جامعة الجزائر 2 –أبو القاسم سعد الله–

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

تفاعل الأنساق السيميائية في روايتي حمام الدار أحجية ابن أزرق لسعود السنعوسي وحائط المبكى لعزالدين جلاوجي

Interaction in semiotic system in the novels "the dove of the house Ibn Azraq" by Saud Sanoussi and "The wailling wall" by Azzeddine Djelaoudji.

إعداد الطالب: ■ أحمد صويلح

إشراف الأستاذ الدكتور: ■ فاتح علاق

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
علي ملاحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
فاتح علاق	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
انشراح سعدي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
نادية نعاس	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
عمار عاشور	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة -بوزريعة-	عضوا ممتحنا
رجاء بن منصور	أستاذ	جامعة البليدة 2	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2022-2023

جامعة الجزائر 2 –أبو القاسم سعد الله–

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

تفاعل الأنساق السيميائية في روايتي حمام الدار أحجية ابن أزرق لسعود السنعوسي وحائط المبكى لعزالدين جلاوجي

Interaction in semiotic system in the novels "the dove of the house Ibn Azraq" by Saud Sanoussi and "The wailling wall" by Azzeddine Djelaoudji.

إعداد الطالب:

- أحمد صويلح

إشراف الأستاذ الدكتور:

- فاتح علاق

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة -بوزريعة-	عضوا ممتحنا
	أستاذ	جامعة البليدة 2	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2022-2023

algiers 2–University of Abu Al Qasim Saadalla

Faculty of Arabic Language and Literature and Eastern Language

Deprtement of Arabic Language and Literature

Thesis submitted for the degree of doctorat (L.M.D)

Spesialization :Conemporary narrative Discourse

Interaction in semiotic system in the novels "the dove of the house Ibn Azraq" by Saud Sanoussi and "The wailling wall" by Azzeddine Djelaoudji.

Student's Name :

Ahmed Souil

Supervised Bay Proffesso :

- **Fateh Alleg**
-

Name and surname	The scientific qualification	Scientific rank	The original Institution
Ali Mellahi	President	PRF	University of Alger
Fateh Alleg	Supervisor	PRF	University of Alger
Incherah saadi	Examining member	PRF	University of Alger
Nadia Naass	Examining member	PRF	University of Alger
Omar Aachour	Examining member	PRF	The Teachers' Training School of Bouzareah
Radjaa Ben Manssour	Examining member	PRF	University of Blida

The academic year 2023-2024

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

{ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ١
خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ٢ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ٣ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ
٤عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ٥}

سورة العلق / الآية من 01 إلى 05

الإهداء

- إلى أحبتي وعائلتي إلى التي رحلت عن القلب والوجود ... أختي الحبيبة،

- إلى والدتي التي تنتظر،

- إلى أم البنين،

- إلى من لا يطيب العيش إلا بهم، أبنائي، عبد الجليل، يقين، محمد، آلاء ....

أهدي هذا العمل المتواضع.

أحمد صويلح

شكر وتقدير

قال تعالى ذكره:

{رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩}

(سورة النمل / الآية 19)

أتقدم بالشكر إلى كل من مد لي يد المساعدة في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر كل من الأستاذ أبو بكر خالدي والاستاذة هناء مهايبية، وجميع أساتذتي.

مقدمة

يعدّ الأدب عامةً والرواية خاصة فنا تصويريا جماليا للواقع، ومرآة عاكسة للحياة بتناقضاتها، ونظراً للخاصية التي اكتسبها الجنس الروائي في العصر الحديث باعتباره أكثر الوسائل التعبيرية التي تبناها المبدعون والفنانون، أدى إلى استقطابه العديد من الفنون الإبداعية، فعكس مبدأ التفاعل بين هذه الفنون، وأصبح بين الأدب والفنون الأخرى علاقة لا تنفصم، فحيث كانت الرواية كان الفن حاضرا.

تغيّرت الأنساق الفاعلة في بناء الخطاب الروائي من شخصيات وزمان ومكان، وانسحبت الأساليب التقليدية فاسحة المجال لفنيات أعطت نمطا جديدا للعناصر البنائية داخل النص، حيث بدا السرد مشوشا، وقابلا للانفتاح والتشظي، فلم تعد تلك الرواية التي تمجد شخصياتها لتصبح النص الذي جرد الشخصية من صفاتها المدنية، وقمع وجودها في ثنايا المتن. كما تراجعت عن الطابع المونولوجي الذي ظل محتكرا منذ زمن بعيد من المؤلف، ليغدو صيغة بوليفونية تتداخل الأصوات فيها، وتتناوب على الحكي وتعطي الفرصة لجميع شخصيات العمل لإثبات وجودها.

غيّر الواقع كذلك نظرة الكتاّب إلى الأمكنة في النص الروائي، فقد أسهمت الثورات العلمية والتكنولوجية في توسيع نظرة الإنسان إلى المكان، فلم يعد مجرد ديكور أو إطار جغرافي يستند إليه الكاتب ليؤثث به المسار السردي؛ بل أضحى ذلك النسق الدلالي والفضاء الرحب الذي يسبح فيه الكثير من المعاني، الأمر الذي جعله يتحول من وسط منغلق إلى وسط مفتوح على عوالم عديدة، تسهم في استوائه وإكسابه الجمالية.

أمّا من ناحية المضمون؛ فقد اعتمدت النصوص الروائية استراتيجية جديدة انتهجها الكتاب، تمّ فيها حشد العديد من المعارف والعلوم في النص. فلم تعد الرواية تجد منقصة في إثراء متونها وتأثيثها بالمأثورات الشعبية أو النصوص الشعرية والتاريخ والمظاهر العجائبية والمأثورات البصرية، كالرسم والصور التشكيلية والموسيقى، واعتمادها على أساليب علم النفس، لتصبح بذلك كرنفالا يعجّ بأشكال متعددة من الأجناس الأدبية.

عدّت هذه التقنية التي أطلق عليها اسم التجريب أحد الرهانات التي قامت عليها الرواية الجديدة؛ كونها حركة تنهض لتتجاوز الراهن في العمل الإبداعي وتزعزع استقراره، وقد عدت تجاوزا خطيرا للكتابة الروائية؛ وتمهيدا لظهور نص جديد، نصٍّ يهدّد بتقويض الإرث الروائي الذي استأنس به القرّاء وتعوّد عليه النقاد. فبدا أنه من المستحيل أن تتزعزع الرواية القديمة عن مكانها وتتنازل عنه لرواية جديدة، قاصرة عن تقديم معنى للحياة والواقع. وعليه حاولت الرواية المعاصرة كسر التخوم، وتحطيم الحواجز القائمة بينها وبين الفنون والعلوم الإنسانية، الأمر الذي شكل أنساقا تتصارع في النص، تظهر أحيانا وتضمر أحيانا أخرى، غير أنها تتعالق مع السرد وتتفاعل معه، من أجل تحقيق جمالية النص.

لم تكن الرواية العربية بمنأى عن كل هذا التطور والبروز، فقد عرفت هي الأخرى في الفترة الراهنة ثراءً ورواجاً هائلين؛ كماً ونوعاً، واستطاعت أن تضع أقدامها على أبواب الحداثة في المستويين الجمالي والمعرفي، محققة قفزات واسعة، سائرة بخطى ثابتة نحو التطور، محتلة بذلك صدارة أمام باقي الأجناس الأدبية.

وروايتا (حائط المبكى) للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، و(حمام الدار أحجية ابن أزرق) لصاحبها سعود السنعوسي، إبداع فنيّ جديد من حيث المضمون والبناء، غاصا فيهما الروائيان في دواخل ومكنونات النفس البشرية، كما عدتا من الروايات العربية التي عرفت إقبالا واسعا من القراء، وكذا النقاد والباحثين. ويعود هذا لاعتمادها على نمط التجريب باثرائهما بلوحات تشكيلية داخل متنها السردي، مما جعل التأويل ينفتح على قراءات متعدّدة، وأسئلة تطرح معه، فكيف سيشاهد السارد نصه؟ وكيف سيقرأ الرسام عمله؟ من جهة أخرى عرفت الروايتان صراعا لمجموعة من الأنساق المضمرة والمتوارية خلف الجمال.

لم يكن اختيارنا لهذا الموضوع نابعا من فراغ؛ بل هو اختيار أملته بواعث عدة منها:

– محاولة الوقوف على مختلف آليات التجريب التي وظفت في الرواية العربية، ونسبة نجاعة هذه التجربة خاصة في الرواية الجزائرية.

– الرغبة في الكشف عن مدى تحقيق التفاعل الحاصل بين ما هو لفظي ممثلا في المتن السردي للروايتين، وما هو أيقوني ممثلا في الصور التشكيلية الموظفة داخل الروايتين، وفكّ الرسائل الفنية والجمالية في ظل هذا النوع من الكتابة.

– رغبتنا في التطلع على الدراسات الثقافية وأنساقها المضمرة في الخطاب الروائي عامة وفي المدونتين خاصة.

– ميلنا إلى الدراسات السيميائية ورغبتنا في توسيع المعارف الذاتية في هذا المنهج، خاصة المقاربة السيميائية للنسق البصري؛ الذي يبدو أقل إقبالا من الدراسات السردية.

يبدو أن الرواية المعاصرة لم تغير القضايا والمساءلات، التي لا يسعى الكاتب إلى مناقشتها بالاعتماد على أنساق سرد جديدة فحسب، بل تعدّى الأمر ذلك إلى تراسلها مع الفنون الأخرى، حيث أثبتت قدرتها في الاستحضار الفعلي للفن التشكيلي داخل متنها السردي. ولعل هذه القفزة أثبتت أن الرواية هي أجرأ الأنواع الأدبية التي استطاعت أن تثبت وجودها، وتحافظ على استمراريتها في ظل التغيرات الطارئة التي عصفت بالإبداع عامة.

وإزاء هذا الموقف، كان لزاما علينا إخضاع العمل الروائي للدراسة والمقاربة، بتتبع المنهج الذي يفرضه النص. ويبدو أن الإشكالية التي تفرض نفسها أمامنا في ظل التنوع الحاصل في الكتابة، وتتمثل في: هل استطاعت الرواية المعاصرة التكيف مع النمط الجديد؛ ونقصد هنا هل التنوع في الاعتماد على مناهج مختلفة يمكننا من الوصول إلى المعنى في النص؟ إلى أي مدى تمكنت الرواية العربية من الرقى إلى المستوى العالمية من العصرنة في الكتابة والتأقلم مع تقنية التجريب؟ هل ثمة نجاعة في التفاعل بين الأيقوني واللفظي في الرواية؟

أما بخصوص المنهج المتبع في دراستنا، فإنّ طبيعة الموضوع فرضت المنهج السيميائي والنقد الثقافي بوصفهما الأقدر على فك الأنساق المضمرة؛ كالنسق الاجتماعي والنفسي والثقافي، وكذا الأنساق البصرية الممثلة في الصور التشكيلية الموظفة داخل المدونتين، ومحاولة تفجير دلالاتها وجمالياتها، والتراضع الدلالي بينها وبين السرد، على أن هذا لم يمنع من الاستعانة ببعض المناهج الأخرى، كالمنهج البنيوي.

اتَّكأنا في دراستنا على طريقة تحليل جمعت بين النَّظري والتَّطبيقي، ولقد تضمَّن البحث ثلاثة فصول تطبيقية مسبوقة بمقدِّمة ومدخل نظري، ومتبوعة بخاتمة ثمَّ بعض الملاحق، وأخيرا عرض لقائمة المصادر والمراجع التّي اعتمدنا عليها. ولقد تناولنا في المدخل ماهيّة النسق، فوقفنا على مفهومه لغة ثمَّ اصطلاحا، حيث تتبعنا ماهيته لدى بعض الدارسين الغربيين والعرب، بعدها تطرقنا إلى النسق في العلوم الإنسانية والفلسفة والأدب، ثم ختمنا بالأنساق السيميائية في الرواية المعاصرة.

أما الفصل الأوَّل الذِّي تناولنا فيه الشخصية السردية نسقا سيميائيا في روايتي حمام الدار وحائط المبكى، بدأنا بمفهوم الشخصية الروائية عند الغرب ثم عند العرب، بعدها تطرقنا إلى الدراسة التطبيقية للشخصية الروائية، اعتمدنا في ذلك على منهج فيليب هامون، تخلله تحليل الأنساق المضمرة التي أسهمت في بناء المعمار السردي، كالنسق النفسي والنسق الاجتماعي، والنسق الثقافي. فكان التحليل يجمع بين ملامح الشخصية بأبعادها الممكنة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية، وأحيانا الأيديولوجية، وبين القراءة الدلالية المعمقة بوصفها مكونا سرديا يضم الأسماء بدلالتها، مرورا بعلاقاتها بالعناصر البنائية للنص، كالزمان والمكان وباقي الشخصيات.

أمَّا الفصل الثَّاني، فقد وسمناه بالفضاء الروائي نسقا سيميائيا، وبدأناه بتقديم نظري عن مقولة الفضاء وموقعها عند النقاد الغرب وكذا العرب، ولكون الفضاء لم تكن له دراسة مخصصة كما وجدناها في الشخصية الروائية، ارتأينا المزج بين رؤية يوري لوتمان إلى الفضاء الروائي عبر التقاطبات الضدية، وكذا رؤية ميشال بوتور عبر الفضاء النصي، أي المساحة التي تحتلها الكتابة في الرواية، بعدها تطرقنا إلى ظاهرة أنسنة الفضاء، التي تعدّ ظاهرة أسلوبية اجتاحت النصوص الروائية المعاصرة.

وقد تناول الفصل الثالث الأنساق البصرية في روايتي حمام الدار وحائط المبكى، بدأناه بحديث نظري عن الصورة (مفهومها، ومستويات قراءة الصورة، والصورة والمتلقي، والصورة في السرد)، بعدها تطرقنا إلى الجانب التطبيقي، حيث قمنا بتحليل ست صور من رواية حمام

الدار وأربع صور من رواية حائط المبكى، معتمدين في ذلك على طريقة تحليل رولان بارث للصورة. وتأتي الخاتمة بعدها في نهاية هذه الدراسة موجزة، تضم أهم ما توصلنا إليه من نتائج.

وقد اعتمدنا في بحثنا على عدة من مراجع ومصادر أهمها روايتي (حمام الدار أحجية ابن أزرق) ولسعود السنعوسي و(حائط المبكى) لعز الدين جلاوجي، أما المراجع التي استندنا إليها من اجل المقاربة فمنها ما هو أجنبي؛ ومنها ما هو عربي، كما اعتمدنا أيضا على بعض المقالات المنشورة في مجلات دولية، نذكر منها:

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني، وسميولوجيا الشخصيات الروائيّة لفيليب هامون ترجمة سعيد بنكراد، وعلم اللغة العام لفرديناند دي سوسير ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ومبادئ ألسنية عامة لأندري مارتيني ترجمة ريمون رزق الله، والنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية لعبد الله الغذامي، كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار ترجمة غالب هلسا.

هذه المراجع من أجل إثراء البحث بالتحليل اللفظي، وكذا الأنساق المضمرة في الروايتين، أما بخصوص العلامات المرئية أو الأنساق البصرية وطرائق مقاربتها؛ فقد اعتمدنا على بعض المراجع منها:

سيميائيات الأنساق البصرية، لامبيرتو إيكو، ترجمة التهامي العماري / محمد أودادا، وكتاب مبادئ في علم الدلالة لرولان بارث ترجمة محمد البكري، وكذا كتاب تجليات الصورة سميائيات الأنساق البصرية لسعيد بنكراد، وبحث في العلامات المرئية من أجل بلاغة الصورة لمجموعة مو، ترجمة سمر محمد سعد.

أما بالنسبة إلى الصعوبات التي واجهتنا فأهمها صعوبة الوصول إلى المراجع الخاصة بتوظيف الفن التشكيلي داخل الرواية، حيث لم أعثر على دراسة كاملة، فقط بعض المقالات أو الفصول ضمن بعض المراجع، ما دفعني إلى الاعتماد على المراجع الأجنبية والمترجمة؛ التي لم أعثر إلا على القليل منها.

كما يضاف إلى هذه الصعوبات، إشكالية المصطلح السردي الذي يعدّ إشكالية على مستوى الساحة النقدية العربية برمتها، فوضى المصطلحات شكلت لي عقبة في بداية البحث غير أنني تجاوزتها بمواصلة الاعتماد على بعضها إلى غاية نهاية البحث حتى أتمكن من تجنب الوقوع في بعض المزالق.

لكل دراسة هدف يصبو إليه الباحث، وبحثنا هذا كان يغرينا منذ مدة، فالبحث عن المعنى في النسق البصري يختلف عنه في النسق اللغوي. لذا ارتأينا أن نخوض هذه التجربة نبتغي منها البحث عن فاعلية الدور الذي تمارسه الصورة التشكيلية في التواصل، وكذا الكشف عن كفاءة السرد البصري على تمرير المعنى والرسالة.

الكشف عن المفاهيم والدلالات الممكنة للصورة التشكيلية، بالمقاربة السيميائية أمام لوحات سيريالية وأخرى تكعيبية، ولوحة من الفن الدادئي باعتبارها لوحات غارقة في الرموز والغموض، فكان لزاما الاستعانة بمنهج كفء وجدير بالتحليل والمقاربة.

إنَّ عمليَّة البحث المعرفِي بالرُّغم من متاعبها ومشقَّاتِها فإنها تزرع في نفس الطَّالبِ المتعة والإفادة التِّي لا يشعر بها إلَّا عند كتابةِ الخاتمة، فلا يسعني، وأنا في نهاية هذا التقديم الموجز حول موضوع دراستي عن تفاعل الأنساق السيميائية في الرواية المعاصرة، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان للأستاذ المشرف الذي صاحب هذا البحث بالتوجيه والتصويب، واللذيّن أزاحا الكثير من الغموض، الذي بدا لي في بدايات البحث.

مدخل نظري

النسق مفهومه وأشكاله

تمهيد:

خلافاً للدّراسات السّابقة التّي اهتمت بالعموميات، واعتمدت على الوصف والقراءة السطحيّة للمواضيع، انتقلت الدراسات الحديثة إلى عمق الظواهر وجزئياتها المسؤولة عن إنتاج المعنى، فعملت على تفتيت الأعمال الإبداعيّة وتشريحها، كما وقفت على العناصر المجرّدة منها والحسيّة، إذ في كل فترة يشهد فيها المجتمع حركيّة ونشاطاً في الوعي الفكري، تتجدّد عمليّة الإبداع وتتغيّر، حاملة معها خصائص فنيّة مغايرة عن سابقتها، مستجيبة بذلك لأفكار وثقافات معيّنة أفرزتها علوم ومعارف ذلك المجتمع. مما فرض على النّقد تطوير مفاهيمه وآلياته والتسلّح بإجراءات تناسب التاريخ لمقاربة هذا الإبداع ومعالجته، طبقاً للقاعدة الطرديّة بين المجتمع والفنّ.

تجاوزت العملية النقدية للإبداع الشكل العام، وتعدّت إلى تركيبته الداخلية، فظهرت بعض المصطلحات الدقيقة؛ كالشعريّة والسرديات والأدبية... وغيرها من العناصر المتحكمة في بناء النصوص. يحصل هذا تزامنا مع التطور الذي شهدته العلوم والمعارف الأخرى، كعلم الأحياء، وعلم النفس، وعلم الاجتماع. فكانت هذه الممارسات تتنافس فيما بينها لفرض نفسها على الشرعية الفكرية، مما جعلها تتداخل وتتشارك في جوانب، وخاصة الاشتغال اللغوي في الميدان. فأدّى هذا التنافس إلى ولادات لغوية جديدة، مما أكسب اللّفظ معانٍ متعدّدة. فكان مصطلح النسق من بين هذه الإفرازات المعرفية، والذي شهد تداولا في البحوث الإنسانية والفلسفة قبل استعماله في البحث اللساني. ولعلّ أهم فيلسوف يشار إليه هو هيغل بعمله الموسوم بـ(في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلنغ فى الفلسفة)، الذي كان له تأثير واضح في أعمال العالم اللغوي دي سوسير في بلورة مفهوم النسق في أبحاثه الواسعة التي أخرجت اللسانيات من دائرة الفيلولوجيا إلى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، انطلاقا من الدراسات الحديثة للسانيات، التي كانت نتيجة التحاور مع العلوم الإنسانية الأخرى.

عرف النسق اهتماما كبيرا من الدارسين، وقدموا له مفاهيم مختلفة كان معظمها يصب في وعاء واحد.

أولا – مفهوم النسق:

لتحديد مفهوم أي مصطلح، علينا أوّلا أن نعرض لتقعيده اللغوي، الذي نصل به إلى المعنى العام المشترك بين ميادين اشتغاله وديناميّته. والنسق لفظ لا نجد له حضورا في الدراسات القديمة، لذا يرى بعض الدارسين أنه مصطلح حديث الاستعمال في العلوم الإنسانية.

1– النسق لغة: ورد في لسان العرب في مادة (ن س ق):

النسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد عامٌّ في الأشياء، وقد نسّقته تنسيقا، يقول ابن سيدة: نسق الشيء، نسقاً ونسّقته، نظّمه على السواء، وانتسق هو تناسق، وقد اتّسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض.

ثغر نسق: إذا كانت الأسنان مستوية، ونسق الأسنان: انتظامها في النبتة وحسنُ ترتيبها. قال ابو زبيد:

بجيد ريم كَريم زَانَهُ نَسَقٌ يَكَادُ يُلهبُهُ اليَاقُوتُ الْهَاباَ

والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد[1].

وجاء في القاموس المحيط للفيروزأبادي: نسق الكلام: عطف بعضه على بعض، والنسق: محرّكة ما جاء من الكلام على نظام واحد، ومن الثغور: المستوية. والتنسيق: التنظيم وناسق بينهما تابع.[2]

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسق)، دار المعارف، القاهرة، ص4412

2- محمد بن يعقوب الفيروزابادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص925.

لا يخرج المفهوم اللغوي للجذر نسق عن فضاء التنظيم والضبط، وكذا الترتيب الحسن والمحكم. فكل هذه المفاهيم تحمل دلالة المنهجيّة والبناء المهيكل، بحيث تكون عناصر هذا البناء منسجمة فيما بينها وفق علاقات محكمة ومتّسقة.

ويقابل مصطلح النسق بالعربية مصطلح système بالفرنسية، وبالإنجليزية system[1]. جاء في قاموس أكسفورد الإنجليزي: النظام هو "مجموعة منظمة من الأفكار أو النظريات أو طريقة معينة للقيام بعمل معين"[2].

فالنسق إذن هو تأليفات لمجموعة معينة من الأجزاء تقوم على الترابط والتجاور، بحيث تتأثر كل هذه الأجزاء بعضها ببعض، مكونة كلاً معينا.

2- النسق اصطلاحا: يرى الدارسون أن مفهوم النسق لم يتم ضبطه بصفة نهائية، ولم يسطّر له تصور كامل ومتفق عليه، ويعود هذا الاختلال إلى ظروف اشتغاله والميادين التي يتجلى فيها. فهو يشير إلى تعريفات غير مستقرّة، "بحيث يستخدم في الرياضيات وفي المنطق بمعنى واحد، وفي العلم الطبيعي بمعنى مشتق من المعنى السابق، وفي الفلسفة بمعنى مختلف"[3]، والذي يختلف أيضا عنه في الأدب.

ويرى الباحثون في ميدان اللّغة أن النّسق، في استعماله الحالي بوصفه مصطلحا ومفهوما، ظهر مع فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure في محاضراته التي جمعها طلبته. فعلى الرّغم من نزعته البنيوية إلا أنّه لم يوظّف كلمة البنية في دروسه، وإنّما استخدم كلمة **نسق** أو **نظام**، يقول في هذا الشأن إيميل بنفينيست Émile Benveniste : "لقد أطلقنا على دي سوسير de Saussure وبحق رائد البنيوية المعاصرة، وهو كذلك بالتأكيد

1- عبد المحسن إسماعيل رمضان: الشامل: قاموس انجليزية – عربية، دار الحرم للتراث، القاهرة، ط1، 2006، ص 534

2-Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English P1558

3- مجموعة من المؤلفين: الموسوعة الفلسفة العربية، ج 1، معهد الاتحاد العربي ط1، 1986، ص812

إلى حد ما، ويجمل بنا أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبدا وبأي معنى من المعاني كلمة بنية، إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق"[1].

ارتبط مفهوم النّسق عند دي سوسير de Saussure بالاشتغال اللغوي، حيث ظلّ لديه قرين الدراسات اللسانية الحديثة منذ القطيعة الابستمولوجية التي أقامتها مع الدراسات التاريخية. كما يرى أن هذا الكيان أهمُّ عنصر بعد اللّغة في مجال البحث اللساني، معتبرا أن "نسق اللّغة يمثّل هيكلا معقّدا يمكن من خلاله التمييز بين عدة مستويات بحيث يتم ربطها لتعمل وحدات كل مستوى أدنى كمواد بناء لوحدات مستوى أعلى"[2]. لذا نجده يشير إلى مفهوم خاص بالنسق اللساني، حيث يقول هو "مجموعة من العلاقات التي تربط الوحدات مع وحدات أخرى متشابهة ومتعارضة"[3].

فالنسق اللساني إذن هو سلسلة من الحقول، كل حقل عبارة عن مجموعة من المصطلحات المترابطة، يتم تحديد بعضها بتقارب الصوت، وبعضها الآخر بتقارب المعنى. ومن جهة أخرى، يجب أن تكون مصطلحات الحقل مختلفة ومتشابهة، حيث تبدو هذه المعارضة نوعا من التناقض في العلاقة، غير أن هذا الاختلاف يعدّ أساس الازدواجية والتنظيم.

إنّ مفهوم دي سوسير للنسق منبثقٌ من الممارسة اللغويّة ونظرته للسان الذي يشبّهه بقطعة الشطرنج، كل قطعة تكتسب قيمتها من الوظيفة المنوطة بها، بحيث لا يسمح أن تؤدي قطعة ما دورا غير دورها، وما ينظم هذه الأدوار مجموعة قواعد اللعبة وقوانين، والذي يقابله النظام أو النسق.

1- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الاخر مدخل إلى المناهج النقديّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996 ص40.

2- Cahier de ferdinand de saussure, revue suisse de linguistique générale, Librairie BROZ, Genève, 1999, p.25

3-Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966, p. 21.

وترى إيديث كريزول Edith Kurzweil أنّ النسق "نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكّل كلاّ موّحداً وتقترن كليّته بآنيّة علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها"[1]، وهو مفهوم قريب جدا من مفهوم البنية. وفقا لبعض التعريفات، فإنّ مفهوم النسق يتقاطع مع مفهوم البنية الذي يقوم على مبدأ الانتظام الذاتي، والشمولية، والتأليف، الذي يجمع أجزاء كل جزء له علاقة بالجزء الآخر، بحيث يؤدي أي خلل في هذا التوليف، بالضرورة، إلى اختلال في النسق العام للهيكل.

وإذا ما تتبعنا مسار النسق في الدراسات العربية، وعدنا قليلا إلى الوراء، فإنّنا سنعثر على رصيد كاف لمفهوم هذا الوجود، الذي تجلى في نظريّة النّظم لعبد القاهر الجرجاني، إذ تعدّ خزّانًا معرفياً ومصدرا مهمّا في الدراسات العربيّة المعاصرة. يقدّم الباحث عبد العزيز حمودة شرحا وافيا لمضمون قول عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "الألفاظ لا تفيد (أي لا تحقق معنى أو دلالة) إذ تحقق ضربا خاصا من التأليف (والتأليف الخاص الذي يقصده عبد القاهر هو ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد)، ثم هو أيضا (الاختصاص في الترتيب) فإذا خرجنا على (نظام) بيت الشعر وقلبنا (نسقه المخصوص)، كانت النتيجة إخراج البيت من كمال البيان وعدم تحقق المعنى، (أي تحقق اللامعنى). ولسنا بحاجة هنا إلى التذكير بمصطلحين أساسيين استخدمهما عبد القاهر في هذا النص البالغ الثراء، وهما (نسق ونظام). والمصطلحان على وجه التحديد هما جوهر تعريفه الموجز السابق للنظم باعتباره ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض"[2].

يقدّم الباحث عبد العزيز حمود في هذا الاقتباس عبارة لعبد القاهر الجرجاني مازجا إياها بشرح مفصّل لها، إذ في كل جملة يضع أمامها تفسيرا يبسّط لنا المفهوم أكثر، موضّحا

1- إيديث كريزول: عصر البنيوية: تر: جابر العصفور دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص415.
2- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1990، ص228.

تكريس السابقين العرب لفكرة النسق والاهتمام بها غير، أنّه لم يتم صقلها بما يواكب الدراسات المعاصرة.

حاول الباحثون العرب الإدلاء برأيهم في هذا الموضوع، غير أن النتائج التي قدّموها لم تخرج عن إطار العلاقة القائمة بين الجزء والكل. ورغم هذا، فإنّ هذه المفاهيم ظلّت مشوّشة ويشوبها الغموض والالتباس، يقول كمال أبو ديب في هذا الصّدد: "تحتل دراسة الأنساق مكانة بارزة في النّقد الغربي الحديث ... أمّا في الدراسات العربية فإنّ مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب"[1]، مما يعني أن الدراسات العربية لم تتفق على مفهوم واحد، وهذا ما تعاني منه الساحة النقدية العربية من إشكالات أظهرت مدى انقيادها خلف الدراسات الغربية، يقول محمد مفتاح: "ليس هناك تحديد متفق عليه للنسق، فتحديداته تتجاوز العشرين، ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات"[2]. وهو تعريض يشير إلى التباين الحاصل في الرسو على معنى مشترك بين الباحثين، غير أنّه توجد نقاط تلاقٍ وتقاطعٍ بين هذه المفاهيم. ويقدّم لنا عبد العزيز حمودة تعريفا للنسق فحواه "هو مجموعة من القوانين والقواعد العام التي تحكم ال إنتاج الفردي وتمكّنه من الدلالة... وهو إنتاج لا ينفصل عن الظروف الاجتماعية والثقافية"[3]. يستحضر هذا المفهوم العلاقة القائمة بين النسق والسياق، فالظواهر الاجتماعية والثقافية هي إنتاجات عقلية. أي ذات طبيعة إنسانية كما أنّها موضوعات ذات معنى. ومن جهة أخرى لا تخرج هذه الموضوعات عن النموذج اللغوي، فالأنساق كائنات تنشأ وتتفكك في بيئة اجتماعية محددة "كما أنّها محدّدة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية... يحكمها نظام تحتي من التمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرا ممكنا"[4].

1- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة في بنيوية الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص108.
2- محمد مفتاح: التشاكل والاختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996ص158.
3- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت،1998، ص193
4- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الاخر مدخل الى المناهج النقدية الحديثة: مرجع سابق: ص41

ويعرّف رشيد بن مالك النّسق بقوله: "هو مجموعة من العناصر المترابطة والتي تشكل كلاّ، وهو قريب جدا من مصطلح البنية "[1]. مقارنة مع بعض المفاهيم لم يعمّق رشيد بن مالك في مفهومه للنسق، واكتفى بتعريف بسيط بحيث لم يتطرّق إلى دور هذه العناصر في توازن النسق بشكل عام، لكننا نجده يصرّ في مفهومه على التعالق والترابط القائم بين العناصر، وكذا ثنائية الجزء والكل.

ويقدّم الباحث السعيد بنكراد تعريفا آخر للنسق يتطابق مع مفهوم دي سوسير، حيث يعرّفه بأنّه "مجموعة من الاختلافات التي تقابل بين وحدات من نفس الطبيعة ومن نفس الوضع وهذا ما يجعل من النسق كيانا يحتاج إلى وحدتين على الأقل لكي يوجد مثال ذلك التقابل بين اللونين الأحمر والأخضر خارج كل السياقات الممكنة"[2].

فالنسق إذن بناء ذهني مجرّد يتشكّل عبر نسيج من أجزاء أو عناصر بنائية تنتهي إلى كل شامل بحيث تبنى هذه العناصر وتتراصف بانضباط وفق علاقات وتوليفات خاضعة لانتظام معيّن، إذ يقوم النسق بعزل كل ما هو فاسد من الأجزاء، ويبقي على ما هو سليم وصحيح فقط.

ثانيا – النسق في العلوم الإنسانية: اعتمدت جميع العلوم كعلم الأحياء والفلسفة وغيرها في تطوّرها على النمإذج والقوانين التي تمثّل هدفها في دراسة العلاقات والتفاعلات القائمة بين الكل والعناصر المسؤولة في تكوينهن "وانطلاقا من هذه الملاحظة ولدت فكرة نظريّة الأنساق العامة التي يتمثّل هدفها في دراسة الأنساق بشكل عام بغضّ النّظر عن محتواها أو فئتها"[3].

1- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2000، ص221

2- أمبيرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2010،2، ص21.

3- Roig Charles: La théorie générale des systèmes et les perspectives de développement dans les sciences sociales, Revue française de sociologie, 1970, p.25.

وتستند نظرية الأنساق على فرضية أن أي نوع من الظواهر يمكن اعتبارها نسقا أو يمكن تصورها مجموعةً معقّدة من التفاعلات.

إنّ المفهوم الأنطولوجي للنّسق يجعله قابلا للانفتاح على العديد من التخصصات والانصهار في جميع المجالات العلمية والإنسانية وحتى الفنية، غير أن الوظيفة هي التي تحدّد نوعه وطبيعته، لذا سنحاول تتبّع مفاهيمه في بعض العلوم التي كان لها قصب السبق في تدويله.

1- النسق والفلسفة: يقترن مفهوم النسق في الفلسفة بالأفكار والتساؤلات والنظريات التي يسعى الفيلسوف إلى إثبات صدقها في الحقل المعرفي وفق قواعد وأسس منطقية، تعكس برنامجا ذهنيا يعبّر عن طرح فلسفي محل جدل. ويبدو أن الفلسفة الكلاسيكية قد أخذت مفهوم النسق بالمعنى الموضوعي للمصطلح فقط، غير أن بعض الدراسات العصريّة ترادف بين مصطلحي النسق والمذهب، وترى أنّهما يشكّلان تصورا واحدا ولا يمكن الفصل بينهما. يقدّم المعجم الفلسفي لجميل صليبا، مفهوما للمذهب، الذي يقابله مصطلح النظام system، حيث يعرفه بقوله «هو مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً حتى صارت ذات وحدة عضوية منسّقة ومتماسكة، وهو أعمّ من النظرية"[1]. يبدو هذا المفهوم مطابقا تماما لمفهوم النسق الفلسفي الذي تروّج له بعض الدراسات في الميدان، وتعدّ موسوعة لالاند الفلسفية مستودعاً مهمّاً للمصطلحات والمفاهيم، حيث أوردت جملة من التصوّرات للنسق، فهو يعرّفه على النحو الآتي "هو جملة عناصر ماديّة وغير مادية، يتعلّق، بالتبادل بعضها ببعض بحيث تشكّل كلاًّ عضويّاً، كما أنّه مجموعة أفكار علميّة أو فلسفيّة متراصة منطقيا، لكن من حيث النظر إلى تماسكها بدلا من النّظر إلى حقيقتها، وهو أيضا ترتيب مختلف الأجزاء فن أو علم في راتوب تتآزر فيه كلها تآزرا متبادلا، و حيث تفسر الأجزاء

1- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، ج2 ، ص361 .

الأخيرة بالأجزاء الأولى"[1]، تنطلق هذه المفاهيم من فكرة عامة وواحدة مفادها أن الكل قائم على تماسك الأجزاء وترابطها، هذا الانضباط هو القاعدة والمبدأ الذي تقوم عليه الفلسفة باعتبارها علما قوامه المنهجية والتنظير.

في مفهوم آخر للفيلسوف ميشال فوكو يعرف النسق بقوله "أعني بكلمة النسق مجموعة من العلاقات التي تثبت وتتغيّر في استقلال عن الأشياء التي ترتبط فيما بينها"[2]، يرى فوكو أيضا أن النسق هو العلاقة القائمة بين مجموعة من الأجزاء التي تكون مسؤولة عن تشكل الكل.

2- النسق في علم الاجتماع : ينطلق مفهوم النسق في علم الاجتماع من التصور الانطولوجي للمجتمع، الذي يعدّ بناء وظيفياً متكاملا ومتوازناً يرفض الاختلال، هذا الاتساق يعتمد على الترابط والتماسك القائمين بين الأفراد واللذين يتحققان بانصياعهما لقواعد الضبط والتنظيم، ويعرّفه تالكوت بارسونز (Talcott Parsons) بما يلي: "يتألّف النسق من جمع من الفاعلين الأفراد الذين يتفاعلون مع بعضهم في موقف يتضمّن على الأقل جانبا فيزيقياً أو بيئيًّا، وفاعلين مدفوعين بموجب الميل إلى تحقيق أقصى حد ممكن من الإشباع، والذين تخلل علاقتهم بموقفهم وتعريفهم له رموز مشتركة مبنية ثقافياً"[3].

لم يبتعد مفهوم النسق في علم الاجتماع عن مفهومه في الفلسفة والعلوم الأخرى، حيث تتشكل بنيته من اتحاد عناصر تشكّل لبنات أساسية، غير أن هذه الأجزاء في علم الاجتماع تختلف عنها في العلوم الاخرى، فهي جماعة الأفراد والتي يطلق عليها الفاعلين. كما أن هذا

1- أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، مج 2، ص1417.
2- ميشال فوكو: هم الحقيقة، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص08.
3- روث والاس: النظريّة المعاصرة في علم الاجتماع، تمدّد آفاق النظريّة الكلاسيكية، تر: عبد الكريم الحوراني، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،2011، ص66.

الترابط والتماسك ينتج عنهما مجموعة أفعال تنظم في أنساق بهدف تحقيق غايات اجتماعية ويطلق على هذا العملية بالوظيفة، بحيث يؤدي كل فرد وظيفته انطلاقا من مكانته في المجتمع.

اهتم الكثير من العلماء بدراسة المجتمع باعتباره مجموعة من الأنساق يعتمد بعضها على بعض، من بينهم تالكوت الذي ترك بصمة علمية في علم الاجتماع اعتبرها الباحثون زاد لا يستهان به ولقد ورد في موسوعة علم الاجتماع عن مفهوم النسق الاجتماعي بأنّه: "أي نمط من العلاقات بين مجموعة من العناصر، وينظر إليه باعتباره يملك خواصا ترتبط وتتولّد عن وجوده خلافا لخواص غيره من الأنساق، وينظر إلى النسق أيضا باعتباره لديه استعداد ذاتي كامن نحو التوازن وبالتّالي فإنّ تحليل الأنساق يعني تحليل الميكانيزمات التي تحقق هذا التوازن وتحافظ عليه داخليّة كانت أم خارجيّة"[1].

يتميّز النسق الاجتماعي بضرورة تحلّي أجزائه المسؤولة عن بنيته بالتوازن حتى يتحقق وجوده، ويتميّز عن الأنساق الأخرى بأنّه ترتيب شامل يأخذ مداره جميع الأنساق الفرعية الأخرى، كالنسق الاقتصادي والسياسي والثقافي وغيرها، كما أنّه ملزم ببيئة جغرافية تساعده على التشكّل وأداء الوظيفة المنوط بها.

ويقدم الباحث عبد الباسط عبد المعطي مفهوما للنسق الاجتماعي بقوله هو: "وحدات مترابطة معا، بطريقة متّسقة، ولها علاقات منظّمة ومرئيّة، يمكن الكشف عنها من خلال الوقائع الاجتماعية والنّظم الاجتماعية"[2]، فهو ترتيب منظّم بين الأجزاء، كل جزء له مكان ثابت ودور محدّد يلعبه، كما يفترض على النسق الاجتماعي للحفاظ على توازنه أن يتسّم بالكلية والتوازن والترابط حتى يحافظ المجتمع على ثباته واستمراريته، بحيث كل جزء يؤدي

1- جوردون مارشال: موسوعة علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، المركز المصري العربي، مصر، مج، ط1، 2001، ص1462

2- عبد الباسط عبد المعطي: اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1981، ص110.

وظيفته ويدخل في علاقة تفاعليّة مع باقي الأجزاء الأخرى ولا يمكن لها أن تعمل بمعزل عن غيرها، فهم ملزمون بالوحدة من خلال القيّم والسلوكات المشتركة حتى يثبت النسق فعاليته.

ثالثا/ النسق والدراسات الأدبية: انطلقت الدراسات النقديّة في الأدب من النظرة الانطباعية والتقييم المعياري لها، حيث بدت العملية النقدية غارقة في الضعف والسطحية بعدها ظهرت مدارس ومذاهب فلسفيّة أثّرت على النّقد والفن بصورة عامة وهو ما فسح المجال للدّارسين في استغلال هذه البيئة من أجل إيجاد مناهج نقديّة تستخلف سابقتها، فظهرت الوضعيّة التي اعتمدت على العلم والتجربة في دراستها للنص الأدبي وأسقطت بذلك التفسير القائم على المعياريّة والانطباعية، كما برزت المناهج السيّاقيّة التي تعتني بالعمل الأدبي وفق آليات ووسائل علميّة محكمة مهتمّة بكلّ ما يحيط بالنص، من دون التوغّل في محتواه مقتنعة بأنّ المحيط الخارجي هو مصدر إنتاج الداخلي للنص، لتنتقل هذه الدراسات إلى مرحلة أخرى اعتمدت في معالجة العمل الأدبي على نسقه الداخلي، بتركيبيته النحويّة وبنائيّة لغته، مستعينة بذلك على تحليل عناصره ومكوناته الصغرى، فكانت البنيوية المنهج الرائد في هذا النوع من التحليل حيث تعاملت مع النص الأدبي "باعتباره نسقا فرديا يسهم في تشكيل النسق العام وينطوي تحت جناحيه في خضوع في نفس الوقت"[1]، معتمدة بذلك على المفاهيم اللغوية التي كرّسها دي سوسير وسبق بطرحها، فبعد أن كانت الدراسات اللغوية تستعير مناهجها من العلوم الأخرى، استطاعت أبحاثه الحديثة قلب الموازين لتغدو اللغة منهلا للعلوم وباقي المجالات، "وقد انعكست هذه الوضعية على الدراسات النقديّة الأدبيّة انطلاقا من المدرسة الشكلانية الروسية وحلقة براغ ثمّ انبسطت تأثيراتها على أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد"[2]، فكانت البنيوية ترى أن الأدب نسق لا يختلف عن باقي الفنون الأخرى إلاّ باللّغة،

1- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة: مرجع سابق: ص 215.
2- عبد السلام المسدي: قضيّة البنوية، دراسة ومناهج، المطبعة العربية بن عروس، تونس، ط1، 1991 ص140.

فوجدت المعرفة اللغويّة في الأدب مجالا خصبا للدراسة ومنها مدت الجسور بين البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبيّة.

1- الشكلانية الروسية:

كان للشكلانيين الروس كبير الفضل في ارساء مبادئ الدراسة النسقية، حيث كانت البدايات مع نظرتهم للّغةوالأدب التي تغيرت وتعارضت مع الآراء التقليدية، فأبعدت الأعمال الفنية خاصة الأدبيةعن المقاربات الاجتماعية والنفسية والفلسفية التي قامت عليها الدراسات التقليدية، محاولة الغوص في جوف العمل وتحليل مكوناته والنظر في السياق المرجعي للعمل الإبداعي والاهتمام بالصياغة والمهارة في بناء الأثر الفني، كما بحثوا عن استخدام حديث ومختلف للغة، فقد رأى بوريس إخنباوم (Boris Eichenbaum) أن الأدب متميّز من ناحية شكله وهو منفصل عن سائر مجالات السلوك الإنساني كونه فنا لغويا في المقام الأول وليس مرآة للمجتمع أو صراعاللأفكار ،كما قابلوا بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فرغم مهمة التواصل التي يشتركان فيها إلا أنّهما يختلفان في نمط الاستعمال فرأوا أن الفرق بينهما يكمن في "أنّ اللّغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها"[1]. كما أن اللغة الشعرية تتميّز بالإمتاع والتأثير وتشوش أفكار المتلقي وتكثف المعنى لدى الكلمات.

اهتم **رومان جاكوبسون (Roman Jakobson)** باللغة الشعرية تزامنا مع الاهتمام بالدرس اللغوي أو اللساني في أوروبا الذي تأثّر به هذا الآخير، حيث استفاد منها بشكل كبير وخاصة ثنائيات دي سوسير كاللّغة والكلام، والدال والمدلول، والمحور الاستبدالي والمحور الأفقي، ورأى أن "اللسانيات هي العلم الشامل للبنية اللسانية، ومنه يمكن أن تكون الشعرية جزءا لا يتجزّأ من اللسانيات"[2]. كما انصبّ اهتمامه على الحدود والضوابط التي تحكم الأعمال

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص178.
2- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر مبارك حنون ومحمد الولي، دار توبقال، المغرب، 1988، ط1، ص24.

الأدبية، فحاول الاهتمام بالعناصر المسؤولة عن تشكل الجمالية في العمل الأدبي بعيدا عن المؤثّرات الخارجيّة، فرأى على أن الأدب ليس أدبا بمعناه وإنّما بأسلوبه وطريقة صوغه وهي القاعدة التي أسّسها جاكوبسون Jakobson في عبارته: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما الأدبية"[1]، ويعني بها تلك الملامح والخصائص التي تميز الأدب عن الأعمال الأخرى، حيث اختزلها جاكوبسون Jakobson في ثلاث نقاط، هي:

*- **الصور**: ويعني بها الاستعارات والتشبيهات وتهدف إلى تقديم المألوف في سياق جديد.

*- **التغريب**: وهو الانحراف عن الاستخدام العادي للغة والعنف المنظم بحق الكلام وجعل الأشكال صعبة، ويخص الجانب الدلالي للكلمات حيث ينشط الأدب في الكلمات المستخدمة معانيها الثانوية ويجعلها تبدو غريبة عن استخدامها في اللغة العادية.

*- **القيمة المهيمنة**: وتحتل مركز العمل الأدبي "ويمكننا تعريف القيمة المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي: إنّها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنّها تضمن تلاحم البنية"[2]. فقد يسيطر عنصر من عناصر العمل الأدبي ويبرز بقوة على حساب العناصر الأخرى، كما أنه يرى أن القيمة المهيمنة في الأعمال الأدبية هي الشعرية التي حدّد عناصرها في نظرية الاتصال وهي كالآتي:

سيـــاق

اتصال

المرسل . ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ رسالة ـــ ـ ـ ـ ـ ـ المرسل إليه

سنن

1- نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص10.
2- نظرية المنهج الشكلي: مرجع سابق، ص81

2- المدرسة التوزيعيّة:

كانت في بادئ الأمر أعمال ليونارد بلومفيلد (Leonard Bloomfield) الذي شدّد على دراسة اللّغة دراسة علمية ومستقلة، محاولا تفسير الظواهر اللسانية انطلاقا من السلوك الإنساني المختلف، في خضم هذه الرؤى والأفكار. ركّز بلومفيلد في تحليله اللّغوي على الجملة كأعلى مستوى للدراسة، بهدف الكشف عن العلاقات القائمة بين العناصر المكونة لها، فعدّها وحدة لغوية قابلة للوصف والتفسير كما لها القدرة على تحقيق الإفادة. فهي في نظره وحدة لسانية جديرة بالاهتمام والاعتناء، تتميّز بقدرة التجلي، فتظهر أحيانا في شكل منطوق على أنّه جملة، كما تظهر أيضا في شكل ضمني على شكل كلمة.

نهج بلومفيلد في دراسته للجملة منهجا كيميائيا، حيث قام بتحليلها إلى عناصر ابتدائية وميّز بين أجزاء أطلق عليها عناصر حرّة وهي الكلمة وعناصر مرتبطة محدودة الإفادة هي الحروف، كما اعتمد في تصنيفه للوحدات اللّغويّة على أساس توزيعها في السيّاق الذي وردت فيه، غير أنّنا نجده يختزل المعنى في السلوك الصادر عن الاشخاص أثناء التواصل اللّغوي.

اعتبرت أبحاث ليونارد بلومفيلد من بين الدراسات التي شيّدت على إثرها أولى المدارس اللسانية المعاصرة، (المدرسة التوزيعيّة)، إذ فتحت بذلك مجال الحفر في النص الذي أرسى دعائمه الباحث هاريس زيليغ Zellig Harris، الذي واصل مسيرة أستإذه بلومفيلد، غير أنّه لم يقتنع بما أرست عليه الدراسات السلوكية، كما أنّه بقي وفيّا لها في مواقف أخرى، حيث انطلقت دراسته من تصوّره أن الاشتغال اللّساني في إطار الجملة هي دراسة قاصرة لا تصل إلى نتائج مرضيّة، ويرجع هذا إلى عجزها عن تقديم قراءة لمتتالية من الجمل المتماسكة، مما جعله يقف أمام أمر واقع هو الانتقال بالدرس اللساني من حيز الجملة إلى فضاء النّص، مدعّما اشتغاله هذا برأيه أن "اللّغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة، بل في نصّ

متماسك، بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلّدات العشرة، بدءا من المونولوج وانتهاء بمناظرة جماعيّة مطوّلة"[1].

لم تعد الجلمة حسب هاريس قادرة على الوصف اللّغوي، ومنه وجب وضعها في إطار أكبر منها هو النص، الذي يعدّ مجموعة من وحدات لغوية صغرى متماسكة فيما بينها مكونة علاقات رابطة تسعى أحيانا إلى وصف الصلات المرجعيّة التي تحيل إلى داخل النّص الذي يعدّ شبكة من الإحالات والإشارات، والصلات الرّابطة، هذا النّوع من الصلات هي المسؤولة على تماسك تركيب النص وانسجامه بحيث يبعده عن الهشاشة والترهّل، إذ أن التوزيعات التي تلتقي فيها هذه الوحدات تعبّر عن انتظام معيّن يكشف عن بنية النص، هذا الانتظام يسميه هاريس بالتوازي.

تعدّ انطلاقة هاريس في الدراسات اللسانية تجاوزا للتقليد السوسيري الذي ركّز على الجملة، وعدّها وحدة لغوية دالّة قابلة للتحليل إلى وحدات صغرى دالة (مورفيمات) كفيلة بالدراسة. وقد ركّز هاريس في دراسته على أسس مهمّة:

يرى هاريس أن أولى المشكلات التي تصادف اللسانيات هي وقوفها عند حدود الجملة، مفضّلا ضرورة الانتقال بالدّرس اللّساني من نحو الجملة إلى نحو النص، بوصفه مجموعة من الجمل الممكنة في لغة معيّنة، فالخطاب أو النص هو مزيج من الجمل تتمظهر في تسلسل خطي، هذا التسلسل يمثّل كلاما، غير أنه يصبح خطابا عندما يستطيع المتكلّم صياغة قواعد وميكانيزمات ضابطة لتسلسل هذه الجمل.

–يؤكد هاريس أن الخطاب يتعالق مع السلوكات الاجتماعية انطلاقا من سياقه الذي يتجلى فيه يقول في هذا الشأن:"يوفر التحليل التوزيعي في خطاب واحد، والذي يتم النظر فيه بشكل فردي معلومات عن بعض الارتباطات بين اللغة وأشكال السلوك الأخرى. والسبب هو أن كل

1- حنان سعادات عودة: رسائل ابن حزم: دار أزمنة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2015، ص39

خطاب يتم إنتاجه من موقف معين"[1]، ثم يقدم لنا مثالا بسيطا، ففي جملة:"كيف حالك؟ هو سؤال من باب التهذيب وليس سؤالا عن صحة الشخص"[2]. فحسب هاريس، فإنّ هذا المثال يكشف بصورة واضحة العلاقة بين الخطاب والوضع الاجتماعي، مما يجعل باب البحث ينفتح على دراسات أخرى.

*** إيميل بينفينيست (Émile Benveniste):**

يبدو أن دراسة بينفينست Émile Benveniste كانت سليلة دراسات هاريس التوزيعية الذي أخرج البحث من شرنقة الجملة إلى فضاء النص لينقل الدراسة اللسانية من لسانية الجملة إلى لسانيات النص، بعدّه نسقا من الجمل المتماسكة والمترابطة، غير أنّه اهتمّ بالجانب الصوري للغة وأهمل الجانب الباطني للكلمات ومعانيها، على عكس بينفينيستالذي تعلّقت أعماله بالعلامة فكان البحث عن المعنى من أولوياته المعرفية، فقد عدّ مؤسس لسانيات الخطاب بإجماع، حيث تميزت دراساته باتباع منهج لغوي وفلسفي بشكل واضح.

رأى بينفينيست أن الكلام، الذي هو مقابل اللّغة وظل حبيس الظل وبعيدا عن الدراسات اللسانية، باستطاعته أن يكون محلاً للاستقراء كما يمكن أن تستخرج منه قواعد خاصة به. ففضّل استعمال مصطلح الخطاب مقابل اللّغة بدلا من مصطلح الكلام، ورأى أن لسانيات الخطاب ولسانيات اللغة تنهض "على وحدات مختلفة، فإذا كانت العلامة (الصوتية والمعجمية) وحدة أساس اللّغة، فإنّ الجملة هي وحدة أساس الخطاب أن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى"[3]. كما يرى أن الخطاب إنجاز كلامي تقوم به ذات متكلّمة من موقف معيّن درس بينفينيست الموضوع من الزاوية التلفظيّة، فميّز بين التلفّظ والملفوظ. أمّا التلفّظ

1-Zellig S Harris, «l'Analyse du discours»، trad. fr. Langages, no 13, 1969, p 11.
2- المرجع نفسه، ص 10.
3- بول ريكور: من الفعل إلى النص، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، ط1،2001، ص80.

فهو "الفعل الذاتي في استعمال اللّغة إنّه فعل حيوي، كمقابل للملفوظ باعتباره الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي انجزته"[1].

يعزل بينفينيست جميع الأنساق غير اللسانية من دائرة الخطاب، الذي يجعله مقابلا للسرد، ويرى أن هناك فروقا بين السرد والخطاب. فالسرد متلفظ تمحو فيه كل العلامات التي تحيل إليه ذاتا متلفظة إلى درجة أن المرء يخيل إليه أن الحكاية تروي نفسها بنفسها. أمّا المتلفظ فهو خطاب تظهر فيه الضمائر وكل قرينة تحيل إلى الزمان والمكان.

إذا كانت تحليلات بينفيست اللغوية تقوده، على الرغم من قربه إلى الفلسفة، إلى نتائج مهمّة، فذلك بسبب المكانة المركزية التي تحتلها إشكالية المعنى، بدءا من تعريف الإشارة اللغوية عند سوسير بوصفها تعبيرا عن علامة ودلالة. فقد وسّع بنفينيست في التراث السيميائي السوسيري الذي رآه واقعا في مأزق، انطلاقا من مفهومه الضيق للعلامة. فحاول استدراك ما أهمله دو سوسير حسب رأيه. فالعلامة عنده موجودة في جميع أشكال الحياة، وهي المادة الأولية للخطابات بجميع أنماطها. يقول في هذا الصدد: "أنّ حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكّلنا إلى الدّرجة التي تجعل إلغاء علامة يخلّ بتوازن المجتمع والفرد معاً"[2].

اعتمد بينفينيست في دراسته على ثنائية العلامة والوحدة، حيث حاول التمييز بينهما، إذ أبقى على مفهوم العلامة السوسيري المتكون من دال ومدلول وتؤدي دور تمثيل الأشياء والإحالة، كما يرى أن العلامة هي بالضرورة وحدة، لكن الوحدة قد لا تكون علامة،إذ أن الوحدة تفقد قيمتها خارج النسق الذي تنشط فيه على عكس العلامة التيتحافظ عليها داخل أو خارج إطار نظامها، يرى أيضا أن اللّغة هي النسق الوحيد القادر على استيعاب جميع الأنظمة

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 19

2- سيزا قاسم وآخرون: أنظمة العلامات، سيميائية اللغة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014، ص212.

الأخرى (اللغوية وغير اللغوية) فهي تتبوأ مكانة مهمّة في أنساق التواصل بصفتها وسيط بين الإنسان ومحيطه والعقل وباقي الأشياء الأخرى.

- السيميائيات والنسق:

أسهمت السيميائيات بقدر كاف في تنميّة الوعي الفكري، فانتقلت بالنشاط النقدي من صعيد إلى صعيد آخر أكثر انفتاحاً، غيّرت بذلك طريقة التعامل مع النصوص جميعها، كونها تسائل المنتوج الإنساني عن طريق آليات وأدوات دقيقة، تمضي وفق منهجيّة معاصرة موضوعها العلامة، فالسيميائيات هي طريقة لممارسة علوم الإنسان، فهي من ناحية مسألة دراسة المعنى ومظاهره في التواصل، ومن ناحية أخرى مسألة الأخذ بعين الاعتبار أن موضوع الدّراسة يشكّل نسقا مكوّناً من عناصر ومحتويات تدلّ على أنّها تشير إلى التصرّف الدلالي العام للعقل، انصبّت جهود البحث في بادئ الأمر في دراسة اللغة من حيث هي كيان قائم بذاته، له عناصره الخاصة ذات الطبيعة اللفظيّة، كل عنصر من هذا الكيان تم رصد حركيته وتقلباته عبر التاريخ لينتقل البحث بعد ذلك إلى دراسة هذه العناصر وعلاقاتها فيما بينها داخل المنظومة اللغوية، حيث كانت دراسة قائمة على مبدأ التقابلات أو الثنائيات، وانطلاقا من فكرتي موضوع اللغة وكذا علاقة الكلمات بالأشياء "قام دي سوسير de Saussure بتقديم تمييز أساسي بين ما أسماه اللغة la langue وما أسماه الكلام parole ... أمّا اللّغة، فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين، والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية للغة"[1]، التي هي مؤسسة من طبيعة اجتماعية ومنظومة من الإشارات كما أشار إلى أن الكلمات ليست رموزا،إنما هي علامات كل علامة لها وجهين دال ومدلول، من هذه الفكرة انطلق دي سوسير بحثه السيميولوجي الذي أشار إليه حين قال "ويمكننا تصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع مثل هذا

1- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر: جابر العصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 88.

العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات "sémiologie"[1]. لتغدو بذلك السيميائيات علما يترصّد المعنى بالعلامة اللّغوية والبصرية، الظاهرة منها والمضمرة.

1 – النسق اللغوي:

يعدّ العالم اللغوي فرديناند دي سوسير، أوّل من أرسى دعائم المشروع اللساني الحديث، حيث رأى أن الحقل اللساني بحاجة إلى نظريّة لغويّة عامّة من شأنها تنظيم نتائج اللسانيات التاريخية والمقارنة، وفي الوقت نفسه يجعل من الممكن فهم المبادئ العامة للّغة والتخلص من المفاهيم الفوضويّة السابقة، ومنه ينطلق الباحث من نقاط عدّها المحور الذي تبنى عليه أسس علم اللّغة. ميّز دي سوسير في الظاهرة اللغوية بين ثلاثة مصطلحات هي اللغة La langage واللسان La langue والكلام Le parole، وأعطى لكل مصطلح مفهوما إجرائيا، كما وضع فروقا بين هذه المفاهيم. وانطلاقا من هذه الفروق، أسّس نظريته السيميائية التي تشعبت وانشطرت منها تيارات عديدة.

اللغة le langage: من الناحية الوصفية هي هيئة أو مؤسّسة ليست معقّدة فحسب، بل تتميّز أيضا باللاتجانس والتعارض، متعدّدة الأوجه ومتداخلة الجوانب، فهي ظاهرة فرديّة من جهة واجتماعية من جهة أخرى، لدرجة أنّه لا يمكننا تصور جانب دون آخر. أمّا من النّاحية الوظيفيّة، فهي نسق من الإشارات التي يستخدمها أفراد المجتمع للتعبير والتواصل فيما بينهم، كما أنّها نظام تجريدي للعلامات التي يمكن وعيها داخل مجتمع ما، وكل علامة لها فكرة مختلفة. وانطلاقا من هذا المفهوم يقسّم دي سوسير دراسة اللغة إلى قسمين "جزء أساسي موضوعه اللسان la langue، الذي هو دراسة اجتماعية في جوهرها ومستقلّة، وهذه الدراسة

1- فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985 ص34.

هي نفسية فقط، أما الأخرى فهي ثانوية خاصة بالفرد (فردية)، ونعني بها الكلام la parole، بما في ذلك النطق، وهي دراسة نفسانية ومادية"[1].

أمّا **اللسان la langue** فاعتبره دي سوسير الموضوع الرئيس الذي يعنى به علم اللغة الحديث، كما يرى أنّه "شكل وليس مادة"[2]، وأنّه يقوم على الجانب الاجتماعي للغة، كما أنّه نتاج جماعي للمجتمعات اللغوية التي تسمح بالتعبير عن كل تجربة إنسانية ممكنة ويصفه دي سوسير بقوله إنّه "كنز مشترك عند الجماعة مودعة في كل دماغ فردي"[3].

ومفهوم اللسان عند دي سوسير متأثر بأفكار عالم الاجتماع دوركايم، الذي يتصور أن المجتمع نسق كلي يتجاوز الأفراد، ومنه ينقل دي سوسير نظريته للسان الذي يرى فيه أنّه نسق منظّم يتمتّع بوظيفة اجتماعية، يحدّد لنا القدرة على التواصل والتفاعل مع الآخرين.

يعدّ اللّسان أيضا نسقا من العلامات الثابتة اتفقت عليها الجماعة وتثير الأفكار وتعبر عنها، فهو "يتكوّن من وحدات دنيا هي العلامات اللسانيّة، وهي تشكّل فيما بينها نسقا منتظما يقوم على الاختلاف حيث لا تتحدّد أية علامة إلاّ باختلافها عن العلامات الأخرى"[4]. ويرى دي سوسير أن أحسن طريقة لدراسة طبيعة اللسان دراسة خصائصه المشتركة مع أنساق الإشارات الأخرى.

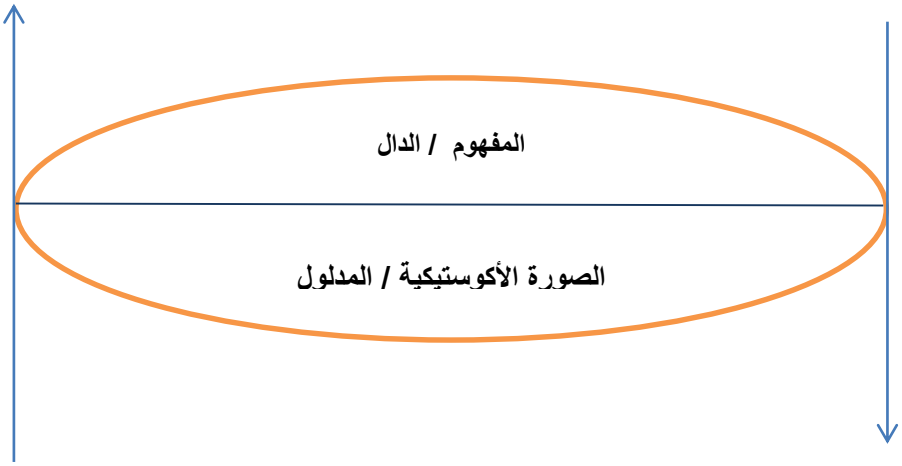
وبالنّظر إلى وظيفة اللّسان التواصليّة بين الأفراد، فمن المنطقي، ومن أجل وصف عمله، وجب إجراء دراسة مقارنة مع أنظمة الاتصال الأخرى. وستكون هذه الدراسة بنفس طريقة دراسة أنظمة الاتصالات الخاصة بالصم والبكم والأنساق البصرية، لذا يستنتج دي

1- De Ferdinand de Saussure: **Cours de linguistique générale,** 1989, p55
2-**Cahiers Ferdinand de Saussure** De Société genèvoise de linguistique, librarie droz,genève,1986, p131
3-De Ferdinand de Saussure: **Cours de linguistique générale,** 1989, p40

4- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص40

سوسير أنّه: "يمكن أن نؤسّس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزءا من علم النفس العام وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا"[1]، الذي اعتبره علما شاملا تنضوي تحته جميع أنساق التواصل غير أن اللّغة هي النسق الأمثل والأرقى بين هذه الأنظمة. وبالتالي، فإنّه يرى أن اللسانيات فرع من هذا العلم.

اهتمّ دي سوسير بشكل كبير وأكثر دقة بالعلامة اللغوية، واعتبرها محور العملية التدليلية. فالعلامة بالنسبة له ليست مجرّد تسمية بسيطة ولكنها نسق معقّد من العناصر ذات الوجهين كلاهما من طبيعة نفسانية، تأخذ معناها وفقا لقواعد المعارضة، يقدّم دي سوسير مجموعة من المفاهيم للعلامة اللغوية، حيث يرى أنّها حاصل عملية مزدوجة، أي أنّها نتاج عملية الإرسال والاستقبال عند المتحدثين، "تعتمد العلامة على ارتباط يقوم به العقل بين شيءين مختلفين للغاية وكلاهما من طبيعة نفسانية وهما الصورة الأكوستيكية والمفهوم"[2]، فأمّا المفهوم أو الصورة الذهنية تندرج تحت النظام المادي وتقابلها سيميائيا الدال. وأمّا الصورة الأكوستيكية فهي ذلك الأثر النفسي الذي يتركه الصوت في ذهن المتلقي، ويقابله سيميائيا مصطلح المدلول وهو العنصر الأهم في الثنائية. للتوضيح أكثر لدينا المخطط الآتي:



1- سيزا قاسم وآخرون: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 185.

2-De Claudia Mejíam: La linguistique diachronique le projet saussurien, librairie DROZ, Genève ,1998, p.93.

يرى دي سوسير أن معاني الكلمات لا تستمدّ من صورتها، ولكن من الفرق بين الصوت والأصوات الخاصة بالكلمات الأخرى، لذا يرى أن العلاقة القائمة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية ناتجة عن تواضع مسبق للمجموعة، وعقد متفق عليه استقرت في إذهان أفرادها، غير أن هذه العلاقة حتمية وشبيهة بوجهي العملة عندما يظهر أحدهما في العملية يستحضر في الوقت نفسه الوجه الآخر.

2- حلقة براغ: (أندري مارتيني André Martinet)

اهتمّ علماء مدرسة براغ باللّغة الإنسانية بشكل عام، وعملوا بطريقة غاية في الدقة على دراسة جزئياتها البنيوية وعلاقة كل جزء بالأجزاء الأخرى، فتجاوزوا بذلك عملية الوصف إلى عملية التفسير والتحليل، هدفهم بالتحديد وظيفة اللّغة البشرية حيث كانوا ينظرون إليها "كما ينظر المرء إلى محرك محاولا أن يفهم الوظائف التي تؤدّيها أجزاؤه المختلفة وكيف تحدّد طبيعة جزء معيّن طبيعة الأجزاء الأخرى"[1]،فكان من أبرز علماء هذه المدرسة الفرنسي اللغوي أندري مارتيني الذي قدّم مفهوما للّغة مفاده أن "اللغة هي أداة اتصال مفصلية مضاعفة وذات طابع صوتي"[2]. وينشطر من هذا المفهوم البسيط مجموعة من الخصائص والمميزات تجعل من اللّغة كيانا إنتاج يا مهما، فهي:

- **أداة:** توظيف أندري مارتيني مصطلح أداة (instrument) لم يكن عبثيا، فلو أراد تقديم مفهوم معيّن لوظّف كلمة(moyen) غير أن المصطلح الموظف يريد منه الوصول إلى المفهوم

1- جفري سامسون: مدارس اللسانيات، التسابق والتطور، تر: محمد زياد كبة، النشر والمطابع، جامعة الملك سعود، 1994، ص 106.

2-christos Clairis: vers une linguistique inachevée, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France,2005 p18.

ال إنتاج ي للّغة، أي أن اللغة آلة فهي إذن لها وظيفة معيّنة، وظيفة ذات طابع إنتاج ي لغوي، متعدّدة الأبعاد، تركز على العديد من مجالات الحياة البشرية.

– أوّل وظيفة تتبنّاها اللّغة هي الاتصال والتواصل بين بني البشر، وهي الميزة التي تظهر في جميع استعمالات اللّغة سواء أكان استخداما فنيا أم علميا. يصر أندري مارتيني على أن وظيفة اللّغة الأبرز والأهم هي التواصل "فرغم أن هناك وظائف أخرى قد تؤدّيها اللّغة كالوظيفة الجمالية التي تظهر في الشعر والوظيفة الفكرية لكن هذه الوظائف هي ثانوية وتبقى الوظيفة الاساسية التيتؤدّيها اللّغة هي التواصل"[1].

– مفصلية، تتمتع اللغة الإنسانية بخاصية يطلق عليها أندري مارتيني بالتعبير المضاعف أو ما يطلق عليه أيضا الانبناء المزدوج، وهي ميزة مرتبطة بالإدراك الصوتي للأشكال اللغوية، حيث تتمفصل اللّغة إلى مستويين من التعبير يتعالقان فيما بينهما.

ويرى أندري مارتيني أن اللغة أداة تواصل تحلل بها التجربة البشرية وبشكل مختلف داخل كل جماعة، إلى وحدات تملك مضمونا دلاليا وتعبيرا صوتيا"[2]. وتتكوّن من وحدات تتمتع بصيغة صوتية وبمعنى هي الكلمات أو "monemes" هذه الوحدات قابلة للانشطار إلى:

ـ وحدات لها قيمة نحوية تتمتع بمحتوى دلالي وتعبير صوتي يسميها المورفيم morphèmes وهي علامة لغوية دنيا ذات وجهين أصغر العناصر اللّغوية التي تتكون من شكل ومعنى يستحيل تقسيمها إلى وحدات أصغر.

1-Régine Salomé Andzanga: Appropriation de la lecture et de l'écriture du français au Cameroun: Editeur, connaissance et savoir France2017 , p150

2- أندري مارتيني: مبادئ الألسنية عامة، تر: ريمون رزق الله، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990، ص26.

ـ في مستوى التعبير الثاني نجد الوحدات الصوتية أو phonèmes وهي وحدات ليس لها معنى لكنها تؤدي وظيفة، فمجموع هذه الوحدات يعطينا نسقا من الكلمات أو مونيمات، ومجموع الكلمات تعطينا نسقا من الجمل، وهكذا حتى نصل إلى نسق لغوي كبير كنص أو خطاب وظيفته التواصل.

3- حلقة كوبنهاغن: (لويس هيلمسليفLouis Hjelmslev)

لسانيات هيلمسليف **Hjelmslev** أو ما يطلق عليها النظرية الغلوسيماتيكية التي أفرزتها مدرسة كوبنهاغن، وسّع هيلمسليف دائرة اللسانيات الحديثة، وأسّس دراسة تقوم على النسقية، التي تنصّب داخل اللغة. كما رأى أن البنيوية تورطت في تمزيق معرفي رهيب، "فلم يقتنع بأن يتعامل مع الإرث السوسيري كما وجده، وإنما قام بإعادة قراءته ثم صياغته وفق ما تقتضيه المبادئ الإبستمولوجية بها في وقته"[1]. حيث يرى أن اللغة شكل أو صورة، وليست مادة، كما اقترح نظرية لغوية تهدف أساسا إلى تشكيل لسانيات أكثر عقلانية وإسهاما في نظرية المعرفة، مقارنة بسابقتها من اللسانيات، ولكن وفاءه ظل قائما ولم يتجاوز المفهوم السوسيري للعلامة اللغوية، وإن صح التعبير سيكون استمرارا ومواصلة للمشروع. غير أن نموذجه يبدو أكثر انفتاحا وعمقا كما يبدو أكثر تطورا من نموذج ثنائية العلامة اللغوية لدى سوسير Saussure .

يقترح هيلمسليف طريقة علمية مفتوحة للتحليل بوصفه علما جديدا للغة، وطرح سيميائية عامّة أطلق عليها **نظرية التقييم الطبقي**، حيث يبقي على المفهوم العام للعلامة اللغوية القائم على وجهين دال ومدلول غير أنه يفضّل ثنائية أخرى أكثر توسعا وإسهابا منها، تقابلها على التوالي مستويان: مستوى التعبير ومستوى المحتوى، حيث يرتبط كل مستوى بالمستوى الآخر أثناء عملية التواصل، كما يمنح لكل مستوى طبقتين شكل ومادة، لتغدو بذلك أربع طبقات:

1- محمد محمد العمري: الأسس الإبستمولوجية للنظرية اللسانية، دار أسامة للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2012، ص101

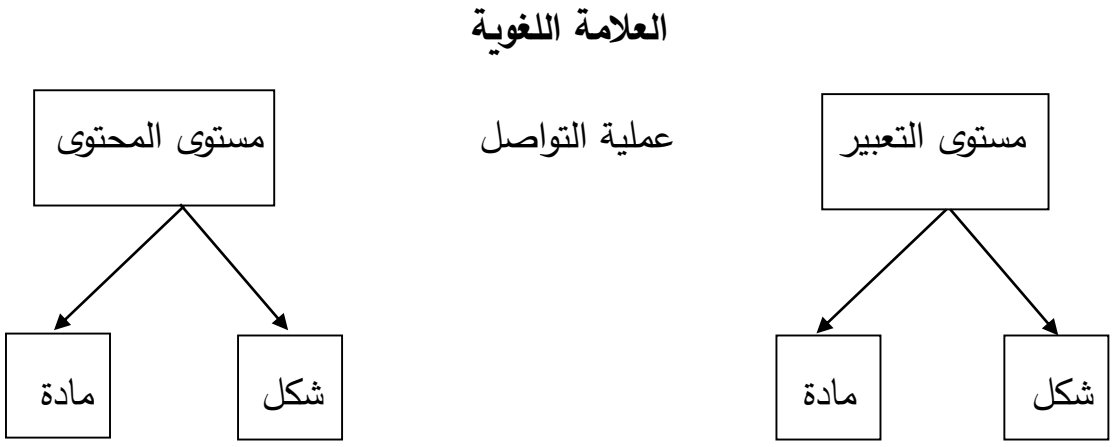
شكل المحتوى وشكل التعبير اللذان يعدّها نقطة البداية للتحليل اللغوي، ومادة المحتوى ومادة التعبير. كما ميّز بين كل هذه الطبقات، وأعطى لكل طبقة مفهوما معينا "فمادة المحتوى تعين الواقع في ذاته، أي المواضيع الواقعية والناس وعوالمهم في حين شكل المحتوى يعين تمثيلنا النفسي لمادة المحتوى أي كيف نرسل ونستقبل الواقع الحي من حولنا"[1].

ويرى أيضا أن مادة التعبير هي المادة الفيزيائية التي تظهر فيها العلامة، وقد تكون هذه المادة لفظية، كما هو الحال بالنسبة لمعظم اللغات المعروفة، كما يمكن أن تكون أي وسيط مادي، على سبيل المثال حركات اليد أو كما يسميها هيلمسليف الفيغورات. أما شكل التعبير فهو الأصوات، ولقد فسر البعض عمله هذا كما لو أنه يصر على اقصاء تفسير أي علامة ما لم يتم وضعها في سياقها "حيث يقول: لا يوجد أي معنى للفظ في عزلته المطلقة وأي معنى للفظ يظهر في السياق الذي نعني به سياق الحال أو السياق المحدد"[2]. تظهر النظرية الهيمسليفية في غاية الدقة والإحكام والتحليل العلمي الذي يستند إلى المنطق والعلوم الطبيعية والرياضية وكأنه يقدم لنا نظرية في إطار الجبر اللغوي.

كما اعتمدت النظرية على مقولات وظفت مصطلحات معاصرة مزيحة بذلك المفردات التقليدية أحيانا وأحيانا أخرى تعيدها بحلة جديدة، ويرى أن اللغة هي نسق يتألف من مكونات صغرى سماها فيغورات وعناصر أخرى مشكلة نظاما دالا سماها علامات، على الرغم من النقد الشديد الذي طال نظرية هيلمسليف الموجّه من الدارسين أمثال جان بياجي ورومان جاكوبسون فإن "التطورات الراهنة للسميائية الأوروبية تسلم بأن المفاهيم الهيلمليفية تمثّل القاعدة الإبستمولوجية للنظريّة السيميائيّة وبشكل عام نموذجا مرجعياً لكلّ العلوم الاجتماعية"[3].

1- اتجاهات الشعرية الحديثة: مرجع سابق، ص 105
2- قادة عقاق: في السيميائيات العربية قراءة مقارنة بين منجزات تراثية وطروحات غربية محدثة، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018، ص 115.
3- آن إينو وآخرون: السيميائية (الأصول والقواعد والتاريخ) تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2008، ص138.

تدعيما لما سبق ذكره سنحاول تقديم رسم تخطيطي يوضح مسار النظرية الغلوسيماتيكية:



2- النسق الأيقوني:

انطلقت السيميائيات المعاصرة بكل اتجاهاتها من أرضية لسانيات دي سوسير وفلسفة شارل سندرس بيرس، غير أن الدراسات التي جاءت بعدهما عمدت إلى توسيع دائرة المفاهيم والاشتغالات المعرفية. فكان جل اهتمامهم منصبّا على اللّغة بكل جزئياتها وأشكالها، لتمتد إلى مجالات اشتغالها. والمتعارف عليه أن الوظيفة الأبرز التي تؤدّيها اللّغة هي التعبير لأجل التواصل، الذي هو عملية نقل للرسائل والعلامات بواسطة إشارات من مرسل إلى متلقي، هذه العلامات تكون بسيطة أو معقدة غايتها ممارسة التأثير على المرسل إليه وهذا "التأثير الذي يحاول المرسل أن يمارسه على المستقبل من خلال إنتاج إشارة ليس شيئا آخر سوى ما يسمى بمعنى الإشارة"[1]. وانطلاقا من هذا الطرح، حاول الباحثون تشييد صرح سيميائي من نوع آخر يهتم بعمل أنظمة ذات معنى تكون غير لفظية بخلاف اللغة وفقًا للمشروع ذاته، ويرمي إلى بناء محاكاة مماثلة للأشياء المرئية، يهتم بجميع الأنساق الدالة، بما فيها المسرح والسينما

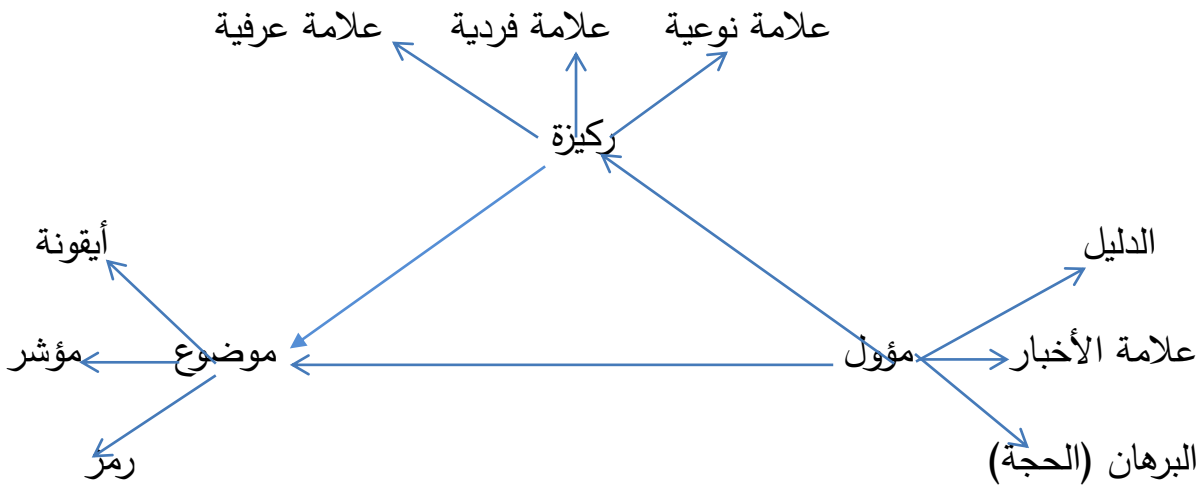
1-Nicole Everaert-Desmedt: Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce, Editeur pièrre Madraga, France ,1990 p13.

والصورة والاشهار والفنون التشكيلية والهندسة المعمارية...، موسعا بذلك دائر نشاط السيميائيات.

يبدو أن الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس هو أوّل من أشار إلى الظواهر البصرية نسقا أيقونيا، يمكن ضمّه إلى السيميائيات، لكونه نموذجا له القدرة على إنتاج المعنى. ويتجلى ذلك في تقسيماته المنطلقة من أحكامه ورؤيته للوجود، وهو ما جعل بحثه موسعا وشاملا، كونه يتناول جميع الأنساق اللغويّة وغير اللغويّة، حيث يرى أن "التجربة الإنسانية بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمّل الفيلسوف ليست سوى من العلامات المترابطة والمتراكمة"[1]. كما يرى أن هناك فرضية وجود ثلاث فئات أساسيّة يقوم عليها مفهوم الكون، أطلق عليها أولانية وثانيانية وثالثانية "الأولانية تشمل البعد الكيفي للواقع وعالم الممكنات والأحاسيس والثانيانية وهي عالم الموجودات والوقائع والثالثانية وتشمل الفكر والقوانين التي تربط الفكر بالواقع"[2]. ويرى بيرس أن هذا التوليف هو مراحل إدراك الإنسان للأشياء في الكون، انطلاقا من هذا الطرح يؤسس بيرس مفهومه للعلامة، التي عدّها نواة الوجود والسيرورة الأنطولوجية وأنّها جزء من عملية الفهم، إذ لا كينونة للفكر خارج العلامة، كل فكر فهو علامة وكل فعل من التفكير يتكون من تفسير للعلامات فهي وسيط بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للأفكار، لذا نجد ببيرس يعتمد في تقسيمه للعلامة على التصور الفلسفي للوجود، أو ما يطلق عليه بالفانروسكوبية، كما يرى أن التقسيم السّابق غير مستوفي، لا يفضي بنا إلى معنى، فحسب بيرس كل بعد هو قابل للتشعّب والانشطار بنفس الوتيرة الثلاثية السابقة، ما يجعل العلامة مولّدة لعلامة أخرى مكوّنة لنا سلسلة غير محدودة من الإحالات، بحيث تبدو لنا العلامة كالفينق إذ بعد نهاية كل تأويل لها تبعث من جديد مفتّشة عن تأويل مغاير للأوّل، هذه التطوّر

1- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل: مدخل الى سيميائيات ش.س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص73.
2- محمد فليح الجبوري الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص44.

والحركة المتواصلة للإحالات هو حسب بيرس رحلة البحث عن الدلالة ويطلق على هذه العملية بالسيميوز الذي يعرّفه بأنّه "السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة"[1]، ويمكننا أن نستعين بالمخطط التالي للتوضيح:



يُخضع بيرس التقسيم الثلاثي على أبعاد العلامة بالوتيرة السابقة نفسها، انطلاقا من مبدأه أن كل شيء في الوجود هو علامة لسانية أو غير لسانية و منه يقسمها إلى ثلاثة أنواع هي :الأيقونة والمؤشر والرمز حيث يعرّف الأيقون بأنّه علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة، أو كائناً فرداً أو قانونا ...ويميّز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات : الصورة والرسم البياني والاستعارة وكلّها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه"[2]، وعليه يكون بيرس من المبادرين الذين اهتموا بالنموذج البصري كنسق سيميائي، لتحذو بعده عدّة دراسات في هذا المجال استفادوا من هذه الأبحاث ووسّعوا فيها لتشمل السلوكات والملابس والأثاث.

رولان بارط: يهدف عمل رولان بارط هذا إلى إعادة هيكلة عمل أنظمة ذات معنى تكون غير لفظية بخلاف اللغة وفقًا للمشروع ذاته، ويرمي إلى بناء محاكاة مماثلة للأشياء المرئية، يهتم

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص258.
2- سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مرجع سابق، ص 68.

بجميع الأنساق الدالة، بما فيها المسرح والسينما والصورة والاشهار والفنون التشكيلية والهندسة المعمارية ...، موسعا بذلك دائرة نشاط السيميائيات. يرى رواد هذا التيار أنّه يمكننا تجسيد المعنى من الأنساق اللغوية أو غير اللغوية، كما يرى أنّه بإمكاننا تطبيق المبادئ اللغوية على الحقائق غير اللغوية بغية البحث عن معناها كما أسقط مبدأ القصدية الذي نادى به أصحاب سيميائيات التواصل، فهناك بعض الأنظمة غير اللفظية يكون اتصالها غير إجباري، ولكن المعنى موجود بقوة.

لم يعد هناك مانع حسب رولان بارط لتوسيع المفاهيم اللسانية "من خلال نقد إيديولوجي يتناول لغة ما يسمى بالثقافة الجماهيرية وفق تفكيك سيميولوجي لهذه اللغة"[1]، متمسّكا بالمبادئ السيميائيات السوسيرية باعتبارها كافية للوصول إلى المعنى ورأى أن العلامة السيميائية لا تختلف عن العلامة اللسانية من ناحية الشكل فهي مبنية على ثنائية الدال والمدلول، كما رأى أن "العلامة عند دي سوسير ظلّت غامضة لأنّها تميل إلى الخلط مع المدلول الوحيد الذي أراد دي سوسير تجنبه"[2]، في حين أن العلامة السيميائية لديه غالبا ما تكتسب معناها وفق استخداماتها في المجتمع، "فالشخص يستخدم الملابس لحماية نفسه، ويستخدم الطعام لإطعام نفسه، حتى لو تم استخدامها للدلالة و يطلق عليها بارط بالعلامة الوظيفية"[3]. هذه العلامات يرى بارط أنّها تحمل قيما أنثروبولوجية، ولقد صاغ أسس نظريته الدلالية انطلاقا من الثنائيات السوسرية، التي أطلق عليها عناصر الدلالة:

اللّسان والكلام: على خلاف اللسانيات التي أقامت القطيعة بين اللسان والكلام وجعلت من الاول محور الدراسة والثاني أبعدته تماما عن حقلها. ترى السيميائيات أنّه من المستحيل أن يوجد لسان من دون أن يوجد كلام والعكس كذلك، ولذا فإنّه "لا يمكن لأي شيء أن يدخل في

1-Roland Barthes, Mythologies, Éditions du Seuil 1957, p7.
2-Roland Barthes. Éléments de sémiologie : Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques p105.
3-Roland Barthes. Éléments de sémiologie : Communications, p106

اللسان ما لم يكون الكلام اختبره وعلى العكس من ذلك، يستحيل انشاء أي كلم ما لم يُستمد من خزينة اللسان"[1].

الدال والمدلول: تحافظ هذه الثنائية على وجودها سواء في الحقل اللساني أو السيميائي غير أنّه في سميائيات الدلالة تحشر الوظيفة نفسها والدلالة تتجلى فقط في الاستعمال الاجتماعي.

المركب والنظام: حسب دي سوسير فإن العلاقات التي توحد المصطلحات اللغوية يمكن أن تتطور إلى مستويين، يمكنهما أن يتوافقا مع نوعين من النشاط العقلي:

المستوى الأول هو مستوى المركب syntagme وهو مجموعة من العلامات تحتمل التمطيط، من طبيعة خطية أي سلسلة منطوقة كل وحدة لغوية تستمد قيمتها بتفاعلها مع السابق واللاحق من الوحدات اللغوية الأخرى (مبدأ التعارض)، هذا التحليل يتوافق مع النشاط العقلي الذي يطلق عليه القطع.

المستوى الثاني هو مستوى تجميع الوحدات يطلق عليه مستوى النظام Système، تتدخّل في هذه العملية الذاكرة التي تعمل على تصنيف الوحدات وتجميعها انطلاقا من الجوانب التي تتشارك فيها، وبالتالي تشكّل مجموعات تسود فيها العلاقات المتبادلة"[2]، تسمى هذا النشاط الذهني بالتصنيف.

التقرير والايحاء: إنّ البحث عن المعنى في أي نسق بصري يفرض مستويين للتدليل والقراءة، مستوى تعبيري ومستوى المحتوى أو المضمون، يرى جاك فونتانيي أن " اللغة هي ارتباط ما

1- رولان بارث، مبادئ في علم الدلالة، تر : محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987، ص56.

2-Roland Barthes. Éléments de sémiologie : Communications, p115

لا يقل عن بعدين يطلق عليهما بمستوى التعبير ومستوى المحتوى وهي تتوافق على التوالي مع ما حددناه هنا من قبل العالم الخارجي والعالم الداخلي"[1].

3- النسق الثقافي: ظهر مصطلح الثقافة في ركام مفاهيمي واسع، ما جعل معناها مضطربا وغير قار، إذ يعود ذلك إلى تموقعها على تخوم ميادين عديدة مشحونة بإيديولوجيات مختلفة، وأمام الدراسات المستمرّة عرفت انتعاشا فكريا على أيدي علماء الاجتماع خاصة غيرتس كلوفيد (Clifford Geertz) وكذا علماء الأنثروبولوجيا على رأسهم كلود ليفي شتراوس، لتستقلّ بعدها بفروع علمية اتخذت من الأنساق الثقافية موضوعات لها، مسلّطة الضوء على السلوكات والعلاقات الإنسانية وكذا الظواهر الاجتماعية.

يكتسب مفهوم الثقافة طابع الشمولية والكليانيّة، وهو ما يجعلها ذات بناء منتظم ينزع إلى الانضباط والاتقان، يعرفها إدوارد بيرنات تايلور على النحو الآتي: «هي ذلك المركّب الكليّ الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفن والأدب والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع"[2]، يعدّ هذا التعريف من المفاهيم التي اعتمدها البحث الثقافي، كما يعدّ معنى قريبا جداً من معنى الحضارة الذي يتضمّن اكتساب الإنسان جميع الوسائل الفكريّة منها والروحية والفنية التي يستخدمها للسيطرة على محيطه. وينتصر لهذا المفهوم العالم الانثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، الذي قدّم هو أيضا مفهوما للثقافة معتبرا صورتها متفقة مع الحضارة حيث يقول: "هي مجموع العادات والمعتقدات والمؤسسات مثل الفن والقانون والدّين وتقنيات الحياة الماديّة وباختصار هي كل العادات والمهارات التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع"[3]. ولا شك أن كلوفيد

1-Jacques Fontanille: Sémiotique du discours, presses universitaires de limoges, France ,p34.

2- Edward Burnett Tylor: Primitive Culture Researches, Into the Development of Mythology, Religion, Art, and Custom, p1

3- عبد الرزّاق الداوي: موت الإنسان في فلسفة الخطاب المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2000، ص84.

غيرتز هو الآخر كان له تعريف أثّر بشكل ملحوظ في الدراسات باعتباره من الأوائل الذين استعملوا مصطلح النسق الثقافي حيث يرى أن الثقافة هي "نسق من المفاهيم الموروثة التي يتم التعبير عنها بأشكال رمزية يتم من خلالها التواصل بين البشر وتطوير معارفهم حول الحياة ومواقفهم اتجاهها."[1] وظّف كلوفيد غيرتز مصطلح نسق كما استعمل أيضا مصطلح الأشكال الرمزية وهو ما يفتح الباب للثقافة للانخراط في الدراسات السيميائية لتكون قابلة للتحليل والمقاربة. من جانب آخر يرى جونتان كولر أن الظواهر الثقافيّة والاجتماعية هي ظواهر ذات معنى وبالتالي فهي إشارات ...كما أنّها ليست جواهر أو ماهيات قائمة بذاتها، بل إنّها محدّدة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية"[2]. وعليه فالثقافة نسق من الروابط، إذ ما أن تحدث تغيرات في منطقة واحدة حتى تسبّب تغيّرات في مناطق أخرى، من هذا المنطلق اتسعت دائرة مفاهيم الثقافة ليفسح لها المجال للانضمام في حيز الظاهرة السيميائية بعدّها نسيجا من الدلالات قابلة للتأويل وهو ما يتوافق مع وصف غيريتس لها حيث يقول: "إنّ مفهوم الثقافة التي أعتنقها، هو في الأساس مفهوم سيميائي"[3]. وبالتالي، فإنّ مقاربتها لا تحتاج إلى قوانين تضبطها، ولكنّها علم تحليلي يسعى في البحث عن المعاني الثاوية في أنساقها.

في هذا الصدد ظهر تيار سيميائي عرفت أفكاره انتشارا واسعا في الدراسات المعاصرة، من أهم علماء هذا الاتجاه جماعة تارتو موسكو التي تضمّ يوري لوتمان وأوسبنسكي وايفانوف وطوبوروف. أما في إيطاليا نجد أمبيرتو ايكو وروسي لاندي حيث يعدّون الثقافة ديوانا من الرموز وشكلا من أشكال التعبير كما أنّها أنساقا من طبيعة دلالية غايتها التواصل، حيث أكّدوا أن العلامة تجد معناها في مجال ثقافي بحيث "يمكن للمرء أن يتخيّل اللّغة على أنها ظاهرة منعزلة، بيد أن عملها الفعلي إنّما يجري في نظام ثقافي أعم يؤسّس معه كلا معقّداً"[4].

1Clifford Geertz: The Interpretation of Cultures Selected Essays, Basic Books Puhlishers, NEW YORK, p89.

2- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر: مرجع سابق، ص41

3-Clifford Geertz Ibid, p5

4- سيزا قاسم: أنظمة العلامات في العلامة والأدب والثقافة: مرجع سابق، ص333.

يعدّ عبد الله الغذامي من الأوائل الذين اهتموا بالنسق الثقافي وقدّموا تصورا اعتمدت عليه البحوث العربية بشكل كبير، حيث يرى أن النسق الثقافي هو نواة الدراسات الثقافية وعصبها باعتباره المسؤول على تنظيم هذه الظاهرة وضبطها كما يجب، كما يرى أن "النسق يتحدّد انطلاقا من وظيفته، فالوظيفة النسقية لا تحدث الا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[1]، وهو ما يشير إلى أن الدراسة الثقافية تطمع لخلق مقاربة تحليلية تسعى إلى استنطاق النصوص المطمورة والمقموعة في النص الكامل، ما يجعله حلبة تتصارع فيها الأنساق من أجل إثبات حضورها، لكن يبقى الهدف في الأخير هو البحث عن جمالية الإبداع.

رابعا/ الأنساق السيميائية في الرواية المعاصرة:

مع بداية القرن العشرين عرف المجتمع الغربي نموا فائقا على جميع الأصعدة نتيجة ثورات تقنية وسيكولوجية نفخ حياة أخرى في الفن الروائي، هذه الثورات التنويرية والثقافية أسهمت في تشكيل مفاهيم وقيم كونّت هي الأخرى رؤى جديدة للروائيين والكتاب، فانعكس هذا التغير على الأعمال الفنية كالموسيقى والرسم وكذا الكتابة، فظهرت مدارس تشكيلية جديدة كالتكعيبية، والسيريالية والواقعية، كما نمت أجناس فنية حديثة على أنقاض أشكال أخرى تقليدية، عُدت الرواية الحديثة أحد أهم الإفرازات الفنية التي طرحها عصر الحداثة، حيث ظهرت بشكل جديد يتماشى والحياة الواقعية للمجتمع والفرد الذي غيّرت نظرته الثورات العلمية والليبرالية، عملت على الارتقاء بالمستوى الحسي له كما وسّعت دائرة اشتغال الخيال فعصفت بالتبعية الدينية والعقائدية الفجة وأخرجته من عجزه جرّاء تهميشه للعقل في القضايا الإبستمولوجية.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005، ص77.

من جهة أخرى، سبّب هذا النمط الأنطولوجي (الحداثة) نتائج سلبية في جوانب عديدة حيث تغيّرت شخصيّة الإنسان في المجتمع وتفتّت العلاقات بين البشر فانعكس هذا على بعض الأعمال الروائية آنذاك،ما أعطى انطلاق التحوّر في الأعمال الروائية، إذ بدت الشخصيات تميل إلى التشيّؤ وتشتت العلاقات بينها،كما أعاد الإنسان نظرته إلى الزمان والمكان فتغيّرت رؤيته إلى هذه، كل هذه التغيرات والرؤى باتت متتشظية في الرواية فكان المشهد الروائي يسائل الحياة في كل نازلة وحادثة، ما جعل هذا النوع من الاشتغال ينساق خلف متغيرات الواقع الذي يعدّ المرجع الفلسفي للكاتب والأرضية الفكرية التي اتكأ عليها في رواياته،فظهرت علامات التجديد على الرواية، حيث نسفت الاتفاقيات الأدبية الكلاسيكية متجاوزة بذلك سكونيّة النص القديم فأقامت القطيعة بينها وبين كل ما هو تقليدي، لتتوسّع مظاهر الحداثة في الرواية عند كتاب الغرب،

واصلت الرواية الحديثة تغيراتها، فتطورت إلى أنماط ما بعد الحداثة حيث تغيّرت تمظهرات الأنساق الفاعلة في بناء العمل الروائي من شخصيات وزمان ومكان تمسكت بمظاهر تشيؤ الشخصيات في المتن واعتمدت تقنيات جديدة في السرد، فبعد أن كان النص في عزلة عن باقي الإبداعات، غدا نصا هجينا وسمفونية تمتع القارئ، فتم قطع الحبل الرابط بين السابق والحاضر وموس على العمل الروائي نوع من التغير في الكتابة والذي عده بعض النقاد في بادئ الأمر تعسّفا ومجازفة خطيرة زجّت إليه الرواية.

اعتمدت النصوص الروائية استراتيجية جديدة انتهجها الروائيون في الكتابة تم بها حشد العديد من المعارف والعلوم في النص، فلم تعد الرواية تجد منقصة في إثراء متونها وتأثيثها بالمأثورات الشعبية أو النصوص الشعرية والتاريخ والمظاهر العجائبية والمأثورات البصرية كالرسم والصور الفوتوغرافية واعتمادها على أساليب علم النفس لتصبح بذلك كرنفالا يعجّ بأشكال متعددة من الأجناس الأدبية.

هذه التقنية التي أطلق عليها اسم التجريب عدت أحد الرهانات التي قامت عليها الرواية الجديدة لكونها حركة تنهض لتجاوز الراهن في العمل الإبداعي وتزعزع استقراره، غير أن هذه الخلخلة في البناء السردي لم يرحّب به القرّاء أو النقّاد في بادئ الأمر، وعدّوه تجاوزا خطيرا على الكتابة الروائية ويمهّد لظهور نص جديد، نصّ يهدّد بتقويض الإرث الروائي الذي استأنس به القرّاء وتعوّد عليه النقاد. فبدا أنه من المستحيل أن تتزعزع الرواية القديمة عن مكانها وتتنازل عنه لرواية جديدة تتخإذل عن أبطالها وشخصياتها، قاصرة عن تقديم معنى للحياة والواقع. غير أنّه مع مرور الوقت أثبتت الرواية الجديدة جدارتها وفرضت وجودها في الأدب. فما دام هناك ذهنية جديدة وآليات جديدة فلا بدّ أن هناك فكرا جديدا، فلا وجود لنتاج إنساني مطّرد دوما، هناك نمو وتطور في هذا الواقع. كما أنّه ليس هناك أشكال أزلية بل جميعها تعيش وتموت، ثم تبعث من جديد، في بشكل آخر، وهكذا دواليك. كذلك الأمر بالنسبة للرواية فهي تعاصر الواقع وتواكبه وتستجلي القيم والأفكار في كل عصر.

موازاة مع هذا شهدت الدراسات الثقافية في العالم توسعا كبيرا في العلوم الإنسانية، متجاوزة بذلك التخوم القائمة بين مختلف التخصصات، كالتاريخ والفن وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والأدب بشكل خاص، حيث عدت وعاء لموضوعات متعددة لم ينتبه إليها من قبل، بتوسيع مفهوم النص، بوصفه رسالة مبطنة تسبح في ركام من الأنساق المضمرة والمتوارية خلف الفنية والجمال، فكان التغيير الرئيسي الذي أدخلته الدراسات الثقافية هو الانتقال من مفهوم الشيء إلى مفهوم الممارسة الثقافية ممثلة لما يسمى أشكال الحياة، كما عملت على الكشف عن العلاقات القائمة بينها وبين العمل الروائي، وتحديدا وجهة نظر الكاتب اتجاه القضايا الاجتماعية والثقافية.

الفصل الأول

الشخصية بوصفها نسقا سيميائيا

أولا- تقديم نظري:

الرواية في مفهومها العام تعبير عن رؤية للعالم، وزاوية للنظر تعكسها شخصياتها عبر تنوّعاتها اللّغوية وصراعاتها الإيديولوجية التي تنضح به تلك المتون. غير أن هذه الرؤية تختلف باختلاف الفترات والمؤلفين. فالروائي أو الكاتب يسائل الواقع ويحاكيه في أعماله بطريقة أو بأخرى، إذ ما يدور في المجتمع يتشظى بشكل واضح في العمل السردي. ونظرا لأهمية الفرد وأثره في محيطه؛ كان للشخصية في الرواية كذلك شأن كبير في المعمار السردي، فهي تعدّ واحدة من العناصر الجوهرية، باعتبارها العنصر القادر على تجسيد هذه الرؤية وتفعيلها.

كانت شخصيات الأعمال السردية الحديثة مستمدّة من الواقع بأسمائها وصفاتها، وحتى سلوكها، الأمر الذي جعل القارئ ينساق خلف أفكار توهمه بأنّ شخصيات الأعمال الحكائية هي كائنات كباقي البشر، تعكس مشاعره، وتعبّر عن رغباته في الحياة، وتثير فضوله أيضا، فعملت على إيجاز مميزات الطبقة الاجتماعية واختزالها، "فأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز، وفرض وجودها في جميع الأوضاع"[1]. ومردّ هذا الواقع هو الخلط الذي سقط فيه روائيو تلك الفترة، حيث كانت مقولة الشخصية في النصوص الروائية توازي الشخص في الحياة الواقعية، فقد كان الروائي التقليدي يحتكر عملية السرد، ولا يشاركه فيها أحد، فتكوّنت لديه دراية بكل ما يتعلق بأحوال شخصياته الظاهرية والباطنية، حتى غدا يتصّف بأنّه راوٍ عليم، صانع الشخصيات وأحداثها، ما جعل نظرته لها ممجّدة ومعظّمة نظيرة للشخص في الحياة الواقعية. وموازاة مع هذا تأزّمت دراسة الشخصية وتضيقت، فظهرت "رؤيتيان تقاسمتا الخلط بين الشخصية والشخص، وهما الرؤية الواقعية، والرؤية النفسية، فلقد حمل النقاد الروائيين الواقعيين مسؤولية الخلط بين الشخصية والشخص؛ فاهتمامهم المبالغ فيه بصفات

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص208.

الشخصية، ونعوتها المختلفة ... أمّا الرؤية الثانية .. فهي تلك التي تقصر الشخصية على عالمها النفسي، وقد نظر أصحاب هذا التصور إلى الشخصية مرة كمكون روائي، وكذات فردية مرة أخرى"[1]. غير أنّ التجديد والثورات التنويريّة في تلك الفترة طالت جميع العلوم والفنون، حتى بلغت الكتابة السردية، فجُرّدت الشخصية من صفاتها المدنية، وقمع وجودها في ثنايا المتن، لتصبح كيانا مستلب الهوية، وشكلا غفلا لا غير، وأصبحت تميل إلى التشيّؤ وتشتّت العلاقات مع بعضها بعض أثناء الأحداث. خلال هذه الفترة، ظهرت بعض الأعمال الروائيّة عكست هذه الرؤية المجحفة، فعمدت إلى إسقاطها من المركزيّة كما نزعت عنها أبسط ميزة كان من شأنها أن تعبّر عن وجودها؛ وهي الاسم كرواية القصر لكافكا، ما فرض على النّقد أيضا أن يباشر تغيير مقارباته وتحليلاته العلمية للإبداع، وانطلاقا من العلاقة القائمة بينهم، تهاوت مقولة الشخصية في العمل النقدي، وتقهقرت الفكرة القائلة بجوهريّتها، إذ عدّها النقّاد كيانا خياليا يمكن الاستغناء عنه ما دامت هناك أحداث تتحكم في زمام المسار السردي، فلم يكن أمام الدراسات السرديّة غير البحث عن بنية القصة في الأفعال التي تقوم بها الشخصيات داخل الحكاية، دون إغفال العلاقات القائمة بينها وبين باقي الشخوص.

1- الشخصية في الدراسات المعاصرة:

- **الشكلانيون:**

كان الشكلانيون أوّل من حاول التدقيق في مقولة الشخصيّة، وإعادة النظر فيها، حيث رأى توماشوفسكي أن العمل الحكائي قائم على مجموعة من الحوافز تتصل بالشخصية وترتبط بها، كما قد تعوّضها أيضا حتى يسهل شد انتباه القارئ، فبطل الحكاية في القرن التاسع عشر كان ممجّدا نتيجة تدخّل إيديولوجيّة القارئ ونظرته الاجتماعية بعيدا عن قصدية العمل الأدبي، لذا رأى بوريس توماشوفسكي Boris Tomachevski أنّ "إعادة

1- وردة معلم، بنية السرد في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة دكتوراه، ص257.

العمل الأدبي على هذا النحو، عن طريق الاستعانة بإيديولوجية القارئ، من شأنه أن يخلق جدارا فيما بين القارئ والعمل الأدبي لا يمكن اقتحامه"[1].

تقودنا دراسة توماشوفسكي إلى محاولة لصياغة رؤية شاملة للعمل الأدبي، تتكئ على مجموعة من الأجزاء يطلق عليها الحوافز، هذه العناصر تستطيع أن تنوب عن الشخصية في الحكاية عن طريق عرض مميزاتها أو أفعالها. وبالتالي، فإنّ الشخصية لن يكون حضورها ضروريا، "فقد كتب توماشوفسكي يقول: أن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصّة كنسق من الحوافز أن تستغني استغناء تاماً عن البطل وسماته المحدّدة"[2].

ومن الشكلانيين الروس أيضا الذين نظروا إلى الشخصية من أفعالها الباحث فلاديمير بروب *Vladimir Propp* في دراسته الموسومة (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، الذي يعدُّ مرجعا مهمّا في الدراسات البنيوية والسيميائية، ونموذجه وصف بالفتح المبين للدراسات التي جاءت بعده، اتسمت دراسته بالدقة والتعقيد، كما اعتبر منهجه انقلابا على الدراسات السابقة، إذ تقزّمت لديه فكرة الشخصية وتشرّدت، فبات السؤال المهم عنده هو ما الذي تفعله الشخصيات في العمل الأدبي، وليس من يفعلها وكيف؟، حيث يقول " أن ماهو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير"[3]. لذا فإن حضور البطل في العمل الأدبي لم يعد ضروريا كما في السابق، إذ يكفي أن نمنح الشخصية اسما لها دون صفات أخرى، لتغدو الشخصية في دراسته بيدقا لا غير للأفعال المنتشرة في الحكاية، فالوظيفة هي المسؤولة على تشكّل شخصيات الحكاية وليس العكس.

1- نصوص الشكلانيين: نظرية المنهج الشكلي، مقال نظرية الأغراض: توماشوفسكي: تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص205.
2- تيزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان، ص48
3- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 24.

انطلق بروب Propp في بحثه من خلاصته التي ترى أن القصص تحتوي على قيم ثابتة وأخرى قارة، وأنّ أبطالها أو شخصياتها مهما اختلفت في ظهورها، فإنّها غالبا ما تقوم بالفعل نفسه، حيث قرّر الاعتماد على عملية اختزالية لشخصيات النص الحكائي، فبدا له أن الأفعال والوظائف كفيلة باحتواء المسار السردي. لذا عمد إلى صياغة نظرية تهتّم بأفعال الشخصيات الرئيسة والمهمّة التي أطلق عليها اسم الوظائف، وهي أفعال مطردة ولا تتكرّر، كما اعتبرها اللّبنات الأساسيّة في القصّة، وهي التي ستشكّل اهتمام بحثه وموضوع دراسته.

قامت دراسة بروب على توبولوجيا الشخصيات، غير أنّه تجاهلها تماما، واتكأ فقط على وظائفها، ورغم التجاهل الذي ألحقه بروب بالشخصيات؛ إلاّ أن إغفالها بصفة نهائية تعدّ مجازفة للتحليل السردي.

*** البنويون:**

ثار البنيويون ضد المقاربات التقليدية التي تعاملت مع الشخصية على أنّها كائنات حقيقيّة، فحاولوا مراجعة الفكرة وإعادة النّظر فيها، إذ "كانوا بالكاد يستطيعون دمج الشخصية في نظريتهم، بسبب تمسكهم بإيديولوجية تعوض الفرد، وتتعارض مع مفاهيم الفردية والعمق النفسي"[1].

ومن بين الدارسين البنيويين جيرار جينيت *Gérard Genette*، الذي لم يكن يرى في الشخصيات السردية عناصر جوهرية، كما أنّه لم يكن يذكرها بطريقة مباشرة، فكان تصوّر الشخصية عنده لا يتجاوز المفهوم اللغوي، حيث يتم تصميم هذا التصور من المؤشرات النصية. فالشخصيات هي كلمات تتميّز بنسق من السمات الدلالية تظهر بشكل مباشر في الحكاية، كذكر صفاتها الاجتماعية والنفسية وأفعالها.

1-Myreille Pawliez: Narratologie et étude du personnage : Revue internationale d’études canadiennes, Numéro 43, 2011 p. 191.

من جهة أخرى طرح رولان بارث *Roland Barthes* فكرة كان لها صدى كبير في الدراسات السردية، حيث سحب صفة المدنية من الشخصية، ورأى أن تدخّلها في عملية السرد والتناوب على الأدوار يجعلها تبدو كائنات واقعية، وهو أمر غير مقبول تماما، يقول بارث في هذا الصّدد: " أمّا بالنسبة إلى وجهة نظرنا فإنّ الشخصيات في الأساس كائنات ورقيّة ..."[1].

لم يخرج بارث في دراسته عن إطار المستوى الوظيفي كما هو في الدراسات السابقة، ويعتمد في تحليله على توبولوجية مشابهة لسابقتها، تعمل على تقسيم النص إلى وحدات توزيعية وأخرى إدماجية، بحيث تقابل الوظائف عند فلاديمير بروب والحوافز عند توماشوفسكي.

*** السيميائيون:**

تقوم دراسة الشخصيات السردية بدور رائد في التحليل السيميائي، باعتبارها عنصرا مؤهلا لإنتاج المعنى في النص الروائي، إذ يصعب رسم صورتها بشكل صحيح؛ بعيدا عن وضعها داخل نسيج النص. فهي تدخل في نسق من العلاقات مع العناصر السردية الأخرى، ما يجعل النص ينمو ويحيا في دينامكية مستمرّة، "فالشخصية محاصرة داخل الرواية في شبكة من المباني الملحقة، كما هو الحال في كلمات اللغة وقواعدها في الترتيب النحوي"[2].

قدّم لنا التحليل السيميائي في ستينيات القرن الماضي مجموعة من الدراسات اهتمت بالشخصيات وأفعالها، ولا شك أن أهم مقاربة لقيت عناية كبيرة هي في السيميائيات السرديّة لمدرسة باريس بزعامة غريماس A Julien Greimas، إذ تعدّ مشروعا استقطب العديد من الباحثين، على عكس الدراسات السيميائية السابقة التي كانت علما للعلامات، وضعت

1- رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنوي لقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002، ص72.

2-Henri Mitterand: Le système des personnages dans "Germinal", Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1972, n°24 p.158.

مدرسة باريس المعنى غاية البحث والإشكالية الرئيسية التي تم من أجلها تنظيم النظرية، إذ يعدّ نشاطا ذهنياً يلازم الممارسات البشرية، وكل إنتاج ثقافي أو اجتماعي، فقد كان غريماس يرى أن أي مجال **للمعنى** فهو برنامج سردي.

أحدثت أبحاث المدرسة ثورة علميّة في مجال البحث الدلالي، بعد أن انقلبت موازين الأبحاث التقليدية الفجّة، وانتقلت بالدرس الأدبي من صعيد معرفي مبتذل إلى صعيد آخر متين وقوي. وانطلق غريماس في مشروعه السيميائي بعد النجاحات التي عرفتها نتائج الدراسات السردية في تلك الفترة. فكانت بمثابة البداية من حيث انتهت بعض الأبحاث، على غرار دراسات فلاديمير بروب في الحكاية الخرافيّة، وكلود ليفي شتراوس مع الأسطورة، وإيتيان سوريو Étienne Souriau في المسرح. فكانت هذه الأبحاث تهدف إلى خلق قواعد وأسس مهمتها تنظيم السرد في القصّة، أو بما يطلق عليه **نحو السرد**، إذ كان لزاما على غريماس أن يضيف شيئا إلى هذه الترسيمة؛ ويوسّع إطارها، يقول في هذا الصدد: "**كان اهتمامنا خلال هذا الوقت هو توسيع نطاق التحليل السردي قدر الإمكان؛ وإضفاء الطابع الرسمي على المزيد من النماذج الجزئية التي تظهر أثناء البحث**"[1].

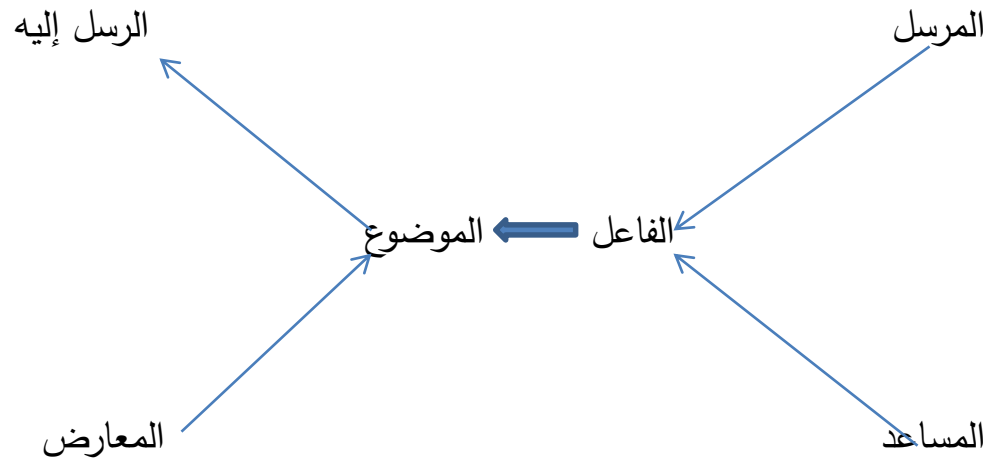
بنى غريماس تصوره العلمي انطلاقا من الرصيد اللغوي الذي كان يتمتّع به، ويعود الفضل إلى الأطروحات اللسانية السوسيرية والهيمسلافية، حيث حاول نقل فكرة الدال والمدلول من الكلمة إلى النص. كما كان للنظرية التوليدية لتشومسكي الأثر البالغ في مسار نظريته، إذ يعدّ أفقا مرجعيا اعتمدت عليه مدرسة باريس، فقد كانت ترى أن المعنى يتوالد ويمرّ بمستويات، حتى يبلغ غايته المطلوبة في النص.

رفض غريماس التصوّر القائل بأنّ الترابط النصّي يتجلى فقط في الظواهر النحويّة السطحيّة، فرأى أنّه يمكننا أن نميّز بين مستويين في التحليل السردي؛ مستوى واضح

1-A. Julien Greimas: Éléments d'une grammaire narrative, L'Homme, 1969, tome 9 n°3, p.71.

وسطحي يخضع للمواد اللغويّة، ومستوى جوهري عميق حاضن للمعنى، فحاول التعمّق في ما توصّل إليه بروب في أبحاثه بتبنيه طرحه العلمي، الذي اعتنى بتبولوجيا الشخصيات في القصّة، بوضع خطاطة تصنّف الشخوص على أساس أفعالها أو وظائفها. رأى غريماس أن نموذج بروب حقيقة في غاية من الإتقان والصرامة، معترفا بأن مشروعه أسدى خدمة جليلة للنقد الأدبي، غير أنّه رأى أن العمل غارق في زخم كبير من الوظائف التي يمكن الاستغناء عن بعضها دون الإخلال أو المساس بقواعد السرد، فعمد إلى اختزال بعض الوظائف التي رآها تتكرّر في كل مرّة من دون جدوى. كما رأى أن المعنى يتشكّل بعد رحلة توليديّة تتكوّن نتيجة مجموعة من التحولات تجتاح النص، بحيث يترتّب عليها علاقات تتحكّم في هيكل وظائف الشخصيات، وتحافظ في الوقت نفسه على النحو السردي.

استند تحليل غريماس إلى فرضية مفادها: أنّه إذا كان لجميع القصص التي تتجاوز اختلافاتها السطحية بنية مشتركة، فإنّه يمكن للشخصيات أن تجتمع في فئات تكون نشطة وأكثر اتساعا وشمولا. ويطلق على هذه الشخصيات اسم العوامل، بحيث لا تكون بالضرورة أشخاصا فرديين، ولكن بإمكانها أن تتخذ هيئات جماعية تعمل في مجموعات حيوانية، أو أشياء أو حتى مفاهيم مجرّدة كالريح أو الحب، أو أي صفة أو كيان تجريدي له تأثير في المسار السردي للقصّة. يرى غريماس أنّه بدلا من أن نحصي عددا هائلا من الوظائف؛ عمدنا إلى حصرها في ستة عوامل، كل عاملين تربط بينهما علاقة. ويقدم لنا الدارس ترسيمة لهذه العملية: علاقة الرغبة وتضم المرسل والمرسل إليه، علاقة التواصل وتضم الفاعل والموضوع، وعلاقة الصراع وتضم كل من المساعد والمعارض، ويقوم هذا النموذج على الخطاطة التالية:



اتكأت السيميائيات السردية للمدرسة الباريسة على أنثروبولوجيا شتراوس، وميثولوجيا بروب، ومسرح بريمون. ولم يتوقف النشاط السيميائي في عملية البحث، بل واصل الحفر في النصوص وطرائق تشكل المعنى فيها، فظهرت مقاربة أخرى اعتنت بعنصر الشخصية السردية، ركّزت فيها على صفاتها ووظائفها، فكانت بمثابة امتداد لدراسة غريماس وشركائه.

أسهمت دراسة فيليب هامون (Philip Hamon) أيضا في إثراء النقد المعاصر، حيث قدّم الباحث تصوّرا في غاية الدقة والإحكام، ويعود هذا العمق والانضباط إلى فكرة التخصّص التي تبنّاها بصبّ كامل اهتمامه على الشخصية الروائية بوصفها محورا يدور حوله التحليل السيميائي. أحدث بحثه هذا هزّة عنيفة في الدراسات السردية، إذ في كل مقاربة سيميائية يترك أثرا، سواء في التنظير، أو في الممارسة، فكان يتّسم "بالنضج والعمق والرّونق والحيويّة"[1]. كان الباحث صارما في دراسته، إذ تناول مقولة الشخصية بصورة موسّعة، فلم تنحصر نظرته في النص الأدبي فحسب، فمقولة الشخصية لديه ليست بالضرورة فكرة أدبية أو هي محددة بنظام معيّن، فيدخل في دائرة مفهومه جميع العناصر التي لها دور في إنشاء نسق متكامل أو تنظيمه. فالفكرة عنده شخصية والمدير العام والشركة والمشرع شخصيات، وكذلك الأمر مع البيضة والدقيق تشكل شخصيات تبرز في

1- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائيّة: تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012، ص3.

المطبخ، وحتى الفيروس والمكروب شخصيات في المرض"[1]. وبالتالي، فإن فكرة الشخصية عنده هي عالم من الكيانات التي تترك أثرا في بنية سردية.

كان هدف فيلب هامون، كباقي الدارسين، تجاوز التاريخ الأدبي التقليدي الذي كان يتعامل مع الشخصية من موقع علم النفس وعلم الإجتماع، حاول الباحث استغلال اللسانيات وتوظيفها في مشروعه لمقاربة الشخصية سيميائيا، فرأى أن الشخصية مثلها مثل العلامة لها وجهان: دال ومدلول، لكن وجودها في اللسانيات اعتباطي، في حين أن وجودها في الشخصية سببيّ.

يعدّ بحث فيليب هامون استمرارا للمشاريع السيميائية السابقة، خاصة ما جاء به غريماس الذي نظر إلى مهمّة الوصول إلى المعنى في البنية السردية للقصة بأنها عمليّة انتقالات وتحولات من مستوى إلى مستوى، معتمدا بذلك على لسانيات دي سوسير، ونظرية هيلمسليف. فالشخصية لدى هامون لغة تتصف بمجموعة من السمات الدلالية، فهي "مورفيم ثابت ومتجلٍ من خلال دال منفصل يحيل على مدلول منفصل"[2]. كما استثمر هامون أيضا مقولة الوظائف التي شاعت في أعمال بروب، إذ ركّز الباحث على دال الشخصية ومدلولها، ورأى أن دوالها هي الأسماء والصفات، أمّا مدلولاتها فهي تلك الأفعال والسلوكات التي تمارسها الشخصية، وقد تكون بعض من تصريحات المؤلف والشخصيات الأخرى. وهو ما يوضّح أن الشخصية تكشف عن هويتها أيضا بعلاقاتها مع باقي شخصيات النص، إذ لا يمكن وصف الشخصية من دون وضعها داخل نسق منظم من العلاقات. قامت دراسة هامون على ثلاثة محاور:

ـ المحور الأول: مدلول الشخصية

ـ المحور الثاني: مستويات الشخصية

1- فيليب هامون: مرجع سابق، ص21
2- المرجع نفسه: 34

ـ المحور الثالث: دال الشخصية.

رغم المساعي المتكرّرة التي عملت على تهميش الشخصية في العمل السردي؛ وإدخالها في دائرة الظل، فإنّها بقيت صامدة وحافظت على مكانتها في الدراسات النقدية، وبيّنت أن مدى أهميّتها يتجلى في غيابها عن العمل، فكيف يبدو لنا العمل الروائي من دون شخصيات تضمن ديناميكيات برنامج السرد؟ لم يكن من الهيّن إذن على النقاد إبعاد الشخصية عن البحث المعرفي، "فقد سجّل موتها أكثر من مرة وقام بهذا أعظم النقّاد وأكثرهم جديّة، ومع ذلك لم تستطع أيّة قوة أن تسقط الشخصية من على المنصة التي وضعها التاسع عشر عليها"[1]. الأمر الذي أجبر الباحثين على الانتباه لها، وانتهى بهم الأمر إلى رسم نماذج تحليلية جعلت منها المحور الرئيس في العمل، والعنصر المهم في بناء العمل الروائي، إذ لا يمكن للمسار السردي أن يخطو خطوة إلى الأمام أو يستحضر أحداثا سابقة من دون شخصياته الفاعلة.

ثالثا/ نسق الشخصية في روايتي حمام الدار وحائط المبكى:

استعنا في دراستنا للشخصية في روايتي حمام الدار وحائط المبكى بمنهج فيليب هامون، كونه الأجدر والأقرب بترصد الأنساق المضمرة داخل العمل السردي، حيث يعدّ –كما أشرنا– مقاربة موسّعة وفي غاية الدقّة والانضباط. كما عمدنا إلى تتبع الأنساق المضمرة والمنتشرة داخل النص، كالنسق النفسي، والنسق الاجتماعي، حيث سعينا إلى إبراز مدى تماسك مكونات نسق الشخصيّة من صفات ووظائف وعلاقات وحتى الأسماء، وكيف تشارك في عمليّة البحث عن المعنى، محاولين الكشف عن وظيفة هذه العناصر في تقديم الشخصيّة ودورها في تماسك نسيج النص.

1- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د ت، ص34.

أولا / النسق اللغوي للشخصية:

إنّ طبيعة الحقل السيميائي تفرض على الباحث في الظواهر المعرفيّة المرور عبر مستويات حتى يصل إلى المعنى المقصود، وباعتبار الشخصية بحسب هامون علامة سيميائية فهي قابلة للمقاربة والتحليل. فهي "نوع من التشكل المفصلي المزدوج والذي يتجلى في دال غير مستمر يشير إلى مدلول غير متصل، ويشكل جزءاً من النموذج الأصلي"[1]. أمام هذا الطرح وجدتني أحاول تتبّع المسار السيميائي للشخصية على خطى فيليب هامون.

1- مدلول الشخصية:

2- النسق الفيسيولوجي للشخصية

تتجلى الشخصية في المحكي انطلاقا من نسق الخصائص التي تميّزها، وكذا حزمة العلاقات التي تتواصل بها مع الشخصيات الأخرى، تظهر هذه الخصائص بصفات ووظائف تتكفّل بعملية تكوينها وبلورتها، حتى تمنح المتلقي قدرة تلمّس العمل الروائي، وتحقّق مشروع المقروئية، بحيث تتجلى أوصافها في جنسها ونسقها النفسي والفيزيولوجي والإيديولوجي، وحتى الجغرافي. تُقدّمُ الشخصية من قبل الراوي أو السارد خلال حديثه عنها، كما تستطيع شخصية أخرى من النص نفسه أن تخبرنا عنها أو تقدّم الشخصيّة نفسها بنفسها بأقوالها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى. كما تظهر وظائفها في أفعالها وحركتها في المتن. هذه الثنائية –(الصفات والوظائف) – تعمل سويا على تحريك دواليب الحكي، بحيث تكتمل صورتها النهائية في آخر صفحة من النص. وسنحاول تقفي خصائص بعض الشخصيات في رواية حمام الدار انطلاقا من بعض أوصافها، وفق الجدول الآتي:

الرواية	الشخصية	الجنس	الثروة	الأصل الجغرافي	الصفات الفيزيلوجية	الطبائع	الصفات الاجتماعية

1-Philippe Hamon. Pour un statut sémiologique du personnage. In: Littérature, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. p. 96.

رواية حمام الدار للسعود السنعوسي	عرزال/ منوال	كهل	ميسور الحال	طفولته في البادية وكهولته في المدينة	أصلع، والشعر النابت أشيب، نحيل الجسم،وجهه رمادي، جفناه مرتخيان،عيناه شهلوين	مضطرب، جبان،	مطلق يتيم، وحيد يكره البيض/ كاتبورسام، يقرأ مذكرات
	أزرق	رجل	غني تاجر	البادية	طويل القامة، نحيل الجسم	قاس القلب	مهمل العائلة، كثير السفر
	بصيرة	امرأة عجوز	–	البادية	عمياء، صماء، خرساء	طيبة	حكيمة، تبصق كثيرا، تطيل في الجلوس
	قطنة	فتاة	من العبيد	لم تكن مستقرة	بيضاء، شعرها مجعد كستنائي اللون، واسعة العيون، دقيقة الأنف، منحوتة		خادمة

					الخصر، مخضّبة بالحناء		
	والدة منوال	امرأة	–	البادية	دقيقة الأنف شعرها مفروق، جبينها متسع انحناء على الحاجبين ،		مريضة، دوما حزينة
	فائقة	امرأة	من العبيد	لم تكن مستقرة	بهقاء شرماء نحيلة الجسم فائقة الطول شعرها الأشيب ملطخ بالحناء، أسنانها الأمامية مفقودة.	خادمة مطيعة وطيبة.	خادمة، تذبح الدجاج، تطعم الغنم أصيلة، وفية
	منيرة	أنثى		المدينة		حزينة، شاردة العينين	
	رحال	طفل	–	–	–	–	–
	زينة	بنت	–	–	–	–	–

	سفار	ذكر		لم تكن مستقرة	دقيق الأنف والشفاه		
	رابحة	أنثى	–	–	–	–	–
	عواد	ذكر	–	–	واسع الجبين منحني الحاجبين	–	–
	غادي	ذكر	–	–	ذو شارب أشيب مقوس الظهر، جلد رقبته متغضّن	–	–
	العمة	امرأة	أخت أزرق	المدينة	–	–	تقرأ القرآن تعتني بوالدة منوال
رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي	بطل الرواية	رجل	ميسور الحال	يعيش في الحضر	مفتول العضلات، شعر كث وطويل، له شعرات أسفل شاربه السفلي	قلق دوما يعيش في خوق، تعرّض الاعتداء جنسي	رسام، موظف

	السمراء المراكشية	أنثى	غنيّة	تعيش في الحضر	سمراء، عينان واسعتان سودوان، حاجباها معقوفان، شعرها أسود	هادئة	تخرّجت من مدرسة الفنون الجميلة موظّفة، مرضت أثناء الولادة
	كمال والد البطل	ذكر	ميسور الحال	يعيش في الحضر	بارز البطن له شارب كث، صارم الملامح	متغطرس متعجرف قاس المعاملة قليل الحديث مع الناس	عسكري يشرب الخمر كثير التدخين، يجالس النساء
	والدة البطل	أنثى	ميسورة الحال	تعيش في الحضر	طويلة القامة	طيبة، مطيعة لزوجها، نبيلة العواطف	ربّة بيت
	والد السمراء المراكشية	ذكر	غني	يعيش في الحضر (وهران)	وجهه مستدير ممتلئ أقرب إلى السمنة	إنسان طيب وحنون	طبيب مطلّق

				بياضه حمرة خافتة عينان عسليان حاجباه أقرب إلى الغلظة، شارب خفيف	يساعد الفقراء		
	القاتل	ذكر	–	–	طويل القامة مفتول العضلات، أميل إلى البياض	يثير الرعب بين السكان	يملك سيارة
	صفي الدين	ذكر	غني	يعيش في الحضر	شديدالبياض شعره أسود، أميل إلى السمنة، أنيق	طيب شاذ جنسي	موظف
	السيكريتيرة	أنثى	–	تعيش في الحضر	رشيقة طويلة السيقان،	ماكرة	موظّفة

يعدّ الوصف عمليّة تواصلية إنسانية تعتمد على اللسان والعقل في آن واحد، مصدرها الذهن، ومفادها تحويل الشيء من العدم إلى الوجود حتى يستقرّ ويأخذ مكانه في ساحة شعور المتلقي، إنّه تفسير للواقع باختيار السمات المميّزة منه. فإذا كانت الرواية جملة أحداث وشخصيات وأفضية ممثّلة في تضاريس جغرافية، فالكاتب ليس بمقدوره الاستغناء

عن هذه التقنية، بل على العكس، إنّه في حاجة ماسة إليها حتى يحقّق التواصل مع القارئ. فكما أنّه يقدّم لنا الأماكن؛ بإمكانه أيضا أن يحل محل التحليل النفسي؛ وينير لنا الشخصيات، إنّه "يستطيع أن يكون من العناصر الحاسمة في تشكيل وابراز الخلفية المعرفية للمؤلَف والمؤلف في آن، لأنّه من أهم ضوابط توجيه الشبكة الإشارية للنص"[1]. فتقنية الوصف كما كانت فسحة للنص يبرز بها عناصر بنائيته، كانت تقنية يعتمد عليها النقد للوصول إلى المعنى الكامن في العمل الروائي.

تمثّل الترسيمة السابقة صفات الشخصيات السردية المنتشرة في رواية حمام الدار، ورواية حائط المبكى، سنتطرّق بالتحليل إلى رواية حمام الدار، ثم ننتقل إلى رواية حائط المبكى.

كما هو واضح عمد كاتب نص (حمام الدار) – كما في رواياته الأخرى– إلى تقنية الوصف والحكي على لسان شخصيته المحورية، إذ بإمكان الراوي أن يفوّض شخصيّة ما لأداء مسؤولية الوصف، من أجل تخفيض التناقض والتصادم بينه وبين السرد، وحتى يكتسب الحدث واقعيّة، ذلك ما قام به السنعوسي في روايته محل الدراسة، يقول الراوي :"أنا في غرفتي منذ الصباح أشكو لزوجتي ... عيناي على أوراق بين مرفقي، فوق سطح مكتب تحمل مخطوط نص احترت في أمره"[2]، هذا ما جاء على لسان أول شخصية تصادفنا في الرواية وهي شخصيّة منوال الكاتب الذي احتار هو شخصيا في نصّه.

تمارس الشخصية الرئيسية في نص حمام الدار ثلاثة أدوار في آن واحد، فهي بطلة وساردة بقراءة المذكرات الحاوية للأحداث، كما أنّها كاتبة خيالية لقصّة، تظهر أوصاف الشخصيات انطلاقا من تصريحات الراوي على لسان الشخصية المحورية المتمثّلة في ابن

1- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص24.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن أزرق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط3، 2017، ص11.

أزرق (عرزال / منوال) في النص. وبالرغم من التشفير والتلغيز الذي طال الشخصيات، بحيث تتجلّى لنا مرّة حيوانات، ومرّة أخرى شخصيات بشريّة؛ فإنّنا حاولنا رصد صفاتها التي تظهر أكثر في الجزء الثاني من الرواية. يقدّم لنا السنعوسي مجموعة من صفات شخصيات النص على لسان كاتبه الخيالي، هذه الصفات تساعد القارئ على استيعاب تحركات الشخصية، وضبط صورتها وفرزها عن باقي الشخوص. فالشخصيّة على حد تعبير هامون مورفيم فارغ تقوم المحملات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)[1]، هذه (الصفات الفيزيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية) تعمل مرصوصة في نسق متكامل ومنسجم، تقدّم سويّا صور الفاعلين.

يمكننا الاستئناس ببعض الأمثلة من النص الأول نظير قول الراوي واصفا الحمامة: "وحدها الحمامة الأم تخيط الليل بالنهار هديلا، رابضة تولي صدرها شطر الجنوب وجهة الغياب والإياب، إلاّ أن أيّاً من الغائبين لم يعد، نحل جسدها مذ غاب زوجها، وبقية الصغار اللذين أطلقهم والدي في الصحراء، مالت رقبتها، تهدّل جفناها، صارت ريشا على عظم واهن ..."[2]. قدّم السنعوسي لنا في هذا المقطع وصفا لحمامة كانت تحط على نافذة المنزل غاب عنها فراخها، فدخلت في حزن شديد أنهك جسدها الضعيف.

في مقطع آخر يضعنا السنعوسي أمام وصف أبان به بعض صفات شخصية الخادمة فايقة التي تظهر في النص الثاني، (نص نسيب)، يقول الراوي: "كنت أخاف فايقة وهي الغريبة التي لا تشبهنا، بهقاء شرماء، نحيلة فائقة الطول منحت الحناء شعرها الأشيب حمرة ناريّة كريهة، أسنانها الأماميّة مفقودة تكشف عن لسانها بسبب شيء يشبه الجرح القديم على أرنبة أنفها، يباعد بين منخريها نزولا إلى الشفتين، يفلقهما وقد جعل من إطباقهما أمرا مستحيلا.."[3]. إن الوصف الذي بين أيدينا يعكس مدى قدرة الكاتب على تقديم صورة

1- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيا الروائية، مرجع سابق، ص36.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص 63
3- المصدر نفسه ص 124

شخصياته لغوياً، كما يعكس قدرة الكاتب على التحكّم في خيال المتلقي بمساعيه في إقناعه بواقعيّة العمل، ما ألاحظه أيضا أن هناك صفات جاءت دفعة واحدة، وأخرى كانت متشظيّة في النص وملازمة لحدث ما قامت به الشخصيّة. فمثلا صفات عرزال جاءت على شكل متتاليات تتعاقب بعضها بعض، تتجلى لنا في أفعاله. وقد عمدت إلى وضع جدول صفات بعض الشخصيات وفق الحدث المرافق لها، وكذا الصفحة التي ورد فيها:

الشخصية	الصفات	الحدث	الصفحة
عرزال	ـ أصلع	يبتلع ريقه بصعوبة وهو يمسح قطرات عرق نضحتها صلعته	21
	ـ نحيل الجسم	يُزيح اللحاف عن جسده النحيل	23
	ـ عيناه شهلوان	وقف أمام المرآة يحدّق في وجهه، كان رماديا مثل منامته. جفناه مرتخيان على عينيه الشهلاوين	34

استند الكاتب أيضا إلى العديد من الأمثلة التي ترسم لنا صورة الشخصيات النفسيّة؛ وخاصّة الشخصيّة الرئيسة التي كان حزنها وألمها سببا في سير الحدث وتناميه، مقابل هذا كانت تقنية الوصف سندا قويا للمتلقي في إزاحة الغموض وتعرية بواطن الشخصيات. وعليه كانت عملية الاستطلاع والتعرف عليها تنتقل من الخارج إلى الداخل بسهولة، حيث بدت الحالة النفسية للشخصية المحورية مضطربة ومرتبكة منذ بداية السرد يقول الراوي: "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق، أبقى جفنيه مطبقين يستعطف كابوسه الأزرق الدائم الدائم ...يبتلع ريقه بصعوبة وهو يمسح قطرات عرق نضحتها صلعته. على هذا النحو يستفيق

عرزال بن أزرق كل يوم"[1]. يمنحنا الكاتب وصفا لحالة الشخصية المحوريّة من الناحية النفسية في بداية النص، فاتحا لنا أبواب التأويل عن أسباب هذا الكابوس الذي يلاحقه كل يوم، كما كان بمثابة الشرارة التي أعطت لنا إشارة انطلاق السرد في النص. ومع توالي الأحداث، تتجلّى لنا الصفات السيكولوجية لعرزال، طفولة غارقة في الخوف وكهولة غارقة في الجبن، هكذا هي حالته يقول الراوي: "أنا عرفت الخوف مبكرًا، عرفته في السماء، عرفته في البحر، عرفته في والدي"[2]، هكذا كبر عرزال شخصيّة أنهكها الخوف، حطمها جبروت والده وسطوته، يقول الراوي: "... همس بإذن الصغير جرّب الغرق مرّة تعلّم السباحة ... يتشبّث به يحوّط عنقه، يدفعه أبوه بعيدا عنه يخيّره بين أن يموت غرقا أو يصير رجلا يجيد السباحة ... انحنت أم عرزال على صغيرها تلفّه بمنشفة وهي تبكي ... فتح عينيه تنفّس بعمق رأى غير بعيد يشعل لفافة تبغ، و ينظر إليه بحسرة جبان! أنا لا أحب الجبناء"[3]. في وصف آخر في الجزء الثاني من الرواية يضعنا السنعوسي أمام منوال (الشخصيّة الرئيسة في الجزء الثاني)، الذي طابقت صفاته صفات عرزال، حيث واكبت هذه الصفات السيكولوجية مراحل عمره حتى كبر، وتزوج وأنجب توأماً، وبسبب خوفه فقد توأمه يقول الراوي: "رغم موته لم يزل يطوقني بالخوف من البحر ... يحول بيني وبين زينة ورحال وإذرعهما الممدودة نحوي ... لكن شبح والدي أفلح في صدّي ... يناورني يصفّق ويصفّر ويدفعني بعيداً عن صغيري الخوف، الخوف هو كل ما بقي معلّقا بالذاكرة.."[4]. تبيّن هذه الملفوظات السرديّة الجانب النفسي لابن أزرق، والتي يتضح منها أنّه شخص جبان وعاجز عن التصدّي والمواجهة.

حاول الكاتب عرض صفات شخصياته باحترام المبدأ التراتبي للوصف، هذه التقنية تم تطبيقها على معظم شخصيات الرواية، ما جعل المسار السردي يمضي بشكل منطقي

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، مصدر سابق، ص21
2 - المصدر نفسه: ص56
3- المصدر نفسه: ص41
4- المصدر نفسه: ص140

واضعا المتلقي أمام قناعة بقبول الحدث الناجم عن الشخصيات. كما اتكأ السنعوسي في تقديم شخصياته على وصف جانبها السيكولوجي أكثر مقارنة بالجانب الفيزيولوجي، إذ أن كل مشهد يقف فيه أمام شخصية ما إلا ويستحضر حالتها النفسية، ما جعل النص يعجّ بالمفردات التي تشي بالحالات السيكولوجية، ونستطيع الوقوف على بعض هذه المصطلحات التي استنجد بها من القاموس النفسي كالكابوس والغياب والاضطراب والقلق والغضب والألم، وألوان الحزن كالأسود والرمادي، حتى اللون الأزرق الذي بعد أن كان يوحي بالهدوء والسكينة؛ أصبح هو أيضا يحمل دلالات مختلفة تماشت ونفسية الشخصية المحورية كالقلق والتسلّط والقسوة. ولقد وفّق السنعوسي في توظيف دلالة اللون الأزرق في غير سياقها المعتاد، فالبحر والسماء هما فضاءان مفتوحان على جميع التأويلات والدلالات، فكما أن لهما دلالة على الراحة والمتعة؛ فهما يحملان كذلك الدلالة على السفر والغياب بالموت أو بالحياة، التي كان لها الحظ الأوفر من الوصف. ويمكننا القول إن النص بالرغم من إخلاله لثوابت الإبداع الأدبي الذي يعدّ طفرة سرديّة؛ فإن مهمّة الكشف عن شخصياته لم تكن عصيّة.

تعمل هذه الخطاطة على فسح المجال لعقد مقارنات بين شخصيات المحكي، بعرضها على المحاور وإجراء مقابلات فيما بينها حتى تسهل أمامنا مأمورية البحث عن المعنى، فبمقارنة حظوظ الوصف بين الشخصيات أجد أن شخصية عرزال هي الأوفر حظّاً، فقد كانت حاضرة في جميع أعمدة الترسيمة، ما يجعلنا نضعها في خانة الشخصيّة الرئيسيّة. أمّا الشخصيات الأخرى فتبدو ثانوية، لذا كان حضورها في الجدول يعكس حضورها في الرواية، كما أن هناك شخصيّات هامشيّة لم تنل قسطها من الوصف، حيث جاءت على لسان الكاتب دون التعرّض لنعتها، لكن هذا لا يمنع دور كل منها في تقدّم المسار السردي، فالنص كالجسد كل عضو فيه له وظيفته، ورغم حضورها الثانوي فإن دورها له معنى.

نستعرض شخصية أخرى كان لها دور فعّال – إن لم نقل الأكثر تأثيرا – في دفع السرد قدما هي شخصية أزرق، الذي كان سببا في تأزّم نفسية ابنه (الشخصية المحورية) في الرواية، نستطيع أن نقول إنّها أسهمت بشكل كبير وغير مباشر في خلق الأحداث والسير بالحكي نحو الأمام. فشخصية أزرق كانت خلف الأزمات النفسية التي تعاني منها شخوص الرواية، في كل مرة يُظهر قسوة تترك ألما كبيرا في ذات الشخصية. وموازاة مع هذا يزداد إيقاع السرد وتتخلخل الأحداث، حتى غدا رمزا للفقد واليأس والخوف، هذه الأحاسيس التي لاحقت حياة جميع من حوله، خاصة ابنه مذ كان صغيرا.

فإذا كان السرد تدفعه أحزان الشخصيات وهمومها؛ فنحن بلا شك مدينون لشخصية أزرق كونها فاعلا محرّكا لدواليب الحكي في النص، وبالرغم من أن الكاتب لم يكن سخيّا في ذكر صفاتها؛ فإن دورها كان فعّالا ونافذا في الرواية. وسنحاول التطرّق لصفات هذه الشخصية. فأزرق رجل ميسور الحال، طويل القامة، قاسي القلب، ليس عطوفا على من حوله حتى زوجته وأبناؤه. في الجزء الأوّل من الرواية يضعنا الكاتب أمام نص أغلب شخصياته رمزية، مستعينا بذلك بمجموعة من الحيوانات تعيش في حوش المنزل، وهو ما يوحي بالحالة المادية لأزرق الذي يبدو تاجرا. أمّا بالنسبة إلى صفاته الفيزيولوجية؛ فلم يقف الكاتب عند هذه الجزئية مطولا، ولم يقدّم لنا شخصيّة أزرق بشكل مسهب، لكنّنا نقف عند طبائعه وسلوكه التي كان لها الأثر الكبير في مجريات أحداث الرواية. فهو شخص مهملٌ لعائلته، يتحرّش بخادمة البيت (قطنة)، لم يكن يعتني بزوجته أثناء مرضها، كثير الترحال.

نثر الكاتب صفات أزرق بشكل منتظم ومرتّب سواء في النص الأول أو النص الثاني، رغم التلاعب الفني بالزمان والمكان أجد أن السنعوسي لم يخلّ بوصف شخصيّة أزرق، كلّما سنحت له فرصة استحضارها. كما أرى أنّه وفّق في هذا الوصف حتى إنه استطاع النفاذ إلى مشاعر القارئ وإقناعه بالدلالة السلبية التي أوحى بها اللون الأزرق في

النص، إذ يمكن القول إنّه خالف أو كسّر التواضع والعرف المعمول به، فإذا كان اللون الأزرق يوحي إلى الهدوء والسكينة؛ فهو في النص يوحي إلى الحزن والخوف.

شخصيّة بصيرة من الشخصيات التي استعرضها الكاتب، وكانت مؤثّرة في المسار السردي للرواية. كما شاركت في سير الأحداث والدفع بها إلى الأمام. بصيرة عجوز جالسة دوما في مكان ما في وسط المنزل، هي إحدى ألغاز الرواية ورموزها، إذ تحضر في الجزء الأول كباقي الشخوص، ثم تغيب في الجزء الثاني. كما أن وجودها مشكوك فيه، فإذا كان الوحيد الذي يراها هو عرزال بن أزرق؛ فإنّ حضورها له دلالة في النص، فهي تضيف للسّرد شيئا من المتعة والدهشة. بصيرة بوصف عزرال عجوز صماء وبكماء وخرساء، لا يذكر منذ متى وهي جالسة على تلك الحال، لم يسمع لها أي كلمة سوى عبارة (حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون). إنها عبارة لازمت الرواية إلى آخر الصفحة، بحيث يمكننا وصفها بتعويذة النص، فقد كانت تتسلّل إلى مسامع ابن أزرق كصوت خفي، كلما شعر باليأس والإحباط، "كنت مؤمناً بوجود ذلك الصوت، أردته أن يكون موجوداً وقت أوشك أن أفقد أملاً.."[1]. هذه المتواليات السردية تشير إلى شخصية بصيرة العجوز، هي صوت العقل والحكمة، هي صدى يتوغّل في مسامع ابن أزرق كلما شعر بالضعف والعجز عن مواجهة الواقع.

لم تأخذ هذه الشخصية نصيبها من الوصف كباقي الشخصيات الرئيسة في النص. فقد ركّز السنعوسي أكثر على صفاتها الحسيّة كالسّمع والبصر والكلام، ومنه أرى أن اسم الشخصية في هذه الحالة قد اكتسى طابعا دلالياّ ومحفّزا في المسار السردي. فكلمة بصيرة هي صاحبة الرؤية الثاقبة، لكن العجوز في الرواية هي عمياء صماء عكس مفهومها اللغوي تماما الذي يتجلى لنا في جزء الرواية الثاني. فلفظة بصيرة التي تعني الإدراك والرؤية الثاقبة نستنتجه من شخصية العجوز، التي كانت صامتة لا تتحرّك ولا تتفوّه سوى بكلمات كانت

1- سعود السنعوسي: مصدر سابق، ص 175

تمدّ ابن أزرق بالقوة والأمل والصبر على تحمّل آلام الغياب الذي نال منه جرّاء فقدانه لأمّه وإخوته وقطنة. تلاعب الكاتب بشخصياته كما يجب، يستنسخ هذا ويستحضر ويغيّب كما يشاء، كما أنّه قدّمها عن طريق الوصف متدرّجا، مما يشير إلى أن الشخصية تنمو بصفاتها الكامنة والظاهرة، وتتقدّم مع المسار السردي للنص. وكلّما زاد الكاتب في الوصف وأطال فيه؛ تأثّرت سيرورة الأحداث في النص، وهو ما يخلق في ذهن المتلقي الإيهام الواقعي أو الشعور بواقعية الأحداث.

فقد استعان السنعوسي في روايته بهذه الاستراتيجية الوصفية مع شخصيات نصه. ومن أهم الوظائف التي ينهض بها الوصف الروائي، الوظيفة البنائية التي تعنى بتقديم الشخصية جسديّا ونفسيّاً واجتماعيّاً، إضافة إلى الوظيفة الإيهامية التي تسعى إلى إيهام المتلقي بأنّه يعيش عالم الواقع لا الخيال"[1].

في رواية حائط المبكى، قمنا برصد صفات الشخصيات الأكثر دفعا للسرد، كون النص يعج بشكل كبير بالشخصيات الهامشية، ولكن هذا لا ينفي إسهامها في بناء المعمار النصي وتماسكه. وأوّل ما يمكننا التطرّق إليه هو أن جميع صفات الشخصيات تكفّل السارد بتقديمها بدلا عنها خلال المسار السردي كله. وما لفت انتباهي أن نص جلاوجي غارق تماما في الوصف الذي لم يكن حكرا على الشخصيّة بأبعادها النفسيّة والجسمية فقط؛ بل طال حتى الأماكن والموجودات والألبسة، وحتى الإكسسوارات الدقيقة، لكن هذا لم يسحب عنه جماليّة التجريب الذي اعتمدها الكاتب.

وجّه الجلاوجي وصفه للجانب الفيزيولوجي أكثر منه للجانب السيكولوجي، عكس ما سلكه السنعوسي في نصّه. فبطل رواية حائط المبكى ظلت صفاته مبهمة طوال المسار السردي، فبالرغم من اعتلائه منصة تقديم الحكي فإنّه لم يقدّم نفسه للقارئ، عدا لون شعره

1- حنان عبد الله الغامدي: تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية، دار الزيات للنشر والتوزيع، ط2، 2020، ص95.

وطوله وبنيته الجسمية، مما جعل ملامح الوجه وتقاسيمه والجسم تأخذ صورا مختلفة في ذهن القارئ. فبالرغم من هذا الإجحاف في الوصف، أجد أن الشخصية المحوريّة لم تزغ عن مكانها، مما يعني أن ذكر النسق الفيزيولوجي ليس وحده كفيلا بعملية الفرز وتمييز الشخوص عن بعضها. كما أن القص بقي محافظا على سيرورته في النص بشكل عادي، ونعزو هذا للطريقة التي اعتمدها الكاتب في توزيع الصفات بين أكثر من موقع، وتكرار بعضها، حتى يخيّل للقارئ أنّه أمام صورة فوتوغرافيّة للشخصيّة الموصوفة. ومن ذلك ما جاء في وصف إحدى الشخصيات قدمها لنا الراوي: "رغم أن جاري القزم كان صاحب هذا المأوى الخرب ... كانت كتفاه عريضتين، غير متناسقين مع جسده، وكانت أصابعه ثخينة مفلطحة، وكذلك كان أنفه، ولعلّ قدميه لا تختلفان عن أصابع يده، ورغم نتوء جبهته، فقد كانت عيناه صغيرتين، تدوران، بسرعة عجيبة في كل الاتجاهات، خاصة حين يركّز قبضتي يديه في خصره، فيصير أشبه بزير روماني قديم"[1]. كأنّ الكاتب يضعنا، في هذا الوصف، أمام صورة أشبه ما تكون بالكاريكاتور، حيث أضاف للسرد شيئا من الفكاهة، وفي الوقت نفسه أبقى على حراكه. ما استوقفني أيضا تطرّق الكاتب في العمليّة الوصفيّة لأدق الجزئيات، مما يجعل المتلقي يشعر بوهم الواقعيّة، إلى درجة أن الشخصيات الموصوفة تحيل القارئ بشكل تلقائي على بعض من يعرفهم في الواقع اليومي، نورد مثالاً على ذلك في قول الراويفي وصف والد السمراء: "كان أبوها ذا وجه مستدير ممتلئ، أقرب إلى السمنة، يشوب بياضه حمرة خافتة عيناه عسليتان تفيضان كآبة، حاجباه أقرب إلى الغلظة، وكذا شفتاه، وقد استوى على الأعلى شارب خفيف لم يعتن الحلاق جيّدا بتنظيمه، مع اهمال لبعض الشعرات البيض في رقبته يظهر كأنّه على عجل فلم يراقب نفسه جيّدا في المرآة.."[2].

1- عزد الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016، ص112.
2- المصدر النفسه، ص92

لقد اختلفت طريقة الوصف في نص حائط المبكى من شخصية إلى أخرى، إذ في الوقت الذي قدم فيه وصف الجانب الفيزيولوجي دفعة واحدة، كان الجانب النفسي يقدّم على دفعات متتالية.

وما يلاحظ على الوصف أنّه تميّز بالطول والإسراف اللفظي، حيث يلجأ الكاتب أثناء وصف شخصيّة ما إلى استعمال الموازاة مع موصوفات أخرى، تتشارك فيما بينها التقاسيم والملامح. كما أجده يركّز على بعض الأعضاء أكثر دقة مقارنة مع أعضاء أخرى، ما يجعل القارئ يستحضر، ويتأمّل وتستقر لديه الفكرة، ليقتنع في الأخير بالعمل.

استطاع الكاتب في نص حائط المبكى تقديم أكبر عدد ممكن من شخصيات العمل عن طريق الوصف، الذي كان جماليا ومحرّكا في آن واحد، كما أنّه لم يكن عبئا ثقيلا على عجلة الحكي، بل على العكس، فقد تمازجا معا وتناسقا في قالب متكامل، إذ يمكننا القول إنّه كان سببا في اكتمال السرد والسير به نحو الأمام بشكل سليم؛ وغير غامض، فهو لا يفصح عن الموجودات فقط؛ بل يتعدّى كذلك إلى نشر السرد في النص، حيث يرى جيرار جينيت أن "إخبار عن حدث ما ووصف شيء ما هما عمليتان متشابهتان"[1]. فبالرغم من الإفراط الوصفي في رواية حائط المبكى حيث تطرّق حتى في وصف بعض المارة في الطريق، فإن السرد بقي محافظا على شاعريّته، فهو لا يترك زاوية إلاّ ونظر منها إلى شخصياته. كما استوقفني في النص اقتصاد الكاتب في وصف بواطن الشخوص وحالاتها النفسيّة، بحيث تجنّب النفاذ إلى ذواتها، لكنه أنّه استطاع استنتاجها من تصرفاتها وسلوكها، وهو ما قام به مع شخصية صفي الدين الذي قدّم لنا طباعه بطريقة غير مباشرة، حيث عمد إلى إشراك القارئ في استنتاج ذلك الجانب السلبي منه (الشذوذ الجنسي)، ولم يشر إليه بالتصريح إلاّ من بعض السلوك الشاذ الذي كان يبديه تجاه البطل، كما أورد لنا الراوي

1 Gérard Genette: Frontières du récit, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit Communications, 8, 1966. p158

في مقطع يقول فيه: "زرت الطفلين هذا الصباح، وقد كان صفي الدين برفقتي ... احتضنتهما مقبلا قبلات لا تنتهي ،.. لم يكف صافي عن أخذ صور لنا في وضعيات مختلفة، حين راحت دموعي تنهمر احتضنني طويلا مهدئا إيّاي، قبلني على جبيني وخدي ورقبتي.."[1]. وهي الملامح الأولية لشخصية صفي الدين التي بدت تلوح من بعيد، حيث أكّدها الراوي في آخر صفحة من الرواية؛ حين لبس ثوب نساء واتجه إلى بيت الشخصية الرئيسة. ضف إلى ذلك الانتقال السلس من شخصيّة إلى أخرى، وتقديمها في الوقت المناسب، تزامنا مع الحدث الذي يفرض عليها الظهور بالمقارنة بين شخصيات النص، في رواية حائط المبكى أجد أن الصفات لم تكن كفيلة على تحديد الشخصية الرئيسيّة، لذا وجب علينا النّظر إليها من موقع آخر سنتطرّق إليه في حينه.

تبدو شخصيات النص من سلوكها مكلومة نفسيا، كل واحد منها مرّت بفترة عصيبة من حياتها ما جعلها تحيا في عقد أزّمت حياتها. فالبطل تعرّض في طفولته لاغتصاب من طرف جندي أوكله والده لحمايته أثناء غيابه، كما أنّه تعرّض لموقف جريمة قتل أمام عينيه في فترة مراهقته، ظلّت هواجس هذا المشهد تلاحقه حتى بعد زواجه، كما كانت بعض الرسائل المجهولة تصله وتحرّضه على القتل، ومقابل رفضه كان خوفه يتزايد، مما جعل السرد يتخلّله عنصر المفاجأة في كل مرّة يستقبل فيها رسالة يتحرّك إيقاع الأحداث. أمّا والدته فقد كان زواجها بوالده بمثابة اغتصاب لحياتها، فقد كانت تمارس حياتها بشكل أوامر موجّهة للتنفيذ، السمراء المراكشية –كما يسميها بطل الرواية– مرّت بفترات انفصال والديها، وهي الفتاة الوحيدة التي كانت مدللة، تجد نفسها تواجه العالم بمفردها، والد البطل تعرّض لصدمة نفسيّة أثناء فقدان ابنته، الأمر الذي قلب حياته رأسا على عقب، وانغمس في شرب الخمر والتدخين، ومجالسة النساء حتى وافته المنيّة، هذه المنعرجات كان لها أثر بليغ في

1- المصدر السابق، ص136.

نفسيّة الشخصيّات، كما جعلت السرد ينساب تحت وطأة ذكريات مشحونة بانفعالات وماضٍ مرير عكّر الحاضر ويهدّد المستقبل .

استند الكاتب في رواية حائط المبكى إلى ظاهرة أسلوبية هي تقنيّة التكرار اللفظي، أسهمت في بناء مشروع المقروئية سرديا وأسلوبيا، حيث وظّف الكاتب في نصّه لفظة (أعمق الأعماق) التي كانت حبلى بدلالات نفسيّة منحت للسرد نوعا من الواقعية، كما أكسبت الشخصيات طابعا إنسانيا أكثر واقعية، مما يجعل القارئ يشعر بآهاتها وعمقها النفسي. وردت لفظة أعمق الأعماق ثماني مرات، وظّفها مع جميع الشخصيات المحركة لأحداث الرواية، حيث كانت تتموقع في السياق النفسي للشخصية.

*** الأنساق الثقافية في الروايتين**

سعينا في هذا المبحث إلى محاولة الكشف عن بعض الأنساق المضمرة التي تتحكم في أيديولوجيات الشخصيات السردية داخل الروايتين، باعتبار النسق الثقافي نظاماً يسائل الذات، ويجعلها موضوعا قابلا للتحليل، كما أنّه (النسق الثقافي) يمتلك الكفاءة المؤهلة لتعرية جوانب خفية من الشخصيات، والرسائل المبطنة داخل النصوص التي تحتجب تحت عباءة الجمال والبلاغة، انفتح على إثرها النقد الثقافي على موضوعات مهمة منها ما سنحاول التطرق إليه فيما يلي:

1- سؤال الهوية: كباقي الروايات العربية؛ تقارب رواية حمام الدار بعض القضايا الإنسانية كان لها وقع في ذهنية المتلقي، والمتفحص للنص سيقف حتما على مجموعة من المشاكل الاجتماعية التي استعرضها المنجز الروائي العربي بصفة عامة، وهو ما أشار إليه سعيد يقطين حين قال: "كل القضايا التي يتخبط فيها المجتمع العربي الحديث مهما حاولنا الإيماء

إليها أو الإيحاء تجد حضورا في الرواية العربية بصورة أو بأخرى، فإذا هي إيّاها، وإذا هذا الكعك من ذلك العجين"[1].

يفرض سؤال الهوية وجوده دوما في روايات سعود السنعوسي، فمن رحلة البحث عن جواب السؤال أين أنا ؟ كما جاء في رواية ساق البامبو، إلى رحلة البحث عن جواب السؤال من أنا؟ الذي أرّق بطل رواية حمام الدار. فلا ريب أن الأزمات النفسيّة التي كانت وليدة الحياة القاسية والإقصاء والتهميش، الذي كان عرضة له من والده؛ والذي لم يجد له تفسيرا، أفرز لنا شخصية تائهة، وضائعة تبحث دوما عن الاستقرار وتجنح إلى السكون، ابن أزرق كان يدرك أن هناك شيئا ليس عاديا في معاملة والده له، الذي كان لا يكترث بأمره وينظر إليه دوماً بازدراء، مما جعل أقسام الشخصية الثلاثة عنده (الأنا والهو والأنا العليا) مختلة وغير متوازنة، فقسوة والده في طفولته جعلته يكره كل شيء يذكّره به، وهجران والده وإخوته له وهو في السن السادسة من عمره حين تركه برفقة والدته، خلّف صدعا كبيرا في ذاته، وشكّل شرخا في نفسيّته، كما أدخل والدته في صمت طويل المدى. فقد كان يبحث دون جدوى عن سبب هجران والده له؛ والأمر الذي حيّر الابن هو قناعة إخوته بهذا الهجران القاسي، هنا يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مهم: للماذا ترك أزرق ابنه وهو في هذه السن؟ من يكون ابن أزرق؟

تتخلل الرواية متتاليات سردية تربك المتلقي وتجبره على التأني والتأمل فيها، فمثلا ما يرد في قول الراوي: "تجمعنا أمي في ملامحها المنثورة في وجوهنا وطباعنا، ونفترق في ملامح والدي التي لم أرث منها شيئا، كأنّه ميراث اقتسمه إخوتي من دوني"[2]. في هذا المقطع تستوقفنا المظاهر الفيزيولوجية لشخصية البطل الذي يبحث عن وجوده من خلال فكرة التشابه الغائبة، ما جعلته يفقد قدرة استيعاب انتمائه العائلي. ولعلّ هذا النوع من النسب

1- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص11

2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار ص 128

هو أحد العوامل التي ترتكز عليها الهوية الفردية، إنّها بداية تشكل الذات التي تلتئم شيئا فشيئا انطلاقا من تراصّ خصوصيات ثقافية واجتماعية ودينية، حتى تكوّن لنا شخصية بكيانها وهويتها.

تناثرت مشاعر الحزن والأسى في ثنايا النص، وتكبّدت الشخصية المحوريّة خاصة معاناة الألم والبؤس جراء التهميش والإقصاء الذي طالها، مما جعلنا نقف على معانٍ كثيرة توحي بنفسيّة متأزمة ومضطربة تشي بها مصطلحات مختلفة كالقلق والاضطراب والخوف والبرد والظلام والفزع والكابوس والبكاء والحزن، كل هذه الملفوظات توحي لنا بالحالة النفسية المهتزة والتائهة.

في موضع آخر يقول الراوي: "لا أثر لهم إلا في صورة جدار قديمة، تجمع والديّ وإخوتي من دوني..."[1].

إن تموضع الكلمة في الرواية ليست عبثا ولا اعتباطا، كل لفظ له دوره لأن النصوص لا توظف الكلمات مجانا، فهي تصادر معانيها بطريقة سلسة تجعلها تعين المتلقي في البحث عن المعنى داخل العمل. ولقد وظف الكاتب في هذه القطعة السردية كلمة صورة والتي تشير إلى الذات إلى الهوية إلى الأنا، وبالتالي فهو بصدد فتح مجال للحديث عن الهوية بشكل آخر، في حديث الكاتب في هذا المقطع إشارة إلى الهوية الضائعة التي تبحث عن مكانها في المجتمع.

"أنا مستلق في زاوية البهو في مكاني الأثير في أسفل السلم ...أنظر إلى صورة والديّ في الجدار ... سألته أين أنا؟ لم يكترث لسؤالي"[2]. وفي مقطع آخر يقول: "أنا أحب

1- سعود السنعوسي: مصدر سابق ص 130
2- المصدر نفسه، ص 147

قطنة هي تدري .... تحب العبدة يا عبد؟ التفت إلى صاحب الصوت ورائي كان والدي يبتسم حانقا. مردّ العبدة إلى عبد يأويها! "[1].

هذه المتواليات السرديّة تستدعي من دون إذن أسئلة الهوية، كما تضعنا أمام علامة استفهام من تكون شخصية ابن أزرق هذا؟ سبق أن أشار السنعوسي إلى قضية الهوية التائهة والمنصرف عنها في رواياته السابقة كسجين المرايا وساق البامبو، وها هو الآن يعيد رؤيته لهذه التيمة في روايته هذه، ذات تبحث عن هوية في سديم يربك استقرارها ويخلخل كيانها.

2- ثيمة الجسد: انتشرت ثيمة الجسد في أغلب الروايات العربية في الفترة الأخيرة، ولا يكاد متن يخلو من هذا الموضوع، فبعد أن كان حبيس دائرة المسكوت عنه باعتباره من القضايا التي تخترق الديني، ويُرجع هذا إلى الإيحاءات التي يحملها أهمّها الغريزة الجنسيّة، "فلم يجد له مرتعا لبعض من حرية التفكير والتصور إلا في النص التخييلي شعرا كان أو حكيا او مسرحا"[2]. ولقد استطاعت الدراسات الانتباه إلى جوانب أخرى منه، فعرفت كيف تستثمرها، واستطاعت التخطي به من الهامش إلى مواضيع أخرى كالهويّة والذات، حتى لا يقع في إشكالية التمرّد على العرف، ويتمّ بعدها إدخاله في مجال القول والفكر. فحضور مثل هذه المواضيع في النصوص الروائية غدا شيئا يستهوي الكاتب بشكل كبير، غير أن الغرض الوحيد منه هو لحمة السرد في النص، وأرى أن معظم ثيمات رواية حمام الدار تتمركز في الجزء الثاني، حيث تتجلى لنا شخصيات العمل فواعل بشريّة تؤدّي دورها أمام القارئ، فتجعله يشعر بانتماءاتها لعالمه. وقد سعى الكاتب إلى إبراز هذه الثيمة في حديث منوال عن الفتاة قطنة، وصفه لها نظير قوله: "أحملق في تفاصيل جسدها من وراء الباب المواري، يدفعني الفضول لاكتشاف غير المألوف في جسدي، أغيب مع اتساع فتحة ثوبها

1- سعود السنعوسي: مصدر نفسهص 151
2- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص7

عند الصدر. أمعن النظر أبحث عن شامات أربع تجمعّت فوق نهدها الأيسر. أنا أحب قطنة هي تدري. هي تمنحني شيئا ممّا أصبو إليه نظرا. متعة اكتشاف جديد"[1]. يمثّل هذا المقطع وجودا رمزيا للرّغبة، وقد يكون ناجماً عن الوضع النفسي الذي تعانيه الشخصية الرئيسة، فالعين كما هي ترى، فهي تحس وتتوغّل داخل المخفي بحثا عن الرغبة.

يمثّل الجسد في رواية حائط المبكى الصورة الطاغية في مسارها السردي، وإحدى البؤر المحورية التي ارتكز عليها، ويتّضح ذلك في استهلال الكاتب لروايته من الوهلة الأولى بثيمة الجسد، كما أنّه ختمها أيضا بهذه الثيمة أيضا، ونستطيع القول إن السرد انفجر حراكه وخمد بهذا الموضوع، إذ كان الجسد نواة الحكي في كل مشهد من النص، اتكأ الكاتب في إبراز الجسد على الجنسين الأنثى والذكر، مازج في استثماره بين إبراز ذات الشخصيّة وهويتها والتعبير عن غرائزها الجنسيّة المقموعة منها والمباحة. يجسّد لنا الكاتب هذه الثيمة في شخصيّة السكرتيرة التي كانت ترى أن شبح العنوسة يهدّد حياتها، ما جعل القارئ يهيئ خياله لمحطّات ومشاهد متوقّعة، يقدّم لنا الراوي صفاتها وأفعالها، غير أن مقاطع الوصف لم تكن دفعة واحدة، لذا نورد مثالا على ذلك في قول الراوي: "انتصبت أمام عيني السيكريتيرة ببسمتها ... تتعمّد التخفيف من ملابسها كلّما زارتني، لا أنكر أن لجسدها فتنة، قد لا أقاوم أمامها كثيرا ساعداها المتناسقان مع يديها وأصابعها البضة، ساقاها وقدماها الصغيرتان، خصرها الذي صنع منها سمكة متمرّدة ... رغبتي الجنسيّة كانت مجنونة، حاولت طردها ألحّت على الحضور .. تهيّأت لي السكرتيرة في ثوب شفاف تتلوى راقصة ... خلتها تتسلل إلى فراشي.."[2]. يعريّ لنا هذا المقطع الجانب السيكولوجي لشخصية السكرتيرة التي حطّمها اليأس وأصبحت مستعدّة حتى على كسر قيود العرف والمحافظة وعدم مراعاة أبعاده الأخلاقية التي تسعى لضبطه وكبحه، كما كان بطل النص في حالة

1-سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص44
2- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص127

انفلات جنسي حاد غدت شخصيّة مثخنة بالجراح النفسيّة، وذات مهيأة لممارسة الممنوع في ظل غياب الآخر المشروع، فتتجسّد للقارئ لذّة النص في لذة الجسد اللغوي.

4- الغياب: شكلت هذه التيمة محور الحكي في رواية حمام الدار، فقد شهد النص منذ البداية نوعا من التغييب في شكل الفراق المتعمد الذي تمارسه شخصية أزرق، ممارسات عنيفة على ابنه وهو في مرحلة الطفولة، إذ كان يتركه مع أمه والخادمة (فايقة) من دون اكتراث، يصطحب معه بقية أبنائه إلى جزيرة بعيدة عن البيت، فكان البحر بالنسبة إلى البطل رمزا للغياب ورمزا للألم. من هنا بدأت رحلة البحث عن الذات الضائعة، كما بدأت أسئلة كثيرة تتسلل إلى ذهن البطل، موازاة مع هذا بدأ كره الشخصية المحورية للفظة أزرق لونا واسما، يقول الراوي: "كنت في السادسة من عمري يوم هاجر والدي بصحبة أخوتي الأربعة الكبار مخلفا زوجة وولدا في البيت القديم، هجرة بلا سبب ..."[1].

يواصل السرد سيرورته كما تتواصل الأحداث تصعيدها موازاة مع هذا تطفو الصدمات النفسية للشخصية المحورية إلى غاية الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث نقف على مختلف ألوان وأشكال الفراق الذي سبب ألما شديدا للشخصية المحورية: معاناة والدته من المرض الطويل الذي ألزمها الفراش وانتهى في الأخير بوفاتها، هجران إخوته الأربعة الذي لم يعرف له سببا، رحيل الخادمة الفتاة قطنة التي لم تكن فقط خادمة بالنسبة له، بل كانت أنسه وسنده الذي يلجأ إليه وقت الشدائد، يقول الراوي: "كنت مؤمنا بوجود ذلك الصوت، أردته أن يكون موجودا وقت أوشك أن أفقد أملاً، صوتٌ هنا في هذا الصدر، رطبا يلين صلابة صمت اليقين في رأسي، غاب إخوتي، غابت أمي، وبقي الهاتف على قيد موت مؤجل، جاء أجله يوم فقدت قطنة، مات الصوت في داخلي..."[2].

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص123
2- المصدر نفسه: ص175

لم تتوقف آلام الفراق عند ابن أزرق، فقد توالت فواجعه الواحدة بعد الأخرى، ليأتي فراق ابنيه التوأم، هذا الفراق كان سببا في فراق آخر هو رحيل زوجته، ونهاية تراجيدية لحياة أسرة بأكملها، يقول الراوي: "... تعالت صيحات الصغيرين، يُبه! يُبه! اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك، أراد أن يمضي وراءهما في التيه الأزرق لعله يعيدهما إلى حضنه، نهض على الأرض، وقف على أطراف أصابعه ينظر بعيدا، ابتلعتهما الزرقة، لم يعد يراهما..."[1].

ارتبطت ثيمة الغياب بالبطل منذ بداية المسار السردي في النص، وتظهر هذه الثيمة في النص بوصفها من أهم سمات الشخصيات الروائية، وسبب ذلك أن الرواية تمحورت بأكملها حول ثنائية الغياب والحضور، غياب والده القصدي والمتعمد، مع غياب إخوته المتواصل، شكل في نفسيته حزنا استمر إلى غاية نهاية النص، لينتهي السرد بغياب والدته وأبنائه، فكأن الكاتب يشير لنا بالأحداث إلى أن غياب الشعور والإحساس بالمسؤولية الذي اتصف به رب الأسرة؛ انجرّ عنه أشكال مختلفة من الغياب، ضحيته الأولى الأسرة.

تظهر هذه الثيمة في رواية حائط المبكى في الغياب الدائم لشخصية "كمال" والد البطل، هذا الغياب خلق هوة بينه وبين ابنه وكذا زوجته، كما كان ميل البطل لوالدته أكثر من والده، يقول الراوي: ".. كان والدي عصيبا علي، ولم أك قد بلغت العشرين بعد، لم يكن والدي يقضي وقتا طويلا معنا حتى يعود إلى البيت في العطلة الأسبوعية..."[2].

كما تظهر هذه الثيمة في شقيقة بطل الرواية، غياب أبدي جعل العائلة تدخل في حزن طويل، يقول الراوي: "لم أكن قد بلغت السادسة من عمري حين أنجبت والدتي بنتا.... هي نسخة من أمي كانت راقية الإنسانية، نبيلة العواطف، تحرم نفسها وتمنحني، ...وكانت النموذج في مدرستها، إلى أن حاصرها القدر الذي لا مفر منه، كنت أشفق على أمي وهي

1- سعود السنعوسي: مصدر سابق، ص180
2- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص28

تستسلم لبكاء خفي بعيدا عنها، كنت أحس بما يمزقها في الداخل ... ما هذا العبث الذي يغتال أفراحنا فجأة؟ ... الدميع كان يبكي من الداخل..."[1]. تشير القطعة السردية إلى حزن العائلة لفراق ابنتهم، فراق لا مفر منه ولا عودة منه، هو الموت الذي استهل به النص السردي، غياب جعل نفسية الشخصيات مكلومة ومهضومة.

2-النسق النفسي:

تسعى الرواية دوما إلى خلق جو يحاكي الواقع عبر الخيال الذي يضطلع به الكاتب، إذ يعدّ الواقع مادة الحكي ووقوده، معتمدا على مجموعة من البنى الفكرية المضمرة والظاهرة. لذا، فإن بناء المتخيل الروائي لا يحقق فنيته إلّا باندماجه بالواقع. وتعد الشخصية الروائية من أهم العناصر السردية التي لها القدرة على محاكاة الواقع كونها العنصر الوحيد الذي يعبر، كما أنّها المسؤولة على السير بالأحداث وتنظيم الأفعال والتعبير على الأبعاد الإنسانية داخل النص، خاصة البعد النفسي، لذا سنحاول رصد بعض التيمات النفسية التي طفت على الروايتين.

1- ثيمة الحقد: حتى يشعر القارئ بواقعية الرواية كان لزاما عليه مشاركته الشخصيات تلك الأحاسيس والمشاعر السائدة بينهم. وتظهر هذه التيمة أو هذه الصورة من الشخصيات في كره الشخصية الرئيسة ابن أزرق الذي كبرت معه بذرة الكراهية ضد والده، الذي لم يكن يشفق عليه وكان يعامله بقسوة، كبر وكبرت معه تلك المشاعر الحاقدة على والده إلى درجة أنه أصبح يعاني من عقدة الفوبيا ضد اللون الأزرق، يقول الراوي "هو يمقت الأزرق. يمقته بحرا، يمقته سماء، ويمقته أبا، تربكه الألوان في ذاكرته"[2]. أزرق بلغت سطوته جميع من في الدار، شخصية قطنة حين تقمصت دور العنزة في النص الأول كانت تبدي كراهيتها له أيضا، حيث كانت لا تمنح له الحليب بينما كانت تفعل هذا مع عرزال الطفل، يقول الراوي:

1- عزالدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص70
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص 12

"والدي لا يحب قطنة، حاول حلبها مراراً لكنّها لم تمنحه حليبا قط كما تفعل معي عن طيب خاطر"[1]. كما تتجلى هذه الفئة من الشخصيات في نفسية الزوجة التي تعذبّت بسبب غياب أبنائها عنها، كما جاء على لسان الراوي: ".. فتحت أمي جفنيها بصعوبة، نظرت إليه تكزّ على أسنانها، لفظت دمعة كأنّما تبصق في وجهه. بترت أطرافي بترت أطرافي يا أزرق..."[2]. لعبت مشاعر شخصيات النص دورا جعلها تحجز مكانة بين العناصر المحرّكة للقص.

أما في رواية حائط المبكى فتظهر هذه الثيمة في كره بطل النص لوالده الذي كان يعامله بقسوة. يسرد لنا الكاتب على لسان الشخصية المحورية محطات تبرر موقفه تجاه والده الذي لم يكن يعطف عليه منذ طفولته، يقول الراوي: "منذ ذاك بدأت تتكشف لي عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه، ولكنهم كانوا يخافونه، وما كانت أمي إلّا مخدوعة فيه..."[3]. يقذف البطل صفات سيئة بل عدوانية على والده، وهو ما يفسر الحقد الذي يكنه لوالده، هذا الحقد ساير الشخصية من بداية السرد إلى غاية نهايته.

2- ثيمة الحزن: يحدث أن تتناسل الأحاسيس عن بعضها بعض، فقد ينجرّ عن شعور الغياب شعور الحزن كما قد يتولّد عن هذا الشعور الغضب والكراهية، خاصة إذا كان هذا الغياب ناتجا عن قصد من شخص ما أو نية مبيّتة لديه، وهو ما يحدث في رواية حمام الدار التي كانت شخصياتها تمارس أدوارها في حزن شديد؛ نتيجة الغياب والفقد، وكذا القهر الذي ألّم بها من سطوة "أزرق" وقسوته معها، الرواية تهمس للقارئ بمجموعة من المشاعر والأحاسيس، ما يجعلني أصنف النص في خانة الرواية السيكولوجية كونها سلّطت الضوء على الحالات النفسية بشكل كبير، تتجلى لنا صورة الحزن بقوة في شخصيتين: شخصية ابن أزرق عند فقدانه التوأم وفقدانه الحمامات، وشخصية فيروز عند فقدانها لأبنائها حزن

1- سعود السنعوسي: مصدر نفسه: ص52
2- المصدر نفسه، ص 149.
3- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص 94

بلغ مداه، يعبّر لنا الكاتب عن هذا الحزن في قص فيروز لجديلتيها تعبيرا عن الألم، وهي عادة عرفتها نساء عرب الجاهلية، واستمرّت هذه العادة إلى يومنا هذا مع بعض النساء تعبيرا عن الحزن الذي يلمّ بهن ورفضهنّ للواقع، يقول الراوي: "تقرّبت عمتي منه تحدّثه عن أمّي هامسة. قصّت جديلتيها نإذرة لا أطيلهما إلاّ بهم! قالت زوجتك عن جديلتيهما وهي تمسك بالمقص هذه لغادي ورابحة وهذه لعوّاد وسفّار.."[1].

في مقطع آخر يتحدث الراوي على لسان بطل الرواية واصفا والدته الحزينة يقول: "لا مؤنس لوحدتي مع أمي الواجمة، في بيت صامت..."[2]. انتشرت الأحزان في نفسية شخصيات الرواية، فمنحت للسرد شيئا من الواقعية.

طفا عنصر الحزن على السرد في رواية حائط المبكى، حيث تجلى في العنوان قبل أن يتشظى داخل المتن السردي، ما جعل القارئ يتنبأ بانتشار هذه التيمة في ثنايا الرواية، تملّك الحزن شخصيات النص الناجم عن الصراع القائم فيما بينها، ما جعل العمل يزداد واقعية وفنية، وتتجلى هذه التيمة في حزن والدة البطل، يقول الراوي: "كنت أشفق على والدتي، وهي تستسلم لذكاء خفي بعيدا عنها، كنت أحس بها يمزقها من الداخل، ما كنت أرى دموعها، لكن كنت أرى جراح و دماء، ولا أملك إلا أن أتفجر عيونا من مآس وآلام"[3]، كما كان بطل الرواية يلجأ إلى هواية الرسم حتى يتخلص من أحزانه وآلامه، يقول الراوي: "وهرعت أنا إلى الفن اتسامى به عن الجراح، إقتنيت مئات الأوراق البيضاء، وعكفت على رسمها، كأنما كنت أرغب في إعادتها إلى الحياة..."[4]. جلّ أحداث الرواية تحكي عن حزن داخلي لدى أبرز الشخوص الفاعلة، وما أوردناه من الأمثلة هو جزء قليل من الحزن المنتشر داخل المتن السردي.

1- عز الدين جلاوجي: الرواية ص :150
2- سعود السنعوسي: حمام الدار ص123
3- عز الدين جلاوجي: المصدر سابق: ص45
4- المصدر نفسه: ص 67

3- ثيمة الحب: رغم الآلام والأحزان التي تنخر شخصيات رواية حمام الدار، فإنّها لم تخلُ من مشاعر الحب والحنان. فالموجود منها جليّ، وأثره في دفع السرد إلى الأمام واضح تماما. ومن جهة أخرى ينهض الحكي في أي عمل سردي على عناصر متعدّدة، ولعلّ أبرزها هي الثنائيات الضديّة، فليس من الممكن- بل ومن باب نشاز العمل السردي- أن تكون شخصيات النص على منوال واحد من الشعور والأحاسيس، وإلاّ فإنّ الأحداث ستبدو بلا شك غارقة في الرتابة والملل. ومقابل هذا، يغيب عنصر التشويق فيها، تظهر لنا صورة الحب في رواية حمام الدار في الشخصيتين:

ابن أزرق؛ الذي أحبّ ولديه حباّ شديدا ولم يتقبّل فراقهما إلى حدّ بلغ به الانعزال تماما عن الحياة وانطوائه، فهو لا يريد أن يلمس شيئا من أثاث بيته حتى لا يشوّه ذكراهما، إنّه الحب الذي ساعد في إيقاع أفكار شخصيات النص في الارتفاع، إذ كلّما تذكّر الولدين ازداد الشعور بالحزن لدى ابن أزرق، واشتّد كرهه لوالده.

أمّا ثاني صور هذا الحب، فتجسّدها والدته فيروز؛ التي أحبّت أولادها وحزنت حزنا شديدا لفراقهم، ويقدّم لنا الكاتب صورة لدرجة هذا الحزن، الذي وهو قص ضفائر شعرها.

تبني رواية حائط المبكى معمارها السردي على تيمة الحب التي جسدتها شخصيتا البطل والفتاة السمراء المراكشية، لتنتهي قصتهما بزواج جميل، غير أنه قصير المدى. فعبر المسار السردي لهذه القصة تقع أحداث تضفي على الحكي شيئا من الواقعية، كما تظهر بعض ملامح هذه الثيمة في حب السكرتيرة للشخصية المحورية، وحب والد الفتاة لابنته.

3/ النسق الاجتماعي:

تحاول الرواية العربية المعاصرة نقل القضايا الاجتماعية بجميع سماتها، فهي أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن المجتمع، وما يطرأ عليه من تحولات. ويمثل المنجز الروائي العربي المعاصر واقعة ثقافية مهمة؛ صب المبدعون فيها تجربتهم ونظرتهم إلى المجتمع المتأزم، لذا كانت نصوصهم محملة بأنساق اجتماعية تستوجب الوقوف عندها، واستكناه دلالتها، وتعقب خفاياها في ثنايا جماليتها السردية.

1-**ثيمة العنف:** تأخذ ظاهرة العنف في رواية حمام الدار الحيز الأكبر من الاهتمام والمناقشة، فلا أحد ينكر هيمنة هذه التيمة على باقي المواضيع في الروايات العربية المعاصرة، والتي رافقت العلوم الإنسانية واستطاعت تعرية هذه الظاهرة واقعيا داخل المجتمع، والنظر في خلفياتها عن طريق الحكي والمحاكاة. وتتجلى تيمة العنف في نص حمام الدار في سلوك أزرق تجاه أبنائه وزوجته، وكذا الخادمة قطنة، فهو لم يكن يهتم بأبنائه، وخاصة الشخصية المحورية، حيث كان يمارس عنفا جسديا ولفظيا ونفسيا أيضا، مما أفرز لنا شخصية مكلومة دوما، وفاقدة لذاتها، تائهة بين وجودها وعدمه. كما مارس هذا العنف بتفتيت نسيج العائلة، الأمر الذي ترك زوجته تعيش في حزن مستمر ، إلى أن لفظت أنفاسها، وفي داخلها غصة غياب أبنائها الذي تسبب فيه زوجها أزرق. وقطنة الفتاة الخادمة لم تسلم هي الأخرى من عنف هذا الرجل المتسلط، فقد كانت ضحية التحرش الجنسي المتواصل، حتى بلغ به أن طردها من المنزل بعد إهانتها أمام العائلة وفي أيام العيد.

جسّد لنا الكاتب ظاهرة العنف بأشكالها في شخصيّة أزرق، الذي كان سببا في ألم جميع شخصيات النص، كل شخصية كانت تعاني بحسب موقعها في النص، غير أن الشخصية المحورية كانت الأكثر تضررا ممن الناحية النفسية.

استند الكاتب إلى العديد من الأمثلة التي ترسم لنا صورة الشخصيات النفسيّة، خاصّة الشخصيّة الرئيسة التي كان حزنها وألمها سببا في سير الحدث وتناميه، مقابل هذا كانت تقنية الوصف سندا قويا للمتلقي في إزاحة الغموض وتعرية بواطن الشخصيات. وعليه،

كانت عملية الاستطلاع والتعرف عليها تنتقل من الخارج إلى الداخل بسهولة، حيث بدت الحالة النفسية للشخصية المحورية مضطربة ومرتبكة منذ بداية السرد، يقول الراوي: "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق. أبقى جفنيه مطبقين يستعطف كابوسه الأزرق الدائم... يبتلع ريقه بصعوبة وهو يمسح قطرات عرق نضحتها صلعته. على هذا النحو يستفيق عرزال بن أزرق كل يوم"[1]. منحنا الكاتب وصفا لحالة الشخصية المحوريّة من الناحية النفسية في بداية النص؛ فاتحا لنا أبواب التأويل عن أسباب هذا الكابوس الذي يلاحقه كل يوم، كما كان بمثابة الشرارة التي أعطت لنا إشارة انطلاق السرد في النص، ومع توالي الأحداث تتجلّى لنا الصفات السيكولوجية لابن أزرق، والعنف الذي يتربص به على مدار فترة حياته، طفولة غارقة في الخوف وكهولة غارقة في الجبن. هكذا هي حالته يقول الراوي: "أنا عرفت الخوف مبكرًا، عرفته في السماء، عرفته في البحر، عرفته في والدي"[2]. هكذا كبر ابن أزرق، شخصيّة أنهكها الخوف، حطمها جبروت والده وسطوته، في قطعة وصفية من الرواية يصف لنا الكاتب الحالة النفسية للشخصية المحورية وهو كهلٌ، حيث واكبت هذه الصفات السيكولوجية مراحل عمره حتى كبر، فبالرغم من زواجه وإنجابه لتوأم فإن الخوف لم يفارقه، بل وصل به الأمر إلى أن يفقد أبنائه بسبب خوفه، يقول الراوي: "رغم موته لم يزل يطوقني بالخوف من البحر ... يحول بيني وبين زينة ورحال وإذرعهما الممدودة نحوي ... لكن شبح والدي أفلح في صدّي... يناورني، يصفّق ويصفّر ويدفعني بعيداً عن صغيري، الخوف هو كل ما بقي معلّقا بالذاكرة.."[3]. تبيّن هذه الملفوظات السرديّة الجانب النفسي لابن أزرق، والتي يتضح منها أنّه شخص جبان وعاجز عن التصدّي والمواجهة.

1- سعود السنعوسي: الرواية ص21
2- المصدر نفسه: ص56
3- المصدر نفسه: ص140

اتكأ الكاتب في تقديم شخصياته على وصف جانبها السيكولوجي، إذ نجده في كل مشهد يستحضر حالة الشخصية النفسية، مما جعل النص يعجّ بالمفردات التي تشي بالحالات السيكولوجية.

في رواية حائط المبكى، سيطرت هذه الثيمة على السرد من بداية النص إلى نهايته، فكان بطل الرواية وساردها في الوقت نفسه لا يصف مشهدا إلا استحضر معه مفردة توحي بالعنف. نستطيع القول إن رواية حائط المبكى كانت إفرازات العشرية السوداء في الجزائر، والأثر السياقي واضح تماما، وأقصد بالسياق هنا البعد الثقافي والتاريخي، حيث يضعنا الكاتب في بداية الرواية أمام مشهد لجريمة قتل فتاة، هذا الفعل كانت له سلسلة من التداعيات أثرت في نفسيّة البطل، حيث أجد العديد من الكلمات التي توحي بالدموية توظف في العديد من المواقف، نورد بعض الأمثلة: "وبدا لي رأسها مفصولاً عن جسدها وقد امتلأ دماء.. أصرخ في أعماقي لست سفاحاً"[1]. كما نجده يوظّف بعض المفردات التي لها دلالة على العنف حتى في غير موضعها، إلى درجة أنّه أنسن الجماد حتى يتمكّن من توظيف أسلوب التعنيف، نظير قول الراوي: "تناهى إلى سمعي صوت محرك سيارتها، ثم لفظ أنفاسه واستكان للصمت"[2]. تسلل العنف حتى إلى الوسط العائلي، الذي كان مشحونا بسبب سلوك والده تجاهه حتى في أيام طفولته، يقول الرواي: "كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كرّاسي الخاص الذي كنت أرسم عليه خربشاتي الأولى، ثم وهو يركلني بقدمه الضخمة فيسقطني أرضاً..."[3].

2- تيمة الرق: تعدّ ظاهرة الرق أو العمالة من أبشع الممارسات التي عرفها البشر منذ القديم، إنّها شكل من أشكال الخنوع والاستعمار الذي ترفضه الذات لما له من انعكاسات

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، 125
2- المصدر نفسه، ص49
3- المصدر نفسه، ص123

سلبية على الهوية الفردية، كما يعدّ أيضا من صور العنف الرمزي الذي يمارس على الأشخاص في النصوص الروائية.

من الثيمات التي طفت على سطح رواية حمام الدار ظاهرة الرق، وتظهر في الحياة التي كان يعيشها أزرق رفقة عائلته. فقد وجد عرزال منزلهم منذ أن فتح عينيه يعجّ بالعبيد "كنت صغيرا جدّا لم أفكّر من تكون، لكن بعدما طرد والدي كل العبيد الذين اشتراهم من البيت، وبقيت هي، فهمت أن بصيرة من أهل الدار"[1]. يؤكد لنا هذا المقطع تيمة الرق التي شاعت في دول منطقة الخليج، ويعدّ هذا الفعل نوع من العنف الرمزي الذي تمارسه الجهة المتعسفة، كونه يمارس على فاعلين بتواطؤ وقبول منهم.

في حديث دار بين ابن أزرق والخادمة تقول: "كان بيتكم يغصّ بالعبيد الذين يتاجر بهم، رجالا ونساء"[2]. هذه المتواليات السردية التي جاءت صريحة في ذكرها للعبيد تشي بالعمالة المنتشرة واستغلال البشر في التجارة وكسب المال والطبقية والعنصرية، كما تشير أيضا إلى المستوى المعيشي لحياة أزرق وعائلته، ظاهرة اجتماعية تثير الكراهية.

يعالج الكاتب قضية الرق في النص بشخصيتين بارزتين هما فايقة وابنتها قطنة، يقذف الكاتب بعض الصفات على الخادمة فايقة في صورة بدت كأنّها تحاكي الدور الذي أسندت له الشخصية، فايقة امرأة بهقاء شرماء، نحيلة الجسم، فائقة الطول، شعرها أشيب ملطخ بالحناء، أسنانها بارزة، كما أنّها هي التي تقوم وحدها بذبح الدجاج.

تعيش الشخصيتان أزمة نفسية منذ بداية السرد إلى غاية نهايته، فايقة الخادمة لم تعرف الراحة، مكانها دوما المطبخ أو حظيرة الحيوانات، مهمتها في النص خدمة أهل البيت، شخصية قطنة هي ابنة فايقة. وبالإضافة إلى الأعمال اليومية التي تقوم بها في المنزل، تتعرض أيضا إلى الإهانات والتحرشات من طرف صاحب المنزل.

1- سعود السنعوسي: مصدر سابق، ص 26
2- المصدر نفسه: ص 170

6- **الهيمنة الذكورية:** لم تخلُ رواية حمام الدار من تيمة السلطة الأبوية، أو كما يسميها بيير بورديو بالهيمنة الذكورية. وفي ظل الثقافات الاجتماعية والأعراف المتوارثة لدى المجتمع الشرقي؛ يضطلع المنجز الروائي العربي بتقديم صورة الرجل المنفرد بخصوصيته عن المرأة المحكوم عليها بطاعتها الدائمة واللامشروطة لزوجها. إن ثقافة المجتمع العربي والعادات والتقاليد التي تقيده تفرض على أفراده نسقا من الأفكار والأساليب تتميز في الغالب بالعنصرية، بحيث تتشكل المركزية الذكورية وتزاح الأنثى نحو الهامش، فتكون السلطة الكاملة للرجل. وفي هذا السياق يشير بيير بورديو إلى قول الروائية فرجينيا وولف؛ وكيف تناولت الهيمنة الذكورية، حيث يقول: "وليس من قبيل الصدفة أن تتسلح فرجينيا وولف عندما ترغب أن تترك ما تسميه بروعة "السلطة التنويمية للهيمنة"، معلقا بمماثلة إثنوغرافية تربط توليديا فصل النساء بطقوس مجتمع متقادم، فتقول: "من المحتم أن نعتبر المجتمع مثل مكان للتآمر، يبتلع الأخ الذي يملك الكثير منا مبررات احترامه في الحياة الخاصة، ويفرض مكانه ذكرا متوحشا ذا صوت يزمجر وقبضة قاسية... متمتعا بالملذات المشبوهة للسلطة والهيمنة، فيما نحن نساؤه يغلق عليها في منزل العائلة.."[1].

نثر السنعوسي هذا السلوك الذكوري في عباب الرواية في ممارسات شخصية أزرق التي لم يكن لها أي حجة أو سبب، فقط لأنه ذكر، تسلط أزرق على زوجته التي لم يعرها أي اهتمام، هجرانه لها وتركها لوحدها تواجه الحياة إلى أن لازمها المرض؛ هو نوع من العنف الممارس، عدم الاهتمام بها أثناء مرضها وتجاهله لها، جميع هذه السلوكات تشي بالهيمنة الذكورية التي يمارسها ابن أزرق ضد زوجته، يقول الراوي: "... أقف أنظر إلى إخوتي مطرقين ماضين في الرحيل، يتبعهم أبي غير مكترث لكل ما وراء ظهره، المدينة، البيت، أمي وأنا وخوفنا العالق غُصة في حلوقنا..."[2]. في مقطع آخر يسرد لنا الراوي ردة

1- بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان القفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2002، ص17.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص139.

فعل باردة لابن أزرق تجاه زوجته وهي في فراش الموت، حيث يقول: "... يتنهد والدي، لا ينظر ناحيتها وهو يقول، اتركي فراش المرض، فإنه لا يمنحك إلا أقصر الطرق إلى الموت، فتحت أمي جفنيها بصعوبة، نظرت إليه تكزّ على أسنانها، لفظت عينها دمعة كأنّما تبصق في وجهه، بترت أطرافي... بترت أطرافي يا أزرق، أشار والدي نحوي وهو يجيبها، ما زال قلبك في صحة جيدة..."[1]. في غياب المشاعر الإنسانية لدى شخصية أزرق؛ تتجلى النزعة الذكورية الماقتة تجاه زوجته، التي يرى فيها قوته وشرفه.

في رواية حائط المبكى تتجلى لنا هذه التيمة في تزويج والدة البطل، هذا الزواج لم يكن في وقته، كما أنه لم يكن مبنيا على أساس من الحب، كان فقط للمصلحة العائلية، يقول الراوي: "... لم تكن في سن الزواج، وأمامها أمد لاستكمال دراستها، وتحقيق حلمها في حمل أعلى الشهادات، لكن أباها بتّ الأمر وزوجها من الضابط الشاب، كان لضعفه وقلة حيلته في حاجة ماسة لرجل يقف معه، وحتما لم يجد أفضل من هذا العسكري..."[2]. استمرّت هذه التيمة حتى بعد زوجها، لتواصل هذه التيمة بروزها في معاملة الزوج لها، حيث ظهر في غاية القسوة والإهمال، فكان زواجها يشبه الاغتصاب والسبي، وهو ما جعلها في حزن متواصل.

4/ النسق الوظيفي للشخصية:

حتى تكتمل مهمة السرد في البحث عن المعنى، وجب الوقوف على أفعال هذه الشخصيات أيضا، إذ يمكننا من ترسيمة أخرى رصد حركة الشخوص وتمييز بعضها عن بعض. سأحاول الاتّكاء على جدول أحدّد به هذه الأفعال، ملخصا إيّاها في ست وظائف هي: الحصول على مساعد، والتوكيل، وقبول التعاقد، والحصول على معلومات، والحصول على متاع، والمواجهة الناجحة، مستعينا بجدول فيليب هامون، حيث يرى أن هذه الأدوار

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص149
2- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى ص44

تستطيع إطلاعنا على حركة الشخصية داخل المتن السردي. وسنحاول تتبّع حركة شخصيات الرواية استنادا إلى هذه الترسيمة.

الرواية	وظائف الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول التعاقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجحة
رواية حمام الدار لسعود السنعوسي	ابن أزرق	عرزال ساعده الحمام على تخطّي عقدة فكرة الانتحار كما كانت والدته دوما تنقذه من تصرفات والده السيئة	عرزال وهو طفل أبرم صداقة مع المعزة قطنة وعندما صار كهلا أبرم صداقة قوية مع حمامته وفراخها	عرزال تعاقد مع بصيرة على رعايتها والتكفّل بها حتى وفاتها	عرزال كان يتحصّل على معلومات من بصيرة بخصوص عودة الحمام إلى الدار	كان عرزال يأخذ الحليب من المعزة قطنة في الوقت الذي كانت تمنعه عن أبيه	نجاح عرزال من خلال عدم انتحاره، مواجهة الكاتب الخيالي منوال
	منوال	في طفولته ومن كانت	هناك صداقة وعلاقة ود تربطه	وعد زوجته بحماية	كان يتلقى هاتف في كل مرّة يطمئنه	تلقى منوال متاعا من والده	مواجهة خاسرة وهي

		يتلقى مساعدة نفسية من طرف إخوته و عزاء في وفاة ولديه	بالخادمة قطنة	ولديه ورعايتهما	بعودة إخوته	متمثل في سلال من التمور و أكياس الدقيق و الحبوب	إنقاذ ولديه
	بصيرة	تتلقى مساعدة من عرزال في تقديم لها الطعام وغسل قصعتها الخزفية	علاقة ود مع عرزال	–	يخبرها عرزال بحزنه على حماماته	كانت تتحصّل على طعام من عند عرزال	
	قطنة	تحوّلت إلى شخصية بشريّة بفضل الكاتب	علاقة صداقة مع منوال	إخطار عرزال بأنّه شخصية خياليّة وأن يجد			

		الخيالي عرزال كما أعادها أزرق إلى المنزل		نهاية للنص			
	فيروز	تلقّت مساعدة من أخت زوجها التي كانت ترعاها وهي في فراش المرض	علاقة جيدة مع الخادمة فايقة	بقيت حزينة منذ رحيل أبناءها	كان منوال يخبرها دوما بصوت في داخله يطمئنه بعودة إخوته	تحصّلت على خادمة وابنتها تؤنسها وتساعدها	–
	فايقة	أعادها أزرق إلى المنزل رفقة ابنتها	علاقة جيدة تربطها مع أهل الدار (خادمة وفية)	رعاية أبناء منوال	–	–	–

رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي	البطل	تلقى مساعدة من والد سمراء إيجاد له وظيفة	علاقة حب مع سمراء	البطل وعد سمراء بان لايتركها	البطل تلقى مكالمة هاتفية من والدته مفادها إلقاء القبض على المجرم	حصل ظرف به نقود من السيكريتيرة	البطل حاول استدراجه صفي الدين لممارسة الشذوذ لكنه أفلت ونجح في الهروب
	السمراء	تلقت مساعدة من أبيها في إيجاد وظيفة	أبرمت علاقة حب مع وزواج مع البطل	–	ظرف من والدتها تخبرها بأنّها مريضة	الحصول على منزل من طرف والدها	واجهت صعاب الحياة فنجحت
	والدة البطل			وعدت بأن لا تبيع بيت زوجها	تلقت خبر وفاة زوجها	كانت	
	صفي الدين	قدم مساعدة	عقد صداقة	–			

		لبطل الرواية ممثلة في بيت	مع البطل				
	والد السمراء	يقدّم مساعدات لفقراء الحي كطبيب				تحصل على هدية من ابنته (لوحة تشكيلية)	
	السكرتيرة	قدمت مساعدة مالية لبطل الرواية	–	–	–		
	والد البطل	–	–	–	–	كان يحصل على أطعمة وكل ما يحتاجه من زوجته ويغادر إلى بيته الثاني	

يمثّل الجدول النسق الوظيفي لشخصيات الروايتين، وكما نرى هناك تمايز واضح في هذه الحركة، مما يجعل هذه الشخصيات تتباين عن بعضها في الظهور. فالشخصية الرئيسة في رواية حمام الدار الممثّلة في ابن أزرق كان لها حضور متواصل في النص، وحضورها في النص الأوّل مطابق لحضورها في القسم الثاني، وهو ما يوضّح علاقة التكامل القائمة بين الشخصيتين. أمّا الخادمة قطنة التي تجسّدت على صورة عنزة في القسم الأوّل، فإنّ حضورها أقل حدّة في الجزء الثاني، ويعود هذا إلى أن الشخصيّة البشريّة أكثر فاعليّة من الشخصيّة الحيوانية، فلو كان هناك تطابق فحتما ستميل الرواية إلى الخرافة، وهو ما سيجعل النص يجنح إلى الأسطورة.

أما شخصية بصيرة فكانت ثانوية، وقد جسّدت حضورها في الجزء الأوّل من الرواية، غير أنّه اضمحلّ وتلاشى في الجزء الثاني، وبقي وجودها صدى، لكنّ تأثيره كان حتما جليّا في المسار السردي. أما شخصيّتا فايقة وفيروز فهما ثانويتان، حركتهما أقلّ إيقاعا مقارنة بحركة الشخصيات الرئيسة، لذا بدت الوظائف ناقصة وغير مكتملة.

وتحاول شخصيات السنعوسي الروائيّة كعادتها استغلال الدور الذي تضطلع به، فتستولي بذلك على منصّة السرد، لتتلو مذكّراتها أمام القارئ، وتغدو شخصيّة محوريّة وساردة في الوقت نفسه. وقد لاحظنا هذه الصيغة في رواية سجين المرايا، وساق البامبو، كما وجدناه أيضا في نص رواية حمام الدار، غير أنّها أخذت شكلا مختلفا قليلا. فمهمّة الكتابة والقص تكفّلت بها شخصية النص المحورية. وبالتالي، فإنّ تبوّأ المكانة الرئيسية في السرد والتحكّم في زمام الدور الرئيسي في النص؛ سيكون حتما من نصيبها، وهو ما تجلى لنا في الجدول.

كما نستطيع القول إن أزرق والخادمة قطنة شاركا الشخصيّة المحوريّة في تحريك دواليب السرد أكثر مقارنة بشخصية فايقة وفيروز، وهناك شخصيات أخرى كان لها تأثير في تشكّل حبكة العمل وتوتّر الحدث خاصّة في الجانب النفسي للشخصيات، الذي يبدو

أنّه الجانب الأكثر بروزا في الرواية. هذه الشخصيات هي أشقاء منوال على التوالي: سفّار ورابحة وغادي وعوّاد، ولديه التّوأم رحّال وزينة، وهي الشخصيات أدّت أدوارها بصمت ومن بعيد، فكان لتأثيرها وقع خاص في السرد. كما أنّنا نستطيع رصّد بعض الشخوص التي كان لها ظهور عرضيّ، فكانت شخصيات على شكل روافد، لها دور متذبذب كشخصية منيرة، وأخت أزرق، وهذه من طبيعة الرواية، فهناك شخصيات رئيسة، وهناك شخصيات ثانوية، وأخرى هامشيّة مكمّلة، دورها هو محاولة إقناع القارئ بشيء من الواقعية في النص، حتى تستطيع الرواية تحقيق مشروع المقروئية.

في رواية حائط المبكى، يتضّح من الجدول أن البطل السارد هو الأكثر حركة وتفاعلا مع باقي الشخصيات مقارنة بها، وهو ما يسمح بتمكينه الشخصيّة المحوريّة. أمّا شخصية السمراء المراكشّية، فبالرغم من ظهورها القوي في صفحات النص، فإنّها تفقد القيمة المحوريّة، ونرجع هذا إلى عدم وجود تأثير متبادل بينها وبين باقي الشخصيات الأخرى. حيث برزت علاقتها فقط مع البطل ووالدها، أمّا الشخصيات الأخرى فكان ظهورها مضطربا، فهي تظهر حينا وتختفي أحيانا. لذا تعدّ شخصيات ثانوية، غير أنّها تخلق جوا استثنائيا، إذ من دونها سيكون السرد مختلفا؛ كونها تضفي شيئا من الواقعية. ومن جهة أخرى، نجد أن الشخصيات الرئيسيّة تكتسب صفاتها ذاتيا، فشخصية القاتل مثلا بمواصفاته ووظائفه منح للنص عنصر المفاجأة، الذي كان هاجسا مخيفا أمام البطل، كما أن السرد كان يزداد إيقاعه بفضل رسائل القاتل التي كان يرسلها للبطل، لذا أجد أن ديناميّة السرد ونسيج الرواية لا يكتمل إلاّ بتكاتف الشخصيات المحوريّة والثانوية وتلاحمها، وحتى الهامشية التي يذكرها، كالعرّافة وجاره القبيح وجارته الحشريّة.

يبدو أن توزيع الوظائف السابقة لا يقوم على مبدأ التتابع والترابط الجبري، فقد نتمكن من الوقوف على وظيفة الحصول على مساعدة لشخصية منوال مع شخصية فيروز، ومع الشخصية عرزال نفسها، كما نقف أيضا على وظيفة توكيل مع شخصية أخرى، والتي هي

قطنة، وهو ما ساعدني على وضع تصوّر للنسق الوظيفي لشخصيات الرواية بأريحيّة، كما أرى أيضا أن غيّاب بعض الوظائف عن بعض الشخصيات لا يشوّه الدراسة ولا يخلّ بها. كما يظهر في وظائف الشخصيات الثانوية، بل إنّنا نجد أنفسنا أمام مساعدة تجعلنا نميّز بين الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية، أو الشخصيات الأكثر حضورا، والشخصيات الأقل حضورا وفعالية في النص.

5/ نسق العلاقات:

1- علاقة الشخصيات بعضها ببعض:

تعيد النصوص الروائيّة رؤية العالم بأبعاده الإيجابيّة والسلبيّة، هذه الرؤية ينقلها الكاتب عبر عناصر النص، حيث تتجسّد انطلاقا من نسق من العلاقات، أولها علاقة المؤلف بها، كما تتجسّد أيضا من علاقة الشخصيات فيما بينها، إذ من دون هذه العلاقات يفقد النص كيانه. فهي تتجسد داخل العمل عن طريق اللّغة، غير أنّها تحاكي علاقات البشر فيما بينهم واقعيا، هذه الوشائج تعدُّ وقود السّرد والطاقة التي تحفّزه بالدفع به نحو الأمام.

تتأسّس العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية انطلاقا من فكرة البحث عن الموضوع المرغوب فيه، ومن هنا تتناسل باقي العلاقات، حيث يدخل النص في نسق من الوشائج تقوم على الصراعات والتناقضات. فهي من جهة تجسّد فكرة الواقعية في ذهن القارئ، ومن جهة أخرى تساعد في بناء معمار النص، كما تكشف عن الدلالات المندسّة للوصول إلى المعنى، إذ لا يخفى على أحد أن جميع الدراسات السابقة التي تناولت مقولة الشخصية ركّزت بقسط أكبر على العلاقات القائمة بينها وبين باقي الشخصيات، والتي بفضلها ينتج عنها جملة من التحولات. منهم تودوروف الذي يرى أن هناك دوافع ومحرّكات مسؤولة عن نشاط أفعال الشخصيات أطلق عليها الحوافز، حيث يرى أن "العلاقات القائمة والمتغيّرة بين

الشخصيات تتشكل من خلال ثلاثة حوافز أساسية هي: الرغبة والتواصل والمشاركة"[1]. كما ذهب غريماس أيضا في دراسته للشخصيات إلى تحديد ثلاث ثنائيات أطلق عليها اسم العوامل، والتي تقابل الشخصيات في الدراسات. هذا التصنيف أفضى به إلى الخروج بترسيمة أطلق عليها النموذج العاملي. وتخضع هذه الثنائيات لنظام التقابلات، كما يرى أن العلاقات القائمة بينهم تتطابق مع الصيغ الأساسية للنشاط البشري: الإرادة (ذات ترغب في شيء)، والمعرفة (يخصص المرسل شيئا للمتلقي)، والقدرة (الذات تجابه المعارض ويساعدها المساعد)، كما تبني هذه العلاقات مخططا سردياً عاماً يعرف بالبحث"[2]. حيث ينطلق غريماس في تشييد ترسيمة أطلق عليها النموذج العاملي؛ الذي يختزل أهم العلاقات القائمة بين الشخصيات.

مرسل ← موضوع ← متلقي

معارض ← ذات ← مساعد

تنفجر عن هذه الترسيمة ثلاث علاقات هي: الرّغبة والتواصل والمشاركة.

1/ رواية حمام الدار أحجية ابن أزرق:

رواية حمام الدار في بنائها السردي تشبه المتاهة التي تغوي المتلقي، لكنّها تستدرجه نحو دوامة من الأحداث، ضبطها يستوجب القراءات المتمعّنة، النص يمتص قصتين، كاتب كل قصّة هو أيضا شخصيّة محوريّة في الرواية كلها. استندت في هذا النموذج على وظائف شخصيات القصة الأولى من النص كاتبها هو منوال، لكنه يشارك أحداثها ويتواصل مع شخصياتها أيضا، منوال وهو يحاول إنهاء كتابة نصه؛ يصطدم بعصيان شخصية عرزال الذي لا يستجيب لطلب الكاتب. وهنا يظهر لنا موضوع القيمة في الأحداث، وهو إيجاد

1- ثاني حميدان: بنية الشخصية في الرواية العمانية، دار الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2019، دط، ص44/43.

2- نجيب غزاوي: نافذة على ثقافة العالم - قراءة في كتاب الحكاية الشعبية لميشال سيمونس، عرض وتحليل، مجلة الفيصل، العدد 259، ماي 1998، ص95.

نهاية للنص، في ساعة تأمّل الكاتب (هي مساحة سرديّة خصّها الكاتب للتحاور مع شخصياته) يجتمع الكاتب مع هذه الشخصيات من أجل وضع نقطة نهاية، حيث نجد أن هذه الشخوص كانت تنتظر هي الأخرى نهاية للنص، حينها استدعى الفتاة قطنة وأرسلها إلى عرزال (مرسل ومرسل إليه) من أجل التشاور معه لإيجاد حل، غير أن عرزال يرفض الفكرة تماما، ويتمرّد على الكاتب (معارض)، فتتجسد لنا أطراف البرنامج.

***علاقة الرغبة:** تتجسّد علاقة الرغبة في النص في شخصية الكاتب الخيالي الذي يرغب في إنهاء نصّه، لكنّ ما صادفه لم يكن في الحسبان، الكاتب الخيالي الممثّل في شخصية منوال في جزء الرواية الأوّل؛ بدأ مشروعه من سديم بعد أن أصابته حبسة في الكتابة، وتلاشت عنه نواميسها: "أنا في غرفة المكتب منذ الصباح ... عيناي على أوراق فوق سطح مكتبي تحمل مخطوط نص احترت في أمره..."[1]. يوحي هذا المقطع ببداية النص، ومن هنا أيضا ينطلق المسار السردي للرواية، غير أن الأحداث تبدو شبه معطّلة، لكن شيئا فشيئا تظهر لنا رغبة الكاتب الخيالي وهي إيجاد نهاية للنص، بعد الصراع الذي واجهه من شخصيته المحوريّة، يقول الراوي " لعلّي أعود إلى المخطوط المتعثّر وأنا أعرف شيئا عن عرزال بن أزرق ... أي شيء يُعينني على إنهاء قصته بقتله انتحاراً ... لينتهي النص ... أو لتكمل بقية الشخصيات من دونه"[2]، لتبنى علاقة الرّغبة، ويتحدّد موضوع القيمة في النص كله.

الفاعل هنا منوال وهو الكاتب الخيالي، وموضوع القيمة هو إيجاد نهاية للنص، وذلك يكون بإتمام النص من دون شخصيّة عرزال.

***علاقة التواصل** : تتجسّد هذه العلاقة في ثنائية المرسل والمرسل إليه، إذ لا يمكن أن تتحدّد من دون أن تتوسطهما علاقة الرغبة، فالوصول إلى موضوع القيمة من طرف الفاعل

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص 11
2- المصدر نفسه، ص15.

يستوجب حضور العلاقة التواصلية بين المرسل والمرسل إليه، وتظهر العلاقة التواصلية في النص في تواصل شخصيّة قطنة مع عرزال الشخصية المتمرّدة، التي طلبت منه إيجاد نهاية للنص، في لحظة تأمّل الكاتب الخيالي يستدعي جميع شخصياته، ويستنطقها بحثا عن أسباب بقاء النص مفتوحا، حيث يستدعي شخصية قطنة، وبعد أن ينزع عنها صفة الحيوان، ويلبسها لباس الآدمي، ثم يرسلها إلى عرزال للتشاور معه وإيجاد حل يرضي الجميع، يقول الراوي: "إذهبي للكهل قطنة ... استنطقيه كهلا، لا حاجة لي به صبيّاً غُرا ليس لديه ما يقول ! ... اسإليه قطنة للماذا لم يلق بنفسه من النافذة"[1].

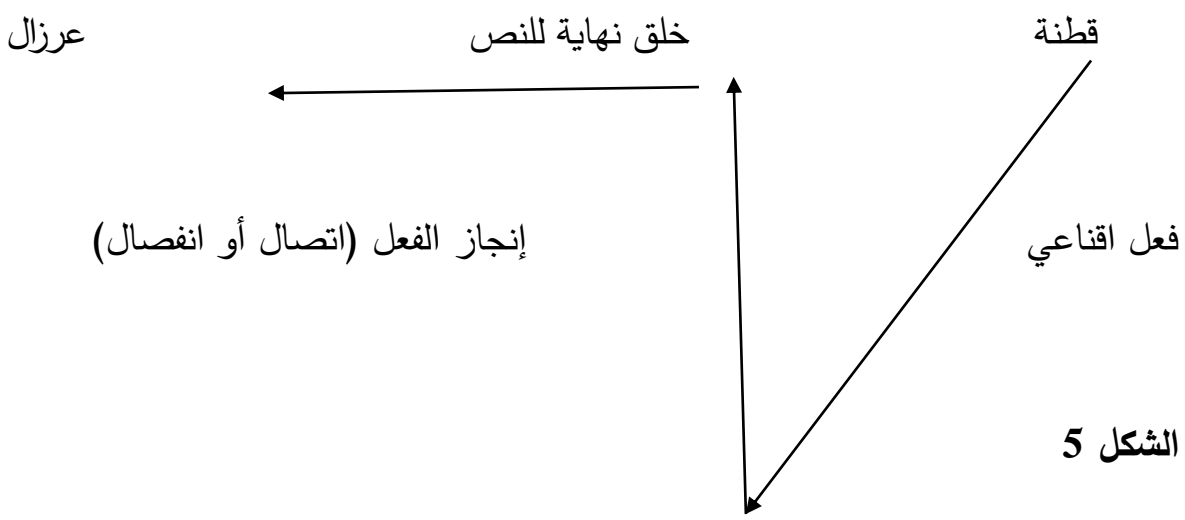
تتشظى علاقة المرسل بين الفاعل والمرسل إليه، "إذ يقوم في وضع أولي بعمل المحرّك (D.Manipulateur) وفي وضع نهائي بعمل المقوّم (D.judicateur) ... وظيفة كل منهما هي تأطير مسار المرسل إليه / الفاعل، حيث يكسبه المرسل قيما موجّهة تؤهله لاكتساب الكفاءة اللاّزمة لإنجاز الأداء المكلّف به، والذي يتم تقييمه من قبل المرسل"[2].

تتواصل شخصية المرسل في النص مع المرسل إليه محاولة إقناعه بأداء الفعل، مستغلّة هيأتها الجديدة التي رسمها الكاتب الخيالي منوال بجمالها وجسمها المغري، من أجل أداء فعل الإقناع تجاه المرسل إليه المجسّد في عرزال، في لقاء المرسل مع المرسل إليه يقول الراوي: "... مؤلفنا احتار في أمرك في اليوم الخامس من النص، وقت طال وقوفك على دكة النافذة غير قادر على القفز! للماذا لم تقفز عرزال؟ ... عرزال! تذكر أرجوك واجعل لهذا النص الذي نعيشه نهاية! ..."[3]. هنا تتجسد لي العلاقة التواصليّة، التي أستطيع بها الوقوف على الخطاطة التجريدية التالية:

1- سعود السنعوسي: المصدر نفسه ص90

2- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السرديّة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص51.

3- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص 98/96.



الشكل 5

تمثّل الترسيمة العلاقة القائمة بين الفاعل وموضوع القيمة، وكيف يتدخل المرسل من أجل المشاركة في عملية الوصول إلى الهدف وامتلاكه، بعلاقة أخرى تقوم بين المرسل والمرسل إليه.

***علاقة الصراع:** تتجسّد هذه العلاقة بين المساعد والمعارض، حيث يحاول المساعد تقديم يد العون للفاعل، لكن تصادفه عوارض تعيق مهمته. تكون هذه العلاقة في أغلب الأحيان لدى أحد العناصر الأساسيّة المسؤولة على زيادة إيقاع الحدث في الرواية، في نص حمام الدار يتجسّد المساعد في الشخصيات التي تبحث على نهاية للنص، حيث أجد شخصيّة بصيرة وأزرق وحتى قطنة التي لعبت دور المرسل في علاقة التواصل، أمّا معامل المعارض فأجده في شخصيّة مجرّدة، وهي التمرّد والعصيان الذي تملّك شخصية عرزال.

كما يمكننا أيضا رصد نسق علاقة الشخصيات بعضها ببعض في عملية التقابل، إذ أن "مجرّد نظرة سطحيّة على أيّة حكاية تبيّن أن شخصيّة ما تتقابل مع شخصيّة أخرى، إلاّ أن قيامنا بمقابلة سريعة لهذه الشخصيّة بتلك قد تبسّط أمامنا الروابط"[1]، التي يمكن أن تتناسل عنها محاور تبسّط أمامنا طبيعة العلاقات أكثر. وأهمّ هذه المحاور محور التناقض،

1- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائيّة، ص 42

ومحور التطابق، ومحور التكامل، لكن حضور هذه المحاور في حكاية واحدة ليس شرطا للكشف عن هذه الروابط. كما أن تطبيق هذه القواعد بشكل قصري على نص ما يعدّ مخاطرة بالدراسة. في رواية حمام الدار، وبعد القراءة المتكررة، تبيّن لي أن المحور الأكثر وضوحا هو محور التطابق، الذي جمع شخصيتي عرزال ومنوال، ويمكنني الاستعانة بالجدول الآتي:

شخصيّة عرزال	شخصيّة منوال
شخصيّة مثقّفة	شخصيّة مثقّفة
طفولته حزينة	طفولته حزينة
أصلع	أصلع
جبان	جبان
طفولته في البادية وكهولة في المدينة	طفولة في البادية وكهولة في المدينة

يرشدنا الجدول إلى الصفات والحالات المتشابهة، أو المتطابقة بين عرزال ومنوال، هذا التناسخ فتح للقارئ باب التأويلات عمن يكتب، ومن يسرد، ومن هي الشخصيّة الفاعلة في النص، مما يؤكد لي مكمن الأحجية التي أشار إليها الكاتب في العنوان الرئيسي، عرزال ومنوال هما شخصيتان مثقفتان، كلاهما يمارسان هواية الكتابة والرسم، كما أن حياتهما مرّت بمراحل صعبة نتيجة المعاملات الوالد القاسية.

قدّم لنا السنعوسي مغامرة سرديّة، بكتابة نص يحتوي قصتين، لكل قصّة كاتبها وشخصيتها المحورية، يتطابقان في المواصفات، ويتصارعان من أجل الوجود: (عرزال بن أزرق ومنوال بن أزرق).

ثانيا/ رواية حائط المبكى.

***علاقة التضاد:** تتبني علاقة التضاد في رواية حائط المبكى بين شخصيتين ثانويتين هما: شخصية القاتل، وشخصية المحقق، التي استنتجها من وظيفة كل منهما. تظهر شخصية القاتل في بداية الرواية، وتكون بمثابة عنصر محفّز ودافع لعجلة السرد، شخصيّة تقتل وتزرع الرعب في قلوب الناس، حتى ذاع صيتها في أرجاء المدينة. وطبقا للاجراءات، فإن بعد كل جريمة هناك تحقيق تولاه ضابط الشرطة، شخصية تبحث عن القاتل، وتحاول زرع الأمن بين سكان المدينة. وأمام هذا السجال يزداد إيقاع السرد كما يمضي في توازن. فهناك شخص هارب، وهناك شخص يلاحقه، هناك شخصية تزرع الرعب، وهناك شخصية تزرع الأمن. كما أستطيع أن أستنتجها بين والدة البطل، ووالدة البطلة. فرغم ظهور هذه الأخيرة ما يشبه طيفا، إلاّ أن السارد قدّم لنا وصفا لوظائفها، حيث كانت زوجة مهملة لزوجها، وكانت تستعرّ من أصوله، مقابل هذا كانت زوجة كمال امرأة حنونة ومطيعة لزوجها، لم يكن يسمع منها أية كلمة تسيئ إليه.

***علاقة تطابق:** تتجسّد هذه العلاقة بين شخصية الجندي وشخصية صفي الدين، كلاهما شخصيتان يعكسان ثيمة لامرئية في المجتمعات العربيّة، وهي الشذوذ الجنسي. فالجندي الذي ظهر في طفولة شخصية البطل شكّل له عقدة بعد الاعتداء عليه جنسيا، كما تظهر شخصية صفي الدين غارقا في غياهب الشذوذ. ويتجلى ذلك في تصرفاته مع شخصية البطل، ومحاولاته العديدة في إغوائه واستدراجه لهذه الأفعال.

تتجلّى هذه العلاقة أيضا في والد البطل، ووالدة البطلة، كلاهما غارقان في ملذات الحياة، متجاهلان ما عليهما من مسؤولية تجاه الأزواج، كما أن كلا منهما أبديا قسوة تجاه أبنائهما.

***علاقة تكامل:** تتجسّد هذه العلاقة في شخصية والدة البطل ووالد البطلة، كلاهما تزوجا بشخصية متعجرفة ومتغطرسة، فشخصية والدة البطل عائلتها متواضعة وتسكن في حي

شعبي، كما أجد عائلة والد البطلة أيضا عائلة متواضعة ومتوسطة الحال، تسكن في حي شعبي.

2- علاقة الشخصيات بالمكان والزمن:

***علاقة الشخصيات بالمكان:**

سؤال آخر يطرح نفسه، ويجرّنا جبرا إلى الاستفسار عنه، هو هل هناك علاقة بين المكان وشخصيات الرواية؟ يحدث في كل عمل سردي أن تتفاعل الشخصيات مع الأفضية والأمكنة التي تمارس أدوارها داخلها، غير أن هذا التفاعل قد يكون إيجابيا بالنسبة إليها. فتغدو أمكنة جإذبة، كما قد يكون عكس ذلك سلبيّا، فتغدو أمكنة طاردة ومنفّرة، "فمن خلال علاقة الشخصيّة بالمكان نحس بالألفة والحميمية، وفي ذات الوقت بالمرارة، الشيء الذي يقودنا إلى أن المكان يُلوّن بذات الشخصيّة ومشاعرها، ويتجلى ذلك عبر مستويين علاقة انتماء وعلاقة تنافر"[1]. كما أن الحكم على طبيعة الفضاء الذي جرت فيه أحداث رواية ما بأنّه حضري أو ريفي، ينطلق من الاهتمام بالحياة اليومية لشخصيات النص، كاللباس وتواصلهم فيما بينهم.

سيلاحظ قارئ روايات السنعوسي حتما أن الصحراء هي المرتع الأكثر حضورا في نصوصه، فلا شك أن تأثّر الكاتب بطبيعة بلده الكويت بدت في غاية الوضوح، وأكثر تأثيرا في صفات شخصيّات أعماله، حيث تجلّت حتى في لغتها وملبسها، غير أن الكاتب في رواية حمام الدار مزج بين المدينة والبادية والصحراء والبحر، مما جعل المكان في نصّه متنوّعا ومتعدّدا، فانعكس هذا على شخصيات الرواية، وهو ما نستنتجه من بعض المواصفات. ففي بداية النص يستهل الكاتب بتقديم الشخصية المحوريّة التي تقمّصت دور الكاتب الخيالي؛ واضطلعت بعملية الحكي، فهي إذن شخصية مثقفة تمارس هواية الكتابة

1- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص126.

والرسم، في مكتب المنزل الذي تعيش فيه، كما يبدو أنّه في وسط المدينة. وتظهر ملامح البادية والريف أيضا، إذ يتجلى ذلك في مذكّرات عرزال الشخصية المحورية للكاتب الخيالي. فمن هذه الاستذكارات يستدعي عرزال مراحل طفولته وحياته في بيت والديه الذي كان به حوش الغنم والماعز، وجميع أصناف الطيور والحيوانات الأخرى. بعض المتواليات تعكس الوشائج القائمة بين الشخصيّة والمكان، ويبدو أن المكان كان بالتحديد بادية الصحراء، وهو مقطع يفصح عن مكان الأحداث، وما يساعدنا في الكشف عن هذا التعاقد التوظيف اللغوي الذي استند إليه الكاتب في استعماله بعض الألفاظ وتكرارها على صفحات الرواية، وهو ما فتح باب الفضول عن البحث في مجراها، هي لفظة "**قرفص**"، هذا الفعل له معنى معجمي، وآخر دلالي، وتعني "يَجْلِسَ الشخص عَلَى رُكْبَتَيْهِ مُنْكَبًّا، ويُلْصِقَ بَطْنَهُ بفَخِذَيْه ويَتَأَبَّطَ كَفَّيْه، و**هي جِلْسَةُ الأَعراب**"[1]. هذه اللفظة وظّفها الكاتب في أكثر من موضع، ومع أكثر من شخصيّة، وهو ما يوحي بدلالة المكان الذي تدور فيه الأحداث.

تنكشف علاقة الشخصية بالمكان أيضا في الملابس، حيث استطاع ثوب الشخصيات تعريّة طبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث. ومن بين المقاطع التي توحي بدلالة المكان قول الراوي: " أحكم والدي لثام وجهه"[2]، مما يشير إلى طبيعة المكان البدوية أو الصحراوية القاسية التي تعرف بالرياح الرمليّة والأتربة المنتشرة في الفضاء. كما نقف كذلك على بعض الأغاني الخليجية ذات الطبيعة الفلكلورية، التي عرفتها مناطق البادية في الكويت: "للحبيب وسادة حطيت زندي للحبيب وسادة ... نحت أنا لو أبرا، نوح الحمام، نحت أنا لو أبرا "[3]. وهي ترنيمات كانت ترددها والدة منوال في خلوتها.

انتشرت هوية شخصيات الرواية عبر تقنيّة الوصف التي وُجّهت إلى أبعادها، كما ساعدها المكان أيضا في ذلك، حيث كان بمثابة مركز القوّة الطاردة في الرواية، إذ يعدّ

1- ابن منظور لسان العرب: ص 114.
2- سعود السنعوسي: المرجع السابق ص :161
3- سعود السنعوسي: المصدر السابق: ص 138

العنصر الذي تتواصل معه جميع عناصر السرد، وتبني معه الروابط الدلاليّة. فالأمكنة لا تعرّي الجوانب الفيزيولوجية للشخصية فحسب؛ بل تتعدّى كذلك إلى الجانب الأيديولوجي من طرائق التفكير والمعاملات، وكذا الجانب الأنثروبولوجي كالعادات والتقاليد والطقوس التي تمارسها شخصيات الرواية.

يسهم المكان في الرواية بشكل لافت في بناء ذوات الشخصيات، فهو يأبى الانطواء تحت مفهوم الحيز الجغرافي، بل إنّه يتعدّى إلى أبعد من ذلك، إنّه "يشفّ عن أبعاد نفسيّة واجتماعيّة تكشف عن أبعاد الشخصيّة المختلفة"[1]. وهو ما استوقفني في نص حائط المبكى الذي كان المكان فيه متغلغلا داخل ذوات شخوص الرواية، مما جعله ملتبسا بدلالات نفسية واجتماعية، أسهمت في حركيّة السرد. يرتاح بطل الرواية نفسيّا، في أماكن كانت بمثابة عنصر تنفيس، ولفظ هموم الذات. ومن بين هذه الأماكن البيت العائلي القديم الذي وجد فيه الإنس مع موهبة الفن التشكيلي، فكانت لوحاته المهرب الذي يأوي إليه للتفريج والترفيه، يقول الراوي: "دوما كنت أتغلّب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهّر من أدران الحياة، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه، بيتنا القديم الواقع في أحد أطراف المدينة.."[2]. يقدّم الراوي في هذا المقطع وصفا ثلاثي الأبعاد، فهو يجعل من نفسه صوفيا يعزل نفسه من أجل التفرّغ لحاجياته النفسيّة هاربا من مشاكل الواقع، جاعلا من البيت الذي يقصده ويأوي إليه مقامه الزكي، ومكانا مقدّسا يغسل فيه روحه من مشاكل الحياة وهمومها، يعدّ المكان هنا مبعث المشاعر والأحاسيس، إنّه مصدر للأنس والحنين وصقل موهبة بطل الرواية، كما كان من قبل ملجأ لوالده الذي يقصده في أيام عطله من أجل الترفيه عن نفسه

1- هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، 2008، ط1، ص197.
2- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص23.

يقول الراوي: "وكان أبي قد اتخذه من سنوات مستراحا له يقصده في عطله خاصة، يشرب فيه الخمر، ويستقبل فيه عشيقاته، بعيدا عن عيني أمي ..."[1].

لقد تجسّدت علاقة المكان بالشخصية في رواية حائط المبكى، واتضحت من بعدها النفسي، وحتى الاجتماعي، الذي كشف عن مكانة بعض الشخصيات الاجتماعية، كشخصية السمراء ووالدها وشخصية صفي الدين.

***علاقة الشخصيات بالزمن:**

شكّل الزمن في رواية حمام الدار منهل السرد فيها، ومصدر المشاعر والأحاسيس لدى شخصياتها، بالخصوص الشخصية المحوريّة، فقد كان الماضي يذكّره بمراحل سيئة، بطفولته مع والده التي كانت سببا في هويته المشرّدة والتائهة. لذا نجده يتحاشى كل شيء يربطه بالماضي، كما أنّه يبني علاقة توافقيّة مع الظلام؛ فالليل وحده يمنحه الأمان، والذكريات الجميلة التي قضاها رفقة ابنيه التوأم، لم يعد يراهما سوى في أحلامه، لدرجة أن مصطلح الكابوس حمل دلالة غير طبيعتها، وعقد علاقة حميمية معه، "هو لا يريد لهذا الكابوس أن ينتهي ... أن يصير لقاؤك بمن تحب في إطار كابوس يعني أن صداقة مع كوابيسك بصفتها أحلاما.."[2]. فلم تعد شخصيّة ابن أزرق تشعر بالأمان إلاّ في الليل، كونه الوقت المناسب الذي يلتقي فيه بمن يحب، ويشعره بالسعادة يقول الراوي: "وحده الظلام يمنحك أمانا في ظرفك هذا.."[3].

في رواية حائط المبكى تتأثّر الشخصيّة المحورية بالماضي أثناء تذكر حادثة الاعتداء الجنسي الذي تعرّض له من قبل الجندي، حدث خلّف صدعا في نفسيّة الشخصيّة، تم سرده في النص ثلاث مرات. يقول الراوي: "كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلمني ولم

1- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق ص25
2- سعود السنعوسي: المصدر نفسه ص37
3- المصدر نفسه: ص43.

أتجاوز السادسة من عمري غير أن اللعين ...اعتدى علي جنسيا.."[1]. كان البطل يستحضر في كل مرّة هذه الواقعة، نشعر بألم يجتاح نفسيّته ".. وأنا أستحضر دون سابق تحضير أنف الجندي الذي اغتال براءتي، وأنا طفل صغير لم أتجاوز السادسة من عمري"[2]. طيف شخصيّة الجندي ظلّ يلاحق الشخصيّة المحورية حتى نهاية الرواية، يقول الراوي: "في قلب الدار وقف الجندي الذي اغتصبني، ولما أبلغ السادسة، كان عاريا تماما إلاّ من حذائه العسكري الغليظ، وقد بتر فحله من جذوره ..."[3]. هذه الذكريات شكّلت محطّة حزينة في حياة الشخصيّة المحوريّة.

مماّ تقدّم يمكننا القول إن تقنيّة الوصف في الروايتين حملت على عاتقها مهمّة تقديم الشخصيات بما يناسب السّرد الذي تفاعل مع هذه التقنيّة. فالوصف أسلوب يعمل على نقل الشيء من العالم المخفي إلى العالم المجرّد، حتى يتجلّى أمام القارئ على صورته المرجوّة، كل هذا بتظافر أبعاد وعناصر ومستويات قد تكون صريحة أو ضمنيّة في تعابير الوجه والإيماءات التي يتكئ عليها الوصف، كما يمكننا ملاحظة أن هذه التقنية عملت على كشف أيديولوجية هذه الشخصيات وعوالمها الخفيّة، ولقد برع السنعوسي في خلق نسق من الشخصيات في عمله الذي كان بمثابة سيرة ذاتية للممكن.

5/ نسق الأسماء:

تمتلك أسماء الشخصيات في العمل السردي وظائف عديدة، فهي لا تكتفي بتعريف الشخصية فقط؛ بل تتعدى إلى أبعاد أخرى تجعل من القارئ يشعر بواقعية العمل وجماليته، فتسمية الشخصيات منحها بعدا اجتماعيّا وفرديا، بحيث تكسب القارئ والشخصية في آن واحد شعورا بالانتماء إلى نسق اجتماعي فاعل في عوالم بشرية. وفي الوقت نفسه تتفرّد

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى ص110
2- المصدر نفسه: ص114
3- المصدر نفسه: ص 154

الشخصية بمنحها اسما خاصا بها تميّزه عن باقي الشخصيات، كما يعطيها وظيفة رمزية بلقب يتكئ على صفة جسمية أو ميزة معيّنة، يقول رولان بارث "يجب استنطاق الاسم بعناية كبيرة، لأنّه يعدّ ملك الدلالة، فهو يحمل مفاهيم غنيّة اجتماعية ورمزيّة"[1]. فالاسم يجعل من القصة مادة أدبيّة معدّة للتحليل، ومجالا مهيأً للنقد، كما يجعل الشخصيّة عنصرا قادرا على استدعاء السؤال، والولوج داخل العمل من دون تردّد. فلأسماء شخصيات الأعمال السردية دور فعال في تنوير القارئ وتوجيهه، إذ تمكّنه من استيعاب المعنى.

تنوعّت رواية حمام الدار بكوكبة من الشخصيات، مازجت بين البشري والحيواني، حيث حملت أسماء تبدو أحيانا لها مرجعية ثقافية، وأحيانا أخرى تبتعد عن المألوف، مما جعل النص يجنح إلى الخرافة، وهذا ما يشير إليه العنوان الذي حمل على عاتقه فكرة التلغيز. فالروائي أثناء عملية البحث عن أسماء الشخصيات لا يجد ملجأ يلوذ إليه سوى قناعته الفنية، التي ترتاح إلى الانسجام في العمل الأدبي، كما أن الأسماء من جانب آخر تفرض نفسها على الشخوص والأماكن، قصد إكسابها حالة دلالية، وتؤدي دورا محدّدا في الحبكة، لذلك تسعى الأسماء أحيانا إلى الانفصال عن الكاتب، لتأخذ استقلاليتها في النص نفسه، فتغدو فواعل غير مألوفة، غير أنّها تتمتّع بوظيفة سردية.

سأحاول جرد أسماء شخصيات الرواية ووضعها في جدول، حتى أتمكّن من التقرّب أكثر منها، محاولا إقامة عملية أميّز بها بين المركب والمفرد والمثنى والمؤنّث والمذكّر، وحتى الأسماء التي لا تحمل صفة العلم، هذا الجرد سيساعدني في تقدير تواتر هذه الأسماء في النص كما سيختصر لي الطريق للوصول إلى بعض المعاني، بعدها سنحاول تقديم ملخّص يتضمّن مبرّرات هذا التباين، وهذا بحسب الدراسة المقدمة.

رواية حمام الدار	رواية حائط المبكى

1- Christophe Désiré Atangana Kouna :La symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain, L'Harmattan, France, 2010, p36

أسماء علم مفردة	مذكر	سفار، عواد، رحال، غادي	كمال
	مؤنّث	منيرة، رابحة، زينة، فايقة	
أسماء علم مركبة	مذكر	عرزال ابن أزرق، منوال ابن أزرق	صفي الدين، عمار الجان
	مؤنث	فيروز حمدان ماضي	
أسماء أخرى مركبة			السمراء المراكشية
أسماء لونية		أزرق	السمراء
أسماء مهنية		الممرضة، الطبيب	طبيب، سيكريتيرة، ضابط الشرطة، المضيفة، الأمين العام، النادل، المجوهراتي، الخضار، العرّافة، إمام المسجد، الجندي، سائق سيارة الطاكسي
أسماء اجتماعية		بصيرة، قطنة	
أسماء قرابية		عمة منوال، أخوال منوال، الأعمام، أبناء العمومة، والدة الزوجة، بنت أخت الزوجة	والدة البطل، والد البطلة، والدة البطلة

شخصيات غير مسماة	عمة منوال، أخوال منوال، الأعمام، أبناء العمومة، خفر السواحل، المحرّر الأمني، والدة الزوجة، بنت أخت الزوجة، العبد المطرود	جارته اللحوحة، جاره صاحب البيت، السفاح، جدّة البطلة

تنوعت رواية السنعوسي بمجموعة من أسماء العلم، وبناء على ما ألاحظه أن هناك تساوٍ بين الأسماء المؤنّثة والمذكّرة حيث أحصيت ما يلي:

الأسماء المذكرة: 10 أسماء.

الأسماء المؤنّثة: 10 أسماء.

بالنسبة للأسماء المفردة سجّلنا حضورا قويّا مقارنة بالأسماء المركبة التي بدا أن حضورها يكاد ينعدم، حيث لم نسجّل ظهوره إلا بعد وفاة الشخصية المعنية فيروز زوجة أزرق، كما يمكننا القول إن القارئ لن يجد غموضا أو تعتيما في أسماء الشخصيات بعد أن يتجاوز غرابة اسم الشخصية البطلة، الذي بدا مشوشا ومزعجا بشهادة الكاتب، حيث يقول "وجدتُني منصرفاً إلى شخصية جاءت من لا أدري ... شخص مضطرب اسمه عرزال بن أزرق! حتى الاسم غير مالوف لا أدري من أين جاء ..."[1]. في هذا المقطع يفصح الكاتب عن غرابة اسم الشخصية المحورية، وكأنّه ينتقم منها.

في غالب الأحيان تفرض أسماء الشخصيات في النصوص الروائية وجودها على الكاتب، لفظة **عرزال** بالعودة إلى المعجم اللغوي نجد لها العديد من المعاني غير أن الدلالة التي توافقها في النص ليست ممكّنة بطريقة مباشرة، فقد جاء في المعجم الوسيط معنى كلمة عرزال "المتاع القليل والعرزال: موضعٌ يتّخذه الناطورٌ فوقَ أطرافِ النخل والشجر، يحتمي

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص 13

فيه من الأسد"[1]. يبدو أن المعنى الأخير يكون أقرب من دلالة الاسم في النص، فشخصية عرزال منذ بداية الأحداث، وهو يطل من نافذة غرفته، كما أن القارئ سيكتشف أن غرفته في موضع عال من الأرض: يقول الراوي تجاورها نخلة طويلة، يقول الراوي: "يتنبّه إلى حركة في نافذته تقطع خيالاته. سعفة النخل تستأنف رقصاتها كلما هبت ريح. يحثُّ خطاه مسرعا بكف مطبقة على شعير نحو النافذة ... تبدو النخلة أمام النافذة نظيفة لامعة رطبة السعف"[2]. يبدو أن الكاتب استعان بهذا الاسم انطلاقا من الدور الذي تقدمه شخصية عرزال في النص، فهو في غرفته الواقعة في أعلى البناية يراقب ويحرس ويترصّد حمامته الرابظة على نافذته، لذا فالكاتب يكون قد وفق في اختياره للاسم.

أمّاالاسم الثاني فهو "**منوال**": يظهر اسم منوال في العهد الجديد من الرواية، أو كما يسميه بالنص النسيب، ويخص الشخصية البطلة التي تروي أحداثا هي نفسها في العهد القديم، وقد جاء في لسان العرب في معنى كلمة منوال ما يلي: "المنوال كالنول، إذا استوت أخلاق القوم يقال هم على منوال واحد، ويقال: لا أدري على أي منوال هو، أي على أي وجه هو"[3]. رغم غرابة الاسم، فإنّ دلالته موجودة في النص، فمن المفهوم المعجمي للفظة منوال يبدو أن الكاتب يحاول القول إن القصة الأولى والقصة الثانية على منوال واحد، وهو ما تأكّد لنا من تشابه أحداث القصتين في الرواية، وربّما يكون هذا الانزياح عن المألوف سببا في وجود الدلالة. كما أرى أن طبيعة الرواية التي تبدو أحجية ونزوعها إلى الخرافة؛ دفع الكاتب للاستعانة بأسماء بدت لا منطقية، لذا استنجد الروائي بأسماء تخلخل طبيعة السرد، ويخرج بها عن المألوف.

إن اختيار هذه الأسماء يتماشى والقالب الحكائي للرواية الذي جاء مفككا وغارقا في الغموض، كما أنّه يناسب صياغة العنوان الرئيسي الذي تحلى بالتلغيز والإثارة. فهو كما

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة: عرز، ص125
2- سعود السنعوسي: المرجع السابق ص23
3- ابن منظور: لسان العرب، مادة نول، ج14، ص323

قد يعكس درايته والممكنات اللغوية التي يتمتّع بها، يسعى الكاتب دوما إلى توظيف شخصيات تكون توافقية ومعقولة لدى المتلقي، لكن مؤلّف الرواية أعطى سلطة الكتابة لإحدى شخصيات الرواية في كتابة النص، الذي اعتمد في تسمية شخصيتي الرواية على أسماء بدت غامضة في ظاهرها، تشوّش القارئ وتزعج خياله، كأنّ الكاتب ينتقم منها بطريقته الخاصة "أمنحها سمات وملامح لم تكن موجودة ... أمنح غلظة لصوت شيخ تهبه توازنا يشبه شخصيته، أثقل لسان ثرثارة أبتليها بتأتأة تحدّ من ثرثرتها، وأخصي مفتول عضلات أكسّر عتوه وغروره بجسده ..."[1]. نجد في كل هذه المتواليات السرديّة سلطة الكاتب على شخصيات النص، وهو ما يبرّر غرابة اسم شخصية عرزال.

أزرق: يستعين الروائي في مهمّة تسمية الشخصيات السرديّة بمصادر كثيرة، فتبدو أحيانا صفات جسمية خارجية نحو اسم (الأعرج، والأعور، والأحدب ...)، وأحيانا أخرى كصفات تحمل دلالة اجتماعية نحو اسم (أبو فلان وابن فلان...)، كما تستعين بالألوان نحو اسم (لخضر ولكحل وأزرق...)، وقد يقيم الاسم علاقة مع دلالته في الرواية، كما قد تسقط هذه العلاقة وتنتفي فتكون اعتباطية. ففي رواية حمام الدار يظهر اسم أزرق بشكل واضح من خلال العنوان، وهو ما يجعله طرفا في الأحجية، حيث صيغ العنوان كما يلي: "**حمام الدار أحجية ابن أزرق**". أزرق وهو أحد الألوان الأساسية في المجموعة، له دلالته الخاصة كباقي الألوان، غير أننا نجد له في النص طابعا وصيغة أخرى غير التي عرف بها، فاللون الأزرق في الرواية يدل على الغياب، والفقد والحزن، لذا نجده مقرونا بكل ما يكرهه بطل الرواية.

قطنة: اسم مؤنّث يشير إلى دلالتين دلالة مادية، هي مادة القطن وأخرى حسية، هي اللون الأبيض، فلمادة القطن دلالة على النعومة، كما يحمل دلالة الهشاشة واللّين، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فهي تشير دوما إلى البياض الناصع والصفاء والنقاوة، وهو ما يشير إليه

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار ص15

النص، إذ يمنح الكاتب اسم قطنة في النص القديم لمعزة موجودة في حضيرة أزرق، "دأبي أغلي الحليب كل صباح أمضيها مقعدا في حوش الغنم إلى جوار قطنة معزتي البربرية البيضاء"[1].

أماّ في العهد الجديد فهو اسم شخصية بشرية فاعلة في عملية السرد، وهي ابنة الخادمة فايقة، حيث يقدم لنا الكاتب وصفا دقيقا لها، ففي لحظة تأمل الكاتب تتغيّر أشياء كثيرة في الرواية، بحيث تختفي الشخصيات وتبقى أسماؤها، كما تحافظ الرواية على الأحداث نفسها، غير أن طريقة روايتها تختلف عن سابقتها، إذ يقدم الكاتب لنا في هذه الساعة وصفا لقطنة الشخصية البشرية: "أنت لست معزة بربرية بيضاء في حوش الغنم كما يزعم عرزال .... أنت بيضاء بيضاء كالقطن يا قطنة، ولكنك لست معزة "[2]. في هذا المقطع يقوم الكاتب بإسقاط صفة الحيوان من إحدى شخصيات الرواية، وينقلها من عالم الحيوان إلى عالم البشر، محافظا على دلالة الاسم: "أنت ابنة العبدة ... التي تكبر عرزال بعشر سنوات، كما ... أخذ يقلّبني ويعيد تشكيلي في رأسه. بيضاء البشرة مجعّد شعري كستنائي اللون"[3]. كانت شخصية قطنة تمارس في النص نوعا من التأثير والإغراء. ففي العهد القديم ارتفع إيقاع الأحداث في الصباح الخامس بسبب قتل قطنة على يد أزرق. أمّا في العهد الجديد نجد أن توتر الإيقاع يعلو قليلا، بعد محاولة استدراج أزرق للفتاة قطنة غير أنّها لم ترضخ لمحاولاته، الأمر الذي اضطرّه لطردها من المنزل، حيث اعتبره هو نوعا من الغياب الموازي للغياب في العهد القديم.

بصيرة : لكل نص مركز نبض ومنبع تغرف منه الأحداث قوّة الإيقاع السردي، شخصيّة بصيرة بالرغم من بساطتها وعفويتها؛ فإنّها كانت تسهم في تقدّم السرد وتعالق الشخصيات في ما بينها؛ وتداخل الأحداث. وإذا عرضنا لفظة بصيرة على المعاجم اللغوية؛ وجدناها

1- سعود السنعوسي: الرواية ص: 51
2- المصدر نفسه: ص 88
3- المصدر نفسه: ص89

تحمل معنى عقيدة القلب؛ وهي الفطنة واليقين"[1]. أما في الرواية، فهي شخصية عجوز تجلس في إحدى زوايا البيت، عجوز صماء بكماء يجهل ابن أزرق علاقته العائلية بها، يلجأ إليها كلما وقع في ورطة، لكن ابن أزرق يصرّ على أن هذه العجوز تسمع وتتكلّم، وتردّد عبارة بدت على شكل تعويذة ظلّت تظهر في المسار السردي إلى غاية نهاية الرواية، "حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون". لكنّه كلّما حاول استنطاقها تخرس تماما. إن المتمعّن لهذه المتوالية السردية يجدها تماثل أحجية أو مثلا شعبياّ، كما بدت لغة مشفّرة ومشبعة بالرموز، أفعى الدار لا تخون في العهد القديم، يقابلها الفايقة في العهد الجديد حمام الدار لا يغيب، وهو ما جعل علاقة الرواية بالعنوان الرئيسي تتعزّز، كما بدت هذه العبارات مربط الحكي، ومكمن النص، بصيرة هي صوت الحكمة والعقل، وهي العجوز العمياء التي ترى بعقلها، والخرساء التي لا تقول سوى الحقيقة.

منيرة: هي زوجة منوال كاتب النص في العهد القديم، وإحدى الشخصيات الرئيسية في العهد الجديد، منيرة شخصية بالكاد تظهر في الرواية، تصادفنا فقط في مقدّمة النص، وفي نهايته، إذ تظهر لنا زوجة تلاطف زوجها، وتحاول التخفيف عن آلامه وضجره، أمّا في العهد الجديد؛ فهي أم حزينة لفقدان أبنائها زينة ورحال، مصطلح منيرة في المعجم اللغوي هي اسم علم مؤنّث، تعني مضيئة ومشرقة، ضد الظلمة، الشخصيّة لم يكن لها بروز كبير على المسار السردي، "مقصدية اختيار الكاتب لاسم الشخصية لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذن فهو يتحدّد بكونه اعتباطيا"[2].

1- ابن منظور: لسان العرب: مادة بصر، ج1، ص401
2- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247

قد يستحسن الكاتب إيقاع اسم يقع على مسامعه فيختاره ضمن قائمة أسماء شخصيات نصه من دون أن تكون له دلالة أو مقصدية في المتن السردي، اسم منيرة لم يكن له تأثير في دلالة النص، سوى إعطاء جرعة استمرار الحكي.

سفار: هو اسم إحدى الشخصيات الثانوية في النص، تظهر في الجزء الأول أو ما يسميه العهد القديم، على صورة حمامة. أمّا في العهد الجديد؛ فهو شقيق الشخصية الرئيسية ابن أزرق، كلمة سفار تحمل في طياتها معنى الارتحال والغياب والمغادرة، ومنه الفقد والضياع، وقد يكون الخسران الذي ينجم عنه الحزن، وهو ما يتجلى في النص، فابن أزرق يعيش مرارة غياب حماماته في النص القديم، وغياب إخوته في النص الجديد، مما ترك نفسيته محطّمة ومنكسرة.

رحال: اسم علم مذكّر، وإذا عدنا إلى المعاجم اللغوية، نجد له معنى يوافق حضوره في الرواية، "فهو اسم عربي يكثر في البادية والجزيرة، بمعنى: كثير السياحة والتجول، المتنقل من مكان إلى مكان". رحال في الرواية هو شقيق الشخصية المحورية، وهو الذي سبّب غيابه ألما كبيرا في ذات ابن أزرق. وكباقي الشخصيات تنشطر شخصية رحال في ظهورها إلى دورين: دور بشري، ودور حيواني، غير أن تأثيرها في نفسية ابن أزرق كان شديدا، شخصية رحال بالرغم من دورها الثانوي وعدم بروزها بشكل كبير في المسار السردي، فإنّها كانت تمارس نوعا من الضّغط على إيقاع أحداث الرواية، وتسهم في تنامي الحكي في النص. في الجزء القديم تظهر شخصية رحال كفرخ حمامة الدّار أثّر غيابه في نفسيّة ابن أزرق في صغره: "هزّ رأسه بأسف لن يعودا. كنت أعرف أنّه يقصد زينة ورحّال، الأخوان الشقيقان للحمامات العائدة... ربما أنهكهما التعب والعطش وجنون الريح"[1]. في هذا المقطع يسرد لنا ابن أزرق كيف غادر رحال فرخ الحمام البيت، وكيف كان والده وراء هذا الغياب الذي ترك شرخا وحزنا في نفسية الطفل، يقول الراوي: "بلّلت دموعي اللّحاف فوق ساقي

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص30

بصيرة، لم يعودا، كنت مغمض العينين لعلّها تنطق، تطمئنني أنّهما لن يطيلا الغياب"[1].

هذا المقطع هو جزء من ذكريات مؤلمة يرويها عرزال عن طفولته التي كانت مليئة بالفقد، شخصية عرزال الكهل لم تنل السعادة، فهي فترة عاشها بتعاسة وملل على إثر فقدان ابنيه التوأم زينة ورحال، إذ لم يفارق طيفاهما مخيلته، ظلا يلازمانه حتى في أحلامه، ما جعله يأبى أن تكون لهذه الأحلام نهاية، رافضا الاستغناء عن هذه الصور التي لا تبارح خياله، فتيّمنا بهما أطلق اسم زينة ورحال على فرخي حمامة كانت تعيش على نافذة بيته، في العهد الجديد شخصية رحال هي ابن منوال الذي غرق في البحر، وانتهى به الأمر إلى الموت والرحيل الأبدي، "أمسك بجريدة مصفرة أوراقها ....بحلق في خبر احتل صدر الصفحة الأولى .. بعد مرور ما يقارب ست وثلاثين ساعة على حادثة اختفاء توأمي ساحل المرسى، وبعد العثور على جثة الطفل الغريق (ر.م)..."[2]. فاسم رحال في النص – إذن – كان يتوافق لحد كبير مع دلالته الذي كان يحمل معنى الغياب والرحيل.

غادي: اسم ذكر لشخصية ثانوية تظهر على صورة حمامة في النص القديم، وتظهر على صورة إنسان في العهد الجديد، أحد أشقاء منوال الذين رحّلهم أزرق بعيدا عن المنزل، غادي اسم فاعل من غدا "غدا يغدو، غُدُوًّا، والغُدُوُ نقيض الرواح، وهو سير أول النهار"[3]. اللّفظة محمّلة بدلالة تتوافق حضور الاسم في النص، التي هي الرحيل والهجران، هو ما نجده ثنايا الرواية، شخصية غادي في الجزء الأول من الرواية هي حمامة تركها عرزال ترحل رفقة بعض الحمامات في السماء الرحب، أو كما يحلو للبطل في زرقة السماء، في الجزء الثاني للرواية تظهر شخصية غادي الابن الذي أجبره والده على الرحيل، وهو صغير، حيث فارق عائلته رفقة إخوته إلى جهة مجهولة يسعى الكاتب إلى تكريس فكرة الرحيل والغياب في

1- المصدر نفسه، ص41
2- المصدر نفسه: ص181
3- ابن منظور: لسان العرب: مادة غدا، ج10، ص24

النص عبر أسماء شخصياته التي ظهرت حبلى بجملة من الدلالات، التي توحي إلى الفقد والضياع.

وكباقي النصوص؛ تناولت الرواية موضوعات عديدة حاول الكاتب منها جعل قارئ يشعر ويتخيل، ويحاول مشاركة شخصيات النص آلامهم وأحاسيسهم المحطمة نتيجة غياب الأهل والأحبة. كما تناولت الرواية فكرة الوجود والعدم عبر الحياة التعيسة التي عاشها عرزال في صغره، جعلت منه إنسانا يحيا دوما في رحلة البحث عن وجوده في ظل العدمية التي يشعر بها، يقول الراوي: "تربكه الألوان في ذاكرته منذ أصبح لكل لون حدث يلازمه. وحده الرمادي يشبهه لون لا لون له ولا ذاكرة ... لون النهايات، والرماد ...لون العدم"[1]. لم تكن حياته كباقي الأطفال، كان يفتقد حقه من الحنان، والده الذي من المفروض أن يكون مصدر الحب والعطف غدا رمزا للبؤس والخوف الذي اجتاح نفسيته، فحطم كيانه وخلخل وجوده: "يتذكر عرزال الكهل نفسه صغيرا. في الرابعة أو الخامسة. يداعبه أبوه يلقيه عاليا ... يبكي الطفل فزعا. يصرخ أزرق غاضبا. يصيح بزوجته، ولدك جبان.."[2]. ذات غائبة وحاضرة تسعى إلى إثبات وجودها.

بالرغم من الكم الجلي لشخصيات رواية حائط المبكى، فإن ظهور أسمائها كان شاحبا جدّا، إذ بعد جردها حصلت على أربع شخصيات، كانت أسماؤها واضحة الحروف، غير أن اللافت للنظر هو تجاهل الكاتب لبطل الرواية. وقد عمد إلى منحه اسما مشكّلا من حروف مبعثرة ليست مستقرّة على اسم واضح، وأجد أن هذا التعامل ليس عبثيا، ولم يكن من باب العفويّة. فالأسماء تتخطى أحيانا التعريف وتقديم الشخوص في النص إلى تغريبهم ومنحهم الغموض والشك، لتجعل من خيال المتلّقي شبكة تعلق فيها تأويلات عديدة، تمكّنه مشاركة عناصر العمل في صياغة المعنى، وهو ما أشار إليه فيليب هامون: "إنّ

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار ص24
2- المصدر نفسه: ص24

الشخصيّة هي دائما وليدة مأسهمة الأثر السياقي ونشاط استذكاري، وبناء يقوم به القارئ"[1]. لذا، فليس من الغرابة أن تصادفنا أسماء فاقدة لصيغتها التركيبيّة، كما فعل عز الدين جلاوجي مع بطله في هذا النص، حيث قدّمه للقارئ في المرّة الأولى مجرّدا من الكينونة البشريّة، وحوّله إلى مجرّد حرف، يقول الراوي: "انحنيت قليلا وأنا أطوّق سمرائي، وهمست في إذنها باسمي الحقيقي ... هي الآن تعرف أنّي ميم، لكن والدي كان يسميني واوا ... أمّا إذا اشتدّ غضبه فلا بد أن يضيف إليها كلمة أعور، واو أعو .."[2]. يضعنا الكاتب أمام حرفين منسوبين إلى شخصيّة واحدة، يستمدّ اللّقب الثاني واو الأعور دلالته من الثقافة العاميّة للمجتمع الجزائري، والذي يحيل إلى الابتعاد عن الفهم والفطنة والدنو من الجهل والرعونة. أمّا حرف الميم فهو يستعمل في الإصرار على عدم قول الحقيقة، كما يبدو من إصرار هذه الشخصية على التكتّم والتّظاهر بعدم مشاهدة جريمة ارتكبت أمام عينيه.

البطل ميم، واو، بعدها ظهر حرف الهاء أيضا حرفا ملحقا بالاسم لم يفصح عنها، يقول الراوي: "وذهبت محاولات سمرائي أدراج الرياح وهي تناديني بالحرف هـ..".

انتشرت الحروف (واو، ميم، هاء) في الرواية بشكل لافت، غير أنّ الكاتب –عن طريق أحد المقاطع السرديّة– يشير لنا باسم مشوش وملغز، حروف متناثرة يقول الراوي: "اختلط واوي وميمي كثعبان البواء، صرت مجرّد هاء مكبّلة من كل الجهات"[3]. فإذا وضعنا حرف الهاء مكبلا من الجهتين، سنحصل على لفظة وهم.

الاسم الثاني الذي لفت انتباهي هو السمراء المراكشية، اسم مركب من صفتين الاسم الأول يحيل على اللون وهو لون زوجة البطل التي كانت بشرتها سمراء تجمع بين اللون

1- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية: ص36
2- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص 39
3- المصدر نفسه: ص33

الأبيض والأسود، ويستعمل عادة للملاطفة والتدليل، الاسم الثاني هو المراكشية، وهي صفة تحيل على المكان المنتسبة إليه، وهي مدينة مراكش بالمملكة المغربية.

كمال والد بطل الرواية، شخصية عسكريّة له طباع لم تكن محبوبة، وأجدها شخصية منفّرة صارمة الملامح ومتغطرسة، كمال مدمن على الخمر ويفرط كثيرا في التدخين، يجالس النساء لدرجة أن ولده لم يكن يحبه يوما، يحمل اسم كمال دلالة حسنة توحي إلى تمام الصفات وتناسقها سواء الصفات الأخلاقية أو الجسمية. غير أن ما يقدّمه النص نقيض المعنى تماما، فشخصية كمال مزاجية ذات أخلاق سيئة، تفضّل حياة الأمر والنهي، لا يطيل الحديث مع الآخرين حتى زوجته.

صفي الدين: اسم مركّب من كلمتين: صفي وهي دلالة على الصفاء والنقاء، والدين وهي العقيدة والسريرة، صفي الدين شخصيّة جاءت خلافا لمعناها ومعارضة له تماما. فهي شخصيّة غارقة في غرائزها الجنسية والمخالفة لأعراف المجتمع وتقاليده، حيث ظهر شاذا جنسيا.

عمار الجان: اسم مذكّر مركّب من لفظين، عمار هو اسم علم، والجان اسم لمخلوق يمتاز بالسرعة في التحرّك والتنقّل عبر الأمكنة، وله قدرة الاختفاء والظهور في أي وقت، وفي أي مكان أراد الوصول إليه. وعادة ما يطلق هذا اللقب على الأشخاص الذين يتميّزون بالسرعة والأعمال السيئة. فكما يبدو، فقد أطلق الكاتب عليه هذا الاسم لكثرة مغامراته مع الفتيات، والمعارك التي كان يخوضها رفقة والد بطل الرواية.

إن شخصيات رواية حائط المبكى بقدر ما كانت حاضرة بصفاتها وطباعها؛ بقدر ما غابت أسماؤها، فإن هذا الغياب لن يشكّل عائقا أمام مجرى الأحداث، فالصفات والأسماء المهنيّة يكون دورها استثنائيّا أمام أسماء العلم، كونها تنتمي أحيانا إلى لغة مبطّنة حيث لا يتوقّف دورها في تقديم الشخصية فقط؛ بل يتعّدى إلى حمل رسائل رمزيّة للقارئ من جهة، ومن جهة أخرى تستطيع خلق أفق التوقّع في الحكي، فبالرغم من اعتماد السارد في تقديم

الشخصيات على صفاتها ودورها في النص؛ فإنه يمكن أن القول إن هذه المنظومة من الأسماء شكّلت ما يسمى بالنسق الاسمي الذي أدى وظيفته التعريفية.

هناك جوانب أخرى كان لها دور فعّال في فرز الشخصيات والكشف عنها، إذ يعدّ الملبس والحلي وجميع الأكسسورات التي تظهر على جسم الشخصية مدلولات تعرّي الشخصية، وتكشف حالاتها الاجتماعية والعاطفية. إنّها نظام من العلامات له قدرة الوصول إلى المعنى، "تقول جوليا كريستيفا: أن ما اكتشفته العلامتية هو أن القانون الذي يؤثر في أي ممارسة اجتماعية، يكمن في حقيقة أنّه يرمز، أي أنّه يستخدم مثل اللغة، كل حدث كلامي يشمل نقل رسائل خلال لغات، الإشارة البدنيّة والوقفة والملبس وتصفيفة الشعر والعطر"[1]. كلّها رسائل لها مهمّة مسندة غايتها المعنى، يقول بارت "الثوب المكتوب ليس له وظيفة عملية أو جماليّة، إنّه مصنوع بالكامل بهدف الوصول إلى المعنى"[2]. إذن فالمعنى هو الغاية والهدف لكل عملية تواصليّة.

في رواية حمام الدار لم يغفل السنعوسي ذكر لباس شخصياته، وعرف كيف ينقل هذه المادّة بما يناسب المكان والحالة الاجتماعية لشخصيات الرواية. ويبدو أنه قد تفنّن في وصف اللباس وكل ما تعالق بهذه الشخوص. وأوّل وصف للملبس يصادفني في الرواية هو لباس العجوز بصيرة: "تغطي جسدها السّفلي بلحاف صوفي بنّي خشن صيف شتاء، تسند ظهرها إلى وسادة سماوية الزّرقة مهترئة تتوسّطها بقعة صفراء..."[3]. إن محدّدات لباس العجوز بصيرة تشبه تماما محددات لباس الصوفية، "لباس واحد شتاء وصيف"، وهذا يشير إلى لباس واحد، قماشه من الصوف ونوعه خشن وهو وصف مطابق للباس المتصوفة، والذي يعرف عنهم أيضا أنّهم أهل الحكمة والقول الصائب والتبصّر بالحقائق. والذي أجده

1- هوكز ترنس: البنوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، بغداد، 1986، ص122

2-Rolan barthes, Système de mode, éditions du Seuil, Paris,1967, p14

3- سعود السنعوسي: الرواية: ص 25

أيضا في الرواية هو أن بصيرة العجوز كانت ترى ما لا تراه شخصيات الرواية الأخرى، فقد كانت صوت العقل والإدراك، كان يهتدي إليها عرزال في كل محنة يواجهها، كذلك في الجزء الثاني مع منوال. فقد غابت الشخصية وبقي صداها وروحها يسري في كيان منوال بهواتف تأتيه في كل شدّة، فتبثّ في نفسه الهدوء والاطمئنان، بصيرة عكست ملابسها كما عكس اسمها ودورها في النص. يقدّم لنا الكاتب وصفا آخر لملابس شخصية عرزال بطل الرواية الذي بدا بثوب واحد، وهي منامته الرمادية: "يمضي مسرعا بمنامته الرماديّة الداكنة..."[1]. كذلك الأمر بالنسبة للشخصية التي تقمّصت دور الكاتب، حيث ظهرت بثياب نوم رمادية اللون، وهو ما يشير إلى تطابق شخصية الكاتب الخيالي مع الشخصية المحورية في العمل. كما قدّم وصفا لثوب والدة منوال التي كانت تحيا في حزن متواصل: "ثوبها واسع دائما أسود يرتفع على منتصف ساقيها الملطّختين بالرّغوة"[2]. عبّرت ألوان ثياب شخصيات الرواية أيضا على الحالة النفسية السيئة التي تقاسيها، فالرمادي تلوّن به ملبس ابن أزرق، وهو لون العدم ولون الرماد، واللون الأسود تلون به ملبس فيروز والدة منوال، أو عرزال، وهو لون الحزن والكآبة واليأس من القادم الذي يحمل لها دوما المآسي، خاصة في غياب أبنائها، والدة (منوال /عرزال) منذ مدة وهي تلبس السواد، يمكنني أن أقول إن وصف الثوب في نص السنعوسي قد بلغ مهمّته أيضا في تعريّة الجانب السيكولوجي، والفيزيولوجي لشخصيات النص.

في رواية حائط المبكى لم يطنب الكاتب في وصفه لملبس الشخصيات، كما أنّه لم يسترسل في الحديث عنها مثلما حدث مع صفاتها الجسمية والنفسية، لكنني وجدته يشير إليها للضرورة السرديّة فقط، كما أن دلالته في رواية حمام الدار تختلف عن دلالته في هذا النص. فالثوب في الرواية هو قبل كل شيء بؤرة دلالية مثله مثل باقي العناصر النصيّة،

1- سعود السنعوسي: الرواية، ص 23.
2- المصدر نفسه: ص164.

"غير أنّه يبدو تعبيرا عن انتماء اجتماعي؛ أكثر منه تمايز شخصي"[1]. وهو ما استوقفني في حائط المبكى، حيث كان للثوب دلالة تشي بالطبقيّة الاجتماعية للشخصيات أكثر منها عن دلالات أخرى. ولقد قدّم وصفا للباس الفتاة يحيل إلى مستواها الاجتماعي، يقول الراوي: "من بعيد لمحتها تجلس وحيدة تحتضن محفظتها الزيتية، المنسجمة مع لون قميصها وحذائها.."[2]. إن انسجام لون الثياب مع لون الإكسوسوارات الأخرى يعبّر عن مدى اهتمام الشخصية بهيئتها ومظهرها، كما يدلّ على المكانة الاجتماعية التي تعيش فيها، وهو ما صرّح به الراوي في المقطع التالي: "سرني كثيرا وهي تدعوني إلى سيارتها كانت تبدو ثريّة من مظهرها"[3]. إن فكرة دراسة ملابس شخصيات الرواية يجب أن تُستثمر في قراءة ثقافية اجتماعيّة، فهي تسهم في انسجام مكونات الشخصيّة، وعناصرها المبثوثة في النّص، إذ أستطيع القول بأنّ الملابس في الرواية تكتسب وظيفة إرشادية بامتياز، فبالرغم الاقتضاب الذي لحقه بوصفه في النص؛ إلاّ أنّه أدّى المهمة التي اضطلع بها.

ثانيا/ الشخصية نسق أدبي:

سلك مفهوم الشخصية منعرجا صارما مع ظهور الرواية الجديدة، إذ أصبحت تراهن على وجودها بمحاكاتها لشخصيات كان لها وقع في المجتمع البشري، فكان على المتلقي أن يتصف بالقراءة النقدية والحمولات الثقافية حتى يحكم قبضته على النص حيث "يرى فورستير أن الشخصية القصصية ليست مماثلة لما هو في الواقع فحسب؛ ولكن ينبغي أن تكون مطابقة له، ويشير إلى أن معرفة المؤلّف بشخصياته هي على وجه التقريب. ولهذا

1- عزيز القاديلي: الصورة الإنسان والرواية: عيد الرحمان منيف في الشرق المتوسط مرة أخرى E-Kutub Ltd، شركة بريطانيا مسجلة في إنجلترا تحت رقم 7513024، ط2، 2018، ص204.
2- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص9
3- المصدر نفسه: ص15

قد يفهم القارئ عنها أكثر ممّا يفهمه المؤلف"[1]. لذا حاول النقد خلال مسيرته مقاربة الشخصة، والنظر في تصنيفاتها وتمظهراتها في النص.

1- تصنيف الشخصيات:

لا شكّ أن التصنيف الذي عرف انتشارا واسعا في الدراسات هي تبولوجيا فورستير، الذي اعتمد على تقسيم ثنائي للشخصية، يقول في هذا الصدد: "إننا نقسّم الشخصيات إلى مسطحة ومدوّرة. فالشخصيات المسطّحة كانت تسمى في القرن السابع عشر بالفكاهية، وكانت تسمى أحيانًا الأنواع، وأحيانًا كاريكاتورية. يمكن التعرّف عليها بسهولة، بجملة واحدة، أمّا الشخصيات المستديرة أو المدوّرة؛ فالتعرّف عليها يتطلّب أكثر من عامل واحد"[2]. كما يوجد تقسيم آخر يعتمد على تصنيف الشخصيات من حيث كثافة الحضور في الرواية، فهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، "تستطيع الشخصيات تبعا للدور الذي تضطلع به في القصة أن تكون شخصيات رئيسة: (الأبطال أو المنافسون) وإمّا ثانوية فتشتمل على وظيفة عرضيّة"[3]. ويقوم هذا التصنيف على أساس التفريق بينهما من خلال ثنائية الحضور والغياب في المتن الروائي.

تعدّدت تصنيفات الشخصيّة السردية وتباينت تبعا للمنطلق الذي ينظر إليها، فمنهم من يعتمد على الدور الذي تضطلع به هذه الشخوص كالشخصية المسطحة والشخصية المدورة، ومنهم من يعتمد على علاقتها بالسارد انطلاقا من الدور الذي تقوم به كالشخصيات الرئيسة والشخضيات الثانوية، إذ يمكن القول إن التقسيم الأخير لم يعد له مفعول، كما لم يعد مفعول للبطل الذي تهمّش وأصبح يحيا ويموت، وقد يختفي أكثر ممّا يظهر، كما أن

1- لحسن لكيري: مؤانسات نقدية، دار لمار للنشر والتوزيع والترجمة، جمهورية مصر العربية، دط، 2019، ص28

2- E. M. Forster : Aspects of the Novel, First edition, Mariner Books, United Kingdom, 1956, p48.

3- أوزوالد ديكرو وجان ماري سيشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ص 674.

هناك تصنيف يعتمد على رؤية القارئ من حيث طبيعة الدور (دور شرير أو خيري)، ومنهم من يعتمد على علاقتها بالشخوص الأخرى كتصنيف بروب فلاديمير، أو تصنيف نورثروب فراي، ومنهم من يعتمد على علاقتها بالسرد أو الحكي، حيث تتجلّى في إخضاع الشخصيات للحبكة أو إخضاع الحبكة للشخصيات. غير أن فيليب هامون في مقاربته للشخصية السردية؛ اعتمد على تصنيف ثلاثي، اتكأ فيه على التقسيم العلاماتي الذي اعتمده السيميائيون في مجال تخصصهم. فهناك علامات تحيل على معطى في العالم، وعلامات تحيل على بؤرة ملفوظية، وأخرى تحيل على علامة منفصلة، "ويمكن لسيميولوجيا الشخصية في مرحلة أولى على الأقل أن تستعيد هذا التمييز الثلاثي، وذلك من أجل تحديد فئة الشخصيات المرجعية، وفئة الشخصيات الإشارية، وفئة الشخصيات الاستذكارية، ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه، ويبنى كتوتولوجية"[1]. واستمرارا لنوع المنهجية التي اعتمدناها، سأحاول تصنيف شخصيات الروايتين وفق توبولوجيا فيليب هامون.

أ/نسق الشخصيات المرجعيّة:

تنشطر هذه الفئة إلى مجموعة من أنواع الشخصيات: كالتاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية. وهذا النوع من الفئات يعتمد أكثر على ثقافة القارئ ورحابة خياله. وفي رواية حمام الدار تظهر بقوة الشخصيات المجازية، كون السرد مبنيا على الحالات الشعورية بين الشخصيات، منها:

***الشخصيات الاجتماعية:**

قدّم لنا السنعوسي في نصّه أربع شخصيات من هذه الصورة، أوّل فئة هي صورة الخدم التي جسّدتها شخصية فايقة وابنتها قطنة، فهاتان الشخصيتان كان لهما دور في توتر أحداث النص. فشخصية قطنة على مايبدو شكّلت بؤرة سردية جذبت نحوها جميع عناصر

1- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات السرديّة، ص29.

الرواية ومكوناتها، بل حتى المؤلّف والقارئ، قطنة إذنت للمؤلف برسمها على المباشر أمام المتلقي، مما ساعده في رسم صورة خيالية تتصارع مع صورة قطنة الخادمة، كما جسّدت لنا صورة المرأة المقهورة والمستغلّة من سيّدها، فايقة شخصية بسيطة خادمة وفيّة لأهل البيت الذي تعمل فيه، كما أنّها تقوم بأعمال ليس من طبيعة عمل النساء كذبح الدجاج مثلا.

تظهر لنا شخصيات أخرى من فئة الشخصيات الاجتماعية، لكنّ ظهورها كان عرضيّا، ولم يكن له تأثير في المسار السردي، من بينها شخصية الطبيب الذي قام بفحص منيرة عندما كانت حاملا بالتوأم، وشخصية الممرّضة التي كشفت عن منيرة، كما تتجسّد لنا شخصية المحرّر الأمني الذي قام بتحرير محضر عن حالة التوأم بعد حادثة الغرق، كما تظهر الزوجة الثانية لأزرق، التي تم ذكرها يوم وفاة زوجها، وكذا أم منيرة وابنة أختها. هذا الظهور العرضي ربّما يغفل عنه البعض، لكن حضورها له وقع في نفسية القارئ كونه يلم شتات الواقع المتشظى في النص.

شخصيات أدبيّة: استعان السنعوسي في روايته بالعتبات الاستهلالية، هذا النوع من النصوص يحمل دلالات قد تنتشر في ثنايا النص، ولا يمكن اكتشافها إلاّ في نهاية الفصل أو النص، في بداية الرواية يستحضر لنا الكاتب عبارة للكاتب الإسباني باتريك زوسكيند مقتبسة من روايته الحمامة: "تعدّى الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما خاليّة من أي أحداث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة". هذا النص كان تمهيدا لما سيكتبه المؤلف (الخيالي والحقيقي)، والكاتب باتريك زوسكيد هو كاتب وروائي إسباني من مؤلفاته: رواية الحمامة، أحداث نص حمام الدار يماثل بشكل كبير نص هذا المؤلف. وقد يكون تناص عنها.

ابن المقفع: اقرأ أيضا نصا استهلاليا جاء في الجزء الثاني من الرواية يخص شخصية ابن المقفع: "كمثل الحمامة التي يؤخذ فراخها فيذبحان، وترى ذلك في وكرها ولا يمنعها من

الإقامة في مكانها حتى تؤخذ هي فتُذبح". هذا النص يتوافق ومجريات أحداث الجزء الثاني الذي يتجلى لي فيه موت والدة منوال بعد فقدانها لأبنائها الأربعة، وموتها كان نتيجة الحزن الشديد الذي ألّم بها.

في رواية حائط المبكى سجل عدد لا بأس به من هذا الضرب من الشخصيات، غير أن تأثيرها في الأحداث يختلف من شخصيّة إلى أخرى شخصيّة.

شخصية القاتل: تجسّدت في رجل التقى به بطل الرواية في بداية السرد، هذه الشخصيّة ظهرت مرة واحدة خلال الأحداث، حيث قام بارتكاب جريمته أمام أعين البطل، وهو الموقف الذي كانت له خلفيات في النص. بعدها اختفت هذه الشخصية، غير أن تداعيات هذه الجريمة كان لها عميق الأثر في نفسيّة البطل، كما أسهمت في إثراء الحكي، حيث بقي التواصل بينهما عن طريق الرسائل، والتي كان لها دور فعّال في تحريك الأحداث وخلخلة السرد. جسّدت هذه الشخصيّة موضوع العنف والخوف الذي بثّته في نفسية البطل، فكان إيقاع الرواية يتزايد كلّما استرجع البطل مشاهد القتل في ذهنه.

شخصيّة ضابط الشرطة: هي شخصيّة أخرى ظهرت في الرواية، كان حريصا على تطبيق القانون وإلقاء القبض على السفاح. وفي الوقت نفسه كان ظهوره يضاعف من خوف البطل الذي كان يعتقد بأن اكتشاف المجرم سيجرّه حتما إلى السجن، كونه شاهدا على الجريمة، ولم يخبر عنها. لذا كان في كل مرّة يسمع كلمة شرطة ينتابه شعور بالخوف والذّعر، فبالرغم من الظهور الباهت لشخصية ضابط الشرطة؛ فإنّه كان له وقع في الحكي.

شخصيّة العرّافة: شخصية عابرة أدّت دورها الثانويّ، لكنّه أثّر في السّرد، حملت العرّافة نبوؤة بدت كأخبار سيئة جاءت بها من المستقبل، والذي تحقّق شيء منه في آخر المسار السردي.

شخصيّة السكرتيرة: كانت من بين الشخصيات الاجتماعية التي طفت في النص، وهي شخصيّة تعمل موظّفة رفقة البطل، لكنّها شخصيّة ماكرة تحاول إغراء البطل مستثمرة في ذلك جسدها وهيئتها، فكانت تحاول إغواءه بشتى الطرق، وقد ظهر تأثيرها في السرد في آخر الرواية.

من النماذج الأخرى ذات المرجعية الاجتماعية؛ شخصيّة الجندي، التي تبدو مؤثّرة في المسار السردي بسبب اعتدائه على البطل، عندما كان في سنّ السادسة، استحضرها الراوي مرّتين في حديث البطل عن ذكرياته، فكان مشهد الاغتصاب نقطة سوداء في حياته، أرّقته حتى في كبره، كما استحضرها وهو يتذكر والده، وكأنّ البطل هنا يلوم والده الذي تركه بين أنياب الجندي المفترس، وحمّله مسؤوليّة العذاب الذي يعيشه.

ب/ نسق الشخصيات الاستذكارية:

يصنّف هامون هذه الفئة اعتمادا على تأثيراتها على ذهنية القارئ، "هذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة ... فهي تقوم ببذر أو تأويل الأمارات الخ. أن الحلم التحذيري، مشهد الإعتراف، التكهّن الذكرى الاسترجاع ..."[1]. في رواية حمام الدار، صادفت شخصيات حجزت لنفسها مكانة ضمن هذه الفئة.

*** تأويل الأمارات:**

من الثيمات التي تسللت إلى نصّ الرواية الموروث الشعبي الذي تجلى في بعض الألغاز والمأثورات الشعبية، كانت تستدعي الوقوف عندها مطولا، كما أنّها تواترت على معظم صفحات الرواية. غير أنّ ما يهمنا في دراستنا هي الشخصيّة التي تكفّلت بهذه النبوءة، وهي شخصية بصيرة العجوز، والوحيد الذي كان يراها هو عرزال بن أزرق، ظهرت

1- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائية: ص31

نبوءة بصيرة كتعويذة في النص، إذ في كل فصل نجد لها صدى، غير أنّها تغيب في الجزء الثاني من النّص، ويبقى ذلك الطنين الذي يهمس في إذن ابن أزرق يأتيه كموجات صوتية تتخلل مسمعه، وتطمئن قلبه، وتمنيه بوعود طال انتظارها، هذه النبوءة:

كل من عاش في الدار يصير من أهلها، حمام الدار لا يغيب وافعى الدار لا تخون.

هذه العبارة لازمت المسار السردي، وتكرّرت عدة مرّات إلى غاية النهاية، وللتكرار دلالات مختلفة: فهو قبل كل شيء عامل مهم في تماسك النص بحفظه للمعنى، وقد يسعى الكاتب من وراء هذا التكرار إلى تسليط الضوء على شخصية بصيرة، وإبراز دورها في النص.

نبوءة أخرى تتخلل ثنايا النص، وهي "إن جاء ماء البئر عذبا استبشرنا خيرا، وإن جاء مالحا عشنا يوما في خوف". عرزال وباقي شخصيات النص كانت تبني طالع يومها من ماء بئر المنزل، هذه النبوءة سايرت السرد حتى في الجزء الثاني من الرواية، كما أنّها تعكس أيديولوجيا شخصيات النص التي اكتشفنا علاقتها بالمكان الذي كانت تدور فيه الأحداث.

يتجسّد هذا الضرب من الشخصيات في رواية حائط المبكى في نبوءة العرافة التي صادفها بطل الرواية بأحد أحياء المدينة أثناء سفره إلى المغرب، أن هذه المرأة تمتهن التنجيم وقراءة الكف، يقول الراوي: "شربت كأس مانقا وانسحبت إلى عرّافة ظلت تتابعني بعينيها ... مدت أصابعها المطرّزة بالحناء ... وراحت تتمتم بأوراد لم أفهم منها شيء ... أدهشتني وهي تخبرني عن محطات بائسة من حياتي.."[1]. هذا النوع من الشخصيات صادفه البطل في أزقة مراكش بالمغرب، وهي مدينة معروفة بهذه الممارسات والطقوس التي تعبر عن انفلات الجهل في المجتمعات التي تؤمن بالخرافات والشعوذة. غير أن الطبيعة السرديّة

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص 53.

للرواية تجعلنا نؤمن بهذه المحطات كما تجعلنا نشعر بتأثير هذه القراءات والشعوذة. فالبطل كانت له رؤية استشرافية لفترة من حياته، والتي تحققت وتجلت في مرض زوجته الذي أرهقه وأفقده أبناءه ووظيفته، وهي محطات بائسة وحزينة.

ج/ نسق الشخصيات الإشارية: هذا الضرب من الشخصيات دليل على حضور المؤلف أو القارئ، كما تسمى أيضا شخصيات واصلة، حيث تعمل على مد جسر التواصل بين المبدع والقارئ، تتجسّد هذه الفئة في رواية حمام الدار في شخصيّة ابن أزرق، الذي أراد الكاتب بواسطته تبليغ رسالته، ومناقشة قضايا ذات أبعاد إنسانية كأزمة الهويّة والذات المشرّدة، وهي طريقة السنعوسي في جميع أعماله الروائيّة. في النص جسّدت شخصيّة ابن أزرق هذا النوع الشخصيات، حيث ظهرت محطّمة وتائهة، وبدت هي التي جسّدت هذا النوع من الشخصيات، نورد مثالا على ذلك من النص في حوار داخلي لشخصية ابن أزرق في قوله: ".. أي وجع حل بك وقت استحالت كلمتك الأثيرة على لسانيهما، أخيرة: يُبَه يُبَه، يُبَه، تلك الكلمة التي لم تسعفك يوم مددت ذراعيك لأبيك وقت غرقت صغيراً، كلمة يُبَه التي لا يسمعها والدك قط، مهما ناديته بها.."[1].

من بين الشخصيات الإشاريّة في النص أجد أيضا شخصية فايقة وابنتها قطنة، التي حملت هموم العمالة والعبوديّة في زمن يطمح فيه الإنسان إلى العيش بكرامة، عوّدنا السنعوسي في أعماله على الغوص في نواة المجتمع والنبش في المحددات المسؤولة عن تشكيل الهوية فيها. ورواية حمام الدار بقدر ما كانت سردا فلسفيّا ملغّما بألغاز شتّتت ذهن القارئ، بقدر ما كانت عملا يحمل في طياته أزمات إنسانية أفرزتها ذوات غير آبهة ومستخفّة بنتائج العنف الرمزي الذي مارسته، كما ناقشت كذلك قضايا بائدة تعكس سطوة الطبقيّة وعنصريتها، التي جسّدتها شخصيّة أزرق الذي كان متسلّطا قاسيا مع (منوال/ عرزال)، وكذا فايقة وابنتها التي أراد استغلالها في العديد من المرات، نورد مثالا على ذلك:

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص131

"لا أنسى أبدا كيف كان والدي خلال زياراته يلتهم ابنة فايقة بنظراته كلما مرّت من أمامه. وجدته أكثر من مرّة في المطبخ أو حوش الغنم يختلي بالفتاة..."[1].

في رواية حائط المبكى يجسّد السارد هذا النوع من الشخصيات، ولا أحد غيره، كونه ساردا مشاركا في الأحداث ومطّلعا على ما يجري بين الشخصيات الأخرى، يخبرنا بكل ما يدور حتى في غيابه نظير قوله في مقطع يسترجع أول لقاء والده بوالدته: "ظلّ يتبعها في الشارع الطويل المؤثّث بأشجار النخيل، هي أيضا نخلة تمشي في خيلاء ... ظلّ يتبعها لمئات الأمتار دون أن تأبه أو ترد.."[2]. فالسارد هنا يروي بداية تقرب والده من والدته، وكيف تعرف عليها وأخذها زوجة.

2- طرائق تحديد البطل:

قد يتحدّد البطل في الرواية بمجموعة من الخصائص والمميّزات. كما يتحدّد أيضا بالعلاقات التي تبرمها مع باقي الشخصيات الأخرى، وكلا الطريقتين قائمتان على مبدأ التقابل والمواجهة، يضعنا فيليب هامون أمام إجراء آخر يمكّننا من رصد البطل في النص، بعزل الشخصيّة ودراستها منفردة باعتبارها بؤرة استدلاليّة تتحدّد بتحديد مواصفات تميّزها، نستطيع وفقها فرز البطل عن باقي الشخصيات. وهذه المواصفات هي:

1- مواصفات خلافيّة: هي مواصفات تسند إلى شخصية وتجرّد عن باقي الشخصيات، هذه المواصفات قد تكون إيجابية أو سلبيّة، وغالبا ما تتميّز بالثبات والديمومة. ويمكنني أن أرصد هذه المواصفات في رواية حمام الدار في شخصية ابن أزرق من قيمتين ثقافية وأخرى نفسيّة:

1- المصدر السابق: ص127
2- المصدر نفسه: ص13

أ- **قيمة ثقافية:** يتصف ابن أزرق بثقافته، فهو رسام وكاتب، كما أنّه السارد في الرواية، وهذه الصفة فريدة وملازمة وثابتة.

كذلك الأمر بالنسبة لبطل رواية حائط المبكى، حيث أجده رسّاما موهوبا كما أنّه شخصيةّ ساردة ومشاركة في الحدث، وهي صفات فريدة وملازمة له، وثابتة طوال المسار السردي.

ب- **قيمة نفسية:** ابن أزرق إنسان جبان، هذه الصفة اكتسبها في طفولته الصعبة التي قضاها رفقة والده.

القيمة النفسيّة الملازمة لبطل حائط المبكى هي خوفه المستمر من كشف حقيقة الجريمة التي ارتكبت أمامه، هذا المشهد بقي عالقا في ذهنه كما شكّل له هاجسا شوّش حياته وأقلقها، إذ في كل مرّة كان يستقبل رسالة تعكّر صفو لحظاته. هذه الصفة بقيت ملازمة له على مدار الأحداث، حتى نقطة نهاية النص كانت صنعتها نوبة هلع إصابته.

2- **توزيع خلافي:** تتجسّد هذه المواصفة في لحظة ظهور هذه الشخصية وأثرها في سير الأحداث وتقدّم السرد، كما تتجسّد أيضا في ظهورها واستمراريته داخل السرد.

تتجلى لنا شخصية ابن أزرق في البداية في لحظة هامة في الرواية هي كتابة النص وخلق شخصياته، ابن أزرق هو الكاتب، وهو السارد. وهذه الصفة استمرّت إلى غاية كتابة آخر كلمة في الرواية، فابن أزرق سجل حضوره المتواصل في المسار السردي، فجميع الأحداث في النص هو خالقها وساردها.

3- **استقلالية خلافية:** تتحدّد هذه المواصفة من نمط ظهور الشخصية "فهناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة إلا مرفوقة بشخصيّة أو شخصيات، في حين لا يظهر البطل إلا منفردا أو مع أية شخصيّة"[1]. كما تتحدّد أيضا من الصيغ السرديّة التي تعمل على إبرازها

1- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائيّة، ص96

في المتن، أي من تستعمل الحوار، كما تستعمل المونولوج أيضا. فإذا ما عدت إلى نص حمام الدار أجد أن ابن أزرق قد سيطر بشكل كبير على الصيغ السردية في الرواية، وأجد الحوار مع شخصيات النص، كما أجد المونولوج باعتباره بنية سردية يرصد بها بواطن الشخصيات، ونص السنعوسي نص سيكولوجي يتناول أسلوب الحوار الداخلي الذي استحوذ على المساحة السردية منذ البداية. كما أنّني رصدت حركيّة الشخصية داخل الزمان والمكان في النص بالاسترجاعات والاستذكارات. فشخصيّة البطل أثبتت وجودها في الزمن السردي الذي بدا متشظيا بصورة واضحة، كما أن ظهوره في الأمكنة السردية كان واضحا أيضا، وهذا ما ميّز الشخصية الرئيسة في النص.

في رواية حائط المبكى استطاعت الشخصية المحورية إبراز هيأتها بشكل قوي، ويبدو لي ذلك في التواصل الواضح مع جميع شخصيات الرواية، وحديثه معها، كما برزت لي الحوارات الداخلية التي عبّر بها عن مشاعره وأحاسيسه تجاه ذاته وباقي الذوات، فشخصيّة البطل في رواية حائط المبكى تمكّنت من التجلّي للقارئ.

4-وظيفة اختلافية: تتحدّد هذه الوظيفة من المواصفات والوظائف المسندة للشخصية بصفتها مرجعية للعملية السردية، كما أنّها تمثّل بؤرة سرديّة تلتّف حولها كل القيم المبثوثة في الرواية. فشخصية ابن أزرق، بعيدا عن دورها الفني، تنقل أحاسيس ومشاعر إنسانية شخصية طاردة لأسباب الأحزان والمآسي في الرواية. فالنص يعالج الهويّة التائهة، ويعالج الذات المغرّبة والمفقودة، ويعالج أيضا العمالة والرق، كما يعالج ظاهرة اليتم والغياب وآثاره في النفسية البشريّة، يعالج أيضا الإيمان بالقضاء والقدر خيره وشرّه. كل هذه المحاور كانت تعكسها شخصية ابن أزرق، وقد بدا واضحا ردة فعله تجاه هذه القيم.

في رواية حائط المبكى الشخصيّة المحوريّة أبانت هويتها الاجتماعية بوصفها فردا يعيش في مجتمع في عائلة، كما أبانت عن الهوية الثقافيّة التي تميّزت بها، وأكسبتها الفردانيّة مقارنة بباقي شخصيات النص. فالبطل في النص هو رسّام موهوب له طموحات

يعيش من أجل تحقيقها، فهي شخصيّة ترفض القيود التي تكبح جموحها، وتمسك بعنان آمالها. كما أنّها شخصيّة تعرّضت لأنواع من العنف جنسي من طرف الجندي، وجسدي واجتماعي من طرف والده، وهو ما جعلها نقطة محوريّة تجتمع عندها قيم مثمّنة وأخرى منبوذة. من جهة أخرى أجدها شخصيّة تتصارع مع عالم آخر هو العنف ممثّلا في شخصيّة السفاح، الذي يريد بشتى الطرق أن يجعل منه إنسانا مجرما، ويتجسّد ذلك في الرسائل التحريضية التي يبعث بها في كل مرّة، غير أن الشخصيّة المحوريّة ترفض تماما.

3- تحديد عرفي مسبق: يتحدّد هذا النوع من الوظيفة انطلاقا من عقد القراءة المبرم بين المتلقي والنص، وعلى أساس هذا التواصل يستطيع تحديد ملامح البطل "**من خلال لباسه، أو هيأته العامة، أو طريقة حديثه إلى الآخرين، وكذا الكلمات المسكوكة التي يستعملها**"[1].

يحدث أن يتحدّد بطل الحكاية من تسليط السرد على التهميش الذي يطاله من طرف شخصيات النص، أو التركيز على الجانب السلبي من حياته، أو تحديد مواطن الضعف وإهمال مواطن القوة ، وهو كما حدث مع شخصية عرزال في النص اللقيط الذي ظهر على صورة بطل سيئ، استطاع جذب القارئ بضعفه وجبنه وبغموضه ورتابة أيامه، طفولته أحزان وآلام، حياته التعيسة ضحية قهر والده وتسلطه، كما برزت شخصيّة منوال في النص النسيب، شخصيّة تبحث عن ذاتها في ركام من الأحزان الناتجة عن فراق أشقائه ووالدته، شخصيّة تتخبّط بين الوجود و العدم، كبرت على وقع آلام أحاطت به من كل صوب، وهو ما جعل القارئ يركّز انتباهه عليه، وبالتالي يمكّنه من تولي المكانة المحوريّة في النص.

بطل رواية حائط المبكى استطاع إقناع القارئ بدوره في النص، بموهبته في الرسم، وكذا اطلاعه الواسع على جميع الفنون الأخرى كالموسيقى والمسرح والفولكلور، وحتى التاريخ والعلوم الإنسانيّة، وكذا أسماء شخصيات تاريخية وأدبية، وحتى علمية، كما أن

1- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص44.

الوظيفة التي تسلّمها بوصفه مسؤولا في الولاية جعلت منه مركز اهتمام الشخصيات الأخرى، وبالتالي فإنّ السرد سيصوب نحوه، جاعلا منه الشخصيّة المحوريّة في النص.

تمكنت الشخصية السردية في روايتي حمام الدار، وحائط المبكى بجميع عناصرها وأنساقها الخفية والظاهرة أن تتحكم في دواليب السرد داخل النصين.

الفصل الثاني:

الفضاء الروائي نسق سيميائي

1/ تقديم نظري:

لا أحد يمكنه تجاهل تأثير الأمكنة في نفسية البشر وسلوكهم، كما أنه لا أحد يستطيع أن يرصد أو يتصوّر أفعالا أو حركات خياليّة كانت أم واقعية تحدث خارج إطار مكاني أو حيز يمتص جملة هذه الأحداث. إنّنا نعيش في أفضية تتحكّم، ولو بشكل نسبي، في تصرفاتنا ومشاعرنا تجاه الآخر، فهي ترتهن بالفعل الإنساني منذ الأزل، كما أنّها تعمل على إرساء صورا في مدركاتنا الحسيّة، إذ تكون أحيانا منفّرة ومستهجنة طاردة لذواتنا وأحيانا أخرى تكون مستحسنة ومحبّبة جاذبة لذواتنا أيضا، تؤثر الأفضية في شخصيتنا، في هويتنا وحتى في طرائق معاملاتنا مع العالم على مختلف الأصعدة سواء لغويا أم ثقافيا أم اجتماعيا.

يسهم المكان من بعيد أو من قريب في تشييئ الموجودات كما يشارك أيضا في بناء ذواتنا، نافذا داخلها، طابعا محدّدات كيانه على أسوار الأنا "فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة جغرافية يعيش فيها ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويّته ومن ثمّ يأخذ البحث عن الكيان والهويّة شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة"[1].

إنّ ارتباط الإنسان بالمكان متأصل منذ القدم، فمنذ معرفة البشر لحاجاتهم اليومية، ركنوا إلى الأمكنة التي تتحكّم في علاقتهم بهذه الضروريات، حتى يتمكّنوا من السيطرة عليها وضبطها كما يجب. فقد وجب على الإنسان، حتى يؤكد كينونته وهويته، احتلال المكان وخلق علاقات تبادليّة، تجعل كل طرف يثبت وجوده، انطلاقا من الآخر. هذه العلاقات ليست وظيفيّة فحسب، بل إنّها أيضا ذات طبيعة حسيّة وخياليّة ورمزيّة. فالشوارع والمنازل وكل أنواع المباني حتى الحدائق ليست مجرّد كتل متناثرة، وإنّما هي بيئة مشبّعة بالأحزان والأفراح التي تترجم مشاعر الإنسان.

1- سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص63.

يعدّ علم النفس من بين العلوم الإنسانية التي رصدت وتتبعت مسار العلاقة القائمة بين الفرد والمكان أو الفضاء الذي يتحرّك داخله، ويرى أن هذه العلاقة مشروطة بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي ينمو ويتطور فيه هذا الإنسان، موازاة مع العالم الواقعي الذي يمارس فيه الشخص حياته في أمكنة واقعية مختلفة. وتمتص النصوص الروائيّة بالإضافة إلى الشخصيات أفضية خيالية تصنعها اللغة الساردة، "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميّزة"[1] حيث تحاول هذه الأمكنة خلق جو يترجم مشاعر هذه الشخصيات وحركتها في النص، غير أنّه وجب علينا عدم الخلط بين الفضاء في الرواية الذي يقع بين قطبي الكتابة والقراءة، فضاء منفتح ومتعدّد الإدراك خاضع لحمولات ثقافيّة، يتحكّم فيه الراوي ويستطيع تقديمه من زوايا مختلفة، والفضاء الذي يرفض الحدود ويجنح إلى اللامتناهي.

2/ الفضاء في الدراسات الأدبيّة:

المتتبّع لمسار النقد الأدبي منذ توسّع نشاطه، يلاحظ بشكل واضح وجلي كيف انصرفت الأبحاث إلى وضع نظريات وأسس لدراسة عناصر الأعمال السرديّة، كالشخصية والزمن والحدث، حيث أسهبت وأسهمت في بناء الصرح النقدي بصورة كبيرة من فكرة التخصيص التي انتهجها النقاد على غرار جيرار جينيت في دراسته للزمن الروائي وفيليب هامون في دراسته للشخصيّة. مقابل هذا لم يخصص للمكان الروائي بحثا شاملا كباقي العناصر في الحيز النقدي، خاصة أمام تضاعف الأعمال لفترة طويلة، خاصة أعمال السابق ذكرها، وكذا مكانته وأهميته في تشييد معمار النصوص، إلاّ أن نصيبه من الدراسة لم يبلغ منتهاه، بل إنّنا لا نكاد نجد دراسة شاملة ومكرّسة لمفهوم المكان في الأدب.

1- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، دط، 2004، ص104.

كباقي عناصر الرواية، لم تكن مقولة المكان قادرة على الوقوف أمام التغيرات التي عصفت بالإبداع. فقد كان وجوده في الرواية التقليدية مجرّد حيز هندسي وخلفيّة تطوّر الحبكة، كما كان عونا في تمييز الشخصيات، كما أنّه لم يكن موضع اهتمام الروائي لكن وجوده في الرواية الحديثة كان خلافا للنص التقليدي، فلم يعد مجرّد ديكور أو إطار جغرافي يستند إليه الكاتب ليؤثث به المسار السردي، بل أضحى نسقا من العناصر الدلالية المترابطة في ما بينها ومجالا سيميائيا تسبح فيه الكثير من المعاني، الأمر الذي جعله يتحوّل من وسط منغلق إلى وسط منفتح على عوالم عديدة تسهم في استوائه وإكسابه الجمالية. ومنه رسّم الفضاء مكانته بجوار الزمن مشكّلا معا ثنائيّة نقديّة أسهمت في توسيع النشاط الفكري في الدائرة الأدبيّة. ويعدّ ميخائيل باختين من الدارسين الأوائل الذين انتبهوا إلى هذه العلاقة حيث أطلق عليها اسم الكرونوتوب، الذي يعني اندماج المؤشرات المكانيّة والزمانيّة.

ترجم الفضاء في الرواية الجديدة مكانته الوظيفية، كما عكس أفعال الشخصيات وحمل مشاعرهم وأحاسيسهم بطريقة إيحائيّة، فكان الاشتغال على الفضاء في الرواية ومساءلته بحثا في الدلالة. إنّ نظرتنا المتواضعة ترى أن البحث في الفضاء الروائي انطلق من الدراسات الغربيّة التي استثمرت العلوم الإنسانيّة كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة التي كانت منهلا استوردت منه أفكارها، مما جعل مصطلح الفضاء يتموقع على تخوم هذه الميادين، ويلتبس مفهومه ويتشوّش، كما أن علاقته بأنطولوجيا الإنسان جعلته يتعاطى مع الأبعاد الثقافية والاجتماعية وغيرها.

3/ الفضاء في النقد الغربي:

***غاستون باشلار**: اشتهر الباحث في حقل تاريخ العلوم والأبستمولوجيا، كما اشتهر في دراسة عمليّة الإبداع من زوايا ظاهراتيّة، إذ يعدّ بحق الشرارة التي أشعلت فتيل البحث في الظاهرة المكانية، ودراسة محفّزة للأبحاث التي جاءت بعده في كتابه جمالية الفضاء الذي نشر سنة 1957، وترجمه الناقد غالب هلسا، حيث نظر إلى هذا الموضوع من زاويته

الفلسفية "معتمدا عنصر الخيال باعتباره قوة كونيّة وملكة سيكولوجيّة ..."[1]. يعدّ عمل باشلار أول جهد أرسى دعائم الخلفية الفلسفية والسيكولوجية للفضاء في واقعنا اليومي، حيث ركّز في بحثه على قيمة البيت وأهميّته في حياة الإنسان، باعتباره الفضاء الذي تولد فيه مشاعرنا الإنسانيّة وتنمو. كما أشار أيضا إلى طريقة إبرام علاقات حميميّة مع هذه الأماكن، واهتمّ أيضا بالفضاء في الحلم وجميع الصور المرتبطة به. ويعدّ عمل باشلار نوعا من التحليل الطوبوغرافي للفضاء، حيث يقدّم لنا صورا لأماكن مختلفة كان لها وقع في الذات. فكل هذه الأفضية تحفر في ذاكراتنا حياة متوارية خلف الأنا، وهذه البيوت والمنازل ليست أشكالا هندسية فقط، بل هي أيضا روافد نفسيّة متغلغلة في الكائن الإنساني، ولقد ظهرت الأبعاد الجمالية للنظريّة الأدبيّة والنقديّة عند باشلار في كتابه جماليّة المكان في حديثه عن ظاهرة الخيال الذي تحوّل إلى قيم فكريّة وجماليّة، وكذا الصورة الشعريّة بعدّها واقعة ذات دلالة أنطولوجيةّ وربطها بالأمكنة والفضاءات حيث يقول: "فالصور التي أودّ فحصها هي الصور البسيطة للمكان المناسب ... إنّها تبحث في القيمة الإنسانيّة لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به"[2]. لتأتي بعده مجموعة من الأبحاث كانت على شكل سيرورات فكريّة تملّصت من الطابع الفلسفي، متشظّية داخل النسّق الأدبي العام وخاصة السردي، لكنّها لم تكن تتميّز بالطابع التخصيصي الذي عهدنا به لدى بعض الباحثين. لقد عُدّ عمل باشلار مشروعا فكريّا وإبستيمولوجيا في غاية السعة والضخامة، دشّن في دراسة الظاهرة المكانيّة التي عُدّت من المفاهيم التي شاع استخدامها في ميدان الأدب.

هنري ميتران : Henri Mitterrand شجّب هذا الباحث السيميائي ما جاء به الباحث غاستون باشلار، حيث رأى أن الفضاء في الرواية لا ينحصر في مفهومه الجغرافي فقط،

1- عبد الرحمان بن زورة: شعرية الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر (المفهوم والتحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018، ص32.

2- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص 31

كما أنّه لا يصبو إلى إبراز القيم الرمزيّة لهذه المناظر الطبيعيّة، بل إنهّ يتعدّى إلى بعده الدلالي أيضا، الذي يجعله عنصرا أساسيا مثله مثل باقي العناصر، كالزمن والحدث والشخصية، يسهم في تشييد النص وإثرائه مانحا إيّاه الواقعيّة، ويشارك في إنتاج المعنى، إن "الفضاء يؤسس القصة ويبرزها، لأنّ الحدث يحتاج إلى مكان بقدر ما يحتاج إلى فاعل وإلى زمن فالمكان يعطي للخيال مظهر الحقيقة"[1]. فلا حدث من دون لقاء الشخصيات بعضها ببعض في مكان معيّن. كما يؤكد ميتران أنّه يستحيل أن تقتصر دراسة الفضاء على المقاربة الطوبوغرافية، بل إنّها تسعى إلى تحديد القيم الرمزيّة والإيديولوجيّة المرتبطة بتمثيلها. فالفضاء، حسب ميتران ينهض في الرواية على بعد ممفصل، وهو ما يكسبه الواقعيّة لدى المتلقي: بعد طوبوغرافي يعكس الصور الجغرافية والتضاريس وآخر وظيفي يتمثل في كيفية احتواء الشخصيات وبناء علاقاته معها، فهو أداة تنظّم وتجزّئ الأماكن الفرعيّة المخصصة للشخصيات وترتب الأماكن التي تتطور وتنمو فيها، هنري ميتيران في كتاب خطاب الرواية Le discours du roman حاول فتح باب النقاش والبحث الأدبي للظاهرة المكانيّة من منظور سيميائي، ولقد شكّلت دراسته إضافة مهمّة في النقد السيميائي للرواية.

يوري لوتمان: ينطلق يوري لوتمان في طرحه للظاهرة المكانية من خلفيته السيميائية الثقافية، ولقد استطاع أن يوقّع لجهوده الفكرية في طيّات سجل النقد الأدبي، ويرسّخ مكانته ضمن قائمة الباحثين في هذا الكيان، مقتفيا أثر ميخائيل باختين في رؤيته للفضاء الذي لا يمكن فصله عن الزمن وأن ارتباطه بالبشر هو ذو مرجعيّة أنثروبولوجيّة. كما يرى أن البنيات المكانية للنصوص السرديّة لها القدرة على إنتاج المعنى، بل إن دورها في النص فعّال وأساسي، بنى لوتمان دراسته على مجموعة من التعارضات والثنائيات الضديّة باعتبار

1- Henri mitterand : le discours du roman, édition puf écriture, 2; 1980, Paris, p. 19.4

الفضاء هو مجموعة من الموجودات المتجانسة التي تترابط فيما بينها بشكل شبيه بالعلاقات بين الأمكنة. كما يرى أيضا أن هناك أمكنة جاذبة ومحبّبة ترتاح لها ذواتنا، وهناك أمكنة طاردة نستنكرها وتأبى الإيواء إليها، "حيث يقول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإنّ الإنسان طبقا لحاجاته ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها"[1]. وانطلاقا من هذه الفكرة يرى أن النصوص السرديّة تكتسب انسجامها وتماسكها من التفاعل الحاصل بين عناصرها البنائيّة، فالبنيّة الدلاليّة تتجسّد في النظام الطوبولوجي، بحيث يسير النموذج المكاني والإيديولوجي جنبا إلى جنب ومن دون أي تعارض أو اختلال.

جوليا كريستيفا: استطاعت الباحثة جوليا كريستيفا أن تثري الساحة النقديّة في هذا الموضوع بطرحها بخصوص فكرة الفضاء الروائي، حيث رأت أنّه يمكن النّظر إليه ضمن مستويين، فضاء معادل للحيز الجغرافي وفضاء نصّي تمثّله الصفحة في العمل الروائي. في الفضاء الجغرافي ركّزت كريستيفا على الجانب الأيديولوجي للشخصيات وعلاقته بالعصر المواكب لها، فرأت أن الأفضية أو الأمكنة في النصوص القصصيّة مقترنة دوما بالخطاب الإيديولوجي، الذي ينبثق في العصر المساير له، تقول في هذا الصدد: "ينطبق مفهوم الفضاء الجغرافي على بنية استطرادية معينة تجعل ظهورها في فترة من التاريخ، وتنتمي إلى الإيديولوجيم الذي يميّز هذه الفترة"[2]. يبدو إذن أن كريستيفا لم تقم بفصل فضاء المحكي عن دلالاته الحضاريّة للعصر الذي يوافقه، حيث يكون مشبعا بثقافات ورؤى خاصة بالعالم و"هو ما تسميه بالإيديولوجيم أو إيديولوجيم العصر، وهو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يُدرس دائما في تناصيّته، أي في

1- يسرى عبد الله: جماليات الرواية العربية الجديدة، أبنية السرد ورؤية العالم، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2018، ص32.

2- Julia Kristeva: Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive, éditeur Mouton publishers, the Hague, Great Britain 1970, p.181.

علاقة مع النصوص المتعدّدة لعصر ما أو حقبة تاريخيّة محدّدة"[1]، الأيديولوجية هي هذه الوظيفة المتداخلة التي يمكننا أن نقرأها "تتحقق" على المستويات المختلفة لبنية كل نص.

اعتمد الطرح الكريستيفي على البعد الثقافي والأيديولوجي، ولقد حاولت إبداء فكرتها في دراستها للنص الروائي في عصر النهضة حيث تقول: "الفضاء الجغرافي بالنسبة لعصر الروائي أنطوان دو لاسال هو فضاء عصر النهضة الذي نعيش فيه قبل اكتشاف الكون أو الفضاء الخارجي وقبل أن يخترق التحليل العلمي اللاوعي"[2].

كان إسهام كريستيفا في دراسة الظاهرة المكانيّة ذات بعد دلالي، فقد استعانت في رؤيتها للفضاء الروائي بفكرة التناص الذي يتجلّى في كل نص روائي.

شكّل الفضاء الروائي محور البحث لدى النقاد الغرب في العقدين الأخيرين، فبالرغم من أبحاثهم المتفرّقة التي انصبّت عليه، فإنّها كانت فيضا علميّا لا يستهان به. إن عمليّة الإحصاء الحصري التي قمنا بها للنقاد الغرب في دراستهم للفضاء الروائي لم تكن لتنفي اجتهادات بعض كبار الباحثين الذين أسهموا هم أيضا في استجلاء هذا الكيان وتدويله في دائرة النقد الأدبي. ومن بين هؤلاء نجد الباحث الفرنسي رولان بورنوف الذي يرى أن الدراسات النقديّة للرواية لم تأخذ حقّها كما يجب. يقول في هذا الصدد: "فبينما تضاعفت الأعمال في الوقت المحدد على مدى عشرين عامًا، أعمال بويلون وميندیلو وخاصة أعمال جورج بوليت وإبيغونز، لم نجد دراسة شاملة مكرسة للمفهوم الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفضاء في الأدب السردي"[3].

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص54.

2- Julia Kristeva, op. cit, p. 182.

3- Bourneuf, R., l'Organisation de l'espace dans le roman. Études littéraires, numéro 1, avril 1970, p.77.

على غرار الدراسات التي قدّمت، طرح بورنوف دراسته ووجهة نظره للفضاء الروائي، حيث رأى أن الفضاء في الرواية يستطيع وحده في بعض الأحيان أن يكشف عن المعنى في العمل، كما يرى أن "التعامل مع مشكلة الفضاء في الرواية يكون من ثلاث زوايا مختلفة اعتمادًا على ما إذا كنا نعتبر الفضاء في علاقته مع المؤلف والقارئ والعناصر المكونة الأخرى للرواية"[1].

اهتمّ جيرار جينيت هو أيضا بالفضاء الروائي، لكنه لم يكن ليخرج عن حدود بحثه الموجّه نحو علم السرد، حيث رأى أن هذا البناء في الأدب يتجلى في مفهوم الفضاء النصي، أي الفضاء المجازي الذي تنتجه اللّغة بتفاعلاتها في الصفحة، الفضاء الروائي عند جينيت لم يلامس المفهوم الجغرافي الذي أشار إليه غيره من الباحثين. جينيت سبق له أن أكّد أن الأحداث في النص السردي بحاجة إلى الزمن أكثر منها إلى المكان، إذ يمكننا تخيل أحداث من دون مكان ولا يمكننا تخيلها من دون زمن، فهو "يرى أنّه من باب المفارقة أن نتحدّث عن فضاء في الأدب، إذ يبدو أن العمل يتحقّق زمنيّا في المقام الأوّل"[2]. فالحديث عن الفضاء بوصفه معطى جغرافيا سيضعنا أمام جدار للوصول إلى المعنى. فالبيوت والمساكن ووصف الأمكنة أقلّ توافقا وانسجاما في تدبّر علاقة الفضاء بالأدب. والفضاء عند جينيت يتجلى في ثلاثة مظاهر هي فضائيّة اللّغة التي تظهر على شكل نسق من العلاقات بين كلمات النص. وقد تبدو فضاء دلاليا محفورا بين الدال والمدلول المظهر الثاني هو فضائيّة الكتابة الظاهرة، والتي تظهر من الوسائل البصريّة، كشكل الخط وتنظيم الصفحة. أمّا المظهر الثالث فهو فضائيّة الكتابة في معناها الأسلوبي، في هذا المظهر يتجاوز الفضاء البعد الخطي للخطاب، بحيث يتأسّس لنا الجانب المجازي ونكون أمام بعدين لكلمة واحدة بعد واقعي وآخر مجازي قابل للتشظّي والانشطار، هذا المظهر يدخل

1- Bourneuf, R. L’Organisation de l’espace dans le roman, p. 80.

2 - جيرار جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، دط، ص11.

ضمن أساليب البلاغة الكلاسيكيّة، وهو ما أطلق عليه جينيت اسم الصورة، حيث يقول في الموضوع نفسه حول هذه النقطة بالتحديد: "إنّ الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنّها رمز فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع المعنى"[1].

أمّا غريماس فهو أيضا من الباحثين الذين كانت لهم نظرتهم الخاصة تجاه الفضاء في الرواية حيث يرى أن "القصة تقع بالضرورة على نظيرتين مختلفتين ومفككتين: المكان الذي تأسّس فيه **العمل** والمكان الذي يؤدي فيه البطل هذه العروض"[2]. حيث يتمظهر الفضاء لدى غريماس في بعدين خارج القصة وداخل القصة. فالخارج هو ذلك المكان الذي تتجسّد فيه فكرة العمل السردي، هو مكان واقعي. أما المكان الداخل القصة فهو الفضاء الذي يمتص أحداث العمل بين غلافي الكتاب.

الفضاء في النقد العربي: بقدر ما فتح كتاب جمالية المكان لغاستون باشلار باب البحث على مصراعيه في النقد الغربي، فتحت ترجمة هذا العمل إلى العربية باب السجال حول إشكالية المصطلح الذي وقعت فيه الدراسات العربيّة، فكان جل الأبحاث يركّز على ترجمة هذا الكيان مدرجة الخلاف القائم من بين المحاور الأساسيّة في العمل النقدي، وهو أمر ليس بالجديد على الساحة النقديّة العربيّة، حيث عارض بعض النقاد ترجمة لفظة "espace" إلى المكان، حيث عدّ هذا النقل بمثابة جريمة في حق النقد العربي على حد قول حسين نجمي، ورغم هذا فإنّنا لا نستطيع طمس بعض الجهود كونها أثرت النقاش، وعملت على امتاح البناء المكاني في السرود العربيّة قديمها وحديثها.

في كتابه بنية الشكل الروائي سعى الناقد المغربي حسن بحراوي لمناقشة مقولة الفضاء في الرواية وإبداء طرحه في هذه الظاهرة، إذ يعدّ عمله هذا من المقاربات العربيّة

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61.
2- Algirads Julien Greimas: Du sens1, éditions du seuil, Paris 1970, p.236.

الأكثر نفاذا إلى عمق القضية ودراسة رائدة حظيت باهتمام كبير من الباحثين والنقاد، لم يبد الكاتب أي اعتراض على ترجمة مصطلح espace، فهو لم ينتصر لمصطلح المكان في دراسته بشكل صريح، كما أنّه لم يقم بإقصائه أيضا، حيث أجده يوظّف لفظة الفضاء أحيانا، ويستعمل لفظة المكان أحيانا أخرى، ويجمع بينهما في عبارة الفضاء المكاني في مرات أخرى، غير أنّه يؤكّد أن المكان في الرواية ليس من السهل تجاهله ولا إغفاله بتاتاً، فهو يشكّل بنية متكاملة ومنسجمة مع باقي العناصر السرديّة، يقول: "والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيا السرديّة... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[1].

من الدراسات التي رفضت مصطلح المكان معادلا لكلمة espace، كتاب حميد لحميداني **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، حيث أفرد مبحثا بعنوان الفضاء الحكائي تناول فيه مجموعة من التصورات المختلفة التي حصرها عن الموضوع، كما يؤكد تغليبه لمصطلح الفضاء واستعماله بدلا من المكان الذي يراه أقل شمولا واتساعا من الفضاء يقول "إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لانّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان ... فالمقهى أو المنزل، أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعدّ مكانا محدّدا ... جميعها تشكّل فضاء الرواية"[2].

تبنّى الناقد سعيد يقطين مصطلح الفضاء في العمل السردي في كتابه (قال الراوي) حيث أشاد بطرح حميد لحميداني الذي اعتبره مقاربة رائدة حيث يقول: «وأتفق هنا مع ما

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص26.
2- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص63

ذهب إليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته، وخصوصية مفهوم المكان وكونه متضمنا في إطار الفضاء»[1].

ومقابل هذا الانحياز والانتصار لمصطلح الفضاء، تطرح الناقدة سيزا قاسم رؤيتها للبنية الفضائيّة، حيث نجدها تميل إلى لفظة المكان بدلا من الفضاء، فقد قدّمت ترجمة لعمل يوري لوتمان *Le Problème de* l'*espace artistique* إلى مشكلة المكان الفني، كما وظّفت مصطلح المكان بشكل كبير في عملها بناء الرواية، حيث تقول: "إلاّ أنّنا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة المكان اتساقا مع لغة النقد العربي"[2]، لأنّه حسب رأيها أكثر دقة في التعبير.

أمّا الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فقد وضع مصطلحا مغايرا تماما، حيث رأى أن المعنى الذي يحمله المصطلحان المكان والفضاء يشوبه القصور، ولا يبلغ المستوى من أجل إدراك العمل السردي، مفضّلا اعتماد لفظة **الحيز** التي يرى فيها الشمولية والكُليانيّة يقول: "... إنّ مصطلح الفضاء قاصر من منظورنا على الأقل ... ولا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح المكان إلاّ عرضا ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيّق من نشاطهم، أمّا المصطلح الشائع والذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم فإنّما هو الحيز.."[3].

على أن الاضطراب والتشويش الذي ضرب مفهوم الفضاء لم يفلح في تعطيل عجلة النقد في الظاهرة المكانيّة، فقد ظهر العديد من الأعمال والإنجازات العلمية خاضت غمار بنية الفضاء في الروايات العربيّة. وما يلفت الانتباه هو غياب منهجيّة معيّنة تقتفي أثر الفضاء الروائي، كما قام فيليب هامون في مقاربته للشخصيّة أو جيرار جينيت في دراسته للزمن الأمر، الذي يجعل المقاربة منفلتة ومهتزّة نوعا ما. في دراستي هذه سأحاول دراسة

1- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص140.

2- سيزا قاسم: بناء الرواية: ص 106

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص121.

الفضاء وفق التقاطبات والثنائيات الضديّة التي أشار إليها يوري لوتمان، كما سأبحث عن علاقة هذه الأفضية بالشخصيات على أصعدة مختلفة نفسيا أيديولوجيا واجتماعيا معتمدا على بعض المسوغات التي تمكّنني من العبور إلى الواقع بسهولة.

أولا / **تجليات نسق الفضاء الروائي في روايتي حمام الدار وحائط المبكى:**

1/ نسق الفضاء الروائي في رواية حمام الدار:

تنتشر أحداث رواية حمام الدار للسنعوسي في أمكنة مجهولة وفاقدة لأسمائها ونعوتها، مما جعلني أقف مطوّلا أمام النص الذي بدا كسديم يبحث عن الانحسار والانتظام حتى يتمكّن من لم شتات السرد فيه. إن ما يجعل النص الروائي يجنح إلى الواقعيّة ويلقى مصداقيّة القارئ هو بالدرجة الأولى الأسماء، سواء بالنسبة للشخصيات أو الامكنة، فذكر كنية الشيء أو اسمه تحيل المتلقي مباشرة إلى رسم صورة ذلك الشيء في ذهنه ليغدو مشروع المقروئيّة قابلا للتلقي واكتساب الثقة لديه. في نص السنعوسي تخترق الشخصيات الأمكنة عن طريق الحدث، فتتعالق فيما بينها، وهو ما يجعل هذه البنيات تفتكّ مكانتها في السرد، ويستند السنعوسي في بنائيّة نصّه إلى أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، أسهمت في العمليّة السرديّة بتأثيرها في الشخصيات وحركة الأحداث، حيث كانت من مسبّبات توتّر الإيقاع في الرواية، وحركة سلوك الشخصيات وخاصة الشخصية المحوريّة. في دراستي للفضاء في رواية حمام الدار انكشفت لي الكيفية التي أسهمت هذه الأفضية والأمكنة في تكوين شخصيّة ابن أزرق مذ كان صغيرا، وكيف حفرت أخاديدها داخل ذاته التائهة.

أولا: الفضاء المغلق:

يسوقنا الحديث عن الفضاء المغلق إلى إرخاء العنان للخيال في استحضار تلك الأماكن ذات الحدود المسيّجة جغرافيا بجدران وأسقف، فاقدة لكل اتصال مع الخارج، تضطلع هذه الأفضية في المتن الروائي بمهمة دلالية تجاه القارئ، فقد تحمل على عاتقها

كشف بعض جوانب الشخصيّة الظاهرة والمضمرة و"قد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدرا للخوف"[1]. وبالتالي، فإنّ دلالة الفضاء الروائي ليست على استقرار، فقد تتبنى الدلالة النفسيّة المتأزّمة كالانطواء والعزلة وانكماش الذات على نفسها. كما قد تحمل دلالة التنفيس والطمأنينة والهروب من الآخر، كما في نص السنعوسي أسهمت هذه صورة الفضاء في تعرية الجانب المضمر لدى الشخصية المحورية، حيث شغلت حيزا مهمّا في حياة الشخصيات بشكل عام منذ بداية الرواية حتى نهايتها، ويمكنني أن أستعرض هذه الأمكنة وفق الدراسة التي اعتمدت عليها.

1- بيت ابن أزرق الكاتب: تنفتح الرواية على فضاء الغرفة الذي عُدّ مكان بداية الحدث ومصدر السرد في العمل، حيث يفرج الراوي عن فكرة النص من داخل غرفته لتكون منصّة تحرير أوّل كلمة للرواية يقول الراوي: "أنا في غرفة المكتب منذ الصباح، أشكو لزوجتي منذ الصباح ضيق صدري وحيرتي في أمري..."[2]. شكّلت غرفة المكتب مصنعا لخلق الشخصيات والفكرة العامة للنص، إنّها فضاء الأفكار والإلهام الفني لدى شخصية منوال الكاتب الخيالي في النص الروائي. من جهة أخرى، حافظ الوصف في الرواية على ممارسة غوايته المعتادة، فهو يلعب على حبلين، يقدّم لنا الصورة بطريقة جمالية، ويسهم في تحريك السرد، يقدّم لنا السنعوسي وصفا بطريقة بانوراميّة وغير مباشرة لفضاء الغرفة، وهو ما جعل القارئ ينصب خياله في هذا المكان من أجل القبض على الموجودات ويستوعب أركان الغرفة وأثاثها المنتشرة حيث يقول: ".. فوق سطح مكتبي تحمل مخطوط نص احترت في أمره ... هي ليست المرة الأولى درجك السفلي يغصّ بمخطوطات مؤجّلة ..."[3]. وصف بسيط ومقتصد، فالكاتب لم يفض لنا بما فيه الكفاية من الوصف كونه في حيرة من أمر العمل الذي صدمه ويحاول رسم شكل نهائي له، فهو لا يملك أدنى فكرة عنه، لا الزمن

1- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص 43.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص11.
3- المصدر نفسه، ص12/11

جلي ولا المكان معروف، ولا حتى الشخصيات مكتملة الصورة، غير أن ما قدّمه لنا استطاع أن يفصح به عن هويّة الشخصية التي بدت لنا ذاتا غارقة في الكتابة والرسم، شخصيّة مثقّفة لها توجّه وأيديولوجيا خاصة.

ما نكتشفه أن غرفة المكتب كانت ركنا من بيت عائلي، فهي فضاء داخلي وحميمي.

إن غرفة منوال هي فضاء للمشاريع الفنيّة ومكان للفظ الأفكار وطرحها للعالم الخارجي، كما أنّها فضاء حميمي وموضع تلتقي فيه مشاعر منوال وزوجته منيرة.

بيت ابن أزرق الشخصية المحورية: على خلاف بيت ابن أزرق الكاتب الذي كان الوصف فيه مبتذلا، حاول الكاتب صقل قدرة الوصف وطاقته من أجل تقديم غرفة الشخصية الرئيسة. وقد كان بارعا في هذه العمليّة والعرض الذي أسهم في المعمار الفني للرواية وسير الأحداث، حيث بدت الغرفة غاصة بالذكريات المقلقة، غرفة الكوابيس والأحزان التي تنتشر في كامل الارجاء، يقدّم لنا الكاتب على لسان شخصيّته المحوريّة وصفا لهذه الغرفة وأثاثها الذي يملأ أركانها، توجد هذه الغرفة في شقّة مطلّة على البحر، يقول الراوي: "يلتفت صوب النافذة الحمامة قريبة من هنا ... تعود حتما إلى الدكة البارزة أسفل نافذته في شقته الخرساء المطلّة على البحر.."[1]. هذه الشقة هي للشخصيّة المحوريّة وهو كهل، أي بعد فقدانه لابنيه التوأم زينة ورحال، وكذا رحيل زوجته منيرة. فالمكان يحمل ذكريات تفجعه أحيانا وتسرّه أحيانا أخرى. لم يقدّم لنا الكاتب وصفا لهذه الغرفة دفعة واحدة بل نجده في كل مرّة يحاول تسويق جزء منها بطريقة تدريجيّة، وهي طريقة "يبغي بها تشذّر القطعة الوصفيّة إلى إشارات وصفيّة ينثرها الروائي على مدار النص"[2]، مما يجعل القارئ يشعر بواقعيّة المكان أو ما يسميه لوتمان الإيهام الواقعي. فالكاتب يتطرّق إلى أدقّ الأشياء في الغرفة من ديكورات وأثاث، حيث يمنح لذهن المتلقي قدرة تخيل تلك التفاصيل والجزئيات من شقوق على الجدران

1- المصدر السابق: ص21
2- جيرار جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزل، ص45

وسقوف مهترئة وألوان وأفرشة وخشب الأرضية المتآكل والمهترئ، يقول الراوي: "يتأفّف يمرّر عينيه يُمشّط تفاصيل غرفته.. ينظر إلى خشب الأرضيّة الداكن وقطعة السجاد الحمراء المهترئة الوحيدة، يدير رأسه يسارا نحو سريره النحاسي ولحافه الصوفي البني القديم، يدير جذعه ينظر إلى وراء ظهره، يرى إفريزا خشبيا في الجدار، يحيط كوة كان لها باب ذات يوم، يتملّى في الجدار الأبيض المصفر عن يمينه صورتان لتوأميه توجعانه، يغمض عينيه .. يفتحهما ... على شقوق السقف متنهدا ... محدّقا في دفتر مذكراته على الطاولة الصغيرة قرب السرير"[1].

استطاعت هذه الجزئيات الموصوفة أن تعكس نفسيّة ابن أزرق المنهارة، فالكاتب عرف كيف يجمع بين لون هذه الأشياء التي توحي بتعب نفسيّة الشخصيّة في الرواية، كما أن الألفاظ التي استعملها الكاتب تشي بالاكتئاب الذي يعيشه ابن أزرق منها: المهترئة الوحيدة، لحافه الصوفي البني القديم، كوة كان لها باب ذات يوم، جدار أبيض مصفر، شقوق السقف..، جميع هذه المتواليات تعري الجانب الاجتماعي والنفسي للشخصية المحوريّة، حيث بدا لي أنّه شخص غير مكترثة ولا مهتمة بما يحيط بها داخل غرفتها، ويبدو أن سبب الإهمال هو الشعور المنكسر والمحبط جرّاء فقدان عائلته الذي جعله يعيش في تيه وضلال مع ذاته.

مما سبق يمكن القول إن غرفة الشخصيّة المحوريّة في النص هي غرفة الذاكرة والصورة، غرفة الأحزان التي تحملها الأيام الماضية.

بيت أزرق: يعدّ بيت أزرق الفضاء الأكثر اتساعا والأوفر حظا في الوصف مقارنة ببيت الابن، فهو مكان الإنسان والحيوانات المتنوّعة التي كانت تحيا فيه، بطريقة تدريجية يقدّم لنا الكاتب وصفا لهذا البيت، حيث يقف على جميع زواياه وأركانه ما يخلق لدى القارئ الانطباع بواقعيّة الأحداث، فضاء البيت هو مكان طفولة ابن أزرق عاشها رفقة عائلته في

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص27

النص الاوّل كما سبق أن أشرت، حيث تكون معظم الشخصيات على هيئة حيوانات (حمام وأفعى ومعزة ومجموعة من الدجاج والديكة)، هذه العوامل السرديّة تمارس أدوارا كالشخصيات البشريّة بحيث تخترق الزمان والمكان في الرواية، وتصنع الحدث بشكل عادي. أمّا في الجزء الثاني، فقد أُعيدَ سرد القصة بالأحداث نفسها، غير أن هذه العوامل تصير شخصيات بشريّة، لكنها تحافظ على أدوارها، لذا أرى أن المكان في النصّين متطابق تماما.

وبقدر ما كان البيت العائلي واسعا وكبيرا، بقدر ما كان الحدث السردي يتميز بحركة ونشاط في النص، يقدّم الكاتب وصفا للتعريف بالبيت على لسان السارد العليم حيث يقول: "أجلس على سحّارة خشبيّة في سطح البيت العربي القديم، سطحنا الواسع الرحب. أتلفّت بين أقفاص كبيرة كثيرة. رائحة الأرض رائحتنا، غبار وذرق طيور وشعير..."[1]. إنه وصف يوحي للقارئ بالموقع الجغرافي للبيت، كما يشي بالطابع المعيشي للعائلة، إنّها غاية الوصف في الرواية. بدا البيت العائلي فضاء حاويا للجميع، فضاء عائليا وحميميا، لكن الحقيقة على عكس ذلك، إذ فور اختراقنا للنص واطلاعنا على الأحداث وطبائع الشخصيات تتغير نظرتنا تجاه صورة هذا الفضاء. فقد شكّل هذا المكان سجنا من نوع آخر، ومكانا للتألّم والحزن، وبالرغم من الاتساع الذي تميّز به البيت فإنّه لم يكن سوى بؤرة بؤس وشقاء، بالمقابل كان إيقاع السرد يزداد كلّما كانت الشخصيات داخل هذا الحيز.

يتكوّن هذا البيت من حجرات ضيّقة وبهو غير مسقوف ومطبخ، كما يوجد حوش به قطيع من الأغنام وغرفة الكيل، وهي غرفة مخصّصة لتخزين المحاصيل الزراعية كما يوجد أيضا بئر يؤتي ماء مالحا وعذبا، يخترق هذا الفضاء شخصيات على طبقتين؛ طبقة مالكة وأخرى خادمة، حيث تمارس شخصيات الطبقة المالكة أدوارها في غرف البيت وأحيانا المطبخ والبهو، أمّا الشخصيات الخادمة فتظهر أكثر في فضاء الحوش والمطبخ لأجل القيام بالأشغال اليوميّة. في موضع آخر يقدّم لنا الكاتب وصفا لموجودات وأثاث البيت

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق: ص24

يقول الراوي: "أمرّر نظري على الأشياء الصامتة في بهو البيت العربي القديم. جرّة الماء في الزاوية، بساط الحصير، الصورة العائليّة الناقصة في الجدار، صندوق من خشب الصّاج مطعّم بمسامير ونقوش ذهبيّة يستريح فوقه وعاءان لديس التمر أحدهما والآخر للخل. سجّادة وثوب صلاة. مساند صوفيّة ومنقلة فحم وقدر معدنيّة وبئر مجنونة تمنح ماء عذبا متى ما اشتهت وماء مالحا أن تعكّر مزاجها"[1]. تُظهر هذه الفقرة كيف يتولى السنعوسي تنظيرًا جماليًا ضمن عمل خيالي بشكل عام، منحت هذه المتوالية السرديّة امتيازًا للمستوى الأيديولوجي على حساب الوصف والمستوى الرمزي. فقد أحال هذا الديكور إلى الخصوصيّة لدى البيوت العربيّة، حيث أبدع الكاتب في هذا الوصف والعرض الذي قدّمه، فهو يتسلّل من دون إذن إلى ذهن القارئ، منبّها خياله لرسم صورة تقريبيّة تحاكي الواقع، ورغم سكونيّة السرد إلاّ أن جماليته بدت في ذروتها.

البئر: ترمز أحيانا البئر إلى الحياة والنماء، فهي مخبأ الماء ومخزنه، يتطرّق الكاتب إلى فضاء البئر الذي يعدّ بمثابة المنجّم الذي يحدّد طبيعة الأيام القادمة للعائلة، والعرّاف الذي يتنبّأ بالمستقبل ويكشف عن طالع أيّامها. فبئر العائلة بمثابة مكان مقدّس، حينما تطرح هذه البئر ماء عذبا يستبشرون خيرا بذلك اليوم، أمّا إذا طرحت ماء مالحا تشاءموا من ذلك اليوم وتوقّعوا حدوث سوء. هذه الاعتقادات والتفسيرات اللاعقلانيّة هي من الخرافات التي بدت عادات متوارثة، وتعدّ من الثقافات الشعبيّة التي تختزنها الذاكرة الإنسانية، وظهورها في الرواية يعكس أيديولوجية الشخصيات في النص، إذ بدت توحي بالسذاجة وبساطة التفكير، لذا فإنّ فضاء البئر عكس الجانب الأنثروبولوجي للشخصيات وجانبها الأيديولوجي أيضا.

فضاء المطبخ: من الأمكنة التي تخترقها شخصيات النص فضاء المطبخ، وهو فضاء الأشغال اليوميّة والمتواصلة. وبالرغم من أنّه كان مسرحا مهمّا للسرد، فإن الكاتب لم يهتم بهندسة هذا المكان، حيث تختفي الطبوغرافيا فاسحة المجال للحدث بالظهور، إن الارتياد

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص159

المتواصل والمستمر لشخصية ما في رواية وظهورها دوما في هذا الفضاء يشير بشكل ضمني إلى الاستصغار والاستضعاف. من جهة أخرى حمل فضاء المطبخ في النص ذكريات وماضي يحمل حنينا وأشواقا لوالدته يقول الراوي: "مضيت إلى المطبخ كأنّما أتوسّل جدرانه أن تمنحني صدى لصوت أمي الذي أعرف ... صوتها شجي عذب يتسلل من المطبخ القديم ينتشر في البهو غير المسقوف يصافح النسمات الباردة، أطلّ من السطح على بهو البيت شارد الذهن، أمي لا تتحدّث كثيرا، أمي تغني دائما..."[1]. ففضاء المطبخ كان بمثابة مصدر الذكريات الجميلة للشخصية المحوريّة، لكن بالنسبة لشخصية فيروز زوجة أزرق، فهو فضاء التعب والمشقّة، ولعلّ الكاتب يبغي من هذا تمرير رسالة أخرى. فالمرأة في البادية لم تكن لها مهام خارج المطبخ وتربية الأبناء، لذا أجد أن شخصيّة فيروز كانت ملازمة لفضاء المطبخ منذ بداية النص، فالكاتب عرف كيف يصدّر أفكاره ومناقشة قضايا المجتمع بطرقته الخاصة.

بيت عائلة منيرة: هذا المكان لم يكن له نصيب من الوصف في النص، حيث ذكر مرّة واحدة فقط يقول الراوي: "تبعت والدة زوجتي متردّدا ثقيل الخطى إلى حجرة في منتصف ممر المدخل تمكث فيها منيرة، حجرة ضيف، وهذا يشعرني بأنّها لن تطيل البقاء... ملت برأسي أنظر داخل الحجرة الضيّقة ألفيت منيرة مقرفصة في الزاوية على أريكة أرضيّة"[2]. لم يقّدم لنا السنعوسي وصفا مستوفيا للبيت، فقط أشار إلى الممر والحجرة التي تجلس فيها زوجته المتألّمة من فقدان توأمها كما ذكر أريكة وهو مقعد مريح يوحي ربما إلى مكانة البيت والعائلة. غير أن الكاتب قد شحن فقرته بألفاظ توحي بالحزن، حيث أشار إلى الطفلة ابنة أخت زوجته، وهي تبكي فقدان دميتيها كما ذكر حزن وبكاء منيرة من فقدان أبنائها، ما جعل المكان لا يمنح الشعور بالارتياح.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص150/159.
2- المصدر نفسه: ص137

تتسلّل إلى النص بعض الأمكنة قد يعتقد القارئ للوهلة الأولى أن حضورها عفوي، لكن وجب علينا أوّلا أن ندرك أن تغذية النصوص بهذا النوع من الأماكن يصرف عن إذهانا فكرة مجازيّة العمل وخياله. فنجد أنفسنا أمام عالم يحاكي واقعنا المعيش ويوازيه إلى حد بعيد، فعلى القارئ حتى يكون متمرّسا، وأن يكتسب تلك الرؤية النقديّة التي تمكّنه من التفوّق على سلطة النص، إذ ليس بالضرورة أن يكون النص محجوزا فقط للشخصيّة المحوريّة أو الأمكنة المهيمنة للحدث أو فكرة العمل كله. إن الروافد والهوامش في السرد تحمل في طيّاتها طابعا خاصا من الشعريّة، فقد تكون حبلى بدلالات من شأنها تذليل العملية التحليليّة والمقاربة لدى الباحث. فهي تشتّت خيالنا بطريقة جماليّة وتجعلنا نشارك الشخصيات في العمل ونقاسم أحداثه، يزخر نص السنعوسي بعدة أفضية منها ما نظرتُ إلى وجودها بشكل عادي ومنها ما استوقفتني وأرغمتني على إسقاط وجودها والبحث عن مدلوله داخل النص، إنّها تظهر في الأحداث بطريقة مخاتلة بحيث تقاسم المعنى مع باقي الأفضية الأساسيّة في النص، محمّلة هي الأخرى بدلالات تستدعي النظر فيها بإمعان. ومن بين هذه الأمكنة الأقفاص، وردت لفظة القفص بصيغتيها المفردة والجمع في النص ست عشرة مرّة، ويرمز القفص في أغلب الأحيان إلى الحبس والقيد، وقد يحيل أيضا إلى الاستعباد الذي ينجرّ عنه الذّل والعنف، وبالتالي ينتج عنه الحزن والألم النفسي، تظهر لفظة القفص بشكل كبير في الجزء الأول من الرواية، حين يوجّه النص رسالته بطريقة رمزيّة شاحذا حشدا من المعاني المشوّشة تربك القارئ، يقول الراوي: "أتذكّر والدي منحنيا على قفص حماماته الست في الصحراء العارية قرب الحدود، قفص نصف كروي دقيق الأسلاك. كانت الريح شديدة تصفع إذني وتُبعدُ غُرّتي عن جبيني، يفتح والدي باب القفص ويهشّ على حماماته تطير الحمامات تباعا... راحت الحمائم تحوم في سمائنا الزرقاء قبل أن تحدّد وجهتها شمالا صوب المدينة. حلّق غادي أوّلا، تبعه أشقاؤه سفّار ثم عوّاد ورابحة بسرعة.."[1]. في هذا المقطع يقدّم السارد العليم وصفا للقفص الذي كان مأوى الحمام، كما ينقل صورة مجرّدة عن هذه الحمامات

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص:39.

وكيف تغادر القفص مانحا لكل واحد منها اسما علما، هذه الأقفاص لم تكن مجرّد مأوى. فهي تواري خلفها معاني الأسر والاستعباد، كما أنّها تقاسم البيت الذي تجري فيه أحداث النص مآسي وآلام الشخصيات، وظّف الكاتب طيور الحمام بأسماء علم في جزء النص الأوّل، وهو ما خلق نوعا من الألفة لدى الشخصيات. ثم تخلى عنها في الجزء الثاني، وأبقى على أسمائها، غير أنها نسبت إلى شخصيات بشريّة، هذا الأسلوب يشي بأنّ ذلك الحمام يرمز إلى تلك الشخصيات، التي تكون أشقاء ابن أزرق الذين غيّبهم والدهم عن البيت وهم في سن مبكّرة.

من الأفضية التي وردت أيضا على هامش الأحداث فضاء العش، يرد هذا الفضاء بشكل كبير على لسان ابن أزرق وهو كهل، حين يكون في غرفته يسامر حمامة ملازمة نافذته في عش به بيضتان. فعلى عكس دلالة القفص التي ترمز إلى الأسر والحبس، يرمز العش إلى الحياة التي نسعى إلى تحقيقها، والكنف الدافئ والخالي من المتاعب والأحزان، إنّه "مثل صور الراحة والهدوء، يرتبط على الفور بصورة البيت البسيط"[1]. يقدّم الكاتب صورة وصفيّة عن العش، يقول على لسان السارد العليم: "ألقت فيروز عودها على دكة النافذة، أخذت تلتقط البذور قبل أن تدنو من عشها غير مكتمل البناء، حملت عودها الجديد تدسّه بين الأعواد والأسلاك والريش والخيوط ..."[2]. فيروز يقصد بها الحمامة الملازمة لنافذة غرفة ابن أزرق. يعكس العش دلالة سجية الحياة وفطريّتها لدى الكائنات وخاصة الطير، فلا دخل للآخر في بناء العش أو تكوينه، كما يحمل دلالة حرية اختيار الحياة. لقد أسهم هذا الفضاء في بلورة فكرة الحياة الهادئة والبسيطة، ومن جهة أخرى كانت سيرورة السرد في الرواية تتقدّم وفق إيقاع منتظم ومتوازن، وما يلفت الانتباه هو أن الكاتب وظّف على لسان شخصيته المحوريّة ابن أزرق، عن طريق التناوب في السرد، فضاء اختياريا ممثّلا في العش وفضاء إجباريا ممثّلا في القفص. فحين يبدأ الراوي العليم بسرد قصته في زمن

1- غاستون باشلار: جماليات المكان: تر: غالب هلسا، ص106
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق: ص28.

الحاضر يصوّر الفضاء الاختياري ممثلا في العش، وحين يسترجع ذكرياته يكون السرد في زمن الماضي يصوّر الفضاء الاجباري ممثّلا في القفص، وهو ما يجعل القارئ يشارك الأحداث حتى بكل حواسه.

فضاء المقبرة: لم ينل فضاء المقبرة المساحة الكافية من الحيز الورقي للرواية، حيث ظهر في آخر النص، وهو فضاء اختصر كل ما حاول الكاتب مناقشته في العمل، إنّه الفضاء الذي يترجم كلمة الغياب والفقد من دون ترميز أو إيحاء، يقول الراوي: "فتحت عيني بصعوبة بسبب جنون الغبار، اخذني والدي معه إلى المقبرة فور عودته من الجزيرة مضطربا"[1]. كان فضاء المقبرة أحد المعالم الرمزيّة التي تشارك بعض موضوعات النص التي تناولها الكاتب أبرزها الغياب والفقد. فالمقبرة هي بيوت الموتى ووجهة من دخلوا في سفر أبدي، يقول الراوي: "قيل لي إن من يموت يمضي صعودا إلى الزُّرقة هناك ..."[2]. وهنا نلاحظ كيف ربط الكاتب أفضية الغياب بعضها ببعض عن طريق اللون الأزرق الذي كان سبب الحزن والألم لدى الشخصيات وخاصة الشخصية المحوريّة بعد انزياحه عن دلالته المعتادة، وعن طريق الوصف يمتح الكاتب مشهد القبر الذي تم إعداده لدفن الجثة يقول الراوي: "راح بعضهم يُفرغُ دلاء ماء على التل الرملي، كنتُ صغيرا وهي مرّتي الأولى في المقبرة، أنظر إلى أحشاء القبر وقد صارت تلاّ قريبا يعود ثانية إلى الأسفل ويسوّي سطحُ القبر بالأرض وينتهي كل شيء، انحنى رجلان يخلطان الماء بالتراب، يعجنان الطين، يصنعان كريات يناولانها والدي في الأسفل يرُصُها حول جسد ساكنة القبر... أحد الرجال يُثبّتُ ورقة كرتون تحمل كلمات ... الورقة الكرتونيّة بعد ساعات صارت شاهدا رخامياً وقت عدت مع والدي إلى المقبرة.."[3]. أسهم فضاء المقبرة أيضا في الكشف عن جوانب عديدة للشخصيات والفضاء العام للحدث، إذ بوصفه انجلى الفضاء الصحراوي أكثر من ذي قبل، يقول الراوي:

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص163
2- المصدر نفسه: ص163
3- المصدر نفسه: ص164

".. الصحراء ساكتة إلاّ من صفير الريح وعزيف الرمال وحفيف أشجار السدر المنتصبة بين شواهد القبور، وقفت أفرك عينيَّ الحمراوين، وطعم الغبار في شفتي ..."[1]. فمن هذه القطعة الوصفيّة ينكشف لنا ميدان أحداث الرواية، كما أكّد لنا فضاء المقبرة عقيدة شخصيات النص من قول الراوي: "كنت أطبق قبضتي الصغيرة على ثوب والدي أثناء عودتنا وأسأله عن الحروف السوداء على صدر الشاهد الرخامي أجابني بآيات من القرآن الكريم، وهو يواصل المشي بين القبور، يا أيّتها النفس المطمئنّة ارجعي إلى ربك راضية مرضيّة..."[2]، هكذا يكون فضاء المقبرة بالرغم من ظهوره المهمّش قد أظهر قوة دلاليّة أسهم بها في بناء المعنى.

فضاء العيادة : من الأفضية التي لا تحمل طابع الخصوصيّة، يقصده جميع شرائح المجتمع فضاء العيادة أو المستشفى، تتشظى من هذا الفضاء دلالات عديدة قد تحمل الحزن كما قد تحمل الفرح والرعاية. في نص السنعوسي لم ينتشر هذا الفضاء في ثنايا الرواية كثيرا، فقد ظهر مرتين، حمل مرة معنى الحزن حين مرضت فيروز زوجة أزرق. أمّا المرة الثانية، فقد كان هذا الفضاء فأل خير على ابن أزرق، مكان انبجاس الحياة والفرح حين وصله خبر مجيء توأمه بعد طول انتظار، يقول الراوي: "استلقت منيرة على ظهرها في سرير العيادة مكشوفة البطن لحافها الأبيض يغطي ساقيها. راحت الممرّضة التي صارت تعرفنا لكثرة ما تردّدنا على العيادة ... كان مجيء التوأمن بعد سنوات انتظار وتدخّل طبي وملازمة منيرة السرير بمنزلة مكافأة لم نكن نحلم بها.."[3]. لم يقدّم الكاتب وصفا واضح المعالم لفضاء العيادة غير السرير والشاشة التي وصفها بـ"المغبّشة" أي غير الواضحة. حمل هذا الفضاء الخبر السار لابن أزرق، فهو المكان الذي غيّر حياته ومنح لها طعما من نوع آخر يقول الراوي: "..غالبتني دموعي وأنا أفكّر في حياة مقبلة، سوف أبقى إلى جانب الفراش وأكون

1- سعود السنعوسي: المصدر نفسه: ص163
2- المصدر نفسه: ص164
3- المصدر نفسه: ص 154

أطرافك الأربعة ... كنت أشعر بعناقي لمنيرة أني أعانق عائلة توشك أن تكون متحرّرا من كلّ خسارات عائلة كانت"[1]. ومن قراءتي للنص يبدو أن الفضاء الوحيد الذي ابتسم فيه ابن أزرق وأحسّ بالحياة هو فضاء المستشفى.

من الأمكنة المذكورة أيضا بيت الجزيرة أو بيت أزرق الثاني الذي خصّصه لزوجته الثانية، لم يتطرّق إليه الكاتب ولم يقدّم لنا وصفا خاصا به، فقط الحجم الذي بدا كبيرا، يقول الراوي: "... ليعيش هو مع زوجة جديدة في بيت جديد على تلّ في جزيرة ليست بعيدة، بيت واسع مقابل البحر على حدّ وصف إخوتي ..."[2]. يشكّل فضاء البيت الثاني للشخصيّة المحوريّة شوكة أخرى وعاملا من العوامل التي أثّرت في نفسية ابن أزرق. هذا الفضاء بالرغم من غيابه في المسار السردي فإنّه أسهم في التركيبة السيكولوجية المشروخة لشخصية الابن والأم أيضا، فقد كانا يتألّمان في صمت حين مغادرة أزرق البيت القديم وتركهم لوحدتهم، يقول الراوي: "كنت في السادسة يوم هاجر والدي بصحبة إخوتي الأربعة مُخلّفا زوجة وولدا في البيت القديم ...لا مؤنس لوحدتي مع أمي الواجمة في بيت صامت إلاّ كائنات حوش الغنم في مكاني الأثير...". لم يكن الغياب وحده الذي أثّر في نفسيّة ابن أزرق، إذ أجد أيضا التمييز والتفضيل الذي تعرّض له هو ووالدته بإبقائهما في البيت القديم بينما تعيش الزوجة الثانية في بيت جديد واسع في جزيرة ويطل على البحر.

المراكب والبواخر: انتشر فضاء البواخر في الرواية، خاصة في جزئها الثاني، كما نوّع الكاتب توظيف بعض الأسماء الخاصة بهذه المراكب، فالباخرة والسفينة والزورق والقارب، كل هذه الأسماء تصبّ في فضاء واحد هو فضاء المركب. كما ساعدت في الكشف عن طوبوغرافيا الفضاء العام الذي تجرى فيه الأحداث، حيث يتطرّق الكاتب إلى وصف هذا الفضاء بطريقة تدريجيّة ناثرا صوره في النص على مشاهد متقطّعة وملازمة لكل حدث

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص123
3- المصدر نفسه، ص126

مناسب، ترمز البواخر والمراكب عادة إلى السفر والرحيل، وقد ترمز أيضا إلى اللقاء والعودة إلى الأهل والديّار، كما ترمز أيضا إلى الخلاص والنجاة.

يقول الراوي: "أتلفّت بين المراكب الخشبيّة المتروكة بغير عناية، تتمايل راسية طافية فوق موج المد الهادئ..."[1]. في هذه القطعة السرديّة قدّم لنا الكاتب على لسان السارد العليم وصفا خارجيا مقتضبا عن حالة المركب الذي بدا مهترئا ومهملا، وصف يعكس الحالة النفسيّة للذات الواصفة المتروكة والمنسيّة هي أيضا.

تعدّ الكلمات في غالب الأحيان أدوات تترجم البواطن والأعماق الخفية للبشر، وهو ما نلاحظه عند الشخصيّة الرئيسة لنص حمام الدار، إذ يستنجد في كل مقطع وصفي بألفاظ تكشف عن ذاته المحبطة والمكلومة، ويبدو أن المركب أو السفينة اتخذت دلالتين متناقضتين في النص، الأولى تتجلّى في الغياب والرحيل حين فقد ابنيه يقول الراوي: ".. مضى الاثنان مثل الزمن، وبقيت أنا على قيد انتظار. منيرة أيضا كانت هنا تقرفص إلى جواري كلانا كان مطمئنا قبل أن تأتي السفينة تحمل معها الصغيرين من دون إذن وتمضي. أيُّ وجع حل بك وقت استحالت كلمتك الأثيرة على لسانيهما، أخيرة: يُبَه يُبَه يُبَه ...لم تُسعف صغيريك وقت مجيء السفينة التي لعنتك بأبوّتك..."[2].

أمّا الدلالة الثانية، فتتجلّى في اللّقاء والبشارة السارة وقت ترقّب ابن أزرق قدوم إخوته يقول الراوي: "أوشكت الشمس على المغيب وقت لاحت في الأفق نقطة تقترب. قارب صغير جداً يدنو إلى اليابسة مُسرعًا، يُدوّي محرّكه بهدير لا يتخلّف عن موعده، يزور كل عام في أجله، ... مشيتُ على مهل حافيًا، أقطعُ اللّسان الصّخري عُمقًا في مياه البحر، وقفت على حافة رصيف المرسى أُحملُق في النقطة السّوداء وقد اقتربت. هو قارب شقيقي الأكبر هجست لنفسي أبشّرها: غادي رحت أحدثني غادي الأسرع والأول على رأس

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص121
2- المصدر نفسه: ص131

العائدين..."[1]. يخترق فضاء السفينة في الرواية ذات الشخصيّة الرئيسة ويتوغّل داخلها مخلّفا أثارا عميقة كاشفا بها عن الحالة النفسيّة المتأزّمة. كما تمكّن من فرض نفسه على سيرورة السرد في النص.

2- الفضاء المفتوح:

يقابل الفضاء المغلق بطبيعة الحال الفضاء المفتوح، هذه الثنائيّة الضديّة تتشكّل انطلاقا من جانبين، الجانب الأوّل من الشكل الهندسي للفضاء بحيث يخضع المغلق لحدود هندسيّة تجبره على الانكماش والانحباس. أمّا المكان أو الفضاء المفتوح لا تحدّه حدود، فهو منفتح ورحب. أمّا الجانب الثاني فنستطيع القول بأنّ تحديده يكون بالحالة الشعوريّة للشخصيات، فالمكان ليس مساحة جغرافيّة أو حيزا هندسيا فقط وإنّما هو أيضا حالات نفسيّة ومزاجيّة تتخلّل الذات حين تخترق هذه الأمكنة. ومن جهة أخرى تسهم اللّغة في منح الأمكنة ودلالتها داخل النصوص السرديّة، القدرة على رسم المكان كيف ما شاءت، وذلك عن طريق الألفاظ والصور الشعريّة التي تصف الموضعة. من ثم، فإنّ الانفتاح والانغلاق ليس الجانب الحسي فقط الذي يتحكّم فيه، بل إن الجانب التجريدي يشارك بقسط معيّن، لأنّ "اللغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق فمن خلال المعنى تنغلق في حين إنّها من خلال التعبير الشعري تنفتح على سطح الوجود في المنطقة التي يرغب فيها الوجود أن يكون مرئيا ومخفيا في الوقت ذاته تصبح حركات الانفتاح والانغلاق كثيرة ومعكوسة"[2]. في نص حمام الدار يتعالق الفضاء المفتوح مع الشخصية بشكل كبير، مخلّفا فجوة نفسيّة هيأت أرضيّة النص لتحريك المسار السردي، ومن الأفضية الأكثر نفاذا وإسهاما في الأحداث السماء والبحر.

1- المصدر السابق: ص127
2- غاستون باشلار: جمالية المكان: تر: غالب هلسا، ص 245

بهو البيت: هو الساحة التي تتوسّط البيت، تخصّص في الغالب لاستقبال الضيوف، ويعدّ مكان البهو الموضع الأكثر حضورا في النص، فهو فضاء للراحة والهدوء، كما أنّه الموضع الأكثر أمنا مقارنة بباقي الأمكنة. فهو المكان الذي تظهر فيه شخصيّة بصيرة التي تقف دوما ضد ظلم أزرق ".. بصيرة يجب أن تعيش إلى الأبد وإلاّ فسوف يستحوذ أزرق على كل شيء.."[1]. كما أنّه موضع يرتاح فيه ابن أزرق وتلتقي فيه العائلة الكبيرة يوم العيد، فالبهو إذن هو فضاء الهدوء والألفة ترتاح إليه شخصيات النص، حيث لم يكن يحمل في طياته ألما أو أثرا سلبيا على نفسيّة الشخصيات الروائيّة، إذا ما قورن بباقي أرجاء البيت.

الحوش: مأوى الغنم ومكان استراحتها، يظهر هذا الفضاء من بداية الرواية، وينتشر بصورة منتظمة وتدريجيّة، إلى أن يأخذ مكانته الدلاليّة في ذهن المتلقي، فالنصوص لا توظّف الكلمات مجّانا، فالحضور اللّفظي يستوجب الحضور الدلالي، ولا تستطيع النصوص تحقيق المقروئيّة حتى تتمكّن من خلق فضاء دلالي يصادر الحمولات الصوتيّة للّفظ قدر الإمكان. فحضور فضاء الحوش لم يتأت من العبث، كما فعل في رواياته السابقة، حيث استطاع الكاتب أن يستعرض الظواهر الاجتماعية التي طفت على سطح المجتمع الخليجي، وأبرز هذه الظواهر ظاهرة الرق والاستعباد، مثلما أجده في نص حمام الدار يقول الراوي: "فايقة مع ابنتها تنظفان الحوش وتعلفان الغنم والطيور"[2]. لقد برع الكاتب في طريقة توظيف جميع عناصر السرد في الرواية من شخصيات ومكان وحدث وزمن، وأسهم هذا التفاعل في تقريب النص من القارئ.

فضاء السماء: ترمز السماء عادة إلى الحريّة كما ترمز أيضا إلى الغياب والرحيل، السماء وسط لا متناهٍ، عادة ما يجعل الرائي إليها يشعر بالارتياح والطمأنينة، كونه يسمح للخيال والنفس بإطلاق العنان بعيدا، والسفر بعيدا في زرقته غير المحدودة، لكنّه في نص "**حمام**

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق: ص52
2- المصدرنفسه، ص147

الدار" عكس ذلك تماما، إنّه رمز للموت والرحيل بعيدا، ما عادت السماء تحمل شاعريتها في نص حمام الدار، فلونها، واسمها، والنظر إليها، كل هذا الدوال يمقتها بطل النص عرزال، يقول الراوي: "هو يمقت الأزرق، يمقته بحرا، يمقته سماء، ويمقته أبا"[1]. تحمل السماء لعرزال كل الحزن والأسى، تملّكه الخوف والكره منذ كان صغيرا، يقول الراوي: "يداعبه أبوه يلقيه عاليا تصيح أمه خشية أن يقع انتبه. يا أزرق ... سوف يقع الصغير! ... إذا بكيت سوف ألقي بك بعيدا إلى السماء. زمّ الصغير شفتيه. لم يبك، لكنه كره السماء"[2]. يبدو أن كره عرزال للسماء ابتدأ من الطفولة، من تصرفات أبيه معه، هذه المعاملات جعلت منه شخصا جبانا لا يستطيع المواجهة، عرزال لما كبر، كبرت معه مخاوفه وهواجسه تجاه السماء، الذي ربطه دوما بالفزع والخوف إلى درجة أنّه شكّل لديه نوعا من الرهاب الذي أسهم في تكوين شخصية هشّة ونفسية مريضة. فضاء السماء في نص حمام الدار سبّب حزنا كبيرا في حياة ابن أزرق، بقدر ما ترك أثره في حياة البطل الرئيسي، كان إسهامه في بناء السرد قويّا وواضحا.

فضاء البحر: يمتلك البحر قوة رمزيّة هائلة تمكّنه من اختراق الأنا البشريّة والتغلغل في مكامن الوجدان البشري. فالبحر وهو هادئ أو هائج يمدّنا بطاقة تعبيريّة في غاية من الجماليّة، كما يحرّك فينا مشاعرنا الكامنة وحسّنا الإبداعي، نلجأ إليه للفظ همومنا وأحزاننا كما نلجأ إليه للبوح بما نشعر به تجاه من نحب. فهو يعدّ مكانا مهيأ لأي قراءة سيميائيّة باعتباره نسقا محمّلا بأبعاد ثقافيّة وايديولوجيّة ورمزيّة. ويمثّل البحر في رواية حمام الدار فضاء تراجيديا بامتياز، حيث ينتشر في ثنايا النص منذ البداية، ويمكنني أن أقول إنّه الفضاء النفسي الذي يطغى بشكل كبير والأكثر تأثيرا في نفسية الشخصيّة المحوريّة مقارنة بباقي الأفضية، يحمل فضاء البحر في نص السنعوسي دلالة الغياب والفقد الذي بنى عليه الكاتب فكرته في الرواية. فهو بمكوناته من لون ومذاق وشكل، أحدث شرخا عميقا في

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص24
2- المصدر نفسه: ص24

نفسيّة ابن أزرق في طفولته وكهولته. فحين يسترجع مراحل طفولته يستنكر البحر الذي حطّم ذاته وجعل منه شخصا مضطربا، مثال ذلك قول الراوي: "يغيب في ذكرى بدت بعيدة .. كان بسرواله الأبيض الداخلي يقطر ماء محمولا بين ذراعي والده وأمّه تصرخ على رمال الساحل ... يتشبّث به يحوّط عنقه، يدفعه أبوه بعيدا عنه يخيّره بين أن يموت غرقا أو أن يصير رجلا يجيد السباحة ... لم يتقن السباحة قط لم يبك، لكنّه كره البحر"[1]. نمت هذه الأحاسيس والمشاعر مع الطفل الذي كبر وصار كهلا. وبعد أن رُزِق بتوأم عاودته المأساة نفسها مع ابنيه اللذين فقدهما غرقا في البحر، يقول الراوي: "ارتفع البناء الطيني أمامه، مرصّعا بالقواقع التي رصّعها على واجهاته، انسحبت مياه البحر بسرعة مريبة.. ، تنتفض على رمال الساحل تنثر زبداً يخالط طينا على الزوجين، هرعت منيرة تخوض في البحر المضطرب إلى ما فوق صدرها، تشنّج جسده، تعالت صيحات الصغيرين يُبَه! يُبَه! اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك ... وقف على أطراف أصابعه ينظر بعيدا. ابتلعتهما الزّرقة..."[2]. في هذا المقطع يقدّم الكاتب مشهد غرق التوأم واختفاءهما أمام عيني منوال ابن أزرق، وقد كان هذا المشهد التراجيدي بمثابة إكسير الحكي في الرواية، إذ حين يستحضر منوال هذه الذكريات يزداد إيقاع السرد ويتسع جاعلا المسار يمضي قدما بانتظام.

ترك مشهد غرق التوأم تداعيات مؤلمة في نفسيّة الشخصية، كره اللون الأزرق كما غدا طعم الملح له دلالة التشاؤم وسوء الطالع، فشكّل البحر في رواية السنعوسي فضاء نفسيا مشبّعا بمعاني الإحباط والقهر المعنوي، وكان تأثيره كبيرا في نفسية الشخصيّة المركزيّة لدرجة أنّه أسهم في بنائها ونموّها لكن بشكل سلبي، كما كان أثره في المسار السردي واضحا وفعّالا.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص41
2- المصدر نفسه: ص180

فضاء الساحل: يستدعي الحديث عن فضاء البحر من دون شك الحديث عن أفضية أخرى تجاوره وتحيط به قد تتوازى فيما بينها حضورا ودلالة، من بين هذه الأمكنة فضاء الشاطئ الذي يتسلل هو أيضا بشكل مستفيض في الرواية. فإذا كان فضاء البحر قد حمل معاني القهر والفراق، فإنّ فضاء الشاطئ زرع أملا وأملا آخر مزيّفا في نفسيّة الشخصيّة الرئيسة، أملا يضمر خيبة غير معلنة أو لا يراد لها الانكشاف ويتحاشى البوح عنها. ومن المفاهيم العامة التي تحملها كلمة شاطئ وكلمة الساحل والمرسى والميناء كونها تحمل جميعها نفس الدلالة في الرواية، يحاول الكاتب إيراد وصف للساحل عندما يقول الراوي: "...رائحة المرسى رائحتي منذ صرت أمضي فيه نهاراتي الطويلة أنتظر عودة محتملة وأخرى أمنحها احتمالات مستحيلة، الجو مشبع برطوبة الأخشاب والحبال وزفر أسماك صغيرة وكائنات بحريّة عالقة في شباك صيد مهملة، خليط روائح يجرّ قطط الساحل ونوارسه إلى المكان، أصوات ألفتها تمنح المرسى حياة كأنّما تُحدثني وتُبّدد شعوري المرير بالوحدة، طقطقة أخشاب المراكب وهدير الموج المتغلغل في فراغات صخور المرسى يدفع أبا العريس للخروج من مكمنه.."[1]. فهذه القطعة الوصفيّة مشهد في منتهى الدقّة والإحكام، فبالرغم من طول سعته التي جعلت من الحدث يتوقّف ويسكن فإنّه قد أضفى على النص جوا رومانسيا وجمالية لا يستهان بهما. فالوصف ليس مقتصرا على الإشارة إلى الأشياء، وإنّما بإمكانه جعل الأشياء مرئيّة أيضا، بطرح جزئياته وخصائصه. انتشر وصف الشاطئ بشكل مسهب في المتن الروائي، وقد حاول الكاتب نثره بصورة تدريجيّة جعلت القارئ يتعرّف عن كثب على هذا الفضاء. من جهة أخرى كانت هذه الأمكنة تخترق الشخصية المركزيّة وتتفاعل معها بقوّة، مما جعل الوصف يحمل عُدَّة دلاليّة وإخبارية يمتزج فيها المتخيّل بالواقعي.

شكّل فضاء الشاطئ في نفسيّة ابن أزرق مكانا للملقى والعودة بعد انتظار مرير، فاللقاء والعودة والغياب جميعها تنضوي داخل حيز الثيمة الكبرى للرواية. لذا كان فضاء

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص122

الشاطئ يحتلّ مرتبة دلاليّة أسهمت في بناء صرح المعنى للنص كما كان سندا ملازما للسرد من البداية إلى النهاية، يقول الراوي: "أوشكت الشمس على المغيب وقت لاحت في الأفق نقطة تقترب. قارب صغير جداً يدنو إلى اليابسة مُسرعًا، يُدوّي محرّكه بهدير لا يتخلّف عن موعده، يزور كل عام في أجله... مشيتُ على مهل حافيًا، أقطعُ اللّسان الصّخري عُمقًا في مياه البحر، وقفت على حافة رصيف المرسى أُحملُق في النقطة السّوداء وقد اقتربت. هو قارب شقيقي الأكبر هجست لنفسي أبشّرها: غادي رحت أحدثني غادي الأسرع والأول على رأس العائدين..."[1]. إنّه اللقاء الذي يجمع ابن أزرق بإخوته، والذي اعتاد عليه مرّة كل عام، موعد يجعله يحنّ إلى المكان والزمان، ويدل هذا الإحكام والدقة في الوصف على كثرة ارتياد الشخصيّة هذا المكان وانتظار ما سيعود وما يحتمل أن يعود.

لم يكن فضاء الشاطئ مسرحا للقاء الأحبة فقط، بل كان أيضا للوداع والفراق، فمن طبيعة الفضاء الروائي أنّه لا يتكوّن إلاّ من اختراق الشخصيات إياه، فضاء الشاطئ إذن لم يكن له صدى لولا موعد لقاء ابن أزرق بإخوته مرّة كل سنة وحادثة الغرق التي ألمّت بالتوأم، يقول الراوي: "على الساحل المحاذي للمرسى، جلس ومنيرة ينظران إلى التوأمين الجالسين يشيّدان بيوتا من الرمل وصخور البحر عند التقاء الماء باليابسة ارتفع البناء الطيني أمامه ... هرعت منيرة تخوض في البحر المضطرب إلى ما فوق صدرها، تشنّج جسده، تعالت صيحات الصغيرين يُبَه! يُبَه! اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك ... وقف على أطراف أصابعه ينظر بعيدا. ابتلعتهما الزّرقة..."[2]. يضعنا هذا المقطع الوصفي أمام لحظات مؤلمة عايشها ابن أزرق، لحظات وداع غير عادية جعلت منه شخصا آخر، مشهدا اتخذ من فضاء الشاطئ خشبة اعتلتها شخصيات الرواية لأداء أدوارها، لذا

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص127
2- المصدر نفسه: ص180

يمكنني أن أقول إن فضاء الشاطئ فضاء تخييلي نفسي بامتياز حمل آلام الشخصيات وخاصة الشخصية المركزيّة.

ثانيا/ أنسنة الفضاء: يطلق على هذا النوع من الأساليب مصطلح الأنسنة، الذي يعني عملية نقل الصفات من الكائن العاقل إلى غير العاقل أو الشيء الجامد، ويكون الهدف من وراء هذا الاستعمال توسيع المعنى في الخطاب، ولقد "رأى مجمع اللّغة العربيّة في القاهرة أن أنسب الكلمات للدلالة على معنى إنزال غير العاقل منزلة العاقل هي التشخيص والأنسنة والتأنيس"[1]. انتشر مصطلح الأنسنة في النقد المعاصر بشكل لافت، سواء من الشق المفاهيمي أو الإجرائي، وكنت قد تساءلت أثناء البحث بخصوص أسلوب الأنسنة: هل له امتدادات في الدرس القديم أم أنه ملمح فني معاصر؟ حيث تبين لي أن بعض الدراسات السابقة قد تناولت حقيقة هذا الملمح الفني بتسميّات أخرى، غير أن دلالتها كانت مطابقة لحد كبير لمصطلح النصبة عند الجاحظ حيث يقول: "وأمّا النّصبة فهي الحال الناطقة بغير اللّفظ والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد ونام ومقيم وظاعن وزائد وناقص، فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق"[2]. ولقد بدا لي أن هذا الاستعمال اللغوي نوع من المفارقة العقليّة التي يميل إليها الكاتب أو الشاعر محاولا افتكاك ظلال المعاني وما وراء اللغة. و"تعدّ الأنسنة من أروع القيم الجماليّة في الفن... يضفي فيها الفنان صفات إنسانيّة محدّدة على الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء وظواهر الطبيعة حين يشكّلها تشكيلا إنسانيا.."[3].

1/ انسنة الفضاء في رواية حمام الدار احجية ابن أزرق: برع الكاتب في تأثيث لغة النص بملامح شعريّة مختلفة أجبرت القارئ على التريّث والتمعّن فيها مطوّلا، حيث اعتمد

1- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في دقائق اللّغة العربيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، دط، ص125

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، المكتبة العصريّة، لبنان، دط، 2008، ص59.

3- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، ط1، 2003، ص07

على بعض التقنيات التي تعكس مدى تلاحم عناصر الحكي فيما بينها، كما كانت عونا مهمّا في تقدّم عجلة السرد في النص. ومن المعلوم في الإبداع السردي مقدرة الكاتب الفذّ على إبهار القارئ وخلخلة حس التلقي لديه. في نص حمام الدار لم تتأثّر الشخصيات فحسب، بل حتى الجماد والحيوان كانت لها كلمتها أيضا. ولقد حاول الكاتب إبراز هذا التأثير بإكساب بعض مؤثثات نصه الجامدة صفات بشريّة حسيّة ومعنويّة عبّرت بها عن مشاعر الشخصيات نفسها.

أثناء قراءتي لنص حمام الدار لفت انتباهي جنوح الكاتب إلى أنسنة الرواية، حيث وجدت هذا الانزياح منتشرا بكثافة، مما جعل لغة الكاتب مشبعة بالشعريّة. نهج السنعوسي هذا الأسلوب في نصّة الذي تجلى مع العديد من العوامل السرديّة غير العاقلة كالمعزة قطنة التي كانت تتحدّث مع ابن أزرق بالطريقة التي يراها مناسبة للسرد. صادفني أيضا مع الأمكنة بصورة أكثر هذا الاستعمال غير المألوف الذي استطاع إيصال رسالة النص بشكل عام والشخصيات بشكل خاص، **وأرى أن هذه الظاهرة اللغويّة في الخطاب الأدبي لم تكن وليدة الحاضر، بل أن حضورها يمتدّ إلى الماضي البعيد، غير أن القدامى تحدّثوا عن دلالة الظاهرة تحت مصطلح الاستعارة من بين المفاهيم التي تكفّلت بهذا النوع من الأداء الخطابي.** ولقد استعار الكاتب بعض الصّفات الإنسانية تهمس في وعي القارئ بأنّ المكان الذي تدور فيه أحداث النص هي شخصيّة كباقي الشخصيات، بل إنّي أجد المكان في الرواية ينصهر ويذوب بشكل قوي في ذوات الشخصيات ويشاركها آلامهم وأحزانهم، مما أكسبه القدرة على عكس الحالات النفسيّة وخاصة الشخصية المحوريّة. لقد اعتمد الكاتب في أنسنة المكان على المعجم النفسي أكثر، وهو ما يعكس الجانب الذي صبّت الرواية جل اهتمامها بالشخصيات، وأقصد بذلك الأفكار والمشاعر والصراعات والاضطرابات التي تظهر على شخصيات النص، كما استعان أيضا بالجانب الفيزيولوجي في تشخيص الأمكنة بصفات جسميّة استطاع بواسطتها تكوين صورة كاملة منحت للأمكنة بنية مجاورة لها. لذا

فقد حاولت عبر رؤيتي لموضوع أنسنة الفضاء أن أعتمد في دراستي على البعد النفسي والفيزيولوجي الذي وظّفه السنعوسي في نص حمام الدار.

النسق النفسي: إن الأحزان ومشاعر الخوف التي عاشها ابن أزرق في طفولته جعلت كل ما يحيط به يحسّها ويتقاسمها معه إلى أن كبر وصار كهلا، وهو ما أجده في استعارة الكاتب بعض المصطلحات من الحقل النفسي جعلت من الأمكنة تتلبّس بالصفات الإنسانيّة.

الجنون: يُسقطُ الكاتب في الرواية بعض العاهات والأمراض على بعض الأمكنة، تفرض على القارئ التوقّف قليلا والتمعّن في مجرى توظيفها وإسقاطها. ولقد وردت صفة الجنون أكثر من مرّة راميا بها البئر التي تتوسّط حوش الدار يقول الراوي: ".. زعبت من ماء بئرنا المجنونة أتذوّق قليله قبل الشرب، منحت البئر ماء مالحا في ذلك اليوم..."[1]. كما ورد في مقطع يقول فيه الراوي: "... وبئر مجنونة تمنح ماء عذبا متى اشتهت وماء مالحا إن تعكّر مزاجها..."[2]. الجنون في معناه الصحي هو زوال العقل وذهابه، أي مرض يصيب كل من له عقل فقط، ومنه يكون فقدان التمييز بين الأشياء والصفات وأضدادها كالحسن والسيئ وتختل قوى الإدراك لديه، منح الكاتب صفة الجنون للبئر أرجعه إلى الماء الذي كانت تطرحه يوما مالحا إذا كانت على حال سيئة وتطرحه عذبا إذا كانت على مزاج حسن. اعتبر توظيف هذه النبوءة في ثنايا النص دليلا على التفكير البسيط للشخصيات لا غير، كما قد تكون الأيام الصعاب والأحزان التي تمرّ بها الشخصيات، حيث أجبرتهم على البحث عمّا يستطيع إخبارهم بطالع يومهم وتحذيرهم من المفاجآت والفواجع المحتملة.

ليس الوصف وحده له الكفاءة على بناء الفضاء في الرواية، فقد تحضر الفاظ أو أمارات تومئ بنوع المكان ودلالته، فهناك أماكن "تتمثّل في ذهن القارئ ولو غابت عن

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص31
2- المصدر نفسه: ص159

ظاهر النص، ومن دون هذا التمثيل يخسر النّص معناه"[1]. في رواية حمام الدار يقدّم لنا الكاتب وقفة وصفيّة في الجزء الأول من النص على لسان شخصيّة عرزال قاذفا في ذهن القارئ نوع المكان الذي تدور الأحداث داخله، يقول الراوي: "... كثافة الغبار أسفل السحب أحالت السماء فوق سطح البيت حمراء كامدة، الأرض والأقفاص وكل شيء مغطى بالتراب والطين كأنّما زلزال مرّ من هنا قبل سويعات، هو موسم السرّايات غير مفهوم المزاج، تهبّ ريح الكوس من الجنوب مشحونة بالأتربة ..ريح غربيّة عاصفة مجنونة لا تدوم، تنسحب تغري ريح الشمال تعصف بالمكان.."[2]. في هذا المقطع يستغني الكاتب عن ذكر المكان بطريقة صريحة ومباشرة مشيراً إليه بشكل ضمني تاركا القارئ يستقرئ ويستنتج كينونة هذا الفضاء. هذا الوصف ينطبق تماما على فضاء الصحراء الذي يعرف مناخه بالعواصف الرمليّة المعبّأة بالأتربة المتناثرة في الجو، والسرايات هي مواسم غير مستقرّة تعرف تقلبات في الطقس لدرجة أن الإنسان قد يعيش أربعة فصول في اليوم، وهو ما جعل الكاتب يرمي صفة إنسانيّة هي الجنون لهذه الريح، في موضع آخر يقول الراوي: ".. فتحت عيني بصعوبة بسبب جنون الغبار، أخذني والدي معه إلى المقبرة فور عودته من الجزيرة مضطربا"[3]. هذه الإسقاطات التي اعتمدها الكاتب (بئر مجنونة، عاصفة مجنونة، غبار مجنون..) لم تكن محض صدفة أو جاءت من العبث، إنّها تبرم علاقات مع الشخصيّة المركزيّة بشكل كبير، حيث جاء على لسان الكاتب الخيالي في بداية نصّه أن البطل هو شخصيّة كهل مضطرب مريب مملّ، وهي صفات تشي بالجانب النفسي المتأزّم، كما صادفني أيضا نعت الجنون الذي نسبه الكاتب للشخصيّة نظير قوله: "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق ... يستعطف كابوسه الأزرق الدائم، يستمهله قبل أن ينتهي به راكضا مثل مجنون..". وهو ما يجعلني أستنتج أن الأفضية في نص حمام الدار لها القدرة على

1- لطيف الزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص128
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص66
3- المصدر نفسه: ص162

مشاركة شخصيات النص صفاتها، تبقى فقط طريقة الكاتب في الإفصاح عن هذا التوظيف الذي يضفي بلاغة وجماليّة في النص.

الخرس: يحاول السنعوسي في مواضع أخرى إكساب فضائه الروائي سمات الإنسان النفسيّة. وتتجلى هذه السمات في الخرس الذي أصاب شقّته، ومعلوم أن هذه الحالة هي اضطراب يصيب الإنسان ويتسبّب في توقف مؤقّت للوظيفة الكلاميّة، يقول الراوي: "... يلتفت صوب النافذة، الحمامة قريبة من هنا ...تعود حتما إلى الدكة البارزة أسفل نافذة غرفته، في شقتّه الخرساء المطلّة على البحر..."[1]. تتردّد هذه الصفة في العديد من المواضع وهو ما فتح لي باب السؤال، لماذا يبتغي السنعوسي من وراء هذه الصفات؟ يقول: "خرجت من المطبخ الأخرس، لا أحد غير قطنة يُنصتُ إلى شكواي ويُصغي إلى كلمات خوفي على أمّي ومقت والدي"[2].

الكاتب يريد تسويق رسالة إلى القارئ بهذه الصفات الإنسانية التي نسبها الكاتب إلى الأمكنة في الرواية، الرسالة واضحة من دون شك، إنّها قمة الألم التي بلغها ابن أزرق، التي فاضت كيانه ووجدانه حتى صار الفضاء الذي يعيش فيه يحس ألمه وحزنه، الغرف تحكي والبئر تحكي وحتى الفضاء الخارجي كالسماء والبحر والمقبرة، إنّها حقيقة حكاية تشظي الحزن على الوجود فينص حمام الدار.

النسق الفيزيولوجي: يقذف الكاتب بعض السمات الجسديّة على الأمكنة في روايته، ما يجعلها تتلبّس بجانبين، جانب نفسي وآخر جسدي، وكأنّ السنعوسي يضعنا أمام صورة ذهنيّة تتعلّق بشخصيّة بشريّة تشارك أبطال النص أحداثهم، ويستحضر الكاتب أعضاء جسميّة ظاهرة وأخرى خفيّة تأتي في جوف الإنسان:

1- المصدر السابق: ص21
2- المصدر نفسه: ص 151

أعضاء خارجيّة: من آليات الأنسنة الخارجيّة للأماكن في الرواية استنطاقها وجعلها تسمع وتتكلّم أو تصمت، بغرض إشراكها في حدث ما أو يحتجّ به على أمر. ولقد استرسل الكاتب في تشخيص أمكنة النص معتمدا على وظيفة الكلام والصمت، ولنا بعض الأمثلة في هذا كقول الراوي: "كل الأشياء صامتة في البهو تُنصت إلى غناء أمي"[1]، "الصحراء ساكتة إلاّ من صفير الرّيح وعزيف الرمال وحفيف أشجار السدر المنتصبة بين شواهد القبور"[2]. يمتلئ فضاء الرواية شعورا بالحزن والأسى الذي ترجمه الصمت المتواصل مستظهرا بذلك شفقته ومواساته لابن أزرق. فقد حاول الكاتب صب السمات الإنسانية الأكثر تعبيرا عن الحالة النفسيّة لدى البشر، وهي الصمت الاختياري الذي يعكس المشاعر والأحاسيس، أن تقنيّة أنسنة الجماد في النص الروائي من صنيع البلاغة والبيان. فكما هي عمليّة تعكس مشاعر الشخصيات وأفكارهم وتشاركها المشاعر فهي أيضا تعكس كفاءة الكاتب وبراعته الإبداعية "فالحس الجمالي مكوّن حيوي في للنشاط الإنساني الذي يبحث عن الحقيقة من قبل أن يرى الشيء أو يتأمله، فإذا التقى بالشيء حسياً وشعورياً، حرّكه مع مشاعره فيجعله ينطق بالحقيقة التي عاشها من قبل في شكل رؤى"[3]. وهو ما حاول السنعوسي تجسيده، والذي أجده قد برع بشكل كبير في إبراز هذه التقنية في الرواية.

في مقطع آخر يحاور البطل سقف منزله جاعلا منه إنسانا يسمع ويتكلّم، محاولا تبادل الحديث معه يقول الراوي: "...ارتمى بظهره على السرير، وأطال النظر في السقف، للماذا أنت صامت هكذا؟ ها؟ أنت تعرف كل شيء كل شيء، أغمض عينيه.."[4]. بدا الكاتب هنا كأنّه يستشهد السقف على كل حدث يدور في البيت، سقف البيت من الأمكنة التي عاشت أحداث الرواية، وكان له الأثر البالغ في حركة السرد، استشهد به الكاتب في العديد من المحطات، ذكره في المسار السردي كان له خصوصيّة، فالسقف يكون في أعلى

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص 160
2- المصدر نفسه: ص163
3- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص09.
4- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص66.

البيت وهو المكان الذي يرى منه الناظر كل شيء والرؤية من الأعلى أوضح وأكمل من أي مكان آخر، عليم بكل ما يدور في البيت، في حوار آخر يقول أيضا: "يبحلق في شرخ السقف، بلماذا كنت تهمس؟! أنت الشاهد على كل شيء، استفزّه صمت السّقف...". في هذا المقطع يبدو لي أن الحوار أخذ بعدا آخر، حيث بدا أن السقف ثبتت عليه صفة إنسانيّة هي الفم وتجلّى في الهمس الذي نسبه له الكاتب. يعدّ الفم مخرج الكلام وموضع النطق لدى الإنسان فهو مسؤول على الكلام كما، أنّه مسؤول عن الصمت، ولقد سعى الكاتب إلى التعامل مع الكلام والصمت باعتبارهما وظيفتين إنسانيتين الغرض منهما التواصل. ولقد استند الكاتب من أجل أنسنة المكان أحيانا إلى وظيفة الكلام وأحيانا أخرى إلى وظيفة الصمت، نورد مثالا في هذا الصدد، يقول الراوي: "..ملت برأسي أُصغي علّ صوتا يتسلّل من الباب المفضي إلى البهو، لكن البهو كان أبكم على نحو مريب ..."[1]. يُنزلُ الكاتب في هذا المقطع صفة البكم على مكان آخر هو بهو البيت الذي كان في ما مضى يعجّ بأهله، بوالدة ابن أزرق التي كانت تملأ كل أرجاء البيت هو الآن فارغ خالٍ من أهله. هذا الفراغ وهذا الصمت المزعج الذي يطوّق الأمكنة في الرواية يزعج ابن أزرق ويقلقه، فالصمت هو غياب من نوع آخر، كما أنّه الفقد الذي يُكلمُ نفسيّته ويشجّها. فقد أراد الكاتب أن يبرز للقارئ كيف أسهمت الأمكنة في مشاركة الشخصيات آلامها وأحزانها بإكسابها سمات إنسانيّة مسؤولة على عكس الحالات النفسيّة والمشاعر لدى البشر.

أعضاء داخليّة: تحمل القبور دلالة الموت والفناء، دلالة النهايات والفراق، مما يجعلها أمكنة منبوذة ومنفّرة وغير مرحب بها لدى الشخصيات، إنّه فضاء مغلق ضيق ومظلم، كما أنّه محطة تنتهي عندها حياة وتبدأ حياة أخرى. في نص حمام الدار لم يكن لفضاء القبر حضور قوي مقارنة بباقي الأمكنة، حيث يظهر فقط عند دفن والدة ابن أزرق، غير أن الكاتب أكسبه صفة إنسانيّة بطريقة تعكس دلالته، يقول الراوي: "كنت صغيرا وهي مرّتي

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص78

الأولى في المقبرة، أنظر إلى أحشاء القبر وقد صارت تلا..."[1]. يقذف الكاتب صفة إنسانية على القبر بلفظة الأحشاء التي تعني الأعضاء الداخلية للكائنات الحيوانية أو البشريّة، هذه الأعضاء يؤدّي ظهورها وخروجها من مكانها إلى موت صاحبها.

ثالثا/ نسق الفضاء الروائي في رواية حائط المبكى:

على عكس رواية السنعوسي الذي تجاهل فيها أسماء الأمكنة، واهتم أكثر بالوصف يتجاوز جلاوجي في روايته (حائط المبكى) وصف الأمكنة موجّها اهتمامه إلى أسمائها بشكل كبير. هذا الإهمال – وإن لم يكن مقصودا – فهو لم يكن عائقا أمام سيرورة السرد داخل الرواية، حيث أجده يوجّه جل اهتمامه إلى مشاعر الشخصية المركزيّة وانفعالاتها أكثر، وكذا احتكاك الشخصيات ببعضها، فالكاتب يتابع بتفان خطى شخصياته التي تخترق الأماكن كاشفا عن أسمائها، مما جعلها تتسلّل إلى ذهن القارئ بسلاسة، حيث يتطرّق في أغلب الأحيان لأسمائها دون التعرّض لوصفها بشكل دقيق كما هو الحال في رواية حمام الدار. غير أنّنا لا نستطيع تجاهل وصف بعض الأماكن التي أجد فيها أن الكاتب كان مجبرا إلى التطرّق إلى تقديمها للقراء، فتجاهل عنصر من عناصر السرد لا يعني إقصاءه تماما من العمليّة البنائيّة.

يبدو أن سعي الكاتب إلى تسمية الأماكن بأسماء حقيقيّة قد يجعله منصرفا عن وصفه ورسم صورتها لدى القارئ، مما يجعل الحدث يكتسب نوعا من الواقعية، وهو ما ينطبق على نص جلاوجي، الذي نثر أحداث الرواية بين أحياء ولاية الجزائر العاصمة ووهران وكذا تلمسان، في حين كانت أحداث حمام الدار في أماكن غير معلومة وغير واضحة.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص 85.

تخترق شخصيات رواية (حائط المبكى) أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، أسهمت في الكشف عن البنية السيكولوجية لأبطال النص، كما ترجمت مشاعرهم وأحوالهم النفسيّة المتأزّمة.

النسق المفتوح:

فضاء النادي: تنفتح رواية (حائط المبكى) على فضاء النادي، فضاءً مفتوحا يمتلك قابلية لاحتضان أحداث وشخصيات عديدة، فضاء التنفيس والترفيه ولفظ الهموم، كما أنّه فضاء اللقاءات والمواعيد به يجتمع الطلبة على اختلاف أغراضهم، يوجد فضاء النادي بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة الجزائر، كما أجده يتردد بكثرة في النص، حيث كان في كل مرّة حيزا للتنفيس والترفيه. لذا اعتبره من الأمكنة التي كانت مددا وعونا للبعد السيكولوجي للشخصيات. يستهل الكاتب نصّه بوصف مبسّط لحالة النادي يقول الراوي: "..سعيت أوّل الأمر أن أتحدّاها وأنا أنقل طرفي بين عشرات الطلبة الذين اكتظّ بهم النادي ..."[1]. في هذا المقطع لا يمنحنا الكاتب وصفا دقيقا للمكان، فقط إشارة بسيطة الغرض منها تنبيه القارئ لأحد الأمكنة التي يسعى إلى توظيفها داخل الرواية، فبالرغم من تكرارها على مدار المسار السردي في النص، فإن وتيرة الوصف عندها ظلّت دائما ناقصة. ومن جهة أخرى، أجد فضاء النادي قد شارك في بناء السرد بأهميّته الجغرافية في الرواية وأثره في الحياة العاطفية للبطل، إذ يعدّ مكان أوّل لقاء الشخصيّة المحوريّة بالفتاة أو السمراء المراكشيّة كما ورد اسمها في النص، هذا اللقاء يعدّ وقود المسار السردي، فهو مبدأ الأحداث وإحدى البؤر السرديّة للرواية.

فضاء الحديقة: يسوقنا ذكر الحديقة مباشرة إلى المنظر الطبيعي كالأشجار والأزهار وكل ما له علاقة بالاخضرار والجمال، فضاء للراحة والهدوء، يلجأ إليه الفرد من أجل الاسترخاء

1- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص8

"فالحديقة لم تخرج للوجود في العمل الأدبي، من وجهة نظر سارتر إلاّ لتتلاءم مع حالة نفسيّة معيّنة ثمّ أن الحالة النفسيّة ذاتها لا تدرك إلاّ في صلتها مع المنظر الطبيعي.."[1].

ظهر فضاء الحديقة في النص في مظهرين، المظهر الأول فضاء حديقة المدرسة، وهو فضاء يقصده جميع الطلبة فضاء بعيد عن الخصوصيّة، لم يتوقّف عنده الكاتب بالوصف المقنع، حيث جاء ذكره عابرا، ورد مرة واحدة فقط، يقول الراوي: "في حديقة مدرسة فنون الجميلة تناثر الطلبة على كراسيها استعدادا للرحيل..."[2]. لم يحظ فضاء حديقة المدرسة باهتمام الكاتب، غير أن هذا لم يكن لينفي دورها في المتن الروائي. فكما أشرنا من قبل فإن النص لا يوظّف الكلمات بالمجان، حضور فضاء حديقة المدرسة، ولو كان عرضيا، فيبدو أنّه أسهم في البناء السردي للنص، فأقلّ ما يمكن أن يفعله هو محاولة إقناع القارئ بواقعيّة العمل، بتحديد موقعها بالضبط، من جهة أخرى كان فضاء الحديقة أيضا مكان لقاء الشخصية المركزية بمعشوقته.

يتمظهر فضاء الحديقة أيضا في بيت الشخصية الرئيسة، غير أنني أجد الكاتب يقف هذه المرّة أمام هذا المكان بالوصف تزامنا والحدث الذي يظهر، يقول الراوي: "خرجنا بعدها إلى الحديقة التي كنت أعتقد أن لمساتي الفنيّة قد جعلتها ساحرة، وزّعت نظراتها في كامل الأنحاء... أبدت عن معرفة عميقة بعالم الزهور، ونباتات الزينة، ... لا معنى لمكان لا يقول هويّته في رأيها"[3]. حافظ فضاء الحديقة في النص على دوره المعتاد، كما حافظ أيضا على صورته المعهودة، فالكاتب منح للقارئ على لسان شخصيته أهميّة المكان ودوره في مجرى الحياة بصفة عامة.

1- يحي عبد الله: الاغتراب، دراسة تحليليّة لشخصيات الطاهر بن جلول الروائيّة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص 161.
2- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص9.
3- المصدرنفسه: ص27.

فضاء البحر: يعدّ البحر من الفضاءات الخصبة التي استثمرها الروائيون في منجزاتهم الأدبيّة، فقد يُوظّف البحر في الرواية في مستويات مختلفة، إذ يمكن أن يكون فضاء تمارس الشخصيات داخله أدوارها (حيز هندسي)، كما قد يكون رمزا من الرموز، كحضوره في الرواية العرفانيّة، وقد يشكّل أيضا ثيمة يرتكز عليها السرد، ويناقش طرحها مع القارئ.

غدا البحر من أبرز العوالم التي تغري الكتاب وتلهم ملكتهم الفنية في الرواية الجديدة، كما أصبح أيضا أحد المواد الأساسيّة التي تتمحور عليها النصوص الحكائيّة، مما جعل علاقته بالأدب تتوطّد شيئا فشيئا، لتظهر أعمال أدبيّة عديدة تستحضر البحر موضوعًا رئيسيًا لها مشكّلا وعاء تترسّب فيه مشاعر الشخصيات وأحاسيساها، وخزّانا يمتصّ أسرارها ومكانا تتنفّس فيه وتلفظ كل أوجاعها. يحمل البحر في النصوص الروائيّة دلالات متنوعة ورموزا متعدّدة بوصفها انفلاتا من مراقبة الوعي، فهو يوحي بالعطاء والسخاء كما يوحي بالقوة والجبروت، يشارك أبطال النص آلامها وافراحها، همومها وحبورها، إنّه صورة للحياة وأخرى للموت.

يتجلى فضاء البحر في رواية حائط المبكى بوصفه ملجأ تتنفّس فيه الشخصيّة الرئيسة، غير أن وصفه لم يكن مستفيضا بما يكفي، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بأفعال الشخصيات وتحركاتها في موضع يقول فيه الراوي: "كانت لي رغبة جامحة في أن نزور البحر هذا الصباح، يتملّكني إلى حد النخاع، وأنا أقف أمامه هائجا، مستعرضا لقوّته ومهارته القتالية، أمقته حين يستسلم رخوا صيفا..."[1]. في هذا المقطع السردي يقدم الراوي على لسان الشخصية المحوريّة صورتين للبحر، حيث يفضّل الصورة الأولى التي يكون فيها هائجا نافضا أمواجه على الصخور. وتبدو لي هذه الهيئة تبعث في نفسيته شيئا من القوّة والثقة بالنفس. أمّا الصورة الثانية فهو يمقتها ولا يرغب فيها وكأنّها تبعث في نفسه الضعف والانكماش. في موضع آخر يقدّم الراوي مقطعا سرديا يبيّن فيه كيف يؤثّر البحر

1- المصدر السابق: ص19

في نفسيّة الشخصيّة، يقول الراوي: ".. تحسّ فيه بالراحة المطلقة وأنت تتأمّل صفحة البحر أمامك تمتدّ إلى ما لا نهاية.."[1].

فضاء البحر في رواية (حائط المبكى) بالرغم من تذبذب حضوره، فإنّه كان شريكا في مكونات السرد، فقد حاول ونجح في الإيهام بواقعيّة العمل، كما أحدث وقعا عذبا لدى القارئ. ومن جهة أخرى أسهم في بناء المعنى والسير بعجلة السرد نحو الأمام.

المقهى: من الفضاءات الاجتماعية التي تعدّ الوجهة التي يلتقي فيها العامة من الناس "بؤرة مكانيّة لها دلالتها الخاصة في الخطاب الروائي العربي، الذي وجد فيه علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي وأنموذج مصّغر لعالمنا"[2]. يستأنس نص حائط المبكى بالعديد من المقاهي، كان حضور بعضها عرضيا، تجاوزها الكاتب ولم يقف عندها بالوصف، غير أن السرد كان بحاجة إليها حتى يتمكّن من التأثير في المتلقي وإيهامه بواقعيّة العمل، فضاء المقهى فضاء ترفيهي يحتاجه المرء لأجل الاستراحة ولقاء الأحباب لتجاذب أطراف الحديث، خاصة إذا كان يتموقع في مكان جميل وشاعري. كما تعدّ مكانا تنتشر فيه الأخبار بسرعة، وهو ما تجلى في نص حائط المبكى، حيث كان بطل الرواية يقصده لأجل تقصي أخبار جديدة عن المجرم الذي أقدم على قتل الفتاة. يقول الراوي: "قضيت يومي متنقلا في الشوارع، جالسا في المقاهي أسترق السمع وقد تملكني الخوف، انتظر أن تباغتني الشرطة في أية لحظة..."[3]. في مقطع آخر يقول الراوي: "...أسرع إلي النادل بقهوة وماء، جرعت من الكأس، وبسطت الجريدة، هالني العنوان الكبير على صفحة البداية "العدالة تبرّئ قاتل الفتاة"، وقفت في مكاني مرعوبا ... ارتفعت دقات قلبي، أحسست بالمخاطر تحدّق بي من كل جانب... اقترب مني النادل وقد لاحظ اضطرابي..."[4]. فضاء

1- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص47
2- فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص139.
3- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص16
4- المصدر نفسه: ص47.

المقهى لم يكن فضاء ترفيهيا أو ملجأ للاستراحة بقدر ما كان فضاء يبعث في نفس الشخصيّة المحوريّة الخوف والاضطراب، وهو ما جعلني ألاحظ أن السّرد يزداد إيقاعه أكثر في فضاء المقهى، حيث بدا لي أن كل حدث يجري في هذا الفضاء ينجرّ عنه توتّر في نفسيّة البطل، كما يفتح توقّعات مسبقة لدى القارئ.

فضاء المدينة: يمتصّ فضاء المدينة جوانب عديدة من حياة الشخصيات في النص الروائي فهو يعبّر عن البعد الثقافي والاجتماعي وحتى الأنثروبولوجي، مما يجعل الحدث يجنح أكثر إلى الواقعيّة، ويزداد هذا الانعكاس استقواء خاصة إذا كانت هذه الأفضية مستوحاة من أرض الواقع، مما يجعل مشروع المقروئيّة قابلا للتأسيس. تتوزّع أحداث نص حائط المبكى بين ثلاث مدن جزائريّة هي الجزائر العاصمة ومدينة وهران ومدينة تلمسان ومدينة مراكش المغربيّة. يسرد الكاتب داخل كل مدينة مجموعة من الأحداث والمغامرات لشخصيات الرواية. وموازاة مع كل حدث يأتي الكاتب على وصف هذه المدن سواء بطريقة مباشرة، أو بالتلميح إليها بذكر أحيائها وشوارعها ومعالمها.

الجزائر العاصمة: مدينة الجزائر كانت فضاء مهمّا في السرد، فبالرّغم من أفول وصف المدينة، فإنّها كانت الحيز الأوفر حظّا في امتصاص أحداث النص، حيث أحصيت تسعا وستين (69) صفحة من الرواية كانت فيها مدينة الجزائر مسرحا للأحداث، وهي المساحة الأكبر مقارنة بباقي المدن التي شاركت سيرورة السرد، مدينة الجزائر هي موطن الشخصيّة الرئيسة، فيها كبر وترعرع وتلقّى تعليمه والتقى بعشيقته، كما أنّها مكان وقوع جريمة القتل، لذا أرى أن هذا الفضاء سيكون صدى وقعه الذي أثّر في حياته بارزا بقوّة، فجميع هذه المحطات كانت بمثابة حوافز في تصاعد الإيقاع السردي للرواية، حيث لفت انتباهي أيضا هيمنة الألفاظ ذات البعد النفسي التي تحمل دلالة الرعب والألم وحتى العنف بنوعيه الجسدي واللفظي حين يكون السرد داخل فضاء مدينة الجزائر العاصمة أكثر مقارنة بباقي المدن. ولقد تجلّت هذه المفردات في مواقف عديدة ومتكرّرة نذكر منها حديثه عن جريمة القتل التي

كانت بمثابة بؤرة سرديّة في النص، حديثه أيضا عن تحقيقات أفراد الشرطة في الجريمة وخوفه من نتائجها، حديثه عن الاعتداء الجنسي الذي تعرّض له حين كان في السادسة من عمره. كما استعرض الكاتب تعنيفه من طرف والده، وأثر ذلك في حياته، خلال هذه المحطات كان الراوي يسرد ويتألّم، لم يوسّع الكاتب دائرة السرد الوصفي لفضاء مدينة الجزائر، حيث اكتفى بذكر بعض المعالم كمدرسة الفنون الجميلة والمتحف الوطني للخط والمنمنمات، غير أن ديمومة السرد حافظت على وتيرتها بشكل واضح.

مدينة وهران: يختلف فضاء مدينة وهران في تأثيره في نفسيّة البطل عن تأثير فضاء العاصمة، فقد كانت وهران وجهة الشخصية المحورية لقضاء شهر العسل، لذا كانت فضاء للتنفيس والاستراحة. من جهة أخرى كانت المدينة أيضا الموطن الأصلي للسمراء المراكشيّة، استحوذ فضاء مدينة وهران على ست وستين (66à) صفحة من الرواية، ويأتي بعد فضاء العاصمة، حاول الكاتب بواستطها إقناع القارئ بواقعيّة العمل وتقريبه منه، حيث استعان بأسماء بعض الأحياء والشوارع مطابقة تماما لتلك الموجودة في الواقع، كما قدّم لها وصفا وإن كان سطحيّا، إلاّ أنّه أسهم في البناء السردي للنص يقول الرّاوي: "هبطت بنا الطائرة، اندفعنا خارجين ... إنّها وهران أميرة المدائن وسحر الجنائن..."[1]، "..تغشانا عبق الحياة من كل جانب ونحن نلج عين الترك جنة هاربة من الخلد ... وظللت أنقل الطرف مفتونا بجمال الطبيعة أتماهى في كل مناظرها العبقريّة، أحسّها تسكن في كل أعماقي"[2]، "كانت سيارة الأجرة تمخر بنا باتجاه حي الحمري أقدم أحياء وهران وأكثفها سكانا، ... روحه وفلسفته، للمكان تاريخه وذاكرته، للمكان عبقه واستشرافه، لسنا نحن إلاّ المكان مهما تقادم بنا الزمان.."[3]. تسلّم لنا هذه المقاطع الوصفيّة البسيطة انطباع الراوي عن مدينة وهران التي ترجمتها أمنياته في مستقبله الفني يقول الراوي: "ستفجّر وهران عبقريّتي الفنيّة، سأخوض

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص86.
2- المصدر نفسه: ص91
3- المصدر نفسه: ص91

هاهنا تجارب لا نهاية لها في الرسم ..."[1]. في وقفة مقارنة بين أسلوب الراوي في مدينة العاصمة ومدينة وهران لاحظت تغير صورة الفضاء بجنوح مفرداته التي تغيرت دلالتها، حيث أصبحت توحي بالبهجة والتفاؤل. ففضاء مدينة وهران يبعث الأمان والهدوء في نفسيّة الراوي، ويكشف الإحساس الذي يظهره الراوي ومدى تفاعله مع الفضاء الجديد "فعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان، يكون إحساسه بذاته... فالذات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تنبسط خارج هذه الحدود حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه"[2]. لم تكن مدينة وهران فضاء للاستقرار فحسب، بل كانت للمتعة بأنواعها.

مدينة تلمسان: فضاء آخر يظهر في النص هو مدينة تلمسان، لم يقف الراوي أمامه مطوّلا، فهو محطّة عابرة في سيرورة السرد، غير أن حضوره كان يبعث في ذهن القارئ الشعور بواقعية العمل، خصوصا عندما يستحضر الراوي أحد الأحياء اسما ووصفا، يقول الراوي: "أصرّت أن نترجّل بعيدا عن درب الحدادين، ورحنا نخوض في شوارع وزنقات ... واصلنا نمخر الأزقّة، كان الحي عتيقا بائسا تكاد جدرانه تتداعى ..."[3]. فضاء تلمسان يحمل أيضا ذكريات وأحاسيس عكست قوّة علاقة شخصية الفتاة بهذا الفضاء وتفاعلها معه، حيث شغل فضاء مدينة تلمسان ثلاث صفحات من الرواية، وبالرغم من صغر المساحة النصيّة لفضاء تلمسان فإنّها منحت للنص الإيهام بواقعيّة الحدث، وأسهمت في البناء الفني للرواية.

المغرب: من الفضاءات التي اختارها الكاتب في نصه مدن مغربيّة، حيث حظيت هذه الأمكنة بقسط أوفر من الوصف مقارنة بالفضاءات الأخرى، ونرجّح سبب ذلك إلى محاولة من الكاتب للتعريف بها واستعراضها، بوصفها فضاء ليس معروفا لدى بعض القراء. لذا سعى الكاتب بطريقته إلى جر المتلقي لمواجهة النص، توزّع فضاء مدينة مراكش على

1- عزالدين جلاوجي: المصدر نفسه: ص 88
2- نبيلة إبراهيم: خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، مجلة فصول، المجلّد 9، العدد 1، 1990، ص49.
3- عزالدين جلاوجي: المصدر نفسه ص100

ثماني صفحات من الرواية، حيث وقف على مدينة الدار البيضاء، ثم انتقل إلى مدينة الصويرة، وبعدها إلى مدينة مراكش. لم يكن لهذه المدن الوقع نفسه على ذات الراوي، حيث اختلف من مدينة لأخرى. ويتجلى ذلك في وصفه لها، يقول الراوي عند وصوله إلى مدينة الدار البيضاء: ".. حين نزلت بنا الطائرة مساء في الدار البيضاء، لم أطق حتى دخولها، هذه المدينة لا تثير شهيتي بأحيائها الإسمنتيّة الميّتة باردة، بمظاهر البؤس التي تواجهك في بعض أحيائها، بكثرة المدمنين والمشردين، بذبول عبق الانماء ..."[1]. من هذا المقطع الوصفي انكشفت لي بعض دواخل نفسية الراوي/الشخصية المحوريّة، حيث أبان عن اتجاهه الرومانسي ومقته للبناء والعمران الذي لا يجد فيه الحياة، إنّها طبيعة وسجيّة الفنان التشكيلي الذي يرى بعين الطبيعة البسيطة، ويسعى دوما خلف محفزات الفن وهوايته. هذه المشاعر تتغيّر مباشرة بعد زيارته لمدينة مراكش، حيث قدّم وصفا شاعريا للمدينة، يقول الراوي: "... كانت الأصوات من الساحة تسحبني إليها، كنت في حالة سحريّة عجيبة، الساحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفن، أينما تولى وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته، يجمعان في لحظة من زمن، وفي شير من أرض القرون والحضارات ... أيّها الخلق حجّا إلى مراكش من استطاع إليها سبيلا ومن لم يستطع..."[2]. يغوص الراوي في هذه القطعة السرديّة في استرسالات إنشائية واستطراد في استعمال عبارات منمّقة واضعا القارئ أمام وصف فضفاض لفضاء مدينة مراكش، كذلك الأمر حين وصل إلى مدينة الصويرة حيث برع الكاتب على لسان السارد بشكل كبير في وضع وصف لها يقول الراوي: "... وأشرقت علينا الصويرة ... عجلنا إلى المدينة نختار أحد فنادقها الساحرة الموغلة في التراث ... مساء رحنا نوغل في أزقة المدينة القديمة، التي تظل تدهشك كلما أمعنت في مراودتها، مدينة تفيض إبداعا وفنّا وجمالا خلاقا، حتى لا تكاد تجزم أن فنّ الكون كلّه هنا منبعه، وأنّ لكلّ مبدع شريانا يوصله

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق: ص 52
2- المصدر نفسه: ص60.

بالصويرة.."[1]. أطلق الكاتب عنان خياله في الوصف السردي الذي يغلب عليه الطابع الرومانسي، ولكن ما لفت انتباهي في السرد غياب تام للمفردات التي توحي بدلالة الخوف والاضطراب النفسي، حيث لم وظف الكاتب إلا تلك التي تحمل في ثناياها الارتياح والحبور، ألفاظا وعبارات تشع رومانسية، وهو ما خلق فرقا كبيرا بين الفضاء النفسي بين المدن الجزائرية والمدن المغربية.

من هذا المنطلق أستطيع القول بأنّ الفضاء الروائي هو مفتاح لفهم الشخصية داخل العمل السردي، كما أنّه من جهة يمتلك طاقة تعرّي بواطنها النفسيّة وانتماءاتها الإيديولوجيّة. ومن جهة أخرى، كان مددا في بناء المعمار الفنيّ للرواية وعونا مهمّا في سيرورة السرد.

الشوارع والأحياء: يحتفي نص حائط المبكى بأحياء وشوارع حملت على عاتقها دلالات عديدة، فهي لم تثر النص فنيا فحسب، بل تكفّلت بالكشف عن خبايا متوارية وأنساق ثقافيّة خفيّة تحتاج إلى تمعّن ونبش دقيق حتى نقف على مدلولاتها، كالهويّة والتاريخ والإنسانيّة وحتى أيديولوجيا الشخصيات العرضيّة في الرواية، فور اصطدام القارئ بالمقاطع الوصفيّة للشوارع والأحياء ينتابه إحساس بوجود تلك الأمكنة في الواقع، إنّها غاية العمل والكاتب معا، وقد يظنّ القارئ للوهلة الأولى أنّها مجرّد ديكورات أو خشبة تجري فيها الأحداث، غير أن نهم الكاتب وشغفه في توظيف جيّد للبناء اللغوي والتعبئة اللسانيّة المنمّقة، جعل تلك الشوارع والأحياء تبعث في شعور المتلقي وقعا خاصا. فالحركة المتواصلة التي تحتويها تجعلها في تغير مستمرّ، لا تثبت على وضع محدّد فالشارع "صحراء المدينة وجزؤها الزمني وحياتها الدائبة المتحرّكة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده طاقة على مدّ الخيال، ولانعطافاته تحوّلات في الزمان والمكان لسعته رؤية ريفيّة ولضيقه، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانيّة التنقّل"[2]. فالشوارع والأحياء لا تدلّ على حالتها، فحسب بل تشير ضمنيا إلى

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص62.
2- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986، ص114

سكانها وطباعهم أيضا، يقول الراوي في وصف حي الحمري لمدينة وهران الذي يعدّ من أقدم أحياء المدينة: "... غرقنا مساء في تهيئة البيت الجديد الذي اكتريناه في حي الحمري، كان في الطابق الثاني تنفتح نوافذه على عمارات قديمة، محاطا بمساحات مهملة، صارت مرتعا للفضلات الورقيّة والبلاستيكيّة، ولبعض النباتات الشوكيّة التي تظلّ تتحدّى أقدام الراجلين، يتخّذ الأطفال بعض الزوايا للعب الكرة والتفنّن في الصخب والضجيج وممارسة الشيطنة ويستملها الكبار للعب الكرة الحديديّة..."[1]. ينصب الكاتب أمامنا على لسان سارده لوحة بريشة السرد، يوظّف تركيبا يوحي بمدى شعبويّة حي الحمري مثالا على ذلك المصطلحات التالية: القديمة، المهملة، فضلات نباتات شوكيّة، صخب، شيطنة ...، هذه الألفاظ تضعنا أمام فضاء تعيس لا يرتاح له الإنسان. وفي الوقت نفسه، إن هذا المكان يعكس بصورة جليّة الشخصّيات التي تقطنه، حيث أجد السارد يشير في مقطع آخر كيف تعامل معه الجيران حين أراد تنظيف الشارع وتحسين صورته، يقول الراوي: "... كنت أشبه بنبي مهزوم وأنا أقتحم جمعا من الجيران يحيطون جلوسا وقياما بلعبة الدومينو ... دعوتهم للارتقاء بالحي، بدء بتنظيفه، ودهن جدرانه، وبذر الحياة في مساحاته المتربة، تمتم بعضهم دون أن يبيّن، واستكان آخرون للصمت الرهيب، أكبرهم اقترح علي أن أرفع القضيّة إلى الجهات الرسميّة، دخلت البيت أجرّ إذيال الخيبة.."[2]. فالشوارع والأحياء ليست فقط مجرّد ديكورات ممثّلة في تلك المباني الشامخة والمساكن المنتشرة وحدائقها الباهية، إنّها أيضا مرآة البشر والصورة التي تعكس أفكارهم وطبائعهم وثقافاتهم اليوميّة. ففي مقطع سردي يقدّم الكاتب على لسان سارده العليم قطعة وصفيّة لأحدى ساحات مدينة مرّاكش في غاية الجماليّة يقول الراوي: "... كانت الأصوات من الساحة تسحبني إليها، كنت في حالة سحريّة عجيبة، الساحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفن، أينما تول وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته،

1- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص108

2- المصدر نفسه: ص117

يجمعان في لحظة من زمن، وفي شير من أرض القرون والحضارات، فنانون وسحرة ومشعوذون، ورسامون وطباخون، ومزينون وقرّادون، ووو، لكل وجهة هو موليها... أيّها الخلق حجّا إلى مراكش من استطاع إليها سبيلا ومن لم يستطع..."[1]. يعرض الكاتب يوما من أيام مدينة مرّاكش، التي كثرت وتنوّعت الحرف بها، فمن جهة تقدّم خدمات للسواح ومن جهة أخرى تبرز معالم ثقافيّة من عادات وتقاليد. وأستطيع القول إن فضاء الشارع في هذه القطعة قدّم لنا بورتري أو فيلما وثائقيا أو ومضة عن عيّنة من ساحات مدينة مراكش، فضاء الشارع في نص حائط المبكى لم يكن محطّة هندسيّة فحسب، بل كان أيضا وثيقة ثقافيّة واجتماعيّة ونفسيّة أيضا، كشفت شخصيات الرواية حتى المهمّشة منها، وعملت على خلق الدلالات في الرواية.

مدرسة الفنون الجميلة: من المعالم الثقافية التي اعتمدها الكاتب في بناء المعمار السردي والنهوض به مدرسة الفنون الجميلة هذا الفضاء الذي أجد مرجعه في الواقع من دون عناء، رغم موقعه المميّز في الرواية لم يعمد الخطاب إلى الوصف التام لهذا الفضاء، وكأنّ الكاتب يرى أن الاسم كفيل بتقديم هذا الكيان المعروف لدى القارئ، فليس بالغريب حضور هذا الفضاء في نص حائط المبكى، ما دام الفن التشكيلي هو إحدى ثيمات الرواية والهواية المفضّلة للشخصيّة المحوريّة. ورد ذكر الفضاء في النص ثلاث مرّات فقط، لم يكن هناك وصف بما يكفي، غير أن أثره في نفسيّة الشخصيات واضح تماما للمتلقي، فالمدرسة كانت مكان صقل موهبة البطل، كما كانت مكان لقائه بحبيبته، لذا لا جدال في أن يسهم فضاء المدرسة في تشكيل المعنى داخل النص والسير بالسرد بطريقة ضمنيّة، فالبطل كان بحاجة إلى فضاء يحتويه حتى يفجّر طاقاته الكامنة في الوقت الذي كان أصدقاء والده يحاولون إقناعه بالالتحاق إلى الثكنة بعد وفاة والده، وهي الفكرة التي كان يرفضها تماما. كان يفضل الرسم ويبحث دوما عن مصدر طاقة تفجّر له عبقريّته المدفونة، وكان هذا المصدر مدرسة

1- عز الدين جلاوجي: المرجع السابق ص 53

الفنون الجميلة يقول الراوي في هذا الصدد: "... كان كل حلمي أن أحقّق فتوحات في عوالم الفن، انصبّ اهتمامي مذ وعيت على التشكيل، مارست الرسم والنحت ووقفت طويلا ممتلئا إعجابا أمام روائع الفن العالمي ..."[1]. لم يتطرّق كاتبنا إلى هذا الفضاء بالوصف، فقط وجدت إشارات لبعض الأمكنة المنتمية له كالحديقة والنادي وكذا طلبة المدرسة. هذا الإجحاف لم يكن مانعا أمام إسهام فضاء المدرسة في تنامي السرد ومشاركته في استجلاء الدلالة، لذا علينا بوصفنا باحثين أن نأخذ بعين الاعتبار كل مساحة أو حيز كان مسرحا للحدث وتحرّك الشخصيّة حتى وإن تم إغفال وصفه أو تهميشه، كما وجب علينا التحلي برؤية نقديّة دقيقة، لأنّ أي فضاء في العمل الإبداعي هو جزء منه أو كلّه باعتباره محايثا لغويا وجوده هو قول شيء عن الواقع.

2/ نسق الفضاء المغلق:

تنتشر الأفضية المغلقة في نص جلاوجي بشكل شاحب، وأرجّح هذا النقص إلى رغبة الشخصيّة أو السارد العليم في التحرّر، وكذا رغبته في الانفتاح ورفض التقوقع والانطواء. فبالرغم من حضور هذا النوع من الأفضية، فإن نفسيّة الشخصية وهي تقوم بالحدث داخل هذا الفضاء لا يبدو عليها الانكماش ورفض وضعها الذي هي عليه، رصدت بعض هذه الأفضية من وصف السارد لها أثناء الحدث السردي في النص.

البيت: يبدو لي أن البيت قد أخذ القسط الأكثر من الوصف إذا ما قورن بالأفضية الأخرى، حيث وجدت أن سارد الرواية في كل مرّة يكون الحدث داخل بيت يقدّم وصفا شاملا له، وفي بعض الأحيان يعرض الجانب النفسي للشخصيّة، وتأثير ذلك الفضاء على الذات المحرّكة للحدث، من البيوت التي كان تأثيرها واضحا وجليا، البيت القديم الذي كان وجهة الشخصيّة المحوريّة أثناء الإحساس بالخيبة والإخفاق في الحياة، فكان الرسم هو ملاذه وملجأه للفظ تلك الخيبات، كما كان هذا البيت أيضا مقصد والده "كمال" من أجل التنفيس

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص64

والترفيه، يقول الراوي: "دوما كنت أتغلّب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهّر من أدران الحياة ومآسيها ... أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه، بيتنا القديم الواقع في أحد أطراف المدينة، تعانقه حديقة على صغرها رتّبت بعناية فائقة.."[1]. في هذا المقطع يكشف السارد عن علاقته مع البيت، إذ تبدو لي علاقة مقدّسة علاقة العابد بمحرابه، في موضع آخر أجد الكاتب يقدّم لنا وصفا هندسيا لفضاء البيت، يقول الراوي: "... لم يكن بيتي سوى غرفتين إحداهما للنوم والأخرى لممارسة جنوني الإبداعي، مع مطبخ وحمام واسع، وحديقة تحيط بالبيت من جهتيه..."[2]. بيت الشخصية المحورية في رواية حائط المبكي هو ملاذ للراحة النفسية وفضاء للإبداع والابتكار الفني، إنّه وسط محفّز للسمو والارتقاء بالخيال إلى الجمال الفني وفسح المجال للطاقة الكامنة بالظهور والتعبير عن مكبوتات النفس الدفينة. وبوصف آخر لبيت العائلة يقدّم لنا الكاتب على شكل صورة فوتوغرافيّة لهذا الفضاء بعد وفاة والده يقول الراوي: "... كانت قد أحدثت تغييرا كبيرا في البيت، صار أوسع حيث فتحت بعض الغرف على بعضها، وتخلّصت من كل الشبابيك الحديديّة على النوافذ، واستبدلت باب الحديقة الحديدي الذي صار مجرّد قطع خشبيّة متباعدة، يمكن للقطط أن تتسلّل بينها، واكتفت بين أشجار الورد بكرسي وحيد، فيما سوت ما تبقى، وجعلت في حافتين منه مشارب صغيرة من الإسمنت"[3]. إنه وصف يعكس الحالة النفسية التي باتت تعيشها الوالدة بعد وفاة زوجها، إهمال ساد محيط المنزل لم يعد هناك اهتمام حتى بالحديقة التي أصبحت مجرّد اسم فقط، يقول الراوي: ".. لقد قطعت والدتي كل سلاسلها مع الدنيا منذ سنوات، أمّا الآن فقد بتّت حتى الشعرة الأخيرة، لم يعد في يدها إلاّ هذا البيت الذي ظلّ باسم والدي..."[4]. من هذين المثالين بدا لي أن فضاء البيت قد واكب الحالة النفسيّة لشخصيات النص، الأمر الذي يمكن أن يحرّك شغف القراءة لدى المتلقي

1- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص23
2- المصدر نفسه: ص25
3- المصدر نفسه: ص106
4- المصدر نفسه: ص106

ويؤسّس أفق التوقّع لديه. ومن جهة أخرى، كان المسار السردي في النص يتنامى باستمرار انطلاقا من عملية التماهي الحاصلة بين الفضاء وباقي العناصر السردية. فعنصر الحدث مثلا أجد أن إيقاعه يزداد في فضاء البيت، وأجد أيضا إيقاع الأفكار والمشاعر لدى الشخصية المحوريّة يتنامى أكثر إذا كان في فضاء البيت، وكذا علاقته بالمرجعي والمتخيّل.

فضاء الغرفة: من الفضاءات المؤثّرة في النص الروائي بشكل عام غرف البيوت، كما يبدو لي أن فضاء الغرفة في نص حائط المبكى يتقاطع مع فضاء الغرفة في نص حمام الدار، فهو يتجاوز المستوى الوصفي أو الطوبوغرافي إلى المستوى الدلالي، حيث يظهر فضاءً تنفيسيا ومكانا يمارس فيه هوايته. في نص حمام الدار، يتّخذ ابن أزرق الغرفة مكانًا للكتابة ولفظ مكبوتاته، في نص حائط المبكى كان الأمر كذلك، فقد اتخذ البطل غرفته فضاء لمداعبة ريشته التي تحكي كل شيء بدلا عنه، لم يتعرّض السارد إلى فضاء الغرفة بالوصف بل أجده يشير إليها موظّفا بعض المفردات التي تشي بقيمة هذا الفضاء وأثره في حياة الشخصيّة المحوريّة، حيث أجد على سبيل المثال: خلوتي، عزلتي، صومعتي ... وهي ألفاظ تنمّ عن مدى ارتباط البطل بفضاء غرفته الذي غدا بمثابة مكان مقدّس.

يتطرّق الكاتب في نصّه إلى العديد من الغرف غير أنّه يتجاهل وصفها باستفاضة تمكن القارئ من اكتشافها هندسيا. وموازاة مع هذا استطاع أن يقدّم له دلالتها في النص بأثرها في ذات الشخصيّة البطلة. وحين ينتقل الخطاب في فضاء مدينة وهران يقدّم السارد ومضة عن غرفة البطل، حيث يقول الراوي: "... لا تزيد غرفتي عن العشرة أمتار مرّبعة، أجلت فيها بصري، حننت إلى دفء سريري الذي لم يسمح لي الوقت بترتيبه هذا الصباح ... ورحت أتأمّل اللوحات التي علّقتها على الجدار..."[1]. يبدو أن البطل أراد من الوصف إعلام القارئ بتغير المكان، أو ربما لغاية إثراء السرد داخل النص.

1- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص 123

فضاء المكتب: ورد فضاء المكتب في رواية الجلاوجي مرتين، غير أن أثره في نفسية الشخصية لم يكن مطابقا، فقد حط الكاتب رحاله في المرة الأولى داخل فضاء مكتبه بالبيت، حيث يمارس هواية الرسم ويجد راحته داخل هذا المكان. أمّا فضاء مكتب العمل، فهو فضاء مهام وغواية. يقدم الكاتب وصفا لمكتب الفتاة المراكشية الذي كان مجاورا لمكتبه، يقول الراوي: "... كان مكتبها صغيرا لا يتجاوز العشرين مترا، ولم يزد أثاثه عن مكتب وكراس، وخزائن مختلفة الأحجام والأشكال، بعضها محكم الغلق لعلها كانت تحوي أرشيف السنوات الماضية "[1]، كما يقد وصفا آخر خصصه لمكتبه حيث يقول: "وكان مكتبي أوسع، وأثاثه أثمن، وبه أريكة فاخرة لاستقبال الضيوف، وعلى نوافذه ستائر يظهر أنّها ركبت حديثا، وله بابان أحدهما فردي خاص بي، والآخر يرتبط بمكتب السكريتيرة، حيث يمكن أن تدخل وتخرج عند الحاجة، كما يمكنها أن تُدخل عليه ما إذن له من الزوار"[2]. تكشف الأماكن أشياء كثيرة عن الشخصيات، فهي تضطلع بمهام تساعد القارئ على تعرية كينونة الشخصية وإيديولوجياتها وحتى تطلعاتها المستقبلية "فالشخصية تحمل هوية مكانها والمكان يشكل ملامح هذه الشخصية، ويرسم أبعاد تاريخها وواقعها ورؤاها"[3]. فضاء المكتب في هذا المقطع كشف لي عن مستوى البطل الاجتماعية ومكانة منصبه في العمل، فهو يوحي لي بأنّ البطل هو إطار سامٍ له سمعة طيبة وشأن كبير في مكان العمل، غير أنّه بالرغم من رفاهية المكتب ورخاءه، فإن البطل لم يكن مرتاحا، كيف وهو الذي اعتاد على الحرية والتنقل كما يحلو له، يقول الراوي: "... أي قفص وضعت فيه نفسي؟ وأنا الذي قضيت ما مضى من عمري طائرا محلقا في الفضاء الرحب.. هل يمكن للقفص أن يقلم سطوتي ويكبل حريتي"[4]. إن سطوة الفضاء الروائي على نفسية الشخصية لا تختلف عن سطوة الفضاء

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص111.
2- المصدر نفسه: ص111.
3- عواد كاظم لفتة وضياء غني لفتة: سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص29.
4- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص112

الواقعي في ذواتنا، فكما نركن لأمكنة نرتاح إليها ونستأمنها كذلك تفعل الشخصية الروائية في العمل الفني، وهو ما يخلق شعورا بالواقعية لدى القارئ تجاه النص، فبطل الرواية لم يستوعب الجو الجديد، ولم يتقبله على الرغم من رفعة المكان وفخامته.

فضاء المكتب كان مكانا للعمل، ومن جهة أخرى كان محطة لتحريك دواليب السرد في الرواية بلقائه بالسكرتيرة التي أجد الكاتب قد خصص لها الصفحات الأخيرة من النص، إذ كانت إحدى المحفزات النفسية التي أسهمت في سيرورة الحكي، كما كان محطة اللقاء بصفي الدين الشخصية التي شوشت قليلا خيال القارئ بتصرفاته غير السوية. لذا بدا لي أن فضاء المكتب لم يكن مكان تلاقي شخصيات العمل فحسب، بل مكانا يحتضن أفكارا وإيديولوجيات مختلفة، تسهم جميعها في سير السرد.

أنسنة الفضاء في رواية حائط المبكى: استطاع الفضاء الروائي في نص حائط المبكى أن يصنع الدلالة ويصل إلى المعنى الذي يبحث عنه المتلقي، ويبدو هذا في تخطيه حالة السكونية والجمود إلى الإنسانية وإلزامه صفات الشعور والإحساس بالعالم الخارجي. يقذف الكاتب صفات إنسانية على الفضاء داخل الرواية، جاعلا إياه إحدى شخصياته يشاركها آلامها وأحزانها، وحتى الأحاسيس العذبة، كما بدا في بعض الأحيان شخصا ذا جسد وأطراف، مما جعل القارئ يتوقف في بعض المقاطع السردية متمعنا ومتفحصا، سأحاول إيراد بعض الأمثلة التي اتكأ عليها الكاتب في أنسنة الفضاء في النص.

1/الابعاد النفسيّة:

مقارنة مع نص حمام الدار، بدا نص حائط المبكى أقل ميولا لتقنية تشخيص المكان من الناحية النفسية، فبالرغم من البعد السيكولوجي الذي يتمحور حوله النص، فإن ظاهرة أنسنة الفضاء نفسيا بدت شاحبة وهزيلة، ولكن هذا لم يكن ليمنع من تجلي الجمالية السردية في الرواية. فأثناء قراءتي للنص انتبهت إلى تشخيص المكان في السمات النفسية والحالات

الشعورية، وهو ما يجعل القارئ يتفاجأ أمام بعض القطع السردية في الرواية، سأورد أمثلة في هذا الجانب، تعكس مدى تقمص الفضاء بعضا من هذه الصفات.

الموت: يسيطر موضوع العنف بشكل لافت في نص حائط المبكى، وقد بدا لي أنه تناسل عن هذه التيمة ثيمات أخرى أسهمت في البناء الفني للرواية. من بين هذه الموضوعات أجد الموت الذي كان أحد المحاور الرئيسية التي يتحدث عنها النص، ويبدو أن الكاتب قد بلغ من التفاعل معه إلى درجة قتل المكان وقذف ملامح الموت على الأمكنة بطريقة مبهرة. يستهل النص أحداثه بوصف لجريمة قتل ضحيتها فتاة، الجريمة وقعت أمام مرأى الشخصية المحورية، هذا الفعل أحدث وقعا في نفسية الكاتب، مما جعل خياله مشوشا طوال المسار السردي. ولقد نجح الكاتب في كشف ذات الشخصية، المتأثرة جراء هذا الفعل، بحواره الداخلي، واستعماله لبعض البنيات السردية يقول الراوي: "تناهى إلى سمعي صوت محرك سيارتها، ثم لفظ أنفاسه واستكان للصمت..."[1]. فـ"لفظ أنفاسه" في هذا المقطع السردي تكرر عدة مرات في النص، ولقد عمد إلى توظيفه مع الأمكنة والأزمنة وعديدا من المتواليات السردية يقول في مقطع آخ: "كان المساء قد بدأ يلفظ أنفاسه أمام زحف الليل..."[2]. هذه المقاطع تكشف كيف بدا الفضاء متأثرا بالحدث، وهنا يمكنني أن أقول إن المعمار السردي في النصوص الروائية هو بنية متكاملة من الأنساق السردية الأخرى، بحيث كل نظام يجاور نظام آخر ويحاوره. والفضاء في نص حائط المبكى هو أحد هذه الأنساق الذي بدا لي متأثرا بالشخصيات والحدث وحتى الزمن، الذي تعالق معه أيضا، فلم يكن أمام الكاتب إلاّ أن يدخله في زمرة البشر.

تواصل تيمة الموت الظهور في المسار السردي للنص، في مدينة الدار البيضاء بالمملكة المغربية التي لم تسترح لها نفسية الشخصية المحورية، حاول الكاتب قذف حالة

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص 25.
2- المصدر نفسه: ص29

الموت عليها، يقول الراوي: "نزلت بنا الطائرة مساء في الدار البيضاء، لم أطق حتى دخولها، هذه المدينة لا تثير شهيتي بأحيائها الإسمنتية الميتة باردة ..."[1]. شخصية النص المحورية هو فنان تشكيلي، له رؤية مغايرة ومختلفة عن باقي البشر، فهو يرى بعين الجمال والإحساس، من ميزاته رهافة المشاعر تجاه الفضاء. لذا بدت مدينة الدار البيضاء مجرّد أحجار باردة لا غير، فرأى الكاتب أن حالة الموت هي الأنسب إلى هذه المدينة التي لا تثير الإحساس بها.

***القلق**: حالة نفسية يمكنني الكشف عنها، استطاع الكاتب بواسطتها إسقاط صفات الإنسان على فضاء الرواية هي حالة القلق والانزعاج التي انتابت البحر، كما يقول الراوي في هذا المقطع: "في المساء ونحن نجلس على الشاطئ وقد هبت نسمات باردة، وصار للبحر هيجان كأنّما ضاق ذرعا بالبشر فقرّر أن يُنهي لعبته معهم ..."[2]. في هذا الموقف يُظهر لنا الكاتب فضاء البحر على صورة إنسان منزعج وفي غاية من التوتر إلى درجة أنّه لم يحتمل البشر من حوله، لذا حاول الكاتب توظيف متوالية سردية جاءت حمالة لقيمة نفسية إنسانية.

***السكر**: في مقطع آخر يكشف لنا الكاتب كيف حاول تشخيص فضاء البحر جاعلا منه إنساناً يتمتع بحواس ويتأثّر بما هو حوله يقول الراوي: "... بعد العشاء سهرت مع فاتني المراكشية على شاطئ البحر، كنت في حاجة إلى أنصت لنغمات الكمان التي رقصت لها الأمواج كثيرا، وطرب لها المحيط حتى ثمل، وانتشت حبات الرمل فغنت تحتنا وحوالينا ..."[3]. يبرز لنا الكاتب نفسية شخصية النص المحورية كيف بدت منشرحة وطربة، وهي بعيدة عن مكان وقوع الجريمة، إذ استطاع فضاء البحر أن يعكس مدى هذا الانشراح من دون أن تفصح عنه الشخصية، فكيف للموج أن يرقص وللمحيط أن يطرب ولحبات الرمل

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق: ص52
2- المصدر نفسه: ص103
3- المصدر نفسه: ص62

أن تنتشي وتترنّح من شدة السكر، وهي كانت من قبل ذلك الشخص الذي يحاول أن يقطف الرقاب والسيقان ويحاصر النهود والخصور. نستطيع القول إن الأمكنة في النص الروائي حقيقةً هي شخصيات موازية للشخصيات العاملة، والمبني عليها السرد تحريك الحدث، إنّها فواعل بشكل مغاير، تحاول خلق نصوص خرافية داخل نصوص عادية، هدفها خلق الفنية والمحافظة على استمرارية السرد في الرواية.

***الحنان:** يحتاج المرء دوما إلى أمكنة يستأمنها ويرتاح إليها، كذلك الأمر بالنسبة للشخصية في النصوص الروائية، فهناك أمكنة يقحمها الكاتب في نصه تحاكي الأمكنة في الواقع، بحيث تشعر الشخصية في الحكي بالاطمئنان والسكينة نحوها، يقول الراوي: " تعودنا على زيارة متحف باردو بحكم قربه من مدرسة الفنون الجميلة أولا، وبما يمنحه لنا من هدوء وسكينة ثانيا...."[1]. يعد فضاء متحف باردو من الأفضية المهمة في وجدان الشخصية، إنّه الحيز الذي يضرب فيه مواعيد اللقاءات مع الفتاة، كما أنّه العالم الأفضل لديه، فهو مكان ممارسة هوايته المفضلة ولفظ كل ما يحرك أحاسيسه، الأمر الذي جعله فضاء يرتاح إليه، لذا حاول الكاتب قذف صفة الحنان والاطمئنان على هذا المكان.

2/الأنساق الجسدية:

يحرص الكاتب على نشر الصفات الإنسانية للأمكنة بشكل متوازن، مقسما إياها بين النفسي والجسدي. يحاول الكاتب لفت انتباه القارئ باستحضار الشق الجسدي للفضاء حتى تكتمل صورته الإنسانية، فكما نجح في مساءلة الجانب النفسي للفضاء الروائي أجده يدهشنا ويمتعنا في محادثة جانبه الجسدي يقول الراوي:"لفت انتباهي زبد يتراكم من بعيد، يجمع قوته ثم يندفع إلى الشاطئ بقوة جبارة، ما يفتأ أن يخور وينكسر كأنما يهزمه الضحك الذي يتحول إلى قهقهات وهو يسعى كي يطوق الرقاب والسيقان، ويحاصر النهود

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق، ص37

والخصور، وتضحك أشعة الشمس وهي تنعكس على المظلات الملونة، وعلى الرمل الذي يفتح فاه ليبتلع البجر دفعة واحدة دون جدوى..."[1]. يضعنا الكاتب أمام صورة بصرية بطابع لغوي تعكس الحالة النفسية للشخصية المحورية، إنه وصف في غاية الجمال والفنية، وما يدهش القارئ استمرار حضور أثر مشهد الجريمة الذي وقع أمام الشخصية الرئيسة ويلازمته في كل مكان يحط فيه. هذا المشهد ترك بصمة في وجدانه، مما جعل المكان في النص يتلبس بصفات إنسانية، الصفات التي قذفها الكاتب على تجاور إلى بعيد بصفات المجرم وسلوكه بعد قيامه بقتل الفتاة. يقول الراوي عن مشهد ما بعد قتل الفتاة: "... وفجأة دفع حذاءه الملطخ طينا في صدري مقهقها، دفعني لأهوي في عمق الوادي، وانطلق مبتعدا..."[2]. في هذا المقطع أجد تقاطعا واضحا وصريحا بين تصرفات المجرم والصفات الإنسانية التي أطلقها الكاتب على فضاء البحر. والمشهد يعكس أيضا أثر الجريمة في ذات الشخصية المحورية، ذات متأزّمة حتى في أهم محطات العمر وأسعدها لدى المرء، وهو ما جعل المشهد السردي يجنح إلى الطرافة والمتعة، مستدرجا القارئ وإشغاله حتى يواصل مشاركته في لعبة التدليل داخل النص.

في مشهد آخر يحاول الكاتب استنطاق الأمكنة داخل نصه، حتى يمكّنها من مشاركة الشخصيات تصرفاتها، يقول الراوي: "كانت لي رغبة جامحة في أن أزور البحر هذا الصباح يتملكني حد النخاع وأنا أقف أمامه هائجا، مستعرضا لقوته ومهارته القتاليّة، أمقته حين يستسلم رخوا صيفا... "[3]. في هذا المقطع السردي تتراءى لي ثنائية المقاومة والاستسلام التي حاول الكاتب رميها على فضاء البحر، كما تراءى لي أيضا أن هذه الثنائية مستوحاة من ذات الشخصية المحورية بعد مشهد الجريمة التي وقعت أمامه، فكأنّ الكاتب أراد أن يبرز مشقة الصراع النفسي الذي تحمله الشخصية المحورية في أعماقها، صراع بين ذات

1- عزالدين جلاوجي: المصدر السابق: ص87
2- المصدر نفسه: ص12
3- المصدرنفسه: ص19

جبانة مستسلمة لقوى أخرى خارجية وذات تأبى الاست سلام متمرّدة على أي شكل من أشكال الخطر الخارجي.

ثالثا/ الفضاء النصي في روايتي حمام الدار وحائط المبكى:

يسعى الفضاء الروائي دوما إلى خلق الدلالة ومشاركة باقي العناصر في بناء المعنى داخل النصوص، يحصل هذا انطلاقا من التحامه بالشخصيات واختراقها له، فتتكون أروقة نفسية وأيديولوجية واجتماعية في خيال القارئ، تحمل على عاتقها مهمة التدليل وتوجيه المتلقي إلى المعنى في الرواية. حاول الباحثون تمطيط مفهوم الفضاء الروائي ومنحه شرعية البحث عن المعنى داخل النصوص السردية، حتى غدا عنصرا مهما في العملية النقدية، إنه لا يعني الدلالة الجغرافية المحددة، المرتبطة بمساحة محددة من الأرض، في منطقة ما، وإنما أريد به دلالة واسعة لتشمل الكلمات المطبوعة على مساحة الأوراق، وكل العتبات النصية المستوية على أغلفة الكتب من صور وخط ولون، كما يظهر أيضا في البياض الذي يتخلل أسطر النصوص أو نهايات الورق. فكل هذه الأنساق تسهم في بناء المعنى داخل النصوص الروائية، مثلها مثل باقي العناصر المتحكمة في دواليب الدلالة.

يضعنا الباحث الفرنسي ميشال بوتور michel butor في كتابه بحوث في الرواية الجديدة أمام مجموعة من الخطوات ينظّر بها للفضاء النصي داخل الحكي بشكل عام، حيث يشير إليه بقوله: "إنّ الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في ابعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر وعلو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النص، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك، ولا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في أن واحد"[1]. حيث يمضي الباحث في عرض طرحه بمجموعة من المظاهر تشارك في تشكيل النص بغض النظر عن جنسه، كالكتابة الأفقية والعمودية والهوامش وجميع البنيات الشكلية التي

1- ميشال بوتور: بحوث فب الرواية الجديدة: ص 112

تتراءى أمام القارئ، في السياق نفسه أشار الباحث جوزيف ا. كيسنر في كتابه شعرية الفضاء الروائي إلى ضرورة اعتماد الروائي هذه المظاهر، بل إنّه يجد "نفسه مدفوعا إلى توسل استراتيجية في وضع الجمل وخطوط الكتاب، والفصول والفقرات وعلامات الترقيم .... كل ذلك يخدم الجانب الجمالي والفني ويضمن للرواية انسجامها وتماسكها..."[1]. فإذا كان الفضاء الجغرافي حيز تتحرك فيه شخصيات الحكي، فإنّ الفضاء النصي حيز تتحرك فيه حروف الكاتب التي تطرحها المطبعة على الورق، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، ويضعنا أمام تساؤلات أخرى، هل تستطيع كل هذه البنيات الشكلية أو الأنساق البصرية أن تسوق المتلقي إلى المعنى داخل النص الروائي؟ هل ينتج المعنى من تموضع الكلمات وشكلنة الصفحات أيضا ؟ في هذا الصدد يرى الباحث حميد الحميداني " أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للنص"[2].

لم تغفل الدراسات المعاصرة عن هذه الجزئيات، فقد عملت على تتبع مسارها وبينت مدى إسهامها في تشكيل المعنى. وسأحاول في دراستي هذه التطرق إلى جزئية الفضاء النصي داخل روايتي حمام الدار وحائط المبكى، غير أنني لن أوسع في التحليل كون الدراسة ستكون بشكل مبيّن في الفصل الثالث المعنون بسيميائية الأنساق البصرية.

1/ فضاء العتبات النصية:

أ-فضاء الغلاف:

1- عبد الرحمان بن زورة: شعرية الفضاء الروائي في النقد المغاربي المعاصر (النفهوم والتحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018، ص37

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي من المنظور النقد الأدبي: ص 56

* **العنوان:** يمثل العُنوان أهمَّ عتبةٍ في العمل السردي التي يقف عندها المتلقي والمبدع معا، إنّه رسالة لغويَّة تُعَرِّفُ بهويَّة النّص، وتحدِّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، كما أنّه نظام دلالي رامز له مستوى سطحي، وآخر عميق، مثله مثل النّص تماما، وهو مشحون بحمولة مكثّفة من الإشارات والشّفرات التّي أن اكتشفها القارئ، ووجدها تطغى على النّص كلّه، يعرفه **ليو هويك** (*leo Hoek*) بـ "مجموعة العلامات اللسّانيّة، من كلمات وجمل أو نصوص التّي يمكن إدراجها في رأس النّص، لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي، وتغري الجمهور المستهدف[1] ».

حمام الدار أحجية ابن أزرق: القارئ للعنوان سيجد نفسه أمام ملفوظ مركب من جملتين:

حمام الدار // أحجية ابن أزرق

عنوان مشوش يضمر أكثر ما يظهر، ولعلّ النص هو السبيل الوحيد لحلحلة هذا الغموض، في الجزء الأول من عنوان الرواية اعتمد الكاتب في صياغته على طائر الحمام ومكان معين يمتاز بالحميمية والألفة هو الدار. فالقارئ للوهلة الأولى سيذهب بتأويله إلى العلاقة القائمة بين طائر الحمام وفضاء الدار. أمّا الجزء الثاني من عنوان النص فهو مكون من كلمة أحجية، وهي مسألة ذهنية تحتاج إلى التفكير والإمعان لفكها، والكلمة الثانية هي اسم شخصية، الذي هو بطل الأحداث في الرواية.

يحاول الكاتب في عنوانه تمرير رسالة النص إلى قارئه قبل الغوص في عبابه والولوج إليه، إنّه يضعنا أمام علاقة قديمة بناها الإنسان بينه وبين طائر الحمام، الذي يرمز إلى السلام والحياة، غير أنّه يربك هذه العلاقة ويشوشها بالعبارة الثانية للعنوان بتوظيفه

1- leo Hoek, la marque du titre , dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle ,ed la Haye mouton, Paris, 2011, p. 17.

لكلمة أحجية، التي تحمل دلالة التدليس والغموض وتلغيز الكلام، مما يجعل القارئ يشعر بالفضول والتطفل والرغبة في الاستطلاع على فحوى الرواية.

الرواية يجتاحها غموض كثيف، فقارئها مرة واحدة لن يستطيع استيعاب معناها، حمام الدار الذي يشير إليه العنوان هو حقيقة في حياة عرزال ابن أزرق، غير أنّه إسقاط للمعنى وإنزاله في حياة منوال ابن أزرق، وهو ما يجعل القضية يكتنفها الغموض الشديد. فعلاقة عرزال بالحمام شبيهة تماما بعلاقة منوال بأشقائه، إنّها علاقة أخوية وحميمة. السنعوسي عرف كيف يرسم هذه الرابطة بتوظيفه طائر الحمام الذي يعرف بمعاشرته ووفائه للإنسان. من جهة أخرى، فهو دائم الترحال والذهاب بعيدا ثم العودة إلى الديار، فالكاتب يرصد غياب هذا الطائر وحضوره، وعلاقته بأصحاب الدار، ثم يأتي بنص موازٍ، نص شخصياته البشرية تحمل مواصفات طيور الحمام التي يروي قصتها في النص الأول، يحدث كل هذا على لسان شخصية تمارس دور المؤلف والبطل في الوقت نفسه. فيبدو الكاتب كأنّه يسرد لنا حياة كاتب آخر بشخصيات ومكان وزمان وأحداث حقيقيّة ونص شخصياته رمزيّة تحاكي أدوار الشخصيات الحقيقية، يقول الراوي: "... هنا قصة مؤلف فشل في الانتحار، هرب من ماضيه بكتابة رواية ظل لحياته البائسة ..."[1]. فيقع صراع فكري لدى القارئ مضمونه من يكتب من؟ وهنا تتحقق دلالة العنوان التي يحملها، والأحجية التي يشير إليها، يقول الراوي: "...هزّت قطنة رأسها وقد احمرّت عيناها. أنا لا أفهم شيئاً... عرزال ومنوال! تلقّفت الأوراق من بين يديّ. من.. من فينا الكاتب ومن فينا المكتوب؟!..."[2]. ومنه أستطيع القول إن عنوان الرواية قد استطاع أداء وظيفته الدلالية.

في رواية حائط المبكى يضعنا الكاتب أمام مكان يحيل على العديد من الدلالات تجعل القارئ يتمعّن معه، فأوّل ما يتبادر إلى ذهن المتلقي هو دلالته الدينيّة، حائط المبكى

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص108
2- المصدر نفسه: ص108

له قداسة لدى الشعب العبراني، لكن السؤال يفرض نفسه على القارئ هو: هل هناك علاقة بين المكان الواقعي والعنوان؟

عنوان رواية الجلاوجي مقارنة مع رواية السنعوسي بسيط وواضح، لا يكتنفه الغموض، غير أن العلاقة بين العنوان والمتن تتطلّب شيئا من التركيز والقراءة النافذة، حائط المبكى لدى الشعب العبراني في اعتقادهم مكان للبكاء ومحاولة لطرح ذنوبهم أمام الله. شبه الكاتب اللوحة التي يقف أمامها الرسام ويذرف كل ما في وجدانه من أحزان وأفراح تترجمها ريشته على جدارية فنيّة بحائط المبكى، فهما يتقاطعان في لحظة الخشوع الروحي، والتنفيس للتخلص من أدران الحياة لديهم. يقول الراوي: "كنت أتغلّب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج إلى محرابه لأتطهّر من أدران الحياة ومآسيها، أصبّ في اللوحة كل آلامي وآمالي، كل أحلامي وانكساراتي، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه..."[1].

* **تموقع العنوان:** يتموضع عنوان رواية السنعوسي في وسط صفحة الغلاف، موقع لافت للانتباه بشكل كبير، ويبدو المؤلف أن يريد يخبرنا بأن العنوان واضح الشكل، لكنّه غامض المعنى والدلالة، كما أنّه كتب بلونين، اللون الأزرق خص به عبارة "حمام الدار"، وكأنّه يعني به لون السماء الذي يحمل دلالة الحريّة والانعتاق بعيدا في الفضاء، أما العبارة الثانية "أحجية ابن أزرق" فقد كتبت باللون الأبيض، وبخط مغاير تماما.

كتب عنوان نص الجلاوجي في أعلى صفحة الغلاف، أسفل اسم الكاتب مباشرة، مدوّن على خلفيّة بيضاء، تكمن جمالية العنوان في نوع الخط الذي كتب به ولونه، وكذا مدى بروزه. فقد جاء بارزا مقارنة بما جاء على صفحة الغلاف كاسم المؤلّف، والمؤشر الجنسي، ودار النشر، مدوّن بخط عريض وبلون برتقالي يشير إلى العديد من الدلالات

1- المصدر السابق: ص: 23

كالعاطفة والإثارة، تموقع عنوان نص حائط المبكى لافت للانتباه، مما جعل غلاف الرواية يحرز تناغما جماليا ساعده في اكتساب وظائف دلالية وأخرى إغرائية.

* **المؤلف:** على القارئ إدراك أن كل ما يتموضع على غلاف الكتاب ليس عفويا، وإنّما حضوره مقصود ومهم كذلك، إن اسم المؤلّف من ركائز عتبة أغلفة الكتب، فلا أحد يستطيع تجاوزه أو تخطي حضوره، لأنّه أمارة العمل التي يمكنها الفصل بين هوية المؤلف وآخر، و"يحقق ملكيته الأدبيّة والفكرية على عمله، دون النظر للاسم أن كان حقيقيا أو مستعارا"[1]. كما أنّه يفرض على الكاتب معايير حتى يكتسب عمله بعدا جماليا "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع الذي يعطيه وهو في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"، وكأنّ المؤلف يقول أنا صاحب هذا العمل.

في رواية حمام الدار، يتموقع اسم الكاتب في أعلى الصفحة، فوق عنوان الرواية مباشرة، بنفس حجم ولون ونوع الخط الذي كتب به الجزء الثاني من عنوان النص "أحجية ابن أزرق"، مخترقا الفضاء الرمادي للغلاف، وكأنّ الكاتب يشير إلى أن هناك علاقة بين المؤلف الحقيقي والمؤلّف الثاني الذي يمارس دور الشخصية البطل في النص

سعود السنعوسي	ابن أزرق
الكاتب الحقيقي	الكاتب الوهمي

هذا التموقع لاسم المؤلف واعتلاؤه للصفحة له دلالات عديدة، أهمّها الإشارة إلى أنّه صاحب العمل الحقيقي، وما دونه فهو وهم وخيال في إشارة إلى الكاتب ابن أزرق، كما أنّه يحمل دلالة إغرائيّة تهدف إلى لفت انتباه القارئ.

في رواية حائط المبكى يعتلي اسم المؤلّف الصفحة بشكل لافت، مدون بخط بارز، ولون بني داكن، على خلفيّة بيضاء، كأنّ الكاتب يريد ابلاغنا شيئا ما، فاسم المؤلّف على

1- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص، ص 63.

الكتاب له وظائف مثله مثل باقي المناصات كالتسويق والاشهار وإثبات حقوق الملكية، كما أنّه يختزل دلالات عديدة، منها سلطة الكاتب على العمل وانتماءه للإنتاج الفكري الخاص. فقد يشير إلى أنّه أحد الروائيين الجزائريين الذين يفتخر بهم الوطن، فيحيله مباشرة إلى الأعمال السردية التي سبق للجمهور قراءتها، والتي يمكن أن تبلور في ذهن القارئ صورة استشرافية للعمل الذي سيقدم على قراءته.

- **الصورة المصاحبة:**

تعدّ صورة الغلاف من أشكال التفاعل البصري واللفظي، الذي تعتمده النصوص الروائية، ووجه من أوجه الدلالة، كما أنّها طاقة تعبيريّة تعمل على كشف ما يخفي النص ويدسّه بين ثنايا الكتاب، وتعدّ الصورة في السيميوطيقا البصرية وحدة نظامية مستقلة قابلة للخضوع والتحليل، مثلها مثل مجموع المفاهيم الأخرى.

يحتوي غلاف رواية **حمام الدار**على رسومات في غاية الغرابة، مما جعلها تتحدى قدرة المتلقي في التأويل، تواري دلالات عديدة غارقة بشكل كبير في مجموعة من الرموز، يظهر على اللوحة صورة لشخص ذي رأسين وعيون جاحظة، مبتور الأطراف، جالس على كرسي، وتظهر أمامه طاولة وضع عليها فنجان وإبريق، صورة تختزل دلالات عديدة، فحضور الرأسين في جسد واحد دلالة على شرود البال والاضطراب المستمر الذي ينتاب الفرد، خلفيّة اللوحة لونها بني يشير إلى مشاعر قاسية قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة، فهو يميل أيضا إلى الأسود الذي يرمز بدوره لمشاعر سلبيّة ومؤلمة أيضاً"، وهو ما أكّده النص السردي الذي كان يشعّ بمظاهر الألم والحزن الناجم عن الفراق والرحيل، يقول الراوي: "بلّلت دموعي اللحاف فوق ساقي بصيرة. لم يعودا! كنت مغمض العينين لعلّها تنطق ..."[1]. "بكيتُ غياب زينة ورحال وصمت بصيرة وقسوة والدي"[2]، "انتفض حين قطعت شروده

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص41.
2- المصدر نفسه: ص42.

بسؤالي ..."[1]، "تنهّد، شرد بعيدا، تملّت عيناه النظر في الفراغ كأنّما يقرأ نصّا خفيّاً..."[2]، تعكس هذه المتواليات السردية الحالة النفسية للشخصية البطلة داخل المتن، كاشفة بذلك ظلال المتن السردي.

تظهر على اللوحة كذلك صورة لحمامة على حافة النافذة ونظرها موجه إلى الشخص، وكأنّها تريد قول شيء ما، طائر الحمام معروف لدى العامة بمشاركة الإنسان حياته في مأكله ومشربه ومبيته، فليس غريبا أن يشاركه الهموم والآلام أيضا.

أثّث عزالدين الجلاوجي غلاف روايته بصورة تشكيلية مربّعة الشكل تضمّ عصفورا أمام نافذة زجاجية، تعكس صورته لتكوّن منها عصفورين يتبادلان النظر فيما بينهما، ما نلاحظه على الصورة مزيج من اللونين الأخضر والاصفر، ما يشير إلى اختلاط الأحاسيس والمشاعر لدى شخصيات العمل السردي، وما يلفت الانتباه أيضا هو اكتساح اللون الأسود للمربع، وهو ما قد يحرك توقعات وشكوك القارئ في مصير الشخصيات المحركة للسرد، فتشظي الألوان داخل صورة الغلاف بهذه الطريقة دلالة على تشظي مشاعر الأمل والحب والتطلّع إلى مستقبل واعد، كما يشير أيضا إلى انتشار مشاعر الحزن والقلق والمصير المجهول ورؤية مشوشّة للمستقبل. ولقد وفق الكاتب في توظيف هذه الأيقونة على الغلاف الذي مكّنه من عكس مشاعر الشخصيات وأحداث العمل السردي داخل الرواية.

* **العناوين الداخلية:** يقسّم الكاتب نصه إلى قسمين، القسم الأول عنونه بالعهد القديم عنوان مدون بخط أسود داكن، أسفل العنوان أجد عنوانا ثانيا مصاحبا، صباحات ابن أزرق، كما يقسم هذا الجزء إلى قسمين أو بالأحرى مرحلتين، الجزء الأول عنونه بقبل ساعة تأمل، هنا يبدأ الغموض والتشويش على المتلقي، ثم تبدأ فصول الرواية على شكل صباحات، إلى غاية الصباح الخامس، أما الجزء الثاني فيبدأ عنونته بلحظات يطلق عليها أثناء ساعة

1- المصدر السابق: ص32
2- المصدر نفسه: ص:71

تأمل، خصّصه لحديث المؤلف الوهمي مع شخصيات نصّه، وكذا حوارهم فيما بينه، العنوان جاء في آخر الصفحة، تاركا جزءا كبيرا من الصفحة بياضا، أما القسم الثاني فعنونه بالعهد الجديد، مدون بالخط الأسود الداكن، أسفله مباشرة عنوان مصاحب، صباحات منوال ابن أزرق، في الصفحة الموالية أجد عنوانا آخر، مشروع رواية يصاحبه عنوان ثانٍ نص نسيب، بعدها ندخل إلى فصول المتن دون عناوين لها، مشار إليها بصباحات (صباح أول، صباح ثاني، ...)، وهكذا إلى غاية الصباح الخامس.

ما لفت انتباهي في رواية حمام الدار خلوها من العناوين الفرعية أو العناوين المخصصة للفصول، إذ اكتفى المؤلف بالإشارة إلى صباحات الأحداث، (صباح أول، صباح ثاني، صباح ثالث...). من جهة أخرى، يوظف الكاتب عبارة مقتبسة من متن الرواية، هذا الملفوظ في كل فصل يضيف في بدايته عبارة، بحيث يتزايد شيئا فشيئا إلى أن يكوّن لنا فقرة جاءت في نهاية الفصل الأخير من الرواية. ليس حضور الشيء يمنح دلالة أو معنى ما فحسب، بل الغياب أيضا له دلالته الخاصة، كما أن تغاضي الكاتب عن وضع عناوين داخلية لفصوله لم يكن اعتباطيا، بل كان مقصودا ومدروسا له غايته السيميائية والدلالية التي نستنتجها من القراءة المتكرّرة والمتأنيّة للرواية. يقول الراوي في الجزء الأول من الرواية "قبل ساعة تأمل": "... ومن يكون عرزال هذا الذي لا يغري بكتابته أبدا؟ !... فصول خمسة يمثل كل فصل منها صباحا انتقيته من صباحات شخصية كهل مضطرب مريب ممل منصرف عن كل شيء..."[1]. فكأنّ الكاتب يعرض لنا صراعا بين شخصيات عمله، فكأن الكاتبين الوهميين ينتقمان من بعضهما بعضٍ بعدم وضع عناوين داخلية لفصول عملهما الروائي المنسوب لهما، كما خصّص لكل فصل لوحة تشكيلة تعكس المتن السردي المعنون له، وتعدّ هذه التقنية من السمات التي عرفتها الرواية العربية المعاصرة، اعتمد السنعوسي في روايته على تقسيم مغاير تماما للعمل الروائي.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص 14.

لم يعتمد الجلاوجي هو أيضا في نص حائط المبكى على العناوين الداخلية، مما جعل عمليّة القبض على تنظيم الأحداث صعبة نوع ما، غير أن القراءة المتأنية والمتكرّرة بمقدورها تذليل العقبات أمام المتقي. ومن جهة أخرى اتخذ الكاتب في التنويه إلى الفصول تقنية مخالفة عن الكتابات الروائية، حيث اعتمد على الأرقام والمساحات البيضاء، وسأحاول التطرّق إليها في مبحث خاص.

* **المؤشر الجنسي:** يعدّ المؤشر الجنسي إحدى العلامات التي يستعين بها المؤلف ليعرّف بها عمله ويقدمه للجمهور القارئ، كما يعدّ أيضا إحدى العلامات التي توجّه المتلقي، وتخبره بنوع الكتاب الذي بين يديه، بل إن جيرار جينيت يذهب بقوله إلى أنّ هذه البنية هي ملحقة بالعنوان، يؤدي وظائف مهمّة، كما تؤديها باقي العتبات، "فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل... لهذا يعدّ نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص"[1]. يتموضع المؤشر الجنسي غالبا في صفحة الغلاف الخارجي للكتاب، كما نجده أيضا في الصفحات الموالية له، وحتى في الصفحة الخلفية لغلافه. في الرواية موضوع الدراسة، يتكرّر ثلاث مرات، يظهر في وسط الصفحة لواجهة الغلاف، ثم في الصفحة الثانية للكتاب، ثم أجده أيضا في الواجهة الخلفية للكتاب، يساعد المؤشر الجنسي في تحديد جنس أو نوع الكتاب الموجه للمتلقي. فقد يكون رواية، وقد يكون قصة كما قد يكون حكاية، تتجلى أهمية هذه البنية الغرافيكية في تنوير القارئ الذي قد يختل تفكيره، ويصاب بالحيرة تجاه الكتاب إذا لم يتسنَّ له معرفة نوعه، إنّه يحمل وظيفة إخبارية توجيهية، يعيّن ويوجه ويروّج أيضا.

في رواية حائط المبكى في طبعتها الثانية، يتجلى المؤشّر الجنسي بين العنوان والصورة المصاحبة، كتب بلون أسود وخط مغاير عن خط العنوان واسم المؤلف، ويتكرّر مرّة ثانية على الصفحة الثالثة، ولكن بخط مغاير أيضا. هذه المنهجّية عادية ومعمول بها

1- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص89

في معظم الأعمال الروائيّة، فكأنّ المؤلّف يؤكّد على نوع العمل المقدّم، لأنّه عوّدنا على التنوّع في أعماله السرديّة، فقد أبدع في القصة والمسرح وأدب الأطفال وحتى الدراسات النقديّة.

* **الواجهة الخلفية للغلاف:** تبدو الواجهة الخلفيّة لغلاف الرواية أيضا مؤثّثة بمجموعة من العتبات، حيث تتضمن مجموعة من البنيات الغرافيكية، منها ما نجدها في صفحة الغلاف الأولى، وأخرى أضافها المؤلف لغاية إشهارية، اشتملت صفحة الغلاف على الجزء الأول من عنوان الرواية (حمام الدار)، المؤشر الجنسي وهوية الكاتب الشخصية والفنية وبلد المنشأ، في آخر الصفحة أجد دور النشر. وما لفت انتباهي تدوين لمقطع من الرواية في رأس الصفحة، مما يجعل السؤال مطروحا: للماذا اختار الكاتب هذا المقطع دون المقاطع الأخرى؟، هذا النمط اعتمده العديد من الكتاب الروائيين، ويرجع هذا الاختيار في نظري إلى ميول الكاتب الشخصية إليها، بحيث تكون لبعض الملفوظات السردية وقع على نفسيّة الكاتب، مما يجعله متأثّرا بها، يظهر على الواجهة الخلفية أيضا ثلاثة إصدارات لأعمال روائية تخص الكاتب، هي رواية سجين المرايا وساق البامبو ورواية فئران أم حصة، وضعت أسفل اسم المؤلّف، وكأنّ الكاتب بصدد القيام بمهمة إشهارية لأعماله، توجد أيضا صورة الحمامة الرابضة على النافذة، وهي الصورة نفسها التي اعتمدها الكاتب على الواجهة الأمامية للغلاف، وكأنّ الكاتب يخبر المتلقي قبل الخوض في القراءة أن الحمام عامل رئيسي ومحوري في البناء السردي للرواية.

على الواجهة الخلفيّة لرواية حائط المبكى أقرأ فقرة صغيرة، مدونّة من الناشر "دار المنتهى"، وهي جملة من الإشادات موجّهة للمؤلّف الذي عوّدهم على الكتابات الحسيّة، والأسلوب الجميل والراقي، تتموضع أيضا صورة مصغّرة للغلاف موضوعة على الجانب الأيمن بشكل مائل قليلا، مكوّنان صورة جميلة للواجهة الخلفيّة، يظهر أيضا عناوين الأعمال الروائيّة للكاتب مدوّنة بشكل عمودي.

* **التصديرات:** يعتمد بعض المؤلفين في بدايات نصوصهم أو حتى في بداية كل فصل على مقاطع سردية لبعض الكتاب، تسمى التصديرات، يعرفّه جينيت بأنّه "اقتباس يتموضع على رأس الكتاب عامة أو في جزء منه،... بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه"[1]. هذه المقاطع تفرد لها صفحات كاملة، ثم يلجأ الكاتب إلى الاشارة لاسم صاحبها، وغالبا ما تكون لهذه النصوص علاقة مباشرة بالمتن السردي. ويبدو أن الكاتب يبتغي من هذه المقاطع إثارة انتباه القارئ وإعلامه بالاستعداد وخلق الجاهزيّة للبحث عن المعنى داخل النص، إنّها عتبات دعائيّة إشهاريّة، تقدّم النص الروائي للقارئ بنصوص سابقة مقتبسة، كما قد تكون نصوص مستلّة من النص الكامل، هذه النصوص تعطي للرواية دينامية وحراكا يغري المرسل إليه بمتابعة الحكي.

تتضمن رواية حمام الدار بعض المقاطع السردية خلقت دعاية وبذرت في ذهن القارئ نصوصا لها علاقة بالرواية، فقد كتب المؤلف في الصفحة الرابعة من الرواية مقطعا سرديا جاء كما يلي:

(...تعدّى الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما

خالية من أي حدث، حتى فاجأته ذات يوم حمامة!)

باتريك زوسكيد

يُذكر أن باتريك زوسكيد روائي ألماني، صدر عنه العديد من الأعمال الروائية منها رواية الحمامة، وهي الرواية التي أخذ منها الكاتب المقطع السردي السابق.

1- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

يتكرّر هذا المقطع في متن الرواية على لسان شخصية منوال بن أزرق في الجزء المسمى (ساعة تأمل)، في إشارة منه إلى شخصية عرزال ابن أزرق.

يظهر في الرواية مقطع استهلالي آخر جاء في بداية القسم الثاني من الرواية، منسوبا لابن المقفع، دون كما يلي:

كلمة

... كمثل الحمامة التي يؤخذ فرخاها فيُذبحان، وترى ذلك في وكرها، ولا يمنعها من الإقامة في مكانها حتى تُؤخذ هي فتُذبح...

عبد الله ابن المقفع

المقطعان السابقان يتضمنان الحديث عن طائر الحمام، لهما علاقة مباشرة بالنص، هذه البنيات النصية تمارس وظائف مختلفة. فالقارئ الماهر بمقدوره استخلاص المعنى من النص من تلك النصوص التي تبدو زوائد لغويّة غير مفيدة.

يرى جيرار جينيت أن التصديرات قد نجدها في أول صفحة من العمل، كما نجدها أيضا في الفقرة الأخيرة من آخر صفحة، حيث خصّص ظهورها في الطبعة الأولى، "كما أنّها قد تختفي هذه التصديرات في الطبعات الأخرى أو تستبدل بتصديرات لاحقة، وهذا بقرار من الكاتب أو باهمال نشري من الناشر"[1]. يبدو أن الطبعة الثانية لرواية حائط المبكى التي بين أيدينا للدراسة خالية من التصديرات.

* **الاهداءات:** كباقي المصاحبات النصيّة، تعد الإهداءات في النصوص من المقاطع المهمّة لدى الكاتب، فهي لا تقل أهميّة عن العتبات الأخرى، باعتبارها نصوصا نابعة من وجدان المؤلّف وموجهة لأشخاص مؤثرين فيه، يعرّفه جيرار جينيت بأنّه "تقدير من الكاتب وعرفان

1- المرجع السابق، ص108

يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتباريّة) ... وهذا الاحترام يكون في شكل مطبوع أو مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النسخة"، إذ انطلاقا من مفهومها اللغوي نستخلص أهميّتها لدى المؤلّف، فهي تكرّس معنى الهديّة والعطاء لمن نحب ونفضلهم عن الأخرى.

رواية حمام الدار خالية تماما من الإهداءات. أما رواية حائط المبكى، فتتضمن في بداية الكتاب إهداء صيغ بطريقة الشعر الصوفي الحر، كما يبدو أنّه موجّه لأنثى، حيث استهلّه بعبارة: إليك سيدتي .....

كسّر الكاتب المألوف في كلمات الإهداء، فقد عرف في الأعمال الأدبيّة أن الإهداء يوجّه إلى صديق.

ب/تضاريس التشكيل التيبوجرافي: ويقصد به الطريقة التي انتهجها المؤلف في كتابة نصه، ويعدّ فنا من فنون الاتصال الكتابي، وهي تقنية يجنح الكاتب بها إلى معالجة كلمات النص بطريقة جمالية، مثل "الكتابة البارزة التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، ... وأحيانا تستخدم للتمييز بين الحوار والسرد والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي.."[1]. ويعدّ هذا النمط من الكتابة الأكثر انتشارا في الخطاب السردي المعاصر، الذي طغت عليه أساليب التجريب، واعتماده على طرائق جديدة في أنماط التعبير الفني، تسعى إلى خلق دلالة النص "فأبعاد الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق.."[2]، حيث يساق الحدث نحو

1- عبد الرحمان مبرو: جيبوليتكا النص الأدبي - تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2002، ص130.

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط1، 1991، ص193.

نهاية محكمة يتوقف بعدها السرد على الصعيد الخطي، لكنه على الصعيد الدلالي يبقى مستمرا.

رواية حمام الدار من النصوص التي اعتمد الكاتب فيها على هذه التقنيّة، إذ تظهر أحيانا مقاطع بخط عادي وأحيانا أخرى بخط أسود داكن. إن هذا التأرجح في خط الكتابة سيثير حفيظة الباحث والقارئ على حد سواء، مما يجعل باب البحث عن المعنى مفتوحا على تأويلات عديدة، كما سيكون حمالا لدلالات تسهم في بناء المعنى داخل الرواية، فالكاتب حين يدوّن أحداث الرواية بالخط العادي، فهو يتكلم على لسان شخصية عرزال الكهل، وكيف يسرد ذكرياته مع أبنائه، في حين عندما يدونها بخط أسود داكن فهو يسرد لنا قصة عرزال الطفل وذكرياته مع عائلته وحيواناته، حيث تطفو دلالات الحزن والألم من سرد أحداث طفولة عرزال مع والده، وأسباب تأزّم الحالة النفسية، وتهميشه الذي خلق له شخصية ضعيفة وجبانة.

***الكتابة والتصفّح:** ونقصد بهذه المرحلة "الحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرواية وأبعادها، وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرأسيّة ومساحات البياض والسواد وعلامات الترقيم، والهامش في الصفحة"[1]. فكما هو معلوم إنّه لا وجود لكتاب أو نص من دون هذه العلامات، ومع تعاقب الدراسات والمقاربات النسقية المختلفة للنصوص، أصبحت هذه العلامات من الأدوات التي تخلق الجمالية والشعريّة داخل الأعمال خاصة منها الروائيّة، ونستطيع تلخيص هذا الفضاء في ثلاثة أبعاد:

* **الكتابة الأفقية والرأسيّة:** قسّمت الدراسات الأدبيّة الكتابة إلى نوعين:

1- عبد الرحمان مبرو: جيبوليتكا النص الأدبي، ص 154.

* **الكتابة الأفقية:** وهي الكتابة العادية التي يعتمدها المؤلف في عمله، بحيث تكون من اليمين إلى اليسار "وهذا النمط شائع في الكتب النثرية والأدبيّة وغير الأدبيّة"[1].

اعتمد السنعوسي والجلاوجي في روايتيهما حمام الدار وحائط المبكى على الكتابة الأفقية، كونها الطريقة المألوفة والمعتمد عليها.

* **الكتابة الرأسيّة/العمودية:** هي الكتابة التي نجدها غالبا في الشعر الحر، "وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئيّة فيما يخص العرض كأنّ توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها"[2]. وقد تسلل هذا النمط إلى النصوص النثريّة، حيث نجده في الحوارات والنصوص المقتبسة من نصوص أخرى كما نجده في الأمثال والحكم المبثوثة داخل الرواية. ويعدّ هذا التوظيف نوعا من الانزياح الدلالي الذي يكون مشحونا بالمعاني التي تغري القارئ وينبّه الحس النقدي لديه، كما يخرجه من النمطيّة التي عهدها في العمل الروائي، وموازاة مع هذا يضفي على النص جماليّة وفنيّة.

تطغى الكتابة الأفقية بشكل كاسح على نص حمام الدار، وأرجع هذا إلى تداعي الأفكار لدى أبطال الرواية، الذي ترجمته الكلمات المتناثرة على الصفحات، رغم طُغيان الكتابة الأفقية، إلاّ أنني أجد بعض الصفحات طفت فيها الكتابة العمودية. فالكاتب وهو يحشر هذه التقنيّة في نصه يبتغي بها فرز الكلام بعضه عن بعض، حيث يلجأ المؤلف إلى عرض بعض الأغاني، التي تنتشر كثيرا في الجزء الثاني من الرواية، نحو قول الراوي:

للحبيب وسادة، حطيت زندي، للحبيب وسادة

نحت أنا أو أبرا، نوح الحمامة، نحت أنا لو أبرا

1- عبد الرحمان مبرو: المرجع نفسه: ص155
2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من المنظور النقد الأدبي: ص56

هذه العبارات كتبت في وسط الصفحة، مغايرة تماما للكتابة السردية، تظهر الكتابة العمودية أيضا في حوار الشخصية الداخلي (المونولوج)، حيث جاءت الكتابة على شكل الشعر الحر، يقول الراوي: "سوف أعُدُّ إلى عشر، وإذا ما قرقعت الأواني في مطبخ أمي، يعود إخوتي ذات يوم.

واحد ... اثنان ... ثلاثة ..

يرتفع هدير الماء في مطبخ أمي. أتبأط بالعدّ.

أربعة .. خمسة .. ستة .. سبعة ..

أسألُني مرّة أخرى: أتراهُم يعودون؟

واحد... اثنان.. ثلاثة.. أربعة..

أرهف السمع أُصغي. لا شيء. أواصل العدّ.

.. ثمانية وتسعون.. تسعة وتسعون.. مئة!

في هذا المقطع يلجأ المؤلف إلى الاستعانة بالكتابة العمودية، مما جعل تضاريس الصفحة مختلفة عن باقي الصفحات، حيث ترك فراغا على الجهة اليسرى.

أجد هذا النوع أيضا في الصفحة ما قبل الأخيرة من الرواية (ص181)، حيث وضع الكاتب نصا عبارة عن تحرير إداري أو وثيقة إدارية حرّرتها جهات أمنيّة، جاءت كما يلي:

بعد مرور ما يقارب ست الطفلة مستقرّة في وحدة
وثلاثين ساعة على حادثة العناية الفائقة في مستشفى
اختفاء توأميّ ساحل العاصمة، فيما أكّد فريق
المرسى وبعد العثور على أطباء مختص صعوبة الحالة

جثة الطفل الغريق (ر. م) إثر تلف خلايا المخ بسبب
عثر رجال خفر السواحل انقطاع الاكسجين، وذكر
ليلة أمس على الطفلة (ز. م) مدير الإدارة العامة لخفر
في حالة صحيّة حرجة السواحل العميد بحري
وهي متشبثّة بحبل احدى عبد العزيز التميري أنّ
عوامات السلامة الشرقيّة وحدات البحث والإنقاذ
على بعد 800 ياردة جنوب والتي تتكوّن من 7 زوارق
شرقي ساحل المرسى، ومروحتي مراقبة لم تعثر
وقد أكّد الأطباء أن حالة في البدء.. التتمة (ص 3).[1]

يوافق هذا الشكل الكتابة العمودية المتوازية التي أشار إليها حميد لحميداني، كما أنّه يوافق نمط الكتابة الشعريّة، فكأنّ الكاتب يريد إخراج القارئ من هيمنة الكتابة الأفقية، وإشعاره بشيء من الراحة والانشراح، هذا المقطع السردي عبارة عن وثيقة لجهة إداريّة تثبت حالة غرق أبناء منوال التوأم الشخصية المحورية في النص، كتبت بخط أقل حجما مقارنة بحجم الخط في النص.

إن الرواية المعاصرة ترفض دوما الانطواء، هكذا هو مبدؤها، فخيال الكاتب لم يعد وحده مسؤولا عن تكوين النص الروائي وبنائه، فالواقع أيضا وباقي الفنون أصبحت هي الأخرى شريكة في هذا الإرث السردي المعاصر.

في رواية حائط المبكى أجد أربعة مقاطع اعتمد فيها الكاتب على هذا النوع من الكتابة، الموضع الأول حين هبطت بهما الطائرة في مطار وهران، سأتطرّق إلى مقطعين وردا كما يلي:

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص 181

إنّها وهران

أميرة المدائن

وسحر الجنائس

كل السنوات التي قضتها بالعاصمة لم تنسها مسقط القلب[1]

ورد المقطع في وسط الصفحة، حيث منح لها منظرا فنيا وجماليّة في الشكل، كلمات المدح وشكل الصفحة وجمال مدينة وهران عكست الحالة النفسيّة الجديدة للشخصيّة المحوريّة بعدما كان يعيش حياة مليئة بالخوف والترقب المستمر.

المقطع الثاني حين يترقب قدوم إحدى المعجبات، واصفا إيّاها كما يلي:

آه

أيّتها

يا عصفورتي

كم أحبك

امتلأ الكون بالموسيقى والتغريد

أيّها الكون صمتا فحبيبتي تضحك[2]

عكست هذه المقاطع الحالة النفسية لشخصية النص المحوريّة، فالكاتب لجأ إلى استعمال الكتابة العموديّة تعبيرا منه على نوعين من شعور الفرح والحزن.

* **مساحات البياض:** تعدّ المساحات البيضاء في النص الروائي من العناصر المؤهلة للدراسة والمقاربة، فهي مرحلة يحدث فيها انقطاع الكتابة والحذف، تاركة النص في حالة من الشغور، يلفّه الغموض والشكوك، إنّها ذلك الغائب الحاضر الذي يعلن عن حالات

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص86
2- المصدرنفسه: ص155

شعوريّة تكتنزها الذات الكاتبة، تاركة القارئ في مواجهة مع البحث عن معانيها ودلالاتها، "فالنص أن هو إلاّ نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثّه يتكهّن بأنّها فرجات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأوّل وهو أن النص يمثّل آليّة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) ... ومن ثم، لأنّ النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليميّة إلى وظيفته الجماليّة، فإنّه يترك للقارئ المبادرة التأويليّة، حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة، أن يكون النص مؤولا وفق هامش من الأحاديّة كاف.."[1]. فالنص لا يعيش إلاّ في ظل التأويل الذي يطرحه القارئ، ليغدو هذا الأخير مشاركا أساسيا في إنتاج العمل الروائي، كما أن البياض "دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك على تقديم دلالات أيقونية – إمّا في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي"[2].

تتضح رواية حمام الدار بكم هائل من المساحات البيضاء، مما يدخل القارئ في دوامة من التأويلات وتساؤلات تليها محاولات الكشف عن أسرار هذه الفراغات، هذا الكم اللافت للانتباه أجبرني على القيام بعمليّة إحصائية لعدد الصفحات الفارغة، حيث كانت النتيجة كالتالي:

عدد الصفحات البيضاء تماما والتي لم يدون عليها أي حرف هو 24 صفحة.

عدد الصفحات التي دون عليها عبارات فقط كالعناوين أو الاستهلالات هو 08 صفحات.

كما وقفت أيضا على فراغ آخر هو أنصاف الصفحات، إذ يلجأ الكاتب إلى ترك مساحات بيضاء من نصف الصفحة، حيث يتوقف السرد ويستمر التأويل، يترك الكاتب في الجزء الأول والثاني من الرواية، وفي نهاية كل صباح نصف صفحة، مختتما إياه بكلمة كرّرها على مدار كامل الرواية، (غرو ووغ ... غرو ووغ)، هذه الكلمة التي أراد بها الكاتب

1- أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص23-24

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص239

التعبير عن صوت الحمام، أجدها في معظم نهايات فصول الرواية، ولعلّ الكاتب يريد أن يقول شيئا مكبوتا لا يفهمه غيره.

فبقدر ما كان هذا البياض انقطاع عن الكتابة بغية تسريع السرد، بقدر ما هو محمل بطاقة تعبيريّة متعدّدة الأبعاد والدلالات. فقد يعكس هذا البياض الفراغ الذي تعاني منه الشخصيّة المحوريّة في الرواية، غياب عطف وحنان أزرق لابنه، غياب الأهل والأحبة، هذا الغياب هو فراغ سيكولوجي ترك في نفسية البطل شرخا وجرحا لم يندمل.

رواية حائط المبكى لم تخلُ هي أيضا من استعمال الكاتب للبياض على صفحات الكتاب، غير أنّه إذا ما قورن برواية حمام الدار فهي أقل ظهورا، وظّف الكاتب البياض في أعلى الصفحات ونهايتها أيضا، مجبرا القارئ على إكمال السرد عن طريق تقصّي دلالاته أو توظيف خياله لكشف نوايا المؤلّف. يرى بعض الدارسين أن البياض في الأعمال السرديّة هو كلام مسكوت عنه، قد يكون لغرض سياسي أو ديني أو اجتماعي، كما أن البياض متى يكون في وسط السرد أي بين الفقرات أو الكلمات أو في أعلى الصفحة أو حواشيها، فإنّ دلالته تكون أكثر قوّة من البياض الذي يكون في آخر الصفحة الذي يعبّر أكثر عن استراحة للمتلقي.

2/علامات الترقيم: ويعني بها الرموز والإشارات البصريّة التي يطعّم بها الكاتب نصه، وتشير إلى الفصل بين الملفوظات السرديّة في العمل وسحق الروابط بينها، فيتوقّف مؤقتا أو نهائيا، كما أنّها تسهم في تحديد إيقاع الجمل وتناغمها في النص. ومن جهة أخرى تفصح عن أغراض الكاتب وحالاته النفسيّة كالتعجّب والاستفهام، إنّها شبيهة بإشارات المرور واللوحات الإرشاديّة التي تصادفنا في الحياة الواقعية، فهي تسهّل مرور النص من المؤلف إلى القارئ بتأنيّ ومفهوميّة. لذا نستطيع القول إن هذه العلامات متعدّدة الأبعاد، إذ يمكنها أن تعري المعنى المطمور للنص ورفع اللبس عنه. كما أنّها تكشف الحالات الانفعالية للكاتب، وتقحم القارئ في بناء الصرح الدلالي للنص. هذه العلامات عرفت تطورا كبيرا منذ

بداية استعمالها، **فهي** "لاتتعدى اثنتي عشرة علامة، كما هو متعارف عليها في كتب الإملاء والنحو التقليدية، وهي: النقطة (.) والنقطتان(:) والفاصلة(،)، والفاصلة المنقوطة(؛) وعلامة التعجب (!)، وعلامة الاستفهام(؟)، والعارضة(–)، والقوسان(())، والمزدوجتان(".."")، ونقاط الحذف الثلاث(...)، والخط المائل(/)، المعقوفتان(**[ ]**)، ويمكن أن نضيف إليها نقطتين أفقيتين(..)، ونسميهما بنقطتي التوقف"[1].

إنّ إحصائي الواسع لعلامات الترقيم يعود لكثرة انتشارها في نص حمام الدار، فلقد استعان السنعوسي بكم هائل من هذه العلامات، مما جعل الرواية حقلا منوّعا تفاعل فيه النسق اللغوي مع النسق البصري، إذ يمكنني الوقوف على هذه العلامات التي جاءت كما يلي:

* **النقطة:** تأتي النقطة عند وضعنا حد لجملة أو فقرة "وتشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى واعرابا كما أنّها تساعد القارئ على فهم محتوى القول"[2]، فهي تهيئ القارئ لاستقبال أفكار جديدة، كما تعلن عن استراحة الكاتب وتوقف الحكي داخل النص في مرحلة معيّنة، وحضور النقطة في رواية حمام الدار منتشر بشكل واضح وقوي، من بداية النص إلى غاية نهايته، مما يدلّ على زخم الأفكار وتنوعها. فالكاتب ينتقل في الصفحة الواحدة، من فكرة إلى فكرة أخرى مرات عديدة، والمقام هو الذي يفرض عليه اللجوء إلى وضع نقاط نهاية الكلام، ومثال ذلك في الصفحة 63، يتحدّث الكاتب عن الحمامة الأم، وعند نهاية كلامه يضع نقطة، بعدها يتطرّق إلى المعزة قطنة، في حديث لم يتجاوز سطرا واحدا ليضع نقطة أخرى، ثم يعود إلى الحديث عن الحمامة الأم ويضع نقطة في

1- جميل حمداوي: سيميائية علامات الترقيم، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط1، 2017، ص09.

2- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص202

نهاية الحديث، ثم ينتقل إلى الحديث عن العجوز بصيرة ويضع نقطة في النهاية، لينهي فقرته بالحديث عن بئر الدار، الذي تحدث عنها في سطر واحد.

في رواية حائط المبكى، ظهرت علامة النقطة على كامل جسد النص، حيث أجد في كل صفحة نقطتين على الأقل، وهو ما يشير إلى زخم الأفكار والرؤى لدى شخصيات النص، كما سهّلت للقارئ فرزها واستيعابها بسهولة.

النقطة في النصوص الروائيّة لا تعني نهاية الكلام أو الحكي فقط، شكليا تعمل على ترتيب النص وتنسيقه وتوجيه المتلقي في قراءته، ويبقى الكاتب دوما في حاجة إلى النقطة في النص حتى يضبطه ويوجه القارئ ويرشده إلى المعنى المقصود.

* **الفاصلة:** تشير إلى توقف قصير في القراءة، تفصل بين كلمات الجمل أو جمل الفقرة، وتمنح للقارئ شيئا من الاستراحة، توضع "بين الجمل التي يتكوّن مجموعها كلام تام الفائدة في معنى معيّن"[1]. وتعدّ من أهم العلامات المؤثّرة في النصوص خاصة السرديّة، فهي تعمل وفق رؤية ثلاثية الأبعاد، تنظّم النص، وتوجّه القارئ، وتسدي للكاتب فرصة التنفيس وتأمل النص لمواصلة عملية الكتابة والحكي.

وكباقي النصوص الروائيّة، يعجّ نص **حمام الدار** بكم هائل من الفواصل، تحكّمت في بنية النص الشكليّة، وتسلّل أفكاره إلى ذهن القارئ بسلاسة، مما سهلّ عملية استيعاب الأحداث وأدوار الشخصيات المنوطة بها، نورد مثالا في ذلك، يقول الراوي: "بصيرة جامدة على الدوام، ننسى وجودها أحيانا، يحسبها الرائي ميتة لولا صوت تصدره بين دقيقة وأخرى، كأنّما تنبّه إلى وجوده، ..."[2]. هذا المثال يعدّ عيّنة بسيطة من رواية تتوزّع أحداثها على

1- فيض الرحمن الحقاني: علامات الترقيم وأصول الإملاء: دراسة تأصيلية تطبيقية للكتابة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت للبنان، 1991، ص36.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص26

مدار مائة واثنين وثمانين صفحة، مما يعني أن علامة الفاصلة تنتشر بكثرة داخل المتن السردي.

ونص حائط المبكى يزخر هو أيضا بعدد من الفواصل، عملت على ترتيب الجمل والفقرات وتنظيمها، أسهمت في اتسّاق الأفكار وانسجامها لدى القارئ، وما لفت انتباهي إكثار الكاتب من توظيفها بحيث نجدها، أحيانا في فقرة تتألف من 08 أسطر، تظهر 14 مرّة، مما يدلّ على زخم الأفكار وتنوعها لدى الكاتب، فينعكس على السرد في الرواية.

* **نقطتا التوقف:** ويطلق عليهما أيضا نقطتا التوتر، تتمظهران على شكل نقطتين أفقيتين (..)، توضعان بين كلمات أو عبارات في النص نيابة عن العلامات النحويّة، وقد برزت في الشعر العربي الحديث "ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحويّة"[1]. وبالتالي فدورها يتعدّى أيضا إلى كشف الحالة النفسيّة للكاتب من توتر وقلق.

انتشرت نقطتا التوتر أو التوقف بشكل واسع في نص حمام الدار، مما يعني أن السرد كان يتشظّى على صفحات الرواية بارتباك وقلق، فالكاتب يستهلّ نصّه ويختمه بهذه العلامة حيث وضعها في بداية التصدير: ".. تعدّى الخمسين من عمره، عاش منها عشرين عاما..." [2]. كما أجدها في نهاية الرواية، "فتح عينيه التي رأت كل شيء. نفخ صدره. باعد بين ذراعيه. ثنى ساقيه يهم بالقفز.

غرو ووغ.

ثم.."[3]

1- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص204
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص7
3- المصدر نفسه: ص182

على غرار هذين المثالين، تغصّ الرواية بالعديد من المواضع التي وظّف فيها السنعوسي علامة النقطتين الافقيتين، فهي تباغتني في كل تصدير أو عنوان، في بداية الفصل وفي وسطه وفي نهايته أيضا، مثال ذلك: «حمام الدار لا يغيب.. لا يغيب يا أزرق.. غرو ووغ"[1].

ما لفت انتباهي توظيف الكاتب في الصفحة 130 هذه العلامة وحدها من دون كلام ثلاث مرات حيث جاءت كما يلي:

..

صار منوال يدخل غرفة نومه بظهره. جرّب يوم أمس أن يلج الغرفة متقهقرا، متظاهرا بعدم انتباهه إلى طيور الدكة. وراءه ينظر إلى الزرازير والفواخت والحمامة في المرآة أمامه .. [2].

تفيض الرواية بالعديد من المحطات التي يميل الكاتب فيها إلى توظيف نقطتي التوتر. وموازاة مع هذا وجب علينا ألا ننسى أن السنعوسي قد وكّل شخصيّة وهميّة تمارس دور بطل الرواية وكاتبها في الوقت نفسه، حيث يشير في البداية إلى أن هذه الشخصية مضطربة، تمارس دورها في توتر متواصل، يقول الراوي "...وجدتني ألهث في الكتابة، شخص مضطرب اسمه عرزال بن أزرق...". هذه الحالات النفسيّة استطاعت نقطتا التوتر أن تعريها وتكشفها للقارئ ببلاغة ومن دون أدوات نحويّة التي نجح الكاتب في إسقاطها من ثنايا الصفحات ببراعة.

في نص حمام الدار، كان حضور هذه العلامة متذبذبا، حيث ظهر أكثر في نهاية النص، حيث كانت الأحداث تتأزّم كما كانت الشخصيات تتغيّر سواء في عالمها الداخلي

1- المصدر السابق: ص58.
2- المصدر نفسه: ص130.

النفسي أو الخارجي الذي يتراءى أمامنا، مما جعل الإيقاع يزداد ويتصاعد، ويمكن أن نورد أمثلة من الرواية:

يقول الراوي: " لا شيء حولي إلا الفراغ القاتل.

فراغ ..فراغ ..فراغ.."[1]

مثال آخر: " والصوت يعصف داخلي، قاسيا ..قارسا ..هـ هـ هـ ..."[2].

في هذين المثالين يعرض الكاتب الحالة النفسيّة لشخصيّة البطل الذي وقع داخل دوامة من الأحداث تركته يشعر بتوتّر وانفعال، مما جعلت الكاتب يستعين بحنكته وبراعته موظّفا بذلك نقاط التوقّف في المكان والزمان المناسبين.

* **نقطتا التفسير:** صورتها البصرية على الشكل (:)، تسميان علامة التوضيح، أو نقطتي التفسير والبيان، تستعملان في سياق التفسير عموما، لتمييز ما بعدهما عما قبلهما، وتوضعان بعد القول وبين الشيء وأقسامه وأنواعه... بين الكلام المجمل والكلام الذي يتلوه موضحا له.

في نص حمام الدار لم يعتمد الكاتب على توظيف علامة التفسير أكثر مقارنة بالعلامات الأخرى، وأرجح هذا الفتور إلى طبيعة الرواية، حيث غلب على السرد الحوار الداخلي للشخصية المحورية، مما جعل الحدث الخارجي يتوقف على سطح السرد، وبالتالي تتقلّص نسبة حوار الشخصيات فيما بينها. لذا كان ظهور نقطتي التفسير باهتا، ومن الأمثلة التي ورد بها نقطتا التفسير أجد حوار الكاتب مع زوجته، يقول الراوي: "أجيبها مهونا: ما دمت قادرا على الإمساك بفرشاة أو قلم ... أهز رأسي مردفا: أنا بخير..."، "تهبط زوجتي بكفيها إلى كتفي تعصرهما في حين تضغط بإبهاميها عضلات رقبتي: يبدو أنك نسيت شيئا

1- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص153.
2- المصدر نفسه: ص154.

ما..."[1]. حوار دار بين الكاتب وزوجته أثناء الشروع في كتابة النص، الذي سيطر عليه طابع السرد الذاتي.

ورواية حائط المبكى خالية تماما من نقطتي التفسير نتيجة غياب الحوار بين الشخصيات، الرواية تجنح إلى أسلوب طابع السيرة الذاتيّة، فالكاتب يضعنا أمام أحداث ينقلها بنفسه، أخبار جميع الشخصيات الرئيسية والثانوية يعلمها، ولا يحتاج إلى من يمدّه بالعون في السرد.

* **علامة الاستفهام:** وترسم هكذا (؟)، توضع علامة الاستفهام في نهاية الجملة بدل النقطة، تحمل دلالة الاستفسار والاستنكار، تقتضي نبرة صوت مميّزة تختلف عن نبرة الكلام العادي.

يناقش السنعوسي في رواية حمام الدار قضايا اجتماعية ونفسيّة بشخصيات النص التي بدت حائرة داخل دوامة من الأسئلة، أهمّها سؤال الوجود والبحث عن الأنا التائهة وسط ركام من الهويات، مما جعل الكاتب يبدع في توظيف علامات الاستفهام والاستفسار، وأحيانا تشير إلى أسئلة الحوار العادي وأحيانا أخرى تشير إلى سؤال البحث عن الذات الغائبة والحاضرة في الوقت نفسه، مثال ذلك قول الراوي: "...وأنظر إلى صورة والديّ وإخوتي في الجدار. أتذكّر وقت قام والدي بتعليقها سألته أين أنا؟ لم يكترث لسؤالي.."[2]. وفي موضع آخر يستحضر الكاتب تيمة الهوية عن طريق طرح السؤال موظفا علامة الاستفهام الإنكاري، يقول الراوي: "... أسئلتي لا تكفّ حركتها في رأسي. للماذا غادر بهم أبي؟ تخصّرت وهي تنظر إليّ مشفقة. أبوك؟! .."[3]. ليبقى البطل في رحلة البحث عن ذاته المغرّبة وإيجاد حل لإشكاليّة الوجود من أنا، أين أنا؟.

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص12
2- المصدر نفسه: ص 147
3- المصدر نفسه: ص 162

يجنح الكاتب في نصّه إلى تقنية المونولوج، فينطلق السؤال من الذات المتكلّمة ليصل إليها، ولنا في هذا العديد من الأمثلة نورد منها، قول الراوي: "...تختفي الصورة في رأسه وقت يهمّ الصغيران بتقبيله. يحكّ صلعته. متى كان ذلك؟ أمس. لا يهم ...هل كانت الحمامة هنا يوم سقطت الستارة؟ ربما، ولكن متى؟"[1].

تحتشد ذاكرة البطل بمجموعة من الأسئلة، تعكسها آلة المؤلّف الكتابيّة عن طريق علامات الاستفهام والاستفهام الانكاري، اللتين برع الكاتب في بثّهما ونشرهما على صفحات النص، إذ في كل مرّة أجدها إمّا تسائل الوضع الاجتماعي أو تستبطن الحالات السيكولوجيّة للشخصيات لتترك القارئ ينساق إلى نهاية النص والمتابعة المتواصلة للأحداث من دون أن يشعر بضيق أو ملل.

حظيت رواية حائط المبكى هي أيضا بتشكيلة من علامة الاستفهام تخللت المتن السردي، استفسارات حشرت نفسها عنوة أجبرت القارئ على فتح أبواب البحث مرّة في البحث عن إجابات لأسئلة ومرّة أخرى عن دلالات النص المترامية بين ثنايا الكتابة، رواية حائط المبكى عرفت حضورا فائضا لعدد الاستفهامات مقارنة برواية حمام الدار، حيث أجدها تتكرّر في الفقرة الواحدة أحيانا أربع مرّات، نظير قوله: "...هل ستفسخ عقد الزواج؟ ... للماذا؟ ... وراودتني فكرة أنّها قد علمت بما أخفيه، هل يمكن؟ وأنى لها ذلك؟ هل يمكن للشيطان الرجيم أن يجبرها، طبعا وما يمنعه؟[2].

هذه العيّنة من أمثلة كثيرة قد وردت في نص حائط المبكى، تعكس حيرة الشخصية وارتباكه جراء تعرّضه لموقف مقتل الفتاة.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق ص22
2- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص49

* **علامات التأثّر**: وترسم هكذا (!)، توضع بعد الجمل التي تعبّر عن الحالات النفسيّة، في المواضيع التالية: التعجّب، واستغاثة، والفرح والحزن والدعاء والدهشة والاستغاثة والترجي والتأسّف..

تكتظّ رواية حمام الدار بعدد لا يستهان به من علامات التأثر، بمختلف مواضعها ودلالاتها، حيث استطاع الكاتب في كل مرّة أن يوظّف فيها علامة التأثّر، كان السرد يعكس معناها ويبرّر مكانتها في الجملة، هذا العدد الهائل من علامات التأثّر أو الانفعال عكس حالات الشخصيات النفسية داخل دوامة الأحداث. فحضورها ليس بالغريب كون النص يعالج ثيمات نفسيّة لذوات مشتّتة تشعر دوما باغتراب متفاقم ولا انتماء، غارقة في أحزانها التي لا تنتهي. ولقد وفّق الكاتب في توظيف هذه الدوال البصريّة التي استطاعت أن تكشف المعنى داخل النص والجمل على حد سواء، نورد بعض الأمثلة عن بعض المواضع لعلامات التأثّر.

يقول الراوي:"...أي صدفة في أن تسبق فجيعتي ذكرى فقد أمّي بيومين!"

".. ابك، ابك، يا ابن أمي... ارتعشت شفتاي تلفظان ما يدريه عقلي: لن يعودا!

".. كيف يعزّي المرءُ بطفلين يمكثان في مكان غير معلوم، يعودان غدا أو بعد غد!"

"ابك يا انت! ابك وانتظر شيئا لن يعود أبدا!"[1]

تعكس هذه المتواليات السردية حالات نفسيّة مزرية، وذات مقموعة ومنهارة تماما، هذا الوضع ألقى بظلاله على الصعيد الكتابي للسرد، ما أجبر الكاتب على الاستعانة بأدوات إجرائيّة تعمل على ضبط البنية الشكليّة للنص، ومن أهم هذه الإجراءات علامات التأثّر والتعجّب التي بدت متشظية في ثنايا الرواية وعملت على توجيه القارئ ومد العون له في الكشف عن معنى النص ودلالته.

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص142

لم يحصر الكاتب توظيف علامات الانفعال في عرض بواطن شخصيات نصه فقط، بل أجدها تتجلّى أيضا حتى في الحوارات بينها، وهو ما جعل دلالتها تتوسّع في الرواية، مثال ذلك في قول الراوي: "...احذر غدر الأفاعي يا جبان!..."[1]. وقوله أيضا: "...سوف تقتلك أوهامك يوما!.."[2]. في هذا المواضع تغيرت دلالة علامة التعجب عن سابقتها، فتمكّنت من ترجمة دلالة الجملة التي عبّرت عن التحذير والإنذار، كما وُفقت من تقريب المعنى للقارئ، وربط جمل النص بطريقة سليمة.

كان حضور علامة الانفعال في رواية حائط المبكن شاحبا، حيث لم يكن يتعدى ثلاثة مواضع كانت دلالتها التعجب، يقول الراوي: "ما أتعسني! سأقضي ما تبقى لي من الحياة في السجن"، "ما أتعسنا حين نجر خلفنا ذكريات بئيسة حزينة!"، "كم ألهمني بوحك!"[3].

* **علامة التنصيص أو المزدوجتان:** صورتها البصرية هي (""")، توظف في الكلام المقتبس وأسماء الأشخاص "تستعمالان لنقل جملة مقتبسة من الغير بنصها الحرفي"[4]. لم يكثر السنعوسي استخدام المزدوجتين في نص حمام الدار، فكان ظهورها محتشم في الرواية فقط في التصديرات التي اعتمدها في كل جزء من فصولها، مثال عن ذلك: "فاقد الشيء قد يعطيه"، "زرقة تفتح أبوابها على موعد مستحيل"، حيث جاءت في شكل حكم وجمل مقتبسة من الرواية نفسها.

رواية حائط المبكى لم تعرف هي أيضا توظيفا كثيرا لهذه العلامة، حيث وجدت الكاتب يستعين بها في ذكر عنوان لأغنية نظير قول الراوي: "... وهي تدندن أغنية فايزة أحمد "أنت وبس اللي حبيبي"..."[5]. العبارة عنوان مقتبس من أغنية، فكان لزاما على الكاتب

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص27
2- المصدر نفسه: ص26.
3- المصدر نفسه: ص30، ص 48.
4- جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم: ص13
5- المصدر السابق: ص90

أن يضعها بين مزدوجين. في موضع آخر يقول الراوي "تحت عبارة الأم خطت ملاحظة، "لقد لفظت أنفاسها قبل أن تكمل إملاء الاسم"..."[1]، تبدو هذه العبارة غريبة عن السرد، فهي ملفوظ مستل من رسالة وصلت إلى زوجة البطل، تخبرها عن وفاة والدتها.

أسهم الفضاء الجغرافي رفقة الفضاء النصي في عملية بناء الدلالة وكشف المعنى داخل الروايتين، كما قدّما يد العون للقارئ من أجل كشف بعض الخفايا والأنساق المضمرة التي كانت مسؤولة على سيرورة الحدث والسرد في النص.

1- المصدر السابق: ص152

الفصل الثالث:

سيميائية الأنساق البصرية

تمهيد:

يسلك المعنى قنوات مختلفة حتى يبلغ المرسل إليه، فهو لا يتقيّد بخطاب محدّد أو نظام تواصلي معيّن، بل إنّه نتاج أشكال خطابيّة مشبعة بقيم ثقافيّة مختلفة. ولقد اعتمد البشر منذ القدم على آليات تواصليّة تعمل على تسهيل عملية تبليغ المعلومات فيما بينهم، غايتهم في ذلك تقريب المعنى من المتلقي.

وتعدّ الأنساق البصريّة كالرموز والإشارات والصور في الوقت الراهن من أبرز الأدوات الموظّفة في العمليّة التواصليّة. لهذا كان لزاما على العلوم الإنسانية الاعتناء بها، باعتبارها عدّة إجرائيّة جديرة بالكشف عن المعلومات والمشاعر بين الفاعلين، فكان اهتمام الباحثين والفلاسفة بالصورة كبيرا، كونها مسؤولة عن نقل مفاهيم ذات طبيعة فلسفيّة. ومن جهة أخرى استطاعت أن تكون نافذة مفتوحة على عالمنا، فهي تمتلك سلطة في التواصل الجمالي والتداولي، كما أنّها تملك تأثيرا تبليغيا حيث لا يمكن للمرء التسلل إلى أي منطقة في هذا الوجود من دون استخدام صورة يتكئ عليها وتعينه على فك الغموض. فهي ليست معطى ذا طبيعة جمالية فحسب، بل ثقل من المعاني والدلالات التي تمكّننا من تفسير الظواهر وتأويلها وفق سياقاتها وثقافاتها، حيث وفّقت إلى حد بعيد في المزج بين طبيعتها الفنيّة والفكريّة.

استطاعت الصورة مع مرور الزمن أن تخلق لذاتها مكانة مهمّة في المجتمع وتؤسّس لغة خطاب خاصة أوكلت على إثرها متلقي مشبعا بمرجعيّة اجتماعيّة وثقافيّة تمكّنه من خرق مضامينها. فهي في موقف تختزل المعاني المشتتّة، وفي موقف آخر تمطّطها وتوسّع خطاباتها. وسأحاول في هذا الفصل استقصاء الأبعاد الدلاليّة للصورة داخل روايتي حمام الدار وحائط المبكى باعتبارها نسقا سيميائيا يعتمد في خطابه على الوسيط المرئي.

أولا/ مفاهيم:

تشهد العلوم الإنسانية بمختلف ميادينها إقبالا واسعا على توظيف الصورة في أبحاثها ودراساتها المتنوعة، وهو ما يعكس قدرتها على ترجمة المعاني المختزنة واختزال المضمون. فانتقالها من الكهوف والجدران إلى شاشة الكمبيوتر وملازمتها النصوص الورقيّة أجبر الذهن البشري على الاهتمام بها وتتبع حضورها في الدراسات المعاصرة. وموازاة مع هذا اتسعت دائرة النقاش حول ضبط مفهوم محدد لها، وما يصادفنا في الدراسات الغربيّة من تباين واختلاف في مفهومها نجده أيضا في الدراسات العربيّة.

أفضى البحث عن جذور معاني كلمة صورة إلى العديد من التفرعات الاصطلاحية. ففي الثقافة الغربيّة تمتّد كلمة صورة إلى الكلمة اليونانيّة Icon التي تقابلها ترجمة في اللغة اللاتينيّة imago وImage في اللغة الفرنسية والإنجليزية. والمتتبع للمسار الدلالي لكلمة "صورة" سيلحظ تغيرا متدرّجا لمفهومها الأنطولوجي، إذ كان في أول الأمر يشير إلى التمثيل المقلوب أو انعكاس الأشياء على المياه والسطح المصقول بعدها انتقل إلى النحت والرسم التي تشير إلى الكائنات. ثم في القرن التاسع عشر حدثت ثورة في هذا المجال حيث عرف العالم بوصفه ساحة الصورة في جميع المجالات لتتقمص مفاهيم أخرى، "فهي دالة في التقليد العربي أحيانا على الخلق ...فالله هو المصوّر ودالة أحيانا أخرى على الشكل والهيئة ...كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء ... ولكنّها دالة على ما يشبه الوهم والرؤى الخادعة أيضا"[1].

هذه الطروحات جعلت مفهوم الصورة زئبقيا وغير مستقر، فهي أحيانا تحيلنا على الأصل وأحيانا أخرى تشير إلى الفرع، كما قد تحيل أيضا إلى الخيال والوهم، ولعلّ أفلاطون من الأوائل الذين أشاروا إلى الصورة، ولو من غير قصد في نظريّة المحاكاة التي طالما

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة: سيميائيات الأنساق البصريّة، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2019، ص 22.

شغلت المفكّرين والفلاسفة، حيث أخذت حيزا كبيرا من الدراسة والتحليل كونها نظريّة تضمنت الكثير من الموضوعات، كما كانت مصدرا لعديد من الطروحات الفكريّة. واستنادا لرؤيته يرى أفلاطون أن العالم مقسّم إلى قسمين عالم المحسوسات وهو عالم فان كل ما يتجلىّ لنا عبارة عن ظلال، وعالم مجرّد يتميّز بالخلود، وهو أصل الشيء في عالم المحسوسات ويطلق عليه افلاطون عالم الصور أو المثل. والصورة تشير إلى الظلال وانعكاسات الأشياء في الماء أو على الأجسام الشفّافة الصقيلة واللاّمعة وكل التمثيلات الشبيهة"[1]. حسب هذا الطرح تعدّ الصورة ذات طبيعة مخاتلة وغير صادقة، قد تتحايل وتخادع، وأحيانا تحيل إلى الأصل والحقيقة.

ثانيا/ الصورة في النصوص السردية:

شهدت النصوص السردية خاصة الروائية حركة ونشاطا واسعا خارقا في الإبداع القصصي، إذ لا يمكننا الوقوف على مقاربة رواية إلاّ بالعودة إلى علامات التجديد التي مرّت وتمرّ بها إلى غاية الآن. ولعلّ أهم سمات التطوّر فيها هو تراسل الفنون بمختلف أشكالها، على غرار الموسيقى والرسم واستلهامها من الأجناس الأخرى.

عرفت الكتابة الروائيّة في أعتاب القرن الواحد والعشرين تمظهرات انفتحت بها على العديد من العوالم الفنيّة، وتمرّدت على الكتابة التقليديّة محطّمة بذلك الصّورة النمطيّة والبني الكلاسيكية للنصوص شكلا ومضمونا، فغدا الكاتب يستحضر كل ما يؤرّقه ويشعره بالوحدة وما يمتعه ويؤنسه في الوقت نفسه، مستعينا بالكتابة السردية وما يمليه عليه خياله من تقنيات حديثة يوظفها في المتن الحكائي.

في حوار (لنتالي ساروت Nathalie Sarraute) مع مجلة الفيصل تقول: "إنّ الروايات الأخيرة تختلف تماما عن الروايات الأولى وروايات الكاتب الواحد تختلف فيما بينها

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصريّة، ص 23

حتى يُخيّلُ للقارئ أن الكاتب أصبح أكثر من كاتب ... فقد اعتمدت الرواية الجديدة في تطوّرها على المدركات الحسية والبصرية والسمعية جميعا، ففي الكلمة إيقاع وفي الصفحة كتلة وفراغ وفي الكتاب رؤية بانوراميّة مصورة"[1]. لم يقتنع الأدب بالذهنيّة القائمة على الرتابة والرؤية الفجّة للكاتب والمتلقي معاً، فقد اكتسب خاصية التجديد المتواصل والتخلّص من السكونيّة المملّة في الكتابة والانكشاف على باقي العلوم. فالمبدع لم يعد يؤمن بالخطاب اللساني فقط، فهو يرى نفسه في فضاء إبداعي يجوز له الاستعانة بكل الوسائط التواصليّة وعلى وجه الخصوص الفنون التشكيلية.

وكباقي الروايات العالميّة انفتحت الرواية العربيّة المعاصرة بالرغم من حداثة وجودها على كثير من الأنظمة والأنساق الفنيّة والثقافيّة. وموازاة مع هذا بسطت أمام الساحة النقديّة آفاقًا رحبة في مجال البحث المعرفي، الأمر الذي أسهم في انتقال المناهج النقديّة المعاصرة إلى الساحة العربيّة، فكان للعلامات الأيقونيّة حضور بارز في متون العديد من النصوص، إذ عدّت من أهم الوقائع البصريّة التي تمارس مهمّة التواصل اللساني عبر الوسيط المرئي. واجتهد الكتاب والروائيون في الاستعانة بها لتأثيث أعمالهم الفنيّة، فهي تعدُّ أقرب إلى الواقع من اللّغة، إذ "تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها به أو بفضل الخصائص ذاتها التي يملكها الموضوع"[2]. كما أنّها تشارك الكتابة في تشكيل المعنى وإدراكه، وتعمل على تحفيز القارئ للتماهي مع العمل الروائي والتعايش معه، مما يجعل النّص كرنافالا تجتمع فيه الفنون على أشكالها. ترى (نتالي ساروتNathalie Sarraute) أن "إفادة الرواية من الفنون الأخرى كالموسيقى والتشكيل والشعر وغيرها، يعني إفادتها من مخصبات تضيف إلى الأرض المنهكة تجدد الحياة "[3]. من جهة أخرى يرى (ميشال بوتورMichel Butor)

1- فتحي العشري: حوار مع نتالي ساروت، مجلة الفيصل، العربية السعودية، العدد 4، السنة الأولى، سبتمبر 1977، ص: 27

2- أمبيرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: د التهامي العماري / محمد اودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2013، ص:27.

3- محمد جبريل: للشمس سبعة ألوان - قراءة في تجربة أدبية-، كتاب الجمهورية، جمهورية مصر العربية، دط، 2009، ص:25

أن الرواية بوصفها فنا قائما بذاته لا غرابة في إقامة علاقة بينه وبين الفنون الأخرى كالرّسم باعتباره تعبيراً إنسانياً يستجلي الأفكار والأحاسيس لدى الفنّان، إذن فليس هناك غضاضة في تراسل الرواية مع هذا النوع من الفنون، يقول في هذا الصدد: " أمّا في ما يختصّ بالمدى، فإنّه فائق الأهميّة بالنسبة للرواية، لصلتها الوثيقة بالفنون التي ترتادها، وخاصة من الرسم. فالرواية تستطيع أن تدخله في إطارها، بل عليها أن تفعل ذلك في بعض الأحيان"[1]. لذا حاولت الرواية الجديدة كسر التخوم وتحطيم الحواجز القائمة بينها وبين الفنون الأخرى، والعلوم الإنسانية الأمر الذي شكّل أنساقا تتصارع في النص، تظهر أحيانا وتضمر أحيانا أخرى، غير أنّها تتعالق مع السرد وتتفاعل معه من أجل تحقيق جمالية النص.

2: الصّورة والتلقّي

ليس النموذج اللّساني وحده كفيلا بإنتاج المعنى وكشف الدلالة في النصوص. فالخطاب المعاصر أصبح يعتمد على أنظمة دلاليّة معلنة وأخرى مضمرة تتوارى خلف مستويات أيقونيّة، ما أتاح للسيميائيات اشتغالا واسعاً في البحث عن المعنى وانفتاحا على أنساق أخرى غير لغويّة، باعتبارها لا تبحث عن الدلالة فقط، بل عن طرائق تشكّلها أيضا، الأمر الذي جعلها نشاطًا معرفيّاً غير محدود، "فهذه الوقائع الجديدة شبيهة من حيث الجوهر التواصلي ومن حيث البعد التدليلي بالوقائع اللسانيّة، وما يصدق على اللسان يمكن أن يصدق عليها"[2]. على هذا الأساس، شرع الاهتمام بالصورة بوصفها خطابا لسانيا دلاليا تحتضنه السيميائيّات "لأن كل عمليّة سيميولوجيّة لا بدّ أن تمرّ عبر اللغة"[3]، حيث يرى

1- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص:41

2- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2012، ص114.

3- نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2007، ص:9.

بعض الباحثين أنّه يمكننا تجسيد المعنى بالأنساق اللغوية أو غير اللغوية، فعمليّة البحث عن الدلالة في الخطاب البصري تعتمد هي كذلك على اللسانيات، كما يعارضون في طرحهم أيضا فكرة (فرديناند**دي سوسير** *Ferdinand de Saussure*) بأن اللسانيات فرع من السيميائيات وعلى رأسهم (**رولان بارت** Roland Barthes) الذي يصرّ في طرحه على أن السيميائيات فرع من اللسانيات، يقول في هذا الشأن "ليست اللسانيات جزء، ولو مفضلا، من علم الأدلّة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلّة، باعتباره فرعا من اللسانيات"[1]. كما يرى أنّه بإمكاننا تطبيق المبادئ اللغوية على الحقائق غير اللغوية بغية البحث عن معناها، فهناك بعض الأنظمة غير اللفظيّة يكون اتصالها غير إجباري، ولكن المعنى موجود بقوة، لذا "فكل المجالات المعرفيّة ذات العمق السيميائي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللّغة ... فالأشياء تحمل دلالات، ولكنها لا تكتسب صفة النسق السيميائي إلا من اللّغة"[2]. فالأيقونات إذن سواء كانت صورة فوتوغرافية أم لوحة فنيّة تشكّل لغة مسنّنة تعجُّ بالدلالات والمعاني التائهة والمؤجّلة. وسعيا منه حاول الدرس النقدي المعاصر تقفي سيرورة هذه الدلالات وطرائق تشكيل المعنى في النص. كما أن هذ النوع من الخطاب (الخطاب البصري) يندرج ضمن الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي، ولا يمكن فهمه إلاّ ضمن النموذج الثقافي العام. فالمعاني المتسرّبة من الوقائع البصرية ليست نتاج المضمون "فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية موحى بها ومن هذه الزاوية فإنها شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان محكومة بوقائع توجد خارجها"[3].

استحوذ الخطاب البصري في الفترة الأخيرة على الساحة المعرفيّة وبالأخص السّاحة الإعلاميّة التي أصبحت تعتمد بشكل كبير على الصورة ساكنة كانت أم متحركة، ونظرا

1- رولان بارط: مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1987، ص29

2- عامر الحلواني: في القراءة السيميائية، كلية الآداب، صفاقس، تونس، 2003، ص:3.

3- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:118.

للتفاعل والتراسل بين المجالات المعرفيّة تبلورت فكرة اعتماد الصورة داخل الأعمال الأدبيّة وخاصّة الرواية.

ثالثا: مستويات قراءة الصورة

إنّ البحث عن المعنى في أي نسق تواصلي يفرض على القارئ تجاوز مستويين للتدليل، مستوى التعبير ومستوى المحتوى أو المضمون، يرى (جاك فونتاني Jacques Fontanille) أن "اللّغة هي ارتباط ما لا يقلّ عن بعدين يطلق عليهما بمستوى التعبير ومستوى المحتوى، وهي تتوافق على التوالي مع ما حددناه هنا من قبل، العالم الخارجي والعالم الداخلي"[1]. فالصّورة كباقي الخطابات اللغويّة تعتمد على مستويين للتحليل والقراءة، مستوى سطحي يعتمد على توليف وحدات اللّوحة من الخطوط والفضاء والتدرّج اللّوني وكل ما هو مرئي لدى المتلقي، ومستوى عميق يصعب ضبطه قابل للانفلات كما يحتاج إلى مؤوّل يكلّمه، "فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجرّدة التي تمدّ بها ثقافة متلقي الصورة، وحين يتمّ هذا التطابق تبدأ عمليّة التعرّف والتسمية والتصنيف"[2].

الغاية الأولى للصّورة في الخطاب البصري هي استدراج المتلقي وإجباره على القيام بفعل القراءة والتأويل وتحفيزه على توليد الدلالة، وهي المهمّة التي تستعصي على بعض القرّاء، لأنّ "أي فعل للقراءة هو تفاعل مركّب بين أهليّة القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"[3]. فوجب على المتلقي، أمام هذه النصوص، الاستعداد ورصد القدر الكافي من المعارف حتى يستطيع التحكّم في عمليّة الهدم والبناء في النص،

1-jacques Fontanille : Sémiotique du discours : presses universitaires de limoges, France, p. 34.

2- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:131.

3- أميرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2004، ص:86.

كما عليه أيضا أنّ "يستمدّ الكثير من أدواته الثقافيّة من السيمياء ويتضح ذلك من إجراءاته التي يقوم بها للحفر في مكوّنات النص وأبعاده"[1]. إنّ الوصول إلى المعنى في الخطاب البصري يستوجب الانتقال من صعيد إلى صعيد أعمق، ويستحيل البحث في المستوى الأول دون التعرض للمستوى الثاني والانتقال من مجال إلى مجال آخر، هو انتقال من المدرك إلى الحسي.

1- المستوى التعييني:

هو ما يتراءى للقارئ في الوهلة الأولى من اللّوحة أو الصّورة الفوتوغرافية، كما أنّها القراءة السطحيّة للرسالة، لاعتمادها على الجهاز البصري، إنّها "لا تحضر في الذهن باعتبار وجوده المخصوص بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجرّدة يطلق عليها البنية الإدراكية أو النموذج الإدراكي"[2]. فهي المكونات التي تتآلف فيما بينها من أشكال وخطوط وألوان منتجة بذلك الرسالة أو العلامة "إذ نجد أنفسنا أمام دال ممثّل لمدلول معيّن ومترجم لشيء آخر خارجي، فالدال إذن وجه جلّي ظاهر يمكن إدراكه أما المدلول يتمثل في الفكرة أو المفهوم اللذين يصلان إلى المرسل إليه"[3]. وهو المستوى الذي يعتمد فيه الخطاب البصري على جذب القارئ واستدراجه "فالصّورة تتكوّن في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصريّة التي تجري معالجتها ويتم التنسيق بينها من خلال عمليّة إدراكية"[4].

1- اراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص:181.
2- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:131.
3- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012 ص:54.
4- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، د ط، 1990، ص:9.

2- المستوى التضميني:

هو ما تقوله أو ما تريد الصّورة أو اللّوحة الوصول إليه، ويعدّ المستوى العميق الذي تُستنطق منه الصّورة وتتسرّب الدلالات الممكنة، وفيه يستدعي القارئ طاقاته المعرفيّة والسيميائية ليتمكّن من فكّ الشفرات المحيطة بالصُّورة، كما أنّه نشاط ذو بعد ذهني ثقافي يمارس تدليله حسب سياقات مختلفة، إذ أن "العلامة الأيقونية لا تدلّ من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل"[1]. إن عمليّتي القراءة والتأويل متلازمتان يعتمدان دوماً على قدرة القارئ في التنسيق بين جزئيات الصورة، هذا التنسيق يتكئ على دلالة هذه الجزئيات في مجرى الفعل الإنساني حيث "توهمنا كثير من الصّور بأنها تماثل أو تشبه موضوعها إلى حدّ التطابق غير أن مزيدا من التأمّل يكشف زيف هذا التصوّر أو محدوديّته، ما دام الأمر يتعلق بتمثّلات ذهنيّة ومعان نعيد تركيبها ذهنيًّا من خلال ما توحي به لنا هذه الصّور"[2]. ففي هذا المستوى، تكون المعاني قادرة على الانفلات والتملّص من الرسالة، حيث ينفصل ما هو مدرك تاركا المجال لما هو حسّي.

في هذا الفصل حاولت التطرّق إلى آليّة التفاعل بين الخطاب اللفظي والخطاب الأيقوني الذي يعتمد على المؤثرات البصريّة التي باستطاعتها ترجمة بعض زوايا النص أو النيابة عن كلماته، إذ يفقد اللفظ في بعض الأحيان قوّة التدليل، تاركا المجال أمام الصورة للبوح والإفشاء. هذا التداخل الفني هو إحدى سمات التجريب في الرواية المعاصرة، كما أنّه نوع من التقنيات التي يعتمدها المبدع لتقريب المعنى من المتلقي، والذي بدأ يعرف توسّعا في الخطاب السردي المعاصر. فالتفاعل في النصوص السرديّة هو المزاوجة بين أشكال التعبير الفني، والتداخل فيما بينها كالموسيقى والرسم والشعر وغيرها من الفنون، التي

1- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:120.
2- حسين مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ الى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:110.

باستطاعتها الإسهام في بناء معمار النص وتأسيس مشروع المقروئيّة، إنّه نوع من التحاور والتجاور للفنون في العمل الروائي، كما أنّه علاقة ديناميّة يؤثّر فيها النص كما يتأثّر.

هذه الفنون تتمازج بينها لتشكّل نوعا من التكامل في التعبير عن الذات البشريّة، وتعدّ "الرواية أشد الأجناس الأدبيّة قدرة على استيعاب الفنون الأخرى من مسرح وسينما وموسيقا وفن تشكيلي ... بحيث تتشكل من ذلك كله ـأو بعضهـ ضفيرة العمل الروائي"[1]. ونقصد بالتفاعل اللفظي والأيقوني في الرواية ذلك التراضع الدلالي الواقع بين خطابين مختلفين أحدهما يستقوى بالعين والآخر باللسان.

من بين الأعمال الروائيّة التي عرفت حضورا للرّسومات رواية **(حمام الدّار أحجيّة ابن أزرق) لسعود السنعوسي**، التي سنحاول فيها تقصّي الدّلالات المتسربّة منها، وتحرّي علاقاتها بالمتن السّردي ومدى الانسجام الممكن بينها وبين ما هو لفظي في العمل، بالاستعانة بالمنهج السيميائي كونه النشّاط المعرفي الأنسب للقبض على الدّلالات المتناثرة.

تتخلّل الرواية مجموعة من اللوحات الفنيّة للفنانة التشكيلية الكويتية **مشاعل فيصل**، التي نحاول أن نقف على قوة تفاعلها مع السرد في الرواية، وسنختار لوحة الغلاف باعتبارها الصفحة المتعودة على توظيف الأيقونات من خط ولون وصورة، تعدّ جسرا يمرّ عبره القارئ، كما سنحاول أيضا مقاربة ثلاث صور من النص الأوّل أو النص المعنون بمشروع رواية.

تعدّ دراسة رولان بارط في تحليل الصورة من المقاربات التي عرفت رواجا واسعا على ساحة البحث السيميائي، في مقالته "بلاغة الصورة" 17 المنشورة عام 1964، باعتبارها علامة أيقونية واسعة الدلالة. ولقد اعتمد الباحث في منهجيته على ثلاث مراحل بحثية كل مرحلة تعتمد على عدة إجرائية، سأحاول اعتماد هذه المراحل بغية مقاربة بعض الصور المنتشرة في روايتي (حمام الدار) و(حائط المبكى).

1- محمد جبريل: للشمس سبعة ألوان، مرجع سابق، ص34

اعتمد الكاتب في رواية "حمام الدار" على إحدى عشرة لوحة ذات طابع سريالي للفنانة التشكيلية الكويتية مشاعل فيصل، كل لوحة تحمل في طياتها تساؤلات تدفع بالمتلقي إلى التفكير والبحث عن التأويل الممكن لها. إنّها ميزة اللوحة السريالية التي تتصف "بتركيبة تشكيلية غريبة ليست معهودة من قبل الحركات الفنية السابقة، أما العناصر والأشكال في اللوحة السريالية فهي مستمدّة من الطبيعة والواقع غير أنّها في أوضاع وتنظيمات بعيدة كل البعد عن الحقيقة وتوحي اللوحة السريالية بصور ذات تخيلات غريبة ورموز غامضة ومعقدة"[1]، تبوح في كل مرة نراها بسر متوارٍ خلف كل نقطة منها.

تنتشر هذه اللوحات على صفحات الرواية موزعة على خمس لوحات في النص القديم، وست لوحات في النص الحديث، حيث عاينت بعض الاختلاف يتماشى واختلاف السرد بين النصين أيضا. وسنحاول دراسة لوحتين من النص القديم ولوحتين من النص الجديد، ثم ننتقل إلى الاختلاف القائم بينهما، وكذا التفاعل بين هذه اللوحات ومتنها السردي.

أولا: التحليل الشكلي أو التقني: Analyse technique تتضمن هذه المرحلة الخطوات الآتية:

1- **الدراسة المورفولوجية:** تتناول هذه الدراسة الشق الشكلي أو هندسة الصورة، من أشكال وخطوط ومحاور ... إلخ، وتتضمن مجموعة من الإجراءات هي:

*- الدراسة الفوتوغرافية، التي تعنى بالتأطير والزوايا وما يقابلها من التأثير في المتلقي.

*- الدراسة الطبوغرافية، التي تهتم بالرسالة اللسانية من جانب حجم الخط وقياسه ونوعه.

*- دراسة اللون، يتم فيها تحليل الألوان الموظفة من طبيعتها ودرجة اكتساحها على المساحة.

*-دراسة الشخصيات وتعنى بالشخصيات الظاهرة على الصورة من ملابس وجنس وأعمار.

1- مروان العلان: فن التصوير في القرن العشرين دراسة فنية جمالية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2022، دط، ص69

3- الدراسة التضمينية: وتتضمن الإجراءات الاتية:

*- دراسة الأبعاد السيكولوجية للصورة بالتطرق إلى:

*- الإطار والاضاءة واختيار الزوايا

*- الجانب الطبوغرافي للصورة أي أسباب اختيار الخط ونوعه وحجمه.

*- دلالة الألوان السيكولوجية.

- ب/ دراسة التضمينات السوسيوثقافية للصورة بـ:

*- تحليل المدونة التعيينية.

*- تحليل الحركات والإشارات.

*- تحليل سوسيوثقافي للألوان.

هذه الدراسة يسميها بارت بالتحليل التضميني، وهي مرحلة كشف الدلالات المدسوسة داخل الصورة، حيث تعتمد على القيم الثقافية الواجب توفرها لدى المحلل.

3- الدراسة التضمينية: وتعتمد على التفاعل القائم بين ما هو لفظي وما هو أيقوني[1].

رابعا/ التفاعل الأيقوني واللفظي في روايتي حمام الدار وحائط المبكى: اعتمادا على المقاربة السيميائية للنسق البصري لرولان بارط سنقوم بدراسة لوحات الروايتين انطلاقا من صورة الغلاف، ثم التطرق إلى لوحات المتن السردي لكليهما، وسنحاول كشف مدى التراضع الدلالي القائم بين اللفظي والأيقوني، كما سنحاول كشف قوة التدليل لهذه اللوحات ومدى مشاركة المتن السردي للوصول إلى المعنى.

1- رواية حمام الدار أحجية ابن أزرق:

أ- صورة الغلاف:

أولا: التحليل الشكلي أو التقني:

1- فايزة يخلف: سيميائية الخطاب والصورة، دار النهظة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص120.

تعدّ لوحة الغلاف شكلا من أشكال التفاعل الأيقوني واللفظي الذي تعتمده النصوص الروائية، غايته استدراج المتلقي وإغرائه، هذا التقاطع يباغت القارئ في أول لقاء له مع النص. ولقد عدّت من العتبات الأكثر اهتماما لدى الكاتب أو المتلقي وحتى الناقد أيضا، لذا تم إدراجها ضمن النصوص الموازية التي تتعالق مع النصوص الأصلية وتشاركها الدلالة. فلوحة غلاف رواية **حمام الدار** غارقة بشكل كبير في مجموعة من الرموز تتوارى خلفها دلالات عديدة، سأحاول التطرق إلى الأنساق المكونة للوحة وهي اللون والشكل والخط والإطار وكل الفراغات الممكن أن تتخلل اللوحة.

تعانق صورة غلاف رواية حمام الدار كامل الصفحة، بحيث لم يترك للمتلقي أي فراغ من الغلاف، سواء من ناحية اللون أو من ناحية الشكل، وهو ما يشعر المتلقي بالحيرة. اللوحة استوت على الصفحة بشكل مستطيل، حجمه (21سم/15سم)، توزعت داخله حزمة من الرموز والعلامات الأيقونية المحمّلة بالدلالات التي تعكس متن الرواية، وكأنّ الكاتب يشير إلى أمر مهم مدسوس في ثنايا صفحات النص.

التحليل الفوتوغرافي

1- التأطير: تكمن مهمّة التأطير في اللوحة التشكيليّة في ضم عناصر ودوال شكلية داخل فضاء محدّد، يقابله عزل دوال أخرى وإسقاطها من الفضاء المخصص للصورة "ويعدّ من زاوية جمالية عمليّة خاصة بتنظيم وتركيب الصورة بما يستجيب لمقاصد تشكيليّة أو

دراميّة"[1]. ابتعدت مشاعل فيصل في لوحة الغلاف عن وضع إطار محدد يضم أشكال اللوحة، فلم تعتمد على حاشية معينة تحدُّ من رؤية المتلقي. ويبدو أن التعامل مع إطار اللوحة الفنية قد تغير مع مرور الزمن، وتماشيا مع التغيرات التي طرأت على جميع الميادين بشكل عام. لذا يبدو أن أثر الحداثة مسّ الفنون والعلوم الإنسانية باعتبارها إفرازات فكريّة مسؤول عنها الذهن البشري. فكما كان وجوده يؤدي وظيفة ما قد تكون جمالية باعتباره تسلسلا من الزخارف وهندسة فنيّة، بات غيابه أيضا يؤدي وظيفة أخرى هي التعبير عن الأفكار وانعكاسا للتملص من القيود والتمرّد الذي أصاب الفنون.

أمّا في النصوص الروائيّة فهو يعكس ظاهرة أو حالة شعوريّة أصابت شخصيات الرواية، فكانت سببا في حركيّة السرد وسيرورته على مدار النص.

2- الزوايا:

تنوعت لوحة الغلاف بعدد من العلامات الأيقونية، غير أنّها لم تكن متساوية في درجة سلم الصور، حيث كان بعضها مقربا وبعضها يكاد يكون خفيا.

تمثّلت العلامات المقرّبة في صورة لجسد شخص ذي رأسين وثلاث عيون جاحظة، أصلع الرأس، يرتدي ثوبا رمادي اللون ووشاحا أزرق، مبتور اليدين والرجلين، في وضعية جالس على كرسي، غير أن الأداة المستعملة للجلوس لم تكن لتظهر أمام عين المتلقي. وتمثلت العلامة الثانية في طاولة بلون رمادي يميل إلى السواد، وتبدو مصنوعة من مادة الخشب عليها إبريق وكأس بلون أحمر، العلامتان تتموضعان في الزاوية السفلى للوحة، تظهر العلامة الثانية في الزاوية اليمنى من وسط اللوحة، تمثّلت في إطار يبدو في صورة نافذة يحط على حافته الوسطى طائر الحمام، ذو لون رمادي، عيون جاحظة تشبه عيون الرجل، نظرة الطائر موجّهة نحو الشخص، العلامة الأيقونية الأخرى التي جاءت بعيدة وشاملة هي صورة لزوج رجل وامرأة معهما طفلان، الصور تبدو خافتة يصعب كشفها مباشرة، كما تظهر كلمتان هما "زينة ورحال".

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سميائيات الأنساق البصريّة، ص191

3-حركة عين المتلقي:

سبّبت غرابة لوحة الغلاف تشويشا في ذهن القارئ، إذ فور مصادفة الصورة يوجّه مباشرة تركيز حركة عينه إلى الجانب الغريب منها، وهي علامة الرجل وما تظهره من دهشة وذهول، وفي الوقت نفسه حيرة والتباس. بعدها تنتقل تدريجيا إلى صورة الحمامة الرابضة على حافة الإطار، كون الصورتين تتقاطعان في شكل العيون، وهو ما يجعل المتلقي يربط العلاقة الدلالية بين العلامتين، يبني بها فكرة مسبقة عن الشخصية المحوريّة في الرواية، بعدها تتوجه عين القارئ إلى علامة الطاولة والإبريق محاولا تكوين فكرة عامة عن اللوحة، ومكان جلوس الرجل بالتحديد هل هو في مقهى أم في غرفة أم في مكان عمومي؟ مع التدقيق والتمعن المطول ستتصادف حركة العين بأشخاص أخرى في الزاوية العلوية للصفحة، ليستنتج في الأخير أن هناك وشائج متنوعة تربط الشخصيات بعضها ببعض، وأنّ سيرورة الأحداث في النص لا تتحكم فيها شخصيات بشريّة فقط، بل هناك حيوانات لها دور في تحريك دواليب السرد.

4- الإضاءة:

المقصود بالإضاءة هو محاولة إظهار الاختلاف بين العناصر المكونة للوحة بإبراز الصور الأكثر نصاعة من الأخرى، ومنه نستطيع الكشف عن الصورة المحورية، وباحترام التدرج اللوني بمقدورنا أيضا الكشف عن الصور الثانوية.

تبدو لوحة الغلاف حلبة تتصارع داخلها مجموعة من الصور، بغية استعراض خصائصها وتقاسيمها المورفولوجية حتى تنال اعتراف القارئ بها بوصفها علامة أيقونية تؤدي رسالتها الدلالية. ويبدو أن صورة الشخص كانت أكثر نصاعة مقارنة بصورة الحمامة وباقي الصور المؤلفة للوحة، وهو ما يشير إلى أن شخصيّة الرجل لها فاعليّة في تنامي الأحداث في النص.

ثانيا/ الدراسة الطوبوغرافية:

1- الرسالة اللغوية:

تشير هذه الدراسة إلى تحليل "الارسالية اللغوية أو اللسانية من حيث طريقة كتابتها (حجم النبط، قياس السطر، طراز الحرف)، طريقة وضعها والمساحة المخصصة لها"[1]. وغالبا ما نرصد تفاعلا واضحا بين الرسالة الأيقونية والرسالة اللغوية على غلاف النصوص.

تمثّلت الرسالة اللغوية على غلاف الرواية في العنوان واسم الكاتب والجنس الأدبي وكذا دور النشر ورقم الطبعة، هذه المتوالية كوّنت مع بعضها فكرة عامة عن المتن الروائي لدى القارئ قبل ولوجه غياهب السرد.

الجزء الأول من العنوان "حمام الدار"، كتب بحجم كبير وواضح مقارنة مع باقي الرسالات. أما الجزء الثاني "أحجية ابن أزرق" فقد دون أسفله مباشرة بخط واضح لكن أقل حجما من الجزء الأول، وجاء اسم الكاتب في أعلى الصفحة بحجم خط أقل من العنوان، نوع الجنس جاء في وسط الصفحة لكن بحجم أصغر من سابقيه.

* **دراسة اللون:** تعدّ الألوان من الرسائل المشفرة التي باستطاعتها أن توحّد المعنى بلغات عديدة، كما أن دلالة اللون مرتبطة بالسياقات الثقافية عند البشر، إذ بإمكانها التعبير عن أحاسيسنا وانفعالاتنا في حياتنا اليوميّة من دون اللجوء إلى الكلمات، إنّها تمتلك دلالات تراكميّة متعدّدة تخترق المنظومة الاجتماعية، "فهو لغة غير لسانيّة لكنّها تماثل الأنساق اللّسانيّة وهو أحد المعايير التّي تحكم من خلالها على الأشياء"[2]. كما أنها علامات أيقونيّة لها القدرة على تسريب المعنى إلى المتلقي، حسب دي سوسير فاللون يعتمد على وجهين دال ومدلول، وبالتالي فإنّه يمتلك مستويين مستوى التعبير يقابله الدال ومستوى المحتوى يقابله المدلول.

جاءت ألوان صفحة الغلاف على العموم مضطربة، ويرجع هذا لاكتساح اللون البني بشكل كبير على اللوحة، وإذا عدنا إلى الألوان الأخرى التي تظهر على صورة الغلاف وجدناها موزّعة بشكل متفاوت، غير أنّها لم تشغل مساحة كبيرة كانت على النحو التالي:

1- فايزة يخلف: سيميائية الخطاب والصورة، مرجع سابق، ص121.
2- رضوان بلخيري: سميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص 97.

هناك اللون الأزرق الذي ظهر في الوشاح والجزء الأول من العنوان، والأزرق فاتح يظهر في الضوء المنبعث من النافذة حيث تبدو صورة لسماء صافية، كما نجد اللون الأحمر الذي تجلى في الإبريق والفنجان، أمّا اللون الرمادي فيظهر في لباس صورة الرجل وطائر الحمام، واللون البني القاتم يظهر على الطاولة.

التحليل الأيقوني:

التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

البعد السيكولوجي للتأطير:

يبدو أن غياب إطار اللوحة له دلالات كثيرة، فبعد أن احتل مكانة رسمية على المدى البعيد على لوحات كبار الفنانين التشكيليين، تم إسقاطه نتيجة التجديد الذي طرأ على الفنون، فبات غيابه يوحي بالانفتاح والانعتاق من قيود الذهن الكلاسيكية. فقد حاول بعض الرسامين تجسيد فكرة الاستغناء عن الإطار بتقديم لوحات لأشكال (أشخاص، حيوانات، ...الخ)، وهي تحاول تجاوز إطار اللوحة، في محاولة منهم إلى التعبير عن الهروب والانفلات من المفاهيم التقليدية والنمطية والتمرّد على كل ما هو كلاسيكي.

أمّا لوحة غلاف نص حمام الدار فهي خالية من الإطار تماما، والقارئ سيلاحظ كيف استوت الصورة بشكل لافت على الغلاف، حتى إن العلامات التي ظهرت في أعلى صفحة الغلاف بدت غير مكتملة بسبب غياب إطار يحدّها، يوحي هذا الانبساط والامتداد للصورة وهو ما أكّده النص الروائي الذي كسرت به الشخصية المحورية بروتوكول الأحداث السرديّة، فتمرّدت على الكاتب ورفضت الانصياع إلى أوامره، يقول الراوي ".. شخصية ينبغي لها أن تُلقي بنفسها من النافذة انتحارا ولكنها، لسبب أجهله، لا تفعل..."[1]. هذا التمرّد والعصيان الذي طفا على سطح النص من الشخصيات يوحي محاولة بعث نوع من مصداقية

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص14

وإلحاقها بشخصيات النص السردي المعاصر، يقول الراوي: "كم من مخطوط لم ينجز بسبب عصيان شخصياته وتمرّدها على مصائر قدّرها لها..."[1].

لم تكن شخصيات نص "حمام الدار" وحدها تعصي كاتبها وترفض مصائرها، بل حتى أسلوب النص الذي كتبه المؤلّف ونُسب إلى الكاتب الوهمي يرفض الانصياع إلى قواعد الكتابة الروائيّة كما جرى عليه العرف. فالكاتب يحاور شخصيات النص كأنّها واقعية، يلتقي بها ويتحدّث إليها ويوزّع الأدوار عليها، وهي تقنيات لم نعهدها من قبل، كتابة خارجة عن المألوف وسرد يحتاج قارئا غير عادي.

البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:

حملت العلامات الأيقونية في لوحة الغلاف جملة من الدلالات الظاهرة والضمنية أسهمت في تذليل المعنى لدى المتلقي، وأستطيع القول إن الدلالة الأولى هي الكشف عن الشخصيات المسؤولة عن تحريك دواليب الحكي. فصورة الرجل وهي قريبة توحي بأن الشخصية المحوريّة رجل أصلع يرتدي ثوبا رماديا، كما يبدو لي أن الدلالة الثانية هي مشاركة طائر الحمام للأحداث داخل الرواية. أمّا تلك الصور التي بدت لي غير واضحة وبعيدة عن الرؤية لدى القارئ، فبالرغم من انغمارها، فإنّها أوحت بعلاقتها بالشخصية المحوريّة.

البعد السيكولوجي الطبوغرافي:

يعدّ العنوان واسم الكاتب والجنس الأدبي من الرسائل اللسانية التي تؤثّث أغلفة النصوص من العتبات المهمّة. فهي لا تحمل وظائف تبليغية فقط، بل إنها مسؤولة عن إضفاء جمالية للنص أيضا، خاصة حينما تدوّن بخطوط جذابة ولافتة، من ناحية نوع الخط وحجمه واللون الذي كتب به، إذ "يمكن القول إن لحضور عنصر الخط هنا بعدين: بعد

1- سعود السنعوسي: المصدر نفسه: ص85

جمالي، منح صيغة العرض جمالية بصرية تستثمر لإبرازها الإمكانيات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف... وبعد إحالي يحمل معه الخط خصوصيته كعلامة رمزية، وكونه كذلك يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله"[1]. ومن جهة أخرى، فالخط يبعث في ذات القارئ شيئا من الراحة والهدوء النفسي، الذي يجعله يسعى نحوه ويستميله من دون تفكير.

من الملاحظة العينية يبدو أن العنوان مقسّم إلى قسمين سواء من ناحية نوع الخط أو الحجم أو حتى اللون. في الجزء الأول "حمام الدار"، فهو مكتوب بحجم كبير بارز ولون أزرق، مقارنة بالجزء الثاني "أحجية ابن أزرق"، الذي كتب بحجم أقل ونوع مغاير، من المؤكّد أن هذا التباين يحمل في طياته دلالات عديدة، أبرزها دور طائر الحمام في سير أحداث الرواية ومشاركته السرد من بداية النص إلى نهايته، يقول الراوي: "الحمامة دائما في الجوار فيما يشبه وجودا أزليا، منذ يوم لم يعد يتذكّره..."[2]. من جهة أخرى، يستنجد السنعوسي بمجموعة من طيور الحمام مستعينا بتقنية الرمز التي وظفها طوال صفحات الجزء الأول من الرواية، ست حمامات أطلق عليها أسماء بشريّة أسهمت بشكل واسع في تحريك الحكي داخل العمل الروائي، مما جعل النص يجنح إلى الخرافة. كما أن ذكريات ابن أزرق وأحداث القص تم روايتها جميعها داخل داره، فكان لزاما عليه الاستعانة بفضاء مكاني حتى يستطيع القبض على عنوان متكامل ومتجانس.

أما الجزء الثاني من العنوان "أحجية ابن أزرق" فكُتب بخط أقل حجما من الأول، وأُرجع هذا التفاوت إلى تركيز الكاتب على دور الحمام في النص، إذ بإمكانه الاستغناء عن العنوان الثانوي والاكتفاء بالعنوان الرئيسي، تاركا للقارئ مهمة التكفّل بالكشف عن مجريات اللغز التي يرمي إليها النص.

1- محمد الماكري: الشكل والخطاب ص:271
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص21

تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

تحليل المدونات التعيينية:

تبدو لوحات نص حمام الدار وأوّلها لوحة الغلاف في غاية من الغرابة، باعتبارها نصوصا بصريّة تنتمي إلى السيريالية التي "تميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولاشعوري، وكانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة، وغطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية، وسيطرة الأحلام، والتعبير عن العقل الباطن بعيدا عن أي تحكم خارجي أو مراقبة من العقل الواعي"[1]. فهي تحاول إيجاد رؤى ومشاعر جديدة في عقل المشاهد بوضع صور غير معقولة في اللوحة. غير أن هذا التعقيد والغموض لم يكن ليمنعها من أداء وظيفتها، فهي أولا وقبل كل شيء تعبير عن فكرة ما أو انفعالات، تعكسها لوحات تشكيلية مشبعة برموز وأشكال تخالف العقل، قد تميل إلى السخريّة أحيانا لكنّها كثيفة معانيها.

التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:

ليست الألوان مجرّد ظواهر فيزيائيّة وإدراكية فحسب، إنّها بناء ثقافي معقّد، ترفض التفاعل بمعزل عن الحياة الإنسانية، وتسعى دوما إلى إيجاد معناها داخل المجتمعات البشريّة، فهي علامات أيقونيّة تحيا داخل الأوساط الاجتماعية فقط، "لهذا فإنّ دراسة الألوان في المجتمعات كونه علما يستمدّ أصوله ومبادئ من السيميائيات، فإنّه بهذا يشكّل مجموعة كبيرة من الحقول المعرفيّة كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا"[2].

1- إريك هوبزباوم: أزمنة متصدعة -الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، تر: سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص354

2-عائشة الدرمكي: سيمياء، مقالات في الثقافة وعلاماتها، شركة الآن ناشرون وموزعون، الأردن، 2021، د ط، ص195

فالألوان شبيهة بالنصوص السردية لا تجد دلالتها إلاّ في سياقها، فهي تحمل دلالات ثقافية ودينية واجتماعية ونفسيّة وحتى أسطورية.

رصدنا داخل لوحة الغلاف أربعة ألوان، اللون الأحمر والأزرق والبني واللون الرمادي، إذ يمكننا تصنيفها حسب بعض المعايير كما يلي:

التصنيف الأول:

ألوان أساسية: أحمر وأزرق

ألوان ثانوية: رمادي وبني

التصنيف الثاني:

ألوان حارة هو اللون الأحمر

ألوان باردة: اللون البني والرمادي واللون الأزرق

يحمل اللون الرمادي في الثقافات القديمة معانٍ عديدة، كما أنّه يرتبط ببعض الديانات كالمسيحية التي يرمز داخل ثقافتها إلى يوم البعث ويوم القيامة.

3/ التحليل الألسني:

على لوحة الغلاف صورة تناقض العقل تماما، جسد برأسين مبتور الأطراف، هذا الوضع لم يكن عفويا، وحتى يتسنى لنا كشف معاني هذه الصورة، وجب علينا الغوص في غياهب النص والتحلي بالقراءة المتمعّنة والدقيقة. فحضور الرأسين في جسد واحد دلالة على شرود البال والاضطراب وفكرة التردّد والأرق المستمر الذي ينتاب الفرد. حقيقة أن الحياة الملآى بالتشاؤم، وهو ما يشير إليه الكاتب في بداية نصه، يقول الراوي: "وجدتني ألهث في الكتابة، شخص مضطرب اسمه عرزال ابن أزرق، حتى الاسم غير مألوف، لا أدري من أين جاء"[1]. على مدار النص تعيش هذه الشخصية حياة مضطربة وقلقا متواصلا "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق ... يمعن التفكير، يبتلع ريقه بصعوبة ... على

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص:13

هذا النحو يستفيق عرزال ابن أزرق كل يوم"[1]. في هذا المقطع يبدو كأنّ الكاتب يقدّم صورة استشرافية عن حياة الشخصيّة الرئيسية، وكيف يستهلّ أيامه التي تبدأ بالقلق والاضطراب وتنتهي بالتفكير وشرود البال، "انتفض حين قطعت شروده بسؤالي ..."[2]. "تنهّد، شرد بعيدا، تملّت عيناه النظر في الفراغ كأنّما يقرأ نصّا خفيّاً..."[3].

تظهر الصورة كذلك غياب الأطراف (اليدين والرجلين)، وهو دلالة على غياب الفعل والعجز الذي يطال الشخصية، عجزه عن إنقاذ فراخ الحمامة بعد أن أطلقها والده من دون سبب، عجزه عن إنقاذ العنزة التي قتلها ببندقية والده وبأمر منه، عجزه عن إنقاذ ابنيه التوأم اللذين غرقا أمام ناظره، وربما يكون هذا العجز هو ما جعل ابن أزرق يعيش حياته في قلق وحزن، يقول الراوي: "تشنّج جسده، تعالت صيحات الصغيرين. يبه! يُبه! اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك أراد أن يمضي وراءهما في التيه الأزرق لعلّه يعيدهما إلى حضنه..."[4] الرسالة التي حاول الغلاف بعثها من الصورة كانت بليغة، محمّلة بطاقة تعبيريّة مكّنتها من خلخلة تفكير القارئ.

على اللوحة أيضا صورة لحمامة رابضة على حافة النافذة ونظرها موجه إلى الشخص، وطالما أن الحمام علامة ملازمة لأهل الدار، حمل هو الآخر هموما شبيهة بهموم الفرد. فالحمام يرمز للتواصل والسلام، طائر عرف بمشاركة الإنسان حياته في مأكله ومشربه ومبيته، فليس غريبا أن يشاركه الهموم والآلام أيضا، "وحدها الحمامة الأم تخيط الليل بالنهار هديلا. رابضة تولي صدرها شطر الجنوب وجهة الإياب والغياب، إلاّ أن أيّاً من الغائبين لم يعد...صارت ريشا على عظم واهن"[5].

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص:21
2- المصدر نفسه: ص:32
3- المصدر نفسه: ص:71
4- المصدر نفسه: ص:180
5- المصدر نفسه: ص63

لوحة الغلاف ثريّة بألوانها، وبالتالي فإنّها منبع دلالات عديدة تعكس حالات نفسيّة واجتماعية لشخصيات النص الروائي.

ولون خلفية اللوحة بني، جاء كاسحا ومسيطرا بشكل كبير على الغلاف، اللون البني يشير إلى المشاعر القاسية، قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة، خاصةً عندما توظّف بعض الظلال الفاتحة له في اللوحات بكمياتٍ كبيرة وشاسعة فتوحي بمشاعر قاسية وبإحساس كبير بالفراغ، إضافةً إلى إمكانيّة استخدام البني الداكن جداً الذي قد يكون قريباً من الأسود، والذي يرمز بدوره لمشاعر سلبيّة ومؤلمة أيضاً، والتي عكسها اللون البني بانتشاره الكاسح على غلاف الرواية. فاللون يشير إلى الحالة النفسية المكلومة الغارقة في حزن غير متناهٍ. فشخصيات النص تمارس أدوارها في حزن وألم منذ بداية الرواية، سواء كانت الشخصيات بشرية أم حيوانية، فقد شكّل غياب التوأم حزنا كبيرا في نفسية ابن أزرق كهلا، كما شكّل له غياب فراخ الحمام أيضا حزنا وألما شديدا في قلبه وهو طفل يقول الراوي: "بلّلت دموعي اللحاف فوق ساقي بصيرة. لم يعودا! كنت مغمض العينين لعلّها تنطق..."[1]، "بكيتُ غياب زينة ورحالو صمت بصيرة وقسوة والدي"[2]، "صورتان لتوأميه توجعانه يغمض عينيه على وجعه يفتحهما حمراوان لامعتان على شقوق السقف متنهّدا"[3]. تناثرت مشاعر الحزن والأسى في ثنايا النص وتكبّدت الشخصيات معاناة الألم والبؤس، "أشتاق إلى الألوان في ثوب أمي .. مضى وقت طويل وأمي تلبس السواد... تنوح مثل الحمامة في أغنيتها وتتحرّى خبرا مع أهل المراكب"[4]. كما خلق رحيل قطنة التي تظهر بشخصيتين، شخصية حيوانية ممثلة في عنزة بيضاء ونجدها في القسم الأول من الرواية، وشخصيّة بشرية ممثلة في خادمة الدار، فاجعة أثّرت في نفسيته، يقول الراوي: "غاب بياض صدرها بحمرة الدم الذي تشرّبه شعرها... رفعت رأسي والدموع ملءَ وجهي أنظر إلى السماء

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص41
2- المصدر نفسه: ص42
3- المصدر نفسه: ص:27
4- المصدر نفسه: ص162

أرصد روح بيضائي في معراجها... مسحت سوائل وجهي بكتفي المتربة حتى أحلت دموعي ومخاطي خيوطا"[1]، "ضممت ساقي إلى صدري وأسندت جبيني بين ركبتي مؤمنا برحيل فائقة ... لماذا يعني رحيل قطنة؟ واحدة من أهل الدار كانت وينبغي أن تعود.."[2]. جميع هذه المتواليات السردية تشي بجملة من الأحاسيس المحبطة والمنكسرة التي سايرت الشخصيات على مدار النص.

تعالقت لوحة الغلاف مع الرواية بشكل كبير، فاستطاعت اختزال كلماتها وتكثيف معانيها ودلالاتها بتوظيف الكاتب للألوان والأشكال وحتى الإطار الذي منح غيابه دلالة على قسوة الحياة الغارقة في الحزن واليأس، ثنائيّة الحضور والغياب عكستها لوحة الغلاف التي عبّرت عن العجز وعدمية الاستقرار النفسي لدى شخصيات الرواية. استطاع الكاتب الانتصار لأبطاله برمزيّة اللون والشكل والتأطير، كما انتصر لها أيضا بالكلمة داخل المتن السردي الذي كشف عن خبايا ومشاعر مدسوسة داخل ذوات الشخصيات.

سنحاول المرور إلى دراسة بعض صور المتن الروائي باختيار بعض اللوحات التي تختلف فيما بينها في بعض الزوايا حتى نتجنّب الرتابة في التحليل، فلوحات الرواية جميعها ذات طبيعة سيريالية، تعتمد على الرمز والغموض، مخاتلة في محاكاتها للواقع، هذه الغرابة والخروج عن المألوف تسبّب في انتشار معانٍ ودلالات مختلفة في ذهن المتلقي، عكسها النص بأحداثه ومشاعر شخصياته.

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص:74
2- المصدر نفسه: ص:175

اللوحة الثانية أو الصباح الأول

1- الدراسة المورفولوجية:

لوحة الصباح الأول من يوميات ابن أزرق، كما أنّها اللوحة الأولى التي تصادف القارئ بعد لوحة الغلاف، كعادتها تحمل اللوحة السيريالية جملة من الرموز تخزّن في طياتها حالة الضياع التي تعيشها شخصيات النص.

احتوت اللوحة جزءا من الصفحة، على شكل مستطيل حجمه (14 سم/ 9سم)، كونه "الشكل المفضّل عند التشكيليين والنحاتين وصانعي الملصقات، فعلى الرغم من أنّه ليس مستوحى من العالم الطبيعي، فهو مجرّد واقعة ثقافية"[1]. استغلّها البشر في التواصل الرمزي والبصري فيما بينهم، تحمل اللوحة أشكالا ورسومات تتجاوز العقل، غير أنّها حبلى بدلالات عميقة عمق الازمات النفسية التي تعاني منها الشخصيات المقصودة.

أ/- التحليل الفوتوغرافي:

* **التأطير:** تبدو الصورة خالية من إطار معين يحدّ من تمدّد الرسومات والأشكال المستوية على اللوحة، غير أنّنا نجد خطوطا بدت كسياج يفصل الدوال التشكيلية للوحة من ألوان

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة: سميائيات الأنساق البصرية: المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2019، ص161.

وأشكال عن الفضاء الخارجي لصفحة الكتاب، ويطلق عليها اسم الحافة وتعرّفها "جماعة مو" كما يلي: "الحافة هي البراعة التي تعين، في فضاء معين، كوحدة عضوية ملفوظا من طبيعة إيقونية أو تشكيلية. التمظهر المادي للحافة يمكن أن يكون عودا أو مجموعة من القضبان، أو رسما رباعي الزوايا بقلم رصاص على الجدار"[1]. وبهذا يبقى المعنى دوما موجودا سواء في غياب الإطار أو في حضوره.

* **الزوايا:** احتوت لوحة الصباح الأول على خمس علامات تشكيلية، جميعها بدت واضحة أمام عين المتلقي، غير أن علامة طائر الحمام بدت بشكل أقرب، مما جعلها تشكّل موقعا مركزيا لعين المتلقي. هذا التوزيع الذي تشهده اللوحة يطلق عليه اسم التركيب، حيث يعتمد به الفنان على توزيع موضوعاته داخل فضاء اللوحة "وبذلك يكون محورا تشكيليا هاما داخل الصورة، وسبيلا نحو إنتاج دلالات بعينها"[2]. تظهر العلامة الأكثر بروزا على شكل طائر الحمام لونه رمادي، برأسين وعيون شاخصة موجّهة نحو المتلقي، وكأنّها تريد توجيه رسالة معيّنة، العلامة الثانية هي صورة الشخصيّة المحوريّة وهي ممدّدة على سرير، يرتدي منامة رمادية، على الأرضية سجاد على شكل مستطيل بلون بني، جدران الغرفة ألوانها رمادية أيضا، بجدار الغرفة نافذة ليست عليها ستائر.

* **حركة عين المتلقي:** أول ما يشدُّ انتباه القارئ للصورة هو شكل طائر الحمام وحجمه أمام حجم الشخصية الممددة على السرير، فقد تتسلّل في ذهن المتلقي مجموعة من التساؤلات مصحوبة بدهشة وحيرة، لماذا يريد صاحب اللوحة من هذه الصورة؟

لتنتقل بعدها عين الرائي إلى صورة الشخصية المستلقية على السرير، بثلاث عيون جاحظة وغريبة، تقذف في ذهن القارئ تشويشا وحيرة، ولا شك أيضا ما يلفت الانتباه هو

1- مجموعة مو: بحث في العلامات المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص512

2- المرجع نفسه: ص208

اللون الرمادي الطاغي على اللوحة، جميع هذه العلامات تفتح استفسارات كثيرة كما تبني جسرا تأويليا بين اللوحة وأحداث الصباح الأول من الرواية.

* **الإضاءة:** إذا ما حاولنا الموازنة بين العلامات الأيقونية المشكّلة للوحة الصباح الأول بالأكثر بروزا، ستبدو علامة طائر الحمام أكثر بروزا مقارنة بباقي العلامات، بعدها أجد علامة الشخصية الممددّة على السرير، إذ يعدّ الجسد من المكوّنات الأيقونية المهمّة في الإنتاج البصري، كونه يتميّز بحضور فيزيائي داخل المنظومة الطبيعيّة للوجود.

من العناصر التي تلفت انتباه المتلقي السجاد المفروش على أرضية الغرفة، الذي جاء بلون بني مغاير تماما عن العناصر الأيقونية الأخرى، مما جعله واضحا أمام القارئ.

ب/- الدراسة الطبوغرافية

*** الرسالة اللغوية:**

من المعمول به في الكتابات السردية وخاصة الروائية، اعتماد الكاتب فصولا تعمل على تقسيم الرواية أو النص المكتوب إلى أجزاء، وفقها ينتقل الكاتب من أحداث إلى أحداث أخرى، كما تعتمد هذه الفصول عناوين داخلية تعمل على تعزيز المعنى لدى القارئ ومشاركة العنوان الرئيسي للنص، غير أن الكاتب في رواية "حمام الدار" استعان بعبارات غير معتادة لدى القارئ، اعتمد الكاتب عبارة "**صباح أوّل**"، وجاءت في أسفل اللوحة، حيث بدت توحي بعلاقتها باللوحة، العبارة كتبت بخط أريال Arial، بحجم عريض واضح، وكأنّها تشير إلى بداية الحكي في النص، ويرجّح هذا الانزياح الذي طرأ على العنوان الداخلي إلى مسارات التحوّل التي مسّت الكتابة الروائيّة في الآونة الأخيرة، أن العناوين الداخلية في الروايات الجديدة أصبحت عرضة لتغيرات عديدة، تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية، حيث أصبحت تحمل أحيانا أرقاما وأحيانا أخرى حرفا أبجديا إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة.

* **دراسة اللون:** يتوزع اللون على لوحة الصباح الأول للنص بشكل واضح، وأرجع هذا إلى قلّة الألوان التي اعتمدها صاحب اللوحة في صورة الصباح الأول.

يطغى على لوحة الصباح الأول للرواية اللّون الرمادي حيث نجده في خلفيّة اللوحة وجدران الغرفة، ونجده أيضا في لون الحمامة، وفي لباس الشخصيّة. ونجد أيضا اللون البني الذي تلون به سجاد الأرض للغرفة. وكما يبدو جليا اللون الرمادي أكثر اجتياحا وانتشارا على الصورة مقارنة باللون البني، وقد تكون الألوان خالقة لأفق انتظار معيّن، لأنّ الفضاءات اللونية لم تعد مدركات حسيّا فقط، بل غدت أدوات تواصليّة ذات طبيعة ثقافية واجتماعيّة تستعين بها مجموعات بشرية معينة لتبليغ رسالاتهم فيما بينهم "فالمتعارف عليه في الثقافة اللونيّة اليوم هو أن لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلّل وجوده في سياق بعينه دون غيره أين يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغويّة"[1] بطبيعة بصريّة.

2- التحليل الأيقوني:

أ/- التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

* **البعد السيكولوجي للتأطير:** إن اعتماد الكاتب على الحافة في اللوحة بدل الإطار لم يكن لينفي دلالته وبعده الرمزي داخل النص، إذ يمكنني القول إن أوّل دور تؤدّيه الحافة هو تعيين فضاء للانتباه، كما تعمل على فصل الداخل عن الخارج، في مهمّة تنظيم الصورة وتهذيبها بترتيب العلامات الأيقونية والأشكال المكوّنة للوحة، حتى تسهل على المرسل إليه عملية التلقي باعتبار أن الفن من الممارسات التي لا تقبل الفوضى.

وعلى الرغم من غياب الإطار المزخرف والهندسة المحيطة بالصورة، فإن الحافة كان لها أثر في نفسيّة القارئ، فهي تقلّص حركة عين المتلقي، كما أنّها تقضي على التشويش، من جهة أخرى فهي تسرّب رسائل مضمرة وخفيّة تنشط في ثنايا المتن السردي.

* **البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

ركّزت الفنانة في لوحة الصباح الأول على صورة طائر الحمام، التي بدت طائرا عملاقا جاثما على سرير شخص مبتور اليدين، موجها نظره إلى القارئ، الصورة تناسلت

1- خاوة إبراهيم: الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعاده الظاهرة، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص345

عنها جملة من التأويلات والقراءات المتعدّدة، وقد نتساءل للماذا تظهر صورة طائر الحمام بشكل كبير مقارنة مع صورة الرجل رغم أنّها الشخصية المحوريّة في الرواية؟ للماذا ركّز صاحب اللوحة على صورة طائر الحمام أكثر، مقارنة مع باقي العلامات المرئية؟ للماذا طائر الحمام يوجّه بصره نحو المتلقي؟

تعدّ تقنيّة التركيز على عنصر من العناصر المشكّلة للصورة داخل اللوحة محلّ غايات سرديّة، كما أنّها تحمل رسالة مبطّنة يريد بها الفنان تسليم فكرة للمتلقي عن مجريات الحكي داخل هذا النسق البصري، وباعتبار الصورة قصّة بلغات ذات أبعاد دلالية، فإنّنا أمام مهمّة تفكيك شفرات تتحكّم في مغالق السرد داخل الرواية. لذا توجّب على القارئ أن يحمل رصيدا عميقا من الثقافة الفنية المفتوحة على مفاصل الإبداع، كما يكون مستعدا لمناقشة العمل الفني بعد فحصه والتمعّن فيه.

* **البعد السيكولوجي التيبوغرافي:** لم يخصّص الكاتب بداية الفصل بعنوان محدّد، كما أنّه لم يستعن بعنوان يشير بطريقة مباشرة إلى اللوحة، غير أنّه وظّف عبارة **صباح أوّل** التي تشير إلى بداية عرض مذكّرات وأحداث ابن أزرق، يقول الراوي: "أيّ شيء يفسّر لي غيابي مع شخصية أجهلها تمام الجهل، فصول خمسة يمثّل كل فصل منها صباحا أنتقيه من صباحات شخصيّة، كهل مضطرب مريب ممل منصرف عن كل شيء إلاّ بضعة اهتمامات تافهة تلفها الغرابة، مذكّرات غامضة، وتطفّل على حمامة تمكث في دكّة نافذته..."[1]. رغم غياب عنوان الفصل غير أن عبارة **صباح أوّل** نبّهت المتلقي إلى بداية حدث ما. لذا عليه أن يهيئ أفق التوقع لديه، كما عليه أن يكون مستعدّا للتفاعل مع النص لكشف أمور لن يصرّح بها الكاتب.

ب/- تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

*** تحليل المدونات التعيينية:**

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص14

يعدّ الجسد من الأنساق التواصليّة التي تعمل على نقل السنن الإدراكيّة وفق سياقات مختلفة، إنّه "ليس كتلة جامدة، بل هو جهاز يشتغل سندا للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات، إنه دال متكامل ومكتف بذاته، وبإمكانه إنتاج سلسلة لا متناهية من الدلالات، فهو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا"[1]. وقد استعان الكاتب بلوحات وظّفت بشكل كثيف علامة الجسد الإنساني والحيواني، كما عمد إلى قذف تشوهات وتغيرات عليه ما ألبسه حلّة من الدلالات تنتظر الكشف عنها. فالجسد الكبير يحكي قصة، كما أن الجسد الصغير يحكي قصّة أيضا. ولكن بين هذا وذاك تباين كبير في الدلالة والمعنى، ولوحة الفصل الأول تسرد قصّتها بلغتها الخاصّة، تعلن بها عن بداية الحكي داخل النص، كما تشي بمكانة طائر الحمام من الشخصيّة المحوريّة، التي تبدو قائمة على علاقة التلازم والارتباط المستمر.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

يبقى اللّون دوما من العناصر التي لها سلطة قويّة داخل اللوحات التشكيلية، فالعناية باللون كانت موضوعا مهمّا لدى المفكرين وعلماء الأنثروبولوجيا إنّه "وسيلة هامة من وسائل التعبير والفهم وقد دلّت الأبحاث والتجارب على أنّه لا يزال كنزا مخبوءا لم يستطع الإنسان أن يصل إلى قراره... وأثره لا يقلّ عن أثر الموسيقى والغناء في النفس، وربّما فاقهما في بعض الأحيان"[2]. وتختلف طاقته التعبيريّة بحسب درجة اكتساحه وهيمنته على فضاء اللوحة، حيث بإمكان لون أن يتجاور مع ألوان أخرى، غير أن الطاقة التعبيريّة لن تكون متوازنة ومتساوية، إذ أنّها تختلف باختلاف درجة التوزيع والهيمنة. ولوحة الصباح الأول مزجت بين لونين فقط، هما اللون الرمادي واللون البني، غير أنّنا وجدنا اللون الرمادي مهيمنا بقوة، حيث غزا مساحة كبيرة من اللوحة تمثّلت في جدران الغرفة سرير الشخصية

1- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها: ص 191
2- بشرى البستاني: جدل اللّون في شعر خليل حاوي، مجلّة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العراق، ع 25، 1993، ص 165

لباس الرجل وحتى طائر الحمام، أمّا اللون البني فقد ظهر فقط على السجاد المفروش على الأرض.

يذهب المهتمون بأحوال الألوان ودلالاتها إلى أن اللون الرمادي "هو لون حيادي يميل إلى الكآبة والخضوع"[1]، "ويرمز في المسيحية إلى يوم البعث أي قيامة الموتى،.. لون الرماد والضباب تعبيرا عن الهم العميق وفي الغرب الرمادي هو لون تصف الحداد"[2]. وقد يوحي اكتساحه وهيمنته على الصورة داخل العمل الروائي إلى سعة بؤرة الحزن والكآبة خلال المسار السردي.

أمّا اللون البني فهو قريب من اللون الأسود، لذا فقد يمتلك إيحاءات تشبه تلك التي يمتلكها اللون الأسود، فهو يشير إلى "الحزن والرفض"[3]، خاصة إذا جاء بدرجة كبيرة من القتامة والهيمنة على الصورة.

3- التحليل الأيقوني (المستوى التضميني)

لوحة الصباح الأول من النص تفرض الدهشة والحيرة على المتلقي بمثول صور غريبة ومشوشة، إذ بإمكانها خلخلة الرؤية لدى القارئ، فلا غرابة من ذلك، باعتبار النصوص الفنية تكتسب فرادتها وتميّزها بكسر الروتين وفرض مظاهر نصيّة يضعف أمامها القارئ أحيانا، فهي تستقوى من قذف الدهشة والحيرة في الذهن، وهو ما يزيد العمل الإبداعي جمالية في التلقي.

ولوحة الصباح الأول حبلى بدلالات، إنها صورة الشخصيّة المحوريّة وهي ممدّدة على سرير غرفتها حيث هناك نافذة مفتوحة دائما، ليس بها ستائر ولا أبواب توصدها عارية دائما بالقرب منه حمامة.

1- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:97.
2- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013، ص:115.
3- نضال القاسم: النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري: دراسة فنية تطبيقية في شعر نادر هدى، شركة دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018، ص214

يطغى على لوحات فصول الرواية اللّون الرمادي حيث نجده في خلفيّة اللوحة أو جدران الغرفة نجده أيضا في لون الحمامة، نجده كذلك في لباس الشخصيّة المحوريّة في النصوهو ما نلمحه في نفسية الشخصيّة البطلة التي ظهرت محطّمة بائسة محبطة "لون النهايات لون الدخان لون الرماد وحطام البيوت والرفاة لون العدم"[1]، إنها اعترافات الشخصيّة المحوريّة المباشرة بخصوص هذا اللون وهي تعكس النفسيّة المضطربة والتائهة، شخصية تتخبّط بين ثنائية الوجود والعدم، والحضور والغياب، كل ما يذكره يؤلمه فهو يتذكر ابنيه اللذين غادرا هذه الحياة غرقا، ما جعله يكره البحر، فاللون الأزرق ترك فراغا وشرخا كبيرا في نفسيته، مقاطع سردية عديدة تشي بدلالة الحياة التي يعيشها عزرال ابن أزرق والخلل الروحي الذي يلازمه منذ زمن بعيد، فاللون الرمادي يعكس آلامه التي يعيشها والمعاناة التي لا يجد لها مخرجا، كما عمت الكآبة كامل حياة الشخصية نفسيا وفيزيولوجيا،إنّها الذكريات الحزينة والآلام التي لا تبارح خياله.

يوظّف الكاتب في لوحاته صورة الشخصية مشوهة وجه بثلاثة أعين جاحظة وجسم مبتور الأيدي والأرجل وهو ما يحمل دلالة العجز وعدم إمكانيّة التصرف بكل حريّة تعكس كذلك نفسية مشوّهة ومرتبكة، ذهنيّة مشوّشة ومضطربة، حيث يستهلّ الكاتب الفصل الأول بمقطع سردي وكأنّه يطلعنا فيه على يوميات الشخصيّة المحوريّة في الرواية "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق أبقى جفنيه مطبقين يستعطف كابوسه الأزرق الدائم يستمهله قبل أن ينتهي به راكضا كالمجنون.....على هذا النحو يستفيق عرزال ابن أزرق كل يوم منذ أمس"[2] ما يوحي بشخصيّة قلقة منزعجة غير مستقرة نفسيا،هناك شيء يربكها ويجعلها تشعر بالضيق والألم، عند قراءتنا الفصل نستشعر عجز الشخصية في تغيير حياته والخروج من القوقعة التي يعيشها والتخلّص من انطوائه فهو يمقت اللّون الأزرق لأنّه سلب منه ما يحب لدرجة إنّه يكره أباه الذي يحمل اسم أزرق، والغريب أنّه يعيش في شقّة مطلّة على

1- سعود السنعوسي: حمام الدار، ص15
2- المصدر نفسه: ص21

البحر، غرفته باردة لا يوجد بها أبواب، ما عدا الباب الخارجي "لا باب في مسكنه سوى باب الشقّة الرئيس"[1]. كما أنّها مظلمة ليس بها إنارة ولكنه عاجز عن التغيير، عاجز عن الرحيل والسفر من المكان الذي يحمل له دوما ذكريات مؤلمة وتعيسة وتجعله في حزن مستمر، إنّه العجز عن ممارسة الحياة العادية. في الفصل نقف على معانٍ كثيرة توحي بنفسيّة الشخصية المتأزمة والمضطربة، توحي بها مصطلحات مختلفة كالقلق والاضطراب والخوف والبرد والظلام والفزع والكابوس والبكاء والحزن. كل هذه الملفوظات تشي بالحالة النفسية غير المستقرة للشخصية المحورية، وهو ما تعكسه صورة لوحة الفصل.

هناك صورة الحمامة ذات الرأسين، صورة تقلق القارئ وتربكه لكثرة الرموز والدلالات الثاوية خلفها، مما يزيد النص انفتاحا على التأويلات والدلالات وتجعل المعنى متواريا ومؤجلا إلى حين. المتفق عليه أن الحمامة ترمز إلى السلام والأمان كما ترمز إلى الألفة والحنان، وهو ما نجده في الفصل والمتن الروائي كله. فالشخصيّة البطلة تلازمها الحمامة من بداية النص إلى نهايته، عرزال لا يستطيع تخيل حياته من دون حمامته، قربه منها يؤنسه ويشعره بالوجود، فهو لا يذكر منذ متى والحمامة على دكة نافذة شقته، هناك علاقة قوية بينهما، منذ كان صغيرا والحمام لا يغادر المنزل الذي يعيش فيه، صورة الحمامة هي الصورة الأيقونية في الرواية. هي الصورة التي بنى عليها الكاتب روايته، حيث إنها تشارك الشخصيّة البطلة المسار السردي والأحداث التي تملأ الفضاء الروائي وتؤثّثه. إذن فهي تتأثر بما تتأثر به الشخصيات، فصورة الحمامة التي أطلق عليها اسم "فيروز، في الفصل الأول جاءت مشوهة برأسين، ما يوحي بأن السلام عنده مشوّه ومريض يعاني الاضطراب والارتباك، كما أنها تحمل دلالة شخصيّة قريبة من البطل، والدته كان يحبّها كثيرا، يشتاق إليها "أشتاق إلى أمي ... أحبها كثيرا أحب غناءها فجرا ... كانت مثلي تحب الحمام وهديله..."[2]. كانت تعطف عليه كثيرا عكس والده الذي كان قاسيا وغير مهتم بهم، كل ما

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص 24
2- المصدر نفسه: ص25

في شقة ابن أزرق يشاركه الأحزان والهموم الجدران والأبواب والنوافذ حتى الأرضية المغطاة بقطعة سجاد مهترئة، سقف الشقة تزينه شقوق في كل جهة. فصورة الفصل الأول تبني جسرا متينا مع المتن وتشاركه القراءة والتأويل، وهو ما جعل ثنائية الأيقنة والأسلبة في انسجام وتناسق.

لوحة الصباح الثاني

1- الدراسة المورفولوجية:

ظهرت لوحة الفصل الثاني على شكل مستطيل بحجم (12سم/17سم) وهو حجم أكبر من حجم صورة الفصل الأول، كما أنّها تحتفي بمجموعة أكثر من الأشكال والألوان والخطوط مقارنة بصورة الصباح الأوّل، مما يعني أن الكاتب يجهّز مجموعة من المفاجآت الدلالية يزخر بها الصباح الثاني من النص.

أ/ التحليل الفوتوغرافي:

* **التأطير:** اعتمد الكاتب في تأطيره للوحة على خطوط مستقيمة واضحة المعالم، أو بالأحرى على حافة عملت على خلق حيز فاصل بين الدوال البصرية وفضاء الصفحة.

* **الزوايا:** تحتوي لوحة الصباح الثاني على خمس علامات بصريّة، صورة لرجل برأسين واقف يرتدي بدلة رماديّة، يضع يديه في جيوبه، طائر الحمام على نافذة الغرفة، سجاد بني، خطوط على جدران الغرفة تبدو كأنّها شقوق، بالقرب من الرجل طاولة عليها إناء زجاجي خاص بأسماك الزينة به ماء، داخل الإناء صورة لطفلين أنثى وذكر. هذه العلامة البصرية تبدو هي الأكثر جرأة من ناحية الإيحاء، الشقوق المنتشرة على سقف الغرفة وجدرانها أمر أيضا يبعث على الحيرة، جميع هذه الدوال البصريّة توحي بدلالات سنحاول الكشف عن معناها في حينه.

***حركة عين المتلقي:** لا شيء على اللوحة التشكيليّة يمرّ من دون معنى، حتى الفراغات والمساحات البيضاء لها دلالاتها أيضا. فالصورة لا توظّف أشكالها بالمجّان، والعلامات المنثورة على الصورة تبني كتلة من المعاني والدلالات، غير أن هذه الدوال خاضعة لمبدأ الترتيب من ناحية تلقي القارئ للرسالة. فأوّل ما يشد انتباه المتلقي في الصورة هو الجانب المثير للفضول والدهشة وقد يكون الجانب المهيمن على اللوحة، كون العامل الحاسم في اتجاه حركة العين هو كمية المعلومات الموجودة في عنصر ما أو جانب معين منها، وأوّل ما يلفت عين المتلقي في لوحة الفصل الثاني صورة الرجل كونها توسطت اللوحة، مما جعلها تبدو نفسيا مسيطرة على الفضاء الشكلي، فهي تبني مسبقا فكرة في ذهن القارئ عن مدى أهميتها في مسار الحكي. بعدها تقفز العين إلى صورة الحمام الموجود خلف صورة الشخصية، وأمام عين المتلقي، محاولا إدراك الموضوع وفهم ما يحدث داخل اللوحة. بعدها ترحل عين المتلقي نحو اليمين حيث يوجد إناء زجاجي به ماء موضوع فوق طاولة، مع التمعّن أكثر في الصورة نجد صورة لطفلين داخل الإناء. وهنا يتريّث المتلقي قليلا في محاولة منه لمّ شتات معاني الصورة حتى يتمّكن من تكوين فكرة عامة عن موضوع اللوحة وتحليل بنيتها الداخلية.

*** الإضاءة:**

يبدو أن صورة الرجل هي العلامة الأكثر بروزا مقارنة بباقي العلامات، فبالرغم من اللون الرمادي الذي اصطبغت به، فإنّها أكثر إضاءة في اللوحة، مما يعني أن الموضوع المحوري في النص المرئي هو الرجل. تأتي بعد ذلك صورة الإناء الزجاجي على يمين صورة الرجل، الإناء كما أنّه يخزّن صورة طفلين بثياب زاهية، فهو يخزّن كذلك غموضا كبيراً، سنحاول الكشف عنه في حينه. الجديد في الصورة هو هيئة جدران الغرفة وسقفها، حيث ظهرت عليها شقوق، مما خلق نوعا من التشويش لدى المتلقي، تليها صورة الحمامة التي تحطّ على نافذة الغرفة وبصرها دوما نحو القارئ.

ب/ الدراسة التوبوغرافية:

*** الرسالة اللغوية:**

الرسالة اللغوية المتموضعة على صفحة اللوحة هي **صباح ثان**، رسالة موجّهة إلى المتلقي تخبره بأحداث سيتم سردها بمذكّرات ابن أزرق، الصورة الثانية تختلف عن الصورة الأولى ببعض الإضافات في اللون والخطوط والأشكال، وهذا يعني أن الحكي أيضا في الصباح الثاني مخالف بكثير عن الحكي في الصباح الأول. فالدوال البصرية التي ظهرت على اللوحة مؤكدُ أنّها ستلقي بظلالها على المتن السردي داخل الرواية، لذا على المرسل إليه أن يستعدّ لكل ما هو جديد.

*** دراسة اللون:** يواصل اللون كسب فرادته الدلالية لدى المتلقي، إذ مع كل حدث جديد تظهر دوال لونية جديدة، حاملة أبعاده الرمزية التي يسعى الكاتب إلى الإشارة إليها قبل البدء في مهمة السرد، حيث استعانت لوحة الصباح الثاني بمجموعة من الألوان تناسقت فيما بينها في محاولة منها بعث رسالة إلى القارئ.

يظهر على اللوحة اللون الرمادي في بدلة الشخصية وطائر الحمام، بعدها يظهر اللون البني الفاتح الذي انتشر على جدران الغرفة، كما ظهر اللون البني القاتم على صورة

الطاولة، ثمّ يأتي اللون الفيروزي في حاشية أرض الغرفة واللون الأزرق على الإناء الزجاجي واللون الوردي على لباس الطفلة، واللون الأحمر على سمكة داخل الإناء الزجاجي.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

* **البعد السيكولوجي للتأطير:** يبدو أن لوحة الصباح الثاني هي أيضا خالية من إطار يحدّها، حيث استعان صاحبها بالحافة بلون بني فاتح.

* **البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:** في لوحة الصباح الثاني تظهر أيضا صورة الشخص بقربه صورة طائر الحمام، هذه المرافقة المستمرة دلالة على العلاقة القائمة بين الشخصية المحورية في النص وطائر الحمام، كما تشي بتأثير الحمام في سير أحداث الرواية.

* **البعد السيكولوجي الطبوغرافي:** وظّف الكاتب أسفل اللوحة عبارة صباح ثان، وهو المنوال الذي اعتمده صاحب النص في عنونة فصوله، هذه الطريقة توحي بعدم ترابط الأحداث داخل فصول النص بشكل مباشر، إذ في كل فصل تظهر حركيّة للسرد من منظور جديد، فكانت الصباحات هي العنوان.

ب/ **تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:**

* **تحليل المدونات التعيينية:** يعتمد صاحب اللوحات في رسوماته على الجسد، كما فعل في اللوحات السابقة، غير أنّه استعان في هذه المرّة على بعض الدوال الجديدة شكّلت علامة فارقة داخل اللوحة. فالمعنى لن يفهم إلاّ في وجود قيم خلافية تعمل على خلق وسط محفّز في توليد الدلالة، صورة الطفلين داخل إناء زجاجي هي أيضا تحكي قصة والأرجح أنّها قصّة تراجيدية تساير السرد العام داخل الرواية.

بجانب صورة الشخصية المحورية نجد صورة لطفلين جنبا إلى جنب داخل إناء زجاجي، وهو ما يوحي بمكانة هذين الطفلين في حياة الشخصية الرئيسية ودورهما في تحريك عملية الحكي، والسؤال الذي يطرح هنا هو للماذا صورة الطفلين داخل إناء به ماء؟

هذه الصورة تلمّح بوضع ما يجري داخل ثنايا النص، يستوجب الوقوف عنده، والعلامة الأخرى التي تطرح تساؤلات هي صورة الشقوق الموجودة على جدران غرفة الشخصية، لماذا أراد بهذا الكاتب؟ هل هناك عامل آخر يأسهم في سير أحداث النص؟

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

وظّف الكاتب في صورة الصباح الثاني لونا جديدا هو اللون الوردي الذي يظهر على فستان صورة الطفلة من داخل الاناء الزجاجي، اللون الوردي يتولّد من مزج اللونين الأحمر والأبيض، يحمل اللون الوردي دلالة الجمال والخصوبة والعطاء، ورمز الرقة والأنوثة، ولقد "أظهرت دراسة علمية حول اللون الوردي تناولت انعكاساته على الإنسان، أن بعض درجات هذا اللون لها نفس مفعول المهدئات، كماأنه يساعدعلى استرخاء العضلات... ... وقال عدد من الباحثين، إنه ثبت علميا أن جزءا من المخ يتفاعل مع اللون الوردي .... مما يساعد على تهدئة عمل عضلة القلب، وتهدئة الأعصاب، وهذا ما دفع بعض الاختصاصيين إلى النصح بارتداء الثياب الوردية اللون"[1]. أمّا باقي الألوان البني والرمادي والأزرق، فقد سبق أن تطرّقت إلى دلالتها ورمزيتها.

3- التحليل الأيقوني (المستوى التضميني)

تظهر اللوحة بخلفية لونها الباهت، صورة شخصيّة البطل وهو واقف يرتدي منامة رمادية اللون واضعا يديه في جيوبه مبتور الرجلين مزدوج الرأس، جاحظ العيون، وعلى النافذة تحط حمامته، وبالقرب منه طاولة عليها إناء زجاجي خاص بأسماك الزينة، وبداخل الإناء صورة لطفلين، والسقف والجدران بها شقوق. تستمرّ المعاني في الاختباء والتخفي، وتواصل الصورة لعبة الترميز وتضليل القارئ. كما يواصل ابن أزرق شخصية الرواية يومياته بنفسية مصدومة وصراعات داخلية وهو ما تعكسه الصورة بلون اللباس الذي يرتديه، لون الكآبة ولون العدم، فهو يتذكر لحظات أثّرت في نفسيته ومعنوياته، إنّها لحظات تزعج عرزال وتخلخل أحاسيسه ومشاعره كيف لا ووالده يسيء معاملته، بل يتصرف معه بقسوة

1- كلود عبيد: الألوان: دلالتها، رمزيتها، ص128

مذ كان طفلا، في لوحة الفصل الثاني تطلّ علينا صورة تأزم المعنى لدى القارئ وتعمّق التأويل، من ميزات التظليل في الصورة "حضور عناصر غير منطقية في تقوية الأيقنة"[1].

هذه العناصر هي محفّزات القراءة وأدوات دلالية يستغلّها الخطاب البصري من أجل تفعيل الجمالية في البناء السردي، في لوحتنا هذه صورة لمتحف أسماك الزينة به صورة لطفلين، هذه الصورة تعدّ إحدى بدايات إنتاج المعنى ونقاط الالتقاء الفعلي بين ما هو أيقوني وما هو لفظي، إنها ذكرى أليمة بالنسبة للشخصية المحوريّة، احدى المحطات التي جعلته يمقت اللون الأزرق وكل ما له علاقة به، فهو يكره البحر يكره السماء كما يكره والده كذلك، لأنّه ببساطة اسمه أزرق. صورة الطفلين في متحف الزينة للأسماك هي ذكرى أليمة لعرزال، تذكره بيوم وفاتهما غرقا في البحر "ألصق السماعة بإذنه، اشتاق للصغيرين ...، عرزال على وشك البكاء لمعان عينيه، رعشة شفته السفلى واختلاج منخريه، راح يجوب غرفته يحدث نفسه .... زينة ورحال ..."[2]. كما توحي بمعاملة والده معه حين كان صغيرا كان في كل مرّة يحاول إخافته بإغراقه في البحر حتى يتخلّص من جبنه، كما يظن غير مبال بخوفه وبكائه، "يغيب في ذكرى بدت بعيدة ليست أكيدة. كان بسرواله الأبيض الداخلي يقطر ماء بين ذراعي والده وأمه تصرخ على رمال الساحل ... جرب الغرق مرة، تتعلم السباحة جرب الغرق مرات ... يتشبث به يحوط عنقه. يدفعه أبوه بعيدا عنه يخيره بين أن يموت غرقا أو أن يصير رجلا .. يتذكر طوّقه أبوه بذراعه يسحبه نحو الساحل مثل خرقة بالية مبتلّة على الرمل في شبه إغماءه... فتح عينيه تنفّس بعمق.رأى والده غير بعيد يشعل لفافة تبغ يهزّ رأسه ينظر إليه بحسرة: جبان !..."[3]. تبقى الصورة دائما قابلة لتمطيط الدلالة والتأويل خاضعة لمبدأ توزيع المعنى في النص السردي.

1- حسين مسكين: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ الى الحجاج، ص:110.
2- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:39.
3- المصدر نفسه: ص 43.

تظهر في اللّوحة الثانية صورة لتشققات على جدران مسكن ابن أزرق هذا الرّسم وضعه لم يكن عشوائيا "فالصّورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام،...) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي: الأشكال والخطوط والألوان.."[1]. هذا التوليف نلحظه في صور فصول الرواية، فشقوق جدران البيت وسقفه يظهران في لوحات فصول النص القديم، والتي توحي بهشاشة البيت واهترائه كما توحي إلى الشرخ الروحي الذي تركه فقدان طفليه والحالة النفسية المضطربة التي يعاني منها، شخصية مخلخلة وغير ثابتة ومنهارة هذا من جهة. ويعطي السارد من جهة أخرى لشقوق السقف مكانة في المتن السردي على مدار الفصول الخمسة الأولى. ومن القراءة نستشعر بأن هذه الشقوق تسهم في توليف أحداث المسار السردي "يغمض عينيه على وجعه يفتحهما حمروان لامعتان على شقوق السقف متنهدا. لو أنك تنطق !..."[2]، "أحد شقوق السقف يشبه الفم لو أنه ينطق شق آخر يشبه العين. أتراه يرى؟..."[3]، "ارتمى بظهره على سريره وأطال النظر في السقف. للماذا أنت صامت هكذا ؟ ها؟ أنت تعرف كل شيء .. كل شيء. أغمض عينيه "[4]، "... نهض الكهل معتدلا في جلسته فوق السرير. رأسه. إلى الأعلى لا يزال يبحلق في شرخ السقف. بلماذا كنت تهمس؟! أنت الشاهد على كل شيء..."[5].

جميع المتتاليات السردية السابقة تساند لوحات الفصول في توليد المعنى، اتكّأ السارد على تقنيّة أنسنة الفضاء بالتحديد سقف البيت، فالسارد يهب الحياة لمن يريد، ويمنح الحضور والغياب لمن يشاء.

1- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:133.
2- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص:27.
3- المصدر نفسه: ص:50.
4- المصدر نفسه: ص:66.
5- المصدر نفسه: ص:67.

لوحة الصباح الثالث

1- الدراسة المورفولوجية:

تستلم لوحة الصباح الثالث مشعل المسار الإيحائي من اللوحات السابقة، مواصلة بذلك عمليّة إبهار المتلقي بالتواصل الرمزي والغامض الذي تمارسه.

احتلت لوحة الصباح الثالث جزء كبيرا من الصفحة، جاءت في إطار مستطيل الشكل أبعاده (12سم/18سم)، كما هو واضح فقد اعتمد صاحب لوحات رواية حمام الدار على وضع صوره داخل شكل هندسي موحّد هو المستطيل، كونه الأنسب في عرض الصور المعروضة في النص التي تحمل في ثناياها قصة وجود، فهو "يوحي من خلال امتداده، إلى الإنسان نفسه من حيث طوليته واستقامته"[1]. وهو ما يفسّر ظهور جميع لوحات الرواية داخل فضاء مستطيل الشكل.

أ/ التحليل الفوتوغرافي:

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الانساق البصرية، ص161

* **التأطير:** صورة الصباح الثالث هي أيضا لم تستعين بإطار معين يحدّ حواشي اللوحة، كما أن الحافة التي اعتمدها الفنان بدت مشوّهة وغير منظّمة، لن تكف حواف الصور عن الحكي وتسريب المعاني من داخل اللوحة. وسيلاحظ متلقي اللوحة غياب الخط المستقيم على الحافة العلويّة، وكذا الحافة من جهة يمين الصورة، مما جعل اللون غير من منظم ويبدو على شكل تموّجات، أمّا الحواف السفلية وعلى جهة اليسرى فكانت على استقامة، مما جعل التأويل يأخذ منحى مغايرا.

* **الزوايا:** تمثُلُ أمام عين المتلقي علامات بصريّة جديدة مؤكّد أنّها تروي قصّة جديدة، حيث يمكنني رصد فضاء مغاير تماما عن الفضاءات السابقة، غرفة بها سلّم، على جدار الغرفة هناك صورة لطائرين معلقين من الرقبة يبدو أنّهما ميتان. أمّا العلامة التي استحوذت على كامل اللوحة هي صورة لعجوز ملتحفة برداء أسود تفترش سجّادا أحمر عليه زخارف.

* **حركة عين المتلقي:** تحاول ثيمات اللوحة تقديم نفسها إلى المتلقي ولفت انتباهه بشتى الطرق بممارسة تأثيرها عليه، حتى يستقر التحصيل في ذهن المتلقي، ففهم اللوحة التشكيلية ينهض على مرحلتين، المرحلة الأولى مرحلة الإدراك الحسي الذي يكون عن طريق البصر، لتأتي بعدها مرحلة الفهم العقلي وهي مرحلة الاستيعاب وكفاءة التحليل.

أوّل ما تنتبه له عين المتلقي في لوحة الفصل الثالث هي صورة العجوز، أعتبرها العلامة التي يقف عندها المتلقي طويلا، بعدها تنتقل العين إلى صورة الفرخين المعلقين على الجدار بطريقة غريبة، حيث بديا ميتين، وهي علامة تستنفر الأحاسيس خاصة تلك التي تتوسل بالعين وما تراه. ثم تنتقل إلى صورة السلم، في هذه اللحظة تدخل الآلة الذهنية لدى المتلقي في ترتيب عناصر اللوحة، وتبدأ عملية المقارنة بين اللوحات، ليدرك أن فضاء لوحة الصباح الثالث ليس هو فضاء اللوحات السابقة.

* **الإضاءة:** يبدو أن علامة العجوز هي الأكثر نصوعا مقارنة بباقي العلامات، لذا يمكنني أن أصنّفها العلامة الرئيسية في اللوحة، فهل تكون كذلك في المتن السردي؟

بعد علامة العجوز تأتي علامة السجاد الأحمر الذي تفترشه، حيث بدا أكثر وضوحا من العلامات المتبقية، تليها علامة الفرخين المعلقين على الحائط، وأرجع هذا إلى اللون القاتم الذي تلونا به، بعدها تأتي علامة سلالم الغرفة التي بدت كالإشارة إلى طبيعة الفضاء الذي تسبح فيه العلامات البصرية للوحة.

ب/ الدراسة التبوغرافية:

* **الرسالة اللغوية:** استمرارا لما بدأ به الكاتب في عنونة فصوله، صاغ رسالته اللغوية للوحة الفصل **بصباح ثالث**، في إشارة إلى أحداث هذا اليوم، حيث بدا من اللوحة أنّه على غير ما كانت عليه الصباحات الأولى. ومن جهة أخرى اعتمد الكاتب على ريتم واحد في كتابة الرسالة اللغوية في كل صباح نفس حجم الخط نفس النوع ونفس التموقع الذي احتله.

* **دراسة اللون:** بدت لوحة الصباح الثالث ثرية للغاية بالألوان، حيث وردت بدرجات متفاوتة في الاستعمال. يأتي في المرتبة الأولى اللون الرمادي بنوعيه الفاتح في خلفية اللوحة، والقاتم الذي يظهر على الفرخين المعلقين على الحائط. ويأتي بعده اللون البني الذي يظهر على سلالم الغرفة، ثم اللون الأحمر على السجاد المفروش، واللون الأسود الذي يتجلى في لحاف العجوز، ليأتي في الأخير اللون الأخضر الذي يظهر على اللباس الذي ترتديه.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

*** البعد السيكولوجي للتأطير:**

يبقى دوما غياب الإطار وحضور الحافة مستمرا على لوحات النص، غير أنّ الأمر في هذه اللوحة يبدو مخالفا عن السابق، حيث ظهرت الحافة العلوية واليمنى للوحة غير مستقيمة، فبدت ألوان الصورة متموّجة وفي حالة اضطراب، وهو ما قذف نوعا من التشويش في ذهنية المتلقي. هذا الاختلال تعكسه أحداث النص التي بدت نفسية شخصياته غير متوازنة تعيش دوما في اضطراب.

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

ركّز صاحب اللوحة في صورة الصباح الثالث على علامة العجوز، وباعتبارها العلامة الجديدة في لوحات النص فحتما ستكون حمالة دلالات عديدة. مثول صورة العجوز بشكلها المماثل لصورة الشخصية المحورية يعني مشاركتها المشاعر والحالات النفسية والاجتماعية التي تمر بها العائلة برمتها، لذا سنترك السرد يقول كلمته.

*** البعد السيكولوجي التيبوغرافي:**

الصباح الثالث هو عنوان لرحلة أخرى، رحلة مليئة بالمفاجآت يكتشفها القارئ في النسق البصري الذي يصادفه في أول الصفحة، العجوز بصيرة ورد ذكرها في بداية الحكي بأسلوب كوّن في مخيال القارئ صورة مبهمة عنها، وبالمقابل خلق نوعا من الشغف للتعرف عليها عن قرب، يقول الراوي في بداية النص: "...هذا ما قالته لي بصيرة قبل سنتين ... فهي قديمة جدا أزليّة، ساكنة في بهو البيت القديم. ملتحفة سوادها، أسفل السلم..."[1]. الصباح الثالث رسالة ثالثة تحمل في طياتها أحداثا مأساويّة تسردها الريشة قبل القلم.

ب/ تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

***تحليل المدونات التعيينية:**

لا تكفّ علامة الجسد عن الحكي، تبقى دوما عبارة عن آلة لتوليد المعنى داخل النص البصري، إنّنا نعدّها خزّانا للدلالات، "فالجسد لسان، نسق، سنن يتضمّن سلسلة لامتناهية من الوضعيات المحتملة،.. فهو يدلّ من خلال حركته ويدلّ من خلال سكونه"[2]. علامة العجوز وهي جالسة في مكانها بلحافها الأسود لها دلالتها، علامة الفرخين وهما معلقين على جدار الغرفة لها دلالتها أيضا، علامة الشقوق المنتشرة على سقف الغرفة

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص25
2- سعيد بنكراد: الجسد: لغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، ع04، 1995، ص58.

وجدرانها تقول شيء أيضا، جميع هذه الموتيفات لها حكاية، كما أنّها تنقل رسالة بطريقتها الخاصة.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

يبدو أن صورة الصباح الثالث تريد إخبارنا بأمر مهم، فتعدّد الألوان وتنوعها على جزئيات اللوحة لم يكن عبثيا، حيث توزعت حزمة من الألوان تحاول مجاورة الحكي ومحاورة دلالته، يظهر اللون الرمادي الذي رافق جميع اللوحات، وبالتالي يمكنني أن أقول إن دلالة اللون الرمادي هي الدلالة المسيطرة على الرواية إلى حد الساعة. ويأتي اللون الأسود الذي يظهر على لحاف العجوز، اللون الأسود في ثقافة المجتمعات البشرية علامة على الحزن، لذا سنحاول تقصي هذه الدلالة في ثنايا النص. وبعدها يأتي اللون الأحمر الذي يظهر في سجاد العجوز، ويبدو أن بعض الألوان تظهر من باب الظهور فقط.

3- التحليل التضميني

لوحة هذا الفصل محطّة من محطات الماضي، ذكريات البطل حين كان صغيرا وهي صورة إحدى شخصيات الرواية، العجوز تدعى **بصيرة**، هذه الشخصية لا تظهر إلا عندما يستحضر الراوي ذكرياته مع عائلته، كما يتذكر البيت الذي يسكن فيه والحيوانات التي كانت تعيش عندهم. تبدو الصورة لعجوز جالسة على سجاد أحمر به رسومات وأشكال، تحت سلم البيت بالقرب منها صورة لحمامتين معلقتين على الجدار، ما يزال اللون الرمادي يطغى على اللوحة وخلفيتها، كأنّ الآلام ما زالت تلازم شخصيات الرواية وتراودها. يشبه وجه العجوز **بصيرة** شكل وجه الشخصية عرزال، أعين ثلاثة جاحظة وأطراف الجسم مبتورة، مما يوحي بأنّ هذه الشخصية هي أيضا تعاني الآلام واليأس والعجز عن التصرف بحريّة، تلتحف بصيرة بلحاف أسود، مما يوحي بالحزن والكآبة. في هذا الفصل يقدّم الراوي وصفا سرديا للوحة، ويكشف ما تخفيه الصورة "سقف بصيرة باطن سقف السلم القريب من رأسها

عتيق تقشر دهانه منذ ما لا أدري أحال الزمن بياضه صفرة ضاربة إلى البني ينبثق بينه الرمادي كاشفا عنه تساقط قشور الدهان القديم ..."[1]. فالسارد يقدم في هذه الوقفة وصفا دقيقا للوحة الفصل، وهو ما يعبّر عن المعاناة وبؤس حياة هذه الشخصية. فاللّون الرمادي لا يفارق اللوحة، وهذا يعني استمرار الكآبة والضيق في نفسية شخصيات الرواية، قدم جدران البيت وتشقّق السقف واهتراء أثاثه يعبر عن حياة صعبة ومتأزّمة تعكس الحالة السيكولوجيّة لشخصيات الرواية. وتواصل اللوحة استفزاز القارئ، حيث تظهر في الصورة حمامتان معلقتان من العنق على جدار البيت ذي اللّون الرمادي الذي يحمل دلالة النهايات والحزن. تظهر الحمامتان في الصورة ميّتتين، وهو ما يّعبر عن الفراق الذي يتخبّط فيه ابن أزرق بطل الرواية؛ فراق أبنائه، حيث سبّب له فجوة نفسيّة كبيرة وشرخا روحيا ".. ترقرقت دموع الكهل في عينيه. كرر الفعل مع الفرخ الآخر وهو ينتفض بكاء من غير صوت. يهتزّ جسده بعنف ويختنق بعبراته وهو ينفخ في جوف الفرخ .. زينة .. زينة ردّد الكهل وهو ينشج. يمسح دموعه بظهر كفه والصغيرة في يده الأخرى ما تزال ..."[2]. إنّ التفاعل القائم بين الصّورة والأسلوب هو تفاعل جلي، فالشخصيّة حينما تتذكّر تتألّم، وحينما تتألّم تتجلّى تلك الآلام على اللّوحة، مما يعبّر عن الحزن ولكن على طريقتها، عن طريق اللون أو عن طريق الشكل. فاللون الرمادي واكب اللوحات منذ البداية، وهو ما يشي بالحزن والبؤس الذي تعيشه شخصيات العمل، كما أن اهتراء أشياء وفسادها يوحي بالغياب والشغور، غياب الروح وغياب الحب والإحساس بالأمان.

نمرّ الآن إلى لوحات النص النسيب أو ما يصفه الكاتب بمشروع رواية، يحتوي هذا الجزء على ست لوحات منتشرة على صباحات ستة، في كل لوحة نتوقف أمام عدد من الدوال البصرية تحاول تسريب معانيها بتفاعلها مع النص.

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:50.
2- المصدر نفسه: ص:58.

تختلف لوحات الجزء الثاني من الرواية عن الجزء الأول من جانب اللون والأشخاص، فلقد ظهر اللون الفيروزي بكثرة، مستحوذا على نسبة كبيرة من فضاء اللوحات، كما استدعى الفنان ضمن عناصره البصرية شخصية أخرى، صورة امرأة تظهر بعيون جاحظة، وأبقى على علامة الحمام والطفلين، غير أنني لم أعثر على علامة العجوز بصيرة.

تراهن لوحات الجزء الثاني من الرواية على نقل أعمق للمعنى داخل النص الروائي، فالصورة في بحثها عن المعنى تتخطّى طرح سؤال لماذا تقول الصورة؟، إلى كيف تقول؟، وهنا تستنطق الأبعاد الشكليّة من خطوط وألوان، من حيث طبيعتها واكتساحها أو العكس.

سأحاول مقاربة لوحتين فقط من الجزء الثاني للرواية، حتى لا أقع في روتينية الدراسة ورتابتها.

اللوحة الأولى: لوحة الصباح الثاني.

1- الدراسة المورفولوجية: تواصل اللوحات السيريالية مرافقة المتن السردي، كما يواصل الغموض وغرابة الأشكال المرتمية في اللوحة بقاءها وإصرارها على نقل المعنى بتقنية مخالفة عن العادة.

جاءت اللوحة على شكل مستطيل حوافه غير منتظمة أبعادها (12سم/16سم). انتشرت عليها الأيقونات البصرية الحاملة للمعنى الذي نسعى إلى الوصول إليه.

أ/ التحليل الفوتوغرافي:

* **التأطير:** جاءت لوحة الصباح الثاني هي الأخرى من دون حاشية، بل أجد الفنان اعتمد على حدود غير منتظمة، وهي تقنية انتهجها الفنان في عدة اللوحات.

* **الزوايا:** تحتوي لوحة الصباح الثاني على ثلاث علامات أيقونية بدت واضحة بقوة، العلامة الأولى هي صورة المرأة وهي جالسة على أريكة تضع في حجرها فيما يبدو رضيعين، العلامة الثانية هي صورة رجل أصلع، يرتدي بدلة، واقف أمام باب الغرفة مولي وجهه تجاه المرأة، العلامة الثالثة هي صورة نافذة عليها ستائر.

*** حركة عين المتلقي:**

فور اصطدام عين المتلقي بلوحة الصباح الثاني ستتجه نظرته مباشرة إلى صورة المرأة وهي جالسة على الأريكة، كونها العلامة الجديدة على لوحات الرواية، بعدها سيتجه نظره إلى صورة الرجل وهو مولّ وجهه عن القارئ. العلامة الثانية هي صورة النافذة وستائرها، هذه العلامة بالرغم من بساطتها فإنّها تحمل دلالة في النص، سنحاول الكشف عن معناها في وقتها المناسب.

* **الإضاءة:** يبدو أن علامة المرأة هي الأكثر بروزا مقارنة بباقي العلامات، بعدها تأتي علامة النافذة والستائر، ثم علامة الرجل.

ب/ الدراسة الطوبوغرافية

* **الرسالة اللغوية:** رافقت اللوحة عبارة صباح ثان، صباح يخص العهد الجديد أو النص النسيب، فما كان على لوحة هذا الصباح ليس ما كان على لوحة الصباح الثاني الذي جاء به في نص العهد القديم، فهل هناك علاقة بين متن الفصل الأول ومتن الفصل الثاني؟

* **دراسة اللون:** أثريت اللوحة بألوان بعضها سبق وجوده على اللوحات السابقة، وأخرى كان جديدا. فقد بدا اللون الفيروزي طاغيا على حيز اللوحة، حيث استحوذ على خلفيتها وبعض علاماتها الأخرى، وهو اللون الذي لم أتطرق إليه، كما أنّها اللوحة الأولى التي يظهر عليها الألوان الأخرى، اللون الرمادي الذي يظهر على بدلة الشخص، واللون الثالث هو اللون البني الذي يظهر على ستائر نافذة الغرفة.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

* **البعد السيكولوجي للتأطير:** غياب الإطار والحافة لا يعني بالضرورة غياب المعنى، كما أن غياب النظام وحضور الفوضى لا يعني أيضا غياب المعنى، يعتمد صاحب اللوحة في تسييج علاماته الأيقونية داخل لوحة الصباح الثاني على حواف غير منتظمة أو مستقيمة، حيث بدت على هيئة أمواج من الألوان، تحاول اكتساح صفحة الكتاب، والنص لا يسلّم صفحاته بالمجان، إنّه يصادر معنى كل ما له وجود داخل حيزه. لذا، فإنّ اللوحة وما يحدّها له معنى.

شكّل غياب تشوه الإطار نوعا من الانزياح أسهم في بناء الفنيّة داخل اللوحة، كما كان له ضلوع في خلق المعنى داخل المتن السردي. ونجد هذا التشوه في حياة عائلة ابن أزرق، التي تعاني التشتت والفراق والمعاناة النفسية والحياة المكلومة لابن أزرق وزوجته.

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

تركيز صاحب اللوحة على صورة المرأة لم يكن عفويا أو تلقائيا، بل كان عن قصد وتعمد، وأرجع هذا إلى عدة أسباب، منها ظهورها الأول، حيث لم يكن لها وجود على لوحات الرواية سوى ذكر اسمها أحيانا على لسان ابن أزرق هذا من جهة. ومن جهة أخرى هي أم التوأم الذي غرق في البحر، فهي حلقة مهمة داخل العمل سواء على سلسلة اللوحات التشكيلية أو على مستوى المتن السردي. والزاوية الأخرى التي يبدو أن لها أثرا في القارئ هي صورة ستائر النافذة، ابن أزرق في بداية الحكي أشار إلى غياب ستائر نافذة غرفته يقول الراوي: " توقظه الشمس كل صباح. نافذته بلا ستارة منذ أسقطها التوأمان الصغيران ... المهم أن تبقى هذه النافذة بلا ستارة وفاء للصغيرين اللذين مهّدا للشمس طريقا إلى غرفته الباردة..."[1].

هذه الستائر دلالة على تغيير مكان الحدث، غرفة أهل زوجة أم أزرق ليست كغرفة ابن أزرق التي تحمل الهموم والأحزان.

أمّا الزاوية التي تخص صورة الرجل وهو يدير ظهره أجدها غير مؤثّرة بقدر كافٍ كباقي الصور، فبالرغم من تبوئها الدور الأساسي والمحوري داخل المتن فإنّها ليست ذات أهميّة في هذه الصورة "فالمشاهد ليس بالضرورة أن يركّز على نفس زاوية النظر التي نركّز عليها في الموضوع، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أو الفنان في حالة تصويره أو رسمه"[2]، بل يركّز على كل ما هو جديد ومغاير لما سبق.

*** البعد السيكولوجي التيبوغرافي:**

1- سعود السنعوسي: المصدر السابق، ص22
2- عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص171

قد يجد القارئ نوعا من التكرار والإعادة خاصة في العناوين الداخلية للنص، مما يجعل عملية التلقي في خطر، مهددة بانصراف القارئ وبطلان مهمة القراءة. فالرسالة اللغوية أجدها تتكرر في النص الجديد، تتقفى بذلك طريقة النص القديم الذي اعتمد على ترقيم الصباحات في بداية كل فصل عوض وضع عنوان معين كما هو معمول به، الأمر الذي قد يخلق نوعا من الملل والضجر لدى القارئ، ولكن المتن السردي وأحداث الرواية قد يغيران الأمر ويحافظان على سيرورة إقبال القارئ على النص، إذ بعد القراءة وتتبع الأحداث سنقف على عملية إبدال الشخصيات وظهورها على هيئتها الحقيقية. هنا يبدأ القارئ في الشعور بواقعية الحدث، وهو ما يجعل القراءة جاهزة للقبول. وهو ما نجده في الرسالة اللغوية عند لوحة الصباح الثاني من النص النسيب أو العهد الجديد، غير أن المتن يحكي غير ذلك، فالشخصيات المحرّكة للأحداث لم تعد مجرّد عوامل حيوانية، بل تحوّلت إلى شخصيات بشريّة تسمع وتتكلّم.

ب/ **تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:**

*** تحليل المدونات التعيينية:**

تواصل اللوحات السيريالية في رواية حمام الدار ظهورها ومشاركتها النص السردي كشف المعنى المتواري. في لوحة الصباح الثاني من النص النسيب التي تمثُلُ أمامنا مجموعة من العلامات الأيقونية لم تكن تتجلى من قبل، مما يجعل مهمّة نقل المعنى تتغيّر. فظهور صورة المرأة يشي بدخول شخصية أخرى إلى حلبة الحدث السردي داخل الرواية، ولظهور ستائر النافذة دلالة على تغير مكان الحدث، مما يعني أيضا تغير زمن الوقائع، لذا يمكنني القول بأنّ الحلة الجديدة التي ظهرت بها لوحة الصباح الثاني كانت دالة على تغير عناصر السرد داخل الرواية (الشخصيات–المكان–الزمان).

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

حملت لوحة الفصل الثاني ألوانا جديدة لم تكن تظهر هي أيضا على لوحات النص السابقة، وهذا يعني أن المعنى لم يحافظ على سكونيته، بل تعرّض هو أيضا للخرق والتغيير. تظهر اللوحة اللون الفيروزي الذي بدا مسيطرا بشكل كبير على فضاء الصورة، واللون الفيروزي هو مزيج بين اللون الأزرق واللون الأخضر، الذي يشير إلى الرضا والإخلاص. لذا فدلالته ليست بعيدة عن دلالة هذين اللونين، إذ يرتبط اللون الفيروزي بمعاني الانتعاش والهدوء والصفاء والكمال والأسس الروحية والصبر. أمّا باقي الألوان التي تظهر على لوحة الصباح الثاني فهي اللون الرمادي واللون البني، ولقد سبق التطرق إليهما في اللوحات الأولى.

3- المستوى التضميني:

تحتضن لوحة الصباح الثاني من النص النسيب علامات أيقونية بدت هي الأخرى في جو من الغرابة، أوّل علامة ينتبه إليها هي صورة امرأة بعينين جاحظتين، تجلس على أريكة وتحتضن طفلين، توجد خلفها نافذة عليها ستائر، يقف أمامها رجل أصلع يرتدي بدلة رماديّة، ويبدو في حوار معها. تحاول اللوحة منح القارئ مقدّمة عما يدور في متن الفصل الثاني، فإذا ما ولجنا النص ستصادفنا تلك الدلالات التي تشير إليها هذه الأنساق البصرية، مما يجعل العلاقة بين اللفظي والأيقوني أكيدة ووطيدة. تسعى لوحات الرواية دوما إلى نفث الحيرة في القارئ، حتى تتمكّن من خلق المتعة واللّذة في التلقي، صورة المرأة التي غابت في اللوحات غابت أيضا على مستوى المتن السردي في الرواية، المرأة تكون زوجة ابن أزرق الذي فقد ابنيه، بالضرورة ستكون هي أيضا عرضة للحزن واليأس، قد ينجرّ عنه حتى الاكتئاب وأمراض نفسية أخرى، وهو ما يبدو جليا أمام القارئ، حيث تظهر المرأة حاملة طفلين، غير أنّنا إذا ولجنا النص سنجد السرد يوضّح حقيقة تلك الصورة كاشفا الحالة النفسية التي تعاني منها زوجة ابن أزرق. فالمرأة تحمل دميتين ملفوفتين بثياب أزرق ووردي، كل دمية تشير إلى جنسها، يقول الراوي: "... ألفيت منيرة مقرفصة في الزاوية على أريكة

أرضية، تحمل بذراعيها دميتين بلاستيكيتين مقمطتين بأقمشة متسخة، قماط وردي وآخر أزرق سماوي، تهدهدهما تنشد تهويدة حزينة وعيناها ناعستان ..."[1]، وهو ما يؤكد العلاقة القائمة بين لوحة الفصل ومتنه السردي.

نخر الحزن قلب زوجة ابن أزرق بفقدان طفليها، كما فعل بالزوج، وهو ما جعلها في حالة تيه وضياع، فمرات تهذي بكلمات غير واضحة ومرات تغني بصوت عذب ودموع الحزن لا تنقطع عن خديها. هذا الوضع تترجمه لوحة الفصل التي بدت واضحة للقارئ من اللون والشكل والشخصيات التي ملأت فضاء اللوحة.

لوحة الصباح الثالث:

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار: ص137

1- الدراسة المورفولوجية: في لوحة الفصل الثالث يفاجئنا الكاتب بصورة اعتمدت على مجموعة من المفارقات، فهي من جهة تعمل عل امتاع القارئ، ومن جهة أخرى تقدّم معنى النص بطريقتها الخاصة.

جاءت لوحة الفصل على شكل مستطيل حوافه خطوط مستقيمة، أبعادها (12 سم/17 سم). احتوت على علامات بصرية، وبالرغم من غرابتها، فإنّها حاولت تقديم معنى النص للقارئ.

أ/ التحليل الفوتوغرافي:

* **التأطير:** غاب الإطار مرّة أخرى، غير أن المعنى موجود وجارٍ، فاللوحة بحوافها البسيطة منحت حالة من الجماليّة والتأويل، وسنحت للخيال فرصة التأمل والقراءة.

* **الزوايا:** تحتوي لوحة الصباح الثالث على ثلاث علامات أيقونية، العلامة الأولى هي صورة طفلين داخل قفص للطيور، العلامة الثانية هي صورة الرجل الذي يمثل الشخصية المحورية داخل السرد، الصورة، العلامة الثالثة هي صورة لوحتين لحمامتين معلقتين على جدار الغرفة.

* **حركة عين المتلقي:** أول زاوية تتجه إليها عين المتلقي وتبهره في هذه اللوحة هي صورة الطفلين داخل القفص، كونها علامة غريبة غير عقلانية، بعدها سيولي نظره إلى صورة الإطارين المعلقين على جدار الغرفة، وبهما صورتان لحمامتين، وهي أيضا صورة تجمل تساؤلات تنشط خيال القارئ، والعلامة الثالثة هي صورة الرجل، وهي الصورة ذاتها التي لازمت النص البصري من البداية إلى النهاية.

* **الإضاءة:** يبدو أن علامة القفص هي الأكثر إضاءة مقارنة بباقي العلامات، وبالتالي فهي الأكثر وضوحا وبروزا، وبعدها تأتي صورة الرجل كونها الأقرب والأكبر من الصورة الأخيرة أي صورة الإطارين اللذين يحملان صورة الحمامتين.

ب/ الدراسة الطوبوغرافية

* **الرسالة اللغوية:** اعتمدت اللوحة على عبارة صباح ثالث، رسالة تنبيهية موجّهة إلى القارئ؛ صباح يحمل أفكارا جديدة وأحزانا عميقة، يحمل ذكريات قد تختلف عن باقي الصباحات، الوحيد الذي يكشف ما تخبئه اللوحة هي ألفاظ النص. جاءت هي الأخرى ملازمة للصورة، أنابت عن العناوين الفرعية، حيث وظفت بوصفها محددات زمنية منحت للقارئ قدرة الاطلاع على الترتيب الزمني لمذكرات الشخصية المحورية في الرواية.

* **دراسة اللون:** يبدو أن جميع لوحات الرواية اتخذت اللون الرمادي لونا أساسيا ومحوريا داخل فضاءاتها، وهو ما يظهر أيضا في لوحة الصباح الثالث، إذ يطغى هذا اللون على الصورة في أرضية الغرفة ولباس الشخصية، كما نجد أيضا ألوانا على شكل لمسات خفيفة ظهرت متفرقة، حيث أجد اللونين الوردي والأخضر على صورة الطفلة.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

*** البعد السيكولوجي للتأطير:**

اللوحة بحواف مستقيمة ومنتظمة أحاطت بالعلامات البصرية للوحة، على عكس اللوحة السابقة التي ظهرت بحواف غير منتظمة، ويبدو أن الكاتب اعتمد على نظام واحد لجميع اللوحات، التي غيبت تماما الإطار.

بالرغم من غياب الإطار في اللوحات، فإنها تبقى حريصة على كشف المعنى مسبقا قبل المتن السردي، غير أن التفاعل بين البصري واللفظي يبقى القارئ هو الفاعل المحوري على رؤيته وتحليله.

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

في هذه اللوحة، كان التركيز موجها إلى صورة الطفلين داخل القفص، وتعدّ هذه العلامة الصورة الأيقونية لما تحمله من رموز ودلالات منحت المعنى بعدا نفسيا واجتماعيا. وهي المهمّة الأساسية للفن التشكيلي، خاصة الفن السيريالي الذي يعتمد على الرموز والغموض. والزاوية الأخرى التي كان لها تأثير في اللوحة هي صورة الحمامتين داخل إطارين معلقين على جدار الغرفة، وتحمل هذه الصورة هي أيضا بعدا نفسيا، إذ عادة ما تكون للشخصيات القريبة من قلوبنا صور على جدران غرف البيوت، لكن ما نجده مخالفا لما هو مألوف هو أن الصورة ليست لشخصيات بشرية وإنّما لطيور، وهو ما جعل المعنى داخل اللوحة مؤجلا إلى غاية قراءة الفصل، أمّ الزاوية التي تخص الشخصية فهي صورة مألوفة، فهي صورة تصادفنا من البداية.

*** البعد السيكولوجي التيبوغرافي:**

الرسالة اللغوية في رواية حمام الدار بالرغم من تكرارها وبساطتها، فإنّها تؤدي مهمّة معينة، هي التوجيه والإرشاد، فهي تعمل سويا مع اللوحة والمتن السردي على تبليغ رسالة كشف المعني وتبليغ المتلقي أسرار الحكي داخل السرد الروائي، إنّها مفتاح المسار الزمني لمذكرات ابن أزرق التي بدأ في سردها منذ بداية الرواية.

ب/تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

*** تحليل المدونات التعيينية:**

تُظهرُ لوحة الصباح الثالث نوعا من التناقض للعلامات البصرية المتموضعة داخلها، باستخدام تقنيات فوق واقعية تضع المتلقي في حيرة. فاللوحة تمرر المعنى بأساليب تحتاج إلى تمعن لإدراك المفهوم، لوحة الصباح الثالث تتضمن قفصا به صورة طفلين، والمعقول هو أن القفص يخص الطيور فقط. وهنا نرى أن الكاتب يبتغي من ذلك تمرير رسالة معينة تحتاج إلى قراءة النص، حتى نقف على معناها. فالصورة لا تتميز بطابع جمالي فني

فحسب، إنّها تتميز بطابع رمزي دلالي وحتى العقدي والإيديولوجي. غير أن الوصول إلى المعنى المقصود يحتاج إلى متلقٍّ له قدرة على تذليل المفاهيم بالمساحة الثقافية التي يتمتع بها. وتتضمن اللوحة أيضا صورة إطارين لحمامتين على جدار الغرفة، وهي علامة أخرى تتصدى لقدرات القارئ كما تحتاج إلى قراءة متمعّنة تشاركها في ذلك المتن السردي للرواية. فعلامة القفص توحي إلى القيد والضيق كما قد يؤدي إلى الموت، أمّا علامة الإطار المعلق على جدار الغرفة فقد يوحي إلى مكانة الفرخين في قلب ابن أزرق، هذا التأويل سنقف عنده من خلال مذكرات الشخصية المحورية في الرواية.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

اعتمدت لوحة الفصل الثالث على اللون الرمادي أيضا، وهو ما يعني تواصل المأساة والآلام والضبابية في حياة الشخصية المحورية، وحتى نتأكّد من ذلك ما علينا إلا استنطاق الشق اللفظي للنص.

3- المستوى التضميني:

يبدو أن المشاعر الحزينة والنفسية المكلومة لشخصيات النص خاصة الشخصية المحورية قد سايرت السرد منذ بداية الرواية، ويتجلى ذلك في اللون الرمادي الذي طغى على جميع اللوحات التشكيلية، كما يظهر أيضا في لون لباس الشخصية الرئيسية، وحتى لون شعر لحيته، يقول الراوي: "... تسمر أمام مرآته. أفزعته صورته على وجهها وهو يحدق فيها. من أنت؟! ها؟! أطال النظر في انعكاسه. بشرته شاحبة داكنة وهالات سوداء تحيط عينيه الحمراوين بلون الدم، وشعيرات رمادية طالت في ذقنه..."[1]. عمد الراوي منذ البداية إلى اقتران المشاعر الحزينة والآلام المكدسة باللون الرمادي الذي انتشر على كامل الصفات الفيزيولوجية لشخصيات الرواية، وهو ما نجده في هذه اللوحة أيضا، وتظهر علامة

1- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، ص135.

القفص التي توحي بالانغلاق والضنك والضيق، أما صورة الطفلين داخل هذا القفص فهي دالة على عدم التمتع بالحياة التي انتهت مبكرا. أما صورة الحمامتين على جدار الغرفة فهي تجمع بين حب ابن أزرق لفرخي الحمامة وحب أبنائه التوأم اللذين فقدهما غرقا وهما طفلان، فالكاتب أراد إظهار علاقة الفراخ بالتوأمين باستبدال الفضاء المخصص لهما.

رواية حائط المبكى

كباقي الروايات، عمد جلاوجي إلى وضع صورة على غلاف الرواية تحمل في ثناياها دلالات قد تعطل عملية القراءة غير أنّها تساعد المتلقي في التطلّع على المعنى قبل الولوج للنص. استعان الكاتب أيضا بأربع لوحات تشكيلية لبعض الفنانين العالميين تناثرت داخل النص، حيث جاءت تتماشى والمتن السردي ومتفاعلة معه. وسنحاول تحليل صورة الغلاف مع هذه الصور والوقوف على مدى التفاعل القائم بينها وبين الشق اللفظي، وسنحاول أيضا تتبع مسار المعنى وسلطة الصورة داخل الرواية.

لوحة الغلاف

1- الدراسة المورفولوجية:

استعان الكاتب في لوحة الغلاف بصورة عصفور رابظ على حافة نافذة زجاجية استوت على مساحة مربعة الشكل أبعاده (15سم /15سم)، داخل عتمة من الظلام، تقابله انعكاس صورته، ويعد شكل المربع من الأشكال النادرة التي يستعين بها الفنان إطارا للوحاته، كونه لا يتمتع بجمالية تستميل المتلقي كالمستطيل، فهو يدل على "الصلابة والقوة والثبات، أو يشير إلى الأرض في مركزيتها وتوازنها، بل قد يحيل على الذكورة من خلال صلابته

وخشونته، ولكنه قد يشير أيضا إلى الحياد والموضوعية... والوظائف النفسية الأربع عند الإنسان: الفكر والإحساس والحدس والشعو.."[1].

1- الدراسة الفوتوغرافية:

أ/ التحليل المورفولوجي:

* **التأطير:** جاءت لوحة الغلاف داخل إطار بسيط لا توجد عليه زخرفة أو هندسة، صورة غلاف النص على عكس صورة غلاف رواية حمام الدار، فهي خاضعة لحدود تضبطها وتنظمها بل وتحدّها تماما.

الزوايا: تحتوي لوحة الغلاف على ثلاث علامات أيقونية بدت واضحة، العلامة الأولى هي صورة العصفور وهو يحط على حافة النافذة، العلامة الثانية هي الصورة المعاكسة للعصفور المرسومة على زجاج النافذة، العلامة الثالثة هي صورة النافذة.

* **حركة عين المتلقي:** لدى مشاهدة اللوحة تتجه مباشرة عين المتلقي إلى صورة العصفور الذي يبدو في حالة هدوء، بعدها تنتقل العين إلى الصورة المعاكسة على زجاج النافذة التي بدت مطابقة تماما للصورة الحقيقية، ومع حركة عين القارئ سيكتشف النافذة والحافة التي يحط عليها الطائر، ثم سينتبه إلى الظلام الدامس، كونه علامة محيرة تماما تستوجب التوقف والتمعن، لما لها من دلالات ومعانٍ سنحاول كشفها من النص.

* **الإضاءة:** يبدو أن علامة الطائر هي الأكثر بروزا مقارنة بباقي العلامات، كونها تضم ألوانا مختلفة ومنسجمة، بعدها تأتي علامة الصورة العاكسة لهذا الطائر، قد يسلط الضوء على أشكال اللوحة وتضاريسها حتى يكشف أبطالها، لكن هل يستطيع أن يسلط على الألوان خاصة اللون الأسود؟ في لوحة غلاف حائط المبكى يخيم اللون الأسود على الصورة، مما

1- سعيد بنكراد: تجليات الصورة، سيميائيات الانساق البصرية، ص160

جعلها تطرح أمامنا كلمات من دون حروف، وليس لنا من يكشف هذه الخبايا إلا النص الذي يخبئ معاني هذا الظلام.

ب/ الدراسة الطوبوغرافية

* **الرسالة اللغوية:** حائط المبكى هي الرسالة اللغوية المرافقة للوحة الغلاف، وتبدو الرسالة في غاية من الغموض والضبابية، وهي سمة العناوين أحيانا بحيث تحاول مخاتلة القارئ ومخادعته حتى تتمكن منه وتدخله في غياهب النص، حائط المبكى هي علامة توحي بفضاء ما، هذا الفضاء لقبه مستفز لدى المسلم، سنحاول الوقوف على دلالته في حينه.

* **دراسة اللون:** تنوّعت لوحة الغلاف بألوان مختلفة جميعها تحمل دلالات، غير أن اللون المهيمن على الصورة هو اللون الأسود، كما نجد اللون الأصفر واللون الأخضر الذي أجده ينتشر بشكل قليل، فالألوان تسعى دوما إلى قول أشياء قد يغفل القلم عن ترجمتها.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

* **البعد السيكولوجي للتأطير:** يحيط باللوحة إطار على شكل مربع يتوسط صفحة الغلاف الخارجي للرواية، حيث بدا في غاية البساطة، خالٍ من الأشكال الهندسية والزخارف، فهذا النوع من التأطير يحمل دلالات أيضا، ويكون النص الملجأ الوحيد الذي له القدرة على ترجمة هذه المدلولات.

الشخصية المحورية في نص حائط المبكى عاشت فترة داخل فضاء مسيج بأوامر انضباطية يمليها عليه والده بطريقة مستمدة من حياته العسكرية، فكان لا يمارس حياته الشخصية إلاّ في حدود، كما أن المجرم أسهم أيضا في تضييق سيرورة حياته، إذ في كل مرّة يرسل إليه برسالة تجعله مرتبكا ومتوترا.

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

بالرغم من أن العنوان يشير إلى فضاء الحائط، فإن الزاوية الأكثر بروزا وأوفر تركيزا هي صورة الطائر. تشير الطيور عادة إلى الحرية والانعتاق إنّها تأبى القيد والحبس فهي "ترمز إلى تخلص الروح من عبودية الأرض كما ترمز أيضا إلى عالَم الملائكة، ذلك أن مملكة الطيور هي السماء"، فكأنّ الكاتب جسّد ذات الشخصية المحورية في نصّه على شكل العصفور الذي يظهر على غلاف الرواية، ينظر إلى صورته التي يعكسها زجاج النافذة في تأمل تتخلله أمنيات، غير أن هناك حاجزا يمنعه من الوصول، هذا الحاجز عكسته الصورة على شكل زجاج. وإذا ولجنا النص تصادفنا شخصية البطل الغارقة في قيود، تنتظر ساعة الفرج، أوّل قيد صرّح به الكاتب في نصه هو هروب الشخصية من تداعيات الجريمة التي حدثت أمام عينيه، يقول الراوي " قضيت أياما لا أخرج من البيت، حتى أهلي لم يسألوا عني..."[1].

أثرت الجريمة في حياة الشخصية لدرجة أنّه عزل نفسه عن المحيط الخارجي، لم يعد يستمتع بحياته، أصبح يشعر أنّه مقيد من طرف هاجس القاتل الذي بات يطارده في كل مكان ينزل به. أما القيد الآخر الذي غيّر حياته فهو الوالد الذي أراد تسيير حياته العائلية وفق قوانين صارمة ومنضبطة، يقول الراوي: " كان والدي صارم الملامح، لا يكاد يحدث أحدا، ولا يكاد أحد يحدثه، حتى والدتي كان يكلمها برسمية قاسية أحيانا... فلا تزيد والدتي عن إلصاق التهمة بالوظيفة العسكرية التي جعلت منه هكذا، صلبا صارما، وقاسيا أحيانا أيضا، يحسن توجيه الأوامر، وينتظر تطبيقها..."[2]. هذه بعض السلوكات جعلت الشخصية تشعر دوما بالقيد والغطرسة، فكانت تفشي غليلها بالرسم الذي يجد فيه الراحة، يقول الراوي: "دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم... أصب في اللوحة

1- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص22
2- المصدر نفسه: ص 28

كل آلامي وآمالي، كل أحلامي وانكساراتي، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه، بيتنا القديم..."[1].

عكست صورة الغلاف بعض مشاعر الشخصية المتناثرة داخل الرواية، هذا التفاعل أفضى إلى خلق معنى استشرافي عن النص استعان به القارئ، مما سهل عليه عملية القراءة.

* **البعد السيكولوجي الطبوغرافي:** إن اختيار أي روائي لعنوان عمله لن يكون عبثيا، فهو يشير ولو بالرمز إلى ما يليه من أحداث وسرود داخل الرواية المقصودة، وقد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤالا بخصوص العلاقة القائمة بين الرسالة اللغوية أو العنوان "حائط المبكى" بالنص أو حتى بالصورة. فالمعروف أن حائط المبكى له بعد رمزي ديني عند المسلمين واليهود. كما يظهر أيضا أن الكاتب لم يعتمد الاسم المتداول عند المسلمين وهو حائط البراق، كونه خاليا تماما من دلالات لها القدرة على نسج علاقة مع النص. وإذا عدنا إلى عبارة حائط المبكى فيبدو جليا لنا سبب اختيار الكاتب لهذا العنوان، إذ فور ولوجنا للنص سنقف على حالات شعورية تتملكها الأحزان، سنقف على نفسيات مكلومة تسرد جراحها في صمت، فبطل الرواية يعاني آلاما نفسية منذ طفولته إلى غاية بلوغه سن الشباب.

ب/ **تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:**

* **تحليل المدونات التعيينية:** كل عنصر من عناصر اللوحة يحكي قصته بطريقته الخاصة، فاللون يحكي، والشكل يحكي والإطار يحكي أيضا، إنّنا أمام راوٍ من نوع آخر، راوٍ صامت، لكنّه ينقل المعنى بطريقة بارعة، في لوحة الغلاف تمثُلُ أمامنا مجموعة من العلامات الأيقونية شكلت نافذة دلالية على الحكي داخل النص، الصورة هي طائر وزجاج نافذة بخلفية لونها أسود، جميع هذه العلامات البصرية تحمل دلالات ومعانٍ متناثر داخل عباب

1- المصدر السابق، ص 23

الرواية، الصورة دالة على الأحلام والأمنيات والانكسارات والذكريات الحزينة، أحلام بطل النص المتمثلة في زواج السمراء المراكشية وولوجه عالم الفن.

فقد كان عرضة لاستغلال جنسي وهو لم يتجاوز السن السادسة من عمره، مما جعله يشعر دوما بحزن شديد، يقول الراوي: "حين خلدت إلى النوم قفزت إلى ذاكرتي نقطة سوداء في حياتي، أسود نقطة على الإطلاق، وما زالت تفعل، تنغرز في كل مرة كأنّها الخنجر المسموم، تبا للذاكرة التي تخزن مآسيها. كان أبي يعهد بي إلى جندي يعلمني ولم أتجاوز السادسة من عمري، غير أن اللعين استغل ثقة والدي فيه واعتدى عليّ جنسيا في حديقة البيت..."[1]. وظف الجلاوجي مصطلحات أفشت بشكل واضح الحالة النفسية المتأزّمة التي يعاني منها، وهي فترة أيضا من فترات حياته التي تعكسها صورة الغلاف.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

بالرغم من تخلل اللون الأخضر الذي ظهر خلف صورة الطائر فإن اللون الأسود أظهر اكتساحا قوياّ على فضاء اللوحة، خاصة على خلفية الصورة، وهو ما جعل قراءة النص السردي تنفتح على تأويلات عديدة منبعها أساسا الشخصيات المتحكمة في دواليب الحكي داخل الرواية. فاللون هو "تفسير لحالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها.."[2]. هذه الحالات تستوطن داخل بواطن شخصيات النص الروائي، فاللون الأسود مرتبط بالليل والظلام الذي يحمل الخوف والقلق، كما أنّه يشير إلى الحزن والاكتئاب، وهو ما نجده في ثنايا النص الذي جاء متخما بحالات نفسية مكلومة وحزينة.

ظهر اللون الأخضر أيضا، لكن بشكل خافت، كأنّه يهمس بأمر ما يريد السرد قوله، فاللون الأخضر هو لون محبوب يبعث على التفاؤل والجمال، إنّه لون الحياة والأمل لون

1- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص110.
2- عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص32.

الاستقرار والراحة، وظهوره على لوحة الغلاف بهذه الصورة يفتح للمتلقي لذة قراءة النص والبحث عن دلالاته الممكنة داخله. فالشخصية المحورية في نص حائط المبكى شخصية مرحة وطموحة تبحث دوما عن أساليب الحياة البعيدة عن الحزن والقيد.

يظهر اللون الأصفر على الطائر، ويشير اللون الأصفر إلى دلالات عديدة وإيحاءاته المضطربة وغير الثابتة، إذ يرمز عادة إلى "المخيلة والمقدرة على التصور وعلى الخلق والإبداع والاتقان"[1]. ولعلنا إذا ولجنا عوالم الرواية سنجد هذه الإيحاءات والدلالات متناثرة في ثنايا النص السردي، بإبداعات الشخصية المحورية في فن الرسم والموسيقى.

3/ المستوى التضميني:

حملت لوحة غلاف رواية (حائط المبكى) عبء معنى النص السردي، هذا الحمل بالرغم من بساطته فإنّه كان مثقلا بدلالاته وإيحاءاته، فصورة الطائر وانعكاسه، وصورة الزجاج الفاصل وكذا الألوان التي حملتها استطاعت إثبات التراضع الدلالي القائم بين لوحة الغلاف والنص. فالطائر الذي يظهر على لوحة الغلاف يتجسّد لغويا في شخصية البطل الذي يترقب مستقبلا مشرقا ويتملص من قيود كبلته لمدة، ويحاول أن يتطلع إلى حياة أفضل وأن ينسى ماضيا عكر صفو حياته، ويرى في فن الرسم المنفذ الوحيد والقادر على طي صفحات سوداء.

كما استطاعت ألوان الصورة كشف ما هو متواريا، فاللون الأسود الذي طغى بشكل واضح على الصورة خاصة خلفيتها عكس تلك الآلام والمآسي والأحزان التي تعيشها الشخصية المحورية.

جميع هذه الأيقونات البصرية استطاعت النفاذ إلى المعنى داخل الرواية، كما استطاعت أن تؤدي دورها الجمالي بتموقعها على الغلاف.

1- المرجع السابق، ص41

لوحات المتن السردي:

تتخلل رواية حائط المبكى أربع لوحات زيتية لبعض الفنانين التشكيليين أسهمت في امتاع القارئ وبناء السرد كما عملت على كسر الروتين الذي اعتاد عليه المتلقي عند تلقي السرد الروائي على محور لفظي فقط، فكان ظهور هذه اللوحات بمثابة حلة جديدة أطلّت بها الرواية الجزائرية.

لقد وفق الكاتب إلى حد بعيد في اختيار اللوحات وتوظيفها داخل روايته، ويتجلى ذلك في التراضع الدلالي القائم بين هذه الصور والحكي داخل النص، إذ تحضر في كل صفحة فيها اللوحة يترجمها السرد بالبناء اللفظي داخل الرواية.

وعلى خطى المنهجية السابقة سنحاول مقاربة لوحات نص حائط المبكى، مبينا مدى التفاعل القائم بين النسق البصري المنتشر داخل النص ونسقه اللغوي.

اللوحة الأولى: اللوحة التشكيلية للرسام الجزائري عمر راسم بعنوان ليالي رمضان، مصنفة ضمن فن المنمنمات، جاءت اللوحة على الصفحة رقم 98 من الرواية.

ارتبط فن المنمنمات بالحضارة الإسلامية، ليأخذ بعدها مكانة مهمة في الفن العربي. ولقد استخدم لفظ المنمنمات للتعبير عن أعمال التصوير، وخاصة الصور صغيرة الحجم، التي كان يجري رسمها وتلوينها على الخشب والجلود والكارتون والورق وكذا المعادن وغيرها من المواد، ويقصد بها "فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير...حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي من خلال وظيفتي رسم النص وتأويله، بواسطة صور تجعل المفاهيم المدرجة أكثر افادة"[1]. يعدّ محمد راسم أحد أعمدة فن المنمنمات في الجزائر والعالم العربي، كما أن لوحة ليالي رمضان التي هي بين أيدينا إحدى اللوحات التي كان لها صدى فني على الساحة، سنحاول مقاربتها سيميائيا وكشف التفاعل الحاصل بينها وبين النص السردي.

1- ماريا فيتوريا فونتانا: المنمنمات الإسلامية، تر: عزالدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص7

1- الدراسة المورفولوجية: جاءت اللوحة الأولى على شكل مستطيل متموضع على الجزء السفلي للصفحة بشكل عمودي، ابعاده (12 سم/17 سم)، احتوت على علامات بصرية، جمعت بين الطبيعة والبشر، حيث بدا جمع غفير من الناس وسط ساحة تحيط بهم مبانٍ ذات طراز تقليدي ومآذن لمساجد، كما تظهر صورة لمرسى بحري به مجموعة من قوارب الصيد، كما يبدو أن الزمن الذي تظهر فيه هذه العلامات هو الليل.

أ/ التحليل الفوتوغرافي:

* **التأطير:** اللوحة محاطة بإطار مزركش ببديع النقوش والزخارف، مما جعل اللوحة تزداد جمالا ورونقا، لذا فكشف هذا الجمال وعلاقته بالمتن الروائي سيكون بولوجنا عوالم النص التي تدس معاني هذه اللوحة.

* **الزوايا:** تحتوي اللوحة على علامات أيقونية كثيرة، أول علامة هي جماعة من الناس يتجولون داخل ساحة تبدو من الوهلة الأولى سوقا شعبيا، العلامة الثانية هي العمران المتمثل في محلات وسكنات ذات طابع تقليدي كما تبدو مآذن المساجد، العلامة الثالثة هي صورة المرسى الذي يضم مجموعة من القوارب، العلامة الرابعة هي صورة النجوم والقمر ممّا يدلّ أن الوقت هو ليل.

* **حركة عين المتلقي:** أول زاوية تلفت عين المتلقي هي جماعة الناس بمختلف الأعمار والأجناس والأزياء التي يبدو أنّها داخل ساحة سوق شعبي، بعدها تتجه عين المتلقي إلى البنيان الظاهر على اللوحة، بعدها تتحرك عين الناظر إلى السماء، حينها يتأكّد بأنّ الوقت الذي يتحرك فيه هؤلاء الناس هو ليل.

* **الإضاءة:** ركّز محمد راسم في لوحته على ساحة السوق الشعبي وما تضمه من الناس، فكانت أكثر إضاءة مقارنة بباقي العلامات البصرية، وتأتي بعدها صورة المباني والعمران

التي تحيط بالسوق، ثم تليها صورة المرسى الذي يظهر من بعيد، بعد قليل من التأمل والانتباه تأتي صورة السماء الملبدة بالسحب ونجومها الساطعة وقمرها المنير.

ب/ الدراسة الطوبوغرافية

* **الرسالة اللغوية:** ترافق اللوحة رسائل لغوية تربطها بالمتن السردي بطريقة غير مباشرة، حيث نعثر على بعض الكتابات في أسفل اللوحة وأعلاها تشير إلى هوية اللوحة الأصلية، في أسفل اللوحة نجد عبارتين الأولى "الليلة النصف من رمضان بالجزائر"، مدونة بخط عثماني داخل إطار اللوحة، والعبارة الثانية "حومة سيدي محمد الشريف"، أما في أعلى اللوحة فأجد عبارة "تفكيرة الجزائر الإسلامية القديمة"، كتبت هي الأخرى بالخط العثماني.

* **دراسة اللون:** اعتمد محمد راسم في لوحته على عدد كثير من الألوان، حيث بدت كفسيفساء من الألوان، إنّها طبيعة المنمنات التي تعتمد على التنوع في الألوان وبالتفاصيل الدقيقة للوحة. فقد أظهرت لوحة محمد راسم كمّا هائلا من الألوان، حيث نجد اللون البني القاتم الذي بدا مسيطرا بشكل قوي على الصورة، ويظهر أيضا اللون الأبيض في لباس النسوة اللاتي يظهرن في ساحة السوق، كما يظهر في المباني ومآذن المساجد، يظهر اللون الأصفر المذهب على إطار اللوحة، أما الأرضية فكانت باللون الأزرق الداكن.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

* **البعد السيكولوجي للتأطير:** حشا الفنان إطار اللوحة بمجموعة من الخطوط المنحنية والمنكسرة باتصالها وتقاطعها، فشكلت زخارف وأشكالا هندسية في غاية الدقة والجمال، وهي إحدى التقنيات التي اعتمدها فن المنمنمات منذ ظهوره. هذا النوع من الزخارف يعكس ثقافة مجتمعنا العربي المسلم. يشعر قارئ اللوحة بمدى التناسق والانسجام القائم بين

مضمون اللوحة وإطارها، كما سيتأكد من مدى الترابط الدلالي بين الصورة والمتن السردي الذي وظفت فيه.

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

ركز الرسام في لوحته على الهيئات البشرية أكثر، مقارنة بباقي العناصر الأيقونية، حيث تطالعنا مجموعة من الناس على مختلف أعمارهم رجال ونساء، كبارا وصغارا، بعضهم يتجول وبعضهم جالس وبعضهم يتجاذبون أطراف الحديث، يرتدون ثيابا تعكس ثقافة البيئة الجزائرية في العهد العثماني، حيث تظهر النسوة وهن يلتحفن لباس الحايك، والرجال يرتدين السراويل الفضفاضة، والعمامات والطرابيش. كما اعتنى الرسام بجانب آخر يشير إلى الفترة العثمانية هو العمران والمباني التي تحيط بالسوق، كما تظهر لنا بعض مإذن المساجد وقبابها، وهو ما يرمز إلى مدى رسوخ الدين الإسلامي لدى الناس في تلك الفترة. وتظهر أيضا على اللوحة صورة الشاطئ يضم مجموعة من قوارب الصيد، وهو ما يشير إلى اهتمام السكان في تلك الفترة بالصيد الذي يعدّ مصدر رزقهم.

تتوافق اللوحة إلى حد كبير مع ما جاء به الكاتب في النص خاصة عند زيارته لمدينة وهران حين أراد الانتقال لأحد الاحياء القديمة، أو ما أطلق عليه بالطحطاحة، حيث قام الكاتب برسم صورة للحي في غاية الدقة، وسنتطرق إلى مدى تفاعل اللوحة مع السرد في حينه.

ب/ تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

*** تحليل المدونات التعيينية:**

تضمنت اللوحة ليالي رمضان عددا من العلامات البصرية، أراد الكاتب بها نسج العلاقة بينها وبين المتن السردي للرواية. وفي أعلى اللوحة تظهر السماء وفي وسطها البدر وهو ما يشير إلى زمن الليل، تظهر علامة البحر وهو ما يشير إلى أن المدينة ساحليةّ،

وتظهر أيضا مجموعة من السكان يتجولون داخل ساحة بألبسة مختلفة، نساء ورجال، ألبسة تشير إلى تلك الفترة، النساء يرتدين الحايك الأبيض والرجال بالبرنوس والقندورة، "فاللباس يعلمنا الحقائق... حيث يخفي ويستر، وفي الوقت ذاته يكشف ويعلن. إنّه يستر ما يجب ستره من الجسد، لكنه يعلن في الوقت ذاته عن اللابس، عن جنسه وبلده وطبقته وعن زمنه قديما أو حديثا وعن وقته شتاء أو صيفا، مثلما ينم عن ثقافته وحاله المادية الاجتماعية"[1]، غير أن السؤال الذي يفرض حاله هو هل نجد علاقة بين اللوحة والنص؟.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

وظف الرسام داخل لوحته مجموعة من الألوان جعلت الصورة تكتسي حلة في غاية الروعة غلب عليها اللون الأزرق القاتم، الذي يرمز إلى الحنين والبؤس والاشتياق، كما نجد اللون الأبيض في لباس النساء والعمران الذي يحيط بالحي الشعبي، واللون الأبيض دلالة على الأمن والسلام، كما نجد بعضا من اللون الأحمر الذي رمز لألم والخوف والحرب والدمار والحركة العنيفة.

3- المستوى التضميني:

في إطار مزخرف بخطوط منحنية ذهبية اللون على هيئة أزهار، ظهرت لوحة الرسام محمد راسم في غاية الجمال، جعلت الذهن ينتعش ويسترخي، فقد بدت اللوحة عامرة بالتفاصيل التي تحمل دلالة الهوية والثقافة الضاربة في الجذور، حتى إن الفراغات التي ظهرت كانت تؤدي معنى معينا. وجاء حديث الكاتب عن اللوحة في الصفحة رقم 88، في قوله: " قبالتنا على الجدار استوت لوحة لعمر راسم، حرص فيها على ادق التفاصيل، فجمع بين منظر عمراني لمسجد العاصمة الكبير، وامامه سوق تعج بالحركة ...."[2]. حيث يصف

1- عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005، ص99.
2- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى: ص88

الكاتب اللوحة بدقة، غير أن توظيفها أجده في الصفحة 98، حين يظهر السرد في النص مركزا على فضاء معيّن، فضاء يعج بشخصيات مختلفة عكست الهوية المنتشرة في النص، يقول الراوي: "... والتهبت الطحطاحة فجأة تصفيقا وصفيرا احتفاء بوصول المطربين، واهتز المكان على إيقاع الناي، وقد تهافتت الناس من كل مكان، هي سويعات يقضيها الشباب في لهوهم قبل أن يسرع إليهم الظلام..."[1]. ويحاول الكاتب إحداث تفاعل بين الصورة والحكي في الرواية، حيث يقدم لنا عن طريق السرد صورة لتهافت الناس إلى مكان معين، فبدت الساحة تعجّ بجمع غفير من العباد صغار وكبار نساء ورجال، بعدها انتقل الراوي عن طريق تقنية الاسترجاع إلى استحضار بعض الذكريات الجميلة للبطلة تتوافق تماما مع هو في اللوحة التشكيلية، يقول الراوي: "... كانت أيضا تحكي عن تلمسان، وعن بيتهم القابع في درب الحدادين، وتغرق في وصف الناس هناك، وكرمهم وطيبتهم ... وتتوقف عند كل جزئية، وعند كل فرد، وكل عادة ومناسبة، تكاد تنقل إليك العواطف والمشاعر، وروائح الأطعمة والأشربة، ووقع الأغاني والأهازيج"[2].

في هذا المقطع يقدم الكاتب صورة عن منظر يوافق كثيرا منظر إحدى ليالي رمضان، كما جاء في لوحة محمد راسم الموظفة في الرواية.

اللوحة الثانية: في الصفحة 101 وظف الكاتب لوحة أخرى تعود للرسام العالمي بابلو بيكاسو، يطلق عليها لوحة الغرينيكا Guernica، تنتمي هذه الصورة التشكيلية إلى الفن التكعيبي، الذي يعتمد على منظومة من الأشكال الهندسية في بناء العمل الفني، بحيث تبدو الأجسام ذات طبيعة معمارية مزيلة بذلك الصفات الواقعية للكائنات المرسومة ومبتعدة عن محاكاة كل ما هو واقعي، بحيث تركز على جوهر الأشياء، وتعتمد بنيتها الداخلية

1- المصدر نفسه، ص98
2- عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص99.

محور اشتغالها. ولقد اهتم فنانو هذا المذهب بالوجوه إذ اعتبروها المصدر الذي "يدل على الحالة الشعورية وغير الشعورية وتظهر المشاعر الدفينة من خلال قسمات الوجه"[1].

سنحاول مقاربة هذه اللوحة معتمدين الطريقة السابقة غير أننا سنتجاوز دراسة الإطار والرسالة اللغوية كونهما غائبين تماما.

1- ايمان فرغلي: التعرف على سمات المدرسة التكعيبية وتحليل لبعض أعمال الفنان بابلو بيكاسو،

1- الدراسة المورفولوجية:

اللوحة مستطيلة الشكل، أبعادها (8سم/ 15سم)، تضمنت مجموعة من العلامات البصرية باللونين الأبيض والأسود فقط، حيث تظهر مجموعة من الأجساد البشرية وبعض الأطراف بدت كأشلاء مرتمية على الأرض، كما تظهر أيضا صورة لشخص موجها رأسه ويده إلى السماء، وكأنّه يطلق صراخا، كما تظهر أيضا صورة أخرى واضحة تخص رأس ثور أو بقرة.

التحليل الفوتوغرافي:

الزوايا: تضم اللوحة علامات بصرية مختلفة، أولى علامة هي صورة شخص ممدد على الأرض، العلامة الثانية هي صورة رأس ثور، ثم تأتي بعد ذلك صورة الحصان، تليها صورة لشخص يرفع رأسه ويده نحو السماء، بعدها صورة بعض الأطراف البشرية الملقاة على الأرض.

حركة عين المتلقي:

قد ترتبك عين المتلقي حين مشاهدة لوحة الغرنيكا، كونها محشوة بعدة علامات بصرية بدت في غاية الغرابة، غير أنّنا نجد بعض العناصر لها سحر الاستمالة، إذ لدى مشاهدة اللوحة تتجه مباشرة عين المتلقي إلى صورة رأس الثور كونها واضحة التقاسيم، ثم تنتقل إلى صورة الحصان الذي بدا في حالة هيجان، بعدها تنتقل العين إلى صورة الأشخاص والأشلاء المتناثرة على الأرض.

الإضاءة:

يبدو أن علامة الثور والحصان هي الأكثر بروزا مقارنة بباقي العلامات، ونرجع هذا البروز والتركيز إلى رغبة الرسام في توصيل رسالة معينة انطلاقا من الحيوان، بعدها تظهر باقي العلامات المتمثلة في صور لبعض الكائنات البشرية.

الدراسة الطوبوغرافية

دراسة اللون: اعتمد الفنان في معالجة لوحته على اللونين الأبيض والأسود وتدرجاتهما مغيبا بذلك باقي الألوان، ولعلّ هذا الاسلوب المعتمد يدس وراءه دلالات ومعانٍ قد نستطيع اكتشافها والكشف عنها في نص حائط المبكى.

التحليل الأيقوني:

التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:

تضمنت لوحة الغرينيكا مجموعة من الأشكال التجريدية حملت على عاتقها مهمة الترميز والتدليل على مشاهد مفعمة بالمشاعر الحزينة التي تكبدتها مجموعة من الناس.

اختزلت اللوحة مجموعة من الأحاسيس والانفعالات عكستها أشكال تجريدية، واستطاعت تمرير رسالة فنان عبر عن آلام البشر جميعا، حيث يبدو جليا لنا من علامة الثور والحصان التي لها دلالات ممتدة على مدى التاريخ، وأرى أن نص جلاوجي قد عبر عن هذه الثيمات عبر الأحداث الجارية في الرواية.

تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية:

تحليل المدونات التعيينية:

عناصر اللوحة التشكيلية جديرة بالتعبير عن أحداث وقعت في رواية حائط المبكى، فلا ريب أن الكاتب كان موفقا إلى حد بعيد في اختيار لوحات تشكيلية استطاعت خلق تفاعل بينها وبين المتن الروائي، كما عملت على إثراء النص متعة وإفادة. فقد عكست الرواية بحق معنى ظاهرة التجريب داخل السرد. فلوحة الغرينيكا بالرغم من بساطة علاماتها البصرية فإنّها وافرة المعنى والدلالة، فقد عملت على الإفصاح عن حالة الفنان النفسية،

ومن جهة أخرى فإنّ استثمارها في ثنايا رواية حائط المبكى استطاع تعرية أنساق نفسية كاتمة داخل النص.

حالة نفسية سيئة تساير البطل منذ بداية الأحداث، تعرضه لاعتداء جنسي في مرحلة الطفولة، معاملة والده القاسية، رؤيته لجريمة قتل وهو في ريعان شبابه وتهديد القاتل له ببعث الرسائل في كل مرة. يحاول الهروب من ذكرياته، ومرض زوجته الذي انتهى بها في مصحة المجانين، هذه المراحل أسهمت في تشتيت الحالة النفسية للشخصية البطلة.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

لم تظهر ألوان كثيرة داخل لوحة الغرينكا، فقط اللونان الأبيض والأسود وبعض تدرجاتهما، غير أن الدلالة قوية جدا، إنّه الصراع القائم منذ الأزل، الصراع بين الخير والشر بين الحرب والسلام، فبالرغم من غياب الألوان فإن اللوحة قالت قولا وافيا، واستطاعت اختزال المآسي والأحزان سواء خارج سياق الرواية أم داخلها.

3- المستوى التضميني:

لوحة الغرينيكا، هكذا أطلق الفنان بابلو بيكاسو هذا الاسم على لوحته نسبة إلى إحدى القرى الموجودة بإقليم الباسك شمال إسبانيا، تعرضت سنة 1937 لقصف كبير من القوات النازية، عاش خلالها سكان تلك المنطقة لحظات تراجيدية ومأساة كبيرة، فكانت اللوحة تعبيرا عن تلك الأحاسيس وأيقونة خالدة للحرب والسلام في الوقت نفسه.

استطاعت لوحة الغرينيكا سرد مأساة شعب بطريقة كان الصمت هو الراوي العليم والألم هو البطل المحوري. فالعلامات البصرية التي تخللت اللوحة جميعها تعبر عن أوجاع ومعاناة إنسانية، فقد تضمنت اللوحة صور لأربعة نسوة، حيث بدت امرأة تحمل بيدها رضيعها وهو ميت، ومن بين هذه العلامات أجد أيضا امرأة تطل من النافذة تحمل بيدها فانوسا، كما أجد صورة لرجل مرمى على الأرض وبيده سيف مكسور، من الأشكال أيضا

أجد صورة لثور وأخرى لحصان مطعون برمح. كما نجد صورة لحمامة بدت خافتة جدا، ونجد كذلك صورة لمصباح يظهر في الأعلى، جميع هذه العلامات البصرية كان لها معنى محدد، فالثور يرمز إلى القوة "فقد اعتبر الثور إله الحرب عند الرعاة في العصر الحجري الحديث في شمال إفريقيا، ... كما كان الثور يرمز إلى الإله "نركال" إله العالم السفلي ويسمى الثور البري العظيم، وتجدر الإشارة إلى أن قرون الثور هي رمز لكل الآلهة وهي تمثل السلطة والقوة"[1]. أما الخيل فهي ترمز إلى القوة والجمال والحب والبطولة، وعلامة النساء والرضيع ترمز للضعف وقلة الحيلة، وصورة الرجل المحارب ترمز إلى المقاومة، أما صورة الفانوس والمصباح فهي ترمز إلى السلام الذي يقاوم الظلام والحرب.

لوحة الغرينيكا في نص حائط المبكى هي أيضا تعبير عن المشاعر والأحاسيس المؤلمة التي تعيشها شخصيات الرواية خاصة البطل الذي تأرجحت حالته النفسية منذ بداية الأحداث بين الألم والشرود والاضطراب المستمر، فقد عرض الكاتب علينا جملة من الأحداث التراجيدية كانت تنفذ بطريقة سادية.

تستهل أحداث الرواية بعرض لعمل إجرامي أثّر في نفسية الشخصية المحورية، حيث يقوم الكاتب بتقديم وصف دقيق لعملية قتل قام بها المجرم بدم بارد ضحيتها فتاة، يقول الراوي: "...كالجنى ركن سيارته، وأسرع خلفها، ولم أجد بدا من أن ألحق به، لا بد أن أنقذها، لن أسكت عن الجريمة، ... حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي، وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها، وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب، وفي فمها المزموم صرخة لم تدوِّ، وقد شدت أصابعها على الطين من حولها، ما زال الدم يتفق ساخنا يعانق سيول الأمطار"[2]. وكأنّ الكاتب يقدم تقريرا عن حيثيات الجريمة، لدرجة أنّه وصف كيف كان الدم ساخنا أم باردا.

1- لخضر بن بوزيد: رمزية النسر والأسد والثور في الفن الآشوري، مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج05، ع03، 2021.
2- عزالدين جلاوجي: حائط المبكى: ص11

في موقف آخر يروي الكاتب في قطعة سردية كيف اعتدى عليه الجندي جنسيا حين كان طفلا في الخامسة من عمره.

يروي الكاتب قصة أخرى، هي زواج أمه من أبيه التي كان الحزن هو بطل هذه العلاقة، إلى درجة أن الكاتب وصف هذا الزواج بالاختطاف والاغتصاب، يقول الراوي: "كنت أشفق على أمي المسكينة، التي ما كنت أراها إلا حسونا في قفص من حديد، ما الذي حققه أبي سوى أنّه اختطفها، اغتصبها، سجنها سبيّة، أمة في مملكته..."[1]. استعان الكاتب في هذا المقطع السردي بمصطلحات لا نجدها سوى في الحديث عن الحروب والغزو، وهو ما يساعد على إثراء التفاعل بين لوحة الغرينيكا الموظّفة في النص والمتن السردي له.

بالرغم من الألم والحزن الذي تشعر به شخصيات الرواية، فإنّها تنتظر دوما نورا قد يشع في أي وقت، يمنحها الأمل والسعادة يزيح عنها تلك الهموم. فالبطل المحوري يرى في زيارته لمدينة وهران، يقول الراوي: " ستفجر وهران عبقريتي الفنية، سأخوض ها هنا تجارب لا نهاية لها في الرسم..."[2]. يرى البطل في وهران الملجأ الذي باستطاعته أن ينسيه كل الهموم. فالرسم هو الهواية التي يتخلص بها من أدران الحياة، ينسى بها همومه وأحزانه، إنّها بمثابة طقس ديني يمارسه في حياته اليومية.

جميع هذه المقاطع السردية وثقت العلاقة القائمة بين اللوحة الفنية غرينيكا وما جاء به الكاتب في نص حائط المبكى، فقد كانت اللوحة تسرد قصصا على لسان أنساقها البصريّة، وفي الوقت نفسه كانت تقيم علاقات إيحائية مع المتن السردي للرواية.

اللوحة الثالثة:

1- المصدر السابق: ص 65
2- المصدر نفسه: ص104

وظف الكاتب في الصفحة 110 لوحة للرسام العالمي مارسيل جانكو marcel Janko، اللوحة تنتمي إلى الفن الداداني، حركة ظهرت في أحقاب الحرب العالمية الأولى، في الوقت الذي أُفرغت فيه الفنون من معناها بسبب اضطرابات الحروب. لذا جاءت لتهاجم الأشكال التقليدية مستهدفة بذلك تدمير الفن خصوصا عند المجتمع البرجوازي، معتمدة على تقنية التجريب. ظهرت على يد تريستان تزارا Tristan Tzara، تبنّى هذا المذهب فكرة اللامعنى واللاعقلي، فكان يعتمد في أسلوبه على "إحداث الغموض والفوضى بين الحدود الأدبية، وإزالة الحواجز بين الفنون، كما تميز باستفزاز الاخرين وإزعاجهم واحتقارهم"[1]. فكانت بمثابة ثورة على كل ما هو عقلي واجتماعي.

لا شك أن توظيف الكاتب للوحة تشكيلية تنتمي إلى هذا المذهب كان له غاية معينة، سنحاول مقاربة هذه الصورة، وسنقف على مدى تفاعلها مع السرد داخل النص وكشف معناها المتشظي.

1- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007، ص237

1- الدراسة المورفولوجية: اللوحة عبارة عن صورة لوجه بشري مشوه بدا كقناع، رسم يميل إلى فن الكاريكاتير، حيث يظهر الفم والأنف والعينين والإذنين وشعر الرأس بصورة تميل أكثر إلى السخرية والقبح بدلا عن الجمالية والجدية في العمل.

أ/ الدراسة التوبوغرافية

*** دراسة اللون:** اعتمد الفنان على لونين فقط لكن بدرجات مختلفة، يظهر اللون البني على كامل الوجه والشعر واللون الأزرق القاتم على الجهة اليمنى من الوجه.

يبدو أن الفنان قد تعمد عدم الإكثار من استخدام الألوان والابتعاد عن النور والألوان الزاهية، وهو ما يعكس اتجاه المذهب الذي يرى في الألوان تعبيرا عن الفن والحياة.

2- التحليل الأيقوني:

أ/ التحليل السيكولوجي للأبعاد الفوتوغرافية:

*** البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:**

بدت اللوحة في غاية الغرابة، حيث احتوت على جزئيات الوجه من إذن وعيون وأنف وفم، غير أنها ليست كالتي تظهر بشكل طبيعي، وهو ما جعل زوايا اللوحة جميعها تستميل المتلقي وتلفت نظره. فالفن الدادي يقوم أساسا على التناقضات والتنابذ الداخلي عبر مكونات اللوحة من ألوان ورموز وعناصر تكوينية، وبالتالي لا يكون هناك ترابط في الصورة من انتظام مظهرها البصري، وإنّما من الفكرة الرابطة أو من المفارقات الحاصلة.

إذا ولجنا النص السردي تصادفنا أحداث في غاية الفوضى، ناجمة عن إيديولوجيات تبلغ أحيانا حد التنفير، ونرجع هذا إلى خليط الشخصيات المتداخلة والمتحكمة في المسار السردي للرواية، لذا كان الكاتب بارعا في اختيار لوحة قناع تريستان تزارا الغريبة.

*** التحليل السوسيوثقافي والسيكولوجي للألوان:**

استعان الرسام في رسم لوحته باللون البني والأزرق الداكن، والظاهر أن الألوان الداكنة تميل على اللون الأسود، لذا فدلالاتها ستكون حتما متقاربة ومتشابهة، فاللون الأسود متواضع عليه بأنه لون الشر والموت، لون الظلام الذي يحمل الألم والحزن، الذي نجده منتشرا بقوة داخل نص حائط المبكى، وبذلك يكون قد أسهم في ترجمة مضامين النص.

3- المستوى التضميني:

لوحة قناع تريستان جونكو التي هي مجموعة من قصاصات ورق مقوى وبعض الخيوط، كانت دعما للسر على مستواه اللفظي، الصورة هي من الأعمال الفنية، وتنتمي إلى الدادية التي تخلت عن أساليب الرسم التقليدية واعتمدت العفوية حيث ظهرت مزيجا من الزخارف غير المتجانسة، غير أنها كانت تحمل قوة تعبيرية لا يستهان بها.

ظهر الفن الدادي بوصفه إفرازات الظروف القاسية التي عرفتها البشرية نتيجة الحرب العالمية الأولى، فكانت تعبر عن فكرة الخروج عن العادي وتجاوز المألوف ومناهضة للعقلانية والمجتمع. ومن جهة أخرى انشغلت بالغرابة واللاعقلانية، وهو ما يتجلى في لوحة قناع مارسيل جونكو التي بدت في غاية النشاز والتنافر. وإذا ولجنا غياهب الرواية تصادفنا الأحداث الغريبة وغير المعقول التي تقوم بها الشخصيات، أول حدث تكشفه الرواية هو مقتل فتاة على يد مجرم بطريقة وحشية وببرودة، الحدث الثاني هو الاعتداء الجنسي على بطل الرواية وهو في سن الطفولة، هذا الفعل بالرغم من سرده مرتين حيث جاء على شكل استذكار، فإنّه استطاع ترجمة موضوع بحجم الرواية، هو الاعتداء على الطفولة ووأد البراءة وهي في مهدها.

موضوع آخر طفا على سطح البنية السردية هو زواج أبيه من والدته الذي عدّه سببا واغتصابا، يقول بطل النص على لسان الراوي: "... ما الذي حققه لها أبي سوى اختطفها، اغتصبها، سجنها سبية، أمة في مملكته، يثبت من خلالها رجولته أمام أقرانه..."[1].

في مقام آخر يرمي البطل بأوصاف مشينة، موظفا ألفاظا توحي بالانحراف والاضطراب، يقول الراوي: "... وتبادر إلى ذهني سؤال محير، هل جمع أبي بين السادية والمازوشية، وقد كان يوغل في تعذيب غيره وتعذيب نفسه؟..."[2].

تظهر على السطح أيضا فكرة الخيانة الزوجية وزواج المحارم باكتشاف الشخصية البطل للهوية الحقيقية لزوجته التي ظهرت على رسالة والدة السمراء المراكشية، الأمر الذي شكل له صدمة نفسية كبيرة، يقول على لسان الراوي: " جلست على حافة السرير وفضضت الرسالة، حملقت، تعرقت، تسارعت دقات قلبي، تقاطعت أنفاسي "بنيتي أكتب إليك مستسمحة، إني مغادرة إلى العالم الآخر، ولا بد من الاعتراف، يجب أن تعلمي أن أباك

1- عزالدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، ص65
2- المصدر نفسه: ص57

ضابط، اسمه ك...." تحت العبارة الأم خُطت ملاحظة، " لقد لفظت أنفاسها قبل أن تكمل إملاء الاسم". وهويت مغمى علي"[1].

بالرجوع إلى ما جاء في النص نجد أن والد الشخصية البطل اسمه كمال، كما أنه معروف بعلاقاته الكثيرة بالنساء، في هذا المقطع تفتح باب التأويل كما يتزايد إيقاع السرد. ومن جهة أخرى نرصد تأزم الحالة النفسية لبطل الرواية الذي يجد نفسه أمام قضية اجتماعية شائكة.

في الأخير نستطيع القول إن ما جاء به النسق البصري وما جاء به النسق اللغوي في الروايتين يسير في اتجاه واحد، وأن التراضع الدلالي القائم بين النسقين حاصل وأكيد، فالرسالة أو الخطاب عندما يكون لغويا فقط، يقيد المعنى لدى المتلقي، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الخطاب البصري، أمّا إذا كانت الرسالة تعمل بطريقة تفاعلية جامعة بين النسق البصري والنسق اللفظي، فإن المعنى يكون أقوى.

1- عزالدين جلاوجي، رواية حائط المبكى، ص152

الخاتمة

استطاعت الرواية العربية المعاصرة تخطي حواجز التجديد التي فرضها نمط الحداثة على جميع العلوم الإنسانية بما فيها الإبداع الأدبي، حيث تمكنت من مسايرة طرائق جديدة وتقنيات عصرية في الكتابة، نتج عن هذه المغامرة كسر القيود المفروضة على الكاتب الذي تملص من كل ما هو نمطي وكلاسيكي، متوسلا في ذلك التحليل النفسي وعلم الاجتماع والتاريخ وغيرها ... لم يتأثر المنجز الروائي بالعلوم الإنسانية فحسب، بل امتد مجاورته حتى السينما وباقي الفنون كالرسم والموسيقى والنحت. هذه الفنون عدّت إحدى الروافد الجمالية التي يعتمدها الخطاب الروائي في معماره السردي. تبلور عن هذا التعالق نسق من الأنساق الثقافية من جهة، ومن جهة أخرى سيميائية تفاعلت فيما بينها، مفرزة بذلك بنية خطابية في غاية الجمالية، ولعلّ المدونتين اللتين بين أيدينا أجدر مثال عن ذلك.

ختمت الروايتان بنهاية مأساوية صادمة، خرقت أفق انتظار القارئ، ونقطة أخرى يبدع فيها الكاتبان ليفاجآ المتلقي بنهاية غير متوقعة البتة.

لجأ بطل رواية حائط المبكى إلى الفن للخلاص من ألم الواقع المرير، لكن محاولته باءت بالفشل، لأن زيف الواقع وقبحه قد طغيا على جمالية الفن، وبذلك لم يصل البطل إلى منطقة شعورية آمنة تساعده على إقامة علاقة سوية بينه وبين الواقع الذي يعيشه، ليعلن فشله أمام القارئ في كل مرة يتعرض فيها لصدمة من صدمات الزمن الأليمة.

تعرض الروائي عز الدين جلاوجي إلى المجتمع الجزائري بكل حيثياته ودقائقه، ونقل الحياة بجانبها السياسي والإجتماعي والاقتصادي والظروف التي أثقلت كاهل الجزائري، فغاص في دواخله، وكشف عن مشاعره وعواطفه مستعينا بطريقة الفن التشكيلي، الممثل في عدة لوحات فنية عالمية، ساعدت على إبراز المكبوت من الأحاسيس (الألم والحزن والرعب والفرح والنخوة والرخاء)، التي لم تسعفه الكلمات لإيصالها للمتلقي.

في رواية حمام الدار عانى البطل هو أيضا من ضغوط نفسية، غير أن المتسبب فيها هو والده، أفرزت شخصية مرتبكة غارقة في الألم والحزن طوال المسار السردي، قسوة والده، وفاة أمه، وولديه، وفي الأخير طلاق زوجته، إنها نهاية مؤلمة، استعان الكاتب في تأثيث

السرد بلوحات تشكيلية تتصدر فصول الرواية، كل لوحة كانت تعكس محطة من محطات الأحداث داخل النص، فكانت تسرد قصة وجع الشخصيات، واستطاعت الفنانة مشاعل فيصل، أن تقدم حياة شخصيات النص بلوحات تشكيلية بلغة سيريالية رمزية وفي غاية البلاغة.

رواية (حمام الدار أحجية ابن أزرق) للسنعوسي كتابة جديدة، وتجربة تحمل روح المغامرة خاضها الروائي، حيث سافر بالمتلقي إلى أغوار المجتمع الكويتي، بلغة راقية ألفناها من الكاتب، نص تمرده على الكتابة التقليدية واضح وجلي، فالكاتب يبدأ روايته بخاتمة لأحداث انتهت وينهي عمله لوقائع هي بداية لرواية أخرى، هذه التقنية لن ينتبه إليها القارئ إلا إذا أنهى قراءة النص وأعاده مرة أخرى. كما أن النص تتخلله العجائبية، وهو الأمر الذي جعل الرواية تشع جمالية. ونجد كذلك جو الفقد والغياب والحزن الذي تشعر به الشخصيات، وكذا الراوي، ويتجلى ذلك في عبارة "حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون"، هذه القطعة لازمت النص من البداية إلى النهاية، فكانت بمثابة التعويذة التي تشعل فتيل السرد داخل الرواية.

نجد أيضا أن الكاتب يناقش بعض القضايا الاجتماعية الخليجية كظاهرة العمالة، والعنف الرمزي المتمثل في الإهمال العائلي، والهيمنة الذكورية وغيرها من الموضوعات التي أضافت للسرد متعة وجمالية. إن رواية حمام الدار رواية ثرية بأنساق ثقافية محملة بما يحتاجه النقد المعاصر.

إن التغلغل في اللوحات التشكيلية التي ضمنها جلاوجي والسنعوسي في روايتيهما؛ يقف على مدى دقتهما في انتقائها لتتلاءم والمغزى العام للرواية، فهي بمثابة النصوص الغائبة التي يستحضرها الكاتب في الرواية، فتتحول تلك الصور التشكيلية من عناصر جمالية إلى عناصر أساسية في رسم مسرى المتن وتوطيد العلائقية بين اللغة والصورة، هذا من جهة. كما أن الوصول إلى المعنى المراد والقراءة القريبة يشترط "توفر الأبعاد الخاصة بإقامة التجربة الجمالية وتفعيلها، بحضور الفنان والمتلقي، وتوفر المادة الخام، وتحديد فعالية الإبداع، ومساراته،

والعرف على الظرف التاريخي"[1]. إن عدم ربط الصورة التشكيلية بلغة النص يفتح المجال لتأويلات لا منتهية، مما يضع المتلقي أمام عدد لا محدود من الدلالات. لذا وجب على الروائي إرفاق صوره الموظفة داخل المتن الروائي بنص لغوي يقرب الدلالة التي أراد بلوغها، وهذا ما التمسناه عند الروائيين حين وظفا عددا من اللوحات التشكيلية، ذات ثقافات مختلفة، ثم خصصا لكل لوحة مشهدا سرديا يتناولهما بشيء من الغموض، والتفصيل معا، فكان تعليقهما عليها غير مباشر، اقترن فيه النسق البصري بالنسق اللساني، ليكون متنا روائيا مكثف الدلالة، وبليغ المعنى.

نخلص إلى أن الصورة التشكيلية تسمح بقراءات عديدة، والأهم أن هذه القراءات متناقضة فيما بينها، فهي لا تعبر عن "ممكناتها الذاتية، بل تقوم بذلك استنادا إلى محيط مباشر أو ضمني يستعيد بالتناظر والإيحاء، وضعيات إنسانية سابقة، أو يسقط من خلال السيرورة ذاتها، ما يمكن أن تتخيله الذاكرة كاستيهام أو كإمكان للتحقق"[2]. فلا بد للمشاهد أن يتسلح بإجراءات عالية من أجل الوقوف على تحليل يروي غليل ذاك الكم الهائل من الأيقونات والعلامات غير اللغوية في اللوحة الفنية. فهذا الاصطدام النابع من سكون تلك العلامات الأيقونية يحمل المتلقي إلى فوضى فكرية ونفسية، تحتم عليه التركيز وإعادة التأمل لكسر ضجيج اللوحة وبعثه نغما يتماشى وقصدية الرواية، بالرغم من انفتاحها على قراءات تختلف تحاليلها باختلاف ثقافة المتلقي، ومدى تزوده بآليات التحليل التي تساعده في الوقوف على أقرب قراءة للصورة التشكيلية وأعمقها. فجلاوجي مثلا عمد إلى إعادة رسم تلك اللوحات المنتقاة بالكلمات مما أعاد صياغة معانيها، وحصر دلالاتها من المنظور العام العالمي، إلى حيز دلالي خاص بنص حائط المبكى، حين قام بإسقاطه على المجتمع الجزائري، الذي ارتسم بكل مستوياته وفئاته داخلتلك اللوحات.

1- عقيل مهدي يوسف: الفكرة الجمالية في الفن، دار اليازوري للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2014 ص20.

2- سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص164/163.

من قراءاتنا لهذه الروايات بما توظفه من فنون، على اختلافها واختلاف طرائق تجسيدها، وآليات تلقيها وتحليلها، نخلص إلى أنها جاءت جميعها للتعبير عن الهوية بصفة عامة، سواء كانت أوطانا، أو أمما، أو شعوبا أو قبائل وجماعات.

تستند عمليّة البحث عن المعنى التي يقوم بها القارئ في الخطابات البصريّة، مهما كانت، صوّرا فوتوغرافيّة أو لوحات فنيّة، إلى مرجع ذي بعد ثقافي تنطلق منه، "إنّ الدلالات التي تثيرها الصورة – من خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي– ليست وليدة دالة مضمونية من تلقاء ذاتها ... إنهّا أبعاد أنثروبولوجيّة مشتقّة من الوجود الإنساني ذاته"[1].

إنّ تشكيل المعنى وتعدد التأويل في نص متعدد الأنساق؛ لا يأتي من نظام أو مستوى واحد دون غيره؛ بل هو تفاعل لجميع الأنساق المبثوثة في العمل الظاهرة والمضمرة، اللسانية والأيقونية، فالصورة تعيش وتقوى باللغة، واللغة تؤثر وتجد صداها بالصورة يتجلى من خلال جميع النمإذج الروائية المدروسة، أن الفن باختلاف أنواعه قد أُعتمد كوسيلة للخلاص، للهروب من الواقع، والتخفيف من صخب الحياة وآلامها.

إن الفنان مهما اختلفت ثقافته وعلمه ومكانته في مجتمعه؛ فإنه يميل إلى الفن من أجل كسر ضغوط الحياة والتخفيف من وطأتها، ... وكبح جماح الغضب والسخط من الفساد الذي يجوب الأوطان، فهو الملاذ الآمن الذي يحتمي فيه الفنان.

بالرّغم من البحوث المعرفيّة المكثّفة في هذا المجال؛ فإنّنا لا نستطيع احتواء ظاهرة اشتغال الأنساق السيميائية؛ وتفاعلها في الخطاب الروائي، كما لا نستطيع الجزم بأنّ أي دراسة لهذه الآلية هي مؤكَّدة لا شكّ فيها، بل تبقى نسبيّة وغير مطلقة، قابلة للتجديـد والتّغيير، وما بحثنا هذا إلاّ دراسة بسيـطة لموضوع معقّد وشائك، وفي الآن نفسه ممتع ومشوّق، وما نطمح إليه أن يكون هذا البحث عونًا لبحوث أخرى، يجد الطّالب فيه منفعة وزادا يستعين به في أبحاثه ودراساته.

1- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص151

أخيرا نسأل الله أن يكون عملنا هذا زادا علميا يستعين به الطّلاب في بحوثهم، ويمدّ يد العون لكل باحث، كما نرجو من الله التوفيق والنجّاح، أن أخطأنا فمن أنفسنا، وإن أصبنا فمن الله وحده.

الملاحق

ملحق المدونتين

1- رواية حمام الدار احجية ابن أزرق –سعود السنعوسي-

ملحق رقم: 1: غلاف رواية حمام الدار احجية ابن أزرق

ملحق رقم 02: ملخص رواية حمام الدار احجية ابن أزرق.

حمام الدّار أحجية ابن أزرق: هكذا جاء عنوان الرواية محل الدراسة، عنوان مشوّش ومربك ومخادع وغامض، يضمر أكثر ما يظهر، رواية السنعوسي رواية تجريبية لدرجة كبيرة، سرد مغاير تماما عن باقي السرود، اعتمد فيه المؤلف على تقنيات حديثة جمعت بين البصري واللغوي، كما اعتمد على تقنية بدت غريبة وغير مألوفة، حيث عمد إلى إسناد مهمة الكتابة لإحدى شخصيّاته. فمرّة تكون هذه الشخصية كاتبة وساردة ومرّة أخرى تكون بطلة في النص، وهنا مكمن الأحجيّة. جاء العمل في شكل استذكارات واسترجاعات لأحداث مضت تدور في زمان ومكان غير معلومين. قارئ الرواية سيواجه سردا جديدا ومغايرا تماما عن الروايات

السابقة للمؤلف، سيصطدم بسرد ممزّق ومربك، عصيّ على الفهم، بحيث يقتضي القراءات المتكرّرة والمتأنيّة حتى يسهل لمّ شتاته، العمل هو رواية مقسّمة إلى نصين، اتكأ الكاتب في بناء كل نصه على مستويين من الكتابة معتمدا بذلك على ضمير المتكلّم:

سرد المستوى الأول في زمن الحاضر من الرواية يحكي عن يوميات شخصيّة كهل اسمه في النص القديم عرزال وفي النص الجديد اسمه منوال، شخصية غريبة الأطوار يعيش وحيدا في بيته لا يغادره حتى نهاية الرواية، ويراقب حمامة كانت رابظة على شرفة النافذة.

سرد المستوى الثاني في زمن الماضي من الرواية وهو مجموعة من الاستذكارات لأحداث ماضية تروي محطات طفولته في النص الأول، تكون الأحداث مع مجموعة من الحمام أما في النص الثاني فكانت أحداثه مع أفراد عائلته وخادمة وابنتها.

النّص الأول وسمه بنص **مشروع رواية "نص لقيط"** بطله شخصية عرزال ابن أزرق شخصية غريبة وغامضة، يعيش وحده يراقب حمامة على نافذة بيته ويتذكّر ماضيه معها جاء على امتداد 64 صفحة يحتوي على 5 فصول، وعوض أن يضع عنوانا لكل فصل لجأ إلى استعمال كلمة صباح، كما لجأ إلى توظيف لوحة تشكيلية لكل فصل، كل صورة كانت تعكس أحداث ذلك الفصل حيث رتّب الفصول وفق صباحات متتاليّة.

يستهلّ الجزء الأول بلحظات قبل التأمّل والتفكير، حيث يفقد الكاتب القدرة على الكتابة حيث ينتابه نوع من الملل، الأمر الذي يجعله ينصرف عن الكتابة فتتلاشى أمامه نواميسها، حيث تكون هذه المهمّة عصيّة عليه. وتسمى هذه الحالة بمتلازمة الصفحة البيضاء أو سدّة الكاتب، إلى أن ينتهي به الأمر إلى الشروع في كتابة نص غامض ومشوّش، شخصياته مرتبكة ومضطربة، شخصيته الأساسية تشاركها شخصيات ثانويّة كما تظهر على الساحة أيضا شخصيات حيوانية تعمل معا على تحريك دواليب السرد.

النص الثالث أطلق عليه اسم العهد الجديد، وهو مشروع رواية أو نص نسيب، كما ورد في العمل، حيث جاء على امتداد 63 صفحة يحتوي على ستة فصول. في هذا الجزء يظهر كاتب النص الذي أُنيطت به مهمّة الكتابة هو بطل الرواية. في القسم الأوّل هو عرزال أمّا الشخصيّة المحوريّة فهو **منوال بن أزرق**. هنا تأخذ الرواية مسلكاً جديداً إذ تتحوّل الشخصيات الحيوانيّة المذكورة في الجزء الأول إلى شخصيات بشريّة، تتشارك في الأسماء والمصير، الرواية تتنفّس الغموض الشديد ما يجعل التحليل يتطلّب قراءة متأنيّة ومتكرّرة. وتشارك الشخصيّة المحوريّة شخصيات أخرى ثانوية تعمل على التحكّم في دواليب السرد. وما يلفت انتباه القارئ أن بعض شخصيات العهد القديم تختفي لتتّم في الأخير تأكيد فكرة عنوان الرواية ونتأكّد أنّنا أمام أحجية خيوطها ملتوية وشائكة، نصطدم فيها بنوع من الصراع من أجل الوجود بين شخصيات.

شخصيات بشرية	**شخصيات حيوانية**
عرزال بن أزرق أزرق بصيرة فيروز	المعزة (قطنة) الحمامة فيروز الحمام: غادي رابحة . عواد . سفار . رحال . زينة أفعى الدار

نص لقيط

الكاتب: منوال بن أزرق

شخصيات بشرية	شخصيات حيوانية
منوال ابن أزرق أزرق الخادمة فايقة الخادمة قطنة	لا توجد

نص نسيب

الكاتب: عرزال بن أزرق

رواية حمام الدار احجية ابن أزرق، الكاتب: سعود السنعوسي

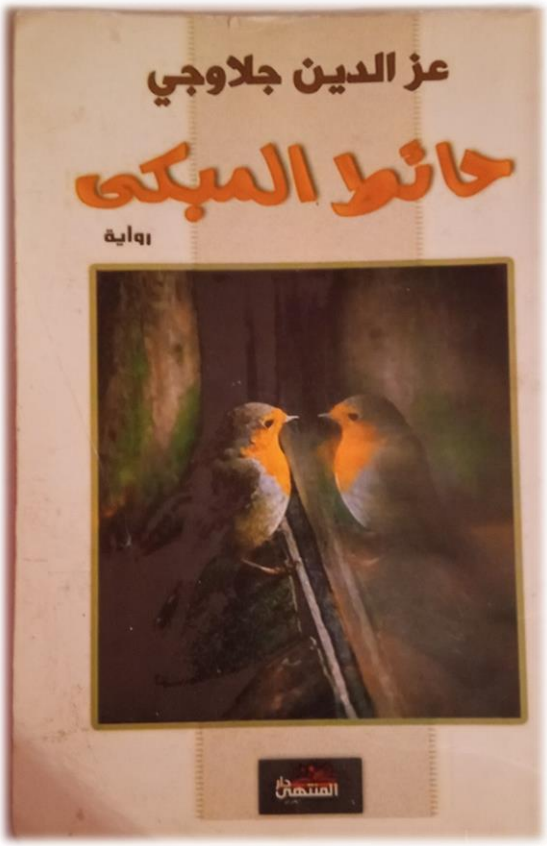
شخصية الكاتب: أوّل سؤال يتسلّل إلى ذهن المتلقي بعد قراءة النص هو: من يكتب؟ من يسرد؟ فشخصية الكاتب في الرواية غير مستقرّة وغامضة ومخاتلة، تحاول التلاعب بخيال القارئ، فهي تتراوح بين شخصيتين شخصية عرزال بن الأزرق ومنوال بن الأزرق. لذا نقول إن شخصية الكاتب هي ابن أزرق، إذ تظهر في العهد القديم ممثّلة في شخصية منوال تكتب عن أحداث بطلها عرزال، وفي العهد الجديد ممثّلة في شخصية عرزال، تقدم نفس الأحداث

بطلها منوال بمشاركة شخصيات بشريّة. وتتجلى أوصافها في التصريحات التي يقدمها الكاتب الخيالي في الجزئين، إذ يحاول الروائي تقديمها في سرد الشخصية بنفسها لبعض المواصفات التي تتميّز بها، فيغوص أحيانا داخل ذواتها وعرض حالتها النفسية، وأحيانا يقدّم بعض التقاسيم الفيزيولوجية التي نقرأها من بعض ما ورد على لسان الشخصية المحوريّة.

ما ألاحظه أيضا أن نهاية النص الأول هي بداية النص الثاني ونهاية النص الثاني هي بداية النص الأول، إنّها أحجية ابن أزرق وسأحاول الاستدلال بهذا الشكل من أجل التوضيح أكثر الذي يرصد المسار السردي في الرواية.

رواية حائط المبكى: تدور أحداث الرواية في مدينة الجزائر العاصمة بطلها شخصية شاب هوايته الرسم خريج كلية الفنون الجميلة، وقع في حب فتاة تدرس معه بنفس المعهد، تصور الرواية قصة حب تتخللتها آلام ومفاجئات. الشاب والده عسكري له ملامح صارمة، رجل متغطرس ومتعجرف قليل الكلام مع الناس حتى مع زوجته، والدته امرأة طيبة ومتفانية في خدمة زوجها وابنها، والد الفتاة طبيب أنسان طيب الاخلاق، أمّا والدتها فهي عكس ذلك متعجرفة مهملة لزوجها، لم تكن مدة زواجهما طويلة، البطل تزوج من حبيبته وسافرا إلى مدينة وهران من أجل إتمام مشروع حياتهما، لكن تهب الرياح بما لا تشتهي السفن.

ملحق رقم 03: غلاف رواية حائط المبكى.



ملحق رقم 04: ملخص رواية حائط المبكى.

تتكون رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي من واحد وخمسين مقطعا سرديا، تدور أحداثها حول قصة حب بين فنانيين تشكيليين، يعاني كل منهما من ضغوطات الحياة بجانبيها الاجتماعي والعاطفي، فاتخذا من الفن وسيلة للتنفيس عن الكربات والهروب من الواقع. اختصرت حياة البطل المأساوية في علاقته بوالده وأخته الصغرى، إضافة إلى الذكريات الأليمة التي أرهقت كاهله، كاعتداء أحد الجنود عليه جنسيا، وهو ما زال طفلا ابن الست سنوات، ثم تأتي الذكرى الأسوأ التي ظلت تؤرقه وتمنع عنه النوم وتحرمه متعة الحياة، حين وضعه القدر في ليلة ظلماء بقبضة مجرم أجبره عنوة على مشاركته الجريمة التي راحت ضحيتها فتاة شابة ابنة رجل أعمال. أما الجانب الآخر من الرواية، فيبدأ بوصف فتاة سمراء تدرس رفقة البطل

في كلية الفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، تهتم بالخط العربي وتعشق فن المنمنمات، التي ما فتئت أن أوقعته في شباكها بسحر جمالها الأسمر، فأطلق عليها لقب "سمرائي"، ثم تتطور الأحداث وتتطور قصة العشق بينهما إلى أن انتهت بالزواج، وتوالت الأحداث وحملت سمراؤه بتوأم، مما جعلهما يرحلان إلى مسقط رأسها.

تخللت هذه القصة أحداثا ترمي إلى واقع المجتمع الجزائري من فقر وجهل وطبقية... تمثلت في أوضاع والدَيْ الرسام من جهة، وكذا حياة والدَيْ زوجته "سمرائي" والبيئة التي يعيشان فيها من جهة أخرى. ثم يأتي سفر بطل الرواية إلى المغرب الذي انبهر بجماله وأصالته وعاداته وتقاليده، وبالضبط إلى مراكش حيث تعرف هناك على فتاة جميلة دارت بينهما علاقة حب، ظلت أسيرة مخيلته كلما ساءته ظروف الحياة، فيخون زوجته طوال وقته بذاكرته، وكلما سمحت له الظروف في واقعه، بعلاقاته مع الكثيرات خاصة مع (الفيسبوكيات)، والسكرتيرة... بعدها يقوم الروائي بتفجير الأحداث حين يكتشف البطل أن زوجته هي شقيقته من أبيه الضابط (كمال) نتيجة علاقاته غير الشرعية بالكثيرات من النساءن ومن بينهن والدة زوجته، ليعيش البطل صراعا من نوع آخر، صراعا يمس الجانب الديني (الزنا)، ليجد نفسه يدفع ثمن أخطاء والده.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

01- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة جمهورية مصر العربية.

02- ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين: المكتبة العصريّة، بيروت لبنان، دط، 2008.

03- محمد بن يعقوب الفيروز ابادي معجم المحيط: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

04- عز الدين جلاوجي: رواية حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016.

05- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط3، 2017.

06- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في دقائق اللّغة العربيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، دط.

قائمة المراجع العربية:

07- اراء عابد الجرماني:اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

08- ثاني حميدان :بنية الشخصية في الرواية العمانية: دار الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2019، د ط.

09- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني :بيروت،1979 ، ج 2.

10- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

11- حسين مسكين:مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروت، لبنان،ط1، 2010.

12- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

13- حنان سعادات عودة رسائل ابن حزم: دار أزمنة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2015.

14- حنان عبد الله الغامدي: تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية: دار الزيات للنشر والتوزيع، ط2، 2020.

15- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 1988.

16- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2000.

17- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

18- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل: مدخل إلى سيميائيات ش.س بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

19- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،ط3، 2012.

20- سعيد بنكراد: تجليات الصورة: سميائيات الأنساق البصرية: المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2019.

21- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

22- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

23- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

24- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2004.

25- سيزا قاسم وآخرون: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2014.

26- سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات،الدار البيضاء، ط2، 1988.

27- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،د ط،1990.

28- عامر الحلواني: في القراءة السيميائية، كلية الآداب، صفاقس،تونس، 2003.

29- عبد الباسط عبد المعطي اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1981.

30- عبدالحقبلعابد :عتباتجيرارجينيتمنالنصإلىالمناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- عبد الرحمان بن زورة: شعرية الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر (المفهوم والتحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018.

32- عبد الرحمان مبرو:جيبوليتكا النص الأدبي – تضاريس الفضاء الروائي- ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2002.

33- عبد الرزّاق الداوي: موت الإنسان، في فلسفة الخطاب المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2000.

34- عبد السلام المسدي قضيّة البنوية، دراسة ومناهج: المطبعة العربية بن عروس، تونس ط1، 1991.

35- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

36- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

37- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

38- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

39- عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005.

40- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005.

41- عبد المحسن اسماعيل رمضان الشامل: قاموس انجليزية – عربية: دار الحرم للتراث، القاهرة، ط1، 2006.

42- عبد الواحد المرابط السيمياء العامة وسيمياء الأدب: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

43- عبيدة صبطي ونجيب بخوش الدلالة والمعنى في الصورة: دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

44- عزيز القادلي: الصورة، الإنسان والرواية: عيد الرحمان منيف في الشرق المتوسط مرة أخرى، E-Kutub Ltd، شركة بريطانيا مسجلة في إنجلترا تحت رقم 7513024، ط2، 2018.

45- عواد كاظم لفتة وضياء غني: لفتةسردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

46-فيصل غازي النعيمي العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

47- فيض الرحمن الحقاني: علامات الترقيم وأصول الإملاء: دراسة تأصيلية تطبيقية للكتابة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت للبنان، 1991.

48- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، ط1، 2013.

49- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة في بنيوية الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1979.

50- لحسن لكيري: مؤانسات نقدية: دار لمار للنشر والتوزيع والترجمة، جمهورية مصر العربية، دط ،2019.

51- لطيف الزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

52- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

53- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

54- محمد جبريل: للشمس سبعة ألوان - قراءة في تجربة أدبية- كتاب الجمهورية، جمهورية مصر العربية، دط، 2009.

55- محمد فليح الجبوري الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

56- محمد محمد العمري: الأسس الأبستمولوجيا للنظرية اللسانية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

57- محمد مفتاح: التشاكل والاختلاف: المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

58- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندريّة، ط1، 2003.

59- مروان العلان: فن التصوير في القرن العشرين دراسة فنية جمالية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2022.

60- معرفة الاخر مدخل إلى المناهج النقديّة: عبد الله ابراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

61 - مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الفلسفة العربية: ج 1، معهد الاتحاد العربي ط1، 1986.

62 - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السرديّة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، دط، 2008.

63- نضال القاسم: النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري دراسة فنية تطبيقية في شعر نادر هدى، شركة دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018.

64 - نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،د ط، 2007.

65 - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008.

66- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد ،1986.

67- يحي عبد الله: الاغتراب، دراسة تحليليّة لشخصيات الطاهر بن جلول الروائيّة دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005.

68- يسرى عبد الله: جماليات الرواية العربية الجديدة، أبنية السرد ورؤية العالم، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2018.

69- سعيد بنكراد وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2013.

70- عقيل مهدي يوسف الفكرة الجمالية في الفن، دار اليازوري للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2014

71- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.

72- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999.

73- جميل حمداوي: سيميائية علامات الترقيم، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، المغرب، ط1، 2017.

74- فايزة يخلف: سيميائية الخطاب والصورة، دار النهظة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012

المراجع الأجنبية المترجمة

75- امبيرتو ايكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: د التهامي العماري / محمد اودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2013.

76 - أندري مارتيني مبادئ ألسنية عامة: تر: ريمون رزق الله، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990.

77- هوكزترنس:البنوية وعلم الإشارة، تر:مجيد الماشطة، وزارة الثقافة والإعلام، دارالشؤون العامة، بغداد، 1986.

78- اميرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط2، 2004.

79- أن إينو وآخرون: السيميائية: الأصول القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2008.

80- اندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية: تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2 ،2001، مج 2.

81- أوزوالد ديكرو وجان ماري سيشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، 2007.

82- ايديث كريزول: عصر البنيوية: تر: جابر العصفور دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

83- بول ريكور: من الفعل إلى النص، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001.

84- جيرار جينيت والفضاء الروائي: تر عبد الرحيم حُزَل، افريقيا الشرق، المغرب، 2002 د ط.

85- رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنوي لقصص: تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

86- رومان جاكوبسون قضايا الشعرية: تر مبارك حنون ومحمد الولي دار توبقال، المغرب ط1، 1988.

87- فرديناند دي سوسير علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد 1985.

88- مجموعة مو: بحث في العلامات المرئية من أجل بلاغة الصورة تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

89- ميشال فوكو: وهم الحقيقة، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف،

الجزائر، ط1، 2006

90-إريك هوبزباومأزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، تر: سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت لبنان، ط1، 2015.

91-آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى: دار المعارف، مصر، د ت.

92-أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، ط1، 1996،

93-تيزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي: تر: حسين سحبان، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي.

94-جوردون مارشال: موسوعة علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، المركز المصري العربي، مصر، مج، ط1، 2001،

95- جفري سامسون، مدارس اللسانيات، التسابق والتطور: تر: محمد زياد كبة، النشر والمطابع، جامعة الملك سعود، 1994.

96- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر العصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، .1998..

97- روث والاس: النظريّة المعاصرة في علم الاجتماع، تمدّد أفاق النظريّة الكلاسيكية: تر: عبد الكريم الحوراني، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2011.

98- رولان بارط: مبادئ في علم الدلالة: تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط2، 1987.

99- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984.

100- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائيّة: تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012.

100- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

101نصوص الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

قائمة المراجع الأجنبية:

-102Oxford ADVANCED LEARNER'S Dictionary of Current English P1558

103- Cahier de Ferdinand de Saussure, revue suisse De linguistique générale, LIBRAIRIE BROZ GENÈVE 1999, p25

104 –Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale ،Gallimard, 1966.

105- Roig Charles: La théorie générale des systèmes et les perspectives de développement dans les sciences sociales, Revue française de sociologie , 1970 .

106- Zellig S Harris, « l'Analyse du discours »، trad. fr. Langages, no 13, 1969, p 11.

107- Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale, 1989.

108-De Claudia Mejíam : La linguistique diachronique le projet saussurien, lébririéDROZ, genève ,1998.

109-christos clairis: vers une linguistique inachevée, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 2005.

110- Régine Salomé Andzanga: Appropriation de la lecture et de l'écriture du français au Cameroun: Editeur ,connaissance et savoir France 2017.

111- Nicole Everaert-Desmedt :Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce ,Editeur pièrre Madraga, France ,1990.

112-Roland Barthes Mythologies Éditions du Seuil, 1957.

113- Roland Barthes. Éléments de sémiologie: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques.

114- Jacques Fontanille: Sémiotique du discours : presses universitaires de limoges, France.

115- Edward Burnett Tylor: Primitive Culture, Researches Into the Development of Mythology, Religion, Art, and Custom.

116-Clifford Geertz: THE INTERPRETATION OF CULTURES SELECTED ESSAYSBasic Books Puhlishers, NEW YORK.

117- Myreille Pawliez: Narratologie et étude du personnage, Revue internationale d'études canadiennes, Numéro 43, 2011

118- Henri Mitterand : Le système des personnages dans Germinal, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1972, n°24 .

119-A. Julien Greimas: Éléments d'une grammaire narrative ,L'Homme, 1969, tome 9 n°3.

120- Philippe Hamon. Pour un statut sémiologique du personnage. Littérature, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972.

121- Gérard Genette: Frontières du récit, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit Communications, 8, 1966

122 - Christophe Désiré AtanganaKouna : La symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain, L'Harmattan, France,2010

123 - Rolan barthe, SYSTEME DU MODE, Editions du Seuil, France,1967

124 - E. M. Forster : Aspects of the Novel, First edition, Mariner Books, United Kingdom, 1956,

125 -Henri mitterand : le discours du roman, édition puf écriture ,2 1980, paris, France.

126 - Julia Kristeva : Le Texte du Roman : Approche sémiologique d'une structure discursive éditeur Mouton publishers, the Hague, Great Britain 1970,

127- Bourneuf, R. L'Organisation de l'espace dans le roman. Étudeslittéraires, numéro 1, avril 1970

128- Algirads Julien Greimas : Du sens 1 Paris éditions du seuil 1970.

129 - loe Hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, ed, la Haye mouton, Paris

قائمة المجلات:

130- وردة معلم، أطروحة دكتوراه، بنية السرد في روايات إبراهيم الكوني

131- لوسيان غولدمان : الرواية الجديدة والواقع، تر : رشيد بنحدو، مجلة الدوحة، ع 134 ،2018.

132- فتحي العشري : حوار مع نتالي ساروت –مجلة الفيصل، العربية السعودية، العدد 4، السنة الأولى، سبتمبر 1977.

133- سعيد بنكراد : الجسد لغة وسلطة الاشكال، مجلة علامات، ع04، 1995.

134- خاوة ابراهيم : الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعاده الظاهرة، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.

135- بشرى البستاني : جدل اللّون في شعر خليل حاوي، مجلّة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العراق، ع 25، 1993.

136- نبيلة إبراهيم : خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، مجلة فصول، المجلّد 9، العدد 1، 1990.

137- مجلة الفيصل : نافذة على ثقافة العالم قراءة في كتاب الحكاية الشعبية لميشال سيمونس، عرض وتحليل، نجيب غزاوي، العدد 259، ماي 1998.

الملخّص

ملخّص البحث:

أولا: باللغة العربية:

يسعى هذا البحث الموسوم بتفاعل الأنساق السيميائية في روايتي حمام الدار لسعود السنعوسي ورواية حائط المبكى لعزالدين الجلاوجي إلى الكشف عن مدى تداخل الأنساق السيميائية في الرواية العربية المعاصرة ولقد خصصنا الدراسة بروايتي حمام الدار لسعود السنعوسي وحائط المبكى لعزالدين الجلاوجي، كونهما من الاعمال التي اعتمدت الفن التشكيلي كتقنية تشارك السرد في تمرير المعنى إلى القارئ، اعتمدنا في التحليل على المنهج السيميائي والنقد الثقافي كونهما الأنسب والاجدر على كشف المعنى المضمر، ولقد حاولنا الكشف عن مدى تواصل وتضافر الأنساق الثقافية من خلال تحليل الشخصيات الروائية وكذا الفضاء الروائي باعتبارهما من الأركان الأساسية في المعمار السردي وكذا بوتقة تتجمع فيها الأنساق المضمرة وتنصهر لتكشف ما هو متواري، والأنساق السيميائة اللغوية منها والبصرية، هذا التفاعلأعطى امتداد أوسع لتحليل النص باعتباره رسالة مبطنة تسبح في ركام من الأنساق المضمرة والمتوارية خلف الفنية والجمال.

الكلمات المفتاحية:

التفاعل ــ النسق السيميائي ــ النسق الثقافي ـ الفن التشكيلي ــ الرواية العربية المعاصرة.

ثانيا : باللغة الانجليزية

This exploration, marked by the interaction of semiotic patterns in thetwo novels, Hammam al- Dar by Saud al- Sanousi and the novel The Wailing Wall by Izz al- Din al- Jalawji, seeks to reveal the extent of the lapping of semiotic patterns in the contemporary Arabic novel. The history participates in passing the meaning to the reader. In the analysis, we reckoned on the semiotic approach and artistic review, as they're the most applicable and utmost applicable to reveal the implicit meaning. In it implicit patterns gather and fuse to reveal what's hidden, and semiotic patterns, both verbal and visual. This commerce gave a broader extension to the analysis of the textbook as a veiled communication that swims in the stacks of implicit patterns hidden behind cultural and beauty.

key words:
interaction- Semiotic format- cultural pattern- Fine Art Contemporary- Arabic novel.

فهرس
الموضوعات

فهرس العناوين

تمهيد.....15

النسق لغة.....16

النسق اصطلاحا..... 17

ـــ النسق في العلوم الأخرى..... 22

ـ النسق والفلسفة..... .....23.

ـــ النسق وعلم الاجتماع..... 24

النسق والدراسات الأدبية..... 25

الشكلانية الروسية..... 26

المدرسة التوزيعيّة..... 28

ثانيا ـــ السيميائيات والنسق..... 33

ـ النسق اللغوي..... 34

ـــ حلقة براغ.....38

ـ حلقة كوبنهاغن.....40.

ـــ النسق الأيقوني..... 42

3- النسق الثقافي..... 47

الأنساق السيميائية في الرواية المعاصرة..... 49

الفصل الاول

الشخصية كنسق سيميائي

تقديم نظري.....51

الشخصية في الدراسات المعاصرة.....52

الشكلانيون الروس.....52

البنويون.....54

السيميائيون.....55

نسق الشخصية في روايتي حمام الدار وحائط المبكى

أولا / النسق اللغوي للشخصية.....61

النسق الوصفي للشخصية.....62

*- النسق الثقافي..... 79

سؤال الهوية.....79

ب–الجسد.....82

ج–
الغياب.....83*-
النسق النفسي.....86

أ-
الحقد.....86ب-
الحزن.....87جـ
الحب.....89

*- النسق الاجتماعي.....90
أ- تيمة العنف.....90

ب- تيمةالرق.....92

ج - الهيمنة الذكورية.....94

النسق الوظائفي للشخصية.....95

نسق العلاقات 104

علاقة الشخصيات ببعضها.....104

أ/ رواية حمام الدار.....105

*علاقة الرغبة.....106

*علاقة التواصل.....106

*علاقة الصراع.....108

ب/ رواية حائط المبكى.....110

*علاقة التضاد.....110

*علاقة تطابق.....110

*علاقة تكامل.....111

ـعلاقة الشخصيات بالمكان والزمن.....111

*علاقة الشخصيات بالمكان.....111

*علاقة الشخصيات بالزمن.....114

نسق الأسماء.....115

ثانيا/ الشخصية كنسق أدبي.....130

ـ تصنيف الشخصيات.....131

*نسق الشخصيات المرجعيّة.....132

*نسق الشخصيات الاجتماعية.....132

*نسق الشخصيات الأدبيّة.....135

*نسق الشخصيات الاستذكارية.....135

- تأويل الأمارات.....135

نسق الشخصيات الإشارية.....137

3 - طرائق تحديد البطل.....138

مواصفات خلافيّة.....138

* قيمة ثقافية.....139

* قيمة نفسية.....139

ب- توزيع خلافي.....139

* استقلالية خلافية.....140

* وظيفة اختلافية.....140

جـ تحديد عرفي مسبق.....141

الفصل الثاني

الفضاء الروائي كنسق سيميائي

أولا/ تقديم نظري.....144

- الفضاء في الدراسات الأدبيّة.....145

أ- الدراسات الغربية.....146

* غاستون باشلار.....146

* هنري ميتران.....147

* يوري لوتمان.....148

* جوليا كريستيفا.....149

ب- الفضاء الروائي في النقد العربي.....152

ثانيا/ نسق الفضاء الروائي في روايتي حمام الدار وحائط المبكى.....155

1/نسق الفضاء الروائي في رواية حمام الدار احجية ابن أزرق.

أ/ الفضاء المغلق.....155

*بيت ابن أزرق الكاتب.....156

*بيت الشخصية المحورية.....157

*بيت أزرق.....158

*البئر.....160

*فضاء المطبخ.....160

*بيت عائلة منيرة.....161

*فضاء المقبرة.....164

*فضاء العيادة.....165

*المراكب والبواخر.....166

ب/ الفضاء المفتوح.....168

*بهو البيت.....169

*الحوش.....169

*فضاء السماء.....170

*فضاء البحر.....170

*فضاء الساحل.....172

ثانيا/ أنسنة الفضاء.....174

1/ أنسنة الفضاء في رواية حمام الدار.....175

أ/ البعد النفسي.....176

*الجنون.....176

*الخرس.....178

ب/ البعد الفيزيولوجي.....179

*أعضاء خارجيّة.....179

*أعضاء داخليّة.....181

2/ نسق الفضاء الروائي في رواية حائط المبكى.....182

أ/ الفضاء المفتوح.....182

* فضاء النادي.....182

* فضاء الحديقة.....183

*فضاء البحر.....184

* المقهى.....185

* فضاء المدينة.....186

* الجزائر العاصمة.....186

* مدينة وهران.....187

* مدينة تلمسان.....188

* المغرب.....189

* الشوارع والاحياء.....190

* مدرسة الفنون الجميلة.....192

ب/ الفضاء المغلق.....193

* البيت.....193

* فضاء الغرفة.....195

* فضاء المكتب.....196

2/ أنسنة الفضاء في رواية حائط المبكى.....197

أ/الجانب النفسي.....198

* الموت.....198

* القلق.....199

* السكر.....199

* الحنان.....200

ب/الجانب الفيزيولوجي.....206

ثالثا/ الفضاء النصي في روايتي حمام الدار احجية ابن أزرق وحائط المبكى.....208

1/ فضاء العتبات النصية.....204

*فضاء الغلاف.....204

*العنوان.....205

*تموقع العنوان.....206

*المؤلف.....207

*الصورة المصاحبة.....208

*العناوين الداخلية.....210

*المؤشر الجنسي.....211

*الواجهة الخلفية للغلاف.....212

*التصديرات.....213

*الاهداءات.....215

2/تضاريس التشكيل التيبوجرافي.....216

*الكتابة والتصفّح.....217

*الكتابة الأفقية والرأسيّة.....217

*الكتابة الأفقية.....217

*مساحات البياض.....221

3/علامات الترقيم.....223

*النقطة.....224

*الفاصلة.....224

*نقطتا التوقف.....225

*نقطتا التفسير.....227

*علامة الاستفهام.....228

*علامات التأثّر.....230

*علامة التنصيص أو المزدوجتان.....231

الفصل الثالث/ الأنساق البصرية في روايتي حمام الدار
وحائط المبكى

تمهيد.....234

مفاهيم.....235

الصورة في النصوص السردية.....236

الصّورة والتلقّي.....238

ثالثا: مستويات قراءة الصورة.....240

- المستوى التعييني 241

- المستوى التضميني.....242

أولا: التحليل الشكلي أو التقني.....246

-التفاعل الايقوني واللفظي في روايتي حمام الدار وحائط المبكى

أولا/ التفاعل الايقوني واللفظي في رواية حمام الدار.....255

صورة غلاف رواية حمام الدار.....256

لوحة الصباح الأول.....257

لوحة الصباح الثاني.....267

لوحة الصباح الثالث.....274

لوحة الصباح الثاني من النص الجديد.....241

لوحة الصباح الثالث من النص الجديد.....287

التفاعل الايقوني واللفظي في رواية حائط المبكى.....291

لوحة الغلاف.....292

لوحة ليلة رمضان.....300

لوحة الغورنيكا.....306

لوحة قناع تريستان جونكو.....313

الخاتمة.....319

الملاحق.....324

رواية حمام الدار احجية ابن أزرق.....325

رواية حائط المبكى.....329

قائمة المصادر والمراجع.....332

فهرس العناوين.....351

algiers 2–University of Abu Al Qasim Saadalla

Faculty of Arabic Language and Literature and Eastern Language

Deprtement of Arabic Language and Literature

Thesis submitted for the degree of doctorat (L.M.D)

Spesialization :Conemporary narrative Discourse

Interaction in semiotic system in the novels "the dove of the house Ibn Azraq" by Saud Sanoussi and "The wailling wall" by Azzeddine Djelaoudji.

Student's Name :

Ahmed Souil

Supervised Bay Proffesso :

- **Fateh Alleg**
-

Name and surname	The scientific qualification	Scientific rank	The original Institution
Ali Mellahi	President	PRF	University of Alger
Fateh Alleg	Supervisor	PRF	University of Alger
Incherah saadi	Examining member	PRF	University of Alger
Nadia Naass	Examining member	PRF	University of Alger
Omar Aachour	Examining member	PRF	The Teachers' Training School of Bouzareah
Radjaa Ben Manssour	Examining member	PRF	University of Blida

The academic year 2023-2024

فهرس الموضوعات: