1- دلالة المفهوم:

يشكل الاهتمام بالدلالة اهتماماً بالتنظيم التركيبي لأثار المعاني التي تفرزها البنيات السيميائية([*]) السردية، و التي بدورها تولد الدلالة، لأن علم الدلالة (Séemeion) اشتق من السيميائيات مثله مثل علم الأدلة (Sémantique) ([1]) و يماثل الاهتمام بالدلالة، الاهتمام بالخطاب دون الحكاية في شعرية المحكي و السرديات، حيث «تتشكل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخصيات، بوصفها فواعل في بنية الخطاب، أما تركيب الخطاب فهو نسيج العلاقات بين عناصره الفنية» ([2]).

إن دأبنا سيكون هو البحث عن الدلالات المدخرة في الكلمات و الجمل، و الرموز والإشارات لإخراج معانيها الفائضة و منه فإن «مقدمة من هذا النوع، مثلها في ذلك مثل الكثير من النصوص الأخرى، التي تحتوي على العديد من المناطق المظلمة، التي لا تنقشع عنها ظلمتها إلا بتماسها مع القارئ اللائق، الذي ديدنه الدخول إلى النص بتصور منفتح دينامي، و الذي يستجيب لمجموعة من الشروط. فتكون نتيجة ذلك أن يعني النص أكثر مما أراد له صاحبه أن يعنيه»([3])، و هو ما يضع القارئ أمام إشكالية فهم أبعاد الدلالة و مراميها، و لهذا لا يمكن قراءة هذا النوع من النصوص قراءة جادة إلا على مستوى رمزي.

إن التعدد الدلالي للنص يكسّر طابعه الخطي و يبني «فضاءً نصياً»، و كل قراءة تركيبية تلتزم بتفكيك الآليات الداخلية للنص و تعامله كفضاء متعدد الأبعاد و ليس كسلسلة خطية من العلامات النصية، لأن هذه العلامات المتعالقة تتفاعل فيما بينها و تخلق فضاءها

[*] - إن أول شيء يواجهنا فيما يتعلق بالسيميولوجيا، هو قضية المصطلح، حيث نجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون "دوسوسير" ويسمونها "السيميولوجيا"، و أن المتحدثين "بالأنجلوسكسونية" يتبعون "بيرس" و يطلقون عليها "السيميوتيك". أما النقاد العرب فمنهم من يذهب مع المذهب الأول، و منهم من يذهب مع المذهب الثاني، و منهم من يسميها السيمياء و يشق منها السيميائية، إلا أن السيميائية كانت في الأدب العربي القديم تقترن بالكهانة و السحر، كما أنها بالمفهوم القروسطي (القرون الوسطى) تعني اقتفاء الأثر. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002، ص: 96.

[1] - ينظر مختار لزعر، النموذج النظري و التطبيقي للدليل في علاقته بالتأويل بين القدامى و المحدثين (مقاربة تأويلية)، مجلة مطارحات في اللغة و الأدب، تصدر عن معهد الآداب و اللغات بالمركز الجامعي لغليزان / الجزائر، عدد 1، نوفمبر 2009، ص: 50.

[2] - عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد و الشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 1998، ص: 103.

[3] - رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة و الإشارة)، دار المدارس، المغرب، ط1، 2000، ص: 88.

الخاص»[1]، ذلك أن القراءة هي مسار داخل النص، و لا تتوقف عن تسلسل الحروف من اليمين إلى اليسار، ولكنها تجمع المتباعد الذي يشكل حتماً النص في شكل فضاء؛ هذا الفضاء الذي يتحدد ببداية و نهاية، ذلك أن «البداية و النهاية تمكّنان القارئ من العبور من العالم الواقعي المحسوس إلى عالم النص، وفي الوقت نفسه فإنهما تضعان الحدود بين النص و اللا-نص»[2]. وبذلك نصبح داخل فضاء نصي محدود من طرفيه، و منه فإن هاتان العلامتان من النص الأدبي تكونان الإطار الشكلي لفضاء النص، وللبداية والنهاية وظيفة أخرى تتمثل في مقاربة النص كجملة، أو كسلسلة من الجمل.

علينا أن نستحضر في أذهاننا، أن فهمنا لنص معين لا يعتمد ببساطة على المبادئ الكونية المشتركة بين الجميع، و لكنه يعتمد على عوامل متحركة كالعمر و الجنس، و التقاليد، والمرتكزات الثقافية، و هكذا. كما أننا كقراء نتغير أيضاً، فلا أفهم الأشياء الآن بنفس الطريقة التي كنت أفهمها في سن الخامسة عشر من العمر، أو كما كنت أفهمها في سن العشرين. هذه النقاط واضحة و لكن يجب حفظها بوضوح في الأذهان، «إذ علينا في الهرمينوطيقا[*]، أن نفكر بطريقة مستقلة، و في الوقت نفسه، لا يمكن وضع قواعد للتفكير بأنفسنا مع قطع النظر عن الآخرين، أو التقاليد، أو بالطبع متطلبات اللغة و ضوابطها النحوية»[3]. كما نجد أن الهرمينوطيقا تأخذ بعين الاعتبار التفاوت الحاصل بين القصد و المعنى، و بين الكلمات المكتوبة و الفهم البشري لها، إذ نجد في النص الواحد التفاوت بين فهم الناس لهذا النص. فقراءة النصوص مثلاً بالنسبة لـ "كانط"، ألا يعتمد القارئ على سلطة الآخرين. إنه يوجه خطابه للقارئ بقوله: «اقرأ بنفسك، أنت، نعم، أنت تستطيع فهم أي نص قدر استطاعتك، بشرط أن تجهّز نفسك بالمهارات اللغوية و الفيلولوجية ([**])

---

[1] - حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 104.

[2] - المرجع نفسه، صص: 104.

[*] - الهيرمينوطيقا: تعني المفسر أو الشارح. ينظر دايفيد جاسبير، مقدمة في الهيرمينوطيقا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 30. كما جاءت في كتاب الفهم و النص لبومدين بوزيد، على أنها تعني في أصلها اللاتيني herméneutiké من هرمس Hermés، الإله الوسيط بين الآلهة و الناس، يفسّر لهم و يشرح المرمز و يفك الطلاسم، و هي ترتبط بالتأويل، ذلك أن التأويل في الإسلام كان مرتبطاً بخشية الله، فالعلماء المفسّرون للقرآن الكريم آتاهم الله الحكمة لتأويله، و لكن له شق آخر قد يكون القصد من التأويل تحريف المعنى الأصلي قال تعالى: (... فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ...) [سورة: آل عمران – الأية: 7]. ينظر بومدين بوزيد، الفهم و النص (دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر و ديلتاي)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2008،ص:13.

[3] - ديفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا. تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 31.

[**] - الفيلولوجية: و هي تسمية تطلق على منهج "الأسلوبية المثالية". ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 192.

اللازمة»([1]) التي تمكنك من تحديد المخبوء، و ما وراء الحروف، ذلك أن لكل واحد منا رؤيته الخاصة للعالم « فما يبدو لي ذي قيمة فإنه يبدو للآخرين مرعباً، و ما أظنه جميلاً ربما تراه أنت قبيحاً، فالقارئ لا يفتش عن معنى كامن في النص، و لكنه يجلب إلى النص و إلى العالم رؤاه وترجيحاته، بالطبع، قد يسيء أحدنا فهم نص معين، بسبب الجهل، و العناد، إلا أننا نحمل غالباً مستويات و نوعيات فهم مختلفة»([2])، تختلف باختلاف المشارب، وليس بالضرورة دائماً، أن يكون أحدها أفضل أو أسوأ من غيرها.

إن النص الروائي يخدع الناقد الانطباعي([*])، و يسهل عليه فهم المعنى الذي يريده خصوصاً عندما يكون هذا النص شفافاً، و واضحاً، أو «واقعياً مباشراً، ثم يصنع أمام الناقد إمكانات متعددة، ذات دلالة حين يكون هذا النص غنياً و مكثفاً، بحيث يسمح للناقد أن يلتقط عناصر ذات معنى؛ نفسية واجتماعية، و فلسفية، و أخلاقية»([3])، و بذلك فالناقد الانطباعي يتحدث عن المعنى من خلال وضوحه، لا يحتاجه إلا في إطاره اللغوي العادي، و ليعلم المتلقي أنه «مهما ظهر المعنى واضحاً، فإن هذا المعنى الواضح ما هو إلا إحدى الخدع التي يوظفها النص لإخفاء "مجازيته"، و إلا انعدمت أدبيته و لأصبح مجرد لغة تواصلية، و هذا ما يتطلب من المتلقي أن يكون مسلحاً بوسائل تخييلية و أدوات إجرائية مهمة، تمكنه من تفكيك النص، «إذ لا يكفي الربط بين حدث وآخر لضبط مسار الحكاية، وإنما كذلك الربط بين الصورة و الأخرى»([4])، و أن يكون المتلقي نبيهًا، يستطيع فك الرموز التي تصادفه، و أن يضعها في سياق الحبكة السردية، فالرموز مهمة بالنسبة للمتلقي، لأنها تكون حافزاً على إعطاء قراءته بعداً جديداً، و من هذه الرموز يحاول المتلقي «استكناه دلالته، و هذا يؤدي منح القراءة متعة إضافية. كما أن قابلية الرمز لتعدد الدلالة يجعل النص (...) فضاء مفتوحاً لقراءات متعددة مما يزيده ثراءً»([5]).

[1] - ديفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، م، س، ص: 112.

[2] - المرجع نفسه، ص: 112.

[*] - الناقد الانطباعي: هو الناقد الذي يلغي سلطة العلم و يعطي الأولوية للمشاعر، و الأحاسيس. أو بمعنى أصح للذوق. ينظر محمد الدغمومي، نقد الرواية و القصة القصير بالمغرب (مرحلة التأسيس)، دار المدارس، المغرب، ط1، 2006، ص: 61.

[3] - محمد الدغمومي، نقد الرواية و القصة القصير بالمغرب (مرحلة التأسيس)، م، س، ص: 234.

[4] - أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، دار المدارس، المغرب،ط1،2002،ص:66.

[5] - عبد الله محمد العضيبي، النص و إشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 118.

2- **أقسام الدلالة:**

المعروف أن الدلالة تنقسم إلى لفظية و غير لفظية، و كل منهما ينقسم إلى طبيعية ووضعية و عقلية:

1/2- **الدلالة الطبيعية**: ومن أمثلة الدلالة الطبيعية - أي أن هناك علاقة طبيعية غير لفظية- دلالة قوة النبض على قوة المزاج، و ضعفها على ضعفه. و كذلك دلالة (أُحْ. أُحْ) على السعال. وبعض أصوات الإنسان على التوجع (آه)، حيث يمكن اكتشاف هذه الدلالة عن طريق التجربة الحسية، والمعاينة الميدانية، لأننا نعرف صوت التوجع مثلاً. لأننا ربما مررنا على هذه الحالة، أو شاهدنا من الناس من يتوجع، و هذه الدلالة تتعلق بما نسمعه عن طريق الطبيعة كأصوات الحيوانات و حفيف الأوراق، و خرير المياه... و هكذا.

2/2- **الدلالة الوضعية**: هو أن هناك علاقة بين الدال و المدلول، و هذه العلاقة هي علاقة الوضع، و هو أن يفهم المعنى مباشرة بعد انطلاق اللفظ. إنها «عبارة عن تواضع و تواطؤ مجموع مستعملي اللغة على إضفاء معان معينة و مخصوصة على ألفاظ محددة»([1])، كأن يقال كلمة "طاولة" تعني أنه شيء مادي صلب له أربعة قوائم...الخ، و أن هذه الدلالة تعمل على تمييز الطاولة عن غيرها من هذا الأجسام التي تشبهها. فهذه الدلالة هي «العلاقة التي تربط اللفظ بما يشير إليه في الخارج و يدل عليه. و أيضاً فإن إمكانية الدلالة الوضعية لا تشتمل إلا على بعض الألفاظ، وخاصة أسماء الأعيان و الذوات (مثل سقراط و الإنسان) و لا تنطبق على الصفات (النعوت) والأفعال -مع أن كلا هذين الآخرين حاصلان على الدلالة»([2]). ومنه و من خلال ما أشرنا إليه فإنه يجب على القارئ أن يتوفر على ذاكرة لفظية؛ أي عندما يسمع لفظة معينة فإن ذهنه ينصرف إلى المعنى المتفق عليه ضمن مجموعة لغوية محددة، و من يجهل الوضع اللغوي فإنه لا يستطيع القبض على دلالة الألفاظ، و بهذا فإن كل لفظة تحتوي على ذاكرتها الخاصة، إلا ما كان أو ما جاء عن طريق الانزياح الذي يعطي الألفاظ دلالات مجازية، وهنا نشير إلى أن المعنى مرتبط بالسامع. أما اللفظ فمرتبط بالدلالة، و حينها على القارئ أن يتبنى استراتيجية معينة لفهم الألفاظ، مقابل الاستراتيجية التي يقترحها اللافظ.

---

[1] – حسين خمري، نظرية النص، م، س، ص: 173.

[2] – تودوروف و آخرون، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة و تعليق: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000، ص: 35.

3/2- **الدلالة العقلية:** هو أن يجد العقل بين الدال و المدلول علاقة ذاتية، و المراد بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقاً، كاستلزام الدخان للنار.

و من خلال الدراسات التي أجريت على علم الدلالة تمّ التفريق بين الدلالة و المعنى؛ فالدلالة هي نتاج تفاعل الدال مع المدلول و تخصيص العلاقة بينهما، في حين أن المعنى هو ما يفهم من قبل السامع مع الدلالة؛ أي اجتماع أو اندماج الدال مع المدلول، ثم إن الوضع يرتبط بوضع اللفظ مقابل المعنى، و أن التعبير المجازي يضيف بعداً جديداً إلى الوضع، حتى تتميز الدلالة الوضعية عن العقلية و الطبيعية ([1]). و هناك من ذهب إلى أن الدلالة العقلية يمكن إدراجها ضمن التعبير المجازي. و أن فك شفرات الرمز المجازي يستدعي إعمال العقل و النظر، فالقراءة الناجحة للرمز ينبغي أن تنبثق من استقراء السياق النصي الذي اندرج فيه هذا الرمز لا بمعزل عنه، و يعتبر ذلك من أهم مفاتيح القراءة، و المعروف أن لكل رمز دلالات كثيرة و متعددة، و أن «تفسير الرمز ينطلق من سياقه النصي أولاً، إلا أن ذلك لا يعني الانغلاق تماماً على هذا السياق، إذ قد يضطر القارئ إلى الاستعانة بعناصر من خارجه يمكن أن تسهم في فهم دلالة الرمز أو يستأنس بها في ذلك، فتشكل رافداً يضيء تلك الدلالة التي توصل إليها القارئ»([2]). و منه فإن كشف الدلالة المقصودة في النص ليس بالأمر الهين، حيث لا يمكن تحديد هذه الدلالة، إلا من خلال تحديد علاقة الرمز بغيره من الدوال. أما بالنسبة للصورة المجازية التي تمّ ربطها بقضية الدلالة الوضعية فهي صور نمطية تداولها الأدب الكلاسيكي.

3- مفهوم الدليل:

1/3- مفهوم الدليل عند السيميائيين:

إن الذين عالجوا النص بوصفه دليلاً، جعلوا الإظهار الخطي دالاً و المضمون مدلولاً، و قد اعتمدوا في ذلك على:

1-3/1- أن العلاقة الرابطة بين الدال و المدلول اعتباطية، لأن معالجة كل ظواهر الكلام، والتي من بينها النص تعتبر متناقضة، لأن دال النص و مدلوله يرتبطان بفضل علاقات تحددها قواعد نحوية و بلاغية و أجناسية.

---

[1] - ينظر حسين خمري، نظرية النص، م، س، صص: 171-174.

[2] - عبد الله محمد العضيبي، النص و إشكالية المعنى، م، س، ص: 119.

2-3/1- إن هناك أدلة تكون مشتركة بين الأفراد و الجماعات. أما الدليل المعادل للنص، فإن مدلوله هو نتاج تفاعل أجزاء مدلولات أدلته الفرعية، و سيرورة الذات المنتجة، أو المتلقية له، الشيء الذي يحيله إلى بنية افتراضية([1]). و هذا المهم بالنسبة إلينا ما دمنا نسعى إلى تحديد ما وراء الفضاء النصي من خلال فضاء الدلالة، لأن «البنية الدلالية تتكون من فعالية الإرسال والتلقي بين الشخصيات من جهة و بين الراوي و المروي له من جهة ثانية، و تضاف عناصر تنشيط دلالية أخرى، تحدد أطر تلك البنية و هي المؤلف الضمني و المتلقي الضمني، و تتوج فعالية الإنتاج الدلالي، بطبقة أخيرة من العناصر المنتجة لدلالة الخطاب، أعني بها المؤلف الواقعي والمتلقي الواقعي و تكشف هذه العلاقات أن البنية الدلالية تتشكل في داخل الخطاب، و تصدر باتجاه متعاقب نحو متلقيه»([2]).

2/3- **مفهوم الدليل عند التواصليين:**

الدليل عندهم إما مؤشر أو إشارة، و هو عندهم مفعول ذهني مرتبط مع علاقة اجتماعية ما، فالدليل هو عبارة عن فكرة حاصلة انطلاقاً من الدال المؤشر عليها، لكن «كل شخص معرض للخطأ في تقييم تلك الإشارات، و عندما يقع ذلك لا يكون بمقدور ذلك الشخص تصحيح المعنى، لأنه لا يكون أمام شريط تواصلي، يتيح له تقويم التجربة التواصلية عن طريق جعلها فعلاً لسيرورة الاستمرارية»([3]).

أما "بورس" فقد ذهب في تحديده لمفهوم التأويل أنه يشبه الممثل، أو أنه أعطاه نفس التعريف، ذلك أن الممثل دليل، و مؤوله دليل «كما أن موضوعه أيضاً دليل أو ممثل جديد. ثم إن هذا الممثل الجديد الذي هو الدليل، ليس مهماً أن يكون موازياً للدليل المصدر أو أكثر تطوراً منه، علماً أن أغلب مؤولات الأدلة تكون إما أكثر تطوراً منه كما يحدث في الترجمة التفسيرية عبر اللغوية أو التي تتم من لغة إلى لغة؛ أو الموازية لها كما يحدث حين يتعلق الأمر بترجمة الأدلة الشيئية إلى أدلة لغوية»([4])، كما هو الحال في توظيف مكان ما في نص من النصوص، حيث يكون الدليل أو الممثل هو هذا المكان و موضوعه هو مفهوم هذا المكان و مؤوله هو حد هذا المكان في أذهاننا.

[1] - ينظر عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 70.

[2] - عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، م، س، ص: 103.

[3] - عبد اللطيف محفوظ، م، س، ص: 74.

[4] - المرجع نفسه، ص: 76.

إن الفرد منّا يكون أمام الدليل، «كلما حضر في الذهن شيء ما، وفق صفة ما: أي وفق شروط متصلة بالحالات الخارجية المحيطة بحضور هذا الشيء في الذهن، و لذلك فإنه يخلق في الذهن دليلاً آخر، موازياً له أو أكثر تطوراً منه. و هذا الدليل الآخر هو مؤول الدليل الأول. ويحل الدليل الثاني محل الموضوع»([1])، و لتقريب المفهوم يمكن الإشارة إلى المكان الذي أشرنا إليه قبل قليل: و ليكن صندوقاً مثلاً. فالصندوق هنا يشكل الدليل المصدر، و يتحول بعد ذلك إلى دليل جديد في الذهن، و في هذه الحالة يحلّ الدليل الموجود في الذهن محل موضوع الدليل المتمثل في الصندوق، و يعتبر هذا الدليل موازياً للدليل الأصل أو المصدر و السيرورة نفسها تحدث إذا حولنا المؤول إلى دليل، كأن نخبر من لم يشاهد الصندوق، بقولنا: صندوق. أما الإشارة إلى "الأكثر تطوراً" فهو تجاوز الموضوع المباشر للدليل المصدر، و ذلك باستخدام بعض الشروط الخارج سيميائية، كالإشارة إلى ما بداخل الصندوق، أو الإشارة إلى أن الصندوق يشير إلى حقبة زمنية معينة، أو الإشارة إلى استعمار أو غزو ما، و هو ما يظهر من خلال النص التالي:

- «و أشهد أني لم أر بياض القداسة، و لكني رأيت الخوف و ملأت عيني بالسواد و مشاهد الموت رأيت أياد خشنة لا تعرف الغناء و لا الفرح تستل الأرواح و تضع الفرحة و التاريخ في الصناديق الخشبية أو تدفنها داخل حرقة الشمعة، أو داخل دمعة يتيمة و تغرقها في أعماق البحر الذي لم يتوقف تكسر أمواجه بحثت عن سيدنا الخضر ذي الوجه الأبيض و الجواد الأبيض و لكني لم أر إلا الظلمة والشوارع المغلقة الميتة رأيت جيوشاً تمتطي الأسلحة و الرشاشة و السيوف المعقوفة»([2]).

الصندوق هنا، لم يكن صندوقاً عادياً، و إنما تجاوز الإشارة الموكلة إليه كصندوق عاد ليصبح إشارة إلى الموت، و الموت هنا لا يحضر مجانياً بقدر ما تحمل رمزيته في حمولاتها و دلالاته، الرعب، و الخوف و القهر، و الدمار، و الاغتراب...إلخ، و يبدو واضحاً من استقراء حالات الموت في روايات واسيني، أن الموت يحدث و كأنه نتاج الاغتراب النفسي و الحضاري.

إن الممثل يختلف حسب طاقات المتلقين، و وجهة النظر إليه، أن يكون دليلاً نوعياً أو مفرداً أو قانوناً، فاللون الأخضر مثلاً بغض النظر عن عماده دليل نوعي، لكن إذا نظرنا إليه و قد أدمجنا العماد (الشكل و الحجم...إلخ) الذي تحقق عبره بوصفه جزءاً من نوعيات الدليل، فإنه سيصبح دليلاً

[1] - عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 77.

[2] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (ج1)، مص، س، ص: 144.

على موضوع وجودي ما، فواجهة الكتاب مثلاً مؤشرة على رواية ما. لكن إذا نظرنا إلى هذا اللون نظرة مجردة وفق تزامنه مع أدلة نسق ما، مثل نسق الأعلام الوطنية فإنه - أي اللون- يصبح دليلاً قانوناً([1])، و منه يتم الربط بين اللون الموظف على صفحة الرواية، و مضمون الرواية لتحديد الدلالة المرجوة.

4- علاقة الدال بالمدلول:

من الصعب أن نفصل «التصورات أو المداليل بالأصوات التي تمثلها، لأنه لا يوجد دال بدون مدلول، و لا مدلول بدون دال، و هذا بالنسبة لكل علامة لسانية حدث أن تواضع الناس عليها، و إلا فإن عالم المداليل عالم غير عالم الدوال، و إحضارها لا يشترط سلفاً دوال بعينها، ويبقى الدال و المدلول متكافلين بحيث لا يمكن إحداث فجوة في وجه أحدهما دون الآخر في الآن نفسه»([2])، و يمكن أن نمثل لذلك من خلال هذا الشكل:

∃	شـ جـ رة
مدلول	**دال**

إن العلاقة بين الدال و المدلول تُقدم لنا «كما لو كانت تتم بشكل آلي، حيث تنتقل من الدال إلى المدلول بفضل طاقة نفسية غير محسوسة دائماً. و الواقع أن هذا التحديد لا يمكن قبوله إلا إذا نظر إليه مجرداً، في إطار اللغة، مع شرط تغييب مراحل تشكلاتها التعاقبية و التزامنية. أما إذا نظرنا إليه في مستوى التشكل أو التطور اللغوي، أو في مستوى الوجود المرتبط بالكلام، فسيبدو غير مقبول، و ربما غير ممكن»([3])، و حتى من ناحية اللغة تبدو غير مقنعة، و بالتالي يتضح أن الاعتقاد بالمرور الآلي من الدال إلى المدلول، يفرض دمج الكلام و اللغة في مقولة واحدة، كما يفرض أننا نتواصل من داخل اللغة بفضل الكلام. هذا فضلاً عن كون عدم الفصل يناقض كل أشكال الانزياحات البلاغية و غيرها، لأن شكل التواصل يجعل المعنى غير موسط، بل مباشر، ومنه يتجاوز

[1] - ينظر عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 84.

[2] - عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث، منشورات ثالة، الجزائر، دط، 2004، ص: 36.

[3] - عبد اللطيف محفوظ، م، س، ص: 47.

المعاني الإيحائية، لأن الترابط المباشر للكلام يمنع ذلك، و لأن الدلالة هي عبارة عن توليد لدليل ثانوي منحل عن دليل سابق، فهي نتاج فعل لغوي موجود بواسطة عملية ذهنية تركيبية، وبالتالي فالدلالة مرتبطة دائما بمرجع معين([1])، و يكون هذا المرجع سبباً في تشكلها، لأن فهم الدليل يستند إلى المرجع الموسوعي لدى المتلقي، و من ناحية أخرى فإن علاقة الدال بالمدلول «علاقة وجودية، إذ يستحيل وجود واحد دون الآخر. قد يعترض معترض و يقول إن الأدب السريالي والعبثي يستعمل الدال دون المدلول. و لكن إذا تمعن القارئ فيه انطلاقاً من الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه السريالية و العبثية فإنه سيدرك حقيقتين على الأقل:

- أن كل دال مشحون مسبقاً بشحنة دلالية أولية.
- أن العلاقة في الأدب السريالي و العبثي بين الدال و المدلول علاقة غير مباشرة و لا منطقية، لكننا نستخرجها من السياق السوسيوثقافي و السياق الحضاري الذي أُنتجت فيه هذه الدلالة»([2]).

و منه فإن قضية الدال و المدلول تشير إلى علاقة المتكلم بالخطاب، و هي بدورها تحيل إلى علاقة المتلقي بالخطاب؛ و هي علاقة مزدوجة:

1. الأولى: و هي التنظيمية الإبداعية، و تتعلق بالكاتب، و بالكيفية التي ينظم بها الكلمات، و يبدع الدلالات.
2. الثانية: وهي علاقة أيديولوجية تتمثل في اللغة التي يتكلم بها الكاتب، إضافة إلى ذلك رؤيته للعالم، و الكيفية التي يبلور من خلالها الخطاب. هذه العلاقة تكشف عن توجهاته الأيديولوجية، و اختياراته الثقافية و الاجتماعية([3]).

إن الفضاء لا يدرك من خلال الرسومات الهندسية فقط. من خلال الأشكال و الأحجام، و إنما يتم إدراكه كذلك من «خلال مدلولات مجردة أو تموضوعات فضائية أخرى بالاعتماد على السيميوطيقا السردية، و كل ما هو قابل للتغيير بالكلام. و قد يطلق على هذا النوع من الإدراك السيميوطيقي الأخير الفضاء المدرك Cognitif و هو الشيء الذي يسمح بإدراك العلاقات بين الشخوص أو الفاعلين، و ما يقومون به من وظائف فضائية داخل السرد القصصي أو حتى مهمات

[1] – ينظر عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 48-49.

[2] – حسين خمري، فضاء المتخيل، م، س، ص: 51.

[3] – المرجع نفسه، ص: 53.

شكلية مثل السمع، الرؤية، الاقتراب من أجل السماع، الابتعاد، العدالة، التنقل...»([1])، و منه فإننا نجد للشكل دلالة، و للمضمون دلالة، و ينبغي النظر إلى هذه العلاقة على أنها شيء واحد؛ أي دلالة و وظيفة في الوقت نفسه. «فالشكل هو وظيفة لأنه يمكننا من طريقة عرض المحتوى والأساليب الفنية المرصودة و ذلك من لغة و تشكيل أدبي، و بناء تعبيري و موقف من العالم. كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلى تقاليد أدبية معينة، و إلى فترة تاريخية محددة و إلى نموذج ثقافي و حضاري»([2]). و عندما نتحدث عن الأساليب هنا فإننا نشير إلى أن هناك من ينظر نظرة أحادية إلى قضية الكلام في أن يتحقق تحققاً زمنياً في التعبير اللغوي، أين يبدو الخطاب يتشكل من دوال حاضرة و مدلولات غائبة، بيد أن اللغة لا تكون أحادية المعنى، لأن هناك من الكلمات ما له دلالتين؛ تسمى الدلالة الأولى حرفية أو حقيقية. والثانية دلالة مجازية([*])، و بذلك فإن «الأسلوب يظل مرتبطاً بآثار المعاني الثانية، تلك التي تسمى في اللسانيات إيحاءات. فما يقال في ملفوظ من الملفوظات يتضاعف، دائماً، بما تقوله الكيفية التي يقال بها»([3])، كما اعتمد الروائي أساليب بلاغية أخرى، كالكناية([**])، و التشبيه...الخ.

5- فهم المتلقي للأشياء:

إن أي تصور للأشياء، إلا و يتخذ لنفسه طريقاً للانخراط في فضاء معرفي إشكالي نظراً لاختلاف المرجعيات عبر التاريخ، و كذا اختلاف اللغات. و «بما أن اللغات مختلفة، فإن شكل الإدراك المحايث لإنتاجها الأولي أو التعاقبي مختلف، و كذلك الأمر بالنسبة لشكل تمفصلات أدلتها. إذ لا وجود لتماثل أو تطابق كلي، في لغتين مختلفتين، بين تصورين لنفس الشيء أو لنفس حالة

[1] - عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث، م، س، ص: 138.

[2] - حسين خمري، فضاء المتخيل، م، س، ص: 72.

[*] - يقول الجرجاني: أما "المجاز" فقد عوَّل الناس في حدِّه على حديث النقل، و أن كل لفظ نُقِل عن موضوعه فهو "مجاز"، و يشتهر المجاز "بالاستعارة" و "التمثيل"، و التمثيل مجاز إذا جاء على حد الاستعارة، فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، حيث تقوم بذكر اسم المشبه به و تغفل التشبيه، نحو: رأيت أسداً. ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2001، ص: 51.

[3] - عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، م، س، ص: 16.

[**] - المراد بالكناية هنا «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره، باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ به إليه، و يجعله دليلاً عليه، مثل ذلك قولهم: "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة» ينظر عبد القاهر الجرجاني، م، س، ص: 51.

الأشياء»([1])، فالنصوص التي يقدمها الروائي لا تصل إلى المتلقي كما يريد أن تصله، بل إن تلقي النصوص يختلف حسب مرجعيات المتلقين و حتى مرجعية المرسل. كما أن الأشياء التي يقدمها الروائي قد تكون واضحة إذا كان لها نفس المرجع العياني، لكنها في الأغلب تختلف من حيث التصور سواء في اللغة الواحدة أم في باقي اللغات. لأن للغة قيود تخضع لشروط المتكلم، كما أن «البحث عن الدقة لا يرتبط بلغة واحدة، بل يمكن للغات المختلفة أن تشير إلى شيء واحد بواسطة قضايا ذات معنى واحد و تعبيرات لفظية متعددة بتعدد هذه اللغات، بالمقابل يمكن أن نشير إلى شيئين مختلفين داخل لغة واحدة بواسطة قضيتين» ([2]).

إن تحليل نصوص واسيني الأعرج من قبل دارس عربي قد يصل إلى جملة من الاستنتاجات القريبة من النص. لكن لو وضعت هذه النصوص بين أيدي دارسين آخرين يجهلون اللغة و الثقافة العربية، لما وصلوا إلى ما وصل إليه الدارس العربي، و لن يصلوا إلى ما وصل إليه هذا الدارس، حتى و إن كانوا عارفين بالثقافة العربية، لأن تحديد الدليل من خلال اللغة الأم سيعرض لا محال تميزاً ما.

و قد دعا أغلب الدارسين إلى السعي من أجل تحديد مفهوم المصطلحات التي توظف في تحليل النصوص الروائية، إذ تمّ ذلك من خلال تجريد قواعد الفكر و فصلها عن قواعد اللغة، ومن هنا تمّ التركيز على تحديد العلاقة القائمة بين الثلاثية العامة و المتحكمة في إنتاج المصطلحات، وهي: (العالم، و الفكر، و اللغة)، فإذا تأملنا ثنائية (العالم / اللغة) فسينجرّ عن ذلك مظهراً مادياً سديمياً، نظراً لغياب الفكر الذي يُقَطِّعُه، أما اللغة فستصبح عبارة عن قوانين عادية، و الخلل في ذلك يرجع إلى سيرورة الفكر و تجاوز القدرة التي قَطَّعّت العالم و صورته ألا و هي الفكر أيضاً.

إن كل التصورات التي تنجرّ بناءً على وعي العالم، و من خلال اللغة، تكون بفضل الفكر الذي يحول العالم، و مظاهره إلى المعاني المجسدة بفضل اللغة، و المقصود باللغة هنا هي كل «إنتاج متسق لأنواع الرموز و الدلالات و مؤد وظيفة حقيقية في كل "خطاب إنساني". و على ذلك فليست اللغة مجموعة من الأصوات أو الرموز المستقلة بذاتها عن كل دلالة و وظيفة، (...) غير أن الأصوات وحدها لا تؤسس اللغة و لا تكونها. و كلما كانت الأصوات خالية من أية دلالة مخصوصة، كلما بقيت فارغة من المعنى أيضاً»([3])، و من هنا لا يمكن دراسة هذه الثنائية (العالم/اللغة)

---

[1] – عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 53.

[2] – بشير خليفي، الفلسفة و قضايا اللغة (قراءة في التصور التحليلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 155.

[3] – تودوروف و آخرون، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث، م، س، ص: 44.

إلا بإدماج العنصر الثالث (الفكر). كما أن ثنائية (العالم / الفكر) تبدو منذ بدايتها مستحيلة دون وجود اللغة التي تمثل روح العالم بوجود الفكر. حتى إن دراسة ثنائية (الفكر / اللغة) تبدو مستحيلة أيضاً، ذلك أن العالم يمثل الوجود، و هو موجود قبل الفكر و اللغة، فـ«اللغة تدل على الفكر، والفكر هو ما تدل عليه اللغة»([1]) و دور الإنسان هنا هو الحلقة بين الفكر و اللغة، و هو جزء من أجزاء هذا العالم، و من هنا لا يمكن الفصل بين هذه العناصر الثلاثة، «و هكذا يتبين أن اللغة لم توجد إلا بوصفها تمييزاً وإظهاراً لأفعال فكرية، و أن الفكر لم يفعل إلا تأسيساً على العالم، وأن العالم غير موجود بوصفه موضوعاً للوعي إلا بفضل الفكر واللغة»([2])، و هذا ما يحيل إلى أن الدال ثابت عند "سوسور" والمدلول متبدل، و «هو ما نفذ إليه البنيويون، و سواهم إلى أن لغة الأدب تتحمل دلالات لا دلالة واحدة، أو أن الدال الذي كان مقيداً بمدلول محدد تحرر منه و صار متعدد المعاني "Polysémie"، و لذلك هي لغة لتشويش عملية الاتصال، في حين أن لغة التبليغ والتواصل لا أدبية([*])» ([3])، و هو ما نجده في الرواية، و لعل روايات واسيني، من بين الروايات التي جاءت متعددة المدلولات.

من هذا المنظور نلاحظ «المدلول الواقعي يختفي من الدال ليصبح الواقع مدلول الدلالة الحافة فيستوي الملفوظ القصصي قائماً في ذاته مقام الواقع مسمياً نفسه الواقع داعياً القارئ إلى التواطؤ معه و عده واقعاً استناداً إلى عقد ائتماني ينبني على قواعد»([4]) معينة، و منه تمّ التركيز على الخطاب الواسيني، و قدرته الوظيفية على إنتاج الدلالات والمعاني المخبوءة بين السطور، ذلك أن الرواية عنده تولِّد «دلالاتها الترميزية، و لكن في مناخ يحافظ على الإيحاء بواقعية عالمه، لذا تبنى الرواية عالمها بالتركيز على عنصر المكان، و تتوسل أداءً تقنيّاً لا يضير تماسك نسيجها، و تناسق بنيتها. بل يمنحها طابعها المميز، و يغني فضاءها الملموم على عالمه الضيّق، و سردها الذي يبدو وكأنه يدور على نفسه »([5])، و منه فإن كل عمل مادي عند هذا الأديب إلا و يكون حاملاً لمعنى من المعاني، و من ثمة فإن كل معطى محسوس يدعونا لإيجاد معنى من المعاني، حتى تلك المشاهد البسيطة، التي لا تتركنا إلا و

[1] – سيلفان أورو، فلسفة اللغة. تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2010، ص: 58.

[2] – عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 58.

[*] – الأدبية هنا هي بمفهوم الشعرية. ينظر الفصل الثاني من الباب الأول، ص: 37.

[3] – خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، ص: 239.

[4] – عثمان بدري، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص:27.

[5] – يمنى العيد، الكتابة تحول في التحوّل، م، س، ص: 93.

أحدثت في أنفسنا انطباعاً ما، فترتيب الأشياء في الغرفة عنده له معنى، و حتى الفوضى التي يشير إليها داخل المكان في نصوصه لها كذلك دلالة خاصة، و عليه فإنه من الواضح «بأن "الغريب"، "المنزاح" أو "الخالي من المعنى" هي كلمات معروفة جيداً و قابلة للشرح دلالياً» ([1]).

6- الحقول الدلالية:

تقوم نظرية الحقول الدلالية على جملة من المحاور، هي الآتية:

1- إن الوحدات المعجمية أو الألفاظ و الكلمات تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات الدلالية، و لا تكون وحدات مستقلة و لا منفصلة.

2- تجمع هذه الوحدات في سياق دلالي خاص بها و قد يتداخل مع وحدات أخرى أو مع سياقات أخرى.

3- و من خلال عمل العقل البشري، عن طريق اللغة، فإنه يحافظ عبر الذاكرة على تلك الوحدات بما لها من صلة بالحقول أو المجالات التي تنتمي إليها. أما طريقة التحليل، فهي كالآتي:

- قد يكون لتلك الوحدات أكثر من معنى و هو ما يسمى بتعدد المعنى، أو التعدد الدلالي.

- كما قد يكون لعدة وحدات معجمية مدلول واحد.

- و هناك وحدات معجمية إذا ركبت أصبح لها دلالة تختلف عن دلالتها و هي في حالة الإفراد، مثل: (جناح المسلمين) للدلالة على البريد.

- و هناك من ثنائيات الوحدات المعجمية ما تدل كل واحدة منها على عكس ما تدل عليه الثانية([2]).

و سوف لن نركز على كل الحقول الدلالية الواردة في نصوص واسيني نظراً للإشارة إلى أغلبها في الفصول السابقة، و ما تقديمنا هذا إلا لنحدد و نبيّن سبب اهتمامنا و تركيزنا على دلالة بعض العناوين كفضاء دلالي، و التركيز بشكل أقل على فضاء السجن من حيث الدلالة التي يؤديها، ومنه نبيّن بأن «الحقل الدلالي يتكون من الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية

[1] - جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة. تر: جمال حضري، دار مجد، لبنان، ط1، 2010، صص: 24.

[2] - ينظر صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية (عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، صص: 192-193.

مشتركة، تتيح للكلمة المفردة أن تكتسب معناها من خلال ترابطها بالكلمات الأخرى الموجودة في السياق نفسه، بحيث يتضمن كل حقل مجموعة كبيرة أو قليلة من الكلمات
تتعلق بموضوع خاص و تعبر عنه» ([1]).

إن تحديد الحقول الدلالية في النصوص السردية هو «تصنيف، و تقسيم الموضوعات والمعاني و ترتيبها في نظام خاص، و على أساس معين بحيث تبدو الصلة واضحة بينها، مثل تصنيف معاني القتال، و معاني الصراع السياسي، و معاني الأرض، و معاني السجن، و غيرها»([2]. كما أن تحديد هذه الحقول يكون عن طريق التكرار و التراكم، لا عن طريق التعارض و الاختلاف، وسنقدم بعض النصوص الروائية التي يجمعها خيط سياقي واحد، هو معاني القتل، لأن خطاب واسيني الأعرج يتميز «بتراكم مجموعة من الوحدات المعجمية التي تندرج في مسار واحد. و تتميز هذه الوحدات المعجمية المتكررة لتشابهها أو تقاربها على مستوى الدلالة، لذلك فإن هذه الوحدات تولّد مجموعة من مقومات سياقية تتكرر، و تؤدي وظيفة خاصة يمكن أن نطلق عليها في هذه الدراسة"الحقول الدلالية"»([3]). إن هذا التكرار هو الذي من شأنه أن يولد دلالة موحدة بين عناصر الخطاب الموظفة في النص، فتبدو هذه منسجمة و متجانسة، و هذا التجانس الدلالي الذي يكون بواسطة التكرار هو الذي يضمن انسجام النصوص، و لتحديد هذه الحقول قمنا بالتركيز على الأكثر ظهوراً، و حضوراً في نصوصنا، لإبراز وظيفتها الدلالية، و قمنا بدراسة المعنى الذي يتولد عن كل مجموعة.

1/6- **حقل السجن**: عند التركيز على فضاء السجن، لا ينبغي أن نركز على آثاره السلبية القمعية منها و الإقصائية، و لكن ينبغي التركيز كذلك على الآثار الإيجابية، و إن بدت هامشية، ومنه لا «ننظر إلى المناهج العقابية بما هي مجرد انعكاسات لقواعد قانونية أو تجليات لبنى اجتماعية، بل ينبغي النظر إليها على أنها تقنيات لها خصوصيتها داخل حقل السلطة العام»([4]).

كما يظهر السجن من حيث هو حيز مكاني، فضاءً للموت، و القهر و الذل. إنه فضاء التسلط، و إلغاء الآخر. إنه فضاء التعسف، و حرق الديمقراطية حتى الموت. و السجن يدخل في إطار المتناهي في الصغر، الذي يستطيع أن يكون شاسعاً بطريقته الخاصة على رأي "غاستون

[1] – عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي – الصهيوني، م، س، ص: 141.

[2] – المرجع نفسه، ص: 142.

[3] – المرجع نفسه، ص:143.

[4] – عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 59.

باشلار"، «فالزنزانة صغيرة جداً لكنها "تكدس حجماً". هي شاسعة فعلاً. فيها عالم للصراع الدامي.. إنها فضاء القهر الواسع. هنا تقهر الكلمة، و الحرية، و هنا يلغى الإنسان و يدفع دفعاً إلى الموت»([1])، إنه مقبرة الأحياء.

يتسع السجن في أعمال واسيني و يتضخم؛ يحتل الوطن، ليصبح الوطن ضيقاً جداً، ويصبح فضاء يؤدي دور السجن، و قد ذهب "باشلار" إلى أنه ينبغي «أن نجعل الداخل محدداً، و الخارج شاساعاً في المهمة الأولى (...) لأنثروبولوجيا الخيال»([2])، و منه تمّ النظر إلى الداخل (الوطن) بأنه يمثل السجن، أما الحرية فإنها متمثلة في الخارج الذي يمثل أوربا (باريس)، مع هذا فإننا نلاحظ السارد قد فضل الوطن بالرغم مما يتربصه في هذا الداخل، لقد فضل الوطن الذي تمثل في السجن بالنسبة إليه، لأنه يعيش اغترابا بسبب تقيّده، إذ يرى أن لا حرية له فيما يريد أن يقوله:

- «على الرغم من **الفقدان الفجائعي لسعادة اللذة و متعة القول**، مازلت أملك القدرة على الكتابة. يداي ما تزالان في مكانهما، و أصابعي العشرة قادرة على إفشاء كل الأسرار. و مع ذلك سأتفادى الخوض في كل ما يمكن أن يربك حياتي... ماذا قلت؟ حياة؟ مجرد ضوء لا أكثر. مع ذلك تظل الحياة هي الحياة حتى في **أسوأ** صورها، حالة احتمالية جميلة»([3]).

إن السجن، هو الرمز الذي قد يخضع له كل واحد منّا، بل نخضع له و هذا الخضوع، هو ذلك الفضاء الذاتي الذي يعبر عن حساسيته المفرطة تجاه الواقع، أين يتداخل الواقع بالمتخيل، وهذا التداخل الذي لا يخرج عن إطار الكتابة التي تقدمه لنا في شكل حقيقة. فالسجن في هذه الروايات بعيد كل البعد عن الإجرام، بل إنه مرتبط بقمع السلطة، إلا أنه يُقدم بجمالية مميزة نقرأ فيها الفضاء بوصفه مكاناً للرجولة و البطولة.

السجن؛ فضاء من الفضاءات التي سيطرت على أعمال واسيني الأعرج، فلا نكاد نجد رواية تخلو من هذا الفضاء، و رمزيته و عنفه، و حيث لم يكن السجن في كل الحالات قهراً للمسجون، و إنما كان في بعض الحالات كأسلوب من أساليب التخويف التي تعتمدها السلطة، وهذا لا يعنى إلغاء

---

[1] - صالح إبراهيم، الفضاء ة لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص: 41.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، م، س، ص: 194.

[3] - حارسة الظلال، مص، س، ص: 15.

قيمة المسجون كذات، و إنما هو اعتراف بوجوده ككيان في هذا الوطن، و هو ما ستوضحه المقاطع التالي:

- «يقول عمي البوحفصي. في **سجن السواني**، كنت مع والدك. عاقبونا **بالعزل الكلي** و **التعطيش** و**التجويع**»([1]).

- «فقد قضى الليلة بكاملها بجانب العربي ينتظر موته بين الفينة و الفينة في **سجنه**. **السيلون**- كان **ضيقاً** و **صخوره باردة**»([2]).

- «تمّ **القبض عليهم** جميعاً و **سجنوا**»([3]).

- «هكذا وجد شطاين نفسه **أسيراً** في الجزائر»([4]).

- «و على الرغم من المحاولات العائلية **لإطلاق سراحه** لم يتحصلوا إلا على **تحرير** أخيه رودريغو (...) كانوا مختبئين عند القايد حسن عدة أيام في مغارة حفرها رجل يدعى خوان من أصل نفري (De Navarre) وأحد **أسرى** القايد حسن. في النهار كان **يحرس** جنبات المكان بينما كُلِّف أحد الخدم المدعو درور، بتوفير الغذاء **للأسرى**، لكن كل شيء ذهب مع الريح فجأة، إذ سقطت الفرقاطة المنتظرة بين أيدي القراصنة و **أسر** بحارتها و قبطانها و تمّ إخراج سرفانتيس و أصدقائه من مخبئهم كالفئران ليقادوا هذه المرّة إلى **الأشغال الشاقة في سجن حسين داي** - آغا و لم **يطلق سراحه** في النهاية إلا في سنة 1580 مقابل **فدية** قدرها خمس مئة إيكو ذهبية، إسبانية»([5]).

- «ماذا تعني **بسجني** الجديد؟ إن أردت الصراحة، **السجن** أهون عليّ من أن أجر إلى ساحة الكوريدا، أمام أعين الأعداء و المهزومين. **الدين سجن** و لكن **نظرة الناس المأزومين سجن من نوع آخر**، ربما كان أكثر **قسوة**»([6]).

[1] - ضمير الغائب، مص، س، ص: 19.
[2] - نزار اللوز، مص، س، ص: 116.
[3] - حارسة الظلال، مص، س، ص: 69.
[4] - مص، ن، ص: 71.
[5] - مص، ن، ص: 87.
[6] - طوق الياسمين، مص، س، ص: 29.

- «هل بالإمكان السماح بحضور قس بجانب **السجناء** الفرنسيين مستقبلاً، يساعدهم على تحمل **سجنهم** و **مأساتهم؟**»([1]).

- «**السجون اتسعت** و القضاء مثل السوق. القاتل و المقتول في ميزان واحد. في كفة واحدة. والناس يتدافعون بقوة لرؤية المشهد»([2]).

- «سيرسمني في شكل دوائر مضحكة و يضغط على رأسي بمربع يشبه **الصندوق، يسجن** فيه مخّي الصغير الذي يجهل الجغرافيا»([3]).

- «عندما نختار الذهاب نحو **المقابر** باستمرار، هذا يعني أنّ سنوات **المنفى** لم تعد على الأبواب ولكنها بدأت بالفعل. نحن هكذا دائماً، لا نترك وطناً إلا لنتزوّج **قبراً** في **المنفى**»([4]).

- «كنت أعرف أن التهم المسبقة ستقودني حتما إلى **المحرقة**. فقد حدث أن أحرق أناس كثيرون **بتهم** أقل من التي أحملها على ظهري. تكاثرت الأصوات داخل هذا **القبر** و لم أعد أفرق بين انزعاجات الحاكم وصراخات المساعدين، قادوني بعدها إلى أبهية **غرفة التعذيب** المعدة لأغراض أكثر **قساوة** و **بشاعة**»([5]).

- «معظم رواد هذا المقهى، تحولت أحلامهم إلى بؤس طفولي مكرور ومريض. يتمنون عبثاً، أن يقادوا إلى أقرب مخفر ليكون سجنهم، شاهداً كبيراً على أهميتهم. يتمنون أن يتحولوا و في أقرب الأوقات إلى شهداء هذه المدينة.» ([6])

- «الدنيا كانت واسعة عندما كنا صغار، و عندما كبرنا ضيقوها علينا. صرت امرأة في غابة موحشة. كل يوم أحد و أربعاء، أحمل حوائجي و أنزل باتجاه **السجن المركزي**، خمس سنوات، بدون أن أتغيب يوماً واحداً عن طقوسي. في أيامه الأولى **كان فرحاً** رغم **قساوة المعتقل**. **كان سعيداً**، لأن وجوده في هذا المكان، معناه أنه كان يحتل جزءاً من ذاكرة السلطة المرتبكة. ذات مرّة فاجأني و هو يقهقه

[1] - كتاب الأمير، مص، س، ص: 284.

[2] - سيدة المقام، مص، س، ص: 92.

[3] - سوناتا، مص، س، ص: 199.

[4] - شرفات بحر الشمال، م، س، ص: 315.

[5] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (ج1)، مص، س، ص: 79.

[6] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 166.

مع زملائه بأعلى صوته وهو يقول: شفتِ يا لالة مريم. لقد صار لنا **مخبأ** صغير **عش عصفور**، نمارس فيه حقنا في الحب و الحياة»([1]).

- «أخذوني إلى **سجن المحكمة**، أو **البيت المقدس** كما يسمونه بذلوا مجهوداً كبيراً لإدخال **الرعب** إلى قلبي (...)، ذكّروني **بالموت البشع** الذي ينتظرني إذا واصلت عدم **الاعتراف**، أدخلوني إلى **حجرة مظلمة** و**ضيقة** جداً لا اختلاف بينها و بين **القبر**»([2]).

نلاحظ أن السارد منذ البداية قد وصف الدنيا بالسجن. أين تحول المكان المفتوح إلى مكان مغلق، و تحول السجن من مكان مغلق تفقد فيه الحرية إلى فضاء مفتوح لتجديد العزيمة. إن «تقابل الأمكنة و تغيرها، يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، و بالتالي في تركيب السرد، والمنحى الدرامي الذي يتخذه. و الفهم الجيد لهذه الأمكنة و توزعها يكشف أمامنا دلالة النص، والمعاني الكامنة وراءه، و الرؤى المضمنة لتلك الأعمال»([3])، و هو ما لاحظناه حين أصبحت الدنيا مكاناً ضيقاً و مغلقاً، و صار السجن فضاء مفتوحاً، إذ نجده في "ذاكرة الماء" يشبه بالعش، وبالمخبأ...الخ. و منه فإن هذه الرؤية تعود لسعة الخيال الذي يفتح أمامنا مناطق للحرية و للهروب بحثاً عن المكان الأول (الرحم). لذا فالسجن هنا قد اتخذ صفة الرحم، و المكان الذي تتشكل فيه الذات الأولى، التي لم تتعرض للتشويه بعد.

إن الفضاء عند واسيني لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، بل يؤدي أدواراً دلالية، و وظيفية، و أيديولوجية. و هذا ما يجعل النص حاملاً أيديولوجياً واضحاً، يخضع لمتطلبات هذه الأيديولوجيا أكثر منها لمتطلبات الفن الروائي.

إن بروز ظاهرة السجون في روايات واسيني على هذا النحو من التنوع و الكثرة مرده إلى سوء الحالة الاجتماعية التي تمثله من خلال رواياته، حيث صوّر لنا سجن السلطة كبناء، و سجن البيت، و سجن الشارع، و سجن المجتمع، و سجن الفكر، و ما تحدثنا إلا على بعض النماذج كعينات، حتى لا تخرج الدراسة عن مسارها؛ فقد قدم لنا عدّة سجون صغيرة من خلال دلالات متعددة، و هو ما سنوضحه من خلال التالي:

---

[1] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 24.

[2] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (ج1)، مص، س، ص: 78.

[3] - إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، م، س، ص: 68.

6/1/1-**الدلالة الأصلية للسجن**: العزل، العطش، الجوع، الضيق، البرد، الأشغال الشاقة، القسوة، المأساة، التعذيب، البشاعة، الضيق، الموت...الخ.

- السجن= العزل الكلي و التعطيش و التجويع.
- السجن= الأشغال الشاقة.
- السجن= غرفة التعذيب.
- السجن= الموت البشع.
- السجن= حجرة مظلمة و ضيقة جداً لا اختلاف بينها و بين القبر.

6/1/2-**الدلالة المولدة للسجن في النصوص الروائية**:

- السجن= مكان للفرح.
- السجن= مكان للسعادة.
- السجن= مخبأ.
- السجن= عش عصفور.
- السجن= بيت المقدس.

يلاحِظ الدارس تشابهاً في الدلالات التي يحيل عليها السجن في روايات واسيني الأعرج، فالسجن عنده من حيث هو حيز مكاني؛ فضاء للموت، و الجوع، و العطش، و التعذيب. إن السجون في أعماله تشكل فضاءً "مثالياً" للموت و القهر و الذل، حيث نلاحظها عنده تتعدد، وكلما انتقلنا من سجن لآخر يتراءى لنا الموت ماثلاً أمامنا محدقاً بنا، بالإضافة إلى أبشع أشكال القهر و أقساها، و في السجن يكثر الإحساس بالضياع، كما يكثر الحوار الداخلي الذي يكشف العذاب الذي يقاسيه المسجون، و «بهذا المعنى ينتقل السجن من الخارج إلى الداخل. من العالم إلى الذات. إنه محاولة تدمير الكائن بحرمانه من مجال تحركه، مع تجريده من جميع أشيائه. و بخاصة بتجريده من اسمه. و إلصاق رقم مكانه. إن نفي الاسم يعد أقصى درجات التدمير و الإقصاء»[1].

6/2- **حقل الموت**: الملاحظ هنا هو أن عدداً من نصوص تشترك في حقل دلالي واحد، مع الاختلاف في توظيف المفردات حسب الأسلوب الفني الذي تصطنعه الرواية، و كذا قدرة الكاتب على هذا الإنجاز اللغوي.

[1] – حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، م، س، ص: 170.

يعد حقل الموت من أخصب الحقول الدلالية في روايات واسيني الأعرج، إذ يشمل عدداً من الاستخدامات اللفظية، من مثل الثورة، القتل، الحرب، المعركة، الهزيمة، الدم، الآليات الحربية، العساكر، الرصاص...الخ. إن التراكم المتكرر لمجموع هذه الوحدات المعجمية، يرمي إلى قراءة موحدة لعدد من نصوصه، لذلك نعتقد أن حضور هذا الحقل يعد من خصائص الخطاب في الرواية، لكننا نجد هذا الحقل متفاوتاً من نص لآخر حسب توظيفه. أما السبب في هيمنة هذا الحقل فتعود إلى طبيعة الفترة الزمنية التي تتعلق بهذه النصوص، إذ إننا نجد أن عامل الزمن هو الذي يحدد هذا الحقل.

اعتمد الروائي على واقع خيالي شبيه بالواقع الذي يكوّن مرجعيته الذهنية، لذلك تحولت أغلب النصوص إلى مشاهد للموت، و الفجيعة، و الهزيمة تضمنتها روايات الكاتب، حيث نجد أن الفضاء الدلالي لهذه الروايات يمتلئ بمشاهد القتل، و الموت، وسنكتفي بعرض بعض هذه المشاهد، من مجموعة من الروايات:

- «كيف تجرأت المدينة على **قتل** مريم في هذه الجمعة البئيسة؟؟؟
ستقولون **رصاصة** "الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1988".
رصاص بلا معنى، كغيرها من **الرصاصات** الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام. **رصاصة** خرجت من **مسدّس** لا يعرف صاحبه مطلقاً أنه هو صاحب الكارثة. قد يكون من بين المارة الذين أصادفهم يومياً في الشوارع بعد أن أنهى خدمته الوطنية أو اللاوطنية؟ لا أعلم. أوف... **العسكر عسكر**. لحظة **الموت** ينتعل أحذية **القتل** الخشنة و ينزل إلى الأمكنة المغلقة لتسهل **المجزرة**»([1]).

أما "ذاكرة الماء" فتقول:

- «هذه **الروائح الكريهة** لن تنسيني تساؤلاتي. من كان يقول أننا نصل إلى درجة يصير فيها أكثر من ثلاثين مليون جزائري **حالات باتولوجية** مستعصية؟
سجناء بين **موت** هين أو **موت** قاس. في أي شيء يمكن أن يفكر الإنسان و هو يعبر فراغات **الموت** المتداخلة؟ في نفسه التي ترى **الموت** في كل شيء، في القهوة الصباحية، في السيارة، في الجسر، في المطار، في الطريق، في الإشارات الضوئية، في عيون الناس؟ أم في الآخرين الذين ما يكاد المرء يبتلع بصعوبة افتقاد أحدهم حتى يلحق الآخر بالأول و هكذا؟ أم في الاثنين معاً؟ أم في نفسه و في الآخرين الذين

[1] - سيدة المقام، مص، س، ص: 6.

نعيش باستمرار على توقيفهم، لأننا قد نصير في لحظة من اللحظات من هؤلاء الآخرين الذين **ينطفئون** واحداً واحداً؟ في الحقيقة أنا لست مع نفسي إلا في **لحظة الموت**»([1]).

و تقول "سوناتا":

- «كنت في أوبّرا لاسكا لابميلانو، قبل سنوات، أعزف لاترافيانا على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس، عندما انتابتني أمي، مي (أو مريم كما سمّاها جدّي عند ولادتها) التي سرقها **الموت** منّي قبل الأوان. نحن نخطئ دوماً حينما نظن أن اللذين نحبهم معصومون من **الموت**»([2]).

- « لم يوقف **حربه** الضروس إلى أن اختلط **الدم** بمياه الأمطار التي وصلت حتى ركاب الخيل. **أحمرّ كل شيء** قالوا له: يا سيدنا الكبير، **الدم** يغطي الركاب كما أقسمت، هلا أوقفت هذه **الحرب** القاسية؟ أوقفها، لكن هذا لم يمنعه من **قطع رأس الصبي** الذي نبهه» ([3]).

- «- عمي صالح، ألا تخشى الموت؟

- شكون ما يخافش من **الموت** يا العربي وليدي؟ صحيح أني أحب الحياة، لكن **الموت** واجب. لا نفكر فيه و النهار اللي يجي خله يجي.

(...)

الدنيا مقلوبة يا العربي يا وليدي. الطفولة أكلها الفقر، الشباب سحقته **الحروب** الفائتة، و ها هي ذي **الشيخوخة** تهزم تحت ضغط **الأمراض المعدية وأصوات الرصاص**» ([4]).

فالوحدات المعنوية الصغرى تتأرجح في هذه الملفوظات بين الموت و الحياة، حيث لا تعني الحياة التي يطمح لها "صالح" ذلك المسار الزمني الممتد من الولادة إلى الموت، و لا تعني السعادة، وإنما تعني النشاط العادي الذي يضمن الوجود، إذ يلجأ "صالح" إلى التهريب ليضمن العيش، علماً منه أن

[1] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 355.

[2] - سوناتا، مص، س، ص: 8.

[3] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 27.

[4] - نوار اللوز، مص، س، ص: 96.

التهريب نشاط غير شرعي يهدد الاقتصاد الوطني، و ما يبرر هذا المذهب الذي ذهب إليه "صالح" هو الجوع و البطالة و البؤس كقضايا تعطي للتهريب شرعيته. كما نجد لصور البرد والجوع امتدادها في حي البراريك الذي يعادل فضاء الموت، ذلك أن هذه البراريك هي عبارة عن مساكن من الزنك لا تتوفر على أسباب الحياة الضرورية، إذ إنها تهدد ساكنيها بالسقوط، و منه يتحول عملها من الحماية إلى الإجرام بفعل التهديد.

من خلال القراءة المركزة للإنتاج الروائي الواسيني لاحظنا طغيان الموت كمادة وكموضوع أدبي، و لذا يتجه ذهن الباحث للتركيز على الدوافع السيكولوجية و الاجتماعية الباعثة على الاهتمام بهذا الأثر، نظراً لكثرة الوحدات المعجمية المكونة له داخل هذه نصوص و هو ما يجعل الكتابة الروائية عند واسيني نوعاً من التأريخ لواقع الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن الماضي؛ عشرية الدم و النار، تلك العشرية التي وسمت بحروف من دم. و من خلال استقرائنا لهذه النصوص الروائية، تبين لنا أن «الموت درامي في جوهره؛ إنما الذي ينفذ تلك الدرامية، و يمنحها جمالية مميزة، هي قدرة الآخرين، الأحياء، على تشغيل رمزية الموت، و شحنه بمعاني حياتهم، "هم"، و جعله مرتكزاً في "بلاغتهم"، و قدرتهم على الإقناع»([1])، كما سجلنا أن الكاتب وجد نفسه في وضعية جد حرجة، بين البقاء والهروب، و منه تحولت محنة الجزائر إلى محنة ثقافة، و مع هذه المحنة ظهر نوع من الكتابة الروائية التي ركزت على عنصر الدم، حيث تناولت هذه الكتابة مأزق الهوية الوطنية بسبب ما تتعرض له من تجاذب بين القوى المتصارعة، حيث نجد أن الكاتب «يولي اهتماماً بليغاً بالبعد الميتافيزيقي لقضية الموت و الإحساس بالتمزق الذاتي، و من ثمّ فهو يستثمر مقولات الفلسفة الوجودية في هندسة معمار الروائي، و هذا ما لم يكن معروفاً من قبل زمن الرواية الأيديولوجية المكرسة لرؤية السلطة الأيديولوجية»([2]).

كما نلاحظ أن الروائي يمزج بين مشاهد الموت، و الحالات النفسية التي تمرّ بها الشخصيات، لتشكل حقل الموت، من خلال الوحدات المعجمية المتقاربة الدلالة في كل النصوص، و هو ما يؤكد وجود انسجام يؤسس على مستوى النصوص الروائية تشاكلاً دلالياً تبنى عليه هذه الروايات، و موضوعة الموت عند واسيني «تبدو طبيعية في الحياة الواقعية، و كذلك في الأعمال الأدبية التي تهتم

[1] – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية و القصة و السينما)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:63.

[2] – جعفر يايوش، العناصر النووية المكونة للمخيال السردي عند رشيد بوجدرة، من كتاب: رشيد بوجدرة و إنتاجية النص، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية (CRASC)، الجزائر، دط، 2006، ص: 71.

بالحياة و بالشخصية الروائية من أجل توضيح أثر المجتمع على الفرد. وتعتبر الموت حلاً سهلاً يسارع بالأحداث، و يختزل الزمان، وبالتالي يكون السرد في هذه اللحظة من الكتابة سريعاً مندفعاً بقوة عندما ينهال من الذاكرة ويفتح صمام العواطف و المشاعر الدفينة. لكنه (السرد) يتوقف كثيراً ويقفز على الأحداث ويختزلها فيبدو استذكاراً منتقى بدقة»([1]) يعمل على كشف القيم و الأحاسيس التي تتفجر بين البدايات و النهايات، و «بين الذوات المغادرة والآخرين الباقين، فتنقلب معها المعاني و الرؤى المقترنة بالزمن و الفضاء و الذاكرة و التفصيل اليومي. ويصير الموت الزاحف شيئاً فشيئاً هو الحقيقة الحياتية، الوحيدة، التي تمتلك معنى قدسياً»([2])، يكسب المحيط دلالاته الإنسانية، و يجعله يفكر في كل شيء يقدم عليه، لأن «الموت كان السر الأول الذي وضع الإنسان وراء أسرار أخرى نمَّت فكره، و أيقظته من المرئي إلى اللامرئي»([3]) وحددت له فكرة الوعي بالانقراض.

إن الخطاب الروائي الجزائري حالم دائما بالحرية، ذلك أن النص يصحو على «الفجيعة التي يغيبها تارة و يستحضرها أخرى، فجيعة الإنسان الذي يوقظه الواقع القبيح من حلم بهيج!! ويصطنع النص صراعاً دراميًا بين الواقع و المثال: الحرية و الاغتيال، البراءة و الاتساخ، الخطاب الرفيع و الخطاب الوضيع، و تكون الحصيلة مفتوحة لرؤية النص و عناده. ثمة نصوص ترفض الواقع برمته و تقدم الحلم بديلاً، و نصوص ثانية تكتفي بشتم الواقع و الناس ثم تتكئ على جماليات الصنعة و ثالثة تنثر الرماد في الأفق و تصبغ المرئيات بلون القاتم»([4]).

7- دلالة الفضاء النصي:

من أين نبدأ؟

و لماذا التقطيع؟

إنه السؤال الذي يؤرق كل دارس، عند مواجهته لأي نص أدبي، خاصة تلك النصوص التي عرفت بكثرة انزياحاتها، و مجازاتها و كثرة دلالاتها، و لاسيما إذا ما تعلق الأمر بالرواية الجديدة، و منه «فإن النصوص من هذا النوع لا تكشف عن أسرارها لأول قارئ أو محلل من القراءة الأولى، بل

[1] – محمد معتصم، بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي، م، س، ص: 106.

[2] – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية و القصة و السينما)، م، س، ص:74.

[3] – سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2004، ص: 41.

[4] – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، م، س، ص: 206.

تدفعه إلى إعادة القراءة مرات، و بالتالي تحسس المدخل الملائم لمقاربة هذه النصوص»([1])، و تقطيعها إلى مقاطع، وفق معايير للتقطيع. و يشكل المقطع مفهوماً إجرائياً مرتبطاً بإجراء التقطيع، حيث يتميز كل مقطع باستقلاليته، التي تحدد له معايير معينة تمنح له خصوصيته، ويمكن التعامل مع هذه المقاطع، تعاملاً مرناً، يسهل لنا استنتاج الدلالات بخصوص تموضعها وتباينها على مستوى توزيعها في فاتحة الخطاب و نهايته.

إن تقطيع النصوص لا يعتمد على تحديد المقاطع فقط، و إنما يهدف بدرجة كبيرة إلى إضاءة دلالة الخطاب، من خلال التوصل إلى المعاني، حيث يكون هذا التقطيع وفق محددات يعتمدها السارد من جهة، و أخرى يعتمدها الدارس من جهة ثانية، و من بين هذه المحددات، تلك العناصر الترقيمية، ذات البعد الأيقوني، و الرموز؛ المتمثلة في النجوم، و الخطوط و النقاط، والفراغات البيضاء، و التي سرعان ما تتحول إلى مؤشرات واضحة الدلالة بفعل القراءة، حيث ترتبط هذه المحددات بالسارد، و تؤدي وظيفة تنظيمية، و رغم أهمية هذه المحددات فالمحلل ليس ملزماً بها، و مع هذا فإننا سنلتزمها دون غيرها، وهذا لسبب بسيط هو الحجم الكبير للنصوص المقدمة للتحليل، الذي لا يسمح لنا بأن نعتمد كل التحديدات، و نطبقها على كل النصوص. ولهذا سننطلق من التقطيع الطبيعي للنصوص، التي تعتمد على تحديد العنوان، و الجملة العتبة، وتقطيع الفصول. فمنهم من ينطلق من العنوان لمقاربة هذه النصوص وتأويلها، إلا أننا لن نركز على العنوان في هذا الفصل و هذا بسبب أن العناوين مجال الدراسة قد صنفت كأيقونات نظراً لكثرة دلالاتها، و انفتاحها على معاني كثيرة، و منه سننطلق من الجملة العتبة، التي تتحول من أيقونة إلى مؤشر بفعل القراءة المباشرة.

ينطلق البعض من "الجملة العتبة" لأنها «قيمة مهمة لدراسة النصوص الأدبية، ما دامت تلك النقطة البرزخية التي تفصل بين الكتابة كمادة خام، موجودة بالقوة، و بين تمفصل هذه الكتابة كوجود بالفعل. لهذا لا تتوقف أهمية الجملة العتبة عند حدودها النحوية فقط، بل تطال و تتحكم في جميع ممرات النص، ما دامت الدليل le guide الذي تسير وفق خطوطه العريضة تشاكلات النص، و البداية التي ستضيء كل عتماته»([2])، كما أن الوظيفة الأسلوبية التي تتعلق بالجملة العتبة تستهدف قارئاً نموذجياً معيناً، يمتاز بقدرة محددة على التفسير، يحذره الروائي من البداية «من الكثافة الدلالية

[1] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور و الغياب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2001، ص: 18.

[2] – وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، م، س، ص: 167.

الغائمة التي سيواجهها في محاولة فهم و تأويل هذا النص، الذي يشبه الحلم، و لا غرابة في ذلك، فكثيراً ما يتم تحديد القارئ النموذجي انطلاقاً من البدايات، فلو وجدنا أنفسنا أمام جملة عتبة من هذا النوع: (كان يا ما كان في قديم الزمان)، نفهم الحين أن القارئ النموذجي لا يمكن أن يكون سوى طفل صغير مدرب على قراءة نوع معين من القصص»([1])، و مما يمكن أن نقدمه كنموذج، ما بدأت به "شرفات بحر الشمال":

-«كان اسمها فتنة.

نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، عل حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقظها فيّ الآن و أنا على عتبة التلاشي؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سرّه سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جداً»([2]).

تعود أهمية الجملة العتبة إلى نقل النص من الصمت إلى الكلام، و من القبل إلى البعد، و من اللامرئي إلى المرئي، و من الغياب إلى الأثر، و منه تعتبر الجملة العتبة قيمة مهمة لدراسة النصوص، و هو ما يظهر من خلال المثال الذي قدمناه، هنا نجد أن القارئ سيتساءل عن هوية الاسم، الذي ذهبنا إلى إخراج بعض دلالاته من القرآن الكريم:

قال تعالى: (يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ **يُفْتَنُونَ**) [سورة: الذاريات - الأية: 13]

قال تعالى: (ذُوقُواْ **فِتْنَتَكُمْ** هَذَا الَّذِي كُنتُمْ بِهِ تَسْتَعْجِلُونَ) [سورة: الذاريات - الأية: 14]

قال تعالى: (وَمِنْهُمْ مَّن يَقُولُ ائْذَن لِّي وَلاَ **تَفْتِنِّي** أَلا فِي **الْفِتْنَةِ** سَقَطُواْ وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةٌ بِالْكَافِرِينَ) [سورة: التوبة - الأية: 49]

قال تعالى: (كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ الْمَوْتِ وَنَبْلُوكُم بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ **فِتْنَةً** وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ)[سورة: الأنبياء- الأية:35]

قال تعالى:(وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُم وَأَخْرِجُوهُمْ مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَ**الْفِتْنَةُ** أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلاَ تُقَاتِلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَآءُ الْكَافِرِينَ)[سورة: البقرة. الأية: 191]

من خلال هذه النصوص القرآنية، يتحدد إلى حدٍ ما، ما يريد الكاتب أن يقوله، فقد أشارت هذه النصوص إلى الاختبار والامتحان، والبلاء، وترتبط كذلك بالمصيبة، والعذاب والقتل.

[1] - وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، م، س، ص: 169.

[2] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 7.

كما نجد الجملة العتبة قد ارتبطت بالنسيان، و بالبحر الذي يرمز إلى الغموض، و العمق، و الخوف، و إلى التلاشي، و الحزن و البرودة، و هو فعلاً ما اتضحت دلالته بعد القراءة. و منه يتبين أن للشكل دلالته، و للمضمون دلالته، و لكن «لا ينبغي التوقف عند هذه المرحلة بل يجب تجاوزها و النظر إليها على أنها شيء واحد؛ أي دلالة و وظيفة في الوقت نفسه. فالشكل هو وظيفة لأنه يمكّننا من طريقة عرض المحتوى و الأساليب الفنية الموجودة، و ذلك من لغة و تشكيل أدبي وبناء تعبيري و موقف من العالم، كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلى تقاليد أدبية معينة، وإلى فترة تاريخية محددة، و إلى نموذج ثقافي و حضاري»([1]).

هذا و إن النظام المعتمد في تنظيم الفصول كذلك يؤدي دوراً مهماً في تحديد دلالة النص، خاصة و أن النص كيان بخيل يكتفي بإعطاء قرائن نووية لا تفي بالغرض في أغلب الأحيان، لأن اعتماد الفصول في الرواية الجديد لم يأت هكذا و إنما كان انزياحاً عن تقاليد الكتابة في الرواية الكلاسيكية، لهذا ونحن في بعض الفصول نجد أنفسنا لم نتقدم كثيراً بسبب الغموض السائد، ولكن لا نخفي أن تلك القرائن قد أفادت بعض الشيء في بعض التأويلات التي كانت محلّ اقتراح، فكل جزئية ستساعد على إثبات صحة أو خطأ جزئية أخرى في النص، و على كل فإن النصوص التي بين أيدينا مليئة بالأسئلة التي لم تتم الإجابة عليها، كما بقيت الكثير من الخانات فارغة تلتمس من يعمرها، نظراً لشعرية التعدد اللغوي في النص الواحد.

و للنهاية كذلك دور هام في استخراج دلالات النص، باعتبارها جزءاً من مجموعة من التوقعات التي يقدمها المؤلف، من خلال الأحداث سواء مضامين أو علاقات. لأن النهاية لا تعني حتماً موت الشخصية البطلة، و لكنها تعني نهاية حدث. كما قد تعني، حالة انطلاق جديدة. و هو ما يخالف دراسة النقاد القدامى للنصوص، حيث مرّت الدراسة عندهم بمرحلتين:

- الأولى تنظر إلى النص من خلال وحداته الدلالية الصغرى (الجملة).
- أما الثانية فتنظر إليه كمجموعة من الوحدات الدلالية ذات التعالقات السياقية([2]).

و من خلال ما تقدم نصل إلى تحديد الفرق بين النصوص القديمة، و النصوص الجديدة؛ فالأولى تتميز ببداياتها المعلمة حيث يكون النص مبرمجاً منذ البداية، و هذا نظراً لوضوح الرؤية، ومنه

[1] - حسين خمري، الفضاء المتخيل، م، س، ص: 72.

[2] - ينظر أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، م، س، ص: 52.

تكون النهاية محددة سلفاً. أما النصوص الحديثة فإننا نجدها مبرمجة حسب نهايتها، و تعمل هذه النهاية على تحديد دلالات النص، فالنص مغامرة كتابية لا تعرف دلالتها إلا مع نهايتها، والشيء مختلف نوعاً ما مع الرواية التي تحمل في نهايتها تشكيلات مختلفة، لأنها تتمفصل في طبقات مختلفة في النص الواحد، أين تتعدد النهايات بتعدد الدراسات، و تتعلق البداية و النهاية بالنص الظاهر، الذي يختلف عن النص المولد بالإمكانات التعبيرية، و قواعد بنائها (الاستراتيجيات التعبيرية) لكل منها، و الأول في نظرنا محدود بالبداية و النهاية. أما النص المولد فإنه غير محدود من خلال تولد المعاني التي تأتي باختلاف المناهج و الدراسات و المذاهب، لأن «النص المولد هو المستوى التجريدي للنص، أي ما هو بداخله، و الذي لا يمكن إدراكه إلا عن طريق النص الظاهر. و هو الذي يقوم بالصياغة النموذجية للمعنى و يوجهه أو يضبطه، و هو في الوقت نفسه غير جلي، أما المستوى المحسوس فهو النص الظاهر، و هو المساحة الظواهرية المنسوجة من العلامات اللغوية»([1]). و بذلك فإن المزاوجة بين النص الظاهر و النص المولد تعني إنتاج الدلالة، عن طريق توليد المعنى من خلال الفضاء اللغوي للنص، كما أن هذه «العلاقة الدلالية يمكن أن نصفها بعلاقة الدال بالمدلول، و لكن في مستوى آخر من التحليل، إنها علاقة تفاعل و تعالق باعتبار أن النص المولد لا يمكنه أن يتوالد و لا يمكن أن يشتغل إلا من خلال -و بواسطة- النص الظاهر، إنه مكان التولد و الفضاء الذي "تُقرأ" فيه الدلالة. و لكن ما يمكن أن يلاحظ أن ثنائية (دال/ مدلول)، هو أن الأول مفهوم أو صورة تشكيلية، في حين أن الثاني (المدلول) هو الشيء (أو الفكرة) موضوع التعبير»([2])، و في الأخير نصل إلى أن النص الظاهر يعمل على إظهار العلاقات اللغوية، أما النص المولد فيقوم بفحص مكونات النص و كشف المستور، و التعرف على خباياه وعلى مناطق الغموض للكشف عن دلالته الغامضة.

و يبقى على المتلقي ألا يتمسك بالمعنى الحرفي للنصوص، فالنصوص التي بين أيدينا مثلاً لا تظهر من خلال قراءتها فائدة إلى بالنظر إلى جانبها الرمزي، و ستفهم أيها القارئ ماذا أعني إن كنت تحب تلك الأدبيات (الرواية). فإذا كانت العبارات البذيئة في تلك النصوص تزعجك، فامتنع عن قراءتها أو تجاوزها، فذلك لا ينقص للود قضية، حتى و إن هناك من النقاد من يرى «أن الألفاظ البذيئة هي ألفاظ القاموس السياسي العربي المعاصر (...) استعملها لنقل هذا الواقع تحديداً»([3])، و ركّز

---

[1] – حسين خمري، نظرية النص، م، س، ص: 245.

[2] – المرجع نفسه، ص: 250.

[3] – صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السرد، م، س، ص: 155.

على الأسلوب، هذا الذي يشجعك أيها القارئ أن تصبح صاحب رأي، كما أن الرواية تحفز على التأمل و التفكير «في كيفية تولد المعنى في ذهن القارئ. فالمسألة ليست في حلّ غموض النص، و لكن في أن نفهم أكثر قليلاً الطريقة التي نفكر بها أثناء قراءتنا و الطريقة التي نفهم بها النص رغم كل الصعوبات»([1])، و منها جاء الاهتمام بالتأويل الذي يرتبط بميلاد النص، وهو ما سبق و أن ذكرناه فيما يعرف بالهرمينوطيقا التي تدل على الاتجاهات المختلفة التي يعتنقها الفلاسفة و المفكرين المهتمين بالتأويل و التفسير؛ ذلك أن للغة وظيفتين: وظيفة تعبيرية، و أخرى رمزية تنتظر الكشف عنها، لا من قبل الذات المنتجة فقط، و إنما كذلك من قبل الذات المستهلكة التي تسهم في إعطاء المعاني المتجددة للقراءات المختلفة، كما أن فهم النص لا يتأكد من ذات واحدة، و إنما من الذوات المختلفة التي تعرضت لهذا النص بالقراءة و التفسير([2])، كما أن التفسير يعتمد على استخراج و توضيح طبيعة الألفاظ و دلالاتها من خلال وضع اللغة في سياقها المعجمي و الدلالي، مركزين على منطقها الدلالي الداخلي و نوع الترابطات التي تحكمها، و النظر إلى الأبعاد الخفية التي تربط هذه الدلالات، علماً أن الكشف عن هذه الدلالات لا يتأتى إلا بامتلاك الأدوات الإجرائية التي تسهل عملية البحث و الكشف عن المستور، و أن الغرض من هذا التأويل ليس الابتعاد عن معنى الناطق و لكنه توضيح، و شرح له، خاصة إذا كان اللفظ المستعمل غريباً؛ أي قليل التداول و هو ما يتطلب تدخل وسيط خبير لتجلية الغموض الكامن فيه، لأن الفنان لا يطالعك بذلك "الفهم" الواسع الذي يحيط بصورة الحياة، ولكنه يطالعك بذلك التذوق للحياة في لحظاتها النفسية التي لا يفطن إليها غير أصحاب الوعي العميق([3]).

تتحرك النصوص و العلامات اللغوية، و الفنية التي ترتبط بالحاجة اليومية، في فضاء ثقافي واسع و هذه الحركية هي التي تمكن الفضاء من تحقيق التحولات المطلوبة، و بالتالي فهذه الحركية التي تميز النص الأدبي هي التي تجعل منه فضاءً حقيقياً. إن هذه الحركات التي تميز النص هي التي تجعل منه فضاءً يقوم على الثنائيات التالية (مغلق / مفتوح) و (منته / لا منته) و(داخلي / خارجي)، فالنصوص

[1] – دايفيد جاسبير، مقدمة في الهرمينوطيقا، م، س، ص: 116.

[2] – ينظر فرقاني جازية، أفق التوقعات في مسرح علولة بين الخطاب الأيديولوجي و جمالية التلقي، مجلة دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، وهران/ الجزائر، عدد 03، 2006، ص: 208.

[3] – ينظر أنور المعداوي، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1966، ص: 66.

المركبة كالرواية مثلاً تتخذ أبعاداً و اتجاهات مختلفة، عكس الحكاية الشعبية التي نجد حركتها تسير في خط مستقيم لا يحيد عن هدفه، و في «حال انعدام الفضاء الذي ينظم هذه الحركية يفقد النص دلالته، و يتحول إلى ركام من الكلمات غير المتمفصلة التي تفتقد إلى المعنى، وإلى المنطق الداخلي الذي يحكم عناصرها، و منه فإن هذا المنطق الداخلي الذي يربط بين عناصر النص، يجعل منها فضاء يتجسد من خلال أنواع الترابطات، ذلك أننا لا يمكن أن نقرأ عدة جمل في الوقت ذاته و لهذا يتعين علينا أن نوزعها على فضاء معين، و باعتبار النص تسلسلاً تتابعياً للعلامات»(1) فإن هذه العلامات هي التي تقسم وحدات النص، و توزع الفقرات، و تموضع الجمل على فضاء الصفحة والبياض؛ ليكون البياض بمثابة الراحة، المجال المفتوح للمتلقي ليأخذ أنفاسه.

إن تقسيم النص الروائي إلى أجزاء، و فصول يكون «دليلاً على أن الكاتب أخذ على عاتقه مهمة هيكلة نصه، فكان بذلك طرفاً في السرد يوقع حركته إبطاءً و إسراعاً و يبرز مفاصل القصة الكبرى و الصغرى، بل إنه نسف الحدود بينه و بين الشخصية التي عهد إليها بالسرد»(2)، كما نلاحظ ذلك في "ذاكرة الماء" من خلال التاريخ الذي أشار إليه المؤلف كبداية فعلية في النص.

و قد ذهب "دريدا" في تحديده للنصوص إلى العمل على تهميش ما يبدو «مركزياً ومباشراً. هكذا ينتقل المركز و بؤرة التحليل لديه بصورة جذرية إلى العناوين، و العلامات، و الهوامش والحدود، و التقسيمات...الخ. باختصار يصرف انتباهنا إلى سمات موجودة هناك، و لكنها تعد في الغالب سمات خلفية، أو ثانوية، أو غير مهمة»(3)، ذلك لأن إدراك النصوص في رأيه يكون عن طريق الإدراك الحسي؛ أي رؤية الكتابة، و هو الأمر الذي أشار إليه "دريدا"، حيث أعطى الأسبقية لفعل الكتابة على الكلام، لأن دليل الكتابة هو "الأثر"، و إذا كان الأثر غير واضح، فينبغي البحث عن نوع من اللعب، أين يتلاعب "دريدا" بالهوامش و الإشارات و التوقيعات ليعيدها إلى بؤرة النص.

إن القضايا التي يركز عليها المحلل أو حتى المتلقي العليم تركز على الجانب الطوبوغرافي المتعلق بنوعية الحروف، و نظام الفقرات و الفصول، و هو ما نلاحظه في "ذاكرة الماء" التي جاءت فصولها

[1] – حسين خمري، نظرية النص، م، س، ص: 103.

[2] – محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، دار نهى، تونس، ط1، 2005، ص: 203.

[3] – بول ريكور، الوجود و الزمن و السرد، م، س، ص: 172.

على شكل فترات زمنية دقيقة، مقسمة إلى عشرة فصول، تبدأ من الفصل الأول: (4H-00MN)، إلى الفصل العاشر: (17H – 58 MN).

فروايات واسيني تتألف من فصول تستقي متنها من التراث العربي و الغربي، لكن المحور الإشكالي يظل واحداً، و هو اللغة و فتنتها، و من المؤكد أن الروايات لن تتكلم لغة كاتبها لتبدي العلائق الذهنية المستهدفة بالتحليل على نحو واضح، و إنها تحوي في طياتها العديد من المداخل المتوقعة و التي قد تبدو بعيدة عن السياق، لكن القراءات المتكررة للروايات و لفصولها تستجلي الجوهر بين تلك التفصيلات الموضوعية، «لبيان سطوة الكتابة اللغوية، و حاجة المخاطب المستمرة إلى قيم "التمثيل" و "التبيين" و "الترجمة"، لدرء الأقنعة و استيعاب المعنى»([1]).

إن هذا النوع من التوزيع يرتبط بالسارد، و من ورائه المؤلف المجرد الذي يؤسس منظومة السرد، و على الرغم من أهمية هذا التنظيم في تحديد الدلالة، إلا أن المحلل لا يمكن أن يطمئن لهذا التقطيع الطبيعي المعتمد من قبل المؤلف، لأن التحليل ينبني على جهاز مفاهيمي و على إجرائيات، هي التي تمكن المحلل من بناء التقطيع بصفته خطوة إجرائية مرتبطة بالتحليل.

من خلال ما تمّ تقديمه يتبين أن دلالة خطاب الروائي تبنى اعتماداً على بناء «مقولات دلالية إثنانية متمفصلة. فتحليل كل عنصر من عناصر الخطاب يفضي إلى بناء مقومات دلالية إثنانية تتميز بتكونها من مقومين سياقيين يتحدد كل منهما في علاقته بالآخر من منظور اختلافي، لأن هذه العلاقة هي التي تولد المعنى و الدلالة. و التركيب بين هذه المقولات الدلالية هو الذي يؤدي إلى بناء مسار الدلالة»([2])، و يحدد المعنى من وراء ذلك.

[1] – شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية (بصدد قراءة التراث العربي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 46.

[2] – عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، م، س، ص: 139.