الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
– قسم اللّغة والأدب العربي–

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

المجموعة القصصية "هايبومانيا" للأديبة آسيا بوخانة
–مقاربة سيميائية–

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر (ل م د):

إعداد الطالبتين:

- مقدم شيماء
- بن عيسى نور الهدى

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
ناصر معماش	أستاذ	رئيسا
رابح بن خوية	أستاذ محاضر (أ)	مشرفاً ومقرّراً
فؤاد علجي	أستاذ محاضر (ب)	ممتحنا

السنة الجامعية

1446-1447هـ/2024-2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People'sDemocraticRepublic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج
University of Mohamed ElbachirElibrahimi – Bordj BouArreridj
كلية الآداب و اللغات . قسم اللغة و الأدب العربي .
Faculty of Letters and Languages Department of Arabic Language and Literature

برج بوعريريج في : 16 . 06 . 2021

ترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الممضي أسفله الأستاذ المشرف : أ.ح بوخوية الصفة: مشرفا ومقرّرا

أصرح بأنّ المذكّرة الموسومة:

المجموعة القصصية "هابيوماتيا" للأديبة آسيا بودخانة – مقاربة سيميائية -

للطالبين:

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر .

تاريخ المناقشة: 11 / 06 / 2021

أنّ الطالبين قد التزما بجميع الملاحظات المقدمة من طرف لجنة المناقشة ، وأنّ المذكّرة قابلة للإيداع النّهائي.

إمضاء الأستاذ المشرف:

★ ملحق بالقرار رقم ....1082.. المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... مقدم سفيان ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالب جامعي .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 40667366 والصادرة بتاريخ 2023/08/21 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد كلية اللغات والآداب قسم اللغة والأدب عربي .....

المكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: المجموعة القصصية "هايكو مانيا" للأديبة آسيا بودخانة - مقاربة سيميائية -

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: 2025/06/16

16 جوان 2025

توقيع المعني (ة)

توقيع السيد: مقدم سفيان
بطاقة التعريف رقم: 40667366
بتاريخ: 2023/08/21
مصادق عليه

رئيس المجلس الشعبي البلدي،
ورئيس المجلس الشعبي البلدي
ويفوض منه
العون الرئيسي للإدارة الإقليمية
العلاوي الدراجي

★ ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

ا الممضي أسفله،

سيد(ة): بن عيسى نور الهدى الصفة: طالب، أستاذ، باحث طالب دكتوراه

حامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 115197091 والصادرة بتاريخ 2025-06-04

لسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم الأدب العربي

المكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

نوانها: الموسوعة القصصية في بومرداس الأديبة أسيا بوعزارة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية لمطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

لتاريخ: 2025/06/16

توقيع المعني (ة)

مقر للمصادقة على المطابقة

2025 جوان 17

شكر وتقدير

"اللهم علمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علمتنا، وزدنا علما"

الحمد لله الذي أنار درب العلم والمعرفة ووفقنا في إنجاز هذا العمل نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذين الكريمين "رابح بن خوية" و "ناصر معماش" لإشرافهما على هذا البحث، ولما قدماه لنا من توجيهات قيمة وإرشادات سديدة مع عظيم الامتنان لهما لما أبدياه من صبر، ولما قدماه من نصائح وتشجيع.

كما نشكر كل أساتذة كلية الآداب واللغات.

كما نشكر أيضا كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد لإنجاز هذه المذكرة ولو بكلمة طيبة.

وشكرا

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى أولئك الذين رسموا أحلامهم على جدران الجامعات، وحملوا دفاترهم في طريقهم إلى الشهادة، إلى طلبة غزة الجامعيين الذين رحلوا قبل أن تكتمل الحكاية، قبل أن يُنادى بأسمائهم يوم التخرّج، فصاروا نوراً لا ينطفئ في سماء العلم والكرامة، سلاماً على أرواحكم الطاهرة، وموعدنا عند ربٍ لا ينسى.

أما بعد، لم تكن الرّحلة قصيرة ولم يكن الطريق محفوفا بالتسهيلات، لكنني فعلتها ها أنا قد وصلت إلى نهاية رحلتي الجامعية بعد سنين من التعب والمشقة في سبيل الحُلم والعِلم حملت في طياتها أمنيات ومناكب سعييّ فكان أمسي ميعاد اليوم.

أهدي هذا العمل المتواضع لنفسي الطموحة جداً أولا ثمّ لمن قال فيهما اللّه عزّ وجل " **وَاخْفِض لَهُمَا جَنَاحَ الذُلِ مِنَ الرَّحْمَة وَقُلْ رَبِي اِرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرَا** " لنور عيني والديا العزيزان.

إلى العزيز الذي حملتُ اسمه فخراً، يُردد اسمي عالياً في عنان السماء حاملاً شرف لقبك وبكل اعتزاز أنا لهذا الرجل ابنة، إلى من كلل العرق جبينه إلى سندي **– حبيبي وأبي الغالي –**

إلى داعمتي الأولى والأبدية، ملاكي الطاهر إلى من كان وجودها يمدني بالسعي دون ملل إلى صاحبة الدعاء الصادق والقلب الحنون، إلى اليد الخفية التي أزالت عن طريقي الاشواك، إلى من أفنت عمرها في سبيل أن احقق طموحي وأحلق في أعالي المراتب **–أمّي ومحبوبتي ومُلهمتي–**

إلى ضلعي الثّابت وأمان أيامي إلى من شددت عضدي بهم لخيرة أيامي وصفوتها "عبد الحكيم، صلاح الدين، محمد أمين **–أخواني–**

إلى الأستاذ المحترم **رابح بن خوية** المشرف، والأستاذ الفاضل **–ناصر معماش–** المتابع، اسأل الله أن يجازيكما عني خير الجزاء و أن يجعل كل ما قدمتماه لي خالصاً لوجهه الكريم.

إلى رفيقة الدرب **–نور الهدى–** ممتنة لوجودك ولليوم الذي جمعني بك، وللطريق الذي مشيتُ فيه معك.

وأخيراً، من قال أنا لها "نالها" وأنا لها وإن أبت رغماً عنها أتيتُ بها، نلتها وعانقت اليوم مجداً عظيماً.

مقدم شيماء

الإهداء

(وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)

ما سلكنا البدايات إلى بتيسيره

وما بلغنا النهايات الا بتوفيقه

–أؤمن بمقولة لكل نهاية بداية وأؤمن أكثر بأن كل رحلة هي محطة قطار الحياة**–**

لم تكن الرحلة قصيرة ولا ينبغي لها أن تكون، لم يكن الحلم قريبا ولا الطريق كان محفوفا بالتسهيلات لكنني فعلتها ونلتها

أهدي ثمرة نجاحي إلى من أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز الى داعمي الأول في مسيرتي وسندي وقوتي وملاذي الأول بعد اللّه طاب بك العمر وطبت لي عمراً يا **"أبي الغالي"**

إلى من جعل اللّه الجنة تحت أقدامها واحتضنني قلبها قبل يديها، إلى من كان دعائها سر نجاحي، إلى من أرشدتني ورافقتني في كل مشاوير حياتي ولاتزال تفعل إلى الآن، إلى القلب الحنون اللهم احفظها وارزقها العفو والعافية **"أمي الحبيبة"**

إلى أمان أيامي الى خيرة أيامى وصفوتها إلى الذين كانو النور حين تعتم الدروب إلى إخواني الأعزاء رفقاء الخطوة الأولى والأخيرة سواء بدعم مادي أو معنوي **"مروة، أيوب، يونس"**

إلى أولاد أختي حفظهم الله **"رزان، يزن.**

إلى الدكتور المشرف الأستاذ **رابح بن خوية** والمشرف الفاضل **"ناصر معماش"** جزاكما الله خير الجزاء على ما قدمتماه وبذلتماه من جهد وعطاء خالص كان له الأثر في نجاح هذا العمل

إلى صديقتي ورفقة الدرب لضحكاتنا التي خففت كل هم ولتفاصيلنا التي لا تنسى حفظها اللّه وأعطاها كل ما تتمنى **" مقدم شيماء "**

بن عيسى نور الهدى

مقدمة

مقدمة :

تُعدّ السيمياء أو علم العلامات من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي أسهمت في تطوير أدوات قراءة النصوص وفهمها على مستويات متعددة. وهي تدرس الأنظمة العلاماتية التي يعتمدها الإنسان في التواصل، مثل اللغة، والصور، والإشارات، والأصوات، والسلوك، من خلال تحليل العلاقة بين الدال والمدلول في سياق ثقافي واجتماعي معيّن. وقد انطلق هذا الحقل مع أعمال فرديناند دي سوسير الذي اعتبر أن اللغة نظام من العلامات تُبنى دلالته من خلال الفروق بين وحداته، وتطوّر لاحقًا مع تشارلز ساندرس بيرس الذي وسّع المفهوم ليشمل أنواعًا مختلفة من العلامات كالأيقونة، والمؤشر، والرمز. ومع توسّع الحقل السيميائي، تجاوز حدود اللغة إلى دراسة الأدب، والفنون، والإعلانات، والسينما، وغيرها من أنماط التعبير الإنساني.

وفي هذا السياق، برز الأدب القصصي كحقل خصب للتحليل السيميائي، نظرًا لما يتضمنه من بُنى رمزية وعلامات دلالية تتجلى في الشخصيات، والأحداث، والأمكنة، والحوارات، والأساليب التعبيرية المختلفة. فالقصة لا تُروى فقط من أجل المتعة، بل تُنتج أيضًا شبكة من المعاني تُبنى من خلال عناصرها السردية، وتُشفَّر أحيانًا برموز تحتاج إلى تفكيك. ومن هنا فإن المقاربة السيميائية تتيح فحص هذه العناصر بوصفها علامات تحمل دلالات تتجاوز ظاهر النص، مما يسمح بالكشف عن الرؤى الكامنة فيه، وقراءته بوصفه خطابًا ثقافيًا يتفاعل مع محيطه ويعكس تحوّلاته.

وبناءاً على ماسبق قررنا أن يكون موضوعنا مقاربة سيميائية في المجموعة القصصية "هايبومانيا" للأديبة آسيا بودخانة

وعليه يسعى البحث إلى مقاربة الإشكالية التالية:

إلى أي مدى تُسهم المقاربة السيميائية في كشف البنية العميقة للنص القصصي النسائي الجزائري المعاصر؟ وكيف تُفعّل آسيا بودخانة الأدوات السيميائية (العنوان، الغلاف، الشخصيات، الزمان، المكان...) لإنتاج المعنى في مجموعتها "هايبومانيا"؟

وإنطلاقا من الإشكالية تم معالجة الموضوع وفق خطة بحث عبارة عن: تمهيد يتضمن مصطلحات ومفاهيم للسيميائية، والكتابة النسائية في الجزائر وثلاثة فصول محورية:

– الفصل الأول بعنوان سيميائية العنوان، الغلاف والإحالة، والفصل الثاني يتضمن سيميائية الشخصيات، أما الفصل الفصل الثالث فكان عبارة عن دراسة سيميائية للمكان والزمان وعلاقتهما بالشخصيات.

وبناءًا على هذه الخطة اعتمدنا في هذا البحث بالدرجة الأولى على المنهج السيميائي الذي يهدف إلى دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته بالإضافة إلى المنهج الوصفي والتحليلي.

وكان الدافع وراء اختيارنا هذا الموضوع جملة من المبررات منها:

- رغبتنا الجامحة في الخوض والغوص في أعماق مباحث السيمياء، والتي ستفتح لنا آفاقا واسعة في التعامل مع النصوص.

- قلة الدراسات والبحوث العلمية حول هذه القصة.

- الرغبة والميول إلى الإطلاع على المجموعة القصصية "هايبومانيا" والأثر الدي تركته من خلال الشخصيات و الاضطرابات النفسية التي تعاني منها.

- أما عن سبب اختيارنا للمجموعة القصصية "هايبومانيا" نموذجا للدراسة، فلكونها قصة نفسية تعالج قضايا نفسية واجتماعية، وأيضا لأن كاتبتها إمراة.

ولأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقامة بحث علمي من فراغ، فقد اعتمدنا مجموعة من المصادر والمراجع والمصدر الذي مثل محور الدراسة يتمثل في المجموعة القصصية "هايبومانيا" بالإضافة إلى العديد من المراجع التي ساعدتنا في الجانب النظري والتطبيقي أهمها:

فيصل الأحمر، معجم السيميائيات/ عبد الله الواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب/ أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجية... إلخ.

أما في مايخص الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فهي تتمثل في:

- قلة الدراسات التي تتناول تحليل لهذه المجموعة القصصية "هايبومانيا".

- صعوبة المنهج السيميائي وتطبيقه على النص القصصي، كذلك أن الدراسة السيميائية مجالها متشعب.

ثم وأنهينا بحثنا بخاتمة لخصنا فيها جميع النتائج التي توصلنا إليها.

وفي الأخير نتقدم بالشكر والامتنان لأستاذنا المشرف الدكتور رابح بن خوية، والأستاذ المتابع ناصر معماش وأعضاء لجنة المناقشة الموقّرين، وكل طاقم كلية الآداب واللغات بجامعة محمد البشير الإبراهيمي.

تمهيد

أولا: السيمياء:

إن مصطلح "السيميائية-semiotique" من المصطلحات الحديثة التي حظيت باهتمام الكثير من النقاد والباحثين على الصعيد العربي والغربي.

وقد تنوعت الدراسات السيميائية وأخذت بعدين هما:

"البعد العام: والذي الاقتصاد، أما البعد الخاص: فيشمل المسرح والدراما والسرد، هذا الأخير يهدف إلى ضبط المرجعية التاريخية للسيميائيات، ومن هذا المنظور يمكن بسطها وشرحها للقارئ مع اختيار الحدود الإجرائية من جذور الثقافتين الغربية والعربية".[1]

"وقد تنوعت مصطلحات السيميائية من باحث إلى آخر، وإلى حد يصعب فيه التمييز بين دلالات هذا الكم الهائل من المصطلحات، فهناك من يقول بعلم العلامة أو علم الإشارة أو علم السيميولوجية أو السيموطيقا، وما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى".[2]

"فقد كان هناك أيضا أفكار سيميائية متناثرة في التراثين العربي والغربي على حد سواء، لأنه علم استمد أصوله من العلوم المعرفية"[3]، لذلك نجد أن "مهمة تحديده أو إعطاءه مفهوم عام من الأمور الصعبة جدا"[(4)]، ولكن سرعان ما انتشر هذا العلم في مختلف أنحاء العالم فقد تم تشكيل الجمعية الدولية للسيميائية في عام 1969 أمينها العام "الجريداس جوليان غريماس 1917-1992" ومن بين أعضائها الشرفيين نجد "كلودليفي شترواس ورولان بارت".[5]

1-تعريف السيمياء:

لقد أصبحت السيميائيات حقلا معرفيا موسوعيا جديدا، على غرار الحقول المعرفية الشمولية التي عرفها الفكر الإنساني قديما "الفلسفة" وحديثا "التاريخ" وأضحى مفهوم العلامة السيميائية مفتاحا لولوج كل مجالات الدراسة والبحث والإستقصاء وذلك ما يتوفر عليه هذا المفهوم من قدرة على الوصف والتفسير والتجديد وما يوفره من إمكانيات للفهم والتحليل.[6]

أ-لغة:

---

[1] عبد القادر فهيم الشيباني، السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص7.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، علم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص9.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص20.

[4] المرجع السابق، ص12.

[5] فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار المنتدى، قسنطينة، د ط، 2005، ص5.

[6] عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص9.

ورد في لسان العرب "لإبن منظور" في باب "السين" ومادة "سوم":

"السومة" "السيّمة" و "السيّماء" و "السّيمياء": العلامة، و "**سوّم الفرس**": جعل عليه السيمة. وعند الجوهري: السّيمة بالضم العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا، تقول منه "تسّوم". قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة، قال ابن أعرابي: السيم: العلامات على صوف الغنم.[1]

وورد في معجم اللغة العربية في المعجم الوسيط في مادة (س و م) حيث نجد أن (السيمياء بمعنى السحر، و حاصل أحداث خيالية لا وجود لها في الحس و تسوم فلان، أي اتخذ سمة يعرف بها، و السَّومة بمعنى العلامة و القيمة، يقال أنه غالي السَّومة، و السيماء تعني العلامة، و السَّومة: السِّمة و العلامة و القيمة).[2]

كذلك وردت لفظة السِّمة في القرآن الكريم، منها قوله تعالى:﴿ **يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ** ﴾[3].

ومنه فإن السيمياء تعني العلامة أو الأثر أو الإشارة.

ب–اصطلاحا:

السيميائية في معناها العام هي نظرية العلامات، ومن ثم فإنها تشمل وصف كل التجارب الذهنية والدلائل الطبيعية. وإذا كان بعض الدارسين "مونان" مثلا يذهب إلى أنه يتعين على السيميائية أن تقف عند أنساق التواصل غير اللغوي.[4]

فالسيمياء علم يعنى بدراسة العلامات أو بنية الإشارات وعلائقها في الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية، وعلى هذا فهو يهتم بكل الإشارات الدالة مهما كان نوعها وأصلها من طقوس ورموز وعادات وإشارات حربية وكتابة ولغة...[5]

لا يتفق أعلام السيميائية على ما يتضمنه هذا المصطلح، وأحد أوسع هذه التعريفات قول "دي سوسير": "إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن أفكار، ويمكن تشبيه هذا النسق بلصق الكتابة الأبجدية المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامة العسكرية، أو غيرها من الأنظمة التي يمكن

[1] ابن منظور: لسان العرب مادة "سوم" من باب "السين"، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مجلد 1، ط1، 2000، ص268.

[2] معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، مصر، مكتبة الشيوخ الدولية، (1425هـ/2004م)، مادة (س و م)، ص465-466.

[3] سورة الرحمن، الآية 41.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الغرابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقي، المغرب، ط1، 2010، ص268.

[5] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، 2010، ص17.

أن تتصور لهذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي، يوضح ماهية العلامة وماهية القواعد التي تتحكم فيها، فلولاها لما كان لهذا العلم أحقية الوجود لحد الآن".[1]

يتضح من خلال هذا التعريف أن "دي سوسير" اعتبر اللغة أداة للتواصل ونقل المعلومات، كما شبهها بلغة الإشارة الخاصة بالصم وبالبكم، وأشار إلى أن هذا العلم تحكمه ضوابط، ويقوم على قواعد ترتبط بدراسة الحياة الإجتماعية.

أما الأمريكي "شارل ساندرس بيرس" ربط هذا العلم بالمنطق حيث يقول: "إن المنطق بمعناه العام ... هو اسم آخر للسيمياء .... وهي مذهب شبه ضروري وشكلي العلامات".[2]

أما "السعيد علواش" يقول: "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع".[3]

كانت هذه أهم الآراء التي دارت حول مصطلح السيميائية في بلاد الغرب، وفي بلادنا العربية حيث أقصر تعريف لها: "هو دراسة الإشارات".

2-إتجاهات السيميائة:

نالت الدراسات النقدية ما بعد البنيوية اهتمامًا واسعًا من قِبل النقاد والباحثين، سعياً إلى توسيع آفاق البحث وتعميق الرؤى، وكانت السيميائية إحدى هذه الدراسات البارزة، إذ أرست أنماطًا متعددة للعلامات، سواء اتّخذت طابعًا لسانيًا أم غير لساني، مما مهّد لظهور اتجاهات عدة، من أبرزها:

1-سيمياء التواصل sémiotique of communication:

يعد التواصل وسيلة أساسية في حياتنا اليومية، فنشأ إتجاه يعنى بهذه الوظيفة التواصلية القصدية، وينقسم هذا الإتجاه إلى "دال، مدلول، وقصد".[4]

إذ نلاحظ أن أنصار هذا الاتجاه، كـ"بريتو" و"جورج مونان"، قد ساروا على خطى "دي سوسير" وتبنّوا تصوراته، منطلقين من اللسانيات كأساس في عملية التواصل، إذ يقول دي سوسير في هذا الشأن " اللغة نظام من إشارات التي يعبر بها عن الأفكار".[5]

---

[1] فرديناد دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يويئل يوسف غرير، العراق، دار الآفاق العربية، د ط، ص34.

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهار المنشر، لبنان، د ط، ص111.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص18.

[4] محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، عالم الكتاب الحديث الأردن، ط1، 2007، ص21.

[5] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص85.

ويرى "بوسينس" أن "السيميولوجيا تدرس الوسائل الإتصالية، وتهتم بالوقائع المدركة أو المحسوسة التي تكون مجتمعة مع حالات من الوعي، لدى المرسل، المرسل إليه".[1]

ويرتكز اتجاه سيمياء التواصل على محورين رئيسين، هما: محور التواصل ومحور العلامة.

أ–محور التواصل: وينقسم إلى قسمين أساسيين:

- ✓ **تواصل لساني**: ويُقصد به ذلك النوع من التواصل الذي يتم بين البشر عبر اللغة المنطوقة، أي بواسطة الكلام.
- ✓ **تواصل غير لساني**: ويُطلق على أشكال التواصل التي لا تعتمد على اللغة المعتادة، مثل الشعارات، والإشارات المرورية، وغيرها من الرموز البصرية.

ب–أما فيما يخص محور العلامة، فينظر إليها من أبواب مختلفة، تنقسم إلى أربعة أصناف منها: "الإشارة، المؤشر، الأيقونة والرمز".[2]

2–سيمياء الدلالة semiotic of semantic:

إذا كانت العلامة تتعدد دلالاتها وتتنوع معانيها، فإن الإشارة بدورها تُفهم بطرائق شتى، وهذا ما مهّد لظهور تيار يهتم باستكشاف الدلالات، يُنسب إلى "رولان بارت"، الذي يرى أن علم الأدلة يعالج مختلف الشفرات التي تمثل بُعدًا حقيقيًا للمعنى، لذا نجده يقول: "ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل، بل وتدل بغزارة لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، أذا أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة".[3]

وبناءً على ما سبق، فإن أنصار سيمياء التواصل يرون أن الدليل يتكوّن من ثلاثة عناصر أساسية: الدال، والمدلول، والقصد، بينما يذهب أنصار سيمياء الدلالة إلى أن الدليل يقتصر فقط على عنصري الدال والمدلول، دون اعتبار لعنصر القصد.

ومن خلال ما سبق، نجد "رولان بارت" قد ركز على أربعة عناصر أساسية تتوزع على أربعة ثنائيات هي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء".[4]

من خلال هذا نستنتج أن سيمياء الدلالة تقوم على العلاقة بين الدال والمدلول.

3–سيمياء الثقافة:

[1] أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجية العامة، ص66.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] فيصل الأحمر، المرجع نفسه، ص94.

يمثل هذا الاتجاه الفلسفة الماركسية، وفلسفة الأشكال الرمزية، حيث ارتبطت بثلة من العلماء والباحثين من بينهم، "كاسيرير" الذي يعد رائد هذا الاتجاه، والذي يرى بإن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية "المبنى، المدلول، المرجع".[1]

وترى جماعة موسكو "أن كل الأنساق السيميائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق، فليس لأحد من هذه الأنساق أن تجعله قادرا على القيام بوظيفته".[2]

ومنه فإن هذا الإتجاه يقر بإن "العامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة".[3]

4-سيمياء الأدب:

تشكلت سيمياء الأدب نتيجة إدخال النماذج اللسانية والسيميائية عموما في مجال الدراسات الأدبية، حيث تفاعلت سيمياء الأدب مع صيرورة النقد الأدب فتتعددت مساراتها المنهجية بتعدد الاتجاهات النقدية المعاصرة وقد سعى إلى انطلاق من منظورين متقاطعين منظور له طابع عمودي يربط هذه المسارات بالسيمياء ذاتها من خلال اللسانيات"، في حين المنظور الثاني فهو طابع أفقي يحاول رسم هذه المسارات المنهجية السيميائية في سياق حركة النقد الأدبي".[4]

ثانيا: خصوصية الكتابة النسوية في الجزائر:

استطاعت المبدعة الجزائرية أن تفرض وجودها بقوة في الساحة الأدبية، حيث ظهرت أقلام نسوية بارزة استطاعت أن تشق طريقها بثبات في عالم الإبداع، وتميزت في مختلف الأجناس الأدبية، وعلى وجه الخصوص في فن القصة، الذي شكل ميدانًا خصبًا لتجلياتها الفنية والتعبيرية. فقد برهنت القاصة الجزائرية على قدرتها في تطويع اللغة، وبناء عوالم سردية عميقة تعكس واقعها وتطلعاتها، إلى جانب تألقها أيضًا في أجناس أخرى كالرواية، الشعر، المسرح والقصة ما يدل على تعدد أدواتها التعبيرية وثراء تجربتها الأدبية في مختلف الأجناس الأدبية نذكر القصة:

"تتفق معظم الدراسات التي قاربت نشأة القصة النسوية في الجزائر على أن ما أسهمت به زهور ونيسي في مجموعاتها القصصية يمثل بوادر الكتابة الابداعية النسائية الجزائرية خصوصا في مجموعاتها "الرصيف النائم" التي ظهرت عام 1967 وكانت أول مجموعة قصصية أدبية جزائرية تكتب باللغة العربية، تناولت فيها موضوع الثورة بكل أبعادها وانعكاساتها على الشعب الجزائري " لذلك فإننا نرى أثر الثورة واضح الملامح في نصصها وكان صداها لا يغادر قلمها، فالأديبة كانت ممن عاشوا حرب التحرير وهي تعترف ها في قولها: " أستطيع أن

---

[1] المرجع نفسه، ص97.

[2] عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة والسيمياء والأدب، ص75.

[3] فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار المنتدى، قسنطينة، دط، 2005، ص95.

[4] المرجع السابق، ص107.

أزعم إنني عشت حرب التحرير على أعصابي " ... فلا غرابة إذا في أن تتجلى ثورة نوفمبر بارزة في قصص زهور ونيسي بكل أشكالها النظامية وهذا لا يعني أنها نخلت عن الواقعية بوجهها الآخر الاجتماعي، ففي المجموعة القصصية " على الشاطئ الآخر"، عالجت الأديبة قضايا اجتماعية وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية التي ورغم تحررها من الاستعمار إلا أنها بقيت أسرة التقاليد، فتناولت قضايا الزواج وقضايا الأسرة... إلخ، لا نقصد عرضها فقد وإنما لمعالجتها"[1].

إلى جانب زهور ونيسي، برزت الأديبة زوليخة سعودي في وقت كان الصوت النسائي في ميدان الكتابة الأدبية يكاد يكون معدوما، فالنتاج الأدبي لهذه الكاتبة المبدعة يمثل مرحلة متطوّرة في القصّة العربية المعاصرة في الجزائر "خاصة إذا علمنا أن زوليخة عرفت طريق النشر منذ بداية الستّينات، أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه"[2].

وتنضاف القاصة والكاتبة جميلة زنير إلى المشهد الأدبي النسوي الجزائري، لتشكّل إحدى العلامات البارزة فيه، فقد اعتبرها النقاد من أهم الأقلام النسوية التي برزت بعد الاستقلال في مجال الكتابة القصصية. وتمتاز زنير بقدرتها الفائقة على الإبداع في مختلف الأجناس الأدبية، حيث خاضت تجربتها في الشعر، والقصة، والرواية، وأظهرت تنوعاً لافتاً في أساليب الكتابة ومواضيعها، سواء في ما تكتبه للكبار أو لفئات عمرية مختلفة، مما جعلها صوتاً أدبياً مميزاً يُثري الساحة الثقافية الجزائرية، "إلا أن المتابعين لإنتاجات هذه المبدعة يلاحظون تميزها في مجال القصّة القصيرة"[3].

بالإضافة إلى جانب أسماء أخرى برزت في مجال الكتابة القصصية النسوية، مثل خيرة بغدود، وليلى بن سعد اليعقوبية، تبرز كذلك بعض المحاولات القصصية التي قامت بها كاتبات مثل حفصة بودية، نورة السعدي، ربيعة جلطي، وأسماء نسائية أخرى. وبوجه عام، يمكن القول إن زهور ونيسي، جميلة زنير، نزيهة المسعودي، وزوليخة سعودي يُعدن من الجيل المؤسس للإبداع القصصي النسائي في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر. أما بالنسبة للأقلام النسائية الجديدة التي ظهرت خلال تسعينيات القرن الماضي، مثل صبايحية بن بركة، فضيلة الفاروق، وزهرة الديك، فإنهنّ كاتبات أسهمن إلى جانب الجيل المؤسس في ترسيخ جنس القصة القصيرة وتأكيد حضورها ضمن خارطة الأدب النسوي الجزائري المعاصر.

[1] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، دط، 1982، ص14.

[2] المرجع السابق، ص30.

[3] أحسن ثليلاني، العجائبية في السرد النسوي الجزائري، المجموعة القصصية "لجنية البحر"، لجميلة زنير أنموذجا، مجلة تبيين، العدد 38، 2013.

الـفـصل
الأول
سـيـمـيـا ئـيـة
الـعـنـو ان
و الـغـلاف

أولا: سيمياء العنوان:

1-مفهوم العنوان:

أ-لغة:

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الأدبية الإبداعية والدراسات النقدية المعاصرة، فلقد أصبح في النص الحديث ضرورة ملحة لا يمكن الاستغناء عنه في بناء عناية واهتمامًا مثل العمل الإبداعي، وتبعا للأهمية التي حظي بها العنوان وجب الوقوف عنده وتحديد مفهومه اللغوي الاصطلاحي.

"يهيئ الفضاء المعجمي طيفا دلاليا شائعًا لمفردة "العنوان" أي بضم العين وكسرها أو "العلوان" عبر انحدارها النسبي من ثالث وحدات معجمية (عنن، عنا، علن) ويمكن لنا الاقتراب من أسرار هذا الطيف الدلالي باستثمار موسوعة "ابن منظور" اللغوية"[1].

حيث ورد في لسان "ابن المنظور": "في باب العين وفي المادة الأولى: "ع ن ن": عنَّ الشيء يَعن ويَعُنُّ وعَنَنَا وعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يعنُ، ويعنُّ، عنًّا وعُنونًا، واعتنَّ: اعترض وعرض"[2]، ومنه قول "امرئ القيس":

"فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ * عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلاءِ مُذَيَّلِ"[3]**

المادة الثانية: "عنا عنت الأرض بالنبات تعنو عُنُوًا وتعين أيضا وأَعْنَته: أَظْهَرَتْهُ، وعنوت الشيء أخرجه"[4].

قال ذو الرُّمة:

"ولم يبق بالخلصاء ممّا عنن به * من الرطب إلا يسدها وهجيرها"[5]**

أما المادة علن فتظهر هذه المادة كالآتي: و"علوان الكتاب عنوانه"[6]، وإذا أمعنا النظر في البيانات المعجمية نجدها تعزز لنا النواة الدلالية المتحركة للنشاط الدلالي للعنوان أو العلوان ذلك وفق أنساق منظمة فيها دلالات أساسية كما رسخها محمد فكري الجزار على النحو الآتي:

- ✓ الظهور العلانية (عَنَّ-عَلَنَ).
- ✓ الإدارة القصد (عَنَّ-عَنَا).
- ✓ الأثر السمة (عَنَّ-عَنَا).

---

[1] خالد حسني: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التأليف للتكوين والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص56.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة عنن، ص312.

[3] امرئ القيس: ديوانه، شرح عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص60.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مادة عنا، ص316.

[5] ذو المة: ديوانه، شرح عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص143.

[6] ابن منظور: لسان العرب، مادة عن باب العين، ص315.

ب-إصطلاحا:

يعد العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير لكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سياقي ذيوعه وانتشاره وشهرت صاحبه وكم من كتاب كان عنوان وبالأعلية وعلى صاحبه.

لهذا فالعناوين توضع اعتباطيا، فكل شيء بمعنى وحسبان، وكل كلمة لها دلالتها بل يعجز الشاعر في بعض الأحيان عن وضع العنوان لقصيدته أو لديوانه، فيلقى به إلى المطبعة ثم يلحق العنوان به.

العنوان حسب رأي بعض النقاد، مقطع لغوي أقل من جملة يمثل نصًا أو عملا فنيًا ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين (أ) في سياق (ب) خارج السياق.

عرفه "ليوهويك" المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان الذي قام برصد العنونة رصدًا سيموطيقا من خلال التركيز على بناءها ودلالتها وظائفها، يقول: بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مصونة الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود به"[1].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن العنوان عبارة عن كلمات ورموز تثبت في بداية النص لتحيل على مضمونه وما يقوله النص للفت اتباه المتلقي إليه.

في حين يرى "روالان بارث" أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحل في طياتها قيمًا أخلاقية واجتماعية وايديولوجية وهي رسائل مضمنة بعلامات دالة متشبعة برؤية العامل يغلب عليها الطابع الإحيائي[2].

فحسب هذا القول نفهم أنه وجب على السيميائيات أن تدرس هذه العناوين إلا بحالتين الدالة قصد فهم الدلالات التي تزخر بها.

ويذهب "جون فون تاني" "إلى أن العنوان مع عالمات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص مواز له"[3].

تبين من خلال القول هذا أن القول عبارة عن علامات على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب، دار النشر، الغلاف .

ومن هنا نستخلص من هذه المفاهيم أن العنوان مرتبط ارتباطا وثيقا بالنص الذي يعنونه فيكمله وهو ما يوضع على رأس النص ليعرف به ويحيل على مضمونه الجمالي باعتباره علامة لغوية تعلو النص لتسميه وتحدده وتجذب القارئ بقراءته.

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائي، ص226.

[2] المرجع نفسه، ص226.

[3] عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010، ص17.

2-أهمية العنوان:

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلب أساسًا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص لذلك نرى الشعراء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين، يتفننون في اختيارها كما يتفننون في تنميتها بالخط والصورة المصاحبة وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى هبا العنوان.

فتتجلى أهمية العنوان فيما يثريه من تنازلات لا تلقى لها إجابة إلا مع ذهابه العمل فهو يقترح سمعية القارئ للقراءة أكثر.

"إن إطلالة سريعة على معظم الدراسات السيميائية الحديثة التي أطالت الاعمال الروائية منها والشعرية تبرز بشكل واضح أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي والتي تعتمد في تحليلها على قواعد المنهج السيميائي"[1].

يتضح أن الاهتمام بالعنوان أصبح يشكل حيزًا هامًا في اعتبارات النقاد فأصبحنا أمام تشكل علم يدرس العنوان.

"كما أن أهمية العنوان تنبثق ليس بوصفه إعلامًا عن محتوى الكتاب واخبار له فحسب بقدر ما أن فعل القراءة يتوقف عليه، فالكتاب يحقق كينونته بفعل القراءة وعدم القراءة يدفع الكتـاب أو النص إلى إحـالة المجهول، ومن هنا الوصف بأن (العنوان) نافذة النص على العامل ودليل القارئ إلى النص، أي أن وجود من وجود العنوان"[(2)].

ومن هنا نلاحظ أن العنوان محور روتيني بل المفتاح الرئيسي للنص، فالعنوان يختار كواجهة إشارية دلالية تعبر عن الاثر الفني، فهو يمتلك بعد إحيائنا للبنية النصية إذ يحيل العنوان نفسه إلى النص هبوطا إلى العنوان صعودا وهذا ما يوقف القول: "إن العنوان والنص بنية شاملة يجمدها المجال الخطابي للنص، ففي الوقت الذي يتخذ في العنوان والنص موقع الموضوع وجزئياته وبهذا الشكل يتحقق حضور العنوان في النص دلاليا وصيغيا، الأمر الذي يؤكد استراتيجية العنوان لا في التلقي فحسب وإنما في بنية النص بوصفه النواة الدلالية التي تتوسع و تنتشر نصًا"[3].

ومن هنا نفهم أنّ عتبة العنوان أصبحت ذات تأثير كبير وبالغ الأهمية في بناء النص ونسج شعريته

وخلاصة القول أنّ العنوان في النص الحديث أصبح ضرورة ملحة ومطلب أساسي لا تستغني عنه في البناء العام للنصوص الأدبية وغريها.

---

[1] محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأديب، منشورات الجامعة 15-16 أفريل2002، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص27.

[2] خالد حسني: في نظرية العنوان، (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، ص492.

[3] محمد صابر عبيد: صوت الشاعر الحديث، عامل الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص207.

3-أنواع العنوان:

"إن العنوان بوصفه سليلا شرعيا لآلية "العنونة" أو نتاجًا لممارستها، سرعان ما يبدأ بالتفريغ والتناسل ليبدو كجهاز يهتم بشؤونه ووظائفه على نحو متكامل من خلال العناصر والأقسام التي ينطوي عليها في سياق اشتغالاته النصية"[1].

1-العنوان الحقيقي:

وهو يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى العنوان "الحقيقي" أو "الأساسي" أو "الأصلي" ويعتبر حبق بطاقة تعريف يمنح النص هويته فتميزه عن غيره.

2-العنوان المزيف:

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي وهو اختصار وترديد له ووظيفته تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي ويأتي بين الغلاف والصفحة الداخلية.

3-العنوان الفرعي:

بتسلسل في العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكملة المعنى وغالبا ما يكون عنوانًا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب.

4-الإشارة الشكلية:

وهي العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الاجناس.

5-العنوان التجاري:

يقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية وهو عنوان بتعلق بالصحف أو المجالات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السمعي، وينطق كثيرًا على لعناوين الحقيقية لأن العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد اشهاري تجاري"[2].

نستنتج أن كل ما تطرقنا إليه من قبل من أنواع العنوان هي عبارة عن دراسات علمية دقيقة أما الدراسات العربية فقد تناولت نوعين من العناوين هي: العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي.

4-وظائف العنوان:

"العنوان هو الذي يسم النص ويعينه ويصفه ويؤكده ويعلن مشروعيته القرانية وهو لذي يحقق للنص اتساقه وانسجامه وانسحابه وتشاكله ويزيل عنه كل غموض وإيهام، ومعظم وظائف العنوان تدرك من خلال النص فالنص إذن هو الذي يحدد طبيعة هذه لوظيفة لأن الباحث لا يدرك العنوان أو وظيفته في الشعر خاصة إلا بعد إتمام قراءة القصيدة، فمن خلال النص يمكن فهم محتوى رسالة العنوان"[3]

فيمكن تقديم جملة العلاقات المتشكلة بفعل التواصل والوظائف الناجمة عنها استنادا إلى:

---

[1] خالد حسني: في نظرية العنوان، ص78.

[2] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص52.

[3] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص53.

الكاتب ⟵ العنوان = الوظيفة القصدية.

العنوان ⟵ القارئ = الوظيفة التأثيرية.

القارئ ⟵ العنوان = الوظيفة التفكيكية.

العنوان ⟵ النصب = الوظيفة الأنطولوجية + الوظيفة الإحالية.

العنوان ⟵ العنوان = الوظيفة الشعرية.

يتضح من خلال هذا المخطط أن العنوان هو الذي يؤسس على بنية تواصلية قائمة على أسس ومرتكزات هي الكاتب والقارئ والنص والعنوان، الذي يمثل العنصر الأهم في البنية التواصلية وهذه العناصر في مجموعتنا تتشابك وتتقاطع مشكلة مجموعة من لوظائف.

وحول وظائف العنوان يحدد "جيرار أرجنيت" أربع وظائف له:

أولا: الوظيفة التعينية:

المتعارف عليه أن العنوان اسم كتاب به يعرف كما جرت عليه العادة في التسمية قد مميت طفل ما تعني مباركته، فمتى أعلن عن اسمه سيتم تسجيله به، كذلك أن تسمي كتابًا يعني أن تعينه وتعته كما سمي شخصا تماما، لهذا السبب نظام التسمية على لعنوان فلا بد أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء.

ثانيا: الوظيفة الإغرائية:

تعد الوظيفة الاغرائية من الوظائف المهمة للعنوان المعول عليها كثريا على الرغم من صعوبة القبض عليها فهي تغرر بالقارئ للمستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده وتحريكها كفضول القراءة فيه والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة قد وضعت منذ قرون في مقولة: "العنوان فيرى "جنيت" بأن "الوظيفة مشكوك في نجاتها عن باقي الوظائف، وهي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها عن الوظيفة الثالثة دون الثانية ففي حضورها مكنها أن تظهر إيجابياتها أو سلبياتها أو حتى عدميتها بحسب مستقبليها الذين لا تتطابق قناعتهم وافكارهم دائما مع أفكار (المرسل/المعنون/الذي يريد المرسل إليه (المعنون له) حمله عليه"[1] فأهميتها تكمن في كوهنا إشهار للنص مهما كان جنسه، لذلك يولي الكاتب أهمية كبيرة عند وصفه للعنوان للمتلقي أولا حتى تسيره بعنوان مغزى لحدسه وفضوله وحتى يقبل على قراءة النص.

ثالثا: الوظيفة الوصفية:

سماها "جنيت" أيضا "بالوظيفة الاحيائية وهي وصف النص بأحد مميزاته إما موضوعاته (هذا الكتاب يتكلم عن...) وإما إخبارية تعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو ...) وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان وهي التي يقول العنوان أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي أو التأويلات المقدمة من المرسل إليه العنوان له، وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا أعدها "أمبرطو ايكو" كمفتاح تأويلي للعنوان"[2].

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت في النص إلى الناطق، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 2008، ص107.

[2] المرجع نفسه، ص82.

ذن فالوظيفة الوصفية هي وظيفة براهماتية محصنة إذ يسعى العنوان عبرها إلى حقيق أكبر مردودية مكنة، الأمر الذي يجعل المبدعين والمنظرين يبدون اهتماما وانزعاجًا وتخوفا في نفس الوقت أمام التأثير الذي يمارس العنوان عند تلقي النص بفعل لتثقيفية الموجهة للقارئ.

رابعا: الوظيفة الإيحائية:

دمج "جنيت" هذه الوظيفة في بادئ الامر مع الوظيفة الوصفية لارتباطها الشديد بها ولا يستطيع أي كاتب التخلي عنها سواءًا أراد ذلك أم لا، إلا أنها ليست دائما قصدية بل لها طريقتها في الوجود وأسلوبها الخاص لهذا لا يمكننا في رأي "جنيت" الحديث عن لوظيفة الإيجابية وغنما عن الوظيفة الإحيائية.

إن العنوان في الوظيفة الإحيائية لا يرد اتفاقا كما في وظيفة التعين ولا اتفاقا مباشر كما في وظيفة الوصف وغنما ينهض على الإحياء فهو يخاطب من القارئ ثقافة ومكانة.

فقيمة هذه الوظيفة تكمن في كون المؤلف عند وضعه لعنوان لا يسلم مفاتيح الأثر إلى القارئ بل للعنوان ويغالط ويسحب تلك المفاتيح قاصدًا عامدًا وذلك من أجل إثراء لنص.

عن جميع وظائف العنوان تقود أولا وقبل كل شيء إلى النص سواء الوظيفة التعينية الابتدائية التي تعني النص بالاسم، او الوظيفة الوصفية بالإحيائية التي تترك للقارئ حرية لتجول في غياب النص، أو الوظيفة الإغرائية وهي تدعو القارئ بالوسائل المختلفة، الفنية وغير الفنية.

5-سيمياء العنوان:

"يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لا بد منها، أولها العنوان وآخرها النص وتحقيق لمن كانت له الصدارة أن يدرس ويحلل وينظر من خلاله النص من منطلق أن العنوان محولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص، وهو وجه النص مصغرا على صفيحة الغلاف لذا كان دائما يعد نظامًا أساسيًا ذا أبعاد دلاليا وأخرى رمزية تنير الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيز النصي"[1].

نستنتج من خلال هذا أن العنوان هو العنصر الأساسي والمفتاح الرئيسي لسير أغوار النص والتعمق فيه وهو الأداة التي يتحقق بها انساق وانسجام النص.

"إن العنوان رسالة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معًا فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد نظرًا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية ومجالية تتحكم في دلالية النص، وفي التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة"[2].

يتضح لنا أن العنوان هو الذي يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص وفهم ما غمض من حيث يساهم في توضيح الدلالات واستكشاف المعاني.

يتم النظر إلى سيميائية العنوان عرب مستويين اثنين:

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا اتصال الأديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

[2] نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي وهانات التأويل، ص339.

– **مستوى خارج النص:** يهتم بدلالات العنوان وإحيائه بعيدا عن نصه المعنى أن نتتبع دلالاته إما معجميا أو اجتماعيا، فلسفيا أو تاريخيا أي النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها استقلالها الدلالي.

– **مستوى داخل النص:** يتم النظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية متضمنة في النص وموحية بمضامينه وملحضة لأفكاره وهو مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حددوها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلاليته.

- **قراءة سيميائية في العنوان:**

1–التحليل السيميائي لعنوان المجموعة "الهايبومانيا":

1.المستوى الدلالي (Denotative Level):

على المستوى الدلالي المباشر، "الهايبومانيا" مصطلح طبي يشير إلى حالة من المزاج المرتفع والطاقة الزائدة، لكنها أقل حدة من "الهوس" الكامل (المانيا)، يتميز الشخص المصاب بها بالنشاط المفرط، وقلة الحاجة للنوم، والتفكير السريع، لكنه لا يصل إلى درجة الانفصال عن الواقع كما في الهوس الشديد.

الدلالة الأولية: العنوان يوحي بأن القصص قد تتناول شخصيات تمر بحالات من الحماس المفرط، أو ربما تتحرك بين الحدود غير المستقرة بين العقل والجنون، بين السيطرة والفوضى.

2.المستوى الإيحائي (Connotative Level):

على المستوى الإيحائي، يحمل العنوان دلالات متعددة تتجاوز المعنى الطبي:

- **دلالة نفسية:** قد ترمز "الهايبومانيا" إلى اضطراب داخلي يعيشه الأفراد أو حتى المجتمع، حيث يكون في حالة نشاط وحماس غير طبيعي، لكنه في الحقيقة يعاني من فوضى داخلية.
- **دلالة اجتماعية:** العنوان قد يشير إلى حالة من التوتر وعدم الاستقرار في الحياة الاجتماعية، حيث تسير الأمور بسرعة، لكنها قد تؤدي إلى انهيار مفاجئ.
- **دلالة فلسفية:** يمكن فهم العنوان كإشارة إلى عبثية الحياة، حيث يتأرجح الإنسان بين الحماس المفرط واليأس، بين الانطلاق والتراجع، وكأن الحياة نفسها تعيش هايبومانيا مستمرة.

3.المستوى الرمزي (Symbolic Level):

- "الهايبومانيا" يمكن اعتبارها رمزًا لحالة العصر الحديث، حيث يعيش الناس في إيقاع سريع، مليء بالضغوط، مما يجعلهم دائمًا على حافة الجنون أو الإرهاق.
- العنوان قد يكون رمزًا للشخصيات داخل القصص، التي ربما تعيش في عالم غير متزن، يتسم بالتحولات المفاجئة، والتناقضات العاطفية والعقلية.
- يمكن أن يكون "الهايبومانيا" رمزًا للكتابة نفسها، إذ قد تعكس المجموعة القصصية إيقاعًا سريعًا، أو سردًا غير تقليدي يعكس طبيعة الحالة النفسية المشار إليها.

4. المستوى التداولي (Pragmatic Level):

- اختيار عنوان طبي نفسي لمجموعة أدبية يخلق نوعًا من الإثارة والتشويق لدى القارئ، فهو لا يتوقع مجرد سرد قصصي تقليدي، بل ربما يدخل في أجواء نفسية معقدة.

• العنوان يوحي بأن القارئ قد يواجه نصوصًا تعكس مشاعر غير مستقرة، أو شخصيات في حالات تحول دائم.

• استخدام كلمة غير مألوفة في العناوين الأدبية يجذب الانتباه، ويجعل القارئ يتساءل عن سبب اختيار هذا المصطلح تحديدًا، مما يزيد من جاذبية المجموعة.

2–سيميائية العناوين الفرعية "عناوين المجموعة القصصية":

1–العنوان الأول "صديقي":

العنوان يُوحي منذ الوهلة الأولى بعلاقة ألفة وودّ بين المتحدّث وشخص آخر فالصداقة تحمل في العادة دلالات الحميمية، لكنه عنوان عامّ يحمل قدراً من الغموض، فهو لا يحدد طبيعة هذا الصديق، مما يثير فضول القارئ ويجعله يتساءل عن نوع هذه الصداقة، وعند قراءة القصة، نجد أن الصديق ليس مجرد شخص، بل رمز قد يتعدد تأويله بين:

• الموت حيث يظهر الصديق هنا كرفيق قدريّ، يتقدم ويتراجع، لكنه في النهاية يحسم الأمور ويمضي.

• العقل أو الوعي فهناك مقاطع توحي بأن الصديق قد يكون العقل الذي يصارع الفهم، أو الوعي الذي يواجه القدر بلا حيلة.

• الزمن أو المصير وذلك حين يقول الصديق: "لأجل أمر كان مفعولاً وها أنا أدق ساعته وأمضي"[1]، يتجلى بعد القدر المحتوم، حيث يُفهم أن الزمن هو الذي يقرر المصائر، وليس الصداقة بمعناها التقليدي، ومنه فإن عنوان صديقي يحمل بعدًا سيميائيًا عميقًا، إذ يوحي بعلاقة ألفة لكن يكشف لاحقًا عن دلالات رمزية تتعلق بالموت، الزمن، والقدر. هذا التحول من المعنى المباشر إلى الرمزي يجعل العنوان عنصرًا جوهريًا في فهم النص.

2–العنوان الثاني "هايبومانيا":

كلمة هايبومانيا (Hypomania) تشير إلى حالة من النشاط العقلي والجسدي المفرط، لكنها أقل حدة من نوبات الهوس الكاملة، فالعنوان بحد ذاته يوحي بحالة اضطراب وجداني أو نفسي يعيشه السارد/الساردة، عند قراءة القصة، يتضح أن العنوان لا يشير فقط إلى حالة طبية، بل هو مفتاح لفهم التجربة السردية بأكملها من خلال تأويلات أهمها:

• اضطراب الإدراك والزمن حيث تتنقل الساردة بين الواقع والخيال، مما يعكس تأثير الهايبومانيا كحالة من عدم الاستقرار النفسي والشعوري، التسارع والاندفاع وذلك لأن أحداث القصة متلاحقة، والمشاهد تتغير فجأة، تمامًا كما يعيش المصاب بالهايبومانيا حالة من فرط التفكير والتنقل العاطفي السريع.

• التوتر بين الفرح والرعب: رغم أن القصة تنتهي بكشف أن الأحداث تدور حول يوم الزفاف، إلا أن الرحلة كانت أشبه بكابوس، مما يعكس طبيعة "الهايبومانيا" التي تجمع بين النشوة والخوف في آن واحد.

ومنه فإن العنوان يوحي بأن القصة ليست مجرد سرد للأحداث، بل هي انعكاس لحالة داخلية متأججة تعيشها البطلة.

3–العنوان الثالث "الرقصة الأخيرة":

[1] آسيا بودخانة، هايبومانيا، المؤلفات للطباعة والنشر والتوزيع، مسيلة، الجزائر، دط، 2024، ص14.

عنوان الرقصة الأخيرة يحمل دلالة القوة والضعف في آن واحد، فهي لحظة تفاعل أخيرة مع الحياة، حيث يتنقل الشخص بين الفرح والمأساة في رقصة مليئة بالعواطف المتضاربة، يشير العنوان إلى فترة يتقاطع فيها التحدي مع النهاية، وأحيانًا يكون هذا التفاعل بمثابة هروب من واقع مؤلم أو رثاء لمرحلة ضائعة، وفي القصة، الرقصة الأخيرة تتجسد في اللحظة النهائية التي يتفاعل فيها السارد مع قدره المحتوم، حيث تقف كل اختياراته معلقة، ويضطر للخضوع للحظة لا يمكن الهروب منها فالرقصة هنا هي رمز للصراع الداخلي، مزيج من المقاومة والقبول بما هو مكتوب، القصة كلها محاطة بالصمت الداخلي، وفي كل مرة يحاول فيها السارد فهم الموت والحياة، تزداد الرقصة تجسدًا للوجود العاطفي والمعرفي.

4 –العنوان الرابع "عروس الربيع":

عنوان عروس الربيع يحمل دلالة مزدوجة فمن جهة، هي رمز للأنوثة النقية والمفعمة بالأمل، ومن جهة أخرى، قد تكون تمثيلًا لحياة غير مكتملة أو حلم لم يتحقق فالعروس هنا قد لا تتزوج فعليًا، بل هي مجرد فكرة عن الفرح والجمال الذي يتمسك به الشخص في مواجهة الحزن والفقد، فالربيع يعكس البدايات الجديدة، بينما العروس تمثل اللحظات الجميلة والمثالية التي ربما تكون قد ضاعت أو تلاشت مع مرور الوقت، إذ يربط السارد صورة العروس بذكرى الراحلين (الأخت كريمة) والمكان الذي شهد تلك اللحظات، وعند في القصة، تظهر عروس الربيع كرمزية لذكريات الطفولة المفعمة بالأمل، لكن هذه الصورة تنقلب مع مرور الزمن إلى صورة من الحزن والفقد. كل خطوة على الطريق، وكل تفصيل في القصة يعكس شعور السارد بالحزن المتزايد على فقدان من كان يُعتبر عروس الربيع، أي الأخت الراحلة.

5–العنوان الخامس "غربة":

العنوان غربة هو كلمة مفردة تحمل في ظاهرها معنى الابتعاد عن الوطن أو المكان المألوف، وغالبًا ما يرتبط بمشاعر الحنين، والتوق إلى العودة، لكن رغم بساطته، يحمل العنوان شيئًا من التهويم والتأمل، لأنه لا يحدد نوع الغربة: هل هي غربة مكانية؟ أم شعورية؟ أم نفسية داخلية؟، فعند قراءة القصة، يتضح أن الغربة لا تقتصر على الابتعاد المكاني، بل تتشعب لتأخذ أبعادًا رمزية عميقة:

- الغربة عن الذات: البطلة لم تعد تشعر بالانتماء حتى لنفسها، خطواتها متعثرة، ولا تدري إلى أين تمضي.
- الغربة عن المدينة/الرمز: قسنطينة، التي كانت ملاذًا للحلم، تتحول إلى جسد ميت، مطلي بالزيف، فاقد للذاكرة، ما يجعل الغربة هنا شعورًا بالغُصّة لا غيابًا فحسب.
- الغربة عن الزمن: ثنائية الماضي الجميل والحاضر المتفسخ تُكرّس الشعور بالغربة الزمانية، حيث تبدو البطلة كأنها تنتمي إلى زمن انقضى، وتعيش حنينًا عميقًا لا رجعة فيه.
- الغربة الثقافية والروحية: ترى في الحداثة التي اجتاحت المكان اغترابًا عن الأصالة، وعاصمة الثقافة تتحول إلى عاصمة الجنازة التاريخية في دلالة صادمة ومفارقة عميقة.

6–العنوان السادس "فوضى الصمت":

يتكون العنوان من كلمتين متناقضتين ظاهريًا:" فوضى"، و"الصمت، فاجتماع الفوضى والصمت في تركيب واحد يوحي بصراع داخلي، فالصمت هنا ليس مجرد غياب للكلام، بل هو مليء بالفوضى والضجيج الداخلي، وكأن الشخص يعاني من عاصفة صاخبة لكنها محبوسة في داخله.

حيث يظهر في القصة صراع داخلي يعيشه السارد، حيث تتحول المشاعر والذكريات إلى فوضى داخلية تختنق بالصمت، والحوار الفلسفي مع عمي مصطفى يعزز هذه الفكرة فالصمت هنا ليس مجرد سكوت، بل هو حالة من الامتلاء بالأسئلة، الشكوك، والوجع الذي لا يُقال.

7-العنوان السابع "حين يتورط الوطن":

التركيب اللغوي للعنوان يوحي منذ البداية بوجود مفارقة بين قدسية "الوطن" وسلبية فعل "يتورط"، مما يخلق توترًا دلاليًا يستفز القارئ ويحفزه على التساؤل: كيف يمكن لوطن أن يتورط؟ فتورط الوطن يوحي بانزلاق القيم العليا إلى مستنقع الفساد، التواطؤ، أو الفشل، كأن الوطن لم يعد ذلك الكيان الحامي، بل أصبح فاعلًا في الأذى أو جزءًا من مأساة المواطن، وعند قراءة النص نرى أن العنوان يحمل دلالات الخذلان، خيانة التطلعات، وسقوط الرموز في أعين أبناء الوطن، ويُشبه الوطن بالكائن الحي القادر على اتخاذ مواقف خطأ، لا معصوم من السقوط، فالسارد يصرخ من داخل منفى داخلي وخارجي، يخلط فيه بين الانتماء والاغتراب، بين الحلم الوطني وواقع الانكسار، ما يجعل "تورط الوطن" ليس مجرد فعل خارجي، بل تورط في حياة المواطن، في وجدانه وذاكرته وهويته، والمفردات التي تتكرر في النص مثل: الخديعة، المنفى، العرافة، الناموس، الأحجيات، الضمير، الحلم، الوجع، النكسة، كلها تؤكد أن الوطن لم يعد مرآة للانتماء، بل متاهة للحيرة والخذلان.

8-العنوان الثامن "يُتم":

العنوان مكوّن من كلمة واحدة، يتم وهو اسم يدلّ على حالة فقدان أحد الأبوين أو كليهما، وهو -غالبًا مرتبط بالحزن والوحدة والحرمان، كما يحمل العنوان شحنة عاطفية قوية، فهو يستدعي الإحساس بالحرمان والانفصال، ليس فقط من الناحية الأسرية، وإنما يمكن إسقاطه على مستويات أخرى من الفقد، كاليُتم العاطفي أو الروحي أو حتى التكنولوجي (كما يظهر في القصة عند فقدان الهاتف الذي يمثل ذاكرة البطل).

عند قراءة النص يتّضح ارتباط العنوان بالقصة في مستويات عدة:

- اليُتم الحقيقي: يظهر في إشارة الأخت إلى يتمهما الذي كتب عليهما منذ وفاة والديهما، مما يعكس بعدًا بيولوجيًا واضحًا للمفهوم.
- اليُتم العاطفي: يتمثل في علاقة البطل بصديقه محمد، الذي يبدو أنه الشخص الوحيد القادر على فهمه، لكن القصة تترك تساؤلات مفتوحة حول طبيعة علاقتهما وفقده المفترض.
- اليُتم الرقمي: يتجلى في فقدان الهاتف، الذي يمثل ذاكرة البطل، مما يجعله يشعر كما لو أنه فقد كل ماضيه وهويته.

9-العنوان التاسع "الدم البارد":

يوحي عنوان الدم البارد إلى العنف اللامبالي أو الخيانة، حيث يتم التعامل مع حياة الآخرين بلا أي مشاعر، كما يرمز إلى القسوة والتجاهل التام للإنسانية والمشاعر، في القصة، يعكس الدم البارد العنف واللامبالاة في مختلف السياقات: من الحرب إلى الخيانة الزوجية، حيث تتطور الأحداث في سياق من الفوضى العاطفية والمجتمعية حيث يصبح الدم بمثابة علامة على القتل واللامبالاة، يبرز الصراع الداخلي للسارد في مواجهة هذا الدم البارد من خلال شخصياته، التي تمثل في جانب منها رمزية لخيبة الأمل والانفصال العاطفي عن المجتمع، والعلاقات التي كانت تُعتبر ذات قيمة في الماضي، ومنه فإن العنوان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمشاعر المترابطة في النص، مثل الشعور بالاغتراب، الخيانة، وفقدان الأمل.

10-العنوان العاشر "أفروديت":

أفروديت هو اسم مأخوذ من الميثولوجيا الإغريقية، ويُشير مباشرة إلى إلهة الحب والجمال والرغبة كما يحمل العنوان منذ البداية دلالات الشهوة، الإغواء، الجاذبية، والأنوثة الطاغية حيث يهيئ القارئ للدخول في عالم تتصارع فيه الرغبات والانجذابات، وتتموضع فيه الأنثى كمركز للفتنة والتجلي الجمالي.

عند التوغّل في النص، تظهر أفروديت لا كشخصية واقعية، بل كرمز مركّب متعدد الأبعاد:

• المرأة/الملهمة/الكتابة: أفروديت هنا ليست فقط أنثى تُشتهى، بل هي تجلٍّ لأنثى تتقاطع مع فعل الكتابة ذاته. إنها الحضور الأنثوي الذي ينتشل الراوي من ذاته ويغويه.

• الإدمان/الهوس: تظهر أفروديت كقوة خارقة، تُشبه المخدرات في تأثيرها، تُحدث طنينًا في الرأس، تتسبب في اضطراب داخلي. إنها تمثل الهوس الذي يحتلّ الجسد والروح والعقل، ويعيد تشكيل الواقع من منظورها وحدها.

• الأسطورة/القداسة/الفناء: تكتسب أفروديت بعدًا قدريًا، أشبه بالقَدَر الذي لا مفرّ منه، الأنثى التي لا تأتي كخيال بل كحقيقة أسطورية تهز كيان البطل. هي ليست فقط إلهة يونانية بل معجزة شخصية ميتافيزيقية، أعطاها الراوي بعدًا من القداسة وكأنها طقس من طقوس الحياة أو الكتابة.

• الأمومة/الوصاية الأنثوية: تتقاطع أفروديت مع صورة الأم ولالة السمينة في رمزية مزدوجة، حيث يُستدعى الماضي الطفولي الممزوج بالدهشة والخوف والرهبة من العوالم الأنثوية، مقابل الحضور الجارف لأفروديت التي تُمثل ذروة الافتتان الناضج والواعي.

11-العنوان الحادي عشر "نوسطالجيا":

نوسطالجيا هي كلمة ذات أصل يوناني، تتكون من مقطعين: nostos (العودة إلى الوطن) وalgia (الألم). وهي تعني الحنين المؤلم إلى الماضي، استخدام الكلمة بصيغتها الأجنبية لا العربية يشير إلى عولمة المشاعر، والتأثر بالثقافة الإنسانية العامة، وليس فقط بالبيئة المحلية، كما أن العنوان مفرد ومجرد وغير معرف، ما يمنحه طابعاً رمزياً وعمقاً دلالياً، فهو لا يحيل إلى حالة محددة بل إلى حالة شعورية شاملة، متكررة، وممتدة، واختياره كعنوان دون إضافات أو صفات يعطيه سلطة نصية ويجعله مفتاحاً للولوج إلى عمق السرد النفسي والوجودي في النص، ومنه فإن العنوان يستبطن الحالة الشعورية للشخصية المحورية، ويعكس التوتر القائم بين الماضي والحاضر، بين الذات في شكلها الأصلي والذوات المستنسخة في السوق.

نوسطالجيا هنا ليست مجرد حنين، بل أداة فنية لاستكشاف الذات، وللنبش في أعماق النفس التي تمزج بين الحلم والواقع، بين الرغبة في العودة والضرورة في الاستمرار.

12-العنوان الثاني عشر: جنون:

العنوان يتكوّن من كلمة واحدة فقط "جنون"، وهي مصدر، مما يمنحه طابعًا مطلقًا وغير مقيّد بزمن أو فاعل، الكلمة ذات حمولة لغوية ونفسية ثقيلة، تدل على اختلال عقلي، اضطراب نفسي، أو تصرف خارج عن منطق العقل، يتجلّى الجنون في القصة عبر السرد الداخلي المتشظّي، واللغة الانفعالية المحمّلة بالأسى، والحنين، والندم، فالسارد يعيش حالة من الانهيار النفسي التام، ويظهر هذا في تكرار الأسئلة، النداءات، والشكوى، مما يعكس فقدان الاتساق العقلي والروحي، فالجنون هنا ليس فقط مرضًا، بل هو نتيجة حتمية للفقد، للعجز، وللوحدة، هو الشكل الوحيد للتعبير حين تخذل الحياة صاحبها، ويخذل هو من أحبّها، ففي اللحظة النهائية التي يصرّح فيها: "إنّي أطير ، إنّي أتحرّر منّي إليها"[1] تعكس تحرّره من العقل/المنطق/الذنب، فيقفز إلى الجنون كمطلق خلاص أو موت رمزي أو حقيقي.

13-العنوان الثالث "حرَاك":

حرَاك في السياق العام العربي، وخاصة الجزائري، يرتبط مباشرة بالثورات الشعبية السلمية التي تنشد التغيير السياسي والاجتماعي، لذا فإن الكلمة أصبحت مشحونة بدلالات الثورة، الرفض، الوعي الجمعي، والتحرّر من المنظومات الفاسدة، على مستوى أعمق شخصي، الكلمة ترمز إلى الصراع الداخلي أيضًا، كما هو حال بطل القصة مراد، فالحراك في داخله ليس فقط رفضًا للخارج السياسي، بل تمزّق نفسي داخلي، ورغبة مكبوتة في التحرّر من سلطة الأب، من القمع الأسري، من ماضيه المعطوب، من ذيله كما يصف نفسه، الحراك في القصة، يتجسّد حدثًا سياسيًا عامًا يحدث كل يوم جمعة في الشارع، لكنه يتقاطع مع جمعة بطل القصة الخاصة، حيث يستغلها كفرصة للتحرر الزائف من رقابة العائلة والتدخين بهدوء لا يملكه باقي أيام الأسبوع، وبالتالي، الحراك هنا ليس فقط اجتماعيًا، بل سيمياء للتحرر الداخلي الفاشل، صراع الهوية الذكورية المعطوبة، واختلاط الذنب بالخلاص، في نص مشحون بالخيبة والاعتراف والتمرد.

14-العنوان الرابع عشر: شطرنج:

الشطرنج هنا في القصة لا تشير إلى اللعبة فقط، بل ترمز إلى العلاقة بين الشخصيتين، فهي علاقة لا تقوم على المشاعر العفوية بل على حسابات دقيقة، خطوات محسوبة، وأحياناً تحايل أو انسحاب تكتيكي، فالشخصيتان لا تتواجهان بصراحة، بل تدور بينهما لعبة شدّ وجذب، كما في الشطرنج، لكنها لعبة لا تنتهي، كما جاء في النص "لا يغلق اللعبة ويُبقي الباب مواربًا"، كل بنية السرد في القصة تسير على منطق لعبة الشطرنج: انتظار، صبر، تخطيط، حذر، تراجع، ثم نهاية حتمية تتجلى في الرحيل، فالبطلة تعيش ضمن رقعة صراع داخلي وخارجي: مع ذاتها من جهة (الفراغ، الاحتراق، الحيرة) ومع الشريك العاطفي البارد من جهة أخرى.

[1] آسيا بودخانة، هايبومانيا، ص82.

نهاية القصة جاءت متّسقة تماماً مع عنوان شطرنج، فالبطلة تعلن انسحابها من اللعبة، بعد أن ملّت الدوران داخل حدودها الضيقة وانعدام العاطفة والاهتمام.

15-العنوان الخامس عشر: هلاوس:

هلوسة لفظة تنتمي إلى الحقل المعجمي النفسي، تشير إلى اضطراب في الإدراك، رؤية أو سماع أشياء غير موجودة في الواقع، أو اختلاط الخيال بالواقع، تتقاطع مع معاني الانفصال عن الواقع، الانهيار الداخلي، والتمرد على المنطق، البناء اللفظي المفرد يوحي بالتكثيف والاختزال، بينما الجمع يدلّ على التشظّي، ليعكس العنوان منذ الوهلة الأولى ثنائية التمزق والوحدة في آن، عادةً يشير العنوان هلاوس إلى تشوش في الوعي، لكن القصة تتجاوز التفسير النفسي الضيق للهلاوس (كأعراض مرضية)، لتقدمها كمجاز أدبي لحالة وجودية تعيشها البطلة ريناد، فالهلوسة هنا ليست فقط انحرافًا عن الواقع بل وسيلة هروب من قسوة الواقع نفسه، إذ تُستخدم كقناع أو نافذة لإسقاط الذكريات، الانفعالات، المشاعر المكبوتة، والمواقف الصادمة، أما من الناحية الرمزية، فإن الهلاوس تشكّل بديلا عن الصراخ، عن المواجهة، عن القدرة على الفعل، فهي الحالة الوحيدة التي تسمح لبطلتنا أن تتكلم، تسخر، تتأمل، تعود لطفولتها، وتفتش عن حبيبها الغارق، فالقصة بأكملها يمكن قراءتها كـ نص هلوسي، حيث تتشابك المشاهد بشكل غير خطي، وتُروى الذكريات والانفعالات بأسلوب تيار الوعي، مما يُسقط الخط الفاصل بين الحقيقة والتخيل، الجملة الأخيرة في القصة تكثّف العنوان بالكامل، "ترى كيف كان اللقاء يا كمال؟ هل كان صامتًا هادئًا كلقائي بهذا الغبار الجاثم على صدر ذكرياتنا هنا."[1]، حيث أن الغبار هنا ليس إلا بقايا الهلاوس التي لم تعد تنفع للهروب، بل تتحول إلى واقع جاثم، خانق، لكنه الحقيقة الوحيدة الباقية.

16-العنوان السادس عشر: دردشة:

دردشة كلمة مأخوذة من الفعل دردش، وهي صيغة تستخدم غالبًا في العامية، وتدل على الحديث غير الرسمي، العفوي، والعابر، كما ترتبط الكلمة بالحديث الجانبي الذي لا يخضع لقواعد اللغة الصارمة ولا لبروتوكولات الخطاب الرسمي، نغمة الكلمة تحمل أيضًا طابعًا تكنولوجيًا حديثًا نسبيًا، إذ ترتبط بمواقع التواصل الاجتماعي وتطبيقات الرسائل، فالعنوان يوحي منذ الوهلة الأولى بـ خفّة الموضوع، لكنه في سياق القصة ينقلب إلى مدخل لكشف أعماق الهوية، الغربة، وأزمات الذات، كما يرمز أيضًا إلى الهروب من الواقع، أو الاحتماء خلف شاشة لإسقاط الحجب عمّا لا يقال وجهًا لوجه، كما نلاحظ في النص أن الدردشة ليست مجرد حوار، بل نافذة للبوح، والعراك الداخلي، والانعتاق المؤقت من قيود الواقع، وخاصة رقابة الأم، وشخير العمة، وطابوهات المجتمع، فالنص بأكمله يتشكل حول فعل الدردشة، لكن ليس كحادثة لغوية بل كمواجهة وجودية بين أنا الساردة والعالم.

• الدردشة تُستعمل كذريعة لانطلاق التداعيات النفسية، والهواجس الاجتماعية، والانفجارات الفكرية التي تعاني منها الراوية، وفي النهاية، تُغلق الدردشة ويبدأ المونولوج الداخلي، مما يعزز فكرة أن الدردشة كانت المخرج الوحيد

[1] المرجع السابق، ص104.

للساردة للتنفس والهروب قبل أن يعيدها الإنذار إلى قيد الحياة اليومية المملة، مما يعمّق بُعد الغربة النفسية لدى الشخصية

ثانيا: سيميائية الغلاف:

يعتبر الغلاف أول ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباه القارئ ويشده بمجرد تناوله للبداية لأنه العتبة الأولى من عتبات النص المهمة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له (صورة، ألوان، تجنيس، موقع، اسم المؤلف، دار النشر ومستوى الخط...)، إذ تعتبر جميعها أيقونات علاماتية يوحي بالكثير من الدلالات والايحاءات لتشكل لوحة فنية جمالية.

ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون لها دلالة جمالية أو قيمة فنية، فوضع الاسم في الأعلى لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية[1].

يعد الغلاف مدخلا للقارئ بحيث يعطيه فكرة أولية عن العمل، فالغلاف سواء كان رمزياً أو دلالياً لابد أن يعبر عن المضمون.

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص50.

دراسة سيميائية لغلاف المجموعة القصصية "هايبومانيا":

سنتناول في البداية مقاربة سيميائية لصورة الغلاف في المجموعة القصصية "هايبومانيا" لكونها تحمل دلالات، وأول ما يطالعنا ويشد انتباه القارئ في غلاف المجموعة القصصية هو اسم المؤلف الموجود في أعلى الصفحة باللون الأسود، وقد تقدم اسمها على عنوان المجموعة القصصية الرئيسي وهذا دلالة على بروز ذاتية المؤلفة، فهو مكتوب بخط أكثر هدوء.

ثم نجد العنوان "هايبومانيا"، مكتوب بخط كبير وعريض بارز باللون الأحمر وواضح، باللغتين الإنجليزية والعربية، فوجود الترجمة الإنجليزية "haypomania" فوق العنوان العربي يضفي بعداً عالمياً ويعزز الطابع العلمي والنفسي للنصوص.

تهيمن على الغلاف صورة وجه أنثوي غير واضح الملامح تتخللها ألوان مختلطة ومتداخلة مع خطوط وتموجات لونية، ومنها نستنتج أن هذه دلالة مقصودة تدل على معنى تجعل الناظر لها في حيرة ويغوص في بحر من التساؤلات وهذا يعكس حالة نفسية غير مستقرة أو اضطراباً داخلياً، أما الألوان المتداخلة فتعطي إحساسً بالحركة والتمزق الداخلي، وهو ما قد يكون انعكاساً لموضوعات القصص التي ربما تتناول حالات نفسية مضطربة أو مشاعر متأججة.

أما صورة الغلاف الخلفي للمجموعة القصصية تحمل بعض الإشارات الرمزية تمتزج بألوان هادئة، ما بين الأبيض والوردي الفاتح، مما يخلق تناقضاً مع الغلاف الأمامي الصاخب، يتوسط الغلاف على اليمين صورة الكاتبة وتحتها اسمها، فوجود صورتها يعزز من البعد الشخصي للعمل وكأنها تدعونا للتعرف عليها عبر نصوصها ونجد في أسفل الغلاف دار النشر.

•**الدلالات الرمزية:** التشوش البصري والتداخل اللوني يوحي بحالة ذهنية غير مستقرة، وقد يثير إلى تعدد الأصوات السردية داخل المجموعة.

✓ اللون الأحمر يدل على الحدة وللانفعال وهو مناسب للموضوع النفسي العميق للمجموعة القصصية.

التباين بين الغلاف الامامي والخلفي (الواجهة، الخلفية):

يعكس التفاوت بين الفوضى العقلية والبحث عن الهدوء، ومنه فإن غلاف المجموعة القصصية "هايبومانيا" يعكس من خلال عناصره السيميائية جوهر العمل الادبي الذي يبدو أنه تناول اضطرابات نفسية أو حالات وجدانية متقلبة، استخدام الألوان المتداخلة والخطوط المتعرجة، والتشوش البصري يشير إلى طبيعة الهوس الخفيف، بينما الحلقة الهادئة تشير إلى محاولة إيجاد مخرج أو استقرار، هذا الغلاف ينجح في جذب القارئ ودفعه للتساؤل عن محتوى المجموعة مما يجعله غلافاً فعالاً من الناحية البصرية والدلالية.

تحليل الألوان في غلاف "هايبومانيا" ودلالاتها السيميائية:

1.الألوان الأساسية في الغلاف الأمامي (الواجهة):

الأحمر:

"فهو رمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه، وهو لون الدم والنار"[1]، تم استخدامه في العنوان "هايبومانيا"، وهو لون قوي يعكس العاطفة، الطاقة والانفعال فدلالة هذا اللون في القصة هو التأثير على النفس فهو يرمز إلى الهوس أو الاضطراب النفسي، وهو يتناسب تماماً مع دلالة العنوان.

الأزرق بدرجاته المختلفة:

"تعددت دلالات هذا اللون، فارتبطت بدرجاته منها الأزرق الفاتح الذي يعكس الثقة والبراءة، أما القاتم منه دليل للخمول والكسل والهدوء والراحة"، ويظهر في الوجه المشوه والغير واضح على الغلاف الأمامي ويعطي إحساسا بالبرودة والحزن أو العزلة، والأزرق الداكن قد يرمز إلى الاكتئاب أو القلق مما ينسجم مع فكرة المزاجية أو الاضطراب النفسي في المجموعة القصصية.

الأصفر والذهبي:

يظهر في التموجات المتداخلة، وهو لون يعبر عن الذكاء، الإبداع وأحياناً الجنون، كما قد يشير إلى الطاقة الفكرية الزائدة أو التفكير غير التقليدي، وهو عنصر متوافق مع فكرة الهوس الخفيف، "فهو يدل على بعض صفات البهجة وحسن المنظر نحو قوله تعالى: "قالُوا ادْعُ لَنا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنا مَا لَوْنُها قالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّها بَقَرَةٌ صَفْراءُ فاقِعٌ لَوْنُها تَسُرُّ النَّاظِرِينَ"[2].

الأسود:

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مجد المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص73.

[2] سورة البقرة، الآية 69.

يعبر عن التشاؤم، فهو مكدر للروح وهذا ما جاء في قوله تعالى: "فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ"[1]، تم استخدامه في تفاصيل الوجه المرسوم، مما يرمز إلى الغموض، الظلام الداخلي أو الألم النفسي، فهو يخلق تبايناً بصرياً مع الألوان الأخرى، مما يعزز الإحساس بالفوضى والتناقض.

2.الألوان في الغلاف الخلفي (الخلفية):

الخلفية تتميز بألوان هادئة تعطي إحساساً بالسلام أو الاستقرار وكأنها تمثل الجانب الأكثر هدوءً أو عقلانية من النصوص، فالوردي يوحي بالعاطفة والرقة مما قد يكون تلميحاً لوجود لحظات إنسانية وسط الهوس أو الفوضى.

الدلالة العامة للألوان:

الغلاف يستخدم بيانات حادة بين الألوان القوية (الأحمر، الأزرق والأسود) والألوان الهادئة (الأبيض، الوردي) مما يعكس إزدواجية المشاعر داخل النصوص، فوضى مقابل هدوء، هوس مقابل تعقل، اضطراب مقابل استقرار، وهذا ما يعزز الفكرة الرئيسية للمجموعة القصصية التي تبدو وكنها تبحر بين حالتين نفسيتين متناقضتين.

ثالثا: سيميائية الإحالة:

"الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للأخرين، سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في عمل الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة".

نجد جنيت يفرق بين إهداءين: إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، العدالة)[2].

دراسة سيميائية للإحالة في المجموعة القصصية:

أولا: سيميائية الإحالة في الإهداء:

1.الإحالة الشخصية:

- الضمائر والاسماء العلم تشير مباشرة إلى أشخاص محددين:
- أبي وأمي: إحالة مباشرة إلى الوالدين، وهما مصدر الحب والدعم.
- إلياس، أصيل، ورسيم: إحالة إلى أفراد بأسمائهم الخاصة، ممّا يمنح النص طابعًا حميميًا وشخصيًا.
- آسيا: إحالة إلى المهدية أو الكاتبة نفسها، موقعة بذكر اسمها في نهاية الإهداء.

2.الإحالة العاطفية:

- الكلمات مثل قصة صبر، وألوان حياتي وبهجتها: تحيل إلى مشاعر وانفعالات مرتبطة بالأشخاص المهدى إليهم، وتحمّل النص دلالة وجدانية عميقة.

[1] سورة الزمر، الآية 60

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص93.

3.الإحالة المجازية (الرمزية):

• جسر للراحلين: إحالة مجازية للصمت باعتباره ممراً نحو الغياب أو الموت، مما يضيف بعدًا فلسفيًا وتأمليًا إلى النص. الصمت هنا رمز يختصر فكرة الرحيل النهائي.

4.الإحالة الزمنية/الحدثية:

• قصة صبر أرخت للحب والحياة: تحيل إلى سلسلة من الأحداث أو الزمن الذي مر به الأبوان، وتوثق من خلال الصبر معنى الوجود الإنساني والحب.

5.الإحالة المكانية الضمنية:

• رغم عدم ذكر مكان محدد، فإن الإهداء يلمّح إلى بيئة دافئة وعائلية يحتلها الأب والأم والأبناء، مما يحيل إلى فضاء مكاني خاص بالكاتبة.

ثانيا: سيمياء الإحالة في نص "همسة" لآسيا بودخانة

1.إحالة إلى الزمن والمكان:

• أشياء الليل تحيل إلى زمن الليل بوصفه مجالًا للأحداث الداخلية الحيّة رغم ظاهره الساكن، فالليل هنا لا يحيل فقط إلى فترة زمنية بل إلى زمن داخلي، زمن الذات، زمن الروح.

• أشياء النهار تحيل إلى زمن النهار الذي يبدو حيًا لكنه ميت مقارنةً بحيوية الليل الداخلية، النهار يحيل إلى زمن خارجي، مرتبط بالحركة الاجتماعية والواجبات، ولكنه يُوصَف بالموت الداخلي.

2.إحالة إلى العناصر الطبيعية بوظيفة رمزية:

• الظلام/السواد والنور يحيلان إلى مفهومين مزدوجين:

• ظاهريًا: ظلام الليل ونور النهار.

• رمزيًا: الظلام حياة روحية صاخبة والنور خواء ظاهري.

ومنه فالنص يقلب التوقعات السائدة: الظلام ليس عدميًا بل منتجًا وحافلًا بالحياة، بينما النور يشي بالفراغ والجمود.

3.إحالة إلى الذات والروح:

• جبال الروح الشاهقة تحيل إلى العظمة والقوة الداخلية الكامنة في الإنسان.

• أشياء الذات في نهاية النص تحيل إلى السلوك الإنساني بين العطاء والتمرد.

• يتم إسقاط الطبيعة (الليل/النهار) على الذات الإنسانية: مثلما تمنح الشمس أثناء نومها (ليلها)، تمنح الذات أثناء صفائها وسكونها، وتبخل أو تتمرد أثناء صخبها.

4.إحالة إلى حركة العطاء:

• الشمس تمنح أثناء نومها بسلام تحيل إلى حالة من العطاء النقي الخالي من الإكراه.

• الشمس تمنح قيد الوجوب تحيل إلى العطاء المجبَر، المرهق، المشروط.

• الشمس رمز للعطاء المطلق حين تكون غائبة (ليل)، والمشروط حين تكون حاضرة (نهار)، وهنا يقاس عطاء الذات البشرية.

ثالثًا: الإحالة الضميرية واللغوية:

• النص قليل الضمائر، مما يجعل الإحالة تقوم على الاسم الظاهر أكثر.

• كثرة الكلمات المجردة (أشياء الليل، جبال الروح، أشياء الذات) تخلق إحالات متعالية على الحس، متجهة نحو الفكرة لا الواقع المحسوس.

ثالثا: سيمياء الإحالة في نص تقديم آسيا رحاحلية:

1.الإحالة الضميرية:

• استعمال "ها هي" في الجملة (ها هي المبدعة آسيا بودخانة تثري المكتبة السردية) يحيل مباشرة على آسيا بودخانة التي سبق ذكرها ضمن مؤلفاتها.

• ضمير الغائب "ها"، "هي"، "هايبومانيا" يعود باستمرار إلى آسيا بودخانة وأعمالها.

• ضمير المتكلم الجمعي (نتذوّق، نكتشف) يُحيل على علاقة تواصلية بين الكاتبة (آسيا رحاحلية) والقارئ، في صيغة تضامن جماعي.

2.الإحالة الاسمية:

• آسيا بودخانة تتكرر بلفظها الصريح، مع إحالات ضمنية لأعمالها (هايبومانيا، الرقصة الأخيرة، حين يتورط الوطن...).

• (العشرية السوداء) إحالة ثقافية تاريخية معروفة (الصراع الدموي في الجزائر تسعينات القرن العشرين).

• (غادة السمان) إحالة أدبية إلى كاتبة عربية شهيرة، لدعم فكرة أن الكتابة فعل لا يُمَحى.

3.الإحالة السياقية (بين نصية):

• النص يحيل إلى مقاطع من المجموعة القصصية نفسها (هايبومانيا، الدم البارد، الرقصة الأخيرة) مع تلخيص مضامينها.

• اقتباس رأي جورج طرابيشي عن أدب الرجل يعيد بناء العالم، وإسقاطه على مفهوم أدب المرأة الجديد، يعتبر إحالة فكرية.

• استعارة مقولة غادة السمان (العمل الفني كالخطيئة) تعزز هذا التناص.

4.الإحالة الزمنية والمكانية:

• الإشارة إلى سنوات إصدار الكتب (2015، 2016، 2017) إحالة زمنية تؤسس تسلسل تطور الكاتبة.

• وادي سوف (مكان الجائزة) والمنفى (كناية مكانية) إحالات إلى جغرافيا واقعية وأخرى مجازية.

5.الإحالة الشعورية:

• تكرار الإشارات إلى المشاعر (الفقد، الحزن، الحب، الأمل، الألم) يحيل إلى عوالم نفسية داخلية تجمع بين القاصة والقارئ، كأن النص يُحيل إلى تجربة إنسانية لا إلى أحداث سردية فقط.

الفصل الثاني
سميائية
الشخصيات

أولا: سيمياء الشخصيات:

1-مفهوم الشخصية:

أ-لغة:

إنّ مصطلح الشخصية قد تعددت معانيها في مختلف المعاجم العربية، ففي لسان العرب لابن منظور: "الشخص: مجاعة "شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، فإنه إثبات الشخص أراديه المرأة، والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد إثبات الذات"[1].

وكذلك جاء في معجم الوسيط كالتالي: "شخص الشيء شخوص: ارتفع وبدا من بعيد والسهم جاوز الهدف أعلاه، شخص فلان شخاصة: ضخم وعظم جسمه، فهو شخيص وهي شخيصة، وشخص الشيء عينه ومنيره مما سواه، والشخصية صفات تميز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[2].

ب-اصطلاحا:

إن المفهوم الشائع عن الشخصية بعيدًا عن ارتباطها بالرواية، هو أنها ذلك النظام المتحد والمتكامل والمتفاعل من عوامل جسمية ونفسية واجتماعية وهو مفهوم شائع عند الناس وعند جميع المختصين والدارسين والعلماء كعلم الاجتماع والنفس "ففي النظريات السيكولوجية تتحد الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا أي ببساطة "كائنا إنسانيا" وفي المنظوم الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا أيديولوجيا"[3].

وعرفت الشخصية في قاموس السرديات على أنها: كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية، وعلى الرغم من أن مصطلح الشخصية غالبا ما يستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية، فإنه يستخدم أحيانا للإشارة إلى الراوي والمروي.

كما "تعتبر الشخصية من أهم مكونات العمل الروائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي لذلك لا بد لنا أن نجدها تحظى بهذه الأهمية الكبيرة لدى المهتمين بالأنواع الحكائية المختلفة"[4]، كما عرفها "حمدي الشاهد" بقوله: "الشخصية في العامل الروائي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إلى التعابير المستعملة في الرواية لدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلية التي عانيها كل يوم"[5].

---

[1] أبو الفضل مجال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ج6، باب الشين، ص45، 46.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1، مصر، 2004، ص475.

[3] وعزة محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص39.

[4] سعيد يقطني، قال الراوي، البنيات الحكائية في السرية الشعبية، المركز الثقافي العريب، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص87.

[5] محدي الشاهر، السرد في القصة القصرية، ص17.

فنلاحظ من خلال هذا التعريف بأنه جعلها تتسم بالواقعية في بعض صفاتها وفي أكثر الأحيان هي مفهوم تخييلي من ابتداع المؤلف الخلاقة، ولمخيليه في ابتكار شخصيات روايته وهذا طبعا له هدف وهو لدلالة على الشخص للإنسان.

2-في مفهوم الشخصيات السيميائية:

تختلف أشكال تقديم الشخصية من ناقد إلى آخر، كل حسب ثقافته وطبيعة النصوص المتناولة، إذ لكل نص شخصياته يتفرد بها عن غيره، ذلك ما يدفع بنا إلى إدارة العجلة في اتجاهات مختلفة باختلاف النقاد والباحثين في خضم ذلك رصد ما يوحد تطرهم.

2-1 الشخصية عند "فلاديمير بروب" Vladmir Propp:

"بما أن سعي بروب كان يدور حول إيجاد العناصر الثابتة والمتغيرة في النصوص العجيبة، فكان ما توصل إليه بروب هو أن الشخصية كيان متحول ولا يشكل سنة مييزة يمكن الاستناد إليها من اجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، فهي متغيرة من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي، فقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا، كما قد تكون شجرة أو حيوانا أو جنًا، أو ما شئت من الموضوعات التي يوفرها العامل"[1]، فكان التغيير إذن من نصيب الشخصية، أما الثبات والديمومة فكانت من نصيب الوظيفة باعتبارها العنصر الدائم والثابت في الحكي، وقد حدد الوظائف في واحد وثلثين وظيفة.

كما اعتبر "بروب" Propp الشخصيات عناصر ثابتة في الخرافة لذلك لم يوليها اهتماما كبيرًا، ولكنه قام بتجميع الوظائف في دوائر محدودة سماها "دوائر الفعل" جاعلا كل شخصية موكول إليها القيام فعل معين، وعدد هذه الدوائر سبعة وهي"[2]:

1-دائرة الفعل المتعدي la sphère d'action de l'agresseur.

2-دائرة الفعل ***** la sphère d'action du donateur.

3-دائرة الفعل المساعد la sphère d'action de l'auxiliaire

4-دائرة الفعل الأميرة (أو الشخصية موضوع البحث) la sphère d'action de la princesse

5-دائرة فعل الموكل la sphère d'action du mandateur

6-دائرة فعل البطل المزيف la sphère d'action du faux héros

7-دائرة فعل البطل la sphère d'action du héros

2-2 الشخصية عند "كلود بريمون" Claude Bremond:

أما "بريمون" فقد اصطلح في منطلق السرد على الشخصية مصطلح الفاعل السردي، مستخلص ذلك من إعادة قراءته للتوزيع الوظائفي "لبروب"، الذي وجد "أن للبدأ الأساسي الذي يتحكم في الوظائف هو مبدأ السببية

[1] بنكراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والفلسفة حلنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي، ط1، 2000، ص22.

[2] Vladimir Propp, Maphologie du conte P96, 97.

ونظام التتابع الكرونولوجي "جاعلا من الحكاية مجرد قالب جاهز الملأ، فارضا بذلك نمطية تحد من إمكانية التنوع السردي.

انطلاقا من تأويل الأحداث ومدى تحقق الفعل أو انعدامه وضع صيغتين يمكن للشخصية أن تتمظهر من خلالها[1]:

ـ **المريض المنفعل le patient**: وهو الذي يتلقى فعل التحويل، مهما كان فروعه وقيمته إيجابيا أو سلبيا.

ـ **الفاعل agent**: القائم والمبادر بالمسار التحويلي.

فالشخصية تتخذ حسبه أدوار سردية تتضح عرب الفعل الذي تقوم به بعد أن تأثرت بعوامل دفعتها للقيام بالفعل إما بتغيير الوضعية أو اثباتها، ومن خلال عالقة الفاعل بالمنفعل تتضح الأدوار السردية، هذا ما *** من خلال قول "بريمون" أما الفاعلون في صلتهم بالمنفعل فتتحدد بما يلي:

المؤثر ← المحسن ← المهدم ← المحامي الحامي المحبط

2-3 الشخصية عند إتيان سوريو:

وفي نفس الاتجاه استطاع "سوريو" انطلاقا من النصوص المسرحية هذه المرة استخراج نموذج عاملي يكشف ويلخص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص السردي[2].

ويتكون هذا النموذج العاملي مع ست وحدات يسميها "وظائف درامية" وهي مختلفة شيئا ما عن مفهوم الوظيفة عند "بروب"، وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها نجد:

-البطل: وهو متزعم اللغة السردية أي تلك الشخصية اليت تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسمها "سوريو" بالقوة التياطيقية.

-البطل المضاد: وهو القوى المعاكسة التي تعرقل تحقق القوى السيماطيقية.

-الموضوع: هو تلك القوى الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل.

-المرسل: هو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثري على اتجاه الموضوع.

-المرسل إليه: هو الذي يؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف.

كل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوى سادسة يسميها "تسوريو" بـ "المساعدة"[3].

2-4 الشخصية عند الجيرداس جوليان غريماس:

عرفت الشخصية تطورا ملحوظا على ظهور أحداث السيميائي "جوليان غريماس"، حيث قدم فهمًا جديدا للشخصية في الحكي، اصطلح عليه "الشخصية المجردة" أو "العامل" وقد استفاد في تحديد لمفهوم هذا

---

[1] Claude Bremond, logique de écrit, édition du seuil, Paris,1973, p134.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص73.

[3] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص219.

المصطلح من الأبحاث التي قدمها كل من "بروب" و"تسوريو" وهذا الأخير مثلا يرى أن كل قول يشترط فعلا وفاعلا وسياق، وانطلاقا من هذه النظرة أستقر "غريماس" تعريف للعامل، معلنا بأنه وحدة دلالية داخل رحم الحكاية، فهو القائم بالفعل أو متلقيه بعيدا عن أي تحديد آخر، إذ يضع الأشياء والمجردات والكائنات المؤسسة والمشيئة معًا"[1].

وميز "غريماس" بين العامل والممثل، ويرى أن مصطلح الشخصية المجردة هي قرينة من مدلول "الشخصية المعنوية" في عامل الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخص ممثلاً .... هكذا تصبح الشخصية مجرد دور يؤدي في احلكي بغض النظر عما يؤديه، إن مفهوم الشخصية الحكائية عند "غريماس "يمكن التمييز فيه بين مستويين هما:

– مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذات المنجزة لها.

– مستوى عاملي **** إلى الممثل" تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدورها في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غريه في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية[2].

2-5 الشخصية عند هاملون فيليب PH – Hamon:

تعد مقاربة الباحث "هامون" من أجل قانون سيميولوجي للشخصية، خالصة لجميع البحوث السابقة – البنيوية والسيميائية– التي تعرضت لعنصر الشخصية بالدرس والتحليل ومؤسسة لنظرية عامة عنها، لبيت باعتبارها مفهوما اجتماعيا نفسيا ولكن من وجهة نظر سيميائية دقيقة تدرس كل جوانب هذا العنصر المثبتة والمفترضة، "ففيليب هامون" ينظر إلى الشخصية بمنظور سيميولوجي فيرى أنها "وحدة دلالية "علامة" قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله، أو ما تفعله، أو ما يقال عنها في النص، إن الشخصية بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدد كنوع من "المورفيم" منفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت، يتجلى من خلال دال متقطع (مجموع العلامات) يحيل على مدلول متقطع (معنى أو قيمة الشخصية)[3].

وهذا يعني بأن الشخصية عنده علامة تشبه الدليل اللساني، يتمثل في مجموعة الأسماء والصفات التي تحدد هويتها، وما يدل عليها هو ما نقوله وما تفعله، وما يقال عنها في النص، وهي مورفيم، الذي يتكون من دال ومدلول، وهذا المورفيم يتغير من نص إلى نص آخر.

3.أنواع الشخصيات:

تنقسم الشخصيات الروائية إلى عدة أنواع منها:

---

[1] نادية بوضنفور، رواية *** الخطايا لـ: عبد اهلل عيسى مقاربة سيميائية (الشخصية، الزمن، الفضاء) مخطط ماجستير، ص44.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص51، 52.

[3] غيوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص55.

أ–الشخصية الرئيسية: "تعد الشخصية الرئيسية هي العمود الفقري في الرواية لأنها تصطنع اللغة وتثبت الحوار وكذلك نظرا للمكانة التي تحتلها أكثر من الشخوص الأخرى"[1].

ب–الشخصية الثانوية: "تساهم في إكمال الشخصية الرئيسية، تمثل مساحة في أقل في النص الروائي كما تلعب دور تكميلي مساعد للبطل، إذ ترد في الحكي لتضيء الجوانب الخفية للشخصية المركزية"[2].

ج–الشخصية النمطية المسطحة: هي الشخصية المكتملة التي تظهر في الرواية من دون أن يحدث فيها أي تغيير أي الشخصية التي لا تتغير نتيجة الأحداث، وإمنا تبقى ذا سلوك أو فكر واحد[3].

د–الشخصية الهامشية: تعتبر شخصية غير فعالة في العمل الفين والمجتمع، وهي قليلة الظهور تأتي لتسد الفراغ في النص[4].

ه–الشخصية النامية: هي الشخصية اليت تتطور مع أحداث الرواية، تتم تكوينها بتمام القصة حيث تتطور من موقف الآخر هذه الشخصية هي شخصيات معقدة فهي تنمو داخل النص الروائي.

4.قراءة سيميائية في شخصيات المجموعة القصصية:

القصة الأولى "صديقي":

1. الشخصيات الرئيسية:

- **الراوي (ضمير المتكلم):**

الراوي هو الشخصية المحورية في القصة، حيث يعكس صراعًا داخليًا عميقًا بين التوترات النفسية والتساؤلات الوجودية، فالراوي يتعامل مع حالة من الهلع والعجز أمام الموت الذي يطال صديقه، وتتجسد حالة الذهول في محاولته لفهم هذه التغييرات في هذا القول: "نظرت إليه في ذهول وهو يرتعش بعد أن كنت أراقبه وهو يتطاوس على الحياة بتفويض من بديهيات الكينونة والوجود."[5]، فهذا الصراع مع الموت والوجود يتجلى في أسئلة فلسفية عميقة يعبر عنها الراوي، مثل تساؤله عن معنى الحياة والموت بعد فقدان صديقه.

- **الصديق:** الصديق يمثل الشخصية التي تعيش تحولات عميقة بين القوة والضعف، فهو الشخص الذي يقدم للراوي فهمًا أعمق عن الحياة والموت، ويثير فيه الأسئلة حول الحقيقة والمعنى: "لا تحزن فلقاؤنا كان لأجل أمر كان مفعولا.. وها أنا أدقّ ساعته وأمضي.."[6]، هنا، يمثل الصديق صوتًا هادئًا يحاول التخفيف من وطأة الموت في نظر الراوي، كأنه يطمئنه إلى أن الموت جزء من أمر مفعول يتجاوز إرادتنا، مما يُظهر نوعًا من التسليم بالقدر.

2. الشخصيات الثانوية:

---

[1] حجي جابر، شعرية الفضاء في رواية مرسى فاطمة، ص226، 227.

[2] المرجع نفسه، ص230، 231.

[3] المرجع نفسه، ص239.

[4] سعيد يقطني، قال الراوي، البنيات الحكائية في السرية الشعبية للمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص87.

[5] آسيا بودخانة، هايبومانيا، المؤلفات للطباعة والنشر والتوزيع، مسيلة، الجزائر، دط، 2024، ص13.

[6] المصدر نفسه، ص14.

القصة تتركز بشكل كبير على الراوي وصديقه، ولكن هناك حضور خفيف لبقية العناصر مثل الأم التي تُذكر في النهاية حيث يظهر الصديق مستندًا إلى صدرها، مما يُنهي القصة بإحساس من العزلة والارتياح بعد الفقد: "لأجد نفسي جالسا على نفس الأريكة، باق على ذهولي من منظره وهو مسند على صدر أمه، متوحدا مع صغيره في آخر زاوية منه.."[1].

القصة الثانية "هايبومانيا":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوية (الضمير المتكلم):** الراوية في هذه القصة تمثل شخصية متأرجحة بين الواقع والخيال، بين الحياة والموت، بين الحضور والغموض، حيث تظهر في بداية القصة وهي في حالة من الضياع والدهشة، حيث تحاول فهم ما يحدث لها في لحظة فارقة، ويتجلى هذا من خلال قولها: "لم أشعر بأكثر من دهشة مفاجئة ساعة راحت تمرر أناملها على تفاصيل وجهي"[2]، هذه اللحظة الأولى تعكس حالة العجز التي تشعر بها الراوية أمام نفسها وعالمها، حيث يعوقها ثقل جسدي، لكن الثقل الأعمق هو الثقل النفسي الناتج عن شعورها بالعجز التام، تتوالى المواقف التي تتنقل فيها بين الحياة والموت، بين الشلل الجسدي والحركة، لكن التغيير الأبرز يظهر في الحالة الروحية التي تعيشها: "فقد شعرت بالشلل في روحي وكل حواسي ولا شيء يؤكد وجودي غير ما أراه أمامي..."[3].

• **العروس:** هذه الشخصية الغامضة تمثل رمزًا قويًا في القصة، حيث تجسد التوترات النفسية والروحية للراوية، كما تعبّر عن الاضطراب الداخلي للراوية وتظهر ككائن غريب يتفاعل مع عالمها بطريقة مكثفة، حيث تظل تحمل معها الحبل الرفيع الذي يربطها بقلب الراوية، وهو ما يمثل ارتباطها الروحي بها: "خصرها مثبت بحبل رفيع إلى شرايين قلبي الذي رأيت نبضاته تتسارع أمامي..."[4]، الحبل الرفيع هنا ليس مجرد عنصر مادي بل هو رمز للرباط الروحي بين الراوية ووجودها العميق.

2.الشخصيات الثانوية:

• **الجمع الغريب / الأيادي السوداء:** تظهر في القصة مجموعة من الشخصيات الغامضة التي تمثل الرمزية للزمن، الفقد، والموت. هؤلاء الأشخاص يختفون ويظهرون فجأة، كما يتبين من مقطع: "تفرق الجميع من حولي، ذاك الجمع الغريب الذي تذكرت بعد أن هدأ روعي أنه كان مجرد أياد سوداء"[5]، تظهر هذه الشخصيات في لحظات تهديدية وعابرة، وكأنهم يمثلون تجارب غير مكتملة أو أشباح الماضي التي تطارد الراوية وتمنعها من الاستقرار الداخلي.

[1] المصدر السابق، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص17.
[3] المصدر نفسه، ص19.
[4] المصدر نفسه، ص19.
[5] المصدر نفسه، ص21.

• **الأخت**: تعد الأخت في القصة شخصية محورية، حيث تجسد الواقع والفصل بين العالم المادي وعالم الراوية الداخلي وتُظهر التناقض بين حياة الراوية وحالتها الداخلية، ففي نهاية القصة، تظهر الأخت التي تثير الراوية من نومها وتذكّرها بحقيقة الحياة والواقع الذي كانت قد نسيته: "كانت هزات أختي قوية وهي تصرخ: نور... نور، أفقت أبحث عني في جسدي"[1].

القصة الثالثة "الرقصة الأخيرة":

1. الشخصيات الرئيسية:

• **الراوي / المريض**: تمثل هذه الشخصية صورة الإنسان المنكسر، المعلّق بين الألم والرجاء، والرافض لفكرة الاستسلام رغم انكسارات الجسد، تظهر شخصية الراوي في لحظة هشّة، يواجه فيها البياض الذي يحاصره "بياض المستشفى، الشراشف، الحقن، الجدران" وهو رمز للفراغ، الموت البارد والانتظار الطويل، الصراع في هذه الشخصية داخلي بالأساس، بين الرغبة في المقاومة، والخضوع للقدر، يقول: "حين تنتهي الخيارات، وتفقد صلاحية القرار، تجد نفسك تعصب عيون رغباتك، وتمضي في طريق قدرك مجبرا لا بطلا"[2].

• **شخصية "الحبيبة/المرأة المتخيلة"**: هي كائن يظهر في حلم الراوية، تتجسد كصوت، كشكل، كذكرى، كشوق وتمثل الحلم المؤجل، الحنان المفقود، وربما الأمومة والحب معًا، وهي ليست شخصية واقعية، بل تمثل الحياة الماضية أو الذات الكاملة التي فُقدت، ظهورها في فضاء مضاء بمصابيح الياسمين يوحي بالسكينة والرغبة في السلام الداخلي، وربما الموت الرحيم، في عمق هذا المشهد، تتحول الذاكرة إلى مأوى للحياة، والرغبة إلى سبيل للنجاة المؤقتة.

2. الشخصيات الثانوية:

• **الطبيب**: الطبيب شخصية ثانوية لكن ذات حضور رمزي متكرر، يظهر كل صباح، يُمارس طقوس الفحص الروتينية، يمثل سلطة الطب وبرودة العلم، وهو رمز للواقع الحتمي الذي لا يترك مجالًا للشعور أو الحنان، كما يصفه الراوي: "يدخل الدكتور يجدك جاهزا لنظراته الثاقبة التي تتفحص ملامحك قبل أن يقول "لا بأس"، ويباشر زج السماعة الباردة التي تذكرك بطعم المثلجات في صدرك"[3]، فهنا تكتسب السماعة بُعدًا مزدوجًا فهي أداة طبية باردة، تذكّر بشيء جميل فقده المريض (المثلجات/اللذة)، فتُكرّس الفقد بدل العلاج.

• **الأم**: الأم شخصية ذات حضور غير مباشر، لكنها تلعب دورًا رمزيًا قويًا عبر الذاكرة والصوت، يظهر دفؤها في جملة كان يسمعها الراوي منها: "الريحة ولا القريحة"[4]، وهي مثل شعبي يوحي بالرضا بالقليل بدل الحرمان التام، ما يكشف عن تربيتِها القائمة على التمسّك بما تبقّى من فرح، حتى في أقسى الظروف.

---

[1] المصدر نفسه، ص21.

[2] المصدر السابق، ص22.

[3] المصدر نفسه ص24.

[4] المصدر نفسه، ص23.

• **موزع البريد:** شخصية عابرة لكن تحمل دلالة رمزية، وذلك حين يدق جرس الباب ويترك الفواتير، فهو رمز الواقع العائد، ويمثّل انكسار الحلم أمام الحقيقة وموته السردي المباغت يكسر الرومانسية ويعيد الراوي إلى غرفته المعتمة، حيث تتوقف الرقصة الأخيرة.

القصة الرابعة " عروس الربيع":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوية:** الراوية تمثل شخصية معذبة عاطفيًا، تائهة بين الحلم والواقع، كما تجد نفسها مشدودة بين الذكريات والألم الذي يعتصر قلبها جراء فقدان أختها كريمة، فهذا الصراع يتمثل في التناقضات التي تعيشها الراوية بين الحضور والغياب، وبين التصالح مع الذات والتشبث بالذكريات، يتجلى ضياعها النفسي منذ الجملة الأولى: "أجمع أسمال الحلم وأمضي"[1]، فالحلم هنا ليس حلمًا ورديًا، بل أسمال بالية، ترمز إلى التعلق بذكريات ممزقة، ومحاولة إعادة بناء الذات منها. إنها تمضي لا نحو حياة جديدة، بل نحو المقبرة، حيث تسكن أختها المتوفاة.

• **كريمة (الشخصية الغائبة):** كريمة، على الرغم من كونها شخصية غائبة، إلا أن حضورها العاطفي يملأ النص، وهي تمثل البراءة والحياة التي كانت تملأ قلب الراوية بالسعادة، كريمة هي عروس الربيع في ذاكرة الراوية، فغياب كريمة يخلق شعورًا عميقًا بالفراغ في حياة الراوية، ويُعتبر موتها نقطة الانقطاع الكبرى في النص، "كنت أحب أن تكوني عروس حياتي، أتكاسل في صنع تاج البابونج، وأنا أسرق الفرح من عينيك وأنت تصنعينه"[2]، هذه الجملة تعكس العلاقة الحميمة بين الراوية وكريمة، كما يشير تاج البابونج إلى لحظات الطفولة البريئة، في حين أن كلمة أسرق تعكس الحنين الذي كان يسرق الفرح من عيني كريمة.

القصة الخامسة "غُربة":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوية (ضمير المتكلمة):** هي شخصية مركزية، تمثّل الوعي الممزق بين الماضي الأصيل والحاضر المُفرغ من المعنى، في سردها تتكشّف ذاتٌ مأزومة وامرأة تحمل في داخلها حنينًا صوفيًا للمدينة التي كانت معشوقتها الأولى، فالراوية هنا هي الذات المغتربة داخل وطنها، وداخل مدينتها، وداخل تاريخها، وداخل نفسها، إنها تصف المشهد من الخارج، لكنها تكشف واقعها من الداخل، وهي تصرّح بوضوح عن ألمها الوجودي في جمل مثل: "أتعثر بخمولي وخطواتي لا تدري لها وجهة محددة، أبحث عن شيء ما ينقصني ليمتلئ الفراغ بداخلي"[3]، تتجسد في الراوية صورة الأنثى المثقفة، المتمسكة بجذورها، الراغبة في إحياء هوية حضارية تُطمس يومًا بعد يوم.

2.الشخصيات الثانوية:

• **السيدة ذات الملاءة السوداء (رمز المدينة الأصيلة):** ليست مجرد شخصية عابرة، بل رمز سيميائي عميق للهوية، للأنوثة النقية، للزمن الذي كان، تقول الراوية عنها: "شعرت وأنا أنظر إليها بالحنين لحكايات جدتي...

[1] المصدر السابق، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص34.

كانت الملاءة السوداء والنقاب الأبيض ونظرتها العميقة في وجوه السواح كأنها رسول حياة"[1]، هذه السيدة ليست كائنًا بشريًا فقط، بل كائن رمزي يحمل رسالة المدينة، شرفها، كرامتها، أصالتها.

• **الشبان المدخنون أمام قصر الثقافة:** هم تمثيل للجيل الجديد المنفصل عن الثقافة والفكر، يحضرون جسديًا في المكان الثقافي لكن وعيهم مشغول بالشكل لا بالجوهر، ويتجسد هذا في قول الراوية عنهم: "لا أرى غير شبان مدجج حضورهم بالسجائر ونظرات الغزل الموجهة للصبايا"[2]، فيهم يمثلون الفراغ الثقافي والتشوه الذوقي الذي أصاب الجيل الجديد، إنهم يعمّقون شعور الراوية بالاغتراب والخذلان، فهم جسد بلا روح.

• **الفتيات المتشابهات (الموضة والاندماج الشكلي):** يرمزن إلى التحوّل السطحي في الأنوثة، وتحطيم الفروقات الطبيعية بين الجنسين باسم "التحرر"، فحضورهن الباهت يُقابل صورة السيدة ذات الملاية –تشويه مقابل أصالة– ، فالراوية ترى أن حتى الإناث فقدن خصوصيتهن، فأصبحن مشوشات الهوية: "لم يعد النظر يميز بينهن وبين الرجال إلا بالسمات الفيزيولوجية التي لا يمكن للموضة العبث بها"[3].

• **السيدة التي تزاحم الرجال لحضور الحفل:** تمثّل الشخصية المثقَلة بالتيه، والتي تُظهر ولاءً لثقافة التفاهة الجماعي، فحين تسألها الراوية عن سبب الزحام، يكون الردّ صادمًا: "المطرب الشاب خلاص"[4]، تكشف تبدل سلم القيم الفنية، فالأدب يُستبدل بالغناء التافه.

• **رجال الأمن المنتشرين في شارع رود فرونس:** يرمزون إلى المؤسسة القمعية التي تُغلّف الحداثة بغلاف بوليسي، حيث يُراقب المواطن لا ليُحمى، بل ليُعاد تشكيله، فوجودهم المتكرر لا يعكس فقط الجانب الأمني، بل رمزية الرقابة وفرض الحداثة بالقوة، فهم يحرسون قانونًا ليس قانون الروح، بل قانون الشكل، ويتجلى هذا في قول الراوية: "واستُبدلت برجال الأمن يحرسون على أن يكونوا بيدات بشرية لكل من يتعدى على قانون الحداثة"[5].

القصة السادسة "فوضى الصمت":

1. الشخصيات الرئيسية:

• **الراوية / أميرة (ضمير المتكلمة):** هي شخصية تعيش صراعًا داخليًا عميقًا يُعبّر عنه عبر توترٍ دائم بين الصمت والصراخ، بين الحضور والغياب، بين الاعتراف والخجل حيث تمثل شخصية الراوية الإنسان التائه الباحث عن ذاته وسط زحام الحياة وصراعاتها النفسية، وتبدو أسئلتها الوجودية المتكررة دلالة على القلق الكوني الذي تعيشه، والذي يتجلّى في قولها: "هل جربت أن تسكن السماء يا عمي؟ وأن تعتلي أبراج برزخ لتنظر إلى الأرض من علو"[6].

---

[1] المصدر نفسه، ص33.

[2] المصدر السابق، ص35.

[3] المصدر، نفسه ص33.

[4] المصدر نفسه، ص36

[5] المصدر فسه، ص36.

[6] المصدر نفسه، ص41.

• **عمي مصطفى**: يمثل الشخصية الحكيمة التي تحمل صوت الماضي والتجربة، فهو رجل بسيط، يؤدي مهمة يومية متكررة – حرق القمامة – لكنها تتخذ بعدًا رمزيًا في القصة: إذ يتحوّل إلى مطهّر للخطيئة، حيث يقدم عمي مصطفى خطابًا فلسفيًا عميقًا في ظاهر بسيط، يواسي الراوية ويحاول إخراجها من دائرتها المغلقة، ويقدم جملة مفاتيح في القصة مثل قوله: "لا شيء يستحق التجربة يا ابنتي، فمنذ زمن طويل اكتفيت بالسقوط في نفسي"[1]، يبدو بذلك شخصية مهمّشة مجتمعيًا لكنها ذات مركز ثقيل رمزيًا داخل النص.

القصة السابعة "حين يتورط الوطن":

1. الشخصيات الرئيسية:

• **الراوي / إبراهيم الشاقي**: هو شخصية مأزومة، مسلوبة الانتماء، يعيش أزمة هوية مزدوجة: هوية وطنية مكسورة وهوية شخصية تائهة في صحراء الواقع المهترئ، يعاني من المنفى الداخلي والخارجي في آن واحد، ومن خلال قوله: "لا أملك شيئًا يثبت هويتي سوى هذا الحرف المنساب من ناصية احتراقي"[2]، يتضح لنا أنّه يمثّل جيلًا مهزومًا، كُسرت معاني البطولة في داخله، وفقد الثقة بالثوابت الاجتماعية والسياسية والدينية، "أصرخ ملء شوقي إليه: أحبك يا وطني!"[3]، هنا يتحول الراوي إلى نبي منتظر للخلاص، يتطهر من وشم الشاقي وينتظر الحبيب، الذي هو تجسيد للوطن المستحيل، الوطن الذي يحمله في قلبه لا في خريطته.

• **العرافة الغريبة**: هي شخصية نبوئية، حدسية، تظهر في النص كبوابة زمنية بين ما كان وما سيكون، تمثل الأنوثة الحكيمة، والذاكرة الشعبية، إذ ترتبط بجدة الراوي ووشم النساء، وفي قولها: "نبي الوجع والخيبة أنت، ولكنك رسول أمل للوطن!"[4]، تمنح العرافة للراوي شرعية الوجع والنبوءة، لكنها في ذات الوقت ترسّخ شعوره بالخذلان، فهو نبي بلا أمّة، ينهكه التورط بين الحلم والواقع.

2. الشخصيات الثانوية:

• **الأم**: رغم غيابها عن المشهد، إلا أنها تحضر كثقل أخلاقي، فهي من أرضعته الرجولة، لكنها لم تعلّمه دهاء الحياة، ففي قول الراوي: "أم ألومك أنت يا أمي لأنك أرضعتني الرجولة وحرّمت عليّ الخبث"[5]، نلاحظ أن الأم هنا الفضيلة المغروسة في الوريد، لكنها فضيلة تقود إلى التيه أمام خديعة العالم، فهي شخصية غائبة حاضرة ترمز إلى الجذر، الأصل، الطهر الذي لا يحمي من السقوط.

• **السجّان (المنتظر)**: لا نعرفه، لكنه الحضور الأكثر توترا وانتظارًا في القصة، فهو رمز الفرج المؤجل، فعندما يقول الراوي: "لو يحدث ويناديني السجان للزيارة سوف أتعرى من ملابسي"[6]، فهو لا يشير إلى شخص بقدر ما

[1] المصدر نفسه، ص42.
[2] المصدر السابق، ص43.
[3] المصدر نفسه، ص48.
[4] المصدر نفسه، ص46.
[5] المصدر نفسه، ص44.
[6] المصدر نفسه، ص47.

يشير إلى حدث وجودي قد يغيّر مجرى حياته، هو الوطن الحقيقي إذا جاء، الحب الحقيقي إذا تحقّق، الذات الحقيقية إذا تمّت.

القصة الثامنة "يُتم":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوي / الطبيب:** هو بطل القصة والمحرك الأساسي لها. يعيش حالة نفسية من الحداد والذنب على صديقه محمد، الذي لم يستطع إنقاذه، وهو ما يجسد رمزية اليتيم الروحي قبل أن يكون يتمًا بيولوجيًا. تتقاطع في داخله مهنة الطبيب بعبء الإنسان الذي يحمل الحب والذكريات ولا يقوى على التماهي مع البرود المهني، يمثل الراوي حالة الوجدان المعذب، الذي يقف على تخوم الحياة والموت. تمرير اليد على الزجاج رمز بين الحياة والموت يدل على رغبته في إعادة إحياء الآخر، في تجاوز الفقد، وربما التمرد على قدرية الموت، في قوله: "أشعر أن أمامي حالة ولادة وسأهبني حياة أخرى"[1] يكشف رمزية الحياة من خلال الآخر، أي أن وجود محمد كان يهب الراوي معنى لوجوده، أما في عبارته: "أنا قتلته إهمالا"[2]، توحي بتحول الطبيب من رمز للنجاة إلى رمز للخذلان الذاتي، وهذا يحيل إلى صراع وجودي داخلي، حيث لم يعد قادرا على التصديق أن مهنته هي خلاص.

• **محمد :(الحاضر الغائب):** يمثل الآخر المنقذ الذي رغم غيابه، ما زال يوجه حياة البطل، موته المفاجئ يعكس فجائية الفقد، وهو الذي عوّض البطل عن يتمه البيولوجي حيث ذِكره يثير زلزلة داخلية في الراوي وفي الأخت، فمحمد ليس فقط اسمًا، بل هو مجاز للفقد الأعظم ويمثل الركيزة النفسية التي انكسرت ففي قول الراوي: "ليس لي خل سواه" يكشف عزلة عميقة جعلت من محمد آخر روابطه الإنسانية. فتمتمته أنقذني، تمثل صوتًا داخليًا أكثر من كونها حقيقة واقعية، إذ إنها تخاطب ضمير الراوي المذنب لا أذن الطبيب المتلقي وموته هو النقطة التي تذيب التمايز بين الطبيب واليتيم فالفقد لا يترك للبطل خيارًا سوى مواجهة يتمه مجددًا.

2.الشخصيات الثانوية:

• **الأخت:** تلعب دور المرآة للراوي، فهي التي تواجهه بالحقيقة وتكشف المستور عبر رد فعلها التلقائي عندما تسمع اسم محمد فهي تشير بقوة إلى بعد غامض في علاقتها به، دون أن تصرح بشيء مباشر، ما يفتح باب التأويل، و في قولها: "محمد؟"[3]، وردة فعلها الجسدية (ارتعاش، إسقاط الكوب) يشكلان رمزين للصعقة والذهول، مما يكشف عن علاقة خفية قد تكون عاطفية أو أخوية أعمق مما نعرف، فهي تمثل الأنثى التي تحفظ الأسرار، وتعبّر عن رفضها لأسلوب الراوي حين تصفه بالجنون، مما يدل على عدم تقبلها لطريقة تعامله مع الفقد، وربما لوم ضمني على ما فعله.

القصة التاسعة "الدم البارد":

الشخصيات الرئيسية:

---

[1] المصدر السابق، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص51.

• **الراوي**: الشخصية الرئيسية هنا هي الراوي الذي يروي تجربته الشخصية ويصف حياته المليئة بالمعاناة والبحث عن الحرية، هو ضابط سابق في الجيش، عانى من الخيانة الاجتماعية والعائلية، وكان يتوق للحرية بعيدًا عن حياة الجيش والرتب العسكرية. صفاته تشمل الإحساس بالخذلان، التشتت بين الواقع والماضي، والخوف من الموت والمجهول، يظهر في القصة بشكل معقد حيث يتأرجح بين الاستسلام والتمرد، مما يجعله شخصية مشوهة نفسيا. يرتبط الراوي بحالة من الضياع والتشتت، وهو يعبر عن كل هذه المشاعر من خلال تفكيراته وأفعاله، مثل الهروب من الخدمة العسكرية ورفض الحياة المليئة بالألقاب والرتب. يظهر هذا في قوله: "هل أقتل لأجل المجهول؟"[1]، وهو تعبير عن حالة الشك المستمرة التي يعيشها في حياته.

• **صديق الراوي**: هو الشخص الذي يظهر في حياة الراوي كصديق يقدم له رفقة خلال حياته المليئة بالمعاناة، على الرغم من أنه لا يشارك الراوي في نفس الخلفية العسكرية، إلا أن له دورًا مؤثرًا في حياة الراوي. صاحب الراوي لا يتنازل عن عزفه على العود، حتى في ظل الظروف الصعبة، وهو ما يمنح الراوي نوعًا من العزاء. لكن، من جهة أخرى، يمكن تفسيره كرمز للضياع والتمرد على النظام، حيث يُظهر بدوره فقدان الأمل والانهزام أمام الحياة. يظهر في قوله: "ما الحب إلا للحبيب الأول"[2]، ليبرز حالة من الحزن والاستسلام.

2.الشخصيات الثانوية:

• **الزوجة**: تظهر الزوجة كدور سلبي في القصة، فهي التي تخلت عن الراوي بعد أن أصبح مجرد رجل عادي لا يرتدي رتبته العسكرية، وهي تشكل واحدة من أدوات تعبيره عن الخيانة الاجتماعية والشخصية، فلم يعد لها اهتمام به بعدما فقد صفته العسكرية، وأصبح بالنسبة لها عبئًا لا يستحق التقدير ويظهر هذا في قولها: "ماذا أفعل به وقد ترك الخدمة العسكرية"[3]، وهي تمثل تقلبات الحياة الاجتماعية التي تلاحق الشخص حين يفقد هويته ويخسر مكانته.

• **المحامي والقاضي**: هؤلاء الشخصيات هم رموز للقانون والحكم، لكنهم يظهرون كرموز لفقدان العدالة في المجتمع حيث يتصرف المحامي والقاضي وكأنهم جزء من اللعبة السياسية المعقدة التي تحكم مصير الراوي، فالقاضي في موقفه يُظهر استغلال النظام للقوانين من أجل إبقاء الناس في أسرهم النفسية والاجتماعية، بينما المحامي يعبر عن استسلامه للحكم الواقع، حيث يقول: "حربنا خاسرة"[4]، مما يعكس حالة من اليأس والإحباط.

• **الجندي الذي يموت**: الجندي الذي يصاب ويُقتل في النهاية يمثل الخيانة والدم البارد الذي يسيطر على الأفراد في سياق الحرب والفوضى، حيث يرمز موته إلى النهاية التي يحاول الراوي تجنبها، بينما يُجسد أيضًا تأثير الحياة العسكرية على الأفراد الذين يصبحون جزءًا من لعبة السلطة بلا وعي، فالجندي يصبح ضحية للأوضاع التي لا يملك السيطرة عليها.

---

[1] المصدر السابق، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص56.

[3] المصدر نفسه، ص55.

[4] المصدر نفسه ص54.

القصة العاشرة "أفروديت":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوي (ضمير المتكلم – رجل عاشق/كاتب)**: هو الشخصية المحورية التي تسرد القصة من منظور داخلي عميق، يعيش الراوي صراعًا مريرًا مع ذاته، يظهر في التوتر بين طنين رأسه وبين انجذابه الحارق نحو أفروديت، وهو شخصية ممزقة، تتأرجح بين العقل والجنون، بين الأمومة الآمنة والجنس المقدّس، فهو عبد لشهوة تتجلى في جسد أفروديت وكيانها، لكنه يدرك أن ما يعيشه أعمق من رغبة عابرة، بل هو انخطاف روحاني داخلي يجعل اللغة مرآةً للعشق والاحتراق، ويتجلى صراعه الداخلي في قوله: "تلك الشهوة التي تجتاح مخي كمخدّر أنصاع لها دون مقاومة"[1].

• **أفروديت (الأنثى / المعشوقة / الحالة)**: ليست شخصية ملموسة بالمعنى الكلاسيكي، بل هي تجسيد رمزي لحالة مركّبة: الكتابة، اللذة، الأنوثة، الغواية، التجاوز، لا نعرف إن كانت امرأة من لحم ودم، أم محض وهم، أم إلهة هبطت في نصٍ مُشتهى. لكنها حاضرة بكل ثقلها اللغوي، ومهيمنة على كل زوايا النص، تُقدَّم بوصفها خلاصًا حسيًا روحيًا، وتُقدَّس كمعجزة متعالية: "أراكِ أكبر من فكرة ساذجة تراودني... عظيمة أنت تماما كالمعجزات، بل أنت معجزة خصني بها الله لأسعد"[2]، كما تُشبَّه بالنار والجنون والعطر والكتابة، ما يجعلها تجسيدًا لمقدّس دنيوي، أو للأنوثة المطلقة المتعالية على كل القوالب.

2.الشخصيات الثانوية:

• **طنين الرأس (صوت داخلي/ضمير)**: هو شخصية رمزية، تمثل الوعي الأخلاقي، أو ما تبقى من منطق وعقل في ذهن الراوي، ينهض بوظيفة "التحذير"، لكنه في النهاية يُقهر ويُستسلم: "قد يفقد تهوري فراملة فأفقد توازني ونتعرض لحادث إدمان"[3]، وهو شخصية مهمشة مجتمعيًا لكنها عميقة سيميائيًا، لأنه صوت الذات العليا، يحاول النجاة وسط طوفان الرغبة، ويقول بوعي عميق: "لو أصمت ستقتلعني من جذوري وأنتهي"[4].

• **الأم**: تمثل الحنان الواقعي والحب الأرضي، تقف كجدار حزين أمام طوفان الغواية التي يعيشها ابنها، لكنها لا تستطيع اختراق عالمه: "تطرق أمي الباب، تضع فنجان القهوة وتبقى تسترق النظر إلى ملامحي"[5]، وهي تشعر أن ابنها لم يعد ينتمي لهذا العالم، وتقول بمرارة: "ولدي يالالة يضيع مني..."[6]، لكن حضورها يظل رقيقًا، دافئًا، محملاً بالأمل المكسور.

• **لالة السمينة (العرافة)**: تمثل الحكمة الشعبية، والعين الخارقة، ومحاولة الأم الفاشلة لفهم هذا الابن الغريب، تُرسم سيميائيًا عبر وصفها الجسدي الغريب ونظراتها المخيفة، وتمتلك أدواتها الخاصة الحجارة والمنديل، مما

---

[1] المصدر السابق، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] المصدر نفسه، ص63.

[5] المصدر نفسه، ص68.

[6] المصدر نفسه، ص67.

يجعلها رمزا لأنثى تعرف المستور، لكنها لا تقدر على تغييره، حيث قالت ذات مرة للأم: "وحدها الأنثى تصلح حاله وتمتص رعونته بحنانها"[1]، لتنذر مبكرًا بأن الحل يكمن في الأنثى/الأنوثة، والتي لا تتحقق إلا في صورة أفروديت.

القصة الحادية عشرة "نوسطالجيا":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الأنا الساردة (الراوية):** هي الشخصية المحورية التي تُسيّر السرد، وتعيش حالة انقسام داخلي بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، وهي امرأة غارقة في قلق وجوديّ حاد، تستيقظ من نومها كلّ مرة وكأنها تستفيق من موت، متأرجحة بين الرغبة في الانطفاء والخوف من العمى الأبدي، وهو ما يظهر بقولها: "أحيانا كثيرة فكرت أني ذات يوم سأفتحهما على ظلام وأنتهي"[2]، يتجلى قلقها الكوني في لحظات الحلم التي تراها أعمق من الواقع، فهي تجد في الحلم حياة أكثر حقيقة من يقظتها، وتجد نفسها هناك بصور متعددة، تقف أمام نسخٍ منها، وتبحث عن ذاتها الضائعة، لكنها لا تجدها، فالراوية هي ذات ممزقة، ورغم ضعفها، فإن هذه الشخصية تطرح قضايا كبرى عن الزمن، القدر، الهوية، والبعث. تصلي، وتخضع للرقية الشرعية، وتحاول النجاة من شرور تظنها كامنة فيها أو حولها.

• **الرجل الرابع في السوق (الغريب):** يظهر هذا الرجل كمخلّص رمزي، هو وحده من لم يعتمد أي نسخة قبلها، ويخاطب الراوية بمزيج من الحنو والسيطرة: "كنت أنتظر أن تنطفئ شعلة التمرد بداخلك وتعودين إلى عرشك سالمة... هيا معي، سأخرجك من هذا السوق اللعين، حبيبتي"[3]، يحمل هذا الرجل دلالات ميثولوجية أشبه بالفارس المخلّص لكنه ليس كاملًا، بل جزءٌ من حلمٍ رمزي تحركه الحاجة إلى النجاة، استخدامه لكلمة "حبيبتي" يُحرّك في الراوية خفقة قلب ودهشة، ويجعلها تسير معه في غفلة من التفكير.

2.الشخصيات الثانوية:

• **الجدة:** تمثل الجدة صوت الحكمة الصامتة، الإيمان الثابت، واليقين الراسخ في ظلّ الانهيارات النفسية التي تعاني منها الراوية ورغم صمتها، فهي تحتلّ حيزًا رمزيًا قويًا في النص، تمثّل النور القديم الذي لا يخبأ، وهي الركن الهادئ المقابل لعاصفة الداخل. تصلي جالسة، وتحرك سبابتها بثبات، وتردد مقولتها الثابتة: "أعمل يا صغري لكبري"[4].

• **الرجال الثلاثة في السوق:** هذه الشخصيات تمثل الوجه الاستهلاكي والذكوري من المجتمع، حيث لا تُرى المرأة إلا بوصفها سلعة تُفاضل بين نسخها المختلفة، فالرجل الأول يقول: "إنها هي"[5]، والثاني يقول: "لن تكون

[1] المصدر نفسه، ص65.
[2] المصدر السابق، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص73.
[4] المصدر نفسه، ص75.
[5] المصدر نفسه، ص72.

إلا من نصيبي"[1]، والثالث يصرخ: "رأيتها أولاً... لا فرق بينها وبين أمتي إلا سنة، إذن أنا أولى بالمعروف"[2]، فهؤلاء الرجال لا يخاطبون الراوية بوصفها إنسانة، بل باعتبارها غنيمة، وهم يتجادلون لا من أجلها، بل حولها، مما يُفقدها الفاعلية أمامهم، ويُبرز الهيمنة الذكورية.

• **الإمام:** لا يظهر في القصة مباشرة، بل يأتي ذكره حين تقول الراوية: "حسبما سبق ذكره في كل جلسات العلاج الماضية تحت إشراف إمام المسجد"[3]، فالإمام هنا يمثل الدين المجتمعي المؤسسي، الذي يربط الرقية والأذكار بالشفاء، دون النفاذ إلى جوهر الألم النفسي.

• **إبليس:** يظهر في جملة واحدة لكنها شديدة الدلالة: "أعود إلى فراشي فيغلبني النعاس وأمنح إبليس فرحة تركي للصلاة"[4]، هنا إبليس ليس مجرد كائن ديني، بل صوت تأنيب داخلي. هو تمثيل للذنب والشعور بالتقصير، ويُبرز الصراع بين الذات الدينية والذات النفسية المنهكة.

القصة الثانية عشرة: "جنون":

1.الشخصيات الرئيسية:

الراوي (ضمير المتكلم): هو صوت الذات المفككة، الممزقة بين الشعور بالذنب والعجز، بين التذكر والانهيار، هو صوت الوعي حين يصطدم بجدار الواقع، وحين يغدو العقل عدوًا وسجنًا مفتوحًا وهو ليس مجنونًا كما يُظن، بل واعي جدًا بجرحه، لذلك عذابه أعمق، "هاتفك صامت، ساكن، يقاسمك تشردك"[5]،"لا أحد ينتبه لسريرك الخاوي"[6]، "من ذا الذي يمكنه أن يستقطع بعضا من حياته ويحاول فك طلاسم غموضك؟"[7]، في هذه العبارات، يتضح لنا أن الراوي شخصية مهمّشة، غريبة عن محيطها، تطلب الإنقاذ لكنها لا تصرخ به، بل تواريه خلف صورة الصعلوك في نظر الآخرين.

سهام – الحبيبة / المخلّصة / الضحية–الخلاص: سهام هي الأنثى التي تمثّل الحب والصبر، وهي الشخصية الوحيدة التي يُمنح لها حضورٌ خارجيٌّ إلى جانب حضورها الرمزي، فسهام لا تتكلم كثيرًا، لكنها تقول كل شيء في صمتها. الراوي نفسه يعترف: "طالما كان صمتها إشارة للجرح والوجع، وطالما تجاهلت الأمر"[8]، ورغم رحيلها، تبقى صورتها مهيمنة على السرد، كما لو أنها الحبل الأخير الذي يربط الراوي بالحياة. وذروة حضورها تأتي لحظة الاحتضار الرمزية.

2.الشخصيات الثانوية:

---

[1] المصدر نفسه، ص72.
[2] المصدر نفسه، ص73.
[3] المصدر نفسه، ص74.
[4] المصدر نفسه، ص75.
[5] المصدر نفسه، ص77.
[6] المصدر نفسه، ص77.
[7] المصدر نفسه، ص78.
[8] المصدر نفسه، ص78.

القصة لا تذكر شخصيات أخرى بشكل مباشر، لكنها تتضمن كيانات غامضة تُمثّل رمزيًا المجتمع أو النظام أو السلطة:

- الطبيب: صوت الواقع الطبي، من خلاله عرف الراوي أنه عقيم، وهو منبع الأزمة الأساسية.
- الجدران / السجن / الحقنة / المهدئات: كلها شخصيات رمزية، تعكس محيطًا معاديًا للعقل والروح.

هذه الشخصيات الموحية لا تتحدث، لكنها تحكم وتقيّد، وهي الوجه غير المرئي للقمع النفسي والاجتماعي الذي يحاصر البطل ويقوده نحو الهاوية.

القصة الثالثة عشر: "حراك":

1. الشخصيات الرئيسية:

- **الراوي / مراد:** هو الشخصية المحورية التي يدور حولها النص، شاب غارق في التناقضات، يروي حكايته بلغة ممتزجة ما بين القسوة والمرارة، ويبحث عن الخلاص من خلال الدين أو الحراك، بل عن حرية داخلية من منظومة أسرية مختلّة، حيث يرى في الحراك الشعبي مرآة لحراكه الذاتي وإن كان عاجزًا عن المضي فيه ويعبّر عن هذا بمرارة: "قضيتي أعظم من خروجي إلى شوارعك مدمنا... أحمل علمك في يدي أطالب لك بما لم أتجرأ أن أطالب به لنفسي"[1]، كما يصف نفسه بأقسى العبارات، مسقطًا هويته الإنسانية إلى ما تحت الحيوانية، كأنه يستبطن الحكم القاسي الذي طالما ألقاه والده عليه: "ذيل كلب مكسور، منكس لا يجرؤ حتى على رفع نفسه ليتبول بحرية"[2]، فمراد ليس مجرمًا ولا ضحية فقط، بل نتاج مجتمع قهري وأسرة منهارة وسلطة ذكورية فاسدة. هو صرخة عميقة في وجه مجتمع يربي الذكور على الازدواجية والبطش والكبت.
- **الحاج العربي (الأب):**

يمثل الحاج العربي الصورة العليا للسلطة القمعية، ليس فقط كأب، بل كتمثيل لنظام فاسد يطلب الطاعة دون أن يقدّم قدوة. هو صورة النظام السياسي مكررة داخل الأسرة، يربّي أبناءه على الخوف والطاعة والإهانة، حتى أن ابنه لا يجد وصفًا أدق له من: "الكلب لن ينعدل"[3] (شتيمة يوجهها له الأب في صغره وتلازمه طيلة حياته)، تحجّب الأب خلف صفة الحاج بعد أن حجّ، وأصبح يتعامل وكأنّه قد غُفرت خطاياه القديمة، لكن الابن لا يصدق هذا التغيير الظاهري، بل يرى فيه مسرحية اجتماعية خادعة: "العربي يصبح حاجا، ينقلب من النقاط التي لا نهاية لها إلى نقطة واحدة توضع خلف صفة حاج"[4].

2. الشخصيات الثانوية:

---

[1] المصدر السابق، ص 88.
[2] المصدر نفسه، ص89.
[3] المصدر نفسه، ص84.
[4] المصدر نفسه، ص86.

• **الأم**: رغم ظهورها الخافت في القصة، فإن الأم تمثل الخضوع الاجتماعي والخذلان الأنثوي، كانت ضحية أبٍ قاسٍ، تزوجته على أمل أن تنجب له ذكرًا، واعتبرت مراد نصرًا، لكنها لم تكن قادرة على حمايته: "أسمتني مراد على سبيل الانتصار... لم تكن تعلم أمي أني في الحقيقة سأكون خيبتها الوحيدة"[1].

• **الجدّة (صوت الحكمة الشعبية)**:

رغم أنها لا تظهر جسديًا، إلا أن حضورها في جملة واحدة فقط أعطى بعدها الرمزي العميق: "مول العادة ما يتّادى"[2]،

حكمة شعبية تعبّر عن اللاجدوى من تغيير من اعتاد الأذى، في إحالة مباشرة على الأب، وكأنها تقول إن شرّه أصل لا يُعالج، ما يرسخ في ذهن مراد إحساسه باليأس من الإصلاح.

القصة الرابعة عشر: "شطرنج":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **ضمير المتكلمة (الراوية)**: هي شخصية حائرة عميقة في ذاتها، تعيش في فراغ نفسي قاتل داخل علاقة متجمدة تشبه رقعة الشطرنج، فالفراغ هنا ليس مجرد غياب، بل هو أرض بورا، أرض غياب جافة لا أمل يرجى منها، وكأن وجودها مهدد بالانطفاء والتلاشي، و في قولها: "هو أن يبقى طوال الوقت يوقع لي صمته فيصبح وجوده أرضا بورا، أرض غياب جافة قاحلة لا أمل يرجى منها"[3]، الراوية تعبر عن انكسار داخلي مزمن، وكأنها تحاصر نفسها في دائرة مغلقة من الصمت والخذلان، فتتحول العلاقة إلى لعبة باردة لا حياة فيها حيث تشعر بوحدتها وسط الآخر الذي لم ينتبه أصلا إلى وجودها وحاجتها، فتقع في دائرة الاكتئاب والضياع.

• **الرجل (الزوج)**: هو شخصية رمادية، رمزية لجمود العلاقة، يمثل الصمت الذي يقتل، والحضور الذي لا وجود له فعليًا، مع استمراره في اللعب مع الحياة كخوف من أن يجد نفسه خارج رقعة الشطرنج، فهو رجل يعيش في توازن هش بين الرضا وعدم الرضا، لكنه لا يعبر عن سعادته ولا شعوره الحقيقي، فهو لم يكذب يوما لكنه لم يبدي فرحًا أو رضا أيضًا، يظهر هذا في: "في نقاشاتنا يحرص ألا يغلق اللعبة، يبقي على بابها مواربا قصدا، يخاف أن يجد نفسه خارج رقعة الشطرنج لكنه لم يقل يوما أنه سعيد كونه بداخلها"[4].

الشخصيات الثانوية: القصة لا تذكر شخصيات ثانوية واضحة، مما يركز كل الاهتمام على هذا الصراع الثنائي بين المرأة والرجل، حيث يتم التعبير عن الصمت، الوحدة والفراغ النفسي والاجتماعي، هذا التداخل بين الذات والآخر يتحول إلى معركة وجودية داخل حدود رقعة شطرنج مشحونة بالتوتر والوجع.

القصة الخامسة عشر: "هلاوس":

1.الشخصيات الرئيسية:

---

[1] المصدر نفسه، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] المصدر السابق، ص92.

[4] المصدر نفسه، ص91.

• **ريناد الراوية:** هي الشخصية المحورية في القصة، تدور السردية كلها حول وعيها المشرذم، وتُقدَّم بضمير المتكلمة، مما يجعل القارئ يعيش التيه من داخلها، ريناد هي امرأة على الحافة، تعيش حالة من الانفصال الذهني عن الواقع، حيث يتداخل الحلم باليقظة، والماضي بالحاضر، والهذيان بالحقيقة، يتجلّى صراعها الوجودي بشكل خاص في حديثها الداخلي: "لا داعي لأي شيء، حتى هذا الهروب بائس كموعد الغدر ذاك"[1]، فهي تعترف بلا جدوى محاولاتها في التماهي مع الحياة، وترى أن كل السُبل تؤدي إلى خيبة جديدة، يمكن القول إن ريناد شخصية وجودية، متاهية، تمثل الإنسان في أقصى حالات التمزق الذاتي.

• **كمال (شخصية غائبة / مذكورة عبر الذكريات):** كمال هو زوج ريناد، وحضوره في القصة لا يتم عبر المشهد، بل عبر الذاكرة، وهو شخصية مغيبة جسدًا، حاضرة رمزيًا، تمثل كل ما فقدته ريناد من استقرار وأمل ودفء إنساني، "لا أملك حلاً آخر لنعيش"[2]، فكمال هو ضحية أخرى لواقع عبثي، فقد فيه الرجل معناه أمام ضغوط الحياة واختياره للموت كان مجازفة تُدرج تحت فعل القدر، لكنه في وعي ريناد بمثابة خيانة رمزية، لأنه تركها تواجه السواد وحدها.

2.الشخصيات الثانوية:

• **الراكب خلفها (صاحب السماعات):** شخصية عابرة لكنها تكشف مفارقة التوتر المجتمعي الذي تعانيه البطلة، حين يوبّخها لأنها تقهقه وتزعجه، ينطلق الشرر من عينيه، ما يرمز إلى ضيق المجتمع من كل تعبير صادق عن الوجع أو الغرابة.

• **الشيخ صاحب الكيس:** رمز غامض في القصة، رائحته كريهة، لكن وجوده مشحون بفضول ريناد حيث تمثله كشخص غامض يحمل سراً، يعكس فضول الحياة الغامضة الذي لا تستطيع فك شيفرته.

• **القابض الصغير على الحافلة:** تراه طفلاً في ثوب كبار، يعكس تشوه الزمن الاجتماعي، إذ يُجبر الصغار على أدوار الكبار في حياة اقتصادية مختلة.

القصة السادسة عشر: "دردشة":

1.الشخصيات الرئيسية:

• **الراوية / المتحدثة (ضمير المتكلم):** هي الشخصية المحورية في النص، تُمثّل الإنسان المعاصر الممزق بين طقوس الانتماء الاجتماعي (الهوية الجمعية الجزائرية) والرغبة الشخصية في الانعتاق الفكري، وهي صوت الجيل القلق الذي يبحث عن ذاته في مرايا مكسورة، الراوية تعيش صراعًا هوياتيًا حادًا، تجسّده عبارة: "لا يوجد رابط متين بيننا يجعلني أعترف لنفسي أني ابنة هذا الانتماء الذي لا أؤمن به، مجنونة ورب الكعبة"[3]، فهي ترى أن انتماءها الجغرافي أو الثقافي مفروض عليها فرضًا، وتختار الصدام مع الموروث الساكن في جسد المجتمع، لا

[1] المصدر نفسه، ص102.
[2] المصدر نفسه، ص101.
[3] المصدر السابق، ص106.

سيما حين تتعرّض لمفاهيم مثل الطابوهات والوقار والعيب، تصف نفسها بأنها "شمعة ذابت"[1]، لكنها تقول أيضاً: "نار تعشق زمهريرها.."[2]، فهذا التناقض السيميائي يعكس طبيعة الازدواج في هويتها: فهي في العمق ضعيفة، هشّة، ذائبة، ولكنها تمارس قسوة خارجية دفاعية تعوّض بها ذوبانها الداخلي.

- **شخصية المعتوه (المخاطَب الافتراضي)**: هو الآخر لا يُمنَح اسمًا، بل يظلّ مستترًا خلف شاشة الدردشة، مما يجعله شخصية رمزية أكثر من كونه كائنًا واقعيًا، يمثل المعتوه الآخر المختلف، المتورط بدوره في نفس المنظومة الاعتقادية الطفولية التي تسخر منها الراوية، لكنها تعود وتتشبث به كمرآة لها، وصفه بالمعتوه ليس هجاءً بقدر ما هو تساؤل فلسفي عن حالة الهذيان الجمعي التي يُربّى عليها الإنسان منذ الطفولة، كما في قولها: "وإلا كيف تفسر هذا الذي أنت فيه منذ ولدتك أمك وأنت تصدق أن الغولة تأكل الصغار..."[3]، فالمعتوه هنا ليس شخصًا بحد ذاته، بل رمز للوعي الجمعي المشوّه، وللخوف المتوارث، وللموروث الساذج الذي يُزرع في الطفولة ويقيد الإنسان حتى كهولته.

2.الشخصيات الثانوية:

- **الأم – العمة**: رغم أن حضورهما في النص غير مباشر، إلا أنهما يلعبان دور الرقيب الأعلى"، صوت السلطة الاجتماعية، فالأم تُعيد البطلة إلى الواقع: "أعادتني رقابة أمي إلى هنا.. أعادتني من غيبوبة لذيذة.."[4]، هي ترمز إلى السلطة القمعية، التي تُلزم الراوية بالعودة إلى الانضباط الاجتماعي، والعمة بحضورها الجسدي الثقيل (شخيرها) ترمز إلى العالم القديم، إلى عبء التقاليد الذي يشاركها المكان والزمان رغماً عنها، هذان الرمزان يكرّسان إحساس الراوية بالاختناق داخل فضاء عائلي لا يُطاق.

[1] المصدر نفسه، ص107.
[2] المصدر نفسه، ص107.
[3] المصدر نفسه، ص106.
[4] المصدر السابق، ص108.

الفصل الثالث:

سميائية المكان والزمان

وعلاقتهما بالشخصيات

أولا: سيميائية المكان:

1- مفهوم المكان:

أ-لغة:

التعريف اللغوي للفظة "المكان" في لسان العرب لابن منظور هي:

"المكان والمكانة واحد. التهذيب: مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضوع لكينونة بالشيء فيه"[1].

ويضيف ابن منظور إلى تعريفه قول ابن سيده: "والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع"[2].

ب-اصطلاحا:

"المكان عبارة عن منازلة في البساط مالا يكون إلا لأهل الكمال الذين تحققوا بالمقامات والأحوال وجازوهما إلا المقام الذي فوق الجلال والجمال فال صفة لهم ولا نعت"[3].

"اختلف الباحثون حول مفهوم المكان، إذ نجد أن هناك من ربط مفهوم المكان بالوضع الاجتماعي الذي يعيشه الفرد على اعتبار أن المكان "هو المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خالصة التفاعل بين الإنسان مجتمعه" في حين هناك من ربطه بالعقل والأفكار الفطرية"[4].

2-أنواع المكان:

إن تنوع الأمكنة يرجع بالضرورة إلى تنوع استخدامها في النص القصصي، وقد اختلفت أراء الكتاب إليها ولذا اختلفت المؤلفات التي تناولت أنواع الأمكنة فكل رأي يستند إلى مقياس معين منها:

أ-أماكن مفتوحة:

"لا يمكن فهم هذا النوع إلا من خلال مقابلة بالمكان المغلق ومميزاته فالمكان الذي آلفه الإنسان يرفض إن يبقى مغلقا بشكل دائم، بل يتفرع إلى أمكنة أخرى، "فقد يرتبط المكان المغلق بالألفة والحماية التي نحسها في البيت أو بالضجر والعدائية اليت تفرض بالسجن، وكذلك شكل المكان المفتوح فمن الممكن أن يشعر الإنسان بالحرية والألفة والراحة وقد يولد شعورا بالسلبية والوحشة أكثر من المكان الضيق"[(5)].

ولهذا النوع من الأمكنة أهمية كبيرة لما لها من دلالة وأثر في تحديد مصير الشخوص المتمتعة كلها بالجو الطبيعي غير الاصطناعي بحيث يصبح الإنسان كوسيط بين المكان المغلق والمفتوح

ب-أماكن مغلقة:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح، عبد الله علي الكبير وآخرون، مج،6 دار المعارف، القاهرة، ط1، ص425.

[2] المرجع نفسه، ص425.

[3] علي الجرجاني، التعريفات، ص287

[4] رابح سناوي وبلقاسم كورباللي، المكان ودلالته في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، 2012\2011، ص08.

[5] وليد شاكر نعاس، المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤية، ص183.

"كل روائي يختار لشخصياته أماكن لتكون ميدان لحركتها وقد يكون هذا المكان، مغلقا في مكان واحد دون الحركة، إذ تعبر عن العجز في تواصل أو تفاهم مع العامل الخارجي، بذلك هي أمكنة هلا مسة العمومية، أي تنتفي عنها مسة الذاتية كالمسرح والمطعم ...كوهنا مشاعر مفتوحة لعامة الناس"[1].

"إن الفضاء المغلق دلالة على الواقع المرير والانغلاق على الذات وإحباط الإنسان فيعدم قدرته على التفاعل مع العامل الخارجي كفضاء البيت الذي يعبر عن الألفة والتي نتذكرها مهما ابتعدنا عنها فهو بمثابة محاية وثقة بالعامل، لهذا يمكن اعتباره مجرد جدران وسقف وأثاث فالبيوت والمنازل، تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظهر الحياة الداخلية التي يعيشها الشخصيات، ذلك لأن بيت الإنسان امتداد له"[2].

2- دراسة سيميائية للمكان في المجموعة القصصية:

على الرغم من تناول المناهج النقدية السابقة للمكان القصصي بالدراسات المختلفة إلا أنه في الدراسة السيميائية نال الحظ الكبير لما يحمله من مختلف الدلالات، فالمكان عنصر مهم من بني العناصر المكونة للنص القصصي، وبناء المكان ينهض في المرئيات على الصورة المرئية، وعليه تتحرك عملية النص المكتوب بكل ما تستطيع اللغة التعبير عنه من مشاعر وأحاسيس لترسم لنفسها الخير الموجود داخل دائرة الإبداع حيث يرجعها "ألان روب" "أن الصورة السيميائية تستطيع أن تورينا منذ الوهلة الأولى ويف ثواني قليلة ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر الصفحات"[3].

القصة الأولى "صديقي":

1.الأماكن المفتوحة:

السماء والفلك: يظهر في النص فضاء السماء الرحب الذي "أسبح في فلك شاسع، أتنقل من سماء إلى أخرى، كل واحدة أجمل من سابقتها"[4]، وهذا المكان المفتوح، الذي ليس مكانًا مادياً وإنما مَجالًا روحياً وفلسفياً، يمثل انتقال الشخصية من حالة الضيق والمرض إلى حالة تأمل عميقة في معنى الحياة والوجود، حيث يختبر حالة انفصال عن الجسد والواقع المادي.

الفضاء الكوني الأسود: السماء السوداء والملكوت الذي تذكره القصة، هو امتداد للفضاء المفتوح لكنه يحمل طابعاً أكثر عمقاً وغموضاً، يعكس حالة اللاوعي أو الموت المحتمل، ويعبر عن الرحلة النهائية نحو مجهول لا يملك حدوداً مكانية.

2.الأماكن المغلقة:

[1] المرجع نفسه، ص183.

[2] ينظر، غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1948، ص9.

[3] ألان روب غريبة، نحو رواية جديدة، ص129.

[4] آسيا بودخانة، هايبومانيا، ص14.

مكان الجلوس (الأريكة): في نهاية النص، يجلس الراوي "على نفس الأريكة، باقٍ على ذهوله من منظره وهو مسند على صدر أمه، متوحدًا مع صغيره"[1]، الأريكة تمثل مكانًا مغلقًا وجسديًا، حيث ينتهي فيه اللقاء الواقعي مع الصديق، وتعبر عن الحالة البشرية المادية بعد مواجهة الموت أو المرض.

الجدار والساعة: الوقوف أمام الجدار والنظر إلى الساعة المتوقفة عند السادسة يمثل أيضاً مكاناً مغلقاً، مكان حسي وواقعي محصور، يعبر عن توقف الزمن والمصير الحتمي الذي لا مهرب منه، هذه الأماكن تضيف إلى إحساس الراوي بالعجز والجمود أمام الأحداث.

القصة الثانية "هايبومانيا":

1.الأماكن المغلقة:

الصالة الكبيرة المفتوحة بالنوافذ: تمثل فضاءً مفتوحًا لكنه مهدد، حيث تتجلى حالة الانكشاف والضعف أمام الآخرين، ويعكس الانفتاح هنا شعور البطلة بعدم الأمان وعدم السيطرة على جسدها، "رأيتني في صالة كبيرة مفتوحة النوافذ، مطلة على أكثر من شارع، أحاول لملمة أطراف ثوبي، لأستر ما تعرّى من جسدي"[2]، هذا الانفتاح يرمز إلى هشاشة الذات وكشف الأسرار أمام محيط متربص.

السماء السوداء: فضاء كوني مفتوح لكن قاتم، يمثل حالة التيه والضياع الوجودي واللاوعي، حيث الذات معلقة في فراغ بلا حدود، يعبّر عن الصراع مع الموت والعدم، "وجدت نفسي أطير في سماء سوداء، بفعل صوتها الذي يسبب لقلبي ارتجافًا متتاليا..."[3]، ومنه فإن السماء السوداء فضاء مفتوح لكنه يحمل أجواء غموض وخوف من النهاية.

الربوة القاحلة (الصحراء): مكان طبيعي واسع، لكنه خالٍ من الحياة والأمان، يرمز إلى الانتهاء والاغتراب، حيث الكثبان المتحركة تمثل تقلبات النفس والمصير المتغير، "كان ربوة مرتفعة قاحلة إلا من آثار تمرّغي على رملها"[4]، الصحراء هنا ترمز إلى الوحدة والفقدان في فضاء مفتوح لكنه فارغ.

2.الأماكن المغلقة:

الجسد المشلول (اليد والساق): مكان مغلق جسديًا، يرمز إلى الحبس داخل الذات والعجز، حيث تفقد البطلة القدرة على التحكم بجسدها ويصبح سجنًا يمنعها من الحركة، معبرًا عن انهيار الروح والجسد، "يد دمية لا حول ولا قوة لها... ساقي التي اتضح لي أيضا أنها بلا جدوى..."[5]، فالجسد المغلق هنا يرمز إلى عجز الذات وفقدان السيطرة.

---

[1] المصدر السابق، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص19

[4] المصدر نفسه، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص18.

السرداب الطويل (المقبرة الرمزية): مكان مغلق رمزي، يمثل النهاية الحتمية والرحلة إلى الموت، طريق ضيق مظلم لا مهرب منه، يعكس المصير النهائي للذات، "مجرد بقايا حياة تقاذفها الزمن يمنة ويسارا وانتهت إلى هذا السرداب الطويل..."[1]، السرداب هنا يعكس حتمية الموت والضياع في فضاء مغلق.

فوضى المنزل: مكان مغلق مألوف لكنه يعكس توترًا نفسيًا متداخلاً، حيث يتشابك الفرح مع جرح عميق، فلا يمنح الأمان الكامل،

"كانت فوضى المنزل تنبئ بالفرح..."[2]، فالمنزل هنا يعبر عن التوتر بين الذكرى والحالة النفسية، مساحة مغلقة لكنها مشحونة بالعواطف.

القصة الثالثة "الرقصة الأخيرة":

1.الأماكن المفتوحة:

السماء والفضاء الرمزي: تُقدَّم السماء في النص لا كمجرد فضاء فيزيائي، بل كامتداد شعوري وفلسفي يرمز إلى لحظات التجلّي الداخلي والهروب من قيد الجسد، "نرقص على حفيف الوجع المتناثر كأوراق خريف نال منها الذبول، تصرخ السماء رعدًا وبرقًا، يحتفي بنا المطر"[3]، السماء هنا فضاء من العشق والاتحاد، تحتفي باللحظة وتغسلها بالأمل رغم مأساويتها، كأن الشخصية تمارس طقوس وداع أخيرة للحياة، أو رقصة أخيرة للروح قبل غيابها.

الممر الرمزي إلى العالم الآخر: يمثّل المقطع الذي تصف فيه الشخصية نزول امرأة تحبها إلى درج تحت الأرض انتقالًا من الواقع إلى البرزخ، "تنزل درجا تحت الأرض، على جانبيه مصابيح زيتية، يفوح منها عطر الياسمين"[4]، رغم كونه تحت الأرض، إلا أن انفتاحه الرمزي على الذاكرة والصوت والعطر، يجعل منه مكانًا مفتوحًا على البُعد الداخلي للكينونة والوعي.

2. الأماكن المغلقة:

غرفة المستشفى والبياض المحاصر: غرفة العلاج ليست مجرد مكان للعلاج، بل تتحول إلى كفن أبيض يغلف الشخصية ويقيد حريتها فالبياض المهيمن لا يعكس النقاء، بل هو بياض بارد مهدّد بالموت، مطوِّق وشامل لكل التفاصيل، ما يحوّل الغرفة إلى سجن ميتافيزيقي، "البياض الذي يحيط بك من كل جانب: الحقنة، المصل، الشراشف، حبات الدواء، كوب الماء، الوسادة، طلاء الجدار، زي الممرضين والأطباء..."[5].

القصة الرابعة "عروس الربيع":

1.الأماكن المفتوحة:

---

[1] المصدر السابق، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص26، 27.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] المصدر نفسه، ص22.

الطريق الطويل الممتد من قاع القرية إلى أعالي المدينة: يمثل فضاءً مفتوحًا لكنه متداخل بالإحساس بالتيه والبحث عن الذات وسط ركام الذكريات والجراح العميقة، كما يبرز شعور الانفصال بين الماضي والحاضر، بين قاع القرية المليء بالحنين وأعالي المدينة التي تعكس غربة نفسية واجتماعية، "أجمع أسمال الحلم وأمضي، تبدو الطريق طويلة حين أتأملها من قاع القرية..."[1]، هذا الفضاء يكشف هشاشة الذات وتوترها، إذ يبدو شاسعًا لكنه محاط بهواجس فقدان الاستقرار والبحث عن مكان للراحة.

البطاح الخضراء المزينة بأزهار البابونج: تمثل مساحة طبيعية مفتوحة تعكس البراءة والأمل والطفولة البريئة، لكنها تعبر عن هشاشة الفرح التي سرعان ما تتبدد مع مرور الزمن، وبريق الأمل الذي لا يستمر طويلاً، فالأبيض الساطع لأزهار البابونج هنا يرمز إلى الربيع والحياة، لكنه أيضاً يعبر عن كذوبة الأمان واللحظات العابرة من السعادة، "كان بياض البابونج ينبئ بالربيع، كانت من تصنع منا عقد الأميرات وتاج الملكة"[2]، ومنه فإن هذا الفضاء بمثابة نافذة ضوء خافت وسط ظلام الحزن، لكنه يظل هشًا ومعرضًا للزوال، ويعكس الحنين المستمر إلى زمن أجمل.

3. شوارع المدينة البيضاء المتناسقة: فضاء حضري مفتوح واسع، لكنه يعكس نظامًا صارمًا وتكرارًا يجرد الفضاء من خصوصيته وروحه، يعبر عن الإحساس بالغربة والاغتراب داخل النفس، "البيوت البيضاء هنا... متناسقة، شكلا واحدا، لونا واحدا، حجما واحدا..."[3].

2.الأماكن المغلقة:

جدران البيت في قاع القرية: مكان مغلق يحمل ذاكرة الحبس النفسي والاحتباس العاطفي، حيث يفرض الشتاء على البطلة الاعتكاف في هذا الفضاء، مما يعكس حالة التوتر النفسي، الحزن المكبوت، والجمود الذي يعيشه الإنسان في مواجهة محن الحياة، "نتسحَّب من بين جدران البيت التي أجبرنا الشتاء على الاعتكاف في حضنها شهورا"[4].

عتبة بيت كريمة: فضاء ضيق ومغلق، يمثل جسرًا نفسيًا مكهربًا، فضاءً مكتملاً بالحضور والغياب، رمزًا للذاكرة الحية التي تعيش في حدود الفقد الأبدي، حيث يلتقي الماضي بالحاضر في حضور غياب مؤلم، تعكس حالة الاشتياق العميق والحرقة التي لا تزول، "أجلس عند عتبتك، يتراءى لي وجهك مشرقا..."[5].

القصة الخامسة "غربة":

1.الأماكن المفتوحة:

[1] المصدر السابق، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص31.

[4] المصدر نفسه، ص29.

[5] المصدر نفسه، ص31.

شوارع المدينة الشاحبة والجافة: تمثل فضاءً مفتوحاً واسعاً ولكنه بلا حياة، يعكس حالة الغربة النفسية والاجتماعية التي تعيشها البطلة وسط المدينة، فالشوارع هنا متشابهة بملامح الناس المتكررة، تعبر عن تجريد الفضاء من الخصوصية والدفء، وتكشف عن موت الروح وسط الازدحام، "شاحبة شوارع المدينة، جافة من الارتواء... عارية تماما كعراء الملامح التي تكسو الوجوه..."[1].

مفترق الطرق المكتظ بالسيارات: فضاء مفتوح لكنه يعج بالفوضى والسرعة المهددة للحياة، يعكس حالة التوتر والاختناق في المدينة، حيث القانون الطبيعي (قانون المرور) لا يطبق، وكأن السرعة المفرطة هي قانون المدينة، "أتخيل أن إحداها نصدمني من جهة... في هذه المدينة بالذات أنسى قانون المرور..."[2]، هذا المكان يرمز إلى الصراع الداخلي بين الرغبة في الانطلاق والحذر من الانهيار.

قصر الثقافة والمقهى في وسط المدينة: فضاء مفتوح داخلي حيث يلتقي الناس، لكن جوه مشحون بالتناقضات الاجتماعية، ففي قصر الثقافة مثلاً شباب يتصرفون بلا هوية واضحة، ومقهى أوكسيجين الذي يحتضن لحظات فلسفية وانكسار، "أرى شبان مدججين بالسجائر... أطلب قهوة ثقيلة... أقف شاخصة في فلسفة التاريخ والمدن..."[3]، حيث يعكس ازدواجية المدينة: من جهة مكان للتجمع الثقافي، ومن جهة أخرى مسرح للفراغ والملل والانعزال النفسي.

2.الأماكن المغلقة في النص:

داخل قصر الباي عند باب "أم النون": رمز للذاكرة والتاريخ العميق الذي يحاول الحاضر تغييب تفاصيله من خلال الترميمات المادية السطحية، "أقف أمام قصر الباي... أشتم رائحة الطلاء الجديد... أطرق باب العودة..."، فالجدران هنا تحمل صمت الزمن ومقاومة النسيان، فضاء مغلق لكنه ينبض بحضور الذكريات القديمة، وحالة الاشتياق إلى الأصالة.

فضاء المقهى الذي تجلس فيه الراوية: مكان مغلق نسبيًا، يمثل منطقة أمان مؤقتة للهروب من الصخب الخارجي، حيث تتداخل اللحظات الشخصية مع تأملات داخلية حول التاريخ والذاكرة، "ألقيت جسدي المنهك على أول كرسي في مقهى أوكسيجين..."[4]، حيث يعكس حالة الانكسار والرهان على الفترات القصيرة من الاستراحة النفسية وسط رتابة المدينة.

القصة السادسة "فوضى الصمت":

1.الأماكن المفتوحة:

الخارج /خلف البيت: المكان الخارجي عادةً ما يوحي بالحرية والانكشاف، ولكنه في النصوص النفسية يصبح أحيانًا مساحة لتعرية الذات أمام العالم أو الله، "كان كانونا لحرق القمامة، تعود عمي مصطفى أن يوقده خلف

[1] المصدر السابق، ص33.
[2] المصدر نفسه، ص34.
[3] المصدر نفسه، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص35.

البيت آخر الأسبوع..."[1]، في النص خلف البيت ليس امتدادًا للحياة، بل هو هامشها، أي مكان العزل، إنه المكان الذي يهرب إليه من لا يحتمل الداخل، لكن لا ينتمي أيضًا للخارج.

أبراج البرزخ / السماء: البرزخ في الفكر الديني والرمزي هو الفاصل بين الحياة والموت، بينما العلو عادةً ما يرمز إلى الصفاء، الانفصال عن الدنيا، والحكمة العليا، "هل جربت أن تسكن السماء يا عمي؟ وأن تعتلي أبراج برزخ لتنظر إلى الأرض بدهشة من علو"[2]، في النص هذه الأبراج غير المادية هي مكان تخييلي، تعكس رغبة البطلة في الانفصال عن الأشياء والعيش بمعزل عن التشابه القاتل الذي يربطها بالبشر.

2.الأماكن المغلقة:

مكان الكانون (مكان حرق القمامة): أماكن حرق القمامة هي فضاءات هامشية، تقع غالبًا خارج المنظومة المنظمة للبيت، وتحمل رمزيًا دلالات التخلص، الإقصاء، والتطهير، "لم آبه للرائحة الكريهة التي تصاحبه، كان كانونا لحرق القمامة، تعود عمي مصطفى أن يوقده خلف البيت آخر الأسبوع"[3]، في النص يتحول هذا المكان إلى مسرح للانكشاف الأخلاقي والنفسي. البطلة تراه رمزًا لخطاياها، وتتساءل: "أهكذا تحرق خطايانا في كانون التوبة؟ ولا يبقى منها سوى عذاب الضمير؟"[4]، إن الكانون يصبح استعارة قوية للجحيم الداخلي، والتطهر المؤلم، والاعتراف الصامت.

القصة السابعة "حين يتورط الوطن":

1.الأماكن المفتوحة:

الوطن: الوطن، كفضاء مفتوح غالبًا ما يحمل دلالات الأمان، الانتماء، والهوية، لكنه في هذه القصة يفقد رمزيته التقليدية ويتحول إلى مكان ملغوم بالخداع، حيث لا يحتضن أبناءه، "انقلبت الموازين في هذا الوطن الجريح... كيف انتهيت أيها الوطن إلى خديعة؟"[5]، حيث أن الوطن ليس جغرافيا محدد بل كيان رمزي مشوّه في عين الراوي، يتمثل كمساحة للخديعة، كيان مزيف يلبس ثوب الفضيلة بينما يستبطن الخيانة.

الممر / عتبة المنفى: الممرات والعتبات في الأدب ترمز إلى الفواصل بين العوالم، وهي أماكن عبور وانتظار وقلق، "كانت تجلس على عتبة المنفى... على الممر... تبعث الريبة في النفس..."[6]، فالعتبة هنا تمثل المنطقة الرمادية بين الوطن والمنفى، بين الحلم والانكسار ووجود الغريبة على العتبة يُضفي على المكان طابعًا غيبيًا أشبه بالوصال بين البشري والماورائي.

2.الأماكن المغلقة:

---

[1] المصدر السابق، ص38،39.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص38،39.

[4] المصدر نفسه، ص39.

[5] المصدر نفسه، ص43.

[6] المصدر نفسه، ص45.

السجن: السجن هو مكان المغلق بامتياز، حيث يجسد العزل، القهر، وفقدان السيطرة، "ليت ذلك السجان المسكين... يناديني باسمي: إبراهيم الشاقي ويقول: لديك زيارة..."[1]، السجن في هذه القصة ليس مجرد مكان اعتقال جسدي، بل رمز للمنفى الداخلي، حيث يقبع الراوي مع خيبته، وألمه، وانفصاله عن الوطن، فالمنفى المكاني يمتزج بالمنفى الوجودي، ويصبح السجن صورة كبرى للوطن ذاته.

الزنزانة / الحجرة الداخلية: الزنزانة تمثل أقصى درجات العزلة المكانية والنفسية، وغالبًا ما ترمز في الأدب إلى الانغلاق على الذات، في النص الزنزانة ليست فقط مكانًا يُحتجز فيه الجسد، بل مكانًا يتعذب فيه الضمير، إنها رحم ثانٍ يعيد تشكيل الراوي، حيث ينضج في العتمة وجعه حتى يبلغ ذروة التوق، "لو يحدث ويناديني السجان للزيارة سوف أتعرى من ملابسي وأبقى نقيا كما ولدتني أمي وأهرع لأرتمي تحت قدميه..."[2]، لكن الانغلاق هنا يولد طقسًا تطهيريًا: تعرٍ كامل، تطهير ذاتي، انتظار ولادة جديدة على يد الوطن/المخلّص.

القصة الثامنة "يُتم":

1.الأماكن المغلقة:

غرفة العناية / قاعة الفحص: غرفة العناية تمثل في الأدب المعاصر فضاءً للفصل بين الحياة والموت، وغالبًا ما تكون مختبرًا حادًا للقرارات المصيرية، "أتذكر آخر مريض عاينته في الاستعجالات، كان قلبه متوقفا"[3]، "أحرك نظري يميناً وشمالا، أثبت خبرتي على جسمه مرة واثنتين وثلاث، أتفرس في أجزائه..."[4]، لكن الغرفة هنا ليست فقط مكانًا طبيًا، بل تتحول إلى مسرح للنجاة أو الإدانة، حيث يقف البطل أمام صديقه وكأنه يقف أمام مرآة ذاته.

البيت (لحظة حضور الأخت): البيت غالبًا ما يكون مرادفًا للحنان والروابط الأسرية، ولكن حين يظهر داخل قصة محورها الألم واليتم، فإنه يصبح بمثابة شاهد على الانكسار العاطفي، "فجأة ربتت أختي على كتفي تحمل في يدها كوب الشاي الذي اعتدت أخذه عند الثامنة ليلا"[5]، فالبيت هنا لا يحضر كملاذ آمن، بل كمساحة تصطدم فيها المشاعر المنهارة بحقائق الماضي، حيث يتم استدعاء الذاكرة والتاريخ المشترك بين الأخ والأخت، ومأساة اليتم، فتنفجر المساحة البيتية إلى فضاء لكشف الأسرار والصدمة.

2.الأماكن المفتوحة:

تغيب في قصة يتم تمامًا الأمكنة المفتوحة المادية التقليدية كالحقول، الشوارع، أو الفضاءات الطبيعية التي عادة ما ترمز في الأدب إلى الحرية، الانفتاح، والحركة. يقتصر النص على فضاءات مغلقة ومكتومة مثل غرف الطوارئ، ذاكرة الراوي، أو فضاءات ذهنية رمزية، مما يعكس حالة الانغلاق النفسي والعزلة التي يعيشها الراوي.

---

[1] المصدر السابق، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص49.

[4] المصدر نفسه، ص50.

[5] المصدر نفسه، ص50.

القصة التاسعة "الدم البارد":

1.الأماكن المفتوحة:

المدينة / الشارع: المدينة تمثل عادةً فضاء اجتماعيًا عامًا، وهي في النصوص الوجودية أو السوداوية ترمز إلى الغربة، الاغتراب داخل الجمع، وانهيار المعنى، "لنخرج نطرق أبواب المدينة... الشوارع خالية إلا من خشخشات الكلاب وبعض القطط المتشردة"[1]، المدينة هنا ليست أفقًا للخلاص، بل استمرارية لمنفى داخلي.

ممرات الدوريات / مواقع الخدمة: ميدان الخدمة العسكرية يُمثّل في الأدب مناطق السلطة، النظام، ولكن أيضًا مناطق التهديد، "كنت أقضي ليلة في تأمين مؤسسة عمومية... ذبح الليلة أكثر من ثمانين جنديا بدم بارد..."[2]، هذه الأمكنة المفتوحة من ثكنات وحراسات لا تعبّر عن حركة حرّة، بل هي مواقع للخطر المستمر، ولفقدان المعنى، فالخدمة العسكرية هنا لا تحمي الوطن، بل تسجن الأفراد في صراع غامض والدم البارد يصبح العلامة الفارقة لكل ما يحدث فيها من قتل بلا معنى، ووطن لا يميّز بين القاتل والمقتول

2.الأماكن المغلقة:

الكوخ / الملجأ: الكوخ بوصفه مأوى بدائيًا، يُستخدم في الأدب كرمز للعزلة والانكسار، وهو غالبًا مكان انتقال بين الماضي المهزوم والحاضر المشوّش، "أحاول تنظيف الكوخ لكي أتخذ منه سكنا يحتوي رفاتي..."[3]، الكوخ هنا يتحوّل إلى صورة مجازية عن الذات المحطّمة، فرثاثة الأثاث، الحشرات، العناكب، كلها تمثّل الخراب الداخلي.

الزنزانة: الزنزانة مكان القهر والانعزال القسري، تمثّل في الأدب قاع التجربة الإنسانية: مواجهة الذات، فقدان السيطرة، أو التحول الجذري،

" ثلاثة أشهر في زنزانة مقرفة انتهى بعدها كل شيء"[4]، الزنزانة هنا ليست فقط عقوبة قانونية، فهي محاكمة النفس لنفسها بعد الانسلاخ عن سلطة المؤسسة العسكرية.

الحانة:

الحانة في الأدب غالبًا ما تكون مكانًا للهرب، للتنفيس، وللكشف، "دخلنا إحدى الحانات... الحانات تثمل كي تطرد عنها لعنة موت ما..."[5]، الحانة هنا فضاء مزدوج تهرب إليها الشخصيات من جحيم الحياة، لكنها في الوقت ذاته تكشف هشاشتها.

القصة العاشرة "أفروديت":

1.الأماكن المفتوحة:

[1] المصدر السابق، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص53.

[4] المصدر نفسه، ص60.

[5] المصدر نفسه، ص56.

البادية: البادية تمثل الامتداد المفتوح، البرية، المساحة الحرة بعيدًا عن المدن أو الرقابة، "لا أراه إلا وهو يدخل بعد منتصف الليل يجر قدميه خلفه وجسده يكاد يسجد من شدة التعب، هائمًا على وجهه طوال النهار في البادية لا يكلم إنسًا ولا جنًا"[1]، البادية هنا هي المساحة التي يهرب إليها السارد من قيود البيت، الأم، وربما من ذاته أيضًا.

2.الأماكن المغلقة:

غرفة السارد / غرفة الكتابة: غرفة النوم أو العمل تمثل في الأدب مكانًا شخصيًا مغلقًا، يوفّر مساحة للعزلة والتأمل أو الانكفاء على الذات، "كانت غرفتي عامرة بالفوضى لكنك كنتِ مرتبة جدًا وحنونة وأنت تحكين تفاصيلاً عني أجهلها"[2]، الغرفة هنا هي المساحة التي تحدث فيها اللقاءات بين السارد و"أفروديت"، وتمتزج فيها الكتابة بالحب، الواقع بالخيال، إنها تمثل الملاذ الشخصي، وفي نفس الوقت، مختبر العلاقة مع "أفروديت، حيث ينفرد السارد بها، يكتب عنها، ويعيشها بعيدًا عن تدخل الآخرين.

غرفة الجلسات مع لالة السمينة: "ترعبني كلما فتحت حقيبتها وأخرجت منها منديلا أحمر به مجموعة أحجار ملونة"[3]، هذه الغرفة تمثل الماضي العائلي المشحون بالقلق والخرافة، وهي مكان مرتبط بالخوف الطفولي والمراقبة من خلف الأبواب.

القصة الحادية عشر "نوسطالجيا":

1.الأماكن المفتوحة:

السوق: السوق هو فضاء اجتماعي عام، يُشير عادة إلى الحركة، العرض، القيم المتداولة، والتنافس، "كنت أتجول في سوق كبير، أمشي وسط الطريق وعلى الأرصفة ملقاة سلع الباعة"[4]، السوق هنا يُصوّر كمكان مواجهة الذات: البضاعة المعروضة هي نسخ من الكاتبة نفسها، ما يجعله أشبه بمتحف للهوية.

2.الأماكن المغلقة:

الغرفة: الغرفة في الأدب تمثل الحيز الخاص والداخلي، وهي مكان العزلة، والتأمل، والضعف، وتتيح للذات أن تتكشف دون تكلّف، "تماما كفتح باب غرفتي والجلوس قبالة النافذة المفتوح زجاجها..."[5]، "جدتي في ركن الغرفة الموازي تجلس على طرف سريرها"[6]، الغرفة هنا هي الحاضن الأساسي لمزيج المشاعر والانفعالات المتناقضة: بين الحلم واليقظة، بين الحنين إلى الطفولة ومواجهة الألم النفسي.

القصة الثانية عشر "جنون":

1.الأماكن المفتوحة:

---

[1] المصدر السابق، ص64،65.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص71.

[5] المصدر نفسه، ص70.

[6] المصدر نفسه، ص74.

المحطة: المحطة في الأدب عادة ما ترمز إلى الانتقال، الترقب، والفرص الممكنة، لكنها أيضًا قد ترمز إلى الفقد إذا غاب المنتظَر أو تأخر الرحيل، "لا أحد ينتظرني في المحطة بعد أن سقط الوجه الأخير للحياة / للحلم / للأمل، ظنًّا منه أنني القطار"[1]، نلاحظ في القصة أن المحطة تتحول إلى مكان خيبة وانتفاء أمل لم يعد أحد ينتظر، وكأن الذات فقدت شرعيتها في الحياة أو التحول، فالمكان هنا لا يحيل إلى العبور بل إلى فشل العبور وانتهاء الأمل في الانطلاق.

2.الأماكن المغلقة:

الغرفة/السكن المنعزل: الغرفة الخاصة، في الأدب، ترمز غالبًا إلى الحميمية، الانعزال الآمن، أو مأوى النفس، لكنها حين تُغلق على الذات المتألمة تتحول إلى سجن داخلي، "هاتفك صامت، ساكن، يقاسمك تشردك، لا أحد انتبه لسريرك الخاوي... من ذا قد يكلف نفسه ويفتح أبوابك المغلقة؟"[2]، هنا تتحوّل الغرفة في جنون إلى مكان موت بطيء، سريرها خاوٍ، بابها مغلق، وهاتفها صامت، فهي لا تمثل عزلة إرادية بل عزلة قهرية ونتيجة لرفض مجتمعي مبطن، حيث يُنظر إلى البطل باعتباره الصعلوك غير الجدير بالقلق.

المصحة / السجن المفتوح: السجن أو المصحة النفسية في الأدب غالبًا ما يشير إلى مرحلة من العزل القسري، حيث تنقلب الحياة إلى نظام تحكم خارجي، "يسألك الوقت قبل أن تلفظ أنفاس خيبتك... وأنت تساق إلى سجن مفتوح، كل منافذه تؤدي إلى عقلك التالف، تحرسك حقنة تضخ النسيان في وريدك دون جدوى..."[3]، لكن تُقدَّم المصحة هنا كسجن مفتوح، أي أنها بلا قضبان لكن أشد قيدًا من السجن، لأنها تُحيل إلى موت داخلي غير مرئي لا يُعاقَب فيه الجسد فقط بل الذاكرة، حيث تُحقَن المهدئات دون جدوى لأن الألم أعمق من النسيان.

القصة الثالثة عشر "حراك":

1.الأماكن المفتوحة:

الشارع / فضاء الحراك الوطني: الشارع هو الفضاء العمومي بامتياز، مسرح الحراك الشعبي، والانفجار الجماعي ضد القهر والفساد، "تصلني هتافات شعب غاضب قانط، يصرخ ملء ما في جعبته من مرار 'نريد التغيير' تتنحاو قاع..."[4]، الشارع في النص مرآة للمأساة العامة لكنه نقيض للمأساة الخاصة. هو المكان الذي ينادي فيه الآخرون بالتحرّر، في حين يظل البطل سجينًا لعلاقته بأبيه وذاته

2.الأماكن المغلقة:

[1] المصدر السابق، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص80.

[4] المصدر نفسه، ص88.

الغرفة / فضاء العزلة: الغرفة هي فضاء داخلي مغلق، لكنها لا تمثل فقط العزلة، بل المساحة الخاصة التي يمارس فيها البطل تمرده الصامت، "أحب جدا حريتي وأنا أخرج من غرفتي غير متسلل.. بل على مرآهم لكنهم لا ينتبهون..."[1]، الغرفة هنا ليست فقط ملاذًا، بل رمزٌ للازدواجية بين الظاهر والباطن، الرقابة والحرية المؤقتة.

السطح / محراب الحرية المسمومة: السطح مكان شبه منعزل، بين الخاص والعام، في الأعلى لكنه مكشوف نسبيًا يمثل في السرد العربي الحديث مسرحًا للبوح، "كنت مستعجلا على سيجارة مفخخة بالفرح أتعاطاها على مهل... أستنشقه ليس بأنفاسي بل بكل ما أحمل في قلبي من خيبة ووجع..."[2]، السطح هنا يتحول إلى مسرح الطقوس المحرّمة التدخين، التأمل، الحزن، والرغبة في الهروب من الدور الاجتماعي.

البيت / منظومة القمع العائلي: البيت كمكان مغلق يمثل الأسرة كنظام اجتماعي قائم على التقاليد، السلطة، والمراقبة، "أمي تقود حملة ضد خلايا العنكبوت... والدي يقوم بدوريته الليلية كعادته..."[3]، البيت يغدو ساحة احتلال هادئ أم منهكة، أب متسلط، وطقوس اجتماعية تخنق الحرية الشخصية

القصة الرابعة عشر "شطرنج":

1.الأماكن المفتوحة:

رقعة الشطرنج (بصفتها فضاءً رمزيًا مفتوحًا): "يبقي على بابها مواربًا... يخاف أن يجد نفسه خارج رقعة الشطرنج..."[4]، حيث الحياة الزوجية تتحول إلى لعبة ذهنية، الشطرنج هنا يعكس الجمود الاستراتيجي في العلاقة. لا مكان للعفوية أو الحبّ، بل حسابات ومواجهات

2.الأماكن المغلقة:

المنزل / فضاء العلاقة الزوجية: المنزل، في سياق العلاقة العاطفية، يُفترض أن يكون ملاذًا، لكن حين يتحوّل إلى مساحة صامتة خانقة، يصبح رمزًا لانطفاء العاطفة والعزلة النفسية داخل الإطار الاجتماعي، "الأيام متشابهة بيننا، مجردة إلا من روتين قاتل وملل يذبح الحياة من الوريد إلى الوريد فينا.."[5]، فهذا المكان لا يحتضن، بل يسجن، هو بيت بلا روح، علاقة بلا حرارة، وحياة تشبه القبر اليومي.

القصة الخامسة عشر "هلاوس":

2.الأماكن المغلقة:

داخل الحافلة: "ريناد وهي غارقة في حبات المطر العالقة على زجاج حافلة ركبتها رغم أنها لا تعرف وجهتها، وتقلقها رائحة الشيخ الذي يجلس بجانبها والكيس المرمى بين رجليه"[6]، الحافلة فضاء محدود، لكنها في النص تعكس تشتت البطل وعدم وضوح الهدف أو الاتجاه.

---

[1] المصدر نفسه، ص84.

[2] المصدر السابق، ص84.

[3] المصدر نفسه، ص84.

[4] المصدر نفسه، ص91.

[5] المصدر نفسه، ص92.

[6] المصدر نفسه، ص98.

1.الأماكن المفتوحة:

لا توجد أماكن مفتوحة في النص. جميع الأحداث تدور داخل فضاءات مغلقة أو ضمن حيز نفسي داخلي، ولا يظهر فضاء خارجي مفتوح.

القصة السادسة عشر "دردشة":

1.الأماكن المفتوحة:

فضاء الدردشة / العالم الافتراضي: العالم الافتراضي يمثل في الأدب المعاصر مساحة بديلة للهروب، للتنفيس، ولتجربة ما لا يمكن عيشه واقعيًا، "المهم الآن هو أني أسمع إنذارا ما يضطرني لإغلاق الدردشة وإطفاء هذه الخطيئة الخضراء بيننا..."[1]، فضاء الدردشة هنا ليس مجرد وسيلة تواصل بل هو امتداد لذات البطلة، عالمٌ سري يتيح لها التعبير الحر والصدام الرمزي مع المعتوه، ذلك الآخر المتخيَّل أو الإسقاطي.

2.الأماكن المغلقة:

المنزل (غرفة البطلة): الغرفة الشخصية تُفترض مكانًا للراحة والخصوصية، لكنها حين تُصور كمكانٍ خانق أو مفروض، فإنها تتحول إلى سجن رمزي يعيق الذات، "عدت فجأة إلى غرفتي. إلى سريري.. أحضن مخدتي حينا وأعضها حينا كي لا أفزع بصراخي شخير عمتي... أعادتني رقابة أمي إلى هنا.. أعادتني من غيبوبة لذيذة..."[2]، فغرفة البطلة هنا لا تمنحها الطمأنينة بل تُثقلها بالقيود الأسرية: شخير العمة، رقابة الأم، وذكريات الطفولة الخانقة.

ثانيا: سيميائية الزمان:

1– مفهوم الزمان:

أ–لغة:

يعد الزمن خيطا وهميا مسيطر على كل التصورات والأنشطة والافكار فهو إن صحت المشابهة :كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان غير أننا لا نحس به أو نلمسه، أول من يطلعنا باستخدام هذا اللفظ هو 'ابن منظور' في 'لسان العرب' حيث ذكره تحت مادة 'زمن' في قوله: "الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره، زمان الرطب والفاكهة، زمن الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: قام به زمانا"[3].

ب–اصطلاحا:

يلعب المستوى دورا بارزا في بناء النص الروائي، نظرا للعناية الفائقة من طرف كتاب الرواية هذا من جانب، ولأن النص روائي ال يمكن أن يقوم أو يستقيم في غيابه إذ من الصعب أن تتصور حدثا سواء كان واقعيا أو تخيليا

[1] المصدر السابق، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة 'زمن'، مجلد3، ص60.

خارج الزمن فهو الرابط الحقيقي الأحداث والشخصيات والأمكنة، يقول 'باسكال': "أنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن، لأنه يختلف حسب رؤية كل شخص من منظوره الخاص"[1].

يعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن حيث تحدثوا عن طريقتين لعرض الأحداث في العمل الروائي، "فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما زمنيا معينا، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أي سببية داخلية"[2].

2- المفارقات الزمنية:

تكون المفارقات الزمنية أما باسترجاع الأحداث ماضية أو استحقاق الأحداث الحقة، إذن المفارقة تكون مخالفة زمن السرد أثناء رواية الأحداث إما عن طريق العودة إلى الماضي واسترجاع أحداث الماضية فيه وأما عن طريق التنبؤ والاستباق الأحداث سوف تحدث فيما بعد.

1-الاسترجاع والاستذكار: يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمانية حضورا في الخطاب الروائي، وينقسم إلى قسمني التي حددتها (سيزا قاسم) حسب رؤية "جيرار جينيت" كالتالي: استرجاع خارجي يعود الى ما قبل بداية الرواية، استرجاع داخلي، يعود ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقدمي في النص.

أ-الاسترجاع داخلي: هي تخص باسترجاع أحداث ماضية والتي لها علاقة بأحداث القضة الرئيسية، وشخصيتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث.

ب-استرجاع خارجي: يأتي الاسترجاع الخارجي على صورة تذكر لأحداث سابقة للحدث الذي تبدأ به القصة.

2-الاستباق: تقنية زمنية تحل بالنسق الزمين المتسلسل لأحداث الرواية، وضف هذا النوع في الملاحم القديمة أين تقدم نهاية القصة قبل الأحداث المؤدية لها، إلا أن الاستباق قد حل، وتراجع في الرواية الحديثة، لرغبة المؤلفين في تشويق القارئ بجعله يطلع على الأحداث المتزامنة مع الحكي.

3-المختلط:

دراسة سيميائية للزمان في المجموعة القصصية:

1.القصة الأولى "صديقي":

الاسترجاع الداخلي: "كنت أراه بعد كل توقف يرتعش مقاوما متحديا ليكمل خطوه لكن هيهات فالموت لا يملك فراملا تضمن التوقف أو العودة للخلف..."[3]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا يعود فيه السارد إلى مشاهد تكررت في الزمن القريب، مرتبطة بحالة صديقه الصحية المتدهورة قبل الوفاة، تُستحضر هذه اللحظات في خضم الحدث السردي الأساسي، وتُضيء للقارئ طبيعة الصراع مع الموت، إن تكرار المشهد وتدرج الألم فيه يضفي بعدًا مأساويًا ويوظف الاسترجاع كأداة لتكثيف الإحساس بالانهيار الزمني والوجودي.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، ص203.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص48.

[3] آسيا بودخانة، هايبومانيا، ص13.

الاسترجاع الخارجي: "كنت أراقبه وهو يتطاوس على الحياة بتفويض من بديهيات الكينونة والوجود، تحول فجأة من فارس مغوار يسير قدما بسيفه المرفوع..."[1]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا خارجيًا يعود إلى مرحلة سابقة من حياة الصديق حين كان في ذروة العنفوان والقوة، توظيف هذا النوع من الاسترجاع يخلق تضادًا مأساويًا بين حالته الراهنة (الانهيار الجسدي) وصورته الماضية (الفارس المغوار).

الاستباق: "لا تحزن فلقاؤنا كان لأجل أمر كان مفعولا... وها أنا أدقّ ساعته وأمضي..."[2]، هذا التصريح من الصديق يُعدّ استباقًا سرديًا صريحًا، إذ يُعلن عن موته قبل حدوثه الفعلي داخل السرد، حيث يُضفي هذا النوع من التلاعب الزمني طابعًا قدريًا على القصة، ويعمّق من المأساة من خلال تأكيد الحتمية.

الزمن المختلط: "أراني فجأة أسبح في فلك شاسع... لأستقر في سماء وحده الأسود لونها... تمامًا كالاستلقاء داخل حمام ساخن معطر بماء الورد، ذاك التي تعودت أن أخلد إليه بعد تسكعي في مدارات الفلسفة والتاريخ والأدب..."[3]، في هذا المشهد، يتداخل الواقع مع الهلوسة أو ما يمكن تأويله كتجربة صوفية أو غيبية، فينقطع الزمن الواقعي لصالح زمن رؤيوي غير خطي.

القصة الثانية "هايبومانيا":

الاسترجاع الداخلي: "تذكرت حين وجدت ألبوم صوري في حضني أن جرح الفقد لا يموت بل يغفو ليستفيق في كامل قوى وجعه كلما جاء الفرح..."[4]، يُشكّل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا يستحضر فيه السرد لحظة من الماضي القريب المتعلّق بفقدٍ سابق، يستفيق فجأة في قلب لحظة الفرح (الزفاف)، هذا التوازي الزمني بين لحظة الحزن الماضية ولحظة الفرح الحاضر يشكّل تداخلًا شعوريًا يعمّق من مأساوية التجربة.

الاسترجاع الخارجي: "أعرف من حكايات قديمة بأنّ لدغات الثعابين تؤدي إلى هذا الثقل الفاجع..."[5]، هذا الاسترجاع يفتح نافذة على موروث الطفولة أو الماضي البعيد، فالاسترجاع هنا يُفعّل ذاكرة الجسد قبل ذاكرة العقل.

الاستباق: "غريب أني أحضر جنازتي اليوم..."[6]، "ها أنا أقودك إليها سالمة معافة كي يتسنى لي العيش كما أشتهي لا كما تشتهين أنت"[7]، يمثل هذان المقطعان ذروة التوظيف الاستباقي في النص، فالأولى إعلان صريح للموت القادم، فالاستباق هنا مأساوي وقَدَري، يصوّر الموت لا كمفاجأة بل كحدث واعٍ، مُدرَك، أما الجملة الثانية، فهي استباق دلالي يتجاوز الجسد ليشير إلى الانقسام النفسي في الشخصية (الهو والآخر في داخلها)، فهنا يظهر الموت كرمز للتحوّل، لا النهاية فقط.

---

[1] المصدر نفسه، ص13.

[2] المصدر السابق، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص14،15.

[4] المصدر نفسه، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص17.

[6] المصدر نفسه، ص20.

[7] المصدر نفسه، ص20.

الزمن المختلط: "كنت أشعر بثقل يجذبني إلى الأرض، والرياح تقذفني بدورها بعيدا..."[1]، يمثل هذا الجزء قمة تفكك الخط الزمني الواقعي في القصة فالزمن هنا ذاتي، داخلي، انفعالي، حيث ينفصل عن العالم الخارجي ليصبح مرآة للأزمة النفسية العنيفة التي تعيشها البطلة.

القصة الثالثة "الرقصة الأخيرة":

الاسترجاع الداخلي: "خطوات الدكتور تسمعها كل صباح على بعد ميل بفضل تكتكات عقربي الساعة، التي ورغم أن معصمك لم يعد صالحا إلا لتثبيت المصل فيه، إلا أنك آثرت الاحتفاظ بها تحت ركام الوسائد خلف ظهرك.. ربما وفاء لحياة شاركتك فيها أو حنينا لها... تمتمت بالعبارة الشهيرة التي كانت تسمعك إياها والدتك لما تتصل بك هاتفيا كلما اشتاقت لطيشك..."[2]، هذا المقطع يمثل استرجاعًا داخليًا، إذ يعود السارد إلى لحظات قريبة من ماضيه وهو على سرير المرض، حيث يتقاطع الحاضر (الساعة/المصل/الوسائد) مع ذكرى والدته وعبارتها التي كانت تكررها.

الاسترجاع الخارجي: "أشتاقني فيك، أشتاق عطرك الذي كان يعلق بثيابي. كلما أجلستني على ركبتيك ومشطت شعري. وأنت تروي لي.. عن الجنية ذات الشعر الطويل... تحدثني عن التاريخ... الفلسفة... والحياة.. والظلم..."[3]، هذا استرجاع خارجي يعود إلى زمن أسبق من زمن السرد، إلى لحظة علاقة حميمة – على الأرجح مع ابنته أو فتاة يحبها – حين كان بكامل قوته وعطائه، السارد هنا يسترجع دفء اللقاءات وطقوس الحكي.

الاستباقات: "حين تنتهي الخيارات، وتفقد صلاحية القرار، تجد نفسك نعصب عيون رغباتك، وتمضي في طريق قدرك مجبرا لا بطلا..."[4]، هذه الفقرة تحمل استباقًا سرديًا، لأنها تستبق الحدث المحوري في القصة: الموت أو النهاية الحتمية.

الزمن المختلط: "ترى ماذا رسمت في الظلام؟ أكاد أجزم أنك أبقيت على البياض... أكاد أجزم أنك فتحت كل زواياك ليعمر بداخلك...

...يبدو أن القمر تعود على خيانة الليل... وأن دموعي وحدها أصبحت مصباحه الوحيد...

...أغفو كمن لا حول له... أراها تنزل درجًا تحت الأرض... يأتي صوتها: أشتاقني فيك..."[5]، هذا المشهد مثال على الزمن المختلط بامتياز، حيث الواقع (المستشفى، السرير والرسم) يتداخل بسلاسة مع هلوسات أو رؤى حلمية (المرأة، الدرج وعطر الياسمين)، يخلق النص تداخلًا بين الزمن الخارجي الخطي والزمن الداخلي الشعوري.

القصة الرابعة "عروس الربيع":

---

[1] المصدر نفسه، ص19.

[2] المصدر السابق، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص25.

[4] المصدر نفسه، ص22.

[5] المصدر نفسه، ص25.

الاسترجاع الداخلي: "كنت أحب أن تكوني عروس حياتي، أتكاسل في صنع 'تاج البابونج'، وأنا أسرق الفرح من عينيك وأنت تصنعينه نهمًا... نعود إلى البيت بمجرد أن يغيب صوت فأس أبي... نغني في طريق العودة فرحًا..."[1]، في هذا المقطع يعود السارد إلى مشهد يومي متكرر من الطفولة، حيث كانت الطفلة الراحلة تصنع تاج البابونج، وكانا يعودان إلى البيت بعد لعب طويل.

الاسترجاع الخارجي: "كنا نتسحَّب من بين جدران البيت التي أجبرنا الشتاء على الاعتكاف في حضنها شهورًا، وننتهي إلى البطاح الخضراء المزينة بالألوان..."[2]، يمثل هذا المقطع تراجعًا إلى طفولة بعيدة، إلى وقت الشتاء واللعب في البساتين، بعيدًا عن الزمن السردي المرتبط بالموت والزيارة، يوظَّف هذا الاسترجاع لخلق مقارنة بين الماضي والحاضر.

الاستباقات: "نأكل آيس كريم ونغني "غدا العيد يا مجيد نلبس كل شيء جديد"

فلم تعد الأعياد إلا في الحلم..."[3]، هذا المشهد الختامي يحمل استباقًا للحلم المتكرّر، أو اللقاء المستقبلي الذي لا يحدث إلا في النوم، حيث يشير إلى موت الأعياد الحقيقية وبقائها فقط في الذاكرة أو في عوالم ما بعد الحياة.

الزمن المختلط: "أكمل زينة الأبيض الذي غادرت به الحياة، ألبس أنا قلادة الأميرات وأمضي ألوك الطريق عودة، أحمل ضعف الوجع، ألتقيك في محطة "الفلاش باك".. تجفف دمعي ابتسامتك المرسومة على وجه السماء..."[4]، يتشابك الزمن في هذا المقطع بطريقة رؤية، حيث الحاضر (السير نحو القبر) يتداخل مع الماضي (الفلاش باك) ومع ما يمكن اعتباره زمنًا روحانيًا أو صوفيًا (لقاء الأرواح).

القصة الخامسة "غربة":

الاسترجاع الداخلي: "أجد نفسي أمام قصر الباي، لست أدري كيف اخترت له الطريق، وكيف قطعت اكتظاظ الشوارع إليه، ربما بقي وعيي مع تلك السيدة ب (الملاية)، شعرت وأنا أنظر إليها بالحنين لحكايات جدتي، عن العصور التي مرت بهذه المدينة، عن ثورة التحرير، عن الباي..."[5]، هذا مقطع استرجاعي داخلي حيث يعود السارد إلى ذكريات قريبة مرتبطة بالوعي والمشاعر التي تربطها بالمدينة وتاريخها، كما يعيد استحضار حكايات جدته التي تمثل صوت الماضي داخل الحدث الحالي.

الاسترجاع الخارجي: "كنت أنظر إلى السيدة ب(الملاية) وهي تتنقل بين السواح كأنها 'رسول حياة'... حنين لنظافة العيش وقدسية الوجود.."[6]، هنا استرجاع خارجي يعود إلى حقبة ماضية أقدم من الزمن الحاضر للقصة،

---

[1] المصدر نفسه، ص29.

[2] المصدر السابق، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص31.

[5] المصدر نفسه، ص34،35.

[6] المصدر نفسه، ص35.

حين كان الحضور الثقافي والاجتماعي أعمق وأوضح، ويتمثل في صورة السيدة بالملاءة السوداء التي ترمز إلى الروح التقليدية المتصلة بتاريخ المدينة.

الاستباقات:

لبستني الغربة أكثر، مرة أخرى أرفع رأسي إلى العمود الحديدي... تلك الحروف الحمراء، ع ا ص م ة ا ل ج ن ا ز ة ا ل ت ا ر ي خ ي ة"[1]، هذا مقطع استباقي ضمني يحمل استشرافًا لمرحلة قادمة في القصة وهي موت المدينة الثقافي أو رمزيًا موت روحها.

الزمن المختلط: "شاحبة شوارع المدينة، جافة من الارتواء الذي كنت أنهل منه كل زيارة حتى الثمالة... الملل، الارتباط بالمدينة، الحنين والتغيرات، وعودة الذاكرة...، كل هذه الأبعاد الزمنية تتداخل في ذهن السارد"[2]، في النص تتداخل أبعاد زمنية متعددة: الحاضر القاسي، الذاكرة القديمة (الحنين إلى قصص الجدة والعصور الماضية)، المستقبل المأساوي (مصير المدينة)، وكل ذلك ضمن وحدة سردية واحدة.

القصة السادسة "فوضى الصمت":

الاسترجاع الداخلي: "أتأمل بقايا 'القمامة' التي تحولت رمادًا، تنتابني قشعريرة كأني أجلس أمام خطاياي وما اقترفت نفسي الأمارة بالسوء غالبًا –

أسأل ولا أدري من؟، ولكني أسأل في الأخير بعد أن أغمض عيني:

أهكذا تُحرق خطايانا في كانون التوبة؟ ولا يبقى منها سوى عذاب الضمير؟"[3]، هذا المقطع يمثل استرجاعًا داخليًا عاطفيًا وفكريًا؛ فالساردة لا تستعيد لحظة زمنية ماضية بشكل مباشر، بل تستحضر شعورًا ملازمًا لها تجاه أخطاءها القديمة التي تشعر بها حاضرة في تلك اللحظة.

الاسترجاع الخارجي: "ما زلت أجلس على كرسي اعتراف تضلله دالية العنب التي ما رأيت في حياتي أوفى منها لهذا الجدار المهترئ.."[4]، هذا التوصيف يسترجع خلفية مكانية ووجدانية قديمة مرتبطة بماضي الساردة، خاصة ارتباطها بكرسي الاعتراف، الذي يرمز هنا إلى المحاكمة الذاتية الدائمة.

الاستباقات: "غالبا البداية الفعلية تكون عند نقطة النهاية... إذن النهاية تكون أول السطر.."[5]، هذا الحوار الفلسفي بين الساردة وعمها مصطفى يمثل استباقًا سرديًا واضحًا، حيث يُشير إلى نقطة مستقبلية ستُظهر أن الأحداث الحالية (الاحتراق الداخلي، الصمت، التأمل في القمامة...) ليست سوى تمهيد لانبثاق جديد أو تحول داخلي.

---

[1] المصدر نفسه، ص37.

[2] المصدر السابق، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] المصدر نفسه، ص39.

الزمن المختلط: "هل جربت أن تسكن السماء يا عمي؟ وأن تعتلي أبراج برزخ لتنظر إلى الأرض بدهشة من علو..."[1]، هنا نرى تداخلًا زمنيًا صوفيًا، حيث تنتقل الساردة من الحاضر الفيزيائي إلى أبعاد خيالية ورؤيوية.

القصة السابعة "حين يتورط الوطن":

الاسترجاع الداخلي: "حين قالت: نبي الوجع والخيبة أنت، ولكنك رسول أمل للوطن!

تعرفينني؟ سألتها تعبا لا دهشة

تعرفك الأماكن المجبولة على العجاب.. ألست عجابا...؟

كدت أن أسقط بين يديها وأنا أشهق..

'نعم أنا عجاب، عجاب لا حول ولا قوة له في زمن الأحجيات الغريبة..."'[2]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا ينفتح على لحظة من الحوار السابق مع العرّافة، حيث يستدعي الراوي مشهدًا مفصليًا عاشه وسط الأزمة الوجودية.

الاسترجاع الخارجي: "كثيرا ما حكت جدتي عن قصة الوشم الذي كانت النساء تطرد به طمع المستعمر الفرنسي فيهن، ويحفظن شرفهن به..."[3]، هذا استرجاع خارجي يعيدنا إلى زمن الاحتلال الفرنسي، ويقدم خلفية تاريخية/رمزية ذات دلالة ثقافية، حيث تربط الحاضر المهزوم بماضٍ مقاوم.

الاستباقات: "لو يحدث وينادوني السجان للزيارة، سوف أتعرى من ملابسي، وأبقى نقيًا كما ولدتني أمي، وأهرع لأرتمي تحت قدميه الطاهرتين..."[4]، هذه مقاطع استباقية خيالية يستبطن فيها السارد مشهد زيارة قادمة قد لا تحدث، لكنها تمنحه طوق نجاة مؤقت.

الزمن المختلط: "يغرب الصدى شيئًا فشيئًا، تمامًا كالشمس وأنا أسير حافي العقل، وحله القلب يلبس عمامة الذكرى ويتشبث بها كلما زادت زوابع الألم اشتدادًا..."[5]، يتداخل هنا الزمن الحاضر (السير حافي العقل) مع ذكريات الماضي (الذكرى) وتوقعات محتملة للمستقبل (زوابع الألم)، مما يخلق زمنًا داخليًا متشابكًا تتداخل فيه الحالات الشعورية والأزمنة الذهنية.

القصة الثامنة "يُتم":

الاسترجاع الداخلي: "أتذكر آخر مريض عاينته في الاستعجالات، كان قلبه متوقفا، وكانت الصعقات الكهربائية معجزة أعادت له النبض، أبقى جاحد النظرات أتأمل سكونه.."[6]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا، حيث يعود السارد إلى لحظة قريبة نسبيًا من الحدث الرئيس (محاولة إنقاذ صديقه). هذا الاستحضار لمريض سابق يشكل مرآة رمزية للحالة الراهنة، ويُستخدم كمرجعية طبية ونفسية لدعم رغبته في إنقاذ الصديق.

---

[1] المصدر نفسه، ص41.

[2] المصدر السابق، ص46.

[3] المصدر نفسه، ص46.

[4] المصدر نفسه، ص47.

[5] المصدر نفسه، ص45.

[6] المصدر نفسه، ص49.

الاسترجاع الخارجي:

"فمنذ اكتشفت فطنته التي تجاري هذا العقل الذي يشقيني، زهدت في مجالسة رواد هذه الأرض التي ما عاد سكانها يفتحون شهيتي على الحياة فيها.."[1]، هذا استرجاع خارجي، يعود فيه السارد إلى مرحلة زمنية أقدم من الحاضر السردي، حين بدأت العلاقة مع محمد تتبلور على أساس عقلي وروحي.

الاستباقات: أشعر أن أمامي حالة ولادة وسأهبني حياة أخرى، ففي الحقيقة حياته تحديدًا هي متسع لحياتي..."[2]، يُعدّ هذا المقطع استباقًا زمنيًا رمزيًا، إذ يُسقط السارد على الحاضر تصورًا مستقبليًا: بأنه سيولد من جديد إذا نجا صديقه.

الزمن المختلط: "باءت كل محاولاتي بالفشل، عاد صدى تمتمته وكدت أجزم أنها واقعية... أنقذني"[3]، في هذا المقطع يتداخل الواقع السريري مع الهذيان الذهني، هل كانت التمتمة حقيقية؟ أم هلوسة نابعة من رغبة دفينة؟ حيث يدخل القارئ هنا في زمن غائم مشوّش.

القصة التاسعة "الدم البارد":

الاسترجاع الداخلي: "وأنا أحاول تنظيف الكوخ لكي أتخذ منه سكنا يحتوي رفاتي، وعرقي يختلط مع دموعي، وجدت في البكاء عزاء وفي الدمع حنانا يربت على جرحي الذي تقوده إليّ الذكرى عاريا كلّما ضخ كياني نزيفها الغزير..."[4]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا حيث يستحضر السارد لحظات الألم والانكسار الشخصي المرتبطة بزمن قريب من الحاضر السردي (الكوخ والمنفى).

الاسترجاع الخارجي: "دفعت لها كل ممتلكاتك فدية لحريتك وغادرت إلى سجن اخترته أنت لا هي... سيد شعبان أنت هنا بتهمة هجر بيت الزوجية والإهمال..."[5]، هذا المقطع يمثل استرجاعًا خارجيًا يعود إلى ماضٍ أقدم يفسّر الحاضر المنكسر للبطل: قرار الهروب من زوجة متسلقة تحولت العلاقة معها إلى نوع من السجن الرمزي.

الاستباقات: "أتراه التشرد يؤثث لموت جميل...؟ تسأله حال وصولكما المدينة.. يجيبك صاحبك: يبدو الموت يؤثثنا لتشرد جميل رفقتك يا صاحبي..."[6]، هذا الحوار يتضمن استباقًا دقيقًا لمصير البطل، وكأنه إعلان مبكر عن نهايته المحتومة، فالعبارة تنطوي على توجس من الموت، لكنّها تُلَفّ بوشاح شاعري عن التشرد والجمال، ما يضفي عليه طابعًا قدريًا صوفيًا.

---

[1] المصدر نفسه، ص49.

[2] المصدر السابق، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص50.

[4] المصدر نفسه، ص53.

[5] المصدر نفسه، ص53.

[6] المصدر نفسه، ص56.

الزمن المختلط: "يذكرك بصديقك قبل أن يغتاله الدم البارد، تخنقك الذاكرة فتقرر تركه لزجاجات البيرة، وتخرج والشوارع خالية إلا من خشخشات الكلاب وبعض القطط المتشردة..."[1]، يتداخل في هذا المقطع الزمن الراهن (خروجه من الحانة) مع ذكريات سابقة (مقتل صديق قديم)، فتتحول اللحظة الآنية إلى مشهد زمني مركب يُغلفه الإحساس بالخذلان والموت.

القصة العاشرة "أفروديت":

الاسترجاع الداخلي

"كنت غالبا أشعر أيضا بالقلق والانزعاج منه وهو يفتح أبواب 'فوبيا' أنا في غنى عنها"[2]،

هذا استرجاع داخلي يعيدنا إلى شعور متكرر داخل الزمن السردي القريب، حيث يستذكر السارد انزعاجه من الطنين الذي يشاركه وعيه، ويربطه بالخوف الداخلي أو "الفوبيا".

الاسترجاع الخارجي: "لا أذكر كم من الوقت استغرقت وأنا أفكر في كلام تلك السيدة السمينة التي ينادونها 'لالة' ... كنت في طفولتي أتعمد الجلوس بجانبها... كانت بيضاء البشرة... ذات نظرات حادة... وأرى أمي تبالغ في تبجيلها..."[3]، هذا مشهد نموذجي للاسترجاع الخارجي، إذ يعود السارد إلى الطفولة وذكرياته مع لالة السمينة، بما فيها من طقوس غرائبية وأبعاد رمزية (الأحجار، الطقوس، الحديث عن المصير).

الاستباقات: "لكني تلقيت منك صفعة أنيقة وأنت تقلب تربة القلب البور وتنثر بذور الحياة في كل زواياه..."[4]، يوظف السرد هذا النوع من الاستباق ليعلن عن التغيير المرتقب أو عن لحظة إدراك تتجاوز زمن حدوثها، مما يضفي على السرد طابعًا تأمليًا، ويمنحه إحساسًا بالقدرية العاطفية.

الزمن المختلط: "مرت الأعوام، وتغيرت أحوال البشر ولا زلت لا أنفك عنك ولا زالت أمي تستدعي لالة لتبسط أحجارها وتعرف المستور... ليت أمي تستسلم كما فعل الدوبامين وأخرس طنينه عني، بعد حرب طويلة..."[5]، في هذا المقطع يتشابك الحاضر والماضي والمستقبل في وحدة سردية واحدة: فزمن الطفولة (لالة وأحجارها)، والحاضر (الانغماس في أفروديت/الكتابة)، والمستقبل المتوقع (استسلام الأم أو استمرارها) كلها تُدمج في لحظة وعي واحدة.

القصة الحادية عشر "نوسطالجيا":

الاسترجاع الداخلي: "تذكرت الآن أن هذه المقولة مرت بذهني في ذلك المكان من الليل، حيث كنت أضاجع هلوسات الحلم..."[6]، هذا المقطع استرجاع داخلي قصير يدمج بين لحظة الحلم ولحظة التيقظ.

---

[1] المصدر نفسه، ص57

[2] المصدر السابق، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص66.

[5] المصدر نفسه، ص67.

[6] المصدر نفسه، ص71.

الاسترجاع الخارجي: "جدتي في ركن الغرفة الموازي... أتذكر مقولتها الشهيرة: 'أعمل يا صغري لكبري'..."[1]، يمثل هذا استرجاعًا خارجيًا إلى ذكريات قديمة مع الجدة، حيث يعود فيها السرد إلى طفولة الساردة.

الاستباقات: أحيانا كثيرة فكرت أني ذات يوم سأفتحهما على ظلام وأنتهي... أنتهي ضريرة لا حول لي ولا قوة إلا قلبا يخفق بالله..."[2]، هنا تظهر استباقات سردية حين تتخيل الساردة احتمالية فقدان البصر في المستقبل، فهذه القفزة في الزمن إلى مصير مظلم محتمل تُستخدم لخلق توتر داخلي وتعزيز حالة القلق الوجودي.

الزمن المختلط: "كنت أتجول في سوق كبير... لم تكن تلك السلع سوى نسخا كثيرة مني، كلما تقدمت خطوة زاد عمرها سنة..."[3]، هذا المشهد يُجسّد الزمن المختلط بوضوح، حيث يتداخل الحلم بالواقع، والرمز بالزمن. ننتقل إلى فضاء غير واقعي (السوق) لكن الزمن داخله ليس سكونيًا، بل هو متغير ومتقدّم، إذ تتغير أعمار نسخ الساردة مع كل خطوة، كما يتشابك فيه الماضي (النسخ) بالحاضر (الساردة الباحثة) والمستقبل (المصير المجهول).

القصة الثانية عشر "جنون":

الاسترجاع الداخلي: "تتذكر صمتها بعد كلماتك هاته وهي تلف جسدها المتعب من الانتظار في عباءتها السوداء... لطالما كان صمتها إشارة للجرح والوجع وطالما تجاهلت الأمر..."[4]، هذا المقطع يمثل استرجاعًا داخليًا يعود فيه السارد إلى لحظات قريبة من الحاضر داخل النص، تحديدًا مشاهد الصمت والانتظار التي تعكس حالة الجرح العميق بينه وبين سهام.

الاسترجاع الخارجي: "سهام تحررت منك بعد أن عافت حياة كانت تقتات فيها من الحلم/ الوهم.. غادرت بمجرد أن أفلت خيط الأمل..."[5]، هذا مقطع استرجاع خارجي يعود إلى نقطة زمنية أبعد داخل السرد، حين قررت سهام الرحيل بعد أن فقدت الأمل.

الاستباقات: "الموت وحده يساعدني الآن... إنا لله إنا إليه راجعون"[6]، العبارة الأخيرة تعد استباقًا صريحًا نحو النهاية الحتمية التي تواجه السارد. فهي توحي بانتهاء المعاناة بالرحيل النهائي (الموت) وتضفي على النص هالة قدَرية، حيث يُقر السارد بعدم وجود مهرب سوى الموت.

الزمن المختلط: "رغبة قوية في الحياة تستولي على كل ما هو متاح للنبش بداخلك... كل الحرية والمباح الذي حولك بقيدك... فلسفة عميقة..."[7]، في هذا المقطع يبدأ الزمن المختلط بالظهور حيث يمتزج تأمل الحاضر (الرغبة في الحياة والصراع النفسي) مع تأملات فلسفية عامة وعميقة عن الحرية والقيود.

---

[1] المصدر نفسه، ص74،75.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر السابق، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص78

[5] المصدر نفسه، ص79.

[6] المصدر نفسه، ص82.

[7] المصدر نفسه، ص77.

القصة الثالثة عشر "حراك":

الاسترجاع الداخلي: "أشعل سيجارتي الآن.. أجس الحشيش بداخلها بهبة دخان أستنشقه ليس بأنفاسي بل بكل ما أحمل في قلبي من خيبة ووجع.. بكل ما أحمل في روحي من يأس .. وفي جسدي من جرح وعطل وعجز.."[1]، هذا المقطع يسترجع لحظة قريبة من الزمن الحاضر حيث السارد في حالة إدمان مؤقتة على الحشيش لتخفيف الألم النفسي والجسدي.

الاسترجاع الخارجي: "أتذكر صفعة أبي الذي أصبح قديسًا بعد شهر غياب نضاه في البقاع المقدسة... جدتي رحمها الله كانت تقول دوما 'مول العادة ما يتّادى'..."[2]، في هذا المقطع هناك تراجع إلى ماضي بعيد، لتوضيح الخلفية العائلية وتأثير الأب في حياة السارد، إضافة إلى الجذور التي حملها عبر جدته.

الاستباقات: "بتجمّد الدم في عروقي، وأشعر بهزّتين قويّتين فتكتا بمسمعي... وأنا أقف أمام الحاج العربي وأصرخ أمام رغبته في استجوابي 'لا للعهدة الثلاثين'."[3]، هذا المقطع يمثل انزياحًا إلى المستقبل المتوقع في سرد الحراك السياسي، حيث السارد يواجه والده (المتجسد في (الحاج العربي) في لحظة مواجهة حاسمة

الزمن المختلط: "كنت مستعجلا على سيجارة مفخخة بالفرح..."[4]، ثم يتداخل السرد إلى وصف حالة العائلة والأب الذي يصبح حاجا... مرورًا بذكريات طفولة السارد والصراعات العائلية، هنا تدمج القصة عدة أزمنة في سرد متداخل، حيث تتناوب الأحداث بين الحاضر المفعم باليأس (الحشيش، السجن، الحراك السياسي) والماضي المؤلم (علاقة الأب، الطفولة، الموروث العائلي)، إضافة إلى لحظات تأملية متداخلة بين الشعور الشخصي والسياسي.

القصة الرابعة عشر "شطرنج":

الاسترجاع الداخلي: "لم أتجرأ يوما على أن أطرح عليه هذا السؤال:

-كأنك تستمتع بوحدتي / تعاستي؟

رغم أنّه لا ينتبه أصلا أني وحيدة..

تمنيت كثيرا أن أخبره أني كذلك، لكني كنت جبانة دوما، أتراجع عند عتبة المواجهة..."[5]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا يعود إلى لحظات متكررة في الماضي القريب، حيث كانت الساردة تكبت حاجتها للمصارحة وتؤجل المواجهة.

---

[1] المصدر نفسه، ص85.

[2] المصدر السابق، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص90.

[4] المصدر نفسه، ص84.

[5] المصدر نفسه، ص93.

الاسترجاع الخارجي: "لم يكن زواجنا وليد صدفة، كان حلما تشرب من صبر طويل، وعناء تكبّدنا مشقّته سويّا.."[1]، هذا المقطع يُعدّ استرجاعًا خارجيًا يعود إلى ما قبل الإطار الزمني للحكاية الحالية، حين كانت العلاقة في طور التشكّل، يحكمها الأمل والعمل المشترك.

الاستباقات: "سأفتح الباب الموارب بيننا وأترك الريح تصفقه بقوّة خلفي ...سأمضي إلى سبيل مجهولة، خارج شطرنج تفانيت في تلميع أحجاره ...سأرحل؟ ...تتركينني؟ ...قد تركتني للصّمت سنوات، آن الأوان لأتركك بين دفّتي كلام لا ينتهي..."[2]، تشكل هذه المقاطع استباقات سردية صريحة تُعلن فيها الساردة قرارها بالمغادرة قبل تنفيذه فعليًا ضمن السرد، حيث إنها تستخدم زمن المستقبل (سأفتح، سأمضي، سأرحل) لتجسيد نيتها الحاسمة، مما يخلق توترًا بين ما يُتوقع حدوثه وما هو قائم.

الزمن المختلط: "أحاول أن أتصفح ذاكرتي، أرتّب ذهني حسب السّلم الإحصائي لحالات الخيبة التي مرّت بمحاولاتي في استنطاق الحياة بيننا، لا بدّ من محاولة أخيرة تمنح هويّة محددّة لهذا الباب الموارب بيننا"[3]، يمتزج في هذا المقطع زمن التأمل الذاتي (الماضي القريب) مع الحاضر السردي في لحظة داخلية واحدة، حيث تنخرط الساردة في مراجعة كثيفة للخيبات السابقة في سياق اتخاذ قرار حاسم.

القصة الخامسة عشر "هلاوس":

الاسترجاع الداخلي: "تتذكر ذاك الشعور الذي انتابها وهي تقرأ ألف ليلة وليلة لأول مرة تحت سرير والدها خوفا من يكتشف عمها أنها سرقت منه أسطورته العظيمة"[4]، هذا استرجاع داخلي، حيث تستحضر ريناد ذكرى من طفولتها وهي مختبئة تحت سرير والدها تقرأ ألف ليلة وليلة.

الاسترجاع الخارجي: "تتذكّر حوار الوداع مع زوج أنهكته البطالة فاختار الموت نجاة له... لم تمض إلا ساعات قلائل حتّى سمعت عن عشرين حرّاقا غدر بهم القدر فأغرقهم.."[5]، هذا المقطع يُعد استرجاعًا خارجيًا يعود إلى ما قبل زمن القصة، حين قرّر زوجها كمال أن يركب قارب الموت للهجرة، حيث يعود السرد إلى حوار الوداع، بما يحمله من تحذير وفجيعة.

الاستباقات: "-لا بدّ من المجازفة، موعدنا الساعة التاسعة مع القدر.. -ليتك تعدل عن هذا الجنون وتفهم أنّه مجرّد موعد بائس مع الغدر.."[6]، هذا المقطع يشكل استباقًا دراميًا واضحًا، إذ تكشف فيه الشخصية عن شعورها المُسبق بأن الموعد سيكون غدرًا، حيث نبوءتها تتحقق لاحقًا بموت كمال في حادث القارب.

---

[1] المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص96.

[3] المصدر السابق، ص94.

[4] المصدر نفسه، ص99.

[5] المصدر نفسه، ص102.

[6] المصدر نفسه، ص102.

الزمن المختلط: "هي تحبّ أن تتأمّل الكون من وراء الزجاج، تحبّ أن نقبض على التفاصيل الإلهية في لحظة إنكار لواقعها هروبا كلّما زاد توتّرها وهزمها ضغط ذاكرتها..."[1]، يمتزج في هذا المقطع الحاضر (رحلتها في الحافلة) مع استدعاءات زمنية باطنية مرتبطة بالذاكرة والمشاعر، ضمن فضاء ذهني غير خطي. هذا التداخل بين التأمل الحالي والضغط الذاكري يخلق بنية زمنية مختلطة، تتنقل فيها الشخصية بين تأملات صوفية (التفاصيل الإلهية) وهرب نفسي من الواقع.

القصة السادسة عشر "دردشة":

الاسترجاع الداخلي:

"عدت فجأة إلى غرفتي... إلى سريري.. أحضن مخدتي حينا وأعضها حينا كي لا أفزع بصراخي شخير عمتي.. التي منذ كتبت علي الحياة ووعيت بها وهي تشاركني إياها .."[2]، يمثل هذا المقطع استرجاعًا داخليًا، حيث تنتقل الساردة من لحظة حالية (انطفاء الدردشة) إلى استحضار مشهد متكرر ومألوف من حياتها اليومية، يتجلى الاسترجاع في تذكّرها لحضور عمّتها الدائم منذ وعيها على الحياة.

الاسترجاع الخارجي: "وإلا كيف تفسر هذا الذي أنت فيه منذ ولدتك أمك وأنت تصدق أن الغولة تأكل الصغار وأن بوتليليس رجل ذو وجه قبيح يخطف الأطفال"[3]، يعود السرد هنا إلى الطفولة، إلى مرحلة سحيقة في الذاكرة الثقافية الشعبية، حيث تشكّلت القناعات الأولى لدى المعتوه، فهذا استرجاع خارجي يعيدنا إلى زمن ماضٍ جدًا بهدف مساءلة منظومة القيم والأساطير المؤسسة التي زرعت الخوف والخضوع في نفس المتلقي.

الاستباقات: "المهم الآن هو أني أسمع إنذارا ما يضطرني لإغلاق الدردشة وإطفاء هذه الخطيئة الخضراء بيننا وبين سنلتقي أكيد.. تحياتي"[4]، في هذا المقطع، نجد استباقًا واضحًا، حيث تُعلن الساردة عن نهاية المحادثة وتترك باب اللقاء مستقبلاً مفتوحًا: وبين سنلتقي أكيد.

الزمن المختلط: "أنا مجرد شمعة ذابت.. وحدها بقاياها المتكتلة على جنباتها تبقى عزاء يثبت كينونتها ذات زمن.. كسيرة الكيان.. لا تملك ما يسندها لتقف ملء طولها..."[5]، هذا المقطع يشكل وحدة زمنية معقدة تنصهر فيها مستويات متعددة: الحاضر (الاعتراف بالضعف)، الماضي (زمن الاشتعال)، وتوق إلى مستقبل ضبابي (استعادة الذات).

---

[1] الصدر نفسه، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر السابق، ص106.

[4] المصدر نفسه، ص107.

[5] المصدر نفسه، ص107.

خاتمة

خاتمة:

لكل بداية نهاية، ولكل جهد خاتمة، وهكذا وصلت رحلتنا البحثية إلى محطتها الأخيرة، بعد أن طافت بين محطات نظرية وتطبيقية، جمعت بين المدخل التمهيدي ثلاثة فصول محورية سعت من خلالهما هذه الدراسة إلى الإحاطة بالمجموعة القصصية "هايبومانيا" للكاتبة "آسيا بودخانة"، في ضوء المقاربة السيميائية، قصد الكشف عن بنيات النص العميقة، والوقوف على رمزية العناصر السردية، واستجلاء ما تختزنه القصص من دلالات تتجاوز البنية السطحية.

ولأن الأدب بطبعه متعدد القراءات، خاضع لتأويلات متباينة باختلاف الخلفية المعرفية والنظرية لكل قارئ، فإن النتائج التي توصلنا إليها لا يمكن اعتبارها نهائية أو مطلقة، بل هي مجرد محاولة لإضاءة جوانب من هذا المتن السردي الثري، ونوجز أبرز ما توصّلنا إليه من خلاصات في النقاط التالية:

- ✓ المقاربة السيميائية أثبتت فعاليتها في تحليل هذا النوع من القصص، وذلك من خلال رصد العناصر البصرية واللغوية والدلالية التي تتوزع بين العتبات النصية (الغلاف، العنوان، الإهداء...) والنصوص السردية ذاتها، وهو ما أتاح قراءة النصوص بشكل أعمق وأكثر شمولية.
- ✓ عنوان المجموعة "هايبومانيا" لم يكن اعتباطيًا، بل اختير بعناية ليحمل في طياته المدخل الدلالي العام للمجموعة، فهو مصطلح طبي-نفسي أحيل إلى الحالة المزاجية المفرطة بين الهوس والاكتئاب، وهو ما جسدته غالبية الشخصيات في القصة، ما بين اضطراب نفسي، وقلق وجودي، وتمزق داخلي، مما يعكس تماهياً بين العنوان ومحتوى النصوص.
- ✓ كشفت العتبات النصية عن وعي استراتيجي لدى الكاتبة في بناء المعنى، إذ لم تكن مجرد إطار شكلي، بل جاءت مفعّلة دلاليًا، خاصة عنوان المجموعة "هايبومانيا" الذي مثّل البوابة الأولى لفهم التوتر النفسي واللغوي داخل المتن القصصي
- ✓ سيميائية الشخصية ظهرت في بعدها البنيوي والدلالي، من خلال الشخصيات المركزية التي لا تُقدَّم بوصفها كيانات جاهزة بل تتشكل عبر مسار السرد وفق تحولات وظيفية كما لدى غريماس وهامون، وقد تنوعت بين شخصية الراوي، الضحية، المجروح، المتمرد، والمخذول، في مشهد سردي يزخر بالتمثيلات النفسية والرمزية.
- ✓ الزمن والمكان في النصوص لا يتسمان بالخطية والتقليدية، بل يعتمد الزمن على الاسترجاع والاستباق، أما المكان فيعتمد على تداخل الأبعاد الزمنية والفضاءات المفتوحة والمغلقة، ما يضفي على السرد طبيعة حلمية-تفكيكية تُناسب المنهج السيميائي وتمنح القارئ تعددًا في مستويات القراءة.

- ✓ تميز الزمن والمكان في المجموعة بالمرونة والانزياح، حيث بدت الأزمنة متعددة، متداخلة، لا تخضع لتسلسل خطي، كما تحوّل المكان إلى فضاء رمزي لا يؤطر الحدث بقدر ما يعكس حالات شعورية عميقة
- ✓ أظهرت الكاتبة توجهاً فكريًا نسويًا واعيًا، لا يقوم على الصدام أو الخطاب الشعاري، بل يتجسد عبر بناء سردي عميق يصور أزمة الأنثى، اغترابها، هويتها، وعلاقتها بالجسد والكتابة والمجتمع والدين، وهو ما منح القصص طابعًا حداثيًا مؤنسنًا بعيدًا عن النمطية.
- ✓ الكتابة نفسها تحولت إلى تجربة وجودية داخل النصوص، فالسرد لم يكن مجرد حكاية، بل مسعى للبوح والاعتراف والعلاج النفسي، وهذا ما يتجلى خصوصًا في قصص مثل "أفروديت"، "نوسطالجيا"، و"جنون"، حيث تنقلب الكتابة إلى فعل مقاومة للانهيار.
- ✓ اتضحت قدرة الكاتبة على تطويع اللغة توظيفًا سيميائيًا، حيث ظهرت الجمل محمّلة بكثافة رمزية، والحوارات قصيرة دالة، والوصف مركز، في توافق تام مع روح القصة القصيرة المعاصرة ذات البعد الجمالي والنفسي.
- ✓ تكشف المجموعة عن تداخل واضح بين البُعد النفسي والاجتماعي، حيث يعكس السرد تجارب الانكسار والاغتراب والأزمة الهوية في ظل الظروف التاريخية والسياسية التي مرت بها الجزائر.
- ✓ تؤكد هذه الدراسة على أهمية المنهج السيميائي كأداة تحليلية تمكن من فك رموز النصوص الأدبية المعقدة، وتسمح بفهم أعمق للعلاقة بين النص والواقع الاجتماعي والنفسي.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نقول إن هذه الدراسة وإن سعت إلى الإحاطة ببعض أوجه المجموعة القصصية "هايبومانيا"، فإنها تبقى مجرّد خطوة أولى في درب طويل من التأويلات الممكنة، فالعمل الأدبي الغني كالنصوص التي كتبتها "آسيا بودخانة" يظل قابلًا للقراءة من زوايا متعددة، ويبقى مجالًا خصبًا للباحثين والنقاد في المستقبل.

نسأل الله التوفيق، ونسأله القبول لما بُذل في هذه المذكرة من جهد وعناء، فهو وحده وليّ النجاح والسداد.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر:

1. آسيا بودخانة، هايبومانيا، المؤلفات للطباعة والنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، د.ط، 2024.

ثانيا: المراجع:

1. أبو الفضل مجد الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

2. ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، د.ن.

3. أحسن ثليلاني، العجائبية في السرد النسوي الجزائري: المجموعة القصصية "لجنية البحر" لجميلة زنير انموذجًا، مجلة تبيين، العدد 2013 ،38.

4. أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، د.ط، 1982.

5. أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجيا العامة، د.ن، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، 2013.

6. شير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، علم الكتب الحديث، ط1، 2010.

7. نكراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والفلسفة لحنا مينة نموذجًا)، دار مجدلاوي، ط1، 2000.

8. حسني، خالد، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007.

9. حميد الحميداني، بنية النص السردي، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

10. خالد حسني، في نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د.ط.

11. دوغان، أحمد، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، د.ط، 1982.

12. ذو الرمة، ديوان ذو الرمة، شرح عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006.

13. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، د.ن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

14. سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السردية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

15. سعيد يقطين، ترجمة كتاب عتبات لجيرار جنيت: من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

16. سناوي، رابح وبلقاسم كوربالي، المكان ودلالته في رواية الزلزال للطاهر وطار، مذكرة ماستر، كلية آداب واللغات، جامعة البويرة، 2011/2012.
17. سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة: يويئل يوسف غرير، دار الافاق العربية، العراق، د.ط.
18. شاكر نعاس وليد، المكان والزمان في النص الأدبي: الجماليات والرؤية، د.ن.
19. عزة محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
20. عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص، ترجمة سعيد يقطين، الدار العربية لعلوم ناشرون، ط1، 2008.
21. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010.
22. عبد القادر فهيم الشيباتي، السيميائيات العامة: أسسها ومفاهيمها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
23. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، منشورات الاختلاف، لجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.
24. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. بحث في تقنية السرد، د.ن، 1970.
25. علي الجرجاني، التعريفات، د.ن، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
26. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1948،1
27. غيوبة باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، د.ن.
28. فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار المنتدى، قسنطينة، د.ط، 2005.
29. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،2010.
30. القاضي، محمد واخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الغرابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010.
31. القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، دار فارس، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
32. محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
33. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا اتصال الأديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
34. محمد سالم سعد الله، مملكة النص: التحليل السيميائي للنقد البلاغي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

35. جمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004.
36. محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل 2002.
37. محدي الشاهر، السرد في القصة القصيرة، د.ن.
38. نادية بوضنفور، رواية الخطايا" لعبد اللّٰه عيسى: مقاربة سيميائية (الشخصية، الزمن، الفضاء)، خطط ماجستير، د.ن.
39. نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي وهواجس التأويل، د.ن.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ- ب
تمهيد:	
أولا: السيمياء	04
1-تعريف السيمياء:	04
ثانيا: إتجاهات السيميائة:	06
1-سيمياء التواصل sémiotique of communication:	06
2-سيمياء الدلالة semiotic of semantic:	07
3-سيمياء الثقافة:	08
4-سيمياء الأدب:	08
ثالثا: خصوصية الكتابة النسوية في الجزائر:	09
الفصل الأول: سيمائية العنوان والغلاف والاحالة:	
أولا: سيمياء العنوان:	11
1-مفهوم العنوان:	11
2-أهمية العنوان:	13
3-أنواع العنوان:	14

4-وظائف العنوان	14
5-سيمياء العنوان:	16
قراءة سيميائية في العنوان:	17
1-التحليل السيميائي لعنوان المجموعة "الهايبومانيا":	17
2-سيميائية العناوين الفرعية "عناوين المجموعة القصصية":	18
ثانيا: سيمياء الغلاف:	24
دراسة سيميائية لغلاف المجموعة القصصية "هايبومانيا":	25
ثالثا: سيمياء الإحالة:	27
دراسة سيميائية للإحالة في المجموعة القصصية:	27
1-سيميائية الإحالة في الإهداء:	27
2-سيميائية الإحالة في نص "همسة" لآسيا بودخانة:	28
3-سيميائية الإحالة في نص تقديم آسيا رحاحلية:	29
الفصل الثاني: سيمائية الشخصيات	
1-مفهوم الشخصية	31
2-في مفهوم الشخصيات السيميائية:	32
3.أنواع الشخصيات:	34
4.قراءة سيميائية في شخصيات المجموعة القصصية:	35

الفصل الثالث: سيمائية المكان والزمان وعلاقتهما بالشخصيات	
أولا: سيميائية المكان:	51
1-مفهوم المكان:	51
2-أنواع المكان:	51
أ-أماكن مفتوحة:	51
ب-أماكن مغلقة:	52
3-قراءة سيميائية للمكان في قصص المجموعة القصصية:	52
ثانيا: سيميائية الزمان:	63
1-مفهوم الزمان:	63
2-المفارقات الزمنية:	64
1-الاسترجاع والاستذكار:	64
أ-الاسترجاع الداخلي:	64
ب-الاسترجاع الخارجي:	64
2-الاستباق:	64
3-المختلط:	64
3-قراءة سيميائية للزمان في قصص المجموعة القصصية:	64
خاتمة	77

قائمة المصادر والمراجع	82
فهرس المحتويات	86

الحمد لله

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة المجموعة القصصية "هايبومانيا" للكاتبة الجزائرية آسيا بودخانة من منظور سيميائي، من خلال تحليل العتبات النصية (العنوان، الغلاف، الإحالة) والعناصر السردية (الشخصية، الزمان، المكان)، قصد تفكيك البنية الدلالية العميقة للنصوص، وقد كشفت القراءة السيميائية عن حضور مكثّف للرمز، وانفتاح النصوص على تعددية تأويلية، كما أبرزت جماليات التكثيف اللغوي، والانزياح الدلالي، وتوظيف آليات التوتر السردي والازدواج النفسي، فضلًا عن حضور واضح للبعد الذاتي والنسوي.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الكاتبة تمكّنت من إنتاج نص سردي حداثي يزاوج بين البعد الجمالي والدلالي، موظفةً بنية سردية غير تقليدية تستثمر في اللغة كعلامة، وفي الصورة كرمز، وفي الشخصية كعنصر دالّ يعكس تشظي الذات ومأزق الوجود، ما يجعل المجموعة فضاءً غنيًا للقراءة النقدية المفتوحة.

Abstract:

This study aims to approach the short story collection "Hypomania" by Algerian writer Asia Boudkhane from a semiotic perspective. It analyzes textual thresholds (title, cover, dedication) and narrative components (character, time, space) in order to uncover the deep semantic structures within the text.

The semiotic reading revealed a strong presence of symbolism, interpretive plurality, semantic density, and the aesthetic of linguistic condensation. It also highlighted the use of narrative tension, psychological duality, and a distinct feminine, introspective voice.

The study concludes that the author succeeds in crafting a modern narrative that fuses aesthetic expression with deep meaning through a non-linear structure, poetic language, and symbolic representation of fractured identity and existential struggle. The collection thus offers a fertile ground for critical and interpretive exploration.