الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كليـة الآداب و اللغـــات
قسم الآداب واللّغة العربية

سيميائية الشخصية في روايات واسيني الأعرج "المخطوطة الشرقية، أصابع لوليتا، مملكة الفراشة" أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه "ل.م.د" في الآداب و اللّغة العربية
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
أمينة أونيـس

إشـراف الأستاذ الدّكتور:
أحمـــــد مـــداس

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	جمال مباركي	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	أحمـــد مداس	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقرّرا
03	علي بخوش	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
04	عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
05	سامي الوافي	أستاذ محاضر	أم البواقي	عضوا مناقشا
06	رزيقة طاوطاو	أستاذ	أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018–2019م /1440–1441 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شکر وتقدیر

شكر وتقدير

أتقدّم بشكر خاص إلى الأستاذ الدّكتور الفاضل

"أحمـــــــــــد مـداس"

على مرافقته لي في إنجاز هذا البحث والإشراف عليه

وإفادتي في كل صغيرة وكبيرة لإتمام هذا العمل.

كما أشكر الهيئة التدريسية كافة

قسم الآداب واللّغة العربية بجامعة بسكرة.

ثبت المختصرات

ثبت المختصرات:

المختصرات	العبـارة
ب. س	برنامج سردي
م.س	ملفوظ سردي
O / مو	موضوع
ذ / S	ذات
n	اتصال
u	انفصال
←	تحوّل
⇐	نتيجة
=	يماثل
ج	جزء
م	مجلد
ص	صفحة
ص ن	الصفحة نفسها
تح	تحقيق
مرا	مراجعة
ط	طبعة
دط	دون طبعة
دت	دون تاريخ

مقدّمة

يتشكّل النّص الروائي من شبكة علاقات وبنى مختلفة تستدعي آليات معينّة لفكّ معضلات تشكّله، بدءًا بعناصره الجزئية وانتهاء بمحمولاته الدلالية، بيد أنّ لكلّ نص خصائصه المميّزة التي تخضع لتقنيات معيّنة دون أخرى، ولهذا استوعبت الرواية كمّاً هائلا من الدراسات المُحايثة بصفة عامّة والبحوث السيميائية بصفة خاصة؛ إذْ تُعتبر المقاربة السيميائية من بين أكثر المقاربات المنتشرة لتحليل أشكال الخطابات، كما اتّخذت مدرسة باريس السيميائية مجموعة من الآليات التحليلية التي تُخضِع النّص السردي لميكانيزمات تستدعي حضور العناصر السردية الأخرى والتحامها في بعضها البعض من أجل تبيان طريقة تشكيل معنى الرواية.

ركّز رائد مدرسة باريس السيميائية "ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julian Greimas" على عنصر الشخصية، فمنحها دينامية وتطويعا من خلال إدخالها ضمن مسارات سردية وخطابية، وعبر تنويع أفق اشتغالها ومنحها حرية التمثّل في أيّ وحدة دلالية قابلة للتحليل، تأتي أهمية البحث في أنّه لم يلجأ إلى تكرار المواد التنظيرية بقدر ما حاول الغوص في الجانب التطبيقي، وعلى هذا الأساس استند البحث في التطبيق السيميائي إلى ثلاث روايات للروائي الجزائري "واسيني الأعرج" وهي: المخطوطة الشرقية (2002)، مملكة الفراشة (2013) أصابع لوليتا (2014)، فحمل البحث عنوان:

سيميائية الشخصية في روايات واسيني الأعرج

(المخطوطة الشرقية، أصابع لوليتا، مملكة الفراشة).

أنموذجا

ويطرح هذا الموضوع إشكالية أساسية هي:

– كيف تسهم الشخصية سيميائيا في تشكيل المعنى السّردي العام للنّص الروائي؟

تتفرع عن هذه الإشكالية عدّة تساؤلات هي:

– كيف يتجسّد موقع الشخصية سيميائيا من خلال السرد الروائي؟

- ما الأبعاد السيميائية المُحدّدة انطلاقا من علاقة الشخصية بالمكوّنات السردية؟
- إلى أيّ مدى ساهم البرنامج السردي والبنية العاملية في تفعيل دور الشخصية وتبيان أثرها في تشكّل المعنى؟
- كيف يسهم المستوى الخطابي بتمفصلاته المختلفة في تحديد العلاقات الدلالية المشكلة للنّص السردي؟

تكمن أهمية الموضوع في ضرورة استحداث طرق التحليل التي تتباين من باحث إلى آخر كما أنّنا في هذا المقام مجبرين على تجاوز الهيكل النظري، إلى التعمّق في الفحوى التطبيقي عبر مقاربات سيميائية تجمل أهمّ العناصر التي تتكئ عليها الرواية في عملية التحليل السيميائي، لأنّ هذه البحوث موجهة بالدرجة الأولى إلى لطلبة الذين يقعون في لبس التطبيق وعسر ترجمة وفهم المنهج بالشكل الصحيح.

كما كانت ولا تزال الروايات الجزائرية حقلا خصبا لمختلف الدراسات النسقية التي تعنى بطريقة كشف تشكل المستور من المعاني، والتي تستدعي بالضرورة غوصا ممنهجا يختص بتشريح بناها والوصول إلى التأويل، بهذا نسهم في إنتاج مقاربة مستحدثة يكون أساسها نموذج جزائري يضاف إلى المكتبة البحثية.

وللإجابة عن هذه التساؤلات سيأتي البحثُ مُؤسّساً على بابين، يتضمّن كلّ باب فصلين تمازجت الدراسة فيهما بين التنظير والتطبيق في الآن ذاته.

فجاء الباب الأوّل بعنوان: **الشخصية في المكوّن السردي**، واحتوى على فصلين عُنوِن الفصل الأوّل منه بـ: **الشخصية والبناء السردي في روايات واسيني الأعرج**، وتناول هذا الفصل مدخلا نظريا وضّحت فيه علاقة الشخصية بالسرد وبالسيمياء، كما أحاط بأهمّ النّقاط التي وضعها "الجيرداس جوليان غريماس" بخصوص برنامجه السردي، انتقالا إلى علاقة الشخصية بالاسم وبالحواس.

أمّا الفصل الثاني من الباب الأوّل فكان عنوانه: **علاقات الشخصية السردية**، حيث أحالت الدراسة على علاقات الشخصية بالعناصر الأخرى المكوّنة للنّص السرديّ وهي: الزمان، المكان، الفضاء، الحدث.

ثمّ يتجلّى الباب الثاني تحت عنوان: **التحليل السيميائي للبرنامج السردي**، وقد قُسِّم إلى فصلين، فحُدّد عنوان الفصل الأوّل منه بـ: **المسار السردي في روايات واسيني الأعرج**، حيث تضمّن دراسة دقيقة للبرنامج السّردي وللبنية العاملية، منه تجلّت آلياتهما السيميائية بدّقة حسب ما نصّ عليه غريماس.

ليليه الفصل الثاني من الباب الثاني بعنوان:**المسار الخطابي في روايات واسيني الأعرج** الذّي جسّد عناصر المسار الخطابي والمتمثّلة في: الأدوار التصويرية والموضوعاتية التي تُحيل على مفهوم التشاكل، ثمّ ينتقل إلى المربع السيميائي، وكذا الأدوار الانفعالية للشخصيات.

وانتهاء بخاتمة جمعت أهمّ النتائج المتوصّل إليها.

ولقد اعتمد البحث في تحليله على بعض الآليات السيميائية السّردية المستمّدة من طروحات مدرسة باريس السيميائية، التي جسّدها رائد المدرسة "ألجيرداس جوليان غريماس" المُتعلّقة بالشخصية، وأنماطها، وعلاقاتها، وكذا أدوارها العاملية والموضوعاتية والانفعالية.

إنّ المتصفح للنتاج السيميائي العربي والغربي يجد مجموعة كبيرة لا يستهان بها من الدراسات النظرية والتطبيقية التي تُعنى بتفسير وجود الشخصية السيميائية، وقبل البدء في التحرير لا بد من الاطلاع على البحوث السابقة من أجل خلق مسارنا الخاص الذّي يمزج بين تصور المشهد السيميائي ورسم المخطط التطبيقي المناسب للمدونة، فاستند البحث على قائمة من المصادر والمراجع لعلّ من أهمّها:

سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى / شخصيات النص السردي، عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، محمد الدّاهي: سيميائية السرد / محمد الناصر

العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس (Greimas)، نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، نعيمة سعدية: التحليل السيميائي والخطاب، أ.ج غريماس وجاك فونتنيي: سيميائيّات الأهواء، وغيرها من المراجع المهمّة: العربية والمترجمة.

وكأيّ بحث واجهتنا مجموعة من الصعوبات لعلّ أهمّها: صعوبة العثور على المراجع السيميائية باللّغة الفرنسية، وكذا عُسر نقل مضامينها إلى اللّغة العربية، إضافة إلى صعوبة الموضوع في حدّ ذاته؛ إذْ إنّه لم يتناول الشخصية من منظورها البسيط بل توغل وتطلّع إلى المستجدات التنظيرية، دون إغفال اختلاف المصطلحات السّردية وصعوبة ترتيب العناصر السيميائية، واختلاف طرق التحليل فكلّ باحث يُنظّر ويُطبّق حسب فهمه الخاص.

وفي الأخير أوّجه امتناني إلى الأستاذ الدكتور "**أحمـد مـداس**" الذّي أشرف على هذا البحث وكان لي نعم المساعد والموّجه.

نوقشت يوم: 04 فيفري 2020

الباب الأوّل: الشخصية في المكوّن السردي

الفصل الأوّل: الشخصية والبناء السردي في روايات واسيني الأعرج.

الفصل الثاني: علاقات الشخصية السردية

يتناول الباب الأوّل من الدراسة تحديد وضعية الشخصية داخل المكوّن السردي، وقبل تطبيق آليات أبحاث مدرسة باريس السيميائية لابد من تحديد الشخصيات الفاعلة داخل الروايات، وتصوير وضعيتها وكذا وصف ما يحيط بها من عناصر مساهمة في تكوين النّص السردي.

سيدرس الفصل الأوّل من الباب الأوّل مفاهيم سيميائية عامة بطريقة مختصرة، كما سيبيّن العلاقة بين المصطلحات المفتاحية الثلاثة: الشخصية، السرد، والسيمياء، ويتمّ ربطها بالمفاهيم السيميائية التي طرحها "ألجيرداس جوليان غريماس" في منجزه السيميائي، وسيشير أيضا إلى العلاقة بين الشخصية واسمها، وبين الشخصية ودور الحواس في تفعيل أدوارها الأولى ضمن النسق السردي العام.

أما في الفصل الثاني من الباب الأوّل فستُحدَّد الشخصية انطلاقا من المكوّنات السردية التي تكمّلها من أجل تحقيق مواضيعها القيمية، وهي: الزمن، المكان، الفضاء، الحدث.

وبهذا يحيط الباب الأوّل بجوانب الشخصية والمكوّنات المساندة لها للكشف عن طريقة تكوّنها و تجلّي دلالتها داخل إطار سيميائي مغلق.

الفصل الأوّل:
الشخصية والبناء السردي في روايات واسيني الأعرج

I. الشخصية/ السرد/ السيمياء:

1. بين السيمياء والسردية.
2. الشخصية سرديا/ سيميائيا.
3. برنامج غريماس السردي.

II. الشخصية/ الاسم:

1. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية المخطوطة الشرقية.
2. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية أصابع لوليتا.
3. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية مملكة الفراشة.

III. الشخصية/ الحواس:

1. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية المخطوطة الشرقية.
2. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية أصابع لوليتا.
3. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية مملكة الفراشة.

تُحدّد خطوات دراسة الشخصية انطلاقا من تواجدها داخل النّص الروائي أوّلا ومن خلال ربطها بآليات التحليل السيميائي ثانيا، لأنّ الجزيئات الحكائية المرتبطة بالملفوظات السردية المنتقاة للدراسة تتبني لِتُحقّقَ تكامل النّص السردي، والشخصية عبارة عن وحدة ضمن جزء مرتبط بملفوظ داخل إطار كلّي مغلق تستدعي بحثا على مستوى وجودها الأولي، وتحليلا متعلقا بتحوّلها النهائي، ولفكّ مضمرات الخطاب السردي المرتبط بالوجود السيميائي لا بد من إمعان النظر حول تشكّل الشخصية وعلاقاتها الداخلية (المكوّنات السردية) والخارجية (الآليات المتّبعة).

I. الشخصية/ السرد/ السيمياء

يتخذ السرد من السيمياء -في تجلياته المتمحورة حول كشف طرق تشكّل المعنى ودلالاته- تصوّرات حية تُمارس تجلٍّ لآلياتها، كما أنّ السيمياء تنفذ إلى عمق النّص السردي فتُجري عملية تطويع لمعطياتها اتجاه هذا النّص، فمن غير الممكن استيعاب النّص السردي الواحد لعدد من الميكانيزمات المنبثقة عن تيارات مختلفة، فتتزاوج الآليات السيميائية مع الممكنات السردية باستعمال اللّغة من أجل طرح أفق سيميائي/سردي يولّد رؤية تحليلية محايثة حداثية.

1. بين السيمياء والسردية:

السيمياء هي ذلك «الاندفاعُ بالأشياءِ والظّواهرِ لِتَتَجلّى "علاماتٍ مشفَّرة" قابلة للاستقْصاء والاستِبصار، ونظيره علم فكّ التَّشفير على مستوى القراءة والتأويل»[1].

كما عرّف فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure «السيميائية على أنّها علم يتمحور حول دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[2]. لهذا فإنّ «التطوّر السيميائي

1– خالد حسين، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق–سوريا، ط1، 2008 ص: 19.

2 – Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, *É*dition de Seuil, Paris, France, 1972, p116.

الذّي يحدث في اللغة يحول دون معرفة ما يريد أن يقوله الكاتب في بعض الأحيان، وتحليل هذه المقدرة على الأداء، والتعبير، سيظل تحليلاً مشكوكاً بصحته ما لم نعثر على البداية الملائمة لذلك، فدراسة الألفاظ معزولة عن السياق عملية تنطوي على مخاطر كثيرة للباحث اللغوي. والسيميائية ميدان من ميادين البحث التجريبي الصعب. الذّي استطاع أن يحقق بعض المحاولات التي تقول شيئا جديرا بالاهتمام تجاه الموضوع الذي يحتاج في نظرنا إلى تحليل عميق»[1].

انبثقت الدروس السيميائية السردية -بصفة عامة- من ينابيع لسانية جسّدها " سوسير" من خلال ثنائيات الدال والمدلول فتأثر "ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien GREIMAS"[2] باللسانيات، وقد جسّد منجزه السيميائي في «محاولة إيجاد نحو للسرد على نمط النحو اللساني»[3]، إلاّ أنّه لا تظهر صورة النحو اللساني في محطّات البحث على شكل عناوين معيّنة وإنّما يُستخرج ذلك من خلال التحليل وتحديد الأسماء والأفعال والحروف داخل الملفوظات السردية والدالة على شيء معيّن وعلى صورة حدّدها العنوان الفرعي مسبقا.

ولما أراد "غريماس" رسم نحو سردي على مقاس النّص الروائي اشترط الأخذ بمبدأين هما:«أوّلا الاستقراء الذي يرمي إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (المقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا

1- جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1986، ص:57-58.

2- الجيرداس جوليان غريماس (1917-1992)، ولد في تولا (روسيا) من أبوين لتوانيين و توفي في باريس، من مؤلفاته: من المعنى 1 و 2 ، السيميائية والعلوم الاجتماعية، قاموس الفرنسية القديمة، السيميائية القاموس المنطقي لنظرية اللغة بالاشتراك مع جوزيف كورتيس، **ينظر: هيام كرديه، معجم الألسنية (في الغرب)، منشورات الجامعة اللبنانية، لبنان، ط1، 2011، ص: 189-190.**

3- محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، منشورات ضفاف، الرياض، المملكة السعودية، ط1، 2013، ص:69.

الواقع، ثانيا:التحليل الذي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب من مكوّنات المدونة»[1] وبهذا يكون قد أجرى توازنا بين معطيات الرواية وبين ميكانيزمات التحليل السيميائي التي اقترحها، وهو يطبق هذين الشرطين عند استخراج العوامل السردية التي ينبني عليها النّص السردي.

وقد تأتّى مشروع غريماس السّردي بناء على جهود كل من "فلاديمير بروب Vladimir Propp"[2] وهذا من خلال مؤلفه الشهير "مورفولوجية الحكاية العجيبة الروسية Morphololologie du conte merveilleux Russe" والذّي أولى عناية خاصة بالوظيفة كما استمد "غريماس" أبحاثه أيضا من خلال دروس "ايتيان سوريو Souriau "[3] في حديثه عن الشخصية المسرحية.

تُعدّ السيميائية «علما يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل والأنتروبولوجيا وغيرها. بالإضافة إلى أنّ موضوعها

1- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّرديّ، نظرية قريماس (GREIMAS)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991، ص:29.

2- خصص بروب كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي مستقل هو الحكاية الخرافية أو حكايات الجان، وترجع أهمية هذه الأبحاث إلى أنّها ربما كانت المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي، **ينظر: نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، دط، دت، ص:16.**

كما لخص حميد الحميداني مشروع "فلاديمير بروب" في ما يلي:

أ.إنّ العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها انجازها. ولهذا فإنّ الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

ب.إنّ عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما يكون محدودا.

ج.إنّ تتابع الوظائف متطابقٌ مع جميع الحكايات المدروسة.

د.جميع الحكايات العجيبة تنتمي -من حيث بنيتها- إلى نمط واحد.

ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1991، ص:24.

3- وقد ركّز "إتيان سوريو" على «الدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع باقي الشخصيات، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر» **ينظر: وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر- بسكرة، الجزائر،2006، ص:73.**

غير محدَّد في مجال معرفي بعينه، من حيث كونها تجعل من كلّ مجالات الفعل الإنساني وأنشطته محط اهتمامها، ممّا جعلها تغدو أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى»[1]، بالرغم من تباين النظريات السيميائية فهي تتفق تارة وتختلف تارة أخرى في الانطلاق والتأصيل وكذا ميادين الدراسة.

إلاّ أنّ طرح غريماس يُسهم في«تشييد نظرية شاملة يمكن بمقتضاها تحليل مختلف الخطابات البشرية كيفما كانت تجلياتها وكيفما كانت المواد الحاملة لها»[2]، أي أنّ مجال اشتغالها واسع وهي تصلح للتطبيق على الأنماط النثرية والشعرية وحتى الصورية.

سنحاول حصر الدراسة في نظرية "غريماس" بالرغم من «استعصاء أصول هذه النظرية على الحصر والرصد في جوانبها، بسبب تعدّدها – الأصول– وتنوعها وتداخلها»[3].

تُعنى نظرية غريماس بالسرد خاصة، وهي تتميّز «بشموليتها في التصور وعمقها في التحليل، وقدرتها على النفاذ إلى باطن النص من خلال الكشف عن آليات انتظامه، وتحديد القواعد المتحكمة في تنظيم مستوياته»[4]، عبر سلسلة من المراحل والآليات التي تنطلق من الشخصية واسمها مرورا بأفعالها المساهمة في تكوين البرامج السردية التي تحكمها متواليات زمانية ومكانية، صعودا إلى أسباب الفعل التي تُرد إلى العامل النفسي غالبا؛ ما يقودنا إلى الدفع الاستهوائي المنوط بالشخصية. أي لا بد من إجراء دراسة محايثة تنص على تفكيك النّص إلى وحدات تشتغل داخل نسق داخلي من أجل تفجير الدلالات الداخلية، دون اللّجوء إلى السياقات الخارجية.

1– قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص: 18.

2– المرجع نفسه، ص:158.

3– المرجع نفسه، ص:20.

4– المرجع نفسه، ص:21.

يستند التحليل السردي السيميائي أثناء قراءة النص «بصفة خاصة على الملفوظ، أي على الحكي باعتباره قصة، أي النظر إليه كمجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها وبعبارة أخرى، فإنّ الأسئلة التي يطرحها رواد هذا التيار، ليست: ماذا يقول النص؟ ولا: من قائله؟ ولكن: كيف يقول هذا النص ما يقوله»[1]، بمعنى العودة إلى المرجعيات والخلفيات والأفكار التي تحكم وجود النّص.

2. الشخصية السردية:

تعدّ الشخصية من أهمّ العناصر الأساسية التي تمنح الرواية كياناً متوازناً، من خلال أدوارها المتعدّدة ووظائفها التي تمتد عبر النّص السردي وتتجاوزه إلى ما وراء فهمنا البسيط فاقتضت أن تُصاغ بطرق تستدعي قراءات على صعيد البناء الداخلي والدلائلي بُغية الوصول إلى طرق تَكَشُّفِ المعاني وذلك بتطبيق ممارسة سيميائية مؤسّسة على عدّة خطوات ارتأى البحث أنْ يوظفها بما يليق والنصوص السردية المقيّدة للدراسة.

يُجري البحث في هذا الفصل استقراء لأسماء الشخصيات المتداولة على مدار المتون الروائية المقدمة للدراسة وذلك لمعرفة دلالاتها وأبعادها، وبعد دراسة الأسماء لا بد من المرور على الحالة الحسّية للذوات المتمثّلة من أجل استنطاق مكامنها، لأنّ الحواس تُسهم في تكوين الموضوعات التي تشتغل عليها أدوار الشخصيات وأفعالها ونفسياتها في الفصول اللاحقة.

تُمارَس العملية السردية ضمن نطاق محايث، يجمع بين أركان النّص الإبداعي، من أجل تكوين دلالاته، وهذا«التجلي الخطابي للسردية ليس سوى إدماج للمكون الدلالي داخل موضوعات سردية هي إفراز للنحو السردي، رغم طبيعته التوزيعية وتبلوره كشكل للمضمون وليس كمادة له»[2]، والشخصية بوصفها العنصر الأساس الذّي تتشكل داخل مداراته العناصر

1– قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:21.

2– Algirdas Julien GREIMAS, Du Sens 2, Essais Sémiotique, Editions Du Seuil, Paris,1983, p.62.

الأخرى المكوّنة للنّص، فترسم أبعادها انطلاقا من هذه الشخصية التي منها يستمدّ كل مكوّن وجوده ودوره المنوط به.

تتكوّن الشخصيات السردية من ممثلين يقومون بأدوار تيماتيكية وعاملية اقتضت دراسات دلالية لكشف العلامات المنبثقة داخل الإطار السردي، كما أنّهم «يتسمون بالخاصية الفردية وباسم علم، وينجزون مجموعة من الأدوار التيماتيكية والعاملية التي تُسهم في تسريع وتيرة السرد والخطاب، ضمن تلوين ثقافي وإيديولوجي خاص. ويمكن أثناء الحديث عن الشخصيات أو الممثلين اللّجوء إلى تحليل بنية الوصف، والحديث عن الشخصية من خلال الدال والمدلول»[1]، وغيرها من الآليات السيميائية التي تبرز حسب الحاجة.

تُبنى الشخصية ضمن «النّص الثقافي العام بأبعاده المتعددة من جهة، وتحيل من جهة ثانية على السنن الخاص بالمتلقي، إنّ بناءها ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع أو مزاج المتلقي، بل هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود، ولا يمكن أن تتشكل ككيان فنّي إلاّ من خلال هذه القيود، وهذه القيود هي في الأصل حمولة دلالية محتملة، ويقوم النّص باعتباره سلسلة من الأفعال الممكنة القابلة للتحقّق من خلال سيرورة القراءة، بتخصيص هذه الحمولة عبر نفيها أو إثباتها أو بلورة حمولة مضادة»[2].

وللتمكّن من قراءة النّسق السردي بعد عمليه الفصل، لا بد من التركيز على الدلالات الدقيقة المكوّنة لكل مادّة انطلاقا من التكوينات البسيطة التي تشكّل المعنى العام الذّي يقود إلى الشخصيات التي «يتأسس عليها "الفعل" جوهر البنية السردية للخطاب، كأن يحدّد المقطع من خلال الحضور المكثف لشخصية ما على حساب شخصيات أخرى»[3]. لأنّ أفعال الشخصيات

1– جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء، دار نشر المعرفة، الرباط–المغرب ط1، 2003، ص: 122.

2– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش– المغرب، ط1، 1994، ص:77.

3– نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2011. ص:28.

مرتبطة بهيكلها ومكوّناتها الفيزيولوجية والنفسية، ومرتبطة بفكرة النّص، لهذا فإنّنا لن نستطيع الاستغناء عن أيّ مكوّن طالما أنّه يتعلق ببنية الشخصية وبتكوين البرنامج السردي كلّه.

بالرغم من الالتباس الذّي كان يشار لمفهومي "الشخص" و"الشخصية" إلاّ أنّ الدراسات الحداثية فصلت بشكل واضح بين هذين المفهومين:

جاء في معجم لسان العرب أنّ «شخص: الشَّخْصُ: جماعةٌ شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشُخوص وشِخاص»[1].

كما «اعتبر الشخص personne إنسانا من دم و لحم، ينبض في الواقع بالحياة والحركة ويحيل على عالم مرجعي مادي محسوس، بينما الشخصية personnage في المقابل ماهي إلا كائن ورقي تخييلي، وقد صنعه المبدع ليتواصل مع متقبل افتراضي وخيالي بدوره»[2].

أمّا في السرد فقد تمحورت القصص والحكايات منذ جذورها الأولى على عنصر الشخصية وكانت الأبحاث «الشكلانية والبنيوية والسيميائية قد تجاوزت مفهوم الشخص والشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل وعوضت الأحداث بالوظائف، بينما استبدلت الشخصيات بالحوافز أو العوامل والفواعل كما عند فلاديمير بروب، وإيتيان سوريو، ورولان بارت، وكلود بريمون، وتوماشفسكي، وتزفيتان تودوروف، وكريماص»[3].

تُبنى الشخصية «تدريجيا بواسطة عناصر مبثوثة طيلة النص، بحيث لا تتم صورتها النهائية إلا في الصفحة الأخيرة من الأثر»[4]، لأنّها تخضع لمجموعة من التحوّلات على مستوى الأحداث والأمكنة والأزمنة، كما أنّ الشخصية التي يختارها الروائي من أجل نشر أفكاره

1- الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر-بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة:شخص، م:3، ص:406.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص:113.

3- المرجع السابق، ص:115.

4- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ج:1، دارالجنوب، تونس، ط2، 2015، ص:136،
ينظر أيضا: جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:138.

لا بد أن تتخذ أبعادا عديدة فهي « ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تحيل عليه»[1]، وهذا ما يُفسّر تلك الومضات والتقاطعات التي تُباغت العقل وهو في حالة قراءة النّص بإحالات موجودة في الواقع سواء لأحداث أو أمكنة أو أسماء شخصيات.

تقف الدراسة على تحليل علامي لروايات: "المخطوطة الشرقية"، "مملكة الفراشة" و"أصابع لوليتا" للروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، وسيركز هذا التحليل على بعض الآليات السيميائية التي وضعها رائد السيميائيات الحديثة "ألجيرداس جوليان غريماس" الذّي تمكّن من وضع إجراءات عملية يستند عليها البحث في عملية التحليل السيميائي، والتي تمخضت من جهود مدرسة باريس السيميائية[2] في تحليل النصوص السردية.

تُجبر الرواية القارئ على اقتحام عالمها من أجل طرح تصوّرات ومعان تساهم في تكوين النّص عبر محطات زمانية أو مكانية، فالعالم السردي هو« ذلك العالم المصرح به من طرف المؤلف، وهو عالم لا يقدم حالة من الأشياء، بل يقدم متتالية من حالات الأشياء»[3] ولا يُمكن اعتبار العالم السردي متنا إلاّ باكتمال متتالياته، ومراحله المرسومة من طرف المؤلف، والتي يساهم القارئ في كشفها لاحقا، عبر عمليات مؤسسة على دعائم تمخض الآليات السيميائية.

1- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيّل و بنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت – لبنان، ط1، 2011، ص:44.

2- تمخضت مدرسة باريس السيميائية من جهود رائدها "ألجرداس غريماس A.J.Greimas" من خلال مؤلفاته "الدلالة البنيوية "(1966) "في المعنى" (1970)، وفي المعنى2" (1982)، كما يمثّلها كلٌّ من جوزيف "كورتيسJ.courtés " ميشال أريفيM.Arrive" و"جان كلود كوكيJean claude coquet" و"كلود شابرولChabrol"، وكان يهتم رواد هذه المدرسة بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النّصوص العديدة، غير أنّها أسست نموذجها النظري ابتداء على الخرافة والحكاية الشعبية مستثمرة العمل الهام لـ:"فلاديمير بروبV.Propp" في "مورفولوجية الحكاية الخرافية" ثم استدراكات "ليفي ستروس C.Levistraus " وغيرهما، لتتفتح المدرسة بعد ذلك على حقول معرفية أخرى، مثل سيميائيات الأهواء مع "جاك فونتاني" "J.Fantanille" ونظرية الكوارث مع "روني طوم R.Thome" و"جون بيبيتو كوكوردا J.P Cocorda" ومفهوم التشاكل Isotopie مع "فرنسوا راسيتي F.Rastie"، **ينظر: عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات السردية، دار القروين، المغرب، ط1، 2008 ص:33.**

3- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبادة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010 ص:131.

يسعى البحث لتحديد عنصر الشخصية ومكوّناتها ودلالاتها المختلفة، وعلاقتها بمختلف حيثيات المتن، فهي المكوّن الأساس الذّي منه تستمد عناصر البناء السردي حيويتها وفاعليتها ووجودها داخل البرنامج السردي ، كما أنّها تعطي القيمة للفعل الذّي تمارسه، بدءا من اسمها وانتهاء بوظائفها وأبعادها المؤوّلة.

3. برنامج غريماس السردي:

تمكّن "غريماس" من وضع نظرية شاملة للأنواع السردية بفضل نور سابق احتذى به هو نور النظرية الوظيفية البروبية -كما ذكرنا سابقا- فقد قام «بإضافة تصحيحات لازمة، وصل من خلالها إلى اختزال وظائفه من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل، كونه يرى وجود خلل في تعريف الوظيفة عند "بروب"»[1]، لأنّ «التعريف الذّي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تتحدّد من خلاله شخصية ما. وتتحدّد الوظيفة تبعا لذلك من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية»[2].

ولأنّ الفعل أساس الوظيفة فإنّ "غريماس" يواجه تناقضا بين وظيفتين: «فإذا كان رحيل البطل، باعتباره شكلا من أشكال النشاط الإنساني، يُعدّ فعلا أي وظيفة، فإنّ النقص (Manque) لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه كوظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا»[3].

وهكذا يخلص "غريماس" إلى أنّه «عوض الحديث عن الوظيفة، يجب الحديث عن الملفوظ السردي»[4]، ومنه دراسة العوامل داخل هذا الإطار بوصفها محركة النّص السردي ومكوّنة له، والتي تطرح أبعاداً مختلفة داخل السياق السيميائي، لأنّه بعد استخراجها وعزلها سيأتي دور البحث عن المعنى المكتنز وراء تلك العوامل التي تختلف طريقة ظهورها، وتواترها واشتغالها.

1- سامي الوافي، مدرسة باريس السيميائية (دراسة في المنهج)، منتدى مناهج النقد الأدبي، تاريخ النشر:22 يونيو 2010 على الساعة 6.20،manahijnaqdia.3oloum.org

2- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:21.

3- المرجع نفسه، ص:21.

4- المرجع نفسه، ص ن.

وفي هذا الصدد لا بد من الفصل بين العوامل والممثلين:

• **العامل (Actant):** حسب تعريف "محمد مفتاح" العامل هو «اندماج "أنا" في المقال أو لا اندماجه ليحل محله غيره من الضمائر الأخرى»[1]، أي الشخصية المجردة التي تضطلع بأدوار عاملية من أجل ممارسة وظائفها، والعامل بتعريف "يمنى العيد" «يدل على الكائن أو الموضوع الذي يشارك بشكل ايجابي أو سلبي، في فعل الفعل»[2]، بصورته البسيطة أو المركبة.

كما أنّ العامل «مفهوم أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية، فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة، إنه يعادل مفهوم الوظيفة»[3]، وهو الذّي يربطها بالموضوع المباشر لموضوع القيمة، ويساهم مع غيره من المتواليات المشكلة للوظائف في عملية تشكيل البرامج السردية التي منها تُصاغ الدراسة السيميائية.

والعامل بمفهوم "غريماس" هو: «وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي»[4]، فهو تجلٍّ طبيعي على مستوى المتن، يتشكّل من خلال رؤية المبدع الخاصة، فيكون: إنسانا، حيوانا، شيئا، ذكرى، مكاناً، زماناً، أو حتى أفكاراً من أجل تحقيق التضارب الذّي يغذّي النص ويفتح أبواب المحايثة، من خلال استئصال هذه الجزيئات وعزلها، ثمّ تقديمها مجدّداً وتفسير علاقتها ببعض ومدى فاعليتها وفاعلية آليات المنهج السيميائي في تكوين الدلالة المنوطة بالنّص السردي المقدّم للدراسة.

• **الممثِّل (Acteur):** تعرّفه "نادية بوشفرة" على أنّه «الشخصية في كامل صفاتها وصورها، كما هي ظاهرة في النّص»[5]. بسيطة كانت أو مركّبة. وهو أيضا «تلك الصورة

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط3، 1992 ص:151.

2- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 322.

3- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:65.

4- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص:19.

5- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008، ص:46.

الناقلة لدور عاملي على الأقل، يُحدّد وضعية داخل البرنامج السردي، و لدور تيمي[1] يحدد انتماءه إلى مسار صوري»[2].

من خلال مفهومي العامل والشخصية ممثلا صرح الأنموذج العاملي، ولبنته الأساسية المكوّنة للبنية السطحية داخل نظام "غريماس" السردي، التي تتضمّن العلاقة السطحية بين المكوّنات الأولية، والمساهمة في الوصول إلى كيان دلالات البنية العميقة، لكن لا بد من تبيان العلاقة بينهما وتفسير أبعادهما المحتملة.

انطلاقا من المنهج الوظائفي البروبي للحكاية الخرافية الروسية الذي يعمل على «إقامة تمييز بين الفواعل (Actants) التي تنتمي لتركيب سردي والممثلين (Acteurs) الذّين تمّ التعرّف عليهم من خلال الخطابات الخاصة أين يتجلون»[3]، أي موقعهم من النّص ككل.

كما أنّ «العامل في نظر "غريماس" ليس من الضروري أن يطابق الممثل»[4] لأنّه وإنْ قام بفعل المطابقة في كلّ مرّة لم يختلف النّص عن نظيره ولم يُخلق ذلك الشرخ الذّي يقودنا لاكتشاف طريقة تشكّل معنى مغاير للمعنى الأوّل وسينتج تكرار مضامين المتواليات السردية، التي لا تنفع الباحث في التحليل السيميائي، لهذا فإنّ العلاقة بين الممثل والعامل «ليست فقط مجرد علاقة تضمن لواقعة داخل صنف، بل هي علاقة مزدوجة»[5]، لأنّه يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا بممثلين أو أكثر كما أنّ ممثلا واحدا قد يقوم بأدوار عاملية متعدّدة، متعلّقة بالمكان والفكرة، فالعامل هو: الصيغة الأوّلية المعطاة بينما الممثّل هو الصورة والدور المتعلّق بهذا العامل.

1- يفهم من الدور التيمي (Thématique) تمثيل موضوع أو مسار تيمي في شكل عاملي (المسار هو "اصطياد" يمكن أن يختزل دور الصياد، ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 237.

2- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،ص: 16.

3- عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل، الجزائر، دط، 2008، ص:24.

4- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:37.

5- عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، ص:24.

يسهم تلاحم العوامل فيما بينها وفق حركات تتابعية داخل البناء السردي، في تعميق الرؤية البنائية، وفي تطبيق واضح لمختلف المناهج التي تسعى للكشف عن الوظائف من خلال البنى العاملية ومختلف عناصر السرد الأخرى « لكن العامل يضطلع إضافة إلى دوره العاملي بدور أو أدوار غرضية، و من المفيد أن نلم بالشخصية من حيث وظيفتها أو وظائفها العاملية، ويناسب هذه الوظيفة أو الوظائف من أدوار غرضية»[1].

كما أن العوامل تسعى من أجل «وظيفة البناء وإقامة العلاقات، ولا يمكن للقارئ استخدامها إلاّ بعد معرفة جيّدة وسليمة بمختلف عناصر بنية السرد الروائي. وإلاّ جاء هذا الاستخدام سطحيا وآليا، ويبتذل العمل ويشوّه وظائف التركيب فيه كما يبتذل المنهج الذّي يدّعي اعتماده ويشوّه مفاهيم النقد الحديث»[2].

كما أنّ نظرية "غريماس" تستمد أصولها المعرفية من منابع عدّيدة ولعلّها أهمّها المنابع الدلالية التي تهتم بالمعنى وطريقة تشكّله، فهو يهتم في المقام الأوّل باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الملحقة بإنتاجها، ووسيلتها في ذلك تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكوّنة له ثمّ إعادة بنائها وفق جهاز نظري متسق التأليف.

لقد قام "غريماس" من خلال مؤلفاته الكثيرة «بتنقيح وتقعيد الدراسات التي سبقته، ولذا جاءت دراسته شبه منتهية، رغم ما يشوبها من نقائص بسيطة كما يبدو في كتابه "الدلالة البنيوية"[3]»[4].

1- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص:82.

2- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:81.

3- الدلالة البنيوية: وهو مؤلف يضم جملة من الدراسات المتصلة خاصة بالتحليل الدلالي في المستوى العميق أفرد لإعادة النظر في بعض مفاهيم "بروب" الوظيفية و صياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال و التجريد الرياضيين. ينظر: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1993، ص:7-8.

4- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:286.

وعمل خاصة على تطوير منهج "بروب" وهذا «بإضافة بعض العناصر التي استفادها من اللّسانيات وتطوّر الأبحاث اللغوية، فبنى نموذجه العاملي» [1] انطلاقا من العلاقات الثلاثة (الرغبة، التواصل، الصراع)، وهي أساس تكوّن الأنموذج العاملي، كما أسّس أربعة مراحل تنطبق على الأنماط السردية (التحريك، الكفاءة، الأداء، الجزاء)، واستغل تكوّن الشخصية وأدوارها من خلال معرفة الفعل وحالته، وبيّن أشكال التحوّل داخل البرنامج السردي.

يعتبر "علم السرد" أو "السرديات" (Narratologie) مفهوما عاما ويُقصد به «تحليل مكونات وميكانزمات المحكي»[2]، استنادا إلى المعطيات البسيطة التي تقدّمها القراءة الأوّلية (شخصيات، زمان، مكان)، وهو المفهوم الشامل لجلّ الأشكال النثرية.

أمّا البرنامج السردي (Programme Narratif) فهو «تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها، إنّه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاة»[3] وهذا هو المفهوم الإجرائي الذّي تبناه "غريماس" من خلال تطبيقاته السيميائية السردية.

لكنّ البرامج السردية تتعدّد وتتنوّع في الرواية، فهناك البرنامج السردي القاعدي وهو البرنامج العام الذّي يسير من بداية الرواية إلى نهايتها وهناك البرامج السردية الاستعمالية وهي برامج جزئية تسعى لتحقيق فاعلية البرنامج الأوّل القاعدي وهي كالآتي:[4]

1- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2010، ص:286.

2- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص:60.

3- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 148.

4- قادة عقاف، البرنامج السردي، النظرية السيميائية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت- لبنان، 2008،ع: 68، م: 17، ص:42-43.

- **البرنامج السردي الرئيسي** (Programme narratif de base):

ويسمّى أيضا البرنامج السردي القاعدي وهو أساسي لأنّ تعيين الانجازات الهادفة إلى تحقيق تحوّل رئيسي في العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع لا تتمُّ إلّا به ومن خلاله.

- **البرنامج السردي الاستعمالي** (Programme narratif d'usage):

وهو برنامج سردي سابق عن الأوّل ملحقٌ به ومُدرج ضمنه، ومُتَّخَذٌ كذريعة له؛ بحيث أنه (لكي يصل الفرد إلى الموز يبحث أولا عن العصا)، فعملية البحث (التحرّي) هذه تعتبر برنامجًا سرديًا ثانويًا مفترضًا، ولكنه ضروري للمرور إلى البرنامج الرئيسي أو القاعدي.

بيد أنّ هذا البرنامج السردي الاستعمالي «قد يتمّ انجازه من قبل الفاعل نفسه أو من فاعل آخر يقوم محلّه وينوب عنه، لذلك وجب تسميته بالبرنامج السّردي الملحق (Programme narratif annexe)»[1].

وأثناء التطبيق يلجأ البحث في بعض المحطّات إلى الاستعانة ببرامج سردية استعمالية لغياب البرنامج الرئيسي أو في انتظار توالي سلسلة من البرامج الاستعمالية للوصول إلى غاية البرنامج القاعدي، ولهذه البرامج فاعلية من خلال توفير موضوع قيمي فرعي يُحقّق عناصر السرد العامة مثل: الزمان، المكان، الأحداث، والمكوّنات السردية الخاصة، وهي تلك الآليات التي انتهجها "غريماس" في تطبيقاته على النصوص النثرية والتي سنتناولها بالتحليل في الفصول اللاحقة.

أمّا **السردية** (Narrativité) فهي «تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات ومن خلالها نميّز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية»[2]، يؤكد "غريماس" في معظم مؤلفاته أنّ السردية هي «تحويل أو مجموعة تحويلات، تحقق صلة الفاعل بموضوع القيمة وتدخل في هذه العملية برامج لا حصر لها وصور وتجسيدات، تعد بتحليل متأن للسردية

1- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008، ص:57.

2- المرجع نفسه، ص:121.

ولنظرية السرد التي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى»[1]، وهو تقريبا نفس مفهوم البرنامج السردي، إلّا أنّ السردية مفهوم شمولي والبرنامج السردي متعلّق بحكاية محدّدة.

بينما يدل الخطاب السردي على«النص المقروء في حقيقته المادية ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معينة وتستغرق قراءته وقتا معلوما كما تخضع لترتيب خطي. أمّا السردية فتحيل على النقيض من ذلك ضرب معين من القراءة وطريقة خاصة في وصف المادة وتنظيمها»[2]، وتقويضها لميكانزمات سُطّرت من قبل الباحثين في هذا المجال معتمدة في الأساس على حيثيات القص وتفاصيله باعتبارها بُنى تتجزأ ثمّ تلتحم لتشكل مدارات المحكي والتي تُستخرج من خلالها عدّة برامج سردية، قد تختلف وقد تتشابه وقد تحقّق شرخا على مستوى الأحداث فيستدعي ذلك تحليلا سيميائيا مُحايثا.

إنّ علم السرديات[3] علم واسع، انتشر بفضل طبيعة الخطاب في المحكي، كما أن هذا العلم حقّق ذيوعا من خلال تعدّد المناهج والمدارس، باختلاف النقاد والدارسين عبر مراحل زمنية عديدة، اختلفت فيها البيئة والأطر الثقافية، أمثال: "بريمون"، "تودوروف"، "بارث"، "جيرار جنيت"، و"غريماس".

ومن خلال ما سبق فإنّ غريماس قسّم مساره السردي إلى بنيتين رئيسيتين:«بنية سيميائية سردية (Structure Sémio–Narrative)، وبنية خطابية (discursive Structure) فالبنية السيميائية السردية تنقسم بدورها إلى بنيتين فرعيتين؛ بنية عميقة (Structure Profonde) (المربع السيميائي Carré Sémiotique) أي البنية الأولية للدلالة، وبنية سردية سطحية

1– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:31.

2– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1993 ص:71.

3– يختلف مفهوم السرديةNarrativité عن مفهوم السرديات Narratologie، ذلك أن هذه الأخيرة أوسع و أعقد لأنها تهتم بالمحكي جملة و تفصيلا، تتناوله من زوايا داخلية و أخرى خارجية متعددة و مختلفة، فيما نجد السردية ممثلة بجزء من كل هذه السرديات، متعلقة بالبنية الداخلية للمحكي الذي يبرز من خلال مراوحته بين الحالات و التحويلات في علاقة الفواعل بموضوعات القيمة. ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:31.

فالأولى مجردة بينما الثانية بين المحايثة والتجلي (بين بين)، أما البنية الخطابية فمتجلية متمظهرة» [1].

بينما يتموقع الأنموذج العاملي والخطاطة السردية في البنية السطحية وهي بنية عاملية (Structure Actancielle)، حيث«يُقدم النّص على مستوى البنية العاملية بوصفه سلسلة من الحالات (Etats) والتحوّلات (Transformations)، جعلت "غريماس" يقّر أنّ السردية (Narrativité) توجد في كل الأنساق الدالة. تتعلّق الحالات بالكينونة (Etre) وتعود التحولات إلى الفعل والظهور (Paraitre) »[2].

يتضّح ممّا سبق أنّ التحليل السردي قائم على توالي مجموعة من الملفوظات السردية التي تتجانس لتُشكّل متواليات سردية، كما أنّها تشتغل في إطار مغلق فتحوّل هذه الملفوظات من حالات الانفصال إلى الاتصال والعكس، فهي تتمحور حول ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل.

II. الشخصية/ الاسم:

يُسهم الاسم في معرفة صفة الشخصية، كما «يضفي دلالات معينة، ويوحي إلى ذهن القارئ. إنّه علامة لغوية، تجبرنا في سبيل تحديد دلالاتها على استحضار السياق النصي العام الذّي حوى هذه العلامة، من مقصدية خطابية وظروف إنتاجية وتوقعات مرجعية»[3]، كما أنّ الاسم سواء كان حقيقياً أو مستعاراً، يُسهم في تحديد توجه الشخصية وتكوّنها.

والاسم هو الدال الذّي يميّز الشخصية عن غيرها، كما يعطيها نصيبا وصفة من الدلالة التي تُسهم والمكوّنات الأخرى للشخصية في تحليلها وممارسة لعبة الدلائل لاستخراج المعاني ولتحديد نمط تشكلها، من خلال الأفعال التي تمارسها، لأنّه ومن خلال هذه الدراسة للأسماء نريد الوصول إلى الأفعال التي تحكم نشاط الشخصية داخل البرنامج السردي، ودراسة أسماء الشخصيات مرحلة ضرورية من المراحل الأولى التي لا بد من المرور عليها.

1- عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات، ص:34.

2- المرجع نفسه، ص:35.

3- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي و الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2016، ص:111.

لكن الروائي أحيانا يَحْرِم الشخصية من اسمها فيكفي أن يصفها بوظيفتها: النادل أو البواب، أو يذكرها وفقا لجنسها: رجل أو امرأة، وقد يفصّل أكثر فيقول عجوزا، أو امرأة خمسينية وهكذا، أي أنّ الاسم لا يكون مرتبطا دائما بالشخصية. ولا يعني حرمان الشخصية من اسمها حرمانها من إسناد أدوار مهمّة ومصيرية تُسهم في تحريك و تغيير وتيرة السرد.

وقد يُغيّر الاسم أحيانا بصفة مخالفة فيكون الاسم مستعارا من واقع ما أو من كتاب أو من شخصية تاريخية أو أسطورية، هذا وصنّف "**فليب هامون Philippe Hamon**" الشخصيات على الشكل الآتي:

- **فئة الشخصيات المرجعية (Personnages référentiels)**

هي شخصيات ذات مرجعيات موجودة سابقاً قام بافتعالها التاريخ أو الأدب أو المجتمع، يقوم المبدع باستدعائها لإحالة المتلقي على إشارة ما تساعده في فهم النّص، وهي عبارة عن «شخصيات تاريخية (نابوليون الثالث في ريش ليو عند الكسندر دوماس)، وشخصيات أسطورية (فينوس،زوس) شخصيات مجازية (الحب،الكراهية) شخصيات اجتماعية (العامل الفارس، المحتال) تحيل هذه الشخصيات كلّها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما»[1] وتتسم الشخصيات بسمة المرجعية من خلال العودة المتأنية إلى إطار مرجعي معيّن من أجل بعث روح التنوّع واستغلال هذا التباين في تقديم النّص وشخصياته بشكل متفرد.

- **فئة الشخصيات الإشارية الواصلة (Personnages Embrayeurs)**

وهي «علامات حضور الكاتب، القارئ، أو نوابهم في النّص: شخصيات ناطقة بلسانهم، جوقات المأساة القديمة، المخاطبون السقراطيون، رواة أو كُتاب متدخلون»[2] وهي تلك النصوص التي تستحضر نصوصا غائبة، يتكوّن الفهم الصحيح لها من خلال الاستعانة بمرجعيات معرفية متباينة، كما أنّ «الكاتب قد يكون حاضرا بالدرجة نفسها وراء ضمير هو

1 – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، المغرب، دط، 1990، ص:24.

2– ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي– فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص: 130.

أو ضمير الأنا، أو وراء شخصية أقل تميّزا، أو أكثر تميزا»[1]، فتختلف طريقة حبك الشخصيات الإشارية الواصلة حسب أسلوب المبدع، فيبقى التحديد نسبيا هنا.

- **فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكررة) (Personnages Anaphoriques)**

إنّ هذه الفئة من الشخصيات متعلّقة بالإنسان العادي الذي يمكن له أن يستذكر اعترافاً أو حلماً أو تخيّلاً ما منوط بطبيعة الشخصية «عبر أجزاء منفصلة من الملفوظ ذات الأحجام المتفاوتة الطول، ويحمل على شحذ ذاكرة القارئ»[2] حيث يستذكر أحداثا وقعت بالفعل ويمزجها مع أحداث الرواية ليشكّل تأويله الخاص.

يمكن للشخصية الواحدة أن تتصف بهذه السمات الثلاث ويمكن أن تتوفّر خاصية واحدة لا غير وقد لا تتوفّر أي خاصية حينما يكون العامل جمادا أو حيوانا أو فكرة.

وبهذا يكون هذا الجزء أرضية مهدّت لدراسة الشخصية وفق آليات سيميائية مضبوطة التحديد، لا تخرج عن إطارها السردي ولا عن طبيعتها المُحايثة، وأوّل ما نبتدئ به هو كشف العلاقة بين الاسم والشخصية وبحالة ظهورها الأوّل.

أ. اسم الشخصية ودلالاته من خلال رواية المخطوطة الشرقية:

– المليانـي:

تعتبر شخصية "المليانـي" العنصر المضاد داخل المسار السردي فكانت شخصية متسلطّة، ظالمة، عنيفة، وماكرة، إذْ عمدت على تحريك السرد من خلال الأفعال المضادة التي تقوم بها في كلّ مرّة، لم تشهد حضورا دائما بل كانت تحضر وتختفي بحسب الحاجة السردية فَكُشِفَتْ نهاية "المليانـي" في الصفحات المائة الأولى، لكنّه يظهر مُجدّدا بصورة مستذكرة لكشف خبايا "المخطوطة" موضوع القيمة، كما تُستحضر هذه الشخصية للإشارة إلى الأحداث الماضية التي تكون أسبابا للنتائج الحالية التي تمرّ بها المدينة من نوميدا-أمدوكال إلى حضر موت.

1– رضا بن حميد، الشخصية، في نماذج من القص العربي، ميسكيلياني للنشر و التوزيع، تونس، دط، دت، ص:77.
2– المرجع السابق، ص:78.

يُعدّ "المليانى" العامل الرئيس المُحقّق لجملة من البرامج السردية وتتكشّف أبعاد هذه البرامج بطرق مختلفة سواء من خلال تصوير أفعال الشخصية مباشرة أو باستذكارها، وبهذا فإنّ هذه الشخصية المحورية بالرغم من حسم وجودها منذ البداية إلاّ أنّها أسهمت في تبلور محطّات الزمان والمكان فهي الشخصية/الفضاء، منها تمحورت حبكة النّص وتحوّرت مضامين الحكاية وأبرزها تحوّل موضوع الحكم من الانفصال إلى الاتصال والعكس وهذا ما ستحدّده البرامج السردية لاحقا، ويتجلّى ذلك في الملفوظات المنتقاة على لسان ابنه "الأمير نوح":

- **«منذ زمن بعيد، ووالدي المليانى ولد شهريار بن المقتدر، نبتة الخلاء والقفر، وهو يحاول أن يقرأ في عيني رغبة الحكم، وماء السلطان»**[1].
- **«كان المليانى مجنون الحكم والسلطان، يمدّ يديه نحو الزمن الضائع، ويسحبه باتجاهه ويضْبطه وفق مشيئته الخاصة استعدادا لليوم المشهود»**[2].
- **«كان المليانى شعلةً من الدّهاء والحقد. هكذا كان يقول، ويقول عنه الذين عرفوه من قرب أو من بعد، وإنساناً مستميتاً في خوض الحرب المقدّسة ضد الحاكم»**[3].

ارتبطت هذه الملفوظات السردية بموضوع القيمة وهو الوصول إلى الحكم كما اقترن بعامل الزمن، وهذه المعطيات الجزئية تسهم في تكوين شخصية المليانى التي امتد حضورها بين الزمن المجازي المُتعلّق بمحطات خيالية صيغت على لسان "المليانى" وبالزمن الروائي سواء بالحضور أو بالغياب.

تعلّقت شخصية "المليانى" في بواطنها بتيمة السلطان وكان مسعاها إلى ذلك ارتباطها بقيم: الدهاء والحقد والانقلاب على الحاكم، فاقترن تشكّل هذه الشخصية وغيرها من الشخصيات بوظيفتها، وإنّ نجاح أدوارها يُحقّق بالضرورة نجاح البرنامج السردي، المبني على توافر العديد من المكوّنات التي تشتغل من خلال عمليتي الاتصال و الانفصال حول موضوع

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، المدى للثقافة والنشر، سوريا، دط، 2002، ص:49.

2- المصدر نفسه، ص:52.

3- المصدر نفسه، ص ن.

القيمة، لهذا فإنّ المليانى كممثّل جسّد العديد من الأدوار كان في (u) نحو موضوع قيمته -بلوغ السلطان- ثمّ تحوّل بفعل أسباب -سيُفصَّل في ذكرها في الفصول القادمة- إلى (n) نحو موضوع قيمته، إلى أنْ يشهد تحوّلا آخر فيصبح المليانى (u) مجدّدا عن موضوع ، وبهذا تختتم سلسلة المتواليات المتعلّقة بهذه الشخصية.

– عبد الرحمن:

عبد الرحمن شخصية طيّبة، مخلصة، مُحبّة، متفانية في عملها، تعمل من أجل مصلحة الحُكم، وهو صاحب كتاب المخطوط الشرقي الذّي شكّل إشكالية الرواية.

تتجلّى شخصية عبد الرحمن من خلال مايلي:

▪ **«رجل ارتحل كثيراً، وهاجر نحو الفلوات عندما دَهَمَتْه مظالم السلطان والحكام. ألّف كتاباً ضخماً يتضمن مجموعة من الأخبار العامة، معشقة بمعلومات تمهيدية، يستعرض فيها فلسفته في شؤون الدنيا. قال عنه ابن الخطيب. مفخرة من مفاخر التخوم المغربية (...) إنّ أصله من حضر موت. ويقال إنّ أحد أجداده كان من صحابة النبيّ»**[1].

▪ **«عصر وسمه المهدي. وآخر وسمه الفاطمي المنتظر الذي سمعنا به ولم يأتِ. وآخر وسمه البشير الموريسكي، المجنون الذي اندثر وصار رماداً ولم تبق إلا أصداؤه»**[2].

يعتبر "عبد الرحمن" الشخصية المساندة للحاكم "نوح" وبعد سقوط حكمه اختفى عبد "الرحمن" لينسج أحداث تلك الفترة في المخطوط الشرقي، هذا الكتاب الذّي لم يكن كتابا عاديا بل اختزال لتاريخ وتجارب كُتبتْ بأسلوب مميّز.

يمكن اعتبار شخصية "عبد الرحمن" الشخصية الغامضة المزدوجة، فهو الشخصية/الكتاب، لأنّ أدواره الفعلية لم تتعدّ تحذير "نوح" من "المليانى" وبعدها اختفى "عبد الرحمن" ليترك عقدة المخطوط دون حل إلى نهاية الرواية.

1– المصدر السابق، ص:27.

2– المصدر نفسه، ص:42.

وبهذا كان الكتاب عاملاً عوَّض حضور شخصية "عبد الرحمن" فاشتغلت جزئياته وهي "الورقات أو البيانات" على سواحل حضر موت، ما مكّن الأمير نوح من كتابة بيانات مضادة كما أثارت بيانات المخطوط الشرقي تساؤل السكان وفرقة الأنثروبولوجيين.

من هنا يمكن اعتبار حضور "عبد الرحمن" الأوّلي كشخصية ذات فعل وهدف إلى شخصية مُغيّبة يستدعي بالضرورة التمعّن في مخلّفهِ الأصلي. فتجزأت الشخصية إلى:

عبد الرحمن: الكتاب← الورقات← الأحرف ⇐ الأثر.

وتحوّل الشخصية من مسمّى (عبد الرحمن) إلى كائن ورقي أثّر في تماهي (عبد الرحمن) وانمحّاء الشخصية نحو التشيؤ واللاشيء.

– الأمير نوح:

تعتبر شخصية "الأمير نوح" شخصية عادية تستند على جماعة الأمريكان من أجل استرجاع سلطانها الضائع -سلطان والدها المليانيّ- فتحمل هذه الشخصية صفات متعارضة بين شخصية ضعيفة لأنّها تتكّل على "أوسكار" وجامعة الأنتروبولوجيين في تحقيق موضوع قيمتها -السلطة- وبين شخصية قوّية أيضاً من خلال صمودها لخمسين سنة مناشدة لهذا السلطان، وعبر أفعالها التي تمارسها على شعب "أمادرور/حضر موت"، يقول الأمير نوح:

- **«منذ ذلك الزمن البعيد، ونحن ننتظر بشغف، وأعمل جاهداً لتلاقي المصائر.. مصير الكتاب، والسفينة، والعودة إلى نوميدا-أمدوكال عالي الرأس إلى سلطاني المسروق»**[1].
- **«أنا الأمير نوح، آخر السلالات الفاطمية (عن صدق، أو عن نكتة قيلت ثمّ صدقها الناس، لا يهمّ)، على ظهري مشروع لن يرى الدنيا إلى على يديّ، وإلا ستتكسر جميع الحسابات. ليس حساباتي وحدها، ولكن حساباتهم هم أيضا»**[2].
- **«أنا مصمم أن أذهب وراء المغامرة حتى التهلكة، حتى ولو ركبت على ظهر هؤلاء**

1– المصدر السابق، ص:28.

2– المصدر نفسه، ص:160.

المقطّعين من الصيادين»[1].

يتضح البعد السيميائي لهذه الشخصية من خلال الاسم ووسيلته، فالاسم: نوح، ووسيلته: السفينة، فهي شخصية مرجعية وضّح "فيليب هامون" معالمها سابقا، وتمثّلها هذا الإنسان العادي الذّي يحيل إلى قصة "نوح عليه السلام" حيث جاء في سير الأنبياء أنّ الله سبحانه وتعالى «تقدّم إليه بأمره العظيم العالي أنّه إذا جاء أمره وحلّ بأسه أن يحمل معه أهله أي أهل بيته إلاّ من كان كافراً فإنّه قد نفذت فيه الدعوة التي لا تُردّ»[2].

وهذا ما جاء في السند الأصلي يقول الله تعالى: ﴿وَنُوحًا إِذْ نَادَى مِنْ قَبْلُ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَنَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ مِنَ الْكَرْبِ الْعَظِيمِ (76) وَنَصَرْنَاهُ مِنَ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمَ سَوْءٍ فَأَغْرَقْنَاهُمْ أَجْمَعِينَ (77)﴾[3]، ويقول عزّ وجل أيضا:﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ (14) فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ (15)﴾[4]، ومن خلال المصدر القرآني نُلاحظ أنّ الملفوظ السردي قام بعملية قلب للمحتوى الأساسي فأخذ منه الجزء على حساب الكلّ إذْ إنّ؛ "الأمير نوح" يسعى إلى أن يُحقّق موضوع قيمته من خلال التشبّث بالخمسين سنة المتبقية من ألف سنة إلاّ خمسين من الصمود.

بينما يطرح النّص الروائي متتاليات سردية خلافا للنّص المعروف فالأمير نوح يسعى لاستلاب السلطة بأمر من الأمريكان، مع اختلاف نية تنفيذ المهمّة، فالأولى خيّرة بينما الثانية شريرة تسعى نحو أهداف شخصية.

فاستقى النّص معالم الحكاية من النّص الديني وتصرّف بمضامينها حسب مجريات العصر وحسب الحاجة السردية.

1- المصدر السابق، ص:43.

2- أبي الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، دار الكتاب الحديث، القاهرة - الكويت- الجزائر، دط، دت، ص:67.

3- سورة الأنبياء: {76-77}.

4- سورة العنكبوت:{14-15}.

إنّ شخصية الأمير نوح نموذج للشخصية المُنقادة التي تُظهر تملك السلطة لكنّها تنقاد من جهة أطراف خفية. فتصبح الذات الفاعلة ذاتا مساعدة لذات فاعلة أخرى هي شخصية "أوسكار" وجماعته.

- أوسكار:

تعتبر شخصية "أوسكار" شخصية غربية ويدّل اسمها على ذلك، كما يشير هذا الاسم الغربي الغريب الذّي ارتبط بهذه الشخصية التي تزامن حضورها طيلة خميس سنة من انتظار "الأمير نوح" وتقفيه لسلطانه الضائع، إلى ما هو متعارف في الساحة الثقافية وهي جائزة أوسكار، فيوحي هذا الطرح الاسمي المنفرد إلى المُتلقي على أنّه علامة النصر التي ستُختم بها البرامج السردية المكوّنة لهذا الخطاب الروائي، ويظهر ذلك جلّيا عبر تتبّع آثار هذه الشخصية فيتضّح أنّه إشارة الفوز التي ترمي إلى تحقيقها دوافع "أوسكار" و"الأمير نوح".

وهو عالم الآثار ورئيس فرقة الأنثروبولوجيين الأمريكيين المكلّفين بكشف سر مدينة أمادرور- حضر موت منذ خمسين سنة، وهو بمثابة العنصر الدخيل الذّي يسعى عن طريق "الأمير نوح" إلى تحقيق غايته، إلاّ أنّ هذه الغاية لم تُحدّد بدقة سوى رغبته في البحث عن "عبد الرحمان" وعن المخطوط الشرقي يقول "الأمير نوح":

▪ **«صديقي أوسكار يعرف الصغيرة والكبيرة، ولهذا أنا أثق فيه كثيرا. كبرت على وجهه وبين يديه. حتى حينما يغطيه أعرفه. أدين له بتلك اللحظة الأولى التي غيِّرت مجرى التفاصيل في داخلي»**[1].

▪ **«صديقي أوسكار الذي شاخ في هذا المكان وزادت لحيته بياضاً، يذكرني دائماً بأن اليوم قريب. منذ نصف قرن وأنا أستمع إلى الجملة نفسها، ومع ذلك لم تهتزّ ثقتي مطلقاً، رغم أنّ**

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:33.

الساعة الرملية لاتزال إلى يومنا تقطر حبّاتها بالطريقة نفسها منذ أن لبّسوني بهذا الوعد وقطعوه على أنفسهم»[1].

ترتبط الذوات ببعضها البعض؛ إذْ إنّ تحقيق وجود ذات معيّنة مرهون بتحقيق موضوع الذات الثانية، أنقذ "أوسكار" "الأمير نوح" من الموت بعد انقلاب الشعب على والده "المليايني" لهذا يكّن له "الأمير نوح" ولاءً عظيماً، كما أنّه أصبح يجاري تحقيق مصلحته من خلال تحقيق مصلحة "أوسكار".

وجود "أوسكار" له علاقة وطيدة بسلطان "الأمير نوح" والذّي يفترض وجود علاقة تكاملية مع الزمن، لكون تحقق السلطان بفعل الزمن، وهو يعتبر شخصية استذكارية حسب تقسيم "فيليب هامون" لأنّه شخصية متكررة في مخيال الذات النوح إذ يشيد بصفاته و بطريقته في العمل في كلّ مرة فأصبح "أوسكار" هذا الإنسان العادي بمثابة تيمة تواترية في ذهنية "الأمير نوح" وعلامة يستعين بها الباحث في تفسير مخارج المتن الروائي السيميائية.

ب. اسم الشخصية ودلالاته من خلال رواية أصابع لوليتا:

تحمل رواية "أصابع لوليتا" كمّاً هائلا من المرجعيات الثقافية والأفكار الأيديولوجيات، كما واكبت صرخات الموضة والعولمة على أوسع تجلياتهما، وأدمجت في السياق ذاته أحداثا متعلّقة بالتاريخ السياسي الجزائري، كما اتكأت على الذاكرة الشعبية والتاريخ الشفوي الخاص بسكان مدينة "مارينا"، الذّي يرويه بطل الرواية "يونس مارينا" أحد أبناء هذه المدينة، فالرواية نتاج ثقافي حضاري شعبي عالمي معرفي، تضع المتلقي داخل فوضى علامية وأخرى سياقية، تستدعي منه فكّ أبعادها انطلاقا من فصل مكوّناتها.

– لوليتا / نوة:

اسم أجنبي، عارضة أزياء، قارئة ممتلئة، مثقفة، جميلة، التقت ببطل الرواية في معرض أقامه في فرانكفورت، يصفها "يونس مارينا" في عدّة محطات من الرواية، فهي ذات «**أصابع**

1– المصدر السابق، ص:148.

ناعمة و طويلة»[1]؛ ميزة من ميزات عازفات البيانو، يصفها مجددّا فيقول:«**كانت ابتسامتها مشرقة، ضحكتها مشعّة بأسنان لا يوجد بها أيّ انكسار أو اعوجاج. كأنّها خرجت للتوّ من مجلّة يلمع بريقها من بعيد»**[2]، يستمر الوصف الدقيق لهذه الشخصية التي كما يصرّح كاملة مكملة، و كأنّها رُسمت ثمّ أُعطيت قبسا من حياة، لتخرج في أبهى حلّة.

يتيه الروائي في تلك القسمات التي أرجعها إلى صورة رُسمت بعناية وبألوان مختارة فهي: «**ملامح خُطّت بنعومة مدهشة وكأنّها خرجت من لوحة استشراقيّة بألوان زيتيّة متهادية نحو النعومة والسكينة»**[3]، تلك التفاصيل الراقية رُجّحت إلى إحساس السكينة والرّقة وكأنّها ملاك تهادى في صورة إنسان لتُخلق متساوية مع أجمل صفات الطبيعة ومع أسمى الأحاسيس التي يلجأ إليها الإنسان، لوليتا: رمز الدفء والحنان والجمال لمن يريد أن يستكين، وكأنّه وطن بكامله تجسد في صورة تلك الفتاة في بضع دقائق فقط من قدومها.

لعلّ أول شيء ينجذب إليه الطرف الآخر هو العينان باعتبارهما أيقونتين وجنّتين بهما يعبر المعجب أولى مراحل الوله بدءا بهما فكانتا «**عيناها تنغرسان بسرعة في الأشياء التي تُحيط بها، كأنّ زاوية نظرها مفتوحة على اتّساع 180 درجة. أحسّ بأنّه رآها قبل هذه اللحظة... مع حركة آلية لشعرها الذي ينسدل على وجهها، فتسحبه قليلا إلى الوراء»**[4] فكانت عيناها نقطة البداية نحو التفحص الدقيق لتفاصيل هذه المرأة الأسطورة، التي تتقاطع أبنية وصفها مع محطات زمانية ومكانية، يعود باللحظة إلى الماضي من أجل الاسترجاع ويعود مجدّدا إلى الحاضر ليكمل ما بدأه من تصوير مختلط في الرؤيا والتكثيف والجمالية مستعينا بتقنيات سردية تكشف الصورة ثم تخفيها كيفما تشاء.

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط2، 2014، ص:27.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- المصدر نفسه، ص ن.

يُغْدِق الراوي في تلمس صفات الجمال التي تنحو منحى السكينة لأنّ«**قسماتها كانت بصفاء مدهش، وتناسق يجعل حتى كلامها ناعمًا وجميلاً ومنسجمًا مع بحّة صوتها**»[1] فالصورة الجمالية تعدّت ذلك إلى الصوت الذّي بدا منسجما هو الآخر وتلك النفس الهادئة، إنّ مجمل الصفات التي تحدّث عنها "يونس مارينا" والتي أخذته إلى عالم بعيد، لم يكتشف معالمه من قبل، لم تنته هنا، وإنّما كانت فاتحة لميلاد شخصية تمازجت في تكوّنها معطيات: المرح الرقة، الجنون، الجمال، الفكر وغيرها من الصفات التي تُحدّد لاحقا على مستوى الأفعال عبر متواليات من السرد الذي يُترجم من أجل الإلمام بهذه الشخصية، ولعلّ هذا يدفعنا بالتساؤل: لماذا جعلها المبدع بكل هذه الكماليات؟ وهل يستمر هذا السحر إلى نهاية الرواية؟ وكيف أثّرت على المسار السردي العام؟

– يونس مارينا / حميد السويرتي :

تعتبر شخصية "يونس مارينا" شخصية مشهورة، فهو كاتب روايات ومقالات، مُلاحق من قبل جهات خفيّة، لأنّه كان يكتب عن الأوضاع التي تجتاح البلاد، غيَّر اسمه من "حميد" إلى "يونس" من أجل البقاء على قيد الحياة، «**يونس مارينا:Jonas Marina. أعجبه إيقاع الاسم بالعربيّة والفرنسيّة أيضًا. مجرّد لعبة. الأسماء المستعارة هي تسلية أكثر منها تحفيزًا لشيء ما، أو حماية حقيقيّة، ورغبة مبّطنة لمحو الانتساب إلى قبيلة أو عشيرة أو عائلة على الفرد أن يبقى عبدا لها حتى الموت**»[2].

تَعلّق الاسم المستعار بالمكان؛ يونس/ مارينا، فمارينا هي المدينة التي سكنها منذ الصغر فأصبحت تسكنه وتلازمه من خلال بطاقة هويته المزوّرة، والتي بفضلها قد يشعر بالأمان -نسبيا- لأنّ الواقع يفرض تعايشا من خلال لعبة الأسماء المتكرّرة الحضور على مستوى المتون المقدّمة للدراسة.

1– المصدر السابق، ص:32.

2– المصدر نفسه، ص:72.

فكيف لمدينة بحجم "مارينا" أن تسكن ذاتا، لتحييها فتعطيها من جبروتها وهدوئها وفوضاها وفقرها وحسنها وقبحها، هذه المدينة التي نبذته لتمردّه فتشرف بتلقيب نفسه على آثار قسوته «**هل أنت موجود أصلا؟ هل أنت يونس مارينا حقيقة؟ وهل أنت رجل أم امرأة؟ من تكون في نظر الذين لا يعرفونك؟ لا شيء مجرّد شخص افتراضي. عليك أن تظلّ كذلك يا عزيزي**»[1].

يتشظّى سؤال الهوية المتعلّق بشخصية يونس مارينا بين مفهومين: حقيقي ومتخيّل فالحقيقي يكمن في طريقة رسم مبناه وأدواره وكذا مواصفاته التي جُسّدت في شخصية "حميد السويرتي"، والمتخيّل هو تلك الصورة الخيالية التي أوجدها لنفسه من أجل الحفاظ على أمانه والمتجسّدة في شخصية مارينا التي أرجع انتماءها إلى مدينة مارينا المتخيّلة أيضا.

فصَدُقَ المُتخيّل بعد تعارفه وأصبح مثار جدل في الرواية، حيث تمكّن يونس مارينا بفضل اسمه المستعار من أن يخترق أنظمة عديدة من بينها كشف ما يخبئ من المجريات السياسية والهروب من ذئاب العقيد.

فالشخصية الحقيقية "حميد السويرتي" حملت الدور والشخصية المتخيّلة "يونس مارينا" قامت به وتفاعلت معه لأسباب نفسية وأغراض إنسانية تنصهر من أجل خدمة الوطن.

لهذا يكون الحكم السيميائي مُنتصرا لمن قام بالفعل والدور معاً، ففي هذه الحالة ننتصر إلى الشخصية المتخيّلة على حساب دورها وحضورها وممارستها الغرضية والأهوائية، مقارنة بالشخصية الحقيقية التي كُشفتْ في مقاطع سردية لاحقة، بالإضافة إلى أسماء أخرى لهذه الشخصية لم تُركّز بنفس تواتر الاسمين الأولين، مثل: لوبلافري التي تعني جريح الوجع أو حميميد أو المسمّى الملفوظ التصغيري لاسم "حميد" والذّي يستوقف أو يُقلّص ذات المُسْتنسخ "يونس مارينا"؛ إذْ يمكن أن نُلخصه في المعادلة الآتية:

سلطان حميد السويرتي← حضور مؤقت/ شخصية حقيقية/ دور محدود.

يونس مارينا← حضور دائم/ شخصية خيالية/ دور فعّال.

1- المصدر السابق، ص:120.

– إيڤا:

امرأة أروبية، صديقة "يونس مارينا" ومترجمته الوفية التي يجد فيها ملاذا لا يستمر طويلا بالرغم من جمالها ورقتها وإحساسها، إلاّ أنّه لا يحبها حب التيه، بل حب النزوة أوقات فراغه فكانت«**ذات الأربعين شمسًا. امرأة ناعمة وحسّاسة**»[1]، تستوطنها رغبات جامحة بامتلاك طيف "يونس مارينا" لكنّها تؤمن بأنّ رغبات النفس لا يمكن أن تسطّر لصالح طرف دون آخر.

نظرة المرأة التي لا تخطئ أبدا، وحاسّة شمها التي تستبطن شرّا أنثويا أضمر تفاصيل الغيرة التي لا يحق لها المجاهرة بها، حينما «**توغّلت في عمق عينيه بنظرتها الزرقاء الصافية التي لا تخطئ في افتراضاتها. ثمّ أحنت رأسها، فغطّى شعرها الجميل وجهها بكامله**»[2] حاولت "إيڤا" استنطاق تيَهَان "يونس مارينا" في شخصية "لوليتا"، كما أصّرت على تحذيره من كيدها ومن شرّ مخفي تحت عباءة الكمالية التي يراها، لكنّها لم تستطع فآثرت الغياب.

تراوح ظهور شخصية "إيڤا" بين الحضور والغياب، وللغياب سطوة أكبر من الحضور بيد أنّ الأثر الطيّب يبقى إلى آخر الرواية، فكانت "إيڤا" المساعد بطريقة غير مباشرة، هي الواهب لإحساس أنثوي لا يخطئ أبدا، وقوبلت بالصدّ من قبل الشخصية البطلة؛ إذْ انفصلت عن موضوع القيمة ألا وهو السير جنبا بجنب مع المبدع "مارينا" من أجل تحقيق قيم سامية في هذا الوجود الرحب. الغياب = الحضور طالما أنّ هذه الذات **(u)** الموضوع.

– مريم/ ماجدولينا:

تندرج داخل تفاصيل الرواية قصة أخرى مصغرة -قصة مريم- هذه القصة استحضرها الزمن واسترجعها البطل وهو يتذكّر بعضا من مراهقته أثناء سفره بالقطار من ألمانيا إلى فرنسا لماذا تذكّر "مارينا" هذه الحادثة التي مضت منذ فترة طويلة؟ لماذا لم يفكّر لحظتها في هبل لوليتا الطفولي؟ لماذا استرجع حادثة في الزمن والمكان الخاطئين، في زمن ليس غير محدّد

1– المصدر السابق، ص:17.

2– المصدر نفسه ، ص:39.

ومكان غير معلوم بين مساحتين جغرافيتين «**لم يكن عمرها هي أيضًا أكثر من 25 سنة. يتذكّر حركتها عندما التفتت نحوه بشكل فجائي، ودار معها شعرها الناعم مشكّلا نصف دائرة من النور، تحت الشمعات التي قاومت الليل كلّه. كانت مدوّخة، بعينيها الجميلتين الضاحكتين**»[1].

يتداخل الوصف الفيزيائي لمريم مع بنيتي الزمن والمكان، وحركات جماليّة أنثوية تمتدّ عبر وريقات الرواية، فقد طال هذا السحر عمق "مارينا" الذّي يحيلنا دوما على لعبة الأسماء التي تمتد عبر الرواية، أو فضاء الاسم المزدوج المتاح لأغلب الشخصيات، «**لا تشغل بالك عليَّ. اسمي مريم ماجدة لينا Marie Madeleine mon ange. المجدليّة قبل أن يسرقها المنافقون، من فراش سيّدنا المسيح. سمّني مريم إذا شئت**»[2].

ينطوي الأدب على القدرة السيميولوجية فهو:«يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها؛ أي قدرته على الإقامة في اللّغة المستعبدة ذاتها تعدّدا حقيقيا لأسماء الأشياء»[3].

إنّ موقف الدهشة الذّي وضع "يونس مارينا" فيه منذ زمن بعيد، عاد ليشيِّد من جديد انهزاما في ساحة امرأة علّقت هواجسه بدءاً بعطرها قبل صورتها، فكان لاستعانته بالزمن هدف تجلّى في العودة بذلك الشعور الذي اعتراه وبالمقارنة بين مريم ولوليتا وهل هما نفس الشخص؟ أو هل يصدق تكرارهما في غير الزمان والمكان؟

اختفت لقطة "مريم" من الرواية، لكنّها أشعلت تساؤلات استمرت إلى نهايتها فالحضور **(u)** الموضوع القيمي والغياب **(n)** الحاضر ومستوطن فيه بمكوّناته وأحاسيسه وسلوكاته، ومختلف في الاشتغال الاسمي والمفهومي لهوية الشخصية.

1- المصدر السابق، ص:50.

2- المصدر نفسه ، ص:59.

3- ينظر: رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986، ص:20.

لوليتا / نوة ← الحاضر القريب.

مريم / ماجدولينا ← الماضي البعيد.

لوليتا = مريم ⇔ على مستوى المشاعر؛ الجانب الخيالي العاطفي.

لوليتا ≠ مريم ⇔ في المكان و الزمان؛ طريقة تكوّن الأحداث.

ولعلّ العامل المشترك بين "مريم" و"لوليتا" هو منطق الحواس وروح الأنوثة وإن زاحمته فوضى الزمن والأشياء.

– الرايس بابانا[1] / أحمد بن بلاّ [2]:

يقوم "مارينا" بسرد تخييلي" لشخصية "الرايس بابانا"، فكان يتصوّر أحداثاً وقصصاً حدثت داخل زنزانته باعتباره رفيق والده وبعد الانقلاب عليه واعتقاله، تُنشر هذه القصص في جرائد ليتلقاها العامّة من النّاس، فيحفظونها ويتداولونها، قد تكون حقيقية أو مُتخيّلة أو بين الخيال والواقع.

يُجسّد "مارينا" وجود "ذبابة" داخل زنزانة "الرايس بابانا"، فيُمعن في تصويرها وفي تقصي أبعاد حركاتها فكانت «**كلّما وُضِع الطعام أمامه، خرجت من ظلمتها وخوفها وجاءت لتقاسمه وخلوته. تسرق من خبزه وحسائه من الطاولة القديمة. لم يمسسها يومًا بسوء، ممّا منحها ثقة في النفس في أن تدور في كلّ الأمكنة براحة، من وجهه، إلى طعامه، فيده، فأصابعه. كلّما شبعت رقصت قليلاً**»[3]، إنّ التلامس العلائقي الذّي جمع بين "الرايس بابانا" و"الذبابة"

1– الرايس بابانا: عامية جزائرية، وتعني الرايس أبونا، تسمية كانت تطلق على أوّل رئيس جمهورية للجزائر المستقلة: أحمد بن بلّا، ينظر، واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:72.

2– **أحمد بن بلّا** (25 ديسمبر 1916– 11أبريل2012)، أول رؤساء الجزائر بعد الاستقلال، من 15 أكتوبر 1963 إلى 19 يونيو 1965، ناضل من أجل استقلال البلاد عن الاحتلال الفرنسي، وشارك في تأسيس جبهة التحرير الوطني في عام 1954 واندلاع الثورة التحريرية .فاعتبر «رمزاً وقائدا لثورة أول نوفمبر ...وزعيمها الروحي «وبعد الاستقلال أصبح أول رئيس للجزائر المستقلة حتى انقلب عليه وزير الدفاع هواري بومدين. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

3– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:73.

جعل المتلقي يقف في حيرة من أمره، لماذا اختار الروائي هذه الحشرة بالذات؟ وماذا كان يقصد بتوظيفها ضمن هذا الفضاء المغلق المظلم (الزنزانة)؟

مارس الروائي في هذا المقطع تجلّيات الحضور والغياب على مستوى هذا الفضاء الحكائي المتخيّل، فحضور الذبابة يعطي "الرايس" طمأنينة ويزيده أُنسا لحظة خروجها من ظلمتها فيستغنى عن تبعات العالم الخارجي ومخلفاته المؤذية، بينما يقع في حالة من الشتات والمرض نتيجة غيابها. ولعلّ تعلّق الرئيس بحشرة – غير مستحبة– دون غيرها من المخلوقات بل الذبابة أحقر الحشرات وأقذرها، قد يوقفنا أمام جماليات القبح، هذه الفلسفة التي تغنّى بها الفنانون فيدّل هذا على الظلم والهوان الذّي قاده إلى السجن، إلى الحالة التي جعلته يَنْفُر من البشر ويُفضّل القيم الدونية على ذوي العقول ، لكنّه تَحَمَّلها بل مرض لغيابها وفكّر في الانتحار من أجلها.

فالذبابة قد تكون ماضيا يقود إلى اشتياق ما «**يا لالة مينة، ربّي يحفظك ويخلّيك وفوق جناح السماء يعلّيك. أنت لستِ ذبابة فقط، أكبر من ذلك وسيطي لكي لا أسلّم في حقّي في الحياة التي يريدون انتزاعها منّي**»[1]، فهي العامل الوفي أو الخبر السار، أو الرفقة الطيبة أو الطفولة البريئة، وغيرها من الإيحاءات القديمة التي تجعل "الرايس" يستمتع بمراقبتها ومحادثتها ويستجدي حركاتها. لكنّها باختفائها تقضي على آخر خيوط ذلك الشعور الجميل داخل حفرة الموت كما يسميها هو، منح "الرايس بابانا" "لالة مينة الذبابة" ذات اسم وقيمة ومكانة، كانت وسيلته لمحاربة الظلمة والهوان والفقد والألم كما تمكّن من تفعيل دورها وربط علاقتها بالمكان.

مارس حق التذويت على الحشرة فأصبح لها مسمّى "لالة مينة" ولمصطلح "لالة" في اللهجة الجزائرية إكبار وتقدير مشرفين.

بالعودة المتأنية إلى التاريخ الجزائري، وإلى حياة "بن بلاّ" سنوات اعتقاله، نقرأ عن زواجه بناشطة سياسية داخل السجن واستمرار علاقتهما بالرغم من كلّ العوائق التي اتخذتها السلطات

1– المصدر السابق، ص:74.

في حقه، وبهذا وبصرف النظر عن الميزة التي تميّز الإنسان عن الحيوان فإنّ "الذبابة" قد اتخذت و شغلت مكاناً واسعا في حياة "بابانا"، تجلّى ذلك من خلال مقاطع الرواية الواصفة للعلاقة الودية بينهما.

إنّ هاجس تصوير الحكام داخل غرف السجن لا يزال متواصلا، بل يُحكى بطرق صحيحة وأخرى ملغّمة، مثل ما تناقل عن الرئيس الراحل "صدام حسين" وهو يغسل ملابسه وجواربه بنفسه، حيث أثارت تلك الصور ضوضاء إعلامية داخل أواسط الشعب العربي ككلّ وأخذ يقال ويُتَخيّل ما هو أكثر من ذلك، وغيرها من الصور التي يريد أصحابها تعليقها بالشخصيات التي كان لها الباع الأكبر في ذاكرة التاريخ.

ج. اسم الشخصية ودلالاته من خلال رواية مملكة الفراشة:

تُعدّ رواية مملكة الفراشة حقلا ملغماً، متباين التسميات حيث «تظهر الشخصية بعدّة طرق، فتتمثّل الحالة الأولى في اسم الشخصية الذّي يدل مسبقا على الخصائص والصفات التي ستُعطى لها»[1]، مثل ما هو موجود في الرواية إذْ تباينت أسماء شخصياتها وتفرّدت؛ لأنّ لأغلب الشخصيات الرئيسية اسمين: الأوّل حقيقي، والثاني خيالي أُخذ من صفحات الكتب أو ارتبط بشخصية معروفة أو بمرجعية سكنت ذهن المبدع وجسدها بعد ذلك لتكون تيمة محايثة تميّز الفواعل وتعطيها أدواراً مختلفة بناءً على مرجعياتها «فحضور الاسم في العمل الإبداعي يرتبط بمقصدية معيّنة تتجلّى في خصوصية التعامل مع الاسم في التجربة الأدبية»[2]. لأنّه مرتبط بالتحليل السيميائي، إذْ يُعدّ العتبة الأولى التي تخوِّل له الغوص داخل حيثيات المتن.

1 –Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p291.

2– نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص:111.

وقد تكون «العلاقة بين اسم العلم (الدال) ومسمّاه (المدلول) علاقة اعتباطية أو اتفاقية أواصطلاحية كما يذهب إلى ذلك فرديناند دوسوسير»[1]، وغيره من البنيويين واللّسانيين والمناطقة أيْ أنّها علاقة طبيعية تكوّنت مع الوجود أو بالاتفاق والاصطلاح.

بينما يُرجّح كثير من «الأنتروبولوجيين والشعريين أنّ أسماء الأعلام والشخوص والأمكنة، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دلالات مقصودة معلّلة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني»[2]. من غير اللائق أنْ تتشابه الشخصيات في الأسماء والمعتقدات والمعارف، إنّ تشابهاً مماثلا يُوَلّد روتينية على مستوى الإنتاج العام الروائي وكذا على مدى انفعال المتلقي، لهذا «تخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية بدورها لثنائية الاعتباطية غير معلّلة، ولكن هناك من يشغلها بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة»[3].

لهذا فالشخصيات لن تتنوّع فحسب من ناحية الاسم العلم و الوظيفة فقط، بل تتعدّى ذلك إلى إقامة أبعاد تمييزية تَطرحُ شروخات على مستوى المعنى، وتبايُناتٍ على مستوى التحليل المحايث، كما أنّ اختلافها وتنامي مساراتها يضمن السيولة التامّة لتحديد البرنامج السردي ولواحقه داخل المحتوى، والاسم يأخذ جانبا من جوانب الشخصية، ويعطيها أبعادا مختلفة تُسهم في التكوين العام للبناء، وتُحدّد السير المنطقي لبناء الأحداث.

كما أنّ الأدب يستطيع أن «يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها. ومجمل القول، قدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعدّدا حقيقيا لأسماء الأشياء»[4]، إذْ يُسهم هذا التعدّد في الألقاب والتسميات بشكل كبير

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص: 570.

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص:571.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: ع . بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1986 ص: 20.

في تقديم معطيات للقارئ عن المتن المدروس؛ من خلال الاختيار والتسمية اللذان يجنح إليهما الروائي من أجل تمييز الشخصيات عن بعضها البعض.

تتناقض الشخصيات في توجهاتها، ربما لو كانت شخصيات عادية كالتي نصادفها في الحياة العادية والتي يستغلها الروائيون لكان الأمر جليًا، لكن المشكلة هنا تكمن في أنّ الشخصيات مركبة بين شخصيات مستذكرة أو مأخوذة من الكتب أو افتراضية، وبين شخصيات حقيقية.

كما يساهم في تكوين هذه الشخصيات لأنّ «ما يرتبط بالعنوان وأسماء الشخصيات من عناصر أخرى تحلّل مقاصد الراوي وتفك عقدة من عقد الرواية»[1]، وتُعطي دلالات أوسع وأعمق تُخالف معطيات الفاعل عندما يكون إنسانا.

– ياما / مارغريت:

هي بطلة الرواية وهي تمثيل للفراشة في التحرّر، شخصية "ياما" نموذج نسائي فريد من نوعه، له القابلية للتغيير وتحدّي الواقع مهما كان الثمن ومهما كانت العوائق، ياما" المقاومة الرافضة للاستسلام، المتمسكة بمبادئها ، المدافعة عن وطنها، تحمل "ياما" زخما فكريا، وثقافيا وذهنا منفتحا على مختلف الآداب.

واسمها واسم أختها "**ماريا**" تركيب لاسم امرأة واحدة أحبّها والدها سابقا وكانت تدعى "مريم"، فاشتق من اسمها اسمان لبنتيه التوأم؛ "ماريا" و"ياما" «**بابا زوربا. سمىّ أختي التوأم ماريّا، وسمّاني أنا ياما. لم أفهم إلاّ فيما بعد أنّه قسمنا من أجل امرأة واحدة سكنت روحه. مريم. كنّا توأمتين فماذا يفعل؟ فجأة لمعت في رأسه فكرة مجنونة: قال لي عندما تجمعين بين ماريا وياما تحصلين على ماریاما**»[2].

1– عماد الخطيب، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية (دراسة سيميائية في نماذج مختارة)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، ع: 25، م: 2، 2011، ص: 134.

2– واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1، 2013، ص:83.

يحاول المتن الروائي أن يبتكر طرقا جديدة لخلق أنماط شخصيات مرتحلة في الزمان والمكان، اسم "مريم" متعلّق بالذاكرة الفردية لدى الوالد الذي يأبى أن ينفلت من إحساس وممارسة كانا سبيلا للسعادة في مرحلة من مراحل حياته، فتخليد اسم "مريم" دليل على العلاقة التي تربط شيئين في زمنين مختلفين بأشياء أخرى متجسّدة في الحاضر.

إنّ اسم "مريم" بالذات، يعتبر تيمة أساسية تحمل قيما مهمّة في معظم أعمال "واسيني الأعرج"، ولطالما كانت رواياته استمرارا لبعضها ولو اختلفت في الأحداث والشخصيات.

يتمكّن القارئ المتتبّع لسلسة إصدارات الروائي، من كشف ذلك الخيط الرفيع الذّي يجسّده في معظم نصوصه، والذّي يجعلنا نفكر في مشكلة التناص الأدبي معه ومع نفسه ويفتح لنا أبعادا أخرى في التفكير، عن ماهية مريم في كل مرّة.

مريم حب الأب الأوّل الطفولي، وملازمة واسيني دائما وأبدا من تكون مريم بالضبط؟ وهل تمكّننا الذاكرة من فتح نوافذ أخرى من خلال إجراء فحص ببليوغرافي ومحايث لفحوى الروايات التي ذُكرت فيها والتي اتخذت ككل مرة علامة ودورا ما؛ مريم العشيقة ، ثم الحلم، ثم الخطيئة ثم الأمّ، ثم الوطن، إلى غيرها من الدلالات التي لا بد أن تتقاطع لتحدّد استراتيجيات الذاكرة الفردية فتتصهر داخلها بالضرورة الذاكرة الجماعية وتسعى لاستجلاء مواطن الهوية بوضع الأنا في مقابلة الآخر.

كتب الروائي متنه على لسان "**ياما**"، وما توظيفه لهذه التقنية إلاّ مجازفة نجح فيها إلى حد بعيد من خلال تقمصه لشخصية الأنثى، كما تمكن من اجتياح تلك الحواجز التي تعرقل نمو الشخصية، فقد ينسى القارئ أحيانا أنّ صاحب الرواية رجل يكتب عن هواجس وأحلام شابة لا يترجمها إلاّ من كان من جنسها و من عمرها.

ولإعطاء الشخصية لأبعادها لا بد من معرفة جوانبها أولا؛ "**ياما**" تلك الفتاة التي حالت ظروف البلاد القاسية بينها وبين الوصول إلى هدفها وخدمة الشعب بتوفير الدواء للمرضى "**ياما**" المتسلحة بالإصرار في كل مرّة، هذه العزيمة التي زرعها فيها والدها فاستطاعت من خلالها أن تتحدّى أقوى العوائق كما أنّها فتاة محبة للموسيقى، عازفة عضو في فرقة "ديبوجاز"

لكنّها تخلت عنها لاحقا «**كبرت مع الكلارينات حتى صعب عليَّ الانفصال عنها. كانت وجداني العميق و وسيلتي الانتقامية من الجلافة ومن الموت**»[1].

إلى أن تقول: «**عندما قُتل ديف الذي كنت متعلّقة به، تغيّر كلّ شيء. انفصلت عن فرقة ديبو–جاز، وذهب كل منّا في اتجاه**»[2]، وكأنّ العلاقة بين حب الشيء وممارسته علاقة مؤقتة تنتهي بغياب الدافع والمرسل للقيام بأداء فعل ما، من أجل الوصول إلى غاية تحقق هدنة وراحة على مستوى نفسية البطلة.

أثَّر مقتل الصديق "ديف" على شخصية "ياما" وعلى باقي أفراد المجموعة، ويمكن تفسير علاقة نفسية الشخصية بممارسة فعل العزف أو العزوف عنه، وهو ما ينّص عليه التحليل السردي لأنّه يصف «تحولات الحالات التي تميز الشخصيات والأدوار التي تقوم بها في عمليات التحول»[3]، لأنّ سيرورة الأحداث تقتضي تحولات في مسارات الأفعال وإلاّ فقدَ النص مجاله الحيوي وسلطته في جذب المتلقي.

لعلّ شخصية "ياما" من الشخصيات المعقدّة، فهي تحمل زخما هائلا من الأفكار،كما تعمل بجملة من المبادئ التي قد تتنازل عنها المرأة العادية بمجرد اصطدامها بالمجتمع الظالم.

تقف الذات/البطلة في سلسلة من الأفعال المختلفة حسب الإطار المفهومي للعلاقات المتراوحة بين التحدي في مواقف تستدعي الخروج بحلّ مشترك لجملة من الأزمات الواقعة في العشرية السوداء، والتي تعترض وظيفتها كصيدلانية، وبين ضعف واستسلام لرغبات النفس وسطوة الهوى على القلب.

1- المصدر السابق، ص:15.

2- المصدر نفسه ، ص:18.

3- فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة نظرية- تطبيق، تر: حبيبة جرير، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دط، 2012، ص:26.

ارتبط اختيار أسماء الشخصيات بالحجم الثقافي والزاد الموسوعي، وقد تجلى في شخصية "ياما" والذّي يعود مردّه لشخص الروائي فتمارس الشخصيات «عبر سلوكاتها ومنطوقاتها ومجمل العلاقات التي تعيشها، رؤية نقدية للعالم، تجعلها تبدو أكثر حقيقية»[1].

يطرح السارد بالضرورة مكنوناته وأفكاره على لسان شخوصه فكانت "ياما" منفتحة على الآداب العالمية تمارس لعبة الأسماء على المقربين مثل: **زوربا، فيرجينيا وولف و فاوست** فتَحَقُق التداخل بين الاسم والمسمّى، كالعلاقة التي تمثل الدال بالمدلول، فاحتلت الأسماء المستعارة الأولوية في الدراسة والتعمق الفكري، لما تحمله من وزن أُسقط معناه على الفهم العام وعلى تكوين الشخصية.

بينما أطلق "فادي أو فاوست" وهو البطل الافتراضي للرواية، اسم "مارغريت" على "ياما"، «**اسمي الحقيقي طبعا "ياما"، وليس مارغاريت. حبيبي فاوست يناديني كذلك لأنّني أنقذته من مخالب الشيطان مفيستوفيليس، أو هكذا يبدو لي ولو أنّي لا أعرف بالضبط كيف وأين أنقذته**»[2]، تستمر لعبة خلق الشخصيات على مدار النص الروائي، فالشخصيات الموجودة في الكتب تنتقل بالتدريج من صور خيالية إلى صور رقمية مبثوثة عبر العالم الأزرق الذّي تجري فيه معظم أحداث الرواية ، إلى صور حقيقية يؤمن القارئ بوجودها ويصدق بفاعليتها ويجتهد في فك طلاسمها، حين يتحول هذا الأخير إلى تيمة ضرورية تتحقق من خلالها وظائف الشخصيات.

يتعلّق الاسم المجازي ويتلاءم أكثر مع شخصية الفرد حسب القاصة البطلة «**أنا لا أكره أيّ اسم ولكنّي مولعة بأسماء الكتب لأنّي أراها أكثر أصالة و صدقًا، و تشبه أصحابها بشكل غريب. الاسم في الروايات و المسرحيّات غير اعتباطي. الأسماء المدنيّة التي تُقيّد في البلديّات، قليلا ما تطابق أصحابها**»[3]، فإدمان القراءة يورث هذه الاعتباطات الموجودة بين

1- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيّل و بنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت – لبنان، ط1، 2011، ص:45.

2- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص: 67.

3- المصدر نفسه، ص ن.

الفرد واسمه الحقيقي واسمه المجازي الذي قد ينحو منحى التجرد من أصل ما والانسلاخ من مكوّن أصيل، يريد به واضع اسم المولود – والديه أو أقربائه– الإحالة إلى عمق ما متجذّر في الثقافة الدينية أو الشعبية أو غيرها، فالاسم الذي يُكتسب لاحقا قد يُراد به الانفلات من الأصل و إحلال صفة أخرى– أجنبية غالبا– مغيّرة لنمط الشخصية العام أو الهروب من واقع مؤلم كما هو متجلّ في الرواية، فيشكّل بالضرورة تداخل نصوص أخرى داخل النّص الأصلي وفقا لتعالق الشخصيات، ممّا يستدعي وجود قارئ متفتح عالميا وثقافيا يسعى لفكّ الدلالات المختلفة، و شخصية "ياما" تمثّل مخزونا ثقافيا، و حصيلة كُتب اختيرت بعناية تماشيا مع الحالة الاجتماعية للبلاد آنذاك.

–زبير/ زوربا :

الزبير هو: «الشديد من الرجال»[1]، و«أزبرَ الرجل إذا عَظُمَ، وأَزْبَرَ إذا شجُعَ. والزَّبيرُ: الرجل الظريف الكيّس»[2].

شخصية "زبير" في الرواية شخصية حملت من اسمها نصيبا وافرا، تجلّى من خلال أفعالها فهو يمتاز بالتمرد والرغبة في التحرّر، والنّضال المستمر من أجل تحقيق الغاية، كما أنّها شخصية تتأثر بالواقع، وتنجح غالبا في التأثير في من حولها.

تقدّم "ياما" ملامح شخصية والدها زبير، والذّي ارتأت أن تسميه "زوربا"[3] نسبة إلى الرواية العالمية "زوربا" لـ :"نيكوس كزانتزاكي"، التي تأخذ طابعا عبثيا، وتكون الشخصية فيها غير

1– ابن منظور، لسان العرب، مادة زَبَرَ، م:3، ص:167.

2– المصدر نفسه، مادة زَبَرَ، م:3، ص:168.

3– زوربا هي شخصية حقيقية قابلها نيكوس في إحدى اسفاره، وقد أعجب به إعجابا شديدا فكتب رواية باسمه. الملفت في رواية زوربا، هو قدرة نيكوس على وصف شخصية زوربا بشكل مطوّل ومفصّل وعميق، حتى أنّك تشعر لوهلة أن زوربا هو الشخص الأعظم في هذا الكون .المميز في زوربا هو انه يحب الحياة بكل أشكالها، لا يذكر الحزن، بل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ زوربا اليوناني.

مسؤولة عن أفعالها اتجاه نفسها واتجاه الشخصيات المساهمة في إنتاج المعنى. تحب "ياما" أن تشبه والدها وأن تناديه باسم "زوربا" الذّي تعلّقت به أيضا من خلال صفحات الرواية، بالرغم من وجود التناقض العقائدي والأخلاقي بين الشخصيتين.

بالعودة المتأنية إلى التراث الإسلامي، وبتقفي أثر الصحابة، يتبين كما هو شائع أن "الزبير بن العوام" أحد الصحابة العشر المبشرين بالجنة، أسلم و عمره 16 سنة، بالرغم من طيبة سيرة "الزبير بن العوام"، إلاّ أنّ البطلة تنفلت مجددا من هذه المقومات وترفض اسم "الزبير" كأيقونة محيلة إلى شخص الصحابي، وتستبدله بشخصية "زوربا" التي لا تمتّ للهوية العربية الإسلامية بشيء، سوى أنّه كان منفردا وبطل زمانه يمارس طقوسا معينة يميل إلى المرح واللهو ومصاحبة النساء غالبا.

فشتان بين "الزبير" و"زوربا"، فلعبة الأسماء متكرّرة على مرأى الرواية، والتملّص من انتمائنا حاضر ككل مرّة. وهذا يرمي إلى أنّ البطلة وغيرها يهيمون تيمنا بشيء اسمه التراث والأدب الأجنبي.

كما أنّ المفاضلة بين "زوربا" و"الزبير بن العوام" تكمن في أنّ الحالة النفسية للبطلة التي تميل إلى الاستكانة والراحة والمرح، على حساب الحروب والمعارك بالرغم من وجودها حقيقة ومن مصداقيتها، إلاّ أنّ السبب وراء تفضيل اسم على غيره يُرجّح دائما إلى مدى استيعابه وموافقته للراهن المعيش.

قُتل الوالد في ظروف غامضة، تقول "ياما": «**القنّاص كان رحيمًا إذ أمهله حتى قبّلني على جبهتي و ضمّني إلى صدره للحظات، و همس في أذني مثلما تعوّد أن يفعل في كلّ صباح: عينك على نفسك و على أمّك، حبيبتي**»[1].

أدى فعل القتل بالضرورة إلى إزهاق روح (زبير/ زوربا)، الرجل الطيب الذّي يذود عن وطنه بكل ما يملك، قُتل "زوربا" نتيجة تحالف مجموعة من الأطراف والأيادي التي تحاول

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة ، ص:99.

تهديم مصلحة الشعب، وتسعى من أجل إشعال نار الفتنة وزرع الهلع أواسط الأمّة الجزائرية إبّان فترة ما بعد الاستقلال أو مرحلة العشرية السوداء، تزامنا مع الحرب الأهلية أيضا.

استند تشكيل مشهد القتل إلى عدّة لقطات رسمها الروائي بدقة «**لم أسمع أيّ صوت للطلق الناري رأيت فقط ارتسام خطّ أحمر على جبهته في البداية قبل أن يفيض الدم على وجهه**»[1]، تناولت الرواية حيثيات العنف الذي أصبحت مواضيعه تغزو الرواية وتسيطر عليها خاصة حينما يتعلّق الأمر بتبيان الفروق الطبقية والظروف المزرية التي يعيشها الفرد.

يُعتبر فعل القتل تيمة دلالية كبرى غيَّرت مجرى الرواية، لم يتكشَّف النّص على هوية القاتل، فكان الفعل ظاهرا والشخص القائم به مضمرا، ولهذا لا نستطيع أن نُجري قراءة في شخصيته لتبيان سبب القتل وظروفه ونتائجه المترتبة، وإلاّ «لَكُنا أخذنا بعين الاعتبار أيضا أداة القتل، مكان القتل، توقيت القتل و كل ما يمت إلى عملية القتل بِصِلة. فكلّ عنصر من هذه العناصر له موقعه الخاص داخل سيرورة إنتاج الدلالة»[2].

فالقاتل المجهول تمكن من النّجاح في وظيفته (القتل)، لكنّه لم يكشف عن هويته ليقينه أنّ الفعل الّذي قام به مرفوض شرعا وقانونا، ولو كشف عن هويته فإنّه سيقوم بكشف الستار عن كلّ المتواطئين معه، ليس في هذه العملية فقط (ضد الأب زوربا) وإنّما سيُنفض الغبار أيضا على العديد من القضايا المعلّقة التي تحتاج إلى فهم وتفسير، وغيرها من النماذج التي«لا يمكن إدراكها في علاقتها بالمادة المضمونية التي تغذيها، بل تدرك من خلال اندراجها ضمن ثقافة معينة. وهذه الثقافة هي التي تفسر الفعل وأنماطه وتجعله فعلا مقبولا أو تجعل منه فعلا مرفوضا»[3]، فإدراك الخلفيات والقضايا المتغلغلة داخل المجتمع وتتبع مسار الشخصية منذ

1- المصدر السابق، ص ن.

2- سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث، جامعة المولى اسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس المغرب، 1994، ص:22-23.

3- المرجع نفسه، ص:23.

بداية تحركاتها إلى نهاية المسار سبب في اختلاج الكوامن الخفية المنعكسة على الشخصية ايجابيا أو سلبيا.

إنّ فقدان زوربا مكّن "ياما" من المضي قدماً ومحاولة البحث عن الحلول مهما كان السبيل إليها دون التفكير ولو للحظة في الاستسلام، "زبير أو زوربا" يتساوى الاسمان هنا بالرغم من اختلافهما سابقا، لأجل تحقيق منفعة جماعية، فهما رمزا النضال والاستمرار للرجل الذّي حمل على عاتقه همّ أمّة بكاملها.

– فريجة / فيرجي

دلالة الاسم اللغوية:«الفَرجُ من الغم، بالتحريك. يقال: فرّج الله غمّ تفريجا، وكذلك فَرَجَ الله عنك غمّك يَفْرج، بالكسر»[1]، و«الفرجُ: انكشافُ الكَرْب وذهابُ الغَمِّ. وقد فَرَجَ الله عنه وفرَّجَ وتفرَّجَ. ويقال: فَرَجَهُ الله وفرَّجه»[2]، والفرج: الموت.

وشخصية "فيرجي" في الرواية شخصية غير قادرة على التأقلم والتكيف مع الواقع؛ إذْ تُعايش اضطرابات ومخاوف أدّت بها إلى حالة من الشتات، فتهرب من الضجر واليأس والاشتياق إلى صفحات الكتب لتجد فيها ملاذا جديدا.

أطلقت "ياما" على والدتها اسم فيرجي نسبة إلى الكاتبة البريطانية "فيرجينيا وولف[3] وذلك بسبب اشتراكها معها في العزلة التي دخلت فيها، أين غرقت في خيالها وأوهامها وجنونها فكانت تراها استمرارا لشخصية "مدام بوفاري" (للكاتب الفرنسي العالمي غوستاف فلوبير)، وذلك بسبب تخليها عن الاهتمام بأسرتها وعدم تقبلها لحياتها، خاصة بعد وفاة زوجها فرجعت بالذكريات إلى الطفولة وانفصلت تدريجيا عن الواقع، وتشترك "فيرجي" و"ياما" في تهاوي أحلامهما وتحطم طموحهما في مجتمع لا تسمح فيه أعرافه و قيمه بذلك.

1– ابن منظور، لسان العرب، مادة:فَرَجَ، م:5، ص:104.

2– المصدر نفسه ، مادة:فَرَجَ، م:5، ص:105.

3– اديلين فيرجينيا وولف 25 يناير 1882 ،28 مارس 1941 أديبة إنجليزية، اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني، ومنها: ، الأمواج، تعد واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين.
ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، فيرجينيا وولف.

تهيم "فيرجي" بحب شخصية توّفيت منذ زمن طويل، فتحاول جمع كل ما يتعلّق بالمبدع "بوريس فيان"، كما تطلب من أحد مصوري المدينة أن يصنع لها صورة مشتركة رفقته، وغيرها من الأفعال التي تفرضها سلطة إدمان القراءة.

عبّرت "ياما" عن ذلك بقولها: «**كانت أمي في البداية مولعة بعمق حياة فيرجينيا وولف قبل أن تتركها وتُصاب بمجنون آخر اسمه بوريس فيان، كنت أخاف على أمّي من أن تصاب بعدوى فيرجينييا وولف في الهبل والانتحار غير المحسوبين**»[1]، إنّ التجرد من الواقع والغوص كليًّا في متاهات الخيال وفي تفاصيل شخصية الكاتب الذّي توفي منذ زمن؛ لَطرحٌ جديد استغله الروائي ليرينا أن القارئ درجات، وأنّ هناك من استطاع أن يصل لهذه الدرجة من الهيستيريا والمرض المزمن الذي لا شفاء منه.

مرض الازدواج الشخصاني جعل "فيرجي" تنحو منحى غريباً في الرواية «**ملأت قلبها بكتب بوريس فيان، وتركت نفسها تهوي في عمق الهدوء والسكينة، ولم تترك حتى فرصة الحديث معها على قلبها وأسراره، فقد ظلت تشعر نحو بابا زوربا بعقدة ذنب الخيانة وتطورت حالتها أكثر عندما سقطت بأوهامها بين ذراعي بوريس فيان**[2]»[3].

إنّ التشبع الثقافي وفي مرحلة ليست مرحلة تشجيع على القراءة (فترة التسعينات من القرن الماضي) لأمر عسير، بيد أن هذه العائلة استطاعت أن تحافظ على موروثها، كما تمكنت من ولوج عوالم أخرى؛ عبر استخدام هذه الرموز كقيم دلالية منها يتكوّن الحدث والفعل والشخصية والممارسة أيضا؛ فجُلّ تصرفات الوالدة كان جراء تحول دينامي في شخصيتها، فكان أن تخلت عن صبغة الواقعية ودخلت إلى صفحات الكتب وألبومات الصور والرسائل القديمة من أجل

1- واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة، ص:123- 124.

2- ولد بورس فيان بتاريخ 10 مارس 1920 بمدينة فيل دافري في إقليم السين والواز وتوفّى بتاريخ 23 حزيران 1959 في باريس وهو كاتب فرنسي وشاعر غنائي ومغني وناقد وموسيقي جاز(عازف بوق) وهو أيضًا كاتب سيناريوهات ومترجم من اللغة الانجليزيّة ومحاضر وممثل ورسّام ومهندس متخرّج من المدرسة المركزيّة بباريس.

ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki /، بورس فيان.

3- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:127.

شحذ طاقة تمكّنها من العيش، بعد فقدان زوجها، دون أن تعتبر أن ما تقوم به يُعدّ ضربا من الانتحار البطيء، ومن التجرّد التدريجي من مقومات الشخصية والهوية. فالانسلاخ من الثوابت العربية والمقوّمات الإسلامية أصبح ضرورة اتبعها كلّ فرد من أفراد هذه العائلة وغدا فعل مجارات الآخر بمكوّناته الحضارية والثقافية بدءا باللغة وصولاً إلى كماليات الحياة.

كما تُشير المُعطيات المستخرجة من الكتب إلى أنّ أصحابها حققوا لمسات خلّدها التاريخ فلم تقبع الشخصية ضمن كاتب معيّن أو توجه واحد، وإنّما تباينت أطراف التثقف من خلال بيئة المرجعيات ومحتوى النصوص، وهذا لا يدلّ على هيام شخوص الرواية بالكتب بفضل براعة كُتّابها فحسب، وإنّما يعود ذلك أيضاً إلى التشابه الأوّلي الذّي يقود إلى التطابق المنطقي لهوية هؤلاء بعد مجاراة حياتهم في ما بعد.

– فادي / فاوست

شخصية فاوست شخصية مواكبة للأحداث التي تجري في العالم وبالأخص في الجزائر شخصية مثقفة، تحاول أن تكشف ما خفي بطريقة إبداعية رمزية. وهي شخصية واقعية ووهمية في الآن ذاته.

حملت شخصية "فادي" صورة المسرحي الافتراضي المشهور الذّي يعيش في غرناطة بعد أن عانى الويلات في بلده "الجزائر"، تسميه الصحافة الآن بالابن الضال، الذّي مهما غاب سيعود لوطنه، وكأنّه ذهب من تلقاء نفسه ولا علاقة للسلطات بما حل به، استمرت علاقته ببطلة الرواية مدّة ثلاث سنوات، كان قد وعد أن يلتقيها حال عودته إلى الوطن من أجل عرض مسرحيته (لعنة غرناطة).

شغل فادي حيزا كبيرا من حياة "ياما" بعد فقدانها لوالدها وأخيها وحبيبها "ديف"، لعلّ عنوان المسرحية في حدّ ذاته يحمل في طياته شؤم ما بعد السقوط، ومنذ سقوط غرناطة والعالم الإسلامي مضطرب، يسير نحو الهاوية لا غير، وقد اختار غرناطة بالذات باعتبار أن الأندلس الفردوس المفقود وحضارة العرب ومنارة يرتحل إليها كل متأمل وشغوف لمختلف مجالات العلم والفن .

يرجع اسم فاوست[1] إلى الدكتور في "كريستوف مارلو" (في مسرحيته تراجيديا حياة وموت الدكتور فاوست)، وبعدها كتبها الكاتب الألماني العالمي "غوتة"، وفي العصر الحديث ألّف "توماس مان" رواية "فاوست" التي تتناول في مضمونها كيفية بيع البطل نفسه للشيطان بغية تحقيق طموحه، تستعير البطلة القاصة تفاصيل المسرحية وتصرح بأنّها هي من قامت بإنقاذه من مخالب الشيطان، على أساس أنّه فعل نبيل جليل.

وهنا دلالة على الواقع المعيش وعلى العلاقة التي تجمعهما -وكأنّها فأل خير- انتشلت المسرحي من الظلمة والشتات والغربة من خلال أحاديثها وأفكارها المتميزة.

تمكّن "فاوست" من النّجاح في حياته بشكل كبير خارج بلاده، فلاقت مسرحياته رواجا واحتفاء كبيرين، وتُرجمت إلى لغات كثيرة عبر العالم، وحظي باهتمام الصحافة المحلية والعالمية التي اعتبرت رجوعه إلى الوطن بعد عشر سنوات في المنفى حدثا كبيرا، وكان هذا في نظره فرصة للاعتذار وللتكفير عن ذنب ارتكبته السلطات الوطنية في حق مبدعيها.

فكانت حسبه عودة الابن الضال لتقديم عمل بطولي رُفض سابقا خاصة وأنّه يمسّ طبقات وآهات المجتمع، لكن "ياما" ترى في ذلك صفقة شيطانية باع "فاوست" من خلالها نفسه لشيطان الدولة، من أجل استمالته له في تدعيم سياستها على المستويين الداخلي والخارجي.

يواجه القارئ ازدواجية أخرى إضافة إلى ازدواجية الشخصيات؛ وهي ازدواجية المتون الأدبية داخل النص الواحد؛ فالقاصة و"فاوست" وغيرهم يتحدثون عن أعمال أدبية افتراضية نشأت ونمت داخل متون عالم رقمي، قد تكون موجودة بالفعل، وهنا يكمن تجسيد الحوارية الأدبية، وقد تكون غير موجودة إلاّ في ذهن الروائي.

1- فاوست أو فاوستوس هو الشخصية الرئيسية في الحكاية الألمانية الشعبية عن الخيميائي الألماني الدكتور يوهان جورج فاوست، تدور قصة فاوست في شكلها الأساسي حول سعيه إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، ما يقوده إلى استدعاء الشيطان ويمثله مفستوفيليس ليبرم معه عقداً يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته ليستولي على روحه بعد مماته، لكن الاستيلاء على روح فاوست مشروط ببلوغه قمة السعادة.

ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/، فاوست.

أعمال ولدت اسما فقط تحيا تارة وتموت تارة أخرى بانتهاء الرواية، مثلا: يأتي الأديب ليتحدّث عن تفاصيل ثلاثية غرناطة وأحداثها وشخصياتها، فتحس وكأنّك انتقلت بطريقة دينامية من نص إلى نص آخر يعالج القضية نفسها لكن الأولى بأسلوب صريح والثانية بأسلوب رمزي **«كتب حبيبي فاوست عن موت غارسيا لوركا الغامض مسرحية بكاملها سماها لعنة غرناطة واستوحى عمله أيضا من اغتيال بابا زوربا الله يرحمه»**[1].

يمكن القول بأنّ هذه الشخصية اتخذت بعدين: الأوّل حقيقي والثاني خيالي الأوّل يكمن في تلك المشاعر الجياشة والمحاورات القيمة التي كانت تدور بينه وبين "ياما" في الفايسبوك هذه المحادثات التي دعمّت هذا النّص من خلال مرجعياتها الفكرية، وسلاسة لغتها، وعمق طرحها وجدّية أفكارها، إلى أنْ كُشف في آخر الرواية أنّ هذه المحادثات لم تكن لهذه الشخصية "فاوست/فادي" لأنّه كان بعيدا كلّ البعد عن الرقمية التي كانت تؤكد هويته تحركاته، صورته وإبداعاته.

تمكّنت الشخصية من سلب معالمها تدريجيا بطريقة خرقت ذهن المتلقي ثمّ أقنعته، وهذا التحوّل يرمي إلى حقيقة جزئية تقود إلى قضية عميقة تضرب في جذور التاريخ والسياسة والأدب. فمنذ تداركنا للمجريات التي تحيط بنا نكتشف أنّ الشيء المقدّم البراق يكون دوماً جميلا ومطلوبا، بيد أنّنا نُخدع بهلاميته المبالغ فيها حينما نتفرس معالمه بدقة، والأمثلة المحيطة بالفرد كثيرة أبرزها: الاستعمار، العولمة، المقترحات السياسية، الصداقة، والحب.

الاختلاف ولّد فوضى في هذا الكم الهائل من المعلومات والتداخلات على مستوى النّص فالأسماء التي نقلت انفعالات الشخصيات عبر محدّدات الفعل المتعلقة بوظائف تتنامى لتشكيل محور القيمة، وهذا يعني أنّ «توظيف الأسماء العلميّة[2] لتحديد هوية الشخصيات، وتبيان

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:136.

2- وضع النقاد مجموعة من الآليات السيميائية التي تحددّ التسمية العلمية للشخصية، و هي : الإحالة، الاشتقاق، الوصف، الضمائر، العنونة، الاستعارة، الايحاء، القناع، النسبة المكانية، اللقب، الكنية، التشخيص، التعريف، و التفريد. ينظر: جميل حمداوي السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:574-580.

أنماطها السلوكية، وتعيين مواطنها ونسبها ولقبها، ليس ذلك عملا اعتباطيا دائما، بل يهدف الروائي من وراء اختيار الأسماء والإحالة على دلالات وأبعاد ومقاصد، وذلك لإثارة المتلقي واستفزازه، وتأزيم الأحداث، أو تحريكها حسب سمات الشخصيات»[1]، ومكوّناتها الفيزيولوجية النفسية، المرجعية، وأدوارها الوظيفية، فالاسم يضفي دلالات أخرى اعتباطية أو مقصدية ينبغي العودة إليها في كلّ مرّة.

وبهذا فإنّ العلامات غالبا ما تكون «حساسة لمعاودات الدال عن المدلول. ولا يندر أن يولّد شكل الشعارات والأسماء والرموز حكايا تاريخية– وهمية غالباً ما نستقيها من الأساطير والآداب الفلسفية»[2]، كما هو الحال في رواية "مملكة الفراشة"؛ إذْ تنوعت المدلولات بالرغم من أحادية الدوال، وصيغت المعاني بناء على مرجعيات ثقافية متباينة، ساهمت في تكوين عنصر الشخصية أينما تكوّن، وبذلك وسّعت مدارات اشتغالها على النسق العاملي.

ولم تكتف الشخصيات باللّعب بالأسماء فقط، وإنّما تعدّت ذلك بالدخول إلى الواقع والخروج منه كما تريد، "فيرجي" التي كابدت واختارت الكتب ملجأ لها في أيامها الأخيرة فدفنت في مقابر الذاكرة، و"فاوست" الذّي يتحدّى قدره ويتحدّى "ياما" بعنفوانه المسرحي، و"ياما" التي تحدّت الجميع وتجاوزت الحزن و ألم الفقد بهبلها الطفولي وصدق سريرتها، هي فكرة الارتحال الزمني المكاني، أين يصبح العالم الرقمي أيقونة تتحوّل وبفعل محركات الكلام إلى عامل يسعى من أجل منح شخصياته الفضاء المناسب للتحرك.

يسعى التحليل السيميائي إلى تحديد الاتصال والانفصال مع موضوع القيمة الذّي تُنشده البرامج السردية داخل المتن الروائي، وتتداخل عمليتي الوصل والفصل سواء مع الواقع المعيش أو مع الحالة النفسية للذوات، فياما" أو "فيرجي" أو أختها "ماريا" يعشن في واقع واحد لكن بظروف مختلفة واتصال هذه الذوات الثلاث مع بعضها البعض يكاد يكون مستحيلا، أما

1– جميل حمداوي السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:572.

2– بيار غيرو، السيمياء، ص: 123.

اتصالها من أجل تحديد قيمة كل واحدة من هذه الشخصيات فإنّه رهين الأحداث المشكّلة لحبكة الرواية، ويعود هذا الاختلاف إلى توجه وأنماط الشخصيات.

من خلال ما سبق تتضّح دلالة ازدواجيّة أسماء شخصيات الرواية في التشابه الذّي يجمع بين الشخصية الروائية والشخصية الأدبية، كما أنّ هذه الثنائية منحت النص أبعادا أخرى غير أبعادها الحقيقية، عدا أنّها نتاج عدّة نصوص في مجالات مختلفة.

III. الشخصية/ الحواس:

الحاسّة هي:«قوّة طبيعية لها اتصال بأجهزة جسمية، بها يدرك الإنسان والحيوان ما يطرأ على جسمه من التغيّرات»[1]، وقد استعملت الحواسّ في الروايات الثلاث بصورة مكثّفة حيث يُصاغ توظيفها على أسس حقيقية أو مجازية، ومَثَّلت جزءاً مهمّاً في تكوين الشخصيات داخل أفضيتها وفي علاقتها مع بعضها البعض. لأنّ الحواس متعلّقة بالجسد الذّي يتجلّى في «اللغة والإيماءات وحركات الجسد وطقوسه وتعبيراته كالابتسامة والضحك والتقطيب...الخ، وهي حركات تعبّر عن حالات الرضا والفرح والرفض والاحتجاج...، وتتجلّى أيضا في السلوك وكلّ ردود أفعالنا العفوية منها والواعية»[2].

كما تشتغل الحاسّة داخليا وبطريقة مضمرة حينما تُستخدم لجسّ نبض أفكار وقضايا يتدخل فيها العقل بصورة عميقة، فتتجرّد الحواس هنا من طبيعة اشتغالها؛ كالشم واللّمس والنّظر إلى تجلّيات تتجاوز الوظائف المعتادة فتُحدَّد على أسسها فحوى البرامج السردية، كتعلّق حاسة الشمّ بالخطر، أو الرؤية بالمستقبل، أو اللّمس بتقارب الأرواح وغيرها.

تتشكّل قيم الحواس على مدار المتون السردية فلا وجود لعلامة «الشيء خارج الإدراك الحسّي وذلك من منطق أنّها استبدلت الأفكار العامة المجردة بالعلامات العامة التي تستطيع

1– مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انجليزي– فرنسي– عربي، مكتبة لبنان، بيروت– لبنان، 1974، ص:509.

2– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص:158.

الحواس تقديمها لنا»[1]، لأنّ إدراك الأشياء يتمّ عبر الحواس التي تنقل لنا الصور الأوليّة، وقد فسّر "بركلي" «إدراك الأجسام إدراكا بصريا على أنّه محصلة استدلالية عن تلازم بين الإحساسات البصرية وإحساسات الحركة التي تقوم بها العينان أو مداخل الحس الأخرى»[2] باعتبار الرؤية العتبة الأولى التي تتلقى المشهد السردي الذّي يحتاج لعملية تأويل وتفسير للظاهرة الحسّية، والرؤية: رؤية المتلقي لعلامات الرواية، ورؤية الشخصيات لبعضها البعض حيث تُقسّم -حسب ما ذُكر سابقا- إلى رؤية طبيعية وأخرى مجازية.

تبقى الأحاسيس «ملازمة للكائن البشري، إنّها مصدر أفعاله وسر بقائه على الأرض. لذلك فهي لا ترتبط بلون ثقافي أو دائرة حضارية محدّدة، إنّها تعبير كوني يُدرك خارج كلّ اللغات المخصوصة»[3]، والأحاسيس علامة حيّة تشتغل على الجانب النفسي بصورة خاصة وتُساعد في تكوّن الشخصية وفي تحديد اتجاهها الذّي يتحوّل إلى أفعال تُمارسها داخل حيّز البرنامج السردي، فالحاسّة بنية مختلفة التركيب تُسهم في تبلور أفعال الذوات ضمن المتواليات السردية التي تستدعي تحديدا وتحليلاً بغية معرفة دورها في تشكيل المعنى العام للرواية، كما« يتصاعد الحضور الكلي للحواس، أثناء فعل الكتابة من أصداء ومحمولات الدلالة التي تتحوّل من دلالتها المعجمية إلى دلالة أوسع تسهم فيها يقظة الحواس التي لا تعرف الحدود، تتجاوز الكلمة، إلى الجملة، إلى السياق»[4] حيث استعمل الروائي: العين، اللمس، الشمّ، الحدس الحب، النشوة، لنقل المشهد وفق وظائف حواسية تتجانس معا من أجل الوصول إلى الصورة الكلية: "الجسد".

1- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2005، ص: 80.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص: 159.

4- الأخضر بن السايح، سرد الجسد و غواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011، ص: 82.

أ. تمظهرات الحواس من خلال رواية المخطوطة الشرقية:

يرتبط اشتغال الحواس عادة بتيمة الجسد ويُصَوَّر هذا الأخير من الجانب البيولوجي: الحسّي العادي، والحسّي الجنسي إلاّ أنّ «الحضور القوّي للجانب الحسّي في الوصف السردي لا يعني انحيازا لرؤية خليعية تجزئ الجسد وتعرضه عاريا أمام العين الماجنة، فالخلاعة ليست معطى، إنّها في العين لا في الجيد الموصوف. لذلك، يجب النظر إلى هذه الرؤية الحسية من زاوية أخرى، إنّها احتفاء بالروح حين يرتوي الجسد»[1]، فأصبح هذا التوظيف ضرورة سردية تحتقن بها الرواية من أجل تكثيف علاماتها المُمَثِّلة لطبيعة الشخصية وأدوارها.

وبعيدا عن السلطان المنشود وعن ذاكرة الماضي المرتبطة بالذوات الفاعلة بغية تحقيق موضوع القيمة، يسعى الأمير نوح" إلى تحقيق انتشاء عاطفي مرده الروح والجسد، يقول:«**وفي الأيام الموالية لوصولي إلى هذا الفراغ الأزرق أتذكر أنّي غسلت جسدي أنا والزنجية بماء البحر المُغلّى. لأوّل مرة شعرت بخطوط جسدها العالية واستدارتها (...) ولكنّها لم تكن تجرأ على فعل ذلك، قبل أن يفتح أمامنا هذا البحر فضاءاته الزرقاء**»[2].

فتحقّق فعل الالتحام الجسدي بوجود ذات ثانية هي: "الزنجية" (المربية) وبحضور أدلّة مكانية صاحبها تجانس حواس الطرفين داخل فضاء البحر وزرقته، وبهذا فإنّ «الظواهر الحواسّية، مثل غيرها من الظواهر الدالة، لا تدرك إلاّ في صيرورتها ضمن تحويل يقلبها من حال إلى حال أخرى، ولا يمكن أن يحدث هذا التحويل ويطرأ هذا الانقلاب من دون حركة تقترن بجسد داخل فضاء، وفي إطار زمني على مستوى الجسد أو فيما يحيط به»[3]، أي لا بد من توفّر مجموعة من العناصر السردية التي تُخوّل هذه المقطوعة من أن تكون قطعة سردية بامتياز، فوجب تحديد مكوّناتها وإيصالها بالمعنى العام للبرنامج السردي، وبما أنّ الحاسّة جزء

1- المرجع السابق، ص:158.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:140-141.

3- دليلة زغودي، سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، الجزائر، 2013- 2014، ص:111.

من الشخصية، والجسد جزء آخر منها، فهما علامتان متكاملتان لتأدية وظيفة الاتصال الجسدي و الشعوري، فكان أن استعان "الأمير نوح" بالتذكّر وبالشعور وهما قيمتان اشتغلتا حواسياً بالاستعمال الذاكرة واللّمس، كما استعان بالجسد من أجل الاغتسال وغيره من الممارسات التي تلي هذه المقطوعة، وهكذا يتشكّل المعنى السيميائي حواسياً من خلال تلاحم مكوّنات الشخصية في بعضها البعض أوّلا، ومن خلال ربطها بحيثيات النّص السردي ثانيا.

يقول "الأمير نوح" مجدّداً:«**كانت تفهمني بعدما عودتني على عاداتها السيّئة (...) أشعر بها كأنّها أمي (...) فيها شيء يشبه النار، ورائحة جسدها قوية. تدخل إلى الأنف بقوّة وسرعة. أشمّها من بعيد، فأشعر بعروقي في غير أمكنتها. عادة من العادات السيئة. ورغم سنها المتقدم، لم تفقد شيئاً من رخاوتها**»[1].

إنّ العادات السيّئة التي يرمي إليها "الأمير نوح" من خلال تكرارها في هذه المقطوعة ليست إلاّ ترسيخا لدور الحواس، فمن المستحيل أن يقوم الأنف بشمّ الجسد من بعيد إلاّ إذا تكرّرت في ذاكرته ممارسات جعلت "الأمير نوح" يتخيّل شمّها، وفي الواقع هو لا يشمّها قوّية وبسرعة -كما تجلّى في المقطوعة- بل يستذكر لحظات النشوة والارتخاء، خاصة بعدما ارتبط جسد "الأمير نوح" مع جسد الزنجية منذ طفولته، فحدث أن ترسّخت هذه العادات في ذهنه وبالتالي فإنّ الحاسّة هنا لم تُمارس وظيفتها بصورة عادية، ولا بصورة مجازية وإنّما تجاوزت ذلك إلى التداعي أو التراسل أين استعارت الذاكرة حاسّة الشمّ للتعبير عن نشوتها الجنسية اتجاه الزنجية، فهي نابعة من العقل متّجهة نحو الأنف مستعينة بالرؤية من أجل الوصول إلى الكلّ وهو: الجسد.

لهذا فإنّ«الجسد يحتل موقعا مركزيا في الرواية، بل يمكن القول إنّه مادة السرد، والبؤرة التي تنسج انطلاقا منها كل الخيوط المؤدية إلى "الانفراج السردي" النهائي»[2]، من خلال توالي

1- واسني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:311.

2- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص:163.

البرامج السردية المتباينة الطرح والرؤيا، والمركّزة على وصف الشخصية وأدوارها عبر مسار الحكي.

وقد مارست حاسّة الشمّ وظائفها المتعدّدة بصورة مكثّفة بل «طغى الشمّ في بعض المواضع على غيره من الحواس إلى درجة أنّه أصبح يقوم مقامها ويهمش دورها، فيبدو وكأنّه يستقل وحده بفعل الإدراك ويقوم كوسيط فريد في عملية إنتاج الدلالة»[1]، فاشتغلت حاسّة الشمّ بصورة متكرّرة في رواية "المخطوطة الشرقية" ويتجلّى ذلك من خلال المقاطع التالية:

- **«في لحظة من اللحظات بدا لي كأنّي أشمّ روائح الحرائق والأجساد المتحلّلة. منذ خمسين سنة والنار هي النار. والفراغ هو الفراغ. والخوف هو الخوف. ضباب من السواد والغيرة السوداء التي تلهب الأنوف»**[2].
- **«رائحة المازوت والكبريت والأشياء الغامضة والخوف. كانت خانقة. بدأت أشعر أنّ الخمسين سنة انتظاراً ستردم في هذا المكان»**[3].
- **«لم أكن أعرف جيّداً ماذا كان ينتظرني، لكن الموت كان قد بدأ يدخل عيني. بدأت أشمّ رائحته بكثافة وهي تختلط برائحة النفط والأتربة والمطر وبحنين غامض نحو الكتابة»**[4].

من خلال ما سبق نستنتج ما يلي:

- تقترن دلالة حاسّة الشمّ بزمن آني غير محدّد (لحظة من اللحظات) ليقترن مجدّدا بروائح مادية (الحرائق-الأجساد) لتعود مجدّدا إلى الزمن الأصلي والمُكرّر في الرواية (خمسون سنة) ثمّ تشير المقطوعة السردية الأولى إلى أنّ الروائح المجردة (الغيرة) تجتاح الحواس (الأنوف).

1- دليلة زغودي، سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص:131.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:158.

3- المصدر نفسه ، ص:178.

4- المصدر نفسه، ص:220.

- تبعت الروائح العادية روائح مُتخيّلة هي رائحة الأشياء الغامضة ورائحة الخوف، وقد اقترنتا بزمن الرواية (خمسون سنة) وبمكانها أيضا (أمادرور-حضر موت).
- عبّرت حاسّة الشمّ أيضا عن رائحة الموت، وصورته وهو يجتاح جزءاً من الجسد (العين)، لتزداد رائحة الموت باعتباره قيمة مجرّدة ثمّ تختلط رائحته مع الروائح العادية ليمتزج مرّة أخرى بشيء غامض آخر هو الكتابة.

من خلال تفكيك المتواليات السابقة يتضّح جليّاً أنّ الحاسّة تقوم بعمل عكسي بينها وبين أداة الحسّ من جهة، وعبر تحديد أفقين: زماني ومكاني موحدين ومترابطين بمسار السرد، كما أنّها تشتغل في آن واحد على الروائح المحسوسة والمجرّدة التي ينتجها العقل، ومن خلال هذه المعطيات يتبيّن أنّ تشكّل المعنى الحواسي جزء من تشكّل المعنى العام لأنّه جزء من تكوين الشخصية السردية.

ب. تمظهرات الحواس من خلال رواية أصابع لوليتا:

تشتمل حاسّة الشمّ على معظم التقلّبات العاطفية، وهي تتعدّى حاسّة النظر لأنّها ترسم جُلّ مشاهد الرواية، وهي تشكّل الوظيفة الأولى التي تدفع بقية الحواس نحو الاشتغال، فلحاسّة الشمّ البداية والنهاية في الرواية، هذه الحاسّة التي تبرز على مستويين:

مستوى حقيقي فيه تتحسس الذوات الروائح حولها بطريقة طبيعية بيولوجية «**فجأة شمّ من جديد العطر المدوّخ نفسه. تحسّسه بعينيه، بحاسّة شمّه التي جعلتها سنوات الخوف حادّة جدًّا، وحتى برؤوس أصابعه المتعبة. لكلّ عطر سحر أنثاه، فوضاها وأناقتها. تقلّها وجنونها**»[1]، تعلّق العطر بالرؤية، بالشمّ، بالأصابع، بذاكرة غائبة، هذه الرائحة الأنثوية التي طغت في فضاء رحب لتُخلِّف هوساً جميلا غامضا، حيث تتراسل حاسة الشمّ مع حاسّة الرؤية.

عمدت صاحبة العطر إلى إثارة فوضى حواسيّة تعلّقت بالمكان وبالحالة النفسية لدى "مارينا"،«لهذا استندت السيميائيات الحسية إلى الصور البصرية والأصوات المسموعة

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:17.

والروائح والطعوم والحركة لبسط فكرة نفي وجود جواهر مادية نفيا مطلقا»[1]. فالبطل يحاول أن يجمع الصور الحسّية بكاملها من أجل تكوين الدلالات الكليّة، فتوفر حاسّة واحدة –الشمّ– ليس مؤشرا كافيا على توفر المعطيات الحسّية، «**مرّة أخرى أعاده العطر الهارب إلى حضوره ليتأكّد للمرّة الثالثة من أنّه لم يكن عطر إيڤا**»[2]، تتواصل عمليّة البحث عن عطر "لوليتا" التي لم تتكشّف هويتها لحدّ الآن، بل سبق العطر حضورها فاحتّل المكان، فهل شغل العِطر حواس "مارينا" فقط ؟ أم شاركه عملية التحسس بقية الحضور؟

بما أنّ "يونس مارينا" بقي في مكانه رفقة "إيڤا" عدّة ساعات، فإنّه يلاحظ بالضرورة تغيّر فضاء المعرض، لأنّ الحضور في حالة شتات بين وافد ومغادر، فهو ومن مكانه المركزي يقوم بعمليات التحسس المختلفة، بدءا بالرؤية، إلاّ أنّ العطر هنا مارس حضورا طاغيا على مستوى المكان؛ شهد في الوقت نفسه غياب البطلة صاحبة العطر، فالعطور عامة «تستعمل من أجل النقاء الجسدي والوضع الاجتماعي والاستعداد الجنسي»[3].

إنّ الخطة التي لعبتها "لوليتا" ليست بالهينة، فحضور العطر أولا ثمّ حضور العطر رفقتها، ثمّ غيابهما معاً، طرحٌ حواسي اجتمعت فيه مكوّنات التجسيد الكلي للصورة المنتظرة ثمّ اختلفت مرةً واحدة.

حضور العطر ⇔ غياب لوليتا

حضور لوليتا ⇔ رسوخ العطر

غياب لوليتا ⇔ غياب العطر

حقق العطر حضورا (**u**) عن موضوع القيمة (لوليتا)، لكنّه (**n**) مع المكان (المعرض) وبتحويل موضوع القيمة إلى الذات الفاعلة رفقة العطر ← تحقق (**n**) موضوع القيمة: (اكتمال

1– أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص:81.

2– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:19.

3– أُمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم و تاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2010، ص:80.

التجسيد العلامي + حضور العطر) ← (**u**) لوليتا عن المكان = (**u**) العطر ⇓ ⇐ تحقق الغرض السردي بتوالي مراحل الظهور/ الغياب.

وهناك مستوى مجازي فيه تربط الروائح بأزمنة أو أمكنة متعدّدة تستجدي طرح أفكار إيديولوجية معيّنة:

يقول "يونس مارينا": «**لا يمكن... للعطر ذاكرة أيضاً**»[1]، دلّت لفظة "الذاكرة" على الإحالة إلى زمن الماضي، إلى شيء تشبّث به وعلق في ذهنه ليسترجع بصفة آلية حينما تتوافد إشارات و أيقونات تفرض نفسها بقوّة.

تتسلّح "يما جوهرة" بحاسّة قوية من أجل حماية ابنها "حميميد" من ذئاب العقيد «**حاسّة شمها بقيت حيّة ومتّقدة مثلما كانت في زمن الثورة عندما جاءها أفراد من الأمن الفرنسي بلباس مدني، قرأت الخطر في عيونهم كحيوان. كانوا يبحثون عن زوجها. ظلّوا معها نصف يوم بلا جدوى**»[2]، ترتبط حاسّة الشمّ بالرؤية القلبية، وبالحاسّة السادسة، التي تخبرها بأنّ هؤلاء (ذئاب العقيد) ما هم إلاّ مجرمي الوطن، بالرغم من تظاهرهم بحسن المعاملة في أول اللحظات.

في نفسات الرواية الأخيرة وبعد انتحار"لوليتا" تلك اللحظات القليلة الصادمة، التي توالت فيها الأحداث بسرعة والتي كُشفت فيها الحقيقة بسرعة أيضا: «**أغمض عينيه لكي لا يرى إلّا ما يشتهي. تسرّبتْ إلى أنفه رائحةٌ ثقيلة، من تحت الباب ومن بقيّة الفجوات الأخرى التي كانت تَعْبر من خلالها بعضُ خيوط الضوء التي قلّت.**

لأوّل مرّةٍ يقتنع بأنّ للموت رائحةً ليست ككلّ الروائح»[3].

طغت الأفكار السلبية التي كانت قبل فترة وجيزة قمّة الحياة والبهجة، بل كانت قبل لحظات جنّة الجنّة؛ "لوليتا" = "يونس" ⇐ "لوليتا" ≠ "يونس".

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:11.

2- المصدر نفسه ، ص:89.

3- المصدر نفسه ، ص:493.

إنّ الرائحة التي أخذت تتسرب إلى الغرفة في الفندق ليست رائحة حسية (رائحة الانفجار) وإنّما هي رائحة متخيلة تشمل الذكريات التي تعفّنت في ومضة برق، رائحة الحلم الذّي تبدد لحظة انكسار، تيهان عميق في ملكوت الكون الزاخر. ماذا لو أنّ "لوليتا" قامت بتفجير "يونس" كيف ستكون رائحة الموت آنذاك؟ أم هل ستكون رائحة أصلا؟ أم أنّ رائحة قتل الشخص المُوصى بقتله ليست كرائحة الشخص الذي قتل نفسه من أجل أن يحيا الآخر.

كما تمحورت الرواية على لغة الأصابع، لأنّ "بركلي" يمضي «في مقاربته السيميائية للإحساسات البصرية التي يراها علامات دالة على إحساس اللمس المحتملة؛ ومن ثم فهي تتصف بالذاتية الخالصة»[1]. فحاستا البصر والشمّ قد تقودان إلى حاسّة اللمس وقد تتعارضان وهذا حسب طبيعة الموقف، ولعلّ أول إشارة تخالجنا هي عنوان الرواية "**أصابع لوليتا**"، لماذا اختار المتن وركّز على الأصابع بالذات، وجعلها تيمة دلالية تواترت على مدار الحكي، دون غيرها من الحواس الأخرى؟ «**لم يسحب يدها من يده وكأنّها صديقة قديمة. شعر بإرباك شديد وبنعومة أصابعها الطفوليّة. الأصابع لغة قبل الكلام. قرأ هذا عند كاتبة صينية قديمة**»[2] يعدّ التلامس أو التصافح بالأيدي أقرب وسيلة لتحسس الطرف الآخر، ويحدث الانسجام أو النفور انطلاقا من هذه الوضعية عند أوّل مرّة، فلِحاسّة اللمس الدور الفعّال في قراءة المشاعر والأحاسيس، كما أنّ للأصابع وظائف فنيّة في الرواية: العزف، الكتابة الرسم، القراءة، وغيرها.

وحين يعود إلى ذكرى المراهقة قصته مع "مريم الماجدولية" نجده يقول: «**كنت في البداية أتعامل مع الإناء الذي تسلّمينه لي، ولكنّي مع الزمن أصبحت أجد لذّة في أن ألمس أصابعك وأنا آخذ منك الإناء**»[3]، فالزمن كفيل بتقريب حاسّة اللمس التي تحيي في نفسه بعضاً من الأمل داخل سجنه وغرفته الكئيبة، التي وبفعلها تتطوّر العلاقة إلى أمور أوضح تشتد التصاقاً

1- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص:82-83.

2- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:27-28.

3- المصدر نفسه ، ص:51.

بالذاكرة و تأبى مغادرتها، فالأصابع كالعطر كلاهما يلعب وترا حساساّ يقود في النهاية إلى وجه طفولي وُجد في الماضي وكبر في الحاضر في غير ظروفه ووسطه.

كما أنّ «حروف الكلمات أشياء حسية، وتدرك بالحواس»[1]؛أي أنَّ التلذّذ بفحوى العبارات يتحدّد من خلال إثارة الحواس ودفعها للقيام بسلوكات ملموسة، وهذا ما تجلّى في نص الرواية حين اعترفت البطلة بذلك في قولها: «**كانت الفرصة تملؤني، لكنّي عندما رأيت أنّ اليوم كان جميلاً ورائعاً، استحضرتك وأعدت قراءتك، وجئتك إلى فرانكفورت. جئت أبحث عنك، أعوّض موتي بلحظة أخرى**»[2]، يوهم القارئ حتى لا يكاد يُصدق أنّ الشخصيات الورقية تجسّدت في الواقع لتعيش أحداثه ومجرياته.

إنّ فعل القراءة – كفعل أوليّ– متعلّق بالحالة النفسية للبطلة، تحوَّل من فعل ذهني إلى فعل حركي :

القراءة ← استثارة الحواس← السفر← لقاء مارينا ⇐ صورة الانبهار الكليّة.

تضافرت مجموعة من الصور من أجل تكوين الدلالة الكليّة التي أُرجعت نتائجها في بداية النّص، فالمسار التصويري هو الذّي «يتمثّل في ترابط الصور فيما بينها بشكل منسجم بشكل تشاكلي وحيوي»[3]. فقد حدث اللّقاء مستبقا تكوّن هذه الصور التي من شأنها أن تتخذ وحدات صورية تساهم في تحديد المستوى الخطابي، من خلال التضافر مع بقية الأدوار (العاملية الموضوعاتية، الانفعالية) وغيرها من المكوّنات التي تسعى إلى تحديد هيمنة واكتمال البرنامج السردي الذّي ولَّد نشأة هذه المتوالية.

تقول "لوليتا" في السياق نفسه: «**كنت أظنّ أنّ كلّ الرجال متشابهون، ولكنّي وجدت في رواياتك رجالاً يمكن لي أن أحبّهم من دون خوف**»[4] تعدّى تأثير الحرف من التأثير البسيط

1– أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص:81.

2– واسيني الأعرج أصابع لوليتا، ص:155.

3– جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:139.

4– واسيني الأعرج أصابع لوليتا، ص:155.

الذّي يأخذ النّفس داخل مضامير النشوة والإعجاب والرغبة في ارتشاف المزيد، إلى الدور الانفعالي العاطفي الذّي أخذ يتآلف شيئا فشيئا ليشكّل تيماً متعلّقة بعواطف "لوليتا"، فوقعت في حب شخصيات النّصوص وتمرّست في حبّ صاحبها أيضا، ليس هذا فقط بل لقد أسهمت هذه الكتابات في ردعها عن أفكار سلبية عديدة، ولعلّ أبرزها تواتراً، فكرة "الانتحار".

وما التوظيف المتكرّر للحواس في الرواية، إلاّ إيضاح وبرهان للعنوان الروائي الذّي لم يوضع عبثا، والذّي تعلّق بصورة أخص بالأصابع أي؛ حاسّة اللمس.

ج. تمظهرات الحواس من خلال رواية مملكة الفراشة:

تُمثّل رواية "مملكة الفراشة" مجموعة من أنماط الحواس التي تكون غالبا متخيّلة وغير حقيقية، والتي تشمل بالضرورة عدّة مواضيع، لأنّ «الإنسان في جوهره، عند بعض المدارس الفلسفية، مخلوق من الحواس، وأكثر معرفته تجريدًا مستمد في الأصل من أدلة حواسه وبالتالي فإنّ تأويله للعالم وظواهره معتمد في أساسه على التجربة»[1] فتكون الحاسّة أوّل من يلتقط الفعل، وتقوم بتحويله إلى موضوع يُسهم في نمو الأحداث.

تقول ياما مستجدية حواسها : «**لم يعد شيء يسعفني، حتى المطر الذّي كان كلّما سقط استيقظت مع حواسّي. ها هي الأمطار الشتويّة تدقّ على الأبواب بعنف وأنا لا لذّة لي في القيام من غفوتي الناعمة التي تشبه الموت تمامًا**»[2].

تخمد حواس "ياما" فجأة، فتُقرنها بسخاء الأمطار التي لطالما منحتها لذّة وراحة عميقة، ارتبطت حالة الحواس بالحالة النفسية المزرية التي تعيشها بعد فقدان والدها الزبير/زوربا بحالة الفقدان التدريجية لأمّها فريجة/ فيرجي، والتي تعيشها بتفاصيلها بانكساراتها وحزنها دون أن تستطيع فعل شيء.

الحواس التي تتلاشى حواس باطنية، تشتغل داخل الروح، تكون متخيّلة لكن تأثيرها بارز ومؤثر. فيكفي أنّها وبفعل خمودها تُحقّق انفصالا للذات/ياما عن موضوع قيمتها← إيجاد

1– أ.أ مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 1997، ص:170.

2– واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:161.

الأدوية، لأنّ البطلة يشغلها عملها وتشغلها حالة أمّها، ولا تستطيع إقامة توازن في حياتها طالما أنّهما كفتا استقرارها.

يقف ضمور الحواس كنتيجة نهائية للجزئيات التي تبني العملية السردية من ناحية موضوعها العام، كما أنّها تحقيق فعلي لحالة الذات.

تتماهى حواس "ياما" وتتشتّت في الضياع إثر موقف وفاة الأم المفاجئ:

« **فجأة اهتزّت في مكانها كأنَّ وخزًا أصابها ثم خمدت نهائيًا.**

بعدها ساد هدوء غريب، به رائحة غريبة أيضًا»[1]

تضيع حواس "ياما" وتختفي حواس "فيرجي"، فتتدخّل الحاسّة مجدّدا في تحديد تيهان النفس بضياع روح الأمّ، لم تشمّ "ياما" أيّ رائحة غريبة عن رائحة الغرفة المُعطّرة مسبقا، ولكنّها اشتمّت رائحة الموت التي لا تشبه أيّة رائحة، هي رائحة الحزن التي تعلّقت بجدران الغرفة وبآهات روح قُطِعَتْ صلتها بالروح الأخيرة المتبقية.

ينفصل موضوع القيمة نهائيا مع ذاته حيث لم يُصبح هناك دافع لتسمية أفراد جمعت بينهم صلة دم بأسرة لأنّها تفككت ولم يبق فيها إلاّ "ياما".

فلا بد أن تسعى مجدّدا إلى خلق اتصال ما مع دوائر أخرى ومجالات تتعدّد فيها الأطراف، وتظهر بصورها الحقيقية، وليست الخيالية (زوربا) أو المُتخيّلة (فاوست) أو المبتورة (فيرجي، كوزيت، رايان).

تتعلّق الحاسّة تعلّقا قويّا بالعنف وبالرصاص فهي تقول:«**رشقات الرصاص لم تخفني لأنّي كنت أتّبع حواسّي التي تقودني نحو الحياة. أصبحت مؤمنة أو عليّ فعل ذلك، بأنّ الحرب الأهليّة انتهت. فقد أكلت البلد قرابة العشر سنوات، وانتهت الآن أو تكاد، و ما تبقّى من خوف ما هو إلاّ علامات طارئة شبيهة بالطلقات الأخيرة»**[2].

1- المصدر السابق، ص:183.

2- المصدر نفسه، ص:219.

تقود الحواس مجدّدا إلى حالة من التوجسّ والبحث عن الأمان عبر استشعار مكامن الخوف الذّي يتلاشى تدريجيا عند الحاسّة السادسة، حاسّة الواقع المرتبطة بوقت ومكان معيّنين، وحدها من تُنبئ عن حالة نفسية استشعرتها البطلة، حين يصبح صوت الرصاص المتكرّر الذّي تولّد كعادة لدى الأفراد في تلك الفترة؛ علامة على الراحة ودليلا قوّيا يبرز ظهور تيمتي: الموت ≠ الحياة، فقد تستمرِّ الحياة و قد تغيب في أّيّ لحظة، لأنّ هذا متعلّق بالواقع وبالأحداث الحقيقية التي تعيشها "ياما".

الحواس: الرصاص ← الموت/ الحياة.

أيا كانت الوضعية (الموت أو الحياة) فإنّ الحواس تستشعر ماهيتها الحقيقية أو المجازية عبر سلسلة من المتواليات الحكائية، التي تتناقض فيها القيّم وتتعدّد انطلاقا من نشاط الذات الفاعلة.

كما أنّ الحواس العادية لا تُبهر في نقل المعنى، لأنّ مجراها يكون بيولوجيا عادة ، فلا بدّ من صياغة لغويّة محكمة، تستند على توظيف الحاسّة بما يليق والمشهد المعروض أمامنا، كما هو مُتجلّ في هذه القطعة:

« **رائحة الجثث أصبحت تملأ كلّ الأمكنة.**

يوجد عفن كبير، ولكنّه لا يأتي من جثث الأموات وإنّما من جثث الأحياء الذّين يبيعون ويشترون»[1].

إنّ الرائحة التي تقصدها القاصة هي رائحة الممارسات اللاشرعية، التي يتفنّن فيها أصحاب النّفوذ، فهم يحرصون كلّ الحرص على تغييب مصالح المجتمع ونُصران مصالحهم الشخصية باسم القانون والحقّ، فالبيع والشراء هما مجموع تلك الاتفاقيات التي تجري تحت الطاولة.

1- المصدر السابق، ص:220-221.

كما أنّ هذه الرائحة منبعثة من طبقات المجتمع الأقل هيمنة من الأولى، ولكنّ لهم السلطة أيضا في نشر الفساد بين المجتمع كالإرهاب؛ الذّي كان وُجوده مثار الحديث اليومي في تلك الفترة وكمهربي المخدرات؛ الذّين يسعون إلى حقن سمومهم المختلفة للشباب الجزائري.

ارتبطت رائحة العفن بالأوضاع السيّئة التي تعيشها البلاد، وليس برائحة الأجساد المنتشرة على الأرصفة، لأنّ هذه الأوضاع تنتشر بسرعة بالرغم من خمود نيران الحرب الأهلية.

لهذا نحن أمام رائحتين الأولى مؤقتة والثانية دائمة ودوامها غير محدّد بوقت معلوم:

رائحة العفن : – الجثث : رائحة مؤقتة.

– الممارسات التعسفيّة : رائحة دائمة.

تتعالق أحداث الرواية مجدّداً مع الروائح المنبعثة في عمق تصوّر موضوعها، تقول "ياما":«**عندما خرجت عند الباب تنفّست رائحة البارود والخشب المحروق والغموض. للغموض رائحة أيضًا في مثل هذه الأمكنة»**[1].

فقد أُقرنتْ رائحة الغموض المتخيّلة بروائح حقيقية (البارود والخشب المحروق) فالغموض لم يتشكّل لمعرفة أسباب الروائح لأنّها أصبحت معتادة في زمن انتهكت فيه حرمة الأمن، بل إنّ الغموض يعني المصير المجهول الذّي يقود البلاد وساكنيها، والغموض يتولّد مجدّدا لأنّ البطلة وغيرها ظلّلوا طريق العودة إلى أرض السلام والطمأنينة التي يمنون أنفسهم بها، هي أرض التحرير الدائمة وليست أرض أقنعت نفسها بانتهاء الحرب الأهلية دون مراعاة مخلفاتها المادية والجسدية المستمرة. لهذا تُشكّل الروائح التي اصطنعتها اللغة النسبة الأكبر من واقع مبهم ومن أحداث وقعتْ، كما استحوذتْ حاسّة الشمّ على بقيّة الحواس. بل تكون سابقة على حاسّة البصر في تكوين صورة الحدث ورسم معالمه.

1– المصدر السابق، ص:229.

تتحسّس "ياما" الموت والخوف معاً في شخص صادفته في كاتيدرائية "أمّنا مريم المجدلية" أسمته "كازيمودو" آخذة الاسم من رواية "أحدب نوتردام": «**التفتُّ نحوه لأوّل مرّة مدقّقة في ملامحه، فرأيت في عينيه المحمّرتين شيئا غامضًا يشبه الموت. كانتا تشبهان عيني ذئب جائع. و لا أدري من أين جاءتني تلك الشجاعة ولا حتى تلك الصورة**»[1].

ارتبط موضوع الموت بالرائحة وبالبصر أيضاً، فكيف أن نرى الموت متجسّداً في شخص حيّ؟ أم أنّ له ملامحاً أخرى غير علامات المرض؛ فالموتُ يكون نتاجاً لفعل القتل أيضا، لهذا رأتْ "ياما" ملامح غريبة تصيّدتها بحاسّة الرؤية، تُنبئ على عدم الراحة اتجاه هذا الأحدب الذّي صادفته في الكنيسة، كما قد يكون سبباً في توضيح صورة الموت و محاولته إبعادها عنها من خلال تبيان خطورة المكان على فتاة مسلمة غير محروسة.

كلّ هذا تمّ استشعاره بحاسّة البصر التي تصدق في نقل الصورة الأوّلية، ثم تليها سلسلة من التراسلات مع بقيّة الحواس وصولا إلى الإدراك الكلّي لموضوع هذه القطعة السردية والمُتجسّد في: الموت، الذّي مهما تباينتْ طرق عرضه، ومهما عسُر الوصول إليه وكشفت طريقة تمظهره، سيكون حاضراً في الكنيسة أو خارجها.

ترنو الحواس وتستمدّ عنفوانها من القراءة:«**كلّ الحواسّ تحيا تُصاب بهدأة الدهشة. أغفو... أغفو من لذّة القراءة حتى أتلاشى وأغرق في حفنة من النور ترميني في هدأة السكينة الجميلة المزروعة بالنجوم، فأصاب بدوار النور الشديد وبالعمى الجميل واللّذيذ. أطير في عرس من الألوان الشهيّة**»[2].

تُشكّل القراءة فضاءً حيوّياً ومهربًا من ثقل الواقع إلى هشاشة المُتخيّل، تبدعُ الرواية في ذكر أسماء لافتة لكُتاب عالميين، كما تستعير أسماء أبطال الروايات من أجل تجسيد أقرب لشخصياتها، ولا يتمّ هذا التفاعل إلاّ من خلال القراءة المعمّقة التي تتمتّع بيها "ياما" وغيرها من باقي الشخصيات، فهي تمدّ الحواس بمحمولات إيجابية تتواتر في صياغتها نصوصاً محكمة

1- المصدر السابق، ص:230.

2- المصدر نفسه ، ص:293.

تقدّمها بسهولة داخل المتن الذّي تفرّد بسعة الاحتواء لكمّ معتبر من أسماء:كتاب وأبطالهم رسامين، عازفين، مغنين، و غيرهم من الأسماء اللامعة التي التصقت بشخصيات الرواية.

وتتفاعل الحواس أيضا مع الحروب ومخلفاتها البشعة:«**في الحروب الأهلية باستثناء اللحظة الأولى، يتحوّل الكلّ إلى مجرمين مستعدّين للقتل إذ تستيقظ فجأة الحواسّ البدائية النائمة لتزيّن الموت وتغلّفه بكلّ ما يجعل بريقه مغريًا**»[1].

تتماهى الكتابة الروائية ككلّ مرّة في ابتداع تفاسير حداثية لقيمة الحواس ، فهي متعلّقة بـ: الحرب/ القتل/ الموت، كلمة الحواس في هذا المقطع تمثّل العديد من الأقطاب: الاستعمار/ الدولة/ الإرهاب/ التجارة بالأعضاء/ تجار المخدرات، وغيرهم مّما يستسيغ فكرة الذوبان موتاً في أرض تأبى الضعفاء.

إنّه اختزال عام تأتى بواسطة لفظة " الحواس" لأنّها ومن خلال ما سبق تتدخّل في تكوين العديد من المواضيع، والتي تُمثَّل على الشكل التالي:

يستشعر أيّ إنسان العالم الخارجي بحواسه، كما أنّ سلامة الحواس من سلامة الجسد غير أنّ المعنى الروائي صرخ متحدياً الطرح التقليدي، ليشرخ ضروباً في المعنى المطروح ويُمارس دلالات تصويرية متعدّية الوظيفة المألوفة التي تمارسها حواس الإنسان، إلى الوظيفة البلاغية الشعرية، التي منها تقوم أوتار الإبداع، طافحة بمكابيل الجمالية عبر تجاوزها للإدراك البسيط.

1- المصدر السابق، ص:314.

- **خلاصة الفصل:**

✓ الاسم علامة لغوية، يُسهم في إضافة الدلالات المرتبطة بالشخصية ويكشف بدوره عن مجموعة من المعاني المختزلة داخل هذه الشخصية.

✓ استحوذت أسماء الشخصيات على اسمين أو أكثر، تجلّت معظمها في الازدواجية الاسمية المركبّة بين الواقع و المُتخيّل، إلاّ أنّ المُتخيّل اسْتُعْمِل أكثر من الاسم الحقيقي من أجل ممارسة دوره المنوط به.

✓ العلاقة بين الشخصية والأسماء ليست عبثية، وإنّما هي علاقة الدال بمدلوله، إذْ تُشكّل أسماء الشخصيات في معظمها اختزالاً لنصوص أدبية، تاريخية، إسلامية، وعالمية.

✓ لا بد من ربط الاسم بتركيب الشخصية من ناحية: الهويّة، الوظيفة، التوجّه، المرجعية الفكرية، من أجل رسم الخطوط الأوّلية التي ينبني عليها الأثر السيميائي.

✓ تُشكّل الحواس منطلقا لأهمّ مواضيع الرواية، وهي منتشرة بصورة مكثّفة تسمح للمتلقي بأنْ يلاحظ نتائجها المنعكسة على الطرح الواقعي والخيالي للرواية.

✓ تُساعد الحواس في كشف مضمرات الشخصية التي تنزع نحو الغموض غالبا، وقد ارتبطت في معظمها بحاسّة الشمّ، فتُولَّدُ الروائح من أمكنة ما وتَصَاعُدها من حدس الذوات دليل كاف لاستشعار خبايا المواضيع المُتعلّقة بالأفراد والمنصهرة داخل المجتمع.

✓ تتمكّن الحواس من تشكيل الصورة النهائية للمشاهد التي تغدو مصيرية أحيانا، والتي تُحقّق بتكشفها ربط الذات بموضوع قيمتها، فتُحقّق الاتصال على مستوى البرنامج السردي.

✓ تشتغل الحواس على أكثر المواضيع الحساسّة المكوّنة للروايتين، فهي تتحسّس: الموت الغموض، القراءة، الحرب، العطر، الخطر، وغيرها.

الفصل الثاني:
الشخصية وعلاقتها بعناصر المتن الروائي

1- الشخصية / الزمن

أ. الماضي/ الحاضر

ب. الحرب / الموت

ج. الخريف / المطر

د. الليل / الفجر

2- الشخصية / الفضاء

أ. الكنيسة / المسجد

ب. البلد / المدينة

ج. المكان الورقي

د. المكان الافتراضيّ / المكان الوهميّ

3- الزمن / الفضاء

4- الشخصية / الحدث

تسعى السيميائية السردية من خلال مقولاتها المتعدّدة المتعلّقة بالخطاب إلى إنتاج الدلالات المختلفة التي تنطلق من حيثيات النص، كما تحيل على «أنّ كل موضوع سيميوطيقي (خطاب سردي) يتمفصل إلى عبارة ومحتوى، وأنّ المحتوى هو الموضوع العلمي الذي تحدّده السيميوطيقا مجالا للدراسة – غير أن هذا المحتوى يدرس أساسا من خلال الشكل، وهو الذّي سيشمل البنيات السيميائية السردية المحايثة (المظهر المورفولوجي و التركيبي)»[1].

يترصد المحتوى البنيات التي تحرّك مضمار النّص، وتُسهم في إعطائه تمظهرات مختلفة تنمو تارة و تخمد تارة أخرى، إلاّ أن للظهور والاختفاء تبرير يفسره لاحقا البرنامج السردي أو كما يعبّر عنه بالانفصال أو الاتصال نحو موضوع القيمة. غير أنّه لا بد من أن تسير جنبا إلى جنب مع بعضها البعض، ولو اختلفت في نسب: الظهور والاختفاء والحركية والتجانس والاندماج وكذا التواتر والندرة، لأنّ عناصر النص السردي لا تخضع لقوانين وشروط معينة، بل تنشأ أولاّ من مخاض التجربة الإبداعية، ولا بد أن يكون «تحليل الوحدات قائما على معيار دقيق ومضبوط هو: وجود المعنى في كل وحدة، أن يتخلّلها فيكسبها طابعها الوظائفي، وإذ ذاك يتسنّى لنا الحديث عن جزئيات القصة بأنّها وحدات»[2] وسيدرس الفصل بعض الوحدات المشكلة للملفوظات السردية مثل: المكان، الزمان والأحداث.

تُدرس الملفوظات السردية المنتقاة والمحتوية على الأمكنة والأزمنة والأحداث بشكل عادي تارة وبطريقة رمزية تارة أخرى فالرمز هو«عبارة عن شيء مقام شيء آخر أو يمثله

1- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة، شركة والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002، ص:35-37.

2- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2011، ص:60.

أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنّما بالإيحاء السريع أو بالعلاقة العرضية أو بالتواطؤ»[1] والتحليل السيميائي يقتضي توظيف معطيات مبهمة من أجل توضيحها.

1- الشخصية / الزمن:

ترتبط الشخصية ارتباطا وثيقا بعنصر الزمن الذّي يغذّي حركتها ويعطي موضوعها قيمة من خلال تحديده لزمن وقوع الفعل و إنْ كان هذا التحديد غير دقيق لهذا «يتم الحديث عن أدوار العامل والفاعل على حد سواء في علاقة بالفضاء الزمكاني، حيث ينتقي الفاعل أو العامل الأمكنة والأزمنة الخاصة بإنجاز البرامج السردية»[2]، كما تتباين الأزمنة فمنها الحقيقيّ والخياليّ ومنها الفصليّ و الساعيّ و حتى السنويّ.

وليست كلّ الأزمنة المطروحة في الرواية قابلة للتحليل، فالانتقاء مبني هنا على فاعلية الأدوار المنوطة بالشخصيات، والأفعال المهيمنة على الحركة السردية، وتُرصد الأزمنة المهمّة أيضاً انطلاقا من الحالة النفسية للذوات و التي تدفعهم للقيام بأدوارهم.

أي أنّ الزمن وغيره من المكوّنات السردية متعلّق بالشخصية وبأدوارها المُساهمة في صناعة حبكة النّص وتطوّر برامجه السرديّة.

ومن هنا لا بد من أن تسير الشخصيات جنبا إلى جنب مع المكوّنات السردية، ولو اختلفت في نسب: الظهور والاختفاء والحركية والتجانس والاندماج وكذا التواتر والندرة ، لأنّ عناصر النص السردي لا تخضع لقوانين وشروط معينة، بل تنشأ أولاّ من مخاض التجربة الإبداعية.

تناول غريماس ورواد السيمياء الزمن «التقطيع الزمني الثنائي الذي تتبني فيه الحكاية على الثنائية الزمنية: (قبل عكس بعد)، مختزلين إياه في شكل يخفي كثيرا من التفاصيل الزمنية التي تحكم الحكايات الصغيرة في صلب الحكاية الأمّ المروية قبل وقوع الحدث

1- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1987، ص:45.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:123.

الحاسم»[1]، وهذا هو تفسير التحوّلات التي تطرأ على الشخصية والتي تُسهم علاقة التواصل في تبنيها من خلال معرفة أسباب وطُرق الاتصال والانفصال لدى الذات في سبيل نُشدان موضوع قيمتها، فهذه الجزئية ليست مرتبطة فقط بعامل المُعيق أو حبكة النّص وإنّما يتدخل في ذلك التحويل الزمني من حقبة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر ومن نهار إلى ليل وهكذا.

كما يقتصر فهم الحكاية حسب ما يذهب إليه رشيد بن مالك «بضبط المفارقات الزمنية أي التغيّرات الزمنية التي تطرأ على التلاقي الزمني بين القصة والخطاب وإبعاد هذه المفارقات – كما فعل السيميائيون في اختزالهم- يؤدي إلى إقصاء الدور الحاسم الذي تلعبه في تحديد المسار الدلالي العام للنّص السردي»[2] لأنّ أفعال الشخصيات وسلوكاتها متعلّقة بزمن معيّن أنجز داخل الخطاب السردي، و الأزمنة نوعان:

- **الأزمنة الخارجية:**

وهي:«(زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه»[3].

- **الأزمنة الداخلية:**

وتتمثّل في «(زمن النّص) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلّق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية»[4]، وهو الزمن الذّي تنبني عليه هذه الدراسة باعتبارها دراسة داخلية تقصي الشروط الخارجية، لأنّها تعرقل الوصول إلى النتائج التي تتماشى وطبيعة المنهج.

1- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص:85.

2- قادة عقاف، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:153-154.

3- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص:39.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

فالأزمنة الداخلية متعلّقة بالرواية وبالومضات التي تتحرّك من خلالها الشخصيات بالرغم من اقتصاصها من الواقع إلى أنها تبقى رهينة التقطيع السيميائي المُحايث.

كما يُقرن ج. جينات (G. GENETTE) دراسة الزمن بالنتائج المتعلقة بالنظرية السيميائية فهي «تساعدنا على التحكم في التركيبة الزمنية وضبط أبعادها الدلالية المتنوعة فإنّها من جهة أخرى تسهم في إظهار مقطوعات النص السردي وضبطها»[1]، من أجل تحليلها وفقا لما يُناسب الآليات المطروقة.

لهذا «يجب التعامل مع التزمين (Temporalisation) باعتباره إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني، بهدف إلغاء بعدها السكوني. وأولى تجليات التزمين تظهر، وبشكل مبكر، من خلال التحول من العلاقات إلى العمليات»[2]، فالعلاقة التي تجمع الذات بالموضوع والمرسل بالمرسل إليه تفترض تطوّرا على مستوى الأحداث، يقتضي الترحال عبر محطات زمنية من أجل تشكيل البرنامج السردي، الذّي لا يكتفي بمتوالية واحدة بل بعدَّة متواليات تتداخل وتنسجم من أجل الوصول إلى الحبكة، التي بدورها تغذّي الزمن حدثِيّاً و مكانياً.

تشتغل الميكانيزمات الزمنية داخل الكيان النصي وهي توضح «كيفية تشكل النّص السردي وتحدثنا عن أصول تحوّل الأحداث إلى قصة (التقطيع الذي تخضع له الكتلة الزمنية لكي تصبح شكلا قابلا للإدراك»[3].

كما أنّ «وجود بنية دلالية مولدة للنّص السردي وسابقة عنه، لا يعني أننا أمام قيم مضمونية تتحرّك خارج إطار البنية الزمنية المسؤولة عن تنسيق كلّ كون دلالي، إنّها على العكس من ذلك قيم مضمونية محدّدة من خلال الممارسة الاجتماعية نفسها»[4]، بمعنى أنّ أي عنصر تركيبي من عناصر السرد لا بد أن يخضع لزمن معيّن حقيقي أو مجازي، زمن

1- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص:85-86.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:86.

4- المرجع نفسه، ص:35.

الكتابة الداخلي أو زمن الرواية، كي توضّح العمليات السردية باعتبارها كلا متكاملا منسجما.

تعامل غريماس «مع بنية الزمن من خلال بعدها السردي، وربطها بلحظات التعاقب والتحول ضمن لحظتي: قبل وبعد»[1]، أي أنّه أدمج «التزمين بالمكوّن السردي والخطاطة السردية القائمة على التحبيك، وتسريد الخطاب زمنيا تعاقبا وسببا. ويساهم التزمين في تحديد المؤشرات الزمنية لتطويق البرامج السردية ظرفيا وزمنيا وسياقيا»[2].

تُسهم البنيات الزمنية في تكوّن دلالات الأشياء، وتأصيل الإجراءات السيميائية خاصة المتعلّقة بالانفصال والاتصال بموضوع القيمة، وكلّها لا تبتعد عن تشكيل الإطار العام لمفهوم الشخصية السيميائية هذا يعني أن «القرائن الزمنية تشير إلى اندماج وتجذير زمني وتاريخي للمثل أو الشخصية السردية»[3]، فأيّة محطّة زمنيّة مشار أو مُلَمَّح لها هي بالضرورة تقطيع سردي يخُص الشخصية البطلة أو باقي الشخصيات المساهمة في تنامي الحدث السردي.

أ. الماضي/ الحاضر:

تحمل الروايات الموضوعة قيد الدراسة مجموعة من الإشارات الزمنية المتعلّقة بسيرورة الانتقال الزمنيّ بين الماضي والحاضر والمستقبل، والتي تُستذكر بفعل استجداء مُخلفات الذاكرة.

وقد حفلت رواية "المخطوطة الشرقية" بعدد هائل من النماذج التي يعود فيها المتكلّم "الأمير نوح" عبر الزمن الماضي زمن طفولته ووفاة والده "المليانيّ" وزمن الحاضر وهو يصف محاولاته لنيل السلطان، وزمن المستقبل وهو يتخيّل وضعه بعد استلامه مقاليد الحكم وقد تكرّرت عبارة "خمسون سنة" كثيرا في الرواية، باعتبارها المدّة التي انتظرها "الأمير نوح"

1- جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص: 120.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص:121.

من أجل تحقيق موضوع قيمته، كما وظّف تزمين: "اللّيلة السابعة بعد الألف" بصورة مكثّفة كونها اللّيلة التي تلت خراب "المليانى" ونفسها اللّيلة التي ستُكرَّر لحظة الانفراج، فحدّدا هذان الزمنان: زمن قصّ الراوي، والزمن الذّي وقعت فيه أهمّ الأحداث المصيرية، يقول "الأمير نوح": «**كانت رياح الليلة السابعة بعد الألف تدق على الأبواب مثل الموت، كل من مددها وسحبها باتجاه غير وقتها الحقيقي، أكلته رياحها الساخنة. الدنيا قلابة بدّالة. ها أنذا! الأمير نوح ولد الملياني... بدون إمارة ولا ملياني يحمي ظهري. من قصر ملوكي عامر إلى ذئب عائش داخل البراري، إلى مهرب مرجان ومخدّرات. إلى مختص في البْرُكْسِنيزْم والقوادة le proscenétisme** »[1]، واستخدم الليلة السابعة بعد الألف كقرين دلائلي يوحي فيه إلى الخمسين عاماً المُتبقية من ألف سنة التي قضاها "نوح" مع قومه.

يشير هذا الملفوظ السّردي إلى المرحلة الوسطية من البرنامج السردي والتي تَمَثَّلَها "الأمير نوح"، والتي بدورها تَلَتْ المرحلة الأولى: مرحلة الخراب والموت والاندثار، فتصبح هذه المرحلة غير محدّدة لأنّها بين الخراب والسلطان، كما مثّلت عائقا حال بين "الأمير نوح" وموضوعه بالرغم من تجلّي أدواره اليومية المؤقتة من خلالها «فالحديث عن جزئية حياتية تمّت في الماضي أو تتمّ في الحاضر أو يمكن إسقاطها كحالة افتراضية ممكنة التحقق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والمتنافر بأحداث نبني عالما يتميّز بالاتّساق والانسجام، ومن الماضي نستعيد جزئية حياتية لا تخص سوى فرد معزول يعيش تجربة مخصوصة إلاّ أنّها تمثّل حالات إنسانية لا حصر لها ولا عد»[2].

وبهذا فإنّ أحداث الرواية مبنية على صور مستذكرة من الماضي البعيد والقريب كون أنّ شخصية "الأمير نوح" تحاول أن تسترجع سلطانها المتعلّق بسلطان والده "المليانى" منذ خمسين سنة.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:36-37.

2- السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص:152- 153.

فتشكيل صورة زمنية جديدة رهين بصور زمنية ماضية تمّت فيها مجموعة من الأفعال المشكّلة لأحداث مصيرية وهنا يكمن التّرابط الكلّي بين عناصر السرد الروائي وبين البرنامج السرّدي السيميائي.

يقول "الأمير نوح" في -نفس السّياق-:«**منذ خمسين سنة! قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا، وأنا هو أنا. لم نتغيّر كثيراً. أنتظر وأنتظر دائماً أستيقظ فجراً مثل المريض. أنزل الساحل المنسي، بمائه الرمادي. أضع بعض الخشيبات على السفينة التي تحمل اسمي "سفينة الأمير نوح"، التي صممت على بنائها منذ أن وَطِئَتْ قدماي هذه المياه البعيدة**»[1].

تكرّرت ممارسات "الأمير نوح" على مدار الخمسين سنة، فتحوّل عامل الزمن إلى فضاء احتوى ذواتا وأفعالا ارتبطت بمكان معيّن هو أمادرور أو حضر موت، وقد ارتبط هذا التزمين (خمسين سنة) بمهمّة نوح على هذا الساحل نحو استعادة السلطان الذّي سُلب من والده "المليانى"، فيُمثِّل تَشكُّل مضمون مجموعة من الملفوظات شملت علاقة الزمن بموضوع القيمة بـ:

المرحلة البدئية:الأمير نوح قبل خمسين سنة (u) الحكم ⇐ سقوط المليانى.

المرحلة الوسطية: الأمير نوح أثناء خمسين سنة (u) الحكم⇐ الاتصال بأوسكار.

المرحلة النهائية: الأمير نوح بعد خمسين سنة (n) الحكم ⇐ إنهاء بناء السفينة.

وسيتمّ عرض تفصيلي لخطوات مهمّة "الأمير نوح" عبر الفصول اللاحقة لأنّ تحقيق موضوع القيمة اقتضى تدخل شخصيات وأفعال أخرى مهمّة - يرتبط ظهورها بحسي تقديم تدريجي لآليات التحليل السيميائي السردي- ساهمت في تغيّر حالة "الأمير نوح" من الانفصال إلى الاتّصال.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:12.

أما في رواية "أصابع لوليتا" فإنّ الزمن يشير إلى الصراع العميق بين الماضي والمستقبل وتداخلهما لتكوين صورة الحاضر داخل ذهنية "يونس مارينا":«**مدّد كرسيّه إلى الوراء. أحسّ ببعض آلام ظهره تستيقظ فيه فجأة، تزحلق بهدوء على كامل عموده الفقري ليجد الوضعيّة المناسبة. هو يشعر بهذه الآلام منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستّة أشهر في مكان مغلق، في ماخور عيشة طويلة**»[1].

الماضي المحقّق ← مريم ماجدولينا

الحاضر المعيش ← يونس مارينا (مريم + لوليتا)

المستقبل المتوقّع ← لوليتا / نوة

إنّ التقاطعات الزمنية المتمثلة في (أربعين سنة) و(ستّة أشهر)، لم تُوضع عبثا ولا يمكنها أن تتخلى عن بقية البنى السردية، لأنّها متعلّقة بالمكان والوضعية وبالحالة النّفسية والصحيّة التي تفسّر حالته، (ستّة أشهر) فترة زمنية وجيزة مقارنة بـ (أربعين سنة)، فكان تأثير الحالة الأولى ملازماً أبدياً استمر أربعين سنة من تجرع آلام المرض التي صاحبت بالضرورة حالة من الدهشة التي أصابت "يونس" بعد لقائه الغريب، والذّي تجسّد في محمولات زمنية متراوحة بين الماضي القريب، و الماضي البعيد، والحاضر والمستقبل.

تأخذ طبيعة الأحداث –غالبا– منحى واحدا داخل المتن السردي، بدءا بالاستقرار فالاضطراب (تشكل الحبكة)، ثم لقطة النهاية، والمتشكلة على النحو التالي: [2]

قبل ← وضعية الاستقرار والتحسن.

أثناء ← وضعية الاضطراب والتأزم.

بعد ← وضعية التحسن وإعادة التوازن والاستقرار.

يمكن لهذه المراحل الزمنية أن تكون بهذا الترتيب أو أن تتواتر عدّة مرات داخل الرواية، أو يمكن أن يختل ترتيبها حسب طبيعة الأحداث التي عمد الروائي إلى إدراجها.

1– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:49.

2– جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص:120.

ينصهر "مارينا" مجددا داخل تقطيعات الماضي فيقول على لسان الراوي: «**أغمض عينيه قليلاً، فعاودته كلمات المرأة التي سهرت عليه في المخبأ من دون أن يرى وجهها إلاّ ليلة واحدة قبل خروجه**»[1]، كان تأثير تلك الليلة الواحدة سار لمدّة عمرٍ بأكمله، صاحبَ حياة "يونس مارينا"، ذلك الوجه الذي رآه، والصوت الذّي سمعه، وتلك اللحظات التي عاشها، استمّر مفعولها واسقاطاتها على أيّ موقف مميّز جابهه في الحياة.

وبهذا فإنّ «النسب العكسية لليوم مستوياً إلى طول الماضي والطول المتوقع للمستقبل تؤثر بطرق متضادة في القيمة المحدّدة لوحدة الزمن التي تحددها الساعة في فترات مختلفة من حياتنا، وتختلف في كل فترة عكسياً، إذا نظرنا إلى هذه الوحدة من زاوية الماضي أو من زاوية المستقبل ثمّ إنّ الحالة الذهنية أو النفسية يمكن أن تسارع النبض أو أن تبطئه»[2] ليتضّح ممّا سبق أنّ النقطة المؤثرة في حياة "يونس مارينا" والتي حدثت في مراهقته وتعلّقت بليلة واحدة لا غير، ليلة الصفاء الروحي رفقة "مريم / ماجدلينا"، أصبحت معادلاً موضوعيا لجميع لحظات الانتشاء العاطفي ولو اختلف المكان والزمان، فكيف يمكن للزمن أن يعود ببساطة، ويتذّكر تفاصيل ليلة في عمق الماضي، ما لم تكن لها تأثير على شخصية وتكوّن "يونس مارينا" المراهق آنذاك.

صار من المعقول أن نوازن بين ليلة وعمر بأكمله، طالما كان احتكامنا لعنصر الزمن، فلن يكون مجرّد عمر أو روتين حاصل، إنْ تمتّع بهذه الخاصية، التّي تفرّد موقفاً مثل هذا وتجعله يتساوى مع الأيام الأخرى.

فتصبح هذه اللّيلة محطّة زمنية مهمّة تتوّلد لحظة استذكار البطل لفحواها، وربطها مباشرة بواقعه، الذّي يستجدي مثل تلك اللّيلة، أو يطلب تعويضها بمحطّة زمنية أكثر صدقا وواقعيّة ولا يكون هذا إلّا بلقاء "لوليتا".

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:49.

2- أ.أ. مندولا، الزمن و الرواية، ص: 139.

فالزمن رهين: الحوادث/ التاريخ / الصدف / الأفكار، التي تصبح محطات مهمّة طالما ارتبطت بشخصية الفرد أو بواقع المجتمع.

ب. الحرب / الموت:

احتمل الزمن تصادم أفكار متعلّقة بشخصية "يونس" والمتمحورة على أفعال وسلوكات تُعدّ ضرورة حتمية لممارسات جزئية، فالزمن تعلّق بالتاريخ بصورة مباشرة عبر سرد أحداث وقعت بعد الاستقلال وتعلّقت بشخصية "الرايس بابانا"، وغيرها من الصور المتعلّقة بالتجسيد التاريخي سواء كان حقيقيا أو متخيّلا.

بعد الاستقلال حدثت مشكلة انهيار سدّ جَرَفَ معه قبورا بأكملها، يقول "الرايس بابانا": «**أعطيتُ تعميمًا وطنيًّا أن يُبحث عن الشهداء ويتّم دفنهم في الأمكنة التي تليق بهم** »[1].

إلى أن يقول:«**الباقي كلّه ينام تحت الماء. حزنت كثيرا. لم أكن قادرًا على تحمّل ما رأيته**»[2]، إنّ هؤلاء الشهداء الذّين استشهدوا في الحرب التحريرية اقتادوا إلى مقابر غير معلومة بدقّة، وبفعل انهيار السدّ اختفت المقابر وبقاياها نهائيا، فزمن الاستشهاد مجهول وزمن الاختفاء النهائي مجهول أيضا. وكلاهما مرتبطان بمكانيين إن عُلِم الأوّل فالثاني مجهول بالضرورة.

يشير غريماس إلى أنّ «البنية الدلالية البسيطة ذات طابع لا زمني، يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا، أي أنّها نقطة نهائية داخل سلسلة الإحالات، ونقطة بدئية داخل سلسلة أخرى من الإحالات. فاللازمنية المميّزة لهذه البنية يجب أن تفهم بمعنى قابليتها للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع»[3]، تتشكّل أحيانا صور ومقاطع لازمنية، ساكنة، قد يُحدّد زمنها انطلاقا من المكان المحددّ، أو قد لا يحدّد وتبقى علامة مفرغة من الزمن مكثفة بالدلالة.

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 341.

2- المصدر نفسه، ص:342.

3- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص:35.

فصعوبة تحديد الزمن تظهر من خلال تأسف الذات الساردة لفحوى القصة، غموض الزمن نتيجة حادث حدث دون ترصد، متى حصل؟ و تحت أية أسباب؟ وحتى إن تنبأت السلطات بحدوث هذا الخرق على مستوى السدّ فجثث الموتى لن تَهمّ أحداً طالما أنّ هناك أحياء لهم الأولوية في الحياة، وحتى وإن وُجدت أشلاء الموتى فكيف يتم إرجاعها لهوياتها فاللازمن هنا نقطة ساكنة محت بغيابها كل مظاهر الهوية، التي يعجز الزمن عن تحديد معالمها، فيحدث اللازمن، وهو الانتشاء الذّي يحدث بين اليقين بوجود حقيقة في مكان ما لكن تنتفي معالمها ما لم يقدّم الزمن معطياتها بدقّة.

إنّ صيغة : الماضي/ الحاضر انعكست على الرواية بصورة فردية وأخرى جماعية وكلاهما متصلان بالذاكرة التي تتأرجح بين الماضي والحاضر.

فالفردية متصلة بحالة "يونس مارينا" والجماعية متصلة بواقع الشعب الجزائري إبان الحرب التحريرية، وكلاهما امتداد للماضي الذّي يسعى لاستذكاره بهذه الصيغ الجزئية للوصول إلى الموضوع الرئيسي، لأنّ الأفعال محدودة في الرواية واستبدلتها أفعال أخرى ذهنية غالبا، تمثّلت في تقنيات التزمين المختلفة، مثل: الاستباق والاسترجاع.

لم تنته الحرب بانتهاء الحرب التحريرية، بل سجّل زمن حرب غير رسميّة العديد من الأرقام، يقول فاوست: « **من قال إنّ هذه الحرب انتهت مادام الموت حاضرا (...)، الحرب توقّفت منذ عشر سنوات. في السنة الواحدة يموت ١٥٠٠×١٢=١٨٠٠٠. وفي عشر سنوات يموت ١٨٠٠٠×١٠=١٨٠٠٠٠. تقريبًا العدد نفسه الذي أكلته الحرب الأهليّة. من يعرف هؤلاء الناس وهويّاتهم وأهاليهم وأعمالهم وأحلامهم؟ هذه التراجيديا عينها التي لا يلتفت لها أحد**»[1].

ارتبط زمن الحرب الأهليّة بأرقام مخيفة ما كان لها أن تسقط في لحظات من المفترض أن تكون سلميّة، كما تميّزت هذه السنوات بلاّ هويّة حيث انتشرت جُثث لم يستطع التاريخ أن

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:42.

يسجّل هويتها فعُبّر عنها بأرقام منسية دون مقابر معلّمة، ليصبح الشهيد رمز البطولة مجرّد رمز رياضي مبهم وشتان بين الرمزين من حيث القيمة.

استمرّت الحرب الأهليّة فترة طويلة، وقد حملتْ في طياتها بذوراً متعدّدة، يستسيغها التاريخ بفعل الزمن الذّي يُمثّل «وعينا لتعاقب الأفكار في أذهاننا. فالإحساس القويّ بالألم أو السرور يجعل الزمن يبدو طويلاً، كما يقال، لأنّه يجعلنا أشد وعياً لأفكارنا»[1]، وطول المدّة يسمح بالتقطيع الشكليّ لتجلّياته، من خلال تقسيم الفترة إلى عدّة مراحل تختلف زمنيا وقد تتشابه أو تختلف مضمونياً.

وبالرجوع إلى التقطيع الزمني الثنائي (قبل/بعد)، نلمس انصهاراً زمنياً متشابهاً على مستوى الأفكار والمعطيات، خلال هاتين الفترتين إذْ؛ يتساوى القَبل مع البعد بتساوي الظروف المحيطة التي تشابهها في مظاهر: القتل، الظلم، وانتشار الدماء بشكل مروّع وبالعودة إلى دور شخصية "يونس مارينا" الذّي استدعى حضور هذا المقطع، فإنّه يستذكر هذه المشاهد دون أن يكون حاضراً فيها، فتكفيه مشاهدتها من بعيد (وراء البحر المتوسّط) لتأكيد هويته الغائبة في ظّل وقوف عجلة زمن استدعت إظهار نصوص مستبطنة غائبة أغلبها تاريخية، لكنّها مرهونة بواقع الحربين (الرسميّة والأهليّة) أين تكون تيمة الموت رهانها الخاسر بامتياز.

تحتوي رواية "المخطوطة الشرقية" على مشاهد مثّلت القتل والموت في كثير من الأحيان وكان مرد تمثيلها السلطة الحاكمة والتي يتزعمها الحاكم الظالم "المليانى"، ومن مظاهر القتل الجماعية ما تجسّد في المقاطع الآتية:

- **«أصبحت سيارات الإسعاف تخرج إلى الأحياء الشعبية وإلى المداشر البعيدة، تلقح الناس من الأمراض المعدية (...) وفي النهاية يأخذ الممرضون مجموعة من الناس الذين يقتضي إسعافهم في المستشفى لأنّ وضعياتهم خطيرة للغاية. وهناك**

1- أ.أ. مندولا، الزمن و الرواية، ص:141.

تمارس على أجسادهم، بعد تخديرهم، كل عمليات البتر، والنزع، والقطع والقتل في النهاية»[1].

- **«سخّر سيارات أمنية مرتبطة به مباشرة، تسرق النساء الجميلات بالقوّة، يتمّ اغتصابهن في القصر وبعدها يقدن إلى المستشفى في حالة نزيف كبير، وهناك يتم اختيار الأجزاء الصالحة في الجسد ويتم استئصالها، بينما بقية الجسد كانت تعجن في آليات تطبخ وتخلط مع لحم الخنزير والكلاب والقطط والحمير، وينجز بها كاشير جديد، كان النّاس يأكلونه بتلذذ على انّه لحم مستورد من أمريكا»**[2].
- **«أُعطي الأمر للآليات الثقيلة الخاصة بدك الاسمنت المسلح وتبليط الطرقات بالسير على الأجساد ثمّ أُتبعت بدبابة ضخمة من نوع .T.4 سوفياتية الصنع (...) ولم أعد أسمع إلاّ الحشرجات والعظام التي كانت تتكسّر بقوّة، وبشدّة، وكتل اللحم الأدمي وهي تتطاير أو تلتصق بالعجلات الحديدية. الأجساد امحت مثلما تمحى الرسومات الجميلة. تكوّرت واسوّدت حتى ضاعت ملامحها نهائياً وتحوّلت إلى كتل مخلوطة متداخلة»**[3].

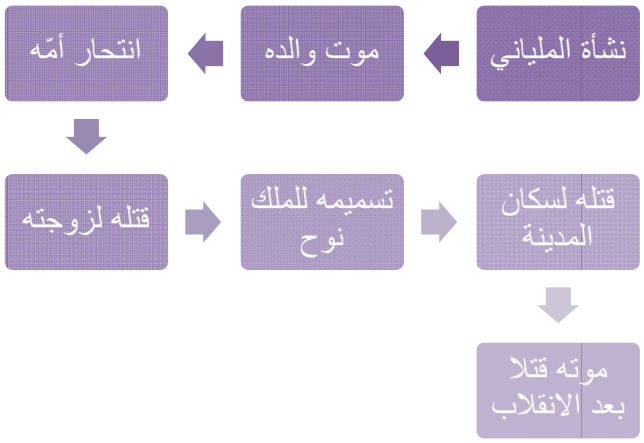
سُجّلت جميع هذه الممارسات التعسفية في عقد "المليايني"، فكان زمن الظلم والموت حيث أصبح الإنسان لا يساوي قيمة أمام الحاكم، فكان القتل نهاية طبيعية لأيّ إنسان سواء ارتكب خطيئة أو لم يرتكب، يسعى "المليايني" من خلال التصرفات الهمجية المذكورة أعلاه وهي: البتر، النزع، الاغتصاب، الاستئصال، العجن، الطبخ، السير، على الأجساد والمحو إلى مسح الوجود الإنساني وكتابة تاريخ مزيف يصنع من خلاله اسما له على أنقاض هؤلاء القتلى.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:107.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص:213.

اختلفت طرق التعذيب القاسية وتبقى النهاية واحدة هي الموت المُحقَّق الذّي يعتبر أداة "الملياني" في عصره للاستحواذ أكثر على البلاد بعد تمكّنه من السلطة؛ فالميلياني (n) مع موضوعه: كرسي الحكم وبعد عملية الانقلاب التي قام بها شعبه وجيشه تجرّد نهائيا من هذه السلطة وسقطت مدينة نوميدا- أمدوكال، لهذا فإنّ المسار السردي الممثّل لشخصية "الملياني" ابتدأ بالموت وانتهى بموته أيضا، وبالتالي يرسم الموت موضوعا أساسيا عبر أزمنة وجود وتكوّن هذه الشخصية، وهو يُمثَّل على الشكل الآتي:



وبهذا تحوّل هذه المعطيات السردية إلى:

الملياني (u) الحكم، وبعد قتل نوح (n) الحكم.

الملياني (n) الحكم ← قتل الشعب.

انقلاب الشعب: الملياني (u) الحكم ⇐ موت الملياني.

وبهذا نخلص إلى أنّ الموت/سيميائيا ليس مجرد معطى حكائي تواتر حضوره على مدار الرواية، وإنّما هو علامة أثبتت فعاليتها زمنيا وممارسة لجأت إليها شخصية "الملياني" من أجل تحقيق موضوع غايتها الذّي تراوح بين الانفصال والاتصال إلى أن انتهى بالانفصال النهائي بعد موته، ليبدأ برنامج سرديّ جديد تكون ذاته الأساسية ولده: "الأمير نوح".

ج. الخريف / المطر:

دارت معظم أحداث الروايتين في فصل الخريف، هذا الفصل الذّي تصاحبه تواتر زخات المطر تزامنا مع نفسية الشخصيات التي تتقلّب بين الراحة والاضطراب، تقول "ياما": «**كان الخريف يودّع مروره العاصف والثقيل، بعنف. الأوراق الميتة تصعد عاليًا وتنزل بعنف كالطيور الجريحة. الأغبرة تلفّ فجأة المدينة والجسور والمعابر داخل غلالة من الصفرة الصحراويّة**»[1]، نُقل المشهد نقلاً حقيقياً غير مُبالغ فيه، حيث تصف فيه "ياما" تأهب فصل الخريف للمغادرة، وكأنّها تشير إلى انتهاء حقبة التوتر، لتليها فترة أخرى أكثر صخباً واضطراباً.

إلى أن تقول: «**تبقى ذرات الرمل الناعمة والخانقة، معلّقة في الفضاء زمنًا طويلاً قبل أن تنزلها الأمطار الليليّة العاصفة التي تغسل الجوّ والغيوم والشمس التي يصبح فجأة إشعاعها حادًّا وأبيض ومدهشًا كان يرسم في عيني أمّي كلّ الألوان الجميلة**»[2]، يصاحب فصل الخريف الحالة النفسية للذات/ البطلة، فهي تعلّق ليل الخريف باعتباره زمنًا مؤقتًا وأكثر تحديدا بمساحات حقيقية هي: الرمل/ الفضاء/ الأمطار/ الجوّ/ الغيوم/ الشمس وتقرنها في الوقت ذاته مع أمّها / فيرجي.

ويمكن أن نُلخّص هذه الفترة الزمنية "الخريف" وفقاً للحالة النفسية للبطلة في المخطط الآتي:

الخريف ← الصفرة والتساقط ⇐ رمز التوتر.

الخريف ← الألوان الجميلة ⇐ رمز الحياة.

عبّر الخريف باعتباره جزء من كلّ (فصول السنة) ومظهرا من مظاهر الطبيعة المُتعارف عليها بجزء من كلّ آخر وهو عيني الأمّ، قد ساهم التحديد الزمني البسيط في جمع ثنائيتين مختلفتين في الماهية (الأمّ / الخريف)، لأنّه وبالعودة إلى تفاصيل الرواية نتلمس

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:284.

2- المصدر نفسه، ص ن.

ذبول الأمّ ثمّ وفاتها، فحياتها بعد وفاة زوجها أصبحت خريفا يغادر ليحلّ محلّه شتاء قاس لا يحتوي أيّة حياة.

قبل الخريف ← استقرار حياة فيرجي.

أثناء الخريف ← اضطراب حالة فيرجي.

بعد الخريف ← خمود فيرجي.

تضيف "ياما" فتقول «**الرماد ليس إلّا رصيد الأحقاد الخفيّة والنائمة منذ زمن بعيد في الداخل، بعضها منّي والبعض الآخر موروث ليس من والديَّ فقط، ولكن أيضًا من أجدادي الذين لم أعرفهم أبدًا، وأرى بعضهم في عيني ميمة فيرجي الطيّبة، كلّما غسلت أمطار الخريف الجميلة الغيومَ الثقيلة والشمس النائمة داخل غلالة الغبار الأصفر**»[1].

أصبح الخريف المستذكر علامة دالة على الخريف الماضي، الذّي احتقن بسلسلة من المؤشرات المرتبطة بذاكرة "ياما":

الرماد / الأحقاد الخفيّة / والديَّ / أجدادي / ميمة فيرجي

⇐ أمطار الخريف / الغيوم الثقيلة / الشمس النائمة

أي أنّ الذات تقوم بفعل ذهني متكرّر مرجعه حالتها النفسية، التي تُبادر في الاسترجاع في ظلّ غياب الفعل الحركي أو الكلامي، فالظواهر الطبيعية المُقترنة بالزمن، والتي تقود بالضرورة إلى عمليّة التذكّر ليست في النهاية سوى ذرائع من أجل استمرار الفعل المتولِّد من شخصية / الذات / البطلة / "ياما"، فحدوث الفعل الذهني ونزوعه إلى المُتخيّل ليس إلاّ استمرارا لسلسلة الأفعال المنضوية تحت البرنامج السردي، باعتباره سلسلة من المتواليات السردية، المشروط فيها وجود الفواعل بغض النظر عن طبيعة الفعل وطريقة تولدّه.

أما في رواية "أصابع لوليتا" فإنّ "يونس مارينا" يفتتح مشاهد الرواية على خلفية فصل الخريف، كما يسارع في كشف طاقات هذا الفصل الحقيقية والمُتخيّلة فهو يقول:«**البرد**

1- المصدر السابق، ص:301.

نهايات الخريف سكّين تغوص في الأعماق»[1]، وهذه الدلالة حقيقية يسعى من ورائها إلى رسم ميدان تحرّك الشخصيات، كما يسعى لإحاطة المُتلقي ببيئة ومكان تواجده محدّدا ذلك بنهاية هذا الفصل، استعدادا للغوص في تخوم المُتخيّل المُنصاع لذاكرته.

يقول "يونس مارينا" مستذكراً: «**لم يكن الخريف أفضل الفصول، ولكنّه كان أشهاها. شيء ما فيه يشعره بذلك دائمًا. عندما كان صغيرًا، كان يتقن شيئين: حفظ العواصم العالميّة التي لم يكن أحد ينافسه أنّ أغلبهم ماتوا إمّا في نهايات الخريف أو في صلب الشتاء. ربّما لأنّه في فصل الخريف تكثر الصدف القاتلة»**[2].

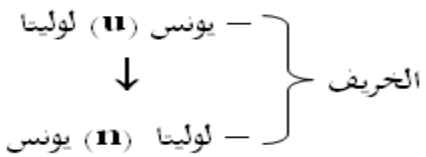
يرتبط الخريف بذاكرة الأفراد من خلال تجاوز الأبعاد الحقيقية له، وليست الذكريات وحدها من تخوّل لنا حرية الحكم، بل الوقائع المُجسّدة التي يحرص التاريخ على تدوينها لذلك حمل الخريف قيمة سلبية من خلال هذا المقطع إذْ؛ يبرز كقيمة معادلة لتيمة "الموت" المرهون بزمن محدّد مُتفق عليه تاريخياً.

يبرز فصل الخريف كتيمة مسيطرة لمواضيع الرواية، وهو يعتبر شكلاً من أشكال الزمن، الذّي يصعب تحديده بدقة ويسهل إدراك معناه من خلال ربطه بالواقع وبالمُتخيّل وتأويله بما يليق والحاجة السردية. لهذا اعتبرت الملفوظات السردية المتعلّقة بفصل الخريف تمهيدا لموضوع سيُحدّد في هذا الفصل وستنتهي معالمه في فصل الشتاء.

ارتبط موضوع الرواية العام بحيثيات سردية زمانية ومكانية وحدثية، ويعدّ فصل الخريف من بين البنى الزمنية الداخلية التي تمّت من خلالها عمليات الانفصال والاتصال داخل البرامج السردية حيث تعرف "يونس مارينا" على لوليتا في هذه الفترة، حيث يعتبر فعل التعرّف نقطة فاصلة بين الاتصال (n) و الانفصال (u)، فبعد أن قامت "لوليتا" بالاتصال مجدّدا بـ "يونس مارينا" ابتدأ برنامج سردي جديد واضح المعالم، فنفسّر ذلك بالشكل الآتي:

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:146.

2- المصدر نفسه، ص:147.



يحدَّد الانفصال والاتصال عن طريق الأفعال التي تمارسها الذوات فأفعال الاتصال التي قامت بها الشخصيات الرئيسية، ولّدت العديد من العمليات، لكنّها عمليات غير صحيحة مبدئيا، أي أنّها لم تُحقّق النتائج المتصوّر قبل فعل الاتصال الذّي يُعبَّر عنه سيميائيا بعنصر التحريك، حيث بادر "يونس مارينا" بعملية الاتصال من خلال منح رقمه لـ "لوليتا"، بيد أنّ "لوليتا" هي من افتعلت ذلك اللقاء العجيب من خلال الاتصال الفعلي بالهاتف.

نعود لنقول أنّ ميكانيزمات التزمين اشتغلت عكسيا، ويتمّ كشف معنى تشكّل البرامج السردية انطلاقا من آخر الرواية وصولا إلى بدايتها، حيث تعدّى فعل الاتصال إلى أفعال أخرى هي: اللقاء، التعلّق، علاقة حب، الرغبة في القتل، الانتحار.

يعود يونس مارينا بالذاكرة مجدّدا فيقول: «**أيّ حظّ عظيم! أبي لم أشبع منه. مات في حرب الجزائر التحريريّة، ولهذا كبرتُ وبي كره شديد للحرب ولأمراء الحروب. دائمًا أحمّلها مسؤوليّة الحرائق وتدمير العنصر البشريّ. فهي التعبير الأقصى عن الأنانيّات البشرّية القاتلة**»[1].

تختلف العودة بالذاكرة هذه المرّة فتعلّقت بتيمتي: الحرب والأبوّة، الأولى باعتبارها موضوعا عاما متعلّق بذاكرة الشعب الجزائري ككل، والثانية موضوعا خاصا تعلّق بذاكرة "يونس مارينا" فحسب.

يمكن أن نجري ربطا لموضوع القيمة من خلال تعلّق الجزء بالكلّ أو العكس، يقول أيضا في نفس السياق: «**هل كان لا بدّ أن أرحل نحو الرايس بابانا لأعرف أنّ للذاكرة رائحةً وجرحًا؟ شعرتُ بشيء ينزف كما في اليوم الأوّل وأنا صغير بعدما سمعتُ بوفاة والدي!**

1- المصدر السابق، ص:391.

شممتُ رائحة الحرائق التي لم أكن قادرًا على تحمّلها»[1]، يجسد الملفوظ السردي حواسا مضطربة، متخيّلة تقبع داخل نفسية الذات وتُشتت أفكارها، فحين يتعلّق الأمر بالذاكرة الفردية التي يسعى "يونس مارينا" من أجل جمع شتاتها وإتمام قصة تاريخه المبهم، يجد نفسه أمام معضلة أخرى هي عجزه عن جمع رفات والده، من هنا يمكننا استنتاج أنّ حصيلة أفعال "يونس مارينا" الحاضرة رهينة بالمعطيات الزمنية التي نشأت في فترة سابقة، وأثّرت على مسار حياته، فانعكست سلبا على مختلف نشاطاته، وبالتالي فإنّ موضوع القيمة هو: ايجاد "الرايس بابانا"، كونه قد شغل حيّزا من ذكريات طفولة "يونس مارينا" وقد تمكّن من تحقيقه عبر كتابة مذكرات "الرايس بابانا" في السجن وهذا ما مكنّه من إيجاده، فتتشكّل الخطاطة الآتية:

يونس (II) الرايس بابانا ← يونس (II) الرايس بابانا

⇓ ↓ ↓

الجزائر السجن المنفى

د. الليل / الفجر:

يعتبر الليل موضوعا سرديا مهمّا، كونه يتعلّق بلحظات: الاستكانة، الموت، الحياة العزلة، الإبداع، الألم، التأمّل، وغيرها من المواضيع الحساسّة التي تُطعم أفعالاً ذهنية وحركية تطفو على سطح صمته. الليل موضوع زمنيّ مؤقت متكرّر، تلجأ من خلاله ذوات الروايتين لممارسة أدوارها المختلفة.

تتحدّث "ياما" في مملكة الفراشة، فتقول:

«الليل مُثقل و ثقيل، والفجر لا يفتح عينيه.

على حافّة عمر يغيب بلا استئذان، يتغيّر طعم الحياة. كلّ الأشياء تفقد أحجامها لأنّها تتساوى في القيمة. متعبة أيّها القلب الحيّ بجنونه وهبله وذاكرته المضاءة (...)

1- المصدر السابق، ص:342.

الليل يتوغّل فيّ بسواده القلق. لحظة واحدة، ما تزال بعيدة، ويتسرّب الفجر قويًّا ليُعيد الحياة لأقدام العابرين نحو يوم لا أحد يعرف كيف يبدأ ولا كيف ينتهي»[1].

استغلّتْ "ياما" زمن اللّيل كي تعيش مناجاتها الداخلية حيث أردفت الليل مع الفجر فعبّرت عن الليل بالواقع المظلم الذّي ينتظر تسرب الفجر المنير، وثنائية اللّيل/ الفجر تُرد إلى شقين: أوّلهما الرغبة في الاتصال بموضوع قيمتها (n) وهو ملاقاة "فاوست"، والثانية الاتصال بموضوع قيمة المجتمع الجزائري (n) من خلال انتهاء الحرب الأهلّية وتحقيق السلام في البلاد.

لكنّ البرنامج السردي يرفض تحقيق هذه المواضيع فهو ينفصل (u) ويُؤجل تحقيقهما وإنْ تحقّقت القيمة الأولى (لقاء فاوست) فإنّها لن تكون كاملةً، وأمّا الثانية فتبقى مؤجلة إلى ما بعد الرواية، بالرغم من شبكة التحوّلات الكثيرة التي تخترق نظام البرنامج السردي فالتحقيق يبقى نسبياً وغير فعّال في مثل هذا النمط.

ترتبط أفعال الذوات بالزمن، فهو مكوّن أساسي من مكوّنات السرد، ويحقّ له أن يتصرف في معطيات مضامين القيم المستخرجة من الروايات، وما اللّيل والفجر وغيرهما من المحطّات الزمنية إلاّ سندات مؤقتة تضمن فاعلية الشخصيات ضمن أدوارها.

كما يستطيع المؤلِّف «استغلال التماهي الخيالي بين القارئ والبطل بمراوحة الزمن السيكولوجي للشخصيات، فينقل سرعة العيش أو التذكّر لديهم إلى القارئ. ويستطيع أن يمط أو أن يسرع معالجته للأحداث بأن يمدّد أو يُقلّص كما يريد»[2]. وبهذا تسهلُ عليه عملية

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:94-95.

2- أ.أ مندولا، الزمن والرواية، ص:142.

التأويل الضمني للمعطيات الزمنيّة المتعلّقة بالأفعال التي بدورها مقترنة بإنجاز الشخصيات داخل المتن الروائي.

نخلص إلى أنّ الزمن وسيلة للقصّ وأنّ «الصياغة النظرية التي يقدمها كريماص لمشكلة الزمن داخل النص السردي هي جزء من تصوره لعملية إنتاج المعنى. وبهذا المعنى فإن قضية الزمن تتلخص في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لا زمني. وبعبارة أخرى ترتبط هذه القضية بكيفية تحوّل بنية لا زمنية إلى مجموعة من الأحداث تدرك داخل الزمن»[1]، حيث يقوم المُتلقي بإنشاء زمن جديد يتلاءم وطبيعة موضوع الرواية والمنهج المُحلّل، فتغيير صيغة الدراسة ليست دليلاً على عقم إجراءات الزمن التي لا تتواتر بكثرة مُقارنة بعنصر المكان.

وتُحصّل الدراسة باستخراج المقاطع الزمنية الظاهرة والمضمرة ثمّ تأويلها بحسب المرجعية الفكرية للرواية، بشرط أن لا تتعدّى حدود المُحايثة، ثمّ يحدث التقطيع الزمني (قبل– أثناء – بعد). ولو أنّ هذه المراحل لا تتوفر في المقاطع ذات الصيغة الآنية، فتبقى حتميّة البحث تصوغ ميكانيزمات متباينة حسب المدّة الزمنية، وتماشيا مع الموضوع المطروح. وباختلاف الطرق تبقى النتائج نسبية وغير محدّدة.

1– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:87.

2- الشخصية / الفضاء:

يُسهم الفضاء داخل النصوص السردية المعاصرة «في عملية إنتاج المعنى. ويمكن لأي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني، كما قد يشتغل كعنصر مساعد. تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح والفضاء المغلق، فالانفتاح ليس معطى بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص، وكذلك الأمر مع الانغلاق فتنظيم العناصر السردية، وطريقة تحيين القصة داخل شكل سردي ما هو الذي يحدد طبيعة هذا الفضاء أو ذاك»[1]، فارتباط المكان بالفضاء متجلّ بصفة متكررة داخل الدراسات السردية، ويشكل جزء لا يتجزأ منه بل الفضاء المكاني يحتل النسبة الأكبر من مساحة التفضيء، كما يكتسب المكان أهميته من خلال علاقاته بشخصيات الرواية «ومن قدرته على الكشف عن التأثير المتبادل بينهما وعن حالتها الشعورية»[2]، لأنّ المكان هو الذّي يمنح الذات تلك التحوّلات التي تجعلها تقوم بأدوار عديدة حقيقية ومتخيّلة، كما يمنحها الديمومة داخل إطار مفتوح وقابل للتأويلات.

فالمكان هو ذلك «الكائنُ السِّيميائيُّ بامتياز، ذلك الفضاءُ الذّي تنمو فيه الألفةُ، لتتلوَ الوحشةَ إقامةً، من حيث إنَّ الوحشةَ خليقةٌ بالمكان في وجوده، فهو الذّي يستحْوذُ على السِّمة»[3]، هذا إن كان المكان إيجابيًّا يقتضي حدوث التجاوب بين المكان والشخصية ويتشكّل هذا التفاعل غالبا في مواقف الاسترجاع والحنين إلى مكان ما مقترن بزمن تُحدّده طبيعة الذات الفاعلة.

سيقوم البحث بتقديم نماذج مختلفة عن الأمكنة الواردة في الروايتين، وقد يتجاوز التقديم الروتيني للأمكنة المفتوحة والمغلقة إلى ذكر أكثر الأمكنة المهمّة التي تراوحت بين الحقيقية والخيالية، ثمّ يستجلي مواطن ذكرها وعلاقتها بالشخصية.

1- المرجع السابق، ص:90.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص:30.

3- خالد حسين، شؤون العلامات ، ص:21.

أ. الكنيسة / المسجد:

احتوى متن النّصين على أفكار دينية شملت مذاهب وديانات مختلفة كما وُظّفت أبرز الأمكنة الدالة على الديانة الإسلامية والمسيحية؛ **الكنيسة / المسجد،** فهي نماذج دينية تداخلت في بعضها البعض، ممّا ولّد الشكّ في هوية ذوات الروايتين الدينية.

تقول "ياما" في "مملكة الفراشة":«**لم أر الكنيسة منذ أن فُجّرت بأيد مجهولة. يقال إنّ القديس أوغستين هو من بناها أو أمر ببنائها في ذلك المكان بالضبط لأنّه يحاذي المقبرة المسيحيّة. وبقدرة قادر لم تُهدّم كلّيًا. ربّما كان ذلك ببركات أمّنا الطيّبة السيّدة المجدليّة**»[1]، تقوم الذات / البطلة / "ياما" بزيارة الكنيسة الموجودة في مدينتها من دون أن تدرك حجم الخطر الذّي وضعت فيه نفسها، "ياما" المسلمة بحسب الانتماء تزور الكنيسة تيمنًا ببركات السيّدة الطيّبة "مريم المجدلية".

فعل زيارة الكنيسة ليس مرتبطًا بهوّية عقائدية مزدوجة، وإنّما هو مرتبط بذاكرة "ياما" التي كانت ترتاح لسماع الأناشيد الكنسيّة التي تُمجّد "مريم المجدليّة"، والتي كانت تتشاركها رفقة أفراد عائلتها. هنا يبرز التعالق بين المكان (الكنيسة) كتيمة سيميائية والذات الفاعلة (ياما)، وأداة الاتصال (الذاكرة)، والشخصية المساعدة (مريم المجدليّة).

تسعى الذات / الفاعلة "ياما" في هذا المقطع إلى الاتصال بموضوع قيمتها من خلال البحث عن شيء ما يُسكن وحدتها القاتلة وسط خراب كنيسة غير آمنة.

فتحقق "ياما" **(n)** نحو موضوع القيمة ← البحث عن الصفاء الروحي.

فقد قامت بالاتصال مع موضوع قيمتها في النهاية من خلال العبث بصفحات الكتب مجدّدا حيث سمّت حارس الكنيسة "كازيمودو" وهو بطل رواية "أحدب نوتردام". كما قامت بترديد الأناشيد الدينية الخاصّة بالسيّدة "مريم المجدلية".

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:217.

تكمن أهمية المكان في ارتفاعه من «الدور الطارئ كديكورٍ وتأطير للحدث والشخصيات والأشياء في الرواية التقليدية، إلى دور القوة الفاعلة، بل موضوع/ ثيمة Thème الرواية وغايتها»[1]، فتمّ تحقيق موضوع القيمة من خلال جملة من الممارسات البسيطة و التي كانت فيها الذاكرة أداة الاتصال الوحيدة، فتضافرت من أجل خروجها من المكان المخرّب راضية بقسط من السعادة.

تقوم الذات بتقديم مصوغات تنفي قيام كنيسة في بلاد إسلامية «**لا أدري ما الذي قادني نحو هذا الحطام. حطام أقدم كنيسة في بلد بغالبيّة مسلمة (...) ولا أعرف كيف غامر القدّيس أوغسطين وأمر ببنائها في خلوة هذا المكان! ولا أعلم جيّدًا الفائدة من وراء ذلك**»[2]، فإسلاميتها التي لم تنجح فيها على حدّ قولها. لم تمنعها من ارتياد الكنيسة في وقت كانت البلاد تعاني من ويلات التقتيل والإرهاب فيلاحظ أنّ هناك تناقضًا في الأفكار والتوجهات، وقد انعكس ذلك على الممارسات التي تقوم بها الذات:

الذات (المسلمة) ⇐ الكنيسة ← مريم المجدلية ← كازيمودو.

⇓

الذاكرة ← زوربا ← فيرجي ← رايان ← ديف.

يتوفّر البرنامج السرديّ على مجموعة من المتواليات التي اختزلتها تجربة البطلة، فهي تستجدي ممارسات مرتبطة بحالتها النفسيّة، فدفعت البطلة إلى السفر ذهنيا إلى هذا المكان من دون أن تنقطع من ممارسة أدوارها المُتعلّقة بتكوين شخصيتها وهي: اللعب بالأسماء وكذا التحرّر من قيود الأفكار، والمساواة بين الأديان.

فالكنيسة في بلاد إسلامية رمز للانفتاح الديني والحرية في التعبّد «**كلّما زار البلاد شخص أوروبي جاؤوا به إلى الكاتدرائيّة ليظهروا له مدى متانة الروابط التاريخيّة والأخوّية والدينيّة بين البلدين، والتسامح الديني والعرقي واللغوي والطائفي، الموجود في هذه**

1- خالد حسين، شؤون العلامات، ص:162.

2- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:222.

البلاد»[1]، ليست الكنيسة مجرّد معلم سياحيّ، وبناء معماري تُمارس فيه الطقوس الدينية المسيحية فقط، بل هي رمز يحمل أبعاد الألفة المقترنة بهذا المكان، فالكنيسة دال يمثّل مدلوله حسب المسؤولين في الدول الإسلامية قيم: التسامح، التفاهم، ومتانة الروابط بين دول تخضع في معاملتها لدول أخرى أكثر قوّة وهيمنة.

وهي فضاء مغلق يحتلّ جزء بسيطاً من فضاء المدينة، وهو ليس بالعنصر العدواني ولا الإيجابي لانتفاء حمله لأبسط قيم الدلالة، وأهمّها الوظيفة التي من المفترض أن تقوم بها كنيسة في مثل هذه الفترات المتأزمة من عمر البلاد.

فتنتفي وظيفتها الأساسية (العبادة، الصلاة، الاعتراف، التوبة) لتكتسب وظيفة المكان المبهم الذّي يُساق له عند التباهي بالتفتح و قبول الطوائف مهما كان توجهها.

فأصبحت الكنيسة متعلّقة بشخوص الرواية من الناحية الرمزيّة فقط، ولم تعد متعلّقة بحياة المواطنين آنذاك، لأنّها في بيئة مسلمة أوّلاً، وفي فترة انعدام الأمن ثانياً، أين تتقلص مساحات العبادة على حساب حياة الأشخاص.

احتوى متن النّص على أفكار دينية شملت مذاهب وديانات مختلفة كما وُظّفت أبرز الأمكنة الدالة على الديانة الإسلامية والمسيحية ؛ **الكنيسة / المسجد**، فهي نماذج دينية تداخلت فيما بينها ممّا ولّد الشكّ في هوية ذوات الرواية الدينية.

أمّا في رواية "أصابع لوليتا" فحالة استكانة النفس مرتبطة حتما بالفضاء الذّي يُريحها بالرغم من أنّ المكان لا يستجيب لكلّ سُلوك بحسب الأهميّة والعُرف والقانون، تستكين النفس حين ترتبط بالفضاء الذّي يُريحها، بالرغم من أنّ المكان لا يستجيب لكلّ سُلوك بحسب الأهميّة والعُرف والقانون والدين، تقول "لوليتا":«**حتى المساجد تصلح للمواعيد العشقيّة. للأسف أفقدوها بعضاً من ألقها الجميل. أشعر دائمًا أنّ في عمقها صمتًا غريبًا لا أحد يستطيع معرفته. صمتَ الصلوات والآلهة والخوف من آتٍ لا نحسّ به ولا نلمسه**

1- المصدر السابق، ص:230.

لا نعرف عنه أيّ شيء، لكنّه موجود فينا. الإنسان يصبح صغيرًا في مثل هذه الأمكنة»[1].

تتنافى فكرة المواعيد العشقية حتماً مع المساجد، فالمسجد عند المسلمين فضاء مقدّس للعبادة و للخشوع، لكنّ الفكرة هنا تُناقض ما هو متعارف عليه، يكفي أن تستريح النفس لذلك المكان ولا يهمّ التصرف أو السلوك الذّي يُمارس فيها، طالما أنّ المكان سيكسب هيبته لزائره و سيمنحه أثرا روحياً عميقاً.

تخوض البطلة صراعًا عقائديًا بين إمكانية ممارسة طقوس مُغايرة لطقوس العبادة، فهي أمام صرحين عظيمين "المسجد" و"الكنيسة"، فتنتصر باختيارها إلى المسجد كفضاء مقدّس له هيبته الخاصة، وما فعل اللّقاء إلاّ من أجل إعطاء حجم مناسب لهذا الفعل وإكسابه خصوصية أوّل مرّة، وليس من أجل المساس بقيمة المسجد.

فالإنسان جزء من فضاء يحمل العديد من المحمولات، وترتبط ذاته بشعور الخوف، فهي رهينة أماكن أكسبت هيبتها، وما هذا التأثر إلاّ نتيجة بواطن الشخصيّة البطلة ذات الأصول المسلمة، فلو كانت مسيحية لما حملت شعور الخوف واستظلّت تحت مكنوناته. فانتفى مجدّدا موعد اللقاء إلى الكنيسة لأنّها لا تستطيع الشعور بهول ما ستشعر به لو ذهبت في موعدها إلى المسجد، وليس هذا انتقاصًا من قيمة المكان أيضًا، وإنّما يعود ذلك إلى الحسّ الذّي يعود إلى الهوية الإسلامية المتجذّرة في الأعماق، ولو أنّ صفاتها مطمسة في أغلبها والتي تتكشف جليًّا منذ بدء إلى انتهاء المتن الروائي، فالدين أصبح شعاراً مرتبطاً بنفسية شخصيات الرواية إثر تصادمها مع واقع ومكان يخصّها.

تمّت الإشارة في العنصر السابق إلى عنصر التحريك وقد حُدّد وفق اتصال الذوات مع بعضها البعض، فحين أتى موعد اللقاء، توفرت مساحة لذلك فتجسدت في شكل فضاء

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:149.

يحمل معطيات الرواية، ويُسهم في اتصال الشخصيات مع موضوع قيمتها، لذلك تتّحد البنى الزمنية والمكانية وغيرها في تشكيل البرنامج السردي.

ب. البلد / المدينة:

اشتغلت أحداث الروايات الثلاثة داخل أفضية حُدّدت بأسماء حقيقية وأخرى خيالية أما في رواية "المخطوطة الشرقية" فقد حُدّد المكان السردي بمدينة واحدة لها عدّة تسميات هي: حضر موت، أمادرور، الربع الخالي، الساحل، القفر المائي، الفراغ الأزرق، وغيرها من التسميات التي تصف بيئة المنطقة بيد أنّ المكان غير موجود كمكان حقيقي ذو معالم معروفة وبهذا اتبع النص دينامية اللاتحديد في وصف الوقائع وأسماء الشخصيات وكذا الأماكن، فقد كان "الأمير نوح" يصف مدينته على الشكل الآتي:

- **«كانت الشمس لا تغيب عن حقولها وبحرها ورمالها وامتدادات غاباتها الجبلية قبل أن يصْبَحَ في فراغها الذئب في النهار، وعلانية. الحرب المدمّرة، أكلتها، وحوّلتها إلى رماد. أتت على الأخضر واليابس والأزرق والأصفر، والأبيض والأحمر»**[1].
- **«سكانها كانوا طيبين وعقلاء، يعشقون الحياة والصيد والنقْرة والكلمات والدقة. كانت أمادْرور(حضر موت) ملونة بالزرقة والحمرة والخضْرة والصفرة واللّون النادر. حتى العواصف الرملية عندما كانت تهب تُحوّل الأجواء إلى حالة من الزرقة السحرية. كان هذا قبل أن تتأكسد فيها الألوان والبواخر ويجف النفط الذّي اكتشف في هذا البلد في وقتٍ مبكّر»**[2].
- **«لكنّ الغريب في هذه المدينة، هو الكثرة المثيرة للمآذن الأندلسية التي أشاعها الملياني بقرارات كانت تصدر مباشرة من ديوانه. تسيرها مولدات ضخمة للكهرباء، قبل**

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:138.

2- المصدر نفسه، ص ن.

أن تتحوّل هذه الأخيرة إلى مجرّد كتل حديدية لا معنى لها. وانطفأت الأنوار وكأنّها لم تكن منذ الحرب الأخيرة التي دمّرت كلّ شيء كان واقفاً»[1].

يتحدّث "الأمير نوح" عن مدينته فيبرز في وصفه مكوّناتها المادية، وآثارها المعنوية وكذا العوامل الدخيلة المؤثّرة فيها، فيتحوّل المكان إلى عامل يسيّر الحركة السردية ويُفعّل دور الشخصية داخلهُ، كما يستعين بالصورة اللّونية لأنّها ترتبط «بالانفعالات النفسية والمشاعر الوجدانية الشعورية واللاشعورية، ورصد إحالاتها السيميائية دلالة وسياقا ومقصدية»[2].

فقد واجه المكان الحرب من جهة والعدوّ الداخلي "المليايني" من جهة أخرى، ولولا وجود هذا المكان الخصب وهؤلاء النّاس البسطاء الطيّبين لما حدث اندثاره، فقد تحوّلت مدينة نوميدا- أمدوكال إلى أمادرور / حضر موت لأنّها عامل سعى من أجل الحفاظ على قداسته لكنّه اندثر في النهاية.

وبهذا فإنّ المكان بنية احتوت على العديد من البنى الداخلية هي: البحر، النّاس المآذن، وغيرها من المكوّنات الحضارية والطبيعية والآدمية التي أسفر عن وجودها ظهور موضوع قيمي عام أثّر في جميع هذه المكوّنات، وهو الاستقرار.

أمادرور- حضر موت (n) الاستقرار.

← أمادرور- حضر موت (u) الاستقرار.

⇐ الحرب و ثورة المليايني.

كما تطرح رواية "مملكة الفراشة" أفكارها داخل بيئات أبطالها، فهي تذكر: **المدينة / الوطن/ البلاد،** لكنّها تُهمل ذكر أسمائها بشكل مباشر، يقول "فاوست": «**أنا على حافّة**

1- المصدر السابق، ص ن.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية والتطبيق، ص: 462.

رجوع خطير إلى وطني بعد أن حسبت كلّ شيء. فلا تبعديني عنكِ. ما الذي يعيدني إلى أرض جافّة مثل قصبة الوديان إلّاك؟ حقيقة أنتِ من يقودني نحو هذا الجنون»[1].

يستعدّ "فاوست" للعودة إلى وطنه الجزائر، بيد أنّ العودة الحقيقية ليست إلى أرض انتفت وجوده منذ زمن، بل العودة إلى وطن من نوع آخر، إلى جزء من إنسان يعيش في وطن أسكنته الحروب والمآسي. إنّها العودة إلى قلب صادق، مستعدّ إلى أن يمنحه الحياة التي فقدها في وطنه.

تنتفي الذات مجدّداً داخل غيابات نفسها محاولة بذلك منحها وطناً جديداً، فتُحقّق قيمتها تجاه موضوعها المتعلّق بالعودة إلى الوطن الأكبر وهروبا منه إلى الوطن الأصغر "ياما"/ "مارغريت".

وطن كامل / حقيقيّ (الجزائر) ← حضور مؤقت

فادي / فاوست ← السفر

وطن جزئي / مجازيّ (ياما) ← حضور دائم

تردّ "ياما" فتقول:« **البلاد مريضة، ولكن ليس للحدّ الذي يجعلنا نلتفت في كلّ زاوية. الكثيرون عادوا ودخلوا في نسيجها من جديد. هناك وئام عامّ قد يكون الصمت الذي سبق العاصفة المدمّرة، ولكن لا تخف. أعرف إحساس الشخص البعيد. هو نفسه في أيّ منفى من المنافي الطوعيّة أو القسريّة»**[2].

البلاد / الوطن: فضاء مفتوح على العديد من الخلفيات الذهنية والتاريخية، وليس فقط مجموع المكوّنات الحضارية والطبيعية. "البلاد مريضة" وكأنّها تسترجع حالة الرجل المريض أو الدولة العثمانية، التي انهارت شيئا فشيئا، فكان أن آلت إلى الزوال، الجزائر مريضة أيضا، لكنّها لن تموت، فتلك البُنى الصغيرة المتمثّلة في أفرادها سيتمكنون من إبقائها حيّة ولو أنّ مرضها لا شفاء منه، لأنّ الشفاء يُعزّى إلى الحريّة، والصدق والقيم الجمالية، لكنّ

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:304.

2- المصدر نفسه، ص:305.

البلاد لن تُشفى من ذاكرتها، لأنّها لن ترتقي إلى القيم السامية طالما أنّ جسدها يُنخر باستمرار إثر تفشي العديد من الأوبئة التي تُرجع إلى جور البشر، وإنّما نقصد بها تلك الممارسات السلبية التي يزداد تفاعلها مع الزمن، والتي سبق أن تطرق البحث لذكرها.

البلاد / الوطن سيميائيا هو مجموعة من ذوات متباينة التفكير والتوجّه تعمل معاً من أجل خلق وحدات داخلية تُغذي النصوص، وتعمل على طرح معانيها من خلال برامج سردية مختلفة، فمهما تعدّدت الأمكنة فيها بوصفها حقولاً تلتحم داخلها الفواعل مع أفعالها، سيظلّ فضاء الوطن هو العنصر الحامي لها والمُهيمن على مدارات السرد.

الدولة هي الفضاء المناسب الذّي تتحرّك فيه القيم والمبادئ، لها عناصر موحدّة تشترك فيها كلّ الدول لكنّها تختلف في نسب الظهور والتواتر، فتصبح هذه الممارسات التي تتحكّم في طبيعة الذوات «**لا أعتقد. الدولة ساهرة على كلّ شيء. سنوات الحرب استنفدت كلّ الناس، الجيّدين والسيّئن. القتلة والمقتولين، المجرمين والبريئين. ياما... الناس تعبوا كثيرًا. يظهر ذلك بوضوح على وجودهم. لعنة غرناطة كناية ضدّ كلّ الجرائم التي ارتُكِبت وتُرتكب ضدّ الإنسانيّة**»[1].

ويحدث أن يحتوي كتاب "لعنة غرناطة" هذا الفضاء، لأنّه كان سبباً في كتابة هذا النّص الروائي باعتباره إظهارًا للمكوّنات السلبية التي تحكم نظام هذه الدولة، فهو مجموعة من الإيديولوجيات المتعاركة التي انتقلت من الفضاء الحقيقي إلى الفضاء **المكتوب / الورقي**، الأوّل مُغيّب عن العامة، والثاني مُتاح لكشف أغوار الدولة ونتائج الحرب.

1- المصدر السابق، ص:341.

وتشتغل الشخصيات داخل الفضائين، بشكل متشابه: لأنّها تختلف في الهدف والنتيجة وإن اختلفت في طريقة سرد الأحداث وفضاء توّجهها، لأنّ الرواية جزء من الواقع.

تجري أحداث رواية "أصابع لوليتا" ضمن أطر مكانية متباينة المعالم والوظائف والهندسة العمرانية «إذ يتلمّس القارئ المكان من خلال حضور الشخصيات وحركتهم فيه»[1].

وخير مثال على ذلك وصف مفتوح لمدينة "**فرانكفورت**" الألمانية، في عزّ جمالها ورونقها واحتفالها بخريف جميل ذات مساء متميز.

كما أنّ التفضيء (spatialisation) «سلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحوّل إلى فضاء، وهو برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية»[2].

ففكرة الرواية وملخصها العام يتعدّى المكان الواحد بالضرورة، بل يرتحل من مسافة جغرافية إلى أخرى مثل الفضاء **الألماني/ الفرنسي** الذّي امتد على مسار الرواية، وتكلّم عن هندسات تجاوزت الأمكنة الحقيقية إلى الخيالية فالشعورية التي تمسّ النفس وتذهب بها إلى غياهب الإعجاب والهيام.

تجري أحداث رواية "أصابع لوليتا" ضمن أطر مكانية متباينة المعالم والوظائف والهندسة العمرانية «إذ يتلمّس القارئ المكان من خلال حضور الشخصيات وحركتهم فيه»[3].

يصف السارد مدينة اللّقاء الأوّل بشكل هندسي جمالي فيقول:«**فجأة تحوّلت فرانكفورت في ذلك المساء الملتبس في كلّ شيء، إلى حفنة مطر، ورق ملوّن، كتب وأغلفة مدهشة**

1- عبير حسن علاّم، شعرية السرد و سيميائيته في "مجاز العشق"، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية-سوريا، ط2، 2012، ص:130.

2- ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:87.

3- عبير حسن علاّم: شعرية السرد و سيميائيته في "مجاز العشق"، دار الحوار للنشر والتوزيع (اللاذقية-سوريا)، ط2، 2012، ص130.

كأجنحة الفراشات. ضجيج في كلّ الأمكنة، ضحكات متقاطعة وهسهسات جانبيّة تشبه همسات العشّاق في الزوايا المظلّلة (...) إلى شارع ممطر ومدينة غارقة في سحر الضباب والماء »[1].

فرانكفورت/ المساء/ المطر/ الضحكات/ العشاق، وغيرها من الكلمات السرّية التي تولّد زخما فضائيا متعلقاً بوظيفة كلّ عنصر سردي، إنّ الفضاء جامع لجملة من الأبنية التي تتوارى لتحقيق قيمة دلالية متعلّقة بالمكان أوّلا ثمّ الزمن فالشخصيات، فالسلوكات التي تدفع بأصحابها الممارسين لها نحو خلق مواقف تعبيرية تتفرد في النهاية لتطبع في الذاكرة.

تمكّن "يونس مارينا" من خلق فضاء خاص به من خلال إقامة معرض لروايته الجديدة "عرش الشيطان"، في مكان وزمان بحضور شخصيات مختلفة الثقافات والمذاهب تتراءى قيم إيديولوجية متعلقة بقبول الرواية حينا و رفضها حينا آخر.

فالمكان قد يكون ايجابيا أو معاديا حسب طبيعة تفكير كل شخصية، كما أنّه حمل مجموعة من الأفكار والمشاعر: فهناك المسيء لشخص الروائي، وهناك المعجب وهناك المحب، لهذا «لا تكون المعطيات المكانية و فعل "الانتقال" دالين حقيقة إلا في حالة ربطها بالعناصر الدلالية العميقة التي تنقلهما إلى داخل سياقهما، وإذا تم ضمان هذه الأخيرة يبقى اختيار الصور أكثر حرية»[2].

وعلى العموم فإنّ المتوافدين على المعرض من جنسيات وبيئات ومعتقدات مختلفة ولّد لدى الذات/ "يونس" شعورا بالارتياح والرضا عن عدد التوقيعات المسجلة في هذا المساء إلى أن تقدّم شاب نحو "يونس مارينا": «**السيّد مارينا، لماذا تكتب ضدّ الإسلام؟ ماذا ستربحون عندما تخسرون ربّكم**»[3].

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 12.

2- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص:193.

3- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 21.

تبدأ المحاورة بين "يونس" والشاب إلى أن تنتهي بعدم اقتناع الشاب بآراء صاحب الرواية، وبعزوفه عن أخذ النسخة الأخيرة، لهذا فتباين الآراء وبروز القيم الثابتة لدى البعض وغيرها من الانفعالات تشكل التفضيء الذي يتجاوز المكان المادي المغلق (المعرض).

يرتحل السرد الروائي غالبا عبر أمكنة متعدّدة حقيقية وخيالية، مفتوحة ومغلقة، من أجل «تقديم انفصال مكاني مدعم بانفصلات زمنية وأخلاقية وقيمية، تقوم بمواكبة تنقل الذات من فضائها المألوف الذي ينبثق منه البرنامج في شكله الاحتمالي إلى فضاء خارجي (أو فضاء الآخر) الذي ستنجز فيه الذات برنامجها»[1].

يقوم التفضيء أو التفضية «بدور هام في تحديد الظروف المكانية والسياقية والمرجعية التي تتحكم في البرامج السردية، وتحدّد مواقعها، وأماكن التسريد والتخطيب»[2]، فالخطاب هنا استنطق المدن وجاراها وأَخذ يكسبها صبغات مؤنسة تجعلك تتخيّل أو تخدعُ لجبروت تلكم المدن، وكأنّها تحولّت من مدن إلى امرأة أو إنسان أسطوري يحمل قيم الجمال بقدر حمله لقيم الخبث والغموض.

تترنح "فرانكفورت" في عزّ الخريف، متوارية خلف الضباب، معشقّة بسحر المطر وانعكاس الأضواء «**لم يلحظ يونس مارينا الشمس التي بدأت تنسحب بسرعة من وراء البنايات العالية التي كانت تُظهر فرانكفورت من خلال زجاج المعرض السميك، مبلّلة ومعشّقة بألوان الأنوار التي اشتعلت بقوّة. لقد تآكل اليوم كلّه، حتى من دون أن يراه أو يحسّ بوجوده**»[3].

تتابع هذه الصور وتتوالى داخل سياق جمالي يلامس أفق الروح المتلقية فتتجانس ومثيلاتها لتشكل عتبة سردية وتمهيدا لمكونات الخطاب ولعناصر السرد التي تشكل البرنامج

1- عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 2010، ص:134.

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص: 119.

3- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 18.

السردي ابتداء من هذه القاعدة «فيمكن القول إنّ الفضاء ليس إطارا فارغا تصب فيه التجارب الخيالية أو الواقعية، بل هو مرتبط بالفعل السردي والذات الفاعلة»[1].

تُعدّ "مارينا" بلدة "يونس مارينا" و"الرايس بابانا" معادلاً صارخاً انتفت فيه معايير الأمان «**لم تعد مدينة عفويّة كما كانت، يلتقي فيها الناس حتى آخر الليل، يشترون الخبز والدجاج المحمّر و اللحم المشوي، أو يشربون شاياً في مقهى البلديّة**»[2].

يعبّر هذا المقطع السرديّ عن ممارسات عادية ماضية كان يقوم بها النّاس في مدينتهم (**يلتقي، يشترون، يشربون**)، أُسندت هذه الأفعال لأشخاص غير معلومين في مدينة غير واضحة الملامح، يكفي أنّها أصبحت مُحدّدة بالحالة النفسية لأفرادها (الخوف)، والتي انعكست بالضرورة من واقع البيئة آنذاك.

تنتقل الذات من فضاء المعرض الألماني إلى القطار السريع الذي تجري فيه عمليات استرجاع طويلة لماضي البلاد والعباد وليستنشق عبق التاريخ المدوي على أعتاب الذاكرة التي تأبى النسيان، ليرتحل مجددا إلى فرنسا أين يقيم ليمارس جرعات حياتية جديدة تجلّت في حبّه لعارضة الأزياء "لوليتا" بطريقة فنيّة ذات نظرة ابستيمولوجية تُضمر تناقحاً مكثّفاً على المستوى السردي، فتخلق تنقلات متعددّة تتخللها فواصل زمنية وقيم إنسانية وعقائدية أيضا تساهم في تحقيق البرنامج السردي .

1- جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص:119.

2- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:81.

ج. المكان الورقي

نقصد بالمكان الورقي، ذلك المكان الذّي دوّن في كُتب ما وفي مرحلة ما، ليُعاد اللقاء به مرّة أخرى بعد فترة زمنية من القراءة، فاللّقاء الأوّل فضاء مغلق (داخل كتاب) كان فيه حضور القارئ "يونس" جلّيا، وغياب كلّي للبطلة الحقيقية "لوليتا/ نوة" «**أين رأيتها؟ لا بدّ أنّي رأيتها في مكان ما، تمتم. ابنة صديقة ما تريد اختبار حواسّي وذاكرتي؟ امرأة القيت بها في معرض آخر؟ وجه من وجوه الفيسبوك التي تطلّ عليه من حين لآخر**»[1] يواصل الراوي عمليّة البحث المتواصلة عن تلك الأنا/البطلة الغائبة داخل دهاليز الذاكرة، تضبب الرؤية لأوّل مرّة، ثم تتشكل بعد استنطاق عميق لها.

عملّية التجسيد هاته أو التشخيص حوّلت الفكرة إلى إنسان، ليصرخ مجدّدا:«**أليس غريبًا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة والتصق بذاكرتك كعقرب الصخور البحري؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة،...، وتتحوّل إلى كائن بشري من لحم ودم. هي لوليتا، بعدما خرجت من مراهقتها بسلسلة من الصدف المجنونة**»[2].

الحبر + الورق + اللّغة = لوليتا/ نابكوف ⇐ لوليتا /نوّة.

1- المصدر السابق، ص: 36.

2- المصدر نفسه، ص: 37.

ولهذا فقد «**أصبح متأكّدًا من أنّ لقاءهما الأوّل وربّما الأخير، كان في كتاب نابكوف**»[1]، إنّ التشابه الذي قصده "مارينا" ليس تشابها في الصورة لأنّه لم يتعرّف على شكل "لوليتا" سابقا إنّما قرأها واحتلت ذكراه، بل التشابه المقصود حسيّ متعلّق بالحواس وبالأحاسيس الباطنية، إنّه تشابه معنوي تدركه الصدفة والمرجعيّة المعرفية، فدلالة التشابه بينهما تكمن في الأفكار وطريقة التأثير، لأنّ لوليتا/ نوة أضافت سحرا خياليا جعل القارئ يبحث عنها ليجدها بالفعل، وقد تكون صدفة مفتعلة هدفها الإطاحة بشخص الروائي تحسبا لأهداف سطّرت مسبقاً لتُحقَقَ لاحقا. فتعلّقت الشخصية بالمكان الخيالي لتُجسّد وجودها الواقعي انطلاقا منه.

يتضح ممّا سبق أنّ «القرائن المكانية، وأسماء أعلام الأماكن، والإشاريات الأخرى الدالة على المكان، ماهي في الحقيقة إلاّ تجذير للذات في المكان ضمن سياق ظرفي معين»[2]، تساهم جميعا – مهما تباينت طرق توظيفها– في خلق الفضاءات الرحبة التي تشكل اكتمال البرنامج السردي تضافرا مع عنصر الشخصية.

د. المكان الافتراضيّ/ الوهميّ:

هناك فرق بين المكان الافتراضي والمكان الوهمي، فالأوّل يكون منبثقاً من صفحات الإنترنت التي تعتبر من مخلفات العولمة، بينما الثاني تبدعه ملكَة الروائي الخيالية، فيتجسّد مكاناً غير متعارف عليه في الواقع وغير موجود أصلاً.

تمكّنت رواية "مملكة الفراشة" من حصد أفعال وأفكار الذات المتجسّدة في الواقع الافتراضي (الفايسبوك)، الذّي اعتبر مساحة للتفاعل بين العالم الخارجي والعالم الافتراضي تقول "ياما" :«**أنا لا أملك الأسلحة الجبّارة التي أقاوم بها خوفي ووحدتي إلاّ هذه المملكة الزرقاء التي تسمّى الفيسبوك**»[3].

1- المصدر السابق، ص: 37-38.

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص:120.

3- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:20.

فالذات لا تُمارس أدوارها ضمن هذا العالم وإنّما تقوم بنقلها، ويكتفي العالم الافتراضي بتجسيدها من خلال طرق خاصة ابتكرها مؤسس الفايسبوك، ونُقِلت إلى نص الرواية على شكل مشاهد يستطيع مُستعمله فهمها بسهولة كالومضات والضوء الأخضر، فالعالم الخارجي هو العالم الحقيقي المُنشغل بمخلفات الحرب الأهليّة والعالم المتخيّل هو استحضار النصوص الأدبية، والتاريخية، وغيرها، فتجد البطلة ذاتها بين ثلاثة عوالم تنحاز فيها للعالم الأكثر هدوءا واستكانة وهو العالم الافتراضي.

تُعبِّر "ياما" عن حبّها وخوفها من هذا العالم: «**أحبّ الفايسبوك لأنّه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، و أخافه أيضًا، لأنّي التصقت به في كلّ الأوقات لدرجة أنّي أدمنته بكثرة، و بدأت أكرّر نفسي ليس فقط في كلماتي، و لكن أيضًا في حركاتي. تعبت كثيرًا عندما يتكاتف علينا الصمت و العزلة و الخيبة، نصبح قريبين من القبر، و ندرك بعد زمن طويل أنّنا لم نكن نحبّ، و لكن كنّا نستدرج قدرًا أعمى ليجهز على ما تبقّى من نَفَس حرّ فينا**»[1].

يربط الفايسبوك بين العالم الخارجي وحالة البطلة إذْ يُعتبر عالمًا مفتوحًا مقارنة بالعالم الحقيقي الذّي نُسبت له صفة الانغلاق بالرغم من شساعته نظرًا لطبيعة المواضيع والأحداث المتواترة، التي تقود في النهاية إلى الموت، فإنّ «المكان كما تمّت الإشارة إليه علامة مفتوحة على العالم/العالم الخارجي- والعالم الدلالي- الثقافي/ على أنّ هذه الدلالة مرهونة بالسياقات التي تقرأ فيها»[2].

كما ولا بد أن يكون المكان عنصرا رمزيا مبطنا بالدلالات المختلفة، يحتاج إلى عملية تأويل وفك لأنّ «سمطقة المكان مدخلٌ للسيطرة عليه واحتوائه، ودمجه في المنظومة الثقافية العامة، ليُصبح جزءاً من المعيش اليومي، وبوصفه "الوعاء" الذي يعيش فيه الكائن»[3]

1- المصدر السابق، ص:36.

2- خالد حسين، شؤون العلامات، ص:167.

3- المرجع السابق، ص:163-164.

فالدخول إلى هذا العالم المنغلق الكترونيًا والمفتوح فكريًا دلالة على رغبة الذات في ممارسة نشاطها بحريّة في مكان تكون فيه الكتابة والصور والتعليقات أهمّ من الممارسات الحياتية المُعتادة.

أمّا عن تيمتا "الحب" و"الخوف" فإنّهما متعلقتان بتأثير المكان الافتراضي الذّي يبقى مجهولا حتى نهاية الرواية.

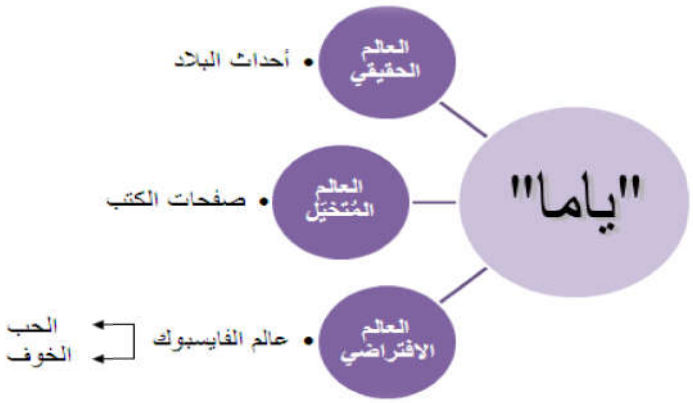
يحدث الحبّ نتيجة الألفة والاعتياد، بينما يتجلّى الخوف عند الرجوع إلى الواقع وحين يحدث تحوّل على مستوى المضامين السردية التي تسعى دائما إلى الاتصال بموضوع القيمة.

فتكون النتيجة:

الحب (n) ← العالم الافتراضي / الخوف (u) ← العالم الواقعي

فقد خُصّص موقع "الفايسبوك" على غرار المواقع التواصلية الأخرى التي تزخر بها الأنترنت، لسهولة استعماله أوّلا، ولشيوعه ثانيًا، وهذا ما ساهم في نقل صورة المكان الافتراضي / التفاعلي بكلّ محمولاته الفكرية، خاصّة وأنّه يُمثّل مجالاً جديدًا من حيث لجوء "ياما" من خلاله إلى فعل الكتابة المُعبّرة عن الواقع والمتخيّل، والآمال المستقبلية التي أصبحت هاجسها.

تتفرّع عوالم "ياما" على الشكل الأتي:



أما المكان الوهمي فهو ذلك المكان الذّي يجعل القارئ في حيرة منه، هل هو موجود حقا ؟ وكيف استند إليه الروائي «إذا كان المكان الواقعيّ هو المحتضن للأحداث ولأفعال الشخصيات، فإنّ المكان الوهميّ هو الحاضن لتفكير هذه الشخصيات، لطموحاتها وأحلامها، وهو ذاك الملجأ والملاذ الذّي يهرب إليه الإنسان وترتاح فيه روحه»[1].

كما تواردت مجموعة من الأمكنة المتخيّلة أو الغريبة البعيدة عن الواقع، تقول مريم:«**أنت الآن على الحافّة بين الجنّة والنار، لا ملائكة تقلقك، ولا شياطين يسرقون منك ألق الحوريّات. مكان نسمّيه الترانزيت**[2] **. كنتُ حوريّتك الهاربة لليلة من جحيم الجنّة ونعيم جهنّم**»[3].

الجحيم ← الجنّة

النعيم ← جهنّم

الملائكة ≠ الشياطين ⇐ الحافّة

تحاول الذات المتحدّثة أن تفتعل حضوراً لضدّية معاكسة في المعنى والطرح والتصوّر فأخذت تصوغ مكانًا لا وجود له (الترانزيت)، أي محطّة عبور منها تصرف نوازع النفس فاختارت أن يكون بين (الجنّة/ النار)، وبواطنها بحركة آلية فيها يتنافى المكان والفضاء والزمان.

حمل الترانزيت قيمة دينية من خلال اقترانه بالجنّة والنّار، لكن ليس هو: "البرزخ" الذي يفصل بين الموت ويوم القيامة، وليس هو المسافة التي تفصل الإنسان عن النار أو عن الجنّة، تشير دلالته إلى الراحة والهدوء والبعد عن صخب الدنيا، الذّي يقود في النهاية إلى طبيعة شخصيات الرواية التي تنزع إلى مكان منفرد يعبّر عنها ويطرح تساؤلاً عن ماهية هذا المكان وحقيقة وجوده وعن إمكانية تأويل مراد توظيفه.

1- عبير حسن علاّم، شعرية السرد و سيميائيته، ص: 134.

2- الترانزيت: تجارة المرور . وهي تجارة البضائع التي تنقل من مكان إلى آخر عبر مدينة أو مرفأ أو أرض في إحدى الدول من غير أن تدفع عليها رسوم الدخول

3- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:59.

لهذا فإنّ عنصر المكان في النّص السردي «دليل ينفتح عبر عملية التدليل على العالم وأنظمة الثقافة، لهذا يأتي مكتنزاً بالمعنى، وبالتالي لا "مكان" دون معنى؛ لأنه ببساطة دون دلالة لا يدخل المكان ضمن نطاق الفضاء الروائي المتعدد المستويات والدلالات، فهو تعبير عن دينامية القوى الفاعلة في النص»[1]، والمكان مهما كان نوعه حقيقي/ خيالي، فإنّه لا بدّ أن يكون طافحاً بالصدق الفنّي الذّي يرافق الروائي أثناء حبكه للنّص، فلا يمكن أن تتحرّك شخصيات الرواية في إطار لم يُخطّط لتكوينه من قبل. لهذا يُفرط أحياناً في تصوّر الأمكنة من خلال تقديم تفاصيلها، من أجل التمهيد لبداية مهمّة الفعل التي تتواتر مع طبيعة السرد.

ومن هنا فإنّ «الواضح داخل حكاية معطاة أنّ الفضاء لا يتحدد إلا بالنسبة إلى الممثل الذي يرتبط به»[2] "فالمعرض" و"المسجد" و"الكنيسة" دلالة على الرفعة والسموّ بينما "السجن" يدلّ على الذّل والهوان ، و"البار" و"المقهى" أماكن تدلّ على الحالة الاجتماعية العادية لأي مواطن، وغيرها من الأمكنة التي لا تأخذ بعدا معيّنا إلاّ من خلال طبيعة الشخصيات التي تتوافد عليها، والسلوكات التي تحدّدها.

3- الزمن / الفضاء:

تتجانس المكوّنات السردية كلّها مع بعضها البعض من أجل تشكيل الرواية وتكوين قيمتها السردية المبنية على حسن توظيف المعاني، بهذا فإنّ «التحديدات الفضائية والزمانية لا تخضع، في مجملها لأية إرغامات واقعية، فهي محكومة بقواعد تعدّ من صلب النص ومحددة وفق المرجعية الداخلية التي تحدّد النص كحامل لكون قيمي. ذلك أنّ أي توزيع للفضاء لا ينفصل عن مجمل التجارب المشكلة للخطاطة السردية»[3]. فتواتر الأفضية مبني على تواتر الأزمنة وليس بالضرورة وجود المكان مرتبطًا بوجود الزمان دائما، فقد تحدث هندسة الحضور والغياب للفضاء والزمن على مستوى كيان النّص، ولا يمكن تطبيق مبدأ

1- خالد حسين، شؤون العلامات، ص:166.

2- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص:191.

3- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:88.

التساوي في الظهور والاختفاء وكذا المصاحبة في أداء الوظيفة، لأنّ هذه الحيثيات مرتبطة بالمسار السردي المحدّد من قبل عملية التحليل المحايث.

لهذا فإنّ «"الزمن" لا يتحدّد إلاّ بالمكان، وكذلك الشخصيات (الفواعل)، تحتاجُ إلى أفضية/أمكنة، تكون مجالاً لسكناها واختراقاتها وأرضيةً لنمو الأحداث»[1].

إنّ ممارسات التفضية والتزمين منعكسة أساسا على عنصر الشخصية، وعلى الأدوار المختلفة التي تمارسها، والتي تخلق في النهاية الصورة الحكائية والبرنامج السردي المدعم بعدّة مراحل ، والذّي لا ينبني إلاّ وفق تركب هذه الجزيئات، ويتجلّى ذلك في الرواية الثلاثة قيد الدراسة، وكمثال على ذلك نأخذ هذين الملفوظين من رواية المخطوطة الشرقية:

- «**أوف!؟ كم من السنوات مرت داخل هذا الامتداد الأزرق الفارغ؟**»[2].
- «**شفاههم يبست من كثرة الجليد. من الفجر حتى آخر الليل. منذ نصف قرن! شيء مهوّل. ننتظر علامة البحر كما كان يفعل الأجداد في نوميدا- أمدوكال في ذلك الزمن البعيد الذّي صار حكاية وهو يقرؤون الطالع وغيوم السماء، وشقوق الأرض وتكسرات الموج على صخور الشاطئ المهجور، وينتظرون مجيء المُريسكي**»[3].

فالزمن يمرّ عبر جميع الأمكنة لكنّه يصبح ذا دلالة إذا ارتبط بموضوع قيمي معيّن وشخصية معيّنة، لأنّ "الأمير نوح" تحوّل مكانيا من قصره إلى هذا الساحل (حضر موت) وهو يبتغي نُشدان قيمته، ولولا النكسة التي تعرّض لها لما شعر بهذه السنوات الطويلة (خمسين سنة) وهي تمرّ من دون أن يستطيع الوصول إلى تحقيق موضوع قيمته وهو استعادة سلطانه عن طريق بناء سفينته.

1- خالد حسين، شؤون العلامات، ص:162.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:16.

3- المصدر نفسه، ص:20.

كما يستعين "الأمير نوح" في وصفه بدور سكان حضر موت في ترصد الانقلاب الذّي يُغيّر من روتينية الأحداث والممارسات، ويستعين بزمني: الفجر واللّيل، وكذا بعلامة البحر ويستذكر أيضا زمناً مضى في مدينته السابقة "نوميدا- أمدوكال.

وبهذا فإنّ التصوّر المكاني/الزماني سيميائيا يتمحور ضمن اتّحاد البنى الداخلية من أجل تكوين صورة المشهد السردي أوّلا، ثمّ تبيان تركيب الشخصية المكوّنة لهذا المشهد ودورها داخل المسار السردي من أجل الوصول إلى القيمة الموضوعية سواء تحققت بالاتصال أو بالانفصال، المهم أن تتوفّر نتائج قابلة للتحليل والتي أسهمت في تشكّل المعنى العام للنّص السردي.

وكمثال آخر لعلاقة المكان بالزمان تتجلّى هذه القطعة السردية من رواية "مملكة الفراشة":«**كان الليل هو عصياني الأكبر في هذه المدينة التي كانت تموت كلّ يوم قليلاً**»[1]، فقد ارتبط الزمن (الليل) بالمكان (المدينة)، من أجل وصف الفضاء العام، وبالرغم من أنّ البحث فصل في المحطّات السابقة بين الزمان والمكان، إلاّ أنّهما مرتبطان دومًا ولا تحول بينهما أية قطيعة، وإن كان التحديد غير دقيق.

فتحديد المكان في الروايات غير معلوم بدقة، فلا تُذكر الأحياء والمُدن بصورة مباشرة ولكنّ الأحداث تفرض التسليم بأنّها واقعة في بلد "الجزائر"، والأمر نفسه مع الزمن حيث تُذكر أزمنة عشوائية غير دقيقة، لكنّها تتماشى وطبيعة الأحداث المرافقة للأمكنة.

إنّ التحديد العشوائي لترابط الأمكنة مع الأزمنة ليس إلاّ نقطة تخدم البحث كونه يعتمد على استخراج المعاني الدفينة المرتبطة بتكوّن الشخصية ونفسيتها، فالباحث يجتهد لكشفها فإن كانت مستيسرة لما كان لوجودها المبهم أهميّة.

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:413.

4- الشخصية / الحدث:

اتضح من خلال عناصر البحث السابقة بأنّ الشخصية تتعلّق بالضرورة بمكوّنات السرد المتعلقة بالتفضية، وهي تتعلّق أيضا بالأحداث كونها المشكلّة والممارسة لأدوارها. فتتشكّل هذه الأدوار بطريقة آلية، وتُصعّد الأحداث لهذا فإنّ «النص السردي، وخاصة الروائي منه، يتعامل مع الأحداث كتعامله مع الشخصيات لأنّهما متكاملان، فلا حدث أو فعل من دون شخصية تقوم به وتؤديه، ولا شخصية من دون فعل، بل إنّه قد تشترك شخصيات في حدث واحد، كما قد تقوم الواحدة منها بعدّة أحداث، فالعلاقة هي علاقة تناسب عكسي، ولا يبرر وجود الشخصية إلاّ الحدث»[1].

يختار الروائي «من الأحداث الحياتية، ما يراه مناسباً لكتابة روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي، شيئاً آخر، لا نجد له، في واقعنا المعيش، صورة طبق الأصل، الأمر الذّي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية»[2] تخدم المسار التأويلي، وتوسّع من دوائر المعاني، بحكم تعلّق الشخصيات بالأحداث التي تحتوي على المادّة الخام المنتجة للخطاب التأويلي.

وبهذا فإنّ البناء الروائي «يميّز بين الحدث وبين الواقعة اليومية. إنّ الواقعة بهذه الصفة كيان معطى بشكل سابق على الذات المبدعة، لأنّها جزء من سلوك مألوف، أما الحدث الفنّي فبناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق تناظرات قيمية بعينها»[3] تتباين سيرورة الأحداث بحكم طريقة الحكي، وموضوعاته فكان أنْ وُجدت أحداثٌ متعلّقة بواقع حقيقي -شكليا فقط- أو مرتبطة بالتطوّر الزمني المعروض في الرواية بصورة سردية عادية ثمّ يستمر عرض أحداث محورية تكون مقصودة -غالباً- من أجل إيصال فكرة الرواية.

1- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2011، دط، ص:80.

2- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرّية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2015 ص:37.

3- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص:258.

وبهذا نتساءل: هل يمكن الوصول إلى نتائج من خلال تحليل الأحداث لوحدها واستخراج معانيها؟ أم هل نفصل عناصر السرد (شخصية، زمان، مكان) على حدى ثمّ جمع نتائج تحليلها وصياغتها على شكل أحداث؟

أو كيف تتجلّى سيميائية الحدث؟ ومامدى ارتباطها بالشخصية السردية؟

نجيب فنقول: أنّ عناصر السرد مرتبطة ببعضها البعض، وسواء قمنا بفصلها أو جمعها فإنّنا ملزمون بالتحدّث عن الأدوار، والأدوار هي تلك الممارسات التي تقوم بها الشخصية، والتي بدورها تُصنّف أحداثا مسيطرة على المتن الروائي، لهذا فإنّ التحليل السيميائي الناجح لا يُحَدَّد بالطريقة بقدر ما يريد أن يربط مضامينه بالبرنامج السردي ولواحقه، و هي دعامة التحليل السيميائي.

كما أنّ «الوصف والتعليق والمعرفة الملفوظية التي يتكفّل السارد بنشرها لا تقوم إلاّ بالتمهيد لدخول الشخصية إلى مسرح الأحداث، أو تقوم، على العكس من ذلك بتأجيل هذا الدخول، لاعتبارات لا يمكن إدراك سرّها إلاّ من خلال استحضار الاستراتيجيات السّردية التي يتبناها فعل السرد»[1]، وهذا هو سبب وجود تفاصيل سردية كثيرة تُعيق عملية إيجاد الحدث الحقيقي الذّي تقوم به الشخصية على شكل أفعال تُغيّر محور السّرد.

و ما يهمّ في تقديم حدث عن آخر هو أهميّته اتجاه الموضوع العام المتحكّم في برنامج سردي ما، وكذا فاعليته في تحقيق قيمتي الاتصال والانفصال تجاه هذا الموضوع.

تتكوّن رواية "المخطوطة الشرقية" من أربعة أقسام موزعة على 461 صفحة، وهي رواية رمزية، قامت بتصوير مشاهد داخل بيئة غير محدّدة وأشخاص غير معروفين لكنّها ترمي إلى الإشارة بأنّ الأحداث والممارسات -خاصة التعسفية منها- ماهي إلاّ انعكاس لما يجري في الوطن العربي ومن أبرز الأحداث التي عنيت بها الرواية ما يلي:

- اكتشاف حقيقة المليانى من طرف عبد الرحمان.

1- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص:152.

- تسميم "نوح" ووفاته.
- استيلام "المليانى" الحكم، وبحثه عن المخطوط الشرقي الذّي خطّه "عبد الرحمن".
- قتل "المليانى" لابنتيه وأمّهما، والقصاص لأستاذة التربية البدنية وللعديد من النّاس.
- موت "المليانى" بعد انقلاب شعبه وجيشه عليه.
- إنقاذ "نوح الصغير" من طرف "أوسكار" وجماعته.
- سقوط الجملكية النوميدية.
- بحث "الأمير نوح" و"أوسكار" عن المخطوط الشرقي وعن عبد الرحمن.
- استعداد "الأمير نوح" لرحلة العودة إلى نوميدا-أمدوكال لاسترداد ملكه المسلوب.

ارتبطت هذه الأحداث بجميع البرامج السردية التي تناولتها الدراسة المُركِّزة على سيميائية الشخصية، بيد أنّ الأحداث هنا اعتمدت على صيغة التكرار وتداخل الصور بين الفصول، فقد يقوم النّص بالإشارة إلى أنّ "المليانى" ظلم سكان "نوميدا-أمدوكال" ثمّ يعود بالزمن إلى الحاضر ليروي مسيرة ابنه "الأمير نوح" في "حضر موت"، ليعود في فصول لاحقة ليروي تفاصيل ظلم "المليانى" وسقوط دولته" وهكذا تُكرّر العملية السردية التي ترتكن على عنصر التزمين بصورة كبيرة، وقد تجاوز البحث الشخصية الواحدة إلى شخصيات عديدة، لأنّ النصوص المنتقاة للدراسة لا تُركِّز على شخصية بعينها، وإنّما لكلّ برنامج سردي شخصيته التي تتمحور حولها بقية العناصر السردية.

الحدث/سيميائيا هو كلّ متكامل لسيرورة النّص السردي، وهو تلك النقاط المهمّة التي تُسهِّل معرفة دور الشخصية وأبعادها.

تتكوّن رواية "مملكة الفراشة" من سبعة فصول موزعة على مدار 421 صفحة، وهي رواية استمدّت مضامينها من واقع المجتمع الجزائري، وعلى الرغم من كثرة المعطيات فيها إلاّ أنّ أحداثها قليلة وأهمّها:

قرار غلق الصيدلية / الرجوع إلى المخزن وممارسة فن الجاز/ مخلفات الحرب الأهلية / هلوسات الأمّ المتكررة ثمّ وفاتها/ زيارة "ياما" للكنيسة / لقاء فاوست.

بينما تُعدّ بقية الأحداث كوفاة الوالد والرقص رفقة ديف، مجرد أحداث ثانوية لم تقع في زمنها، قامت "ياما" باستدعاء الذاكرة و القيام بعمليّة استرجاعها.

كما احتوت الرواية على الكثير من الرموز الفنية، مثل:

استدعاء المملكة الزرقاء/ توظيف الأساطير والنصوص الأدبية والتاريخية/ العودة بواقع الصيدلة الجزائر/ توظيف القيم الدينية والتاريخية/ حضور أسماء لرسامين رفقة لوحاتهم/استحضار أسماء مغنين/ توظيف المؤلفات المُتخيّلة.

أُنجزت الرواية وفق حبكة استثنائية جعلت المُتلقي ينشغل بالأحداث المُتخيّلة والمعطيات المقدّمة أكثر من أحداث الرواية الحقيقية القليلة.

ولا تختلف هذه المضامين عن رواية "أصابع لوليتا" ففيها توزيع متواتر لموضوعات مشابهة، وهي مقسمة أيضًا إلى سبعة فصول موزعة على501 صفحة، تمثلت بصورة مختصرة في الشكل التالي:

البحث عن العطر/ لقاء لوليتا/ الانقلاب على الرايس بابانا/ الأحداث المصوّرة في السجن/ تعذيب الأمّ ← جنونها ← موتها / قتل عمي أحمد / موت لحمر/ انتحار لوليتا.

كما احتوت أيضا رواية "أصابع لوليتا" على العديد من الأيقونات المختلفة، مثل:

توظيف علامات الموضة والأزياء والماركة/ التأثر بالآداب المختلفة / الاستعانة بعناوين و مؤلفات متخيّلة / تعلّق الرواية بتاريخ البلاد / استعمال فن الرسم وتركيزه على لوحة الذبابة/ توظيف قيم دينية (إسلامية ومسيحية) / الاشارة إلى الموسيقى (الأسماء، الآلات).

يصل البحث إلى نتيجة مفادها أنّ الأحداث ليست متعلّقة بأفعال الشخصية فحسب وليس توارد الأحداث وكثرتها دليل على نجاعة البرنامج السردي وتفاعل أطرافه داخل الرواية، لهذا فقد وُظّفت الأحداث بطريقة جاهزة من جهة، وقد تمّ سدّ الثغرات بطريقة جاهزة متنوعة المشارب. كما أنّ هناك تشابهًا كبيرًا في طبيعة سرد الأحداث، وهذا التشابه لا يمسّ موضوع الروايات بقدر ما يتقاطع مع تركيبة البرنامج السردي الذّي أُسندت أحداث ماضيه ضمن حكاية رئيسية واحدة.

تتحدّد أفعال الروايات من خلال فعل رئيسي واحد، قام باستثارة حواس وأفعال الشخصيات الرئيسية، فقد تعلّق الحدث من خلال رواية "المخطوطة الشرقية" بالرغم من اختلاف البرامج السردية إلى :السعي نحو السلطة، كما تعلّق الحدث من خلال رواية "أصابع لوليتا" بفعل "الانتحار"، وارتبط في رواية "مملكة الفراشة" بفعل "القتل".

فالسعي نحو السلطة والانتحار والقتل هي موضوعات تعبّر عن أحداث مهمّة تمركزت في ذاكرة الذوات أوّلا لتُصاغ على شكل أفعال انفجرت مخلفاتها بعد ذلك أحداثا مشكلّة لمواضيع الرواية.

فقد قام "الأمير نوح" بأخذ يد الأمريكان (أوسكار وجماعته) من أجل استرجاع سلطان والده الضائع على حساب شعبه وكرامته، فأصبح الأمير نوح عبدا للآخر الغربي.

كما تمكّن "والد لوليتا" تاجر الألبسة من تنويم ابنته واغتصابها، وهذا دفعها إلى أن تهرب منه وتتحرّر من قيوده فتصبح عارضة أزياء مشهورة ومُمَثِلةً للعديد من شركات الموضة العالمية، لتنخرط في إحدى الشبكات الإرهابية وتلجأ إلى الانتحار في النهاية.

قام الإرهاب بقتل (زبير/ زوربا) والد "ياما" ممّا قادها إلى مواصلة مسيرة والدها في فتح الصيدلية وتوفير الدواء للفقراء والمرضى بالرغم من عسر الحياة إثر تفاقم أوضاع الحرب الأهليّة.

وبهذا فإنّ الأدوار السيميائية تُشكّل الأحداث التي تنبني عليها نتائج البرامج السردية والمرهونة بوجود ذوات فاعلة «تضطلع بثلاثة أنماط من الوجود السيميائي (ذات مفترضة⇐ ذات مُحينة⇐ ذات محقّقة). وتُشكّل هذه الأنماط ثلاث حالات حكائية، تكون الأولى سابقة عن اكتساب الأهلية، وتعتبر الثانية هي ما يترتب على هذا الاكتساب، وتعين الثالثة الذات لحظة قيامها بالفعل الذّي يسعفها على الاتصال بالموضوع القيمي، وتحقيق مشروعها»[1] وتُمثَّلُ هذه الذوات الثلاثة من خلال مدونات البحث على الشكل التالي:

1- ينظر: محمد الدّاهي، سيميائية السّرد، ص:41.

	المعطيات	ذات مفترضة	ذات محيّنة	ذات محقّقة
المخطوطة الشرقية	ذ1: الأمير نوح. ذ2: أوسكار. O: استرجاع السلطة.	- سقوط مملكة نوميدا أمدوكال ⇐ ذ1 (u) السلطة.	- التفكير في استرجاع السلطة. - البدء بصناعة السفينة. ⇐ ذ1 (n) أوسكار ذ2 (u) O.	- الاعتماد على أوسكار. - الاحتيال على شعب حضر موت. - صنع السفينة. ⇐ ذ1 (n) O:السلطة.
أصابع لوليتا	ذ1: لوليتا. ذ2: يونس مارينا. ذ3: والد لوليتا. O: قتل يونس مارينا.	- ذ1← دخول الجماعات الإرهابية. - العمل في مجال الأزياء. ⇐ ذ1 (u) ذ3. ذ1 (n) الجماعات الإرهابية.	- ذ1 تلتقي ذ2: التقرّب. - ذ1 تحافظ على الاتصال مع الجماعات الإرهابية. ⇐ ذ1 (n) ذ2. ذ1 (u) O: القتل.	- ذ1 تكسب ثقة ذ2. - ذ1 تتخلّى عن O: القتل، وتستبدله بـ O: الانتحار. ⇐ ذ1 (u) الجماعات الإرهابية. ذ1 (n) ذ2← ذ1 (u) ذ2⇐ ذ1 (n) O: الانتحار.
مملكة الفراشة	ذ1: ياما. ذ2: والد ياما. ذ3: جاد. O: توفير الأدوية.	- غلق الصيدلية. - قتل الوالد. - الحرب الأهلية. ⇐ ذ1 (u) ذ2. ذ1 (u) O.	- السعي وراء السلطات. - فتح الصيدلية من جديد. - الاستعانة بالصديقة جاد. ⇐ ذ1 (n) ذ2. ذ1 (u) O.	- توفير الأدوية للمرضى. ⇐ ذ1 (n) O.

اقتضت الدراسة اختيار برامج سردية مهيمنة على النّصوص الروائية الثلاثة وإنْ عسر فصلها بسبب تداخل الأحداث بينها، لأنّ هناك برامج سردية أخرى داخل هذه البرامج، تسمّى بالبرامج الاستعمالية لم تذُكر لأنّ العملية انتقائية.

والملاحظ على تكوين هذا الجدول أنّ هناك عناصر سردية مضمرة جسّدتها الملفوظات السردية المختصرة وهي: المساعد، والمعارض نحو أداء موضوع القيمة، وهي أطراف ستُحدّد مفصّلة في الفصل الثالث؛ أي أنّ تشكيل الأحداث يتعلّق بجميع تفاصيل السرد.

ممّا سبق يتضّح أنّ الأحداث تتولّد من بؤرة تأزم، ومن حدث رئيسي يحمل دافعًا قوّيا لكي يُحمّل الذات أوعية أفعال لاحقة تتواتر وطبيعة السرد لكنّها لن تنحاز عن مخلفات الحدث الأوّل المؤثر في تكوينها نفسيًا وفعليًا «فالحدث بما هو مدى محسوس يؤطره كم زمني يقود إلى الفصل بين الحالات والتحوّلات، ليس معطى جاهزا، إنّه كيان مبني، فهو رصد لعلاقات ليست مرئية في التجلّي المباشر للوقائع الإنسانية. ولهذا لا يمكن لأيّ كم سلوكي أن يصبح حدثا. فهذا الذّي وقع قد لايكون حدثا أو قد يكون كذلك ضمن سياق بعينه لا في جميع السياقات»[1].

تُعدّ كلّ من: الملفوظات السردية، الأحداث، الصور الحالات والتحويلات، التزمين والتفضيئ بنيات مكوّنة لتشكّل المعنى إذْ «طرح غريماس في نظريته هذه مشكل المعنى. لأنّ مقاربة نص ما، لا يكون لها معنى إلاّ في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل. وبهذا تشكّل هذه البنيات الداخلية برمجة أوّلية للتوليد الدلالي من خلال استيعابها لأشكال خطابية متنوعة»[2].

1- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص:259.

2- سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، جريماس نموذجا، مجلة علامات في النقد، منطقة الجامعة العربية، بيروت- لبنان، الشركة التونسية للصحافة سوتبرس- تونس، 2014، ع:81، م:20، ص:91.

وبهذا تتمّ عملية التحليل المحايثة والمتعلّقة بالمكوّن السّردي، لتكون نتائج هذه الدراسة بداية لدراسة خطابية تشتغل على مُحدّدات تشكّل الشخصيات السردية، وتنتقل إلى أنماط تجليها وارتباطها بمواضيع الرواية.

خلاصة الفصل:

✓ يتعلّق الزمن بصفة مباشرة بالشخصية، فهو يمنحها وجوداً وتشكّلاً، كما يُسهم في تشكيل المعنى العام للمتن الروائي، لأنّه من بين المكوّنات الأساسية للبرنامج السردي الذّي يُحقّق الاتصال أو الانفصال حول موضوع القيمة.

✓ يتراوح الزمن من خلال الروايات المدروسة بين الحقيقي والمُتخيّل، لكنّهما بمثابة فكرة تصل في النهاية إلى تجسيد أدوار الذوات، التي تتعلّق أغلبها بالحالة النفسية لها.

✓ يُقطّع الزمن سيميائيا من خلال تجسيد ثلاثة مراحل مهمّة (قبل- أثناء – بعد)، فهي التي تُحدّد سيرورة الشخصية وتحوّلات أفعالها في فترة معيّنة، بيد أنّ هذا التعاقب لا يتوّفر دائما، خاصة في اللحظات الزمنية القصيرة والآنية.

✓ يحدث اللازمن حينما تكون البنية الدلالية بسيطة، أو نتيجة نهائية لمؤولات عديدة.

✓ تستمر وتيرة الزمن في التصاعد، وتختلف طرقه، لأنّه مُتجسّد في: السنة، الفصل، اليوم. كما أنّ الماضي مُتشبّث دوماً بالحاضر، بل لا يمكن إسقاط حالة ما دون الرجوع له، لأنّه يتجذّر بقوّة داخل المقاطع السردية المتعلّقة بحركة الذوات وأفعالها.

✓ ترتبط الأمكنة بذاكرة الأفراد فهي تتعلّق بالماضي الذّي يجعلها تستمر في ممارسة أفعال من أجل تحقيق موضوع قيمتها.

✓ تنتقل دلالة المكان/ الوطن من قيمة الكلّ إلى قيمة الجزء، حين يتعلّق الأمر بذات معيّنة، فهي تُستعار لتكون وطناً صغيراً تنصهر فيه قيم إنسانية راقية تفتقر إليها أفضية الوطن الحقيقي.

✓ يتشكّل الفضاء في الروايات من: النّص الماثل بين أيدينا؛ أي مجموعة الأفضية المباشرة التي تشتغل فيها أدوار الشخصيات، ومن الفضاء المُتخيّل الذّي ابتكرته الذوات البطلة والمتمثّلة في المنجزات الأدبية المُتضمنة داخل المتون الثلاثة.

✓ يرتبط المكان الافتراضي بالعالم الخارجي، حيثُ ينقل أفعال الشخصيات إلى محادثات تتم بطريقة إلكترونية، كما يُجسّد العديد من الأفكار التي تكون حديث العصر، وتلعب فيه الشخصية البطلة دوراً كبيراً من خلال التفاعل مع معطياته المنبثقة من مجريات العولمة.

✓ يُصاحب تفكير الذات أمكنة وهمية اصطنعها الروائي من أجل منح أعمق لأفكاره، كما يدفع الباحث إلى فك شفرات المكان الوهمي و ربطه بالمكان الحقيقي.

✓ يُقرن الزمن مع المكان من أجل تشكيل صورة الرواية التي تسعى إلى إدراك موضوع قيمتها المبني على كشف المعنى، وهما مقترنان بقواعد يحدّدها النّص.

✓ تعلّقت الشخصية بالحدث من خلال أدوارها التي تقوم بها، فتتكشّف أحداثا متسلسلة بطريقة آلية، بيد أنّ أحداث الروايات ليست بالأحداث المُكثفة التي تقوم الشخصية بالقيام بها في شكل برامج سردية متعدّدة، بل هي مختزلة جدّاً إذا قمنا باختصار الأحداث الرئيسية المكوّنة للفعل السردي.

✓ تتضمن الرواية مجموعة من المعطيات وهي عبارة عن أحداث ماضية تستذكرها الذوات لكنّها لم تقم بها في زمن سرد الرواية الحاضر، كما تستند إلى خلفيات معرفية عديدة في مختلف المجالات، أي أنّ كثرة الأحداث ليس دليلا على نجاعة البرنامج السردي، يكفي أن تكون ذاتاً فاعلةً ذات أدوار مركّزة.

الباب الثاني: التحليل السيميائي للبرنامج السردي

الفصل الأوّل: المسار السردي في روايات واسيني الأعرج.

الفصل الثاني: المسار الخطابي في روايات واسيني الأعرج.

يتمّ التحليل السيميائي للشخصية وفقا لمجموعة من المراحل التي اقترحها "غريماس" في بحثه عن الأطر التي تحكم النّص السردي وتُوجّه اشتغاله نحو المعنى، ولهذا فإنّه لا بد من تحديد وحدات الدراسة على شكل مواضيع كُبرى تُقسَّم عبر فصلي هذا الباب، فكان أن احتاج النّص السردي إلى دينامية إجرائية مُتداخلة المباحث، لهذا اقتضى البحث إعادة التفصيل والترتيب وفقا لمنظور خاص، لأنّ التقسيم السيميائي السردي يختلف من باحث إلى آخر، ومن رؤية لأخرى، فيكفي أن نُلمّ بها ونعرف منبع انبثاقها كي نُحدّد هدفها بدقة، لأنّ الكُتب السيميائية المترجمة والعربية تناولت عناصر التحليل تناولاً مختلفاً، فنجد مثلاً العنصر المتعلّق بالعقود (الإجباري، الترخيصي، الائتماني) منظوياً تحت عنصر التحريك، ونجد نفس العناصر في مساحة أخرى موجودة تحت عنصر التواصل، ولو أمعنا النظر في مثل هذا التقسيم لوجدنا أنّ "التحريك" يقوم به المرسل اتجاه المرسل إليه، وهي مطابقة لعلاقة التواصل، كما أنّ عنصر "التحويلات" متعلّق بالبرنامج السردي وبالبنية العاملية وهكذا، لهذا فإنّه لا بد من الإشارة إلى أنّ التقسيم والترتيب ليسا ضروريان بدرجة كبيرة، بقدر ما تهمّ طريقة التحليل، ومهارة الإحاطة بالموضوع و بجوانبه.

وعليه فإنّ الباب الثاني سيكون مفتوحاً على التحليل السيميائي للبرنامج السردي ويتناول الفصل الأوّل منه المسار السردي في روايات واسيني الأعرج والذّي يتناول نمط اشتغال الشخصية داخل البنية العاملية والبرنامج السردي مروراً إلى الفصل الثاني الذّي يدرس الأدوار التيماتيكية والصور والليكسيمات من خلال الغوص في البنية العميقة المتمحورة حول بنية التشاكل، والمربع السيميائي، وكذا الإحاطة بالبعد الاستهوائي للشخصيات، وعليه يكون هذا الباب بمثابة التطبيق العملي لفحوى الآليات السيميائية التي جسدها "غريماس" نظرياً والتي سنطبقها على النّص الروائي، ونتلمس وفقه مدى نجاعة هذا الطرح الفرنسي على النصوص السردية العربية.

الفصل الأوّل - الباب الثاني:
المسار السردي في روايات واسيني الأعرج

I. البرنامج السردي Le programme narratif

1- التحريك / Manipulation

2- الكفاءة / Compétence

3- الأداء / Performance

4- الجزاء / Sanction

II. البنية العاملية Structure Actancielle

1- العوامل في علاقة الرغبة Relation de Désir

أ. ملفوظات الحالة Énoncé d'état

ب. ملفوظات الفعل Énoncé de Faire

2- العوامل في علاقة التواصل Relation de Communication

3- العوامل في علاقة الصراع Relation de Lutte

تشتغل الشخصية سيميائيا داخل الإطار السردي وفق خطوات حدّدها رائد السيميائيات السردية "ألجيرداس جوليان غريماس"، فهي تسعى لتحقيق وظيفة ما عبر نظام يولي أهمية للعناصر السردية التي تنسجم لِتُكوِّن المحكي، فيتحوّل النّص العادي إلى نصٍ سيميائي تُشكّل كلّ وحدة منه نظامًا دلائليًا من خلال تفكيك أجزائها وربطها بإطارها النّصي الداخلي.

وقد «ركزّت سيميائية باريس كثيرا على العمل لكونه يعدّ عنصرا أساسيا في انتقال المعنى من وضعية إلى أخرى، وتسريع وتيرة البرامج الحكائية لتحقيق المبتغى أو إبطالها للحيلولة دون ذلك. إنّ المحطّة الأساسية في سيرورة العمل وحركيته تتمثّل في المهمّة التي كلّفت الذات بإنجازها. وهذا مايتطلّب منها التوفر على المؤهلات الضرورية للاضطلاع بها على الوجه الأحسن»[1].

كما تسعى السيميائيات السردية إلى كشف طريقة تشكّل المعنى وذلك بتحديد الشخصيات المهيمنة على المسار السردي وتبيان أدوارها وربطها بمكوّنات النّص لأنّ «تقطيع النّص السردي لا يقتصر فقط في التعامل المرن مع الخطاب، ولكنّه يسهم بشكل حاسم في توضيح دلالة النّص من حيث مكوّناته الخطابية التي يؤسس لها السارد مثل الزمن والمكان والشخصيات»[2]، أي الاستعانة بالمكوّنات الأساسية للخطاب وللنّص السردي، دون ذلك ستكون العملية التحليلية السردية عقيمة ولن تصل إلى نتائج مضبوطة باعتبارها ترمي إلى كشف حقائق دلالية متمخضة من عمليات التحليل.

ومن أجل هذا الرسم تحدّدتْ الدراسة وفق محورين هما: [3]

ا. **مكوّن سردي** : وفيه يتم ضبط التتالي والترابط الخاص بالحالات والتحولات، بمعنى مراعاة سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

1- محمد الدّاهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السّيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص:11.

2- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص: 27.

3- قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:32.

II. **مكوّن خطابي:** وهو يضبط في نص ما الرابط بالصور ومولدات المعنى (Les figures et Les effets du sens) التركيز على استخراج الأنظمة الصورية المنتشرة في نسيج النص.

تتجلّى صور الهندسة الروائية في ظهورها الأوّل على المستوى السطحي (Le niveau de surface) إذْ تُشكّل البنيات السطحية «نحوا سميائيا يقوم بتنظيم القابلة للتمظهر في أشكال خطابية خاصة»[1]. يخضع هذا المستوى للمعطيات اللّغوية المقدمة والتي يمكن لأيّ شخص أن يقرأها.

يمثّل المسار السردي نقطة ارتكاز مهمّة منها تتحدّد الشخصيات وأبعادها، كما تُمكّن هذه المرحلة من فرز محدّدات المكوّن السردي عن المكوّن الخطابي، إذْ تُصنَّفُ العلامات داخل أُطر محدّدة مسبقا معنونة بمراحل نصتها مدرسة باريس السيميائية، باعتبار النّص السردي الماثل للدراسة عبارة عن بنى صغرى تكسب قيمتها بانصهارها داخل الوحدات الكبرى، كما أنّ حياة العلامة الواحدة في منأى عن باقي العلامات الأخرى ما دامت تستطيع رسم موضوع قيمتها في إطارها المُحايث المحدّد مسبقا، ويتجلّى المسار السردي -غالبا- من خلال البرنامج السردي والبنية العاملية.

I. البرنامج السردي (Le programme narratif):

قبل رصد قيمة الشخصيات وما يتعلّق بها من عمليات سيميائية لا بد من التعرّف على البرنامج السردي **(ب.س)** الذّي يتشكّل هو الآخر من مجموعة من الملفوظات السرديّة المكوّنة للنّص السردي، فهو:«تعاقب الحالات والتحولات التي تقوم على أساس علاقة الذات بالموضوع، وذلك مع ذكر تحولاتها المختلفة والممكنة»[2]، والتي تُرجّح غالباً إلى عملتي: **الاتصال (n)، والانفصال (u)**، المحققتان بربط الشخصية وأدوارها داخل النّص الروائي والمتكررتان ضمن العديد من خطوات التحليل السيميائي.

1- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:29.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص: 122-123.

كما يتحقّق البرنامج السردي بتوالي أربعة مراحل تضمن سيره الحسن وتحقيق هدف تشكّل الشخصيات المتمركزة عبر النصوص، والنّص الروائي يتضمّن عدّة برامج سردية تتكوّن وفق التحام ملفوظات سردية تُستخرج من القطع التي تشكّل حبكة وتحوّلا على مسار المتن، لهذا فإنّ الدراسة ستحتوي البرامج المهيمنة على فضاء الروايات التالية: **(المخطوطة الشرقية، أصابع لوليتا، مملكة الفراشة)**، لأنّ البرامج الأخرى بمثابة عمليات مساعدة في تكوين أجزاء السرد كالفضاء، والتزمين والأحداث الهامشية، التي لا يشكّل ذكرها تحوّلاً مركزياً على مستوى الأحداث بل تتضمّن برامج سردية مساعدة للبرامج الأساسية.

1-التحريك / Manipulation:

يُعدّ التحريك أو التحفيز[1] أو التطويع أوّل محطة في البرنامج السردي، تتحقق بواسطته المراحل اللّاحقة، وعملية التحريك «تفرض من حيث إنّها تحقيقا لغاية ما، صيغة تشير إلى إمكانية التحوّل»[2]، فهي عملية تهيئة تغيير الفعل أو الحالة من وضع معيّن للذات الفاعلة إلى وضع آخر.

ويُقصد بالتحريك «حمل الفاعل الإجرائي على تنفيذ مهمّة ما على ضوء المؤهلات والإمكانيات المتوفرة لدى الفاعل الذات، وغالبا ما يكون التحفيز أو التطويع من قبل المرسل إقناعا وتأثيرا وشرحا»[3]، ويتمفصل التحريك إلى فعلين أساسين حيث «يتم إقناع الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة ويقوم الذات بتأويل هذا العمل الإقناعي»[4].

1- الحافز(Le motif) هو «حدث أو فعل يحفز الشخصية للقيام بشيء»، **ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، لبنان، ط3،2010، ص:77**، أما فلاديمير بروب يقول: «إنّنا ملزمون بالقول إنّ الحافز ليس شيئا بسيطا، وليس غير قابل للتجزيء، فالوحدة الأولية التي لا تقبل الانقسام لا يمكن أن تكون كلّا منطقيا أو جماليا»، **ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1986، ص:27.**

2- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:56.

3- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص: 245.

4- عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات السردية، ص:39.

فالتحريك لا يتم وفق إرادة الفاعل وإنّما يلزمه المرسل بالتحويل من خلال وجود فعل إقناعي يحدّده المحتوى مسبقا.

كما أنّه نشاط لا بد أن تقوم به الفواعل لتحريك وتيرة السرد وتسمّى هذه المرحلة "فعل الفعل" (Faire faire)، ويكون بين المرسل والفاعل القائم بالفعل عمليات تعاقدية هي:

- **العقد الإجباري (contrat injonctif):** وهي أن «يجبر المرسل المرسل إليه بقبول المهمة وتكون العلاقة هنا علاقة رئيس بمرؤوس»[1].

- **العقد الترخيصي (contrat permissif):** كأن «يخبر المرسل إليه المرسل بإرادته للفعل (الإرادة المنفردة)، فيكون موقف المرسل القبول والموافقة، وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز والفعل»[2].

- **العقد الائتماني (contrat fiduciaire):** يقوم فيه «المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، فإن كان الفعل الإقناعي كاذبا يكون الفعل التأويلي واهما مثلما يحدث غالبا عندما يخدع البطل»[3].

فلا بد من وجود دوافع خارجية أو داخلية مقترنة بحالة الذات تخوّل صنع تحوّل مرتبط بهذه المرحلة، «فالفعل عبارة عن نشاط تمارسه الشخصية في الرواية، في حين التحريك هو نشاط تمارسه الشخصية تجاه شخصية أخرى»[4]، ولأنّ الروايات الثلاث تزخر بمجموعة من البرامج السردية التي تختلف فيها ممارسات الشخصيات، فإنّ البحث سيقوم بانتقاء لأهمّ الأدوار التي تمثّل هذا العنصر وبقية مسارات البرنامج السردي.

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص: 245.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- سامي الوافي، إنتاجية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج مقاربة في التلقي وسيمياء التأويل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، قسم الأدب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2014-2015، ص،40

يتجلّى عنصر التحريك في محطّات عديدة في رواية "**المخطوطة الشرقية**" ويبرز النموذج الأوّل في دور شخصية "الملياني" داخل دولة "نوميديا أمدوكال"، فالموضوع العام هو الوصول إلى السلطة، فكيف يتحقّق الموضوع وتتصل ذاته به بدءا بعنصر التحريك؟

تمّ التسليم بفكرة الوصول إلى السلطة منذ صغر"الملياني"، إذْ إنّ قصة وجوده في حدّ ذاتها لم تكن بالقصّة العادية، فقد تخلل اللُّبس والعنف أجزاء تاريخ مضى مس بالضرورة شخصية "الملياني" وعزّزت رغبته في الاستيلاء على المملكة[1]. فكان لوالدته الدور الكبير في نمو هذه الرغبة: «**عندما كبر قليلا، حكت له أمّه عن كلّ شيء، قبل أن تسلّم روحها للفراغ من أعلى قمّة في جبل القرية التي كانت تقطنها**»[2].

و قد ساهمت جارة "مريم" والدة "الملياني" في ترسيخ قيّم العنف والحقد اتجاه السلطة تقول: «**أتركيه. سأربيه. وأكبّره. وأرضعه. وعندما بدأ الولد يكبر، ظلّ يشحن بأكوام الحقد ضد شهريار وقصره وحاشيته** »[3].

وبهذا يكون التحريك ائتمانيا لأنّ الوالدة والجارة قامتا بفعل إقناع "الملياني" من أجل قيامه بفعل معاكس مستقبلاً، لمْ يُحدَّد الفعل بدقّة لكنّه استقرَّ في كيان الذات لحظة اكتمال نضوجها فكان مرجع أفعاله اللاحقة تلك الأفكار المستوطنة داخل النّفس، وحيثما تهيأت الظروف فإنّها تبرز لرد ظلم السلطة الحاكمة، فتجلّت عناصر التحريك فيما يلي:

المحرك← الأمّ / الجارة. الذات ← الملياني. الموضوع ← استلام السلطة.

فيثبت الموضوع، ويثبتُ معه إصرار الذات، لكنّ طبيعة الموضوع متغيّرة، وهذا راجع لاختلاف عنصر الزمن، فالقضية الماضية لن تُعالج بنفس طريقة القضية الآنية لأنّ عنصرا التحريك اختفيا، ولأنّ السلطة تغيّرت، فكيف سيكون موقف "الملياني" في عملية أداء الفعل وهو في بيئة وعصر مختلفين عمّا كان فيه من قبل؟

1- لقراءة تفاصيل الحكاية المتعلّقة بولادة "الميلاني"، ينظر: واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:50.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:50.

3- المصدر نفسه، ص:51.

بالرغم من أنّنا نحرص على تتبع فعل الشخصية وطريقة إنجازه إلاّ أنّه من الضروري الإحاطة بالمكونات التي تتلاحم معه، وهذا ما سيتّضح من خلال البرنامج السردي لاحقاً.

أما في رواية "**أصابع لوليتا**" فإنّ عنصر التحريك يركّز على حدث واحد رئيسي حيث تكون بقية الأحداث فيها مستذكرة أو أفكارا متعدّدة التوجهات، يصعب إدراجها كأحداث قائمة بالفعل، لأنّ "التحريك" يكون فعلاً ذهنيا، خاصة وإن تعلّق الأمر بمصير الإنسان، وبنقطة محورية تنعكس على حياته مثل: القتل، الانتحار، الاغتصاب، فهي قضايا كُبرى تكون دوافعها نفسية غالبا، ولا يكون الفعل فيها قابلا لتسلسل المراحل، يكفي أن يُطرح كفكرة في الذهن ثمّ يُطبَّق مباشرة، دون السعي المتكرّر أو بذل جهد لتحقيقه.

سعت "لوليتا" في بداية البرنامج السردي إلى تحقيق فعل "القتل"، لكنّه سرعان ما تحوّل إلى فعل "انتحار"، فكان من المستحيل أن تقتل "يونس مارينا" لأنّه الشخص الوحيد الذّي احتواها ومنحها الحياة من جديد، لهذا تمّ "التحريك" نحو فعل "الانتحار" من خلال التخلص للأبد من تبعية الخلايا الإرهابية التي كانت لوليتا تنتمي إليها، فتقول:«- **الانتحار ليس حرِّيّة ولكنّه قمة العبودية للخوف من الحياة.**

- **جرح يا عزيزي. لا ننتحر لأنّنا نريد ذلك، ولكن لأنّ الحياة تنتفي كلّيًّا من أعيننا في لحظة من اللحظات»**[1].

فقد استطاعت أن ترجع إلى طبيعتها الإنسانية وأن تُميّز بين الحق (بقاء يونس مارينا على قيد الحياة) والباطل (همجية الخلايا الإرهابية) ففسرت سبب الانتحار بقولها: «**ليس من أجل هذا ننتحر، لأنّ كلّ شيء واضح. ننتحر عندما يمتلئ مخّنا بضباب الغموض القاسي**»[2]، فيكون دافع التحريك نفسيا أيضا هذه المرّة حيث حكّمت "لوليتا" ضميرها، كما أنّها خافت من الحياة، وتبعاتها، ورأت أن تضحي بحياتها على حساب شخص أو أشخاص آخرين فيتحوّل العقد الإجباري (أمر قتل يونس) إلى عقد عادي (الضمير الإنساني).

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:250.

2- المصدر نفسه، ص:189.

أما في رواية "**مملكة الفراشة**" فإنّ الذات الفاعلة "ياما" تنتمي إلى عائلة أنهكتها الآلام والأزمات فتفككت وانعزل كل فرد عن الآخر ليخلق كل واحد منهم عالماً خاصاً به، يكون في أغلبه خياليا بعيدا عن الواقع إلى أن يطأ مرحلة النهاية، فتضافرت مجموعة من القيّم والدوافع لتكوّن الباعث والمرسل للوصول إلى أهداف متعددة.

تُحاول "ياما" أن تُرجع الحياة إلى الصيدلية بعد إحراقها ومزاولة نشاطها كصيدلانية مخلصة لضميرها، وبما أنّ "غريماس" أقرّ في بحوثه بأنّ العامل قد يكون: فكرةً، جماداً، أو حيواناً، ولا يشترط أن يكون إنساناً فإنّ الضمير هو العامل الأوّل الذّي يدفع بالذات إلى الاتجاه نحو موضوع القيمة، تقول "ياما" : «**أنا مجبرة على فتح الصيدليّة بأية أدوية متوفّرة وإن كنت أحزن عندما يطلب منّي مريض دواءه ولا أستجيب له بسبب الندرة**»[1]، يتجلّى الجانب النفسي الخيِّر المكوّن لشخصية "ياما" من خلال هذا الملفوظ السردي، إذْ وفي ظلّ الحرب الأهلية ومخلّفاتها تنشغل معظم صيدليات البلد بتحقيق الربح المالي على توفير الدعم الإنساني، فمشكلة توفير الأدوية في صراع دائم مع أنظمة الحكم، وهي تخضع لمعاملات ربحيّة غالباً، وهذا ما تجلّى في متن الرواية.

كما يتمظهر العقد الإجباري في هذا البرنامج السردي حينما تُصّر وزارة الصحة على غلق الصيدلية «**قرأت. التهديد نفسه. وزارة الصحّة. آخر إنذار لفتح الصيدليّة. بعد شهرين إذا لم تسوَّ وضعيتكم الإداريّة، سيتمّ سحب رخصة التسيير و تمنح لغيركم**»[2].

فكانت عبارات: **التهديد / إنذار / سحب رخصة / تمنح لغيركم**، من أقوى الأمثلة المصعِّدة لفعل الإجبار من قبل وزارة الصحة، باعتبارها سلطة عليا وَجُب الامتثال لقراراتها.

تقول "ياما" مجدّداً: «**أركض طولاً وعرضاً بين مختلف الإدارات الماليّة والإدارية لفتح الصيدلية بالخصوص بعد التهديدات بنزع الرخصة منّي إذا لم أمتثل للقانون**»[3]، هذا يعني

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:116.

2- المصدر نفسه، ص:10.

3- المصدر نفسه، ص:113.

أنّ فعل الإجبار(التهديد) ساهم في استمرار نشاط الذات الفاعلة "ياما" بل ومضاعفته لأنّ مهمّة البحث عن الأدوية وفتح الصيدلية من جديد كان همّها منذ البداية، وقرار وزارة الصحة كان تعسفيا، الهدف منه إغلاق الصيدلية ومنح حقوقها لأشخاص آخرين اعتمدوا سبيل التوصية فكان أن بذلت "ياما" جهداً مضاعفا، من أجل تحقيق رغبتها ورغبة والدها.

لأنّ "زبير"/"زوربا" والد "ياما" كان يُشجّعها على خوض غمار هذه التجربة المحفوفة بالمخاطر الكثيرة، والتي انتهجها قبلها وكان مصيره القتل، فأخذت تسير على خطاه لكن بحذر مخطط له، فهي تسعى وتُقدّم الأسباب من أجل تحقيق غايتها، تقول "ياما":«**كان هذا هو حلم والدي**»[1].

فيكون حلم الوالد بمثابة عقد ترخيصي لم يظهر كحوار مباشر، ولكنّه برز من خلال نشاط الوالد في ميدان الأدوية قبل مقتله، وتجسّد أيضاً عبر حواراتهما المتواترة على مرأى الفصول الأولى من الرواية.

و بهذا يشتغل عنصر التحريك بشكل فعّال حيث يمارس معظم عقوده من أجل غاية واحدة هي فتح الصيدلية وتوفير الأدوية، فيُختزل عنصر "التحريك" في ما يلي:

- **العقد العادي ← الضمير.**
- **العقد الإجباري ← وزارة الصحة.**
- **العقد الترخيصي ← الوالد / زوربا.**

تتضافر هذه العقود في رواية "**مملكة الفراشة**" من أجل تحقيق الغاية التواصلية بين الذات "ياما" وموضوع القيمة "فتح الصيدلية".

فقد استطاع "زوربا" أن يكون بمثابة الدافع القوّي الذي يحثّ ابنته على المُضي قُدما دون خشية العواقب، وحتى إن لم يكن "زوربا" الدافع الأساس، فإنّ شخصية "ياما القوية" قد تكون الذات والمرسل في الآن ذاته، لأنّها نشأت وكوّنت شخصيتها المستقلة القوّية التي لا تهاب قول

1-المصدر السابق، ص:157.

كلمة الحق، واستطاعت أن تُقْدِم على فعلين على مستوويين مختلفين لكن لكليهما نتيجة مخيبة في النهاية، فالذات الفاعلة سعت من أجل كشف المستور واستطاعت ذلك، لكن الحصيلة كانت تنبيها طبيعيا ووضعية لا بد من معرفة مكامنها لكي يعرف الإنسان كيف يواصل طريقه، وعلى أي أساس.

كان مرد الدافع النوازع الباطنية والرغبة العميقة في التغيير فـ "ياما" أرادت أن تستريح وأن تهنأ رفقة من تحب، كما أرادت خدمة وطنها، ولا تتكشف نتيجة هذا الإصرار والدافع إلاّ من خلال تتبع متتاليات الوظائف التكوينية السردية إلى آخر الرواية.

تتلخص فكرة العقود المنظوية تحت عامل التحريك في تلك المؤشرات التي تدفع بالذات البطلة إلى فعل الفعل، فقد تتوفّر أنواع العقود جميعا في برنامج سردي واحد، وقد تخلو تماما بهذه التصنيفات التي وضعها "غريماس" وهذا حسب طبيعة المادة الحكائية، فيستخرج الباحث في التحليل عقودا عادية تتعلّق بطبيعة النفس البشرية غالباً أو بدور الشخصية داخل البرنامج السردي.

2- الكفاءة/Compétence

وتسمّى أيضا "الأهلية" أو "المقدرة"، ومن المعروف أنّ الإنجاز يعدّ دليلا على الكفاءة التي يتمتّع بها منجزه وفاعله الإجرائي، تتمثّل الكفاءة السيميائية داخل البرنامج السردي في «مجمل الشروط الأساسية والضرورية لتحقيق الإنجاز الفعلي. ويعني هذا أنّ الفاعل الإجرائي لا يمكن أن يقوم بأدواره الإنجازية، إلاّ بالاعتماد على مجموعة من المؤهلات الضرورية سواء أكانت مؤهلات عقلية معرفية أم مؤهلات جسدية أم مؤهلات أخلاقية»[1]، وهي « ذلك الشيء الذي يدفع للفعل»[2].

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:122-123.

2- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:60.

فهي العنصر المتمّم لعامل التحريك، لأنّ الكفاءة تتعدّى العامل النفسي أو الباعث المادي إلى تقديم طريقة الفعل، أو الأفعال المساهمة في الوصول إلى عنصر الإنجاز، أي أنّ الفاعل يُحدّد طريقة اشتغاله بدقة، بعدما كان يتصوَّر طريقة أداء الفعل من خلال عنصر التحريك.

فالفاعل القائم بالدور الحاسم هو الذّي «يتمثّل الواجب، ويمتلك الإرادة القدرة ومعرفة الفعل المرشح له لأدائه ممارسة وتطبيقا»[1]، وعلى الذات أن تستعدّ وتقتنع بالفعل لأنّ الإقناع والاقتناع في المرحلة الأولى «ليسا كافيين لتحقيق الرغبة، بل لا بد من تحقيق القدرة، أي الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز»[2]، لهذا لا بد أن يمتلك الفاعل مجموعة وسائل تمكّنه من القيام بالفعل من أجل الوصول إلى الهدف.

تتجلّى الكفاءة المكمّلة لتحقيق فاعلية البرنامج السردي -المختار سابقا- في رواية "**المخطوطة الشرقية**" من خلال موقف "المليانى" الذّي استند إلى مجموعة من الخبرات في سبيل تحقيق الفعل، فاستخدم ذكاءه ومعرفته بالأمّة وأحوالها، كما اصطنع جملة من الأخلاق الفاضلة فقد «**كان المليانى شعلة من الدهاء والحقد. هكذا كان يقول، ويقول عنه الذين عرفوه من قرب أو من بعد، وإنساناً مستميتاً في خوض الحرب المقدّسة ضد الحاكم. تنبّه للعلماء مبكّرا، عرف دفاترهم، وبوقالاتهم وقواريرهم وحيطان قلعتهم الهرمة التي حوت الشاردة والواردة**»[3].

فإنّ الدهاء والحقد والانقلاب على الحكم ومعرفة أسرار الدولة وخباياها، من بين المؤهلات الأولية التي تُمهد الطريق للمليانى من أجل بلوغ السلطة، وهي أفعال غير مباشرة تُحصّل حدوث الأفعال الحقيقية.

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:244.

2- عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات، ص:39.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:52-53.

فالكفاءة مجموعة من التصورات التي يُحقق نجاحها نجاح الفعل أو الأفعال التي ستأتي بعدها في عنصر الأداء أو الانجاز وهي بدورها تُسهم في عملية الاتصال **(n)** مع موضوع القيمة بعدما كانت في حالة انفصال تام **(u)**.

لهذا فإنّ البرنامج السردي عبارة عن خطوات تامة محكمة الترتيب، تشترك فيها شخصيات الرواية، كلّ حسب قيمته، بينما تثبت قيمة الشخصيات الأساسية (الذات، المساعد المعارض).

أما في رواية "**أصابع لوليتا**" فإنّ فعل الانتحار استند إلى مجموعة من الإشارات الكلامية ساهمت في كونها مؤهلات حدوث الفعل وتجلّى ذلك من خلال أحاديث "لوليتا" المفخخة المتعلّقة بالموت والانتحار والتي تواردتْ مراراً في ثنايا صفحات الرواية، ولن يستطيع المتلقي إدراك معناها إلاّ بعد وصوله إلى نهاية المتن الروائي.

في ليلة الانتحار بدت علامات الارتباك على ملامحها، قبل مغادرتها قالت ليونس مارينا:

« **ماعليهش، خلّك في مكانك قبل أن أغيّر رأيي و أحتضنك حتى الموت.**

- **افعلي. ولكن لا تموتي.**

- **قلت لك حتى الموت. أي أنّ احتضاني سيكون قاتلا»**[1].

إنّ فعل الاحتضان حتى الموت يعني أنّه ومباشرة بعد أن تحتضنه "لوليتا" ستنفجر القنبلة التي بداخلها، فهي أمام : القتل/ الانتحار (تفجيرهما معاً)، أو الانتحار فقط (تفجيرها لوحدها).

تقول أيضا: «**لستُ متعبة. اليوم تخلّصت من أثقال كبيرة لم يبق منها إلّا القليل(...) بعد قليل لن يبق أيّ أثر للألم، وسيسكن كلّ شيء نهائيًّا وأصبح أخفّ من فجر ساحلي»**[2].

و في مقطع آخر:

«**- أنا مثل امرأةِ لوحتكِ**

- كيف؟

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:467.

2- المصدر نفسه، ص:469.

- عين على كتاب الحياة، و يدٌ على زرّ الموت. الجمجمة»[1]

إنّ هذه الإشارات الواردة من خلال هذا الملفوظ السردي:(الاحتضان حتى الموت، سيسكن كلّ شيء نهائيًّا، يد على زر الموت)، أسباب غير كافية لمنع الانتحار وليست مؤكّدة لحدوثه لأنّها غير مصرحة ولم تقم بغرضها، فهي لا تتعدّى ممارسة لغوية هاربة من تخوم المعنى المعقّد، التي لجأت إليها "لوليتا" لسدّ حاجة نفسية فيها، هذه الإشارات لن يفكّر "يونس مارينا" في خباياها لأنّه كان يعي حقيقةً أجمل ستربطهما بعد ليلة رأس السنة، فمن المستحيل أن ترتبط أنوثة وثقافة امرأة بحجم وطن بممارسات إرهابية كانت هي من تحذره منها، فإذا بها تتقن لعبة الصيد، هذا الصيد الذّي آثرت أن ينقلب ضدّها حيث قرّرت وضع نقطة النهاية بإقدامها على فعل الانتحار.

فتحققت الكفاءة من طرف واحد هو الذات الفاعلة "لوليتا" باقتناعها بممارسة هذا الفعل وتحقيق موضوع ذاتها بالرغم من النتائج المأساوية والتي ستنعكس أساسا على شخصية "يونس مارينا".

أما في رواية "**مملكة الفراشة**" فقد أيقنت "ياما" أنّه لا بد من توفير الأدوية، وقد وعت بضرورة معرفة الفعل المُناسب لتحقيق موضوع القيمة، لهذا فإنّها اتجهت مباشرة نحو الأمكنة التي من المفروض أن تجد فيها غايتها، وهي الإدارات المختصة في منح رخص الصيدلية والمكلّفة بالسماح لها بتوفير الأدوية وغيرها من الضروريات المتعلّقة بالقطاع الصحي، فحُدّدَ الفعل بدقّة وهو التوّجه إلى الإدارات الصحيّة، ويبقى تطبيقه رهينا بالعنصر الموالي (الإنجاز).

تقول "ياما": «**يسألونني أحيانًا في الإدارة المحلّيّة عندما يرون اسمي: هل أنت ابنة السّي زبير، فأجيب بفخر وبالكثير من الكبرياء: نعم زبير والدي. أرى في الوجوه إمّا سعادة كبيرة ورغبة مدهشة في مساعدتي، أو أرى تكشيرة يحاول أصحابها أن يعقّدوا شيئًا إداريًّا عاديًّا بنزعة انتقاميّة ضامرة**»[2].

1- المصدر السابق، ص:490.

2- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:114.

تحاول "ياما" أن تُقدّم أسباب تحقيق فعلها من خلال جسّ نبض عمال الإدارة حينما يسألونها عن والدها، فهي تعترف به تارة وتتجاهله تارة أخرى، وهذا بحسب الأشخاص الذّين يشاركونها في إنجاح فعلها، فلتحقيق موضوع القيمة لا بد من مراعاة جميع الظروف والفوارق المجتمعية وكذا الحالة النفسية لهؤلاء الأشخاص، فهي تُبرّر لاحقا موقفها من تجاهل هوية والدها بقولها:«**أنت تعرف بؤس الإدارة. فقط لتخطّي عقبات إداريّة تافهة، تعوّدوا أن يضعوها لنا في الطريق. الله غالب**»[1].

و لهذا فإنّ تتحقق الكفاءة يستجيب لمجموعة شروط تتمثّل في المؤهلات المحققة للفعل، والممهدة لحدوثه بعد تحديد مسار الذات نحوه، كما تسمّى هذه المرحلة بـ "كينونة الفعل".

3- الأداء/ Performance

الأداء أو الإنجاز هو كلّ «عملية إجرائية يقوم بها الفعل الإجرائي، وذلك بإنجاز تحويل لحالة ما. وهنا، نتحدث طبعا عن دور عاملي، لا شخصية ما»[2].

يعمل على توضيح "فعل الكينونة" (Faire être) «وإذا كانت الكفاءة لا تفترض بالضرورة أداء، فإنّ الأداء يفترض حصولها، لذلك كانت العلاقة الفعلية بينهما أحادية الجانب»[3]، واعتبرت الكفاءة بمثابة تصوّرات تمهّد لحصول الأداء.

كما يهدف الأداء إلى تحقيق الانتقال «بمعنى انتقال موضوع القيمة من فاعل إلى آخر»[4]، وتحقيق هذا الانتقال يتطلّب حدوث تغييرات على مستوى السرد بغية الحصول على موضوع القيمة، وهذا ما يفسّره الصراع الداخلي في المتن؛ حيث تتصارع العوامل المؤيدة لموضوع القيمة مع العوامل المعارضة له، من أجل تنمية مسار الحكي الذّي يحتكم في النهاية لانتصار أحد الطرفين.

1- المصدر السابق، ص ن.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية والتطبيق، ص:243.

3- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:45.

4- المرجع نفسه، ص ن.

فحدوث الفعل مرتبط بالعنصرين السابقين(التحريك والكفاءة)، ليأتي إنجاز الذوات الفاعلية مرهونا بعملية التحوّل: الاتصال أو الانفصال نحو موضوع القيمة.

يقوم جوهر البرنامج السردي انطلاقا من هذه المرحلة لأنّها مرحلة «لتحويل الحالات إلى أفعال إجرائية»[1]، من الفعل المتصوّر إلى الفعل العملي، و«يتم هذا التحويل عبر مسار التحولات التي تعرفها بنية النص الداخلية. مسار ينطلق من الحالة الأولية/Etat initial وصولا إلى الحالة النهائية/Etat final. تعمل هذه التحولات على استرجاع موضوع القيمة/ Objet de valeur من أجل الإمساك بجوهر الدلالة»[2].

لهذا تمكّن "المليايني" في رواية "**المخطوطة الشرقية**" من ممارسة أفعال مصيرية تضمن تقلّده للسلطة، وهي أفعال استمرارية للأفكار المدرجة ضمن مسار الكفاءة، فقد قام بجملة من الممارسات تجلّت معظمها في هذه الملفوظات السردية:

تحاول الذات الفاعلة -"المليايني"- أن تفقد الجزء لتكتسب الكلّ وهذا برفض الاستشارة حيث يقول "الأمير نوح": «**وظلّ والدي مدّة من الزمن يفكر والوفود تتوالى على بيته المتواضع من أجل إقناعه لقبول الاستشارة (في عمقه كان يضحك منهم، لأنّه كان يريد شيئا أكثر من الاستشارة)**»[3].

رفض "المليايني" المنصب، وقام بالاحتيال على مشاعر الحاكم "نوح" الذّي استاء من مغادرته، لكن الذات المعارضة "عبد الرحمن" كانت منتبهة لكيد "المليايني"، بيد أنّ الحاكم "نوح" لم يعر "عبد الرحمن" اهتماما ففشل المعارض في مهمته.

للإشارة فقط فإنّ المُعارض قد يكون ضدّ الحق أو الشرّ وهذا حسب توظيفه في المتن الحكائي، والبرنامج السردي في هذا الملفوظ أُريد به انتصار الشرّ على الخير، وقد تمكّن "المليايني" من شحن قوّته بالاستعانة بمجموعة من الأفعال هي:

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية والتطبيق، ص:244.

2- سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص:90.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:55.

- تقديم الاستقالة، يقول المليانـي: «**أضع بين يديكم الكريمتين، استقالتي وأنتم تعرفون إلى أي درجة كنت رافضا لهذا المنصب. فالسلطان يا سيّدي في الظروف الصعبة يفسد الطباع و يقوّي الضغينة بين الأشقاء وأقسم المليانـي بألّا يعود أبدا وأن يظّل عاملا بسيطا (كان متأكدا من خطته)**»[1].
- تسميم الحاكم نوح، يقول "الأمير نوح": «**عندما سمّم نوح، لبس جلده، بكى على الشاشة الصغيرة دموعاً، كانت تبدو صادقة. فقد تدرب عليها طوال الأيام التي سبقت مصرع نوح**»[2].
- تقديم الاستقالة مجدّداً بعد وفاة "نوح"، يقول المليانـي:«**لقد مات نوح وماتت معه آمال كثيرة... واحتراماً لذكراه، سأترك اليوم كرسي الاستشارة لمن هو أهلٌ له**»[3].

تستند هذه الملفوظات السردية إلى أفعال ومشاعر متناقضة هي: الاستقالة/ القسم بعدم العودة/ القتل عن طريق وضع السمّ/ البكاء على الضحية نوح/ ترك كرسي الاستشارة.

إنّ نجاح الفعل الأساسي (الاستيلاء على السلطة) صاحبته أفعال ومشاعر تُسهم في تحقيق فعل الإنجاز على أكمل وجه. فبعد أن كان نوح **(u)** السلطة، بدا في النهاية **(n)** السلطة، وهذا التحوّل أثّر على الأطراف الأخرى والمتمثلة غالبا في "نوح" و"عبد الرحمن" إذْ حققا **(u)** مع الجملكية بعدما كانا مركز قوّتها، فعجزا عن المواجهة وخضعا لهيمنة "المليانـي" هذه الهيمنة التي ابتدأت بهيمنة العواطف وانتهت بالسيطرة المادية.

وقد تمثّل الأداء في رواية "**أصابع لوليتا**" في الانفجار المعبّر عن تيمة الانتحار لأنّه من العسير تصوير الفعل جزئيا من الناحية اللّغوية، فنتج عن ذلك صورة نهائية تحوّل فيها الكلّ (جسد لوليتا) إلى أجزاء متناثرة في فضاء شارع الشانزيليزي.

1- المصدر السابق، ص:91.

2- المصدر نفسه، ص:57.

3- المصدر نفسه، ص:103.

يقول "يونس مارينا":«**كان الانفجار جافًّا وحادًّا هزّ الشرفة وزجاج الكثير من المحلّات. فتطاير جسدُها الهشّ في كلّ اتّجاه مشكّلاً حرائقَ صغيرةً ظلّت مشتعلةً في مكانها على كُتل الثلج مدّة طويلة، تبعتها لحظة بياضٍ تجمّد فيها كلّ شيء**»[1].

إنّ فعل القيمة هنا كان سلبيًّا بالرغم من تحققه الكامل و كما أرادته "لوليتا"، بيد أنّ هذا التحقق أحدث انفصالاً على مستوى موضوع القيمة الذي كان يتصوره "يونس مارينا".

ومنه فالإنجاز «يُحدّد فعل الكينونة»[2]، أثناء مروره بهذه المرحلة لينتقل فيما بعد إلى مرحلة أخيرة تُعدّ نقطة النهاية وتبلور طريقة تشكّل المعنى العام للنّص.

يتجلّى الإنجاز في رواية "**مملكة الفراشة**" في قول "ياما": «**وعلى الرغم من الشطط اليومي استطعتُ، برفقة جاد، أن نعيد الحياة لصيدليّة محروقة عن آخرها. لم تكن التعويضات كبيرة من طرف شركة التأمين، و لكنّها كانت كافية لتجعلنا نبدأ العمل ونضيف إلى ذلك ما ادّخرناه**»[3].

تقول أيضا: «**مشاكل الصيدليّة التي لا تنتهي، وجدت أخيرًا طريقها إلى الحلّ النهائي. وقّعتُ عقودًا مع الوكالة الوطنيّة للمنتجات الصيدلانيّة التي تأسّست على أنقاض صيدال**»[4].

لقد تمّ تجسيد جوهر الإنجاز في الملفوظات الآتية:

- الاتصال بشركة التأمين.
- استعمال المال المُدّخر.
- توقيع عقود مع الوكالة الوطنية للمنتجات الصيدلانيّة.

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:476.

2- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:45.

3- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:118.

4- المصدر نفسه، ص:138.

جنح تحقيق موضوع القيمة النهائي إلى عدّة أفعال تنحو نحوه، وبهذا فإنّ البرنامج السردي يشهد تحولات على مستوى الموضوع القيمي، إذ يمكن التعبير عن عملية التحويل السردي بـ:

ياما (u) م: توفير الأدوية، ← بعد التحوّل: ياما (n) م: توفير الأدوية.

وقد تمّ هذا الانتقال في سلسلة الأدوار التي تمثلتها الذات بعد احتدام الصراع المعيق لأداء الفعل في المرحلة الأولى، والمتمثّل في عملية الإعاقة من قبل المؤسسات الصحية، ثمّ ظهور العامل المساعد والمتمثّل في "جاد" صديقة "ياما"، وبعد هذه السلسلة يتحقّق فعل الذات من خلال تضافر أفعال مارستها الذوات الفاعلة لإدراكها بضرورة حدوثها.

4- الجزاء/ Sanction

يأتي الجزاء أو التقويم أو التمجيد داخل الرسم السردي وهو آخر مرحلة فيه، يهدف إلى إبراز "كينونة الكينونة"، فبعد «الاختبار الترشيحي، والاختبار الحاسم، والاختبار الممّجد الذّي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي، ومكافأته إيجابا أو سلبا»[1]، تصل الدراسة إلى مرحلة الجزاء وهو «حكم ابستيمي للفعل يقوم به المرسل الحافظ للقيم اتجاه الفاعل»[2]. وهذا من أجل تقييم أعمال الفواعل، ورصد نتائجها المتعلّقة بالدوافع والأسباب والأدوار التي صيغت في المراحل الثلاثة الأولى، فإن كانت إيجابية تستحق المكافأة، وإن كانت سلبية فيستحق عليها العقاب.

يندرج ضمن هذه المرحلة «المستوى الانفعالي أين يشعر المرسَل إليه – الذات "الهاوية" في نهاية مساره، بحالة نفسية باعثة إما على الانبساط أو على الانقباض وفقا / للتحفيز الشعوري/ (إيجابي أو سلبي) الذي يحدثه المرسل (الباعث على الهوى)»[3]، يتجلّى هنا الفعل الدافع النفسي الذي ألح على الذات ممارسة نشاطها، لأنّ الدافع النفسي هو مركز الإمداد الأساسي بالطاقة الدافعة المؤدية للفعل الأوّل "التحريك".

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية و التطبيق، ص:245.

2- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:46.

3- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص: 49.

فلا بد من حصد نتائج الملفوظات السردية المتواترة في شكل أدوار عاملية وموضوعية وانفعالية، ويعني هذا أنّ الجزاء مبني «على معيار الصدق والكذب والتركيز على الفعل التأويل وفعل المعرفة»[1]، ويتميّز الجزاء والتحريك بحضور المرسل.

فالتقويم أو الجزاء هو «تثمين لعمل الذات البطلة وتمجيد لمهماتها، أو قد يكون قدحا مشينا في ما قامت به من أفعال وأعمال لا ترضي المرسل على ضوء ما تم إبرامه من عقود مشتركة»[2]، هذا يعني أنّ دراسة الشخصية في هذه المراحل تتمحور وفق أدوار الذوات ومدى فاعليتها في الوصول إلى نتيجة المرحلة الأولى (التحريك)، فالصراعات التي تشهدها الشخصيات ماهي إلاّ مخطط محكم الترتيب، موجّه إلى معرفة سلوكات الشخصيات وأدوارها فتُحاول مرحلة الجزاء أنْ تقدّم النتيجة التي تمحورت حولها أفعال الشخصيات الفاعلة، فالتحقيق لا بد أن يظهر سواء: ايجابياً أو سلبياً.

يعدّ الجزاء خلاصة حتمية لتجانس الملفوظات السردية المشكّلة للبرنامج السردي الذّي اخترناه على مستوى الروايات الثلاث، فانتهى البرنامج السردي السابق في رواية "**المخطوطة الشرقية**" بانتصار "الملياني" (قوّة الشرّ) على "نوح" و"عبد الرحمن" (قوتا الخير)، وهذا من خلال الاجتهاد على مستوى الأفعال الإجرائية، فبعد تأثير "الملياني" في نفسية "نوح" استطاع أن يؤثر في شعب الجملكية كلّه، ويتجلّى ذلك في قوله: «**وما كاد الفجر الأوّل يطلع على المدينة، حتى كانت الشوارع تتجشأ بصور "نوح" وهو يحتضن "الملياني" وتحتها كتابات تترجاه مواصلة مشروع الإنقاذ الذّي بدأه نوح**»[3].

وبهذا قوّمت أفعال الذات إلى النجاح، وهذا الملفوظ هو الصورة النهائية لهذا البرنامج.

لكن عند تتبّع البرامج السردية المتمّمة للنّص السردي تتجلّى صورة جديدة هي السقوط والانفصال مجدّدا حول موضوع السلطة، وهو برنامج سردي آخر تحكمه متواليات أخرى. فلا

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية و التطبيق، ص:245.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:103.

يمكن للباحث أن يأخذ البرامج السردية بالدراسة والتمحيص على حساب عناصر أخرى فالنماذج المأخوذة للدراسة على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، هذا يعني أنّ نجاح فعل التحريك في برنامج ما قد يليه فشله في برنامج آخر وهكذا يتلخص البرنامج السردي المتعلّق بالملياني في:

وتجلّت حوصلة البرنامج السردي في رواية "**أصابع لوليتا**" عبر أصداء ما بعد مشهد الانفجار، حيث تمثّل فعل الانتحار في التفسير الآتي:«**هو في الجوهر عمل إرهابيّ. بعد جريمتها الثانية، هربت من إندونيسيا، وهي مكلّفة بقتلك من طرف تنظيم مرتبطٍ بجهة متطرّفة تمّ تفكيك جزء كبير منها، وضعتك على رأس القائمة بسبب روايتك:عرش الشيطان. كانت تنتظر الإشارة فقط، ويبدو أنّها أُعطيت لها**»[1].

يبدو أن تحقيق البرنامج السردي تضمّن اتجاهين، فـ"يونس مارينا" تصوّر نهاية غير نهاية الانتحار المُفاجئ، فكان أن بقيت صورة "لوليتا" الطيّبة مُترسّخة في ذهنه، بيد أنّ الشرطة أصّرت على أنّها إرهابية أرادت النيل منه.

يتمكّن المُتلقي من فرز طبيعة الأحداث، وأن يُعطي طرحاً ذا بُعد وسطي مفاده تحوّل الفعل الإجرامي الجماعي إلى فعل أُحادي تغيّر وفق تغيّر الحالة النفسية للذات/لوليتا فالانفصال الذّي تحوّل إلى اتصال لم يتم على مستوى الأفعال فحسب بل اشتغل على الحالة النفسية أيضاً، لأنّها السبب في تحوّل الفعل من تصوّر إلى ملموس، وهذا ما سيُفَسَّر في الفصل الأخير من البحث بطرح الأبعاد الاستهوائية للشخصيات.

يكفي أن نقول إنّ فعل الانتقام من أجل ما كُتب في رواية "عرش الشيطان"، تحوّل إلى فعل انتحاري حيث:

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:484.

⇐ م (الانتقام) ← م (القتل)

⇐ (ذ1): لوليتا (u) (ذ2): يونس ←(ذ1): لوليتا (n) (ذ2): يونس

⇐ (ذ1) (u) (ذ2) ———← الانتحار.

يتضح ممّا سبق تمحور الأدوار نحو سلسلة من المتواليات السردية التي تتراوح مضامينها بين الانفصال والاتصال، لتنتهي بانفصال يختم حركية السرد ويحقّق فائدته ليحقق أدوار العوامل التي تسعى لبلوغ الهدف المسطّر له في برنامجها السردي.

وكانت نتيجة البرنامج السردي الثانوي/الاستعمالي -كما سبق ذكره في الفصل الأوّل- المطروح للدراسة في رواية "**مملكة الفراشة**" على الشكل الآتي:«**سعدت بأنّ الأدوية التي طلبناها وكان الناس يحتاجونها وصلت. المستشفى نفسه لم يعد قادرًا على الاستيراد. شركتنا الصغيرة التي أسّستها مع جاد لاستيراد الأدوية، لتفادي التبعيّة بدأت تعطي ثمارها**»[1].

تمّ تحقيق الإنجاز عن طريق الوصول إلى قيمة الموضوع عبر سلسلة من الملفوظات السردية المتراوحة حول العناصر المساعدة والمعارضة.

تُمثّل هذه العناصر نجاح وتثمين جهد الذات "ياما" بعد تحقيقها منفعة جماعية أثارت انبساطها النفسي: ف (ياما) (u) م ← ف((ياما) (n) م.

يمكن أن تتحقق أية مرحلة من مراحل البرنامج السردي بمعزل عن مرحلة أخرى إلاّ أنّها ستظهر ولو ضمنياً أو مختزلة، مثل عامل المرسل الذّي يتحوّل غالبا إلى عامل المساعد فتُختزل علاقة الرغبة ضمن علاقة التواصل أو العكس، فلا يهم ترتيب العلاقات أو وحدات البرامج السردية بقدر ما يهمّ طريقة تشكّل الشخصيات وانعكاس أدوارها.

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص: 157.

فالإنجاز يشكّل الفعل الأساس الذّي تتغيّر ضمنه وتيرة السرد، وتتصاعد الأحداث وتتشكل الحبكة ومواطن الصراع، فتظهر التحويلات المختلفة التي تمسّ علاقة الذات بالموضوع العام للنص السردي، إلاّ أنّه لن يكون إجرائيا إلاّ باستثمار معطيات مرحلتي التحفيز والكفاءة، كما لا تُحصّل الدلالة كاملة إلا باستدعاء مرحلة التقويم، التي تحوّل المعطيات السابقة إلى نتائج تكوّن المعاني المنبثقة من هذه المراحل السردية السيميائية الأربع.

و يمكن توظيف مراحل البرنامج السردي في الشكل الآتي:[1]

التحفيز Manipulation	الكفاءة compétence	الإنجاز Performance	التقويم sancation
الحديث على الفعل	تأهيل الفعل	تنفيذ الفعل	الحكم على الفعل
– علاقة المرسل بالفعل الإجرائي.	– علاقة الفاعل الإجرائي بالعمليات التأهيلية أو الوساطية أو الجيهية.	– علاقة الفاعل الإجرائي بمواضيع القيمة.	– علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي. – علاقة المرسل بفاعل الحالة.

يتضح ممّا سبق أنّ «النّص السردي لا يتحدّد من خلال خطاته السردية، بل يتحدد من خلال التحقّقات المتنوعة لهذه الخطاطة. وشكل هذه التحققات لا يمكن فصله عن الإرغامات التي يفرضها الشكل الخطابي باعتباره استثمارا دلاليا يمنح النص السردي تلوينه الثقافي الخاص»[2].

في ظلّ نتائج هذا الجدول المختصرة نتمكّن من طرح مخطط تطبيقي على منواله يختزل سير البرنامج السردي في الروايتين:

	التحريك	الكفاءة	الأداء	الجزاء
المخطوطة الشرقية	– معاناة والدة الملياني. – تربية الجارة مريم. – استيطان الرغبة في السلطة منذ الصغر.	– ذكاء الملياني. – معرفة أحوال الأمة معرفة جيّدة. – اصطناع الأخلاق الفاضلة.	– رفض الاستشارة. – تسميم نوح. – تقديم الاستقالة.	– انتصار الملياني وحصوله على السلطة.

1– جميل حمداوي، السيميولوجيا النظرية و التطبيق، ص:247.

2– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:79.

أصابع لوليتا	–ضمير لوليتا الإنساني. –الخوف من عواقب الحياة.	– لجأت لوليتا إلى استعمال اللغة من أجل الإشارة إلى تحقيق الفعل بعد تيقنها من ممارسته.	– حقّقت لوليتا فعل الانتحار عبر مشهد تفجير القنبلة التي بحوزتها.	– حقيقة لوليتا: لوليتا/ الإرهاب لوليتا/ الضمير الإنساني .
مملكة الفراشة	– ضمير "ياما" دفعها للقيام بواجبها. – تهديد وزارة الصحة. –مسيرة والدها زبير/ زوربا في هذا المجال.	– يتم التأهيل عن طريق الذهاب إلى الإدارات المتعلّقة بمصالح الصحة من أجل معرفة سُبل توفير الدواء.	– اتصال "ياما" بشركة التأمين. – استعمال المال المُدخّر. – توقيع عقود مع الوكالة الوطنية للمنتجات الصيدلانية.	–فتح الصيدليّة. –توفير الأدوية.

إنّ اختيار البرنامج السردي يعتمد على نقطة التحوّل المتشكّلة من خلال الروايات فقد كان اختياره في رواية "**المخطوطة الشرقية**" مبنيا على تبيان تحوير مضمار السرد التي ظهرت معالمه بدءًا بعنصر التحريك، وهي رغبة الملياني" في تقلّد السلطة، وهذا ما نجح فيه في النهاية وذلك بتوفير جملة من الشروط والأفعال التي ذكرت آنفا.

أما في رواية "**أصابع لوليتا**" فقد تمّ تشكّل فعل "الانتحار" منذ بداية الرواية، وهي بمثابة علامة لما سيأتي بعدها، وقد تجلّت في أوّل لقاء مع الشاب الألماني في المعرض، إلاّ أنّ ملابسات الفعل كانت مبهمة، تمّ جمع تفاصيلها وكشف شيفرة اشتغالها بعد الوصول إلى آخر نهاية النّص السردي.

كان البرنامج المُختار في رواية "**مملكة الفراشة**" جزءًا من كلّ، حيث اختار البحث حدثًا فرعيًا يُعدّ بمثابة نقطة التحوّل الأولى في مسار الذات/ ياما، بينما الموضوع الكلّي للرواية لا يتعدّى أن يكون مجموعة هواجس وحوارات نفسية وقوالب جاهزة استحضرت المرجعيات الفكرية عند "ياما" فبالرغم من كثرتها وقيمتها المعرفية، إلاّ أنها لا تصلح للعرض كأحداث مشكلة لمواضيع القيمة.

لهذا فإنّه من الضروري التنبيه إلى أنّ السيميائيات السردية تختص بالجزء وبالكلّ على وجه السواء، لأنّها تشتغل ضمن نمط مُحايث، يُتابع حركية الملفوظ السردي في معزل عن باقي الملفوظات، ويفكّك وحداته، فعلى أساس قطعة واحدة يُبنى صرحٌ معرفيٌّ يحقّق نتائج مضبوطة على مستوى الأفعال - المجسّدة أو المُتصورة - المتعلّقة بالشخصيات.

II. البنية العاملية (Structure Actancielle):

العلاقات هي الحد الفاصل بين الفاعل والعامل، إذْ إنّ الفاعل لا علاقة له منطقيا إلاّ بالموضوع بينما العوامل هي أعضاء لا تكتسب وجودها ولا تحققه إلاّ من خلال نسق هيكلي متمثّل في عالم السرد.

إنّ هذه العلاقات «لا تخضع لاختبار واحد أو معيار واحد يمكن أن يكون عاملا مشتركًا بينهما، فمثلا علاقة التضاد تصلح على علاقة دون أخرى، وكذلك علاقة التناقض والاستتباع وغيرهما من العلاقات»[1].

كما أنّ العامل هو المصطلح الجديد الذّي طرحه "غريماس"، ويختلف العامل عن الفاعل فالعوامل داخل النّص تولّد ما يسمى بالعلاقات، وتتمحور البنية العاملية حول ثلاث علاقات أساسية هي:علاقة الرغبة، علاقة التواصل، علاقة الصراع، وداخل كل علاقة يوجد عاملان والعلاقات هي تلك الروابط التي تتحكم في سير العوامل والتي تشكّل الترسيمة السردية (Schéma Narratif).

يعرّف "محمد ناصر العجيمي" الأنموذج العاملي على أنّه «نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل، ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية، ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن»[2]، وفي موضع آخر يؤكد "العجيمي" أنّ

1- محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ص:73.

2- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، ص:38.

الأنموذج العاملي «أداة تيسر لنا بمجرد تعرف ملفوظ سردي معين التنبؤ بما سيحدث وافتراض وقوع أحداث سابقة معينة»[1].

نستطيع إعادة البرامج السابقة نفسها لكنّنا لن نصل إلى نتائج مختلفة، لأنّ خطوات البنية العاملية محتواه داخل مراحل البرنامج السردي، وتتقاطع معه في عدّة نقاط لهذا ارتأى البحث أن يختار برامج مغايرة للبرامج الأولى.

1- علاقة الرغبة (Relation de Désir):

تجمع بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet)، وهي أهمّ المحاور في البنية الحكائية و«تعدّ هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي، بل تُمثل العنصر الحيوي فيه، لأنّ هذه العلاقة تستقر في وضع غائي (Téléologique) موافق لعمل القدرة على فعل الفاعل في امتلاك الموضوع المرغوب فيه الذّي يصادف تحقيقه»[2]، حيث ترغب الذات في تحقيق الموضوع المحدّد.

تتميّز رواية "**المخطوطة الشرقية**" بحضور لافت لعدد هائل من الشخصيات فمنها الأساسية والثانوية، ولكلّ منها دوره في الحضور والغياب والتواتر، نجد أهمّها:

نوح/ المليانـي/ عبد الرحمن/ أوسكار/ الظواهري/ الأمير نوح/ الزنجية/ ماريوشا/ لهبيلة بنت زينب/ سقراط/ مسعودة/ سارة/ الأنثروبولوجيون/ كتائب الظلام.

في مرحلة العوامل سنقوم باختيار برنامج سردي مخالف عن البرنامج الأوّل المتعلّق بشخصية "المليانـي"، وسيكون مركزا على شخصية "الأمير نوح" ابن "المليانـي"، كونهما يشتركان في الموضوع (الوصول إلى السلطة) ويختلفان في طريقة الوصول إلى الحكم وكذا يتجلّى التباين بين تركيبة شخصية الوالد والابن.

يقوم "الأمير نوح" بعمليات استذكارية لماض بعيد من خلال الحوار الداخلي، فقد دفعه انتماؤه السلطوي إلى إقامة علاقة متينة بينه هو كذات فاعلة وبين الموضوع المُراد تحقيقه وهو

1- المرجع السابق، ص:73.

2- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:49.

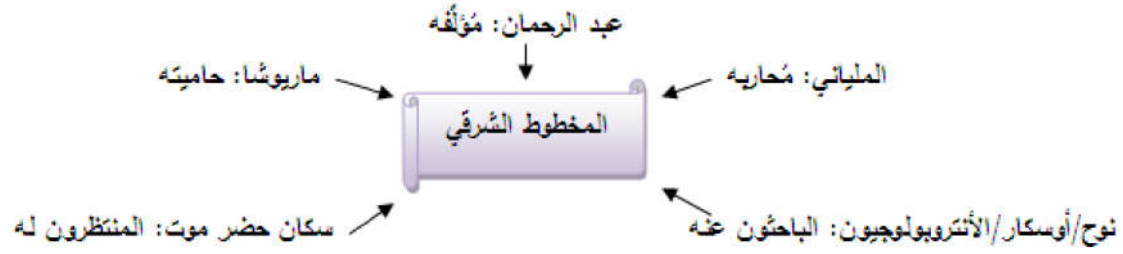
استعادة السلطة، لأنّها سُلبت منه عندما قُتل والده "المليانى" فاستغرق في عملية التخطيط والتفكير نصف قرن.

كما يسهم الفاعل في تكوين هذه الشخصيات لأنّ «ما يرتبط بالعنوان وأسماء الشخصيات من عناصر أخرى تحلّل مقاصد الراوي وتفك عقدة من عقد الرواية»[1] وتُعطي دلالات أوسع وأعمق تُخالف معطيات الفاعل عندما يكون إنسانا.

فعنوان الرواية: "**المخطوطة الشرقية**" مرتبط أساسا بالمخطوط الشرقي، فهو الكتاب الذّي يبحث عنه "الأمير نوح" من أجل استرجاع عرش والده "المليانى"، وأخذ يكتب مخطوطه الخاص ليحل محلّه المخطوط القديم. لكنّه لم يستطع إخفاء مخطوط الشرق عن الناس لأنّ بياناته تظهر على الشاطئ باستمرار.

خط "عبد الرحمن" المخطوط الشرقي سابقا وبهذا يحدث الترابط بين العنوان والمتن، وهي غاية الراوي نحو الموضوع الذّي يريد طرحه، فيضع معطيات تتصرف فيها الذات (ذ:الأمير نوح الصغير) نحو موضوع قيمتها ((O):استرجاع السلطة)، و تتمّ هذه العمليات داخل إطار محايث، باعتبار أنّ المخطوط جزء من كل، وعامل من بين العوامل التي تقود "الأمير نوح" إلى السلطة، حيث إنّ «**عبد الرحمن عاش أكثر من هذا كله وألف همّه وأحزانه في تدوين نادر من قرأه عرف سرّ السلطان والعمران**»[2].

يعدّ المخطوط مفهوما شاملا كعامل دفع بالشخصيات إلى الاشتغال عبر اتخاذ الأدوار المناسبة:



1- عماد الخطيب، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية (دراسة سيميائية في نماذج مختارة)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، ع: 25، م: 2، 2011، ص: 134.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:28.

اشتغل "مخطوط الشرق" على عدّة وحدات حكائية شملت فصول الرواية، وهذا ما أكّده "غريماس" سابقا في أنّ العامل لا يتخذ دوما شخصية إنسانية بل يتجاوزها إلى جماد أو حيوان أو فكرة، يكفي أن تتحدّد من خلاله أدوار الشخصيات ومعانيها عبر مسار الحكي.

هناك علاقة وطيدة بين العنصر الزمني وشخصية نوح - وقد تمّ التفصيل في العنصر الزمني في الفصل السابق- لهذا فإنّ الفصل بين عناصر المتن السردي من الناحية المنهجية لا يعني استقلاليتها، بالعكس فإنّ جميع العناصر السردية قد تتداخل وتتكاثف داخل ملفوظ سردي واحد يختزل في طياته أبعاداً زمانية ومكانية وغيرها.

يحرص نوح على توزيع بياناته اليومية «**منذ الفجر الأول في الفضاءات العالية. منذ خمسين سنة والأمير نوح ولد المليانى يمارس هذه المهنة، ولا أحد يعلم مصدرها مطلقاً**»[1].

يمثّل هذا الملفوظ السردي محورا من محاور عنصر الرغبة، وهو محاولة الذات الفاعلة "الأمير نوح" تبيان طريقه في الوصول نحو موضوعه القيمي، حيث يحاول الاتصال بموضوع الغاية وكأنّه يُمهّد للسلطة المُحقّقة التي ستأتي بعد سلسلة من الأفعال ككشف الغموض الذّي يلف هويّة صاحب البيانات، وبعد حدوث معجزة مصطنعة أو قدرة إلهية ما كالتي تُمنح للأنبياء.

بيد أنّ الحديث يطول في ظّل توفّر العديد من المؤشرات التي خوّلت للأمير "نوح" استعادة مجده، خاصة وأنّ جميع الظروف مواتية لكنّ النهاية الفعلية والتي منها نستنتج نتيجة واحدة لجملة هذه الملفوظات المفتوحة جعلت المُتلقي يقف في حيرة أمام ما ينتجه، وهذه غاية البحث السيميائي التي ستبيّن سُبلا مختلفة لتشكّل المعنى.

فلا بد من وجود حركية تُصَعّد من حدّة النّص ليتحدّد البرنامج السردي بطريقتين؛ «من خلال وجود ملفوظ فعل يحكم ملفوظ حالة»[2]، وتعكس التحوّلات العاملية تلك التغيرات التي تحدث على مستوى العمل السردي وهي:

1- المصدر السابق، ص:16.

2- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:50.

أ. ملفوظات الحالة (Énoncé d'état):

تندرج ملفوظات الحالة ضمن علاقة الرغبة التي تُمثّل العلاقة بين الذات والموضوع وتسعى لتحقيق موضوع القيمة، وتتحدّد ذوات الحالة في وُجودها السيميائي من خلال خصائصها «إذ لا يمكن الاعتراف بها كذوات إلاّ في حالة تعالقها مع موضوعات القيمة وتُشارك في مختلف العوالم القيمية، وموضوعات القيمة بدورها ليستقيما إلاّ إذا كانت مستهدفة من الذوات»[1]، أي أنّها لا تتحدد إلاّ بوضعها داخل موضوع مُعيّن.

وهذه الذات «إمّا أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها ويرمز لها بـ **(ذn م)**، أو في حالة انفصال مع موضوعها، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبتها، ويرمز لها بـ **(ذ u م)**» [2].

(ذ n م) ← الذات متصلة بالموضوع

(ذ u م) ← الذات منفصلة عن الموضوع

بمعنى أنّ «ملفوظ الحالة لابد له أن يحتوي على علاقات ذات الحالة (Sujet d'état)، وهي ذات ← تتجه نحو موضوع له قيمة، (Objet de valeur)، ومن هذا الاتجاه ← وهو الذي يُحدّد رغبة الذات، وتتناول ملفوظ الحالة حالتان»[3]، إذن فملفوظ الحالة يُجسد حالة اتصال **(n)** أو حالة انفصال **(u)** عن الموضوع **(O)**.

أي أنّها الحالة الأوّلية للذات الفاعلة التي يتلمسها المتلقي في مشاهد الرواية الأولى أو في موقف أوّلي قبل عملية الفعل أو التحوّل.

يمكن أن نصوغ حالة "الأمير نوح" البدئية في ما يلي:

ذ1: نوح / **(O)** الموضوع: استرجاع السلطة، **ذ2:** أوسكار.

1- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:27.

2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:66.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:34.

← **ذ1 (u) (O)** و في نفس الوقت **ذ1(n) ذ2.**

⇐ **ذ1+ ذ2 (u) عن (O):** استرجاع السلطة.

وتتغيّر العمليات بتغيّر البرنامج السردي فإنّ «انتقال الذات من ذات عاملة إلى ذات حالة سيمنح النص سمكه الدلالي الآخر، لأنّه سيعكس أهم التغيّرات التي طرأت على الذات، كما يبيّن الانزلاقات الممكنة على مستوى الحالة. الشيء الذّي يجعلنا نميّز بين وضعيتين متضادتين»[1]، والتي تقود بالضرورة إلى نتيجة البرنامج السردي المُحدّد للتحليل.

ب. ملفوظات الفعل/ الانجاز (Énoncé de faire):

ويُسمى فاعل الفعل، لأنّه «العنصر الحيوي ذو النشاط الفعّال والذّي يكتسب ملكة القدرة على التغيير بأداء يوحي بوجود مؤهلات عالية وكفاءة مميزة»[2]، فتظهر ذات الفعل وهي«تجري تحويلات تتموقع بين الحالات ولهذا العبارة:

ف u م ← ف n م» [3].

ويكون إمّا من الانفصال إلى الاتصال أو العكس بمعنى أن الفعل قد يكون منفصلا عن موضوعه ثم يليه تحويل، فيتصل هذا الفعل بموضوعه نتيجة خرق حركي على مستوى أفعال الشخصيات داخل متن الرواية.

فملفوظ الإنجاز يختلف عن ملفوظ الحالة في خاصية التحوّل، وكما تُجسِّد علاقة الرغبة بواسطة ملفوظ الحالة، لأنّها تُجسَّد كذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذّي يُمَثَّل بتحوّل اتصالي أو انفصالي، وكلها تُجسِّد أدوار العوامل داخل المكوّن السردي.

ويمكن تجسيد حالة التحوّل باعتبارها نقطة تواتر السرد وحلول العقدة، وبروز عنصر الصراع أو التحوّل مهما كانت صفته، المهم أن تتغيّر وتيرة السرد.

1- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب، القبة، الجزائر، دط، دت، ص:53.

2- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:55.

3- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية و الخطابية، ص:28.

ممّا ذكر سابقا إنّ "الأمير نوح" سعى من أجل استرجاع الحكم وقد وصل إلى مبتغاه عبر سلسلة من المتواليات التي اتصل من خلالها بمواقف وأحداث وأشخاص ما مكنّه من الاتصال النهائي، ولو أنّ مشاهد الرواية لم تعط اتصالا مباشرا ونتيجة مضبوطة، بل فتحت باب العرش نحو"الأمير نوح"، لهذا فإنّ الاتصالات نحو مواضيع القيمة سببها الرئيسي جملة من الانفصالات، وإن كانت بعض الانفصالات بقيت على حالها ولم تكمّل باتصالات، مثل معرفة أسرار المخطوط الشرقي، فقد عجز"الأمير نوح" عن إدراك كُنهها وكيفية وصولها إلى الشاطئ كما أنّه عجز رفقة "أوسكار" و"الأنتروبولوجيون" في معرفة سر الشيخ داخل المصفاة القديمة لهذا فهي برامج عقيمة على مستوى إنتاج المعنى وتأويله، حيث لم تشهد شخصياتها تحوّلا من حالة إلى أخرى، وناجعة من جهة أخرى على مستوى تبيان طريقة تشكّل هذا المعنى وتحديد أطرافه.

كما أنّ الرواية تحمل اتصالات طبيعية لذواتها، فلا يمكن للذات أن تنفصل عن كلّ ما يحيط بها من أجل الاتصال لاحقا، بل إنّ الاتصال أيضا يولّد الانفصال، وهذا ما تبدى في اتصال "الأمير نوح" بالزنجية" واتصاله بنوميدا- أمدوكال، فقد انفصل عن الزنجية لأنّه قتلها وانفصل عن مدينته إثر الانقلاب على والده، وكتكملة للبرنامج السردي الذّي ابتدأناه فإنّ سلسلة التحوّلات المتعلقة بشخصية "الأمير نوح" تُقدّم على الشكل الآتي إذا اعتمدنا هذه الاختصارات:

الأمير نوح (ذ1) ،المليانى (ذ2)، أوسكار (ذ3)، الزنجية (ذ4)، سارة (ذ5)

الموضوع (O): السلطة، ←: التحوّل، الاتصال:(n)، الانفصال:(u).

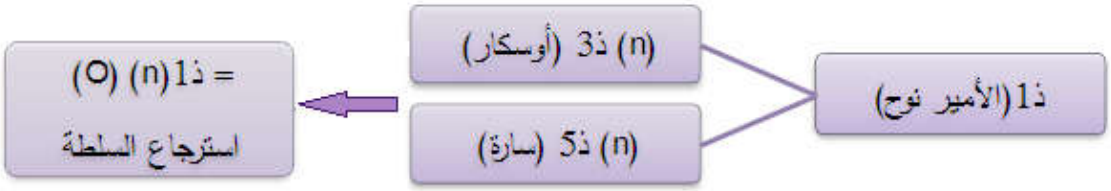
1- ذ1 (n) ذ2 (n) (O) ← ذ1 (u) ذ2 (u) (O).

2- ذ1 (n) ذ4 (u) (O) ← ذ1 (u) ذ2 (u) (O).

3- ذ1 (u) ذ3 (u) (O) ← ذ1 (n) ذ3 (n) (O).

4- ذ1 (u) ذ3 (u) (O) ← ذ1 (n) ذ5 (n) (O).

وتخلص نتيجة البرامج السردية في الاتصال الأخير بين الذوات لتحقيق موضوع القيمة ويُختزل ذلك في:



كانت الذات الفاعلة في هذا البرنامج والمتمثلة في شخصية "الأمير نوح" منفصلة عن مواضيع قيمتها ومتصلة بأخرى، وسرعان ما بدا التحوّل من الانفصال إلى الاتصال أو العكس وهذا حسب الضرورة السردية التي توفِّر معطيات موضوع القيمة، فتمكّنت الذات الفاعلة من تحقيق موضوعها وإبراز فاعلية حضورها.

تُؤخذ العمليات الأخيرة غالبا بعين الاعتبار كونها المساهمة في نجاح المرحلة النهائية للعملية السردية، كما أنّ الاتصال والانفصال مُتعلّقان بالشخصيات فيما بينها والتي تقود بالضرورة إلى الاتصال أو الانفصال نحو الموضوع القيمي.

تتصهر علاقة الرغبة في رواية "**أصابع لوليتا**" بين الذات ذ1: "يونس مارينا"، والموضوع (O): الاستقرار رفقة لوليتا، حيث سطّرت الذات الفاعلة أدوارًا بغية الوصول إلى الموضوع القيمي الذّي يتجسّد هذه المرّة في شخصية من شخصيات الرواية وهي: "لوليتا" ذ2، فالاتصال بالشخصية يعني بالضرورة تحقيق موضوع القيمة المتعلِّق بها.

تُفتَتَحُ مشاهد الرواية بلقاء لوليتا والرغبة تولّدت من ذلك اللقاء حينما استثار عطرها حواسه وبناء على ذلك وعلى امتدادات الملفوظات المُشكّلة للرواية تقوم ذ1 بافتعال أدوار عادية تنتهي بالتصريح إلى ضرورة تقارب الذاتين، ومن هذه الأفعال: الاتصال المتكرر/ مقاربة أخبار الصحف والمجلات/ الإقامة معا/ تقديم لوحة الذبابة كهدية/التفكير في الزواج.

لقيت ذ2 استجابة جزئية لأفعال ذ1، فكانت هي الأخرى تقوم بمثل حركات ذ1، وهذه الاستجابة الجزئية هي تمهيد لحدوث إما: الانفصال التام عن ذ1، أو الاتصال الكلّي معها.

أ. ملفوظات الحالة:

تلخص ملفوظات الحالة في صورة الذوات الأوّلية قبل الوصول إلى مواضيع القيمة لتتفاعل الذوات بطريقة دينامية قبل ظهور الموضوع القيمي ووجوب تحقيقه، وتشكّل أحداثا عادية للرواية، فتسعى إلى تطوير نشاطها حتى تكون الشخصية إما متصلة أو منفصلة مع مواضيع فرعية ينتجها المسار الروائي كما تُنتج في النهاية انفصالا مع موضوع "الاستقرار" الذّي تُحدّده ملفوظات الفعل، وهي:

- **يونس مارينا:** (n) مريم/ماجدلينا، (n) الكتابة، (n) إيقا، (n) لوحة الذبابة.
- **لوليتا:** (u) والدتها وعائلتها، (n) صديقتها كلارا، (n) عالم الموضة.

هكذا تتشكّل هذه الاتصالات والانفصالات المتعلّقة بالشخصيات ويُلاحظُ أنّها تتقاطع مع الذاتين (ذ1، ذ2) فصورة الموضوع الذّي تُمثّله داخل ملفوظات الحالة تتجسّد بـ:

ذ1(u) ذ2⇐ ذ1 (u) (O).

تنتقل ملفوظات الحالة إلى ملفوظات الفعل عبر خاصيّة التحوّل التي تضمن تطوّرا للرواية على مستوى السرد والحبك والعقدة، فتغيّر أنماط الأدوار يمكّن الذوات من السعي نحو الفعل العام المُراد تحقيقه.

ب.ملفوظات الفعل:

لتحقيق موضوع الرغبة انتقلت وضعية الشخصيات من حالة إلى أخرى من خلال التحوّل في أداء الأدوار، وقد تجلّى هذا التحوّل على مستوى الحالة النفسية (المشاعر) عن طريق الأفعال (الوظيفة، الأداء) وقد حكمت موضوع "الاستقرار رفقة لوليتا" سلطة شعورية اختلجت داخل النفس لِتُترجم في شكل أفعال ملموسة.

إنّ الحب الذّي شغل "يونس مارينا" والذّي يُنصّب "لوليتا" سيّدة مملكته كفيل بأن يُغيّر استراتيجية تفكيره نحو الزواج وهبة اللوحة وغيرها من الأحكام المُسبقة، فتشكّلت مدارات سردية جديدة مبنية على تحوّل الأشخاص والأفعال و حتى الأفضية.

وقد تجلّت معظم أفعال الذاتين - ذ1/ذ2- المشكلة للتحويلات العاملية في:

ذ1 السفر إلى فرنسا.	**ذ2 الاتصال**
ذ1 اللقاء	**ذ2 زيارة منزل يونس**
ذ1 حضور عرض الأزياء	**ذ2 العزف**
ذ1 طلب الزواج	**ذ2 الحماية**
ذ1 منح اللوحة	

و بالتالي تكون نتيجة هذه الأدوار على الشكل الآتي:

ذ1(u) ذ2 (u) (O) ← ذ1(u) ذ2(u) (O).

من خلال ما سبق نلحظ أنّ هناك اتصالًا جزئيًا مع موضوع القيمة وأنّ فعل الاستقرار بات وشيكا لتوفّر السندات التي تشير إلى تحقيق الهدف بصورة ايجابية بين ذ1 وذ2، بيد أنّ تحقق الاتصال ليس بالأمر المستمر، فيمكن أن يوظّف النّص انفصالا آخر يخرق به أفق المتلقي، وهذا حسب المتواليات السردية التي تنص عليها قواعد المتن الروائي ويرجع أيضا إلى دور الراوي في صياغة مسار الحكي.

تسعى "ياما" في رواية "**مملكة الفراشة**" باعتبارها الشخصية الرئيسية إلى تحريك الأحداث وإعطائها بعدا تفاعليا لأنّ «فعل الذات باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة»[1] له الباع في تحوير نسق السرد، وفي تبيان الحالات النفسية والسلوكية للشخصيات.

تسعى الذات الفاعلة للقيام بعدّة أفعال من أجل لقاء "فاوست" الكاتب المسرحي الذّي تعرّفت به على صفحات الفايسبوك، فتكون "ياما" الذات الفاعلة (ذ1) ويكون "فاوست" (ذ2) ذاتا فاعلة ومرسلا يحرّك البطلة، أما الموضوع (O) فهو: اللقاء.

تمحورت رواية "مملكة الفراشة" على العديد من التفاصيل التي تناولت مسائل: دينية سياسية، فكرية وغيرها، وكلّ هذه المواضيع دارت بين الذوات داخل إطار افتراضي كان حيّزا اختزل الحياة الشخصية والعامة لأبطال الرواية ولأوضاع البلاد آنذاك، فكان أن اختير موضوع "اللقاء" كموضوع قيمي لأنّه سيكون نتيجة لهذا التقارب بين الذوات انطلاقا من حيّز الفايسبوك

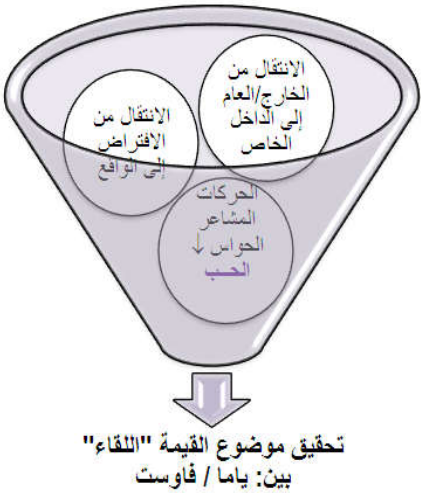
1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:66.

فيعتبر اللقاء تحصيلًا لأفعال الذات "ياما" والذات "فاوست" والذّي ستظهر نتائجه في آخر الرواية، تقول "ياما":«**أتساءل كيف سأكون يوم أراك وألمسك لأوّل مرّة، وأشمّك لأوّل مرّة وأضمّك لأوّل مرّة.. هل سيسعفني قلبي ويتحمّل قوّة الدهشة؟**»[1].

تقول أيضا:«**أريد أن أقتل هذا الرجل الافتراضي وأؤمن برجل يمنحني الحبّ. أشمّ عطره عرقه وأسمع قهقهاته العالية وأشعر بكلّ لمسة من لمساته**»[2].

إنّ حدوث فعل "اللقاء"بين الذاتين يتعدّى مفهوم اللقاء العادي إلى أبعاد أخرى لها علاقة بالجوانب النفسية، وكأنّه انتقال من قيمة عامة إلى قيمة خاصة، وهو تحوّل من الداخلي إلى الخارجي، لأنّ حالة الشوق المتمظهرة ضمن القطعة السردية والتي تجسّدت في أفعال: الرؤية الشمّ، الضمّ وغيرها، ما هي إلاّ تجلّيات نفسية توحي إلى الرغبة بالاتصال الكلّي.

فتيمة اللقاء تستند إلى معطيات جمالية، شعورية، جسدية، تُنشد التحوّل من الافتراض إلى الواقع، وإنّ محاولة تخيّل طريقة اللقاء ليست إلاّ أحد الأفعال الذهنية التي تُمهّد لحصوله.



كما أنّ الاهتمام بتفاصيل الآخر/الذكر من خلال الحركات وتجلّيات الحواس ما هي إلاّ إيحاءات تشير إلى قيمة "الحب" الذّي تُقدّمه "ياما" كشعور قبل وأثناء وبعد اللقاء وكتعبير عن حالتها النفسية التي ولّدتْ هذه الأفعال المُتخيّلة والتي ترمي إلى الاتصال التام مع الطرف الآخر والذّي يُحقّق بالضرورة الاتصال مع الموضوع.

أ. ملفوظات الحالة:

إنّ الاتصال والانفصال موجودان في الرواية ومتزامنان في آن واحد مع مجموعة من البرامج السردية، فلو ننمذج بشخصية "ياما" نجد أنّها:

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:44.

2- المصدر نفسه، ص:21.

– منفصلة (**u**) مع موضوع بحثها عن الأدوية من أجل حلّ بعض المشاكل الصحية لمرضى المدينة، وفي سعيها لتوفير هذا المطلب مرورا بسلسلة من المتواليات والمراحل واستطاعت في الأخير أن تواصل على هذا المبنى و تحقّق اتصالها (**n**) بالرغم من العوائق التي واجهتها، وهو البرنامج السردي الذّي تناولناه في المرحلة السابقة.

– "ياما" منفصلة (**u**) عن موضوع السياسة وحكومة البلاد في تسيير شؤون الشعب.

– اتصال (**n**) "ياما" مع الشعب ومحاولة مساعدة النّاس بأي شكل من الأشكال.

– انفصال (**u**) "ياما" عن فرقة ديبو جاز بعد وفاة صديقها "ديف".

أما بخصوص البرنامج السردي الذّي تمّ تحديده مسبقا -تحقيق اللقاء- فإنّ "ياما" تواجه في الحالة البدئية انفصالا (**u**) واتصالا (**n**) في الوقت نفسه:

– "ياما" (**ذ1**) (**u**) "فاوست" (**ذ2**): العالم الواقعي.

– "ياما" (**ذ1**) (**n**) "فاوست" (**ذ2**): العالم الافتراضي.

فالذات (**ذ1**) تسعى لتحقيق وصلة في العالمين الافتراضي والواقعي، ولتحقيق ذلك لابد من نقطة تحوّل تتجسّد في العنصر الموالي.

ب. ملفوظات الفعل:

إنّ شرح معادلة الانفصال والاتصال وتحوّلهما من خلال رواية "مملكة الفراشة" يستدعي وقوفا عند أشياء معقدة أخذت تتشابك شيئا فشيئا مع مكوّنات الأشياء، فطبيعة الأحداث وتغييرها وتصاعدها وَحْدها مَن تمنح النّص إمكانية التحوّل من حالة إلى حالة أخرى.

سعت الذات الفاعلة "ياما" إلى تحقيق جملة من الأفعال والتي تمحورت داخل برامج سردية أوّلية و يتجلّى هذا التحقّق من خلال خاصية التحوّل سواء من جهة الانفصال إلى الاتصال أو العكس، ومثال ذلك مايلي:

- ياما (u) ديبو جاز: تصليح المخزن/حب الكلارينات/الاتصال بأعضاء الفرقة ← ياما (n) ديبو جاز.
- ياما (u) الصيدلية: الاتصال بالإدارات/ توفير الأدوية/ مساعدة جاد.

← ياما (n) الصيدلية.

- ياما (u) الوالدة "فيرجي": توفير الجوّ المناسب لها / مسايرتها / معالجتها نفسيا.

← ياما (n) فيرجي.

هذه عبارة عن برامج سردية هامشية يمكن تجسيدها على شكل مخططات، واستخراج مختلف عناصرها العاملية والسردية، أما بالعودة إلى برنامجنا الأساس وهو السعي إلى تحقيق اللقاء فإنّنا نجد ذ2 (فاوست) يتخذ موقفا واحدا هو انتظار موعد السفر إلى الجزائر، بينما ذ1 (ياما) فهي تُصر على القيام بعدّة أفعال حقيقية و متخيلة، ذهنية وشعورية، وهي:

- تعلّم رياضة الساموراي.
- الاتصال الدائم بشبكة الفايسبوك.
- مراقبة تحركات فاوست ومعرفة تفاصيل حياته.
- لقاء ماسة قريبة فاوست.
- استعمال اللغة للتعبير عن حالتها الجسدية والعاطفية.
- كتابة 777 رسالة لفاوست.
- الرغبة في السفر إلى إسبانيا واستباق موعد اللقاء.
- تخيّل مشاهد مختلفة: مشهد اللقاء، مشهد عاطفي، مشهد القتل، وغيرها.
- تخطي الجسر المؤدي إلى الجزء الثاني من المدينة بالرغم من صعوبة الأوضاع.
- الذهاب إلى عرض المسرحية بعد مشقة.

إنّ هذه الأفعال تتضمّن في طياتها بنى جزئية تقود إلى الاتصال بطريقة غير مباشرة كما أنّ الانفصال قد يقود إلى تحقيق موضوع الرغبة إذا كان يشتغل كفعل مضاد للقيمة ويمكن تجسيد صور التحوّل السيميائي سواء بالاتصال أو الانفصال من أجل الوصول إلى موضوع اللقاء بالشكل الآتي:

ذ1 (u) ذ2، ذ1 : اللغة/ الكتابة.

← ذ1 (n) ذ2 ⇐ الاتصال عبر الفايسبوك.

ذ1 (u) ذ2، ذ1: عبور الجسر، حضور عرض المسرحية.

← ذ1(n) ذ2 ⇐ يحدث اللقاء.

وبتحقّق التحوّل تتحقّق مقولة ملفوظ الفعل الذّي يسهم بواسطة علاقة الرغبة في بناء الدور العاملي الذّي يربط الذات بموضوعها. وبالتحام عنصر الرغبة مع باقي العناصر الأخرى تتشكّل الصورة العاملية الكلّية.

لهذا فإنّ المتن متغير، خاصة وأنّ المبدع يحاول أن يتفرد بنصه و«بمقدور أي نص أن يحوي مجموعة من التحولات التي تدخل في شبكة علاقات متنوعة»[1]، تُحَقق العديد من القيم.

2- علاقة التواصل (Relation de Communication)

تُعدّ هذه المرحلة ضرورة حتمية لعلاقة الرغبة ومتممة لأدوار السرد ضمن سلسلة من النماذج العاملية، وإذا كانت علاقة الفاعل بالموضوع هي علاقة احتواء قائمة على المساواة، فإنّ علاقة المرسل (Destinateur) بالمرسل إليه (Destinataire) مغايرة تماما.

إنّ المرسل «هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع ويدفعها إلى الفعل فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات) فتحقيق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه»[2] وبهذا فإنّ «علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر عبر علاقة الرغبة أو علاقة الذات بالموضوع»[3]، لأنّ وظيفتها هي تحريك العمل الروائي وإعطائه نقطة انطلاق، منها تكتسب العوامل طابعا حركيا.

وقد تعدّد المرسل في هذا البرنامج السردي المتعلّق برحلة "الأمير نوح" نحو استرجاع السلطان، فكان المرسل مجهولا في بادئ الأمر حين تعلّق بالبيانات المضادة لبياناته والمرسلة

1- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص: 25.

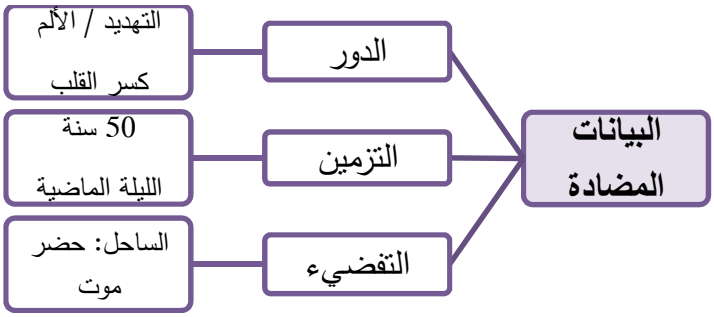
2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:66.

3- محمد إدريس كريم، الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة، دراسة بنيوية، دار مجدلاوي، الأردن، دط، 2009، ص:29.

إلى شاطئ حضر موت، يقول الأمير نوح:«**هذه الأوراق تهددني في استرداد حقي الذي سرق مني منذ خمسين سنة، يجب أن أحكم ولو يوماً واحداً ولو على الخراب والرماد، قبل فوات الأوان، وقبل أن تذهب الأوراق نحو رجل يتربص بي الشرور ويسرق مني انتظاري وصباحاتي وأحلامي**»[1].

يضيف فيقول:«**هذه الورقات المغربية التي تملأ الساحل، ليست صدفة. كسّرت قلبي هذا الصباح، وآلمتني وشوهت الحلم الأبيض الذي غرقت فيه الليلة الماضية(...) لابد أن يكون وراء خطوطها المغربية متربص بسلطاني، يتخبأ بين الحروف والكلمات ويستهدف خطواتي القادمة بوثوق**»[2].

انعكس طرح المرسل على المكوّنات السردية حيث استعمل تقنيات التفضيء والتزمين للوصول إلى الصورة الإرسالية، حيث تمكّنت هذه البيانات من التأثير على "الأمير نوح" ودفعه نحو موضوع القيمة المذكور سابقا، فاعتبرت الأوراق أو البيانات المضادة بمثابة عامل ساهم في نمو وتيرة السرد، ويمكن تمثيلها على الشكل الآتي:



تمكّن الحضور المادي/المجهول للبيانات المضادة من دفع الذات نحو موضوعها لأنّ هذه البيانات ذات قيمة تراثية وكُتبت بأسلوب يجذب سكان المنطقة، فانتظروها بشغف وتطلّع، وفي المقابل كان "الأمير نوح" ينزعج من وجودها حيث يحاول جمعها ونشر أوراقه، واشتغلت البيانات المجهولة بطريقة مضادة لعمل الذات الفاعلة، إذ فكّر في أنّها الحائل بينه وبين السلطة التي يخطط لاسترجاعها منذ نصف قرن.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:14.

2- المصدر نفسه، ص ن.

أما المرسل الثاني أو المرسل الفعلي فهو الشخصية الغربية "أوسكار" وأفراد فرقته الأنتروبولوجيون، لأنّه وبعد حمايته للأمير نوح أخذ في كل مرّة يعطيه جرعات أمل ويدفع به لاستعادة العرش، يقول "أوسكار":«**أنت تعرف يا نوح أنّ وجودنا هنا من أجلك. نريد إيصالك أنت وسفينتك إلى برّ الأمان. خلِّ هذا الحلم أثمن هدف بالنسبة لك وإلاّ ضاع كل شيء**»[1] ارتبط حلم "الأمير نوح" بوجود "أوسكار" وفرقته، وهذا الحلم هو جزء لا يتجزأ من خطة "أوسكار"، الذّي يُصر على "الأمير نوح" في تحقيقه.

تحوّل الحلم كقيمة مجردة إلى هاجس لدى "الأمير نوح" وكرغبة لدى "أوسكار"، فتحوّلت (ذ1: الأمير نوح) إلى وسيلة لبلوغ الغاية، فبلوغ السلطان تحقيق رغبة (ذ1)، والسيطرة على الشعب والمدينة تحقيق لرغبة (ذ2: أوسكار)، التي تشارك في هذه الرغبة رفقة أطراف أخرى ظاهرة: (الأنتروبولوجيون)، ومضمرة: (الكيان الأمريكي).

يؤكد "الأمير نوح" مساندة "أوسكار" له فيقول:«**أوسكار في الحقيقة لم يكن يناقش كان يعطي أوامر، ويخطّ أمامي طريق الحكم مُحدّداً مسالكه الوعرة. شعرت بملوحة في كلامه الكبير، وشعرتُ كذلك بثقة عالية تنشأ في أعماقي**»[2].

يحاول المرسل أن يرسم خططا لإنجاح برنامجه وهي مرحلة -لابد منها- من مراحل البرنامج السردي، فبعد أن تعاقدت (ذ2) إجباريا مع (ذ1) لتحقيق الكفاءة التي تستند إلى مؤهلات ضرورية تجسّدت في الرواية من خلال الشحن النفسي لـ: (ذ1)، والتي تمكّنه من أداء أو إنجاز الفعل: بلوغ السلطان، فأوامر (ذ2) وأفكاره أوصلت (ذ1) إلى الشعور بالثقة، وهي أولى العلامات التي توصلهما إلى الاتصال بموضوع القيمة.

ويتجلّى "أوسكار" ذاتا أيضا لأنّه اعتمد على "الأمير نوح" في تحقيق موضوعه، إذا قمنا بإعادة تحديد معالم برنامج سردي مُغاير يتخذ من "أوسكار" الذات التي سعت إلى الاستيلاء على ثروات الجملكية بزرع الفتن والخرافات بين شعبها، فستتغيّر الأمكنة -نسبيا- للوصول إلى

1- المصدر السابق، ص:182.

2- المصدر نفسه، ص:413.

غاية واحدة، وهي السيطرة على حضر موت وما جاورها، كما يتضّح دوره كمساعد أيضا في علاقة الصراع.

بينما يتخذ المرسل إليه صورة مدينة "**أمادرور/حضر موت**" وهي "**توميدا-أمدوكال**" سابقا، يقول"الأمير نوح":«**أَمَادْرُورْ!! يا أمادرور. يا حضر موت. أيُّها الربع الخالي الذي امتلأ بي مثلما امتلأ الخلاء بحي بن يقظان. ناسه مثلي. يعيشون على صيد السمك والمَرجان. لا يعرفون عن تفاصيلي، سوى ما يصلهم من بياناتي التي كانوا يختطفونها مثل الرغيف، قبل أن تأتي بيانات المغربي الملعون وتسرقهم مني، ويستعملون بياناتي التي يكورونها في أعماق أيديهم لضرب النوارس التي تنقر البحر، مثلما أفعل أنا ببيانات المغربي الموهوم**»[1].

تنصب مهام الذات والمرسل في فضاء أمادرور باعتباره المرسل إليه إذْ؛ يُعْتَبر الحيّز الذّي تتحرّك فيه معظم الأدوار العاملية، فالمرسل الأوّل والمتمثّل في البيانات المضادة أَرْسَل إلى هذا الفضاء أوراقه، بينما المرسل الثاني "أوسكار والأنتروبولوجيون" مارسوا كذلك نشاطاتهم داخله، وليس المقصود هنا المدينة أو الشاطئ وإنّما بالسكان الذّين يقطنون هذا المكان، فكلّ من المرسل الايجابي أو السلبي أرادا أن يصلا إلى مواضيع قيمتهما عبر التأثير في سكان "حضر موت".

فالمقطوعة السردية تتضمن مكانا/أناسا/أفعالا/بيانات متناقضة، فلنا أن نتساءل: كيف سيستفيد سكان حضر موت؟ أو بالأحرى هل سيستفيدون من البيانات المغربية أم من بيانات "الأمير نوح"؟ لهذا وجب تتبع حركة السرد التي ستفضي إلى نتائج وإن لم تكن مضبوطة لا بد أن تُحدّد اتجاها من الاتجاهين.

ثمّ إنّ موضوع القيمة قد حُدّد منذ البداية إذ تجلّى في عنصر الرغبة، لكن اختلفت الحوافز لتحقيقه واختلاف المرسل الأوّل عن الثاني إشكالية؛ إذ يمكن أن يتفرد كلّ مرسل عن الآخر

1- المصدر السابق، ص:140.

ببرنامج سردي معيّن، حيث يصبحان ذاتين مرتبطتين بموضوع واحد -الوصول إلى السلطة- ومختلفتان في طريقة أداء المهام وكذا في النتائج المُحقّقة.

انعقد التواصل في رواية "**المخطوطة الشرقية**" بناء على علاقة المرسل بالمرسل إليه وهي علاقة منفعة، يستفيد منها المرسل إليه الذي قد يكون نفسه الذات في علاقة الرغبة، فاستفادة المرسل إليه تدخل في تحقيق موضوع الرغبة.

تتمثّل صيغة التواصل في رواية "**أصابع لوليتا**" في المرسل: "لوليتا" والمرسل إليه: "يونس مارينا"، فتقوم ذ2 بعملية إرسال مباغتة لـ ذ1، حيث تجعله مرسلا آخرًا لبرنامج جديد، إنّ خطة المرسل الأوّل تسعى لأن تستميل مشاعر "يونس مارينا" من أجل التعلّق بـ: لوليتا التي تمارس حضورا وغيابا على مستوى الصورة الإرسالية فتستند على عقد ترخيصي تلميحي، ففعل الإعجاب والاهتمام والمبادرة التي تقوم بها ذ1 هي في الواقع طلبات رمزية أو استنتاجات لما قامت به ذ2 مسبقا.

وعلى هذا الأساس فإنّ حضور "لوليتا" المفاجئ كمرسل إلى المعرض أربك "يونس مارينا" كثيرا وجعله يحاول تذكرها:«**اهتز يونس مارينا من مكانه مرّة أخرى، يريد فقط أن يتخطّى عتبات الدهشة التي غرستها فيه هذه الشابّة التي لو تزوّج بشكل طبيعي، لكانت هي أصغر بناته. من أين لها بكلّ هذه المعلومات؟ هذا السحر الغريب وهذه الجاذبيّة؟ تساءل وهو يحاول أن يستعيد توازنه**»[1].

تتجلّى فاعلية العنصر المرسل في هذا الملفوظ السردي حيث أظهرت ذ1 بداية الإنسجام مع ذ2، يقول الراوي أيضا في نفس السياق: «**ارتبك يونس مرينا قليلاً من كلامها. شعر بها قارئة ممتلئة، لا تشبه غيرها. بينما تراجعت هي قليلًا إلى الوراء، محتضنة نسختها كما في المرّة الأولى**»[2]. فانحصر فعل الإرسال في صورة الحضور الأولى وفي المشهد الأوّل، وبعد فعل الإرسال سيُحدَّد الموضوع وتُحدّد العوامل المساعدة والمعارضة لتحقيقه.

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:30.

2- المصدر نفسه، ص:33-34.

أما في رواية "**مملكة الفراشة**" فيتجسّد المرسل في شخصية "فاوست" والمرسل إليه في شخصية "ياما"، إذْ إنّ "فاوست" قام بفعل الاتصال بـ "ياما" عبر شبكة الفايسبوك، وقد يظن البعض أن الفاعل شخصية إنسانية حتما وأنّ الموضوع مادة جامدة «إنما قد تتداخل المفاهيم فتُشخص الأشياء والحيوانات وتصبح الموضوعات مجردة لها دورها فيسير حبكة القصة»[1] كالعالم الأزرق الذّي سمي بمملكة الفراشة، ويعتبر الفضاء الخصب أين تتحرك فيه مختلف البنى فيكون حسب قول البطلة:«**مساحتنا الوحيدة والمشتركة للاتّصال هي الفيسبوك. ولا شيء غير الفيسبوك. جنّتنا أو مملكة الفراشة الهشّة**»[2]. وهو الأمر الذي ساهم في تعلّقهما وفي تطوّر العلاقة بينهما، ممّا اقتضى تحقيق اللقاء، هذا اللقاء الذّي سيغيِّر حياتهما.

وبعد اتصال "ياما" بالبوابة الزرقاء وكما تسميها هي "مملكة الفراشة" فإنّها تحقق اتصالا جزئيًا مع المكان الافتراضي والشخصية الافتراضية: "فاوست"، تقول "ياما":«**حبيبي فاوست عوّضني عن هذا الغياب. كلّ حبّي ذهب نحوه. فقد كان أبي وأخي وسرّي الجميل والأبهى الذي لن يحسّ به أحد غيري**»[3]، وهنا تتجلّى فاعلية المرسل في التأثير على شخصية "ياما" ونجاح دوره كباعث للقيام بالفعل، ويتحقق العقد الترخيصي الذّي يستدعي طلبا من المرسل واستجابة من المرسل إليه.

تقول أيضا:«**كنت سعيدة أني وصلتُ إلى ختم رهاني، وضعت في رأسي أني يوم ألتقي بفاوست سأكون قد كتبت له 777 رسالة التي تراكمت عبر سنوات القلق في درجي السري أو مقبرتي الورقية وسأمنحها له ليعرف كيف سكن مراهقتي وجنوني**»[4].

فتحققت الصورة الإرسالية بتوفّر الشخصيات التي تشتغل داخل زمان ومكان محدّدين وبوجود الأدوار العاملية، إلاّ أنّ المرسل "فاوست" يقوم بدفع "ياما" لتحقيق التجاوب ثمّ يدعها

1- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:50.

2- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص: 85.

3- المصدر نفسه، ص:76.

4- المصدر نفسه، ص:192.

لتتحوّل عبر ملفوظات الرواية إلى عامل مرسل يدفع الذات "فاوست" للقيام بعدّة أفعال وأهمّها القدوم إلى الجزائر.

يسعى التحليل السيميائي إلى إدراك العلاقات الموجودة بين الشخصيات البسيطة والمركبة، الظاهرة والمضمرة، إلاّ أنّ المتتبّع للمسار السردي الكلي للرواية -بغض النظر عن برنامج معيّن- فإنّه يلحظ تبادلا كبيرا في الأدوار والوظائف التي تُفسّر السرد، وكأنّ المرسل "فاوست" يقوم بعمله لمرّة واحدة ثمّ يدع الذات "ياما" تستحوذ على بقية المهام الممارسة افتراضيا وواقعيا، ثمّ يمارس عملتي الحضور/الغياب حسب ما تَنصه الرؤية السردية المشكلّة للأحداث، وبهذا فإنّنا نفسّر عملية التواصل البدئية داخل الفايسبوك عبر الكلمات والمشاعر.

ج. علاقة الصراع (Relation de Lutte):

إنّ علاقة الصراع تعمل على:«إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإمّا العمد على تحقيقها، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان أحدهما يُدعى المساعد (Adjuvant) والآخر المعارض (L'opposant)»[1]، كما تتسم هذه العلاقة «بخلق الحواجز والعراقيل بين كل رغبة (إرادة) الفاعل وعلاقته التواصل (نقل موضوع القيمة) لنجد العامل المساعد مساندا، يدفع الفاعل إلى ممارسة ومواصلة ما كُلّف به، من دون يأس أو خضوع أو استسلام، بينما يظهر المعارض ليقف دون ذلك جاهدا لتوريط الفاعل في مأزق تشكل حدة في الصراع وزيادة في التوتر»[2]، كما أنّ «المساعد والمعارض ما هما إلاّ صورة عن الإرادة من أجل القيام بردة فعل متعلّقة بالهدف، ومحكوم عليها بالايجاب أو بالسلب»[3].

في هذه المرحلة تتشكل حبكة القصة، ويخلق هذا الصراع نموا على مستوى الأحداث وهو الذي يقود إلى نهاية القطعة السردية إمّا بالانتصار أو الهزيمة.

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:36.

2- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:48.

3 -Voir: Algirdas Julien GREIMAS : Sémantique Structurale, Recherche De méthode, Presse Universitaire de France, Paris, 3e édition, 2002, p180.

يتجلّى المساعد من خلال رواية "**المخطوطة الشرقية**" في شخصية "أوسكار" أوّلا و"العلماء الأنتروبولوجيون" ثانيا، فأوسكار الشخصية الغربية تعمل جاهدة من أجل تحقيق مبتغى "الأمير نوح" الذّي وبصفة تلقائية سيُحقّق هدفها باعتبارها شخصية مستفيدة بطريقة غير مباشرة، تعمل كواجهة للعديد من الشخصيات وللعنصر الأمريكي بصفة عامة، يقول "الأمير نوح":«**قال لي أوسكار: يا نوح!! اعمل لتعيش. سنساعدك، لكنّنا لن نَحُلَ مَحَلّك. علّمني هو والعلماء الأنتروبولوجيون وتجولوا بي في دهاليز أمخاخهم، حتى صرت سيد الشّاردة والواردة داخل هذا القفر المائي**»[1].

يضيف "الأمير نوح" فيقول:«**حتى أصدقائي الأنتروبولوجيون موافقون بشكل مطلق على استرداد الملك. فالملك الضائع لا يخدمك ولا يخدمنا. هكذا قالوا. نريد لك أن تُوجد الإمارات المركزية تحت سلطة واحدة، يعود خراجها لك، ولنا**»[2]، فتقوم الأفراد المساعدة بتوفير أفعال مساندة للذات الفاعلة عن طريق وصله **(n)** بموضوع قيمته بعدما كان في حالة انفصال تام **(u)** عنه.

يتأتى العنصر المعارض في هذا البرنامج السردي عبر البيانات المضادة التي يُرَجَّحُ أنّها لصاحبها "عبد الرحمن"، فعبد الرحمن شخصية معارضة بيد أنّ حضورها في هذا البرنامج بالذات غير موجود بل مُستذكر بواسطة الأحداث الماضية، ممّا لا شك فيه أنّ "عبد الرحمن" كتب المخطوط الشرقي لكن هذه البيانات التي يتضايق من وجودها "الأمير نوح" يوميا جعلته يشك في أنّها لعبد الرحمن، فيتساءل من يوزعها وقد اندثر وجوده منذ زمن بعيد؟ بغياب الشخصية التي تَحُول بين "الأمير نوح" والسلطان رُجِّح العامل المعارض إلى بيانات "عبد الرحمن"، يقول "الأمير نوح": «**وها أنذا، أنا السلطان المرشح لحكم الدنيا. أقف مع الأوغاد الذين تعودت مكرهاً على وجوههم وعاداتهم، وأنتظر العلامة، التي ينتظرها جميع من سكن**

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:32-33.

2- المصدر نفسه، ص:411.

هذا البحر. أن يقذف البحر كتاب عبد الرحمن الذي ينجي الضرع والزرع. يقال إن الكتاب يكشف ما خفي من حقائق الدنيا»[1].

يقول "الأمير نوح" أيضا:«**وجود وريقات المخطوط الشرقي يزعج كثيرا أوسكار. ظلّ يتساءل، عن ابن الكلب الذي لا يزال يملك القوة ليتحدّاه ويتحدّاهم ويوزع البيانات المضادة والتي تبشر بعودة مهدي (...) في بعض هذه البيانات كتب في زاوية منها تعليق يقول إنّ العلامة هي مجرد خدعة بصرية لا أكثر**»[2].

أصبحت وريقات المخطوط الشرقي هاجسا استحوذ على الذات: "الأمير نوح"، والفاعل: المرسل والمساعد "أوسكار"، لأنّها سبب في تعطيل الوصول إلى الحكم. إذْ أصبح وجودها وتكاثرها على شاطئ "حضر موت" يهدّد راحتهما.

إنّ المعارض متفرد في هذا البرنامج فالشخصية التي تقوم بالفعل مجهولة، وتمكّنت البيانات المغربية في مرحلة من أن تتفوق على بيانات "الأمير نوح"، أما نتيجة البرنامج السردي فلم تظهر في هذا الجزء بل تجلّت نتائجها كاملة من خلال تضافر عدد من المتواليات السرديّة المشكّلة للبرامج السردية، وقد تمكّن "الأمير نوح" من السيطرة على شعب "حضر موت" بمساعدة العامل "أوسكار" و"الأنتروبولوجيين".

فتمّ تحقيق الاتصال مع الموضوع ، و مُثِّلتْ حالة التحوّل على الشكل الآتي:

ذ1: الأمير نوح، ذ2:أوسكار، O: السلطة.

ذ1+ذ2 (u) O ← ذ+ذ2 (n) O.

تمكّنت الثنائيات الستة التي وضعها "غريماس" من تحديد أدوار العوامل داخل البرامج السردية، وبتحديد العوامل يتمكّن المحلّل السيميائي من تقسيم النّص إلى وحدات متباينة واستدراج فحوى النّص في ثنايا هذه الوحدات، كما أنّ الشخصيات فيه تُحدَّدُ بناء على أفعالها التي سَتُدرسُ أسباب قيامها بهذه الأفعال في الفصل القادم.

1- المصدر السابق، ص:27-28.

2- المصدر نفسه، ص:408.

فالوصول إلى السلطة موضوع قيمي سامٍ تصارعت حوله شخصيات الرواية، لكنّ تشكّلها الفعلي لم يتمثّل بصورة واضحة في نهاية المتن السردي، بل إنّ النهاية مفتوحة، صوّرت "الأمير نوح" وهو في الطريق إلى استلام عرشه بعد صنعه لسفينة النجاة.

تمكّنت لوليتا (ذ2) في رواية "**أصابع لوليتا**"من تقريب تحقيق فعل التقرب من "يونس مارينا" (ذ1) عبر العديد من الممارسات التي توحي باستجابتها له، فقد ساعدت (ذ1) على تحقيق مأربها وفي نفس الوقت جعلت فعل التقرب تحقيقا لغايتها (ذ2) من ناحية أخرى والمتمثّل في فعل قتل (ذ1)، وممارسة القتل هو فعل إرسالي من قبل الجماعات الإرهابية تجسّد في بادئ الأمر في فعل التقرّب والاتصال المستمر على شكل صيغ مختلفة مع (ذ2) أوردتها المادة الحكائية، فما إن ضمنت (ذ2) سيطرتها على (ذ1) همّت في تغيير مشروع القتل إلى مشروع الانتحار، وماتغيير هذا الفعل إلاّ لشعورها بالذنب اتجاه (ذ1).

تحوّلت أفعال (ذ2) من حالة السكون إلى الاتصال إلى الانفصال التام، فتقف (ذ2) أمام ثلاثة مواضيع قيمية شكّلت البرامج السردية المتضمنة داخل الرواية، وهي:

- (ذ2) وموضوعها القيمي: القتل.
- (ذ2) وموضوعها القيمي: التقرب من يونس مارينا.
- (ذ2) وموضوعها القيمي: الانتحار.

ويُمثَّل ذلك سيميائيا بـ:

ذ2 (u) ذ1، لتُحقّق (O): قتل ذ1، لا بد من: ذ2(n) ذ1 أي أنّ: الاتصال يعني التقرب.

التقرب ← انتحار⇐ ذ2(u) ذ1.

وبهذا فإنّ (ذ2) كانت مساعدا في تحقيق موضوع قيمة (ذ1)، ثمّ أبطلت مفعول المساندة في آخر الرواية عن طريق: الانتحار.

اعتبرت شخصية "إيڤا" والمجموعة الإرهابية المبهمة وكذا شخصية "لوليتا" -التي تمّ ذكرها في المقطع أعلاه- من بين الأطراف المعارضة للسير الحسن لهذا البرنامج السردي (علاقة يونس مارينا ولوليتا).

أما "إيڤا"(ذ3) فهي مترجمة "يونس مارينا"(ذ1) وصديقته، لفتها هي الأخرى حضور "لوليتا"(ذ2) في معرض توقيع رواية "عرش الشيطان" لكنّ حضور "لوليتا" جعل "إيڤا" تشعر بالغيرة، وكأنّها بطريقة ما تلغي وجود "إيڤا" وتصرف نظر وحواس "يونس مارينا" نحوها، فتقول"إيڤا":«**لوليتا لم تكن بكلّ هذا البهاء، ولا بهذه الدهشة، حتى إنّها كانت أحيانا رثّة ودون العادي. بل وغبيّة تقول أيّ كلام. أنت ابتدعت هالتها واسمها. صناعة ذهنك لا أكثر. هي تعرفك جيّدًا طبعًا. مناورة محترفة(...) هذا النوع من النساء أعرفه جيّدًا**»[1].

تشتغل (ذ3) كطرف ثالث معارض لواقع آني فقد وسمتها بـ: الرثة، دون العادي، غبيّة مناورة، وغيرها من الصفات، وهذا من أجل تغيير صورة الانبهار التي تولّدت لدى(ذ1) تقول مجدّدا:«**قد يكون ذلك جزءًا من لعبة الإغواء. هي مثل لوليتا تمامًا، تجد لذّة كبيرة في تركك معلّقًا في الهواء، بين الحبّ والكراهية. أصعب عقوبة تسلّط على رجل مثلك أن يظلّ معلّقًا بين غصَّتين: الجنون والعقل، وبين امرأتين أيضًا**»[2].

تحاول (ذ3) أن تجمع شتات (ذ1) باستدعاء ثنائيات:الحب/الكراهية، الجنون/العقل وربطها بحالة الذاتين النفسية (ذ1،ذ3) بعد هذا اللقاء الذّي تضمّن في طياته بداية معظم البرامج والحالات السردية المطروقة للدراسة، كما عُدَّ فاتحة الإشكالية التي تستدعي فصلا في عنصر الصراع.

كان حضور(ذ3) كشخصية معارضة حضورا مؤقتا، ومعارضتها كانت بالقول لا بالفعل فمارست حضورا وغيابا على مدار السرد.

أما المعارض الثاني فقد تمثّل في المجموعات الإرهابية (ذ4) التي تشتغل معها "لوليتا": «**هناك مجموعات إرهابيّة غادرت الجزائر عن طريق المغرب وإسبانيا، وهي في فرنسا على**

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:43.

2- المصدر نفسه، ص ن.

أغلب الظنّ، تتهيّأ لارتكاب جرائم إرهابيّة. في المجموعة نساء أيضًا. أعرف أنّ الوضع مقلق ومملّ، لكنّ الشرّ حقيقي أيضًا»[1].

سعت هذه الجماعات الإرهابية منذ فترة وعبر تهديدات كثيرة وبعد محاولة دخول بيت "يونس مارينا" إلى قتله، لأنّ معظم كتاباته ضدّ الإسلام وضد الوطن، فكان أن اختيرت "لوليتا" للقيام بهذه المهمّة، لكنّها لم تستطع الإقدام على فعل القتل بعد أن عاشت رفقة "يونس مارينا" واكتشفت عمق فكره وإنسانيته وشخصيته الطيّبة.

ظلّت الحوارات مُغيّبة بين (ذ2) و(ذ4) لحاجة سردية أوّلا ولأنّه لا بد من توفّر عناصر مضمرة تظهر فاعليتها في آخر المسار السردي، فلم تتجلّ صورة هذه الجماعات الإرهابية إلاّ في نهاية المشهد السردي حين اكتُشفتْ حقيقة لوليتا.

تحقّق البرنامج السردي بطريقة مضادة لرغبة الذات، فبدل التحام الذوات، قُطِعَت عمليات الوصل التي سعيا لتحقيقها من خلال فعل الانتحار الذّي يعتبر نتيجة أيّ برنامج سردي في هذه الرواية، فهو صيغة مخالفة للمعطيات التي حُدّدت من قبل وهذا الخرق المفاجئ على مستوى السرد ألغى جميع الاتصالات التي ابتدأ تشكله مع بداية الرواية:«**رأى جسدَها الهشّ وهو يتطاير سريعًا في كلّ الاتّجاهات لينسحب وجهُ لوليتا الطفوليّ نهائيًّا من المشهد، ويحلّ محلّه فراغٌ رماديّ محروق، يغلّفه بياضٌ مثل ضباب حليبيّ نزل فجأةً على ساحل مهجور**»[2] حينما تشتغل القيم العاطفية المستكينة داخل نفسية الذوات فإنّها تسعى لإبقاء فاعلية اشتغال الآخر على الأنا خاصة إذا تعلّق الأمر بالحق والباطل وكانت الشخصية التي ستمارس فعل القتل شخصية سوية دُفعت دفعًا للقيام بالفعل كما هو الحال هنا عند "لوليتا" فتحوّل فعل قتل (ذ1) إلى فعل انتحار(ذ2)، تحوّلٌ قيمي لتيمة الحب إلى انتحار فقد «يُحدثُ الموت انعطافاً

1- المصدر السابق، ص:216.

2- المصدر نفسه، ص:477.

حاداً في دوام سيمياء الأُنس حيث القرب وحيث الجوار ومتعة المجالسة يستحيلُ بعداً وأثراً وكمداً ليبدأ سيمياء الموت بمُراكمةِ الفجوات والانقطاعات والوحدة»[1].

وازن "يونس مارينا" بين الحياة و"لوليتا" فحياته بقربها هي الحياة التي يتصورها وهذا نوع من تحوّل داخلي تتساوى فيه الحياة بسموّها مع شخص لا يزال يعرف كنهه بعد.

ذ1 (u) الحياة ← ذ1 (n) الموت.

ذ2 (n) الحياة ← ذ2 (u) الموت.

تغيّرت مواضيع الموت والحياة في الرواية فكان الموت حليف (ذ1)، وكانت الحياة من نصيب (ذ2) لكن سرعان ما تبادلت الشخصيات الأدوار فانعكس هذا الطرح تماما، وكانت بداية ونهاية هذا البرنامج السردي المتعلّقة بالألفة وبالتقرب بين (ذ1) و(ذ2) على الشكل الآتي:

ذ1 (u) ذ2 / ذ1 (n) ذ3 / ذ2 (n) ذ4.

← ذ1 (u) ذ3 / ذ2 (u) ذ4.

← ذ1 (n) ذ2.

← ذ1 (u) ذ2 ⇐ الانتحار.

هذه هي تمظهرات التحوّلات الرامية إلى تحقيق موضوع القيمة المذكور آنفا، فلا تهمّ الطريقة أو تأثير الحدث على المتلقى بصيغة إيجابية أو سلبية بقدر ما تهمّ النتيجة النهائية التي حقّقت الموضوع، بدءًا بالمرسل وانتهاءً بالموضوع المُحقَّق.

أما في رواية "**مملكة الفراشة**" فقد تجلّت صورة الصراع بين الفايسبوك كعامل مساعد وبين الحرب الأهلية والهجرة كعاملين معارضيْن لتحقيق موضوع القيمة، حيث تتبدئ نتيجة الصراع في نقطة تحقيق نتيجة البرنامج السردي وهي الصورة النهائية التي خُتمت بها مشاهد الرواية.

1- خالد حسين، شؤون العلامات ، ص:25.

لتحقيق عنصر الحبكة ولتصاعد عنصر الأحداث في أيّ نص روائي، تتوافد على مساحة الرواية مجموعة من الشخصيات التي تعتبر بمثابة قيم معارضة، وهي نفسها القيم النمطية إذْ تواجهنا في جميع الروايات الجزائرية التي كُتبت بقلم الدم أو الإرهاب وما يُعرف بالعشرية السوداء، فتتراوح الشخصيات المعارضة بين المسؤولين والقتلة الموجودين دائما وأبدا فهم يستغلون العنف والهيمنة على المناصب من أجل السطو على حقوق الغير، لكن هذه النماذج الروتينية لا تخدم هذا البرنامج السردي بصورة مباشرة فاكتفى البحث بتحديد عوامل جزئية لا تخرج عن موضوع القيمة: اللقاء.

يُعزّى المساعد إلى الفضاء هذه المرة وليس إلى الشخصية، فالفضاء الافتراضي حقّق تحوّلات مكنّته من القيام بدوره هي: التعرّف، التواصل، نمو المشاعر، تطوّر الكتابة، الرغبة في اللقاء، كما أصبح وسيلة ضرورية من وسائل الوصل بالموضوع، تقول "ياما":«**لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خوفي ووحدتي إلاّ هذه المملكة الزرقاء التي تسمّى الفايسبوك**»[1].

مملكة الفراشة، هذا العالم الافتراضي الذّي بُنيت وحُكيت فيه معظم أجزاء الرواية خوّل للبطلة "ياما" التربّع على عرشه، فأصبح المكان المثالي لتجسيد سيميائية ربط الشخصيات بالأحداث، أين تحوّل تصوّر المكان الواقعي إلى مكان تخيّلي أو رقمي، قصد الهروب من واقع مؤلم إلى عالم آخر تستأنس به النفس وتحياه من جديد.

يقوم المعارض بعملية عرقلة فعل الرغبة، وإنّ للمعارض في هذه الملفوظات قيمة خارجية عليا، خارجة عن سلطة الشخصيات حيث تعلّقت بالظروف المحيطة والمتمثّلة في الحرب والمنفى، تقول "ياما":«**أصبحت هشّة جدًّا لدرجة أنّي لم أعد أعرف نفسي، من يضمن لي أنّي سأعيش طويلا حتى أراك. أخاف أن يسرقني الموت قبل الأوان في وضع اللاحرب واللاسلم التي تعيشه مدينتنا**»[2].

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:20.

2- المصدر نفسه، ص:21.

يرد "فاوست": «**وماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟ في العينين أنت يا أجمل عمر. لم يبق الكثير لكسر هذه الغربة القاتلة. لا بدّ أن يكون وجه البلاد قد تغيّر كلّيًا**»[1].

يقول "فاوست" أيضا:«**لا أريد أن أجرّك نحو مغامرة قاسية وغير مأمونة. وضعيّتي معقّدة ومهدّد في أية لحظة بالتصفية الجسديّة. أشتهيك هناك بسلام بالرغم من الصعوبات على أن تكوني هنا في راحة إشبيليا أو غرناطة، ولكن بإحساس يومي بالموت**»[2].

تُشير التيمات المعارضة -الحرب والمنفى- إلى تمفصل ثنائيات ضدّية كالحرب والسلم الموت والحياة، وإنّ وجود قيم إيجابية يُسهم في بلوغ المنتهى على حساب القيم السلبية، كما تعتمد حالة الذوات النفسية على استقرار الأجواء المحيطة، ومنه تنبثق الحالة الشعورية التي تُكوّن الدافع المُتخفي لقيام الفعل.

لم يتجل عنصر الصراع على شكل أحداث من خلال الملفوظات أعلاه، وإنّما هو تحصيل خراب دول له علاقة بمصير الأشخاص داخلها، ومنه تُرسم صور المساعد والمعارض سيميائيا على الشكل التالي:

- ذ1 (u) ذ2: الحرب+الغربة ⇐ التوتر/الموت.
- ذ1 (n) ذ2: السلم+الحياة ⇐ الراحة/الحياة.

إذا كان: ذ1 (n) الجزائر و ذ2 (n) اسبانيا.

فإنّ: ذ1(u) (O)

أما إذا كان:

ذ1 (n) الجزائر و ذ2 (n) الجزائر.

فإنّ: ذ1 (n) ذ1 ⇐ ومنه ذ1+ذ2 (n) مع (O): اللقاء.

1- المصدر السابق، ص:21.

2- المصدر نفسه، ص:315.

تحفل الرواية بمثل هذه النماذج الخاصة التي تُمثّل تعلّق البطلة بشخص ترى فيه نصفها الثاني، كبرياءها، حياتها، شبابها، إلاّ أنّه ومع الجزء الأخير من الرواية يتبيّن أنّ صاحب الدعم والسند يتحوّل إلى مصدر الهدم، الذّي يقضي في الأخير على كلّ المخلفات الطيّبة التي زرعها سابقا، لكن بدون قصد منه، اكتشفت "ياما" لاحقا أنّ الشخص الذّي رأته دنياها وأملها وإكسيرها في الحياة، هو شخص مزيف انتحل شخصية "فادي"، من أجل أغراض ومصالح شخصية، ولم تكن بطلتنا الضحية الوحيدة. يتضّح ذلك من خلال الحوار بين "ياما" و "فادي" أو فاوست" الحقيقي:

« **هل يعقل؟ أكاد لا أصدّق؟**

- **ما الذي لا يصّدق؟**

- **الشخص الذي يردّ في مكانك على رسائل الفايسبوك؟**

- **أعتقد أنّ اسمه رحيم. هو اختار أن يردّ من تلقاء نفسه قبل أن يطلب المساعدة من كاميليا. جهد كبير يبذله في نشر كلّ ما يتعلّق بي**»[1].

لهذا فإنّ الشيء الذّي يولد من فراغ ينتهي بالزوال لا محالة، فلنا أن نتصور حالة "ياما" بعد ثلاث سنوات من الحلم.

لهذا فالمساعد الذّي «يقف إلى جانب الذات، ويُساعدها على تحقيق موضوع رغبتها والمعارض هو الذّي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أما مجهودها لتحقيق موضوعها»[2]، فهما قوتان متضادتان في الأفعال والصفات، فحركات كلّ من المساعد والمعارض مهمات مصيرية داخل البناء الروائي، بغض النظر عن نتيجة تحقيقها سواء بالإيجاب أو بالسلب.

يمثّل الجدول التالي حصيلة لأدوار الشخصيات المستخرجة من الروايات الثلاث والمنطوية داخل علاقات البناء العاملي:

1- المصدر السابق، ص:392.

2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:66.

	الرغبة		التواصل		الصراع	
	الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعارض
المخطوطة الشرقية	الأمير نوح	استعادة السلطة	– أوسكار – البيانات	حضر موت	– أوسكار – الأنتروبولوجيون	–عبد الرحمن – البيانات
صابرينا لولتا	يونس مارينا	الاستقرار مع لوليتا	لوليتا	الخلايا الإرهابية	لوليتا	– الإرهاب – لوليتا – إيڤا
مملكة الفراشة	ياما	لقاء فاوست	فاوست	ياما	الفايسبوك	–المنفى –الحرب الأهلية

تشكّل البنيات العاملية «مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلّي، فهي البؤرة الأساسية التي من خلالها يتم الانتقال من المستوى العميق إلى الملفوظ السردي»[1].

تمكّنت العوامل الستة الموزعة عبر البرامج السردية القاعدية والمنتقاة للدراسة من كشف مضمار السرد الذّي يبدأ بالمرسل وينتهي عند تحقيق النتيجة، التي تُحَقّق غالبا بالإيجاب أو بالسلب وتبقى مفتوحة -نادرا- مفتوحة للباحث وللقارئ معًا، و بهذا يكون البحث قد حدّد معظم الشخصيات والوظائف المنوطة بالبرامج السردية المقيّدة للدراسة، «وبتركيزنا على السيميائية نلاحظ أنّها أولت اهتماما كبيرا للعمل، وأعطته منزلة سيميائية لبيان ما يستتبعه من تحوّلات وتفاعلات، وإبراز دوره في حركية الأدوار العاملية وأنماط الوجود السيميائي، وبيان فاعليته في تشخيص مختلف أشكال النشاط الإنساني في نماذج وخطاطات مقننة وقابلة للتعميم»[2].

وبهذا تكون معطيات سيميائية العمل محور انطلاق لسيميائية الأهواء التي تشتغل على المدركات الحسّية التي يوفّرها الممثّل/الشخصية، بيد "غريماس" لم يتمكّن من استخراج المعنى من خلال توظيف عناصر البناء السردي، ليس لقصور هذه الآليات وإنّما لعدم توفّر نموذج

1– سامي الوافي، إنتاجية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج مقاربة في التلقي وسيمياء التأويل، ص:40.

2– محمد الدّاهي، سيميائية السرد، ص:53.

يتماشى مع جميع النصوص السردية خاصة وأنّ لكلّ نص خصوصيته وبيئته وموضوعه وعصره.

- **نتائج الفصل:**

✓ تتحدّد البرامج السردية للروايات الثلاث من خلال أربعة عناصر تحكمها صيغتي الاتصال والانفصال نحو موضوع القيمة، فهما شرطان ضروريان لتحديد دلالة المحكي، إلّا أنّ تواترهما ليس بالأمر الثابت ولا بالمحدّد، فالشخصية تجنح لتحقيق الاتصال بعد الانفصال أو العكس.

✓ يتحقّق التحريك من خلال : العقد الإجباري أو الترخيضي أو الإئتماني)، فتتحقق جميع هذه العقود أو قد يتحقّق عقد دون آخر، ويمكن أيضا أن يكون عقدا بسيطا لا يُحدّده هذا التنظيم كما يتنوّع اشتغال عنصر التحريك وهذا حسب طبيعة المادة المسرودة، وللتحريك صورة: فعلية أو ذهنية، أو نفسية، ويعتبر عنصر التحريك الخطوة الأولى التي تُحدّد فعل الفاعل و توجهه نحو موضوع القيمة و التي تتبني على أساسه مختلف المراحل السردية.

✓ تتمّ الكفاءة بدفع من التحريك، وهي عبارة عن المعطيات التي تمتلكها الذات من أجل المباشرة في الفعل القيمي، وتستند الكفاءة أيضا إلى مؤهلات نفسية، وإشارات وحوارات ممهدة لتحقيق الفعل، كما أنّ الكفاءة قد تكون تحقيقا فرديا أو جماعيا.

✓ يُعدّ الأداء نقطة الفصل التي تُحدّد طريقة الفعل المُحدّد مُسبقا وقد يكون الفعل المُراد الوصول إليه فعلا مباشرا واحدا أو يكون فعلا معقدا يستدعي سلسلة من الأفعال التي تنضوي تحت مجموعة من البرامج لتحقيقه، وهذا ما تجلّى من خلال رواية المخطوطة الشرقية ورواية أصابع لوليتا.

✓ يعتبر الجزاء امتدادا لفعل التحريك وهو النتيجة الحتمية للبرنامج السردي والتي تُفرِز تحقيقا ماديا وآخر نفسيا يعود على شخصية الذات المُحققة للفعل، كما أنّ الجزاء تجسيد لحالة الاتصال أو الانفصال المذكورة آنفا.

✓ تتحدّد البنية العاملية عبر تفاعل علاقات ثلاث هي: الرغبة، التواصل والصراع، وتضمن هذه العلاقات مجموعة من العوامل التي تسيرها تحوّلات تمسّ دوما موضوع القيمة.

✓ تُعقد علاقة الرغبة بين الذات والموضوع من خلال تحديد وضعية الذات عبر ملفوظ الحالة وانطلاقا إلى كشف تحوّل اشتغالها من خلال ملفوظ الفعل، فالأولى بسيطة لأنّها الصورة الأوّلية بينما الثانية مركبة لأنّها تُمثّل الصورة المتحوّلة لها والتي تحتكم إلى أدوارها في عملية التحوّل هذه.

✓ تندرج علاقة التواصل في إمكانية تحقيق الانسجام بين المرسل والمرسل إليه، وهذه المرحلة هي التي تحكّم في مرحلة الرغبة كونها الباعث على الفعل من خلال إنشاء تعاقد ما يدفع الذات نحو موضوعها.

✓ تمثّل علاقة الصراع نتيجة البرنامج السردي المُحدّد للدراسة إلاّ أنّه وقبل تحديد النتيجة لا بد أن تُحدّد الشخصيات المساعدة والمعارضة التي تؤدي إما إلا تحقيق الفعل أو إلى إبطاله، كما يتأسس محور الصراع على تشكُّل حبكة النّص السردي.

الفصل الثاني - الباب الثاني:

المسار الخطابي في روايات واسيني الأعرج

1- المسار الخطابي Composant Discursif

أ. الدور التصويري Le rôle Figuratif

ب. الدور الموضوعاتي Le rôle thématique

ج. التشاكل Isotopie

2- المربع السيميائي Le Carré Sémiotique

3- الدور الانفعالي Le rôle pathémique

أ. أهداف سيميائية الأهواء

ب. عناصر التحليل الهووي/ البرنامج الاستهوائي

يُشير البحث في هذا الفصل إلى سيرورة انتقال تحليل مكوّنات النّص السردي من مراحله السردية إلى مراحله الخطابية -وهي قفزة لابد منها- وإنْ كانت معظم نقاط التصوّر الخطابي قد حُدّدت في الباب الأوّل من خلال تبيان دور: الشخصيات، الحواس، الزمان، المكان، والأحداث في صناعة الفعل السّردي المكوّن لقيمة مواضيع الرواية لهذا سَتُشار إلى العناصر المدروسة سابقا لتفادي تكرارها، وللمتلقي حرية الربط من جديد ووضع هذه العناصر سواء في المكوّن السّردي أو في المكوّن الخطابي كلّ حسب موقعه ووظيفته السيميائية، وهذا يدّل على أنّ النّص كلٌّ متكامل يتجانس بنحوه السردي، وأفضيته وتراكيبه المعجمية وغيرها من العناصر وإنّ الترتيب الحاصل في مضمون البحث ليس إلاّ خطة عمل تحتمل التقديم والتأخير وإعادة التوضيب.

1- المسار الخطابي Composant Discursif:

قبل أن نتحدّث عن المسار الخطابي أو التمثيلي لابد من الإشارة إلى أهمية الانتقال من المسار السردي إلى المسار الخطابي، كما يَجدر الحديث عن العلاقة بينهما، ووصف وضعية الشخصية داخلهما.

وبهذا فإنّ هذا الانتقال يتمّ عبر طرح المُمَثّل كنقطة لقاء بين دورين؛ دور عاملي ودور ثيمي «فاستيعاب الأدوار العاملية للأدوار الثيمية يُشكّل الرابط الوسيط الذّي يسمح لنا بالمرور من البنيات السّردية إلى البنيات الخطابية»[1]، فيُولّد هذا الانتقال رؤية جديدة للباحث لأنّ المنظور السردي دعامة المنظور الخطابي وبتضافرهما يُحقَّقُ المعنى المتكامل للعناصر السيميائية السردية.

وهذا يعني أنّ العامل هو: بؤرة التّوتر التي تخضع للتحوّلات الداخلية الأولى على مستوى المتن الداخلي، وللانتقالات الثانية على مستوى الخارج فهو«مرتبط أشدّ الارتباط بالبنية العاملية، وهي مبنية على منطق الحالات والتحوّلات والجهات، وتتموقع في البنية البينية بين

1-Algirdas Julien GREIMAS: Du Sens 2, p.65.

المحايثة والتجلّي، في حين نجد أنّ البنية الخطابية بنية متجلّية مُتمظهرة»[1]، بمعنى أنّ البنية الخطابية «تتكوّن من المكوّن الخطابي الدلالي. وتُمَثّلُ هذه البنية تمظهرا سطحيا وتجليًّا للبنية السّردية العميقة المجرّدة، ويتمّ تحويل هذا المجرّد (المربّع السيميائي والبنيات الدلالية والأصولية العميقة) إلى ما هو محسوس»[2]، بالاستعانة بمكوّنات السّرد التي تشتغل على الأنساق الدلالية، كالتشخيص، والتفضية والتزمين.

فالانتقال ضروري من أجل دراسة الشخصية من جميع جوانبها المُحايثة، بدءاً بصورتها الأوّلية ومروراً إلى وصفها وتشكّلها وأدوارها، وصولا إلى تبيان أثرها في تشكّل المعنى العام و«بدل الحديث عن الشخصية، يمكننا أن نستعمل مصطلح "الممثل" والذّي يعدّ نقطة تقاطع بين المستويين: الخطابي والسردي؛ إذْ يتولى الممثِّل، من جهة، أداء دور أو أدوار عاملية تعين موضعه من البرنامج السردي»[3].

ويكون هذا الانتقال وليد تغيّر معطيات مفاهيم النّصوص التي تقدّمها عن طريق العوامل لهذا فنحن «أمام عملية قلب ثانية، قلب يتمّ من خلال التحوّل من البرنامج السردي إلى الممثّل وباختصار الانتقال من البنيات السّردية كهيكل عام ومجرد إلى ما يُشَكِّل غطاء هذه البنيات ويمنحها خصوصيتها وتلوينها الثقافي: البنيات الخطابية، وذلك وفق تبعية للخطاب السردي»[4]؛ أي تحقيق الأدوار الفعلية التي تقوم بها الشخصيات عبر تشكيل مجموعة من الصور المتسلسلة المُعبّرة عن الشخصية وما يحيط بها داخل وسطها الاجتماعي المُحدّد في ثنايا الرواية.

يتمّ الاندماج داخل المكوّن الخطابي وفق مستويين مختلفين «فمن جهة هناك الدلالة الخطابية المحدّدة أساسا في البعد الثيمي، (وكل العناصر المرتبطة بهذا البعد– المسار التصويري، التشكلات الخطابية..) وهناك من جهة ثانية التركيب الخطابي المتجلّي في التزمين

1– جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:123.

2– المرجع نفسه، ص ن.

3– نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص: 37.

4– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:78.

والتفضيء وبلورة الممثلين»[1]، أمّا من ناحية التزمين والتفضيء فقد تمّ الإحاطة بهذين المفهومين تنظيرا وتطبيقا وربطها بالمكوّن السردي للروايات المدروسة في الفصل الثاني من البحث، فهما مكوّنان مهمّان يتشخصان إلى عوامل فعّالة عن طريق التباسهما بأدوار مهيمنة فيصبح المكان كالبحر أو المدينة عوامل محركة لتوفّرها على شروط الهيمنة والتّكرار وتوارد مواضيع القيمة على أفضيتهما، كما أنّ الزمان المتمثّل في الماضي والحاضر وغيرهما من بين العوامل التي تُشخّص أيضا عامليا وموضوعيا.

وبهذا يرتبط التفضيء والتزمين والتشخيص بالأدوار العاملية والموضوعية في الآن ذاته لأنّها عبارة عن ظهور الممثّل أوّلاً واشتغاله ثانيا حيث يُحقّق التوافق ضمن هذين المسارين.

إذن يرتبط التحليل الخطابي ارتباطا وثيقا بالمسار السّردي للرواية، فيسعى إلى استكناه الدلالات عبر جزئياتها المختلفة فيَحِقُّ -في هذا الصدد- طرحُ مجموعة من الإشكالات هي: «كيف للنّص أن يضع ممثلين في مواقف ووضعيات مكانية وزمانية. كيف ينظّم تموضع هذه العناصر في النّص الدلالة (شكل المحتوى)»[2]؟.

نجيب فنقول: أنّ التحليل الخطابي يسعى إلى تحديد البنى التي تتواءم مع طبيعة الشخصيات ويُرتبها ترتيبا دقيقا يتماشى مع الآليات السيميائية المسّطرة بدقّة؛ أي اتّحاد الأدوار مع الشخصيات مع التركيب العام للمادة المدروسة.

ولهذا يستند التحليل الخطابي في «جوهره على معرفتنا بالعالم المحيط بنا وبقدرتنا على قراءة الخطاب»[3]، لأنّ التحليل حيثي ينفرد بالبنى ويعزلها عن بعضها ليجمعها مجدّدا في قالب دلائلي يصوّر فيه طريقة اشتغالها، ويُحصِّل فيه المعطيات المكوّنة للمحتوى، لذا يقتضي المستوى الخطابي:[4]

– رصد الصور في النّص.

1– المرجع السابق، ص:79– 80.

2– نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص:20.

3– المرجع نفسه، ص:30–31.

4– المرجع نفسه، ص:40.

– متابعة المسارات التي وضع النّص عبرها الصور.

– تحديد العلاقات الدلالية بين هذه الصور.

– التعرّف على القيم التيمية التي بثّها النّص في الصور وموضوع التحليل.

– تحديد المقولات الزمنية الفارقة بين زمن الحكاية وزمن القول.

ولتحديد هذه الشروط لا بد من العودة إلى البرامج السردية الأساسية للرواية، والاستعانة بمعطياتها التي قدّمتها الفصول السابقة لتكوين صورة خطابية متمّمة للدراسة العاملية.

أ. الدور التصويري Le rôle Figuratif:

يقتضي تحقّق الدور التصويري وجود صور متتالية تُشكِّله، ومصطلح "الصورة" «بوصفه مصطلحاً شاملاً مصطلح معقّد متعدّد المستويات، ولكن يمكن اختزاله مفهومياً إمّا إلى شيء مُحاكى أو شيء متعالق أو نظام علامي»[1]؛ حيث تنحى الصورة منحى خطابيا يستند على الوحدات المعجمية في تحديد الصور الجزئية المُكوّنة للصورة الكلّية، وتلك الجزئيات المحدّدة للصورة عبارة عن علامات تستدعي النّظر في طريقة تشكّلها، والإمعان في دورها المُحقّق للمعنى للعام للملفوظ السردي داخل البرنامج السّردي.

أما تحديد دلالة الصورة حسب ما اقترحه رواد مدرسة باريس السيميائية فيكمن في أنّها «مجموعة من اللّكسيمات التي تَرِد داخل النّص أو الخطاب، وقد تتحدّد بدلالاتها المعجمية أو بدلالاتها السياقية. ويعني هذا أنّ الصورة تحتوي عموما على مضمون ثابت يُحلَّل إلى عناصره الأوليّة»[2]، ولكي «نفهم وظيفة الصور في أيّ نص، بإمكاننا أن نبدأ بملاحظة العناصر البسيطة مثل الليكسم[3]، أي الكلمات التي يتولّى قاموس لغة ما تعريفها. كل صورة تملك

1– محمد بلاسم، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي، عمان–الأردن، ط1، 2008، ص:65.

2– جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:249.

3– الليكسيمات هي: «تشكلات سيميمات ممثلة للتاريخ أو الاستعمال (...) تشير إلى أنّ مضمون هذا التعريف يقصي الليكسيم من الوحدات المتجلية، ولا يمكن، على هذا الأساس، أن يقوم مقام "هذا اللغز المتمثّل في الكلمة"».

جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران–الجزائر، دط، 2003، ص:38–39.

محتوى ثابتا وقابلا للتحليل إلى عناصر صغرى (...) انطلاقا من النّواة، فهناك أنواع عدّة من التحقّقات التي يمكن أن تتبلور خلالها الاستعمالات المختلفة لهذه الصورة. وهذا ما ندعوه بالمسار السيميمي[1] الذّي يعني فيما يعنيه الإمكانيات المتعدّدة لتحقّق الصورة في الخطاب»[2]، فالصور بمثابة أفضية صغرى توفّر مادة السرد ولا نقصد بالأفضية المكان فقط وإنّما قد تكون الصورة متجسّدة في فكرة أو زمن أو في شخصية أخرى مرتبطة بالشخصية الذات، وبتتالي وانسجام الصور يتشكّل المسار التصويري الذّي يحقّق الأدوار التيماتيكية المُركبة لدور المُمثّل داخل العملية السردية، فإذا «أعطينا لمصطلح المُمثّل وضعية وحدة دلالية للخطاب وهذا بتعريف محتواه السيميائي الأصغر عن طريق وجود السيمات فهو كالآتي:

أ. وحدة صورية.

ب. وحدة متحركة.

ج. قابلة للتشخيص.

فنلاحظ أنّ هذا المُمثّل يستطيع أن يُحصّل عدّة أدوار»[3].

ومنه «يبنى الممثّل من خلال الوحدات التصويرية التي تنتظم داخل مسارات تصويرية، لذلك فإنّ العلاقة بين الممثل والمسارات التصويرية تبرز أنّ تحليل تمظهر الممثلين على مستوى الخطاب يقوم على التصويري»[4].

يمكن «النّظر إلى اللكسيم من زاويتين: زاوية استبدالية، وزاوية توزيعية فهو ينشر خيوطه استبداليا وفق مجموعة من الترابطات التي تجمع بين أكثر من لكسيم وهذا ما يسمح بتخصيص الخطاب وتحديد تحقُّقه النّوعي. إنّ اللكسيمات من هذه الزاوية تكوّن تشكلات خطابية

1- السيميم هو المحتوى السيمي لليكسيم (مجموعة السمات التي تشكل مدلول هذا الليكسيم. إذا كانت السيمات س1، س2 س3... سن، تشكل محتوى الليكسيم أ، فإنّ السيميم س لـ أ هو س= (س1، س2، س3... س ن). هكذا يكون سيميم الكرسي ("للجلوس"، "له أرجل"، "له مقعد"، "دون مسند"). **ينظر: نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، ص:84.**

2- ينظر: المرجع السابق، ص:32.

3- Voir : Algirdas Julien GREIMAS : Du Sens 1, p255-256.

4- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص:170.

(Configuration discursives). وهذه التشكّلات ليست سوى صور خطابية تتميّز باختلافها عن الأشكال السردية والأشكال الجميلة، وهي في تميّزها تؤسس خصوصية الخطاب كشكل تشخيصي للمعنى»[1].

يتكوّن النّص من مجموعة متواليات وأحداث ومقاطع سردية كما أنّه مجموعة من الصور المتخيّلة أو الحقيقية التي تبني الخطاب وتؤسس له، كما تُدرس أيضا باعتبارها مدركات حسيّة لهذا تعدّ الثيمة «تكثيف لسلسلة من الإجراءات الخطابية المتراكبة مع الإجراءات السردية فالانتشار التوزيعي والاستبدالي للكسيم يحيلنا على تشكل الثيمة كتشخيص أولي للمعنى يقود من اللكسيم إلى المسار التصويري إلى التّشكلات الخطابية، وفق سلسلة من الإرغامات التي يفرضها الإطار الثقافي العام الذي أنتج داخله النّص السردي»[2].

ونتيجة لذلك تُصاغ الوتيرة السردية وفق نمط معيّن، ومراحل مضبوطة محدّدة بعناية تتلاءم والنّص السردي «وعلى هذا الأساس يمكن القول إنَّ شكل تنظيم الوحدات السردية (الأفعال- الوظائف...) لا ينفصل عن شكل تنظيم الوحدات الدلالية (اللكسيمات، المسارات التصويرية الثيمات..) وأي تغيير يلحق بالتنظيم الثاني سيكون له تأثير على التنظيم الأول ويؤدي إلى تغييره»[3].

أي أنّ الأفعال التي تتحكّم في انجازها الذوات الفاعلة داخل المكوّن السردي مرهونة بجزئيات مكوّنة لها، وهي عبارة عن وحدات محايثة تُسهم في تشكّل المضمون النّصي.

من خلال ما سبق يتضّح أنّ الصور هي مجموعة من المواضيع المتجانسة والمتتالية تتشكّل داخل مسارات تصويرية(Parcours Figuratifs) ترمي إلى تحقيق فعل واحد، وتجسيد الأدوار التيماتيكية التي يسعى الممثّل إلى تحقيقها انطلاقا من أطراف البنية العاملية .

1- ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:80.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص:81.

فنجد صورة المكتبة في رواية "المخطوطة الشرقية" مُجسّدة في هذا الملفوظ: «**واجهتنا رفوف مكتبة كبيرة (...) وفجأة برزت كُتبٌ ووثائق ومصنّفات كبيرة. وفي الوسط، يتربّع مكتب من الخشب الأحمر القديم وُضعت عليه مجموعة من المؤلفات والمخطوطات، القديم منها والحديث**»[1].

فالمكتبة عبارة عن: **رفوف كبيرة، كتب، وثائق، مصنفات، مكتب، مؤلفات، مخطوطات.**

تتشكّل صورة المكتبة بناء على لكسيمات متتالية تتجانس ويُحدّدها الممثّل لتشكيل الصورة الكلّية، والتي تتجسّد في دلالتها السياقية، باعتبارها امتدادا للحدث الرئيسي وهو البحث عن المخطوط الشرقي؛ حيث تكمن وظيفة هذه السيممات/ الأنوية من خلال ربطها بالموضوع العام أوّلا، وعبر النّظر إليها وفق الفضاء الصوري الذّي وُجدت فيه ثانيا.

كما تكتسب دينامية معيّنة عبر اشتغال المُمثّل الذّي يتحوّل إلى وحدة صورية، متحركة قابلة للتشخيص، وبالرغم من أنّ الموضوع المقصود مضمر في الملفوظ السردي إلاّ أنّ تحقّقه رديف امتدادِ عددٍ من الملفوظات وبهذا فإنّ هذه السيميمات المُشكِّلة للكسيمات، والتي بدورها تتطوّر إلى صور فمسارات صورية إلى أن تتعلّق بالممثّلين، ترقى إلى تشكيل الأدوار التيماتيكية/الموضوعاتية.

إنّ هذه التفاصيل الصغيرة تدفع المُتلقي على أنّ يبحث بنفسه عن مكان المخطوط الشرقي بين محتويات المكتبة، فتكون الكُتب، والوثائق، والصفحات، وغيرها علامات أوّلية تُحيل على وُجود علامة أكبر تخدم موضوع القيمة المُهيمن في رواية "المخطوطة الشرقية"، والذّي تتشارك لانجازه معظم البرامج السردية، ألا وهو موضوع استعادة السلطة.

فصورة هذا الملفوظ السردي مثال على عدّة صور تُمثِّل دلالة فعل البحث عن المخطوط الشرقي، والذّي ينجزه مُمثِّل واحد أو مجموعة من الممثِّلين، وهذه الصورة مستمدّة من صورة الشخصية السردية، وبهذا فإنّ الدور التصويري يقوم بعملية رصد لصور الممثّلين/ الشخصيات والملفوظات على وجه السواء، ولنا أن نُحدّد مثالا بصورة الشيخ الذّي وُجد في المكتبة داخل

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:188.

أنفاق المصفاة القديمة: «**رجل طويل البنية، تتدلّى من وجهه لحية بيضاء وقور. في جسده بعض الرشاقة. يضع على ظهره برنوسًا أبيض مثل البرانيس التي اشتهر بها علماء القلعة. يحمل في يده اليمنى فانوساً زيتياً (...) كلّ الصفات والحركات تُؤهّل هذا الشيخ لأن يكون عالماً كبيراً أو باحثاً منعزلاً، وليس سارقاً**»[1].

- **<u>الممثّل:</u>** الشيخ.
- **<u>المسار التصويري:</u>**

يمثّل هذا المسار السردي المُجسّد من خلال هذا الملفوظ مجموعة من الصور الجسدية والمادية والمعنوية: طويل البنية، لحية بيضاء، وقور، رشيق، يرتدي برنوسا أبيضا، وغيرها، فهي تحيل إلى أدوار تيماتيكية معيّنة ترجع لهذا الشيخ، والمُتعلّقة بمهمته كحكيم ، قارئ، عارف بشؤون الدولة والعباد.

وكما تتجلّى صورة مكوّنات جسم الإنسان في رواية "أصابع لوليتا": «**رأى فجأة عمّي أحمد الشايب وهو يستر وجهه بيديه عبثًا لتفادي مرشّات الحامض، التي كانت تنزل عليه بكثافة، وتعرّي جسمه شيئًا فشيئًا من لحمه، ومن الأعصاب والعروق التي تشدّه وتربطه، قبل أن تتهاوى العظام الواقفة، وتتفكّك كلّ روابطها، ويتحوّل الجسد كلّه في رمشة عين، إلى كومة بيضاء من العظام. كومة صغيرة لا شيء فيها يثبت أنّه عمّي أحمد**» [2].

- **<u>الممثّل:</u>** عمّي أحمد الشايب.
- **<u>المسار التصويري:</u>** يحمل هذا المسار الصوري مجموعة من الصور: الوجه اليدين، الجسم، الأعصاب، العروق، العظام، الشعر.

تنسجم الصور الجزئية المكوّنة لجسم الإنسان لتكوّن صورة "أحمد الشايب" الذّي خضع بالقوّة إلى التعذيب، إنّ هذا الملفوظ السّردي لا يشير إلى دور تيماتيكي معيّن - يسهم في تغيير حركية السرد- بل يشير إلى تجسيد مشهد الخضوع تحت مرشات الحامض، فهو يوصل الصورة

1- المصدر السابق، ص:192.

2- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:100.

الحسيّة لهذا التصرّف، وبهذا فإنّ الصور تقوم بنقل دور تيماتيكي للآخر المستعمِر على حساب الشخصية المصوّرة.

كما تُطرح الصورة بشكل مُغاير تعبيرا عن صورة المدينة في رواية "مملكة الفراشة":«**كان يوم جديد يرتسم على وجه مدينتي النائمة التي لا تستيقظ باكرًا، وتنام بخوف قبل جميع مدن العالم حتى أكثرها حزنًا وعزلة وبؤسًا**»[1].

- **<u>الممثّل</u>**: المدينة.
- **<u>المسار التصويري</u>**:

المدينة: النائمة، لا تستيقظ باكرا، تنام بخوف.

يشير "غريماس" في أطروحاته إلى أنّ الممثّل قد يكون: إنسانا، حيوانا، شيئا، فكرة إلى غير ذلك، فتجسّد الممثّل المحتوي على صور ممتدّة عبر المسار السردي في صورة المدينة، التي أُسندت إليها صفات الإنسان: الوجه، الكسل، النوم، بخوف، كما وضعها في مقارنة مع دول العالم. فهذا التجسيد مُتعلّق بالحالة النفسية للشخصية، وإنّ كان هذا الوصف التخييلي يشير إلى الفضاء المنعكس على أدوار الشخصيات داخل الرواية.

ب. الدور الموضوعاتي Le rôle thématique:

ويسمّى الدّور الأغراضي أو التيماتيكي، وهو اشتغال الشخصية السردية على موضوع ما تهدف منه تحصيل قيمتها من خلال أدوارها الثقافية أو السياسية وغيرها من الأدوار المسندة داخل الرواية، باعتبار أنّ الشخصية «مجموع صفات الشخص كما تبدو في علاقاته مع النّاس أو أنها مركّب من صفات مختلفة تميِّز الشخص كما تبدو في علاقاته مع النّاس، أو أنّها مركب من صفات مختلفة تميّز الشخص عن غيره خاصة من ناحية التكيّف للمواقف الاجتماعية»[2]، كما يُعدّ وسيلة لتبيان أغراض وأثر الوحدات المنتشرة داخل المتن الحكائي.

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:197.

2- محمد جاسم العبيدي، المدخل إلى علم النفس العام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009، ص:281.

فالأدوار«التيماتيكية أو الموضوعاتية أو الخطابية les rôles thématiques تحديد مجمل صور النّص les figures du texte والوظائف المعجمية التي يقوم بها الفاعل Acteur داخل السياق النّصي أو الخطابي. وهنا يتمّ تحديد كل السيمات أو المعانم أو الوحدات المعجمية والدلالية والسياقية والتي تحيل على الفاعل»[1]، سواء كانت هذه الأدوار: اجتماعية ثقافية، دينية، نفسية، أخلاقية، وغيرها من الأدوار التي تمكّن الفاعل من أدائها وتُصنّف على أنّها أدوار موضوعاتية مخالفة متمّمة للأدوار العاملية التي تُحدّد بالصفة (ذات مساعد، معارض) ودون أن تُحدّد بتفاصيل هذه الأدوار.

ويرتكز الدّور الموضوعاتي أيضا«على مجموعة من القواعد التطبيقية السيميائية كالوقوف على اللكسيمات Lexèmes المعجمية والوحدات الدلالية، والاعتماد على التعاريف القاموسية والحقول الدلالية، والبحث عن المسارات التصويرية والموضوعات المعجمية، والاستعانة بالمقومات السيمية والسياقية، وتبيان الصور المعجمية من خلال رصد مختلف التشاكلات السيميائية، والاحتكام إلى المربع السيميائي»[2]، من أجل استخراج المعاني والدلالات التي تُبنى وفق الاختلاف وتُرصن مكوّناتها عن طريق الربط بين البنية السطحية والبنية العميقة للنّص.

وبهذا فإنّ الدور التيماتيكي مرتبط «بالفاعل ويختلف أينما اختلاف عن دور الشخصية ويختلف كذلك عن الدور العاملي، والذّي يحيلنا منهجيا على البنية العاملية ضمن المستوى السردي التركيبي. بيد أنّ الفاعل يمكن أن يكون فاعلا موضوعاتيا وعاملا للفعل أو الحالة»[3].

ومنه فإنّ «الأدوار التيماتيكية تتحدّد بصفتها أدوارا سوسيو ثقافية، يمكن ربط كل دور تيماتيكي بتشاكل معيّن:

فالدور التيماتيكي: الطبيب، يتحدّد على مستوى التشاكل الاجتماعي المهني»[4]، أي من خلال ربطه بالصور المشابهة لها والمنضوية تحت هذا الحقل.

1- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:136.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص:137.

4- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص:176.

وبهذا فإنّ الفاعل يستحوذ على القيام بالأدوار ضمن المسار السردي والأدوار العاملية والموضوعاتية، كما أنّه نقطة التقاء بين المحورين: السردي والخطابي، ويتوضح ذلك في الجدول الآتي: [1]

الفـــــــاعل (Acteur)	
الدور العاملي	**الدور التيماتيكي**
المستوى السردي/ التركيبي من البنية السطحية (البنيات السردية والبرامج السردية والبرامج السردية)	المستوى الخطابي من البنية السطحية (البنيات الخطابية والمسارات التصويرية والأدوار المعجمية)
تموضع داخل البرنامج السردي.	تلخيص للمسار التصويري المعجمي وتكثيف له في موضوعات دلالية.

– أدوار الفاعل –

تتجسّد الأدوار التيماتيكية وتتعلّق بالفواعل الخطابية والعاملية من أجل أداء وظيفتها ضمن برامج سردية عديدة، ويكون الفاعل هو الرابط بين المستويين، ويمكن رصد أهمّ الأدوار والصور أيضا في رواية "**المخطوطة الشرقية**" في ما يلي:

الممثّلون	الأدوار العاملية	الأدوار الموضوعاتية	الصور
الملياني	فاعل الذات وفاعل معارض	مستشارا ثمّ حاكما متسلّطٌ - ظالمٌ عنيفٌ - ماكرٌ- حقودٌ.	- دموعه الكاذبة بعد تسميمه نوح ص57- تدنيس صورة "ماريوشا" ص70- تلقيح النّاس، سرقة النّساء، الاغتصاب، بتر الأعضاء ص:107- دفن العمّال ص212، 213- قتل بنتيه وزوجته ص 233،234.
الأمير نوح	فاعل الذات	كاتب بيانات جبان- ماكر- تهمه مصلحته دون مصلحة الشعب- عاشقٌ- ماكر.	-كتابة البيانات وإرسالها عبر شاطئ أمادرور ص168- البحث عن رفات عبد الرحمن ص170 - علاقته من الزنجية ص311،330 - حبه لسارة 357، 382- قتل الزنجية 374- الانتهاء من بناء السفينة ص429 -

1– جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ، ص:137.

			ركوب الحوامة من أجل العودة إلى عرشه.
أوسكار	فاعل مساعد	عالم آثار أمريكي ذكي- حكيم- يُحقِّق مصلحته الشخصية عن طريق "الأمير نوح".	- إقناع الأمير نوح بالصراع من أجل السلطان ص182 - العثور على رفات عبد الرحمن ص281.
عبد الرحمن	فاعل مساعد	صاحب المخطوط الشرقي. طيّب- مخلص.	- معارضته على تصرفات المليانى ص60 - حماية المخطوط الشرقي ص201، 215.

يُلخص هذا الجدول بعض الصور المسندة لأهمّ شخصيات الرواية، والمرتبطة بالأدوار العاملية داخل البنية السطحية والمُتعلّقة بالأدوار التيماتيكية داخل المسار الخطابي، فمن العسير إدراجها جميعا لأنّها ممتدة على طوال المسار السردي.

وتتجسّد أيضا في رواية "**أصابع لوليتا**" على الشكل الآتي:

الممثّلون	الأدوار العاملية	الأدوار الموضوعاتية	الصور
لوليتا / نوة	فاعل الذات	عارضة أزياء عازفة بيانو قارئة ممتلئة - مثقّفة جميلة - ذكيّة.	- صورة لوليتا ص26. - لوليتا الفنانة ص27. - أثر اللقاء الأوّل- تميّزها بالذكاء واشتغالها في الموضة ص36.
يونس مارينا / حميد السويرتي	فاعل الذات	شخصية مشهورة كاتب- مثقّف متمرّد- عاشق مُلاحق.	- مشاهد توقيع الكتاب في ألمانيا من ص11 إلى 38. - حبّه للوليتا ص467. - ملاحقته في الفندق ص491.
إيـــڤا	فاعل معارض	امرأة أروبية مُتَرجِمة - جميلة رقيقة - ذات نظرة زرقاء.	- صورة إيـڤا ص17. - محاولة إيـڤا تشويه صورة لوليتا ص41.

المجموعات الإرهابية	فاعل معارض	- مجموعات من آسيا بالضبط من ايران. - مجهولة العدد. - تعمل مع القاعدة المغربية: لاكمي.	- اجتياح الإرهاب ص109 201، 210. - عمل الارهاب ص216 367.

تحتوي الرواية على عدد هائل من الصور المتعلّقة بالشخصيات، فالصور البسيطة المتمثّلة في شكل الشخصيات وهويتها لا تُحقّق أدوارا موضوعاتية بقدر ما تمهّد لحصول الأحداث التي تتشكّل منها تلك الأدوار، وبهذا فإنّ الهدف من تصنيفها في هذا الجدول يكمن في فرز الأدوار عن الصور كي تتضّح الرؤيا، ونعود لنقول أنّ كلّ عناصر التحليل السيميائي -تقريبا- متداخلة بعضها ببعض فإنّ هذه الصفات والأفعال قد ذُكرت في الفصول السابقة بطريقة تخدم العناصر التي حُدّدت وفقها.

يمكن استخراج أهمّ الأدوار المهيمنة المتجسّدة في رواية "**مملكة الفراشة**" من خلال ما يلي:

الممثّلون	الأدوار العاملية	الأدوار الموضوعاتية	الصور
ياما / مارغريت	فاعل الذات	صيدلانية مناضلة قارئة - عازفة عاشقة	- قصتها مع الموسيقى ص12. استعادة الصيدلية من جديد ص116. - حبّها لفاوست ص29.
فادي / فاوست	فاعل الذات	كاتب مسرحيات مثقّف - وحيد متمرّد	- صورة فاوست من خلال ياما ص192. - أثر اتصال فاوست للمرّة الأولى ص301. - حقيقة فاوست 389.
القاتل	فاعل معارض	القتل	- مشهد القتل ص99.
فرقة ديبو جاز	فاعل مساعد	العزف	مكان العزف (المخزن) ص12.
الوالد زبير	فاعل مرسل	النصيحة	- تنبيه ابنته من حرب الأدوية ص51.

من الملاحظ أنّ الأدوار الموضوعاتية تتماشى مع الصور التي أنتجها الخطاب الروائي حيث يُحقّق الدور الموضوعاتي دوره إذا اتصل بالأفضية التي تشكّلت إثرها هذه الصور كالممارسات اليومية: العزف، العمل، القراءة، وغيرها من البنى الجزئية.

ج. التشاكل Isotopie:

التشاكل لغة من: «الشَكْلُ: المِثْلُ، تقول هذا على شكل هذا أي على مِثَاله. وفلان شكْلُ فلان أي مثله في حالاته. ويقال: هذا من شكْل هذا أي من ضَرْبه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أَشبَه. والمُشاكلة: الموافقة، والتَّشاكُل مثله. والشاكلةُ: الناحية والطريقة والجدلية»[1].

أخذ "غريماس" مصطلح "التشاكل" من «الحقل الفيزيائي- الكيميائي، ونقله إلى مجال التحليل الدلالي مانحًا إياه دلالة خاصة، ويعني به تكرار مصانف classémes طوال سلسلة مركبية syntagmatique لِضَمَان انسجام الخطاب– الملفوظ»[2]، لأنّ مضمون الرواية يتدّعم بصور أساسية تحتاج إلى أن يتواتر حضور مكوّناتها العديد من المرات، من أجل التركيز على الموضوع القيمي الأساسي الذّي تسعى لتحديده هذه الجزيئات داخل برنامج سردي معيّن، وكذا إحالة المُتلقي على الصور التي تُسهم في تشكّل المعاني.

كما أنّ "التشاكل" مفهوم سيميائي إجرائي، يُعرّفه "غريماس" على أنّه «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل من قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة كما أنّه عبارة عن محور تركيبي على مدى سلسلة تركيبية من الكلام مؤلفة من كلاسيمات (Classémes) تستطيع ضمان التجانس للخطاب المنطوق»[3]، أي لا يشترط بالضرورة تتطابق الصور من أجل تحديد عنصر التشاكل، فيمكن أن تتشابه من خلال تكرارها الحرفي أو أن تكون جزئيات لمكوّن واحد، أو قد يُستَخلصُ التشابه من خلال تجانس المعاني الموزعة

1– ابن منظور، لسان العرب، مادة شكل،م:3، ص:463.

2– محمد الداهي، سيميائية السّرد، ص:146.

3 –Voir : A.J GREIMAS, J.COURTES, Dictionnaire Raisonné, p197.199.

عبر الملفوظات السردية، وهذا التشاكل يشمل: الأفعال، الصفات، الشخصيات، الأمكنة الأزمنة، الأفكار، وغيرها من محدّدات الخطاب، ويتمّ التشاكل «باختيار صورة متعدّدة المعاني وهو يقترح احتماليا عددا من المسارات التصويرية المنبثقة أثناء التحقيق غير متناقضة، إلى التنظيم التشاكلي المتعدّد للخطاب»[1]، لكن يجمع بينها خيط رفيع يتشاكل ضمنيا مع المحتوى وبهذا تُكمّل عناصر التحليل الخطابي بعضها البعض ولا يمكن أن نضع لهذه العناصر ترتيبا معيّنا؛ ماذا ندرس أولاً: الصور أو الأدوار الموضوعاتية أو التشاكلات؟

إنّ الترتيب المنطقي لعناصر التحليل الخطابي غير مستقّر طالما أنّ المكوّنات السردية في تغيّر تام ، فقد تأتي الصُور مشكلّة للأدوار، أو يتحقّق الدور لتليه الصورة المُعبِّرة عنه وبين هذا وذاك نستخلص التشاكل من كليهما، وكأنّ التشاكل حصيلة تضافر جملة من الصور أو الأدوار الموضوعاتية المتواترة والمتشابهة التي تُشكّل المعنى.

ولا يتحقَّق "التشاكل" إلاّ من خلال «تعدّد الوحدات اللّغوية المختلفة، وفي أنّه لا ينتج إلاّ انطلاقا من "التباين" (Allotopie)[2] – كمفهوم إجرائي معاكس– وإنّ هذان المفهومان – التشاكل والتباين– لا يمكن بمقتضى ذلك فصل أحدهما عن الآخر، لكون وجود أحدهما مرهون بوجود الآخر، وإنّ التشاكل هو الذّي يُحَصَّل به الفهم الموحد للنّص المقروء، وأنّه هو الضامن لانسجام أجزائه –النّص– وارتباط أقواله، ممّا يبعده عن الإبهام الذّي يمكن أن يرتبط ببعض النّصوص التي تحمل قراءات متعدّدة، وأنّه يتولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام»[3]، فمثلا وجود قيمة الخير تقتضي بالضرورة وجود قيمة الشر فالتناقض هو

1– أج غريماس، سيميائيات السرد، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان ط1، 2008، ص:165.

2 - Allotopie : Sur l’axe syntagmatique, récurrence de sémèmes qui s’excluent mutuellement par au moins un de leurs sèmes, soit qu’ils appartiennent à des classes sémantiques incompatibles , soit qu’une disjonction exclusive les oppose au sein d’une même classe.

Le repérage des allotopies joue un rôle important dans le parcours interprétatif.

Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES : Sémiotique Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage, p12.

3– قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:166.

الذّي يُحدّد تكاملا على مستوى البنى العاملية، كما أنّ هذا الاختلاف يشكّل تلقائيا المربّع السيميائي التصديقي -الذّي سيتطرّق له البحث لاحقا- المبني على وجود قيم متناقضة.

ولهذا فإنّ النّص الروائي يحتوي على قيمٍ متناقضة كالصراع الدائم بين العلم والجهل الحرب والسلم أو الحب والكره، وغيرها من القيم المتضادة التي يتواتر تجسيدها داخل الرواية فيصبح الخير أو الشرّ مواضيع قيمية تستند على ملفوظات تدعّم حجتها، وتتبني هذه المواضيع على فواعل تشارك في عملية تشكّل المعنى السردي، وبهذا فإنّ التباين بين القيم يتشاكل على مدار الرواية ليشكّل صورا تستدعي حضور أدوار عاملية، وموضوعاتية وحتى انفعالية .

لقد ركّز غريماس على التشاكل «المعنوي فقط، كما أنّه اقتصر على الحكاية دون غيرها في حين أنّ التشاكل – كما يذهب إلى ذلك مفتاح[1] ومن قبله "راستي" و"جماعة أم" موجود ملاصق لكلّ تركيب لغوي، فعبارة "الأقوال" التي يوظّفها غريماس في تعريفه لم تشمل التقسيم الثنائي (المقال، القول) الذّي أصبح معروفا فيما بعد»[2]، فتعدّدت المفاهيم وتباينت من أجل فهم نسق اشتغال هذه الآلية على النّصوص السّردية. التي تُعنى بالأساس بالتقطيع الدلائلي والموضوعاتي للوحدات النّصية.

يشتغل التشاكل ضمن إطار واسع فقد يكون «على مستوى الجملة، كما قد يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة، كما يكون على مستوى الشكل التعبيري، ويتحقَّق كذلك على المستوى التداولي والمقاصدي. وبالتالي، فالتشاكل يتمّ واقعيا عن طريق تراكم المقومات المعجمية والمقومات السياقية»[3]، وأيّ عنصر في متن الرواية يخضع لهذا المفهوم، لأنّ وظيفة التشاكل تكمن في تحقيق الانسجام والوضوح والسهولة التي لا بد أن تتحقّق في النّص وتتمثّل بصورة جلّية لدى المُتلقي.

1- محمد مفتاح: باحث وناقد مغربي.

2- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، ص: 20 وما بعدها.

3- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، ص:199.

تَقبل آلية "التشاكل" مطاوعة جلّ المعارف والتخصصات التي تسعى لكشف معاني النّصوص، والمتلقي «هو الذّي يستطيع بشكل من الأشكال تحديد تشاكل النّص، وذلك برصد التكرار أو التوارد»[1]، كما «يهدف تحليل التشاكلات الدلالية إلى استيضاح انسجام واتّساق الخطاب. فالتشاكلات الدلالية في الخطاب تحقّق الانسجام والاتساق وتلغي كل إمكانيات الإبهام الدلالي. ويتحقّق الانسجام نتيجة مختلف التشاكلات الدلالية التي تميّز الخطاب والتي يتمّ تحقيقها بفعل التوارد المتكرّر لمجموعة من المقومات السياقية»[2]، فمضمون النّص الروائي خاضع لنظام حيثي بنائي متسلسل ومنسجم؛ حيث تقوم البُنى بتكثيف دلالتها عبر التحامها من جهة وتشابه طرحها الخادم لمضمون البرنامج السردي العام شكلا أو مضمونا.

كما يُحدَّد التشاكل انطلاقا من العنوان باعتباره العتبة الأولى التي نلج إلى النّص من خلالها فهو «تسميةٌ للنّص وتعريفٌ به وكشفٌ له، يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل وتتموقع على الحدّ الفاصل بين النّص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النّص إلى العالم، والعالم إلى النّص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كلٌّ منهما الآخر»[3].

ويمكن تحديد العلاقة التي تجمع العنوان بالذات تشاكليا عبر تحديد مميّزات كليهما وربط العنوان بالملفوظات السردية التي تُماثله.

أما من خلال المتن فيتجلّى التشاكل في تحديد المواضيع الكبرى في الرواية، وبهذا فإنّ التشاكلات ليست عبارة عن قاعدة موحدّة تُطَبَّق على جميع الأشكال السردية بشكل واحد بل إنّها تجلٍّ يبرز كلّ مرّة بشكل مغاير ويرجع هذا إلى الموضوع القيمي من جهة وإلى مهارة الباحث في تحديده من جهة أخرى.

وهذه بعض التشاكلات من رواية "**المخطوطة الشرقية**":

1- المرجع السابق، ص ن.

2- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص:91.

3- خالد حسين حسين، سيمياء العنوان : القوّة والدّلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر نموذجا، مجلة جامعة دمشق قسم اللغة العربية، جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ع: 3-4، م:21، 2005، ص531.

- **التشاكل /العنوان:**

ينقسم العنوان إلى وحدتين معجميتين مترابطتين: [المخطوطة + الشرقية]

المخطوطة: /+كتاب//+قديم//+ مدوّن//+مؤنث//+مفرد/.

الشرقية: /+ الشرق//+البيئة العربية//+ مؤنث//+مفرد/.

هذا العنوان موضوعاتي لأنّ العناوين الموضوعاتية «ترتبط بمضمون الرواية، حيث تسعى لاختصار المضمون ولتحليلها لا بدّ أن نعتمد طريقتين، التحليل الدلالي الفردي، والتحليل التأويلي للنّص»[1]، فهو عنوان مرتبط بمتنه المبني على تواتر مجموعة من البرامج السردية التي تتطوّر في نفس السياق.

ولتحديد التشاكل بين العنوان والشخصيات والمتن لا بد من استذكار لمحة عن مضمون الرواية باختصار، فإنّ المخطوطة الشرقية عبارة عن مدوّن ضخم كتبه "عبد الرحمن" في مرحلة حكم "نوح" و"المليانـي" يصف فيه أحوال البلاد وتاريخها وتراثها، كما يُركّز على نبل "نوح" وجبروت وخبث "المليانـي" إلى أن أمر "الميلانـي" بعد قتله لـ "نوح" باحضار "عبد الرحمن" ومخطوطه، فلم يجدهما واقترح قوانين صارمة خاصة به تُسيّر شؤون البلاد، لكنّه قُتل بعد الانقلاب عليه، ولما كبر "الأمير نوح" ابن "المليانـي" أراد استرجاع حقّه في السلطان من خلال البحث عن مخطوط "عبد الرحمن" وبالاستعانة بأوسكار عالم الآثار ورئيس فرقة الأنتروبولوجيين الأمريكيين، لكشف أسرار دولة نوميدا- أمدوكال آنذاك فكان أن اطّلع على بعض الأبواب وذلك بالتقائه بالشيخ داخل المصفاة القديمة وبعدها اختفى الشيخ والكتاب مجدّدا، فسار "الأمير نوح" مجدّدا بخطوات مدعمة من طرف زملائه الأنتروبولوجيين نحو السلطان من عبر كتابة بيانات جديدة خاصة به يوهم من خلالها سكان حضر موت بأنّه الحاكم المنتظر وبأنّ كلامه نابع من قدرة إلهية.

1- فريد حليمي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995-2000)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2009- 2010م، ص:79.

يُعدّ عنوان "المخطوطة الشرقية" أيقونة شملت زمنين (زمن الملياني وزمن الأمير نوح) ومكانين (نوميدا-أمدوكال وحضر موت)، كما حظي بظهور عدّة أطراف: ذوات، فواعل مرسلة فواعل مساعدة، فواعل معارضة، وهي غاية السرد من أجل تنمية الحبكة الفنيّة.

ومن الملخص المذكور أعلاه يتضح التشاكل لفظيا ومضمونيا؛ إذْ إنّ تشاكلات دلالة العنوان من خلال معناه ولأنّ الرواية بقيت محافظة على موضوعيها القيميين المتعلقين بشخصيتين مختلفتين في الزمن والمكان:

- الملياني (u) أخذ السلطة ← الملياني (n) أخذ السلطة.

  ⇐ الملياني (u) المخطوطة الشرقية (n) قوانينه الظالمة.

- الأمير نوح (u) استرجاع السلطة ← الأمير نوح (n) استرجاع السلطة.

  ⇐ الأمير نوح (u) المخطوطة الشرقية و(n) البيانات المزيفة.

ومن خلال هذا الطرح نستنتج أنّ مسار هاتين الشخصيتين المهيمنتين على أدوار الرواية انتهى بالانفصال عن وسيلتهما الأساسية (المخطوطة الشرقية) واستبدلت غيرها بوسائل أخرى من أجل الوصول إلى الموضوع القيمي (السلطة) فتحقّ الموضوع القيمي باستعمال وسائل بديلة ويبقى عنوان الرواية أيقونة تسير مع أحداث المتن دون أن تُحدَّد معالمها بدّقة ممّا يثير الباحث على استبطان أغوار هذا العنوان المتمثّل في هذا الكتاب، فيتحوّل العنوان بفضل تفاصيله إلى ممثّل اتخذ صيغة مغايرة هي: التشيؤ من أجل صياغة أحداث الرواية وبث أدوار الشخصيات من خلاله.

نستخرج مّما سبق المقومّ السياقي التشاكلي والمُتمثّل في القيمة الفنّية للمخطوطة الشرقية ناهيك عن دورها داخل النّص الروائي، والصراع الذّي دار من أجلها، والذّي يتجسّد في: **التراث/التاريخ.**

- **التشاكل/ المتن:**

تَطرح الرواية صورا عديدة نمطية ومتفرّدة تُغذّي صرحها على مستوى الأحداث والمواضيع فكان أن وُجدت دلالات المخطوطة الشرقية داخل المتن لتحيل على قيمتها ومضامينها ويتجلّى ذلك في هذه الملفوظات السردية:

- **ننتظر جميعا علامة البحر، متى يقذف بهذا التدوين»**[1].
- **تصنيف عبد الرحمن أرّق الصيادين (...) في انتظار الكتاب الذّي يقذف به البحر»**[2].
- **الوريقات التي تلتصق بوجهي من المخطوط المغربي، زادت من قلقي. من تكون أيّها المجنون»**[3].
- **يقول الرواة والمحنكون، والحكماء إنّك كتبت تصنيفاً ضخماً، صوّرت فيه كل الاشتعالات التي مسّت البلاد»**[4].
- **«لم يردّ الشيخ بأية كلمة. ولكنّه ظلّ منهمكاً بفتح المخطوط الكبير: "المخطوط الشرقي"»**[5].

إنّ الوحدات المعجمية الجزئية والمتمثّلة في:

/+التدوين//+الكتاب//+المخطوط المغربي//+التصنيف//+المخطوط الكبير//+المخطوط الشرقي/.

تُشخِّصُ عدّة تشاكلات تدرك وفق مسارات تصويرية مختلفة وموزعة بشكل عشوائي على الرواية، فهي تتميّز: بالتكرار، والتقارب اللّفظي والدلالي، والتي تحيل بالضرورة إلى المخطوطة

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:28.
2- المصدر نفسه، ص ن.
3- المصدر نفسه، ص:30.
4- المصدر نفسه، ص:31.
5- المصدر نفسه، ص:195.

الشرقية باعتبارها الموضوع العام الذّي يستدعي حضور عدّة أدوار قد تُكلَّل بالاتصال أو بالانفصال.

كما تُستَنْبَط مختلف التشاكلات من رواية "**أصابع لوليتا**" على الشكل الآتي:

- **<u>التشاكل /العنوان:</u>**

أصابع:/+اليد//+الإنسان//+الحواس//+الرشاقة//+العزف//+القراءة//+الانتحار/ /+مؤنث/ /+جمع/.

لوليتا:/+اسم أجنبي//+امرأة عربية//+جميلة//+رشيقة//+عازفة//قارئة//+عارضة أزياء/ /+مؤنث//+مفرد/.

ويمكن أن نلاحظ بناء على هذه المقوّمات أنّ صفات الوحدتين المعجميتين تشتركان وتختلفان أيضا حيث تتطابق صورة الأصابع مع صورة الجسم والصفة والدور مثل: الرشاقة العزف، القراءة، والتأنيث.

فلا يتحدّد دور الأصابع إلاّ من خلال إسناده إلى القائم بالفعل وهو شخصية "لوليتا" وبالرغم من أنّ الأصابع أسندت أيضا في صور معيّنة إلى شخصية "يونس مارينا" إلاّ أنّ البرامج المهيمنة تتمحور حول "لوليتا" كما أنّ العنوان موضوعاتي لأنّه يُحيل مباشرة إلى الموضوع القيمي المُتَحَقّق عبر التحام الجزء (الأصابع) بالكلّ (الجسد)، فتحيل إلى المجاز المرسل الذّي يرمي إلى علاقة الكليّة، لأنّه أشار إلى الجزء وقصد به الصورة الكلّية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تناولت الأصابع أدواراً تيماتيكية عديدة سيتمّ تحديد بعضها في علاقة التشاكل مع المتن.

فالعنوان يوحي للمُتلقي بذكره لاسم الشخصية في حين أنّ المضمون العام للرواية يُركّز على تكوّنها، أمّا المقوّم التشاكلي السياقي المُحدّد في طيات العنوان فيكمن في: **المهارة والانتحار**.

فهما قيمتان متباينتان ومتناقضتان لتمركزهما داخل شخصية واحدة، ولارتباطهما بوحدة "الأصابع"، لكنّهما متماثلتان إذا اطلعنا على المسار السردي والخطابي والانفعالي للشخصية التي جعلها تُؤْثر الانتحار على أن تؤذي "يونس مرينا": أقرب شخص إليها.

كما أنّ الكلمة الأولى من العنوان جاءت على صيغة "الجمع" فهي تدّل على دور "لوليتا" و "يونس مارينا" -إذْ نَلِف مقاطعا سردية عديدة تخص أصابع "يونس مارينا"- وتشمل الأصابع المضمرة أيضا «ذلك أنّها في الحقيقة ليست أصابع لوليتا وحدها، بل هي أصابع الضحايا والمطاردين بسبب مواقفهم أو أفكارهم أو رفضهم للاستغلال أو مقاومتهم لاغتصاب الذات والكلمة والسلطة. وهي أيضاً أصابع الذّين وجدوا أنفسهم في مواخير المجتمعات بسبب القهر والكبت والملاحقة والفقر»[1].

أما عمليتي الاتصال والانفصال فقد تجلّتا في ربط العنوان بالمواضيع السرديّة المُحقّقة سواء أكان دور الأصابع حقيقياً أو مجازياً، فرديا أو جماعيا، ظاهرا أو مضمرا، أي أنّ النّص السردي غني بتشاكلات متنوعة تضمّنت وحدة الأصابع وعلاقتها بشخصيات المتن السردي.

وعلى هذا الأساس يحدث تلاحم جميع المكوّنات السردية إذا تجانس العنوان مع الموضوع القيمي مع الشخصيات المُشكلّة لأحداث الرواية.

- **التشاكل/ المتن:**

يتّخذ التشاكل عدّة صيغ لكونه يُنظّم سيرورة البنى داخل مسار الحكي، فللباحث حرية خلق تشاكلات متنوعة طالما أنّ تحقيقها ممكن بشكل صحيح، ولأنّها تُحقّق انسجاما بين الوحدات الدلالية.

يقول "يونس مارينا":«**غريب كلّ ما فيك يؤكّد لي أنّنا التقينا في مكان ما ضاعت منّي تفاصيله، وفي زمن ما لم أعد قادرًا على لمسه. نظراتك؟ وجهك؟ حركاتك؟ كلماتك؟ أسئلتك؟ طريقتك في الحديث، طفولتك التي تتراقص في عينيك؟ لا أعرف.**

1- أحمد حمد النعيمي، سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج، مداخلة ضمن الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب جامعة ورقلة 2013، تاريخ النشر: 12 ماي 2014، تاريخ الاطلاع: 04 فيفري 2019، موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة: manifest.univ-ouargla.dz

لم أفهم. كيف أشكّلك وأنا لم أرك أبدًا»[1].

يستند هذا الملفوظ السردي إلى جملة من الوحدات المعجمية المكوّنة لتشاكل لفظي هي:

/+**نظراتك**//+**وجهك**//+**حركاتك**//+**كلماتك**//+**أسئلتك**//+**طريقتك**//+ **طفولتك**//+**عينيك**/.

فهي كلمات متشابهة في الوزن وتشاكلتْ صوتيا؛ حيث جاءت على صيغة صرفية واحدة وهي عبارة عن سيميمات - وحدات صغرى- قامت بتحديد صفات شخصية "لوليتا" التي جعلتْ "يونس مارينا" ينجذب إليها.

فكان هذا التشاكل على مستوى الشكل والدلالة معاً، فالتحام هذه الوحدات جعل المسار السردي يستند إلى برامج استعمالية مثل: اللقاء، حضور عرض الأزياء،

كما يحضر نوع آخر من التشاكل وهو تشاكل على مستوى أسماء الشخصيات لأنّ بعض الشخصيات حظيت بعناية خاصّة، حيث تم منحها اسماً أو اسمين أو أكثر، كما تتداخل تشاكلات الأسماء مع تشاكلات صفات الشخصيات في تحديد صورتها الكلّية ويتجلّى مثال ذلك في ما يلي:

– «**من كانت لوليتا؟ نوّة؟ رذاذ؟ لالو؟ La louve؟ لالّهم؟ طفلة؟ ملاكًا؟ شيطانًا؟ عاقلة؟ مجنونة؟ عشّاقة ملّالة؟ ضائعة وهبلاء؟ هي ذلك كلّه مجتمعًا**»[2].

– «**افتح الباب يا سلطان حميد سويرتي ... افتح يا حميد زازو ... افتح يا يونس مارينا...**»[3].

إنّ الوحدات المعجمية المُحدّدة لشخصية "لوليتا" ترادف اسمها الحقيقي[+نوّة]، وأسماء دلعها [+لالو+la louve +لالّهم]، وصفاتها [+طفلة +ملاكا+شيطانا+عاقلة+مجنونة...]، كما أنّ الوحدات المحدّدة لشخصية "يونس مارينا" والمتمثّلة في: [+حميد سويرتي +حميد زازو+

1– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:32.

2– المصدر نفسه، ص:406.

3– المصدر نفسه، ص:491.

+يونس مارينا] تفتح انسجاما مُغايرا لا يتعدّى اشتغاله اسم الشخصية وتمحوراتها: اسمها الحقيقي، اسمها المُتعارف عليه، واسمها المستعار.

وبهذا فإنّ التشاكل الاسمي يشتغل أيضا عبر تحديد صفة الشخصية، ويُستنبط التعدّد الاسمي للشخصية بالنظر إلى الأحداث المسطّرة لدورها، فتُحتمّ طبيعة السّرد تلوينا على مستوى شكل وصفة ودور الشخصية التي تبقى مرتبطة بالمعنى العام للنّص.

ويكمن التشاكل أيضا في رواية "**مملكة الفراشة**" في العلاقة القائمة بين العنوان والمتن والدلالات المعجمية السياقية المُحدّدة لدور الشخصيات ومسارها السردي.

- **التشاكل /العنوان:**

مملكة:/+عالم افتراضي//+خاص//+مؤنث//+مفرد/.

الفراشة:/+التحرّر//+الجمال//+مؤنث//+مفرد///+الخفة//+الهشاشة//+الطيش/.

يتفرّد هذا العنوان عن العنوانين السابقين بخاصية اللاتعيين أي أنّه لا يحيل القارئ على شيء معلوم أو قصة أو مكان ما، فيطرح المتلقي عدّة أسئلة: أيُّ مملكة يقصد الروائي؟ وكيف تتفرّد فراشة ما بمملكة؟ وإن كانت الوحدة المعجمية مجازية، فما هي طبيعة العلاقة بين هذا الفضاء -المملكة- وشخصيات الرواية؟

تنبجس عن دلالة العنوان دلالات أخرى تتجسّد في ما يلي:

– «**المملكة الزرقاء التي تُسمّى الفايسبوك**»[1].

– «**شيء أكبر منّي يدفعني نحوه ونحو هذه الزرقة التي جعل منها مارك زوكيربيرغ سكنًا لكلّ العابرين بلا زاد ولا خوف**»[2].

– «**مملكة الفراشة، قدري الصعب أيّها الغالي. يبدو أنّ الشيطان كان أقوى منك ومنّي**»[3].

– «**توقظني كلماته المرتعشة كموجات هاربة في مساحة زرقاء تشبه بحرًا بلا حدود**»[4].

1– واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:20.

2– المصدر نفسه، ص:36.

3– المصدر نفسه، ص:37.

4– المصدر نفسه، ص:44.

– «فجأة تقفز أمام نظري المتعب والمرهق من نوم أصبح يستعصي عليّ مذ جمعتنا متعة المساحات الزرقاء، فراشات ملوّنة بآلاف التدرّجات»[1].

– «جنّتنا أو مملكة الفراشة الهشّة»[2].

– «أنا أيضا أشتهي أن أبكي طويلا... في مملكة الفراشة»[3].

يُشير عنوان رواية "مملكة الفراشة" إلى تشاكلات موزّعة على مستوى المتن الروائي بعدّة أشكال، فقد تضمّنت الملفوظات السردية عدّة وحدات معجمية: لفظية، دلالية، وصوتية تتشاكل في ما بينها لتُقدِّم أدوار الشخصيات داخل فضاء -مُتكرّر غالبا- افتراضي، فقد استعملت الذوات الفاعلة وحدات مغايرة للفضاء الذّي أُشير إليه من خلال عتبة العنوان، فمثّلت "مملكة الفراشة": **/+المملكة الزرقاء//+الفايسبوك//+الزرقة//+السكن//+مملكة الفراشة//مملكة مارك زوكربيرغ الزرقاء//+مملكتي//+مساحة زرقاء//+مملكة الفراشة الهشّة/.**

هذه التشاكلات ليست جزءًا من كلّ وإنّما هي مرادفات لشكل ومعنى عنوان الرواية أمّا بالنسبة للشكل فيتمثّل في الكتابة الحرفية للعنوان أي تكراره لفظاً ومعنى، فيكون التطابق كليّاً مثل /+مملكة الفراشة/، أو قد يكون التشاكل جزءًا من كل؛ حيث تُسْتَبْدَلُ كلمات العنوان بدلالات تُحيل عليه مثل:/+المساحة الزرقاء/، أو تُضاف إليه دلالات أخرى مثل:/+مملكة الفراشة الهشّة/، وهكذا.

إنّ هذه الوحدات المعجمية المرتبطة بعتبة العنوان ومضمون المسار السردي تدّل على الفضاء الذّي يحتوي أفعال الشخصيات إذْ «يُعتبر المكان في الرواية مقوماً فنياً لا بديل عنه لأنّه الفضاء الجغرافي الذّي تدور فيه الأحداث، فيكون المكان هدف وموضوع الرواية»[4] ونظراً لأهميته ودوره كفاعل مسيّر لحركة السرد فإنّ أولى تجلياته تتجسّد على عتبة العنوان الدال عليه.

1- المصدر السابق، ص:47.

2- المصدر نفسه، ص:86.

3- المصدر نفسه، ص:96.

4- ينظر: فريد حليمي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995-2000)، ص:64.

يتّخذ هذا المكان الافتراضي -الفايسبوك- عدّة أشكال فهو يرتبط: باللّون، بمؤسسه، بالاحتواء، وبالحالة النفسية للذوات الفاعلة، وتلك الكلاسيمات التي حدّدها "غريماس" والدالة عليه -المذكورة أعلاه- تُؤكد تشاكل العنوان مع النّص.

- **التشاكل/ المتن:**

تحتوي رواية "مملكة الفراشة" على عدد هائل من التشاكلات التي يتمّ بفضلهاّ تحديد المتواليات السّردية المشكلة لمختلف الأدوار العاملية والموضوعاتية، فعند تتبّع تسلسل الأحداث نجد أنّه بإمكاننا استخراج عدّة أنواع من التشاكلات، مثل: تشاكل الفن (عبر وصف دور "ياما" في فرقة ديبو جاز وذكر مختلف الآلات الموسيقية المستعملة، وكذا طريقة ودور كل عضو من الفرقة)، تشاكل المواجهة (يتمّ من خلال استخراج أدوار "ياما" من أجل فتح الصيدلية من جديد وتوفير الأدوية لمرضى المدينة)، تشاكل القراءة (وهذا بعد تحديد الذوات القارئة كفيرجي وياما وذكر تموقع فعل القراءة من خلال المؤلفات المقروءة)، تشاكل العنف (كرصد صور:احتراق السجن والمستشفى، التجارة بالأعضاء، مقتل صديق رايان، ومختلف آثار الحرب الأهلية).

وكنموذج تطبيقي لتشاكل موضوع مطروح في رواية "مملكة الفراشة" اختار التحليل في هذه الجزئية المعبّرة عن "تشاكل الضرب"، تقول "ياما":«**تدربتُ وقتها على ضربة الساموراي. رأيت السكّينة الحادّة وهي تنغرس في جسد فاوست، على مرّتين متتاليتين. الأولى للقلب مباشرة. تقطع الأغشية كلّها حتى الصلب منها، ولن تترك له فرصة العيش، لأنّ السكّينة الحادّة تخرج من الجهة الخلفيّة للظهر. رأيته ينحني من شدّة الألم، لحظتها بالضبط جاءت ضربة الساموراي الثانية، هذه المرّة في البطن. لم تكن عموديّة، ولكّنها انحرافيّة قليلاً لتخترق المعدة، وتمزّق عرضيًّا كلّ ما يحيط بها**»[1].

تُستخرج أشكال التشاكل من هذا الملفوظ السّردي بالطريقة الآتية:

▪التشاكل اللفظي:/+ضربة الساموراي//+السكّينة الحادّة//+السكّينة الحادّة/

/+ضربة الساموراي/.

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:378.

← وهو تشاكل يُشترط فيه تكرار الوحدات المعجميةُ، فيتحقّق بشكل تامٍ على مستوى الشكل والمعنى، والغرض منه -في هذا الملفوظ- التأكيد على الفعل وأداته.

- التشاكل الصوتي: /+تدربتُ//+رأيتُ/، /+عمودية//+انحرافية/.

هي تشاكلات ايقاعية تضيف جرسا صوتيا إلى المقطوعة الصوتي وتُحدّد أفعال الشخصيات الممتالية أو أوصاف وضعيات ما.

- تشاكل الجسم:/+الجسد//+القلب//+القلب//+الأغشية//+الظهر//+البطن//+المعدة/.

حُدّدت هذه الأجزاء دون غيرها لأنّها مركز الممارسة -الضرب- وهي التحقيق الحرفي لفعل الضرب وفق قوانين اللّعبة.

بالرغم من أنّ مشهد الضرب متخيّل إلاّ أنّ هذا الملفوظ السّردي يحمل عدّة تشاكلات متداخلة شكلا ومضموناً من أجل تحديد الصورة الكلّية لهذا المشهد، فجاء هذا متخيّلاً عنيفاً ليُعبّر عن انهزام الذات "ياما" وانفصالها عن موضوع قيمتها الذّي سعت إلى بلوغه عبر تقديم سلسلة من المتواليات السّردية، فرسمت مشهدا حركيا -لم يتعدّ حدود ذهنها- تعوضا لخسارتها فكان أن تجانست حركات رياضة الساموراي مع أجزاء جسد "فاوست" وأداة الضرب، ونتج عن ذلك تشاكل الصور الكبرى التي تحمل في طياتها بنى معجمية منسجمة حيثياً.

فيمكن أن نستنتج بأنّ التشاكل قد ينمي الأحداث ويساهم في تحقيق موضوع القيمة كما أنّه قد يكون تعويضا لما بعد الموضوع القيمي؛ أي لا بد من وجود التشاكل اللّفظي أو الدلالي من أجل استمرار وتيرة السّرد واستغلاله في برامج سردية استعمالية تعوض غياب البرامج القاعدية.

نستنتج ممّا سبق أنّ التشاكل يشتغل ابتداءً بالعنوان ومروراً إلى المتن الروائي ويُستخرج من الجملة والخطاب والدلالة وعبر رصد المكوّنات المعجمية والسياقية، كما قد يكون ظاهرا أو مضمرا، وينبعث من خلال الصور البسيطة (المشاهد البسيطة) أو الصور المركّبة (المشاهد التي تحتوي على أحداث تحيل على أدوار الشخصيات)، وتسعى التشاكلات الصغرى إلى الوصل إلى التشاكل العام المرتبط بالموضوع الكلّي، وعبر التشاكل تُحدَّد التناقضات التي منها

يُرسَم المربّع السيميائي الذّي يُحيل على شبكة القيم المتعاكسة ويُحدِّد دورها في تجسيد المعنى العام للملفوظ السردي التي وُجدت فيه هذه المعاني المتناقضة.

كما تتعالق مجموعة من التشاكلات بأدوار شخصيات المتن السّردي، وداخل كلّ تشاكل توجد بنى صغرى تنسجم فيما بينها، لتحقِّق الانسجام الكلي مع التشاكلات الكبرى التي تتحدَّد من خلال مواضيع الروايات؛ حيث تتكوّن عبر تجاوز التشاكل اللّفظي إلى رصد ممثالة معنى لمعنى آخر وفي ظلّ تعدّد أنماط التشاكلات تُحدَّد العلاقة بين الذوات وبين أركان السّرد.

وبهذا فإنّ آليات التحليل السيميائي التي أقّرها "غريماس" ورواد مدرسة باريس السيميائية مرتبطة كثيرا بعضها ببعض لحدّ الوصول إلى التداخل المنهجي الذّي يُحتِّم انسجام الآليات السيميائية بعضها ببعض من أجل تحقيق موضوع قيمي حدّده البرنامج السردي مسبقا وهذا ما سنلحظه في العناصر اللاحقة.

2- المربّع السيميائي Le carré sémiotique[1]:

يُبنى التحليل السيميائي للنّصوص من خلال تحديد العناصر المكوّنة للمعنى والتي تَعْبُر من البنية السّطحية إلى البنية العميقة أو العكس، فتراعي السيميائية السردية وجود وتحقّق «المستويين (البنيتين) معا، ومعاينة العلاقة القائمة بينهما، إذْ أنّه يستحيل البحث في أحد المجالين دون الآخر، لكونهما يشكلان وجهين لعملة واحدة، هي الخطاب كيفما كان جنسه. إضافة إلى هذا فإنّ البنية العميقة تستدعي البنية السطحية وتستحضرها»[2] لأنّ «جذور الدلالة لا تمرّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية

1 -Le carré sémiotique se présente comme la réunion des deux types d'oppositions binaires en un seul système, qui gère à la fois la présence simultanée de traits contraire, et la présence, et l'absence de chacun de ces deux traits. Comme l'"absence" a, comme on l'a montré, une valeur générique, on peut dire que le carré sémiotique, en somme, intéresse à la fois l'organisation interne de la catégorie, et délimitation de ses frontières.

Jacques FONTAILLE : Sémiotique Du Discours, Presses Universitaires De Limoges, 1998, p54.

2- قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:32.

المنتجة للخطاب المفصل إلى الملفوظات»[1]، ويُعتبر المربّع السيميائي من بين تجليّات البنيّة العميقة لأنّه يشتغل وفقا للمعطيات العميقة التي تَحول بين بناء الشخصية وبين المتن العام حيث تتمكّن هذه البُنى من استبطان الأنوية المهيمنة على تشكّل المعاني والبنية على تمظهر التناقضات ضمن ملفوظ سردي ما.

يُعرف "غريماس" المربّع السيميائي على أنّه «التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأيّة مقولة دلالية»[2]. والذّي يستوجب حدوث عدّة علاقات مبنية على اختلافات دلالية «ويعتبر المربّع من أكثر المفاهيم عنده غموضا وتعقيدا واستعصاء على الضبط والتحديد الدقيق. فحتى الذين صاحبوه وألفوا مصطلحيته نادرا ما يتفقون على فهم واحد أو على قيمته التحليلية»[3].

يُعدّ المربع السيميائي«نموذجا شكليا تكمن وظيفته في استقراء المعنى وتحوّله من طور إلى طور، بمعزل عن العالم الخارجي، وتجسيده (المربع) ضمن ذلك لشكل المعنى الذّي يُبْني عليه النّص في جمله، وقدرته بمقتضى ذلك على ضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النّص وبالتالي وصف الدورة الدلالية له (النّص) ضمن اكتشافه لبنية الدلالة العميقة المؤسِّسة للنّص والمتحكمة في بنيته السطحية»[4].

يتجسّد المربّع السيميائي في «قاعدة منطقية دلالية يختزل كلّ التمظهرات السطحية للنّص، ويتضمن كلّ الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيبا ومعجما»[5]، ويعني هذا أنّه «بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي»[6]، وبهذا فهو يسعى لتشكيل المعنى وتبيانه من خلال استخراج الفروقات والعوالم المتضادة المتمثِّلة في الوحدات الدقيقة التي تُشكّل علاقات: متناقضة ومتضادة ومتقابلة وأخرى متضمنة، وهذا حسب ما يُقّره شكل المربع وفحواه.

1- ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص:31.

2- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 23.

3- سعيد بنكراد، سيميائيات النّص، مراتب المعنى، دار الأمان-الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف، بيروت- لبنان، ط1، 2018، ص:100.

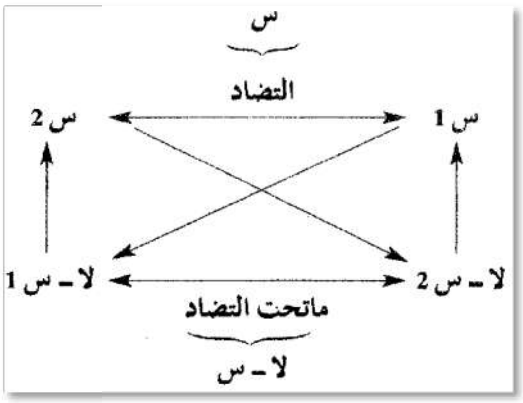
4- قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، ص:148.

5- المرجع نفسه، ص:231.

6- المرجع نفسه، ص ن.

كما تتجسّد هذه البنى بطرق مختلفة كاشتمالها على الأخلاق (الصدق≠ الكذب)، وفي ظواهر كونية (الليل≠ النهار)، عبر دلالات لونية (الأبيض≠ الأسود) وغيرها من التناقضات التي تتحيّز على ركن من اشتغال النّص على البنية العميقة فيكون تفسيرها ظاهرا أين تكون المعطيات مُتجلّية أو يكون مضمرا إذا استند على معطيات مجازية تُحيل المُتلقي على الاشتغال وراء تلك الوحدات، وبهذا فإنَّ «هذه البنية الدلالية البسيطة القابلة للانفجار في أية لحظة في عناصر مشخَّصة، تحتوي في داخلها، أي في مستواها المحايث وقبل تحقُّقها داخل سياق محدَّد، على قدرة توليد سلسلة من العلاقات الداخلية، فإنّها تمتلك القدرة على جعل المعنى قادرا على التدليل»[1].

يتكوّن المربَّع السيميائي من مجموعة من العلاقات تتمثّل في: التضاد، شبه التضاد التضمين، والتناقض، ومن يتمعن فيه وفي «أبعاده الهندسية والمنطقية والدلالية، فيلاحظ بدون أدنى شك أنّه ثنائي العلاقات، بمعنى أنّه يتمثل منطق العالم وفلسفة الأشياء؛ لأنّ العالم مبني على الثنائيات الزوجية والتصنيفات الثنائية»[2] ، ويُمثَّل المربع السيميائي على الشكل الآتي: [3]



فالمربع السيميائي «نظام منطقي ودلالي تصنيفي يُحدِّد قيم المعنى، وهو كذلك، بشكل من الأشكال، نظام تركيبي»[4]، وبهذا نعود لنقول أنّ مكوّنات البحث السيميائي محتواة بعضها في بعض حيث تستغل العلاقات المسيرة لنظام المربّع التصديقي الوحدات المكوّنة للمستوى

1- ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:34.

2- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص:232.

3- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص:148.

4- المرجع نفسه، ص:233.

السطحي ومن أهمّها: الصور المعجمية والدلالية، الصور الخطابية والأدوار العاملية والموضوعية، وغيرها من الميكانيزمات المذكورة سابقا.

يهدف المربّع السيميائي إلى «تقديم صورة العالم ضمن شبكات دلالية إيديولوجية قائمة على التعارض والاختلاف، وتحدّد إيديولوجيا النّص من الداخل النّصي لا من خارجه، وذلك عبر استخلاص التشاكلات الممكنة»[1]، وبهذا تُصاغ الملفوظات السردية في شكل وحدات تركيبية، تُنظَّم بنيات النّص السطحية والعميقة من أجل تبيان دلالاتها.

يُظهر المربّع السيميائي العميق مجموعة من العلاقات المنطقية المتمثلة في :التضاد التناقض، التضمّن، وشبه التضاد، وعمليات الاتصال والانفصال؛ أيّ أنّ علاقات المربع التصديقي لا تخلو من التحوّلات من وإلى الموضوع القيمي مثلها مثل التحوّلات التي تحكم سير البنى الأخرى المكوّنة للنّص السّردي.

كما أنّ هذه العلاقات تساهم في بناء المعنى والتي ترنو إلى الوصول نحو الشخصية؛ أي أنّ القيم المتضادة تتشكّل من وضعية الشخصيات وأدوارها، سواء كانت ذوات: فاعلة، مساعدة، أو معارضة.

يُعتبر التناقض الشرط الأساسي لتحقّق العلاقات بين الحدود داخل المربّع السيميائي فإذا كان «الحدّ الواحد فارغ، وكان الخير مفصولا عن الشرّ فلا يمكن أن يحيل على مضمون ولا يمكن أن يكون غطاء لسلوك إنساني، فنحن نتعرف على الخير بإسقاط عوالم ليس الشر منها»[2]، وإنّما كحدّ مناقض لقيمة الخير يتجلّى من خلال عوالمه الخاصة.

وبعد تحديد القيم المتناقضة في ملفوظ سردي ما تأتي عملية الإسقاط أين تُضمّ هذه الثنائيات المتناقضة إلى السياق العام الذّي انبنت عليه القطعة السردية، حيث يتمّ «تحويل

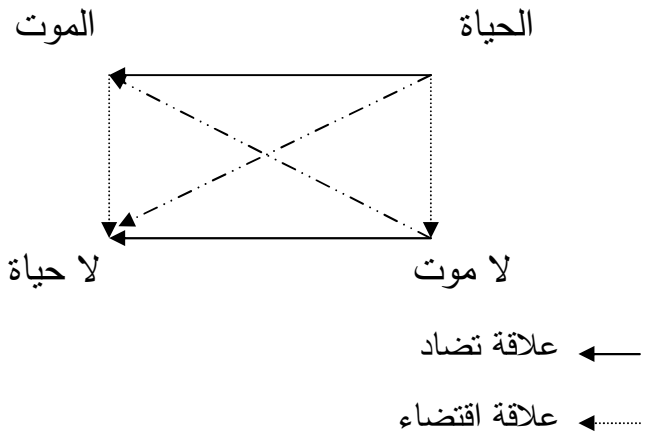
1- المرجع السابق، ص:256.

2- ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النّص، ص:103.

العمليات إلى فعل تركيبي يستدعي دخول ذات الخطاب كشرط ضروري لتحريك المربّع السيميائي. ويطلق كريماص على هذه العملية: التسريد (narrativisation)»[1].

حيثُ يتمّ ربط المعنى الجزئي للثنائيات بالمعنى العام للملفوظ السرديّ مع مراعاة تحديد العلاقات التي تحكم تكوّن المربّع الدلائلي أو التصديقي لأنّ «التسريد معناه تحويل المُجرّد إلى محسوس، وبعبارة أخرى منح البعد الدلالي العام وجها تصويريا قابلا للإدراك من خلال التجلّي النّصي، وهكذا نكون أمام سلسلة من الحالات والتحوّلات (والبعد السردي ليس شيئا آخر سوى تتابع حالات وتحولات): من النفي إلى الإثبات أو من الإثبات إلى النفي»[2]؛ أي أنّ المربّع السيميائي يقوم بعملية تفكيك لمضمرات الخطاب التي اختزلها سابقا في شكل معيّن وُضعت عليه وحدات متضادة ومتناقضة استلزمت ظهور علاقات مقابلة لها، وهو بنية متكاملة تشمل مكوّنات الخطاب الروائي التي اتخذت من هذه العلاقات رموزا تستدعي تفسيرا سيميائيا إذا ما قوبل بحدود المربّع التصديقي.

تظهر ثنائيتي: الحياة/الموت في رواية "**المخطوطة الشرقية**" في قول"الأمير نوح":«**كانت رياح الليلة السابعة بعد الألف تدق على الأبواب مثل الموت**»[3]، ويقول أيضا: «**أشعر بالموت يقترب بخطا حثيثة منّي**»[4].



1- سعيد بنكراد، شخصيات النّص السردي، ص:72.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:36.

4- المصدر نفسه، ص:47.

ـ..◄ علاقة تناقض

بالرغم من أنّ الملفوظين السرديين لا يصرّحان بذكر "الحياة" إلاّ أنّ تحقّقها متجلٍّ لأنّ الذات الفاعلة والمتمثّلة في شخصية "الأمير نوح" تحاول أن تتمسّك بالحياة من أجل تحقيق موضوعها القيمي وهو استرجاع السلطة، فالصراع بين المتناقضات ضروري من ناحية بروز أطراف مساعدة وأخرى معارضة، وكذا مواضيع ايجابية وأخرى سلبية وإلاّ لَمَا تحقّق السرد بمكوّناته الخاضعة للدراسة السيميائية.

ذ1 (n) الموت = ذ1 (u) O

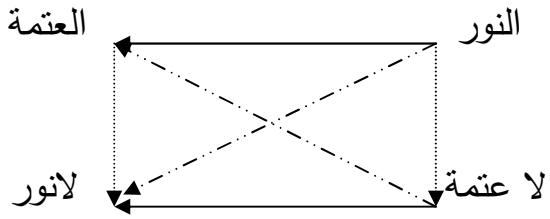
← ذ1 (u) الموت و(n) الحياة

⇐ ذ1 (n) O: استرجاع السلطة.

برزت ثنائيات متباينة على مستوى متن رواية "**أصابع لوليتا**" واشتغلت على المواضيع الكبرى الحاسمة (مثل: القتل، الانتحار، والاغتصاب)، والمواضيع الصغرى المساعدة (مثل: الأزياء، العزف، والرسم)، يقول الراوي:«**اقترب من اللوحة. تفحّص طويلاً تفاصيل وجه المرأة الجالسة، ملامس أصابعها الناعمة التي كانت اليسرى ينام عليها الخدّ الأيسر، بينما أنامل اليد اليمنى تتحسّس جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال المكان والضوء الهارب من الفجوات، ومن الشمعة الزيتيّة التي لا تظهر إلاّ ذبالتها المشتعلة التي كانت تضيء بعض زوايا المكان بصعوبة. مع أنّ الضوء المسلّط على جسد المرأة كان يأتي من مصدر آخر. موقع الشمعة يضيء المكان الخفي من الوجه والصدر وليس الظاهر. لكن ليس ذلك كان مهمًّا في اللوحة. ربّما رائحتها التي بها شيء من طعم التيه**»[1].

تتشكّل تفاصيل اللّوحة بصعوبة لأنّ الضوء المنبعث منها رُكّزَ على زاوية واحدة، وبقيت التفاصيل تتيه في ظلام مضمر، فحضور الضوء لفظياً يستدعي وجود الظلام، وعلى هذا الأساس تتشكّل ثنائية : العتمة / النور.

1– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:145.



يبدو أنّ تسمية الذبابة تعود إلى آخر ما كتبه "يونس مارينا" في رواية "ذئاب العقيد" أي أنّ حياته أصبحت رديفة متخيّله الأدبي، ناهيك عن التساؤلات الأخرى المتعلّقة بهوية الذبابة على أرض الواقع؟ لماذا كانت الذبابة ولم تكن حشرة أخرى أو كائنا آخر؟ لماذا اختار "يونس تسمية الذبابة بالذات على غرار المكوّنات الأخرى التي تزخر بها رواياته، اللّوحة مزيج من العتمة والنور وتُصوّر امرأة تحمل جمجمة بيدها، هل الذبابة هي المرأة أو اللوحة ككلّ؟

اللّوحة مزيج بين الحق والباطل ، بين الذاكرة والحاضر، بين الواقع والمتخيّل، وكلّ هذه الثنائيات اخْتصرت في النور/العتمة، أي أنّ لها حضور ملموس داخل اللوحة وحضور متخيّل لدى ذاكرة "يونس مارينا"، كما أنّ الرواية تروي جزء مهمّا من تاريخ الجزائر وفرنسا معًا في فترة ما بعد الاستقلال، هذه الفترة التي اتسّمت بالدموية والظلام ما جعل اللّوحة تتربّع على مساحة من العتمة، أمّا النور المتبقي فهو بعض المظاهر الحياتية التي يسعد الإنسان بمرافقته لها كممارسة الفن بأنواعه وكشف المشاعر الصادقة تجاه من يحب.

إنّ فعل تعليق اللّوحة/ الصدفة لم يكن فعلاً عاديا بل هو اختزال لحالة نفسية مرّ بها يونس المواطن العادي في بيته ويونس الروائي داخل روايته ذئاب العقيد، كما أنّها تتكفئ على وحدة التناسق والمزاوجة بين أربعة مكوّنات أساسية هي: النور/ العتمة/ المرأة/ الجمجمة.

النور← الذاكرة/ الأمّ/ الوطن/ الحبّ.

العتمة ← الظلم/ الهجرة/ القتل/ الحرب.

المرأة ← الحياة.

الجمجمة ← الإرهاب.

وإنّ عبث المرأة بالجمجمة داخل اللوحة لهو تصوير لموقف "لوليتا" الحائرة ، فهي تقف في المنتصف بين العتمة والنور، بين تنفيذ أوامر الخلايا الإرهابية أو تحرير "يونس مارينا".

تتّضح فاعلية المربّع السيميائي من حيث أنّه «لا يسمح فقط برصد التّنظيم العامّ لعالم دلاليّ أدنى(المربّع التّقسيميّ)، بل أيضا لتداخل العلاقات مابين عناصر دلاليّة تمّت محاصرتها أثناء تحليل في مستوى التّركيب السّرديّ السّطحيّ. هكذا استخدم "غريماس" المربّع من أجل تقديم تداخل العلاقات مابين الحالات السّردية»[1].

وبهذا فإنّ غاية المربّع السيميائي استخراج وحدتين معجميتين مُختزلتين في كلمات متناقضة تُشير إلى صور كبرى تقتضي حدوث تضاد تام بين (الحياة/الموت) تنبجس منه علاقات الحدود الأخرى -كما هي مُبيّنة في شكل المربّع السيميائي أعلاه- تتضمّن مقولات سردية تؤكد على أهميّة هذا التضاد في تفعيل حركة الذوات وانصهار أدوارها داخل السّرد الروائي.

3-الدور الانفعالي Le rôle pathémique :

يُمثّل الدّور الانفعالي الجانب النفسي للشخصية والذّي يدفعها إلى القيام بفعل الفعل فتتدخّل المشاعر والأحاسيس لتحديده؛ إذْ يتفاعل الإنسان مع واقعه جسدا وحساً ولأنّ سير الكون ككلّ محكوم بمجموعة من الأنظمة تتشابه تلك الأجزاء المسيّرة للكون مع حيثيات النظام العاطفي من جهة الانسجام والتفاعل خاصة وأنّ العالم يدرك أهوائيا من خلال الانصهار؛ وبهذا فإنّ «العلاقة النسبية العكسية تتحكّم بأنظمة الرموز الإقتصادية وبأنظمة الرموز المجتمعية، كتحكّم تلك العلاقة بين أنظمة الرموز المنطقية وأنظمة الرموز العاطفية»[2]، فتُدرس الشخصية بناء على تحديد شكلها وصفاتها وأدوارها العاملية والموضوعاتية كما تستند على تحديد المسار النفسي الذّي تنبجس عنه أهمّ أفعالها المصيرية.

وقد استدعت الحالات النفسية التي تشتغل على مستوى الحسّ ضرورة بروز علم جديد فجاء علم النّفس بتمفصلاته المختلفة وكان تحصيل «مفهوم اللاوعي الفردي والجماعي حاسماً

1- أ.ج غريماص، ج.كورتيس، وآخران، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، ص:114.

2- بيار غيرو، السّيميَاء، تر: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1، 1984، ص:91.

في تحليل العلامات الشعرية. ويظهر التحليل "العميق" أن العلامات الغامضة والساكنة ظاهرياً هي في الواقع متجذرة في بُنى متلاحمةٍ، وأنظمة ورموز عميقة والتي منها تنهلُ العلامات قيمتها»[1].

ومن هنا تجلّت نظرية الأهواء التي تعنى بالسرد والشعر معًا وكانت «ثمرة سنين من العمل المتواصل اضطلعت به الجماعة السميائية_ اللسانية (المعروفة بمدرسة باريس) لمراجعة النظرية السيميائية "المعيارية" بالتركيز على ثلاث مجالات تستأثر بالاهتمام وهي: الابستمولوجية والنظرية والتطبيق»[2].

تتشكّل أفعال الشخصيات بناء على العواطف التي تختلج نفسياتها، وقد جاء في كتاب "السيميائية والأدب" لـ "جاك فونتاني" أنّه «من الوهلة الأولى تبدو الحالة العاطفية محصورة في شكل معجم: أسماء العاطفة، الحب، الرغبة، التكبّر، البخل، وأيضًا مصطلحات أكثر عمومية: إحساس، ميول، تأثير، عاطفة... ولكن في الواقع هذه التسميات تعتمد حصريا على القدرة اللّغوية من أجل تصنيف وتقسيم الكون العاطفي»[3]، لأنّ المواضيع السيميائية كالرغبة والتواصل والصراع تحكمها سيرورة الأدوار العاملية بينما تشتغل الأدوار الموضوعية وفق تجانس الصور وتشاكل البنى المعجمية، فينفرد البعد الهووي بتيمات تتحدّد من خلال مواضيع معيّنة ترتبط بالمشاعر غالبا، وكلّ هذه الممارسات السيميائية تعود على الشخصية بؤرة المكوّن السردي.

ويرتبط الدّور الانفعالي بسيميائية الأهواء La sémiotique des passions ويمثّلها كلّ من "غريماس" و"جاك فونتاني" وتتعلّق بعالم الذات والهوى والانفعال، ومختلف المشاعر التي تفرزها نفسية الفرد كالحزن والحب والكره والغيرة والبخل وغيرها، وتسعى الأفعال الاستهوائية وما يصحبها من اتصال أو انفصال نحو موضوع القيمة داخل الدور العاملي؛ إذْ إنّ مكوّناته

1- المرجع السابق، ص ن.

2- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص:146.

3- Voir : Jacque Fontanille, Sémiotique et littérature, Essais de Méthode, Presses Universitaire de France, 1er édition, France, 1999, p65.

الجزئية تعتمد على الملفوظات السردية التي تتشكّل من خلال بنى مشكلة له، ونفس تلك الملفوظات التي تشكّل الأدوار العاملية والأدوار الموضوعاتية تكوّن الأدوار الهووية فالعناصر ثابتة غير أنّ الاشتغال مختلف، وكل اشتغال متمّم للسابق، أيّ أنّ اللّغة هي المصدر الأساس الذّي يقسّم الخطاب ويعطيها بعدا سيميائيا معيّنا سواء : عامليا أو موضوعيا أو أهوائيا.

أ. أهداف سيميائية الأهواء:

ترتبط سيميائية الأهواء بالعواطف باعتبارها «حالات داخلية لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالحاجات العضوية، بل إنّها ترتبط بالمثيرات الخارجية، ولذلك تكون أكثر تنوعاً ومرونة من الدوافع العصبية، فتعمل على دفع الفرد، لأن يسلك سلوكاً معيناً مثل الحب، والسرور، والغضب والكراهية»[1]، وتشير سيميائيات الأهواء إلى «وجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال وذلك من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه»[2].

كما أنّ أثر اشتغال فعل الاستهواء موسّع؛ إذْ «لا يجب تجاهل أنّ أهواء الشخصية تنتج عن فعل ما سواء الفعل الذّي تقوم به هذه الشخصية نفسها أو فعل تقوم به شخصية أخرى. كما يمكن أن توصلنا إلى فعل يسميه علماء النفس "الانتقال إلى الحركة": هكذا يقوم كل من "الحماس" و"خيبة الأمل" بتهيئة الشخصية للقيام بمجهود سواء من أجل ابتكار أو هدم»[3].

تتمركز الأبعاد الانفعالية/ الاستهوائية حول الجانب النّفسي الذّي يحدّد تصرفات الفاعل ويدفعنا للسؤال عن سبب الفعل ودوافعه التي خوّلت لها سلوك دينامية معيّنة حددّت قفزة على مستوى الأحداث، فكل فعل ظاهري يُفسَّر بسلوك نفسي نشأ داخل النّفس البشرية واتسعت معالمه لتتجاوز الصراع الباطني إلى نقاط ظاهرية قامت بترجمتها سلوكات الشخصيات.

1- أديب محمد الخالدي، المرجع في علم النفس الفسيولوجي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط1، 2015، ص:219.

2- عائشة الدرمكي، سيميائية الأهواء في الرواية السياسية، دراسة في رواية "ملائكة الجبل الأخضر" مجلة فصول، العددان: 87-88، 2013-2014، ص:405.

3 -Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontaille: Sémiotique Des Passion, des états de choses aux états d'âme, éditions du Seuil, Paris,1991, p54.

كما يُعدّ الاستهواء جزء لا يتجزأ من تكوين شخصية الذوات الفاعلة والمساهمة في تكوين البرامج السردية القاعدية والاستعمالية «فما فحوى الاستهواء **phorie** في السّياق السّيميائيّ؟ إنّه مقولة مركزيّة في كلّ البناء النّظريّ الخاصّ بالأهواء»[1]، كما أنّه «المادة التي تتشكّل منها الأهواء، فبدون هذا الاستهواء لا يُمكن الحديث عن أهواء، كما أنّ الأهواء هي وحده ما يُشيرُ إلى وجود مادّة سابقة على تحقّقها الفعليّ»[2]؛ أي أنّه التمظهر النفسي للشخصية حينما تشعر بانفعال ما اتجاه موضوع معيّن يُحتّم عليها صياغة هذا التوتر فعلى شكل إحساس يخدم موضوع قيمتها كشعورها بالغيرة التي يولد فعل القتل، أو كإحساسها بالضعف الذّي يولّد الحزن ومن ثمّ الكآبة وغيرها.

تُركّز سيميائيات الأهواء على مكونيين أساسيين هما: «المكوّن التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكوّن أو الانفعالي (منبع الأحاسيس والعواطف). يولّد عبرهما ما يسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمّى كذلك بذات الإدراك والعاطفة»[3]، فالذات الفاعلة تمّر عبر مراحل عاملية وموضوعية لتصل إلى المراحل الاستهوائية التي تشابهها في نسق الاشتغال وتخالفها في كيفية التحليل.

تنفصل الذات في سيميائية العمل عن العالم الخارجي وعن موضوع القيمة، كما تُحدث عدّة تحوّلات على مستوى البرنامج السردي مُخلّفة بذلك مجموعة من العلاقات القائمة على بنى متجزئة، بيد أنَّ سيميائية الأهواء «تشيد إلى الاتصال والانصهار والتفاعل، ومن ثم: تهدف سيميائية الأهواء إلى تشييد الاتصال أو الكلية التي شكلّت إحدى ثغرات النظرية السيميائية الأساس عبر إدماجها البعد الهووي في مراقي المسار التوليدي»[4].

تهدف سيميائية الأهواء إلى استخراج الدلائل من خلال التكشّف على نفسية الشخصيات وأبعادها النفسية كما تعمل على «استبعاد الجانب اللّغوي الذي يتمظهر على مستوى التجلّي

1- أ.ج غريماس، جاك فونتنيي، سيميائيّات الأهواء، ص:30.

2- المرجع نفسه، ص:31.

3- جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، ص:133.

4- المرجع نفسه، ص:143.

ويعني هذا أنّنا لن ندرس الأهواء النفسية والانفعالات والمشاعر من الناحية الأخلاقية والنفسية تحليلا وتنصيفا، بل دراسة الأهواء داخل النّصوص والخطابات، بالاستعانة بالمقاربة السيميائية سطحا وعمقا، من خلال استقراء المكوّنات التركيبية والمكونات الدلالية، ويتمّ إضافة البعد الانفعالي إلى الخطاطة السيميائية التي وضعها كريماس، وتضم البعد المعرفي والتأويلي»[1].

إنّ«مهمّة سيميائيّات الأهواء هي وصف الآثار الخطابيّة للتّحسيس، إن لم تقم بتفسيرها ولكنّها لا تتبنّى أبدا ما تقوله التّخصّصات الأخرى بأيّ شكل من الأشكال. ولكن ليس محرّما عليها مساءلتها من أجل استفادة محتملة»[2].

وبهذا فإنّ سيميائيات الأهواء تقوم بدراسة بعدها الاستهوائي انطلاقا من تحليل بواطن الأبعاد السّردية للنّصوص والخطابات، وعبر التركيز على الذات الفاعلة لكونها مركز تشكّل المشاعر والأحاسيس وانتهاءً بربطها بمُحيط هذه الاستواءات الخارجية، التي تسعى إلى إقامة علاقة بينها وبين العالم الطبيعي.

ب.عناصر التحليل الأهوائي/ البرنامج الاستهوائي:

تتألّف الخطاطة السردية الأهوائية من مجموعة من المراحل التي تتوازى في تشكلّها مع الخطاطة السردية العاملية وهي:

- **الانكشاف الشعوري:** وهي مرحلة ظهور الذات الهووية في النّص واكتسابها شعورا أو عاطفة ما حيث «ينكشف شعور الذات لما تعبر عما ينتابها داخليا من أهواء. وتُمثّل هذه المرحلة بروز الذات الاستهوائية في الخطاب إذْ تصبح في حالة الشعور بهوى معيّن»[3].
- **التأهب:** وهو الاستعداد للفعل ويكون بتوفر«الذات على المؤهلات الضرورية للتعبير عن هوى معيّن»[4].

1- ينظر: المرجع السابق، ص:144.

2- أ.ج غريماس، جاك فونتنيي، سيميائيّات الأهواء، ص:206.

3- محمد الدّاهي، سيميائيّة السرد، ص:104.

4- المرجع السابق، ص:105.

▪ **المحور الاستهوائي:** وهي مرحلة تحقّق الهوى الدافع للذات الفاعلة «من خلالها تتعرّف الذات على أسباب اضطرابها، وتدرك القيم الانفعالية التي كانت موضوعا لها في المرحلتين السالفتين»[1].

▪ **العاطفة:** في هذه المرحلة توشك الذات على تحقيق موضوعها فتظهر «ردود فعل الجسد إزاء الإحساسات المحزنة أو المبهجة. وفي هذه الحالة تصبح العاطفة حدثا استهوائيا قابلا للملاحظة والتقويم»[2].

▪ **التقويم الأخلاقي:** وهي مرحلة الجزاء وتحديد الهدف من الفعل المحقق فهي «تُقوّم الأهواء من منظور جماعي لبيان موقعها داخل إطار سوسيو- ثقافي... أو من منظور فردي لكون المقوّم نفسه يُعدّ جزءا من المشهد الاستهوائي»[3].

من خلال ما سبق يبيّن المهاد النظري المتعلّق بسيميائية الأهواء ميكانيزمات اشتغالها ضمن النسق السيميائي، وعلى هذا الأساس يختار البحث نماذج تطبيقية مهيمنة على النّصوص السردية الثلاثة وهي: الحب، الجسد، الغيرة.

- الحــب:

يتجذّر شعور الحب داخل نفسية الإنسان منذ نشأته وهو موظّف بعدّة طرق في الروايات الثلاثة فقد يكون موضوعا قاعديا أو استعماليا تضافر مع غيره من البرامج في تكوين البرنامج الأساسي، ويتشكّل من عدّة مفردات معجمية مثل:

/+المودة//+الاعجاب//+الود//+الفرح//+الألفة/. وغيرها.

وبهذا فإنّ «الحبُّ بمراتبه سليلُ الألفةِ وعلامةُ الأنس حيث تغور المسافةُ والوحشَةُ في المكان»[4]؛ أي أنّ تيمة الحبّ نابعة عن نفسية الذات الفاعلة، وهو رهين أيضا بتكوّن المسار

1- ينظر: المرجع السابق، ص ن.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- خالد حسين، شؤون العلامات، ص: 26.

السردي ككلّ كارتباطه بالمكان الذّي يُعدّ فضاء اشتغاله الأوّل، فالحب والمكان علامتان سيميائيتان تضطلعان بأدوارهما نحو إقامة علاقة وطيدة بين الذات والموضوع الانفعالي القيمي.

وكما أنّ الاستهواء مادة سيميائية الأهواء فإنّ الألفة مادة الحبّ و«هكذا لا تكون الألفة إلاّ بامتداد الذات نحو المكان والمكان نحو الذات، سُكنَى مُتبادلة»[1]، وهي غاية سيميائية الأهواء حيث تشير إلى عالم الموضوعات عبر تبيان الخصائص الحيثية للموجودات والمكان موضوع هام يبيّن انعكاس العالم الطبيعي على الذات القائمة بالفعل الهووي وكذا تفاعلها وكلاهما -الألفة والمكان- في علاقة انصهار بين ذاتين لأنّ الحب يقتضي وجود طرفين: المحب والمحبوب وهما حدا العلاقة الاستهوائية التي تشكّل برنامجا استهوائيا خاصا يتمثّل في:

ب س= O: الحب+ ذ1: المحب+ ذ2: المحبوب.

وبالتالي فإنّ الحبّ «يتجسّد في شكل علاقة بين ذاتين (ذ1 وذ2) قوامها التوادد والمحبّة وقد تصبح هذه العلاقة معرّضة للتفسّخ والتلاشي إذا ما تخلّلتها شائبة ما (مكمن الأزمة الاستهوائية) (...) ويتولّد الحب عن رغبة الذات في شيء ما وميلها إليه»[2]، كما «يستقطب الحب كوكبة من الأهواء المتسلسلة بطريقة منطقية: الإعجاب والميل والحماس والتعلّق الشديد ثمّ يستتبع تحوّلا أساسيا (إقامة علاقة). وينتظم حول حدث محزن (dysphorique) يُحوِّل المحب أو المحبوب إلى ذات خائفة وحذرة من تفسّخ العلاقة، أو معذبة من جراء بعض التصرفات التي تُخِلُّ بالميثاق الأخلاقي المبرم بين الطرفين»[3].

يتجلّى الحب بصور متباينة في الروايات الثلاثة تجسّدها بعض الملفوظات السردية في مايلي:

يقول "الأمير نوح" في رواية "المخطوطة الشرقية": «**آه! سارة (...) أخرجيني من هذه الكآبة المفجعة، فأنا لا أفكّر إلا أن أكون معك (...) أهفو إليك. لِلَيلة واحدة. لرمشة عين**

1- المرجع السابق، ص:21.

2- ينظر: محمد الدّاهي، سيميائية السرد، ص:188.

3- المرجع نفسه، ص:194.

لرمشة عشق نادرة، ممتلئة بلونك وجسدك(...) أعشقك يا بنةَ الزرقة والماء والطيش (...) أخرجيني من هذه الوحدة الأزلية التي تشبه وحدة الله. أنا ناسوت ولست لاهوتاً أو كهنوتاً. لا أملك سوى حنينك وصوتك الوثني، لأنّنا عندما نُقبل على الموت بشهية داخل الحب، هذا يعني أنّنا بصدد صناعة فاجعة جديدة من الألم»[1].

ينطلق الفعل الهووي من خلال تشكّل مجموعة من الاستهواءات التي تتبع من ذ1 (الأمير نوح) متجهة نحو ذ2 (سارة)، إنّ هذه المظاهر التي تمثّل بؤرة الاستهواء والمشكلّة لهذا الملفوظ السّردي تنسجم لتُحقّق الحماس الذّي يقود إلى ابتكار حسّ جديد يقوم بدوره بتحصيل فعل ما.

تحاول ذ1 أن تتلاحم مع ذ2 لتحدث اتصالا (n) أهوائيا يساهم الجسد والمكان وأحاسيس الألم والفاجعة في تحقيقه. كما يتجاوز هذه الجزيئات ليربطها بعالم الموضوعات فيذكر: الله الموت، وغيرها، وبهذا فإنّ إدراك العالم المحيط بهذه الذوات والذّي يحتوي على شاطئ حضر موت ومملكة نوميدا-أمدوكال لا بد أن يتصل مع ذ1 ولكي يحدث هذا الاتصال لا بد من وجود ذوات أخرى تتصل بطريقة مباشرة مع حالات النّفس للذات المساهمة في تحقيق فعل الوصول إلى السلطان.

وبهذا يتحقّق معنى الفعل الأهوائي المتجسّد في مشاعر ذ1 نحو الذوات الأخرى التي تقود إلى عالم الموضوعات أين تقوم الشخصية بالتركيز على ما حولها من خلال استخلاص التقابلات والتضادات التي تحكم سير العملية التي تسعى إليها من خلال تحديد مشاعرها فيُفسَّر سلوك "الأمير نوح" فيما بعد بتتويج محبوبته "سارة" أميرة على مملكته التي تفانى في رسم معالمها منذ نصف قرن. ولا يتمّ هذا الانسجام بينهما إلاّ بعد تآلف الأهواء بينهما؛ إذْ لا بد للأمير نوح أن يحظى بأميرة يسير معها نحو السلطان.

فلا يمكن اعتبار فعل حب "سارة" من طرف "الأمير نوح" ومنحها شرف مرافقته للسلطان من بين الضروريات التي تقوم بفعل الفعل والوصول إلى الموضوع القيمي لكنّها عبارة عن عوامل مساعدة تقف بين اتصال ذ1 و O.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:299.

إنّ حب المكان والشغف وراء تحقيق هدف "الأمير نوح" مكّنه من أن يجعل من الأطراف المساندة له مساحة داخل نفسية يشتغل من خلالها هوى الحب، فنجد الحب بين سارة والأمير نوح كما نجده بين الأمير نوح و"أوسكار" لكن لكلّ درجته وطريقته؛ أي أنّ الإيمان بتحقيق السلطان يجعل ذ1 تستكين لأفراد معيّنين فتظهر مشاعر: الاحترام، والتقدير، والولاء والإعجاب لهذه الأطراف.

كما تتجلّى تيمة الحب بصورة مغايرة إذْ تجلّى في حب ذ1 "يونس مارينا" ذ2 "لوليتا" من خلال ربطها بالقراءة يقول الراوي في رواية "أصابع لوليتا": «**فقد كان منهمكًا في كتاب لوليتا لنابكوف، كأنّه يقرأه للمرّة الأولى. ولا يدري أصلاً لماذا اختاره مرّةً أخرى، بينما هناك كومة من النصوص الجديدة التي انتقاها وتنتظر القراءة. وإذ كان يقرأ لوليتا من جديد، فإنّه لم يتخلّص من الرغبة في البحث عن ملامح لوليتا التي سرقتها الأسفار، التي لم تتوقّف عن الدوران منذ أن عرفها، فلا يجد إلاّ ملامحَ مبهمةً يشعر بها، لكنّه لا يراها. شعر بشيء غريب لم يستطع لجمه**»[1].

إنّ ظهور استهواء الحبّ دفع ذ1 (يونس مارينا) إلى فعل القراءة من أجل تعزيز الوصول نحو الفعل الأسمى وهو الزواج من ذ2 (لويتا) لهذا فإنّ القراءة = (n) ذ1+ ذ2 ⇐ الزواج.

فتلمس أوجه الشبه بين ذ2 وبين "لوليتا" التي جسّدها "نابكوف" هو فعل جزئي من سلسلة الأفعال التي تصوغها ذ1 عبر مجموعة من الملفوظات السردية المختلفة زمانيا ومكانيا؛ حيث يصل فعل القراءة إلى تحقيق الاستهواء (والذّي يعني في هذا الملفوظ: خلق الألفة والمحبة اتجاه الطرف الآخر داخل النفس البشرية) بحدّ ذاته الذّي يُسهم بتعالقه مع استهواءات أخرى إلى تشكيل الفعل المُدعّم للفعل القيمي الأساسي.

أما في رواية "مملكة الفراشة" فقد رُبط مصير الذاتين المتحابتين (ذ1: ياما/ ذ2: فاوست) بالحرب الأهلية ومُخلفاتها تقول "ياما": «**يبدو أنّ الحبّ مثل الحرب، يمنحنا الكثير، ويسرق**

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:404.

منّا خلسة، أكثر ممّا يمنحنا. الحرب تسرق العمر دفعة واحدة والحبّ بالتقسيط حتى يسهل عليه بلعه»[1].

عبّرت "ياما" (ذ1) في هذا الملفوظ عن حالة الانفصال التي حقّقها فعل الاستهواء؛ حيث إنّ خيبة تَرَصُدِ قدوم "فاوست" (ذ2) جعلت ذ1 تشعر بالخيبة والتي بدورها تؤدي إلى هدم المشاعر المُحِبّة داخلها - ومنه الانفصال (U) عن الموضوع القيمي (تحقيق اللّقاء المؤدي إلى خلق حالة الانسجام العاطفي بين ذ1 وذ2).

تتساوى فكرة الحب مع حالة الحرب وهي مقاربة استدعت خروج مشاعر النفس البشرية إلى العوالم الطبيعية والمُرتبطة بزمن ومكان محدّدين (زمن الحرب الأهلية وفضاء الجزائر) وهي غاية سيميائية الأهواء: أن تستكنه الذوات الفاعلة مختلف البيئات المؤثرة في اشتغالات الاستهواء المعبِّر عن حالة النفس والمؤدي إلى رسم أفعال الشخصية السردية.

تقترح الدراسة اختصارا لأدوار أهوائية قامت بتجسيدها الشخصيات الفاعلية من خلال رصد بعض الملفوظات السردية المُمثّلة لمظاهر فعل الاستهواء:

	الموضوع الاستهوائي	الانكشاف الشعوري	التأهّب	المحور الاستهوائي	العاطفة	التقويم الأخلاقي
المخطوطة الشرقية	ب ← أ	إعجاب "الأمير نوح" بسارة.	عدم السماح لها بالذهاب إلى السفينة الأمريكية.	تتبع سارة والشعور بالحب اتجاهها فقتل الزنجية من أجلها.	التقرب من سارة والدخول في علاقة جنسية.	أحتاج الأمير نوح إلى وجود سارة في حياته من أجل أن تُساعده في السلطة.
أصابع لوليتا		إعجاب "يونس مارينا" بشخصية لوليتا أثناء معرض التوقيع.	التفكير فيها والرغبة في محادثتها من جديد.	الرغبة في رؤيتها مجدّدا في أماكن مختلفة.	إثارة حواسهما من خلال التقرب ثمّ رغبة "يونس" بالزواج بها.	كانت منفعة "يونس" فردية فوهب "لوليتا" كلّ ما يملك.

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:209.

مملكة الفراشة		استعمال "ياما" اللغة في التعبير عن رغبتها بالتقرب من فاوست	مراقبة "ياما" لفاوست وغيرتهاالمتكرّرة عبر الفايسبوك.	تطوّر العلاقة بينهما و التخطيط للقاء.	استعمال اللغة عبر الفضاء الافتراضي للتعبير عن غايات جنسية.	الهدف من التواصل اللغوي تحقيق اللقاء بين الذاتين.

- الجسـد

يعتبر موضوع الجسد امتدادا طبيعيا لعنصر الحواس - تم تبيان معالمه في الفصل الأوّل من البحث- وقد أُدرج هذا الموضوع ضمن الأبعاد التطبيقية الأهوائية باعتباره التعبير الواضح لسلوكات الذوات التي تنبعث من النفس؛ سواء أكان التجسيد الجسدي لفظيا أو حركيا، حيث «يتم عرض التغيرات الجسدية كرموز مجازية تعبّر عن ردة فعل الجسم، وتعبِّر غالبا عن التفاعل بين الموضوعات»[1] التي تتشكّل منها وحدات النّص السّردي الكبرى، يقول "سوسير": «إنّ علمًا يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصوّر، وسيكون هذا العلم جزءًا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام. وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا من المصدر الإغريقي semeion/sing وهذا العلم سيوضح مكونات الإشارات والقوانين التي تحكمها»[2].

تفطن "سوسير" في مشروعه النقدي إلى ضرورة النّظر إلى الإشارات الموجودة في المجتمع والتي تستمد سيرورة اشتغالها من علم النّفس، وبهذا فإنّ ما يشغل باحث سيميائيات الأهواء هو نوع مُحدّد من الإشارات وهي الإشارات المتعلّقة بالجسد والمؤدية إلى حدوث الفعل الأهوائي.

يشتمل موضوع الجسد على عدّة مواضيع تنبجس من اشتغال حواس الذوات الفاعلة حيث «يؤدي الجسد -بذلك- محفلا توسطيا بين الإحساسين الداخلي والخارجي، ويضمن تفاعل

1 -Jacque Fontanille, Sémiotique et littérature, p70.

2- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية Desconstruction، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط4، 1998، ص:42.

الإنسان مع محيطه، ويُجسّد حركيا مجموع الأهواء التي تنتاب الإنسان أكانت مفرحة أم محزنة»[1].

ويُعبّر الجسد عن موضوعه إما تصريحا أو ترميزا لهذا «تؤخذ الردود الجسدية somatique مأخذ الجد لكونها تجسد ما ينتاب الذات من أحاسيس ومشاعر؛ وذلك على نحو احمرار الوجه وشحوبه، واصطكاك الأسنان»[2]، والتي تومئ بالضرورة إلى الخجل أو الخوف وغيرها.

يتمظهر الجسد في رواية "المخطوطة الشرقية" بصور شتى ومنها ما تتعلّق بـ ذ1 (الأمير نوح) وذ2 (سارة)، فكانت سارة جسدا استمد بريقه من الطبيعة ومُثّل بحلم السلطان يقول "الأمير نوح":«**وسارة، علامة هذه الزرقة، وقد تتحوّل إلى علامة للسلطان القادم. جمالها، شدّ الرذاذ وغيمة الدهشة ومتعة الغريق بالنجاة، وسحر هذا البحر المنسي لأحاول أنا الأمير الوحيد في هذا الفراغ الأزرق، أن أتملك هذا الرذاذ وهو في الهواء، قبل أن يتهاوى على الرمل الجاف، وتبتلعه الشقوق والرمال والخريف. لا لشيء في هذا القعر سوى الرماد وهذه الشعلة التي اسمها سارة**»[3].

يشير هذا الملفوظ السردي بطريقة غير مباشرة إلى تمثّل جسدي مرهون بـ: ذ2، فكانت سارة: /+الزرقة//+السلطان//+السحر//+الرذاذ//+الشعلة/ وغيرها.

لقد تسامت صفات ذ2 الحقيقية مع صفات الطبيعة ومعالم الحُلم الذّي كانت ترنو إليهما نفسية ذ1، وإن كان هنا وصف دقيق لجسد ذ2 في ملفوظات سردية سابقة إلاّ أنّ هذه التشاكلات تمنح المتلقي رؤية أعمق خاصة؛ حيث تُلغي ذ2 الحيّز المكاني الذّي مكثت فيه ذ1 نصف قرن من الزمن (شاطئ حضر موت)، ليصبح جسد المرأة مكانه الأوحد والخاص.

1- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص:144.

2- محمد الدّاهي، سيميائية السرد، ص:104.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص:390-391.

كما أنّ ذ2 تمثّل طموح ذ1 ورمز الحرية وطريق كسب رهان السلطان خاصة وأنّ ذ2 على علاقة طيّبة بجماعة الأمريكان التي تُمثّل سبيل ذ1 الأوحد لاستعادة سلطانه المسروق أما علاقة الاتصال الكلّية فتكمن في صورة جسد الأنثى والمتمثّلة في: الشَعر، الوجه، أجزاء الجسد، والتي تعود إلى الصورة الأولية التي تنقلها الرؤية لتُحدث استواء الحب الذّي ينتهي بالاتصال الجسدي، وبهذا يُحقّق "الأمير نوح" الاتصال مع "سارة" ليُجسّد ذلك سيميائيا في:

ذ2: سارة (الكمال الجسدي) تمثل: الطبيعة+ طريق السلطان.

ذ1 (u) ذ2← الحب: ذ1(u) ذ2 ⇐ اتصال معنوي جزئي.

← الجسد = ذ1 (u) (ذ2) ⇐ اتصال جنسي كلّي.

وعلى هذا الأساس يقوم الجسد باعتباره نتيجة أهوائية لاستهواء الحب بعدّة ممارسات ذهنية (التخطيط للسلطان من خلال حضور سارة الجسدي رفقة الأمير نوح) والالتحام الكلي (حيث يتم اشباع رغبات الذاتين).

يمثّل الجسد في رواية "أصابع لوليتا" موضوع الانتحار، تقول "لوليتا":«**إنّ جسدي قنبلة موقوتة، في كلّ مرّة ينفجر بشكل لا أتحكّم فيه، لكنّي أعاهدك أنّه لن يكون بدءًا من هذه الليلة جسدًا للكراهية**»[1]، تُعلن "لوليتا" (ذ1) عن سلامها وحبّها لـ "يونس مارينا" (ذ2) لكنّها سنتشي في الفراغ يوما ما وسيكون جسدها نُثارا على الأرض، حيث يُمثَّل تشاكل الجسد في هذا الملفوظ السردي على الشكل الآتي:

الجسد: /+الانتحار//+حياة الآخر//+ الحرية//+السلام/.

يحمل الجسد في هذا المقطع قضيتين: قضية عامة (تخلص لوليتا من الجماعات إرهابية)، وقضية خاصة (حماية يونس مارينا)؛ حيث يقود استهواء حب ذ1 لـ ذ2 إلى إدراك قيم الحياة، وتغيير صورة ذ2 بالنسبة لـ ذ1 والتي كانت تنوي قتلها.

تحوّل فعل القتل إلى فعل الانتحار وهي ممارسة جسدية ناتجة عن تجذّر تتالي ممارسات أهوائية تمثّلت في: الحب، الطمأنينة، الراحة، الخجل، التي قام "يونس مارينا" ببثها داخل نفسية

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص:314.

"لوليتا"، وبهذا تمكّنت المشاعر من تغيير العلاقة بين ذ2 وعالم الموضوعات، إلاّ أنّ تصحيح الرؤية اقتضى من ذ2 ممارسة فعل الانتحار كرد فعل عن السلوك الانفعالي، والذّي يرمي في الأخير إلى تحقيق الانفصال عن ذ1 ومنه الانفصال عن الوجود.

الحب: ذ1 (n) ذ2← الانتحار: ذ2 (u) ذ1.

ينبثق اشتغال الجسد أيضا من خلال اللغة والخيال، يقول "فاوست" (ذ2) مخاطبا "ياما" (ذ2) في رواية "مملكة الفراشة":«**نحن في عزّ الحبّ. في ألق الجنون الذي وصل بنا حدّ الالتصاق جسديًّا. ألم نمارس الجنس في المرّة الماضية باللّغة فقط؟ وبأكثر الأشكال جنونًا وتفنّنًا؟ ألم تقولي لي إنّك شعرتِ بلذّة عالية وجميلة. كانت لحظة لذيذة ومليئة بالنعومة. بعدما نمنا كلّ واحد في زاويته قرير العين**»[1].

تمحورت أغلب مقاطع الرواية الكبرى داخل فضاء افتراضي هو عالم الفايسبوك لهذا يوحي الملفوظ السردي إلى إمكانية ممارسة طقوس الجسد (الجنس) عن بعد وعبر اللّغة لأنّه مع «الشغف المُؤْنس تنتحرُ المسافةُ بين العاشق والمعشوق، لتمرَّ الألفةُ في طيّة سيميائية تُسمّى الانصهار في التوحُّد، حيث ينفجر الجسدُ بالكلام»[2]، وبهذا فإنّ البعد الاستهوائي ابتدأ بالألفة بين ذ1 وذ2 وانطلق ليصير حبا ثمّ توحُدًا جسديا، حيث تتناغم أحرف الكتابة الافتراضية لتنسج معنى معيّن يخترق نفسية الذات الفاعلة ويُترجمها بأفعال معبّرة عن ذلك الاحساس فاللّغة المكتوبة عبارة عن علامات تُجسّد أهواء الفرد أحسن تجسيد؛ حيث تمكّنت عبر الممارسات الاستهوائية من تفعيل نشاط ذ1 حيث آثرت السفر نحو غرناطة لملاقاة ذ2 كما أصرّت على حضور الحفل ليلا بالرغم من نشوب الحرب الأهلية آنذاك، وبهذا فإنّ إشباع حواس الجسد يقتضي ممارسة واقعية عميقة للسلوك الانفعالي تتجاوز بؤرة الاستهواء داخل النّفس.

- **الغيـرة:**

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص:315.

2- خالد حسين، شؤون العلامات ، ص:27.

الغيرة هي ذلك «التعلّق المرتبط من جهة الشدّة لأنّه "حيوي" ومن جهة يرتبط "برغبة الامتلاك"»[1]. كما لا تنشأ الغيرة لوحدها إلاّ إذا ارتبطت بذوات فاعلة وبأحاسيس سابقة للغيرة ووجب تحقّقها؛ أي أنّها نتيجة حتمية تنشأ لإدراك الذات بضعف نشاطها في مركز معيّن أو بإمكانية فقدانها للتواصل مع ذات أخرى، فيحدث ذلك التوتر القابع داخل النفس البشرية والذّي يُترجم هو الآخر بسلوكات تختلف باختلاف طبيعة الأفراد والموضوعات.

تشتغل ميكانيزمات الغيرة وفق عمليتي: «التعلّق والمنافسة، ويستتبع علاقة بين الغيور والموضوع (ذ1/م، ذ3) وبين الغيور ومنافسه (ذ1وذ2)، ويقترن، من خلال علاقة الوصل أو الفصل، إما بالخوف من فقدان الموضوع أو اقتسامه مع المنافس وإما بالامتعاض مع استمتاع الآخر به وحرمانه منه»[2].

وبهذا يتشكّل برنامج سردي مصغّر -يكون موضوعه الغيرة- داخل البرنامج الكلّي فالعلاقة الوطيدة التي تنشأ بين ذ1 و ذ2 والتي انبنت على الألفة والمحبة لا تستبعد حضور طرف ثالث سواء مشارك في العلاقة (ايجابيا أو سلبيا) أو مجرّد مار على الحدث الروائي فيحدث انكسار لأحد الذاتين من خلال ظهور حدوث نقص ما في العلاقة يستدعي بالضرورة حضور انفعال الغيرة، فينشأ صراع استهوائي تشتغل حيثياته داخل بواطن نفسية الذات وتتجاوزه إلى ممارسة بين الذات وموضوع الصراع.

يُعبّر عن الغيرة في رواية "مملكة الفراشة" انطلقا من الفضاء الافتراضي الملازم لفضاء الدردشة بين ذ1 وذ2؛ حيث تغار "ياما" من صديقات "قاوست" الموجودات على الفايسبوك، لكنّها غيرة ليست محدّدة بأشخاص معروفين، الغيرة هنا نتاج: التملّك، حيث تقول:

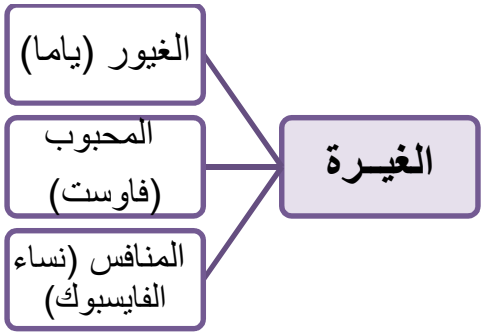
1- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontaille, Sémiotique Des Passion, p200.

2- محمد الدّاهي، سيميائية السرد، ص:94.

▪ **«نساؤك حبيبي. نساؤك كثيرات. كيف ستفعل معهنّ عندما يركضن إلى المطار نحوك، وكلّ واحدة تظّن أنّها ستلتقي بحبيبها الأوحد الذّي في قلبها(...) أعتقد أنّنا كلّما امتلأنا كثيرًا بمن نحبّ حدث حريق ما، في مكان ما، تصعب مراقبته من كثرة فيض العواطف»**[1].

▪ **«يبدو أنّ نواياي لم تكن طيّبة أبدًا. ستأكلني يومًا ما هذه النوايا الخفيّة. لا نوايا طيّبة للغيرة وحرائقها المرعبة. أكتب وأشتاق وأشيد أوهامي الجليلة على أرض من ماء»**[2].

برزت عاطفة الغيرة لحلول استهواء التعلّق قبلها فشدّة تعلّق الشخص بغيره تُولّد لدى الذات حب السيطرة والتملّك ثمّ يحدث انفعال الغيرة إثر تدخل طرف آخر - مساعد أو معارض- فتُمارس الغيرة باعتبارها موضوعا شعوريا ناتج عن وجود عدّة أسباب واقعية وأخرى شعورية.



يُعبّر هذا البرنامج المُصغّر عن مجموعة ذوات تتشارك في موضوع واحد يكون استهواء الشكّ موضوعا محدّدا لانفعال الغيرة.

يتضح ممّا سبق الدور الفعّال الذّي تشكّله الأهواء في تركيب شخصية الذوات وتشكيل سلوكاتها «والحاصل أنّ سيميائيّات الأهواء يجب أن تتطوّر في تواز مع سيميائيّات الفعل، أي الرّبط بين ممكنات الخُطاطة الباتيميّة المعياريّة التي تنتظم داخلها ممكنات الاستهواء وأشكال تحققها من خلال حالات استقطاب، وبين خطاطة سرديّة من الطّبيعة ذاتها. لذلك وجب النّظر إلى الهوى باعتباره مقطعاً يحمل ممكناته»[3]، لأنّ النّص الروائي يطرح العديد من الأفكار المداخلة والتي تستدعي من الباحث الجمع بين متقابلاتها ومتضاداتها وربطها بالمسار

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص40.

2- المصدر السابق، ص:46.

3- أ.ج غريماس، جاك فونتنيي، سيميائيّات الأهواء، ص:39، 40.

السيميائي الصحيح لها الذّي يخوّل للباحث كشف طريقة تشكّل المعاني التي تقوم الشخصيات الفاعلة بنقلها من خلال أدوارها المختلفة.

وبهذا تكون الأدوار العاملية قد سعت لبلوغ هدفها من خلال برنامجها السردي، وتمكّنت من ذلك عبر مراحل سُطّرت بدقة، لم تكتف بالسمياء العامة فحسب وإنّما تجاوزت ذلك إلى سيمياء الأهواء التي تبحث في الدوافع النفسية التي تمكّن الفاعل من فعل الفعل.

يعود الفضل في ذلك إلى" غريماس" و"فونتني" في محاولة تطبيق البعد العاملي والهووي من خلال استغلال العاطفة التي تقود إلى كيفية تفاعل الذات داخل الخطابات، والمُلاحظ لا ينفي دور البعد العاطفي في سيمياء العمل، الذي يُوثّق الصلة ويوسعها داخل بؤرة البرنامج السردي.

خلاصة الفصل:

✓تعتبر الأدوار العاملية نقطة ارتكاز السيرورة الحكائية، فلابد من تحديد طرق انتقال الشخصية من المحور السردي إلى المحور الخطابي، كما تجدر الإشارة إلى أهمية هذا الانتقال الذّي يكمن في تحديد زوايا رؤية الشخصية داخل برنامجها السردي، فتحديد الأدوار العاملية فحسب ليس كفيلا بتحديد وظيفتها الكاملة بمعزل عن الأدوار التصويرية وغيرها من الوظائف.

✓يسعى المستوى الخطابي إلى إدراك ومُتابعة المسارات التي وضع النّص عبرها الصور، وتتكوّن هذه الأخيرة من اللكسيمات باعتبارها وحدات مكوّنة لها، لا تُحقِّق الصورة وظيفتها إلّا من خلال توفير الفضاء الملائم للمشهد الروائي؛ إذْ إنّ الشخصية تجد متّسعا للقيام بدورها عبر ذلك الفضاء أياً كان شكله.

✓يساهم الدور الموضوعاتي في تحديد صفات الشخصية ووظائفها ضمن إطارها السوسيوثقافي، والذّي بدوره يقوم بعملية بلورة لوظيفة الذات ووظائف الذوات المساهمة معها في تفسير تشكّل المعنى السّردي، والقائم على تلاحم المسارات التصويرية، وكذا الصور المعجمية وغيرها من المكوّنات السيميائية التي لا بد أن تُحقِّق تجانساً داخل النّص.

✓يتحقّق التشاكل من خلال تعدّد الوحدات اللغوية، التي تتواتر من أجل تحديد كيفية تشكّل المعنى كما يُحدِّد التشاكل الموضوعات الكبرى والصغرى التي تكوّن البرامج السردية، وتكمن بؤرة اشتغاله حين يتقابل مع التباين، ممّا يقتضي حدوث عدّة تشاكلات تواجهه لأنّ التباين يخلق صراعا داخل النّص، فتجتمع العناصر المتماثلة شكلا ومضمونا، وبدْءا من العنوان نحو المتن، كما يرسم التشاكل البُنى المُتماثلة على مستوى اللّفظ أو المعنى حيث تطرح البرامج السردية تشاكلات كبرى مُحدّدة للمعنى تضمّ تشاكلات صغرى انطلاقا من: الصور، المَشاهد، الأفكار، الشخصيات، والتي تُجمع داخل ملفوظات سردية متباينة.

✓ينبني التحليل السيميائي المُتعلّق بالمربّع السيميائي على تجانس علاقاته التي تُحدَّد انطلاقا من التناقض الذّي يكون نتيجة وجود ثنائيات تحكمها اختلافات دلالية مُتعلّقة بالمعنى، وتخدم أدوار الشخصيات وتشكّل مواضيعها عبر مقولات دلالية.

✓تتشكّل سيميائية الأهواء من خلال البحث في نوازع النفس البشرية، وعبر تسليط الضوء على الانفعالات التي تدفع الشخصية إلى الفعل، وهي تخصّ الابستيمولوجية نظريا وتطبيقيا؛ إذْ تتعلّق بعالم الذات والهوى والانفعال، ومختلف المشاعر التي تفرزها الذوات الفاعلة مثل: الحزن، الحب، الكره، الغيرة، البخل وغيرها.

✓ ترتبط سيميائية الأهواء بالعواطف لأنّها عبارة عن حالات داخلية ترتبط بالمثيرات الخارجية إذْ تشير إلى وجود علاقة بين الذوات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على الاتصال أو الانفصال؛ حيث تتفاعل مجموعة من الانفعالات لتحقيق الموضوع القيمي أو عدم تحقيقه.

✓تتمّ دراسة سيميائية الأهواء انطلاقا من تحديد المشاعر المنبثقة عن المعنى والباعثة للهوى الانفعالي، وكذا استخراج التقابلات والتضادات المطروحة على مستوى الملفوظات السردية إضافة إلى ذلك تسمح سيمياء الأهواء بتقفي الانفعالات الجسدية وربطها بالمكوّن التوتري والمكوّن الانفعالي، لتخلص الدراسة إلى تحديد الخطاطة والبرامج الاستهوائية كحصيلة سيميائية لمعطيات الأحاسيس التي تفرزها الذات الفاعلة.

✓ينشأ الفعل الانفعالي انطلاقا من النفس البشرية ثمّ يُفسّر بسلوك ما تُترجمه أفعال الشخصيات الفاعلة لتصل إلى موضوعها القيمي ويتمّ ذلك عن طريق عنصر الاستهواء باعتباره بؤرة تشكّل الفعل الهووي وهو التمظهر النفسي للشخصية الذّي ينقل التوتر الباطني إلى فعل أهوائي.

خاتمة

تناولت فصول البحث تحليلا سيميائيا لروايات "واسيني الأعرج" (المخطوطة الشرقية، أصابع لوليتا، مملكة الفراشة) حيث استندت فحوى الدراسة على طروحات "غريماس" التي تعنى بالدراسة المحايثة التي تقسم النّص وتحدّد مداراته بشكل نسقي للخروج بتصور يبيّن طريقة تشكّل المعاني المتولدة من النصوص السردية المنتقاة بعناية، فخرج البحث بحوصلة مفادها كالآتي:

✓ الشخصية عبارة عن أيقونة سردية تُحدّدها مكوّنات النّص وهي تشتغل داخل إطار مُحايث من خلال تقسيم مكوّناتها إلى جزئيات بسيطة داخلية وخارجية، صورية وحسية، وربطها بمكونات النص الأخرى، وقد وجدنا في الروايات الثلاث شخصيات متنوعة تختلف باختلاف الزمن والشكل والدور.

✓ يبدأ التحليل السيميائي للشخصية انطلاقا من اسمها باعتباره علامة لغوية يأخذ نصيبا من تشكّلها كما حظيت معظم أسماء الروايات بصيغة الازدواج الاسمي أي؛ اسم حقيقي وآخر مجازي يعكسان -غالبا- أدوارها المهيمنة، كما تحيل الأسماء على مرجعيات ثقافية عديدة تسهل في عملية دراسة الشخصية واكتشاف طريقة اشتغالها، وبهذا فإنّ العودة إلى الأسماء وتبيان معالمها ضرورة علامية لأنّ الاسم غالبا مايكون العتبة الأولى التي تستبطن أدوار الشخصية.

✓ تقترن الشخصية السردية بالحواس لأنّها تتجسّد غالبا في صفة الإنسان، وهو بدوره يستعمل حواسه لإدراك التصّور الذّي وُضع فيه، ويكون اشتغال الحواس أيضا حقيقيا أو مجازيا ويبتدئ غالبا -حسب الروايات الثلاثة- بحاسة الشمّ المهيمنة على بقية الحواس التي تستدعي تحليلات معمقة تصل إلى تحديد قضايا عميقة يطرحها النّص الروائي، فتشارك الحواس في البرنامج السردي لأنّها الممهدة لفعل الفاعل كما هو متجلي في رواية أصابع لوليتا، حين ابتدأ المشهد السردي بسطوة حاستي الشم ثم الرؤية.

✓ يقترن الزمن مع الشخصية عبر تحديد مراحل زمنية معيّنة آنية كانت أو على المدى الطويل، ويشترط أن يكون زمن الشخصية معلوما مراعاة للعلاقة التي تنشأ بين الشخصية وموضوعها القيمي، فيسهم الزمن في تحقيقه إما بالاتصال أو بالانفصال.

✓ تلتحم تقنيتي التزمين والتفضيء بعنصر الشخصية من أجل تحديد وضعيتها وربطها بموضوعها القيمي الذّي تسعى إلى تحقيقه، ويتجانسان معا لتكوين الرؤية السردية الكلية، فينقسم المكان إلى أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة أو إلى أمكنة حقيقة وأخرى متخيّلة، وينعكس هذا التقسيم على مسار الشخصية السردية ككل.

✓ يساهم الحدث الروائي في رصد البرامج السردية، وبفضله يتمّ فصل البرامج القاعدية عن البرامج المساعدة، لأنّ أحداث الروايات الثلاثة الرئيسية تُعدّ على الأصابع، أما بقية المشاهد فهي عبارة عن وصف أو استرجاع أو إحالات مرجعية على نصوص سابقة.

✓ يقوم التحليل السيميائي السردي على جملة من المراحل تُصنّف حسب تحديد "غريماس" لمكوّنات البرنامج السردي وجزئيات البنية العاملية، فيعملان معا على إيجاد حلول لمشكلة الذوات الفاعلة من خلال كشف أدوارها داخل المحكي، وعبر التركيز على عمليتي الاتصال والانفصال نحو الموضوع القيمي.

✓ يُركّز المسار الخطابي للتحليل السيميائي السردي على الدور التصويري والدور الموضوعاتي حيث تجتمع الصور تحت مسارات تصويرية لتتجانس من أجل وضع الشخصية داخل إطارها السوسيو ثقافي.

✓ يُعدّ التشاكل جوهر الصورة لأنّه عبارة عن وحدات صُغرى وعلامات فارغة لا تتأتى قيمتها إلاّ من خلال التحامها وتشكيلها للصور التي بدورها تُشكّل الموضوع القيمي للشخصيات عبر الاتصال أو الانفصال نحو موضوع القيمة.

✓ يستكنه المربّع السيميائي الدلالات المتناقضة التي تتنامى في النّص من أجل تشكيل حبكته كالعلاقة المبينة بين الخير والشر أو الحياة والموت، فتظهر حدود المربّع التي تتضافر لتحديد ممكنات الخطاب.

✓ يستند الدور الاستهوائي أو الانفعالي على أدوار الشخصية السابقة إلاّ أنّه يبتعد عن السياق اللّفظي ليكون مجال اشتغاله الجانب النفسي للشخصية السردية، فيُحدّد أنواع المشاعر والأحاسيس؛ الحب،الكره، الغيرة، البخل، غيرها.

✓ يُحدّد الدور الانفعالي حركات الذات ويكتشف برامجها من خلال تبيان مشاعرها وربط العلاقة بينها و بين عالم الموضوعات والأشياء.

✓ يعتبر هوى الحب من بين المواضيع المهيمنة على الروايات الثلاثة حيث ينشأ داخل النفس البشرية بعد تضافر استهواءات تُكوِّنه وتُعزّز قيامه بسلوكات مُعيّنة، كما يتمخّض عن الحب موضوع الجسد والغيرة، وبهذا فإنّ البرامج السردية الاستهوائية تجعل مواضيعها تكمّل بعضها البعض، وتخلق داخلها برامج مُصغرة.

✓ استطاعت الروايات الثلاث أن تصمد على مدار البحث وأن تقدّم معطيات جليلة تخدم الدرس السيميائي شكلا ومضمونا.

✓ إنّ آليات "غريماس" السردية تسعى لكشف طرق تشكّل المعنى من خلال تفكيك وحدات الخطاب ثم جمعها داخل الصورة المشكّلة في الرواية.

✓ يحاول البحث أن يلمّ بالتطبيقات التي تمسّ الشخصية والتي أتت بها مدرسة باريس السيميائية ، بالرغم من وجود فوضى مصطلحية ومنهجية تُحدث تداخل العناصر السيميائية وتكرارها، لهذا يصعب الفصل والترتيب.

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات:

الشخص Personne
الشخصية Personnage
النقص Manque
العامل Actant
الممثِّل Acteur
علم السرد / السرديات Narratologie
البرنامج السردي Programme Narratif
البرنامج السردي الرئيسي Programme Narratif de base
البرنامج السردي الاستعمالي Programme Narratif d'usage
السردية Narrativité
بنية سيميائية سردية Structure Sémio-Narrative
بنية خطابية discursive Structure
بنية عميقة Structure Profonde
الحالات Etats
التحوّلات Transformations
الشخصيات المرجعية Personnages Référentiels
الشخصيات الإشارية الواصلة Personnages Embrayeurs
الشخصيات الاستذكارية Personnages Anaphoriques
التزمين Temporalisation
التفضيء Spatialisation
المستوى السطحي Le Niveau de surface
التحريك Manipulation
فعل الفعل Faire faire
العقد الإجباري Contrat Injonctif
العقد الترخيصي Contrat Permissif
العقد الائتماني Contrat Fiduciaire
الكفاءة Compétence
الأداء Performance
الحالة الأولية Etat Initial
الحالة النهائية Etat final

موضوع القيمة Objet de valeur
الجزاء Sanction
البنية العاملية Structure Actancielle
الترسيمة السردية Schéma Narratif
علاقة الرغبة Relation de Désir
الذات Sujet
الموضوع Objet
ملفوظات الحالة Énoncé d'état
ملفوظات الفعل/الانجاز Énoncé de faire
علاقة التواصل Relation de Communication
المرسل Destinateur
المرسل إليه Destinataire
علاقة الصراع Relation de Lutte
المساعد Adjuvant
المعارض L'opposant
المسار الخطابي Composant Discursif
الدور التصويري Le rôle Figuratif
تشكلات خطابية Configuration discursives
مسارات تصويرية Parcours Figuratifs
الدور الموضوعاتي Le rôle thématique
اللكسيمات Lexèmes
التشاكل Isotopie
كلاسيمات classémes
التباين Allotopie
المربّع السيميائي Le carré sémiotique
التسريد narrativisation
الدور الإنفعالي Le rôle pathémique
سيميائية الأهواء La sémiotique des passions
الاستهواء phorie

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

- **المصادر:**

1. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دط، 2002.
2. واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 2013.
3. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط2، 2014.

- **المراجع باللغة العربية:**

4. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 2005.
5. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011.
6. أديب محمد الخالدي، المرجع في علم النفس الفسيولوجي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط1، 2015.
7. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرّية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 2015.
8. جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2001.
9. جميل حمداوي، السيميوطيقا السردية، السيميوطيقا السردية، من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء، دار نشر المعرفة، الرباط– المغرب، ط1، 2003.
10. جويدة حماش، بناء الشخصية في قصة عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، دط،2007.
11. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
12. عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل، الجزائر، دط، 2008.
13. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009.

14. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1991.
15. خالد حسين، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق–سوريا، ط1، 2008.
16. رضا بن حميد، الشخصية، في نماذج من القص العربي، ميسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، دط، دت.
17. رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبادة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، ط1، 2010.
18. رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق.
19. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2008.
20. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش– المغرب، ط1، 1994.
21. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث، جامعة المولى اسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس–المغرب، دط، 1994.
22. سعيد بنكراد، سيميائيات النّص، مراتب المعنى، دار الأمان-الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف- بيروت، ط1، 2018.
23. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2010.
24. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2012.
25. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ج:1، دارالجنوب، تونس، ط2، 2015.
26. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992.
27. عادل فاخوري، تيّارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

28. عبير حسن علاّم، شعرية السرد وسيميائيته في "مجاز العشق"، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط2، 2012.

29. قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014.

30.عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 2010.

31.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية Desconstruction، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط4، 1998.

32. محمد إدريس كريم، الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة، دراسة بنيوية، دار مجدلاوي، الأردن، دط، 2009.

33. محمد بلاسم، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، ط1، 2008.

34. عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات السردية، دار القروين، المغرب، ط1، 2008.

35. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية– التركيب– الدلالة، شركة و التوزيع المدارس الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2002.

36. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

37. محمد جاسم العبيدي، المدخل إلى علم النفس العام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2009.

38. محمد الدّاهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السّيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، ط1، 2009.

39. محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان،الرباط– المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، منشورات ضفاف، الرياض– المملكة العربية السعودية، ط1، 2013.

40. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987.

41. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط3،1992 ص:151.

42. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1993.

43.عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

44. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع:240، الكويت، دط،1998.

45. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008.

46. نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، دط،2011.

47. نبيلة إبراهيم، فن القـص، في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، دط، دت.

48. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب، القبة، الجزائر، دط، دت.

49. نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2011.

50. نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2016.

51. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، لبنان، ط3، 2010.

52. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيّل و بنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت – لبنان، ط1، 2011.

- **المراجع المترجمة:**

53. أ.أ. مندولا، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 1979.

54. أج غريماس، سيميائيات السرد، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

55. أ.ج غريماس، جاك فونتنيي، سيميائيّات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، تر: سعيد بنكَراد، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2010.

56. أ.ج غريماص، ج.كورتيس، وآخران، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013.

57. أُمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010.

58. بيار غيرو، السّيمياء، تر: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1984.

59. جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران–الجزائر، دط، 2003.

60. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة –الجزائر، ط1، 2007.

61. جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1986.

62. رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1986.

63. فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنّصوص، مقدمة نظرية– تطبيق، تر: حبيبة جرير، مرا: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دط، 2012.

64. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1986.

65. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، المغرب، دط، 1990.

- **المراجع باللغة الاجنبية:**

66.Algirdas Julien GREIMAS : Du Sens 1, Essais Sémiotiques, éditions du Seuil, Paris,1970.
67. Algirdas Julien GREIMAS: Du Sens 2, Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris,1983.
68.Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES : Sémiotique Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage,(complément, débats, propositions), tome 2, Classique Hachette, Paris, 1986.
69. Algirdas Julien GREIMAS et Jacques FONTAILLE, Sémiotique Des Passion, des états de choses aux états d'âme, Éditions du Seuil, Paris,1991.
70. Algirdas Julien GREIMAS : Sémantique Structurale, Recherche De méthode, Presse Universitaire de France, Paris, 3e Édition, 2002.
71. Jacques FONTAILLE: Sémiotique Du Discours, Presses Universitaires De Limoges, 1998.
72. Jacques FONTAILLE: Sémiotique et littérature, Essais de Méthode, Presses Universitaire De France, 1er Édition, France, 1999.
73. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, *É*dition de Seuil, Paris, France, 1972.

- **المعاجم و القواميس:**

74. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي– فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.

75. الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت– لبنان ، ط1، 1997.

76. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2010.

77. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انجليزي– فرنسي– عربي، مكتبة لبنان، بيروت– لبنان، 1974.

78. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط3، 2003.

- **المجلات و الدوريات:**

79. فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2009.

80. مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ع: 3-4، م:21، 2005.

81. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، ع: 25، م: 2، 2011.

82. مجلة علامات في النقد، منطقة الجامعة العربية، بيروت- لبنان، الشركة التونسية للصحافة سوتبرس– تونس، ع:81، م:20، 2014.

83. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان: 87-88، 2013-2014.

84. مجلة كتابات معاصرة، بيروت– لبنان، ع: 68، م:17، 2008.

85. محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002.

86. محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنّص الأدبي، بسكرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006.

- **الرسائل الجامعية:**

87. دليلة زغودي، سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2013- 2014.

88. سامي الوافي، إنتاجية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج مقاربة في التلقي وسيمياء التأويل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014–2015.

89. فريد حليمي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995-2000)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2009- 2010م.

- **المواقع الالكترونية:**

90. أحمد حمد النعيمي، سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج، مداخلة ضمن الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب، جامعة ورقلة 2013، تاريخ النشر: 12 ماي 2014 تاريخ الاطلاع: 04 فيفري 2019، موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة:
manifest.univ-ouargla.dz

91. سامي الوافي، مدرسة باريس السيميائية (دراسة في المنهج)، تاريخ النشر: الثلاثاء 22 جوان 2010، على الساعة: 12:20، تاريخ الاطلاع: 09 أفريل 2015، منتدى مناهج النقد الأدبي:
manahijnaqdia.3oloum.org

92. ويكيبيديا الموسوعة الحرّة
/ https://ar.wikipedia.org/wiki

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدّمة	**أ- د**
الباب الأوّل:الشخصية في المكوّن السردي	**05**
الفصل الأوّل: الشخصية والبناء السردي في روايات واسيني الأعرج	**07**
I. الشخصية/ السرد/ السيمياء	**08**
1. بين السيمياء والسردية	**08**
2. الشخصية السردية	**12**
3. برنامج غريماس السردي	**16**
II.الشخصية/ الاسم	**22**
1. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية المخطوطة الشرقية	**25**
2. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية أصابع لوليتا	**31**
3. اسم الشخصية ودلالته من خلال رواية مملكة الفراشة	**39**
III. الشخصية/ الحواس	**54**
1. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية المخطوطة الشرقية	**56**
2. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية أصابع لوليتا	**59**
3. علاقة الشخصية بالحواس من خلال رواية مملكة الفراشة	**64**
الفصل الثاني: الشخصية وعلاقتها بالمتن الروائي	**71**
1- الشخصية / الزمن	**73**
أ. الماضي/ الحاضر	**76**
ب. الحرب / الموت	**81**
ج. الخريف / المطر	**86**
د. الليل / الفجر	**90**
2- الشخصية / الفضاء	**93**
أ.الكنيسة / المسجد	**94**
ب. البلد / المدينة	**98**
ج. المكان الورقي	**106**
د.المكان الافتراضيّ / المكان الوهميّ	**107**
3- الزمن / الفضاء	**111**
4- الشخصية / الحدث	**114**

الباب الثاني: التحليل السيميائي للبرنامج السردي	**123**
الفصل الأول: المسار السردي في روايات واسيني الأعرج	**125**
1- البرنامج السردي Le programme narratif	**127**
أ. التحريك / Manipulation	**128**
ب. الكفاءة / Compétence	**134**
ج. الأداء / Performance	**138**
د. الجزاء / Sanction	**142**
2- البنية العاملية Structure Actancielle	**148**
أ. علاقة الرغبة Relation de Désir	**149**
- ملفوظات الحالة Énoncé d'état	**152**
- ملفوظات الفعل Énoncé de faire	**153**
ب. علاقة التواصل Relation de Communication	**161**
ج. علاقة الصراع Relation de Lutte	**167**
الفصل الثاني: المسار الخطابي في روايات واسيني الأعرج	**180**
1- المسار الخطابي Composant Discursif	**181**
أ. الدور التصويري Le rôle Figuratif	**184**
ب. الدور الموضوعاتي Le rôle thématique	**189**
ج. التشاكل Isotopie	**194**
2- المربع السيميائي Le Carré Sémiotique	**208**
3- الدور الانفعالي Le rôle pathémique	**215**
أ. أهداف سيميائية الأهواء	**217**
ب. عناصر التحليل الأهوائي/ البرنامج الاستهوائي	**219**
- الحب	**220**
- الجسد	**225**
- الغيرة	**229**
خاتمة	**235**
ثبت المصطلحات	**239**
قائمة المصادر والمراجع	**240**
فهرس الموضوعات	**249**

ملحق	**253**
ملخّص البحث	**256**
Summary of the Research	**259**