الجمهوريــة الجزائريــة الدّيمقراطيــة الشّعبيــة
وزارة التّعليم العالــي والبحـــث العلمـــي
المركز الجّامعي الونشريسي تيسمسيلت

معهـد الآداب واللّغـات
قسـم اللّغـة والأدب العربـي

مذكّـرة تخرّج لنيل شهـادة الماستر فـي اللّغـة والأدب العربـي

السيميائيـة السّرديـة فـي القصّـة الجزائريـة القصيرة

من مذكّـرات غرفتي لحفيظـة طعّـام – أنموذجـا –

إعـداد:

- عشوشـي سميـة
- شيلـول حسينـة

إشراف الدكتـور:

- بوركبة بختة

إعـداد اللجنـة المناقشـة

د .رزايقية محمود	م ج تيسمسيلت	رئيسـا
د .فايد مُحَمَّد	م ج تيسمسيلت	عضـوا مناقشـا
د .بوركبة بختة	م ج تيسمسيلت	مشرفـا ومقـررا

السنـة الجامعيـة 1437–1438 هـ/2016–2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله القائل: "من صنع لكم معروفا فكافئوه، فمن لم يجد فكلمة طيبة "وحتى لا نكون ممن قال فيهم رسول الله ﷺ: "لا يشكر الله من لا يشكر الناس".

فإن الواجب يقتضي شكر الله قبل المخلوق، فله الحمد في الأولى والآخرة على ما أنعم علينا من نعم سابغة.

ونتوجه بكل امتنانا لأساتذة الأدب العربي في المركز الجامعي تيسمسيلت

ونتقدم بشكرنا الخالص إلى الأخ: تين رضا الذي فتح لنا أبوابا أغلقت وسهل لنا سبيلا تعسر.

كما نتوجه بالشكر الخالص لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل المتواضع، ووضع معنا لبناته ومد لنا يد العون بأي وسيلة.

إهداء

إلى تلك الأيادي التي امتدت بكل رفق لتعانق أحلامي وطموحاتي وتلفها بالحب والحنان لكي تخرج إلى النور ...

إلى من قال فيهما عز وجل: "قُلْ رَبِّي ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرًا"

... أمي وأبي ... حفظهما الله

إلى من شاركوني ظلمة الرحم ونبع الحياة إخوتي وأخواتي...

"محمد" "نضال"، "وائل" "تركية"

وإلى الكتاكيت "ثراء" "إسراء"

إلى من أمدتني بالشجاعة لمواصلة دربي زميلتي وصديقتي

"أمال بزاز"

إلى من شاركتني العمل صديقتي "حسينة"

إلى الذين ساعدوني في إتمام هذا العمل "أسامة، رضا"

إلى كل من ساهم من بعيد أو قريب في إتمام هذا العمل

سمية

إهـــداء

إلـــى حبيب القلب: إمام المرسلين مُحَمَّد ﷺ، **إلـــى** أساتذة الدنيا الصحابة الكرام

أهدي ثمرة جهدي إلى التي رضى الله من رضاها إلى الشمعة التي احترقت ولم تزل تحترق لتنير دربي،

إلـــى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلـــى أغلى الحبايب: "أمي الحبيبة"

إلـــى من كلله الله بالهيبة والوقار ، إلـــى من كان له الفضل في أنه علمني أن الحياة أساسها

ضمير نقي وخلق راق أرجوا من الله أن يمد في عمرك لترى ثمار طيبة قد حان اقتطافها بعد طور

انتظار: والدي العزيز" **إلـــى** روح أخي الطاهرة الشهيد ميلود رحمه الله.

إلـــى حبيبة الروح وريحانة الفؤاد أختي : فاطمة.

إلـــى من بهم أكبر وعليهم أعتمد، إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي، أخواتي: نعيمة، سعاد، مليكة

إلـــى من رأى التفاؤل بعينيهم والسعادة في ضحكتهم، أخوتي: مُحَمَّد، حليم، بن تمرة، أيمن.

إلـــى صديقتي ورفيقة دربي، صليحة.

إلـــى كل من سقط عن قلمي سهوا ... أهدي هذا العمل المتواضع.

حسينـــة

إنّ من أهمّ ما ميّز الحداثة في هذا العصر، هو التّوجه نحو السّرد في مقابل الشّعر، فالأدب العربي قديما كان يغلب عليه الاهتمام بالجانب الشّعري، ولذلك كان النّقد العربي القديم نقدا للفنون الشّعرية، لكنّ الأمر تغير وأصبح للسّرد مكانة عالية جدّا، من خلال عدّة فنون نثرية، كالرّواية، والقصّة، والقصّة القصيرة، هذه الأخيرة تعتبر فنّا سرديّا متميّزا، له وظيفة جمالية يؤدّيها بأنساقه الخاصّة.

هذا وقد اهتمّ الأديب الجزائري بهذا التّحول وواكبه، فظهر لدينا العديد من كتّاب النّص السّردي، وعلى وجه الخصوص القصّة القصيرة، التي تحتلّ الرّيادة فيها بعض المبدعات الجزائريّات في صورة القاصّة "**حفيظة طعّام**"، التي يبرز في أعمالها عنوان "**من مذكّرات غرفتي**".

لذلك واكب النّقد المعاصر هذا التّحول، فاهتمّ هو الآخر بالسّرد ونظرياته ومناهجه، فظهرت عدّة مقاربات تنظيريّة للسّرد، وأخرى تطبيقية، على غرار المنهج البّنيوي عند "**بروب**" في الخرافة، وعند " **جيرار جينيت**" في الرّواية من منظور بنية الزّمن، لكنّ السّرد بدأ يتّخذ معالمه بوضوح وجدّية أكثر مع تيّار نقدي كبير هو التيّار السيميائي الّذي اقترح لدراسة السّرد عدّة مفاهيم تكفّل بالتنّظير لها مجموعة من النّقاد البارزين وعلى رأسهم "**غريماس**".

من هذا المخاض أردنا أن نشارك في الجدل القائم بين السيميائية والسّردية من جهة وبين القصّة القصيرة الجزائرية من جهة أخرى، فقرّرنا أن نبحث في الأبعاد السّيميائية للقصة القصيرة الجزائرية عند القاصّة "**حفيظة طعّام**" من خلال المفاهيم السّردية المكرّسة في النّقد المعاصر: طارحين الإشكال التّالي: **ما مدى تحقّق العناصر الإجرائية للسيميائية السّردية في القصّة القصيرة الجزائرية المعاصرة؟**.

وللإجابة عن هذه الإشكالية المطروح اخترنا بحثا موسوما بـــ: "**السيميائية السّردية في القّصة القصيرة الجزائرية، "من مذكرات غرفتي" لحفيظة طعّام – أنموذجا–**".

الّذي تأتي خطته على الشّكل التّالي، بداية مدخل نظري حول القصّة القصيرة الجزائرية، من حيث النّشأة، المفهوم والتطور، ثمّ تناولنا في الفصل الأوّل المعنون بـ: السيميائية السّردية في الخطاب السّردي، الّذي تضمّن مبحثين إذ شمل المبحث الأوّل المستوى السّطحي في السّيميائية السّردية بعناصره المنظّرة في كتب السيميائيين، وكان فحوى المبحث الثّاني المستوى العميق في السّيميائية السّردية والّذي حوى العناصر التّالية: المربع السيميائي، القطب الدلالي حركية السيميوزيس، والثّنائية المتضادّة.

وأمّا الفصل الثّاني فكان تطبيقيّا من خلال التحليل السيميائي لنصوص المجموعة القصصيّة – تحليلا إجرائيا– وتضمّن هذا الفصل تمهيدا تطرّقنا فيه إلى سيميائية العنوان للمجموعة القصصية قيد التّحليل وكذلك العتبات النّصّية، إضافة إلى مبحثين، الأوّل يخصّ المستوى السّطحي في المجموعة القصصّية **"من مذكّرات غرفتي"**.

والثّاني خصّصناه للمستوى العميق، ثم أرفقنا ما سبق للملحق، مضمونه ملخّص المجموعة القصصيّة، لنصل إلى الخاتمة الّتي جمعنا فيها أهمّ النّتائج المستخلصة.

واعتمدنا على المنهج الوصفي التّحليلي في عرض البحث ومناقشة، كما اعتمدنا العناصر الإجرائية للسّيميائية السّردية في تحليل النّصوص في الجانب التّطبيقي.

وكانت المراجع في البحث متنوّعة ومتعدّدة منها: **"السّيميائيات السّردية مدخل نظري" و"السّيميائيات والتّأويل لسعيد بنكراد" و "مدخل إلى السّيميائيات السّردية (نماذج وتطبيقات"، لعبد القادر شرشار، في الخطاب السّردي نظرية غريماس، لمحمد النّاصر العجمي، و"مباحث في السّيميائية السّردية" لنادية بوشفرة.**

ولا ننكر أن صعوبات عدّة قد واجهتنا في سبيل تحقيق العمل على أكمل وجه، منها تشعّب المادّة المعرفية، وضيق الوقت، وقلّة بعض المراجع، إلاّ أنّنا تحدّينا كلّ ذلك وأكملنا البحث بصورة نرجوا أن تنال الرضى بالرغم من القصور والنّقص.

ولا يسعنا في الختام إلاّ أن نتقدّم بالشّكر لكل من أعاننا ويسّر لنا طريق البحث وإلى كل أساتذة قسم اللّغة العربية لمعهد اللّغات والآداب.

1- مفهوم القصّة القصيرة :

تعتبر القصّة القصيرة فنّاً من الفنون النّثرية الحديثة، وهي أقصر من الرواية كانت بدايات ظهورها في منتصف القرن التّاسع عشر، وازدهرت وتطوّرت في القرن العشرين.

أ- لغة :

ويمكن اعتماد مفهومها من خلال أنّها مأخوذة "من التتّبع وقص الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه وإلتقاط بعض أخبارهم "[1]، لا يعدّ مصطلح القصّة من الألفاظ الجديدة التي دخلت اللّغة العربية، حيث ظهر لفظها في التراب العربي القديم على أنها "الجملة من الكلام " [2].

وكذا نحو قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنت مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾[3]، أما القاص فهو الّذي يأتي بالقصّة، وقصّصت الشيء إذا اتبعت أثره شيئا بعد شيء، نحو قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾ [4] أي اتبع أثره، في حين قال ابن الأعرابي كذلك: "قصّ الله بها خطاياه أي نقصّ وأخذ، والقصّة هي الأمر الحديث، قصّصت الحديث رويته على وجه، وقصّ عليه الخبر قصّصت الرؤية على فلان إذا أخبرته" [5].

ب- اصطلاحا:

يمكن تعريف القصّة القصيرة بأنّها "لون أدبي حديث يخضع للتّغيير والتّطوير والاستمرار" [6]، فالقصّة فن حديث، ارتبط ظهوره بالعصر الحديث متأثّرا بالغرب، وعرفت سيرورة وتطوّر عبر مراحل متعددة، وتعالج قضايا

---

[1] – مُحَمَّد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر، د ط، 1965، ص 111 .

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار العرب، بيروت، المجلد 12، ط1 ، 1863 ، ص 120-121.

[3] – سورة يوسف ، الآية 30 .

[4] – سورة القصص ، الآية 11.

[5] – ابن منظور ، لسان العرب ، ص 120-121.

[6] – أحمد طالب، فن القصة القصيرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، 2006 ، ص09 .

مختلفة بطريقة سردية، ضمن أحداث معينة وشخصيات مختلفة مصوّرة موقفا ما، وهي "نص أدبي نثري، يصوّر موقفا ما أو شعورا إنسانيا" [1]، لذلك تعتبر من أقوى الأجناس الأدبية على استيعاب حياة هموم وواقع الإنسان.

وتعود جذورها إلى بعض الفنون الأدبية القديمة (الحكي الشّفهي) لأنّها تشترك معها في بعض الملامح . لكنها في حقيقة الأمر تقوم على شروط وخصائص فنّية تميزها، كالأحداث والشّخصيات والزّماكان والحبكة والعقدة والحل.

ويرى (عمر بن قينة) أنّها "شكل نثري مستمد من حياة النّاس العامّة الاجتماعية وسوّاها بكلّ إمتداداتها فهي حكاية متطوّرة، تروي حدثا نامّيا أو موقفا ثابتا أو كتطوّر تتحرك فيه الشّخصيات غالبا ما تتقدمها شخصية متميّزة" [2].

هذا ما يجعلها تقوم على عناصر تشكّل التّركيب الفنّي للقصّة وتزيد من جمالها، وتكون غالبا مستوحاة من الواقع والحياة الاجتماعية للإنسان.

وقد عرّفتها النّاقدة عزيزة مريدن بأنّها: "قالب من قوالب التّعبير، يعتمد فيها الكاتب على سرد الأحداث المعيّنة تجري بين شخصية وأخرى، يستند في حكمها و سردها على عنصر التّشويق" [3]، فالسّارد يعتمد في سرده على شخصيات متعدّدة ويعتمد كذلك في حكيه على عنصر التّشويق.

رشاد رشدي هو الآخر يرى أنّها :"لون من ألوان الأدب الحديث، ظهر في أواخر القرن التّاسع عشر ، وله خصائص و مميّزات شكليّة معيّنة " [4]. وهي فن حديث النّشأة، وكغيرها من الفنون الأدبية تميزها خصائص معيّنة.

معيّنة.

أمّا (مخلوف عامر) ينظر إليها أنّها "تتناول قطعا عرضيا من الحياة تحاول إضاءة جوانبه، وتعالج لحظة أو موقفا لتكشف أغواره"[5] حيث أنّها تعالج أحداث الحياة اليومية واستظهارها للقارئ بطابع أدبي جذاب، يصل إلى إلى قمّة التّأثير والتّوجيه كما تعرف كذلك أنّها "سرد قصصي نسبي (يقلّ عن عشرة آلاف كلمة) تهدف إلى

[1] – محمّد الصادق عفيفي ، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ، ص 111 .

[2] – عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،د ط، 1995 ، ص 163 .

[3] – عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، سوريا ، د ط ، 2006 ، ص10-11 .

[4] – رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ،دار العودة ، بيروت ،ط2 ،1974 ،ص01 .

[5] – مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، ط2 ،د ت ، ص26 .

إحداث تأثير معيّن وفي أغلب الأحيان تركّز على شخصية واحدة، في موقف واحد، في لحظة واحدة، في مكان بعينه" [1]، بهدف التّأثير تقوم القصّة على سرد أحداث نسبية تعتمد على شخصية واحدة، وموقف واحد ولحظة واحدة والمكان الواحد.

2- نشأة القصّة القصيرة :

بدأ ظهور هذا الجنس الأدبي في منتصف القرن التّاسع عشر في الغرب عن طريق عدة محاولات، كمحاولات "**بوتشيو** في **الفاشيتيا بوكاشيو** في قصصه **الديكاميرون** و**المائة قصة قصيرة** و**تشوسر** في حكايات **كانتري**"[2] فقد ارتبطت نشأتها بالغرب، وكانت عبارة عن محاولات فقط، ثم تطوّرت ونضجت وأصبحت فن أدبي قائم بذاته "مع **إدجان ألان بو** في أمريكا (1849-1809) فلقد وجد فيها "**بو**" المجال الّذي يتحقّق فيه التّناسق، ووحدة الفن، ففيها يمكن لكلّ كلمة وكلّ سطر وكلّ فقرة، أن يكون لها أثرها في عقل القارئ"[3]، فهي بالنّسبة له الفن الّذي من خلاله يمكن أن يؤثّر على القارئ، فلكلّ كلمة عنده أو سطر أو فقرة أثر بليغ في نفس المتلقّي .

وككلّ الأجناس الأدبية الغربية تأخّرت القصّة القصيرة في الظّهور عند العرب بسبب انشغالهم واحتفائهم بالشّعر كديوان يعبّر عن أحلامهم، ومن روّادها العرب الأوائل: "**محمود تيمور** في مجموعته القصصية، **رجب أفندي** ، **توفيق حكيم** في قصصه القصيرة **ليلة زفاف**" [4].

أمّا القصّة القصيرة في الجزائر فكانت متأخّرة عن القصة في المشرق العربي نتيجة "لوضع الثّقافة العربية وارتباط التّراث بالتّكوين الفكري للأدباء وارتباط الأدب بالحركة الإصلاحية التّي تستند إلى الدين والإصلاح، مالم يسمح لأيّ فنّ جديد أن يزور الأذهان وتفكير الأدباء" [5]، فمن خلال الدّراسات المكثّفة حول نشأتها ، ويجمع ويجمع الدّارسون على تأخّر هذا الجنس في الجزائر باعتبارها لا تنسلخ عن العالم العربي .

---

[1] – ابراهيم السعافين واخرون ، أساليب التعبير الأدبي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ،1997 ، 294 .

[2] – مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، ص 16 .

[3] – أحمد طالب ، فن القصة القصيرة ، ص16 .

[4] – عزيزة مريدن ، القصة والرواية ، ص21.

[5] – عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1983 ، ص162 .

2-1- نشأة القصّة القصيرة في الجزائر:

من عوامل ظهور السّرد القصير في الجزائر الأحزاب السّياسية والحركات الإصلاحية، حيث أدّوا إلى ظهور طبقة من المثقفين، دعوا إلى إحياء التّراث والحفاظ عليه، واهتمّوا بالفنون الأدبية من بينها هذا الفن "فآثار هذه الأخيرة كانت واضحة في صياغة ذهنية جديدة لدى الإنسان الجزائري... فأقنعت حتى المتردّد –ربمّا– في فهم النيّة الشرّيرة لدى إدارة الاحتلال الفرنسي" [1]، فالأحزاب السّياسية والحركات الإصلاحية كان لهما دوراً بارزاً في نشأة هذَا الجنس في الجزائر نشأت على يد رجال الإصلاح وسمّيت بالقصّة الإصلاحية وتناولت القيم الّتي يجب أن تسود المجتمع وضرورة التخلّص من المحتل.

وساهمت عدّة عوامل في نشأتها من بينها الكتابة والمحافظة على اللّغة العربية" كما لا ننسى أيضا الحافز والدّافع إلى الكتابة آنذاك، فهناك من كتب تعبيرا عن الواقع، وهناك من كان هدفه هو الحفاظ على اللّغة العربية خوفا من ضياعها، في الزمن الّذي كان يعمل فيه الاستعمار على فرض اللّغة الفرنسية لغة وحضارة في الجزائر"[2]، فالمعاناة التي سلطها المستعمر عل المثقف الجزائري لم تكن حاجزا يبعده و يمنعه من الخوض في تجربة الكتابة والإبداع معبّرا عن واقعه وآلامه.

كذلك عامل آخر وهو اتّصال الجزائر بالمشرق العربي"وفي الوقت الذي كان فيه الاستعمار يمارس على الجزائر سياسةالحصار والعزلة،لم يقف الجزائريون مكتوفي الايدي،بل ابتكروا اساليب مختلفة للمقاومة واسترجاع الذات الضائعة ولم يكن لديهم افضل من التوجه نحو المشرق العربي،فتم التواصل ومنه تبادل الكتابات بين المشارقة والمغاربة " [3]، فقد كان لاحتكاك الجزائر بالمشرق العربي أثراً مهما في ظهور القصّة القصيرة ، ومحاولة التّجديد و الإبداع في هذا الفن والارتقاء بالمنتوج المحلّي إلى العالمية بلُغة أَدبية راقية، تحقّق التّعبير الواقعي والخيال ومن ثّم الإفادة والمتعة .

وساهمت الصّحافة كذلك بدورها في نشأة هذا اللّون الأدبي "إنّ فنّ القصّة في الخمسينات كان ومازال جديدا على الصّحافة والمجلات التّونسية حيث كانت تركّز جميعها على تشجيع هذا الفن بكل الوسائل والتباهي

[1] – عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ص177 .

[2] – أحمد دوغان ، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1989 ، ص35 .

[3] – مخلوف عامر،مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر،اتحادالكتاب العرب،دمشق،1998،ص47.

بكتّابه وهو ما حفز الشّباب إلى أن يجربوا هذا الفنّ المبتكر ويعبّروا عن احتفائهم بالجديد والمعاصر"[1]، الكتّاب الجزائريّين لم يكتفوا بإيصال صداهم إلى المتلقي الجزائري فحسب بل كان طموحهم أكبر وهو التّأثير في الملتقّى العربي أينما كان.

يعتبر عبد الله الركيبي البذرة الأولى للقصّة هو المقال القصصي "فبداياتها الأولى كانت في شكلين قصصيين يفتقدان لمسات وخصائص القصّة القصيرة، ولكنهما يمهدان لها، ويحمّلان بذورها هما المقال القصصي والصّورة القصصية"[2]، المقال القصصي والصّورة القصصية هما البدايات الأولى للقصّة فقد ساهما مساهمة كبيرة في ظهور القصّة الفنّية إلاّ أن المقال القصصي لايتّصف كثيرا بالمميّزات الفنّية للقصّة من رسم الشّخصيات وربط منطقي في بناء الأحداث، وقد اعتبر هو الأسبق في الظّهور"فصاحب المقال كان يكتب وفي ذهنه المقال لا القصّة، ومن هنا يصعب تعريف هذا المزيج بين الرّواية والمقامة بالتّحديد سوى أنّه مقال" [3].

أمّا الصّورة القصصية فكان أوّل ظهور لها تجسدّ في صورة عائشة الّتي تصدّرت مواد كتّاب الإسلام في حاجة إلى دعاية لمحمد السّعيد الزّاهري"[4]، ومن أبرز كتّاب الصورة القصصية هو مُحَمَّد السّعيد الزّاهري حيث يعتبر أول من برع في هذا الفن عبر صورة عائشة الّتي كانت تعتبر أوّل محاولة في الصورة القصصية.

ولقد ركّز كتاب القصّة اهتمامهم في البداية على أمراض المجتمع وعاداته، وأثار الاستعمار التي تركت بصمتها في نفس المجتمع الجزائري" الصّورة القصصية لم تتحرّر تماما من تأثير المقال القصصي في أسلوبها وجوهرها"[5]، لذلك فالصّورة القصصية والمقال القصصي متشابهان شكلاً ومضموناً.

يمكن تحديد الملامح الكبرى للصورة القصصية في ثلاث نقاط: [6]

أ – رسم الشّخصية الكاريكاتورية، ويتّضح ذلك بوصفها وتحديد تصرّفاتها بغرض السّخرية من مواقفها وأعمالها.

---

[1] – مُحَمَّد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2005، ص134.

[2] – عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ، ص167 .

[3] – عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ، ص57 .

[4] – مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في الصة القصيرة بالجزائر ، 46 .

[5] – ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة الجزائرية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط2 ،2002 ، ص20.

[6] – ينظر: شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة (1947-1985) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،دط، 1998، ص49 .

ب – لإلحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده ونقد مخلّفات الاستعمار، وتكاد الشّخصية في هذا المحور تختفي بسبب التّركيز على تصوير الحدث القصصي، وقد نشأ عن هذا الانفصال بين الشّخصية والحدث.

ج –وصف الطّبيعة والحبّ وغيرها من المواضيع الرومانسية، وهنا تنعدم الشّخصية بسبب التركيز الشّديد على وصف الطّبيعة ومظاهرها.

لقد ارتكزت الصورة القصصية على تمحورها حول مواضيع معيّنة وهذا ما أدى إلى ضمورها.

المقال القصصي والصورة القصصية كان لهما دورا بارزا في نشأة القصة في الجزائر ومن أبرز الكتّاب الذين جمعوا بين هذين اللّونين القصصيين "مُحَمَّد السّعيد الزّاهري، مُحَمَّد بن عابد الجيلالي، أحمد رضا حوحو، أحمد بن عاشور، زهور ونيسّي، عبد الله الشافعي"[1]، فهؤلاء المبدعون رأوا أنّ هذين اللّونين متقاربين في الخصائص فجمعوا بينهما.

3- مراحل تطور القصّة القصيرة الجزائرية :

تعتبر القصّة القصيرة حديثة النّشأة مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، وهي نتيجة حتمية واكب مبدعوها العصر الذي أصبح حاليا يتصارع مع الزّمن، فظهر ما يعرف بالقصة القصيرة والقصيرة جدا فساهمت عدة مؤثرات في ظهورها وتطورها "فأمّا مصدر الاختلاف في تحديد تاريخ وتعيين كاتب لنشأة القصّة القصيرة فيعود إلى الارتكاز على القصصية في غالب الأحيان دون سائر الأدوات الفنية التي بها يكتمل البناء الفنّي"[2] فيعتبر ظهورها وتطورها في الأدب العربي مثار الجدل بين المثقفين العرب، فالعديد يرى أنّ القصة القصيرة كفن قائم بذاته لم تظهر في العالم العربي وتتطور إلاّ منذ بداية القرن العشرين.

أما (عمر بن قينة) ذهب بالقول أنّ: "محاولة الديسّي (في قصته) المناظرة بين العلم والجهل سنة1908 م، هي المحاولة الأولى في مجال كتابة القصّة الفنّية" [3]، وكانت تتحدّث هذه القصة عن العلم والجهل حسب تصوّر السّارد، حيث جسّدهما في شخصيتين إحداهما ناطقة بلسان العلم و الثانية بلسان الجهل، إضافة إلى شخصية ثالثة تمثّل شخصية الحكم التي يمثّلها الديسّي عبد المالك مرتاض هو الآخر يرى أن: "أوّل محاولة قصصية عرفها

[1] – عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، ص170 .

[2] – مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في لقصة القصيرة ، ص48.

[3] – ملاح بناجي ، آليات الخطاب النقدي ، ص15 .

النّثر العربي الحديث في الجزائر هي تلك القصّة القصيرة المثيرة الّتي نشرتها "جريدة الجزائر"تحت عنوان" فرنسوا والرّشيد " (محمّد السّعيد الزاهري) المنشورة عام 1925 م "[1].

حاول القاص القضاء على مبدأ الاختلاف بين الطّرف الفرنسي (الاستعماري) والطرف الجزائري (المستعمر) المظلوم.

ممّا أثار جدلا كبيرا في أوساط المتلقين والرّافضين لهذه المساواة اللاّمنطقية .

3-1- مرحلة ما قبل الثّورة التّحريرية:

تعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الأولى في تطوّر القصّة القصيرة الجزائرية ففيها تمّ نشر العديد من القصص في المجلات التي تصدرها جمعية العلماء المسلمين وجلّ مواضيعها تتحدّث عن الإصلاح الدّيني والقيم الأخلاقية والمواعظ"لم يكن أدباء جمعية العلماء المسلمين يهتمون بالناحية الجمالية بقدر ماكانوا يهتمون بالدلالة السياسية والاجتماعية في كتاباتهم " [2].

فالسّاردون اهتمّوا بالمضمون وأهملوا الشّكل، فيما تقلصت الموضوعات الإصلاحية وخلفتها موضوعات جديدة استلهمت الواقع، فكثر وصف صمود الشّعب الجزائري أمام قوى المستعمر وتصوير بطولات المناضلين والتّعبير عن الحياة الاجتماعية، وكتاب هذه المرحلة كثيرون أبرزهم "مُحَمَّد بن عابد الجيلالي الذي بذل جهودا في سبيل إرساء تقاليد الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر فقد شرع بداية من شهر يناير1935م بنشر قصصه بمجلّة " الشّهاب " حتى عام1957م، بلغ عدد قصصه المنشورة سبعا"[3]، تناول الكاتب محمّد بن عابد الجيلالي في سرده مواضيع القيم الّتي يجب أن تسود في المجتمع وضرورة التخلص من المحتل، و إبراز أهميّة الحريّة والاستقلال.

وقد نشر جميع قصصه في نفس الجريدة وكانت كالآتي: في القطار، السّعادة والبتراء، الصّائد في الفخّ، أعنّي على الهدم أعنّك على البناء، تموز، بعد الملاقاة، على صوت البذل.

[1] –ملاحي بناجي،آليات الخطاب النقدي،ص16.

[2] –مخلوف عامر،الرواية والتحولات في الجزائر،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2000 ،ص09.

[3] – شريبط احمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص50 .

كما نجد الكاتب "مُحَمَّد السّعيد الزّاهري صاحب قصّة "فرانسوا والرّشيد" إضافة إلى أحمد بن عاشور الذي تركزت موضوعات قصصه على خطر الزّواج بالأجنبيات، والانحراف الدّيني، وتقليد المرأة الجزائرية للعادات الفرنسية الدّخيلة ومن أهمّ قصصه"صالح وخطيبته" و "الرّجلان والدّب الأبيض" [1]، كان نبذ الجزائريين للإستعمار منعكسا على إبداعاتهم حيث كانوا لا ينتجون قصّة إلاّ وكان فيها تنبيها من خطر الاحتكاك بالمستعمر، والتّحذير من قبول أفكاره .

3-2- مرحلة الثّورة التحريرية:

في هذه المرحلة تطور هذا النوع الأدبي كمّا ونوعا، ففيها تكثفت الإبداعات وانبثقت عدة أنماط جديدة منها الرسالة مثلا وأصبح لديه نوع من التّوازن بين الشّكل والمضمون، وكان لسان وطنه وشعبه "فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحا ودما، وقد سخر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعترافا لهذا الوطن بجميله"[2] .

فبعد قيام الثّورة التّحريرية الكبرى ، تطور الأدب الجزائري المعاصر سواء على صعيد الشكل أو الموضوع، والتحقت القصة بدورها بالجيل لتعايش الثورة وتكتب عنها، ومن الكتاب من تفرغ للثورة وتخصّص فيها ولم يكتب عن أيّ موضوع سواها فمن الجدير بالّذكر أن الجزائر شهدت استعمارا ظالما .

عانى الشّعب جراءه ويلات وأدخله في دوامة من الجهل والأمية والفقر، مما أشغل الأدباء "فليس هناك أدب أصيل في مجتمع يعاني من التخلف والاستعمار، ويجاهد من أجل كشف حقيقة الإنتكاسيين، ويعني بمعالجة قضاياه على مختلف الأصعدة محليا وقوميا، ألا وهو أدب نضالي ثوري"[3]، فالثّورة التحريرية أثّرت تأثيرا سلبيا على الأدباء، حيث اهتموا بتصوير المعارك والالتزام بتصوير كفاح الشعب، وقد أدى هذا الالتزام إلى بروز كتابات ضعيفة لغياب التركيز وعنصر التشويق.

[1] – عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د ط ، 1983 ، ص44 .

[2] – عبدالقادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، دط، 2001،ص18.

[3] – عمر بن قينة ، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط2، 2009،ص17 .

من الأسماء اللاّمعة التي خاضت هذه التجربة "عبد الحميد بن هدّوقة، أبو العيد دودو، طاهر وطّار، عثمان سعدي" [1] هؤلاء كانوا من الأوائل الّذين بادروا إلى الإبداع في هذا الجنس الجديد وعالجوا فيه قضايا تعنى (الجهل، الفقر، الاستعمار، الأمّية) وهذه المرحلة عرفت فيها القصّة تطوراً ملحوظاً، إلّا أنّها لم تبلغ كامل نضجها

3-3- مرحلة ما بعد الاستقلال:

تميزت القصة القصيرة بعد الاستقلال وخاصّة في السّبعينات بتطوّر ملحوظ، وتميّزت هذه المرحلة بغزارة الإنتاج الأدبي، وظهر ذلك من خلال مجلّة " **آمال**" الصادرة عن وزارة الثّقافة الجزائرية آنذاك من خلال نشرها لثلاثمائة وستّة وعشرون "326" عملا قصصيا، إضافة إلى ما كان ينشر في جريدة "الشّعب الثّقافي"وهذا ما أدّى إلى ظهور جيل جديد حاول كتابة القصّة القصيرة مركّزا على أرضية اجتماعية و قومية خصبة" [2]، هذه الفترة كانت جدّ مهمة في الأدب الجزائري، حيث ظهر خلالها جيلا جديدا حاول الكتابة في القصة القصيرة وعدّد مواضيعها وساهمت كذلك جملة من التّغيرات الاجتماعية والفكرية و السياسية بتجديد وتطوير الآليات الفنّية لها، والتخلّص من تبعات المراحل السّابقة، نتيجة احتكاك الكتّاب العرب بالأجانب "جملة من التّحولات الفكرية والاجتماعية شكّلت لديهم تجربة قصصية حداثية خاصّة بهم هذه التجربة الّتي أوجدت لنفسها مجالا فنّيا لا يمكن إغفاله" [3]، مجموعة التّغيرات الفكرية والاجتماعية الكتاب على تكوين تجربتهم القصصية الّتي تميّزت بالحداثة، وكانت المواكبة لمجريات الحياة الجديدة، وأصبح هذا الفنّ ذو مكانة بارزة في الدّائرة الأدبية.

أمّا في مرحلة التسعينات عرفت الجزائر تحوّلات كبيرة على المستوى السّياسي وهذا ما انعكس على الحياة الأدبية بما القصّة القصيرة، حيث كانت جلّ مواضيعها عن الثورة وبطولات الثّوار "لكنّ في فترة التسعينات نتج أدب جديد بمضامين جديدة وهو أدب المحنة جاء مواكبة للتّغيير الزّمني والإيديولوجي" [4].

حيث شهدت هذه المرحلة أنواع كثيرة من الجرائم والاغتيالات (العشرية السّوداء) وكلّ الممارسات اللاّإنسانية، ممّا جعل الكاتب الجزائري يكتب ويسرد هاته الأحداث.

---

[1] – عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري ، ص174 – 175 .

[2] – ينظر : مُحَمَّد الصالح خرفي ، مدخل إلى القصة القصيرة الجزائرية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2007 ، ص08 .

[3] – عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري ، ص24 .

[4] – يوسفي نور الإيمان وأخرون ، مظاهر التجديد في النقد القصصي الجزائري في بداية التسعينيات، بحث لنيل شهادة ليسانس ، قسم اللغة العربية وأدابها ، تيسمسيلت 2011/2010 ، ص36 .

يقول مخلوف عامر في هذا الصّدد: "لذلك فإنّ وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثّورة التّحريرية، إنّ لم يفقها، لكن انشغال النّاس في سعيهم اليومي وأرقهم اللّيلي لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إنّ ثقله هو الّذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها"[1]، الجرائم والاغتيالات الّتي تسبّب فيها الإرهاب كانت مصدره وحي العديد من الكتّاب فكتبوا عن كل أنواعها من قتل وحشي وخطف واغتصاب وتدمير ونهب ومن الكتّاب الّذين برعوا في هذه المرحلة الّتي تعرضت فيها القصّة بشيء قليل من العناية "أحلام مستغانمي، بشير مفتي، طاهر وطّار، واسيني الاعرج" [2]، هؤلاّء هم من كتبوا في هذا الفن أثناء تلك الفترة معبّرين عن واقعهم المعاش .

[1] – مخلوف عامر ، الرواية والتحولات فب الجزائر ، منشوراتاتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2000 ، ص91 .

[2] – برويشي تركية وأخرون ، القصة القصيرة في الجزائر بين الجمالية والرسالية ، بحث مقدم لنيل شهادة ليسانس ، قسم اللغة العربية ، تيسمسيلت ، 2013/2012 ، ص 22 .

تمهيد:

السيميائية من العلوم اللسانية الحديثة، التي ظهرت في القرن العشرين وأسهمت في تحليل وقراءة الخطاب بأنواعه، تمتد إرهاصاتها الأولى إلى ظهور اللسانيات مع "فردناند دي سوسير"، وهي من العلوم التي لها تداخلات مع مجالات أخرى، مما يجعل الوصول إلى تعريف دقيق لها صعبا، إذ تعددت الآراء في ذلك، و من بين الدراسات التي عرفتها بأنها: "علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري – فردناند دي سوسير– أصول اللسانيات الحديثة في بحر القرن العشرين، ولأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم الأخرى، فإن مهمة تحديده و إعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جدا، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له سواء في اللغات الغربية أو في اللغة العربية".[1]

يتضح من خلال التعريف السابق مدى صعوبة الوصول إلى تعريف ضابط لمصطلح السيميائية، لأن مادتها وموضوعها متشعبان، فكل دارس لساني يعرفها وفق المرجعية اللسانية التي ينتمي إليها.

إن موضوع السيميائية ليس مستقلا بحد ذاته، فاستقلالية الموضوع هي التي تجعل المصطلح مضبوط من الناحية المفاهيمية.

هذا المصطلح الزئبقي –المقصود السيميائية– تعددت تعريفاته بسبب تشعب المنظور الدلالي لكلمة "السيمياء" «Semologie»، التي تعتبر علم يدرس كل: "العلامات المستخدمة في المجتمع والعادات والطقوس..."[2].

من هذا التعريف يتبين أن موضوع السيميائية هو العلامات وأنساقها، وبوجود العلامة توجد بالضرورة الإيديولوجيا، و وجود هذين المتلازمين، هو تجسيد للتواصل الاجتماعي.

والعلوم الأدبية استفادت من هذا العلم الجديد الذي أثارها، وأعطاها صبغة علمية، إذ أنه ساهم في ارتقائها "من تأملات إلى علوم بالمعنى الدقيق والانتقال من مستوى التجريد إلى النظام الكامل، لكشف البنيات العميقة وما ورائية النص الأدبي"[3]، إذ تقوم بدراسة تحليلية شمولية شكلا ومضمونا، وفك الشفرات وتأويل القراءات المستمرة التي تحملها معانيه، فالتحليل السيميائي للنص الأدبي، هو دراسة هذا النص من جميع جوانبه، دراسة

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص 11.

[2] أحمد مؤمن، لسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ت، ص 132.

[3] أحمد طالب، المنهج السيميائي، من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2005، ص 17.

سيميائية تغوص في أعماقه، وتستكشف مداولاته المحتملة، فهو يعتمد على الظروف المحيطة، ما يجعله مجالا خصبا للإبداع.

ومن مجالاته "السيميائية السردية" وهي فرع جديد استمد إجراءاته من هذا العلم، إذ "لا ينحصر – دور السيميائية السردية – في وصف التواصل وتحديد القصديات وإيجاد أنحاء اللغات، ووضع نمذجة للعلامات، بل تتعداه"[1]، يتضح من القول أن السيميائية السردية جزء من سميائية النصوص، وهنا تكمن حقيقتها في كونها تكشف عن علاقات دلالية وغير مرئية فهي تدريب العين على الالتقاط الضمني والمتوارى.

يعد غريماس رائد هذا المجال المتخصص، وهو صاحب المنهج السيميائي، باعتباره واحد من المناهج التي استطاعت أن تفرض نفسها في الساحة النقدية الحديثة لسنوات طويلة بفضل العناصر الإجرائية التي اعتمدها، حيث كان له "باع كبير في مجال التحليل السيميائي للخطاب السردي الذي وضع قواعد عامة للسرد القصصي، باعتباره نظاما دلاليا"[2]، استطاع غريماس وفق هذا المنهج، أن يحدد مجموعة من القواعد العامة التي تحكم السرد القصصي، حيث اعتبره نظام مبني على مجموعة من الدلالات يمكن إخضاعها لعناصر إجرائية من أجل تحليلها، وقد ركز جهوده على استقراء الدلالة، من أجل فهم الخطاب السردي، سواء على المستويين السطحي أو العميق، وفي هذا الصدد يقول " مُحَّد الناصر العجمي"، بشأن غريماس «Greimas» بأنه خصص "دراساته في مجال السيميائية السردية التي تمتد اصولها المعرفية من الدلالية التي تهتم بالمقام الأول لاستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بانتاجها"[3]، حيث يرى"سعيد بنكراد" بأن هذه النظريات "تميزت بالشمولية في التصور والتحليل واشكالية الدال بالمدلول واللفظ بالمعنى".[4]

ما يلاحظ على ما جاء به غريماس حسب سعيد بنكراد بأنه يتميز بالشمولية في المعالجة والتصور إذ الإجراءات تغطي جميع جوانب الخطاب السردي وفق عملية تحليلية بحتة، ومن الإشكاليات التي يهتم بها الدرس السيميائي السردي –حسبه دائما– علاقة الثنائيات السوسيرية لبعضها كعلاقة الدال بالمدلول، إضافة إلى العلاقة

[1] دايري مسكين، سيميائيات جوزيف كوروتيس، أسسها النظرية و آفاقها التطبيقية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف. د. أحمد يوسف، جامعة وهران، السنة 2007-2008، ص 25.

[2] راضية لرقم، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، شعبة أدب قديم و نقده النص السردي عند الحطيئة و عمر بن الأهثم، دراسة سيميائية، جامعة منتوري، قسنطينة، الأدب و اللغة و قسم اللغة العربية و أدبها، 2008-2009، ص 38.

[3] مُحَّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 1993، ص 29.

[4] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء توزيع سيبيريس، 2001، ص 09.

الجامعة بين الفظ ومعناه وهذا من صميم الدراسات اللسانية، وما نشير إليه هنا أن المتناول في القول هو جانب من الجوانب فقط.

نلاحظ دائما أن غريماس استفاد من أعمال اللسانيين الذين سبقوه، من أجل بلورة المنهج السيميائي السردي، الذي كان له فيه السبق في عملية التنظير، و هذا دليل على عدم وجود قطيعة ابستمولوجية بين مختلف العلوم اللسانية، كما "استثمر فكرة توشوميسكي في تقسيمه الخطاب السردي، وفق مجموعة من الأسس المعرفية التي تحمل في طياتها جل التصورات، وكل ما يتعلق بالنحو التوليدي".[1]

تتظافر الأسس المعرفية القديمة و الحديثة في خدمة المنهج السيميائي كما أشارت إلى ذلك "نور الهدى لوشن"، ويؤكد "عبد القادر شرشار" على وجود مصادر أخرى استقت منها السيميائية السردية مفاهيمها، يقول في هذا الصدد "لقد استمدت السيميائيات السردية عند غريماس بعض مفاهيمها من اللسانيات والأنتروبولوجيا البنيوية " لكلود ليفي ستروس"، ومن الشكلانية الروسية (بروب) ونظرية العوامل (تينيير) وفلسفة العمل والنحو التوليدي والمنطق و غيرها، غير أن ما يلاحظ أن هذا الاستلهام المعرفي المتنوع، وهذا التكامل المنهجي كان خاضعا لأحكام صارمة، تجنبا للسقوط في الخلط والتلفيق".[2]

ما يمكن استخلاصه أن الوعاء المعرفي الذي تنصب فيه هذه المصادر واحد، وإن اختلفت التجليات فرغم هذا التنوع في المصادر التي استقي منها، إلا أن السيميائية كانت لها صفة التميز عن باقي العلوم اللسانية وهو ما جعلها تنتقل بأدوات إجرائية متماسكة.

ومن خلال دراسات غريماس استخلص "أن النص السردي يستمد تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظفة كبنية كبرى للنص، وكذا من وجود منطق سردي ينظم العلاقات بين الوحدات السردية"[3]، لقد اهتم غريماس بمستويين في عملية التحليل السردي، وكذا العلاقات التي تحكم ترابط الخطاب السردي، وبنى منهجه على هذه العناصر الإجرائية وهو ما اكسب سيميائية غريماس السردية ديناميكية وحيوية وحرية.

[1] نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة و تطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2006، ص 113.
[2] عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، نماذج و تطبيقات، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015، ص 27.
[3] المرجع نفسه، ص 2.

المبحث الأول: المستوى السطحي في السيميائية السردية

ويقصد به المستوى الذي "يشكل مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي، في أشكال خطابية خاصة، فالوجه المجرد لا يمكن سوى احتمال في حين يشكل الوجه المرئي، أي وجه المتحقق، نحو تحديد الحياة من خلال حدود زمانية، أي حسب السلوك داخل وضعية مخصوصة"[1]، إن التحليل السيميائي عند غريماس ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللساني على المستوى الأفقي، ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات، وهو بهذا الشكل مجموع القواعد التي تحكم البنيات وتنظمها وفق عوامل خارجية، ليكون بذلك تفسير للمعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الوحدات الداخلية في الخطاب السردي.

عمل غريماس تجسيد في محاولة تجاوز البنية اللغوية الداخلية إلى الأنظمة الخاصة بها، إذ هو يستثمر البنية الرأسية والأنظمة الدالة فيها، "وهو قراءة تنتقل من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية التي تخضع لمبدأ التجاوز في تركيب اتخاذها المسار الخطي"[2]، ونضيف إن المستوي السطحي أو البنية السطحية هي الركيزة الأولى لعملية التحليل، حيث يتم "في إطار طرح الأثار المعنوية (Séméne) باعتبارها حقلا للمعنى، بحيث يكون النموذج العملي بوصفه صيغة تركيبية معادلة للنموذج التكويني، و يتعلق الأمر بالوضع الذي ينتج عن وضعيات ملموسة التي تقوم بتجسيد هذه المضامين"[3]، وبتحليل القول يتبين بأن المستوى السطحي في "السيميائية الغريماسية" يتكون من قسمين: مكون سردي وآخر تصويري،

" يقول "مُحَّد الناصر العجمي" في هذا الصدد: "تنظيم الدراسة في مستويين:مستوى سطحي يتفرع بدوره الى مكونين:مكون سردي ويقوم اساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل،ومكون تصويري(بياني)ومجاله استخراج الانظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته" .[4]فقد اتفق السيميائي مُحَّد الناصر العجمي مع غيره من السيميائيين على ان المستوى الاول من مستويات التحليل السيميائي-وفق مقاربتهم-ينقسم الى مكونين سردي وتصويري.

[1] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مدخل نظري، ص 45.

[2] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008، ص 43.

[3] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مدخل نظري، ص 52.

[4] مُحَّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 31.

أولا: المكون السردي (La composante narratif)

إن الحديث عن المكون السردي يقودنا إلى ضرورة القيام بالعملية التحليلية للبنيات السردية لأنه "يقوم أساسا على دراسة الترسيمية السردية للخطاب والبرنامج السردي بما يقتضيه من ملفوظات الحالة و الفعل أو عناصره الأخرى بالإضافة إلى تحديد الأدوار العاملية وتوزيعها، ويندرج تحت مجموعة من العناصر"[1]، والمتمثلة في:

أ-السردية La narratif : يدرج غريماس العملية السردية في مجال التنظيم الحسابي "باعتبارها تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة بحيث أنها تحتوي عمليات دلالية كاملة في المستوى العميق، بصرف النظر عن مادة التعبير أو المظهر الخارجي المشكل للسرد"[2]، ومعنى هذا أن كل خطاب سردي "يشكل جانبا نظريا قائما بذاته يساعد الناقد على التعرف على مجموعة الإجراءات التى تمكنه من حل الإشكالات التي يطرحها النص السردي"[3]، إن تكون البنية السردية هو الذي يصنع السردية في حدي ذاتها ،أي أن التكوّن يكون عبارة عن تتابع أو تعاقب لحالات ، و هذا التتبع الخطي الخارجي هو الذي تنبثق عنه السردية بتوافر مجموعة من العلاقات الخارجية التي تؤيد التسلسل الخطي و فق الإنتظام الذي تتبناه .

ب-الملفوظ السردي: Enoncé narratif: يعد الملفوظ نتاج عملية التلفظ، "وهو معطى لغوي ولساني أو هو سلسلة أو مجموعة من الوحدات اللغوية المتلفظة و المحددة بفترتين من الصمت ".[4] إذ يعتبر الملفوظ السردي جسرا رابطا بين المستوى الأول (السطحي) و المستوى الثاني (العميق) لأنه نقطة التحول بين المستوين السابقين ، لذا يدرج على أنه وحدة لسانية و جوهرية في مجال اللسانيات وفلسفة اللغة .

ولقد استعمل غريماس هذا المصطلح "عوض مصطلح "الوظيفة" التي كانت أساس الدراسات عند "بروب": في الحكاية الشعبية"[5]، لظنه أنه خال من الدقة وعدم وجود محدد نظري واحد يمكن على أساسه تعريف كل الوظائف فقد عاب على بروب تعريفه للوظيفة ومرد ذلك اعتباره النقص حالة تتطلب فعلا.

يشير غريماس إلى أهمية التصور البروبي قائلا: "إن قيمة النموذج البروبي لا تكمن في عمق التحليل الذي تستنده، ولا في دقة صياغته، وإنما تكمن في قدرته على الاستفزاز وطاقته على إثارة الفرضيات، وذلك أن تجاوز

[1] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص31.،
[2] المرجع نفسه، ص 35
[3] سعيد بنكراد ، طرائق التحليل السردي ،منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992 ،ص 197.
[4] جميل حمداوي ، جماليات القصة القصيرة جداعند المبدعة الكويتية هناء سنعوسي، المغرب ، ط1، 2014، ص2.
[5] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 36.

خصوصية الحكاية العجيبة في كل الاتجاهات هو الذي طبع مسيرة السيميائية السردية منذ بدايتها"[1]، لذا تنوعت المقاربات التي تناولت الملفوظ السردي وغالبها يرى بأن الملفوظ السردي يرتبط منهجيا بالمستوى السطحي.

جل ما قام به غريماس عند طرح نظريته هو استئصال مواطن الغموض في أنموذج بروب، 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، إذ "يعادل الملفوظ السردي وظيفة العامل -Fonction d'actant– وتمثل من خلاله إنجاز الفعل نتيجة إدخال الرغبة أو الإرادة مجال تنفيذه في حين يمثل معامل طاقة الفعل المنجزة لهوبالتالي: فإن هذين العنصرين المكونين للملفوظ السردي ،و هما الوظيفة و العامل يعتبران المحوران الفاعلان الذان تبنى من خلاله المعاني و الدلالات إذ يتمحوران حول دلالات واحدة ، فهما ثنائيتان تشكلان معا بإتحادهما الملفوظ السردي"[2] .

ومن هنا نستنتج أنه عوض الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردي لقد استفاد غريماس كثيرا من الدراسات الأسطورية في تحديد مفهوم العامل فعنده: "الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله والجانب الوصفي يشمل الألقاب و الأسماء المتعددة التي تحدد صفاته".[3]

وعلى أساس هذه الاستفادة يرى غريماس أنه يجب الحديث عن الملفوظ السردي وقام بضبطه بشكل مؤسس معرفيا وبنائيا ونلاحظ أن غريماس من خلال مشروعه الجديد لم يفصل بين الشكل والمضمون، إن الفصل قد يؤدي إلى مغالطة في الدراسة السردية.

ج– المقطوعة السردية "Séquence Narratif"

إن المقطوعة السردية من العناصر المكونة للمستوى السطحي، يستعمل هذا المصطلح للدلالة على مجموعة من المتتاليات والتي تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات "تتمتع المقطوعة السردية بالحرية نسبيا في ارتباطها بغيرها من المقطوعات إذا ما قيست بغيرها من الوحدات"[4]، ويطلق مصطلح الوحدة السردية على الوحدة النصية التي تصدر عن التقطيع، عرفها غريماس بأنها"وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السردي تستطيع الاشتغال كقصص

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 21.
[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 189.
[3] المرجع السابق، ص 190.
[4] المرجع السابق، ص 191.

كما يمكن أن توجد مكملة كجزء من الأجزاء التي تشكله، ويعين المكان الذي تحتله وظيفتها في التناسق العام للبنية السردية".[1]

إن المقطوعة السردية مبنية على أساس العوامل، و يمكن الانطلاق منها في عملية التحليل السيميائي، إنها عنصر تأسيسي في هذه المرحلة التحليلية، وهي "وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصيرة"[2] ،كما يرى رشيد بن مالك، إن الخطاب السردي عبارة عن مجموعة من المقاطع والوحدات السردية، إذن فكل مقطوعة تختص بأحداث ومفردات وأسلوب يميزها عن غيرها مما يجعلها قائمة على أساسين الأول وظائفي يتعلق بمجموعة أما الثاني فيختص بالتعبير والأسلوب إن النص من هذا المنطلق ليس مجرد مقطوعات متوالية، وإنما هي وحدة حية داخل النص تتصف بكونها مميزة، سواء تعلق الأمر بالناحية الوظيفية أو الجانب التعبيري والأسلوبي، فهي ليست مجموعة من العلامات التي تقع بين حدين فاصلين.[3]

د– البنية العاملية: " Structure Actantielle"

إن البنية العاملية أو الفاعلية عنصر مهم أيضا في تحديد المكون السردي في إطار البنية السطحية، تحيلنا البنية العاملية إلى البنية الشخصية إذ هناك فرق واضح في البنيوية السردية بين الشخص والشخصية، وهو ما استفادت منه السيميائية، حيث اهتموا بمفهوم الشخصية، إذ ينظر غريماس إلى الشخصية "لاباعتبارها كانت تحدد ميولها وصفاتها، وإنما بدورها في الملفوظ السردي، ودراسة الشخصية وفق هذا المنظور يساعد على الوقوف على مجموعة من العلاقات القائمة بين العوامل"[4]، إذن ينظر إلى الشخصية كعنصر سالب سيمتلئ تدريجيا بالدلالة، فالوظيفة هي التي تصنع الفارق في النص السردي، وستبرز الشخصية "عن طريق تحديد أدوارها لهدف الإمساك بالمعنى، إذ أن تحليل أو دراسة بنية الشخصيات أو العوامل في أي عمل سردي ستكون قاصرة ما لم تطرح في الأفق الامساك بالمكون الدلالي الذي يقف وراء مجموعة البنيات الأخرى"[5]، من هذا المنطق لا يمكن تجريد الشخصية من محتواها الدلالي من الناحية السيميائية، وفي هذا الإطار نجد أن غريماس هو الذي أكسب البنية العاملية بعدها المنهجي والإجرائي.

---

[1] (A.J) Greimas : Du sens, P 253.

[2] رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص 193.

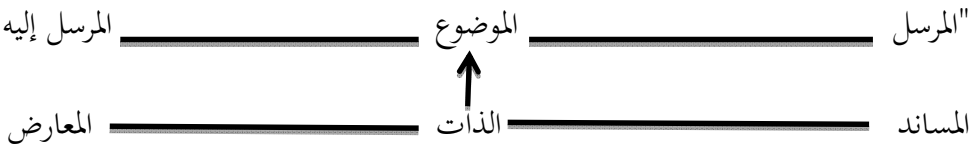
[3] ينظر : رشيدبن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،ص195.

[4] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990، ص 12.

[5] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 76.

في مؤلفاته السيميائية، فكل شخصية لا يمكنها تحقيق سردي إلا إذا حملت مجموعة من المحددات أو المؤهلات، التي تمكنها من القيام بالفعل، والإيعاز إلى ناحية دلالية معنية".[1]

ولا نكاد نجد خطابا لا يخلو من التمثيل العاملي، الذي يجمع بين شخصيات هذا الخطاب وأفعالها، وقد مثل غريماس البنية العاملية على النحو التالي:



ومن هذا المخطط تتحدد البنية العاملية عند غريماس في ثلاثة محاور وست عوامل وهي أولا المحاور: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع، أما العوامل فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساند والمعارض وقد استنبطه من دراسات بروب حول الحكاية الشعبية"[2]، كما أن هناك رافدا آخر استقى منه غريماس أساسيات نموذجه العاملي، وهذا الرافد تمثل في الدراسات التي قام بها "سوريو" الذي استخلص انطلاقا من تحليله ودراسته لنصوص مسرحية، "نموذجا يتمحور حول مجموع التطورات والتحولات الموجودة في النص المسرحي، حيث أسس نظريته الخاصة بالأدوار الدرامية"[3]، حيث استنتج العوامل الدرامية من خلال منطق سيميائي، وتكمن أهمية دراسته في برهنة التأويل العاملي، بحيث يمكنه أن يطبق على نصوص مختلفة، سواء أكانت حكايات أم نصوص مسرحية، وقد استخلص نفس النتائج من تطبيقاته على كليهما.

كما أخذ غريماس من اللساني "تسينيير"، فكرة العامل حيث أنه يعرف الجملة بأنها عبارة عن مشهد دائم إذ تتميز بتوزيع ثابت دائم الأدوار"[4]، فهناك (الفعل–الفاعل–المفعول به)، فقد تتغير الشخصيات القائمة بالفعل، كما قد تتغير الأفعال أو تتنوع، أو أن المفعول به هو الذي يتغير، لكن العنصر الثابت الذي يضمن استمرارية الجملة (أي المشهد) يتمثل في ذلك التوزيع الخاص بالأدوار ، كما عمل غريماس"على توسيع شكلنة الأجهزة النظرية بإدماج النص السردي الذي مازال يستقطب المنهج الشكلاني في حقل مشروع السميائية العامة "[5]نلاحظ

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 76-77.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

[3] (A.J) greimas : Sémantique structurale, P 176.

[4] راضية لرقم ، النص السردي عند الحطيئة، ص 53.

"[1]نلاحظ أن تسينيير قدم تعريفا شاملا للملفوظ وعلاقته بالأدوار العاملية، حيث تمكن غريماس انطلاقا من هذه الأدوار وعلاقة الفعل بالفاعل، من معرفة أن الفاعل يمكن أن يكون إنسانا أو حيوانا أو جمادا أو معنويا.

وبتتبع هذه الأدوار يمكن تحديد العوامل التي تساهم في بناء المسارات داخل القصة من خلال ما يسند لها من أفعال التي على أساسها تعامل كعامل.

"تتكون البنية العاملية من ثلاث مجموعات من الأزواج، حيث أن كلا منها ينتمي إلى محور دلالي من خلاله تحدد طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي كل زوج، كما يحدد أيضا طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه الأزواج الثلاثة و التي تتحدد كما يلي:

الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد/ المعارض، كما يمكن الإشارة إليه".[2]

1- الذات: Sujet: الموضوع: Objet:

"تعتبر هذه الثنائية ذات/الموضوع فئة عاملية، وهي العمود الفقري داخل النموذج العاملي، إنها مصدر للفعل ونهاية له، فهي تعد مصدرا للفعل لأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة"[3].

يرى غريماس انطلاقا من هذا القول أن هذه الثنائية هي المحورية في النموذج العاملي، حيث يربطها بالفعل، إما من أجل الإثبات أو النفي، إنها البداية، ويصل إليها المحلل.

كما يحتل عامل الذات في البيئة العاملية أهمية بالغة، وموقعا بارزا متميزا عن بنية العوامل الأخرى، وذلك يرجع إلى الدور الذي يقوم به الخطاب السردي، ولا تتحدد الذات إلا من خلال وجود الموضوع المراد أو المرغوب فيه.

"فكل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع"[4]، لذا اعتبر غريماس الموضوع غاية من قبل الذات. ربط غريماس "علة وجود الموضوع ورغبة الذات في الحصول عليه، بالقيم التي يمتلكها الموضوع، أي أن الذات ترغب في امتلاك القيم، لا الموضوع في حد ذاته"[1]

1أحمد طالب ، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق ، ص 21.

[2] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

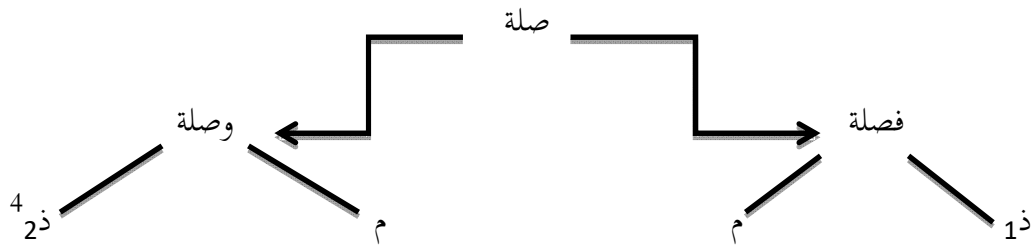
[4] المرجع نفسه، ص 80.

والذي يعد همزة وصل لاكتساب الذات القيم المرغوبة بواسطة تحقيق الاتصال به، فالموضوع فضاء التركيبي لتلك القيم وموظف لها في الوقت نفسه.

وبالتالي نصل إلى أن العلاقة الجامعة بين الذات و الموضوع هي "علاقة رغبة، أي علاقة راغب ومرغوب فيه، والمحرك أو الدافع هو المرسل، ولكن رغبة الذات في الاتصال بالموضوع تتولد نتيجة وجود باعث لها متمثل في المرسل"[2]، إذن فالمرسل يولد الرغبة لدى الذات بهدف إلغاء حالة الافتقار وتكمن مهمة المرسل في إبرام العمليات التعاقدية مع الذات، تحت ما يسميه غريماس "بالعقد الاجباري، الذي يتمثل في قبول الذات للمهمة وإصلاح الافتقار أو العقد الإئتماني، الذي يقوم على إقناع المرسل للذات لإنجاز الفعل.

أما الحالة الأخيرة لهذه العقود فتتمثل في العقد الترخيصي الذي يتمثل في إخبار الذات المرسل بإرادة القيام بالفعل والذي تعزم فيه الذات على الاتصال بالموضوع، وتعويض الافتقار دون طلب منه، حيث تتحدد العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع".[3]

وهو بدوره يعين وضعية كل عامل في علاقته بالعامل الآخر من خلال الصلة التي يمكن أن تتمظهر في حالتين متناقضتين هما "فصلة" و "وصلة" ويمكن أن توضح هاتين الحالتين في المخطط التالي:



ويوضح هذا المخطط وجود ذاتين (ذ1، ذ2) تقوم كل منهما بتحديد موضوع قيمة لما تريد الحصول عليه، وفق محور الرغبة، حيث يبرز الوضع النهائي هنا، المتمثل في دخول (ذ1) في فصلة (U) في حين تحقق (ذ2) وصلة مع موضوعها، ويمكن صياغة هذه التركيبة وفق الشكل الآتي:

[1] راضية لرقم ،مذكرة لنيل ماجستر في الادب العربي شعبة ادب قديم ونقده النص السردي عند الحطيئة وعمر بن الاهثم ،دراسة سيميائية جامعة منتوري قسنطينة ،الادب واللغو وقسم اللغة العربية وادابها 2009/2008 ص 45

[2] – راضية لرقم، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، ص 45-46.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

[4] رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 26.

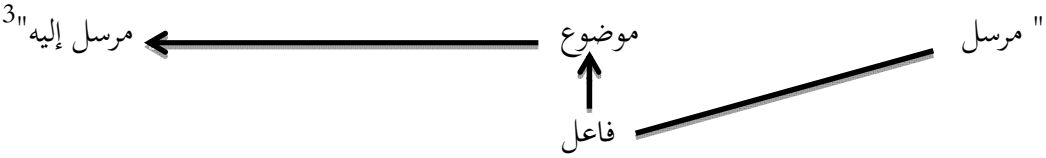
(ذ1 U م))((ذ2 ∩ م)[1].

إن هذا المحور هو ما يشكل التمظهر الأول، سواء أكان بالاتصال أو الانفصال، فالثنائيات واردتان في محور الرغبة، بين الذات والموضوع، أي التآلف أو التصادم و على الذات الاختيار.

2- المرسل: Destinateur / المرسل إليه: Destinataire

يعد المرسل والمرسل إليه طرفان لعلاقة تتابعية، أي "تنأى إلى قيادة المرسل للمرسل إليه، وتبؤه سلطة الزعامة، إذ يقوم في وضع أولي بعمل المحرك وباعث الرغبة للذات، حيث أن هذه الرغبة تحدث نتيجة علاقة تجمع بين المرسل والذات على صعيد المعرفة و الإقناع، كما أن تحقيق الرغبة لهذا الشكل لا يكون ذاتيا ولا مطلقا، بل يكون موجها إلى عامل آخر هو المرسل إليه".[2]

فالعلاقة التي تجمع بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة التواصل أو الإبلاغ ذات الطابع التوجيهي، لكي تنجح هذه العلاقة بينهما يجب أن تمر عبر العلاقة التي تنتظم بين الذات و الموضوع، حيث تتمظهر من خلالها ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الشكل الآتي:


[3]

إذا من خلال ما سبق، نجد أن المرسل له مكانة هامة، نظرا لعلاقته بالذات كدافع للفعل من جهة، وعلاقته بالمرسل إليه من جهة أخرى، "وبالتالي تكمن مهمة المرسل الأولى في المحافظة على منظومة القيم واستمرارها عن طريق تبليغها إلى عامل الذات"[4]، فالعلاقة بين العناصر واضحة جلية خصوصا بين المرسل له والذات والمرسل، فهي تكاملية حتى يحافظ على مجموع القيم، من خلال التحفيز والتحريك.

---

[1] راضية لرقم، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، شعبة أدب قديم و نقده النص السردي عند الحطيئة و عمر بن الاهثم، دراسة سيميائية، ص 49.

[2] .ينظر ، حميد حميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي المرتز الثقافي الادبي للطباعة والنشر ، ط3، 2000، ص35 -36

[3] رشيد بن مالك ، مقدمة في السميائية السردية ، ص32.

[4] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، د.ط، د.ت، الجزائر، ص 89.

3- يعتبر "المساند والمعارض"، الفئة الثالثة المكونة للبنية العاملية "فالذات أثناء محاولتها تحقيق اتصالها بموضوع القيمة، قد تجد المساعدة خلال سعيها في ذلك، بفضل عامل المساندة، أو قد تتعرض إلى عوائق تمنع حصولها على رغبتها بتدخل من العامل المعارض"[1]، وتنظم هاتان الوحدتان العاملتان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعيه العملي والحصول على الطلبة، فيما يقوم المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقا في طريقه، ولما كانت هاتان الوظيفتان موصولتين بمكيفات الملفوظ السردي.

إن هذا الانتقال السلس، يجعل من دراسة البنية السطحية لمختلف الجوانب في إطار علاقة واضحة "وقد ينتج من خلال هذا الصراع القائم بين المساند والمعارض أحد الاحتمالين: إما أن تقدم يد العون و المساندة للذات من أجل تحقيق مشروعها السردي، وبلوغها هدفها، وإما أن تمنع الذات من تحقيق علاقة الرغبة من جهة، وعلاقة التواصل من جهة أخرى حيث يتم ذلك عن طريق وضع وخلق عقبات أمام العوامل تحول دون ذلك".[2]

"ومن خلال علاقة الصراع "Relation de lutte" التي تجمع بين المساند والمعارض يتضح لنا وظيفة كل منهما، كعاملين مشاركين في المسار السردي للخطاب، فالمساند يظهر في صفة المعين والمساند للذات بهدف تحقيق مشروعها الذي ترغب من خلاله في الاتصال بالموضوع المرغوب فيه، أما المعارض فيبذل كل جهده من أجل عرقلة مساعيها ووصولها إلى مرادها".[3]

علاقة الصراع لها دور مهم في تحريك الأحداث، وبث روح التحدي والإصرار في الذات التي أنيط بها الموضوع لتتضح بذلك العاملية.

"ويمكن اختصار الصورة النهائية للنموذج العاملي بثنائياته الثلاث، والعلاقات الموجودة فيما بينها في هذا المخطط الذي أسقط على الايديولوجية الماركسية بناءا على مستوى المناضل ورغبته في خدمة الانسان و إعانته على تحقيق مجتمع بدون طبقات:[4]

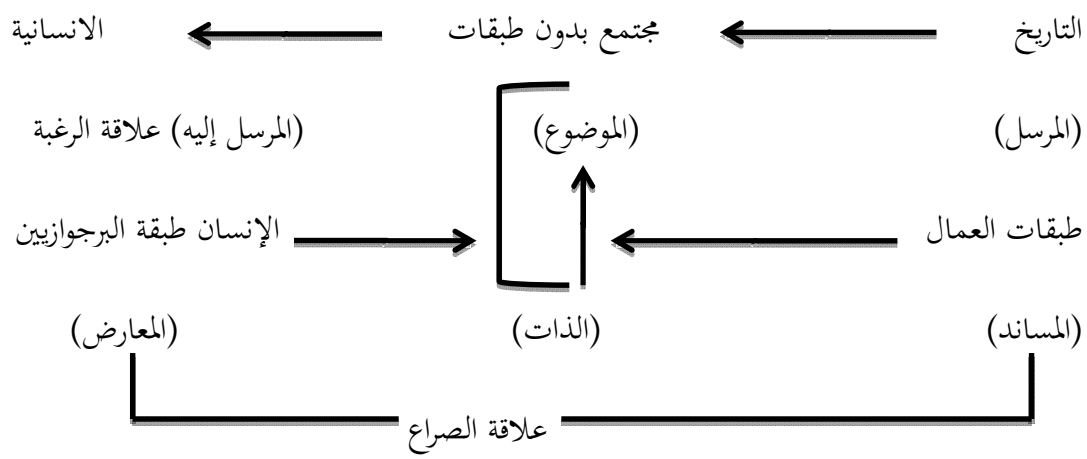
علاقة التواصل

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 99.

[2] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993، ص 46.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

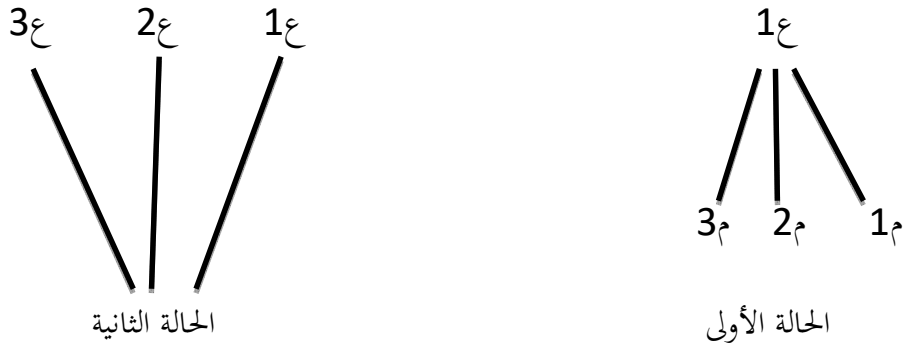
[4] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 100.



أراد غريماس لنموذجه العاملي هذا أن يتصف بالشمولية، "وذلك من خلال قدرته على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني بدءا من النصوص الأدبية وانتهاء إلى ابسط شكل من أشكال السلوك الإنساني"[1]، كما سبق وأن أشرنا فقد يتمثل العامل في نموذج غريماس إنسانا أو حيوانا، وحتى فكرة ما، أما" العامل المتمثل فهو الذي يكون متمثلا من خلال عاملين أو أكثر كما نجده فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجردا، مشيئا أو مؤمنا بحسب تموضعه في المسار المنطقي السردي."[2]

"لقد فصل غريماس الحديث عن العوامل والممثلين حيث يرى أن العامل (ع1) يمكن أن يتمظهر في الخطاب عن طريق ممثلين (م1، م2، م3...)، فقد يسند مثلا للذات الفاعلة عدد من الأدوار أو الوظائف، وبالتالي فقد تمثل عدة عوامل، كأن تكون مثلا هي الذات الفاعلة والمستفيدة من الفعل، في حين يمكن أن تقوم عدة عوامل بدور واحد، فيكون في هذه الحالة الممثل الواحد يقوم بأدوار عاملية مختلفة ومتعددة"[3]، ويتضح ذلك أكثر في الترسيمتين اللتين وظفهما غريماس لإبراز أدوار العوامل و الممثلين في مقاله الموسوم بـ: "العوامل، الممثلون، الأدوار" والموجود في كتاب "السيميائية السردية و النصية" و اللتان تكونان على الشكل التالي:[4]

[1] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 47.
[2] سعيد بوطاجين ، الاشتغال العاملي ، ص16
[3] راضية لرقم ، النص السردي عند الحطيئة وابن الاهثم ، ص51
[4] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص63.



ينتمي مفهوم الممثل في النظرية السيميائية السردية إلى "المستوى الخطابي أين نستطيع من خلاله عند دراسة خطاب ما، وبعد دراسة الممثلين فيه، قبل تحليل وتحديد العوامل، الوصول إلى تحديد البنية العاملية لذلك الخطاب، وذلك بالقيام بربط المكون السردي بالمكون الخطابي".[1]

انطلاقا من المخطط السابق وما قاله السميائيون بمختلف اطيافهم يمكن ان نتوصل الى فكرة وهي ان للنموذج العاملي صورة نهائية "تبنى على أساس الكشف عن إشكالية المعنى عن طريق الاهتمام بالمضمون و دراسته مع تحديد مسار نموه".[2] فقد اعتبر غريماس جوهر المستوى السطحي هي الصورة النهائية للنموذج العاملي يضاف الى ذلك قدرة البنية العاملية الخاصة في اجلاء المعنى والدلالة وتحليل الخطاب خلال الترسيمات الخاصة التي تعطيها القدرة على التحريك والسيرورة لكن رغم ذلك الا ان مبدأ التجاوز والنقد استطاع نقد هذه الفاعلية يقول في هذا الصدد مُحَمَّد مفتاح

"ورغم ما للبنية العاملية من قيمة بارزة في تحليل الخطاب، إذ تعد بمثابة مسرح تحرك، وتتحرك عليه، البنيات الأنثروبولوجية الإنسانية"[3]، فإن الترسيمة الخاصة بالنموذج العاملي قد وجهت إليها بعض الانتقادات، من بينها تلك المتعلقة بملاحظة المسرحية: "آن وبرسفالد" "Ann Wbersfed" الواردة في كتابها: "قراءة المسرح" " Lire le théâtre" والمتضمنة لنقد حول البنية العاملية، متمثل في إشارتها لوجود خلل في الترسيمة العالمية، خاص بتموضع العوامل ومواقعها، ولهذا السبب لم تكن الترسيمة مقنعة بالنسبة لها"[4].

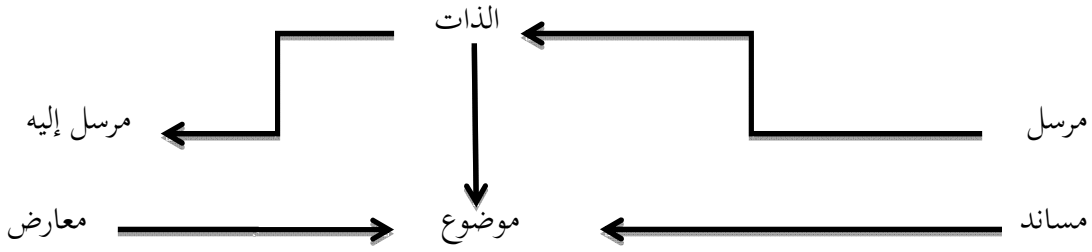
[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السميائي للخطاب الروائي، ص 155.

[2] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحيز العلامات، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005، ص 54.

[3] مُحَمَّد مفتاح، دينامية النص، ص 169.

[4] سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص 16.

فترسيمة غريماس العاملية تقرأ على الشكل التالي:[1]



حيث يقوم المرسل بتوجيه طلب إلى الذات من أجل تحقيق اتصالها بموضوع معين لفائدة مرسل إليه، أي أن السهم لابد أن ينطلق من المرسل إلى الذات ثم إلى الموضوع، فلابد للمرسل أن لا يطلب شيئا من الموضوع باعتباره شيئا وليس موضوعا.

– التحويل:Transformation

يعد الملفوظ السردي من العناصر المهمة كما سبقة الاشارة الى ذلك ومن عناصره التحويل الذي يمثل الانتقال من حالة الى حالة لذا "إن الملفوظ السردي في أساسه هو همزة وصل بين الذات والموضوع وفق محور الرغبة، بمعنى أنه يفسر الحالة سواء كانت تدل على الكينونة أو الملك، لذلك نجد أن الملفوظ يجسد وضعية ملفوظات وملفوظات الفعل، وعلاقة كل عنصر بعنصر آخر من خلال عملية الصلة المعززة في طرفي تلك العلاقة بقابلية الوصل بين الفعل والموضوع لنحصل على ملفوظ حالة متصل –Enoncé d'état conjonctif"[2]، ويرمز إليه **ف ∩ م** وتقرأ هكذا: الفاعل (ف) في علاقة صلة (∩) بموضوع القيمة (م).

"إن الانتقال من وضعية إلى أخرى، أي ما يعرف بالتحويل الذي يقلب مجرى الأحداث في النّص السردي، بانتقال حالة أولى إلى حالة ثانية مغايرة، وفي هذا السياق نتحدث عن ملفوظ الفعل – Enoncé de faire– المنجز لعملية التحويل".[3]

ونجد التحول بدوره ينقسم إلى نوعين: إما أن يكون تحولا انفصاليا حيث "تنتقل علاقة الذات أو الفعل بالموضوع من حالة اتصال إلى حالة انفصال، أما النوع الثاني من التحول فهو التحول الاتصالي الذي يتحقق باتصال الذات بموضوعها المرغوب".[1]

[1] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 47.
[2] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 52.
[3] المرجع نفسه، ص 53.

"ومن خلال مكونات الملفوظ السردي البسيط يتبين هناك ذاتين مختلفتين تتمثلان في: ذات الحالة، أما الثانية ذات الفعل المكملة للذات الأولى، فأما الذات الأولى فهي تعبير عن حالة اتصال أو انفصال بالموضوع، أما الذات الثانية فهي تتوضح من خلال انجازها عملية اتصال أو انفصال".[2]

إذا يعد التحول نتيجة انتقال الذات إلى أخرى، فإنه بدوره يؤثر على تغير المسار السردي عن طريق التتابع، إذ يكشف في جميع الحالات عن المكون الزمني للحكاية المتماهي في المحور: قبل / بعد.

"ومعنى هذا أن الخطاب السردي له قطبان بداية ونهاية يربط بينهما الفعل المؤدي إلى التحويل أو التغيير"[3]، نستنتج مما سبق أن الدينامية أو الحركية، ميزة يتصف بها النموذج العاملي من خلال تحولات الاتصال أو الانفصال. لأنه تركيب نسقي و سلسلة من العلاقات المنتظمة.

– البرنامج السردي: Programme narratif

باعتبار الخطاب مجموعة من المقاطع المتتالية، تكون بينها علاقة ترابطية، فإن البرامج السردية هي "جملة الانجازات الهادفة إلى تحقيق التحويل والتغيير والملفوظات الحالة، فهي وحدات سردية مستمدة من تركيب عاملي وارد في أشكال الخطاب مما يعني أنه جزء من السيرورة الكاملة للخطاب".[4]

يتعلق البرنامج السردي بعملية التحويل التي تتصف باتصال الفاعل بالموضوع أو انفصاله، والتحويلات التي تحكم ملفوظ الحالة المشكلة له، و بما أن التحويلات الموجودة بين الحالات تمثل الانتقال من حالة إلى أخرى نتيجة الفعل التحويلي، فإننا نصل إلى إمكانية صياغة البرنامج السردي وفق حالتين:

ب.س ⟵ [ذ1 ⟵ (ذ2 ∩ م)]

ب.س ⟵ [ذ2 ⟵ (ذ2 U م)].[5]

ويمكن قراءة هذه الصيغة كتمثيل لحالتين متعاقبتين لذات تتميز في مرحلة أولى باتصالها عن موضوع القيمة، وتتميز في مرحلة ثانية باتصالها مع هذا الموضوع.

---

[1] رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 11-12.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] – نادية بوشفرة، مباجث في السيميائية السردية، ص 37.

[4] رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 14.

[5] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مفاهيمها و تطبيقاتها، ص 65.

لذلك فإن البرامج السردية هي التي تساهم في حركية الذات الفاعلة أثناء سعيها لتحقيق اتصالها بالموضوع القيمة، موظفة عناصر كالطاقات والكفاءات لإنجاز برنامجها، لذا فهو يقوم أساسا على رسم تخطيطي يعمل على تنظيم الملفوظات في مراحل أربعة خاضعة لمبدأ التدرج وفق قواعد منطقية، إذا فالبرنامج السردي مبني على مراحل. وهي التحريك (الإيعاز)، الكفاءة، الإنجاز والتقويم.

إن هذه المراحل تعد الوحدة الجوهرية و النقطة المركزية لكل تحليل سردي.

أ– التحريك (الإيعاز): Manipulation

"يعد التحريك أو طور في البرنامج السردي وهو متمثل في الفعل الاقناعي، الذي يمارسه المرسل على الذات، وهو عبارة عن عملية دفع إلى التغيير، ومعنى هذا أن المرسل إليه يقوم بإقناع المرسل باحتضان الموضوع، مع وجود الصعوبات والصراعات و المساعدات"[1].

إن التحريك أو الإيعاز لا يتم بمحض إرادة الفاعل، إنما يتدخل المرسل المحرك في علاقته بالفاعل إذ بعد تأكد المرسل من توفر مؤهلات الكفاءة في الذات، تقبل الذات بدورها على العمل.

ويمكن القول "أن التحريك من الناحية السردية المحضة هو نقطة الانتشار السردي الأولى"[2]، "فإنه يشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء إيديولوجي تتحكم في السير الآلي للأحداث، كما تشكل التلوين الثقافي لهذه الأحداث".[3]

تظهر في الخطاب عناصر محركة، ومنه فإن التحريك هو كل فعل "يمارسه الإنسان على مجموعة من الأشخاص، تلزمهم هذه الممارسة تنفيذ برنامج معطى، فيكون الفعل الأول مؤدي من المرسل المحرك للذات الفاعلة، من أجل الإقدام على الفعل، أن التحريك هنا بمعني خلق صيغة الفعل والفاعل، أي الفعل الذي يدفع إلى انجاز الفعل باستعمال أسلوب الإقناع".[4]

ونستنتج أن التحريك يتجسد في الأداءات التي تقوم بها النواة في اللحظات السردية، يليه من حيث الترتيب عنصر الكفاءة.

[1] رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 22.
[2] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 109.
[3] مرجع سابق، ص 109.
[4] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 44.

ب– الكفاءة: Compétence

اللسانيات التوليدية هي الاصل النظري لمفهوم الكفاءة ، "فاللغة باعتبارها نظاما مبنيا أساسا على التواصل بين الأفراد، يمكن أن يغير أمرين خاصين بهما"[1]، معرفة باللغة من جهة، واستعمالها المتمثل في الأداء الكلامي من جهة أخرى "فالكفاءة من مفاهيم النحو التوليدي، وهي عنصر إجرائي لتحقيق الأداء، فلكي تحقق الذات إنجازها عليها أن تمتلك بشكل سابق الأهلية الضرورية لذلك وبهذا يمكن النظر إلى الأهلية باعتبارها شرط ضروري سابق عن العمل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما، استثمر **غريماس** مفهوم الكفاءة إلى جانب مفهومي الانجاز والتحويل"[2]، باعتبارها من مؤهلات الفاعل، ويستفاد منها في عملية الانجاز، تكمن فعاليتها في حضور موجهات للفعل، بمعني امتلاك القوة البدنية أو السلوكية التي عادة ما تكون مرتبطة بموجه معرفة الفعل، بحيث يحظر العقل، وموجه إدارة الفعل الذي يقوم على رغبة الفاعل في أداء الفعل الموجه."أضاف أتباع غريماس موجه أخير هو وجوب الفعل حين تعوض الإرادة، فيأتي الإجبار كإلزام يحتّم على الفاعل بل ويفرض عليه القيام بالفعل، لذلك عدّ وجوب الفعل موجها من موجهات الكفاءة."[3]

إن مفهوم الكفاءة الذي تأصّل في البحث الألسني قد استثمرته الدراسات السيميائية، وتبناه غريماس بالأخذ من علاقة القدرة بالإنجاز التي تولّد الأقوال وجعلها وسيلة تؤدي الفعل وتحققه، عمله تمثل في صياغة مفهوم جديد يتمحور حول جل العناصر المكونة والمشكلة للكفاءة، والتي تعد من الشروط الأساسية للإنجاز ، بحيث أن كل جهة من الجهات تتضمن قيمة، تكون موجودة في الأفعال مثل: أعرف، يجب، أريد، أستطيع، التي بدورها تحدد كيفية الفعل."[4]

ج– الإنجاز (الأداء): Performance

إن الإنجاز هو المرحلة الثالثة داخل البني السردية، وهو محور البرنامج السردي ونواته، "إنه نوع من الإشباع النصي الذي يقود الدورة السردية إلى التبلور، من خلاله يتم تحديد ورسم المعالم العامة للسرد، الانجاز هو وحدة

[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التراكيب، الدلالة). شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، الجزائر، ط 1، 2002، ص 28.

[2] خيرة عون: السيميائية والسيميولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتورى قسنطينة، عدد 17، جوان، 2002، ص 210.

[3] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 45.

[4] المرجع نفسه، ص 46.

سردية تتكون من سلسة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينه، يهدف إلى تحقيق أنواع من الانتقال أي انتقال موضوع القيمة من فعل إلى آخر".[1]

إن الأداء في البرنامج السردية يتأسس عليه السرد، والذي قد ينتهي بفشل أو نجاح الذات في اتصالها بموضوع قيمتها.

إذا كان التحريك يحيل إلى مقولة " فعل الفعل"، والكفاءات تحيل إلى كينونة الفعل، فإن إنجاز يحدد فعل الكينونة.

إن الإنجاز عبارة عن عملية يتم بموجبها تغيير الحالة من ملفوظ وصلي إلى ملفوظ فصلي عن الموضوع.

د- التقويم (الجزاء):Sanction:

بعد المراحل والعناصر السابقة يأتي الدور على التقويم او الجزاء حيث يعد الجزء النهائي فهو خاتمة في المقال الواصف ، مرحلة الختم في الرسم السردي"تعتبر هذه المرحلة الطور النهائي للرسم السردي، بحيث أنه يعتبر الصورة الخطابية المرتبطة بالتحريك، إذ يشكلان معا قطبي البرنامج السردي، تنحصر مهمته في تقويم النتائج والأعمال إن كانت إيجابية تستحق المكافأة، أو سلبية تستحق العقاب فيتم إبراز كينونة الكينونة"[2]، تقويم الإنجازات يكون مجسدا في القبول أو عدم القبول، من هذا نستكشف أن التقويم يبنى على الإبانة عن مواطن الاعوجاج ويتجاوزها إلى إصلاح الاعوجاج.

"إن كينونة الكينونة ينظر من خلالها إلى نوع العلاقة الحالية بين الفعل والموضوع لا من حيث الاتصال أو الانفصال، وإنما من حيث مصداقية العلاقة وشرعيتها، إذ قد تكون علاقة الاتصال بين الفاعل وموضوع القيمة علاقة صادقة، كاذبة أو باطلة دون تغيير في نوعية تلك العلاقة، لأن الباطن يختلف في الكثير من الأحيان عن الظاهر".[3]

لقد ميّز غريماس بن أربع صور للمواجهات، تقوم من وجهتي المتجلي والإني، أي الظّاهر والباطن و هي:

1- علاقة موجبة بين المستويين (باطن + ظاهر) تحقق الصدف.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 100.

[2] جوزيف كورتيس، السميائية أصولها و قواعدها ، تر ، رشيد بن مالك، ص 115.

[3] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 46.

2- علاقة سالبة بين المستويين (لا باطن + لا ظاهر) تحقق البطلان.

3- علاقة موجبة المتجلي والسالبة في الإني (ظاهر+ لا باطن) تحقق الكذب.

4- علاقة سالبة في المتجلي وموجبة في الإني (لا ظاهر + باطن) تحقق السر.

وفي هذه المرحلة، وجب علينا ذكر الفعل التأويلي Faire interprétatif وقوامه ربط السبب بالنتيجة."[1]

انطلاق من هذه الآليات المعرفية، التي ميزها غريماس نجدها متضمنة العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه. حيث أن "الحقيقة ليست مضمونا مستقلا بذاته وليست خاضعة للمقاييس خارجية"[2].

ثانيا: المكون التصويري: Composant figuratif

ان المكون السردي ينتبه اليه في اطار القراءة الخطابية او قراءة الخطاب ان هذا المكون ينتظم سرديا والتحليل السميائي فيه قائم على محاولة الكشف عن طرق الانتظام في حد ذاته وكيفيه ابتدائة ن الصور المكونة للخطاب والمساواة الصورية ويندرج تحته عدة عناوين فرعية ".[3]

لذا يعد المستوى الخطابي أول المستويات مواجه للقارئ، ذلك أن مضمون النص يقدم عبره، حيث يتم من خلاله" الربط بين البنية السردية والخطاب المتشكل من الصور أو الوحدات المعنوية التي تقوم بتجسيد هذا البناء السردي، حيث لا يستفاد المعنى نتيجة المشاريع السردية وكيفية انتظام الأدوار العاملية والوظائف والتحولات وما إليها من خصائص النظام السردي فحسب"[4]، "بل يحصل كذلك نتيجة الصور والأساليب البيانية الموظفة لاكتساء النظام السردي وتجسيده في مظهره الخارجي".[5]

أي أن النص يهدف إلى تصوير واقع أو فكرة معينة ويبتدئ المكون الخطابي من خلال ما يقدمه مضمون النص وهو عنصر الدلالة المحدد والمدرك أثناء القراءة.

1- المفردات المعجمية والصورة:

[1] المرجع نفسه، ص 47/46.

[2] Greimas, (J) cotes : sémiotique, dictionnaire raisonné, p 418.

[3] ينظر محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي في محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي في النظرية غريماس، ص 76.

[4] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 87.

عندما نقرأ نصا، نحاول أن نكتشفه معنويا حتى تتضح أمامنا معالمه كليا وهذا ما يساعدنا في قراءته جيدا، بحيث نسطر أصدائه المعنوية وتنظمها داخل إطار دلالي شامل، ومنه "ليس النص نتاج المشاريع السردية وانتظام لوظائف عاملية فحسب، وإنما يتعداه إلى الصور والأساليب البيانية كما أسلفنا فالكلمات باب، شجرة، منزل، مثلا تعدّ صورا، وتحمل مضامين نصل إليها أثناء قراءتنا للخطاب والتي تنتمي إلى الذاكرة الخطابية للقارئ".[1]

نوضح بمثال آخر لفظ Lexème "عين" يثير في مفهومه الأول متصورا يعرفه القاموس بأنه الباصرة أو العضو الذي يتيح للكائن الحي النظر، لكن التجربة تفيدنا أن بهذا المتصور المطلق دلالات حافة تتعدد السياقات التي يرد فيها فيؤدي في سياق معنى لجاسوس وفي آخر معنى النفيس وفي آخر معنى مصدر الماء... لكن إن نحن أمعنّا النّظر في هذه المفاهيم جميعا لاحظنا أنها تنتظم حول صور جوهرية مشتركة جماعها دائرية الشكل والشفافية والرؤية.

[1] – المرجع نفسه، ص 76.

المبحث الثاني: المستوى العميق

تمهيد:

لقد ارتأينا في المبحث السابق المستوى السطحي، بمشاريعه السردية والتصويرية، حيث تطرقنا إلى تحليل بناه المتعلقة بدراسة النص خارجيا، بإبراز الوحدات المكونة له، وهذا طريق ممهد إلى التعرف على البنية التحتية العميقة التي تربطها بالمستوى السطحي علاقة تكاملية باعتبارها المحرك الرئيسي والعنصر المتحكم في البنية السطحية.

إن السردية تقتضي بالضرورة دراسة المستويين (البنيتين) معا، و معاينة العلاقة القائمة بينهما، لأنه يستحيل البحث في أحد المجالين دون الآخر لأن "جذور الدلالة لا تمر بإنتاج الملفوظات وعلاقتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية المنتجة للخطاب المفصل إلى ملفوظات"[1]، إن هذا الطرح يعني أنه لا يمكن الفصل بين المستويين في عملية التحليل، يمكن اعتبارهما وجهان لعملة واحدة، وينطلق "غريماس" في دراسة هذا المستوى من "مبدأ الاختلاف، الذي استمده من الباحث اللغوي دي سوسير الذي أسس قواعده"[2]، حيث يرى غريماس أن دراسة هذا المستوى مرتبط ومتوقف على استيعاب الاختلافات المبنية على وجود عنصرين – على الأقل من عناصرها بالإضافة غلى ضرورة وجود علاقة بارزة تربط بينهما بطريقة أو بأخرى"[3]، لذلك يجب التركيز على المضامين السردية، والقوانين والضوابط التي تتحكم في الشروط الداخلية المتحكمة في الدلالة، ومن هنا فإن المعنى يعتبر الأثر الناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة.

- **المستوى التحتي العميق:**

يعتبر التحليل الأفقي للنص الأدبي من أهم ما يؤاخذ عليه النقد البنيوي، كونه نظاما لغويا مغلقا، ولذا كان لزاما على النقد السيميائي أن يتجاوز هذه العتبة "ويتناول معطيات الأنظمة الدالة بالانتقال من الشكل إلى التأويل".[4]

حسب السيميائيين فإن نظرة البنيوية للنص الأدبي نظرة قاصرة، فهو ليس نظاما لغويا مغلقا، إنما له صلات بعناصر خارجية على المتلقي تجلّيها، و ذلك بالانتقال من الوجه الأول السطحي إلى المستوى الذي يليه العميق.

[1] مُحَمَّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 31.

[2] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 10.

[3] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 45.

[4] التوتي بن تواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث، و مناهجها في البحث، دار الوعي، ط 2، الجزائر، 2008، ص 58.

"فاستنطاق المعطيات النصية عبر القراءات المتعددة وفك شفرات و رموز النصوص المستترة وراء الألفاظ"[1]، هو الغاية المرجوة من التحليل السيميائي في هذا المستوى، الجانب الأول ظاهر جلي، أما الثاني مستتر نستجيله بالوسائل الإجرائية المناسبة.

وإذا خصصنا الحديث عن البنية العميقة كمفهوم، علينا الرجوع إلى السيمياء كعلم، إذ نجدها مجموعة من البنيات الصغرى تشكل الدلالة أو هي ما يفهم من مجموع العلاقات بين العناصر الدالة، وفي هذا الإطار يقول سعيد بنكراد "إننا نجدها بنيات تحدد داخلها الكينونة الإنسانية، بتنوع أشكال حضورها الجماعي والفردي وهو ما يشير إلى ضرورة تحديد الشروط الموضوعية الخاصة بالموضوعات السيميائية وتتميز بوضع منطقي".[2]

هي في هذا الإطار تمتلك تمظهرات في الحالين الجماعي والفردي كما أنها تتبلور في موضوعات سيميائية معينة، ما يجعل من الباحث السيميائي مطالبا بتحديد الشروط الموضوعية لجعلها واضحة المعالم، فالبنية العميقة "تقوم بتعيين أصل الموروث الثقافي الذي يتحكم لاحقا في أشكال تحقق السلوكات المخصوصة، وترجع برهنة هذا السلوك أو ذاك بارتباطه بثقافة تبينه وتمظهره".[3]

إن الاحتكام إلى العناصر الداخلية فقط، دون الالتفاق إلى العوامل الخارجية، يجعل من دراسة الخطاب السردي دراسة قاصرة، فلا يمكن تبين الدلالة، أو تقرأ الدلالات الأصلية المبطنة تحت العناصر الداخلية.

إن تقصي الدلالة يكون في صميم البنية التحتية العميقة، "إذ يجب الكشف عن الآلية المتحكمة في أوجه الاختلاف والانزياح والسبيل إلى ذلك، يجب تتبع سيرورة العلاقات وإسقاطها على جملة من العمليات التي تحيل إلى توضيح مفهوم الدلالة، و هذا ليس سهلا، لأن تحديدها يبقى قائما على الغموض والإبهام".[4]

ما يتضح من القول صعوبة تحديد مفهوم الدلالة، وذلك لتشعب عناصرها، فهي خاضعة للتأويل، فإذا تمكنّا من تحديد الدلالة وفق ما سبق ذكره، أي أن الدلالة تقف على الاختلاف التي ترتكز على وجود عنصر أو

[1] الجيلالي حلام، المنهج السيميائي، و تحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 365، السنة 31، أيلول، 2001، ص 38.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص 44.

[3] المرجع نفسه. ص 44.

[4] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 91.

عنصرين على الأقل، فإن البحث "في ظواهر هذه الدلالة سيحيلنا إلى تعيين الفوارق المناسبة والمتحكمة فيها، فلا يكون مثلا مفهوم "العلو" موجودا إلا بالنسبة إلى الاختلاف الحاصل بينه وبين الأسفل".[1]

فالبرغم من الغموض والالتباس الذي تتسم به الدلالة، والذي يجعل من العملية حصرها أمرا صعبا، إلا أن مبدأ الاختلاف الذي اعتمده غريماس يحيل ضمنيا إلى دائرة الدلالة بوصفها مفهوما سيميائيا تبنى عليه الدراسة في المستوى العميق.

لذا لجأ غريماس في دراسته لهذه البنية "إلى تقنيات التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى، لدراسة وتحليل هذه البنية التحتية العميقة"[2]، وقد استقى هذه الفكرة من "هيمسلف" "Hjehmslef" الذي يرى "أنه يمكن دراسة ماهية المضمون بواسطة الأدوات المنهجية التي يتم تكييفها على مستوى التعبير"[3]، فالوحدات الدالة الصغرى بجمعها نستطيع معرفة ماهية المضمون أو إدراك كلية الدلالة وفق هذه الأدوات المنهجية، إذ أن العلاقة الرابطة بين التعبير والمضمون تكمن في التماثل، حيث أن "الوحدات المعنوية الصغرى، التي تكون منفصلة عن المضمون، تقابل بالضرورة السمات المميزة للتعبير، وبالتالي فإن أصغر وحدة معنوية صغرى يصطلح عليها باسم "سيم" "Séme".[4]

ومن مميزات السيم – من هذا المنطلق- باعتباره وحدة دلالية قاعدية، أنه ليس له دلالة في حد ذاته فهو يكتسب دلالته انطلاقا من العلاقة القائمة بينه وبين عناصر أخرى أي "لا يمكن تحديده إلا إذا اقترن بسمات مغايرة، وبناءا على ذلك نستنتج أن السيم له ميزة أساسية تتمثل في الوظيفة الخلافية – Fonction différentielle-"[5]، يمكن اعتبار هذه الوظيفة الخلافية في السيم كالبصمة الموجودة في الإنسان والذي تميزه عن غيره، وتحدد خصائصه الفيزيولوجية، إن المستوى الدلالي ينبني على دراسة المكونات الخطابية على مستوى البنية العميقة بالتركيز على السمات السيميولوجية والسمات الدلالية، باعتبار أن السيم "هو المحتوى السيمي للكسيم.

[1] جميل حمداوي،الملفوظ السردي.ص32.

[2] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 87.

[3] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 10.

[4] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 67.

[5] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص154.

وإن صح التعبير هو مجموعة السمات التي تكوّن مدلول هذا اللكسيم"[1]، ذلك أن اللكسيم (الوحدة المعجمية) هو وحدة مضمونية تحتوي في داخلها على سلسلة من الإمكانات الدلالية القابلة للتحقق كليا أو جزئيا داخل الخطاب.

لذلك تستلزم الدراسات الدلالية "تفكيك الوحدات السيمية إلى مكوناتها الصغرى، لنصل إلى استنباط وتشكيل مجموعات من السمات الأساسية"[2]، إن اللكسيمات تكون تشكلات خطابية إن عملية تفكيك الصور إلى وحدات معنوية صغرى (سيم) والوقوف على مجموع السمات التي تشكل مدلول اللكسيم، يبن لنا نوعين من السمات والمتمثلة في السمات النواتية والسمات السياقية "ونعني بالسمات النواتية (السيميولوجية) تقسيم اللكسيمات السياقية إلى مجموعة من المقومات أو السمات الجوهرية والعرضية التي تتكون منها الصورة الدلالية أو السياقية"[3]، أما السمات السياقية فهي "المقولات التصنيفية أو المقولات الفكرية والكونية الخارجية التي تحدد مجموعة من السمات السيميولوجية أو النووية وتحيل هذه السمات المقولاتية التصنيفية على القيم الكونية والإيديولوجيا النصية".[4]

كما يمكن أن نوضح بمثال كما أشار إليه رشيد بن مالك، لتوضيح التحليل السيمي، الذي يبنى على تفكيك وحدات الدلالة إلى مكوناتها الصغرى انطلاقا من تفكيك الصورتين اللكسيميتين الآتيتين: "الأمل والخوف"، ولكن قبل عملية التفكيك وجب تعريفهما أولا حيث أن "الأمل يعرف بأنه إحساس نتصور من خلاله شيئا يناسب رغباتنا، في حين أن الخوف هو إحساس نتصور من خلاله شيئا خطيرا، وغير مناسب لرغباتنا".[5]

بعد هذا التعريف نستطيع أن نستنبط العناصر المشتركة بين الصورتين ومن خلالها يمكننا رد هذه العناصر وتفكيكها إلى حدود دلالية صغرى.

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 169.

2 محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 88.

[3] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات و المدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، دمشق، سوريا، ط 2، 2015، ص 93.

[4] المرجع السابق، ص 94.

[5] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 167.

"سنصل كنتيجة إلى أن الصورتين تتفقان في سيمتين اثنين، أما أولهما فيتمثل في الإحالة على "الإحساس" أما ثانيهما فهو الاختصاص بالمستقبل، أي موجه نحو المستقبل".[1]

ومن هذا نكتشف أن استيعاب الميزات الدلالية تتحقق من خلال مجموعة من الوظائف التمييزية للسيمات، والتي أبرزت الاشتراك والتقابل كما يتضح لنا أيضا، أن النواة الدلالية لا تستطيع استكشافها إلا بعد القيام بعملية التفكيك الدلالي للمفردات، "لكن في مقابل هذا الاتفاق، نجد أن الصورتين متعارضتان وفق السيم الأول "الإحساس" مع صور أخرى مثل "التفكير، العمل"، هذا من جهة، ويمكن أن نجد من جهة أخرى مثل سيما يفرق بين هاتين الصورتين و يميز بينهما"[2]، فالصورتان متفقتان ومختلفتان في مجموع السيمات المشكلة لها. ويتضح الاختلاف من خلال تصور "ما هو مناسب في وضعية مقابل ما هو غير مناسب في وضعية أخرى، وبالتالي نقف أمام سيمين آخرين يفرقان بين الصورتين، فأما الأول فيتعلق بالمرح كقيمة إيجابية يمنحها الأمل، والذي يعارض السيم الثاني، ألا وهو الكئيب، كقيمة سلبية للخوف"[3]، ومنه فإن تفكيك الصورتين أو اللكسيمين، إلى سيمات، يبين أنهما يتشاركان في صفات معينة، ويختلفان في صفات أخرى.

"يطلق غريماس على السيمات الثابتة مصطلح النواة السيمية في حين يصطلح على المتغيرة بالسياقية"[4]، لكونها تقوم على إدراك ميزات المعنى، بحيث تحدد بذاتها صورة، هذا فيما يخص السيمات الثابتة، أما السيمات السياقية فهي كل ما يدل عليها اسمها تستفيد من السياق، لأن دلالتها متغيرة بحسب القسم الذي تنتمي إليه.

إن التركيز على السيمات الثابتة والمتغيرة يقودنا إلى الحديث عن بنية التشاكل بسبب التكرار السيمي في الصور "ويقصد به مجموعة من السيمات السياقية أو اللكسيمات المتكررة والمترددة بشكل متواتر داخل خطاب أو نص ما، وهو الذي يحقق انسجام النص، ويزيل عنه غموضه وإبهامه الدلالي، ويعني هذا أن التشاكل بمثابة تكرار لوحدات دلالية ومعنوية وتيماتيكية تشكل أهم تمفصلات النص".[5]

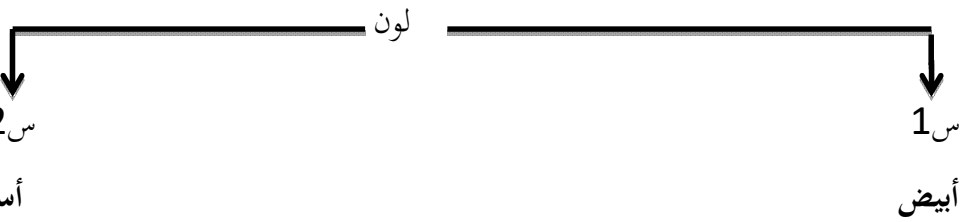
[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 168.
[2] المرجع نفسه، ص 168.
[3] المرجع نفسه، ص 169.
[4] المرجع نفسه، ص 170.
[5] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوظيفية، التيارات و المدارس السيميوظيفية في الثقافة الغربية، ص 95.

1- المحور الدلالي:

ويطلق على هذا المفهوم أيضا اسم "القطب الدلالي" الذي –من خلاله– سعى غريماس وتلاميذه "لكشف عن باطنه في البنية التحتية العميقة لكونها الوجه الآخر اللامرئي والخفي للبنية السطحية"[1]، ويمثل هذا المصطلح فرعية سيميائية مركزية، فقد سبق الذكر بأن البنية الدلالية الأساسية لها وظيفتان خلافية وتقابلية مما يؤكد أن هناك عنصرين تجمع بينهما علاقة ما حين يمكن تحديد هذه البنية كعلاقة بين هذه العناصر.

"ونضرب على سبيل المثال، العلاقة الموجودة بين المعنيين الأبيض / الأسود العلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة تضاد ولكي تتحقق ويتم الجحمع بين السيمين معا، يجب أن نجد ما يصلهما ببعضهما البعض بحيث يكون عنصرا مشتركا بينهما، يطلق على هذا الأخير مصطلح المحور الدلالي".[2]

وانطلاقا من إقامة المقابلة بين المعنيين أبيض / أسود، واستخلاص الفرق بينهما، فإننا نصل "إلى أن المحور الدلالي الذي يجمع بينهما والمشترك فيهما يمثل في محور "اللون" الذي يمكن تمثيله وفق الشكل الآتي":[3]



فالثنائية من هذا المنطلق هي متقابلة عاملها المشترك اللون رغم الضدية بينهما.وتجدر الإشارة إلى أن المحور الدلالي يمكن أن تجمعه علاقة تقابلية مع محور آخر، و هذا الأخير بدوره تصله علاقة تقابلية مع المحور الآخر، وهكذا نصل في النهاية إلى تجميع عدد من المحاور الدلالية التي تكون مدمجة مع بعضها البعض، والتي تتولد بعضها من الأخرى، وللتوضيح أكثر "فالوحدتان الدلاليتان "الرجل و المرأة" مثلا يجمعهما المحور الدلالي المشترك بينهما: إنساني، وهذا المحور بدوره ينتظم في علاقة تقابلية مع محور "حيواني"، وكلا المحورين السابقين يشتركان في محور حي"[4]، إن هذه الوحدات الثنائية ذات العناصر المتقابلة، يعود أساس بناءها الى الوظيفة التقابلية و الخلافية للسيم. في إطار الاشتراك اللفظي أو المعنوي.

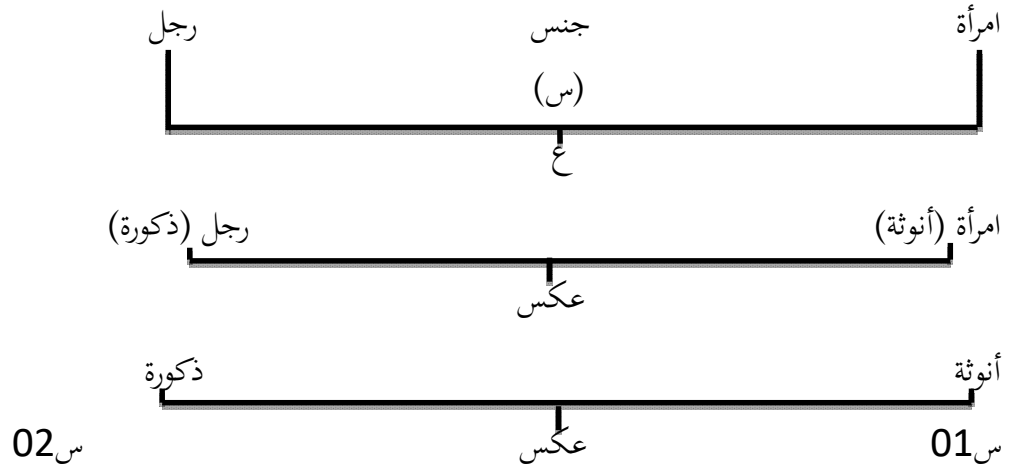
1نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 94.

[2] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 93.

[3]المرجع نفسه، ص 94.

4المرجع نفسه، 94.

"وإذا عدنا إلى الوحدتين الدلاليتين امرأة / رجل، باعتبارهما ثنائيتين تشتركان في محور هو محور إنساني، حيث إذا وقفنا في توضيح العلاقة بينهما وجدنا أنهما تستمدان وجودهما بناء على الوصف البنائي "Description structurelle" والذي يعمل على إبراز مضمونهما وعلاقتها"[1]، ويتضح هذا أكثر من خلال الشكل الآتي:



يمثل الشكل التقابل السيمي بين الرجل والمرأة وفق المحور الدلالي"جنس" "إن البنية الدلالية الأساسية قائمة على أساس هذا التقابل الضدي، الذي يعد أمرا أساسيا لمعرفة البناء الإنساني إذ أننا ندرك الأشياء وفق السيمات الخلافية التي تجمعها."[2]، إذا فالسيمة الخلافية الحبس، هي التي تجمع بين العنصرين الذي يحدد اتصالهما، و"في الآن ذاته تتمفصل هي الأخرى إلى سيمين آخرين متقابلين، وبناءا على ذلك نحاول اكتشاف العلاقة القائمة بين السمين: (س1، س2)، والتي توضح كالآتي:[3]

1- علاقة تضاد: وهي تقوم بين سيمين (س1، س2)، وهي مبنية على تضادهما أي أن (س1) عكس (س2). حيث يفترض أحدهما وجود الآخر فعندما نقول عبارة امرأة، كما ذكر في الشكل السابق فقد نكون متيقنين بأن ضدها رجل.

2- علاقة تراتبية: تنشأ هذه العلاقة على أساس مبدأ التدرج حيث تقوم بين (س1، س) من ناحية، وبين (س 2، س) من ناحية أخرى و هناك ندرك بأن العلاقة نفسها.

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، القصبة للنشر، الجزائر العاصمة، ط1، 2000، ص 13.
[2] إبراهيم السيد، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص 25.
[3] محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 94.

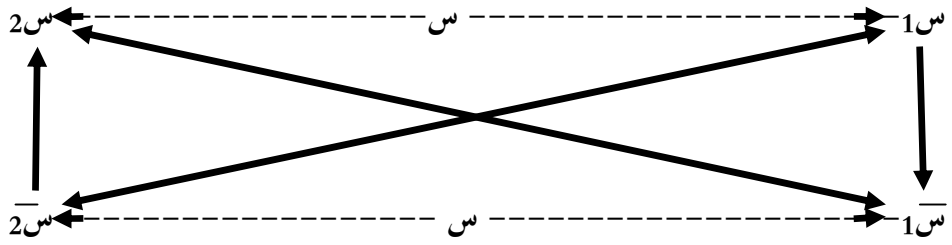
3- علاقة تناقض: توجد بين (س1) و (س2) حيث تنفي إحداهما الأخرى، وتنقضها أي لا مجال للجمع بينهما ولا يمكن إيجاد وسيط بينهما، وبالتالي هناك عملية اختيار حتمية بين هذا وذاك، فتنتظم العلاقة بين (س1) و (س 2).[1]

ومن خلال المقولة السيمية الأنوثة (س1) والذكور (س 2)، ويتضح لنا تمثيل العلاقات القائمة بينهما، وذلك وفق المربع السيميائي وهو طريقة في التحليل الدلالي، "الذي أرسى قواعده غريماس وأعطي اهتمامه بدراسة الأشكال الداخلية لدلالات النصوص".[2]

لأن المعني يقوم على أساس الاختلاف، ولا يتم تحديده إلا بمقابلته فإظهار التقابلات ونقاط التقاطع في النصوص يوضح المعني ويبرزه بشكل جلي، وهذا ما يؤكده فيصل الأحمر حول المعني بأنه لا يتحدد إلا "بمقابلته مع ضده وفق علاقته الثنائية ومقابله ومن خلال هذا كله صاغ ما أسماه بالنموذج التأسيسي أو المربع السيميائي"[3]، ففي البلاغة العربية استقر في أذهانها أنه بالأضداد تتمايز وتتضح المعاني، وهو بهذا الطرح تأسيس للاهتمام بحدود الجملة.

2- المربع السيميائي (النموذج التأسيسي): La Carré Sémiotique

كما سبق وأن أشرنا، أن الدلالة قائمة على الاختلافات وأن البنية الدلالية الأساسية قائمة على التقابل، استفادة غريماس من هذه المبادئ، وأسس" نموذجيا منطقي يضبط شبكة من العلاقات بين مجموعة من الوحدات الدلالية ذاتها، يعرف هذا النموذج بمصطلح " المربع السيميائي". الذي يمكن أن نصوغه وفق الشكل التالي":[4]



[1] ينظر مُحَّد الناصر العجمي في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 100.
[2] فيصل الأحمر، معجم السيميئيات، ص 229.
[3] المرجع نفسه، ص 229.
[4] Greimas. (J) courte, sémiotique, dictionnaire raisonne, p 31.

من خلال الشكل المقابل نرى بأن كل سهم من هذه الأسهم الموجودة فيه تحيل على العلاقة معينة قائمة بين الوحدات الدلالية، و يمكن توضيح مضمونها كالأتي:

"←----→ يشير هذا السهم المتقطع إلى العلاقة التضاد

←——→ السهم ذو التجاهين يشير إلى علاقة التناقض

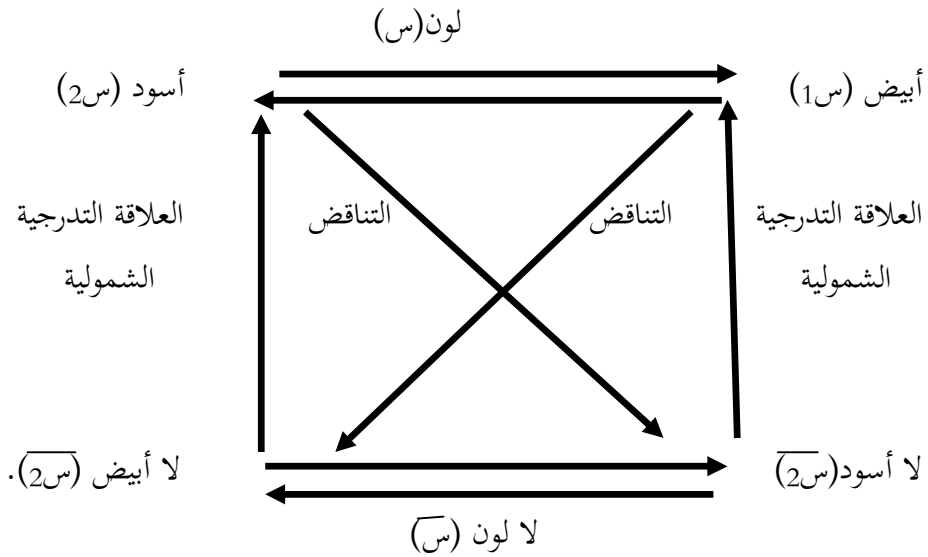
←—— السهم ذو الاتجاه الواحد يشير إلى العلاقة التضمين."[1]

نصل حوصلة مفادها أن في هذا المربع السيميائي عناصر تربط بينهما علاقات الاتصال والانفصال، إنه نمذجة شكلية تقع في المستوى العميق" وليكن على سبيل المثال (س1: أبيض، س2 أسود)، يشكلان تقابلات لثنائية ضدية حاصلة على محور دلالي هو لون.

– قد أشرنا إليه في المثال السابق (المحور الدلالي) – وعليه اتضحت شبكة من العلاقات كالآتي:

" أبيض (س1) ضد أسود (س2)، ولا أبيض – نفية ($\overline{س1}$) هو ضد لا أسود– نفية– أيضا ($\overline{س2}$)، كما أن الأبيض (س1)، هو نقيض الأبيض ($\overline{س1}$)، والأسود هو نقيض الأسود ($\overline{س2}$)"[2]

و يمكننا التعبير عن هذه العلاقة في الشكل التالي:[3]



[1] رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات التحليل السيميائي، 27.
[2] نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية، ص 100.
[3] المرجع نفسه، ص 100.

صرح غريماس من خلال هذا الشكل "أن هناك تعارضات ليست بثنائية فقط، وإنما أيضا تعارضات رباعية مثل: أسود، أبيض، ولا أسود، ولا أبيض، ونستخلص من هذا القول أن المربع السيميائي ذو طبيعة منطقية دلالية.[1]

إن هذه الوحدات الدلالية كما نلاحظ تجمعها علاقات وتعارضات مختلفة و فق المربع السيميائي، وهي تنظم الدلالة بانتظامها في الخطاب، والتعارضات منظمة تنظيما عقليا منطقيا، فهو أي مربع في السيميائي يشمل على مجموعة من العلاقات التي تقوم عليها والمحددة كالآتي.

"**1- العلاقة التدريجية الشمولية**: و نجد هذه العلاقة تقوم انطلاقا من السيم إلى المحور الدلالي من جهة، و من الوحدة الدلالية إلى المقولة التي تتضمنها من جهة ثانية، إذ تتبني هذه العلاقة بين (س1) و (س2) و (س)، و أيضا بين: ($\overline{س1}$) و ($\overline{س2}$) و ($\overline{س}$) "[2]

"**2- علاقة تناقض**: تنشأ هذه العلاقة بين ($\overline{س1}$) و ($\overline{س2}$) من ناحية، وبين (س2 و س 2) من ناحية أخرى.

فالوحدة ($\overline{س1}$)، هي نفي للوحدة (س1)، وبناءا على ذلك فإن إحداهما تنقض و تنفي الأخرى، لذلك لا مجال للجمع بينهما وإنما يجب اختيار إحداهما، وهذا أمر ضروري".[3]

"**3- علاقة التضاد**: تبني بين (س1 و س2) ضمن الدلالة المحققة حيث نجد أن (س2) عكس (س1)، وبالتالي فإنه لا يمكن تصور (س2) إلا باعتبار ضد الـ: (س1)، والعكس صحيح، فوجود أحدهما يفترض وجود الآخر ضدا له.

4- علاقة التضمين: تقوم هذه العلاقة بين ($\overline{س1}$ و $\overline{س2}$) و (س2 و س1)، ووفق هذه العلاقة ان قمنا بنعي ($\overline{س1}$) و ($\overline{س2}$)، فذلك يؤدي إلى إثبات العنصر الاخر".[4]

[1] عز الدين المناصر، تر: شيد بن مالك، السيميائية أصولها و قواعدها منشورات الاختلاف، وحدة الرغاية، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2002، ص 47.

[2] رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

وتجدر الإشارة إلا أن "المحورين (س) و (س) يتشكّلان من العلاقة بين الأضداد، حيث نجد (س) يتضمن (س1) و (س2)، فهو المحور المركب الذي من خلاله يتم إسقاط إما (س1) أو (س2)."[1]

إذن فالمربع السيميائي (النموذج التأسيسي) هو ترسيم لمقولات تتضمن علاقات مختلفة، تنظم وتحدد الوحدة الدلالية، "وهو يعد من جهة أخرى، تأليفا مبنيا على العلاقة تقابل شبكة من القيم، والتي تحتوي على مضامين معينة."[2]

حاول غريماس من خلال هذا النموذج حصر جميع الأشكال التعبيرية والصورية، في إطار منطقي، فدراسة البنية العميقة حسب تقتضي ربط الظاهر بالباطن، أي المشهد الواضح الجلي، بالمختفي، الغامض، الكامن، وراء هذا الظاهر.

ليصل بذلك إلى الدلالة الحقيقية الكامنة وراء هذا التمظهر السطحي، "فربط صريح النص بباطنه، أو بالبنية الدلالية الأصولية – هو جوهر البنية السطحية –إذ أن الدلالة الأصولية الضمنية تعد الجوهر الدلالي، حيث تربطها علاقة توليدية بالخطاب".[3]

إنّ هذا الارتباط وثيق بين الجانبين السّطحي والعميق فالدّلالة الكامنة في الوحدات الصّغرى، والتي تنتظم فيما بينها تحيل إلى الوحدة الكّلية، في علاقة توليدية، ما يصنع خطابية النّص السردي.

"فالدّلالة الأصولية تحيل على البنية الدّلالية البسيطة، والتي تمثّل محورا دلاليّا يكمن تمفصله في شكل سيمين متقابلين حيث تقوم هذه البنية بتحديد الشّروط الأساسية لإدراك أي دلالة دون أن نولي اهتماما بشكل تمظهرها"[4].

يلاحظ من هذا القول استفادة السّيميائيات السّردية من البنيوية في تحليل البنيات.

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 24.

[2] عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي، مجلة بحوث العلوم سيميائية، يصدرها مخبرا " عادات و أشكال التعبير الشعبي الجزائري" جامعة تلمسان، دار الغرب للنشر و التوزيع، عدد 01، سبتمبر، 2002، ص 138.

[3] رابح بومعزة، من مظاهر اسهام مدرستي باريس و الشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النقد الأدبي، 2002، جامعة بسكرة، ص 227.

[4] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية،ص33.

بالإضافة إلى الدّلالة الأصولية، نجد أيضا النّحو الأصولي والنّحو السّردي اللّذان اعتمدها **"غريماس"** لمقاربة أي نص سردي وهنا نؤكّد على ما سبق ذكره من استفادة السّيميائيات من المجالات والعلوم اللّغوية واللّسانية الأخرى، وتداخلها معها.

" وأمّا النّحو الأصولي فيتجلّى من خلال كيفية الاشتغال التركيبي للمربّع السيميائي، المتمثّل في قدرة البنية الدّلالية البسيطة على توليد مجموعة من الحالات الّتي تجمعها علاقة التّقابل"[1].

يفهم من هذا القول أنّ النّحو الأصولي يملك مفاتيح ناجعة لقراءة النّصوص، تمثّلت في الآليات الإجرائية، بالإضافة إلى تفنين التّعارض الّذي يلمس بعض العناصر اللّسانية على مستوى الحدث الكلامي، ثمّ فحصه بمجهر التأمّل والتدبّر، وما يهم السّيميائية السّردية دراسة المعنى من خلال هذه الأليّات، وتوظيف آليات التّأويل، للوصول إلى غاية الدّلالة.

"في حين نجد أن النّحو السّردي يهدف إلى وصف شكل الدلالة أو المحتوى"[2]، نستنتج أن الرابط الذي يربط بين هذه الفروع هو المعنّى" وتتّضح أهمية هذا النّحو السّردي في محاولته جمع شروط السّردية بناء على نموذج منطقي يتجلّى في صورة بسيطة كما أنّه لا يحتوي جانب تعاقبي"[3]، إنّ هذه الأقوال السّابقة تشير إلى أهمّية المربّع السيميائي، وأهميّة السيميائيات والفروع اللّسانية واللّغوية الأخرى في دراسة المعنى ومحاولة تطوير التّفكير حوله وبالرّغم من أنّ المربّع السّيميائي يعدّ نموذجا منطقيا لحصر المضمون الّذي يحكم نظام العلاقات وشبكة العمليّات، إلاّ أنّه لقي بعض الإنتقادات،"خاصّة من قبل بعض المختصّين في ميدان المنطق خصوصا **"بتيتو"** PETITOT صاحب الدّراسة الموسومة بالمربّع السّيميائي وشكلنة النّظام"[4]

حاول صاحب الدّراسة تحديد بعض المآخذ الّتي رآها على النّموذج التّأسيسي لغريماس، خصوصا من النّاحية المنطقيّة، حين وصف **"بتيتو"** هذا المربّع "بالنّقص وعدم سلامته وحجّته على ذلك، أنّه يبسّط النّظام الدّلالي، دون مراعاة منه للحالات المركّبة، والّتي تجمع بين المتناقضات، مقدّما بعد ذلك اقتراح تعديل على المربّع

[1]- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص33.

[2]- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص29.

[3]- بول ريكور، الزمان والسرد التصويري في السرد القصصي، ج2، تر، فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، دار الكتاب المتجددة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص90.

[4]- محمّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص105.

السّيميائي متمثّلا في تغيير شكله الهندسي، وجعله ذو ثمانية أضلاع"[1]. إذاً يلاحظ أنّ "بتيتو" حاول تجاوز المربّع السّيميائي الّذي أرسى قواعده غريماس، وحجّته تمثّلت في الحالات البسيطة، وهي الّتي يصلح لها النّموذج التّأسيسي، أمّا الحّالات فإنّه يبقى قاصرا عنها، ورغم هذا الانتقاد الّذي وجه للمربّع السّيميائي، إلاّ أنّه يعتبر أداة بواسطتها نستطيع إعطاء تمثيل منطقي للوحدات الدّلالية للخطاب، "من خلال مختلف العلاقات الّتي تجمع بين عناصر هذا النّظام، بالإضافة إلى العمليّات الممارسة على بعض العناصر، الّتي تربط بين علاقات النّفي والإثبات حيث أنّ هاتين العمليتين تهدفان إلى نفي عنصر لإثبات آخر"[2]، فلا يتحقّق الفهم الحقيقي للصّور الدّلالية والسّيميولوجية للنّص حال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السّيميائي، فجوهره الاختلافات الدّلالية لبناء المعنى، فهو بذلك يختزل كل التّمظهرات السّطحية، ويتضمّن كل الآليّات المنطقية لتوليد السّرد تركيبا ومعجما "وبالتّالي فإنّ المربّع السّيميائي يعدّ كمجموعة منظّمة من العلاقات المبرزة لتمفصلات الدّلالة"[3].

إذاً غاية المربّع السّيميائي تمفصلات الدّلالة وإدراك كنه المعنى، إنّه بنية أساسية لتشكّل الدّلالة والمعنى النّصي والخطابي، إنّه بنية تمييزيّة، تتميّز العلاقات داخله تضادّا وتناقضا وتضمّنا.

إلى هنا نصل بأنّ المربّع السيميائي أصبح أهمّ عنصر من عناصر مكوّنات البنية العميقة "باعتباره حوصلة كل التّحليل السيميائي، حيث إنّه يمثّل الشّكل الإجمالي لمعاني النّص، تسيّره علاقات وعمليّات"[4].

وبمحاولة حصرنا لأهمّ النّقاط الّتي تتعلّق بالمربّع السّيميائي نكون قد تناولنا المستوى العميق بقليل من التّحليل، والتّفصيل.

وسننتقل إلى الحديث عن حركة السّيموزيس باعتباره مصطلحاً مهمّا. لأنّ النّص السّردي من بين أكثر النّصوص الّتي جذبت اهتمام الباحثين بالحقل السيميائي، كونه يضمّ مكوّنات سردية فاعلة لها وظائف متعدّدة، ممّا جعله يحتّل مكانة أساسيّة في طليعة النّصوص الأخرى وحتّى من بين الأجناس الأدبيّة الحديثة الأخرى كمّا ونوعا.

[1]- محمّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص106.

[2]- ميشال أريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها- تر، رشيد بن مالك، ص 120-121.

[3]- رشيد بن مالك- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص25.

[4]- رابح بومعزة، من مظاهر إسهام مدرستي باريس، والشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي ص227.

لذا ارتبط اهتمام السيميائيات بجميع مظاهر الكون، باعتبارها "أداة لقراءة مظاهر السلوك الإنساني، بدءا من الانفعالات البسيطة، ومرورا بالطقوس، وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى"[1]، لأنّ غايتها تنحصر في تأويل الأنظمة العلاماتية اللّغوية وغير اللّغوية، فهي: أي العلامات حاوية لكلّ الموجودات، والواقع لا يتجسد لنا إلاّ في حدود مثوله أمامنا كعلامة إذ "عملية التّوليد تتمّ انطلاقا من وجود عالم واقعي، نستطيع منه تحديد سلسلة من العوالم الممكنة الوجود انطلاقا من العالم الأوّل"[2].

بهذا استطاعت كعلم أن تتحرر من جميع القيود، لمقاربة الدّلالة في علاقتها بمقاصد المتلفظ، فتصبح بذلك العلامة موظفة من أجل نقل صورة العالم، لذا جعل بيرس نقطة انطلاق مشروعه السيميائي مرتبطا بالتجربة الإنسانية في كليتها، لأن الإنسان هو مهد العلامة، والواقع لا ينظر إليه إلا بوصفه نسيجا من العلامات وهو يرى بأن "علم العلامات يتكون من ثلاثة أنواع: الأيقونات التماثيل، التي تتصل بعملية التماثل، والأدلة التي تتصل بالتواصل المنطقي.

والنوع الثالث هو العلامات، التي هي عبارة عن رموز عرفية".[3]

حيث أعطى أولوية كبيرة للفلسفة والمنطق والرياضيات، فأقام بذلك نظاما خاصا بالعلامات، ويلاحظ على طرحه أنه وضع الرياضيات على رأس الهرم، لأنها حسبه مصدر كل العلوم، حيث هي "العلم الوحيد الذي لا يهتم بالبحث عما هي الأحداث الواقعية ولكن الذي يدرس حصر الفرضيات"[4] على اعتبار أن وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى إليها السيمياء، فملاحظات الإنسان على مجموع الدلالات ستوصله إلى الحكم على القضايا بالصدق أو الكذب، الصحة أو الخطأ، فالمنطق هو ما يحكم السيرورة لذا فما "الصناعة السيميائية تحديدا إلا مذهب الطبيعة الأساسية والتنوعات والتغيرات الرئيسية للدلالات "السيميوزيس" "sémiosis" والعلم الذي اهتم بهذه الصناعة يسمى "الفانروسكوبيا" "Phonéroscopie"[5]

[1]- سعيد بنكراد- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص16.

[2]- سعيد بنكراد- النص السردي، نحو سيميائيات الايدولوجيا، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 1996، ص29.

[3] أرثر أيزبرجز: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، العدد 603، ص127.

[4] طائح الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006، ط1، ص53.

[5] المرجع نفسه، ص 14.

يلاحظ على ما جاء به بورس بأنه توسع في دراسة العلامات انطلاقا من منشئها السيميائي إلى انفتاحها على كل الثقافات، فتصوره "للعلامة شمولي حيوي، وهي كيان ثلاثي تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية في إطار سيرورة دائمة تسمى السيميوزيس".[1]

العلامة حسب هذا المفهوم متشعبة، من بداية إرسالها وصولا إلى مرحلة التلقي، إن السيميوزيس مفهوم سيميائي من وضع بيرس "أخذ به كميكانيزم خاص في إرساء دعائم نظام للتدليل وإنتاج الدلالة، في سياق ذلك ظهر السيميوزيس باعتباره السيرورة التي يمكن من خلالها للأشياء أن تشتغل كعلامات".[2]

فالكون بهذا المنظور لا معنى له إلا إذا اقترن بسيرورة لإنتاج المعنى، أو الدلالة فالسيميوزيس لامتناهية في المنطلق، إلا أن الغاية المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة، وكما سبق فالواقع عند بيرس ما هو سوى نسيج من العلامات يمثل "سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني".[3]

وهذا بعني أن للسيميوزيس لحظات يتوقف عندها، فرغم أن السيرورة التأويلية التي لا تنتهي، فإنه يتوقف في اللحظة التي يرتبط فيها تحققه الفعلي بالسياقات المقامية الخاصة. هذا ما يجعل من العناصر الإجرائية الوسيط الذي يمسك بسيرورات التدليل في حين خارج هذه السيرورات تبقى العمليات الإجرائية قاصرة. لقد قام بيرس "بصياغة برتوكوله هذا من خلال ظاهراتية دقيقة مرتبطة أساسا بالإدراك و إنتاج الأفكار وتداولها"[4].كل ذلك تم بوضع العلامات في سياق فلسفي تفسيري، يسمى"نظرية المقولات الثلاث، وهي عبارة عن ظاهراتية خاصة ذات مفاهيم ومصطلحات مخصوصة ومبتكرة"[5].

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص79.

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص97.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص 99.

[5] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ص80.

مقولاته الثلاث تعبر عن أنماط وجود ثلاثة على اعتبار أن العلامة "هي كل شيء يحدد شيئا ثانيا للإحالة إلى شيء ثالث، يحيل عليه الشيء الأول ذاته وبنفس الطريقة "[1].

فالشيء الأول المأثول، والشيء الثاني الموضوع، والشيء الثالث المؤول، وهذا الثالوث هو الذي يشكل العلامة، فعملية التفسير تتجسد على شاكلة بناء ثلاثي، وهو غير قابل للزيادة أو النقصان، لأن جميع المقولات وإن فاق عددها ثلاثة تختزل في النهاية إلى ثلاثة، فهو يرى أن العلامة أو الماثول هو الأوّلاني la priméité، الذي ينوب عن الثانياني la secondéité الذي يسمى الموضوع، والممثل يحدد الثالثاني la tiercéité الذي يسمى المؤول، وكلها تنطلق من أول "(النوعية والإمكان) وهو حال وجود الإمكان الكيفي الإيجابي، أي هو يصور الوجود أو الوجود في استقلال عن أي أمر آخر"[2]، وثان (الواقعة / الفعل) وهو حال وجود الواقعة الفعلية أي "تصور الوجود المتعلق بأمر آخر، وثالث (القانون) وهو حال وجود القانون الذي سيتحكم في الوقائع مستقبلا. أي الانطلاق من الإحساس إلى الوجود إلى التوسط"[3]. وهو التصور العام للسيميوزيس، أي إمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حد بعينه، فعندما يتم التمثيل "وتنقلت الدلالة من عقالها، فإن أمر إيقافها عند حد بعينه يصبح مستحيلا فالتمثيل يحيل على الشيء الممثل وفق مبدأ التوسط، ولا يقود التوسط إلى تعيين المعنى، وإنما يفتح السيرورة الدلالية على كل الاحتمالات الممكنة"[4].

إن إضافة عنصر رابع لا أهمية له في خضم هذه السيرورة وهذا مرتبط بمفهوم الهدم والبناء داخل النص، حيث يتم تحويل البنيات المتقطعة إلى علامات بحكم الاتصال والانفصال، لأن الأشياء تبدأ بالمجرد وتنتقل إلى المحسوس، إن السيميوزيس كفعل يتطلب تظافر العناصر الثلاثة. فالعلامة "عبارة عن ممثلة مرتبطة بموضوعاتها من جهة وبمؤولاتها من جهة أخرى، وذلك بطريقة تجعل علاقة هذه الموضوعة بتلك المؤولة مشابهة لعلاقة الممثلة بالموضوعة"[5] أي أن الماثول يحيل على الموضوع عبر المؤول، مهمته تحديد هذا الموضوع و إنشاء علاقة معه، وهو ما يسمح بتحديد الدلالة داخل نسيج النص مهما كان جنسه الأدبي، ومن هذا نستخلص السيرورة الموصوفة بالإنتاج التدليلي سيميوزيس.

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص81.
[3] المرجع نفسه، ص81.
[4] سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، العدد10، 1998، ص45.
[5] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ص93.

حركة السيميوزيس:

إن هذه السيرورة هي التي تقود إلى إنتاج دلالة ما فالعلامة في هذا الإطار لا تكون علامة إلا إذا كانت جمعا وربطا بين العناصر الثلاثة –التي سبقت الإشارة إليها– داخل السيرورة، وكل عنصر من العناصر الثلاثة باستطاعته أن يشتغل كعلامة ليكون قابلا للتحول إلى ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وهكذا إلى مالا نهاية. وعليه "يصبح الاهتمام، منصبا على معرفة ما هو أساسي بالنسبة لنا في مقام خطابي محدد"[1].

إن هذه السيرورة قد ترتبط بطبيعة لسانية، أو اجتماعية أو بموضوع من موضوعات العالم، إن الماثول ليس مجرد متتالية صوتية ذات موقع معين داخل اللسان فحسب، بل هو أشمل. إنه" الأداة التي تستعملها في التمثيل لشيء آخر "[2]. كونه لا يعرفنا على الشيء، بل مهمته هو التمثيل، ووجوده لا يكون إلا من خلال تحيينه، داخل موضوع ما، بحيث لا نستطيع عزل هذا الموضوع عن عملية الإبلاغ، كون كل من المبدع والمتلقي من الضروري عليهما امتلاك معرفة مسبقة عن هذا الموضوع إن هذا الترابط بين هذه العناصر الثلاثة هو ما يعطي سيرورة إنتاج الدلالة داخل النص السردي، وهو ما يضطلع بمهمة "تحديد مسار السيموزيس، فهو يحدد للعلامة صحتها، ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية."[3]

إن المؤول يتحد كمجموع الدلالات خلال السيرورة السيميائية.

وهذا ما جعل بيرس يميّز في تصنيفه بين أنواع ثلاثة لوجود المؤول: المؤول المباشر، المؤول الدينامي، المؤول النهائي.

أما المؤول المباشر "فإنه يرتبط بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله موجودة داخل العلامة مباشرة، لأنه يحصل هذه الدلالة من دليل معطى"[4]، أي أن ما ينتجه من معنى لا يتجاوز صدود التجربة المباشرة، التي يستند إليها الإدراك، كالمؤول المباشر المرتبط بعقد الزواج مثلا، هو اجتماع شخصين في كيان واحد هو تكوين أسرة.

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص46.
[2] المرجع نفسه، ص 78.
[3] المرجع نفسه، 88.
[4] – المرجع نفسه، ص89.

أما المؤول الديناميكي فإنه يتأسس على أنقاض النوع الأول ووجوده مرتبط أساسا بوجود النوع الأول، فهو إذن "الأثر الواقعي الذي يحدده الدليل فعلا باعتباره دليلا"[1]، فالأثر المولد من قبل العلامة بشكل فعلي في ذهن المدرك هو المؤول الديناميكي.

أما المؤول النهائي يعد النمط الثالث والأخير في سلسلة المؤولات، لذا جاء لتحقيق مهمة، تتمثل في وضع حد لانهائي لسيرورة المعنى، يتحكم فيها النسق الدلالي، "إذا داخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تعد أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي".[2]

ولهذا يمكن تحليل النص السردي إجرائيا، إذ نصل إلى فكرة اللاتناهي في التدليل، هكذا ووفق هذا التصور العام "يمكن النظر إلى العلامات باعتبارها تشغل على نشاطين مختلفين ومتكاملين، يرتبط النشاط الأول بفعل إنتاج الدلالة في مستواها الأولى المباشر، فالمعنى الموضوعي يتحدد من خلال وجود مادة أولية منها تأخذ المعاني الأخرى والتي يمكن أن تمثل استجابات لحاجات أولية فالعلامات تعين وتسمي وتشير"[3].

وهي في هذه الحالة لا تتجاوز حدود ما يسمح به فعل التمثيل أي لا تتجاوز حدود معانيها الحرفية والمباشرة، "ويرتبط النشاط الثاني بتجاوز حدود التعيين إلى عالم من الدلالات الجديدة غير المعطاة بطريقة مباشرة.

دلالات لا يبديها ظاهر العلامات، وإنما تؤخذ من التجربة الضمنية لتلك العلامات، فالنشاط الأول يمثل منطلق السيرورة، أما الثاني يمثل امتداد هذه السيرورة مع أنه لا وجود لفاصل بين النشاطين".[4]

إن السيميوزيس يقترب شيئا فشيئا من المؤول النهائي لنصل إلى نتيجة مفادها أن السيميائية تأخذ بالاستدلال على التأويل في ارتباطها بالسيرورة الثلاثية في إنتاج المعنى {التدلال}، ينفي الاكتفاء بالثنائيات المتقابلة، وإضافة طرف ثالث لتوليد لا نهائية التأويل، إذ بحسب سعيد بنكراد، "الاستقطاب الأحادي هو خطية في الحكي، وخطية في علاقة الأنساق ببعضها البعض، والنص يتعلق على نفسه حين يدرج مساراته ضمن خطية تقسم الكون إلى خانتين متقابلتين"[5].

[1]- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ص347.
[2]- المرجع نفسه، ص349.
[3]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص45-46.
[4]- المرجع نفسه، ص46.
[5]- المرجع نفسه، ص100.

ومن يأخذ بتوليدية الدلالات لدى بيرس لرصد السيرورة السيميائية لبنى النص، عليه العودة إلى أدوات غريماس السيميائية في اختبار السردية وخطاطاتها، فالإجراء السيميائي يقتضي أهمية لدوره في توضيح دور المخزون الثقافي في بناء النص وتحديد السلوك الإنساني داخله، وهذا يسمح بإنتاج تلقي ثقافي جديد لدى القارئ.

"فالسنن ليس شيئا أخر سوى نموذج سلوكي مجرد يحتوي في داخله على سلسلة لا متناهية من الأشكال مع إمكانات التحقق"[1].

وتوليدية الدلالات اللامتناهية لديه، ليست سوى مفاتيح التأويل الذي ارتقى على أكتافه النقد الثقافي السيميائي."وهذا نفس ما تمسك به **"أمبرتوايكو" AMBERTOECHO** في نظرته حول سيرورة الدلالة، السيموزيس" [2].

لذا فإن سيمياء التأويل تنظر إلى البنى المجردة بوصفها سننا مكثفا لمجموع التحققات الممكنة للظاهرة، حيث يمسك بسيرورة سلوكية تتجلى من خلال علامات، "تعد ضمنها الثلاثية التأويلية التي قدمها بيرس مفصلية في تأسيس رؤية نقدية سيميائية، وفي تحقيق منهج يحقق رصدا قيّما، وقد لا يحدد الناقد أي عنصر من عناصر تكون النص السردي محط إجرائه، تاركا المجال مفتوحا على كل الاحتمالات"[3]، فعندما يفتح القارئ الكتاب يجد أن هناك ثيمات محددة في كل نص سردي، ستكون علامات محددة تحفز المحلل السيميائي لملاحقتها داخل أنساق داخلية مدعمة بحركة.

هذه الحركية يفرضها تكاثف التأويل مع النقد السيميائي بغية الوصول إلى طبقات أعمق في النص، كونه يرتكز في تحليله على النص ومحدداته.

مما سبق نلاحظ الأهمية التي يحتلها التأويل، "وهو يشتغل بطرق ومستويات مختلفة تبعا للاختلاف في التصورات والمذاهب.

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص14.

[2]- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلالة، ص274.

[3]- أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص91.

إذا التواصل نموذج للتفاعل الإنساني، يقوم على التدليل والتأويل فحين يحصل الفهم ويدرك القصد، في الخطابات المباشرة"[1].

لا نحتاج إلى التأويل، وإنما الحاجة الماسة إليه حين نتقابل مع الخطابات غير المباشرة،" فالغاية من تحليل الخطاب هي الفهم والآلية هي التأويل"[2].

ومنه فإن كل الفضل يرجع إلى السيميائيين في إعطاء العلامة التي هي صميم السيميوزيس القدرة على التوسع بارتباطها بتفاصيل الحياة الإنسانية، ما أتاح لنا فهم النصوص بمختلف أجناسها وإدراك المعنى الكامن وراء تجليها الخطي، بتوظيف آلية التأويل.

[1]- محمد مفتاح- التلقي والتأويل، ص143.
[2]- المرجع نفسه، ص143.

تمهيد:

حاولت الدراسات السيميائية المعاصرة أن تعير اهتماما لعتبات النص فانشغل بعض الدارسين عليها "لم يولّ النقاد والدارسون اهتماما لعتبات النصّ إلّا في الدراسات السميائية المعاصرة، وانصب اهتمامهم في الدراسات القديمة –سواء الغربيون أو العرب– على الجوانب الداخلية للنصّ الأدبي ومع مرور الزمن تفطنوا إلى الجوانب الأخرى حيث اهتمت السميائية بكلّ ما يحيط بالنصّ من العناوين، ومقدمات وهوامش وتنبيهات، من بعد ما تبيّن أنها من المفاتيح المهمة في اقتحام أغوار النصّ .

لقد غدت الدراسات الحديثة لا تخلو من إشارات إلى عتابات النصية وبخاصة العنوان، باعتباره العتبة لذالك اتجهت أقلام الرئيسية التي تفرض على الدّارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص، "النقاد في أوروبا إلى دراسة العنوان في وقت يسبق انتباه النقّاد العرب إليه، وذلك لان العنوان في الإعمال الإبداعية الغربية لم يكن حديثا" [(1)]، لذا اهتم الغربيون بالعنوان كونه من العناصر الأساسية للنصّ الإبداعي انه وجه النصّ على صفحة الغلاف، واشتغال "الدارسين الغرب بظاهرة العنونة كان ابتداء من سنة 1968 من خلال دراسة للفرنسيين فرنسوا فروري، واندري فونتانا تحت عنوان : عناوين الكتب في القرن الثامن" [(2)]

تعدّ هده الدراسة أولى الدراسات التي تهتم بظاهرة العنونة، لتتلوا إلى الدراسات– بعد ذلك – في هذا المضمار الجديد، ومما لا شك فيه أن الفصل في دراسة العناصر المحيطة بالنص يعود إلى الناقد "جرار جنيت" وهو من الذين الدارسين الذين أولّوا للنص ومكوناته عناية فائقة، "فقدم دراسة شاملة حول الموازيات النصية، حيث عولج العنوان بعمق وبصفة منهجية انطلاقا من تحديد موقعه ووظائفه[(3)]، لأنه لا يمكن إن يقدم أي نص خاليا من "مكوناته الأساسية، خصوصا العنوان فهو علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده وتغري القارئ لقراءته فلولاها (العناوين) لظلت الكثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب وما يلاحظ أن كثيرا من الكتب كان سبب ذيوعها وانتشارها مال دارسين وشهرة صاحبها العنوان والعكس صحيح، فكم من كتاب كان عنوانه وبالا على صاحبه.

---

[1] عبد القادر رحيم ، العنوان في النص الإبداعي ، جامعة محمّد خيضر ,بسكرة ،2008، 3/2 .

[2] محمّد الهادي مطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هوالقفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة ةالفنون والأداب، الكويت، مجلد 28، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص455 .

[3] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام طقوس، ص 30

إن العنوان كما يراه " ليوهوك" هو مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل ...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود" [1]، أما "جاك فونتاني فيرى أن العنوان مع العلامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز له، بل هو نوع من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب"[2] إن العنوان له أهمية لذا هو ضرورة ملحة ومطلب أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العامل لنصوص، ورغم ذلك يصعب وضع تعريف محدد للعنوان، نظرا لاستعماله في معان متعددة، إن إطلالة سريعة على معظم الدراسات السميائية الحديثة التي طالت الأعمال الأدبية الروائية تبرز بشكل واضح أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، التي تعتمد في قواعدها على المنهج السيميائي، لذا فأيّ محاولة لاختراق حاجز العنوان تقتضي من القارئ الوقوف مطولا عنده.

إننا "قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نسميه نص مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة"[3]، هذا ما يجعل من العنوان المفتاح للولوج إلى عالم النص، فهو يرتقي"من عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل[4]، إن أيّ قراءة استكشافية لابد أن تنطلق من العنوان، فهو ليس عنصرا ثانوي هامشيا يمكن الاستغناء عنه، لا بل بالعكس أصبح عنصرا يفرض هيمنته، يجب أن يستأذن، يزاحم النص في الأهمية، لذا يعد نص مصفر بأتم معنى الكلمة، بينه وبين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات «علاقة سميائية حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل، علاقة بنائية، تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي، وعلاقة انعكاسية، وفيها يغتزل العمل بناء ودلالة في العنوان بشكل كامل»[5]

إذا يعتبر العنوان أشد العناصر السيميولوجية وسيما للنص، لأنه يشكل واجهة النص ويختزل الأفكار التي ينوي النص إبلاغها، لذا كان لزاما علينا أن نتطرق إلى سيميائية العنوان في المجموعة القصصية قيد الدراسة والموسومة ب : **من مذكرات غرفتي** .

---

[1] عبد القادر رحيم ، العنوان في النص اللإبداعي، العدد3/2 .

[2] المرجع نفسه العدد3/2 .

[3] المرجع نفسه العدد3/2 .

[4] الطاهر روابنية (شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي) ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وأدابها، بسكرة 1995،ص 141 .

[5] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت،د ط، 1992، ص132 .

سيميائية العنوان في المجموعة القصصية: "من مذكرات غرفتي" .

العنوان مكون من ثلاث كلمات، حرف الجر "من"، والتي تفيد معنى التبعيض نحويا، ومذكرات، والتي جاءت نكرة عرفت بالإضافة، أضيفت إلى كلمة الغرفة المتصلة بياء النسبة، وفي ذلك إشارة إلى أن هذا الجزء من المذكرات يخص القاصة، فقد أضافت حفيظة طعام بشيء من الإغراء كلمة غرفتي، فيتساءل القارئ، بما تراها تمتاز المذكرة من غيرها ؟ فالمذكرة تدوين وبوح من صاحبها، يبثها ألامه، وأحزانه، وتعيش معه تفاصيل حياته[1]" وفي ذلك إشارة إلى أن هذه المذكرات تخص القاصة وهو ما يتبادر إل الأذهان من أول قراءة للعنوان، وهذا الأمر بل أنها ما تلبث أن تصيف أن ما كتبته هو مذكرة لغرفتها، فتزداد فضولا لمعرفة هذا السر، سرا "التشويق يبعث ارتسم بواجهة مفتاحه–من مذكرات غرفتي، وتستميت نحن في الكشف عن ذلك السر وتلك العلاقة المشوبة "بالغموض نلاحظ إذا أن العنوان هو المفتاح الذي تستطيع أن تفتح به باب من أبواب الغموض الكامنة في النص وتتعدد العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وأهم أنواع العناوين "العنوان الحقيقي"، وهو ما يختل واجهة الكتاب،[2]" ويبرز صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي[3] يعتبر بذلك الأبرز، وهو أول ما يواجه المتلقي، وبتشبيه بسيط هو بطاقة التعريف التي تمنح النص أو الكتاب هويته، وهو أصلي، ما يلاحظ على عنوان المجموعة القصصية أنه عنوان أساسي، كتب بخط من الحجم الكبير يتوسط واجهة الكتاب باللون الأحمر، ما أن هناك نوعا آخر من العناوين وهو العنوان الفرعي يستشق من العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكملة المعنى وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته البعض بالعنوان الثانوي ويلاحظ أن هذا النوع من العناوين، غير متوفر المجموعة القصصية قيد الدراسة، إضافة إلى هذا، فقد كتب تحت العنوان الأصلي مباشرة لفظة "قصص"، وتسمى بالإشارة الشكلية وهي العنوان الذي يميز نوع النصّ وهو عنوان يميز العمل عن باقي وجنسه عن باقي الأجناس وبالإمكان أن يسمى العنوان الشكلي الأشكال الأخرى من حيث هو قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية.

[1] فضيلة بهليل : قراءة في قصة " موت نص " من مذكرات غرفتي، ديسمبر 2016، ص82/81 .

[2] المرجع نفسه، ص 04.

[3] محمّد الهادي، المطوي، "شعرية" عنوان الكتاب، الساق على الساق، فيما هو "الفرياق"، ص 457.

العتبات النصية :

إضافة إلى العنوان، تسّاهم عناصر أخرى في إعطاء دفعة من أجل سير أغوار النص أو الكتاب ن تتمثل هذه العناصر الأخرى في العتبات النصية، وهي:علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ، وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دربه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة[1].

تتميز هذه العتبات بكونها عاملا مساعدا في إجلاء المعنى وتوضيحه، بحيث تحيل المتلقي إلى ما داخل النص جانبا أساسيا «قبل الشروع في عملية القراءة، تحمل دلالات في حد ذاتها على المتلقي إدراكها،كما أنّها تبرزا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض الطرائق تنظيمها وتحققها ألدخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية يمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية"[2].

يسعى الكاتب من خلال هذه العتبات وحتى الناشر إلى إرساء جسر من التواصل بينه وبين المتلقي، حتى يتمكن المتلقي نفسه من وضع معالم أساسية يستطيع من خلالها أن يلج النص، لأنّها العتبات النصية منفذ ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق أساسي للدخول إليه، إذا هي ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها[3]".

إنّ هذه العناصر المذكورة هي التي تعطي فكرة عامة عن النص وما يحتويه، فكل ما وجد على الغلاف له علاقة أن «بالمضمون النصي، غن هذه الأيقونات لها علاقة بالنص فلا يمكن أن تحيل إلى شيء أخر غير النص ما هو متصل بالمتن الروائي من أشكال وألوان وأيقونات وعلامات وعناوين سيكون مقصودا في ذاته ومتأسسا على قصديه مسبقة اشتغل عليها الكاتب كعلامات على المضمون"[4].

---

[1] نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص 16 .

[2] عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، دار البيضاء، المغرب،ط1،1996، ص16 .

[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2، 2000، ص55 .

[4] هشام محمّد عبد الله : (اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك، دراسة في المسكوت عنه)، مجلة ديالي، ع47،2010، ص65 .

فالعلاقة بين هذه العتبات والنص ليست اعتبارية، وإنما هي مقصودة من خلال ربطها بمضمون النص، فالقصدية هي من المؤلف أو الناشر هي التي تصنع هذه العتبات وتحددها إنها أنواع :

أ – العتبات النشرية الافتتاحية :

وهي كلّ الإنتاجيات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند جينيت، إذ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسة [1]، فهذه العناصر تقع عاتق الناشر، فهو المسؤول على إيضاحها وإبرازها، وهو الذي يتحكم فيها، في إطار عملية النشر، فالدور الذي يلعبه مهم من أجل وضع العمل الفني في أجمل حلة ممكنة والغاية بالدرجة الأولى ترويجية تمثل كلّ الإنتاجيات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس.

ب – العتبات التأليفية:

إلى الكاتب / المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال[2]، فهذه العناصر تقع في نطاق مسؤولية الكاتب، هو الذي يحددها ويبرزها، لذا سنحاول تحديد هذه العتبات النصية في المجموعة القصصية التي بين أيدينا **"من مذكرات غرفتي " لحفيظة طعام"** يحتوي الغلاف على العناصر التالية: اسم الكاتب، والعنوان الأصلي، والعنوان الفرعي، حيث أن اسم الكاتب له أهمية فهو يعد العتبة الثانية بعد العنوان –في الغلاف– إذ يأخذ الشخص اسما معناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد المجموعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي[3] وقد برز اسم الكاتبة في الغلاف، فكتب باللغتين العربية والفرنسية كانت الأسبقية للغة الفرنسية Hafida Taam تلاه مباشرة الاسم باللغة العربية **حفيظة طعّام** بحجم كبير ولون أسود، يليه العنوان الأصلي للمجموعة القصصية الذي يتوسط الصفحة، وكتب بالبند العريض وبخط واضح باللون الأحمر –**من مذكرات غرفتي–** سطر تحته بخط أحمر كذلك، تلاه مباشرة الإشارة الشكلية، المحددة للجنس

[1] عبد الحق بلعابد : (عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص) تقديم سعيد يقطين منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2008،ص 45 .

[2] المرجع نفسه ص 49.

[3] حسين فيلالي، السمة والنص السردي، صوفم للنشر، الجزائر (د ط)،2008، ص 76

الأدبي الذي ينتمي إلى العمل "**قصص**" أما الصورة المرفقة في الغلاف فهي عبارة عن صورة لجزء من غرفة، تظهر نافذة بها ستائر بيضاء

تزيح بعصا مما خلف الزجاج، ونرى الحديقة الساكنة خافها، غير أن الصورة لا تكتمل بأطراف ستار النافذة يحجب جزئيا ما خلف الزجاج، وهو الامتداد الأخضر، ويلاحظ التناسق الموجود بين العنوان والصورة المرفقة، إذ يوجد أسفلها الملحق الصحفي لدار النشر، كما نجد في الدفعة الأخيرة من الكتاب صورة فوتوغرافية للكاتبة تعلو الصفحة إضافة إلى اسم المؤلفة والعنوان كما كتب في واجهة الكتاب، متبوعة بكلمة الناشر والملحق الصحفي لدار الناشر في أسفل الصفحة .

نجد أيضا الإهداء الموقع من طرف المؤلفة والذي نصه.

إهداء

إلى المخلصين.....

الذين يدركون لذة الحياة .

ويقدرون البساطة .

ويفهمون معنى أن يعيش الإنسان صادقا، يوافق بين القول والفعل إليهم أهدي فيض كلماتي، مع كثير من المحبة

حفيظة[1]

تعبّر القاصة في هذا الإهداء عن مكنونات دفينة، بحيث، تهدي عملها إلى المخلصين، وهو إهداء عام، فهو بذلك بأسلوب أدبي راقي، فالإهداء تقليد قديم أشار إليه الكثير من الأدباء والكتاب وقبلهم الشعراء [2]" عتبة نصية مهمة، لأنّ المؤلف عبارات معينة لا تخلو من القصدية،حيث يختار المؤلف المهدى إليه بعناية،لذا فقد أهدت الكاتبة عملها إلى كل من اخلص وقدر الحياة وأدرك كنهها، لذا فبنية الإهداء من البنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الروائي في محاولة جادة منه في الاعتراف ولو بجزء يسير بفضل الآخرين عليه، أو تضمينها رؤية ذاتية عاطفية تضع النص في مرأة ذاتوية خاصة، وكما انه غالبا ما بعد إلى وضع رهانات خاصة بالمهدى إليهم وأسلوبية التعامل بينهم [3].

فالكاتبة من هذا المنطلق تشكر الذين حاولوا أن يعطوا عملها حقه من الناحية الفنية كما انه دعوة منها،من أجل البحث والتقصي في النصوص إذا يحمل الإهداء الخاص إشارات مبطنة من الكاتبة إلى المهدى إليهم.

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص05 .

[2] سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديثة، إربد عثمان، الأردن، ط1، 2012، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 38.

ما يلاحظ على المجموعة القصصية غيات أو تعييب بعض العتبات النصية كالاستهلال، بوالحواشي والهوامش، وماعدا الموجودة في قصة " دمع الذكريات " **غرفة الاستقبال، ولأنّها محايدة للغرف الأخرى سمى كذلك، أكلة شعبية تحصر بالقمح المحمص يضاف إليه السكر والعسل والماء والزبدة** [1]".

أما عناوين القصص وهي كلهّا تصب في خانة العنوان الأصلي تخدم المضمون، إذ اختارت القاصة لكل قصة عنوان مناسب ابتداء من القصة الأولى **أرق،** حتى القصة الأخيرة صوت، إذ جاءت هذه العناوين قصيرة ورمزية تحيل إلى المضمون الأساسي للمجموعة.

[1] حفيظة طعام من مذكرات غرفتي، ص36 .

المبحث الأول: المستوى السطحي

إنّ العناصر الإجرائية المتناولة في الجانب النظري كثيرة ومتشعبة، يصعب حصرها، بحيث لا يمكن أن تتمظهر جميعها في الخطاب السردي، إذ يتدرج التحليل السيميائي وفق مستويين: المستوى السطحي بعناصره وكذلك المستوى العميق. فالنسبة للسانية يتعدى حدود اللغة التقريرية، ما يستدعي تحليلا متأنيا واعيا.

لذا فخلال عملية التحليل سنحاول أن نختار من المجموعة القصصية قيد الدراسة "من مذكرات غرفتي"، "لحفيظة طعام".

القصص التي تصلح للتطبيق السيميائي حتى يكون التناسق بين الجانب النظري والجانب التطبيقي وعلى هذا الأساس "تشير إلى ان كل تشريح نصي –من تقطيع إلى تحليل– لا يستقيم بالضرورة على نمط واحد ووحيد في مجال البحث لا يستقيم بالضرورة وإنّما الانفتاح العلمي الذي تصب إليه السيميائية، من خلال تطلعاتها على أفق المعرفة بشتى فروعها، يجعلها لا تتميز بمعايير ثابتة تربطها، ولا بأحكام تقييمية تتقيد بها"[1]، إن كل نص سردي، هو كيان مستقل تتمظهر فيه مجموعة من المفاهيم السيميائية كما حددها "غريماس" و تلاميذته، ومن خلال عملية التحليل فإن النتائج تكون متباينة فالعناصر المفاهيمية، تحكمها قوانين ثابتة لكن الكتابة السردية ابداع. "فهي قوانين ابداع مفتوح حيث يأتي فيه الخيال طليقا، لغاية جمالية ترمي إلى الخلق و الابتكار"[2] و هذا ما يجعل من عملية التنظير و التحليل أيضا، صعبين، لوجود ما هو ثابت في مقابل ما هو متغير، مفتوح، يسعى إلى التطور دائما.

1– التمظهر السطحي لقصة أرق:

تبدأ القاصة مجموعتها القصصية بقصة أرق، حيث تصارع الكاتبة في هذا النّص الأرق، الذي يطارد الشخصية الأساسية كلمّا هجعت إلى سريرها ليلا، فهي وحيدة تحرم لذة النوم تقول حفيظة "طعّام": "للمّرة الألف أتقلّب على سريري، أحاول لملمة النوم كمن يحاول لملمة كرّة من الكريستال تتطاير شظاياها في كلّ مكان، أغمضي عيني بعسر فتنفتحا بيسر، ألف جسدي بالغطاء وأتقمط كرضيع... لكن دون جدوى لقد فرّ النوم، ومطاردتي له باءت بالفشل فالأرق قد استباح حرمة ليلي على مرأى من نجومه و قمره.

[1] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 127.
[2] المرجع نفسه، ص 123.

أفك قماط الغطاء من حولي، أسحبه إلى صدري وأسحب معه انفاسا ساخنة كجوفي... أستغفر الله وأستعين بالمعوذتين... أنظر في ساعة الحائط فأجدها الثّانية صباحا، فأشفق على نفسي من الأرق أضناها... طوال أسبوع كامل وعلى نفس الحال، أتذكر فجأة ذلك الكتاب الذي كنت أتوسده كدواء غير نافع بعنوان واثق "كيف تتخلص من الأرق" من تحت وسادتي أخرجه، وعلى الصفحة 15 أفتحه لأقرأ تعليمة كتبت بالبند العريض: "عليك عدم التفكير في الشيء الذي يزعجك وتجاهله وتناسها".

حدقت في التعليمة ملياّ، أعدت قراءتها مرات عدّة، أغلقت الكتاب ووضعته جانبا، تساءلت:

وفيم أفكر إذن؟ لا شيء يدعو إلى الابتهاج، مسائل كثيرة عالقة ترهقني، وأشخاص كثيرون يزعجونني، وقد طال انتظاري، آه من الانتظار، إنّه يثقل كاهلي... أمقته أنسلّ من السرير حافية القدمين، غير مبالية بلفحات البرد التي كانت تجمدهما... درت في أرجاء منزلنا وعدت أدراجي إلى سريري وهويت عليه بجسمي المثقل... ففتحت الكتاب من جديد على نفس التعليمة، أمسكت قلما وأعدت صياغتها على طريقتي، وبالبند العريض: "عليك التفكير من جديد في الشيء الذي يزعجك وأجعل من نومك سلاحا تشهره في وجهه" مقررة حجز تلك التعليمة في إطار مذهب أعلقه في جدار غرفتي.

وضعت الكتاب جانبا، وأنا أبتسم إعجابا بذكائي دفنت جسدي المرهق في عمق فحوى السرير، وأغمضت عيني بيسر، وقد شعرت برعشة دفئ جميلة تسري في كلّ جزء منّي واستلمت النوم العميق.

من لحظتها صار النوم يداعب أجفاني كلّ ما قصدت سريري أو حل الظلام، وقد تلاشت جميع أشباح الأرق من حولي"[1]، إنّ النّص الموجود أمامنا يتكون من مجموعة من المقاطع وهي التي تعدّ بمثابة فواصل للانتقال من عملية إلى أخرى، في المقطع نجد رتابة من لحظة البداية إلى غاية دخول الشخصية إلى السرير ويبدأ المقطع من "للمرة الألف... إلى باءت بالفشل ثم يبدأ المقطع الثاني الذي يجسد الصراع بين الأرق والشخصية الرئيسية في القصة ويبدأ هذا المقطع من "فالأرق قد استباح حرمة ليلي... إلى وتناساه ثم يليه المقطع الثالث الذي يبدأ من حدقت في التعليمة إلى غاية على جدار غرفتي، و هنا لحظات الانفراج المرجوة" ليأتي المقطع الأخير الذي "هو الحل الأخير للمشكلة أو الصراع المطروق في بداية المقاطع بين الشخصية الرئيسية والبطلة".

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 7-8.

إن المقطع الثالث يتضمن صراع بين الطرفين هما الشخصية والأرق وهو العنصر الأساسي من أجل بناء هذا الصراع، ويبدو من خلال ما سبق أن الصراع مستمر لكن المقاطع الأخيرة تثبت أن هناك حلاّ توصلت إليه الشخصية الرئيسية تمثل في خروج المعنية من دائرة الصراع منتصرة.

كما أننا نجد الاضطراب سائدا على المقاطع، وهذا يعني خروج الشيء عن عادته والمرجعية التي يؤول إليها ما يفسر وجود عدم التوازن في المقاطع، فالاضطراب ميّز اسطر النص من بدايته إلى نهاته عدا السطرين الأخيرين، حيث عاد التوازن المفروض، من "تخلصت القاصة من الأرق وصار النوم يداعب أجفانها من جديد"، من هذا يمكن أن نستخلص مايلي:

دور الفاعل والمتمثل في شخصية البطلة والتي تسعى إلى امتلاك موضوع القيمة من خلال البحث عن الراحة النفسية والنوم الذي يخوّل لها الأمن النفسي، كما أن هناك علاقة بين الشخصية والأرق وهو يمثل العامل المعارض الذي يستفز الشخصية البطلة ويحاول التصدي له، بالمقابل نجد العامل المساعد والمقابل للمعارض، ومساعيه هي في مساعدة في تحقيق موضوع القيمة، وتمثل في الكتاب والعبارة الموجودة فيه التي استطاع بها الفاعل أن يضفر بموضوع القيمة ويسترجعه بعد ما كان في زمام المعارض الأرق.

بعد رصد الوحدات المؤسسة للنموذج العملي، تبين انّه قائم على الحركية و التحويل، فانتقال الحالات من طور إلى طور، بفعل الاتصال أو الانفصال، لنجدها تحقق البرنامج السردي القاعدي، الذي تنهض عليه الحكاية عموما، فوظيفة الفعل لصالح الفاعل الحالة أدى إلى تقديم انجاز، غير مجرى الحكايّة بسبب أداء الفاعل العملي الشخصية الرئيسية أو القاصة –والذي بموجبه استطاع إقامة تحويل اتصالي بموضوع القيمة "الأمن النفسي والراحة" مع أنّه في السابق كان منفصلا عنه إذن فهناك انفصال يعقبه اتصال.

وعلى صعيد المعرفة بالفعل، فالشخصية الرئيسية، تجهل إلى حدّ ما النتائج المتوقعة من الصراع، و على هذا الأساس يستوي الفاعل في مرتبة المقومة النشيطة، المنتظمة بين ضرورة وجوب الفعل والرغبة فيه، وهو الجانب الإيجابي في المسار السردي.

يأتي الانجاز ليثبت كفاءة الفاعل من خلال اختبار الذي قام به هذا الأخير والمؤسس على تلازم الاكتساب والانتزاع وهو ما ولّد الصراع والتوتر بينه وبين الفاعل المضاد.

اسنادا إلى هذه المعطيات المراحل المذكورة أو المقاطع السابقة كانت تصب في مدار الاختبار على النحو التالي:

- الاختبار التأهيلي الحاصل عندما الشخصية الرئيسية النوم.
- الاختبار الرئيسي وذلك عندما حاولت الشخصية أن تجد طريقة من أجل الخروج من حالة الأرق التي تعانيها.
- الاختبار التجميدي وهذا حين انتصرت البطلة على الأرق ورجعت إلى حالتها السابقة، واستعادت الهدوء والطمأنينة.

إنّ التحريك المرتبط بالتقويم، مرّده إلى أنّ العلاقة الحالية بين الفاعل الموضوع لا تستقيم فقط على الاتصال والانفصال، وإنما من حيث مدى صدقها، فقد تكون تارة صادقة و تارة كاذبة أو باطلة، من دون تغيير في طبيعة تلك العلاقة الحالية لأن الظاهر المتجلىّ لا يطابق الباطن الآني وهنا يتبين لنا صدق القاصة فيما تعانيه، وصدق محاولتها الخروج من الصراع المرير الذي تعايشته مع الأرق، كذلك الصدق في محاولته استرجاع حالة الرتابة التي كانت تعيشها من قبل.

– محددات تقطيع الخطاب في قصة أرق

إن عملية تجزيئ الخطاب إلى مقاطع والتي يقصد بها القيام بتقسيم الملفوظ لتعيين وحداته التي يتكون منها ليست عملية بسيطة، لذا لابد أن تنطلق في هذه العملية من تصور منهجي لها، "وهو ما يحتم علينا أولا تعيين مجموعة من المحددات التي تبنى على أساسها هذه العملية، حيث تكون مناسبة وملائمة"[1] باعتبار أن هذه المحدد ذات عبارة عن عناصر خطابية تملك القدرة على وضع حدود تفصل بين المقاطع الكونية للخطاب والتي بواسطتها يتسنى لنا تحديد وتمييز مقاطع الخطاب.

"ويعدّ محدّد الانفصال المقولي من أكثر الإجراءات فعالية، والذي بواسطته نتمكن من تحديد الانفصالات المقولاتية حيث يعتمد هذا الإجراء على المقولات الثنائية التي تتكون من عنصرين متقابلين يجمع بينهما علاقة التضاد"[2]، إذا يحدّد هذا المقطع بواسطة عنصرين متقابلين يكون العنصر الأوّل بداية المقطع أمّا العنصر الثّاني

[1] عبد المجيد النوسي، التحليل السميائي للخطاب الروائي، ص 14.
[2] المرجع نفسه، ص 14-15.

الذي تجمعه بالعنصر الأوّل علاقة تضاد فهو يحدد نهاية المقطع، وينقسم الانفصال المقولي إلى مجموعتين "الانفصال المقولي المكاني الممثل بواسطة المقولة الثنائية هنا/هناك، والانفصال المقولي الزماني الممثل في المقولة الثنائية قبل/بعد"[1]، نستطيع تحديد المقطع إمّا بالعناصر المكانية (و) (أو) الزمانية، وتجدر الإشارة إلى أنّ عملية تقطيع الخطاب لا تتحدد قيمتها في تعيين مقاطع الخطاب، وإنّما باعتبارها وسيلة لإضاءة الخطاب للوصول إلى تجلياته الدلالية عن طرق الوصول إلى الوحدات الدلالية الجزئية، التي من خلالها تتكون الدلالة العامة للخطاب.

وهذا ما يظهر في قصة تساؤل "سألها الصبي ذو الخمس سنوات، هل يأخذون هاتف من يموت؟ قالت: نعم، قال: ومفاتيح سيارته، هل يأخذونها هي أيضا؟، قالت: نعم، هي أيضا سكتت مليا: ثم قال متحسرا: المسكين لا يتركون له شيئا"[2].

وكذلك في قصة الشيخ أحمد: "كنت لم أزل صبيا وعائلتي المتواضعة تسكن قرية صغيرة هادئة تنام في كف غابة خضراء ينعشها جو روحاني مشرق، عامر بالسكينة والمحبة والصدق، والطيبة...

اليوم ونحن نملأ فراغا يسمونه مدينة بلهاء تقتات على فتات المصانع كما تسكرها هموم البشر ومشاكلهم.

الكلّ خارق صدر القرية الرحب، لم يبق من شموخها غير أطلال شاهدة على وجودها، فالقرية من دون وجه الشيخ أحمد خالية على عروشها، آه شيخ أحمد؟.

حارس القرية وحاميها، صديق أطفالها و رفيق رجالها الزائد عن ضعفائها.

كلّما تذكرت قريتي إلاّ وتذكرت وجهه، كان هو القرية وكانت هو، الكلّ كان يعيش على ابتسامته التي لم تفارق ذاكرتي.

وحدة موته كانت سبب رحيلنا ورحيل أهل القرية، فهي عارية، من دونه.

الكل تفاجئ باختفائه السريع و موته البشع، من كان يصدق أن ذلك الرجل الشهم تقتله أشياؤه، لطالما كانت للأشياء حميمتها ؟!

[1] المرجع نفسه، ص 15.

[2] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 09.

لكن الشيخ أحمد خانته أشياؤه التي جزاها وأحبّها والمتمني بها كان يوما متعبا وشاقا، عاد الشيخ إلى مزرعته، وتفقد كل ركن منها ليقف عند جواره، ثم يرتمي بجسده المنهك تحتها ليستظل ويرتاح، ويغوص في نوم عميق...

ما بال الشيخ لا يستيقظ؟!

تفقد سكان القرية غيابه، بحثوا عنه في كلّ النواحي والزوايا لكنهم لم يجدوه إلاّ في صباح يوم باهت، وهو جثة هامدة بلا حراك العربة هشّمت جسد صاحبها وقضت عليه.

تجمع سكان القرية حول جثة شهيد القرية، قال بعضهم أنّ الرجل كثيرا ما تعرض للموت، لكنه كان ينجو منه وها هو اليوم يذهب ضحية أشيائه التي طالما أحبّها فخانته في الأخير، قد تخوننا الأشياء كما الأشخاص تخون عهد الحميمية... واكتفى بعضهم بالبكاء عليه والبعض الآخر ذكر محاسنه، تقدّم الرجل نحوه وقال: عاش صامتا ومات صامتا أمّا مساعدته الشّاب القوّي فعلق بقوله: عاش شقيا ومات شقيا.

لكن المؤسف أنّه لا أحد شاهد لحظتها أن الشيخ عاش شريفا ومات شريفا، قد يكون عاش صامتا، لكن القرية امتلأت بوجوده، وقد يكون عاش شقيا، لكن الأكيد أنّه مات نقيا.

بكت القرية على الشيخ كثيرا وتخلت وطردت الجميع من حضنها، ولم تحتفظ إلاّ بقبر يحوي جثمان رجل أحبها بقوة، أما مدنيتي البلهاء فضاجعت كلّ الملفوضين والأغنياء الّذين طردوا من مواطن الوفاء، ولم تعبئ يوما بجسد وفيّ فارقها.

مدينة بلهاء، مدينتي بلا كرامة، بلا ملامح، بلا شرف، بلا مبادئ، بلا ألوان، بلا قوس قزح، بلا أزهار.

مدينتي مدينة العنف المترصد... مدينتي مدينة البدايات الثملة والنهايات المفجعة.[1]

نجد في هذين النصين مجموعة من المقاطع فيها مجموعة من المراحل و الأزمنة وهي ما قبل–أثناء–ما بعد أما المراحل – وضعية افتتاحية، تقابل ما قبل، اضطراب، تحول –حل– تقابل أثناء – وضعية ختامية –تقابل– ما بعد.

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 54-55.

ففي قصة الشيخ أحمد تستهل القاصة بوصف الشخصية السارية ضافة إلى تحديد الزمان والمكان هذا في إطار الوضعية الافتتاحية ما قبل، في مقطع لم أزل صبيا... عامل بالسكينة والصدق والمحبة والطيبة. ثم تنتقل إلى المرحلة الثانية اثناء موت الشيخ أحمد وهو شخصية رئيسية في هذه القصة. ثم الوضعية الختامية بعد الحلّ وهو موت الشيخ أحمد، حيث تغيّر حال هذه المدينة، فالشخصية الساردة في خضم هذا الخطاب السردي تتحدث عن حال المدينة قبل الموت وأثناء الدفن وبعد الدفن.

كما أنّ هناك جملة من الأحكام التقييمية الهادفة إلى وضع آليات معرفية بخصوص المصداقية في الخطاب المتجلي في الصّدق، الكذب، السرّ والبطلان. حيث يظهر الصدق في براءة الطفل السارد الذي نقل الصورة التي شهدها في الماضي ما قبل وأثناء وبعد، وصدق الشيخ أحمد ويظهر الكذب في زيف العلاقات، سوف تصنّع أهل القرية، أمّا السر نلتمسه في عدم افصاح الشيخ أحمد عن نواياه، وبقاء أحواله غامضة لدى سكان القرية.

أمّا البطلان فيتمثل في تماطل أهل القرية، وعدم المبالاة التي قابل بها بعض أهل القرية نبأ وفاة الشيخ أحمد.

إنّ هذا النص الذي بين أيدينا يجسد عالما مغلقا تمثل في القرية أولا بما حوت ثم المدينة التي أصبحت هيكلا بعد غياب مجموعة من القيم فيها والشيخ أحمد يمثل قيمة الموضوع بأخلاقه، فالمدينة كإطار مكاني خلت من أمثاله وأصبحت عارية من دونه على حدّ تعبير القاصة.

إضافة إلى هذا فإن الأحداث في هذه القصة كانت تسير وفق إطار زماني معين، وفق سيرورة خطية، فكان الانتقال من وضع إلى وضع ومن حالة إلى حالة وفق محور زمني خطي، بين الماضي والحاضر والمستقبل، ماضي القرية بوجود الشيخ أحمد الذي لعب دورا كبيرا في بناء وتماسك هذا المكان، الحاضر أين تمت الحادثة التي أودت بالرجل الكبير الشيخ أحمد، والمستقبل الغامض الذي ينتظر المدينة بعد مفارقة الشيخ أحمد للحياة.

فالماضي عطاء وحياة بينما الحاضر اقتراب من لحظة الفناء فهناك اتصال بين ذات الفاعل والماضي وانفصال بينه وبين الحاضر والمستقبل.

وفي قصة دمع الذكريات حيث تقول القاصة:

"كم أحنّ إلى أيام الطفولة؟

وإلى أيام مضت... كما تمضي الأشياء الجميلة وتتوارى نحو النهايات...

أتشوق إلى تلك الأيام التي قضيتها في منزل عمّي أبي بكر ذلك الرّجل الطّيب وكنت أناديه عمي، احتراما لتلك العلاقة الحميمية التي كانت تربطه بوالدي لدرجة الأخوة كنت طفلا صغيرا، إذا ما بكت أو غضبت أسكتوها بزيارة لضيعة عمي أبي بكر...

وتنطلق بنا السيارة تتنّط كالطفلة الصغير ألفت الضيعة تترنح في سيرها ذات اليمين وذات الشمال، في زهو تشق الطريق...

ما إن نقترب إلى الضيعة يستقبلنا كلب عمي بموسيقى نباحه، يلاحق سيارتنا وهي تتقدم في غنج، وقد خفّض أبي من سرعتها ...

وما أن نتوقف أمام الباب الخارجي لسور الضيعة حتى يظهر ذلك الرجل بسحنته المشرقة وبنيته القوية، وابتسامته التي لا تغادر وجهه...

يستقبلنا بشغف مهللا: أهلا بأحباب قلبي، فيطوقني بيد ويسلم على أبي باليد الأخرى و يحتضننا بالرموش والعيون والكلمات ...

يطوقنا بين ذراعيه، ويدخلنا جوف غرفة الاستقبال، أو كما يسميها "الصالة البرانية" كأن بعمي أبي بكر يفاخر بنا العالم، ويريد أن يشاركه الجميع فرحته، كنت أقرأ ذلك من خلال عينيه المشعتين بفرح متناسل، المشتعلتين كجمرتين في ليلة باردة.

وتغيب زوجته هنيهة لتعود محملة بترحيبات وبأنواع الطعام والشراب ...

وكم كانت تستهويني أكلة "**الروينة**" و هي مشكلة من كويرات متساوية و متناسقة الحجم ... كان عمي يخرجها كل جمعة في صينية من الطين، يوزعها على الأطفال ضاحكا مردّدا "الروينة تبعد المصائب والبلاوي، هكذا علمتني الحاجة رحمها الله، وأوصتني بها" .

"**الروينة تنحي الغبينة**" عبارة ظلت تردد على ذاكرتي و أنا شابة لم تفارقني ذكريات الطفولة امضيتها في ضيعة ذلك الرجل الطيب الذي أجد نفسي الآن مؤرخة لذكراه بحزن رهيب.

لقد فارقنا عمي أبو بكر تاركا وراؤه ابتسامة يتيمة ترفض أن تتكفل بها شفاهه غير شفاهه، وصينيه شحيحة هجرتها "الروينة" وكلب مسعور تفكر السلطات في حجزه أو قتله، وضيعة خاوية على عروشها... لم يخلف موته إلاّ العناء.

أدركت وأنا أستقبل رافضة خبر موته سر رؤياه التي كان يرددها على مسامع والدي "رأيت الحاجة تتوشح بالأبيض وتمد يدها إليّ تدعوني إلى مرافقتها...

الآن أدركت لما شاخت وجنت التفاح، و لما جفّت بئره العاتية ولما أغلقت أبواب الصالة البرانية ولم قبع الحزن في عيون الأطفال، ولم دمعت عيني السماء"[1]، إن ربط تجليات البنية العاملية في القصة سيكون وفق تحديد الذوات والموضوعات المرغوب فيه، مع بقية العوامل المشاركة في تبلور الوحدات، ما يستدعي التوقف عند أهم العلاقات التي تنتظم بين هذه العوامل وإبرازها ولكي نتمكن من ذلك وجب علينا تعيين موضع الافتقار الذي تطمح ذات الفاعلة للقضاء عليه وتعويض النقص الحاصل فالذات الساردة ضيف عند المضيف وهو ابو بكر وبعد الفراق تفتقر الذات الساردة إلى هذه الضيافة، كما أن رغبة الذات المضيف في الاتصال بالموضوع القيمي(القيام بواجب الضيافة، كانت نتيجة تدخل العامل المرسل، وبالتالي فإن ذات المضيف في هذه الوضعية تجمعه علاقة وصلة مع الموضوع القيمي، ولكي تتحصل على الكفاءة، لابدّ أن تؤهل لتحقيق الاتصال.

إن وجود الضيف والمضيف في مكان واحد، أي حيزّ مكاني واحد، فإنّ الطعام يكون من جنس واحد، بسبب البيئة التي ينتمي إليها كلّ من الضيف والمضيف، حيث أنّ الذّات (المضيف) أبو بكر لا يتوانى برهة عن بلوغ الهدف نحو البحث عن سبيل للاتصال بموضوع الرغبة، من خلال إيجاد الحلول والمنافذ من إسعاد الضيف، وقد أفلحت ذات المضيف، عن طريق تعديل كفاءتها التي تؤهلها لتحقيق وصلة بالموضوع القيمي.

يبرز ممّا سبق وجود ثنائية تنظيم وفقها البنية العاملية والتي تحدّد دور كل عامل، ويمكن بسطها وتوضيح طرق تمفصل العوامل فيها كالآتي:

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 35-36.

– ثنائية المرسل / المرسل إليه:

إن قيمة الكرم وحب الذات المضيف للآخرين هما الحافزان اللذان دفعا الذات (المضيف) بوجوب الحصول على الموضوع القيمي، إذا كان لزاما عليه أداء واجب إكرام الضيف وتقديم الطعام له وبثت فيه الرغبة في انجاز هذا الفعل، "فعامل المرسل يتمظهر كعامل غير مفرد و غير مشخص أما المرسل إليه فيمثل في العامل المستفيد من الموضوع القيمي الذي ترغب الذات الاتصال به"[1]، والذي تعلق في هذا الموضوع بالممثل (الضيف).

– ثنائية الذات / الموضوع:

يشغل المتمثل (المضيف) في هذه الترسيمة العاملية دورا عامليا متمثلا في عامل الذات ويتجلى ذلك من خلال سعيها الهادف إلى تحقيق رغبتها الموجهة نحو الاتصال بالموضوع المرغوب فيه (تقديم واجب الضيافة) نتيجة اقتناع هذه الذات بوجوب تحقيقها وصلة مع الموضوع القيمي، لكي لا يظن به السوء.

أما الموضوع فيتمحور حول قيمة من القيم الانسانية، وهو من عادات العرب وتقاليدهم الراسخة جيلا عن جيل حيث تقوم الذات (المضيف) رغم بساطة العيش باستقبال و إكرام الضيف، فالموضوع يمكن اعتباره قد تولد عن مصدر أو هيئة مرجعية، تتمثل في عادات المجتمع الجزائري المحافظ الذي يسعى أفراده إلى إكرام ضيوفهم، وهذا مفخرة للمضيف، كما أنّه جانب انساني، يتجلى من خلاله الإخاء والمحبة، و التواصل بين أفراد المجتمع الواحد.

فالموضوع تتمثل قيمته في القيم التي من الممكن أن تتملكها الذات، من خلال تحقيقها الاتصال بالموضوع القيمي.

– ثنائية المساعد / المعارض:

يتضح من خلال هذه الترسيمة العاملية عامل مساند غير الممفرد، وغير المشخص، حيث يتمثل العامل الأساسي المساند للذات في تحقيق هدفها، في مجيء الضيوف إلى الذات (المضيف)، كما يتمظهر عامل آخر، هو الصدقة ووصية الأم لابنها، حيث استغلت الذات هذه الفرص من أجل تحقيق موضوع القيمة. أمّا عن العوامل المعارضة لمسعى الذات، فإننا نجدها ممثلة في بعض العراقيل التي ساهمت في إعاقة الذات لهدفها، وتمثلت في بساطة

[1] سعيد بو طاجين، الاشتغال العاملي، ص 86.

العيش، إلاّ أنها استطاعت تجاوز هذا العامل المعارض وتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، وذلك من خلال البرنامج السردي المعطى لها.

وفي قصة طمع تروي القاصة: "تناهى إلى مسامعه صوت غريب، ورهيب في نفس الوقت، بسرعة الريح خرج من كوخه الصغير، عبثا حاول استجلاء الصوت.

عجبا؟!

إنّه البحر، أقصد أنّ مصدر الصوت يأتي من ناحية البحر أم إنّه صوت البحر.

في أساطير الأولين يقولون إنّ البحر يكلم و يخاطب بعض الشر أهي أسطورة اليوم؟ هل البحر يكلمه وينادي فعلا، أم أنّها أضغاث أحلام؟

اقترب من البحر، و أمام جبروته جثم وامتنع عن كل حركة لم يطل مكوثه، فالبحر غير من سلوكه الهادئ فجأة، وكشرت أمواجه على أنيابها الزبدية... وبين ثناياها تسلّل ذلك الصوت الرّهيب الغريب.

الصياد الفقير يستقيم بقامته الفارغة كالجندي أمام حدّة الموقف، وتنكمش ملامحه.

الصوت يخاطبه: أيّها الصياد الفقير، إنّا أبشرك بكنز عظيم فما أنت فاعل به؟

لم يصل الصياد من كلام البحر إلى الكنز، وحدها ظلت تدوى صارخة تملأ المساحات، و تجلى في الأفق الكائن الطمع والغواية يعبر عن ابتسامة المكر فتلاشي خوف صياد وصاح قائلا مستفسرا.

وأنا يكون لي كنزا عظيم وأنا رجل فقير؟ فتكرر سؤال البحر من جديد دون مبالاة باستفسار الصّياد، أيها الصّياد الفقير أنا نبشرك بكنز عظيم، فما أنت فاعل به؟ في تلك اللحظات تجلت للصياد نية البحر فتحركت مطامعه، لو أن لي كنزا عظيما لنفذت سلطتي على كلّ العالم، وحكمت هذه الجزيرة، وسخرت خمرها ونسائها وعبيدها لخدمتي، آه، لو أنّ لي هذا الكنز العظيم... وبعد أن أنهى الصياد سرد أحلامه، بادره الصوت من جديد: غادر الآن، وعد بعد يومين في نفس المكان وفي نفس الوقت، وفجأة هدأت أمواج البحر وعادت إليها ثباتها.

تأملها الصياد كما تأمل نفسه وعاد أدراجه نحو كوخه مقررا انتظار الموعد لتلك اللحظة، لم يغمض عينا الصياد وصار اليومين عامين، و بعد مرور يومين وقبل موعد اللقاء استبق الصياد الزمن و اتجه نحو البحر ينتظر شارة البحر من جديد.

لكن انتظاره لم يطل، وها هي أمواج البحر تلتطم من جديد، قفز الصيّاد فرحا وقد بادره الصوت: أيها الصياد لقد عدت لك بنبأ غير سار، لقد غير القدر من وعده لك، الكنز لن يكون من نصيبك.

لا بشائر لك بعد اليوم، لا شيء يؤولك بعد اليوم، و بدأ الصوت في التلاشي، ...

وعادت أمواج البحر ثباتها، وانهار الصياد وانهارت كل أحلامه، وراح يلوم نفسه وحظه العاثر وتسرعه لماذا لم يخادع القدر والبحر؟ لماذا صرّح بكلّ نواياه؟ كان عليه أن يحتال على القدر ويزيف نواياه، ويخبره أنه سيضع الكنز لخدمة المحتاجين، لكن هيهات القدر كان أسرع"[1]

إنّ الذّات (الصيّاد) تمتلك شعورا بوجوب الاتصال بالموضوع القيمي في هذه القصة. لذا سنبذل كل جهدها من أجل تحقيق ما تصبوا إليه. ولن تتمكن من تحقيق هدفها إلا من خلال انجاز هذه الذات لفعل تحويلي، يجعلها تنتقل من حالة انفصال إلى وصلة اتصال بالموضوع وهي تعاني حالة نقص أو وضعية افتقار أما المرسل إليه البحر فكان عاملا مساعدا وأصبح عاملا معارضا.

والمسار السردي للذات قبل، أثناء، وبعد انجازها للفعل انتظم في تتالي الملفوظات في شكل أربع مراحل مترابطة فيما بينها، خاضعة لمبدأ التدرج.

- **الايعاز**: و بعد المرحلة الأولى و الذي يتضح من خلال الفعل الاقناعي الذي يمارسه عامل المرسل على الذات حيث يعمل على بث رغبة انجاز الفعل لديه. "وبالتالي تقبل هذه الذات أداة مشروع يقضي إلى انجاز التحول الذي يحقق اتصالها بالموضوع القيمي في إطار تنفيذ برنامج سردي ويتحدد عنصر الايعاز باعتباره المحرك والمحفز".[2] فالذات في هذه القصّة، كان الايعاز لها منعامل غير مشخص وغير ممفرد، تتمثل في الطمع بالإضافة إلى فقر الصياد، وهما العاملان اللذان قاما بفعل اقناع يهدف توجيه الذات ومحاولة دفعها إلى امتلاكه وتحقيق الاتصال به بعد اقناعها و اغرائها بأهمية القيمة.

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 66-67.

[2] عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص 77.

إنّ الذات في هذه الحالة ملزمة بإنجاز الفعل طمعا في المكسب و نظرا للحالة الاجتماعية الصعبة.

فالذات تصبح ملزمة بضرورة إنجاز الفعل التأويلي "باعترافها بأهمية القيم التي يشتمل عليها الموضوع القيمي، وضرورة الحصول على الكفاءة في لأداء الفعل"[1] حيث كان الإيعاز دافعا للذات من أجل بذل كلّ ما في وسعها لامتلاك التأهيل لتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي.

لقد اعتمد المرسل في عملية تفعيل الذات على الإغراء، أين تمظهر ذلك في المرحلة الأولى.

الكفاءة:

إنّ الكفاءة تفرض أن يكون عامل الذات يمتلك الامكانيات و القدرة، ما يجعلها مؤهلة لتحقيق الانجاز والاتصال بالموضوع، أي إنجاز الفعل الذي أبرمت حوله عقدا مع المرسل في مرحلة الإيعاز "لذا يعدّ التأهيل عنصرا هاما وضروريا لبلوغ مرادها. إذ يعتبر الشرط الضروري للفعل، أنه ما يحقق الكينونة".[2]

وتمثل ذلك في موافقة الصياد، وانتظاره ليومين وجوابه على سؤال البحر، إنّ الذات تملك الرغبة في انجاز الفعل، ولكنّها فاقدة للقدرة على أدائه.

فالذي يدفعها إلى انجاز، شعورها بوجوب الحصول على الكنز، ونيل المبتغى والغنيمة المقدمة من طرف البحر، فهي تمتلك وجوب الفعل، وإدارة الفعل، حيث تحركها من أجل البحث والتحرّي لاكتساب التأهيل لتنفيذ مشروعها.

- **الانجاز:**

إنّ الذات من خلال تحقيق الاتصال بموضوع القيمة تهدف إلى تحقيق الانجاز، بحيث انتقلت من حالة اتصال إلى حالة انفصال والعكس، حيث كان هناك عرض من البحر، قوبل بالقبول من طرف الصياد، ثم رفض البحر العقد المتفق عليه سابقا نظرا لنوايا الصياد التي أبان عنها فتفكير الذات في البداية في انجاز الفعل، يوحي بالتردّد ممّا يدل على نفي رغبة الذات في أداء الفعل و بالتالي عدم امتلاك قيمة معينة.

[1] عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 220.

[2] المرجع نفسه، ص 222.

- **التقويم:**

في هذه المرحلة يتم تقويم نهاية المسار السردي لعامل الذات (الصياد)، حيث يقوم بهذه العملية المرسل. حيث يتجلى استهجان فعل الذات (الصياد)، من خلال التعبير عن السخط، نتيجة الفشل في المسعى إذ لم يتمكن الصياد في آخر المطاف نيل مراده من البحر، في هذه المرحلة أيضا يتم إجراء الاختبار التجميدي الذي يتم بين الذات والمرسل المقوم، حيث يقوم المرسل بتقويم أداء الذات بمقتضى الفعل التأويلي، ويتجلى في منع الذات (الصياد) من الكنز، وذمه على طمعه وجشعه.

كما أنّنا نجد صورا تصديقية، إذ أنّ الذات (الصياد) صادق، لأنّه فقير معدم لا يملك إلاّ قوت اليوم وعليه أن يعمل بجد في البحر حتى يحصل على رزقه فمن خلال أحداث هذه القصة، نجد أنّ وضعية الشخصيات ظهرت حسب كينونتها. كما يتمظهر ذلك الصراع الخفي بين الخير و الشر من خلال موضوع القيمة.

أماّ في قصة موت نص "من خلف باب غرفتها المغلق اسدل صوتها الملائكي كموسيقا حزينة، كان يخترق الجدران و الباب، وغرفة الفتاة المحضية بمذكراتها واشيائها وكتبها ذات العناوين المختلفة.

أنشدت تقرأ على غير عادتها بصوت مسموع:

وتلتفت حولي دروب حزينة.

حبالا من أفاعي تسرق مني السكينة.

لتسكن قلبا على مدى الشهور !!

و تبعث الحزن لحفار القبور.

أيها الحزن قد خيمت على المدينة.

فأنا قبر كان لديه رهينة.

أيهّا الحزن قد ظللت الطريق.

فهاهنا قلب رقيق.

إن عرفت غور جرحه

لا تتحرك حزنا من هول الجرح العميق؟

وبينما كانت الفتاة ترتّل احزانها، مرّ والدها من هناك، واصطدم بصوت ابنته المسموع، فحتم أمام باب غرفتها مدهوشا يسترق السمع و هي تردّد:

هنيء يا جراح مداحي.

وشراب خيبة معفنة.

ونعشا جديدا.

وحسّا بليدا.

فضيفنا اليوم قد أبرق.

لنسهر على نبض جراحي.

ونشرب ملئ أقداحي .

احتفالا بالزائر الحزين.

لموطن الأتراح.

لم يتمالك نفسه من شدّة وقع ما سمع (شراب وأقداح وزائر، وضيف ...) كلمات خلخلت كيانه فجعلته يغضب بشدة، دفع باب الغرفة وانقض عليها يشبعها ضربا، لكن الفتاة تحملت قسوته وتحاملت على وجعها، لقد كانت تدرك أنّ كثيرا من النصوص الجميلة يقتلها قارئ بيوتهم القراءة، تماما كوالدها"[1] سنقوم – مع هذا النص– بعملية تجميع الوحدات المعجمية، باستخراج المفردات التي نراها أساسية، وتسمح بإبراز دلالة النص بع قراءته، ونشير إلى أن كل مفردة يمكن استخراجها، وفق دلالتها السياقية في الخطاب السردي، حيث نجد مجموعة من

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، ص 81-82.

المفردات المعجمية التي تدلّ على المكان (باب، غرفة، الجدران باب الغرفة) كما نجد الوصف (صوتها الملائكي، غير عادتها، حزينة).

كما نجد أيضا مجموعة من المفردات الأخرى التي تدل على الحالات الشعورية (الحزن، الجرح العميق، ترتل، جثم، حسا بديلا) فهناك مجموعة من العواطف المتداخلة في هذا النصّ بينتها المفردات المعجمية الواردة فيه، وقد مثلت محور الصراع بين الفتاة ووالدها، كما أنّ الفتاة لا تملك الكفاءة للبوح بما يختلج في ذاتها إلاّ من خلال هذه التراتيل.

من خلال ما سبق تتحدّد الأدوار التيماتيكية انطلاقا من المسار التصويري لها، حيث يتم "تكثيف المسار التصويري إلى تيمة ينبثق منها الدور التيماتيكي لذلك فإن القراءة بمفهومها السيميوطيقي تقوم ببناء المسارات التصويرية وتكثيفها إلى أدوار تيماتيكية"[1] وبالتالي سنرصد الممثلين في هذه القصة انطلاقا من المسارات التصويرية المكونة لهم، باعتبار أن الممثل يعدّ وحدة خطابية تنتظم ضمن مسارات تصويرية، ثم يقوم هذا المسار الذي يحيل إلى الدور التيماتيكي.

أولا: "انسدل صوتها الملائكي، حزينة، المحضنة بمذكراتها وأشيائها وكتبها ذات العناوين المختلفة، ترتل أحزانها" تحيل هذه الوحدات الصورية الممثل: الابنة، إذ تشكل في ارتباطها وانسجامها صورة الفتاة الحزينة المنغلقة على نفسها المحبة للعزلة، التي فجأة بدأت ترتل أحزانها بصوت مسموع، أما الوحدات الصورية التالية (حثم، مدهوشا، يسترق السمع، لم يتمالك نفسه، خلخلت كيانه، يغضب بشدة) تصف الممثل الأب، الذي يتسم بالقسوة، والتسرع في الحكم على ما سمع من ابنته، عنيف من خلال الضرب المبرح الذي انهال به على ابنته كما أنّه لا يستطيع التركيز فيما سمع، نظرا لاضطرابه من الكلمات التي سمعها من الابنة ولم يستطع تمالك نفسه اتجاهها، يمكن أن نضيف نصوصا أخرى في نفس الباب كقصة ذكريات في المزاد "هناك في سوق المدينة، حيث يكثر الصّخب واللّفظ، جلست سيّدة في مقتبل العمر، موشحة بالحيرة والحزن، ينسدل على رأسها منديل أسود، ترتدي ثوبا مزركشا هشمته الرقع واضمحلت ألوانه ...

[1] عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 181.

جلست في ركن غير بعيد عن الباعة والمتسوقين، بسطت أمام ركبتيها حصيرا باليا، نثرت فوقه أشياء متفرقة كلّ ما كان ظاهرا منها هيكل زهرة امتصّ الغياب ماءها والتهمت نيران الشوق بهاءها، وكتب وأشرطة وعلب سجائر وبقايا أشياء لم أستطع تمييزها ...

كانت تصيح في الجموع حولها: من يشتري مني ذكرياتي كلّ ما ورثت من حبيبي الغائب، ذلك الذي خلدت مآثره الدموع.

هي مذكرات نادرة لن تجدوها في أي متحف.

الثمن منخفض والجودة عالية.

من يزود ؟؟؟.

كتبت ذكرياتي بحب أبيض و شوق أحمر و لهفة ع ....م .... ي ... ا ...ء ذكريات حفظتها بين رموش عيني، بعيدا عن الرطوبة و الصدأ، أنا هنا أقف على رصيف العمر أتأبطها.

من يزود ؟؟؟.

الأسعار منخفضة والجودة عالية، أنا لمحت أحلامي فامتطيت أحزاني.

أنا صفصافة جوفاء آتية من وهج أيام انطفأت وكوكب اندثر لتوه.

من يشتري ذكرياتي.

أنا اليوم أبيعها، بعدما ساومني الرحيل.

أنا هنا أقف على حافة الانتظار أعد الثواني المتبقية من عمر شاخ قبل موعده، أنشر ذكرياتي و أعرضها للمزاد.

من يزود ؟؟؟.

التف الجميع حولها كل يعبر بطريقته، صفيق الأطفال، وضحكات النسوة، وأطلق الرجال تعليقات متفرقة، تلاشت مع صيحات المرأة، وغبار أرضية السوق، ولفظ الباعة والمشترين ..."[1] تحيل الوحدات الصورية المنتظمة في هذا المسار التصوري إلى صورة المرأة (العجوز) التي تريد أن تبيع ذكرياتها، حي سيطرة عليها الحزن و الأسى وانهكتها الدنيا، جزت الحياة و ضاقت الأمرين فيها، فالصور المتلاحمة (السيدة في مقتبل العمر، موشحة بالحيرة والحزن، ينسدل على رأسها منديل أسود، ترتدي ثوبا مزركشا هشمته الرقع) إلى المرأة التي انهكتها الحياة كما تتم الأشياء التي تعرضها بالبساطة، بساطة المرأة في حد ذاتها.

حاولنا في هذا المبحث أن نظهر بعض المفاهيم السيميائية في الجانب الأول من جوانب التحليل السيميائية والمتمثل في المستوى السطحي بمستوييه من خلال اختيار مجموعة من القصص، والتي شكلت وعاءا جاهزا يمكن من التطبيق، والمستوى الأول المستوى السطحي يحيل المستوى الثاني من الدراسة السيميائية وهو المستوى العميق في المجموعة.

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي.

المبحث الثاني: المستوى العميق

إنّ التحليل السيميائي يستدعي من المحلّل الانتقال من المستوى الأوّل وهو المستوى السطحي إلى المستوى الثاني وهو المستوى العميق، لأنّه يستحيل البحث في أحد المجالين دون الآخر، لكونهما يشكلان وجهين لعملة واحدة، هي الخطاب كيفما كان شكله.

إضافة إلى هذا فإنّ التلازم هو الصفة الجامعة والتي لا يمكن أن تقطع أوامرها في التحليل السيميائي للخطاب السردي "لأنّ جذور الدلالة لا تمرّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبيانات السريدة المنتجة للخطاب المفصّل إلى ملفوظات"[1] أي أنّ التحليل السيميائي لا يكتفي بضبط نظام الحكاية والتعرّف على البينات السردية وتتبع علاقات السلسلة النظمية بل يتعداه إلى أكثر من ذلك.

"إن البحث في سردية القصة حسب غريماس ومن والاه يتمّ من خلال التركيز على المضامين السردية، وتحليل القوانين والضوابط التي تتحكم في الكون السردي"[2]

ذلك أنّ الإشكالية التي يحدّدها العمل السيميائي ضمن هذا التصور، لا ترتكز على البحث في وظيفة النّص أي أنّ المعنى يؤخذ على أنّه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة، إذ أنّ المراد هو كيفية بناء المعنى داخل النّص لا خارجه.

وبعد تحليل المستوى الأوّل، يتبيّن أنّ الاهتمام التي توليه السيميائية السردية في القصة القصيرة أو الخطاب السردي هو "اهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى"[3] فالمستوى الثاني (المستوى العميق) مهم في عملية التحليل بقدر المستوى الأوّل (المستوى السطحي).

وبعد تحديد المستوى الأوّل في المجموعة القصصية القاصة الجزائرية حفيظة طعّام "من مذكرات غرفتي" سنحاول تحديد المستوى الثاني والتعرّف عليه في هذه المجموعة القصصية التي بين أيدينا"

[1] محمّد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص31.
[2] الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص03.
[3] المرجع نفسه، ص05.

- **المستوى العميق في المجموعة القصصية من مذكرات غرفتي لحفيظة طعام.**

"إنّ المنهج السيميائي يتعامل مع النصوص التي تكون لغتها مبدعة خالقة مجازية، ترحل وتهاجر بين الدلالات المختلفة، حيث يستطيع من خلالها أن يبدع الأدباء عوالم خاصة بهم"[1]

ويترتب على ذلك أنّ قراءة هذه النصوص بمنظور سيميائي هي قراءة متعدّدة ومتفتحة على التأويل، إذ أنّ كلّ قراءة هي أرضية لقراءة أخرى، ولا وجود لنصّ إبداعي بنياته مغلقة محّددة، تكون في الدوال على قدر المدلولات، لذا "كلّ الدراسات اللسانية الحديثة على الرغم من تعدّد مناهجها واتجاهاتها فإنها تهدف إلى دراسة النّص للوقوف على محتوياته وأبعاده ومراميه"[2].

إذًا فالقراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية لكونها مسارًا ضمن مسارات مختلفة تظل مشروعة ومنه فإنّ في تحليل النّص تحليلا سيميائيا ينبغي لنا أن لا نفصل بين ما هو لساني أو اجتماعي "إذ هو كلّ متضافر يشبه بعدسة مقعرة مفتوحة على كلّ المراجعات والقراءات على نحو يصبح فيه هذا النّص الإبداعي مثل هوائيات الاستقبال، ترد عليها برامج شتى المحطات يتوجب على الناقد أو المتلقي القيام بغربلتها وتحليل رسائلها وصولا إلى تفسير محمولاتها، وفك شفراتها بعد استنطاق النّص الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة[3]، هذا التحليل السيميائي يكون بتسخير كلّ وسائل التلقي من إدراك وفهم وتأويل ليكون هذا متكاملا مع النصائية من حيث استثماره لوسائل التحليل المختلفة.

"إن الاتكاء على البنية العميقة لا يعني التشجيع على الانطباعية بقدر ما يعني الإلحاح على عدم إغفالها والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها، وذلك بربطها بالبنى اللافتة في نسيج النّص الإبداعي، والعمل على إضفاء الصفة الموضوعية عليها"[4]، إنّ المحلّل يسعى دائما في إطار هذه البنية، إلى إعادة بناء المعطيات وفك الرموز والشفرات، مع اقتراح النماذج والتعليلات والأشكال الاجتماعية، والتي تتمثل في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر، مع تحديد الحيّز الذي يستند إليه الاختلاف، حيث إنّ المعنى الدلالي يتأطر بسياقين المقام، وسياق الحال.

---

[1] ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية، وتعليم اللغة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1985، ص56.

[2] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص مركز التعاوّن العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص111.

[4] سعيد حسين بحيري، عالم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1997، ص33.

يرى السيميائيون والبنيويون من أمثال بارت وبيرجيرو، كورتيس، وغريماس "أنّ النّص الإبداعي ليس نتاجا، وإنّما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد استكناه هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها، وبخاصة الحد الخفي ممثلا في بنيتها العميقة"[1]

إنّ هذا ما يعطي للبنية العميقة الأهمية، لأنّ هذا المنحنى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية، وغير مقصودة يمكن أن "تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنّص، لأنّ العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير ومضامين لا تدرك إلاّ بمشاركة عميقة من قبل المتلقي الذي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه"[2]، إنّ السيميائية تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها، لذا يكون على المحلّل السيميائي أثناء تحليله، الانطلاق من المعطي الغنّي من فعل النتاج السيميائي فيه حين تفاعله مع بنياته اللافتة، فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقا من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التي لها أهمية سواء أكانت هذه العناصر لغوية أم غير لغوية، فكم من عمل فني لو لم تتوافر له هذه العناصر التي تحاول استجلاء الباطن، لأسيء فهمه ولأوذي مبدعه.

المربع السيميائي والثنائيات الضدية:

إنّ المنهج السيميائي يعني الوقوف على آلة التحليل في المستوى العميق، وتتمثل هذه الآلية في المربع السيميائي لذا سنختار قصة من المجموعة القصصية قيد للدراسة ونحاول تسريد المربع السيميائي فيها بناءًا على الثنائيات الضدية.

قصة الموناليزا "المدينة تغرق في نوم عميق، شوارعها خاوية على عروشها، وحده الصمت كان يصرخ في أرجائها، من نافذة غرفتي كنت أراقب أشباح الفراغ وهي تطارد الصمت، تمارس معه طقوس لعبة الغميضة والليل من حولهما بهيم يسبح في ظلمته.

أغلقت النافذة وجلست على مكتبي متكئة على قلمي، أحاول أن أجمع شتات قصة لا تريد أن تنتهي، رفعت رأسي قبالة لوحة الموناليزا التي كانت معلقة على جدار غرفتي هذه اللوحة الوحيدة من ضمن أشيائي التي

[1] فواز حجو، النقد والدلالة، نحوز تحليل سيميائي للأدب حوار مع مُحَّد عزام، مجلة البيان، الكويت، العدد 385، صونيو 2002، ص72.
[2] حلام الجيلالي، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنّص، المواقف الأدبي، السنة 31، العدد 365، 2001، ص37.

بقيت أنفر منها أشيائي كلها تربطني بها علاقة حميمة إلاّ هي، اللعينة... كم مرّة حاولت التخلص منها، وكم مرّة فشلت في ذلك كلما اقتربت منها أحسست أن يدًا تحرسها، وتهددني إن أصابها شيء، فتزهو "الموناليزا" وتبتسم ساخرة ثم لا تلبث أن تعود لها رهبتها ... لازالت تزين غرفتي ولا زلت أمقت ابتسامتها، اللعنة عليها عليها، ثم كلّما نظرت إليها وأنا في ذروة أحزاني ووحدتي تباغتني سخرتها في حين تكثر عن ملامحها في حال سروري و .... لمَ تعاندني هذه المرأة؟".[1]

"عدلت من جلستي على معقدي الخشبي، ثم واجهتها مخترقة ذاك الجدار بيني وبين عينيها، ورحت أحملق فيها مبحرة في تضاريسها الغريبة فوجدتني أسأل:

ما الذي دفع –ليوناردو، لخلق امرأة الموناليزا ؟، ما أغواه فيها، ما الذي جعله يسقط في شباك امرأة متعجرفة لا تشارك غيرها مشاعرهم؟ أي مهزلة حاكمتها أنامل ذلك الرجل وهو الفنان الشهير؟

وبينما أنا شارد في بحر واسع من الأسئلة اللامنتاهية تحركت اللوحة لتزحزحني زوبعتها...

لقد ثارت "الموناليزا" نعم وتخلصت من نفسها وسقطت على الأرض مغشيًا على كبريائها، مكشرة حجتها أنها ترفض ادعاءاتي واستفساراتي غير المجدية انتصبت في مكاني وقد هالني منظرها وزلزلتني ثورتها دنوت منها مشفقة على حالها...

رفعتها وقلبتها على وجهها البائس / المنهزم/ الثائر... وتقطيبة حاجبيها ...

لكنني لم أنس أنّها لحظات ولدت فيها أفراحي وانتصاراتي فأطلقتها قهقهات في سماء غرفتي ...

ها قد هزمت الموناليزا أخيرًا ...

وها أنا أضحك في ذروة انهزاماتها ...

ها أنا أحتفي فرحا غير مبالية بمشاعرها المحترقة ...

المعذرة أيتها الموناليزا.. دعيني أدون انتصاري هذا قصة، ستكونين بطلتها وليعذرني "ليوناردو دافيشي"[2]

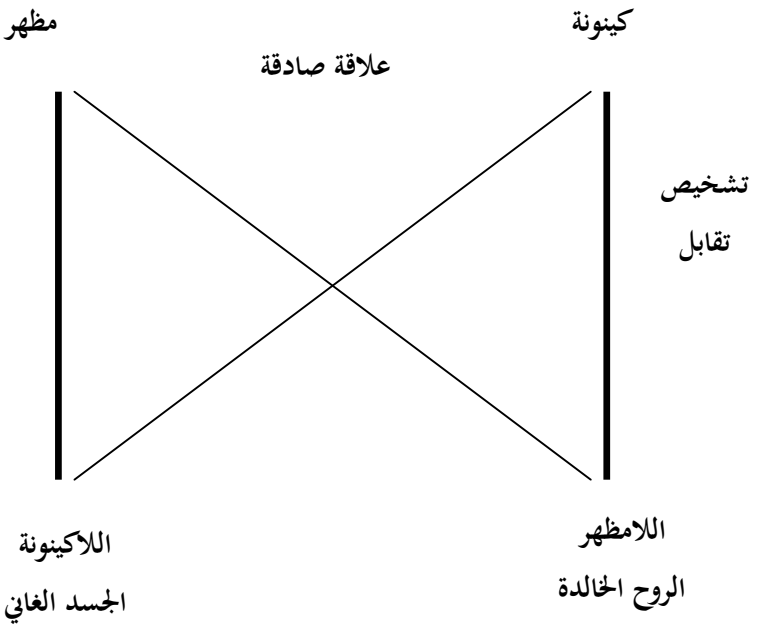
[1]– حفيظة طعّام، من مذكرات غرفتي، قصص، ص61.

[2]– المرجع نفسه، ص 62-63.

في هذه القصة تعرض القاصة الجزائرية حفيظة طعّام لمشكلة تعاني منها المرأة العربية، وهي الحرية، التي هي مظهر من مظاهر الرّشد الذي يعدّ أحد مبادئ الحداثة.

هذه الحريّة المسلوبة المصادرة بقرار قد يكون اجتماعيا وقد يكون سياسيا، وينطلق نص القصة بالعنوان أوّلاً حيث يمثل مفتاحًا أوّليًا هو بمثابة بؤرة تتولد وتتنامى وتتفرع لتبوح عن مكنونات تثير عددًا من الإيحاءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة.

ومن خلال تحليل نص هذه القصة يمكن أن نتوصل للبنية العميقة التي تتأسس عليها القصة، وتتولد عنها باقي الدلالات الأساسية والتي تكون على الشكل التالي:



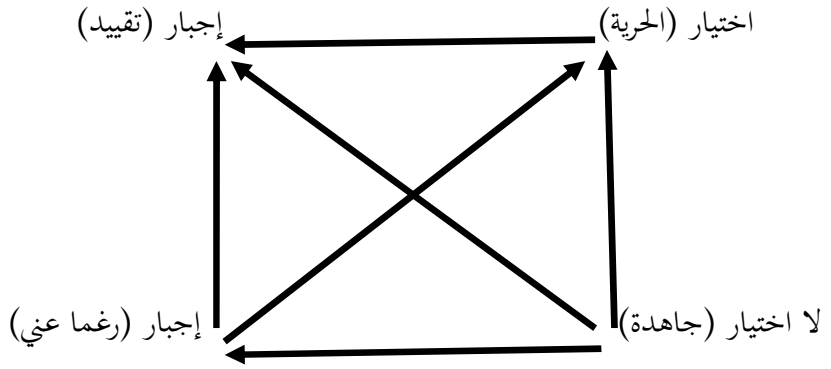
إنّ هذه العلاقات الدلالية للقصة المدروسة، لها منطلقها الفلسفي، والمتمثل في ثنائية "الروح والجسد"، حيث يتصل الأول بالقيم الإيجابية، في حين مرتبط الطرف الثاني بالقيم السلبية، ويمكن القول في هذا الصدد: "إن مسار القصة من البداية إلى النهاية يجسد طبيعة السيرورة التي تعرفها علاقة الروح بالجسد كما تقدمها وجهة النظر الفلسفية المشار إليها، والتي تتمثل في وقوع الروح في شرك الجسد لتتجلى من خلال هذه العلاقة صورة البشر وهم في الحياة الدنيا، وتحدث معاناتهم في هذه الدنيا، وتعمل الروح بعد ذلك على التخلص من المادة لتصبح في الأخير روحا متحررة"[1]

[1] عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي ص82.

كما أنه توجد بعض الدلالات الفرعية المتقابلة "الأسر/الحرية"، "الإيثار/الأنانية"، "الأمل/ اليأس"، "الاختيار/ التقييد".

حيث تتحتم جبرية الاختيار في معتقد القاصة حيث أن هناك اختيارا وتلازما في ثنايا النص للتأكيد على ثبات الحالة واستمرارية التقييد وهما يشكلان ثنائية ضدية لا تتلاءم وواقع الاختيار الحر المعلن عنه في البنية السطحية لهذه القصة.

والذي يعني كسر قيود الماضي ومواكبة العصر والذي يقابله التمسك بالعادات والتقاليد ومن خلال هذا النص تحاول القاصة الجزائرية حفيظة طعام، أن تترك الفرصة للمرأة من أجل تبدي رأيها حيث أن الحرية كما سبق ذكره مظهر من مظاهر الرشد ويمكن أن نستكشف معالم البنية العميقة وفق هذه الثنائية الضدية كما يتضح في المربع السيميائي الأتي:



إنّ استنطاق هذه الثّنائية الضدية، تظهر تناقضا في تكريس الوهم المنشودة المتمثل في إظهار حرية الإرادة التي هي مسلوبة ومصادرة بقرار لا شعوري، اجتماعيا و سياسيا "حيث يلغي الاختيار المسبق من الأخر فمفعول الفعل الاختياري "اللافعل" يصبح معادلا لموضوع "الحرية" التي تبدو منبثقة عن اللاحرية، وتتماهى الحرية في القيد معلنة اللاإختيار"[1].

ويمثل ما سبق واقع المرأة العربية في معطى باهت حيث لم ترد صورة الموناليزا، ولم تنطق، بل ظلت مغيبة وصامتة مستمعة، لم تمنح فرصة للتعبير، إنّها طلت متلقية سلبية صاغية تتلقى ركاما من الأفعال الأمرية المبثوتة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحيان مستقلة.

[1] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص87.

وفي قصة أخرى بعنوان: **مجرد استفسار**، تقول القاصة جدي...جدي... لماذا يكذب الكبار؟

يسأل الطفل جده باستغراب ...

يقطب الجد حاجبيه، وتتعطل آلة الكلام لديه، يتعذر سعال مصطنع...

يصمت الولد برهة، يتجاهل الجد سؤاله، ويتظاهر بعدم الاهتمام، يتشاغل بحبات السبحة يمررها بين أنامله يحاول عدم النظر إلى حفيده.

هل أنت بخير؟ يسأل الولد جده.- بخير أظنني بخير يا ولدي.- إذن نعود سؤالي، لم يكذب الكبار يا جدي؟ -ما سر سؤالك هذا يا ولدي؟ ماذا حدث معك بالضبط ودعاك إلى طرح هذا السؤال ذي الحجم الكبير، وأنت الطفل الصغير؟."[1]

يسوي الولد جلسته، ويغيّر سحنته، ويتصرف كالرجال العقلاء، ويواجه جدّه بقوله: لقد طلّق أبي أمي وهو الذي أنقى حبها لسنوات، لكنّه تخلى عنها مقابل بضع جنيهات لاتسمن ولا تغني من جوع... تخلّى بذلك عن ذكرياته وتاريخه وماضيه معها تخلى عن حب جمعهما، على الأقل من ناحية أمي أضمن أنّها أحبّته... فأي حبّ هذا أضحى مساوما؟ حياته معها كانت مجرّد نفاق يا جدّي، لقد خدعها وتلبس قدسية حبّ لا يليق به."[2]

وهي معلمتنا... تحيك لنا دروسا الكذب، وتدعونا إلى ضرورة هجره، وتذكرنا بعذاب أعدّه الله للمنافق، لكنها نسيت نفسها، كان عليها أن تستفيد من الدروس لتقدمه لنا من دون نفاق، إني أرقبها يا جدّي وألاحظ تصرفاتها مع صويحباتها، المعلمات الأخريات في الصف، فهي تقابلهن بالأحضان والابتسامة...

لكنها تكشر بمجرد مغادرتهن عن ملامحها، وتنهرهن وتشتمهن، كانت لهفتها مجرد نفاق يا جدي.

وهو جارنا التاجر يتفاخر أمام أقرانه بمساعدة الفقراء ووضع ماله في خدمة الجميع، لكنّه منافق كبير. لقد رأيت كيف يعامل الفقراء، ولا يتعامل إلاّ مع الموسرين.

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، قصص، ص23-24.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

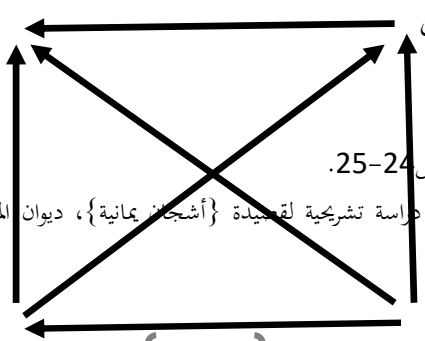
والأمثلة كثيرة يا جدي عن النفاق وتصرفات الكبار المشينة، يقولون مالا يفعلون، ومع كل ريح يهيمون، فهم غير ثابتين. ماذا ينتظر الكبار منا وهم يعلموننا النفاق والكذب والاحتيال؟ !

-ماذا ينتظرون منّا ؟!

تنحنح الجد وأعرب عن ابتسامة فخر بحفيده، وخجل من واقع مرير، هذا الصغير الكبير القادر على تحليل المواقف يواجهه باستفسار رهيب، ولم يجد كيف يجيب حفيده، اقترب منه وربت على كتفيه وقال: - الحياة معقدة يا ولدي، وهناك أشياء كثيرة تحتاج للكشف عنها بالخبرة لاستيعابها وبسر أغوارها... لم يكمل الجد حديثه حتى قاطعه حفيده بعدما لاحظ ارتباكه قائلا:-هوّن عليك يا جدّي... أعتقد أنّ الكبار بحاجة إلى القليل من الصّدق فقط، مع أنفسهم أولاّ ومع الآخرين ثانيا،... فقليل من الصدق يكفي."[1]

إن هذه الثنائية هي التي رسمت السيرورة الدلالية للقصة، التي تحكيها القاصة الجزائرية حفيظة طعّام على لسان جدّ وحفيده. إنّ الثّنائية المتحدّث عنها هي ثنائية الصدق والكذب، حيث إنّه في هذه القصة فإنّ كلّ الجمل تصب في هذه الثنائية الأساسية من الناحية النحوية.

إذ عمدت القاصة إلى بثّ ذلك من خلال الأفعال والأسماء الموظفة، "فالفعل يمنح الخطاب حركية والاسم يمنحه استمرارية وثبوتا،... فإذا الحركة والحياة والرفض في الأفعال، وإذا الثبوت ووصف الحال وبروز الحيّز في الأسماء."[2] كما عمدت القاصّة على المستوى البلاغي، إلى مجموعة من الصّور البيانية لتجعل من الثنائيتين متقابلتين متضادتين. بحيث توافرت في نص القصة التشخيص والحركية، وهذه الحركة قد خلقت أثناء مستويات الخطاب المعروفة ليست حركة اعتباطية لا طائل من ورائها وإنّما هي بمثابة روح نفخت في الجسد حتى يتجاوز حدود المشاهدة والوصف، ويمكن أن يكون تشريد المربع السيميائي لهذه الثنائية كالأتي:



[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، قصص، ص24-25.

[2] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة {أشجان يمانية}، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 1991 ص35.

لا صدق لا كذب

والصورة الفنية لكل طرف من طرفي الثنائية الضدية وتحولاتها وتأثيراتها تصبح كابوسا للقاص عندما يعجز في تحويلها سرديا من كونها شيئا إلى ديناميكية حياتية.

ولا شك أن القاصة في هذه القصة تمكنت من تجاوز هذا الكابوس، حين تمكنت من تحرير مظاهر الثنائية المرغوبة من أشياء اعتيادية لا تثير انتباها إلى ديناميكية حياتية. وهذا ما يظهر أيضا في قصة بعنوان مواجهة حيث تقول القاصة: "أتكئ على البعض الشحيح الململم من الشجاعة لأواجه وجهي لوجهي سرا معلنا أمام المرايا...

أرفع عيني في وجهي فتدرك المرايا حيرتي وخطئي فأخفض بصري حياء وأتلاشى...

"المرايا كائنات لا تكذب" أحمل وجهي من جديد كلص هارب من العدالة، وألقي به خلف سرادق المواجهة...

ويلتقي الوجهان من جديد.قاض وجان. انتصب أمامها فتتجلى خطيئتي.

أتكئ، وأستند بجيش من الشجاعة، أتحالف معه ضد المرايا...، أواجهها علنا: لست أول من يرتكب جرم الخطيئة أو أخرها."[1]

ما ينطبق على القصة السابقة يمكن قوله على هذه القصة أين تحاول القاصة البحث من الحقيقة من خلال صدق المرايا، وتواجه نفسها التي تسول لها الكذب في كثير من الأحيان.

التقطيع بحسب التشاكل الدلالي:

[1] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، قصص، ص27.

ويقصد بالتشاكل الدلالي "تكرار مجموعة من الصور التي تجعل من الممكن القراءة المتعددة للقصة كما تسمح بحل مشكلة الغموض الذي ينجم عن القراءات الجزئية له"[1].

والمقصود بذلك تكرار بعض الصّور الدلالية التي تمكن من تلخيص النّص ضمن قراءة واحدة بدل التعامل معها كلّ على حدا.

ويمكن تسجيل وجود بعض المتكرّرات التي من شأنها رسم سير السرد الرّوائي بشكل مبسط أكثر، على غرار بعض المقاطع التي تتكرر في النصوص السردية.

مثل ما ورد في المجموعة القصصية "من مذكرات غرفتي" للقاصة الجزائرية حفيظة طعام ومثال ذلك: "أتّكئ على البعض الشّحيح المقتضب"[2] وهذان المقطعان يدلاّن على الحيرة والمواجهة بين القاصّة وذاتها.

كما نجد ذلك أيضا في قصّة ملامح: "الشيخ الوقور ذو اللحية البيضاء، والملمح المشرق، يدير سبحة بين أنامله كان يذكر الله، ويلحم بمقعد يتبوؤه في الجنة...

الرجل ذو الأربعين من عمره حسن المظهر، أنيق الثياب... يشد بين أنامله سبحة يحكم إمساكها شارد الذهن ... يحمل شفتيه بابتسامة ماكرة. كان يحلم بمقعد يتبوؤه إلى جانب حبيبته، ويخطّط لرحلة عمل مزيّفة، يموه بها غيابه عن زوجته."[3]

"والشّاب ذو العشرين من عمره، يرتدي أغرب الثياب ويزين معصمه بسبحة مذهبة، يحاول إظهارها لغاية كان يحلم أن تحمل موضة السبحة في المعصم اسمه، وأن يبدوا مقعدا في جديد الموضة لهذا العام.

ثلاثتهم كانوا يحملون كانوا..."[4]

وعند التدقيق في هذه القصة جيّدا، يتحدّد النّص السردي من خلال مرحلتين مهمتين في إطار كل شخصية من شخصيات القصة القصيرة، وهما قبل وبعد، أو حياة أولى، وحياة ثانية، بمعنى حياة ماضية وحياة أنية ومستقبلية.

إنّ العلاقات الناجمة عن التحولات تشكل ما يطلق عليه بالوحدات السيمية التي تدخل ضمن نموذج من التشكّلات من نفس النّمط داخل بنية النّص، باستثمار المربّع السّيميائي المقترح في القصص

[1] عبد الحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي، المجلة للعلوم الإنسانية الكويت، العدد 75،السنة19، 2001،ص51.

[2] حفيظة طعام، من مذكرات غرفتي، قصص، ص27.

[3] المصدر السابق، ص21.

[4] المصدر السابق، ص21.

ينجم عنه توليد لشبكة من العلاقات التي تكون في حالة من التحول المستمر دوما تحكمه ما يطلق عليه غريماس "بالأيديولوجيا، إلاّ أنّ زمنية القصة وتطورها الوظائفي يدخلان الحركية والتغيير في صلب التنظيم الدلالي، فتنقلب الأوضاع وتبرز قيم جديدة وذلك ما سماه غريماس بالأيديولوجيا، أي تحويل المعنى عبر العلاقات المنطقية التي يتكون منها المربع العلامي."[1]

وبهذه التحليلات والتقطيعات والتسريدات، نكون قد حاولنا أن نغطي ولو النزر القليل من المستوى العميق في التحليل السيميائي السردي.

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص28.

تقوم خاتمة البحث على أهم العناصر إلى توصل إليها في دراسة السيميائية السردية في القصة القصيرة، والتي تشكل بدورها بدورها إجابة عن أسئلة الإشكالية المطروحة في استهلاك البحث، حيث نحاول فيها أن نعيد قراءة الملية التحليلية، واقفين عند كل ما أفضت إليه عملية البحث، والكشف عن مردودية المنهج المتبع في تقصي التحليل.

إن السيميائية من أكثر المناهج التقدية استقطابا ولفت للانتباه لدى النقاد والباحثين، ولها أصولها المتجذرة في التاريخ، وتعددت السيميائية وتنوعت، خصوصا السيميائية السردية على يد "بروب" و "غريماس" الذي كان له ريادة في التأسيس للسيميائية السردية، كما أن عناصر السرد وتقنياته بدت واضحة في بناء القصة.

إن النموذج التحليلي المقترح بشكل عام سعى إلى مطاردة المعنى وترويضه وربطه بالعناصر التي تنتجه، وهذه هي في الحقيقة غاية ومقصد المقاربة السيميائية السردية، التي لا تعد كذلك إلا في حدود طرحها للمعنى كموضوع للدرس والبحث.

أثبتت التحليل السيميائي السردي، للمجموعة القصصية "من مذكرات غرفتي" للقاصة الجزائرية "حفيظة طعّام"، نجاعته الإجرائية كما ساعد في البناء العام للمجموعة القصصية، من خلال رصد اللحظات الأساسية في كل قصة في المجموعة، كما أننا اقتصرنا على مجموعة من الآليات الإجرائية من أجل تسهيل العملية الإجرائية التحليلية، من خلال تقليص الصور إلى أقل عدد ممكن كي يتسنى مقاربتها بشكل أفضل.

إن الانتقال من التمظهر السطحي للنص السردي إلى المستوى العميق وحتى ثمة إلى المستوى السطحي أمر فرضته طبيعة التحليل السيميلئي عند "غريماس"، وعليه جاء التفكير بالانطلاق من المستوى الأول السطحي إلى المستوى الثاني العميق خلال عملية الدراسة أي من التجلي الظاهري لقصص المجموعة القصصية للكاتبة الجزائرية "حفيظة طعام" إلى العالم المنطقي لها من خلال الكشف عن البنية الدلالية الأصلية السابقة في الوجود عن التمظهر النصي ثم إلى عملية التحويل سردية تفرز البنى السردية المشكلة للنص السردي، والذي يقوم بتجسيده من صور خطابية جملة من الشخوص أو القائمين بالفعل بالمفهوم السردي إذ أن التعرف على البيئة الدلالية الأصلية لا يكون إلا من خلال رسم المربع السيميائي الذي يعد نمذجة تقع في المستوى العميق.

كما استطاعت العملية التحليلية للمجوعة القصصية وفق الإجراءات المتفق عليها في السيميائية السردية من رصد بعض جموع العوامل الموجودة في القصص، وتصنيفها ضمن خانات النموذج العاملي المقترح من طرف غريماس.

إن الاستراتيجية المبتدعة في البناء السردي للمجموعة القصصية لم تكن لتشتغل وصدها دون أن تتمتع بالديناميكية اللازمة من أجل إحداث التحولات المنتظرة حيث إن الترسمية السردية الخاصة بالفواعل تعمل على برمجة التحول من خطة الاستعداد للفعل وصولا إلى إنجازه في كل قصة من قصص "من مذكّرات غرفتي" كما أنّه لا يمكن الحديث عن هذه السيرورة السردية دون وجود عنصرين هامين هما التحفيز والجزاء.

إن تطبيق السيميائية السردية يتم بالصرامة، إلا أن ذلك لا ينفي وجود هامش للقراءة التأويلية تبنى من منطلقات سيميائية موجودة ضمن هذا التطبيق.

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد وفقنا في إعطاء نظرة بسيطة عن السيميائية السردية عند غريماس، وتطبيقاتها على القصة الجزائرية من خلال المجموعة القصصية "من مذكرات غرفتي" للقاصة الجزائرية "حفيظة طعّام"، فقد كانت عملية الدراسة والتحليل صعبة وشاقة والباب يبقى مفتوحا من أجل الإضافة فيه هذا الباب الواسع الرحب.

القرآن الكريم :

- سورة القصص ، الآية 11.
- سورة يوسف ، الآية 30 .

المصادر باللغة العربية :

ابراهيم السعافين واخرون ، أساليب التعبير الأدبي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ،1997

إبراهيم السيد، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1998،

ابن منظور، لسان العرب، دار العرب، بيروت، المجلد 12، ط1 ، 1863 ،ذ

أحمد دوغان ، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1989 ،

أحمد طالب، المنهج السيميائي، من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، [1] الجزائر، 2005،

أحمد طالب، فن القصة القصيرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، 2006

أحمد مؤمن، لسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ت،

أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وحيز العلامات، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005،

أرثر أيزبرجز: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، العدد 603،

أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010،

برويشي تركية وأخرون ، القصة القصيرة في الجزائر بين الجمالية والرسالية ، بحث مقدم لنيل شهادة ليسانس ، قسم اللغة العربية ، تيسمسيلت ، 2013/2012 .

فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010،

بول ريكور، الزمان والسرد التصويري في السرد القصصي، ج2، تر، فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، دار الكتاب المتجددة، بيروت، لبنان، ط1، 2006،

التوتي بن تواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث، و مناهجها في البحث، دار الوعي، ط 2، الجزائر، 2008،

جميل حمداوي ، جماليات القصة القصيرة جداعند المبدعة الكويتية هناء سنعوسي، المغرب ، ط1، 2014،

جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات و المدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، دمشق، سوريا، ط 2، 2015،
الجيلالي حلام، المنهج السيميائي، و تحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 365، السنة 31، أيلول، 2001،
حسين فيلالي، السمة والنص السردي، صوفم للنشر، الجزائر (د ط)،2008،

حلام الجيلالي، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنّص، المواقف الأدبي، السنة 31، العدد 365، 2001،
حميد حميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي المرتز الثقافي الادبي للطباعة والنشر ، ط3، 2000،
حميد لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2، 2000،
خيرة عون: السيميائية والسيميولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتورى قسنطينة، عدد 17، جوان، 2002،
رابح بومعزة، من مظاهر اسهام مدرستي باريس و الشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النقد الأدبي، 2002، جامعة بسكرة،
راضية لرقم ،مذكرة لنيل ماجستر في الادب العربي شعبة ادب قديم ونقده النص السردي عند الحطيئة وعمر بن الاهثم ،دراسة سيميائية جامعة منتوري قسنطينة ،الادب واللغو وقسم اللغة العربية وادابها 2009/2008

رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ،دار العودة ، بيروت ،ط2 ،1974 ،

رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، القصبة للنشر، الجزائر العاصمة، ط1، 2000،
سعيد بنكراد ، طرائق التحليل السردي ،منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992
سعيد بنكراد- النص السردي، نحو سيميائيات الايدولوجيا، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 1996،
سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، العدد10، 1998، ص45.
سعيد حسين بحيري، عالم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1997،
سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديثة، إربد عثمان، الأردن، ط1، 2012،
شريبط احمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، .

شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة (1947-1985) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،دط، 1998،
صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت،د ط، 1992،.
الطاهر روابنية (شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي) ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وأدابها، بسكرة 1995،

طائح الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل،المركز الثقافي العربي،
الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام طقوس،
عبد الحق بلعابد : (عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص) تقديم سعيد يقطين منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2008،ص 45 .
عبد الحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي، المجلة للعلوم الإنسانية الكويت، العدد 75،السنة19، 2001،
عبد القادر رحيم ، العنوان في النص الإبداعي ، جامعة محمد خيضر ,بسكرة ،2008، 3/2 .
عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، نماذج و تطبيقات، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015،
عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي، مجلة بحوث العلوم سيميائية، يصدرها مخبرا " عادات و أشكال التعبير الشعبي الجزائري" جامعة تلمسان، دار الغرب للنشر و التوزيع، عدد 01، سبتمبر، 2002،
عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1983
عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة {أشجان يمانية}، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 1991
عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د ط ، 1983 ،
عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التراكيب، الدلالة). شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، الجزائر، ط 1، 2002،
عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010،
عبدالقادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، دط، 2001
عز الدين المناصر، تر: شيد بن مالك، السيميائية أصولها و قواعدها منشورات الاختلاف، وحدة الرغاية، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2002،
عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، سوريا ، د ط ، 2006.
عمر بن قينة ، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط2، 2009،.
عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،د ط، 1995 ،
فضيلة بهليل : قراءة في قصة " موت نص " من مذكرات غرفتي، ديسمبر 2016،
فواز حجو، النقد والدلالة، نحوز تحليل سيميائي للأدب حوار مع محمد عزام، مجلة البيان، الكويت، العدد 385، صونيو 2002،
فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990،.
محمد الصادق عفيفي ، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي

محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر، د ط، 1965، ص 111 .
محمد الصالح خرفي ، مدخل إلى القصة القصيرة الجزائرية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2007 ،
محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993،
محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هوالقفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة ةالفنون والأداب، الكويت، مجلد 28، العدد الأول، سبتمبر 1999،
محمد الهادي، المطوي، "شعرية" عنوان الكتاب، الساق على الساق، فيما هو "الفرياق"،
محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2005،
محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط1، 1994،
محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص مركز التعاوّن العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1980،
مخلوف عامر ، الرواية والتحولات فب الجزائر ، منشوراتاتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2000 ،
مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، ط2 ،د ت
مخلوف عامر،الرواية والتحولات في الجزائر،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2000
مخلوف عامر،مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر،اتحادالكتاب العرب،دمشق،1998،
ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة الجزائرية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط2 ،2002 ،
ميشال أريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها- تر، رشيد بن مالك،
ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية، وتعليم اللغة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1985،
نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008،
نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، د.ط، د.ت، الجزائر،
نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة و تطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2006،
نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012- عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، دار البيضاء، المغرب،ط1996،1،
هشام محمد عبد الله : (اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك، دراسة في المسكوت عنه)، مجلة ديالي،ع47،2010،

يوسفي نور الإيمان وأخرون ، مظاهر التجديد في النقد القصصي الجزائري في بداية التسعينيات، بحث لنيل شهادة ليسانس ، قسم اللغة العربية وأدابها ، تيسمسيلت ، 2011/2010

المصادر باللغة الاجنبية :

- Greimas, (J) cotes : sémiotique, dictionnaire raisonné
- Greimas sémantique structurale

مقدمة

الفصل الأوّل:

الجانب التطبيقي

السيميائية السردية

الفصل الثاني:

الجانب التطبيقي

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس

مدخل:

القصة القصيرة الجزائرية

(مفهوم، النشأة والتطور)

الفهرس

بسملة

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: القصة القصيرة الجزائرية (مفهوم النشأة والتطور)

مفهوم القصّة القصيرة **05**

نشأة القصّة القصيرة **07**

نشأة القصّة القصيرة في الجزائر **08**

مراحل تطور القصّة القصيرة الجزائرية **10**

مرحلة ما قبل الثّورة التّحريرية **11**

مرحلة الثّورة التحريرية **12**

مرحلة ما بعد الاستقلال **13**

الفصل الأول: السيميائية السردية

تمهيد **16**

المبحث الأول: المستوى السطحي في السيميائية السردية **19**

أولا: المكون السردي (La composante narratif) **20**

ثانيا: البرنامج السردي: Programme narratif **31**

ثالثا: المفردات المعجمية والصورة **35**

المبحث الثاني: المستوى العميق **37**

المحور الدلالي **42**

المربع السيميائي (النموذج التأسيسي): **La Carré Sémiotique** **44**

حركة السيميوزيس **53**

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي

تمهيد **58**

سيميائية العنوان في المجموعة القصصية: "من مذكرات غرفتي" **60**

العتبات النصية **61**

العتبات النشرية الافتتاحية **62**

العتبات التأليفية **62**

المبحث الأول: المستوى السطحي **66**

التمظهر السطحي لقصة أرق **66**

محددات تقطيع الخطاب في قصة أرق **69**

ثنائية المرسل / المرسل إليه **75**

ثنائية الذات / الموضوع **75**

ثنائية المساعد / المعارض **75**

المبحث الثاني: المستوى العميق **84**

المستوى العميق في المجموعة القصصية من مذكرات غرفتي لحفيظة طعام **85**

المربع السيميائي والثنائيات الضدية **86**

التقطيع بحسب التشاكل الدلالي **93**

الخاتمة **96**

الفهرس