1- مفهوم المؤشر:

و هو عبارة عن حدث ظاهر يدل على آخر غير ظاهر، و قد يكون فكرياً أو طبيعياً، أو عملياً...الخ، كما قد يكون محسوساً، أو متخيلاً. و هو نوع من العلامات يبحث عن المجهول انطلاقاً من المعلوم و اللامرئي من خلال المرئي ، كما أنه علامة تتلاقى بنفسها بالتجاور صحبة الموضوع المشار إليه، كظهور عرض مرضي مثلاً، و في اللغة كل ما يعود إلى العلاقة البرهانية فهو مؤشر، من مثل : أنا، أنت، هنا، الآن...الخ، حيث تعتبر هذه الرموز، رموزاً مؤشراتية([1])، و قد فرق السيميوطيقيون بين العلامة و الإشارة:

2- الفرق بين العلامة و الإشارة:

إن العلامة هي الحامل المادي للدلالة الإعلامية، مثل: صور الإشهار المختلفة. و مثل، الأوجاع، و الصداعات، و الآلام، و الأفراح، و عليه فكل الإعلاميات المحيطة بنا أو تتخللنا من الداخل، إنما هي علامات، و قد ذهب "بيرس" إلى تأسيس «السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة و تمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الإشارات و هي المتجاورة في المكان، مثل: "السهم" الذي يبصره مشيراً إلى مكان معين و مثل حركة الإصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالاً لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول، فيها علاقة التجاور المكاني و هي ذات طابع بصري في مجملها» ([2]). وانطلاقاً مما ذهب إليه "بيرس" نقول أن السيميولوجيا تعمد إلى دراسة نظام الإشارات مهما كان المضمون و مهما كانت القيود: الصور، الإشارات، النغمات الصوتية، الأشياء و تركيبات المضامين التي نجدها في الطقوس، و اللغات أو أي منظومة من الإشارات([3])، ومن هنا سنحدد الإشارة من خلال الآتي:

أما الإشارة فهي ضرب من العلامات، وأنها تقتضي وجود طرفين: مرسِل غرضه الإخبار بشيء ما تمّ الاتفاق عليه، و مستقبِل. و انطلاقاً من وجود المرسِل و المرسَل و المرسَل إليه، يكون هناك عملية تواصل لتتحول هذه الشبكة التواصلية إلى «سيرورة دلالية، تحول الإشارة إلى شكل دال

[1] – ينظر عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث، م، س، ص: 19.

[2] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، م، س، ص: 98.

[3]- Voire: B, Barthes, R., *"Le Degré zéro de l'écriture, Élém. de sémiologie"*, éd., Seuil, Paris, 1968 [1964], p.79.

يلزم المرسل إليه بتعبئتها بمدلول»[1]، كما تتغير نوعية العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه إذ تتجاوز النقل المباشر و تتعداه إلى نماذج متباينة تختلف باختلاف طبيعة التواصل و غاياته. أما العلامة فلا تقتضي ضرورة وجود هذين الطرفين، ويمكن للعلامة «أن تعادل المؤشر (L'indice) و بذلك يكون المؤشر أو العلامة ظاهرة غالباً ما تكون طبيعية، و تدرك إدراكاً حسياً مباشراً تخبرنا بأن شيئاً متعلقاً بظاهرة أخرى لا يمكن إدراكها إدراكاً حسياً مباشراً، مثل اللون القاتم للسماء علامة (Signe) أو مؤشر (Indice) لعاصفة وشيكة الوقوع» [2].

و من الأمثلة على ذلك الدخان الذي يشير إلى النار التي لا نراها، و قد يشير إلى قدوم العدو، أو العائد إلى معسكره...الخ. و هو ما نجده من خلال الألوان في كتابة العناوين عند واسيني الأعرج -حسب الطبعات-، و في الألوان المشار إليها من خلال النصوص و حتى الأرقام الموظفة في هذه النصوص، ذلك أن فهم «النصوص و تأويلها و خصوصاً الغامض منها ينطلق من مؤشرات لا تصلح أن يعتمد عليها بكيفية نهائية لمنح النص معنى و دلالة، و إنما على المتلقي أن يتتبع آثار تلك المؤشرات بطريقة بوليسية حتى يظفر بالمعنى الضنين و يلقي القبض عليه، و حينئذٍ، فإنه يختبر ما توصل إليه بالاستقراء، فإذا ما صحّ فإنه يستنتج: (إذا كان كذا. إذن يكون كذا)»[3]، و إذا لم يتوصل إلى نتيجة ، يعاود أسئلة أخرى حتى يتوصل إلى المراد، و هنا نشير إلى أن عملية إنتاج النص مشتركة بين المرسل و المرسل إليه، و لهذا فعملية إنتاج النص تقتضي انتقاء و تركيباً، وهدماً و بناءً، فكثرة السؤال تخرج بالموضوع إلى فضاءات أخرى قد لا تكون في حسبان المبدع، و هذا فعلاً ما يسعى إليه مؤلف أي نص، و منه فاللون الأحمر مثلاً يشير إلى الموت في بعض الحالات. إن هذا الربط يجعل الحمرة مؤشراً على الموت، و قد جاء ذلك من خلال لون "الدم"؛ أي أن الدم هو ممثل للون الأحمر، و هو ما نلاحظه في لون الخط الذي كتبت به هذه الروايات:

شرفات بحر الشمال، ذاكرة الماء، ضمير الغائب، أحلام مريم الوديعة...الخ، و ذلك من خلال طبعة "دار الفضاء الحر".

لقد تمّ تقويض الدليل (واجهة الرواية) إلى نوعياته، فتقويض النوعية نفسها (الحمرة) إلى

---

[1] – عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة (أسسها و مفاهيمها)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 30.

[2] – عبد الجليل مرتاض، م، س، ص: 35.

[3] – محمد مفتاح، دينامية النص، م، س، ص: 28.

أساسها الذي يسمح بعلاقتها الإمكانية بلون الدم البشري، و ما هذا إلا اختيار لدلالة من بين الدلالات التي يسمح بها أساس الدليل. و الدليل لكي يتحول إلى مؤشر على الموضوع الدينامي السابق، ينبغي أن يقوّض مؤوله الرمزي ([1])، و يتحول من أيقونيته إلى مؤشر. كما «يمكن للعلامة أن تعادل الرمز (Le Symbole)، مثل ذلك أن العلامة الممثلة لميزان هي علامة - رمز لفكرة مجردة (Abstraite) للعدالة»([2]).

3- **الرمز:**

يختلف الرمز عن الأيقونة التي تجسد علاقة المشابهة بين ممثليها و موضوعها الدينامي، و بين المؤشر الذي يجسد علاقة المجاورة بين ممثله و موضوعه الدينامي. إنه «ينحدر من طبيعة عامة ومجردة، إنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية، فهو لا يستند إلى الحدث، و لا إلى نوعيات وأحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون و الضرورة. و لهذا فإن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه و لا إلى التجاور، بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعد قانوناً و قاعدة »([3])،حيث لا توجد الرموز إلا مجردة داخل أنساقها المجردة، و أنها لا تحدد إلا الموضوعات المباشرة مثل (الصحراء) التي إذا نظرنا إليها داخل النسق اللغوي، فإنها بوصفها ممثلاً، لا يشبه موضوعه أو يناقضه، و لا يجاوره بل يحل محله، و هذا هو حال الأنساق المنظمة، حيث لا يعرف رمز الصحراء إلا بإدماجها في نصها، كأن نقول: "صحراء الجزائر الكبيرة". فالأمور هنا تختلف في الإنتاج و في التلقي حيث ينفصل عن مؤوله الرمزي ليلتقي مؤولاً جديداً كأن يرمز إلى (الموت، العطش، الحرارة...الخ)، و بالتالي تصبح كل هذه المرادفات إمكانات أيقونية إلى أن يتم ربطه بنصه أو بموضوعه الجديد، و هنا يعمل المنتج أو المتلقي عمله في نقله من أيقونة إلى مؤشر دالاً على الموضوع الدينامي([4])، هذا النوع لا يستند إلى حدث، و لا إلى نوعيات وأحاسيس، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون و الضرورة. و منه فإن «مفهوم "الرمز" يجمع بين بعدين، بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب، أحدهما لغوي و الآخر من مرتبة غير لغوية. و مما يشهد على الطبيعة اللغوية للرموز أن بالإمكان فعلاً بناء علم دلالة للرموز، أي نظرية تفسر بنيتها من خلال المعنى أو المغزى. و هكذا

[1] - ينظر عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 91.

[2] - عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث، م، س، ص: 35.

[3] - سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، م، س، ص: 121.

[4] - ينظر عبد اللطيف محفوظ، م، س، ص: 93.

نستطيع أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى، أو رموز ذات معانٍ أوائل أو ثوانٍ»[1] و أن النسخة المفردة لا يمكن أن تكون رمزاً، لأن «الوظيفة الرمزية نشأت من تعدد التجارب وتنوعها و تكرارها »[2]، كما أن العلامة الرمزية قائمة على طبيعة عرفية. لأن الأمم هي التي تقوم بخلق سلسلة من الرموز التي تستعيد عبرها قيّم التاريخ. و منه تعتبر هذه الخطوات التي مرينا بها من خلال تحديد الأيقونة و المؤشر و الرمز بمثابة «السيرورة الاستمرارية العادية المتحكمة في نتاجها لخطاباتنا المجازية»[3]. و تأسيساً على ما سبق يمكن القول: إنه يستحيل إنجاز المقولات المجازية دون إدراك الدليل بوصفه رمزاً.

و للسرد كذلك وظيفة توجيهية يعتمدها السارد في تنظيمه للخطاب، هذا من جهة و من جهة أخرى و هو المهم فإن هذه الوظيفة «تنظم فضاء الخطاب أيقونياً أيضاً من خلال كل أنواع عناصر الترقيم المستعملة من طرف السارد (نقط التفسير، علامة المزدوجين، البياض...) لتقديم خطاب العوامل الفاعلة داخل الحكاية. كما ترتبط هذه العناصر الترقيمية بوظيفة الإقناع»[4]، لتتحول بعد ذلك هذه الوظائف إلى مؤشرات.

و عليه فإن الوظيفة التوجيهية هي التي تمكن السارد من تنظيم الخطاب، و تسهم في تشكيله، و من ذلك تحقق اللاإندماج بإدراج مقطع جديد يحدد على مستوى مقالي ثان، و يتضح ذلك من خلال بعض المؤشرات، و من هذه المؤشرات، مؤشرات خطية و أيقونية، و تشمل هذه المؤشرات البياض بصفته فضاء يفصل بين الأقوال السردية لكل طرف و تقنية المزدوجين و النقط التي يستعملها التواصل ليؤشر على قول لممثل سردي، و كل هذه العناصر التي يدمجها داخل خطابه تكون وظيفية لأنها تحقق اللاإندماج المقالي»[5]، و تعمل هذه الوظيفة على تنظيم الخطاب، و ضبط كل العناصر التي تسهم في تشكله، كما أن هناك مؤشرات خطابية تعمل على ضبط التواصل، عن طريق اللسان الذي يعمل على إنجاز الأقوال اللغوية، التي « يجسدها تدخل عامل التواصل الأول في تنظيم الفضاء لتحقيق موضعة خاصة تميز أقوال السارد من أقوال الممثلين المشاركين في الحكاية، وتشمل هذه المؤشرات، البياض بصفته فضاء يفصل بين الأقوال السردية لكل طرف، و تقنية

---

[1] - بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)، م، س، ص: 95.

[2] - سعيد بنكرّاد، م، س، صص: 119-122.

[3] - عبد اللطيف محفوظ، م، س، ص: 94.

[4] - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، م، س، ص: 50.

[5] - المرجع نفسه، ص: 75.

المزدوجين و النقط التي يستعملها عامل التواصل ليؤشر على قول لممثل سردي، و كل هذه العناصر التي يدمجها داخل خطابه تكون وظيفية لأنها تحقق اللاإندماج المقالي»[1]، و هو ما نلاحظه في "سوناتا":

- «هي ذي شمس مي. تمتم يوبا. الشمس الدافئة. شمس لا هي قاسية بأشعتها و لا هي ميتة. شمس تمنح الحياة و الدفء عندما يكفّ الذين نعرفهم عن فعل ذلك. كانت ألوانه هي دفئها الوحيد. و كثيراً ما انغمست في مرثيّة جدها الأندلسي بحثاً عن شمس أخرى كانت كلّ يوم تزداد بعداً. مرثيّة الاندثار. أحزان الذين غابت أفراحهم فجأة و وجدوا أنفسهم بالآلاف، بعد أكثر من ثمانية قرون، مصطفّين عند بوّابات العراء و بحر لم يكونوا يعرفونه بتاتاً. مجبرين كانوا، على الرحيل باتجاه أرض لم يروها إلا في الأحلام و حكايات التجّار و العابرين:

"...آه يا فرقة الديار،

ديار الأندلس... ما هانوا علي...".

"- يوبا حبيبي، أنت ترهق نفسك أكثر من اللازم. صفرة وجهك زادت. يمكنك أن تذهب الآن... أنا مرتاحة أنك عدت بخير...

- يا يمّا أشتهي أن...

- كلّ شيء على ما يرام. يمكنك أن تعود على بيتك الآن".

سمع صوتها مرّة أخرى يأتي منزلقاً من بين الأشجار و كثافة الألوان الكابية. انسحب بهدوء، باتجاه السيارة، خارج أسوار المقبرة، بعيداً عن أشجار البلاطان العالية التي كانت تخسر أوراقها واحدةً واحدة، وتتعرّى من غطاءاتها، و تقاوم الريح المحمّلة برطوبة نيويورك الثقيلة، و تحاول جاهدة أن تبقى واقفة، قبل أن تنحني أغصانها و أوراقها على القبور لتغطيها من سأم الرياح و شطط الرعود.

* * *»[2]

إن النص قد اعتمد تقنيتي الحذف و الإيجاز، مثلما نلاحظ ذلك في:

(يوبا حبيبي، أنت ترهق نفسك أكثر من اللازم. صفرة وجهك زادت...)، و يمكن تقدير هذا المحذوف كالآتي:

[1] - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، م، س، ص: 75.

[2] - سوناتا لأشباح القدس، مص، س، ص: 62.

(يوبا حبيبي أنت ترهق نفسك أكثر من اللازم، و أنت مريض، و صفرة وجهك قد زادت، و يمكنك أن تذهب الآن إلى البيت و ترتاح.

- و أنتِ.
- أنا مرتاحة أنك عدت بخير...).

إن الحذف ميزة أساسية في النصوص الروائية، تتمثل في البياضات الواردة بشكل جلي داخل هذا المقطع الحكائي، إذ تحضر الجملة أشبه بالثرثرة، محكومة بالقطع و ببلاغة الصمت المعبر عنه بالبياضات، مما يجعلنا أمام تقنية غير مألوفة تسهم في خلخلة قيم النص الجمالية، والهدف من وراء هذه التقنية هو دفع النص الروائي إلى الانفتاح، مما جعل النص كياناً دينامياً قادراً على استثمار إمكانات بديلة، و هو في الوقت نفسه ما يفتح النص على تعدد التأويل، وكثافة الدلالات. كما مكنت هذه الفراغات البيضاء من انتهاك تماسك النص، و خلق كتابة مخالفة للكتابة المعتادة، و هو ما يجعل القارئ يصطدم بمجرى الحكي داخل الكتابة([1])، مما أفرز لنا خاصية تشابك و توليد الخطاب الروائي المتعدد الدلالات.

كما نلاحظ أن «أسلوب الرواية يعتمد على الأذن، أي على تمييز التعابير والنطق و الجملة بكيفية تسمح بتمييز كل شخص بأسلوبه، مما يفسر حرص المؤلف على العناية بالجوانب الإصاتية و الإشارات النطقية و ما يقترن بهما من علامات الوقف و الفصل و الوصل أو عدمهما عندما يصبح الكلام استبطانياً ذاتياً. هذه الإشارات إذا لم تكن كتابية خطية فالسارد هو من يصفها من خلال تعليقاته و تدخلاته الموجزة في ثنايا الحوار أو مطالع المونولوجات، وخواتمها»([2])، و ما نلاحظه من رموز بيانية، تشير إلى نهاية الفصل، و الانتقال إلى الفصل الموالي، من مثل النجوم التي وظفها الكاتب في نهاية النص السابق، و الملاحظ أن كل الفصول محددة إما عن طريق عناوين، وإما نجمات، و إما فراغات. و الباحث يستطيع تحديد ذلك، من خلال «تحديد حقله الإشكالي الذي هو اللغة، و تخيل أزمة الوقوع في هوية لغوية ملتبسة و متعددة الأبعاد، من خلال الاستقراء التأويلي لمجموعة من المواقف، و الوقائع و الأفكار اللغوية التي توردها المرويات التراثية» ([3])، و من هنا فإن النص المنسوج

---

[1] - ينظر عبد الحق ميفراني، شعرية الحرب و عنف المتخيّل، دار وليلي للطباعة و النشر، المغرب، ط1، 2008، صص: 68-69.

[2] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب)، شركة النشر و التوزيع، المدارس، المغرب، ط1، 2000، ص: 60.

[3] - شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، م، س، ص: 46.

عبر مفاصل الكتاب، و فقراته، يضع القارئ إزاء خلاصة تأملية توقعه في بعض الحالات في الوهم، هذا الوهم الذي يدفع إلى الالتباس، و إعاقة التواصل.

اعتمد النص على النقط و اكتفى بها عن الكتابة. كما نلاحظ أنه قد اعتمد مؤشر البياض، و يتجلى ذلك في توزيع الكاتب لفقرات النص، و هو ما يفسر جدلية الوجود و العدم، فالسواد يشير إلى الوجود، و البياض يشير إلى العدم، و الفراغ، ذلك أننا «منحنا للفضاء الأسود دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطال كان أيقوناً على امتداد دلالته، و كلما تضاءل كان أيقوناً على دلالة ضئيلة، و في مقابل هذا، فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض؛ أي كلما كثر السواد نقص البياض، وكلما تضاءل السواد نما البياض و هذا أمر منطقي بديهي»([1])، فلو لم تكن الكتابة لما وجدت الرواية، و لما رأينا إلا صفحات، أو صفحة بيضاء صماء لا دلالة لها، و منه فإن «إدراج هذا الفضاءات الصغرى يحقق تنويعاً أسلوبياً بارزاً، و يحد من انغلاق الفضاء و تمركزه، و يضفي عليه طابع التنوع و الانفتاح زماناً و مكاناً و معنى»([2])، و بذلك أعطينا البياض دلالة عدمية والسواد دلالة وجودية. كما أن كتابة الكلمات على الصفحات البيضاء غير كافٍ لفهم معاني النصوص، و«لذلك كان ضرورياً القيام بعمليات تقديرية، و استدلالية بسيطة أو معقدة لملء أنواع الفراغ والإيجاز الموجودة في النص، سواء أقصد إليها الكاتب أم أدت إليها ضرورة الفن القصصي، أم طبيعة اللغة نفسها»([3])، و إذا تمّ التركيز على فضاء النص، فهذا لا يكفي لتحديد المعنى دون العودة إلى الجوانب الأخرى، كالعودة مثلاً إلى المقولات النحوية، التي تعتبر هي كذلك دلالة أيقونية، والتركيز على المقولات النحوية لا يكون أساس صيغ إعرابية مجردة، و إنما يكون على أساس أيقونات دالة، كما لاحظنا في روايات واسيني، من خلال الاختلاف الموجود بين الأيقونات وتبدّلها بتبدّل الطبعات، و دور النشر، و لابدّ أن عنوان "طوق الياسمين" ليس مماثلاً لـ "وقع الأحذية الخشنة" إلى درجة التطابق، و إنما تغيير العنوان و الأيقونة يكون بسبب تغير الرؤيا.

4- دلالة الإشارات:

إن تشكيل الفضاء الدلالي يكون عبر المثلث العلامي، و المقصود هنا هو تشكيل المعاني، ومنه نحصل على ثلاث زوايا، هي:

---

[1] - محمد مفتاح، دينامية النص، م، س، ص: 76.

[2] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية م، س، ص: 164.

[3] - محمد مفتاح، م، س، ص: 169.

الأولى: الدال (المعنى)، و أما الثانية فتحيل على الأشياء، و أما الزاوية الثالثة فهي نطق الأشياء عبر الكلم، و يبدأ «هذا المثلث بدءاً من الذهن، لتتكون فكرة عن الأمور الموجودة في الطبيعة الحسية فتنتقل من المتكلم إلى السامع بمداليل أو عبارات توضح أساساً لكي تحيل المتلقي على تلك الموجودات العينية أو الطبيعية بدل إحضارها لحظة التخاطب»[1]، ذلك أن الكلمات تمثل الدوال وأن الأشياء التي ترتبط بالكلمات هي الموجودات التي تشير إليها هذه الكلمات، فتعطي نتاجاً ملموساً من عملية المزاوجة بينهما و يتولد منهما معنى راسخ في ذهن المجتمع اللساني.

5- كيفية تشكُّل المعاني:

إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الموجودات في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن و تمّ إدراكه حصلت له صورة في الذهن تتطابق و ما تمّ إدراكه، «فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط (...) صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ»[2]. كما أن أصل المعنى يأتي متسلسلاً وفق عملية منطقية، و ذلك عن طريق «وجود عيني راسخ في الذهن، و نتأ على السطح إدراكه فصار مدلولاً، ثم نطق به عبر وحدة أو سلسلة وحدات صوتية تكوّن ألفاظا؛ أي (دوالا)، و تنتقل إلى الآخرين (المتلقين) إما نطقاً أو كتابةً»[3]، و يمكن أن نقدم خطوات تشكل المعاني، حسبما قدمها لنا الطاهر بو مزبر:

أما الدكتور مختار لزعر فقد قدم لنا علاقة اللفظ بالمعنى من خلال كتاب معيار العلم للغزالي، على أن علاقة اللفظ بالمعنى لا تخرج عن أربعة مواطن، هي:

1- إن وجود الشيء في الأعيان، هو ما يعبّر عنه عن طريق الحس.
2- أما وجوده في الأذهان، فهو الوجود المجرد ليس غير.

---

1 - الطاهر بو مزبر، أصول الشعرية العربية، م، س، ص: 29.

2 -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء.تح:محمد لحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط3، 1986،ص:19.

3 - الطاهر بو مزبر، م، س، ص: 36.

3- أما الوجود في الألفاظ فهو الوجود النطقي.

4- أما الوجود في الكتابة فهو ما يقابل الاضطرار الثاني عند ابن سينا، و الذي يتمثل في إعلام الغائبين و المستقبلين إعلاماً بتدوين ما علم، و لذلك اخترعت الكتابة([1]).

المتلقي هنا يهتم بالعمل من منظور جمالي يقوم على «الميل أو النفور بناء على ما يحمله الخطاب من قيم جمالية أو أخلاقية بإخضاعها لمعياري الخير و الشر، فكان الاعتبار في لذة النص هنا المعيار القيمي الأخلاقي دون الهندسة الفنية للكلمات أو البنى التركيبية، كما يبقى هدف النص أيديولوجياً محضاً، و بالتالي يكون المبدع في علاقته مع القارئ وجهاً لوجه واحد يوهم أو يقنع، والآخر يستقبل و يفسر، ثم يتقبل أو يرفض»([2])، فتكون العلاقة بين المبدع و المتلقي.

إن المعاني تمثل العالم اللانهائي، العالم المفتوح، و أن الألفاظ تمثل العالم النهائي، و قد ذهب الجاحظ إلى أن أصناف الدلالات على المعاني من لفظ و غير لفظ خمسة أشياء لا تنقص و لا تزيد، و هي: اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم، الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. إلا أن محمد الصغير بناني من خلال كتابه " النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ " قد رتبها كالآتي: النصبة، الخط، العقد، الإشارة، اللفظ، و قد جاء هذا الترتيب باعتبار أهميته:

5/1- **النصبة**: و هي الوضعية التي تكون عليها الأجسام، و التي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخراج المعنى الذي يكمن فيها. إنها معنى بدون لفظ، و جسم بدون روح.

5/2- **الخط**: و هو التعبير عن المعاني بواسطة الحروف المكتوبة، فالخط لا يختلف عن اللفظ إلا في كون اللفظ يعتمد على الصوت، و الخط يعتمد على الحبر أو ما يقوم مقام الحبر، و بذلك فالخط أو الكتابة إذن أحد أنواع الدلالات اللسانية، لأن وظيفة الخط تسجيل الكلام والحفاظ عليه من النسيان، و بهذا جعل الإنسان الخط دليلاً على ما غاب من حوائجه عنه، وسبباً موصلاً بينه و بين أعوانه، إنه أداة التعبير.

5/3- **العقد**: و هو اعتماد الأصابع في الإشارة، و هو ما يشبه الخط إلى حد ما لأنهما يقابلان اللفظ الذي يعتمد على الصوت المقطع في الهواء، و أن العقد يمكن إلحاقه بالخط في كونهما وسيلتين

[1] – ينظر مختار لزعر، النموذج النظري و التطبيقي للدليل في علاقته بالتأويل بين القدامى و المحدثين (مقاربة تأويلية)، م، س، ص: 51.

[2] – الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، م، س، ص: 39.

للتعبير عن المعاني تعتمد إن على الحبر أو ما يقوم مقامه. و أن العقد يقوم على الإشارة، و الخط، و اللفظ. فإشارة الأصابع في الحساب مثلاً تؤدي وظيفة اللفظ عن طريق الصوت، و تكتب كذلك عن طريق الخط.

5/4- **الإشارة**: و هذا هو المهم بالنسبة لبحثنا، و تدخل الإشارة في صناعة الكلام، و تكون باليد و بالرأس و بالعين...الخ، و الإشارة تدل على إدراك البعيد و هي معروفة بعلم الحركة الجسمية، و تنوب عن اللفظ في بعض المواطن، و مبلغها أبعد من مبلغ الصوت، و أنها عكس الصوت الذي يعتمد على التقطيع و التركيب. إنها تعتمد على حركة أو علامة واحدة.

5/5- **اللفظ**: و هو الذي يظهر من خلال الصوت، و اللفظ يكون لأقرب الحاجات، لأنه يعتمد على التقطيع الصوتي([1]).

6- التواصل باللغات الإشارية:

ذهب عبد المالك مرتاض إلى أن «الإشارة بأنواع أدواتها، و بأضرب مظاهرها: كالعين، والحاجب، و الشفتين، و اليدين، تندس في النص السردي فتشكل إحدى تقنيات التواصل الفني فيه»([2])، و لما كانت الإشارة تقوم بين اثنين؛ و خاصة بين الرجل و المرأة في المجتمع العربي، و حتى الغربي، فقد كان منتظراً أن يكون لسيميائية الإشارة، أو ما يسمى بالكنزياء ([*]) مكان مكين في نصوص واسيني الأعرج. كما أن الإشارة تعمل على «تغذية النص، و إخراجه من رتابة الحكي، إلى لون آخر تتحدث فيه العيون، والحواجب، كما تتحدث الشخصية داخل نفسها»([3])، و هو ما يؤدي إلى ما يسمى التعدد اللغوي، إذ تعتبر هذه الإشارات بمثابة لغة من نوع آخر، و «يبدو حديث الإشارة هنا أروع من كل وصف، و أبلغ من كل بلاغة، و أبين من كل بيان، و إذا كانت الإشارة ضرباً من التعبير الدال، و لو أنها خالية من القول المنطوق»([4])، فهي في هذه

[1] – ينظر محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، من خلال البيان و التبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، صص: 76-88.

[2] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995،ص: 219.

[*] - الكنزياء: وهي السيمياء التي تهتم بدراسة لغة الفعل (الإيماءات). ينظر أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، س، ص: 120.

[3] – عبد المالك مرتاض، ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص: 108

[4] – المرجع نفسه، ص: 109.

الروايات تؤدي دوراً مهماً أكبر من الكلام المنطوق. و منه سنركز عليها أكثر من غيرها.

و انطلاقاً من هذه العناصر التي تمّ تقديمها لإدراك المعاني، يمكن أن نعتمد على لغة الجسم لتحديد دلالات المعاني الواردة في بعض نصوص واسيني.

إن من بين الإشارات التي تعطي درجة عالية من الوضوح؛ تعبيرات الوجه، و حركات الجسم، و دلالات الصمت، و الصوت، فاللغة المنطوقة على وجه الخصوص عادة ما تصاحبها بعض الإشارات الجسمية، و هي إشارات ذات أهمية في تحليل النصوص المنطوقة، و أن إغفال هذه الإشارات قد يؤثر في بعض الأحيان في الوصول إلى المعنى، لأنه ليس بالضرورة أن تمتلك اللغة والكتابة الريادة في نقل المعاني، فالإنسان يمكنه أن يرسل و يستقبل بشتى الصور: بالجسد، والحركات، و بالصراخ و الرقص، و بالنظرة و اللمسة، و بكل الأعضاء الفيزيولوجية التي تصلح كأدوات للإرسال([1])، و هذا هو السبب الذي دفعنا للخوض في هذا المجال من أجل الوصول للغة الجسم الإنساني، التي وظفها الروائي، سواء بكتابة الإشارة بشكل صريح، أو من خلال طريقة القراءة، مثل: [هناك: تكون بإشارة الإصبع إلى المكان المراد، مع رفع الرأس و رفع الحاجبين إلى أعلى]، و المعروف هو أن هذه الإشارات الجسمية تساعد على فهم النص، بل يمكن الاستغناء عن بعض الأجزاء من النص، و الإشارة إلى بعض الحركات الجسمية، وقد تكون هذه الإشارات قليلة مقارنة بالنصوص اللغوية، و يمكن أن نحدد بعض الأنماط من هذه الإشارات:

- **الإشارات الجسمية العامة**: التي تحدث بصورة غير إرادية، و تشترك فيها جميع الشعوب، وهي تلك التي تعبر عن الحالات النفسية.
- **الإشارات الجسمية الخاصة**: و هي تلك التي تمثل شعباً، أو ثقافةً معينة، و بعض هذه الإشارات يتم بشكل مقصود، و البعض الآخر بشكل غير مقصود، و قد تتفق بعض الإشارات في الأداء لكن تختلف في التفسير.
- **الإشارات الجسمية الفردية**: و هي تلك التي يشتهر بها بعض الأفراد، أثناء حديثهم، وتكون لازمة لهم، و قد يتعلق الأمر بابتكار إشارة ما، و قد يكون لهذه الإشارات دور دلالي، كما قد تكون كاللغو لا دور لها، و يدخل في هذا النمط استعمال حركة اليد.
- **الإشارات التوضيحية**: و تكون باستعمال بعض أعضاء الجسم، كرسم دائرة في الهواء.

[1] – ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، س، ص: 37.

و من خلال هذا التقديم النظري ستقتصر دراستنا على تعبيرات الوجه، و حركات الجسم، و يتم التركيز فيها على حركات اليد، و كذا بعض التأثيرات الصوتية المرتبطة بلغة الجسم ككل.

1/6- **لغة الجسم**:

1/1/6- **تعبيرات الوجه**:

إن معنى الجملة في الغالب لا يتحدد بمفردها، و معناها اللغوي، فهناك مؤثرات أخرى خارج الجملة، و تتمثل في انفعالات الوجه، و الكثير منها يقتصر على العين، و فيه ما يقتصر على العين، و الشفتين...الخ، و كيفما كانت تعبيرات الوجه، فإنها تظهر جلية في الانفعالات النفسية أكثر من الأشياء الأخرى. و أن الإقناع غالباً ما يرتبط بالانفعال العاطفي أو الرغبة في التأثير في الآخر، كما أن حالات التنغيم المختلفة من أسئلة الاستغراب، أو الإنكار أو غير ذلك غالباً ما يصاحبها تعبيرات الوجه، ففي السؤال مثلاً يكون هناك رفع الحاجبين قليلاً إلى الوراء، و فتح مع سكون لحظي لحدقة العين، مع شدِّ عضلات الجبهة إلى الخلف، و منه فهذا الوضع يزيد شدَّة في التعجب و الإنكار، كما لوحظ أن الوجه الذي يملك قدرة تعبيرية أقدر على التأثير، و على شدة انتباه المستمع، و على جعله متفاعلاً، و قد لوحظ أن انفعالات الوجه تختلف ما بين وضع الجلوس و وضع الوقوف أثناء إلقاء المداخلات، و من الأمثلة على ذلك ما قدمته رواية "أحلام مريم الوديعة":

- «واجبي يا عزيزي فاوست يملي علي ذلك. اكتب شعراً طيباً، يحترمك الناس.

- الآن صرت تنظر في الشعر و غداً ربما في الفلسفة. [**هذه العبارة قيلت سخرية، و لا يمكن فهمها بواسطة التنغيم، بل يجب العودة إلى سياق النص، ثم العودة إلى تعبيرات الوجه التي تدلّ على أن العبارة قيلت سخرية، و تمثلت حركات الوجه في رفع الوجه إلى الخلف، و شد الشفتين بما يقرب من وضع الاشمئزاز، مع هز الرأس و الكتفين إلى أعلى، هزّاً خفيفاً دلالة على عدم الرضا**]([1]).

- يكفي من السخرية. أنا لم أقل ذلك»([2]).

- «كان يمكن أن تكون مواطناً رائعاً و إنساناً طيباً، تداوي هذا الجرح

لكنك مع الأسف...[**شد الشفتين**] مجرد سفيان الجزويتي»([3]).

---

[1] - ينظر جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص(دراسة لسانية نصية)، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2009،صص:453-458.

[2] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 86.

[3] - مص، س، ص: 107.

و من الأحاديث ما وظفه الكاتب بشكل صريح عن طريق السرد المباشر، ذلك أن لغة الإشارة في السرد تأتي لتغذية النص، و إخراجه من الرتابة، للغة العيون، و الحواجب، و هو ما رصدناه من خلال النصوص التالية:

- «بعضهم كان يضحك مومئاً **بغمزة عينيه** بأنه متفطن للدعابة»([1]).
- « **غمزته** ثم سارت، في يديها طبق الكاطو»([2]).
- «**غمز أصحابه**. أعاد لنا الفرحة. الدنيا ما تزال بخير»([3]).
- «يعرف ماذا تريد من **عينيها**»([4]).
- «**تدمع العيون** اليتيمة التي تودّع أفراحها القليلة بألم لا يحدُّ»([5]).
- «**دارت عيناها الواسعتان** صوب كلّ الأشياء التي تحيط بها. **عضّت على شفتها السفلى**»([6]).

إن القول هنا في هذه المقاطع من خلال "الغمز" لم يكن قولاً بالمفهوم المجهور، و لا بالحوار، و إنما كان حديث عين، هذا العضو الذي يؤدي دوراً مهماً في نقل أحاسيس البشر، سواء تعلق الأمر بالفرح، أو القرح، ذلك أن العين تحمل الكثير من الدلالات، فهناك من يشبِّه العين بالشمس، و يشبِّه الشمس بحدقة العين، لأن العين هي مركز الضوء، شمس إنسانية صغيرة ترمي ضوءها على الشيء المرئي جيداً في سياق إرادة الرؤيا بوضوح، و كل هذا يدخل في علم فضائية الضوء([7])، و منه تمّ التركيز على العين التي تعتبر مركز العالم، أو شمس العالم. أما الشمس فتتعلق بالكواكب، و«في الواقع، إن جسد الذات يتفاعل مع العالم المرئي و تصبح العين بديلاً عن جسد خيالي يجوب الحقل المرئي، و يتزاوج مع أشكاله و يكشف حميمية المادة. و بالتالي فإن الفضاء المرئي يصبح فضاءً تصويرياً تشبه أشكاله أشكال العالم الطبيعي، كل شيء يحدث و كأن فضاء رقابة التحولات المجردة

---

[1] – أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 13.
[2] – نوار اللوز، مص، س، ص: 81.
[3] – أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 82.
[4] – نوار اللوز، مص، س، ص: 127.
[5] – سيدة المقام، مص، س، ص: 169.
[6] – مص، س، ص: 72.
[7] – ينظر غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة. تر: جورج سعيد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النش و التوزيع، لبنان، ط2، 1993، ص: 158.

التي تفحصناها أعلاه يتجسم، و يتجسد في زمكانية تصويرية يرتبط فيها الجزئي بالكلي في اللحظة نفسها التي تنشط فيها غالباً ذات الإدراك الحسي، كذات حاسة وفعالة»([1])، و من النصوص، ما سيأتي:

- «**يقوس عينه اليمنى** مثلما يفعل كولمبو و يبدأ في تفحص جملي كلمة كلمة»([2]).

- «وقف عند مدخل إحدى البنايات و **غمزني بشكل مبتذل**، أن أتبعه»([3]).

- «يحاول أن يفتح نقاشاً. **أنظر إلى الساعة. يفهم الإشارة**»([4]).

إن تعابير الوجه لا تقتصر على ملامح العين وحدها، و إنما ترتبط بكل الوجه، من خلال حركة العينين التي تكون مصحوبة بابتسامة مثلاً، أو باحمرار على الوجه، أو بحركة الحواجب...الخ، و هو ما يتبين من خلال هذه النصوص.

«**تستقر الابتسامة متعبة في محاجر العيون**. شيء ما في **ابتسامتك** لا يستقيم. و في اعوجاجه جمالك. **أشعر دائماً حين تضحك عيناك بسخرية لطيفة، بهالة ما تطوف سر هذه الابتسامة**»([5]).

- «متكوم، **بابتسامته الساخرة** الأخيرة»([6]).

- «**أحنت رأسها قليلاً** ثم **نظرت** إلى وجهه المتعب بشيء يشبه العطف والحنان. **صمتت برهة** ثم **رفعت إبهامها إلى فمها**، كطفلة صغيرة تستحي أن تطرح على الملأ ما يختلج بصدرها الصغير. **ابتسمت**. شعر بالعصافير تنط في **عينيها**. ثم امتدت **ابتسامتها لتتحول إلى ضحكة** ملونة بتدرجات قوس قزح. **فنفر أنفها، وتعمق الأخدود الجميل** الذي يتسلق **شفتها العليا** و **زادت عيناها صفاء**. و**ظهرت الغمازتان** بشكل واضح»([7]).

---

[1] - جاك فونتاني، سيمياء المرئي، م، س، ص: 48.

[2] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 23.

[3] - سيدة المقام، مص، س، ص: 253.

[4] - مص، س، ص: 97.

[5] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 120.

[6] - مص، س، ص: 60.

[7] - نوار اللوز، مص، س، ص: 128.

2/1/6- حركات الجسم:

إن الفرد منَّا يستعمل في تواصله لغتين؛ لغة منطوقة، وأخرى عن طريق حركات الجسم، وهي إشارات دلالية معينة بدءاً بالرجلين و انتهاءً بالرأس، وحتى عندما يكون الجسم سليماً قد يعبر عن بعض معاني النص، و دلالاته، مثلما نجد ذلك في هذا المثال الفرنسي الذي عندما يكون نظر شخص [يتجه إلى الأمام - من اليسار إلى اليمين- دون الالتفات إلى ما يجري خلف ظهره] مصوباً جهة اليمين، من الملائم أن نعتبره علامة على القلق، و في السياق نفسه عندما يوجه هذا النظر إلى أسفل [نحو اليمين] يجب الاستمرار في إعطائه نفس الدلالة مع إضافة خاصية الشدة([1]). وانطلاقاً مما قيل فسيكون تركيزنا على اليدين باعتبارهما أكثر أعضاء الجسم حركة، هذا من جهة، و من جهة أخرى أن البحث لا يمكنه تتبع كل حركات الجسم:

- «أطلب الصفح من يوبا [**هنا نلاحظ تقديم كفّ اليد اليمنى، و هي دلالة على طلب المسامحة و العفو**]، حبيبي المتبقي من رحلة العمر القاسية. لم أكن أريد أن أرحل الآن [**هنا نجد حركة الإصبع إلى اليمين و اليسار دلالة على النفي**] الآن [**هنا نلاحظ اعوجاج السبابة إلى أسفل، و هي دلالة على الزمن الحاضر**]، فأنا [**الإشارة بالإصبع إلى الصدر**] أحب فصل الشتاء. فصل الخريف فصلي»([2]).

- «في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخّاريّة، تعلمني فتنة **سحر الأصابع**. فجأة، معها بدأت أعرف أن **للأصابع لغة** و عرفت بعدها أنّ **أمّي وزليخة كانت تتقنان اللغة نفسها** التي من فرط تكرارها و عزلتها لم يكن أحد ينتبه إليها. حتى **المرأة التي خطت أوشام أمّي في شبابها كانت لها لغة ملغزة** مفاتيحها اندفنت مع المرأة الأولى التي شيّدت كلّ هذا المعمار الاستثنائي الذي يشبه في هشاشته الحياة ذاتها»([3]).

- «**ثمَّ مدّت يدها باتجاهي**»([4]).

---

[1] - ينظر جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، م، س، ص: 31.

[2] - سوناتا، مص، س، ص: 139.

[3] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 28.

[4] - سيدة المقام، مص، س، ص: 72.

- «**مدّت يدها إلى فمها** و **رفعت يدها الأخرى ملوّحة تلويحة الوداع**»([1]).

و من النصوص التي وظفها الكاتب في رواياته من خلال الإشارة المباشرة إلى حركات الجسم المصحوبة بتعابير الوجه، ما يلي:

- «لم تتكلم. عندما انتبهت لها، كانت **تعضّ على شفتها السفلى بقوة،** حاولت أن أنهض لأنادي صديقي الفلسطيني و لكنها **ضغطت على يدي و أومأت لي بعينيها** بضرورة المواصلة و **عدم التوقف إلا إذا رفعت يدها**»([2]).

- «و **يده اليمنى** التي ما تزال عالقة بخيط السدادة التي قربت أجله. **عيناه اللتان أغمضهما** في وقت مبكر، قبل أن يشاهد نفسه، و هو **يرفع أصبع يده الوسط و يقوسه باتجاه السياح** الذين لا ينتبهون لحركته من كثرة دهشة معجزة الساموراي الأخير»([3]).

بناءً على ما تقدم عرضه نقول: إن حركة اليد تختلف من شخص لآخر، حسب طريقة الحديث، و إن هذه الحركات في الغالب تكون لا إرادية، كما أن هناك بعض الحركات التي ترافق بداية الجملة، و البعض الآخر يكون مع نهاية الجملة. و هناك حركات أخرى تكون تلقائية، وتكون قيمتها في النص قليلة، مقارنةً مع الإشارات الجسمية الأخرى التي تسهم في أداء تواصل أكثر نجاحاً. كما أن هناك حركات اليدين التي تكون بصفة فردية، و تتم في الغالب بوعي من الشخص([4])، و يكون هدفها شرح بعض الغامض في النص.

3/1/6- تأثيرات الصمت و الصوت على دلالة المعاني:

بعد كل ما قدمنا يمكن أن نظيف تأثيرات الصوت على دلالة المعاني الواردة في النصوص الروائية، و التي لا يمكن إدراكها إلا في إطار الموقف السياقي الشفاهي، فالكثير من المعاني يحملها صوت المتحدث، حيث يمكن إدراك ذلك عن طريق سرعة الصوت، و ارتفاعه، و انخفاضه، وعمقه و حدته، و حذفه و هو ما يسمى بـ"اللغة الموازية". و قد لوحظ أن الأسرع، و الأجهر، و الأقوى في الصوت، أوفر حظاً في الإقناع، و الأقدر على الإفهام، شرط أن تكون السرعة في حدود معينة، و أن

[1] - مص، ن، ص: 192.

[2] - سيدة المقام، مص، ن، ص: 255.

[3] - أحلام مريم الوديعة، مص، س، ص: 60.

[4] - جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، م، س، صص: 458-460.

رفع الصوت و خفضه من قبل المتكلم تعمل على شد المتلقي للانتباه، و أن الرفع و الخفض يكون بغرض التنويع، حيث قد يشير خفض الصوت إلى بعض الموضوعات الحساسة كالتابوهات، و أن رفع الصوت في الكلام المنطوق قد يشبه تعريض سمك الخط في النص المكتوب([1])، و قد لاحظنا ذلك من خلال الأمثلة السابقة، التي أشارت إلى دلالة هذه الأصوات.

- «"أنا لا أميل إلى ذلك، و ليس لي رغبة في التنظير على الإطلاق لكن لا أريد أن تسجل علينا أشياء بإمكاننا تفاديها.."

- "يا لخضر المسألة خطيرة..[**هنا نجد تقطع الصوت، و هذا دلالة على الخوف**]" قد تصل حد .. "[**هنا كذلك نجد أن الصوت يتقطّع، و فيه إشارة إلى التردد**].

- "حد الذبح..كه.. كه.. قلها.."[**هنا نجد أن الشخصية الثانية تكمل الحديث بنوع من السخرية حيث نجدها تفتح فمها عن آخره ضحكاً**]» ([2]).

-«في هذه الحالة كلنا خاسرون في معركة الحياة لأننا كلنا عرضة للموت الحتمي.

- ......؟ [**هنا نجد ضمّ الشفتين + رفع الحاجبين إلى الأعلى، و هي إشارة إلى السكوت والاستفهام و التعجب، و هذه الإشارات دلالة على الحزن، و الوحدة، و الخوف من المجهول.**]

- لا تقل إنك لا تملك رداً.

- ......؟ [**نجده هنا سكت قليلاً، ثم استرسل في الحديث عما آلت إليه الأوضاع في الجزائر**]

أعذرني فأنا متعب هذا المساء و لا أحمل في ذاكرتي إلا هواء ساخناً. لكن لا تشيحي بوجهك يا مريم. أعرف أني خيبت آمالك الكبرى. (...)

لا أدري إذا كانت مدننا هي المنكسرة أم نحن. لقد صارت تشبهنا كثيراً، حزينة و وحيدة. كلما سقطت الأمطار، زادت عزلة و انكسارا... »([3])

و هنا يمكن تقدير المحذوف، إما من خلال سياق النص، أو أن المحذوف سيأتي بعد ذلك من خلال المتكلم، و هو فعلاً ما ظهر من خلال النص السابق، حين استرسل في الكلام.

---

[1] - ينظر جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، م، س، ص: 463.

[2] - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مص، س، ص: 130.

[3] - طوق الياسمين، مص، س، ص: 66.

الملاحظ في هذه النصوص الروائية، أن الكاتب يقدم لنا كل تصرفات شخصياته عن طريق الكتابة، و يترك للقارئ التمييز بين ما هو قول، و ما هو حركة جسمانية، أو تعبيرات عن طريق الوجه، و ما هو عبارة عن صمت أو عن صوت، و ذلك من خلال الجمع بين الأحاديث التي دارت بين هذه الشخصيات، و الحركات التي صدرت عنها، و من الأمثلة التي تمّ رصدُها فيما يخص تعابير الوجه و حركات الجسم، ما سنقدمه الآن، حيث سيتم الإشارة إلى النصوص التي قدمها لنا الراوي من خلال رؤيته الخاصة، و التي سنحاول رصدها، من ناحية، و الجمع بينها وبين حركات الجسم و تعابير الوجه، و الأصوات التي صاحبت هذه النصوص، و التي يمكن الاستغناء عنها، و لهذا سنضعها بين إطارين، للتمييز بينها، و بين حوار الشخصيات:

- «[**بدا له السوق نشيط، بالرغم من الوحل و الأمطار. ثم بدأ يصرخ مثلما يفعل الجميع**:]

- الكتان. كتان اسبانيا يالمسكين. جانيتو. الرتيلاء. موسلين. المسيرة... الكتان يالمسكين.الرخاء يخلع.

[**فجأة وقف عند رأسه السبايبي ولد القايد البختاوي بكبرياء و هو يحاول أن يتظاهر بالقوة والفروسية على عوده**].

- صباح الخير السي صالح. السوق مليح؟

(**ضخّم صوته حتى بدا الافتعال واضحاً**) [**هنا نجد ارتفاع الصوت مع فتح العينين و سكونهما، مع حمرة على الوجه، و هي إشارة تدل على شدّ الانتباه، و القوة و التجبر**].

- مالك ساكت يا سي صالح؟

- في هذه الساعة، نحمد الله. كل هذه الأغنام، خير الله؟ الله يبارك يا السبايبي.

- الدنيا هكذا، مع الواقف دائماً [**هزّ رأسه إلى أعلى ثم إلى أسفل مرتين**] شد مد [**حرَّك يده اليمنى إلى الأمام واليسرى إلى الخلف، ثم العكس، و هي إشارة تدل على التبادل**] الحكومة من هناك [**حرَّك رأسه إلى أعلى مع رفع جاجبيه**] و حنا من هنا [**ثم حرَّك رأسه إلى الأسفل**] تشوف شكون عنده الكلمة الأخيرة [**هزّ رأسه إلى أعلى ثم إلى أسفل مرتين، و هي إشارة تدل على التحدي**]»([1]).

[1] - نوار اللوز، مص، س، ص: 49.

و نلاحظ كذلك هذه الحركات في "سيدة المقام".

- «من أين تأتين بهذا النور الجميل؟؟

- من ناحية الكثبان Les dunes.

(ثم بدأت الطفلة تدقّق في وجه مريم، كمن يكتشف وجهاً ضائعاً.) [ضمّ الحاجبين مع سكون لحظي على العين].

- شفتك في التلفزيون! كنت ترقصين. أنا ثانية نحب نرقص. بصّح نرقص سوا في الأعراس مع يمّا كي بابا ما يكونش معنا. [هزّت رأسها إلى اليمين و إلى اليسار، و هي إشارة على الإنكار].

(مسدت مريم على شعرها بحنوٍّ كبير. كان ملتصقاً من كثرة الأمطار).

- ماكيش بردانة؟؟

- لا. لا.

- هه!! عندما تكبرين، سأعود إلى البحر و أعلمك الرقص. بقاي على خير يا نزهة. أنت طفلة رائعة.

(انسحبت الطفلة باتجاه امتدادات البحر و هي تردّد، Marguerites, Marguerites.)

(التفتت مريم باتجاهي) [أدارت رأسها، مع كتفيها بنصف دائرة، و هي حركة تدل على التعجب].

- شفْتْ!!! الناس يظنونني مهمة في هذا البلد. (شفْتْ عينيها كيف انغرست فيّ؟!!) و أنا ما حقليش حتى سكن في هذه البلاد؟!

- أنتِ موعودة بسكن!! [إشارة أفقية بالإصبع، و هي إشارة تدل على التأكيد]»([1]).

و هناك كذلك بعض الحركات التي يقدمها لنا الراوي عن طريق السرد، و الوصف، و من ذلك ما يلي:

- «عندما اهتزت قاعة الأوبرا بالتصفيق على صوت مريتا و هي تعلن عن التكريمات و الأسماء الفائزة، تعالت الرؤوس فجأة مصحوبة ببعض الهمهمات المتلاحقة.

(...)

[1] - سيدة المقام، مص، س، ص: 202.

- هذه ليست جوائز[**حركة الرأس إلى اليمين و اليسار**] و لكنّها اعترافات [**هزّ الرأس إلى أعلى و أسفل**] بالمجهودات الإنسانية التي قدّمها بعض الكتاب و الفنانين [**إشارة عن طريق تقديم الرأس و رفع الحاجبين نحو الجمهور إشارة إلى الكتاب والفنانين**] (...).

- كانت القاعة تهتزّ [**عن طريق الأصوات المرتفعة و التصفيق، دلالة على التهاني، والرضا**]كلّما ذكر اسم من أسماء المكرمين. مرّة واحدة، عندما ذكر الفائز بجائزة الفنون التشكيلية، بقيت القاعة واجمة و لم تسمع إلا بعض الهمهمات [**أصوات مهموسة**] هنا و هناك معلنة عن عدم رضاها»([1]).

و في الأخير، يمكن القول أن الكنزياء علم ما يزال في طور النشأة، و مع هذا فإنه يطمح إلى تسنين إيماءات البشر، باعتبارها وحدات دالة على معانٍ مستورة، و مع ذلك يمكن إدراكها ما دام أنها تعبر عن سلوك الإنسان، و قابلة للإدراك، و منه تنتصر هذه السيمياء المتمثلة في ترجمة حركات الإنسان إلى لغة يمكن إدراكها بفعل التداول.

[1] - شرفات بحر الشمال، مص، س، صص: 259-260.