فاطمة الزهراء أبشي

مـــــــلاحظة:

هـذا العمل تم إنجازه سنة 2014

وأعيد تنقيحه وتصحيحه في مارس 2023

كلمـة شكـــر

لا يمكن أن أتحدث عن هذا الإنجاز المتواضع دون الوقوف أول الأمر لأعترف بالمجهود الكبير الذي بذلته صديقتي "نعيمة يزر"، وكل العمل الذي قامت به جنبا إلى جنب معي كطرف رئيسي في كل الأجزاء والمحاور المدرجة هنا، كما لن أنسى أبدا التوجيهات التي تقدم بها أستاذي الكريم "د. محمد فكري"، وما تفضل به من معلومات وملاحظات مهمة كانت بمثابة دفعة قوية، وتشجيع على العمل المتواصل وتحفيز لمزيد من الاشتغال بجد وكد لبلوغ السطر الأخير في المستوى المطلوب، لذى فأقل ما يمكن أن أقدمه لرفيقة العمل وللأستاذي القدير هو الشكر الجزيل على اهتمامهما وما قدماه من مساعدة.

ذة. فاطمـة الزهـراء أبشي

تـــازة في: 2023/03/17

إهـــــداء:

إلى خالتي الراحلة التي ما عادت تتذوق معنا طعم الأكسجين

إلى صديقتي الغالية ورفيقة دربي الصادقة في زمن صار الصدق فيه عملة نادرة

إلى أمي التي كانت لمدة طويلة القارئ الوحيد لكتاباتي

إلى عائلتي الثانية التي احتضنتني عندما شاءت الظروف أن أبتعد عن عائلتي الأم

وحرصت على راحتي وتلبية كل حاجاتي

إلى كل من قد يستفيد من هذا العمل المتواضع ولو بجملة واحدة

ذة. فاطمة الزهراء أبشي

تازة في: 2023/03/17

مقدمـــة:

يندرج هذا العمل في سياق دراسة سيميائية سردية، ويتخذ كموضوع له تحليل نموذج محدد هو رواية "الأسود يليق بك" للروائية " أحلام مستغانمي"، التي حققت نجاحا كبيرا على مستوى العالم العربي من خلال نشرها لثلاثيتها "ذاكرة الجسد" سنة 1993، "فوضى الحواس" سنة 1997، "عابر سرير" سنة 2003، ثم كتابها الذي أصدرته سنة 2009 بعنوان "نسيانcom" لتقدم لنا بعد ذلك روايتها "الأسود يليق بك". لقد تميزت كتاباتها هذه بنفحات لا تخلو من طرح إشكالات عانى منها المجتمع الجزائري، خاصة الثورة التي قامت لمناهضة الاستعمار والتي كان من نتائجها أن راح ضحيتها مليون شهيد، وما كاد نزيف الثورة يتوقف حتى اشتعل فتيل الإرهاب لهيبا، هذا الذي يفتحنا على الواقع السياسي المضطرب الذي رصدته الكاتبة في رواياتها الثلاث، والذي دائما ما تحاول أن تربطه بحبل الحياة العاطفية للشباب، وذلك لتضفي على أحداثها خصائص فنية وجمالية، لكنه غالبا ما يكون الحبل قصير المدى نظرا للأعراف التي تحكم مجتمعها. ولعل هذا التنوع والحركية داخل رواياتها هو ما جعل مجلة "فوربس" الأمريكية تصنفها على أنها الكاتبة الأكثر انتشارا في العالم العربي.

أما رواية : الأسود يليق بك" فقد اتخذناها نموذجا تطبيقيا في بحثنا هذا، ومرد سبب اختيارنا لهذه الرواية دون غيرها يعود أساسا إلى بنائها الفني وما تحتويه من عناصر سردية تتلاءم وآليات منهج نظرية "كريماص"، وكذلك كونها لم تلق لحد الآن أية دراسة أكاديمية أو علمية تكشف عن أسرار بنائها السردي والفني أو تناقش مضمونها الفكري.

ويتجلى اتخاذنا للسيميائيات السردية كمرجعية نظرية وتطبيقية للبحث في كونها تجسد دورا مهما في تتبع ورصد المعاني والدلالات داخل البنية الخطابية للروية، وتسعى إلى تقديم قراءة علمية ومنهجية باعتبارها أكثر المناهج القادرة على ترجمة مختلف الرؤى والأفكار بوصفها انتاجا للمعنى والدلائل. كما أن منطلقات السيميائيات السردية لا توظف لإنتاج المعنى فحسب بل لإنتاج منظومات فكرية وإيديولوجية مختلفة.

والرواية كجنس أدبي معاصر استحوذت كثيرا على اهتمامات النقاد والأدباء ما جعل هذا الحقل يفرز مناهج جديدة ومتنوعة تلائم خصوصياتها الإبداعية من لغة وأسلوب، أفكار وعواطف، شخصيات، زمان ومكان وغيرها من العناصر. فالدراسة التي نحن بصدد القيام بها تحاول الكشف عن الدلائل المستبطنة داخل متن الرواية على ضوء المؤولات السيميائية السردية التي وضعها رائدها "الجيرداس جوليان كريماص".

نظرا لكل ما تقدم ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى فصلين: الأول للبحث في المضمون النظري لأطروحة كريماص حيث تمت فيه الإشارة إلى:

- البعد النظري والابستمولوجي للسيميايات.

- السيميائيات السردية وأصولها النظرية.
- علاقة السيميائيات بالخطاب السردي.
- البنية الخطابية بوصفها مبدأ منظما لدى كريماص.
- العبارة والمحتوى في السيميائيات السردية.

أما الفصل الثاني فقد انصب على إسقاط أهم المفاهيم التي جاءت بها سيميائية كريماص على الرواية والمتمثلة في المكون السردي برواية: الأسود يليق بك"، حيث تم البحث في شكل و وضعيات العوامل عن طريق تطبيق المسار السردي، وتحليل المكون التصويري، وكذا دراسة المستوى العميق للرواية المتمثل خاصة في المربع السيميائي الذي يحكم نظام العلاقات بين العوامل وذلك من خلال المحاور التالية:

- دراسة العنوان.
- المكون التصويري للرواية.
- سيميائيات الزمن.
- سيميائيات الفضاء.
- المسار السردي للرواية.
- لننتهي بعد ذلك إلى خاتمة تتضمن أهم النتائج والخلاصات التي تم التوصل إليها أثناء البحث ولاسيما تلك التي توصلنا إليها في تحليلنا لرواية: الأسود يليق بك".

الفصل الأول:

السيميائيات السردية

التأطير النظري

أولا: مفهوم السيميائيات

يعتبر ارتباط الحياة البشرية بالعلامة أو الرمز ارتباطا وثيقا، فقد تمكن الإنسان من إدراجه ضمن ما تمليه عليه ثقافته وما يستدعيه وجود الآخر، ومن هنا وجب التعامل مع العلامة كنتيجة لصيرورة ترميزية يهتدي بها الإنسان في حياته وسلوكاته، فالعلامة حاضرة في كل أشيائه وظواهره وطقوسه "لقد حلت محل عالم يتميز بالتنافر والتعدد والتداخل واختصرته في نماذج وبنيات عامة هي القانون الضروري الذي من خلاله يرد المتعدد إلى ضرب من الوحدة"[1]. فالسلوك السيميائي حصيلة عالم التجريد الذي لا يمكن إدراكه إلا عن طريق تجريده وهكذا " ستظهر أنساق سيميائية جديدة في خزان هائل من الدلالات الإضافية التي لا تكشف عنها الحواس من خلال وظائف التعرف فيها، كما لا تقولها الظواهر الطبيعية من خلال تجليها المباشر، بل هي حصيلة رغبة الإنسان في إعارة الكون جزء من نفسه واستدراج الأشياء والكائنات إلى مناطق نفوذه"[2]، وهذا ما جعل الفكر الإنساني يهتم بهذه الظواهر السيميائية من خلال التأمل والتفكير قصد استنباط ملامح هذا السلوك السيميائي الذي استطاع أن يتحكم في الحياة البشرية وكذا سلوكاتها عن طريق الخرافات والأساطير، فهي أفكار ليست وليدة "سوسير" أو "بورس" وإنما تعود إلى قرون ضاربة في التاريخ لأن بعضها وصلنا من حضارات عريقة كالحضارة اليونانية والعربية، إلا أن هذه الأفكار لم تخرج من دائرة التجربة الذاتية لتدخل في إطار التجربة العلمية والموضوعية، ولعل السبب في ذلك أنها لم تحاول تأسيس نظرية متماسكة تؤطرها وتحدد موضوع دراستها أو تقوم باختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تبنى عليها، وهكذا لم تفكر يوما في الاستقلالية، بل ظلت هذه الآراء مضطربة تجرفها وتتقادفها التصورات الإيديولوجية والثقافية والسوسيولوجية إلى أن جاء كل من اللساني "فرديناند دو سوسير" والأمريكي "شارل سندرس بورس". فلا شك إذن أن السيميائيات أضحت تصورا ومنهجا لا يمكن الاستغناء عنه وذلك لما تقتضيه من تحليل معمق، فهي لا تكتفي بما هو سطحي وظاهري بل تتسلل إلى أعماق الظاهرة ومكامن الخلل لإيجاد الحلول المناسبة في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية سواء كانت أدبية أو علمية، ويبدو لنا هذا واضحا من خلال ما قدمته السيميائيات من معارف للإنسان حول سبل تسلل المجتمع إلى عالم الرموز والعلامات، وعن سبل العيش معها وبداخلها، فالسيميائيات طريقة جديدة لفهم الظواهر وتأويلها وهي أيضا وسيلة أخرى للتعامل مع المعنى، لكن على الرغم من ذلك فهي كثيرا ما تصطدم بإشكالات وحواجز تعيقها ولعل أهمها التداخل في مصطلحاتها واختلاف مضامينها، هذا الذي جعل الكثير من الباحثين يوجهون اهتماماهم نحوها للبحث في هذه الثغرات التي تشكل مجالا خصبا لدراستهم، وذلك بهدف اكتشاف معارف جديدة تمكنهم من العثور على بدايات جادة ومعمقة لهذا العلم. فما المقصود إذن

[1]- عالم الفكر، العدد 3 المجلد 35 يناير-مارس 2007_"السيميائيات النشأة والموضوع" سعيد بنكراد
[2]- المرجع نفسه.

بالسيميائيات لغة واصطلاحا؟ وما هي أصولها؟ أو بتعبير آخر كيف أخذ هذا العلم طريقه في الظهور إلى الوجود منذ بزوغ فجره كفكرة إلى غاية استقامته كعلم قائم بذاته؟

محاولة للتعريف:

يتفق جل الباحثين في مجال السيميائيات أن هذا المصطلح قد استعمل في الأصل للدلالة على علم الطب، وقد كان موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض خاصة في الحضارة الإغريقية. واليوم ترتبط "السيميائيات" بمصطلحين هما: "سيميولوجيا Sémiologie" والذي يعود في أصله اللاتيني إلى اللغة اليونانية، فهو مركب من شقين أساسيين هما: " سيميو Sémion" الذي يعني العلامة، و" لوجيا Logos" الذي يعني الخطاب أو العلم، ويتجلى لنا هذا المصطلح في الكتابات الفرنسية بشكل واضح كعلم يدرس العلامات من خلال ما جاء به "سوسير" و " بارث"، وقد ذهب "كريماص" في تحديده إلى كونه ينطبق على الهيكل النظري العام، أما المصطلح الثاني فهو "سيميوطيقا" وهو مصطلح يعود للرائد السيميائي "بورس"، وينهل من الثقافة الأنجلوساكسونية والروسية، وقد حدده "كريماص" في كونه العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات المختلفة. لكن بالرغم من هذا الاختلاف إلا أنه في نهاية الأمر يمكن اعتبار أن هذين المصطلحين مترادفين ويحيلان معا على معنى واحد هو علم العلامات.

السيميائيات عند سوسير وبارث وبورس:

إن تاريخ السميائيات يتحدد فعليا ابتداء من القرن 20 م مع كل من اللساني "فرديناند دو سوسير" في كتابه: "محاضرات في اللسانيات العامة"، والفيلسوف والمنطقي والإبستملوجي الأمريكي"شارل سندرس بورس"، بالإضافة إلى "بارث".

1-السيميولوجيا السوسيرية:

بشر العالم اللساني "فرديناند دو سوسير" بداية القرن 20م بولادة علم جديد سماه السيميولوجيا، حيث قال: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات ضمن الحياة الاجتماعية ونسميه سيميولوجيا ولن تشكل اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام وتنطبق القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا على اللسانيات أيضا"[1]، بهذا الخطاب الذي يحمل في ثناياه هذه الأفكار القوية تشكلت ثورة إبستمولوجية كبيرة، أحدثت تأثيرا وسع المعارف الإنسانية كافة "بدء من الأنثروبولوجيا وانتهاء بالتحليل النفسي مرورا بالنقد الأدبي"[2].

يعتبر اللسان من منظور "سوسير" نسق من العلامات يجسد العالم الخارجي ولكنه "لا يعبر عن مكنونه إلا من خلال إدراجه ضمن مفصلة مزدوجة، مفصلة خاصة بالدال ومفصلة تتم على مستوى المدلول"[3]، فمفصلة الدال اعتباطية وتعاقدية لا ينظمها قانون عقلي، بل هي تراكمات مكتسبة من خلال صيرورة اجتماعية مجهولة البداية والنهاية، أما المدلول فلا يحيل على موضوع مادي، فهو صورة ذهنية ذو طبيعة نفسية، إنه الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعبير، فالعالم الخارجي يتسلل إلى أذهاننا وينسج فيها صور مختلفة عبر اللسان لكي تجسد عالم الممكن وعالم الخيال، فاللسان إذن "شكل وليس مادة"[4].

هذا التصور أيضا سيفتح المجال أمام تعريفات أخرى للعناصر المشكلة للسان أولها "أن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن الأفكار، وهو بذلك شبيه بالأنساق الأخرى"، وحسب هذا التعريف يعتبر اللسان أداة تعبيرية من بين أدوات أخرى يتوسل بها الإنسان إلى إبلاغ رسائله. وتتجسد هذه الأدوات في كون "الأنساق السميائية الأخرى تخضع لنفس منطقه وتشتغل بنفس طريقته، فهي الأخرى منتجة للدلالات وهي الأخرى محكومة بمبدأ الاعتباطية"، هكذا تظل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية يربط بينهما رابط العرف والتعاقد أو بعبارة أخرى غياب منطق عقلي يبرر الإحالة من دال إلى مدلول لأن الذات المتكلمة حرة في أن تستبدل بالدال الذي تختاره المجموعة اللغوية دالا آخر يناسب هواها. إن المقصود بالاعتباطية أن الدال غير معلل في علاقته بالمدلول الذي لا تربطه به أية روابط طبيعية"[5]

---

[1]- محاضرات في اللسانيات العامة- فرديناند دو سوسير- مأخوذ من مجلد عالم الفكر

[2]- مجلد عالم الفكر "السيميائيات النشأة والموضوع"- سعيد بنكراد

[3]- المرجع نفسه

[4]- المرجع نفسه

[5]- المرجع نفسه

2-السيميولوجيا البارثية:

تستند سيميولوجيا بارث "Reland Barthtes" في بنائها المعرفي إلى أفكار "سوسير"، خاصة من حيث ثنائيتي "اللغة والكلام" و "الدال والمدلول"، ويتجلى عمل "رولان بارث" في توظيفه لهذه الثنائيات في حقول اجتماعية وثقافية كالموضة والطبخ والأثاث والإشهار، الشيء لذي منح لسيميائيته طابع الانفتاح على حقول معرفية متنوعة و أوسع من مناهج القراءات النقدية واتجاهاتها، فهذا الناقد "بارث" "قد تحرك في فضاء من الأنساق المعرفية المتنوعة كالفلسفة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا واللسانيات فضلا عن نظرية المعرفة"[1]. وبالرغم من أن "رولان بارث" اتخذ من محاضرات "سوسير" مرجعيته الأساسية إلا أنه يخالفه في كون اللسانيات جزء من السيميائيات، لذلك نجده قد قام بإعادة النظر فيها وقلبها، ثم وسع دائرة اللسانيات لتصبح السيميائيات جزء منها حيث قال: "ورغم التقدم الكبير الذي أحرزته فكرة سوسير فإن علم الأدلة يبحث عن ذاته وربما كان السبب بسيطا، فلقد اعتقد سوسير الذي ردد الدلائليون الرئيسيون أفكاره ونقحوها أن اللسانيات ليست سوى قسم من علم الأدلة العام إلا أنه من غير الأكيد قطعا أن تكون في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة غير اللغة البشرية لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية"[2].

وعلى هذا الأساس فإن كافة الأنظمة السيميائية غير اللغوية (اللباس-الطبخ-الموضة-الإشهار) تسير وفق علاقة حميمة مع اللغة مهما حاولت الانفصال أو الابتعاد عنها، فدراسة خصائص هذه الأنظمة يتم من خلال الدليل اللساني الذي يعمل على تقسيم دوالها وتعيين مدلولاتها، ما يجعل وضع هذه الأنظمة من الصور والأشياء ومدلولاتها خارج اللغة أمرا صعبا، هذا ما يجسد فكرة أن هذه الأنظمة ليست "سوى شفرات غير ذات أهمية كقانون السير مثلا، إلا أنه بمجرد الانتقال إلى مجموعات لها عمق اجتماعي حقيقي نلتقي مرة أخرى باللغة، مما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة ولكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة"[3].

من هنا يمكن القول أن الفكرة التي أراد "بارث" تجسيدها هي أن العلامات مهما اختلفت أنواعها ودلالاتها فإنها مع ذلك تلوذ بالصمت ما لم تغذيها اللغة بالكلام والإفصاح عن مكنونها، وهذا ما قام بالعمل عليه "رولان بارث" في كتابه "عناصر السيميولوجيا" حيث تضمن الخطوط الكبرى للسيميولوجيا البارثية، بدء من إعطائها تعريفا مدققا من خلال طرحه للسؤال: ما هي السيميولوجيا؟ فالسيميولوجيا حسب "رولان بارث" "منفعلة وفعالة" وأيضا "سلب وانفعال"[4] أو بمعنى آخر إنكارية تقضي إلى نتيجتين: الأولى "أن السيميولوجيا لا يمكن أن تكون قط دراسة لما وراء اللغة، وهذا على الرغم من أنها تبدو كذلك لأول وهلة

---

[1]- مجلة دمشق-"السميولوجيا بقراءة رولان بارث"-وائل بركات

[2]- مجلة دمشق – "مبادئ في علم الأدلة" – رولان بارث

[3]- المرج نفسه

[4]رولان بارث – "درس السيميولوجيا" – ترجمة عبد السلام بنعبد العالي

ما دامت لغة تنكب على اللغات وهي تكشف عن استحالة قيام علاقة خارجية بين لغة وأخرى بالضبط عندما تتخذ الدليل موضع تفكيرها"[1]، أما النتيجة الثانية فهي كون "السيميولوجيا تمت بصلة للعلم بيد أنها ليست دراسة من الدراسات، فما هي العلاقة بينهما إذن؟ إنها علاقة خدمة بإمكانها أن تسدي خدمات لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها، وتقترح عليها نموذجا إجرائيا يحدد انطلاقا منه كل علم نوعية ما ينصب عليه"[2]، ثم كتابه "في درجة الصفر"، وكتابه "أسطوريات"، هذه الكتب تقدم تحليلا عميقا لمفهوم المعنى، حيث اعتبر السيميولوجيا الوسيلة المثلى للتحليل والنقد الإديولوجي، ثم كتابه التطبيقي "S/Z" الذي خصصه لتحليل قصة "صرازين Sarrazine" لـ "هونوري بالزاك"، وبمقتضاه انتهى إلى أن النص ممارسة دالة وليس إنتاجا جماليا فقط وعلى أساسه يجب تأسيس علم يستطيع الإمساك بذلك الخطاب المستتر وراء الخطاب الظاهر.

وتعتبر ثنائية التقرير والإيحاء أهم عناصر السيميولوجيا البارثية، حيث الدلالة التقريرية هي المحددة للدلالة الإيحائية التضمينية المبثوثة في ثنايا الخطاب فينظر إلى أن "العلامة الدالة تملك وجه دال أو العبارة (ع)، ووجه المدلول أو المضمون (م)، وبين الوجهين علاقة رابطة (ق) تربط بين مستوى العبارة (ع) ومستوى المضمون (م) أي (ع ق م)، لكن النظام السيميائي الأول قد يصبح مجرد دال (ع) في نظام تعبيري ثاني يشكل امتدادا وتوسعا للثاني"[3].

[1]- المرجع نفسه
[2]- المرجع نفسه
[3]- مجلة دمشق- "السيميولوجيا بقراءة رولان بارث"- وائل بركات

3-السيميوطيقا البورسية:

قضى العالم الرياضي والمنطقي "شارل سندرس بورس" نصف حياته في البحث والتنقيب عن ملامح هذا العلم إلى أن توصل إلى بلورة مفهوم السيميوطيقا، واعتبره الأساس الذي تقوم عليه كل العلوم، ويتضح لنا ذلك من خلال ما جاء على لسانه: "لم يكن بمستطاعي أبدا دراسة أي أمر كان رياضيات أو أخلاق وميتافيزيقا أو جاذبية أو دينامية حرارية أو مناظر أو كيمياء أو علم التشريع المقارن أو علم الفلك أو علم النفس وصوتيات واقتصاد وتاريخ العلوم ولعبة لورق (هويست) ورجال ونساء وخمر وقياسة إلا دراسة سيميائية"[1]. يؤكد بورس من خلال كلامه هذا شمولية السيميائيات كعلم ويؤكد أيضا أسبقيته في حل رموزه، هذا ولن تشكل هذه العلوم التي أتى على ذكرها سوى جزء من السيميوطيقا كما يسميها، إذ يقول:" إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته بالسيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل"[2]. من خلال كل ما تقدم ذكره يمكن القول أن السيميوطيقا البورسية تعد وجها آخر للمنطق، بحيث تبلورت في حضن التداولية لأنها تميل في عمومها إلى دراسة العلامات وهي في وضعية اشتغال أي في الفعل وفي السياق، إنها منهجية دراسة الدلالة والصيروية التدليلية والتأويلية، ذلك أن التفكير في الدلائل عند بورس يشكل محور تصوره النظري من خلال طرحه للسؤال التالي: "هل يمكن أن نفكر من دون دلائل؟"[3] سؤال سيلقي بكل ثقله وسيغطي بشبكة معانيه مجموع الإنتاج البورسي، "فكل فكر ينبغي أن يتوجه هو ذاته إلى فكر آخر، وينبغي أن يحدد فكرا آخر وهو ما يعطينا حصرا أوليا لجوهر الدليل وللتأويل معا، فكل فكر ينبغي أن يؤول داخل فكر آخر، أو أن كل فكر يوجد داخل الدلائل"[4]، والمقصود بهذا القول أن الإنسان عندما يفكر تحضر في ذهنه أحاسيس وصور أو تصورات، أي تحضر في ذهنه تمثيلات أخرى الشيء الذي ينتج عنه تشكل الدلائل.

فالدليل حسب بورس يتمحور حول كل الفكر والتمثيل والتأويل والذهن والواقعة والعادة والاعتقاد، فهو لا يسمى كذلك إلا باعتباره:

- دليلا بالنسبة لفكر يؤوله.
- دليلا لأنه يقوم مقام موضوع هو المعادل له في هذا الفكر.
- دليلا تحت نسبة ما أو صفة ما، توصله بموضوع. [5]

---

[1]- كتاب – "سيميائيات التأويل" – طائح حداوي
[2]- مجلة عالم الفكر
[3]- كتاب – "سيميئيات التأويل" – طائح حداوي
[4]- المرجع نفسه
[5]- المرجع نفسه

ومن هذا المنطلق فالسيميائيات عند بورس تتبنى تحديد وضع العلامة ومكوناتها ونمط اشتغالها، فهي تشتغل باعتبارها بناء ثلاثيا ضمن صيرورة معينة، وتحتمل العلامة الموضع الأول كتمثيل عام ومجرد وثانيا كمعطى خارجي بينما تشكل في الثالث حالة التوسط الإلزامي الذي يمنحها صحتها، ويقدم بورس تعريفا للعلامة كالتالي: "العلامة أو الماثول شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأي طريقة وبأي صفة، إنه يتوجه إلى شخص ليخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، إن هذه العلامة تحل محل شيء موضوعها. إنها تحل محله لا من خلال كل مظاهره، بل من خلال فقرة أطلق عليها الماثول"[1].

أما السيميوز أو صيرورة التدليل عند بورس فهي الصيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة بالنسبة لشخص ما، إنها تتكون من ثلاثة عناصر هي: الماثول – الموضوع – المؤول، فالماثول يحيل على الموضوع بواسطة المؤول والمؤول هو الشرط الأساس لتداول المعنى. كما أن السيميوز لا يقف عند حدود المعنى الأول الذي يحيل عليه التمثيل، بل يشير إلى إمكانية استمرار الإحالات دون انقطاع، لأن المعنى الأول لا يشكل سوى أحاسيس، أما المعنى الثاني فيحيل على الواقعة المادية كما هي وتجسد المعطيات الموصوفة في المعنى الأول والثاني ويحولها إلى واقعة فكرية. "إن التوزيع الثلاثي الشهير الذي قدمه بورس للعلامة يجعل كل عنصر من هذه العناصر الثلاثية بؤرة لتفريعات ثانوية الغاية منها الإحالة على ممكنات التدليل استنادا إلى طبيعة كل قسم من أقسام هذا التوزيع، لإعطاء جرد تصنيفي لكل العلامات الممكنة في الوجود الإنساني فقط. فقد تضمنت سيميائيات بورس مجموعة كبيرة من التصنيفات التي شملت مجمل مناحي الوجود الإنساني بدء من النوعيات المجردة مرورا بالمعتقدات الكبيرة وانتهاء بالأشياء المعزولة"[2].

[1]- مجلة عالم الفكر

[2]- مجلة عالم الفكر – "السيميائيات النشأة والموضوع" – سعيد بنكراد

ثانيا: السيميائيات السردية:

إن الحديث عن السيميائيات السردية هو من دون شك الحديث عن ذلك المنهج الذي فرض نفسه في المشهد السردي المعاصر كمنهج مقتحم لحدود المناهج السابقة، وبذلك لقي اهتماما كبيرا من لدن الدارسين والمختصين منهم في هذا المجال على وجه التحديد، بغية النهوض بأدواته الإجرائية ومفاهيمه النظرية، وسعيا نحو تعمق أكبر في خطوات التحليل السردي السيميائي لمختلف الظواهر والموضوعات الخطابية والحكائية التي يتناولها هذا المنهج، مما جعله يحقق طفرة نوعية في مجال السرديات نحو عوالم وآفاق جديدة.

من خلال ما تقدم، وإذا كان هذا المنهج الجديد قد قلب موازين المناهج الكلاسيكية السابقة عليه، وجعلها مناهج متجاوزة لا ترقى إلى مستوى تحليل نص سردي بكل دقة وموضوعية، فهذا أكيد سيفتح أمامنا عدة تساؤلات: ما الروافد والخلفيات التي استمد منها رائد هذا المنهج "كريماص" نظريته؟ وما هي التجارب والمكاسب التي بفضله أضيفت إلى حقل المناهج السردية؟ ثم ما الجديد الذي أضافه كريماص ليضمن نجاح منهجه واستمراره؟ وهل هناك آفاق ورهانات لهذا المشروع أم أن الأمر سيقف عند حد ما اكتشفه هذا الباحث؟

1-الروافد والخلفيات:

ينطلق تاريخ مشروع سيميائيات كريماص في ستينات القرن العشرين، وبالضبط سنة 1966 حيث أصدر كتابه الشهير "الدلالة البنيوية"، الذي سيعرف انتشارا واسعا مع بداية السبعينات في مجموعة من الدول خاصة فرنسا، والذي رسم فيه معالم نظريته استنادا إلى الشكلانية الروسية والسوسيرية، وفي هذا السياق نجد أن الباحثين قد حددوا أصول هذه النظرية بوجه عام في البنيوية والظاهراتية وعلم السرد. تتبدى لنا معالم البنيوية التي كان يتزعمها "ليفي ستراوس" في اعتبارها الكون "محايثا ومنفصلا عن واقعه المرجعي وعن الحياة الاجتماعية للذوات المتكلمة"[1]، وتبعا لهذا "يبدو السيميوزيس في الواقع، كمجموعة مغلقة من المواضيع والإجراءات "المثالية" التي يتم تشييدها من النماذج المولدة استقرائيا وأكسيوماتيا في كل المواقع المحتملة"[2]. في المقابل ستلج الظاهراتية عالم السيميائيات مع أطروحات "ميرلو بونتي" خاصة أطروحة "أولية الإدراك" التي طورها "كريماص" ضمن منظوره الخاص لتتلاءم مع نظريته.

ويلخص بيتيتو هذه الأصول في قوله: "إن النظرية الجريماسية بنيوية علائقية (سوسير و يلمسيلف) وعاملية مفاهيمية"[3]، هذه المرجعيات الكبرى نجدها مفصلة استنادا إلى ما لخصه محمد بادي في قوله: "نعتقد أن التصورات الإبستيملوجية الآنفة الذكر تفرض بالضرورة تحديد أصول النظرية السيميائية، تلك الأصول

---

[1]-مجلد عالم الفكر

[2]- مجلد عالم الفكر – "سيميائيات مدرسة باريس: المكاسيب والمشاريع(مقاربة أبستمولوجية)- محمد بادي

[3]مجلد عالم الفكر

التي نحددها على نحو ما قام به "زيلبريج" في المنابع التالية: الإرث اللساني السوسيري، مدرسة براغ، أعمال يلمسيلف و بروندیل، تراث الشكلانيين الروس، والإرث الفرنسي تنيير"[1].

بناء على ما تعدد ذكره من مرجعيات وخلفيات يبرز السؤال التالي: كيف تسللت هذه الخلفيات العلمية إلى نظرية "كريماص" وجعلتها بذلك تتأرجح بين هذه النظرية وتلك؟ سؤال تمخضت عنه إجابات عدة، فالإرث اللساني السوسيري يتماهى مع عالم "كريماص" فيما يخص ثنائية الدال والمدلول، إذ يقر "كريماص" بضرورة استفادة العلوم الإنسانية من ثنائية سوسير في قوله: "تكمن في الحقيقة أصالة مساهمة سوسير في تحول نظريته الخاصة – التي تخص فهم العالم باعتباره شبكة من العلاقات، وباعتباره بناء لأشكال ذات معنى – إلى نظرية معرفية ومنهاجية لسانية"[2]، فملامح ثنائية سوسير تتمظهر في الأدوات الإجرائية التي أخذها مفهوم اللسان، والتي يلخصها "كوكي" في كونها موضوع شكلي في المستوى الأول، وموضوع دال في المستوى الثاني، ثم موضوع اجتماعي في المستوى الثالث. لقد استطاعت اللسانيات أن تتضافر مع السيميائيات والخطاب في ظل هذا المخاض العسير لتكون أوروبا بذلك السباقة لطرح أهم الإشكالات التي تتعلق بهذه الثلاثية المعرفية التي استثمرها كريماص في بنائه لنظرية العبارة والمحتوى.

في طريق البحث وليس بعيدا عن سوسير اعترضتنا مدرسة براغ التي تلتقي وسيميائية كريماص في ثنائية "جاكوبسون" أي تلك السيميائية التي تعترف بوجود تناقضات بين علاقتين كالتقابل الموجود بين ثنائية التناقض والتضاد أو العلاقة الموجودة بين ثنائية الحضور والغياب لبناء البنية الأولية للدلالة"[3]، أما المربع السيميائي فهو يعود في الأصل إلى "أرسطو" حيث يشير هو الآخر إلى هذه التقابلات في قوله: "كعلاقة التضاد وعلاقة التناقض وعلاقة التداخل في الإثبات أو في النفي وعلاقة شبه التضاد"[4] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتبدى لنا سر ارتباط السيميائيات السردية بنظرية "يلمسيلف" من خلال عدة مفاهيم (التعبير/المحتوى، الشكل/المادة)، وقد عملت السيميائيات السردية على إدخال الجهاز المفاهيمي للمعلم يلمسيلف حيث اعتبر هذا الأخير أكبر موجه لـ كريماص في نظريته الدلالية"[5]. أما الشكلانية الروسية وخاصة أعمال "بروب" وأعمال "ليفي ستراوس" فترتبط بالتنظيم التركيبي للحكايات، خاصة الحكاية الروسية مع "بروب" وتحديد بنياتها الشكلية، على أساس البحث في النص ولا شيء غير النص والكشف بالتالي عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي والحكاية العجيبة. وفي هذا الإطار ينهض مشروع كريماص على أساس إعادة بناء مشروع "بروب"، واستيعابه ضمن تصور نظري جديد: "من خلال تعديله، واختزال وظائفه وتنقيح

[1]- مجلد عالم الفكر – "سيميائيات مدرسة باريس" – محمد بادي
[2]- مجلد علم الفكر
[3]- المرجع نفسه
[4]- المرجع نفسه
[5]- مجلد عالم الفكر – "سيميائيات مدرسة باريس" – محمد بادي

تحديداته، واستيعابه ضمن إطار شامل"[1]، ويلخص "كلود زلبرباغ" مهمة "كريماص" تجاه المشروع البروبي في "كونها تشكل نوعا من التقليص(...)، ويتعلق الأمر بقلب زاوية النظر فعوض البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل ذلك بروب كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردي"[2]؛ أما التنظيم الدلالي فسيضطلع به "ليفي ستراوس" في مقاربته ودراساته حول الأسطورة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن النظرية العاملية قد استلهمها "كريماص" من النحو البنيوي الفرنسي الذي يمثله "تنيير" حيث سيضفي عليها بعض التعديلات لتتلاءم مع مشروعه السيميائي من خلال: "تقليص العوامل التركيبية وردها إلى وضعها الدلالي(فلئن تتلقى ماري الرسالة أو أن يبعث لها بها فإنها ستظل دائما مرسلا إليه).

"تجميع كل الوظائف المنضوية داخل متن ما وإسنادها إلى عامل دلالي واحد وذلك لكي يكون لكل عامل استثماره الدلالي الخاص به وبعدها يمكن القول بأن مجموع العوامل كيفما كانت طبيعة العلاقة التي تجمع بينهم يمثلون التجلي في كليته"[3].

وعلى الرغم من التنوع الذي يميز هذه النظريات والخلفيات لم يتراجع "كريماص" على الجمع بينها، وتصويبها نحو أهداف وغايات تهم بناء نظريته للدلالة.

2-المكاسب:

يعتبر استيعاب كل هذه النظريات في أصولها ومساءلة أبعادها الإبستيمولوجية أمر في غاية التعقيد، فهو مجهود جبار يتطلب بحوثا ودراسات معمقة، وهذا ما اضطلع إليه "كريماص" في نظريته التي جعل منها نظرية قادرة على التحاور مع نظريات أخرى ذات توجهات مختلفة تتقاسم معها موضوعا واحدا للدراسة، ومعانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي، بحيث وبالرغم من "أن المنطلق الرئيس في مسيرة "كريماص" كان هو الحكياة الشعبية (النص السردي بصفة عامة) فإن نظريته صالحة للاقتراب من ظواهر نصية بالغة التنوع: النصوص القانونية، الظواهر الاجتماعية، الإشهار، الخطابات السياسية..."[4]. فهي إذن نظرية لها امتدادات في ميادين شتى وهذا في حد ذاته مكسب كبير لـ كريماص، و " هكذا، فإن مرحلة الستينيات، مرحلة المكاسب، التي شكل "علم الدلالة البنيوية" أساسها النظري والإبستيمولوجي والتي تحتاج دائما إلى أبحاث أخرى لإيضاح ما غمض منها، أو تفصيل ما أجمل، أو تعميق ما سطح منها، أو تأويل ما اشتبه فيه، وقد اضطلع بهذا الدور عمل كريماص "في المعنى" والجزء الأول في المعجم السيميائي عبر تطويرهما لمجموعة

---

[1]- المرجع نفسه
[2]- كتاب "السيميائيات السردية" – سعيد بنكراد " منشورات الزمن 2001
[3]- مجلد عالم الفكر
[4]- "السيميائيات السردية" – سعيد بنكراد

من المفاهيم الإجرائية"[1]. فالمعنى في نظر كريماص ليس ثابتا ومستقرا بل هو صيرورة، فدراسة أي نص من النصوص لا يكون لها أي معنى إلا في حدود تناولها للمعنى كهدف أساس. وبالتالي فالغاية من التحليل والدراسة في منظور كريماص هي مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته.

ويشكل هذا الإرث الزاخر بالمعارف القيمة انطلاقا من مجمل أعمال كريماص النظرية والتطبيقية التي تخص بناء أنظمة الدلالة، المرجع الأساس للتصور الإبستيمولوجي الذي يستهدف الحفاظ على الإرث الكريماصي باعتبار ذلك شرطا معقولا للتأسيس الصلب والمتماسك لبناء هياكل مشاريعها.

ولا يمكن أن نتحدث هنا عن الإرث دون أن نذكر مجموعة من الأعمال التي تركها لنا كريماص للاستفادة منها وكذا تطويرها، ونخص بالذكر: كتاب "الدلالة البنيوية" الذي يضم جملة من الدراسات الخاصة بالتحليل الدلالي في المستوى العميق، ويحتوي أيضا على قسم خاص بإعادة النظر في بعض المفاهيم التي وظفها "بروب" وأعاد صياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال والتجريد الرياضيين. كتاب "في المعنى 1" الذي جمعت فيه مجموعة من الدراسات المنشورة في مجلات مختلفة، ويتناول فيه بالدرس والتحليل مصطلح "المعنى" ثم "في المعنى 2"، ليختم هذه السلسلة من الإصدارات بـ"المعجم السيمياي" الذي قام بتأليفه بالاشتراك مع أحد تلامذته "جوزيف كورتيس" والذي ضبط فيه عددا هاما من المصطلحات السيميائية. لينتقل بعد ذلك من الدراسة النظرية إلى الدراسة التطبيقية التي كانت أهمها دراسة نص "لديميزيل" الذي طبق عليه النموذج العاملي، ثم دراسة أقصوصة من مجموعة "مربيسان" المعنونة بـ "صديقتان" والتي أسقط عليها أهم مقولاته النظرية.

3-الرهانات:

تتشكل القاعدة الأساس لبناء أي نظرية على صياغة الافتراضات والاقتراحات؛ لكن نجاح هذه الافتراضات التي وضعها كريماص رهين بقدرتها على التأسيس الابستيمولوجي للأسس النظرية وعلى مساءلة طرق صياغة المفاهيم الرئيسية، ثم على إنتاج مفاهيم جديدة تغني الإرث النظري وأخيرا على احترام التصور الإبستيمولوجي الذي يؤطر الفعل النظري داخل مدرسة باريس"[2]، وهذه الركائز الأربعة هي التي اعتمدها "كريماص" واستند إليها في تأسيس مشروعه، ورغم ذلك إلا أنه لم يخفي قلقه بشأن ما إذا كانت هذه النظرية ستعمر طويلا، بحيث إذا كان "ألجريداس جوليان كريماص" يعتبر السيميائية مشروع بحث فهو لم يكن مطمئنا على استمرارها، وإثر انعقاد مناظرة سيميائية (باريس، سنة 1973) أبدى تخوفه من انحسار التقليعة السيميائية بعد ثلاث سنوات على الأكثر، لكن وقع عكس ما توقعه إذ اتسعت دائرة الإشعاع السيميائي في مختلف بقاع العالم واستطاعت أن تتكيف مع المستحدثات المعرفية والمنهجية"[3]. إذن وبهذا الانتشار يكون

[1]مجلد علم الفكر – محمد بادي

[2]- مجلد عالم الفكر-"سيميائيات مدرسة باريس"- محمد بادي

[3]- - محمد الداهي – "سيميائيات لكلام الروائي"

"كريماص" قد حقق الجزء الأكبر من رهاناته في مشواره العلمي بتأسيسه لتاريخ جديد في عالم المعرفة بشكل عام وفي عالم السيميائيات الشاسع بشكل خاص، وقد تحدث محمد الداهي على هذا التاريخ حيث نجده قد قسمه إلى صيرورتين، فأطلق على الأولى اسم الصيرورة الأفقية بينهما أطلق على الثانية اسم الصيرورة العمودية، وقدم لكل منهما تعريفا فتحدث عن الأولى بأنها تتسم بإضفاء الطابع البيداغوجي على النظرية السيميائية لتقريبها إلى جمهور أوسع وهو ما قامت به أعمال "جوزيف كورتيس" وجماعة "أنتروفورن"، وأما الثانية فتنشطر بالنسبة له إلى مرحلتين: "سيميائية العمل" ثم "سيميائية الأهواء" التي أسسها "كريماص" في آخر مشواره العلمي[1].

هذا فيما يخص الرهان الأوسع والشامل للنظرية، أما الرهان الأساس فهو التقيد بالنظرية السيميائية، وخاصة بالمسار التوليدي العام نظرا لما يتميز به من قدرة على مقاربة مختلف الأنساق الدلالية سواء كانت دينية أو سياسية أو أدبية أو بصرية. هذا الذي نتج عنه ظهور مشاريع جديدة في حضن النظرية السيميائية، كالسيميائية الذاتية لـ "كوكي" والسيميائية التطورية لـ" فلاديمير كارزسكي"، والسيميائية المعرفية لـ"بيير أولي" والسيميائية الاجتماعية لـ"كلود كلام" و"إريك لندوفيسكي" ثم سيميائية الفضاء لـ "دونيس برتراند"، ويحدد الرهان الأخير حسب ما أورده محمد الداهي في انفتاح السيميائيات على مقاربات أخرى لتدارك نقائصها ومعالجة النصوص بمنظورات جديدة. ويمكن القول بأن هذا الرهان قد حقق جزء من طموحه من خلال الجهد الذي كرسه "بيير زيما" في المواءمة بين النظرية السيميائية وبين سوسيولوجية النص الأدبي، وفتح "برتراند جرفي" باب السيميائيات لنظرية التلقي في حين جرب محمد مفتاح المقاربة السيميائية على الشعر في كتابه " في سيمياء الشعر القديم" سنة 1982، لأن هذا الأخير قد "اضطلع في مؤلفاته اللاحقة بمد الجسور بينها وبين مقاربات معرفية ومنهجية أخرى لمقاربة النص في شموليته والتدليل على وجود آليات كونية وبنيات ذهنية مشتركة"[2].

انطلاقا من هذه المجهودات التي راكمتها السيميائيات السردية يتضح أن مفهوم السيميائية مفردة بصيغة الجمع، ما زالت تتطور وتتجدد تبعا لتجدد الأسئلة وتباين الفرضيات التي يتم الانطلاق منها، وطبعا إن دل هذا على شيء فهو الاستمرارية التي كانت الرهان الرئيسي لـ "كريماص".

4-الجديد:

إن الحفاظ على إشعاع مدرسة باريس ليس بالأمر الهين، فهو رهين بتحديث آلياتها وإضفاء طابع جديد على مفاهيمها الكلاسيكية وهذا ما يعيه المؤسسون لهذه المدرسة، مما فرض عليهم التعامل مع هذا المنهج بوصفه نظرية "للمجموعات الدالة" و "الامتثال لمستويات المسار التوليدي" و "الانفتاح على مدارس أخرى

[1]- المرجع نفسه
[2]المرجع نفسه

للاستفادة من منجزاتها وإسهاماتها" كما يتصور ذلك محمد الداهي ويحيل هذا الكلام لـ "جوزيف كورتيس" على هذا التطور الحاصل في وعي السيميائيين، "إذا حصرنا اهتماماتنا في مدرسة واحدة وهي "مدرسة باريس" فهذا لا يمنعنا من مد الجسور مع اتجاهات أخرى للبحث معروفة بمكانتها العلمية وذلك على نحو نظرية الأفعال اللغوية والتداولية والحجاج والمنطق الطبيعي، والدلالة المعجمية. وهذا بمثابة اعتراف ضمني بأن منظورنا السيميائي يتوافق مع مقاربات خطابية أخرى، وأن علاقتهما المتبادلة لا تقوم على المنافسة والهيمنة وإنما على التكامل"[1]. هذا وتشكل مشاركة مدرسة باريس في المناظرة التي احتضنتها جامعة "بربنيان" سنة 1983 تحت عنوان "السيميائية والتداولية" المنطلق الرئيسي الذي أصبح بمقتضاه السيميائيون مقتنعون بأن "النظرية السيميائية ليست معطى علميا جامعا مانعا، وأنها آيلة إلى الفتور ومرتدة إلى الانحدار إذا لم تتدارك نقائصها، وتقوم اختلالاتها، وتستفيد من المستحدثات المعرفية وتطور آليات التحليل المعتمد عليها"[2]. وهذا ما يقتضي إنتاج مفاهيم جديدة تغني الإرث النظري الكريماصي، وفي هذا السياق نجد اتجاهات علمية استفادت من منجزاتها وتراكماتها الفكرية المتنوعة والغنية كسوسيولوجية النص لـ "بيير زيما"، والسيميائية التطورية لـ"فلاديمير كرزنسكي" ونظرية القراءة لـ"لبتراند جرفي" وغيرها من المنجزات القيمة. هكذا إذن نقول الجديد الواضح الذي جاءت به نظرية كريماص هو الانفتاح على مختلف الاتجاهات المعرفية والأدبية والمناهج النقدية الأخرى.

[1]- "سيميائيات الكلام الروائي" – محمد الداهي
[2]- المرجع نفسه

ثالثا: علاقة السيميائيات بالخطاب السردي

قبل التطرق إلى الخطاب السردي والسيميائيات من خلال عرض ما توصل إليه كريماص في هذا الشق، لابد أولا من النظر إلى مفهوم الخطاب وكيف دخل عالم السرد؟

لقد حاول الدارسون منذ القديم تحديد موضوع العلم الأدبي، وأثناء قيامهم بهذه المحاولة تم الانتقال من مفهوم الأدب بمعناه الأوسع إلى مفهوم جديد هو الأدبية كخصائص نوعية للأدب، ولمفهوم الأدبية علاقة بمفهوم آخر هو "البويطيقا" (علم يختص بدراسة أدبية الأدب)، وكما حددت البويطيقا موضوعها مع الشكلانيين الروس كذلك حددت البويطيقا المتجددة موضوع الأدبية الذي سيصبح هو الخطاب الأدبي وليس الأدب بوجه عام. بدء من هذه النقطة دخل مفهوم الخطاب عالم الأدب حيث أخذ الباحثون والمختصون يحاولون تقديم تحليل للخطاب الأدبي، هذا الذي نتج عنه اختلاف بين الباحثين أدى إلى ظهور دراسات كثيرة أهمها تلك التي قام بها "فرانسو راسيتيه" تحت عنوان "دلالة التشاكلات"، دراسة توصل بها راسيتيه إلى استنتاجات مهمة قدم من خلالها الأطروحات التي برزت في بداية السبعينات عن الخطاب وتحليله، مضيفا إليها وجهة نظر جديدة تقر بتقارب البنيات الخطابية والبنيات اللسانية، وبالانطلاق من هذا التصور يشير "راسيتيه" إلى أنه يمكننا تقديم تحليل للخطاب باعتباره تخصصا جديدا له موضوعه الخاص. هكذا أنجز راسيتيه دراسته حول التشاكلات في البنية الخطابية، هذه الدراسة التي جاءت على غرار ما قام به كريماص منطلقا أساسا من السيميولوجيا المركبية.

وبالانتقال من الحديث عن الخطاب الأدبي إلى الحديث عن الخطاب السردي لابد من إدخال مصطلحات جديدة كالعمل الحكائي، وإذا ما تم الحديث عن الخطاب السردي والسيميائيات فهذا بدوره يفتحنا على مصطلحات جديدة كذلك مثل: العلامة السردية، ثم التعبير والمضمون، وهي مصطلحات قد عمل بها السيميائيون كثيرا. فكيف تحدث كريماص عن الخطاب السردي؟ وعلى أي أساس بنى نظريته هذه؟ وبأي مصطلحات تعامل في فك رموز الخطاب السردي؟

لا يمكن أن نتحدث عن الخطاب السردي لدى "كريماص" دون الحديث عن علم الدلالة، ذلك أن "كريماص" قد انطلق منه ليتحدث عن شيء هو الخطاب، ويلخص "كريماص" التأسيس المنهجي في علم الدلالة في قوله: "تقوم الدراسة الدلالية على مبدأين رئيسيين هما: - أولا: الاستقراء الذي يرمي إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (والمقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع. – ثانيا: التحليل الذي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب على مكونات المدونة. هذا الضرب من التصور الوصفي القائم على محاولة التوفيق بين الجزئي والعام يولد

الشعور بالإحباط لولا أنه حفظ الوصف العلمي المشترك وقدره"[1]. من خلال هذا القول نكتشف أن النظرية الكريماصية تستند بالأساس إلى أصول النزعة الدلالية، هذه النزعة التي تقوم على عملية الاستقراء بالدرجة الأولى من خلال تفعيل عنصر تقطيع وتفكيك الوحدات المؤسسة للخطاب، ثم إعادة تأسيسه وفق منظور خطابي جديد. وهكذا فالدلالة إذن لا تقوم باستقراء النص لتبيان ما يحمله في طياته أو لأخذ نبذة عن حياة المؤلف وشخصيته، بل على العكس من ذلك تتعدى الدلالة هذه النقاط لتنطق النص وتحاوره هو وحده لا سواه، وهذا كله من أجل توضيح ما يمكن للنص وحده أن يفعل من أجل خلق معنى ما وإيصاله للقارئ، والمسرب الذي يمكن سلكه لبلوغ هذا هو الكشف عن معظم العلاقات التي تجمع بين الدوال في نص معين.

من خلال ما سبق وإتماما للبحث فتحنا هذا المحور على معطيات أخرى تخص الطريقة التحليلية الكريماصية الخاصة بكشف الوحدات الدلالية التي يمكن إضافتها من أجل التوصل إلى توليد المعنى، وقد ذهب كريماص في هذا الشق إلى تقسيم هذه الوحدات حسب كيفية كل منها في استقراء المعنى، حيث قال: "ولتعيين المستويات والمراتب المذكورة أهمية خاصة إذ توجب الوقوف على حركة إنتاج المعنى وتتبع مراحلها على نحو تدريجي شبيه ببناء هرمي مكتمل" وأشار كذلك إلى كيفية تنظيم الدراسة "تنتظم الدراسة في المستويين: 1- مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مستويين: - مكون سردي ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل. – مكون تصويري (أو بياني) ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

2- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى"[2] .

وللتفصيل في أمر هذه المستويات كان لابد من تخصيص محور كامل للبحث فيها وهو المحور الموالي الذي سيهتم بالبنيات الخطابية عند "كريماص".

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" – محمد الناصر العجيمي –الدار العربية للكتاب 1991
[2]- المرجع نفسه

رابعا: البنية الخطابية بوصفها مبدأ منظما عند كريماص

يقسم "كريماص" البنية الخطابية إلى قسمين، كل قسم منهما لديه مكوناته ومقوماته الخاصة به، وقد ذهب كريماص إلى أن القسم الأول هو المستوى السطحي الذي يتكون بالأساس من تركيب سردي ودلالة سردية، فيما أن القسم الثاني هو المستوى العميق وهو الذي يذهب إلى دراسة البنية العميقة من خلال الوحدات الصغرى، فما هو المستوى السطحي؟ وما الذي يمكن أن نقدمه بخصوص مكوناته؟ ثم ما أبعاد المستوى العميق؟ وكيف يمكن التعامل خلال دراسته؟

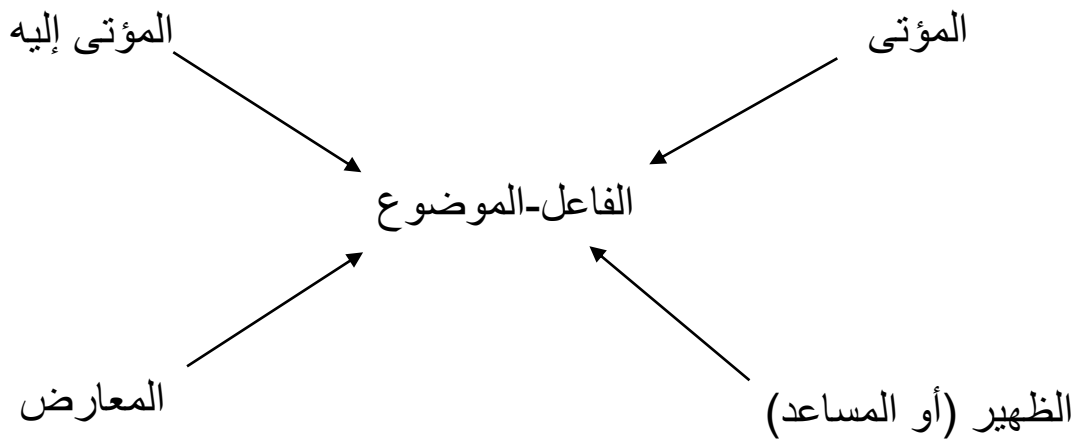
1-المستوى السطحي:

- **البعد السردي:**

كلما بحثنا في الخطاب السردي وجدنا في سطحه عددا من الكائنات والتي يلبسها مقومات تناسبها، وسواء تحدثنا عن الكائنات أو عن مقوماتها فهما واحد بالرغم من أنهما يختلفان في ما يخص الوظيفة التي يقوم بها كل منهما، ومن هنا يمكننا أن نشير إلى الأولى باعتبارها (وحدات مميزة) تتركب في شكل منتظم يدخل قسم العوامل، بينما الثانية هي متصلة بالأولى دائما لدى سميت بـ(المسندات)، وهذه الأخيرة بدورها تنقسم إلى قسمين: قسم تابع للحركية التي تساهم في تحديد ما هو وظيفي، وقسم ثابت يساعد على تحديد كل ما يدخل في ما يخص الأوصاف، وهذان الحدان هما الاثنان مشتبكان فيما بينهما حيث أن أثناء العمل عليهما لا يمكن أن نعلم متى ننتقل من أحدهما إلى الآخر. لكن في خضم هذا التفاعل تتبدى لنا تلك العلاقة الوطيدة بين المستويين ذلك أن المسندات هي التي تقدم المعنى الرئيسي للعوامل، وبالتالي فالمسندات نجدها حاضرة على امتداد الخطاب السردي مما يعطيها أولوية تحديد الدلالة. وهنا نشير إلى أن "البطل في بداية الخطاب السردي لا تكون إلا التسمية حاضرة هنا لكن سرعان ما يتغير الأمر عندما تضاف إلى شخصية البطل أوصاف ووظائف تجعل من هذه الشخصية كاملة فور بلوغ الخطاب نهايته"[1].

وبالإضافة إلى هذا يمكن دراسة الوحدات المميزة كذلك من خلال العلاقة التي تجمعها فيما بينها وهذا ما يسميه "كريماص" بـ "النموذج العاملي" وهو من جهة نظام قائم بذاته سيسير تحت لواء العلاقات القائمة بين العوامل، ومن جهة أخرى هو استمرارية تخضع لكل تلك المتغيرات التي ينبني عليها السرد بدء من التداخل الموجود بين الاستقرار والحركية ثم ما يوجد من تداخل كذلك بين ما هو ثابت وما هو متحول، ويمكن تلخيص النموذج العاملي على الشكل التالي:[2]

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" – محمد الناصر العجمي
[2]- المرجع نفسه



✓ **النموذج العاملي نظام قائم بذاته:**

لقد جاء في حديثنا منذ البداية أن النموذج العاملي الكريماصي قد ينظر إليه كنظام ثابت حيث أنه يرتكز على عومل أساسية هي الفاعل والموضوع من جهة، والمرسل والمرسل إليه من جهة ثانية، ثم المساعد والمعارض، فأما الأول فتحكمه تلك العلاقة القائمة بين الفاعل والموضوع والتي تنبني بالأساس على الرغبة وذلك كما جاء على لسان "كريماص" حيث أشار إلى أنها تكون محملة "بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة"[1].

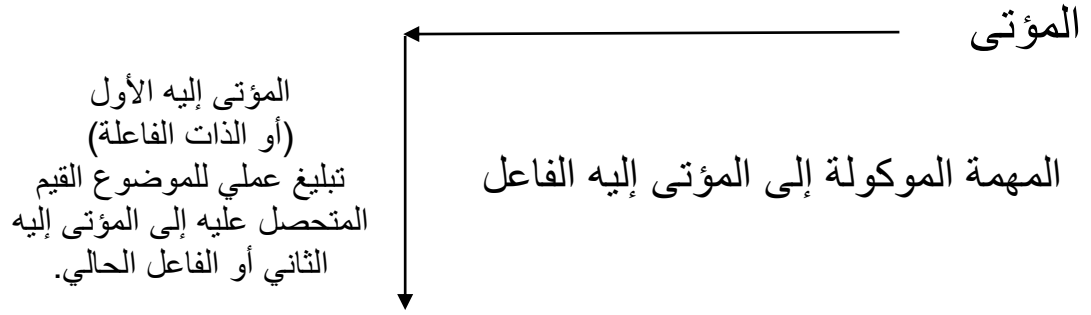
ويفسر "كريماص" كذلك تلك التبعية المحكوم بها هذين العاملين حيث نجده يقول: " الصلة بين العاملين تعالقية وهذا من شأنه إتاحة النظر إليهما من حيث أن أحدهما موجود دلاليا للآخر وبه"[2]، والمعنى المستشف من هذه المقولة هو أن الفاعل مشترط عليه التواجد حيث وجد الموضوع، وهذا راجع لرغبته في الوصول إليه والتي تفرض عليه ذلك، لدى نجد على كل المستويات أن هذين العاملين يشترط وجودهما بوجود بعضهما، فإذا ما بلغ الفاعل إلى هدفه نقول أنه قد حدث الاتصال بالموضوع ونرمز له بالرمز ٨، أما إذا لم يستطع الفاعل بلوغ الهدف فنقول أن الوضعية التي تحكم علاقة الفاعل بالموضوع هي وضعية انفصال ونرمز لها بالرمز ٧، وعلى طول العمل يظل الفاعل يركض وراء الاتصال بالموضوع منذ حالة الانفصال الأولى، وهنا يتبدى لنا المعنى الحقيقي للانفصال، فهو ليس ذهاب كل جانب من هذا العامل إلى حال سبيله بل هو الحالة التي يكون فيها الفاعل غير حاصل على الموضوع فيسعى إلى الاتصال به، وذلك طبعا سواء كان الموضوع هو كما سماه كريماص (حالة الكيان) أي السعي مثلا وراء الإحساس بشعور ما يخص الذات، أو كان شيئا ملموسا مشخصا على أرض الواقع.

---

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" – محمد الناصر العجيمي

[2]- المرجع نفسه

هذا في ما يخص العامل الأول أما العامل الثاني ونقصد هنا المرسل والمرسل إليه، وهذه التسمية هي الأخرى لم تأتي هكذا بل هي دالة على تلك العلاقة القوية التي تجمع بين الجانبين، ذلك أن هذا الشق يحيلنا على عالم من القيم والأخلاقيات والمبادئ التي من خلالها نستطيع التفريق بين الأعمال السلبية والأعمال الإيجابية، وهنا تتجلى لنا العلاقة بين الجانبين، فالمرسل أعلم وأعرف بهذا العالم حيث يستطيع التمييز بين الأشياء، ومعرفته هذه تجعله مسؤولا على بقاء هذه المبادئ ومحاربة اندثارها على جميع المستويات، وفي هذا الإطار يقوم المرسل بتلقين هذه المعرفة للمرسل إليه (الفاعل) وتكون العلاقة لذلك كما عبر عليها كريماص: "موجهة من الكل إلى الجزء" والعكس صحيح بين المرسل إليه والمرسل حيث نجدها "موجهة من الجزء إلى الكل"[1]، ويوضح كريماص مكانة المرسل من النموذج العاملي فيتحدث قائلا: "عندما حاولنا توضيح أحكام انتقال الموضوعات بين الفواعل في عالم مؤسس على قيم ثابتة ومعترف بها ألفينا أنفسنا مضطرين إلى إغلاقه بواسطة حواجز أسندناها إلى "المؤتين" اللذين يتوليان مهمة صيانة هذه القيم من التلف وضمان انتقالها في عالم مغلق.. وبذلك يقومان مقام الوسطاء بين العالم الآني والعالم المفارق السامي"[2]، وحتى نوضح هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه أو كما يعبر عن ذلك كريماص المؤتى والمؤتى إليه يمكنا الاستفادة من الترسيمة التالية:



(عن كتاب الخطاب السردي نظرية كريماص)

إلى هنا نكون قد قدمنا ما يمكن تقديمه حول العامل الثاني، لننتقل إلى العامل الثالث ألا وهو المساعد والمعارض.

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" – محمد الناصر العجمي – الدار العربية للكتاب 1991
[2]- المرجع نفسه

في بداية الأمر وحال قراءتنا لهذين الاسمين من البديهي أن يطرح السؤال التالي: مساعد من؟ ومعارض من؟ والإجابة لا تحتاج إلى الكثير من التخمين، فالمساعد هنا يقصد به من يكون إلى جانب الذات الفاعلة، فيقدم لها المساعدة من أجل بلوغها إلى موضوعها، أما المعارض فهو ذاك الذي يقف موقف ضد ويحول دون حصول ذلك، فيعرقل سير الذات الفاعلة نحو الموضوع.

بهذا نكون قد أتممنا الحديث عن العوامل الثلاث بتحليل مبسط للعلاقة التي تجمع بين الفواعل من داخل العامل الواحد، ثم العلاقة التي تجمع بين العوامل الثلاث بشكل مفصل. لكن هل نكون بهذا قد استوفينا الحديث عن النموذج العاملي على جميع المستويات؟ الجواب: لا، فهذه العلاقات لا تعدو أن تكون مجرد حاصل لحركية متواصلة داخل العمل السردي، حركية هي حركية الفواعل وتحول أماكنها وتغير حالاتها، وبالتالي تغير حالة العلاقات الجامعة بينها، ويمكن التعبير عن هذا مثلا في الحديث عن الذات الفاعلة والموضوع، حيث تجد العلاقة تارة في حالة اتصال وتارة أخرى في حالة انفصال، وهذا طبعا ناتج عن التغيرات الحادثة من داخل العمل السردي، ويمكن التعبير عن هذا بالمثال التالي:

{ (ف1 ٨ م) ⟵ (ف1 ٧ م) }

{ (ف1 ٨ م) ⟵ (ف1 ٧ م) } [1]

هذا التحول القائم كما قلنا يكون ممتثلا لبرنامج سردي هو ما تمت تسميته بـ (فعل كيان) وهو الذي يؤدي إلى انتقال الفاعل من حالة معينة إلى حالة أخرى، وهذا الانتقال لا يمكن أن يحدث دون سبب للتحول وهذا السبب هو (الفاعل المحول) أو (الذات الفاعلة). وهذه العلاقة بين التحول والذات الفاعلة والموضوع يمكن الرمز له كما فعل "كريماص" بالشكل التالي:

ت "(ف ⟵(ف1 ٧ م) ⟵ (ف1 ٨ م)"

ت "(ف ⟵ (ف1 ٨ م) ⟵ (ف1 ٧ م)"[2]

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص"- محمد الناصري العجمي
[2]- المرجع نفسه

هذا في ما إذا كان الفاعل في العمل السردي فاعل واحد يسعى للحصول على موضوعه، فتنتقل علاقته بالموضوع من حالة إلى أخرى كما يبين الشكل أعلاه، لكن إذا ما كان العمل السردي يحتوي على فاعلين يسعيان إلى بلوغ نفس الهدف أي نفس الموضوع ولا أحد منهما يرضى اشتراكه مع الثاني ، في هذه الحالة سيكون تحليلنا ذو اتجاهين اثنين، الأول يسرد مسلك الفاعل الأول للحصول على الموضوع وانتقاله من حالة إلى حالة، بينما الثاني يقدم مسلك الفاعل الثاني وكيفية انتقاله من حالة إلى حالة هو الآخر، وهنا تتبلور الأمور في اتجاهين معاكسين ذلك أن عند حصول الفاعل الأول على الموضوع وبالتالي خلق الاتصال تكون حالة الفاعل الثاني على عكس الفاعل الأول أي أنها حالة انفصال عن الموضوع، وبحدوث التحولات وانتقال هذا الفاعل الثاني إلى حالة اتصال بالموضوع يحدث العكس تماما مع الفاعل الأول فيصبح في حالة انفصال عنه، وهذا ما يمكن التعبير عنه من خلال الرسم التالي:

1 ⟵ (ف1 ٨ م ٧ ف2) ⟵ (ف1 ٧ م ٨ ف2)

2 ⟵ (ف1 ٧ م ٨ ف2) ⟵ (ف٨ م ٧ ف2)

وفي هذا الإطار يتحدث "كريماص" قائلا: " أن خطابا سرديا على جانب من البساطة يتأسس على مشروعين سرديين (متلازمين) وبالتالي يجوز للراوي أن يركز على أحدهما جاعلا الآخر ضمنيا لكن في اتجاه معكوس"[1]. وإذا ما أمعنا النظر في عملية التحول تلمسنا وجود مستويين في التحول المؤدي إلى الاتصال، على أساس أن المستوى الأول هو الذي يكون فيه الفاعل الذي قام بعملية التحويل هو الذي يحصل على الموضوع في النهاية ويرمز له ب (ف=ف2) وهذا ما يسمى بمستوى الاكتساب. أما المستوى الثاني فهو على عكس المستوى الأول ذلك أن الفاعل الذي قام بعملية تحقيق الفعل ليس هو الفاعل الحالي الذي يحصل على الموضوع في النهاية ويرمز له ب (ف≠ف2)، ويسمى هذا المستوى بالوصل. وعلى نفس المنوال كذلك هناك مستويين في التحول المؤدي إلى الانفصال، وينحصر المستوى الأول في أن يكون الفاعل الذي قام بعملية التحويل هو نفسه الفاعل الحالي الذي انفصل عن الموضوع وهذا يسمى بالتنازل، بينما المستوى الثاني هو أن يكون الفاعل الذي قام بعمل التحويل ليس نفسه الفاعل الحالي الذي انفصل عن الموضوع، وهذا التفسير يفتحنا على ما توصل إليه "كريماص" من مفاهيم جديدة والمتمثلة في الهبة والاختبار، حيث يذهب "كريماص" إلى أن الهبة هي تلازم "التنازل" و "الوصل" كمستويين من مستويات التحول، وعلى عكس

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" محمد الناصر العجمي

ذلك يقوم الاختبار على تلازم "الاكتساب" و "الانتزاع"، والاختبار ينقسم إلى ثلاث أقسام هو الآخر فنجد الاختبار الترشيحي وهو الذي ينتهي دائما بحالة الاكتساب أي اكتساب الذات الفاعلة القوة على بلوغ الموضوع، ونجد كذلك الاختبار الرئيسي وهو الذي يجمع بين الذات الفاعلة والمعارض هذا الذي يجعل من هذه الحالة حالة تحتمل النجاح في بلوغ الموضوع أو الفشل في ذلك، ثم نجد الاختبار التمجيدي وهو الجامع بين الذات الفاعلة والمرسل حيث يعودان هما الاثنان لمراجعة ما قامت به الذات فإذا كانت قد احترمت ما تم الاتفاق عليه كوفئت وإذا كان عكس ذلك عوقبت، وهذه التلازمات تحيلنا على أنواع من النصوص فالأول يحيل على نص ذو طابع التواصل والبراءة، أما التلازم الثاني فيجعل من النص نص صراع وتوتر، ويمكن لنا الاطلاع على ذلك من خلال الشكل التالي:

	امتلاك	استلاب
اختبار	اكتساب	انتزاع
هبة	وصل	تنازل

إلى حدود الساعة تحدثنا عن الإمكانيات المطروحة حول عمل سردي يحمل في ثناياه موضوعا واحدا، تتصارع من أجله ذات فاعلة أولى وذات فاعلة ثانية، لكن ماذا إذا كان هناك موضوعان وذات فاعلة واحدة متصلة بأحدهما ومنفصلة عن الآخر.

$$\left\{ \quad \right\} \quad (ف1\ 8\ م) \text{ و } (ف1\ 7\ م)$$

هنا سنجد أن الفاعل يتأرجح بين موضوع وآخر فينتقل من حالة إلى أخرى قبل أن يتحقق فعل التحول أصلا، فينتقل من حالة اتصال مع موضوع إلى حالة انفصال بينما يحدث عكس ذلك بالنسبة للموضوع الآخر.

$$1 \left\{ (م1\ 8\ ف\ 7\ م2) \longleftarrow (م1\ 7\ ف\ 8\ م2) \right\}$$

$$2 \left\{ (م1\ 7\ ف\ 8\ م2) \longleftarrow (م1\ 8\ ف\ 7\ م2) \right\}$$

وقد يتجاوز ذلك إلى وجود ذات فاعلة أخرى فيكون التبادل بين اتصال الذات الأولى بالموضوع الأول وانفصالها عن الثاني وبين انفصال الذات الثانية عن الموضوع الأول واتصالها بالثاني، ويحدث التبادل من خلال الحركية في العمل السردي والتغيرات التي تطرأ جراء ذلك ويمكننا الاستعانة بالشكل التالي لتوضيح ذلك:

$$1 \left\{ (م1\ 8\ ف1\ 7\ م2) \text{ و } (م1\ 7\ ف1\ 8\ م2) \right\}$$

$$\left\{ \quad \right\}$$

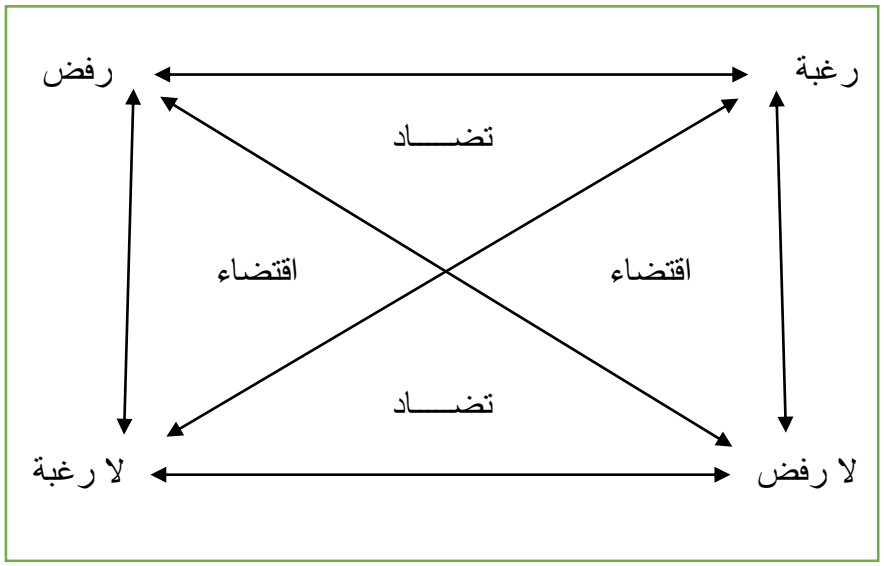
2 (م1 ٧ ف1 ٨ م2) و (م1 ٨ ف1 ٧ م2) [1]

كل هذه التحولات تنبني بشكل منظم ضمن مسار سردي له هو الآخر مكوناته التي تسير وفق محاور معينة، ولتوضيح ذلك يمكن الاستعانة بالآتي:

❖التحريك:

تعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الأساسية التي عليها يرتكز البرنامج السردي، حيث نجد أن الذات الفاعلة تقوم بأول خطوة من أجل إقناع الذات الأخرى، وحينئذ تحاول الذات الأخرى من جانبها التجاوب مع الذات الفاعلة وإذا ما كان هذا التجاوب يفضي إلى ما هو إيجابي نعتبر أن مرحلة التحريك قد نجحت، هذا الذي ينتج عنه نجاح البرنامج السردي.

وتكون هذه العملية مجسدة في عمل المرسل والمرسل إليه، ويمكن التعبير عن هذا من خلال المربع السيميائي سواء أكانت النهاية إيجابية بالقبول أو سلبية بالرفض:



من خلال ملاحظتنا للمربع السيميائي يمكن استنتاج وجود عدة فئات، تتجلى الأولى في الثنائية التي تجمع بين الرغبة والرفض، والتي تشكل بوضوح حالة التنافر بين المرسل والمرسل إليه الذي نتج عنه فضل في البرنامج السردي، وذلك لعدم اتصال الذات بالموضوع. أما الفئة الثانية فهي التي تجمع بين الرغبة وعدم الرفض، هذا الذي يفتحنا على إمكانية التحول من حالة انفصال الذات عن الموضوع إلى حالة اتصال وبالتالي

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" محمد الناصر العجيمي

إمكانية نجاح البرنامج السردي. وأما الفئة الثالثة فهي الأخرى تنطوي على تناقض كبير بين المرسل والمرسل إليه وذلك لكون هناك رغبة وفي الوقت ذاته عدم رغبة، وفي خضم هذا كله تكون الذات في حالة انفصال عن الموضوع مما يجعل البرنامج السردي غير ضامن للنجاح كما أنه ليس متأكد من الفشل. كما أن هناك فئة رابعة هي الأخرى تجعل البرنامج السردي ينتهي بالفشل وتكون في حالة وجود رفض وعدم رغبة، ذلك أن الرفض لا يولد إلى الرفض. وننتهي بالفئة الخامسة والتي هي الأخرى ليست إلا إلغاء للبرنامج السردي، حيث نجدها تجمع بين لا رفض ولا رغبة.

❖ الكفـــاءة:

تعد الكفاءة أو ما قد يصطلح عليه بالأهلية المرحلة الثانية في الترسيمة السردية لإنجاز التحويل من مرحلة انفصال الذات عن الموضوع إلى مرحلة الاتصال، وحتى تتمكن الذات من القيام بهذا التحويل المهم كان لابد لها من الحصول على مجموعة من الخصال على رأسها الكفاءة. وامتلاك هذه الخصال يؤدي ولا شك في النهاية إلى بلوغ الذات لامتلاك الموضوع، هذا الذي يتولد عنه برنامج ثانوي وهو امتلاك ما يساعد على الحصول على الموضوع.

❖ الإنجـــاز:

الإنجاز مرحلة تبلغها الذات من خلال مرورها بعدة محطات بدء من المواجهة، مرورا بامتلاك موضوع الجهة وهو المساعد على بلوغ الهدف وصولا إلى امتلاك موضوع القيمة.

❖ الجـــزاء:

حال سماع هذه الكلمة يتبادر إلى الذهن أن هناك من قام بعمل يجب في النهاية أن تتم مكافأته عليه، والجزاء هنا هو إصدار حكم بالإيجاب أو بالسلب حول البرنامج السردي الذي نهجه البطل من خلال كل المراحل التي مر منها.

- **البعد الخطابي:**

ويشمل هذا البعد مستويين اثنين، الأول هو المستوى التصويري والمستوى التيمي، فأما المستوى التصويري فهو تلك الوحدة المعجمية التي تظهر على شكل كلمة المفتاح من داخل الخطاب وتشكل وحدة تصويرية، ويعتبر المعجم هو ذلك البئر العميقة التي يتم فيها تخزين الوحدات المعجمية التي تقدم الجوانب الاجتماعية و السياسية على اختلافها، وفي بعض الأحيان قد يتجاوز ما هو مألوف ومعتاد، لكن لا يتضح

المستوى التصويري بشكل كبير إلا من خلال تحديد الدور السلبي أو الإيجابي للبطل السلبي أو البطل الإيجابي، وحتى يكون هناك إلمام بكل الخصال التي يتميز بها البطل يمكن اعتماد التحليل السيمي. تعتبر الوحدات التصويرية تلك النقط الرئيسية التي يتبناها النص فينظمها ويرتبها ليقدمها على شكل مستقيمات، وهذه العملية هي التي تسمى بالمسارات التصويرية، فالوحدة التصويرية هي جزء من السياق.

أما المستوى التيمي فيقصد به ذاك المسار التصويري الذي ينتهي ببلوغ موضوع، ومن أهم الثيمات التي نجدها في النصوص مثلا الاعتداء والاحتيال، الاختطاف، الدفاع على النفس...

2-المستوى العميق:

سننتقل في هذا الجزء من المحور إلى الحديث عن البنيات العميقة التي تتحكم في البنية السطحية، غير أن التقطيع هنا أكثر تعقيدا من البنية السطحية ذلك أن الدلالة تزداد غموضا ويصعب علينا حصرها، لكن بالرغم من هذه الإشكالات إلا أنه من الضروري الوقوف عنده لأنه جزء لا يتجزأ من المنهج الذي يقوم على فكرة مفادها: "أن الدلالة ليست مضمونا قائم الذات بوسعنا النفاذ إليه بيسر..."[1]. ومن هذه النقطة انطلق "كريماص" في بحثه حول البنية العميقة ودراستها من التقطيع الذي أعطى اسم "المعانم" لوحداته الصغرى. والدلالة لا يكتسبها معنم واحد في حد ذاته لكنه يحملها في علاقته بمعانم أخرى، وحتى يتمكن علم الدلالة من التوصل إلى السمات الدلالية الأساسية لابد من أن يمر أولا بمرحلة مهمة هي مرحلة تفكيك الوحدات المعانمية إلى مكونات صغرى. وإذا ما تم تطبيق هذه العملية على وحدات تعود إلى الحقل الدلالي نفسه لاحظنا ولا شك أن هناك تلاقي كما أن هناك اختلاف أو تقابل، ويمكن أن نصوغ مثالا أصبح اليوم معروفا على ذلك:

	إنساني	ذكر	أنثى	كهولة	لا كهولة	والد	بنوة
رجل	+	+	-	+	-	0	0
امرأة	+	-	+	+	-	0	0
أب	+	+	-	+	-	+	-
أم	+	-	+	+	-	+	-
ابن	+	+	-	0	0	-	+
بنت	+	-	+	0	0	-	+

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" محمد الناصر العجيمي

+ ⟵ إيجاب

-⟵ سلب

0 صورة مزيج بين السلب والإيجاب

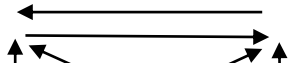
وهذه التجربة إن دلت على شيء فهو مدى ما يمكن التوصل إليه من صور ودلالات كثيرة باعتماد كم محدود جدا من المعانم.

بحديثنا عن المعانم لابد من الإشارة إلى ما يطلق عليه اسم المعانم السياقية، وهي معانم تتميز بانفتاحها على أقسام عامة هذا الذي يمنحها إمكانية توليدها كثيرا ولعل أفضل مثال على ذلك هو كلمة "(أصداء) هذه الكلمة التي تحيلنا على عدة دلالات من خلال القسم الذي تنتمي إليه والذي يستفاد من السياق إذا أضفنا إليه كلمة ثانية فقلنا "أصداء صوته" فستحيلنا على مدى فيزيائي... لكن إذا كان المقصود "أصداء صوت الرجل" أحالنا ذلك على مدى إنساني، وإذا ما كان المقصود "أصداء صوت الأسد" أحالنا ذلك على دلالة الحيوان"[1].

سننتقل الآن إلى الحديث عن القطب الدلالي وهو تلك المجموعات من المعانم التي تتداخل فيما بينها لتكسب الخطاب وحدة واتساق. و نجد أن كريماص قد تجاوز هذا إلى قسم آخر من الأقطاب الدلالية أطلق عليه اسم السيمنتيكي وقد خصه بتواتر المعانم السياقية، "وأوضح مثال نسوقه تجسيدا لذلك تراوح دلالة نص "الأرانب والفيلة" بين الإنساني والحيواني، فما يتصل بالجسد وبالصراع من أجل البقاء بوجه عام يحيل إلى الحيواني، أما ما يخص التنظيم الاجتماعي والسياسي والقيم الروحية –إجمالا- فيحيل على الإنساني" [2]. ويتبين لنا من خلال المثال أن ذاك التداخل بين القطبين هو الذي يكسب النص نوعا من المجاز.

إن الحديث عن الدلالة يفتحنا على مصطلح آخر لا يقل أهمية عن سابقيه ونقصد هنا "المربع الدلالي"، لقد أشرنا منذ البداية إلى أن الثنائيات المتقابلة والمختلفة بين الوحدات الدالة هي أساس الدلالة، لكن بالرغم من التقابل لابد من وجود عنصر مشترك بين المعنيمين المؤسسين للبنية، وهذا العنصر هو ما يسمى بـ "المحور الدلالي"، كما يمكن لهذا المحور الدلالي أن ينتظم في شكل تقابلي مع محور دلالي آخر. إذن تبعا

[1]- "في الخطاب السردي نظرية كريماص" محمد الناصر العجيمي
[2]- المرجع نفسه



لهذا يتم تأسيس نموذج منطقي يهتم أساسا بتنظيم العلاقات التي تجمع بين الوحدات والتي جاءت نتيجة للبنية الدلالية، ويسمى هذا النموذج "المربع العلامي" الذي يعبر عليه بالصيغة التالية:

وجود

م

حياة م1 **م2 موت**

لا حياة لام 2 **لا م1 لا موت**

لا م
لا وجود

وحتى نوضح الشكل يمكننا التحدث حول أربع علاقات من داخل النموذج، الأولى هي علاقة تراتبية تجمع (م1) و (م2) من جهة وبين (م) من جهة ثانية، أما العلاقة الثانية فهي علاقة النفي والإقصاء التي تجمع بين كل من (م1) و (لام1) حيث نجد أن التناقض هو الطابع الذي يحكم هذه العلاقة، فلا مجال إذن للجمع بينهما بل لابد من اختيار أحدهما وهذه العلاقة نفسها تجمع بين (م2) و(لام2). ثم نجد العلاقة الثالثة التي تجمع هي الأخرى بين مكونين هما (م1) و (م2) وهي علاقة تقابل لكنها لا تحمل أصول النفي، فهي علاقة طرف وجوده يفترض تلقائيا وجود الطرف الثاني، كما أن هذه العلاقة تسمح بوجود معانم وسيطة بين الطرفين أما العلاقة بين (لام1) و(لام2) فيرى كريماص أنها علاقة فوق ضدية، وأخيرا هناك العلاقة الرابعة بين (لام1) و(م2)، وما يمكن قوله حول هذا النموذج، هو أنه نموذج شكلي ولا يتعدى كونه ذا وظيفة استقرائية للحركية التي يتميز بها المعنى، والتي تجعله ينتقل من طور إلى طور بعيدا عن العالم الخارجي الذي لا تربطه باللغة.

إلى هنا نكون قد استوفينا الحديث عن المستوى السطحي والمستوى العميق، والآن ما علينا إلى أن نتعرض لموضوع لا يقل أهمية وهو العلاقة الجامعة بين المستويين السطحي والعميق، وهنا لابد من الإشارة إلى المربع العلامي الذي يقوم بضبط تلك العلاقات التي تجمع بين الوحدات الدلالية، والمسك بتلك الدلالة الأكثر عمقا والتي تعتبر هي أداة التحكم في البنية السطحية للنص، هذا الذي يؤدي في النهاية إلى اختزال الخطاب في عدد محدود من الوحدات الدلالية؛ لكن مادام الخطاب يخضع لما يسمى بالخطية، هذه الخطية التي تفرض أن تتوالى الملفوظات واحدة بعد أخرى سياقيا، ولهذا يستوجب تحريك المربع من أجل بعث

الحياة فيه فلا مجال للعمليات المنطقية هنا، بل ما يمكن التسليم به حقا هو تلك الانتقالات من حالة إلى أخرى وتلك العلاقات الضدية والائتلافية، والتأرجح بين مشاريع سردية تفيد السلب وأخرى تفيد الإيجاب.

خامسا: العبارة والمحتوى في السيميائيات السردية

يتضمن كل نص سرديا كان أو شعريا قصة يعبر عنها بلغة طبيعية معينة: عربية، فرنسية، إنجليزية، صينية إلى غير ذلك من اللغات، ومعنى هذا أن كل ملفوظ يحمل دلالة أو علامة لسانية أو لغوية. وهذه الدلالة تتحدد عن طريق ارتباط الدال (الشكل اللساني) بالمدلول (القصة المحكية)، وهذا ما قام بتفسيره تلميذ كريماص جوزيف كورتيس بقوله: "لدينا إذن في القصة الشعبية كمثال، مظهر نصي (ذو نمط لساني) يعرف كاتحاد بين تعبير (في شكل لساني في لغة طبيعية ما) وبين محتوى (مستقل جزئيا بما أنه يمكن أن يعاد في لغة طبيعية أخرى، أو في شكل صور متسلسلة: فيلم، رسوم، إلخ..)"[1]. ومن هذا المنطلق إذن وعلى هذا الأساس عملت السيميائية السردية على التمييز بين هذين المكونين، أي مكون العبارة ومكون المحتوى، هذين المكونين نجدهما عند سوسير الذي يطلق على العبارة اسم الدال وتتخذ عنده شكل لساني، والمحتوى الذي يسميه بالمدلول وهو الجزء الذي لم يحض إلا بدراسات قليلة جدا. وتعد هذه النقطة التي أهملتها اللسانيات المنطلق الرئيسي الذي انطلق منه كريماص، على اعتبار أن الأساس الذي تركز عليه السيميائيات السردية هو الدلالة، مما جعله يرى أن الشكل اللساني مستقل جزئيا عن المحتوى المعبر عنه، هذا الذي جعله يركز على المحتوى على حساب العبارة خاصة في بداية مشواره العلمي، بحيث" إذا تمت المقارنة بين اهتمام اللسانيات بالدال فإن قليلا من الدراسات اهتمت بالمدلول، وهذه هي الثغرة التي تسدها جزئيا أعمال كريماص التي تقع أساسا في مستوى المحتوى، فإذا كانت اللسانيات قد اهتمت بالتعبير والدوال فإن السيميائيات السردية تمييزا لها عن اللسانيات وتكميلا صبت اهتمامها على المدلولات والمحتويات.

إذن السيميائيات السردية تعمل على تحليل المدلولات انطلاقا من طرائق البحث في الدوال، وهو ما يتيح لها إقامة توازن بين التعبير والمحتوى ويجعلها تقدم فكة تمثيلية عن نوع وجود وتمفصل الدلالة. أما العبارة فإنها تعتبر مكونة من انزياحات تفارقية وهذه الانزياحات تحضر كشرط لحضور معنى مقطع. لكن هناك من يرى أن هذه النظرية التي قامت عليها السيميائية السردية والتي تضم بين ثناياها العبارة والمحتوى تستمد خلفيات من الثلاثية البورسية "الأيقونة" و "المؤشر" و "الرمز" كما هو حال "طائع الحداوي" الذي يقول "تستمد هذه النظرية خلفيتها من نقد الثلاثية البورسية الأيقونة والمؤشر والرمز، وتركز بصفة خاصة على نقد الاستعمال الشائع والمتداول للدليل الأيقوني للوصول إل صياغة دقيقة انطلاقا من القاعدة النظرية التي يصيغها الباحث لويس هلمسيلف فيعدد معنى التعبير ومادة المحتوى والوظيفة السيميائية باعتبارها

[1]- "مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية" جوزيف كورتيس ترجمة جمال الحضري الدار العربية للعلوم ناشرون

نسبة يقيمها تعاقد عرفي بين عنصر صورة التعبير وعنصر صورة المحتوى فينظر إلى الكون السيميائي بوصفه كونا مؤلفا من الوظائف السيميائية وليس مؤلفا من الدلائل"[1].

تعمل السيميائية السردية إذن على تحليل المدلولات بناء على الأرضية اللسانية التي تبحث في الدوال انطلاقا من النظرية التي قام بتطويرها الباحث لويس هيلمسيلف التي تميز بين التعبير (الدال) والمحتوى (المدلول) وداخل كل منها سيفرق بين الشكل والمادة كما هو مبين في الخطاطة:

(مادة)

جوهر محتوى

صورة

صورة

جوهر محتوى

مادة

فهذا النموذج الهيلمسيلفي هو نفسه الذي سيستثمره "كريماص" في صياغته للحكاية الشعبية العجيبة كما تصورها الباحث الروسي "فلاديمير بروب" انطلاقا من القاعدة النظرية التي تتبنى مفاهيم اللسانيات الكلوسيماتيكية، وهي نظرية لسانية أسسها الباحث "لويس هيلمسيلف" والتي تقوم على مفاهيم منطقية ورياضية، وتنطلق هذه النظرية من مفاهيم دو سوسير على الشكلية أي الطرق الرياضية. والكلوسيماتيك تدرس بدورها إلى قسمين: وحدات التعبير وتدعى سوانم cinimas، ووحدات المحتوى وتدعى مضامين périmes، فكلمة سونيم مشتقة من الإغريقية بمعنى فارغ ومصطلح plereme يعني مملوء. وبتفريق هيلمسيلف بين الشكل والمادة عمد إلى التفريق بين المضمون والتعبير فاستبدل ثنائية الدال والمدلول بثنائية (مستوى التعبير ومستوى المحتوى)، وأكد أن مستوى التعبير من الغطاء الصوتي أو الخطي للفكرة، ويتكون مستوى المحتوى من عالم الفكرة التي يعبر عنها في المحتوى"[2].

- شكل المحتوى: يقصد به البنية المعجمية والتركيبية.
- شكل التعبير: زيقصد به الدال عند دو سوسير ويهتم بدراسته الفونولوجيا (أو علم وظائف الأصوات اللغوية) أي الصرف.
- مادة التعبير: يقصد بها مجموعة الأصوات المنطوقة في شكلها المادي قبل أن تصوغها اللغة.

وشكلت هذه النظرية التي تعود في الأصل إلى يلمسيلف أكبر موجه ل كريماص في تمييزه بين المستوى النصي ومستوى المحتوى، مميزا داخل هذا الأخير (المحتوى) بين سطح المحتوى (الشكل) وعمق المحتوى (المادة)، وتبعا لهذا التحديد ف: "إن المحتوى في كل موضوع سيميوطيقي أو نسق دال

---

[1]- "سيميائيات التأويل" طائع الحداوي

[2]- مبادئ اللسانيات البنيوية – الطيب دبة

يتمفصل إلى مكونين مغايرين يتحدد كل منهما في علاقته بالآخر ويهما شكل ومادة المحتوى"[1]. وقد قام كريماص بتوضيح هذين المستويين بالخطاطة التالية:

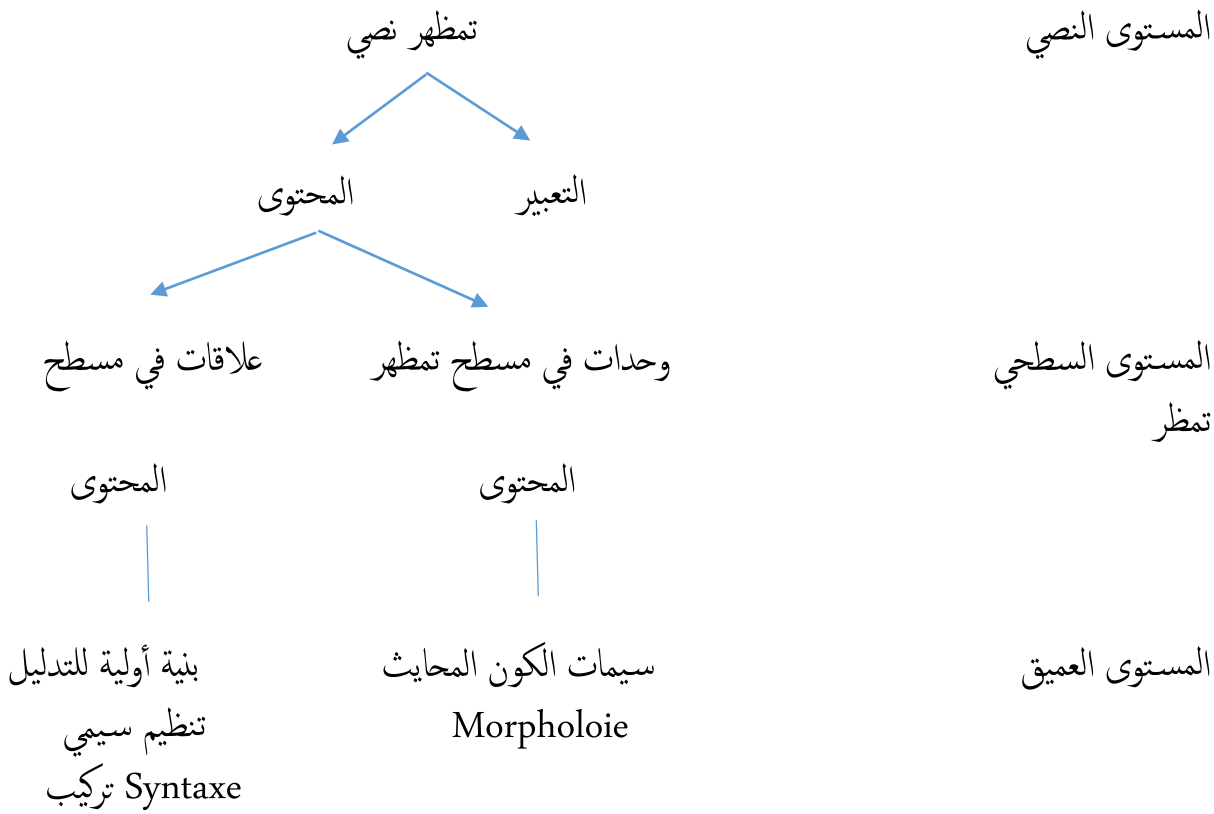
وتتضح أهمية هذا النموذج من حيث تداخل البنيتين العميقة والسطحية والعلائق التي ينتجها كل من المحتوى والتعبير، وهذا ما تعكسه الخطاطة أعلاه، "وبهذا التصور فإن العلاقة بين الشكل والجوهر تقع كليا داخل تحليل المحتوى، إنها ليست مقابلة بين الدال (الشكل) والمدلول (المحتوى) كما دأب تقليد طويل منذ القرن 19 على ترسيخه فنيا، فالشكل أيضا دال مثل الجوهر، إنه من العجب أن هذه الصياغة لم تجد القبول حتى الآن"[2]. هكذا من الملاحظ أن إقامة التمايز بين الجوهر والصورة المتضمن في التعبير والمحتوى يمكن القارئ من أساليب تحليل المحتوى ويعتبر التعبير بدوره دلالة. لكن الهدف الأساس الذي تنشده السيميائية السردية هو الإمساك بالمحتوى بغض النظر عن أشكال تحليله، هذا ما يجعل التحليل السيميائي يسير في مسارين: "إنه يواجه في البداية جوهر المحتوى والذي سنرى أنه لا يمكن تمثله إلا من خلال شكل خاص من خلال علم الصرف ويعالج بعد ذلك شكل المحتوى الذي يفهم كانتظام ذي نمط تركيبي"[3]، ويستفاد من هذا الكلام أن السيميائيات السردية سعيا منها إلى الوصول لمعالجة موضوع محدد جعلت دراستها لهذين المستويين يركز اهتمامه أكثر على جانبين اثنين يتصلان معا بالمحتوى، يتبين لنا أن هذه الأخيرة هي "مؤول الوحدات الدلالية" التي يتم رصدها من خلال تقسيم المكون الحكائي، وتعد هذه المرحلة الأولى من التحليل عادة تحت اسم "المورفولوجيا". أما المرحلة الثانية فيتم عبرها الانتقال إلى البحث في العلاقات التي تربط الوحدات والبنيات المختلفة التي تدخل في نطاق التركيب أي تركيب الوحدات تبعا لقواعد معينة في إطار ما يسمى بـ "النحو السردي" لأن "النحو السردي ومن أجل تشكله مجبر على استغلال المكون الدلالي جزئيا،

---

[1]- التحليل السيميائي للخطاب الروائي – عبد المجيد النوسي – شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء
[2]- مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية – جوزيف كورتيس
[3]- المرجع نفسه

وبالعكس لا يمكن التقاط هذه الأخير بمعزل عن الشكل، وهذا يعني أننا من أجل القدرة على إجراء عمليات تطبيقية، ملزمون بالإبقاء على فاصل بين مفردات وعلاقات حتى وإن كانت هاتان المجموعتان لا تحددان إلى الواحدة من خلال الأخرى، لأن النحو يبقى نظريا متميزا عن المعجم الذي لا يعبر إلا من خلاله، هكذا يسمح تحليل المكونين "الصرفي" و "التركيبي" باستكشاف المحتوى"[1].

ترسيمة المستويات السيميائية



فهذه الخطاطة تبين الاهتمام الكبير الذي أولته السيميائيات السردية لمكون المحتوى على حساب مستوى التعبير حيث تم التمييز بين ما يتصل بالوحدات الدلالية والعلاقات النحوية التي يدرس كل منهما على الصعيد الصرفي (المورفولوجيا) أو التركيبي، وإلى جانب هذا التقسيم تم التمييز كذلك بين مستويين: المستوى السطحي والمستوى العميق ويبرزان معا على صعيدي كل من مادة المحتوى أو شكله بهدف الإمساك بالمعنى والدلالة، يقول "كورتيس": "يكافئ عرضنا للمكون الدلالي إذن إبراز وحدات على كلا المستويين الذي نستطيع تمييزهما في جوهر المحتوى: المستوى المحايث أين تتمفصل السيمات، ومستوى التمظهر (في المحتوى) الذي ينقطع إلى سيميمات وميتاسيميمات"[2]. وفسيميمة أو السيم هو عنصر التدليل الأدنى، والذي يعود في أصله إلى علم الدلالة وهو يقوم بتحديد وحدة المحتوى على أنها مركبة، ويمكنها أن تجزأ إلى وحدات صغرى أو سيميمات دلالية، فمثلا كلمة قط تحمل سيمات: حيوان، ذكر، أليف، وتكمن الوظيفة التي يقدمها السيم في أنها وظيفة تمايزية، فهذه الخصائص الدالة على الكلمة "قط" تميزه على

[1]- مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية – جوزيف كورتيس
[2]- المرجع نفسه

الخصائص والدلالات التي يمكن أن تحملها كلمة "امرأة" مثلا، ولتوضيح مفصل يمكننا الاستعانة بالمثال الذي قدمه "جوزيف كورتيس":

	رجل	امرأة	طفل	أب	أم	ابن	ابنة
إنساني	+	+	+	+	+	+	+
ذكر	+	-	0	+	-	+	-
أنثى	-	+	0	-	+	-	+
بالغ	+	+	-	+	+	0	0
غير بالغ	-	-	+	-	-	0	0
نجاب	0	0	-	+	+	-	-
بنوة	0	0	+	-	-	+	+

تمكن هذه العملية الدارس من توليد مجموعة من الوحدات بواسطة توليفة واحدة من خلال القيام بعملية الاستبدال في مجموعة من السيمات، مما يؤدي إلى الحصول على تدليل أو دلائل مغايرة، بحيث: "من السهل تخيل أن عددا قليلا من السيمات يمكن أن يولد عددا معتبرا من الوحدات الدلالية أكثر اتساعا"[1]. هذا فيما يخص جانب المحتوى، وعلى غرار ذلك ففي مستوى التعبير هو الآخر يمكن لمجموعة قليلة من الفونيمات توليد ما لا نهاية من الكلمات. لا يمكننا الحديث عن هذه المصطلحات دون الحديث عن مصطلحات أخرى كالنواة السيمية مثلا، وهنا يمكن الذهاب إلى ما جاء به كريماص حيث قام بتحديد السيمات، مميزا داخلها بين نوعين من السيمات: السيمات النووية، والكلاسيمات (عناصر مستوى التمظهر)، أما الليكسيمات فهي تلك التي "تتمظهر داخل وحدات تركيبية أوسع"[2].

وتنقسم السيمات النووية إلى قسمين: فهناك نواة طرف كما في كلمة "رأس" التي تحمل عدة دلالات تسمح بالحصول على عدة معاني مختلفة. هناك نواة دائرية كالقول "رأس الشجرة" فهذه السيمات النووية تسمى عند "كريماص" ب "المستوى السيميولوجي" للكلام، ذلك أن هذه السيمات تؤدي وظيفة إدراك العالم الخارجي وهو ما أسماء "كورتيس" بالتخارج.

أما الكلاسيمات فهي سيمات مرتبطة بالسياق، فالمعنى الذي ينتجه اللكسيم "رأس" لا يمكن أن تتولد إلا من خلال عملية دمجها مع سياقات أخرى تختلف عنها، مما سيؤدي إلى إنتاج معاني مختلفة. ويوضح كورتيس هذا بتقديمه لسياقات مختلفة دخل فيها لكسيم "رأس" مثل: شق الرأس، كسر الرأس..."[3].

---

[1]- مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية – جوزيف كورتيس

[2]- المرجع نفسه

[3]- المرجع نفسه

وهناك مصطلحات أخرى يجب الوقوف عندها مثل:

- "التشاكل"، وهو أحد المفاهيم الجديدة التي دخلت السيميائيات، وقد استعاره "كريماص" من مجالات علمية دقيقة كالكيمياء والفيزياء، ويعرف اللسانيين بهذا المصطلح بأنه "الميزة الخصوصية لوحدة دلالية ما، التي تضبط خطابا ما، على اعتباره دلالة كلية وبذلك تتعدد بتعدد التشاكلات في الخطاب". ويعرف كريماص هذا المصطلح بأنه "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة"[1]، بهذا يمكن أن نفهم بأن كريماص يذهب إلى أن هذا المفهوم هو دراسة المضمون في محتواه الدلالي ويرصد العلاقات المتقاربة أو المتشابهة بين معاني النص.

ولتوضيح أكثر يمكن القول "إن المفهوم الأساسي للتشاكل يجب أن يفهم كمجموعة متكررة من المقولات الدلالية، كلاسيمات تجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة، مثلما تنتج عن قراءات جزئية للملفوظات وعن حل ملابساتها، موجهة بالبحث عن قراءة واحدة"[2].

-المكون التركيبي:يهتم بدراسات العلاقات في مستوى المضمون أو المستوى السطحي للمحتوى، لأن هذه المستويات لا تتحدد إلا من خلال العلاقات التي تنسجها فيما بينها. ويقسم كورتيس المكون التركيبي إلى قسمين: تنظيم أساسي، تنظيم سطحي، وفي مستوى التنظيم الأساسي يحدد العلاقة بين سيمين مختلفين مثل: ذكورة/ع/أنوثة، فالعلاقة بين هذين السيمين هي علاقة تضاد محددة بذلك كما يسميها كريماص "بنية أولية للتدليل" حيث يقول: "إلى جانب العلاقة التضادية (انفصال/ع/اتصال) بين سيمي نفس المقولة تتحدد البنية الأولية للتدليل فوق ذلك بعلاقة انضوائية بين كل واحد من السيمين مأخوذا بمفرده والمقولة السيمية كاملة"[3].

---

[1]- مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية – جوزيف كورتيس

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه

الفصل الثاني

"الأسود يليق بكِ"

نموذجا

أولا: دراسة العنوان

يتكون العنوان من جملة اسمية تنقسم إلى جزأين الأول مبتدأ "الأسود" وهو يجسد معنى الثبات والإسناد ما يؤكد ثبات حقدها على الذين جعلوا لها الأسود رفيقا، أما الجزء الثاني فهو خبر جملة فعلية "يليق بك" حيث نجد الفعل "يليق" وإلى جانبه حرف الجر "بـ" والضمير المتصل "ـك" في محل الاسم المجرور، ويجسد هذا الجزء معنى الحركية والاستمرار من خلال الفعل المضارع "يليق" تعبيرا على أن اللباس الأسود شاهد حي على تواصل معاناتها ومآسيها وتداعياتها على نفسيتها المحطمة.

1- على المستوى الأيقوني التشكيلي:

يبدو العنوان أيقونة لسانية وتشكيلية تتكون من حروف غليظة مائلة ومثبتة في أعلى صفحة الغلاف على اليسار، هذا ويشغل حيزا نصيا كبيرا إذا ما تمت مقارنته مع العناصر الأخرى المكونة للغلاف كـ(اسم المؤلفة واسم دار النشر وصورة الغلاف)، مما جعله يبدو بارزا وواضحا ويكمن دور هذا الوضوح في احتلاله موقع إخباري من حيث تصدره للواجهة الأمامية للمؤلف إخبارا عن مضمون الرواية، وإقناعي من حيث البنية التشكيلية التي تدل على هدف المؤلفة الضمني المتمثل في إثارة انتباه المتلقي ثم حثه وتحريضه على قراءة مضمون الرواية.

2- على المستوى الصوتي للعنوان:

المستوى الصوتي يحيلنا على مجموعة من الفونيمات (ال – أ – س – و – د / ي – ل – ي – ق/ ب – ك) التي تشير إلى بعض الآثار الأولية للمعنى المرتبط بالخطاب الروائي، فإذا حاولنا استنطاق هذه الفونيمات فإننا نجدها تضمر مجموعة من المعاني التي لها علاقة مباشرة بالمضمون، فـ /ال/ تستعمل للتعريف، والألف يدل على الواحد من كل شيء، في حين نجد الدال يرمز إلى التوجه، أما اللام فهو يحيل إلى الاسم المبهم أو الشجر الأخضر، ثم الباء التي ترمز إلى النكاح أو قوة الرجل، وأخيرا الكاف التي تدل على لرجل المصلح للأمور والعفيف، وهكذا تتضح العلاقة بين هذه الفونيمات والعنوان والمضمون الروائي ف /ال/ التعريف تدل على أن الشخص الذي تتوجه إليه هذه الرواية بالخطاب معروف ومحدد، أما الألف فيدل على أن الخطاب موجه لشخص واحد دون سواه وهو الشخصية الرئيسية للرواية "هالة الوافي"، والدال يدل على توجه هذه الأخيرة إلى الانتقام عبر الغناء، وفي ما يخص النكاح الذي يحيل عليه حرف الباء فهو يدل على أن كثرة المصائب التي واجهت البطلة جعلتها تأخذ من الحداد رفيق دربها، أما الفونيم /ك/ فهو يدل على عفة هالة الوافي وامتناعها على تقديم نفسها إلى حبيبها طلال.

3- الإضمار السياقي:

إن التحديد المنفصل للعنوان "الأسود يليق بك" يحيل على إسناد سياقي، فمن خلال قراءتنا لخطاب الرواية يتبين لنا أنه يتمحور سياقيا حول طبيعة العلاقة التي تجمع بين الأسود كقناع تستتر وراءه مشاعر سوداء يتخللها الحزن والوحدة والإحساس بالوحشة والشخصية الرئيسية للرواية، فالعنوان من هذا المنطلق يسند اللون الأسود كمظهر خارجي وهذا راجع إلى مقصدية المؤلفة في جعل اللون الأسود عنصرا أساسيا من بين العناصر الموازية له في المتن المشكل للرواية، وتحليل هذه العناصر المشكلة للعنوان سواء العناصر الأيقونية أو العناصر التركيبية والسياقية تدل على الإحالات التي بصددها يصبح عنوان "الأسود يليق بك" نواة ستشكل الدلالات التي تضمرها مرجعا عاما تستند إليه كل الدلالات الجزئية الأخرى المكونة للخطاب الروائي، لأنها ستبرز الدلالات التي تشير إلى مدى قوة حضور الأسود كلون مهيمن على أجواء وأحداث الرواية. فهذه العبارة "الأسود يليق بك" تحتوي على نواة مقوماتية تنمو من خلالها المسارات والإمكانيات المقوماتية التي تدخل ضمن الخطاب بشكل جزئي، وانطلاقا من هذه المسارات فإن عنوان الرواية له نواة مقوماتية مركبة تتفرع عنها مجموعة من المسارات المقوماتية:

الأسود يليق بك ⟵ /+ لون/+ لباس/+ مشاعر سوداء/+ كآبة/+ حزن/+ حداد/+ أناقة/+ جمال/ +سعادة/+ فرح/

وتشكل هذه المقومات الملتصقة بالعنوان مقومات جزئية ممكنة ومحتملة يمكن لبعضها أن يتحقق على مستوى متن الرواية، والملاحظ أن العنوان "الأسود يليق بك" يتميز بتوفره على نواة مقوماتية ثابتة لأن المقومات الجزئية المكونة له تحيل على لون المشاعر الذي يجسده المظهر الخارجي للبطلة ما يلغي احتمال وجود حياة عائلية ونفسية سعيدة.

النواة المقوماتية = /حياة تعيسة/ /حداد أسود/ على أن الحزن يظل خاصا بالمخاطب "بك" بحيث لا تؤشر النواة المقوماتية إلى سيمات تعمم هذا الحزن في العنوان. إضافة إلى هذا يولد العنوان مجموعة من المسارات الأخرى فالسواد الذي يجسد الحداد الخارجي والداخلي يمكن أن يحيل كذلك على:

- الأسود يليق بالبطلة لما خلفه في قلبها جراء فقدانها لأقاربها الواحد تلو الآخر.
- يؤشر الأسود على الأناقة التي تميز البطلة عند ارتدائها اللباس الأسود.
- يدل على الرؤية السوداوية التي تحملها تجاه الإرهابيين.
- يشير إلى المظهر الخارجي.

- يدل على الحالة النفسية.

كلمة الأسود جاءت معرفة مما يدل على أن الأسود خاص بشخص محدد ومعروف.

ويمكن القول أن هذه المسارات تنمو تحت صفة المسارات الممكنة أو المحتملة لأنها تمثل المظهر الممكن للدلالة المكونة للعنوان، فالعنوان بصفته دليلا مبنيا على النواة المقوماتية /مشاعر سوداء/ لباس أسود/ يتفرع عنه مسارات مقوماتية. أما الخطاب فهو موجه من طرف البطل إلى البطلة هذا الخطاب يمكن أن يتسم بسيمات كـ :

- الحداد يليق بك
- أناقة الأسود تناسبك
- الحزن والكآبة يميزك
- المصائب
- سيادة الأسود
- الأسود سيدك

من المفترض وجود تشاكل دلالي يميز خطاب العنوان الذي يتمثل بالخصوص في الأسود، والذي يلازم بطلة الرواية بوجه خاص أي بكونه عامل فردي، وهذا التشاكل الذي تحدده بنية العنوان التركيبية والأيقونية يقوم على بعض المؤشرات:

"التصريح التركيبي

التمييز الأيقوني

التصريح التخصصي السياقي"[1]

وهذه المؤشرات إن دلت على شيء فهو مدى قوة هيمنة الأسود بصفته ميزة البطلة، هذه الهيمنة التي تتحدد من خلال الوظائف التي ينجزها، وبالتالي فتشاكل الأسود يليق بك هو المركز المنظم للخطاب الروائي.

وعلى مسارات مقوماتية = الحداد على مستوى المظهر وكا على مستوى الجوهر الداخلي.

من خلال ما سبق يتبدى لنا أن العنوان يحمل في عمقه دلالات توحي بالظلمة والهموم من جهة وذلك لكون أن هذا اللون هو لون الحداد كما هو معروف، ومن جهة أخرى هو لون الأناقة والموضة، هذا الذي يخلق نوعا من التعارض بين مظهرين، ذلك أن المظهر الأول يكون فيه الأسود باعثا على المعاناة التي تفيض من

[1]- التحليل السيميائي للخطاب الروائي – عبد المجيد النوسي – شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء

أعماق الشخصية، وكون الأسود تتضافر مفردات العنوان لإظهاره وهذا ما جعل المؤلفة تربط بين اللون الأسود والبطلة واختيار هذا اللون دون غيره من الألوان لتصوير المعاناة التي ترزح تحتها هذه الأخيرة.

إذن تنقسم بنية العنوان إلى ثلاث حقول:

اللون	الفعل	الكائن
أسود	يليق	بك

ثانيا: المكون التصويري للرواية

يتمثل المكون التصويري في استخراج الأنظمة الصورية المتضمنة في الخطاب والمبثوثة في ثنايا نسيجه، ويعد تحليل هذا المكون بمثابة الكشف عن انتظام المضامين بدء من الصور المكونة للخطاب، ثم المسارات الصورية المنجزة بواسطة الأدوار التيماتيكة للممثلين، وهذا ما سنتطرق إليه في تحديدنا للمسارات التصويرية للممثلين في الرواية.

تمثل هذه الأقوال السردية النواة التصويرية للبطلة لأنها تتضمن كل الصور والمسارات التصويرية التي تتطور من خلالها الأحداث داخل الخطاب الروائي عن طريق آلية التراكم ليتم تكثيفها إلى أدوار تيماتيكية.

1- المسار التصويري لـ هالة الوافي:

في البداية نحيل على الصورة التي تميز النواة التصويرية العامة للممثل "هالة الوافي": "تتفتح حينا كوردة مائية قبل وقبل أن تمد يدك لقطاف سرها تخفي بنصف ضحكة وهي ترد على سؤال وتعاود الانغلاق ويباشر حينها رجال نوبة حراستهم وتغدو امرأة في كل إغرائها امرأة لا تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة"[1].

فالصورة "وردة مائية" تمثل وحدة تصويرية تميز البطلة بعد تمظهرها في الخطاب السردي، وإذا كانت الصورة "وردة مائية" تحيل إلى النواة المقوماتية الجمال فإنها تحيل كذلك إلى مقومات سياقية أولية –مقوم الجمال – شفافية – الجمال الطبيعي – الشباب – حسن المظهر – التفتح، فتشبيه الممثل هالة الوافي بوردة مائية كأول صفة تعطيها أيقونة من الصور الأخرى، وتتفرع عنها مسارات تصويرية أخرى وهذه المسارات تقترن أساسا بتيمة الجمال والشباب بالإضافة إلى الحيوية التي تدل عليها صورة "الماء".

- **المسار التصويري الأول:**

"لم تكن نجمة كانت كائنا ضوئيا – امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيا أو سارق ورد – لا تدري أترعاها كنبتة نادرة أم تسطو على جمالها – إنها تبدو أبهى لعل ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه – غادرت الأستوديو مبتهجة كفراشة"[2].

يتضمن هذا المسار الصور التي تتفرع عن الصورة المحورية "وردة مائية"، والتي تتسلسل ضمن مسار تصويري يستدعي صورا تترادف وتتوارد "وردة مائية"، "كائنا ضوئيا"، "نبتة نادرة"، "فراشة"، تحيل

[1]- رواية الأسود يليق بك – صفحة 15

[2]- رواية الأسود يليق بك- ص: 15 – 21 - 32

هذه الصور التي يشملها هذا المسار على صورة الممثلة هالة الوافي، فالصورة: وردة مائية – كائن ضوئي= لها دور تصويري: إشعاع روحي المتمثل في البراءة والطيبوبة الذي ينعكس على المظهر الخارجي.

أما الصور: نبتة نادرة – فراشة = فهي تحيل على أن الجمال الذي تتميز به البطلة هو جمال طبيعي، وتعد هذه المسارات التصويرية هي صلة وصل لإنتاج مسار تيماتيكي، لأنها تشكل في انسجامها مسارا صوريا يشير إلى صفات الممثل هالة الوافي، والتي تتحدد في كونها جميلة جمالا طبيعيا لا تحتاج من خلاله إلى أقنعة المساحيق.

- **المسار التصويري الثاني:**

"قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيام رحل جدها أحمد، موته كان أول علاقة لها بفاجعة الفقدان، لم تدري أية كلمة تختار لتصف حدث موته، تصفيته، قتله، اغتياله، هي ابنة القتيل وأخت القتيل ولها قرابة بمأتي ألف جزائري ما عادوا هنا، وإذا بالحياة تقلد الأغنية وتأخذ منها رجلين بدل رجل واحد، الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه، الأسود محرمي مذ لم يبق لي الموت محرما"[1].

هذا المسار تنتظم داخله مجموعة من الصور التي تصف الممثل هالة الوافي في علاقتها بالفاجعة، والموت فوق آلية التراكم القسري، فالوحدات الصورية "رحل جدها – تأخذ منها رجلين بدلا من رجل واحد – ابنة القتيل أخت القتيل لها قرابة بمأتي ألف قتيل= تبرز حالة فقدان الأقارب، أما صورة الممثل هالة بعد فقدانها لأقاربها الواحد تلو الآخر فلم يبق لها من عزاء في مصائبها سوى الأسود، وإذا ما قمنا بدمج هذه المسارات يمكن أن نخلص إلى تيمة موحدة هي فعل المعاناة والفاجعة التي تعكس الحالة النفسية المتدهورة والسوداوية.

- **المسار التصويري الثالث:**

"يعنيني العود لقيمته العاطفية في الواقع أنا ابنة الناي، بدأت أميل إلى الكمنجة والناي-لي حفلان في الشهر القادم – سآتي إلى بيروت الأسبوع القادم بدعوى من شركة الإنتاج لإطلاق ألبومي الجديد – قررت أن تسجل نفسها في الكونسيفاتوار كي تتعلم أصول الغناء – لم تصادف أحدا من الوسط الفني عدا فراس"[2].

يتكون المسار من صور متلاحمة تحيل على الحق الموسيقي فالصور "العود، الناي، الكمنجة"، تشير إلى نواة مقوماتية هي آلات موسيقية عريقة و إلى مقومات سياقية أولية هي آلات وعاء النغمات الجميلة، مصدر الفرح والنشاط ودورها هو إضفاء جو ممتع ومبهج، واهتمام هالة بهذه الآلات دلالة على حبها للموسيقى. أما الصور "الحفلان-الوسط الفني-شركة الإنتاج-ألبومي الجديد-الكونسيرفاتوار"، أفضت إلى دور تصويري يتعلق

[1]- المصدر نفسه، ص: 16 – 29 – 63 – 77 - 88
[2]- رواية الأسود يليق بك، ص: 129 – 152 – 179 – 187 - 189

بدور مهني للمثل هالة الوافي كفنانة وهو مسار يحيل إلى تيمة الفن، وهو المسار الذي ساعد الممثلة هالة الوافي أن تطرق أبوابا سياسية واجتماعية ودينية، يرجح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها من دون أن تلبس قناع الموسيقى.

- **المسار التصويري الرابع:**

"الحب ليس ضمن أولوياتي – لم يمهلها القدر وقتا كافيا للحب في مدينتها تلك – هي لم تسمع بعيد الحب إلا مذ أصبحت تقيم في الشام – بدت كما لو أنها كانت تتكلم بحياء عن الحب – في انتظار الحبيب أغني للحب – كيف أرفض للحب دعوة"[1].

تحيل هذه العبارات على مسار تصويري يتشكل من مجموعة من الصور التي تحدد مكانة الحب، هذا الذي مثل حقيقة الوجود الإنساني، وكيفية تسلله إلى قلب الممثل هالة المظلم والمشحون بمشاعر متناقضة كالغضب والرفض والحزن، هذا ما يولد مجموعة من الاستثمارات التيماتيكية التي ترسخ تيمة العواطف الجميلة، فالصورة "لم تسمع بعيد الحب إلا مذ أصبحت تقيم بالشام"، تحيل على أن الحب في بلدها الجزائر كان يدخل في خانة الممنوعات والمحظورات التي فرضتها الدولة والإرهابيين، أما في الشام فله عيد يحتفي به ويكرمه ويقيم له السهرات، أي أنه أصبح مباحا بل من الحقوق التي يتمتع بها كل شخص، أما الصور "في انتظار الحبيب – كيف أرفض للحب دعوة – تتكلم بحياء عن الحب"، فهي ترسخ دلالة الرغبة في الحب من طرف الممثل هالة لهذا فإن هذه التيمات كلها تفضي إلى تيمة موحدة هي تيمة الدعوة إلى الحب ونبذ القتل والكراهية والمشاعر الخبيثة. تتمظهر هذه الممثل (هالة) على مستوى خطاب الرواية كممثل رئيسي تبني مسارها السردي من خلال الأدوار التيماتيكية والتصويرية التي تقوم بها وهي: الفتاة الجميلة – الفتاة الحزينة – الفتاة العاشقة – الفتاة الفنانة – الفتاة الثائرة.

2- المسار التصويري لـ طلال هاشم:

الممثل طلال هاشم يتجلى أولا على مستوى الخطاب الذي يحتويه العنوان باعتباره صاحب الخطاب، ثم في الخطاب الاستهلالي للرواية، فالرواية تدرج هذا الممثل بصفته شخص ثري جدا، متكبر، غامض وهذه الخصائص هي التي جعلته مشاركا في بناء مسار الرواية، الشيء الذي جعل خطاب الرواية يعرف نوعا من التوسع.

النواة التصويرية الثانية: الممثل طلال هاشم.

[1]- المصدر نفسه، ص: 17 – 25 – 32 - 33

- **المسار التصويري الأول:**

"لعلها كانت التاسعة مساء حين رآها لأول مرة – تناهى إليه صوتها في برنامج حواري – وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها – لقد انتظر شهرا ليراها في برنامج تلفزيوني – ثلاثة أشهر وهو يتقدم إليها بتأن سيترك لها رقم هاتفه مع الباقة القادمة – استسلم لعادة سماعها يوميا كان يكلمها بين المطارات والاجتماعات أوبين المكتب والبيت وأثناء وجوده في السيارة"[1].

تحدد هذه العبارات السردية مسارا تصويريا يتكون من مجموعة من الصور المنتظمة التي تصف لحظة تعرف الممثل طلال على هالة التي تحيل عليها هذه الوحدات الصورية "رآها لأول مرة – تناهى إلى سمعه صوتها – يجلس لمتابعتها – ليراها مجددا"، هذه التي تحيلنا كذلك على آثار المعنى الذي يخص بداية التعرف من خلال شاشة التلفاز، لينمو هذا المسار من خلال الوحدات التي تلي المرحلة الأولى "انتظر شهرا ليراها مجددا – يتقدم إليها – سيترك لها رقم هاتفه – استسلم لعادة سماعها"، فهذه الصور تشير إلى الأفعال المنجزة من طرف الممثل طلال، ما يدل على تطور العلاقة. إنها أفعال تقتصر على فرد واحد وتتحقق بطريقة دينامية من خلال الفعل التشاركي للممثل الأول (هالة).

- **المسار التصويري الثاني:**

"قرر أن يضعها أمام امتحان شيطاني – عرض عليها أن يتقيا في باريس – أتمنى أن تتعرفي إلي وسط الحشو المسافرين – هو يعرف الآن عن تفاصيل رحلتها ما يكفي ليأخذ الطائرة نفسها – انتظرها مع جموع المستقبلين – ما أراد أن يعرفه هو كيف تمنته أن يكون"[2].

تؤلف هذه الصور ترابطا صوريا يمكن استثماره بإحالته إلى الممثل طلال حين قرر اختبار حبيبته هالة، فهو يتمظهر كعشيق غير واثق من مصداقية حب النساء له، اعتقاده أن جيبه هو كل ما يجعله محبوبا لدى النساء، فهو مسار يتميز باحتوائه على صورة محورية وهي: "قرر أن يضعها أمام امتحان شيطاني"، صورة تحيل على النوايا السيئة التي يحملها الممثل طلال ضد خبيبته هالة، فصورة "شيطاني" تحيل على فعل شر غير إنساني، ذلك أن العلاقة التي تربط بين الإنسان والشيطان هي علاقة تناقض، يعاكس النوايا الحسنة التي من المفترض أن يحملها لها، فهي صورة تستدعي صورا أخرى توسع مجال دلالتها (أتمنى أن

[1]- رواية الأسود يليق بك، ص: 14 – 31 – 44 - 53
[2]- الأسود يليق بك – ص 53 – 54 – 55 – 56 – 58

تتعرفي إلي وسط حشود المسافرين – إن لم يدلك قلبك علي فلن تريني أبدا وهذه القصة لا تستحق عندها أن تعاش) وتقضي بنا هذه الصورة إلى نتيجة الاختبار التي ستؤول إليها الأمور إن لم تنجح.

- **المسار التصويري الثالث:**

"بلغها أن أحدهم اشترى كل البطاقات – لقد حضر أحدهم ودفع المبلغ باسم إحدى الشركات – كان رجلا أنيقا يدخل القاعة – أخذ الرجل مكانه يمين المسرح – عثرت على بطاقة صغيرة ملصقة بالباقة – هل تقبلين دعوتي غدا للعشاء – حتما ستتعرفين علي هذه المرة – سعادة كبيرة أن أحظى برؤيتك – أحببت أن تغني لي وحدي – سعدت أن أنفرد بصوتك."[1]

يتكون هذا المسار من مجموعة من الصور التي تفيد دلالة الهيمنة والنفوذ القوي (الثراء) والغموض، فالهيمنة تتمثل في صورة "بلغها أن أحدهم اشترى كل البطاقات"، أما النفوذ والثراء فهو يتمثل في صورة "حضر أحدهم ودفع المبلغ باسم إحدى الشركات"، فيما يتمثل الغموض في فشل الممثل (هالة) في التعرف على الممثل (طلال)، هذا الذي تدل عليه صورة "كان رجل أنيق يدخل القاعة – أخذ الرجل مكانه يمين المسرح"، أما الصورة "هل تقبلين دعوتي غدا للعشاء – حتما تتعرفين علي – سعادة كبيرة أن أحظى برؤيتك" فهي تشير إلى اللقاء الذي سيجمع الممثل طلال بالممثلة هالة.

- **المسار التصويري الرابع:**

"تناهى إلى سمعه حديثها على الهاتف – بقي واقفا مكانه للحظات كما لو أنه أمسك بها بالجرم المشهود- هذه المرة ضربتها طالت كبرياءه – حين لم ير أثرا لمشترياتها تأكد لديه أنها ذهبت للقاء ذلك الرجل – سيقطع عليها حبل الكذب – راح يطلق عليها وابل رصاصه – تتأمل تدفق حممه – راح يصرخ من تكونين أنت لتهينيني – كان يكفي كلمة لإنقاذ الحب – ما كان يشعر بأنه أخطأ في حقها"[2]

يتشكل هذا المسار التصويري من صور تنتظم وفق آلية التراكم القسري حيث أن كل صورة تستدعي صورا أخرى تولد وحداته مجموعة من المسارات التيماتكية المتمثلة في الغيرة – شجار – غضب – توثر الأحداث" تناهى إلى سمعه حديثا على الهاتف – أمسك بها بالجرم المشهود – ذهبت للقاء ذاك الرجل، تحيل على دور تصويري هو الخيانة، أما الصور الأخرى "سيقطع عليها حبل الكذب – تدفق حممه – يطلق عليها وابل رصاصه – راح يصرخ" فهي تشير إلى دور تصويري هو الغضب وانكشاف الحقيقة وقيام الممثل طلال بمعاقبة حبيبته لأنه يظن أنها تخونه مع رجل آخر، في حين نجد هذه الصور "ما كان يشعر بأنه أخطأ في حقها – كان يكفي كلمة لإنقاذ الحب" تحيل على تيمة الفراق الذي يكشف على أن معاني الحب والراحة

[1]- المصدر نفسه: ص 104 – 105 – 107 – 114 – 115 – 119 - 120
[2]- الأسود يليق بك – ص: 283 – 284 – 285 – 286 - 289

والألفة والمتعة التي عاشتها الممثلة هالة الوافي مع الحبيب طلال مجد قناع زائف يخفي وراءه الكذب والنفاق والخداع.

3-المسار التصويري لـ مقدم البرنامج:

"يسألها مقدم البرنامج – تمتم المذيع – سألها مقدم البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه"[1].

هذه الوحدات الصورية تحيل على صورة الممثل الصحافي إذ أن الصور "مقدم البرنامج – المذيع – صحافي" تشكل في ارتباطها وتعلقها أدوارا تيماتيكية مرتبطة بالمهنة التي يمارسها هذا الممثل، وتحيل أيضا على وضع مهني مرتبط بالصحافة الفنية التي تخصص برامجها للمشاهير بالإعلام والشهرة. أما الصور " يسألها – تمتم – سألها – وقع على السؤال" فهي تحيل على الحوارات التي أجراها مع الممثلة هالة في برنامج تلفزيوني.

4-المسار التصويري لـ مصطفى:

كانت تحب طلته المتميزة – أناقته – هيئته – شجاعة – مواقفه – طرافة سخريته – الحياة معه لها خفة دمه – أجاب مازحا – قال لها مصطفى بجدية كاذبة – واصل بنبرة مازحة".[2]

تنتظم داخل هذا المسار مجموعة من الصور التي تصف الممثل طلال، فالوحدات الصورية "أناقة هيأته – طلته المتميزة" تحيل على المظهر المتميز بالحسن والجمال، أما الصور "طرافة سخريته – أجاب مازحا – بجدية كاذبة – نبرة مازحة" فهي تدل على دور تيماتيكي أخلاقي خاص بالجوهر الداخلي للمثل (المرح ولهزل).

5-المسار التصويري لـ العم:

"عاد بعد تقاعده لعيش في الجزائر – لو أنه في باريس لأفسد عليها حفلها بوعيده – متهما إياها بتدنيس شرف العائلة لكونها لم تجد رجلا يتحكم فيها – فجأة طالت لحيته وتغيرت لغته – اعتمد لباسا يقارب زي الأفغان – كان واضح أنه رأى في احتراف أخيه الغناء ارتكاب لفعل مستهجن يقارب الحرام"[3].

يمثل هذا المسار تسلسلا لصور تحيل على أدوار تيماتيكية فالصورة "لو أنه في باريس لأفسد عليها حفلها بوعيده – متهما إياها بتدنيس شرف العائلة"، تحيل على دور تيماتيكي أخلاقي اجتماعي تربوي، فالعم

[1]- رواية الأسود يليق بك ص: 15 – 16 - 33
[2]- المصدر نفسه ص: 24 – 25 - 36
[3]- رواية الأسود يليق بك ص 60 - 61

يمثل شخصية عدوانية وعصبية تحاول السيطرة على ابنة أخيه من خلال منعها من امتهان الغناء بذريعة أن الغناء فعل محرم وخاصة إذا كانت من تغني هي المرأة، وإلى جانب أن الغناء من المحرمات سواء لدى الرجال أو النساء كما يرى لك العم فإن امتهان ابنة أخيه للغناء يعد في رأيه هو تطاول على شرف العائلة وإلحاق العار بها. أما الصور "طالت لحيته – تغيرت لغته – اعتمد لباسر يقارب زي الأفغان – رأى في احتراف أخيه الغناء ارتكاب لفعل مستهجن يقارب الحرام" فإنها تجسد دور الرجل المتدين تدينا متشددا.

6-المسار التصويري لـ الجد:

"كان جدها بسيطا منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده – لا يقبل مالا من أحد ولا حتى من أولاده – في بيته لا ينام إلا الضيوف يستبقيهم ثلاثة أيام حسب أصوله – روي لها أنه أثناء حرب التحرير كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل للقيام بنوبة حراسة في الجبل – ينادي منها أبناء الدشرة بقدوم الفرنسيين"[1].

تحيل هذه الصور على أدوار تيماتيكية هي الحكمة وعزة النفس والكرم والتي تخص ممثل الجد، بالإضافة إلى الدور البطولي الذي قام به أثناء حرب التحرير.

7-المسار التصويري لـ الأم:

"طلبت أمها تطمئنها وإلا فلن تنام هي الأخرى وستؤلف كل سيناريوهات المصائب – ما عادت تتوقع خيرا من الحياة – لقد هدد الألم تلك المرأة – لأنها لم تشأ أن تترك قبرا ثالثا في الجزائر أخذت ابنتها وغادرت الجزائر"[2]

تنتظم داخل هذا المسار مجموعة من الصور التي تصف حالة الأم التي تحيل عليها التشاكلات النفسية المرتبطة بالقلق والخوف والاضطراب.

8-المسار التصويري لـ نجلاء:

"خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها – وحدها نجلاء شعرت بحزنها – عندما شكت إلى نجلاء كانت فرصة نجلاء لتقدم لها آخر تعليماتها"[3]

تحيل هذه الوحدات المعجمية المنسجمة على دور الصديقة الوفية والمساندة لابنة خالتها حيث تقوم بدور الأخت والصديقة والتي تقدم لها النصائح وتشاركها آلامها وأفراحها.

---

[1]- المصدر نفسه ص 61 – 62 – 64 - 65

[2]- رواية الأسود يليق بك ص 67 - 80

[3]- المصدر نفسه ص: 104 -112 – 187 - 244

إلى جانب هذه الشخصيات أدرجت المؤلفة ممثلين آخرين هم: الأب – علاء – ندير – هدى – فراس – عزالدين، وغالبا ما تخصهم المؤلفة تارة بأدوار مهنية وتارة أخرى بأدوار ضحايا الإرهاب خاصة الممثل الأب والممثل علاء، أما هدى فهي تخصها بدور الصحفية التي تقرب للمشاهدين أخبار الحروب، في حين يختص عز الدين بالعمل الإنساني المتمثل في مساعدة اللاجئين الفارين من جحيم الحروب وخاصة حرب العراق، ثم ندير الذي يمثل الشاب العاطل عن العمل بالرغم من مؤهلاته العلمية، الشيء الذي يدفع به إلى محاولة الهجرة إلى أوروبا لكن محاولته هذه باءت بالفشل لأن المركب الذي كان يقله انتهى به الأمر غرقا في البحر لتكون نهايته هي الموت، أما فراس فهو يحترف الموسيقى ويعشق الآلات الموسيقية خاصة منها القديمة والعتيقة.

ثالثا: سيميائيات الزمن في الرواية:

يبتدئ زمن الحكاية مع برنامج تلفزيوني في التاسعة مساء وينتهي بحفل ميونيخ، لكن الساردة تستبطن الشخصية الرئيسية لسرد أحداث وقعت في الماضي قبل البرنامج التلفزيوني عن طريق الاسترجاع والتداعي باعتماد الفعل الدال على الماضي، وعلى هذا الأساس فإن المسار الذي يقوم بتنظيم تسلسل الأحداث التي تقوم بها الممثلة "هالة" هو الذي يحدد دينامية الخطاب، هذا الذي تنقسم فيه أزمنة الرواية إلى قسمين رئيسيين:

-أزمنة ذات طابع أيقوني وهي الأزمنة التي ترصد الأحداث التاريخية والأزمات الكبرى التي شهدتها الجزائر. فالمؤلفة تبني تاريخ شخصياتها عبر ثلاثة مراحل.. انطلاقا من حرب التحرير من الاستعمار الفرنسي الذي يمثله الجد، حيث التعبير عن الزمن في هذه العبارة (حرب التحرير) يتم عن طريق اسم نكرة معرف بالإضافة وهو زمن لم تتم صياغته وفق الأزمنة النحوية (الماضي – الحاضر – المستقبل)، وإنما عن طريق إشارات لغوية تدل عليه، يستخرج منها زمن تاريخي ولى ومضى لكنه مازال متجذرا في الذاكرة الجماعية للجزائر، رغم أنه توج في الأخير بالانفراج والحصول على الاستقلال؛ مرورا بسنوات الإرهاب العشر التي تنطلق أحداثها من سنة 1988 بإراقة دماء الأبرياء، وما تلتها من أحداث التقتيل والتدمير وأصناف وأشكال الاغتيالات، بدء من اغتيال الرئيس بوضياف وكذا الشرطة والجيش، ثم الصحفيين والمثقفين والمغنيين، فصار بذلك هاجس الموت يركض وراء الجميع، وأضحت دماء الضحايا ودموع عائلاتهم تسقي الأرض الجزائرية؛ وصولا إلى (المصالحة الوطنية) عهد السلم والوئام، وزوال التقتيل والتدمير واستئصال عهد مرحلة العشرية الحمراء، قبل أن تنتقل إلى التقويم الرئاسي الذي تعاقب على الحكم بعد الاستقلال والمتمثل في الثنائي الرئاسي (محمد بوضياف) الذي يمثل المرحلة الدموية، و(عبد العزيز بوتفليقة) الذي يمثل حكمه عهدا جديدا وهو عهد المصالحة الوطنية، لكن هذه المصالحة قامت على أنقاض روح الضحايا فهي مصالحة

غير عادلة كما أنها غير نزيهة لأنها لم تنصف الضحايا وعائلاتهم، فالذين تسببوا في إنهاء حياة مأتي ألف قتيل لم تقم الدولة بمحاكمتهم وبقصاصهم.

- الأزمنة المرتبطة بالفواعل والموسومة بالطابع الشخصي لها تظهر من خلاله مساراتها ونفسيتها ومواقفها، فإذا كانت "هالة الوافي" على غرار المجتمع الجزائري تتأثر بوقائع التاريخ العام وتتفاعل معه برجوعها إلى الطفولة، وعلاقتها بالجد الذي كان هو الآخر له علاقة وطيدة مع حرب التحرير، باعتباره هو الناطق الرسمي باسم الثوار وبطل التحرير، ثم عن طريق الاسترجاع الذي يجعلنا نعيش من خلال قصتها الشخصية أحداث الإرهاب بكل تفاصيلها، ولا ننسى لزمن الحاضر الذي تسومه مسيرة فنية ناجحة وتتطلع من خلاله إلى مستقبل زاهر تأمل فيه تأسيس أسرة متماسكة يجمعها الحب والوفاء مع شخص يكون سندا لها في أفراحها وأحزانها، لكن هذا المستقبل الذي تطمح إليه يتعذر تحقيقه في عالم تسود فيه المظاهر المزيفة.

وإذا تأملنا الأزمنة المرصودة في الأعلى (زمن حرب التحرير وزمن الإرهاب ثم زمن الفراق)، وقمنا بربطها بعنوان الرواية "الأسود يليق بك" فإننا نجد طغيان الأزمنة الانتكاسية أكثر من الأزمنة التفاؤلية، ذلك أن زمن الممثلة "هالة" داكن السواد وللمأساة فيه حضور بارز وطاغ.

تعتمد الرواية في بناء أحداثها على الأزمنة الضدية "الماضي/الحاضر/المستقبل": ففي هذا المقطع مثلا ينطلق الزمن من الحاضر "ما كاد ينتهي النشيد حتى ارتفعت الزغاريد والهتافات وصعدت سيدة إلى المنصة لتقبلها وتضع علم الجزائر على كتفيها حيث تحل يقلدها الموت وسامه هي ابنة القتيل وأخت القتيل ولها قرابة بمأتي ألف جزائري ما عادوا هنا، قتلهم الإرهابيون"[1]، لكن هذا الحاضر سرعان ما ينقلب إلى الماضي الذي تحضر بعض معانيه في الشاهد "ما عادوا هنا قتلهم الإرهابيون"، ويحاول التماثل مع الحاضر على أن فهم الحاضر في الرواية لا يمكن إلا من خل الرجوع إلى الماضي، وهذه الإشارة التي تدل على الماضي تومئ إلى زمن غير موجود الآن فقد مضى وانتهى لكن تداعياته لاتزال قائمة في نفسيات المجتمع. فالرواية انطلاقا من هذه المعطيات تبني هويتها وتستمد تاريخ أحداثها انطلاقا من الماضي وفي الماضي، والحاضر هنا ينطوي على ماضيين، ماض بعيد وماض قريب، فأما البعيد فهو حرب التحرير وأما القريب فهو عشر سنوات من لإرهاب، بينما نجد أن الحاضر المعاش هو الذي يتمثل في القصة الغرامية بين الذاتين "هالة" و "طلال"، والمستقبل تنتظره قلوب آملة، هذا المستقبل الذي يستشرف من خلال الشاهد "سيدعي أنها من خسرته وأنه من أراد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف"[2]، وهذا يعني أنه لا محالة مستقبل الفراق.

نستنتج إذن أن الماضي المتأزم هو الذي يملك الأدلة التي تساعدنا حتما على فهم الحاضر واستشراف المستقبل. وإذا ما تحدثنا عن زمن الفعل الإنجازي نجد يتحدد (بين البرنامج التلفزيوني وحفل ميونيخ)، وهذا التأطير الزمني للحكاية ينطوي على أزمنة مساعدة وأزمنة معاكسة، فالأزمنة المساعدة كانت هي الرحيل من

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 77

[2]- المصدر نفسه ص 11

الجزائر في اتجاه سوريا ثم مواعيد البرامج التلفزيونية ومواعيد الحفلات (حفل باريس – حفل القاهرة – حفل ميونيخ)، أما الأزمنة المعاكسة فتتجلى في: (زمن الإرهاب في الجزائر – الموعد الأول في مطار شارل ديغول – السفر إلى فيينا).

رابعا: سيميائيات الفضاء في رواية "الأسود يليق بك":

تعتبر رواية "الأسود يليق بك" للمؤلفة الجزائرية "أحلام مستغانمي" من بين الروايات التي تستمد هويتها انطلاقا من الفضاء المكاني، باعتباره العنصر الذي يضفي معان متعددة على الذوات والأفعال ويهيئ للدلالات المكونة للنص، ويعمل على بيان اختصاصاته السردية والأجناسية. فالفقرات التي يوظفها النص لوصف المكان كثيرة ومتعددة، الشيء الذي ينعكس على جغرافيته المرئية، وبذلك يدخل في تكوين تجربة فنية عميقة تضفي معنى مضافا على الأحداث وعلى الفواعل وكذا اللغة ليصير محورا ناظما لبنية السرد في الرواية.

يقصد بدراسة الفضاء سيميائيا إبرازه بوصفه قيمة تتمظهر على مستوى العلاقات التي تنسجها مع الفواعل، وهكذا لا تؤخذ التمفصلات الفضائية إلا بالقدر الذي تكشف فيه عن نفسية الفواعل وانتماءاتها الاجتماعية ومواقفها تجاه الوجود. فالرواية نظام سردي لغوي فني يتشكل من خلاله العالم مكانيا، والعلاقة بين الأمكنة تتسم بالتعارض وبالتعدد الدلالي، فوحدة "الجزائر" تجسد معنى الألم في حين نجد وحدة "سوريا" تجسد معنى الاستقرار والأمان، هذا فضلا عن وحدة "بيروت" المجسدة لمعنى العمل والشهرة وفي الأخير هناك وحدة "باريس" المجسدة لمعنى الانفتاح.

- **ترسيمة الفضـــاء:**

ينقسم خطاب الرواية إلى نصين اثنين، نص الذات "هالة الوافي" والإرهاب، ثم نص "طلال هاشم" وما يرتبط به من أموال وأعمال، الشيء الذي يتوزع جراءه فضاء الرواية إلى فضاءين متغايرين ومنفصلين، عالم فضاء "هالة الوافي" الانتكاسي ثم عالم "طلال هاشم" المغري. ويتوزع هذا التنظيم النصي لأيقونة الفضاء بين جدلية المكان الناقص المرفوض والمكان الكامل المطلوب، الأول عالم مكان عام يتمثل في الجزائر (الوطن) الذي تجمعت في الرداءة وعششت فيه جراثيم الفساد والظلم والاستبداد والعنف وانعدام الأمن والاستقرار، أما الثاني فهو عنوان المحبة والصفاء والعافية والاستقرار وقوة الأمل والمقاومة وبفضله تبرم "هالة الوافي" الصلح مع المستقبل.

تتناسل فضاءات الرواية لتشكل ما يصطلح عليه بـ"أثار المعنى" في الصورة المكانية لعالم "الجزائر" الذي فقد معاني وظيفته بأن أصبح موقعا للصراع بعد أن كان رمزا للأمن والاستقرار.

الفضاء العام المشكل لمتن الرواية متناقض المعاني والقيم التي يرسخها كل فضاء على حده، بحيث كل فضاء ينعزل عن غيره الشيء الذي يجعل نص الرواية يستمد انسجامه ومصداقيته من صرامة العلاقات التي تجمع بين العوامل والأفعال. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال عدة أمثلة نذكر منها: الجبل (الغابة) يجسد المكان المعزول والمنفصل عن المجتمع والوطن، والذي يحتضن الإرهابيين باعتبارهم ذوات خارجة عن القانون. إنه عالم يستمد شرعيته من اللقانون ولعل ربط الإرهابيين بالغابة فيه من المعاني الوحشية والحيوانية ما يكفي لتصوير مشاهد المذابح والتقتيل والتعذيب وسفك الدماء دون رحمة ولا شفقة، "شاهد أحدهم يخنق نفسه عبر أكل الرمل الممزوج بالأرض الممتدة حول الشجرة التي كان مربوطا إليها فعلى مرأى منه كان يسلخ أسير من جلده ويترك لأيام يحتضر إلى أن يفرغ من دمه"[1].

ويمكن رصد الدلالات الحكائية التي تنظم مكونات الفضاء على المستوى التالي:

الجزائر: بداية القصة، مكان تراجيدي، الإرهاب، وبداية الشهرة.

الشام-بيروت: فضاء الحرية والاستقرار والتألق.

باريس: الفضاء الوجداني الذي يمثل الوظيفة العاطفية بالنسبة لعاملي الذات "طلال وهالة".

فيينا: نهاية القصة الغرامية بين الذاتين "طلال وهالة" وانكشاف الحقيقة "السر".

من خلال هذه الدلالات نستنتج أن الفضاء مبني على منظومة توزيع القيم، أي أن القيم التي يرسخها متن الرواية تنسجم مع صور الفضاء نصيا وقيميا وهكذا يرتبط فهم نسق الأحداث مع الصور الذهنية المرتبطة بالأمكنة.

الذات/ هالة الوافي/ التخلص من موضوع (التهديد) أدى بها إلى الهروب من الجزائر الفضاء الأول، المتوحش والمستبد بحياة الأبرياء إلى سوريا فضاء الحرية والأمان. الشيء الجميل في هذا الفضاء الثاني هو: الفن/ المهنة التي شكلت مصدر الخطر المحدق من طرف عائلة الذات/هالة الوافي/ وكذا من طرف الإرهابيين المتطرفين، فهذه المهنة التي تحيط بها المخاطر من كل جهة قامت الذات "هالة الوافي" بتحويلها إلى سلاح مضاد تواجه بها أعدائها بما فيهم عمها الذي يتهمها بتدنيس شرف العائلة. داخل هذا الفضاء/ الجزائر/ يكمن فضاء آخر غائب اسمه "مروانة" الذي يعتبر بمثابة مدرستها الموسيقية، فمنه تعلمت الشجن فهي بمثابة الفضاء الغائب الذي يتم استرجاعه عن طريق الذكريات.

وحدة فضاء الشام: يشكل الشام عموما بما في ذلك حلب وحماه إلى جانب بيروت وحدة مكانية خاصة لجلبها هالة إلى عالمها، الشيء الذي تولد عنه موقفا دراميا لحالات وتحولات الذوات في استبدالها

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 89

لعوالمها القديمة بعوالم جديدة خاصة / هالة/ و /أمها/. كما تشكل سوريا ولبنان وحدة مكانية خاصة بكونها قطبا ثقافيا وإعلاميا على مستوى العالم العربي هذا ما جعله يستقطب هالة إلى عالمه، وبهذا فإن هذه الوحدة الفضائية الجزائر، فالشام تجسد لوظيفة مغايرة لسابقتها "الجزائر" وهذه الوظيفة هي "الاستقرار/الشهرة/الحب" وهي تبدو أيضا تحصينا وحماية للذات "هالة الوافي" من المخاطر.

جبال الأوراس: هذا الفضاء اختار أن ينتصب بعيدا عن الأمكنة البشرية، فهو فضاء الشموخ والتعالي ومدرسة "هالة" في القوة والشجاعة والكبرياء.

غابة بولونيا: تمثل فضاء الراحة، الاستجمام والتأمل.

تأخذ العلاقة المكانية الجزائر/باريس شكل تضاد ثنائي يستثمره النص لبناء نموذج ثقافي تنتظم فيه الثنائيات: الانغلاق/ الانفتاح، الجمود/الحركة، القمع/الحرية، الحياة/الموت، الجهل/العلم، النظام/الفوضى، وهذا ما يستنتج من المقارنة التي أتت على ذكرها المؤلفة ولو بشكل غير صريح، بل من خلال كلمة "أحبك" التي كان يستحيل النطق بها حتى من طرف الأم لأبنائها، في حين تصور لنا مشهد مغاير في باريس حيث يقبل "طلال" حبيبته "هالة" في الشارع العام، و"على مرأى من السماء ومن نهر السين ومن برج إيفل"، دون أن يستوقف أحد ما المشهد، فالمؤلفة تستهدف من خلال هذه المقارنة تلك العقول المتحجرة التي ما تزال تحكم الجزائر في القرن الواحد والعشرين، في حين أن هناك قضايا أخرى أهم من هذه الكلمة التي راح ضحيتها العديد من الأبرياء لا ذنب لهم سوى أنهم أحبوا الحياة.

يعتبر فضاء الشام وحدة مكانية لها القدرة على تغيير الفضاء القديم "الجزائر" بفضاء جديد يتخطى كل الحواجز النفسية والعاطفية، فهو الفضاء الحاضن والحامي بضمه لمؤشرات تجاوز موضوع التهديد والخطر، إضافة إلى أنه يشمل صورة "هالة الوافي" وعائلتها بالتعاطف والتجاوب من خلال استقطابها وتخصيص حملة إعلامية مكثفة لها، لترويج أغانيها وتسجيل ألبوماتها بالإضافة إلى اللقاءات التلفزيونية.

ترتقي وحدة فضاء "باريس" إلى درجة النموذج التصويري للواقع المتحضر والتحول من العالم المتخلف إلى الانفتاح على النظم الحضارية والانخراط في عالم الفكر والقانون والثقافة والتقنية.

الجزائر/باريس: ينتميان إلى فضاءين مختلفين ومتعارضين على المستوى التصويري والقيمي، فالأول يسر ضمن مجال القيم الدينية المقترنة بالتطرف والجهاد في سبيل الله كما يسمى عند الكتائب الإرهابية، بينما يروم الثاني إلى الالتحام بالقيم الاجتماعية المقترنة بمعاني الانفتاح والحرية والتحضر (الحضارة).

فالشام إذن هو المكان الذي تجري فيه الأمور بطريقة عادية بينما وثيرة الأحداث تكون مغايرة تماما في المناطق الأخرى كلبنان والعراق وباريس، بينما الجزائر تندرج كفضاء ضمن عالم قين الإسلام المتشدد

والذي يتمثل في المذابح، فالنص يكرس معنى معارضا لهذه الإيديولوجيات ورؤية مختلفة أيضا، وتتبدى لنا هذه القيم ضمن خطاب صريح جدا، وعلى هذا النحو يبرز فضاء "الأوراس" الذي يضمر مدلولات من الناحية الإيجابية على مستوى انطلاق شرارة التحرير ضد المستعمر الفرنسي (العدو) وليس ضد المواطنين الأصليين.

إذن سيمياء فضاء الجزائر له نسق قيمي صارم حيث أن انتهاك قيمه مثل علاقة غير شرعية لا يمكن أن ينتج عنها سوى معاني الأسى.

نظام فضاء عالم مروانة: كان يحمل معاني الأمن والتفاؤل بالمستقبل/ مصطفى هالة/ علاء هدى/ نذير الدراسة/ قبل أن يتحول إلى فضاء يقف ضد مصائر الذوات ومشاعرها بشكل شبه مأساوي، "مصطفى" انتقل من المرسة التي كان يشتغل بها رفقة "هالة"، وهذه الأخيرة هي الأخرى هجرت "مروانة" حين طردت من المدرسة في اتجاه الشام، ثم موت "علاء" الذي أدى إلى انتقال "هدى" من مقدمة أخبار في التلفزيون الجزائري إلى قناة الجزيرة، وكذا موت نذير في البحر غرقا بعد محاولة فاشلة في الهجرة إلى الضفة الأخرى (أوروبا)، ويتبين أن الفضاء البحر هو الآخر يحمل كل معاني البؤس والتشاؤم.

تخفي الرواية إذن بعدا إيديولوجيا لرؤية الانكسار والفراق التي تحكم مصير الذوات، فهذه الدلالة تتناسل في الصورة المكانية "فيينا"، ذلك أن بعد أن كان مكان الأحلام والحميمية غدا موقعا للصراع والفراق حتى أنه شكل امتدادا للجزائر التي احتضنت "هالة" في السابق، فنجدها تخرج عن عبودية الدولة والإرهابيين لتسقط في سطوة "طلال هاشم"، وفي "فيينا" تنجح في تكسير قيود العبودية التي كبلتها منذ تعرفها على هذا الشخص وبذلك تخرج من سطوته نهائيا.

يعد إجبار الذات "علاء" في عالم (السجن – الجبل – المنزل) صيرورة زمنية تتراوح بين الماضي – الحاضر – المستقبل، فالسجن اسم يحيلنا على معنى الجريمة بمختلف مستوياتها وهو نتيجة عقابية على ظاهرة انحرافية معينة، لكن ما هي الجريمة التي ارتكبها "علاء"؟ إن هذا الأخير لم يرتكب أية جريمة تمس بأمن الدولة أو بمصلح الإرهابيين، إنه كان فقط يحب فتاة تدرس معه في الجامعة، والمشكل لم يكن في حبه لتلك الفتاة بل في من كان يشاركه في حبها، والأمر يتعلق هنا بأحد الملتحين الذي وشى به إلى السلطات فألقي القبض عليه وزج به في السجن دون إجراء أي تحقيق أو تحري حول الموضوع.

إن حب "هالة الوافي" وإن بدا صادقا إنسانيا فإنه خارج عن قيم الجزائر والدين الإسلامي والنتيجة هي فراق الذاتين "هالة وطلال"، وذلك عندما علمت أنه لن يتزوجها وفق الأعراف الدينية والتقاليد الرسمية للعرب. ومما زاد من تعميق الانفصال نجد ذلك السر الذي كشف في المرحلة الأخيرة من القصة (رغبة طلال في إنجاب طفل ذكر ليحمل اسمه وحمي ثروته)، الشيء الذي يعكس تقليديته وتلف الأفكار المختلفة التي

لطالما كان يتبرأ منها في كل وقت وحين ككل العرب، فهو يريد كما الآخرين تكريس تلك السلطة الذكورية، لتكتشف أخيرا أنها أمام نسخة أخرى من تلك الآلاف من النسخ التي تركتها في بلادها الجزائر والتي تتلاءم مع العقليات المتحجرة العربية.

خامسا: المسار السردي في رواية (الأسود يليق بك):

يعتمد هذا المحور على عدة تفاصيل يجب التطرق لها من أجل دراسة الرواية دراسة متكاملة، خاصة وأنها رواية لها مميزات على مستوى الشكل والمضمون، فالكتابة حاولت معالجة عدة مواضيع اجتماعية وسياسية وعاطفية من خلال التركيز على حياة البطلة "هالة الوافي"، خاصة الحياة العاطفية التي مرت بها هذه الأخيرة من بداية قصتها إلى ختامها. ولأجل ذلك اعتمدت أحلام مستغانمي أربع فصول في رواية متكونة مما يقارب ثلاث مئة وواحد وثلاثين صفحة، وجعلت من هذه الفصول حركات وكأنها لنا قصة سيمفونية تتمايل بتمايل حركاتها الموسيقية، فكان الفصل الأول يقابل لحركة الأولى، والفصل الثاني يقابل الحركة الثانية، والثالث يقابل الحركة الثالثة، والرابع يقابل الحركة الرابعة، ولم تكتفي الكاتبة بهذا وحسب بل جعلت الرواية تتخللها أقوال المفكرين وفلاسفة وأدباء بشكل منظم، حيث نجد أن كل قولة تفصل بين عهدين وكأنها تلمح إلى الانتقال من حالة إلى حالة أخرى.

وتبعا لهذا سنعتمد لدراسة المسار السردي للرواية تقطيعا يتماشى وهذه التحولات التي تطرأ نتيجة للتراكمات المعاشة داخل الحكي والتي من خلالها تقلب الموازين لصالح طرف وعلى حساب طرف آخر.

- **المقطـــــع الأول:**

من "كبيانو أنيق مغلق هو على موسيقاه..." إلى "...لا يمكن لسمكة صغيرة مثلها إلا أن تزدرده"[1].

تستهل الرواية بوصف للوضعية التي عليها البطل بعد إنهائه لعلاقة عاطفية، ويبدو أن الكاتبة بذلك ستجعلنا نروح وجيء في سفر بين الماضي والحاضر والمستقبل، فقد بدأت الرواية بالنهاية لتعود بعد ذلك إلى تذكر بدايات العلاقة التي جمعت بين "طلال" و"هالة الوافي"، وجرد المواقف التي مر منها كل واحد منهما على حدة وكذا التي جمعت بينهما.

لقد اعتمدت الكاتبة تشبيهات عدة في وصفها للذات "طلال"، الذي يتميز بحنكته في التلاعب باللغة والفلسفة، ثم الحكمة الواسعة التي يستخدمه في كل خطوة يخطوها لحصوله على ما يشتهيه من مواضيع،

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 11 - 31

كما أنه رجل ليس كالآخرين فهو في اشتهائه للشيء يتلذذ أكثر من لحظة حصوله عليه، ذلك أنه يؤمن بأن في لحظات القتال من أجل بلوغ الهدف يستطيع إبهار فريسته بقدراته وسلطته وقوته الغريبة بينما يخفي في داخله خوفه وضعفه وألمه الضارب في القدم. وقد يذكرنا هذا الوصف بأبيات شعرية لجبران خليل جبران حين قال في قصيدته "المواكب":

الشر في النفس، حزن النفس يستـــــره

فـــإن تـــولى فبالأفـــــراح يستتـــــر

والســـــر في العيش، رغد العيـــش يحجبه

فإن أزيـــل تـــــولى حجبه الكـــــــدر

لقد ظلت الذات "طلال" تحيى على هذا المنوال طويلا، تحصل على ما تريده من مال وحب وتربح على كل المستويات بحكمة تفوق حدود الاحتمال، لكن كان في المقابل يفتقر لشغف هذا الذي جعله يبحث عنه في أماكن عدة إلى أن حدث وتعرف على "هالة الوافي" في برنامج تلفزيوني، وهذا ما يمكن الاستدلال عليه بما يلي:

(وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنه فيما يتأملها، كان يغادر كرسي المشاهد ويقف على خشبة الحب.

لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار على مسرح الحب، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته.) [1]

إذن يتبين لنا تعلق الذات بالموضوع بشكل مفاجئ، هذا الذي سيقلب الموازين وسيفتحنا على علاقات جديدة بين العوامل، ويتجلى اتخاذ الذات لقرار البحث والتنقيب من أجل الوصول إلى الهدف فيما يلي:

(فاجأته رغبة جارفة لرؤيتها، في أن يحظى بلقائها. أحس بأنها أهدت إليه ما كان ينقصه ليحيى: الشغف. أطفأ جهاز التلفاز، وراح يحشو غليونه شباكا للإيقاع بها. يريد الإمساك بهذا النجم الهارب)[2]

يمكننا القول انطلاقا من هذه لحالة أن الوضعية التي عليها الذات "طلال" هي وضعية انفصال مع الموضوع "هالة الوافي" التي يراها كقنطرة لبلوغ موضوعه الأسمى وهو "الحب"، وإذا ما اعتبرنا أن لذات الفاعلة

[1]- رواية الأسود يليق بك ص 14
[2]- المصدر نفسه

"طلال" يرمز لها بـ (ف1) والموضوع "هالة" بـ(م1) بينما الموضوع "الحب" بـ (م2)، يمكن إذن أن نعبر عن الوضعية بالشكل التالي:

1 [م1 ٧ ف1 ٧ م2]

لكن في المقابل نتلمس وجود مسار سردي آخر في هذ المقطع بحكم أن الرواية تقدم لنا الشخصيات الرئيسية كل على حده، وهنا يمكننا الحديث عن الذات "هالة" وما تعيشه من تقلبات على مستوى علاقتها بالعالم الخارجي. هذه الحالة تحيلنا بدورها على وضعية الذات بموضوعها الحالي الذي هو الثأر وهي وضعية اتصال، وهذا ما يتضح من خلال الأجزاء التالية:

(سيعرف لاحقا أنها لم تتمرن على النجاح، ولا تهيأت له، الثأر وحده كان يعنيها)[1]

وتضيف "هالة" في جزء من حوارها مع أحد الصحفيين:

(هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة. ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نضمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه. قررت أن أؤدي الأغنية الأحب إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر... إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا)[2]

من خلال هذا يبدو لنا أن "هالة" قد تملكها هاجس الثأر لوالدها الذي تم اغتياله زمن المذابح في "مروانة"، وشكل الثأر الذي اتخذته هو إبقاء أبيها حيا في أغانيها، لدى نجدها تعدت كل الحواجز التي كانت تمنع المرأة من الغناء في تلك المنطقة، خاصة وأنها منطقة لم تتحرر المرأة فيها بعد، وبالرغم من ذلك إلا أن "هالة" قد تجاوزت هذه الحدود واتخذت من الغناء شكلا للتعبير عن مآسي شعبها. ويمكن اعتماد الطريقة ذاتها في التعبير عن هذه الوضعية باعتبار الذات "هالة" (ف2) والموضوع 1 "الغناء" والموضوع 2 "الثأر" كالآتي:

2[م1 ٨ ف2 ٨ م2]

إلى هنا نكون قد قدمنا ما يمكن من تفاصيل حول وضعية الاستهلال في الرواية، بشكل يتماشى والحالة التي عليها كل طرف على حده، وبقي لنا أن نشير إلى أن هذه الأحداث قد وقعت في أماكن تتحدد في أماكن مغلقة من جهة كبيت "طلال" ومكتبه الذي يشتغل به، هذا الجانب الآخر نجد الفندق الذي نزلت به "هالة" والاستوديو، هذا الذي يوحي كذلك بالشهرة وهي رمز الرجولة والمروءة والصلابة والكبرياء والصرامة. إذن نلاحظ أننا ننفتح على مسارين متناقضين لطرفين مختلفين.

[1]- رواية الأسود يليق بك ص 15
[2]- المصدر نفسه ص 16

- **المقطـــع الثاني:**

من "عندما أطلت في ذلك البرنامج... " إلى "... أخذت ابنتها وغادرت إلى سوريا"[1]

بدخولنا أغوار المقطع الثاني حيث تحولت الذوات بشكل واضح إلى فواعل، نلاحظ حدوث تحولات على مستوى المسار السردي والعلاقات التي تجمع بينها، فالذات "طلال" بعد أن كان في وضعية انفصال عن الموضوع 1 "هالة" صار يسعى لتغيير هذه الوضعية من خلال خلق التواصل، لكن هذه العلاقة الحلية تنبني على نوع من السلطة التي يحاول "طلال" فرضها على "هالة"، وذلك باعتماد ما يملكه من كفاءة على مستوى إدارة الأمور والتأثير في المحيط وكذا الموضوع، ويتضح لنا هذا من خلال الطريقة التي يتعامل بها يكتبها على البطاقات مثل "الأسود يليق بك". هذه الحركات التي قلبت الوضعية التي كانت عليها الذات "طلال" فيما سبق وأحدثت تحولا يمكن التعبير عنه كالآتي:

ت[(م1 "هالة" ٧ ف1 ٧ م2 "الحب") ⟵ (م1 "هالة" ٨ ف1 ٧ م2 "الحب")]

هذا في ما يخص الطرف الأول أما الطرف الثاني "هالة" فهو الآخر طرأت عليه تحولات على مستوى المسار السردي، فالحركات التي قام بها "طلال" قلبت أفكار "هالة" رأسا على عقب، خاصة والحالة النفسية التي كانت تعاني منها جراء ما عاشته في الماضي، ولازالت تعيشها في ذكرياتها مع "مصطفى" وكيف فشلت علاقتها به بسبب رحيلها إلى بيروت بعد موت أبيها. ويتبين لنا هذا التغيير في عدة أجزاء مثل:

(في الفندق وضعت باقة الورد على الطاولة المستديرة، بحيث تراها أين ما تواجدت. حاولت أن تخفف من تسارع أحلامها، ورهان قلبها على بطاقة لا تحمل سوى ثلاث كلمات "الأسود يليق بك").

(ما تشعر به لا علاقة له بسلة الورد. أيا كانت الكلمات والألوان، كانت جاهزة للتعثر بأول حب تضعه الحياة اليوم بالذات في طريقها. لأن الأمر عدوى لا نجاة منها).[2]

تغيير لم يلحق بأفكار "هالة" بل لحق كذلك بمسارها حيث يمكن التعبير عنه بالشكل التالي:

ت [(م1 "الغناء" ٨ ف2 ٨ م2 "الثأر") ⟵ (م1 "الغناء" ٨ ف2 ٧ م2 "الحب")]

نلاحظ إذن أن الموضوع صار واحدا بالنسبة لـ "طلال" و "هالة" وهو الإحساس بالحب، لكن التناقض الموجود بين الكيفية التي ينظر بها كل واحد منهما لهذا الإحساس، إضافة إلى المعنى الذي يقدمه كل منهما للحب سيجعلنا ندخل في صراع بين الطرفين أساسه الاختبار الذي يمارسه "طلال" على "هالة" وطريقة

[1]- المصدر نفسه ص 32 - 80
[2]- رواية "الأسود يليق بك" ص " 38 - 39

التجاوب التي تتعامل بها "هالة" مع "طلال". وما دمنا نتحدث عن الاختبار وجب علينا تحديد الوضعيات المحددة لكفاءة كل من الطرفين، وهنا نجد أن الذات "طلال" تتميز من حيث وضعيتها العلامية بما يلي:

- رجل ذكي.
- مشبع بالشغف ولذة التلاعب.
- يجيد المكر العاطفي.
- يحب الانتظار الذي يسبق لحظة الفوز.
- متحرر وغني.
- يوجد في وضعية المسيطر غير مكترث بنفسية "هالة" والدليل تحكمه في كل ما يدور حولها.

أما "هالة" فيمكن تحديد وضعيتها فيما يلي:

- إنسانة لا تجيد التلاعب.
- إنسانة لها ماض حزين ولد فيها المأساة.
- صادقة في كل ما تفعله.
- حريصة على سمعتها وكرامتها.
- توجد في وضعية المسيطر عليه لأنها تظل في حالة الانتظار والتبعية.

ويمكن التعبير عن هذه الوضعية في الجمل الآتية:

ذكاء/إنسانية + شغف/مأساة + مكر/صدق + تحرر/صرامة + مسيطر/مسيطر عليه.

وإذا كان "طلال" يعتبر الفاعل1 = ف1، و "هالة" تعتبر الفاعل2 = ف2، و "الحب" يعتبر الموضوع= م، إذن يمكننا القول في هذه الحالة:

[ف1 ∨ م ∧ ف2]

هذه الوضعيات ستظل الشخصيات موسومة بها طيلة الرواية مع فارق بسيط هو الانتقال من وضعية المسيطر إلى وضعية المسيطر عليه أو العكس.

وبما أننا نتحدث عن جانب الاختبار في الرواية يمكن ذكر أول اختبار حقيقي بالنسبة لـ "هالة" في هذا المقطع، ونخص بالذكر هنا اللعبة التي دخلت غمارها حين اشترط "طلال" على "هالة" معرفته في مطار "شارل ديغول" إذا أرادت رؤيته والتعرف عليه مباشرة، ونظرا للتأثير الذي يمارسه عليها قبلت اللعبة، وفي المقابل تعامل هو بمكر كالعادة واستقل وإياها نفس الطائرة دون أن تدري وبعد الوصول إلى المطار لم تستطع التعرف عليه وهكذا خسرت الرهان، بينما اتخذ منها موقفا لأن بصرها لم يقع عليه رغم حضوره إلى

جانبها طيلة فترة السفر بل أكثر من ذلك راحت تبحث عنه بين أناس آخرين، وهو الشيء الذي لن يغفره لها أبدا.

وبما أننا نتحدث هنا عن اختبار فلابد من الحديث عن الجزاء، وخسارة الرهان بالنسبة لـ "هالة" أمامه سيدفع به إلى معاقبتها وذلك بالتخلي عنها وقطع الاتصال بها.

- **المقطـــع الثالث:**

من "أشعا غليونه وراح يتابع تسجيل الحفل..." إلى "... هو لم يهبها قبلة.. وهبها شفتيها، فما كان لها قبله من شفتين"[1]

مع بداية المقطع نلاحظ دخول الذات "طلال" في تذكر ما يسميه هو بـ "مراهقته السياسية" حيث كان لديه حسا وطنيا فقده عندما اكتشف خبايا لعبة السياسيين القذرة، فتراجع عن دفاعه الحزبي ليدخل أغوار الحياة ويستمتع بها بمكان آخر. في المقابل نجد أن "هالة" لازالت تتمتع بهذا الحس، فهي فتاة قضية بامتياز ويعود هذا لما عاشته في ماضيها الأليم، فهي لم تختر حزبا ولا اختارت تنظيما معينا اقتنعت به كما فعل "طلال"، ولكنها اختارت درب الثورة على كل الأحزاب وكل الأنظمة والفصائل، فبالنسبة لها لا أحد يمكننا أن نقول في حقه أنه بريء، لكل جريمته كاغتيال أبيها من طرف الإسلاميين الذي استولوا على عقل أخيها بعد ما عاشه في السجن كمعتقل سياسي، فرحل إلى الجبل متطوعا كطبيب لكنه في الأصل كان يهرب من قصته العاطفية مع "هدى" التي تخلت عنه وفي النهاية فقد حياته وهو ينتظر منها أن ترد على اتصاله.

هذا التذكر يفضي بنا إلى فهم شخصية كل من الذات "طلال" والذات "هالة" حتى تتبدى لنا المرجعية النفسية والفكرية التي يبني كل منهما عليها مبادئه، مبادئ احكم العلاقة بين الذوات في الرواية كما تفتحنا على الهدف الذي كان يرسمه "طلال" حين قرر أن يعاقب "هالة" حين جعلها تغني طيلة مدة حفلة كاملة له وحده، ولأجل ذلك استعان بأحد المستشفيات وعرض تنظيم حفل خيري بالقاهرة، وبعد أن وافقت "هالة" على حضور الحفل اشترى كل البطاقات لتغني له وحده، وبالرغم من رفضها ذلك إلا أنها كانت مجبرة فخضعت للعقاب دون أن تعلم أنه صاحب ذلك.

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 83 - 142

لتنتقل الذات "طلال" بعد ذلك إلى خلق التواصل المباشر مع "هالة" في عشاء، ثم في فندق لكن بالرغم من هذا إلا أننا نلاحظ خضوع "هالة" ورغبتها في الحصول على هذا الحب، وفي المقابل تراجع "طلال" عنه لصالح شغفه والمتعة التي تسبق الفوز.

وبالتالي: الذات "طلال" تسعى إلى تأجيل الاتصال بالموضوع.

الذات "هالة" تسعى إلى تسريع الاتصال بالموضوع.

لقد كانت "هالة" تحيا مشاعر الحب وتتصل بها إلى حد كبير بينما كان "طلال" على العكس من ذلك:

[ف1 (طلال) ٧ م(الحب) ٨ ف2 (هالة)]

- **المقطـــع الرابـع:**

من "كان له قوة ونضج رجل..." إلى "... يضاهي سهرة في ضيافة الدراويش"[1]

نلاحظ في المقطع تحولا جوهريا في العلاقة التي تجمع بين الذوات، فبعد أن كان الذات "طلال" هو المتحكم في الأمور وهو الذي يغب ويعود متى شاء ذلك أنه من يدير العلاقة، أصبحت الذات الأخرى هي المتحكمة نوعا ما مما أدى إلى قلب الموازين على مستوى التحريك في الرواية، ويبدو لنا هذا من خلال المقاطع التالية:

(منذ قررت أن تقاطع هواتفه، استعادت عافيتها، أو على الأصح، خف ألمها. منذ اللحظة التي طلبها ولم تتحرك يدها للرد عليه، بدأ العداد يعمل لصالحها، وما عاد عليها أن تعد الأيام والساعات وتفكر ماذا عساه يشغله عنها. تركت له وجع الأسئلة).[2]

(عادة عدم الرد هو ترفه الشخصي، والاختفاء لأيام، ثم العودة دون تقديم عذر أو اعتذار، لعبة يتقنها. بل هي عادة امتلكها بحكم مشاغله كما مزاجه. هو يحتاج إلى مسافة للاشتهاء... لكنه من كان يأخذ المبادرة دوما ذهابا وإيابا، ولم يحدث لامرأة أن أحالته إلى هاتف خارج الخدمة).[3]

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 145 – 190
[2]- المصدر نفسه ص 151
[3]- المصدر نفسه ص 156

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الذات "طلال" ستحاول إعادة الأمور إلى نصابها، من أجل العودة للتحكم في حركية الذات "هالة" وبالتالي التحكم في الاتصال بالموضوع. ويمكن التعبير عن هذه الفترة من الوضعية بواسطة المربع السيميائي كالتالي:

رغبـــــة رفـــض

تضـــــاد

اقتضـــاء اقتضـــاء

تضـــــاد

لا رفـــض لا رغبـــة

في بداية الأمر كانت الوضعية تجمع بين الرغبة والرفض حيث تتجلى لنا رغبة الذات "طلال" في إقناع الذات "هالة" بزيارتها والتراجع عن قطيعتها له، وفي مقابل هذا نلاحظ رفض الذات "هالة" لذلك وتهربها من اللقاء به ثانية؛ لكن هذا لم يدم طويلا فسرعان ما تم الانتقال من هذه الوضعية إلى الوضعية المتعارف عليها منذ بداية الرواية، حيث نجد أن الذات "طلال" هو المتحكم في السيرورة وبالتالي التحول من وضعية (الرغبة والرفض) إلى وضعية (الرغبة واللارفض)، وهذا راجع للكفاءة التي يتميز بها الذات "طلال" وأسلوب الإقناع المهيمن والمؤثر في الذات "هالة" التي استسلمت للأمر الواقع.

"انتهى بها الأمر إلى الاستسلام لعرضه، إنها تعيش لأشهر بعيدة عنه، مقابل "دقائق" تعيشها بمحاذاته، ومن الجريمة أن تفرط في دقائق هي كل ما تجود به الحياة عليها".[1]

- **المقطـع الخامـس:**

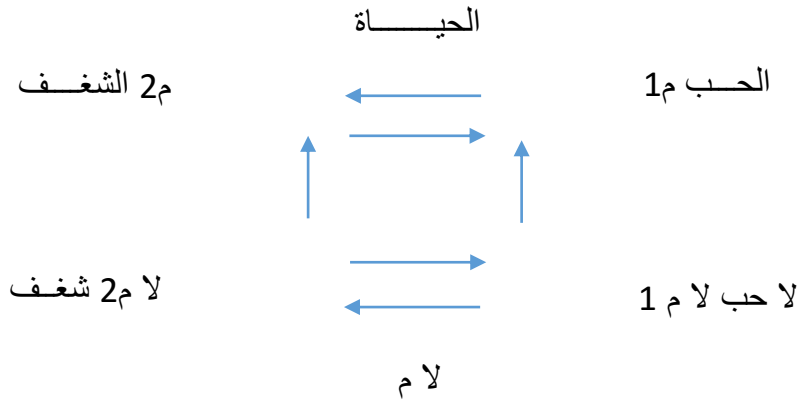
من "وجدت في قدوم عمتها من الجزائر..." إلى "... تأخر الوقت... لن أقبل منه سوى الجنون هدية!"[2]

تستمر الرواية في المقطع الخامس عرض حركية العلاقة بين الذوات، وكيف تنتقل من حالة إلى حالة بسرعة وسلاسة، وها نحن نقف ثانية أمام موقفين أحدهما لـ "طلال" هو الرغبة في تخلي "هالة" عن الحضور في حفلات قامت بالإمضاء على عقودها، والثاني الرفض الذي أجابت به "هالة" دون أن عرف أن بذلك كانت قد رفضت أمرا منه، وكان الجزاء هذه المرة هو الصمت لشهرين. من خلال ما تقدم تتبدى لنا

[1]- رواية "الأسود يليق بك" ص 168

[2]- المصدر نفسه ص 193 - 238

الطريقة التي ينظر بها كل منهما للحب، فبالنسبة للذات "طلال" الحب هو ذاك الشغف الذي يسبق قطف الثمار، لدى نجده دائما يسعى ليعيش تلك اللحظات حتى تتهيأ له الفرصة لعيش ذاك الإحساس، هو يرى أن الحب يساوي الحياة. أما "هالة" فتراه ذاك الإحساس النيل الذي لابد من أن يظل بريئا، إلى أن يعيشه المرء في براءته تلك. هذا التناقض في مفهوم الحب يفتحنا على "المربع العلامي" للمفهوم كنموذج:



وحتى نوضح الشكل يمكن الفصل بين أربع علاقات من داخل النموذج، لأولى هي علاقة تجمع بين الحب والشغف من جهة وبين الحياة من جهة ثانية وهي علاقة تراتبية يؤمن بها الذات "طلال"، وهذا واضح من خلال تعامله في علاقته بالذات "هالة"، ذلك أنه دئم السعي وراء ذاك الشغف الذي يسبق الحب من أجل الاستمتاع بالحياة. ثم نجد التناقض الذي يؤطر العلاقة بين كل من الحب واللاحب، حيث من الضروري اخاذ القرار واختيار أحدهما لأنه لا يكن الجمع بينهما، وهذه العلاقة هي نفسها تجمع بين الشغف واللاشغف، هذه الخيارات هي التي فرضت على الذات "هالة" وكان لابد لها من أن تختار طريق الحب إن هي أرادت الاستمرارية أو العكس، خاصة وأن "طلال" لا يقف عند حد الحب بل يتجاوز ذلك ليجمع بينه وبين الشغف في علاقة تقابلية تجعل كل طرف يفترض بوجوده وجود الطرف الثاني.

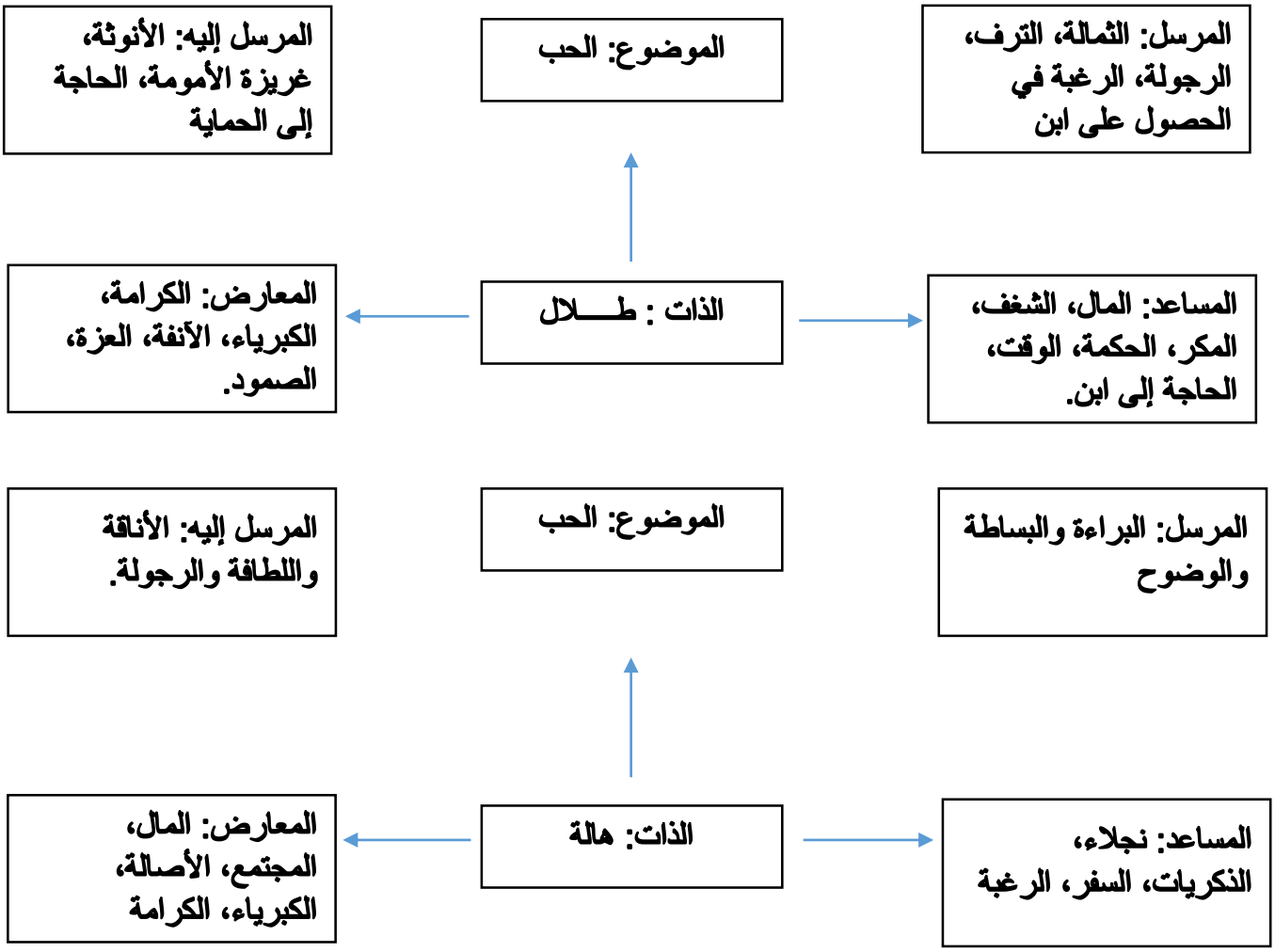
- **المقطـــع الســـادس:**

من "ورن هاتفها طويلا ذلك الصباح..." إلى "...آخر الرواية"

نلاحظ في المقطع السادس تغيرات على مستوى الذوات، وبالتالي تغيرات كذلك في العلاقة التي تجمع بين "طلال" و "هالة"، فالذات "طلال" كشف عن سره الخطير وصار ضعيفا بشكل لا يحب أن يكون عليه أمام أحد، لدى قرر بدل الاتصال بالموضوع التخلي عنه والتراجع لصالح سطوته وسلطويته. في المقابل نلاحظ انتقال الذات "هالة" من إيمانها بالحب والشغف إلى مستوى آخر هو اللاحب واللاشغف، وهذا معناه فشل البرنامج السردي لعدم اتصال الذوات بالموضوع.

[ذ "طلال" ∨ م "الحب" ∨ ذ "هالة"]

ويفيدنا هذا المقطع كذلك بأن الذات "طلال" قد عملت طويلا على الفوز في النهاية، وقد استغلت كل ما يمكن أن يساعد على الاتصال بالموضوع لكن دون جدوى، ويمكن الاستعانة بالنموذج التالي للمربع العاملي للتعبير عما سبق:



لقد اعتمدت الذات "هالة" على ما يعيش في داخلها من كبرياء وكرامة يحول دون الرضوخ أمام رغبات الذات "طلال" وإن كان ذلك الرفض يعني خسارة الموضوع "الحب".

ويلخص لنا الجدول التالي وضعية كل من الذات "هالة" والذات "طلال" في نهاية الرواية:

1	السلطة والتحكم	الضعف	الغموض	الوضوح
هالة	–	+	–	+
طلال	+	–	+	–
2				
هالة	+	–	+	–
طلال	–	+	–	+

إلى هنا نكون قد تحدثنا بشكل شامل عن الرواية التي بين أيدينا، محاولين في ذلك تحليل محاورها تحليلا مفصلا وشاملا.

الخاتمة:

لقد أبرزنا في بداية هذا العمل أن هدفنا هو الغوص في أغوار الدراسة السيميائية السردية، وتحليل نموذج روائي وفق ما جاءت به هذه الدراسة من مبادئ وأدوات. وقد قادنا هذا الهدف للاشتغال على فصلين مهمين: الأول انفتحنا من خلاله على الإطار النظري للسيميائيات السردية، حيث تم الوقوف عند عدة مصطلحات والبحث فيها بشكل معمق، فكانت البداية مع مفهوم لسيميائيات الذي يعتبر تصورا ومنهجا معمقا ومهما في حياة البشرية، خاصة وأنه لا يكتفي بما هو سطحي ظاهر بل يتجاوزه إلى ما هو أعمق ليبحث عن الحلول الممكنة في كل التخصصات الموجودة، وقد اعتمدنا في هذا على ما جاء به الدكتور "سعيد بنكراد" في كتابه "السيميائيات النشأة والموضوع"، ثم مررنا إلى محاولة تقديم تعريف لهذا المصطلح حسب ما تواضع عليه جل الباحثين، لنتوقف بعدها للتحدث في موضوع السيميائيات عند مؤسسيها الأوائل "سوسير" و "بارث" و"بورس". لننتقل بعد ذلك مباشرة إلى المحطة الثانية التي تتمحور أساسا حول مفهوم السيميائيات السردية، وهنا تمت الإشارة إلى رائد هذا المنهج العلمي "كريماص " الذي اقتحم حدود المناهج السابقة وطورها وتجاوزها ليترك لنا إرثا زاخرا بالمعارف القيمة سواء على مستوى أعماله النظرية أو التطبيقية، هذا الذي دفع إلى الانفتاح على ثقافات وعلوم جديدة، كما أدى إلى ظهور سيميائيات أخرى متنوعة ولكل منها تخصصه كـ سيميائيات التواصل، سيميائيات التداولية... وغيرها كثير.

البحث في هذه المفاهيم والمعارف وضعنا أمام عدة علاقات لابد من البحث فيها وتعرفها كـعلاقة السيميائيات بالخطاب السردي، خاصة وأننا سوف نقوم بدراسة نص روائي في الفصل الثاني، وكانت البدائية بالوقوف عند مفهوم الخطاب أولا وكيف ظهر؟ ثم الخطاب السردي لدى "كريماص"، وهنا كان من المهم التطرق لبعض من علم الدلالة ذلك أنه لا يمكن أن نتحدث عن الخطاب السردي لدى "كريماص" دون الحديث عن علم الدلالة؛ والدراسة الدلالية لدى هذا الأخير تقوم على مبدأين هما الاستقراء والتحليل. وللكشف عن البنية الخطابية ونظمها لدى "كريماص" خصصنا محورا رابعا، قسم إلى قسمين:

- المستوى السطحي الذي يضم البعد السردي الذي يتكون من النموذج العاملي وما له من مكونات، بدء من العلاقات بين الذوات إلى التحولات التي تطرأ عليه؛ ثم البعد الخطابي الذي يشمل بدوره مستويين التصويري والتيمي.
- المستوى العميق الذي يضم البنيات العميقة التي تحكم البنيات السطحية.

وبما أننا نتناول موضوع الخطاب والدلالة كان لابد أيضا من البحث في علاقة أخرى وهي التي تجمع بين العبارة والمحتوى في السيميائيات السردية، حيث أن هذه الأخيرة (السيميائيات السردية) تعمل دائما على تحليل المدلولات عن طريق الدوال، هذا الذي يتيح إقامة التوازن بين العبارة والمحتوى، وفي هذا الصدد

هناك من ذهب إلى أن السيميائيات السردية التي تضم في ثناياها العبارة والمحتوى تستند في الأصل على الخلفية البورسية التي تشير إلى ثلاثية: الأيقونة والمؤشر والرمز.

بهذا يكون قد انتهى الفصل الأول لننتقل إلى تحليل رواية "الأسود يليق بك" للروائية أحلام مستغانمي، وكانت البداية هذه المرة بالعنوان حيث تمت دراسته على المستوى الأيقوني، فالمستوى الصوتي، ثم ما يحتويه من إضمار سياقي، لنتجاوز ذلك إلى محور ثان هو المكون التصويري للرواية، حيث تناولنا المسارات السردية للشخصيات بدء من البطلة "هالة الوافي" والبطل "طلال هاشم"، مقدم البرنامج ومصطفى، العم والجد، الأم ونجلاء. لنتوقف بعدها عند سيميائيات الزمن في الرواية، هذا الذي كشف لنا أن الرواية قد بنيت أحداثها على أزمنة ضدية: الماضي/الحاضر/المستقبل، ونخلص في النهاية إلى أن الماضي المتأزم في الرواية هو الذي يقدم لنا الأدلة المناسبة لنفهم الحاضر ونتنبأ بالمستقبل. انتهى محور حديث الزمن ليأتي الدور على الفضاء في الرواية، فضاء يتناسل ليشكل آثار المعنى لصورة مكانية هي الجزائر التي ما عادت دالة على الأمن والاستقرار بل على الصراع المتواصل، وتنتظم مكونات الفضاء بدء من الزائر فالشام-بيروت ثم باريس وفيينا، ولكل مكان مميزاته ودلالاته في الرواية. لينتهي الفصل الثاني من هذا العمل المتواضع بالمسار السردي حيث تم تقطيع الرواية إلى ست مقاطع لكل منها خاصياته.

إن هذه الخصائص تجعل من رواية "الأسود يليق بك" رواية لها القدرة على إضاءة السياق السوسيوثقافي والبعد السياسي في فترة كانت فيها الجزائر تحيا في حصار وصراع.

قائمة المصادر والمراجع

1/ المصدر:

- رواية "الأسود يليق بك" أحلام مستغانمي – هاشيت أنطوان – 2012

2/ المراجع المعتمدة في البحث:

- في الخطاب السردي نظرية "كريماص" – محمد الناصر العجيمي – الدار العربية للكتاب – 1991
- السيميائيات السردية – سعيد بنكراد – منشورات الزمن – 2001
- عالم الفكر العدد 3 المجلد 35 – محمد بادي و سعيد بنكراد - يناير – مارس 2007
- مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية – تأليف: جوزيف كوريتيس – ترجمة: جمال حضري – الدار العربية للعلوم ناشرون.
- سيميائيات الكلام الروائي – محمد الداهي – شركة التوزيع والنشر ط1-2006
- سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدلائل) – طائع الحداوي – المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1 – 2006
- التحليل السيميائي للخطاب الروائي – عبد المجيد النوسي – شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء.
- درس السيميولوجيا – رولان بارت – ترجمة: بنعبد العالي- دار توبقال الدار البيضاء ط3 – 1993
- السيميولوجيا بقراءة رولان بارت – وائل بركات – مجلة دمشق المجلد 18 العدد الثاني 2002

الفهـــرس

كلمة شكر 4
إهـــــداء 5
مقـــــدمة 7

الفصل الأول: السميائيات السردية –التأصيل النظري-

أولا: مفهوم السميائيات	10
- محاولة للتعريف	11
- السميائيات عند سوسير وبارث وبورس	11
1- السيميولوجيا السوسيرية	12
2- السيميولوجيا البارثية	13
3- السيميوطيقا البورسية	15
ثانيا: السميائيات السردية	17
1- الروافد والخلفيات	17
2- المكاسب	19
3- الرهانات	20
4- الجديد	21
ثالثا: علاقة السميائيات بالخطاب السردي	23
رابعا: البنية الخطابية بوصفها مبدأ منظما عن كريماص	25
1- المستوى السطحي	25
- البعد السردي	25
← النموذج العاملي نظام قائم بذاته	26
← التحريك	31
← الكفاءة	32
← الإنجاز	32
← الجزاء	32
- البعد الخطابي	32
2- المستوى العميق	33
خامسا: العبارة والمحتوى في السميائيات السردية	36

الفصل الثاني: الأسود يليق بك نموذجا

أولا: دراسة العنوان	43
1- على المستوى الأيقوني التشكيلي	43
2- على المستوى الصوتي	43
3- الإضمار السياقي	44
ثانيا: المكون التصويري للرواية	47
1- المسارات التصويرية لـ هالة الوافي	47
- المسار التصويري الأول	47
- المسار التصويري الثاني	48
- المسار التصويري الثالث	48
- المسار التصويري الرابع	49
2- المسارات التصويرية لـ طلال هاشم	49
- المسار التصويري الأول	50
- المسار التصويري الثاني	50
- المسار التصويري الثالث	51
- المسار التصويري الرابع	51
3- المسار التصويري لـ مقدم البرنامج	52
4- المسار التصويري لـ مصطفى	52
5- المسار التصويري لـ العم	52
6- المسار التصويري لـ الجد	53
7- المسار التصويري لـ الأم	53
8- المسار التصويري لـ نجلاء	53
ثالثا: سميائيات الزمن في الرواية	54
رابعا: سميائيات الفضاء في الرواية	56
- ترسيمة الفضاء	56
خامسا: المسار السردي في الرواية	60
- المقطع الأول	60
- المقطع الثاني	63
- المقطع الثالث	65
- المقطع الرابع	66
- المقطع الخامس	67
- المقطع السادس	68
الخاتمة	71

قائمة المصادر والمراجع	74
الفهرس	75