وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور الجلفة
كلية الآداب واللغات والفنون
مدرسة الدكتوراه

قسم اللغة العربية وآدابها تخصص : بلاغة وتحليل الخطاب

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في البلاغة وتحليل الخطاب بعنوان:

حركية النموذج العاملي وإستراتيجيته في الخطاب الروائي

رواية "حائط المبكى" لعز الدين جلاوجي " أنموذجا "

إعداد الطالبة :
فاطمة الزهرة تلعيش

إشراف الأستاذ:
د. محمد العربي بن المسعود

أعضاء لجنة المناقشة :

د . عيسى أخضري	أستاذ محاضر جامعة الجلفة	رئيسا
د. محمد العربي بن المسعود	أستاذ محاضر جامعة الجلفة	مشرفا ومقررا
د. عامر لحول	أستاذ محاضر جامعة الجلفة	عضوا مناقشا
د. عبد القادر بن زيان	أستاذ محاضر جامعة الجلفة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2017/2016

رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ﴿٢٥﴾ وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ﴿٢٦﴾
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي ﴿٢٧﴾ يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴿٢٨﴾

سورة طه 28.27.26.25

شكر وعرفان :

إنه لمن الواجب على السّالك دروب الحياة والمعرفة أن يذكر بعد النجاح أصحاب الفضل عليه ، ومن الواجب في هذا المقام وهذا المقال، أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور : **محمد العربي بن المسعود** على قبوله الإشراف ووقوفه إلى جانبي موجها ومرشدا وناصحا راجية من المولى العليّ القدير أن يجازيه عنّي خير الجزاء وأن يديم عطائه .

كما أتقدم بتشكراتي للأساتذة المناقشين الدكتور **عيسى أخضري** ، والدكتور **عبد القادر بن زيان** بقسم اللغة العربية، والدكتور **عامر لحول** بقسم اللغة الفرنسية ، الذين تواضعوا وقبلوا أن يمدوني بملاحظاتهم النيّرة وانطباعاتهم حول دراستي هذه..

ويمتد شكري إلى كل الأساتذة الذين درسوني من المرحلة الابتدائية وصولا إلى مرحلة مدرسة الدكتوراه كل الشكر لهم...

كما لا أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل لقدوتي في الحياة الأستاذ الدكتور **خالد تلعيش** الذي ساندني طيلة مشواري الدراسي ، وإلى كل من ساندني ولو بالكلمة الطيبة ...

الإهداء:

إلى الذين قال الله في حقهما عزوجلّ

((وَقَضَى رَبُكَ ألاّ تعبدوا إلاّ إياه بالوالدين إحْسَانَا))

من سورة الإسراء الآية 23

إلى التي هي روحي من روحها وأعجز عن رد جميلها ، إلى التي غمرتني بدفء حنانها وحسن رعايتها ، إلى أحن وأطيب قلب في الوجود ، إلى التي تسعد لأفراحي وتتألم لأحزاني ، إلى من أعيش بسرّ دعائها : أمي الحبيبة.

إلى من زرعني بذرة وسقاني عناية وانتظرني زهرة ، إلى الذي تعلمت منه الصبر وحب العمل وتحمل المسؤولية والتفاؤل نحو النجاح والاستمرار فيه : أبي الغالي .

إلى إخوتي عروق دمي ونبضات قلبي : خالد ، الحاج ، علاوة زهية ، هبة، سمية .

إلى عصافير العائلة : نور شمس الهدى، محمد سيف.

مقدمة

تحتل السيميائيات باعتبارها منهجا علميا صارما مكانة متميزة داخل الساحة النقدية الحديثة، ونظرا لاختلاف الباحثين في فهم واستيعاب الإشارات المتناثرة التي قدمها دوسوسير في كتابه الموسوم بـ " **محاضرات في علم اللسان العام** " والتي كانت بمثابة تبشير بولادة هذا العلم الجديد الذي أطلق عليه آنذاك اسم " **السيميولوجيا** "، الذي تفرعت عنه مجموعة من المناهج واختلفت باختلاف المنطلقات النظرية وزوايا اشتغال روادها، من بين هذه المناهج التي ظهرت نذكر السيميائيات السردية التي تأسست على يد النظر الكبير " ألجيرداس جوليان غريماس" ، من خلال كتابه الشهير(**الدلاليات البنيوية**) الذي أصدره سنة **1966م** ، والذي شكل اللبنة الأولى التي ستبنى عليها مدرسة بكاملها أطلق عليها اسم " **مدرسة باريس السيميائية** ".

وتتميز نظرية غريماس عن باقي نظيراتها بالشمولية في التصور وفي تحليل، ولا يفهم من ذلك أنها تقدم لنفسها بديلا عن النظريات الأخرى، ولكنها تتقاسم معها الموضوع نفسه، وهو البحث عن المعنى ومحاولة رده إلى أسس إنتاجه، هذا إضافة إلى أنها نظرية لا تقتصر في اشتغالها على النص السردي فقط، بل يمكن تطبيقها على نصوص أخرى نذكر منها الخطاب السياسي والإشهاري...

فالمرجعيات المختلفة التي استند عليها غريماس في بناء نظريته الجديدة مكنته من بلورة أدوات إجرائية دقيقة قادرة على تحليل مختلف الخطابات البشرية سواء الأدبية وغير الأدبية، حيث انطلق من مفهوم واسع للبنية السردية، وتوصل فيه إلى اكتشاف بنى سردية موجودة في كل الخطابات تقريبا حتى في الخطابات العلمية، مما أدى إلى تحويل قواعد الرواية إلى قواعد سيميائية، والبنى السردية إلى بنى سيميائية، تفهم على أنها بنى عميقة تنظم نشوء المعنى وتشمل كل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب، وقد نظم غريماس السرد وفق نسق تراتيبي وذلك بغية التوصل إلى جملة من قواعد التي تحكم بناء المعنى من خلال استبدال مصطلح الوظيفة الذي استعمله بروب بمصطلح العامل، لأن ما يهمه بالدرجة

الأولى هو العلاقة بين الوحدات وليس خصائص وحدات الذات، وبهذا قام غريماس" باستثمار جهود" بروب" في نظرية جديدة أسماها **بالنموذج العاملي** الذي تجاوز فيه الوضع الداخلي للشخصية إلى الوضع الخارجي، أيّ من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي.

ونظرا لما حققه هذا المنهج السيميائي من نتائج باهرة في مقاربة النصوص الأدبية ولما أثبته من فعالية ونجاعة في تحليلها، وكذا لما ناله من أهمية واهتمام على الساحة النقدية ، فقد آثرنا تطبيقه على نص جزائري جديد الإصدار هو رواية " **حائط المبكى** " **للكاتب عز الدين جلاوجي** . ورغبة منا في إحياء هذا المنهج الغريماسي اخترنا : **حركية النموذج العاملي وإستراتيجيته في الخطاب الروائي : رواية " حائط المبكى " لعز الدين جلاوجي " أنموذجا** " موضوع دراستنا.

فمن خلال هذه الدراسة نهدف إلى التعريف بالسيميائيات السردية، والدور الكبير الذي تلعبه في تحليل النصوص السردية الحديثة عامة والروائية خاصة، التي اخترنا منها نصا يعتبر من بين أهم النصوص التي ظهرت مؤخرا في الساحة الأدبية العربية عامة والجزائرية خاصة، وذلك لكونه أثار تيمة جديدة في السرد الروائي الجزائري .

تكمن إشكالية الدراسة في :

ـ إلى أي مدى حقق التحليل السيميائي السردي نجاعته وفعاليته في المدونة؟.

وهناك تساؤلات فرعية تتمثل في :

- مما استقى غريماس نموذجه العاملي ؟.
- ما المقصود بالنموذج العاملي ؟.
- ما هي الخطوات والمراحل التي يجتازها بناء المعنى على مستوى السطح ؟.
- ما هي الإستراتيجية التي تحكم حركة الشخوص داخل رواية حائط المبكى؟.

- كيف كانت حركية وسيرورة النموذج العاملي داخل الرواية ؟.
- ما العناصر المشكلة للمكون السردي والخطابي وما مدى تطبيقها على الرواية ؟

ويمكن تقسيم دوافع البحث إلى دوافع ذاتية ودوافع موضوعية. تتمثل **الأولى** في ميلي إلى جنس الرواية ورغبتي الجامحة في معرفة الكيفية التي يبنى بها المعنى في النص الروائي "**حائط المبكى**" لعز الدين جلاوجي، والحركية التي تتسم بها الشخوص داخل هذا النص الإبداعي الفني، بالإضافة إلى معرفة المكانة التي تحظى بها نصوص الكاتب عز الدين جلاوجي في الساحة الأدبية الحديثة المتنوعة من حيث مواضيعها الشائكة التي تسعى إلى إزالة الستار عن المسكوت عنه.

أما **الثانية** فتتمثل في كون السيميائيات السردية منهجا تحليليا لينا مسعف للباحث في التحليل وقابلة للتطبيق على جميع النصوص والخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية ..

ومن هذا المنطلق وضعنا خطة الدراسة التي اشتملت على مقدمة ومدخل وفصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة وملحق.

تناولنا في **مدخل** الدراسة الذي عنوناه بالمرتكزات النظرية لنظرية غريماس العاملية أهم الروافد التي استقى منها غريماس نموذجه العاملي أمثال بروب وشتراوس وسوريو ودوميزال وتنيير.

أما **الفصل النظري** الذي يلي المقدمة ومدخل الدراسة، فقد خصصناه للإطار المفاهيمي للنموذج العاملي عند غريماس، وتناولنا فيه في بداية الفصل مفهومين الأول يخص مدرسة باريس السيميائية، والثاني يخص الشخصية في السيميائيات السردية، ثم عرجنا إلى إستراتيجية النموذج العاملي ونسقه من خلال الفئات والمحاور العاملية ، وبعدها إلى حركية النموذج العاملي من خلال التطرق لمكونين متكاملين ومتضافرين وهما أولا المكون السردي الذي عرجنا فيه على دراسة الحالات والتحولات والبرامج السردية من تحريك

وكفاءة وأداء وجزاء والموجهات الصيغية (الإرادة ، والوجوب ، والقدرة ، والمعرفة)، وذلك في إطار سردي تركيبي وثانيا المكون الخطابي الذي ينظم المسارات التصويرية والمعجمية التي تحققت في النصوص والخطابات عبر التمظهرات الخطابية ، وذلك بالتحليل المعجمي والموضوعاتي في مقاربة الصور والدلالات النصية الكبرى مع تحديد أدوار الفاعل سواء أكانت أدوار تيماتيكية أو أدوار عاملية.

أما **الفصل التطبيقي** فتم تقسيمه إلى ثلاثة أقسام ، الأول خصصناه **للمكون الدلالي**، عرجنا فيه إلى عدة عناصر منها، ملخص عام حول الرواية ، ثم دراسة العنوان والإهداء سيميائيا، بعد ذلك تقطيع النص إلى ثلاث مقاطع، وبعدها استخراج الوحدات السيميائية الدالة في الرواية، وفي آخر القسم دراسة البنية الدلالية العامة للرواية من خلال المربع السيميائي العام وتسريده في الرواية. الثاني **المكون السردي** وهو محور الدراسة، عرجنا فيه على أطوار البرنامج السردي وسلسلة الحالات والتحولات وتطبيق عناصره على الرواية بالإضافة إلى المربع التصديقي، إضافة إلى الفئات والمحاور العاملية ونسقيتها في الرواية. الثالث **المكون الخطابي**، وفيه تناولنا الصور والمسارات والتشكل الخطابي إضافة إلى التزمين والتفضية وتطبيقها على الرواية.

يعتبر المنهج من أهم الركائز التي يقوم عليها البحث، وبناءا على ذلك اعتمدنا على المنهج السيميائي السردي لدراسة رواية " **حائط المبكى** "، معتمدين في ذلك على قواعد النظرية السيميائية السردية عند غريماس المتمثلة في البنية العاملية " النموذج العاملي " في الدراسة .

ولإثراء دراستنا هذه لا بد من الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع التي تفيدنا وتعيننا على انجاز هذا البحث ، لذلك توجهنا في البداية إلى دراسات سابقة في الجزائر وذات صلة بالموضوع أهمها كتاب الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة لسعيد بوطاجين ، وكتاب سيميائيات الخطاب الروائي اللص والكلاب والذات جديدة

عبد المجيد عابد، وكذلك مقال العوامل في السيميائيات السردية لشادية شقروش ، والدراسات العربية كدراسة التحليل العاملي الموضوعاتي لحميد الحمداني ، بالإضافة إلى كتب غريماس الأصلية والمترجمة .

كما أن لكل بحث صعوبات تواجهه وتعترض طريقه للوصول إلى المعارف، فقد واجهتنا بعضا منها، بينها تعدد النظريات واختلاف طرائق التحليل، بالإضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع وكذا صعوبة ترجمتها من لغتها الأصل إلى اللغة العربية باعتبار أن المنهج السيميائي منهج غربي وأغلبية المصادر باللغة الأجنبية.

وأتقدم في نهاية هذه المقدمة بالشكر الجزيل والعرفان إلى الأستاذ الفاضل **محمد العربي بن المسعود** لإشرافه على هذه الدراسة، وإلى كل من قدم إليّ يد العون بنصيحة أو كتاب أو دراسة من أساتذة وزملاء وأصدقاء.

وآمل أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة في حقل السيميائيات السردية وخاصة نظرية غريماس العاملية منها.

حاسي بحبح 07 سبتمبر 2016

مدخل:

المرتكزات النظرية لنظرية غريماس العاملية

عرفت النظرية السيميائية مع بداية السيتينيات تطورا ملحوظا مع ميلاد السيميائيات السردية لمدرسة باريس التي أسسها جوليان ألجيرداس غريماس "* **Julien Algerdas Greimas** " ، (حيث تمكن رفقة مجموعة من الباحثين من تلاميذته أن يؤسس لدرس سيميائي يتكئ على جملة من المفاهيم الجديدة والقديمة في الآن نفسه، بحيث يبني نظرية جديدة للتحليل السردي والكشف عن الدلالة والمعنى انطلاقا من مختلف النتائج التي توصل إليها كل من سبقوه في هذا المجال)[1] ، ومستفيدا في الآن نفسه من الاختلالات التي سجلها على هاته الأبحاث.

تهدف نظرية غريماس إلى(تجاوز المعطى الدلالي الآني مفترضا وجود معطى ممكن تتجلى فيه العوالم الدلالية التي تتمظهر في بنى دلالية، وعلى أساس وجود هذه العوالم يتم تنظيم البنيات الدلالية والكشف عن آلياتها) [2].

حيث اهتدى غريماس لمختلف الأبحاث في ميدان السيميائيات السردية و اللسانياتية إلى وضع النموذج العاملي[3] ، الذي يعتبره تشخيصا غير تزامني لعالم الأفعال .

واستقى غريماس نموذجه العاملي مستفيدا من دراسات مجموعة من الباحثين ورد ذكرهم في كتابه الدلاليات البنيوية **Sémantique structurale** ، سنأتي على بيانها

---

* **ألجيراس جوليان غريماس** : ولد سنة 1912م بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا سنة 1992م، لسانياتي وسيميائياتي من أصل ليتواني، يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير ويلمسليف ، كان منشط مجموعة البحث اللساني – السيميائي بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية له عدة كتب أهمها: **الدلاليات البنيوية، في المعنى 1 و2 أنظر** : https://ar.wikipedia.org/wiki فيفري2016.

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا** ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، تونس **1985** م، ص **111**.

(2) منقور عبد الجليل ، **علم الدلالة** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق سوريا **2001** م، ص **45**.

(3) سعيد بنكراد ، **الخطاب السردي (سلسلة مساءلات)** ، الدار العربية للكتاب،الرباط المغرب، ص **7**.

مثل فلاديمير بروب* " **v. propp** " في مؤلفه مورفولوجية الحكاية الشعبية، وكلود ليفي شتراوس** " **c. strauss** " في دراسة الأساطير وإتيان سوريو " **l, sourieau** " في النصوص المسرحية ، وجورج دوميزال **g. dumezil** ، وتنيير" **tessniere** " اللساني المهتم بدراسة الملفوظ والعامل، وعليه سنحاول ضبط النقاط المهمة في نماذجهم الفكرية ودراساتهم التي اندرجت ضمن المرتكزات النظرية لنظرية غريماس العاملية .

1ـ فلاديمير بروب " v. propp ":

يمثل البحث الذي قام به فلاديمير بروب خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية. وينتمي بروب إلى مدرسة الشكلانيين الروس " **les formalistes resses** "، (حيث اهتم بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية **contes meveilleux** ، وتعتمد دراسته هذه أساسًا النظرة الهيكلية الوصفية، فالحكاية هيكل ، وبنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين) [1] .

وتمكن بروب بفضل عدد الحكايات المدروسة (ما يناهز المائة) من استنتاج ما سماه الأنموذج الوظيفي ، وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من

---

* **فلاديمير بروب** : ولد بسان بيترسبورغ في 29أبريل 1895م، وتوفي بالمدينة نفسها في 22أغسطس 1970م ، باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفلكلور ، ينتمي إلى المدرسة البنيوية ، اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية الطريفة التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية له عدة كتب أهمها مورفولوجية الحكاية العجيبة الروسية . أنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/10 **أكتوبر** 2015م.

** **كلود ليفي شتراوس** : ولد بمدينة بروكسل البلجيكية في 28 نوفمبر 1908 م، وتوفي بمدينة باريس في 30 أكتوبر 2009 م ، عالم اجتماع فرنسي ، يعد من أهم البنيويين المعاصرين ، وأكثرهم شهرة ، بل أن البنيوية ترتبط باسمه ارتباطا مباشرا ، بدأ تكوينه الفكري والعلمي بدراسة الفلسفة ، ثم سافر إلى البرازيل حيث درس علم الاجتماع واكتشف أعمال علماء أنثروبولوجيا الأمريكيين، وبعد عودته إلى فرنسا سنة 1948م، قدم أطروحته المتعلقة بـ " المشاكل النظرية للقرابة "، ثم انتخب أستاذا في المعهد الفرنسي سنة 1959 م، من أهم أعماله : **Anthropologie structurale**. أنظر : https://ar.wikipedia.org/wiki/10أكتوبر 2015 م.

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ص19.

الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة، فكلمة وظيفة في اصطلاح بروب :(هي عمل الفاعل معرّفا من حيث معناه في سير الحكاية) [1]. أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره ، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه.

ولم يعرف الخطاب السردي أية دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه ونمط اشتغاله إلا في فترة متأخرة، وبالتحديد مع بداية القرن العشرين، ويعود الفضل لبروب، (والذي معه سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية ، ومن ثم فإنها تحاول الكشف عن الخصائص التي تميزه عن غيره من الخطابات) [2]، فكان اهتمامه متمحورا في دراسة الخطابات لتحقيق أهداف لديه، حيث (كان طموح بروب هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس) [3]، أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم والثابت عن التمظهرات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره سوى تنويعات لبنية واحدة .

فحاول بروب استخلاص ما هو ثابت في دراسته للنصوص الحكائية إذ (يريد استخلاص نظرية من خلال جمعه لمائة حكاية روسية، بغية رصد البيانات الشكلية، ونظرا لتغير الحبكات واختلاف العقد في مضامين الحكي، استوجب تقسيم المادة إلى أجزاء متعددة قصد الترتيب الدقيق الذي يعني أحد خطوات الوصف العلمي) [4]، كما يعتقد بروب (أن الثابت في التحليل يمكن إحصاؤه شبيه في ذلك ببيان الوظائف المسرحية الثابتة من طرف

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر ، **مدخل الى نظرية القصة** ، ص 20 .

[2] سعيد بنكراد، **مدخل الى السيميائية السردية** ، منشورات الاختلاف، الجزائر،الطبعة 2 ، 2003 ، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص10 .

[4] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008 م، ص 20.

"سوريو" في عمله بخصوص (200.000) وظيفة درامية مسرحية)[1]، إلا أنه يخص التحليل الواقعي الذي لا يبتعد أكثر عن وصف " بروب " .

وقد عرف تصور بروب أكثر من خلال كتابه الموسوم بـ " **مورفولوجية الحكاية الشعبية** " الذي صدر في روسيا سنة **1928 م** ، إذ طرح " بروب " أسس التحليل الوظيفي [2]، (حيث بحث عن الثابت والمتحول في النصوص ووجد أن الثابت هو الفعل والمتحول هي الشخصية، إلا أنه ركز على الثابت دون المتحول، وبذلك استخلص إحدى وثلاثين وظيفة) [3] ، فالوظيفة عنده هي فعل الشخصية وقد حددها من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة.

وانطلق بروب من مجموعة فرضيات للوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام [4]، منها :

ـ إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات (كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة) [5] ، والوظيفة حسب بروب (هي فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية) [6]، [6]، والقول (إن الوظيفة هي العنصر الدائم والمتحول ، معناه أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس ، ومن هنا فإن الوظيفة حسبه لا تكترث للشخصية المنفذة لها، بل

---

(1) A j Greimas, **sémantique structurale**, recherche de méthode presses universitaire de France ,1986,p 175.

(2) دليلة مرسلي وآخرون، **مدخل الى السيميولوجيا (نص الصورة)**، ترجمة :عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 42.

(3) Voir: V, propp , **morphologie du conte merveilleux**, éd seuil ,1970, p.p30,31.

(4) سعيد بنكراد، **مدخل الى السيميائية السردية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 2، 2003 ، ص19.

(5) V, propp , **morphologie du conte merveilleux** , p 31.

(6) Ibid, p 31.

علينا الإكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل) [1]. كما أن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود، حيث لا يتجاوز واحد وثلاثين وظيفة.

ــ إن التتابع الذي يميز هذه الوظائف تتابع واحد ،(فالوظائف تسير وفق نمط معين في كل الحكايات، وإذا كانت هذه الوظائف لا تحقق باستمرار بنفس العدد في كل الحكايات)[2]، فإن هذا لا يغير من القانون الذي يحكم تتابعها، ذلك أن غياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى .

ـ (تنتمي كل الحكايات العجيبة إلى نفس النوع من حيث بنيتها) [3]، ومعنى هذا أننا أمام حكاية واحدة ببنية وأشكال متعددة التحقق، فهذا التشابه بين الحكايات معناه أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض، وهذا الربط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات.

وكما حاول " بروب " تصنيف وظائف الشخصيات في تشكل مجموعات صغيرة (دوائر الفعل)، إذ (إن العديد من الوظائف تجتمع منطقيا في فئات حسب دوائر **sphère** معينة، وهذه الدوائر تطابق الشخصيات التي تنجز الوظائف) [4] .

فبروب يعمد بعد تحليله للوظيفة إلى تحديد ما يسميه بـ " دائرة الفعل " (فبإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها، وعدد هذه الدوائر يتناسب مع عدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية حيث هذا العدد محدود، فهو

---

(1) V, propp , **morphologie du conte merveilleux** , p 30.

(2) Ibid, p 32.

(3) سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 20.

(4) V, propp , **morphologie du conte merveilleux** , p 33.

لا يتجاوز سبع دوائر وكل دائرة تحدد فعلا معينا تقوم به شخصية معينة) [1]. ويحدد " بروب" هذه الدوائر من خلال الثيمات الآتية :

1ـ دائرة فعل المعتدي .

2ـ دائرة فعل الواهب .

3ـ دائرة فعل المساعد.

4ـ دائرة فعل الأميرة أو الشخصية .

5ـ دائرة فعل الموكل .

6ـ دائرة فعل البطل.

7ـ دائرة فعل البطل المزيف.

نجد أن(هناك اختلافا بين مستوى الشخصية ومستوى دائرة الفعل ، بينما مثلا يتضح المستوى العاملي ومستوى الوظائف ، قبل إعادة الملاحظة مع نظرية غريماس) [2]، حيث قام بتعديل هذه الدوائر التي وضعها بروب(...) ، وفي ذلك نقطة انطلاق لدراسات غريماس.

---

[1] سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص22.

[2] حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،2000 م، ص 52.

قام " بروب " باختزال واحد وثلاثين وظيفة إلى سبع دوائر للفعل وكل دائرة فعل تشمل على جملة من وظائف الشخصية، إذ تحدد هذه الوظائف فعل الشخصية في الحكاية، وهي كما في الجدول الآتي [1] :

دوائر الفعل (الوظائف)	**الشخصيات**
إساءة معركة مع البطل مطاردة	المعتدي (الشرير)
البطل يضع البرهان/ الدليل تحويل الموضوع السحري	الواهب (المدبر)
انتقال اصلاح مساعد البطل المنفذ اكتمال الواجب الصعب تغيرات البطل	وسيلة (الأداة)
ملاحظة البطل وظيفة استدعاء العرفان بالجميل اكتشاف البطل المزيف عقوبة	الأميرة
إرسال البطل للتنفيذ	المساعد
بداية الفعل التماس الصلح مواجهة البرهان /الدليل زواج	البطل

[1] أنظر: حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،2000 م، ص 52.

بداية التماس الصلح مواجهة البرهان / الدليل الطموح المخادع	البطل المزيف

الجدول رقم (1)

وعلى هذا الأساس بلور " بروب " نموذجا يحدد أفعال الشخصيات في النصوص، (فالفعل ثابت في الحكايات) [1]، أما أسماء الشخصيات فهي متغيرة، وبذلك انطلق" بروب" من (سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ بعدد ضئيل من الوظائف، يشهد على ذلك أن وظيفة الإساءة وحدها تغطي ما يناهز التسعة عشر تحققا أو تعابير تصويرية مختلفة)[2]، وعلى أساس هذا التجريد سينظر إلى البنية باعتبارها مورفولوجيا ثابتة، أي إطارا كونيا جامعا لكل أشكال الحكي، وسينظر إلى الشكل باعتباره أحد التحققات الممكنة لهذه البنية، وهذه التحققات الممكنة هي ما يشير إليها بروب باعتبارها(تمثل حرية داخل الارغامات، وتتجلى هذه الحرية من خلال الهامش الذي يتوفر عليه السارد في إهمال بعض الوظائف، وفي تنويع الشخصيات، وكذا الإكثار من العناصر الرابطة بين الوظائف، وهذه الحرية تشكل سمة تمييزية لكل حكاية) [3].

النموذج البروبي(له قيمة لا تمكن في عمق التحليلات التي تدعمه ولا في دقة صياغاته، ولكن تكمن في خاصية الإثارة، وفي قدرته على إثارة الافتراضات، إنه التخطي بكل معانيه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائيات السردية منذ بداياتها، إن توسيع وترسيخ مفهوم الترسيمة السردية القواعدية يبدو بهذا كواحدة من مهامها الآنية، وإذا كان" التتابع" البروبي باعتباره مقصدية دالة ومتموقعا في مستوى أكثر عمقا من الخطية البسيطة للتمظهر الخطابي يسمح بالمصادرة على وجود ترسيمة سردية منظمة، فإن

---

(1) سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص24.

التمفصل المنطقي يعطي على العكس صورة التتابع العكسي) [1]. فالاختبارات الثلاثة (التأهيلي ــ الحاسم ـــ التمجيدي) تتابع فعليا على الخط الزمني أو الرسمي الواحد تلو الآخر[2]،غير أنه لا توجد أية ضرورة منطقية لكي يكون الاختبار التأهيلي متبوعا بالاختبار الحاسم أو أن يكافأ هذا الأخير.

فمقصدية الخطاب السردي، التي كانت فرضية بسيطة في البداية، نجد تبريرها في الوصف المنطقي المتعرف عليه في النهاية،على شاكلة نمو الجسم في عالم الوراثة [3].

وهكذا كانت أفكار" بروب" لها تأثير على كثير من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضي قدما بأفكاره لتصب في نظرية الرواية أكثر تعميقا(فحاولوا إقامة تصنيف الوظائف أكثر إيغالا من التجريد والتعميم مما فعل "بروب" ولعل من بين هؤلاء "غريماس" الذي استثمر تصور بروب فكان محورا مرتكزا على مبدأين أساسين تتسم بهما الحكاية عموما وهما البساطة (**la simplicité**) ، والشمولية (**l'universalité**) ومن هنا جاءت فكرة البحث عما وراء تلك البساطة واستجلاء أفق تلك الشمولية (..)، حيث يطمح" غريماس" إلى بناء نظرية تحقق نسقا للخيال البشري) [4]، أي البحث عن شكل ضروري وعام يتخذه كل تمثيل للنشاط البشري.

استفاد " غريماس " من التتابع الزمني للأحداث والتحول بوضع أطراف المربع السيميائي ، وفي مسألة الاختبارات التي وضعها " بروب " في بلورة الخطاطة السردية، حيث صنف " غريماس " ثلاث أنواع من الاختبارات : الاختبار الترشيحي (**épreuve qualifiante**) الذي يكتسب البطل من خلاله الكفاءة وطاقة الانجاز، يليه الاختبار الحاسم

---

(1) جوزيف كورتيس، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، تر: جمال الحضري، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم الناشرون ، الجزائر ، الطبعة1، 2007 م ، ص 23 .

(2) المرجع نفسه ، ص 23 .

(3) المرجع نفسه، ص 24 .

(4) المرجع نفسه، ص 24 .

(**épreuve principle ou décisive**)، وهو مصطلح للافتقار، وأخيرا الاختبار الممجد (**épreuve glorifient**) الذي تقع فيه سرفة البطل الحقيقي ومكافأته .[1]

وقد أبرز غريماس الفترات الرئيسية للحكاية أو للقصة في الجدول الآتي [2] :

	اختبار ترشيحي	**اختبار حاسم**	**اختبار ممجد**
عقد	ـ أول وظيفة للمانح ـ ردة فعل البطل	ـ تفويض ـ قبول	اقتـــراح اختيـــار صعب
اختبار		ـ صراع ـ انتصار	نجاح
نتيجة	تســـــــلم الأداة المساعدة	ـ اصلاح ـ افتقار	معرفـــة البطـــل الحقيقي ومكافأته

الجدول رقم (2)

وهذا ما يتجلى لنا في أطوار الخطاطة السردية حسب تصور غريماس بالمصطلحات التالية (التحريك، والانجاز ، والجزاء ، والكفاءة)، وكما استفاد "غريماس" أيضا من اختزال " بروب" للوظائف إلى سبع دوائر، حيث حدد العوامل السردية الممثلة للنموذج العاملي وهي (المرسل والمرسل إليه ، والذات والموضوع ، والمساعد والمعارض)، واستعمال " غريماس " لتصورين (**concepts**) استعارهما من مصطلحات التجريد المنطقي أو الرياضي حيث مكنه ذلك من إدماج العديد من الوظائف والأحداث ضمنهما، وهما الانفصال والاتصال حيث رأى غريماس (أن الانفصال يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات القصصية

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا** ، ص ص67.68.

[2] المرجع نفسه ، ص 68 .

(في حالة فراق أو رحيل أو وفاة) أو على مستوى الشخصية والمكان (كأن يغادر البطل مكانا ما) ، وتعتبر وظائف " بروب " (رحيل ، انطلاق ، انتقال) أشكالا مختلفة لهذا الصنف من الانفصال، كما وقد يحصل الانفصال بين شخصية وممتلكاتها كأن يسلب من البطل خاتمه السحري أو من علاء الدين قنديله، وفي كل هذه الحالات يترتب عن الانفصال حصول افتقار ما وبحث ومساع لاسترجاع التوازن المفقود)[1]، أما الاتصال فيرى غريماس (أنه يحصل بين شخصين أو أكثر أو بين شخصية وممتلك ذي قيمة ((كأن يسترجع البطل مصوغ زوجته المسلوب)) [2]، وبفضل استعمال هذه الأدوات المجردة أمكن لغريماس شكلنة التحليل الوظائفي لبروب والارتقاء به من التحليل التجريبي الدقيق للحكايات الشعبية إلى نظرية علامية لها مقولاتها ومسلماتها ومناهجها الخاصة.

2ـ كلود ليفي شتراوس Claude Levie. Strauss :

يعتبر كلود ليفي شتراوس أحد أهم الباحثين في مجال " الانثروبولوجيا " في القرن العشرين، حيث استفاد من كثير الدراسات البنيوية لكل من العالم السويسري "دوسوسير" و"جاكبسون" حيث لعب " شتراوس" دور الوسيط الأساسي في استخدام النموذج اللساني وطبقه على الأنظمة الثقافية كالأساطير والخرافة، وكانت الانثروبولوجيا البنيوية الدعامة الأساسية للنقد البنيوي للسرد، وظهر إثر ذلك أعلام عديدة أشغلت في هذا الحقل النقدي أمثال (غريماس، جينيت، بارث، ايكو، تودوروف، كريستيفا) [3].

وكان اهتمام كلود ليفي شتراوس بالبنية الحكائية من خلال كتابه الموسوم بـ : أنثروبولوجيا البنيوية حيث يرى أن (علم الاجتماع هو الذي وضع التساؤل حول أبحاث بين

---

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا** ،ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

(3) محمد ساري، **نظرية السرد الحديثة** ،مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر/ العدد 1، جانفي 2004 م.

الذهنية المحكية، والفكر العلمي (...)) [1]، فكلود حاول توضيح مسألة في هذا النص متعلقة بين ما هو ذهني خيالي أسطوري في النص المحكي ، وما هو فكري علمي، والذي لفت انتباهه هو كتاب " بروب " الموسوم بـ : مورفولوجية الحكاية العجيبة الروسية " حيث (تنبه شتراوس إلى المبادئ الأولى التي أرسى دعائمها " بروب " في دوائر الفعل للحكاية، مما قاده إلى التسليم بوجود إسقاطات استبدالية تغطي السيرورة النظامية في الحكاية البروبوية) [2]، حيث يرى أنه من الضرورة إجراء ازدواجية للوظائف التي أسهب بروب في تحديد عددها.

وعلى الرغم من أهمية مشروع " بروب " وقيمته التاريخية والدور الذي لعبه في فتح آفاق واسعة أمام السيميائيات السردية خاصة و السيميائيات الأدبية عامة، فإنه لم يستطع بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه، فالوقوف عند أنماط اشتغال الحكايات لا يشكل سوى مرحلة داخل نشاط معرفي يجب أن يمكننا من صياغة طرق جديدة في التعامل مع الحكايات [3].

فبروب احتفظ بالتحليل في مستوى سطحي، حيث لم يتم تناول السردية إلا من خلال بعدها المعطى، من خلال التحقق النصي، ومهملا بذلك وجود إسقاطات استبدالية منظمة للسرد في مستوى عميق على حد تعبير غريماس [4].

---

[1] Voir, christophe carliere,nathalie giton Ritter damdes, **mythes aux mythologies**, imprimé en France 1999,p 76.

[2] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائية السردية** ، ص 17.

[3] ينظر: سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 24.

[4] المرجع نفسه ، ص 25 .

ومن هذه الملاحظات بالذات، انطلق كلود شتراوس في قراءاته للمشروع البروبي، (فالفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي، هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون والشكل)[1]، فالشكل وحده في نظر بروب قابل للإدراك، أما المضمون فلا يشكل سوى عنصر زائد، ولا يملك أي قيمة تمييزية .

ويرى كلود شتراوس أن التحليل الذي اعتمده " بروب " ينبني على التجريد بوصفه مرحلة أساسية للإمساك بمجموع الحكايات كبنية واحدة، وهذا لا يكفي إذ يجب أن تعاد النظرة إلى تلك الأعمال من جديد اعتمادا على المحسوس، أي بالتركيز على التنوع البنيوي الذي تتمثله مجموع الحكايات ككل بمعنى أن " بروب" لم يولِ أهمية لما يميز هذه الحكاية عن غيرها، وبذلك حكم على تجريدية الشكل الذي أصبح كقالب لا روح فيه، وسوف لن يملك بعد ذلك أي قيمة كشفية، وهذا يدل على أن شتراوس لم يقتنع بما توصل إليه "بروب" من أن كل الحكايات الخرافية هي واحدة، وبهذا توصل إلى أن "بروب" (أضاع المضمون في رحلته من الملموس إلى المجرد، وهذا ما جعل العودة من المجرد إلى المحسوس أمرا مستحيلا) [2]. وأن ما اعتبره عرضيا وغير وظيفي، سيصبح هو أساس الحكاية، وسبب تلونها الثقافي، وهو سبب تميزها عن حكاية أخرى .

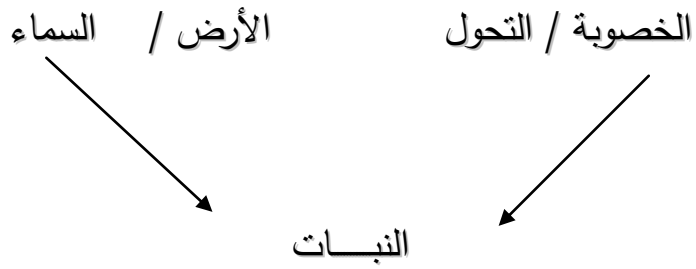
إن المحسوس عنصر داخل ثقافة معينة، وأي استعمال له هو توظيف ثقافي، (فبدل أن تتحدث عن العناصر المتحولة كما فعل "بروب"، يجب أن نتحدث عن مضمون الاستبدال، فالمضامين قابلة للاستبدال، أي الانتقال من مجال دلالي معين إلى مجال دلالي آخر له تقطيعه المفاهيمي الخاص به والمنفرد به، ويعطي لنا " شترواس" مثالا عن الأشجار في ثقافة الهنود، فإذا كان " بروب " يرى أن الأشجار عناصر متحولة، فإنه حسب" شتراوس" من فصيلتها التي تنتمي إليها، أو موقعها عند جماعة بشرية ما، فما يثير الهنود من شجرة

---

(1) Cloude Levie .strauss ,**Anthropologie structurale** , deux éd , plan,1973 , p;15.

(2) سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائية السردية**، ص 31

" البرقوق " مثلا خصومتها، في حين ما يشد انتباههم إلى شجرة التفاح هو قوتها وعمق جذورها، وهذا التقابل بين خصائص كل فصيلة على حدة يضع أمامنا التقابل التالي:هناك من جهة الخصوبة وهناك من جهة ثانية التحول: أرض / سماء وذلك داخل نفس المقولة النبات) [1].



كما انتقد " شتراوس " الوظائف في حد ذاته، معتبرا أنها عبارة عن ثنائيات يمكن تقليص عددها، فكل زوج منها يمثل وظيفة واحدة ((فإن طرح وظيفة رحيل البطل مثلا يستدعي استحضار وظيفة عودة البطل))[2].

الرحيل / العودة ← تتجسد في وظيفة واحدة

كانت قراءة شتراوس للمشروع البروبي بهدف التعديل والبحث عن نقاط الضعف، (وهذا يعود ربما لعدم اقتناعه بالدراسات الشكلية، ورفض التعريف الذي يعطيه" بروب" للحكاية باعتبارها تتابعا لواحد وثلاثين وظيفة)[3]، وهذه كانت نقطة انطلاق في قراءة(...) غريماس لمشروع بروب.

---

(1) ينظر: سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 19.

(2) المرجع نفسه ، ص 20.19.

(3) المرجع نفسه ، ص 20.

3/ جورج دوميزيل George Dumezil:

وكما استفاد "غريماس" من انتقادات ليفي شتراوس لـ بروب فإنه (انطلق في تأملاته حول النماذج العاملية من تحديد مستويين (الوصف والشكل)، وهو يناقش أعمال " دوميزيل " خاصة بحثه المتعلق بوصف العالم الإلهي محللا إياه برؤية ، وذلك بإتباع الطريقة المزدوجة) [1]، من خلال اختيار إله معين باستظهار أفعاله ووظائفه يشكل عاملا في حد ذاته. والتطرق إلى صفاته التي تميزه عن الآلهة الآخرين.

إذا هناك جانب وظيفي، يتمثل في فعل الآله، وجانب وصفي يتمثل في أسمائه وصفاته وعليه < يميز "غريماس" بين مستويين للتحليل ذاهبا إلى أن الوصف لا يمكن أن يتم إلا بعد استخراج العوامل(المحتوى) أي وصف(العوالم الجزئية) التي توجد فيها العوامل وتتحرك>[2]، وعلى هذا الأساس أدخل غريماس تغييرا جذريا لمعالجة مفاهيم" دوميزيل" ذات الأصول الدينية و المعتقداتية، وهو يتناولها وفق معطيات منطقية ورياضية.

كما وتطرق"غريماس" إلى مسألة كانت غامضة عند" دوميزيل" ولم يستطع إدراكها، حيث توصل "غريماس" إلى التفصيل فيها، وهي< أن التماس الموضوعية في أبحاث "دوميزيل" جعلته يصرح بجهله طوال حياته بعدم إدراك للفارق الذي يفصل ويميز بين الأسطورة (**mythe**)، والحكاية(**conte**)، ولم يتوصل بعد إلى تبيان ذلك حتى أتى "غريماس" بالمقاييس الدقيقة التي تصنفها لتفرد كل واحدة بمميزات وخصائص>[3]، فالأسطورة في نظر غريماس تتسم بالتجسيد التصويري للعوامل في التركيب السردي تحت شكل قائميين بالفعل بعكس الحكاية التي تفضل أن تظهر هؤلاء على شكل موضوعات سحرية.

---

(1) نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائية السردية** ، ص 16.15.

(2) المرجع نفسه ، ص16.

(3) المرجع نفسه ، ص 16.

4ـــ إتيان سوريو E. SOURIEAU:

ظهر إتيان سوريو ليدلي بدلوه، وذلك بدراسة العوامل داخل المسرح والدراما، من خلال منطق سيميائي فلكي، وذلك في كتابه الموسوم بـ" **مائتا ألف موقف درامي**" وتتمثل العوامل الدرامية عند سوريو في هذه المفاهيم الفلكية [1]:

1ـــ الأسد: لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة .

2ـــ الشمس: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.

3ـــ الأرض: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل لأجله الأسد .

4ـــ المريخ: لتمثيل المعارض أو العائق .

5ـــ الميزان: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير .

6ـــ القمر: لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة.

وتكمن أهمية فكر" سوريو" في أنه (برهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة من الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية)..، وهو تصنيف تجد التمييزات نفسها بين القصة التي لا تشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية، وبين مستوى الوصف الدلالي الذي ينجز انطلاقا من الوضعيات القابلة للتفكير في إجراء عوامل) [2].

وبهذا استثمر غريماس تصور" سوريو" في دراسته للنص المسرحي، فقد أدخل "غريماس" جردين آخرين للعوامل جرد " بروب" المتصور للشخصيات الحكاية الخرافية،

---

[1] Voir : A , j ,Greimas, **sémantique structurale** , p,175.

[2] سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 45.

وجرد "سوريو" المتصور من خلال شخصيات المسرح والمقارنة بين هذه النماذج تبرز العاملين الجديدين (المساعد والمضاد (المعارض)) كالآتي[1] :

النموذج العاملي غريماس	الشخصيات الخرافية بروب	شخصيات المسرح سوريو
الذات **الموضوع**	ـ البطل ـ الشخص المرغوب فيه	ـ القوة الموضوعاتية الموجهة ـ ممثل الخير والقيمة الموجهة
المرسل **المرسل إليه**	ـ الشخص المرغوب فيه (المنتدب) البطل المزيف	ـ الحكم ، واهب الخير ـ المتحصل المفترض على القيمة
المساعد **المضاد /المعارض**	الواهب / المساعد الخائن / المعتدي	المساعد المضاد

الجدول رقم (3)

5ـــ تنيير I. TESNIERE :

قدم اللساني " تنيير" الإطار العام للنموذج " ولفت القياس الذي استعمله نظر غريماس، (فالملفوظ فاجعة بسيطة، وكذا تشتمل على دعوى وممثلين وظروف، وعندما تنتقل الدعوى

[1] عبد القادر شرشار ، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص** ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ، دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، 2006 م ، ص53.

والممثلون والظروف من مستوى الواقع المسرحي إلى مستوى التركيبة البنيوية، تصبح على التوالي الفعل والفواعل والفضلة) [1].

وقد حدد تنيير فواعل ثلاث (من يقوم بالفعل أي الفاعل في النحو التقليدي، ومن يتحمل الفعل أو الموضوع، وأخيرا من يستفيد من الفعل أو من يضر به الفعل) [2]، وهو ما يعبر عنه بالفاعل الثالث أما الفضلة فتشير إلى الزمان والمكان والحال.

واستفاد غريماس من تصور تنيير من خلال ضبطه لمفهوم الملفوظ،< فالملفوظ عنده فرجة دائمة هناك فاعل وهناك فعل وهناك مفعول به، إن هذه الفرجة تتميز بعناصر بالغة الأهمية يمكن توزيع الثابت والدائم للأدوار، عقد تتغير المحافل التي تقوم بالفعل وقد يتوزع كما وقد يتغير المفعول به >[3]، فالعنصر الضامن عنده هنا لاستمرارية الملفوظ هو هذا التوزيع بالذات.

اقترح غريماس فيما بعد نوعين من التعديلات < فمن جهة يجب تقليص العوامل التركيبية وردها إلى وضعها الدلالي (...) ، ومن جهة ثانية يجب تجميع كل الوظائف المنطوية داخل متن ما، و إسنادها إلى عامل دلالي واحد، وذلك لكي يكون لكل عامل استثماره الدلالي الخاص به> [4].

كما استخلص غريماس من تنيير مصطلح العامل Actant الذي يعرف العوامل(بأنها الشخصيات أو الأشياء المشتركة في الحدث بصفة ما، وبشكل ما ولو سلبيا) [5]، أما

---

(1) رومان غودور، **تحديد النموذج الفاعلي** ، تر: أحمد السماوي، مجلة دراسات مغاربية، ع/ 8 ، الدار البيضاء ، 1998م ، ص 24.

(2) عبد القادر شرشار ، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص** ، ص 52.

(3) سعيد بنكراد ، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 46.

(4) المرجع نفسه ، ص 47 .

(5) المرجع نفسه ، ص 47 .

غريماس فقد فرق بين عوامل التواصل المتكلم والمخاطب، وعوامل السرد الذات والموضوع، والمرسل و المرسل إليه، وفرق داخل عوامل السرد بين العوامل النظمية والعوامل الوظيفية .

ويتسنى لنا القول من خلال ما سبق ذكره أن نظرية العامل شهدت عدولا آخر دون أن تتخلص من تأثيرات بروب وتنيير، (حيث عمل غريماس على تقليص العوامل إلى حدها الأدنى وضبطها بشكل مؤسس معرفيا وبنائيا) [1]، وهكذا احتفظ غريماس بستة عوامل رآها تنظم العوالم والأفكار والقيم العامة، مميزا بين عوامل البلاغ المتمثلة في السارد والمسرود له، وهي عوامل خارجية وبين عوامل السرد أو الملفوظ الذات والموضوع المرسل والمرسل إليه، (وقد عمل في هذا المقام على إقامة مقابلة، من منظور نحوي، بين العوامل التركيبية، المسجلة في برنامج سردي معين مثل ذات الحالة وذات الفعل، وبين العوامل الوظيفية التي تؤدي أدوارا عاملية في المسار السردي)[2].

حيث انطلق غريماس من فكرة تشبه التمحيص النقدي لمجمل الأعمال المقدمة والمتميزة التي قام بها كل من فلاديمير بروب في ميدان الحكاية العجيبة، حيث وجد غريماس أن (مفهوم الوظيفة عند بروب لا ينسحب على جميع الوظائف، واقترح بدل ذلك مصطلح الملفوظ السردي، وبدل الحديث عن دوائر الفعل اقترح غريماس مصطلح العامل كمفهوم أشمل، وبدل الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردي وبدل الحديث عن دوائر الفعل يجب الحديث عن العامل كبؤرة للاستثمار الدلالي وبدل النظرة التوزيعية يجب التفكير في الكشف عن مستوى أخر لتنظيم السردية، وبدل الحديث عن التتابع اللفظي يجب الحديث عن الخطاطة السردية) [3]. كما اقترح من خلال تصور تنيير نوعين من التعديلات (الأول تحديد العوامل ووضعها الدلالي، والثاني إسناد الوظائف المنضوية تحت

---

[1] السعيد بوطاجين ، **الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية غدا يوم جديد)**، رابطة كتاب الاختلاف ، ط 1، 200 م ، ص 14.

[2] المرجع نفسه ، ص 15.

[3] المرجع نفسه ، ص 47 .

متن ما إلى عامل بغية تسهيل عملية الاستثمار الدلالي)[1]. أما من تصور سوريو فقد تمكن غريماس من إعادة النظر في جميع دراسات سوريو المسرحية، ومن خلال كل ذلك التمحيص تم الخروج بنظرية إلى العالم وأسماها غريماس " النموذج العاملي" **Modèle Actioncial** " الذي ينظم عالم الأفعال داخل النصوص السردية.

[1] Voir : Griemas, **sémantique structural** , p173

الفصل الأول النظري:

الإطار المفاهيمي للنموذج العاملي عند غريماس

1ـ مدرسة باريس السيميائية École Parisienne Du Sémiotique

وهي المدرسة التي أرسى دعائمها المعجمي الفرنسي أ.ج.غريماس سنة 1966 م ، الذي حاول تفكيك الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة [1] ، بحيث يعتبرها(مشروعا يهدف إلى إقامة نظرية عامة لأنظمة الدلالة)[2] ، واهتمت هذه المدرسة بالتحليل المحايث، الذي جاء كردة فعل على المناهج التي تُعنى بدراسة الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية [3]، فدعا أنصار هذه المدرسة إلى التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وذلك لوجود نمط خاص ونظام متعلق به، والأدب عندهم هو(كيان لغوي مستقل أو جسد لغوي أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه، ولا صلة لها بخارج النص)[4]، كما والأدب حسب أنصار المدرسة لا يقول شيئا عن المجتمع، ولا عن نفسية الأديب بل موضوعه هو الأدب نفسه .

وهذا ما يتبناه رائد هذه المدرسة " غريماس" في تعامله مع النصوص ، (والذي يجب أن يظل حسبه مقتصرا على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه) [5] ، مستفيدا بذلك كما ذكرنا سابقا من أعمال " بروب ، ستراوش ، تنيير، سوريو" ، وأن ما يميز نظرية غريماس (شموليتها في التصور والتحليل ، حيث تكمن هذه الشمولية في قدرتها على استيعاب عناصر شتى تنتمي

---

(1) آن اينو وآخرون ، **السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ** ، تر : رشيد بن مالك ، ص 261.

(2) Jean Claude Coquet, et Autres , **Sémiotique que l'école De Paris** ,hachette ,1982,p5.

(3) شكري عزيز ماضي ، **محاضرات في نظرية الأدب**، دار البعث قسنطينة الجزائر 1984 ، ص 138.

(4) المرجع نفسه ، ص 139.

(5) عبد العالي بوطيب ، **مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)** ، مطبعة الأمنية ، دمشق الرباط ، ط1 ، 1999م ، ص 106.

إلى عدة نظريات سردية سابقة كنظرية " بروب " الوظيفية ،لأن غريماس يفكر في العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر في خصائص الوحدات ذاتها) [1].

وبهذا انصب اهتمام " غريماس" على المعنى النصي من خلال المستوى السطحي على زاويتين **الأولى** تخص تناول " الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها" [2]، والحديث عن المكون السردي يدفع بنا كما يقول غريماس إلى القيام بضرورة تشريح البنيات السردية، مراعين في ذلك :(جملة من الحالات والتحويلات التي تطبع علاقات الشخوص من خلال الأدوار التي يقومون بتأديتها) [3]، فالمحكي يحمل في طياته حبكة (هي التي تشكل ذروة الصراع في علاقات الشخوص بعضها ببعض) [4] ، ويتجسد هذا في وضعية افتتاحية تسمى الحالة الأولية " Etat initial" ميزتها التوازن، وصولا عند وضعية ختامية وهي الحالة النهائية " Etat final " وفيها يعاد استرجاع ذلك التوازن بعد جملة من التحولات الناتجة بفعل حدة التوترات المتصاعدة بين الشخوص[5]. والتي تكون نتيجتها وقوع اضطرابات والسعي بكل قوة إلى استرجاع التوازن وتحقيق المشروع المستهدف من خلال استرجاع موضوع القيمة Objet de valeur، أما **الثانية** يتم فيها تناول (المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وأثار المعنى)[6]، ويعد المستوى السردي الأكثر، لأنه يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب والنص فيه عبارة عن متتالية من

---

(1) رامان سلدن، **النظرية السيميائية المعاصرة** ، تر : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر 1998 م، ص 98.

(2) جوزيف كورتيس، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، تر: جمال الحضري، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2007 م ، ص 12.

(3) نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائية السردية** ، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2008 م ، ص 45 .

(4) المرجع نفسه ، ص 45 .

(5) المرجع نفسه ، ص 45 .

(6) جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 12.

الحالات والتحويلات. ومنه (تُعنى السيميائية بنظرية الدلالة)[1]، وخاصة السيميائية السردية والتي تطرح مشكلة المعنى ، من خلال وضع تصنيفات للملفوظات السردية Les énonces narratif.

أما المستوى العميق وفيه (رصد لشبكة من العلاقات التي تنظم قيم المعنى، حسب العلاقات التي تقيمها، وتبيان نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى) [2]، وعليه فالسيميائي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى العميق المكون الدلالي والمكون المنطقي بالاستقراء التشاكل والمربع السيميائي. وعلى المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والانجاز والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور.

2ـــ مفهوم الشخصية في السيميائيات السردية :

إن أولى المحاولات التي عملت على التخلص من المفهوم التقليدي للشخصية Le Personnage ، ما قام به الباحث الروسي " فلاديمير بروب " من خلال تحليله للحكايات الروسية العجيبة، حيث (حول الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات، وإنما تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزع عليها داخل الحكاية) [3] .

وأطلق "بروب" مصطلح الوظيفة Fonction على فعل الشخصية حيث عرفها بأنها (فعل قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائفه، هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية، أيّا كانت هذه الشخصيات، ومهما كانت طريقة

---

[1] جوزيف كورتيس ، **السيميائية(الأصول والقواعد والتاريخ)**، تر : رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 2008 ، ص 229.

[2] جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 12.

[3] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي** ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط 1، 2000 م ، ص 134.

انجازها لهذه الوظائف)[1]. وبهذا عدت دراسة " بروب" ثورة منهجية حقيقة أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون [2].

ولاحظ "بروب" على الحكايات العجيبة البالغ عددها مائة حكاية أنها(تتضمن نوعا من القيم، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة، وأخرى متغيرة تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها..، وعلى أساس هذا أعطى وظائف الشخصيات أسماء مصدرية مثل (المنح، العقد، المنع ...)، إذا اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها. وتوصل إلى حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة) [3]. وبعد ذلك جاء الفرنسي" غريماس" باستثمار جهود" بروب" ويعتبر النموذج الذي قدمه، وفيه تجاوز الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي، أيّ من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، كما قدم فهما جديدا للشخصية في الحكي اصطلح عليه " الشخصية المجردة " أو " العامل " (actant)، فيرى "غريماس (أن كل قول يشترط فعلا وفاعلا وسياقا، وانطلاقا من هذه الفكرة استقى تعريفه للعامل باعتباره "وحدة دلالية داخل رحم الحكاية)[4]، وكما أنه (وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أيّ استغلال دلالي أو إيديولوجي) [5] .

يندرج اهتمام غريماس بالشخصية في إطار اهتمام بالمسار العام لتوليد الدلالة، لذلك فهو قد (ركز بالخصوص على مراحل تشكلها التي تسير بالموازاة مع الفعل في سيرورة تكوّنية تنمو من خلال مجموعة من التحولات، مما أدى به إلى إلغاء مفهوم الشخصية

---

(1) V, propp , **morphologie du conte merveilleux** ,p35. .

(2) وردة معلم ، **الشخصية في السيميائيات السردية** ، مقال ضمن ملتقى الوطني الرابع ، السيمياء والنص الأدبي جامعة بسكرة ،28 /29 نوفمبر 2006 م ، ص 315.

(3) المرجع نفسه ، ص 315 .

(4) A.J. griemas , **du sens II** ; éd , col poétique ,paris , p 253 .

(5) السعيد بوطاجين ، **الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية غدا يوم جديد)**، رابطة كتاب الاختلاف ، ط 1،2001 م ، ص 19.

وتعويضه بمفهومين حددهما بدقة هما " العامل والممثل") [1] ، فالعامل عند غريماس (يعين نمطا من الوحدات النحوية المالكة لخاصة شكلية محضة وسابقة على استثمار دلالي أو إيديولوجي)[2]، لذلك لا تشكل هذه الوحدات سوى مضمون أكسيولوجي يؤسس نفسه كإمكانية للفعل ، كما يصعب تناولها خارج إطار الوصف الصنفي الذي يحددها من خلال مجموعة من الفئات العاملية المرتبطة بمحاور دلالية [3].

فحسب غريماس يجب التعامل مع العامل باعتباره اختزالا تجريديا لمجموع الأفعال والمواصفات الملتصقة بالشخصية على المستوى السطحي في أدوار وأوضاع عاملية [4] محددة ، فعامل الذات مثلا لا يتحدد إلا في علاقته بدورين مهمين هما(الأهلية والإنجاز اللذين يعتبران تكثيفا لكل الأفعال والمواصفات التي تختزل بدورها في مجموعة من الأوضاع العاملية ، فالأهلية هي بمثابة إرادة الفعل و/ أو قدرة الفعل و/ أو معرفة الفعل التي يفترضها فعل الذات الإنجازي) [5]، حيث يشير غريماس إلى هذه الأوضاع العاملية المكونة لدور الأهلية إلى مختلف محطات المسار السردي لعامل الذات، كما ويشير من خلال علاقتهما بالمسار التوليدي الدلالي إلى ارتباط العامل بمستوى التركيب السردي الذي يعتبر تعميما لمستوى التركيب الخطابي، حيث يبرز دور الممثل بوصفه حلقة وصل بين المستويين معا

---

[1] حبيبة الصافي ، **سيميائيات إيديولوجية : دراسة** ، محاكاة للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، سوريا دمشق 2011 م ، ص ص 138 139.

[2] A .j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire Raisonné**, p 3.

[3] Voir : A.J .Griemas, **Sémantique Structurale** ,176,183.

[4] يميز غريماس بين الدور العاملي والوضع العاملي : **فالأول** " ليس سوى فائض يضاف في لحظة معطاة من المسار السردي إلى ما يشكل مسبقا العامل عقب السيرورة التوزيعية للخطاب ، بينما **الثاني** يحدد الوضع العاملي العامل مع الأخذ بعين الاعتبار مجموع مساره المتجلي أو المفترض فحسب " .

Voir: Courtés ,**Introduction à la sémiotique narrative et discursive** ,op ,cit ,p19.

[5] Griemas , **Du sens II**, op , cit , p 53.

وبوصفه وحدة معجمية مرتبطة بدور تيمي• يتحدد من خلال (تقليص مزدوج : تقليص التشكل الخطابي في مسار تصويري واحد متحقق أو قابل للتحقق داخل الخطاب، وتقليص هذا المسار في محفل مؤهل احتماليا لإنجازه) [1].

ويرجع "غريماس" العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب مثل تصور" تنيير" ، وهي أن هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط ، والذي يتكون من عناصر مثل الفاعل والموضوع إلى وظائف ، واستبدل غريماس مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية ، لأنه رأى أن العامل لا ينطبق على الإنسان، بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان ، حيوان) [2].

وميز غريماس داخل الخطاب بين نوعين من العوامل وهي :

ـ **عوامل التواصل** : خاصة بالكلام (الراوي ، والمروي له).

ـ **عوامل السرد** : الفاعل ، الموضوع ، والمرسل إليه.

كما حدد غريماس وجود مصطلح آخر يزاحم " العامل " في دلالته على الشخصية هو مصطلح " الممثل" (Acteur)، واعتبر أن(العامل والممثل مصطلحين محددين بدقة في

• **دور تيمي** : هو عبارة عن عملية تكثيف القيم المنثورة على طول المسار السردي ، ويتم هذا التكثيف بإعطاء تسمية ملائمة تجمع الخصال والصفات التي يحملها القائم بهذا المسار السردي . نقلا عن:

Greimas &Courtés, Dictionnaire Raisonné ,p 394.

[1] IBID . P 64.

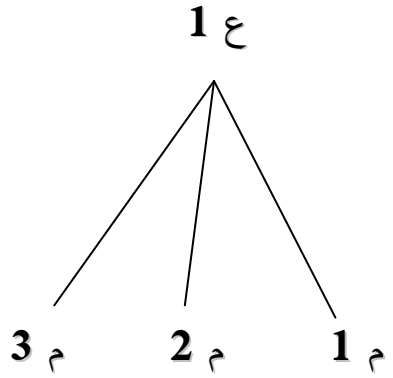
[2] وردة معلم ، **الشخصية في السيميائيات السردية** ، مقال ضمن فعاليات الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي ، الملتقى الرابع، ص 316 .

السيميائيات، حلاّ محل مصطلح الشخصية) [1]. ووضح مستويين ترتكز عليهما الشخصية وهما [2] :

أولا* مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ثانيا *مستوى ممثلي : تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عاملية، وقد بين غريماس أن لكل ممثل دورين، دور حدثي من حيث قيامه بعمل ما أو أكثر في الرواية، ودور معنوي من حيث تأديته لدور معين، وبهذا يكون الممثل دور في مستوى تطور الأحداث وتقدمها.

وهكذا نخلص أن علاقة العامل Actant والممثل Acteur هي علاقة مزدوجة لو افترضنا أن تجليات العامل (ع 1) تتحقق في النص عبر ممثلين(م 1، م 2، م 3) فإن العكس ممكن، ويوضح غريماس ذلك بالخطاطة الآتية [3] :

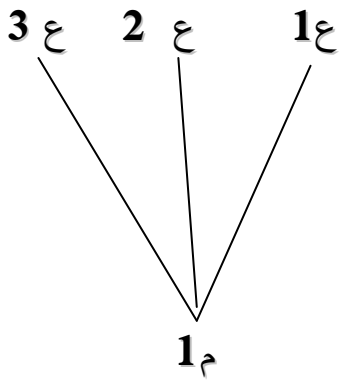


الشكل رقم (1)

[1] حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3،2000 م، ص 52.

[2] الصادق قسومة ، **طرائق تحليل القصة** ، دار الجنوب للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1،2000م ، ص 99.

[3] السعيد بوطاجين، **الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية غدا يوم جديد)**، ص15.



الشكل رقم (2)

3ـ إستراتجية النموذج العاملي ونسقه :

استفاد غريماس من تصورات معرفية سابقة في بلورة النموذج العاملي، فقد استثمر"غريماس" تصور" بروب" وتسنيير" و" سوريو" وغيرهم في تأسيس نظريته التي تقوم على فكرة التحول، والضبط العاملي.

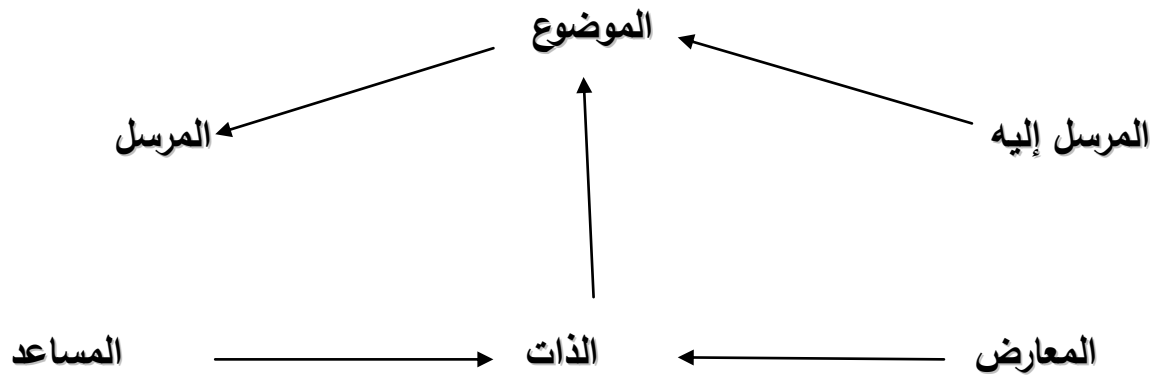
فاستخلص" غريماس" من الدراسات السابقة نموذجه العاملي، والذي يرى بأنه < قوة إجرائية كبيرة تتمثل في قدرته على استيعاب جميع أنواع الخطابات بما فيها السياسية والفلسفية >[1]. ويقوم نموذجه العاملي على ستة عوامل في شكل ثنائيات كما وضحها في كتابه " Sémantique structurale "هي : (الذات و الموضوع) ، و (المرسل والمرسل إليه)، و(المساعد والمعارض)، وتتخذ هذه العوامل ثلاث علاقات [2]، فالموضوع بعلاقة اتصال بين المرسل والمرسل إليه برغبة من الذات الحالة ، ويتم في النموذج بعلاقة صراع بين المساعد والمعارض .

---

(1) ينظر :عبد العالي بوطيب ، **مستويات تحليل النص الروائي (مقاربة نظرية)** ، ص 68.

(2) Voir : A j Greimas ,**sémantique strecturale** ,P 180.

وقد وضح غريماس تشكيلة النموذج العاملي في المخطط الآتي[1]:



الشكل رقم (3)

وكما وربط " غريماس " العوامل الستة بثلاثة محاور، وهي :

- محور الرغبة ⟸ الذات والموضوع
- محور التواصل ⟸ المرسل والمرسل إليه
- محور الصراع ⟸ المساعد والمعارض

إن الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق إستراتيجية سردية محددة، ووفق نظام نحوي يستدعي التحكم فيه بدقة، ولذلك يصبح الملفوظ كيفما كانت طريقة تمفصله، عبارة عن(مجموع العلاقات بين العوامل التي تشكله. وفي مستوى أوسع عند اختراق حدود الجملة الواحدة) [2]. وتتحدد هذه العلاقات حسب"غريماس" في ثلاث فئات وهي :

---

[1] Greimas ,**sémantique strecturale**, p 180.

[2] السعيد بوطاجين ، **الإشتغال العاملي ، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد "** ، ص 19.

1ـ المقولة العاملية الأولى : الذات والموضوع Sujet/Objet

تشكل المقولة العاملية الأولى الذات / الموضوع العمود الفقري داخل النموذج العاملي من حيث مصدر الفعل ونهايته [1]، وتتمثل هذه العلاقة بين الذات والموضوع < العنصر الحيوي في النموذج العاملي، لأن هذه العلاقة تستقر في وضع غائي موافق لعمل القدرة على فعل الذات في امتلاك الموضوع المرغوب فيه> [2]، ويقول جوزيف كورتيس في هذا الصدد < إن علاقة الذات والموضوع هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات، وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر> [3].

فالذات هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيه وهو الموضوع، فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع، فالعلاقة بينهما تعالقية واستتباعية، وتتموقع في محور دلالي يتمثل في الرغبة.

وتتمفصل هذه العلاقة على حالتين أساسيتين هما: حالة الوصل Disconjonction، و حالة الفصل Conjonction وهذه الحالات هما مصدر للفعل ونهاية له ، لأنها نقطة الإرسال الأولى التي تتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة [4].

فالعلاقة بين الذات / الموضوع الموافقة بالنسبة ذات / منفعل (الذات : يكون راغبا، والموضوع يكون مرغوبا) تحدد ما يسمى عند " غريماس " بـ " ملفوظ الحالة " Le énoncé d'état ، والتي من بينها ذات الحالة Sujet d'état [5]. وهذه الذات إما أن تكون في حالة وصل ∧ أو في حالة فصل ∨ عن الموضوع، فإذا كانت في حالة وصل

---

(1) سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 48

(2) ينظر : نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائية السردية** ، ص 49.

(3) جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 105.

(4) سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 48.

(5) جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 105.

فإنها ترغب في الفصل، وإذا كانت في حالة الفصل فإنها ترغب في الوصل، وملفوظات الحالة هذه يترتب تطور ضروري قائم فيما يسميه " غريماس " بـــ " ملفوظات الانجاز " Enoncés de faire ، وهذا الانجاز يتصف " بالانجاز المحول " Faire transformation، وقد يكون إما سائرا في اتجاه الوصل أو في طريق الفصل[1]، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة Sujet d'état .

يفضي الانجاز المحول أيضا ــ باعتباره يعمل على تطوير الحكي ــ إلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس " ذات الانجاز" Sujet de faire، وتكون ذات الانجاز هي الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون متعلقا بشخصية أخرى، ويصبح العامل الذات L'actant sujet في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميهما غريماس ممثلين Acteurs ، والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الانجاز[2] يسميه غريماس البرنامج السردي Programme narratif .

وقد ميز " جان ميشال آدم " استنادا إلى غريماس بين تناوبين [3] :

ـــ مستوى ملفوظ الحالة:

---

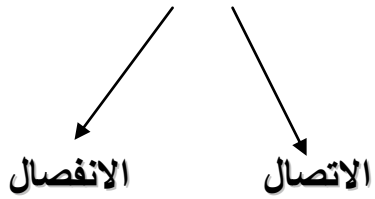
[1] حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

ملفوظ الحالة

ذات الحالة ← موضوع له قيمة

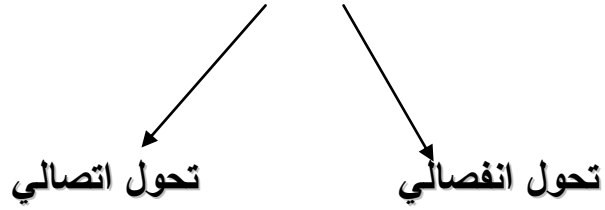


الشكل رقم (4)

ـ مستوى ملفوظ الانجاز :

ملفوظ الانجاز

ذات الانجاز



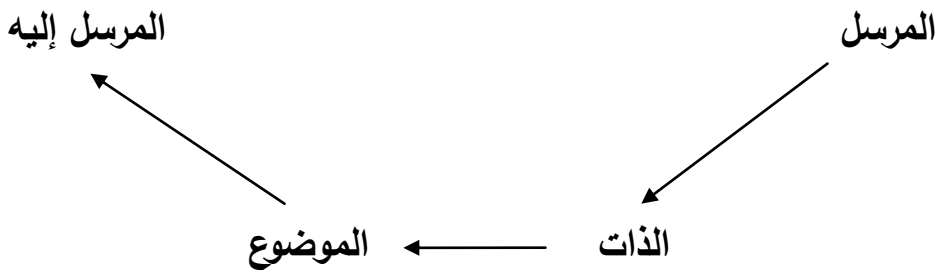
الشكل رقم(5)

وهكذا يرى غريماس أن (علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة ، الذي يجسد الاتصال أو الانفصال)[1]، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الانجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

[1] حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ص 35.

2ـــ المقولـة العامليـة الثانيـة المرسـل /المرسـل إليـه: / Destinateur Destinataire

تُعد هذه المقولة العاملية الثانية داخل النموذج العاملي، والتي تحدد من خلال محور الإبلاغ أو الاتصال وتتكون من مرسل ومرسل إليه، أي من باعث على الفعل ومن المستفيد منه [1]، وتفهم علاقة الاتصال ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل التي تفرض مبدئيا أن رغبة من لدن (ذات الحالة) لابد وأن يكون ورائها محرك أو دافع يسميه " غريماس " مرسلا Destinateur وكما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ، ولكنه يكون موجها أيضا إلى آخر يسمى مرسلا إليه destinataire [2]، وهنا تكون علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بدورها عبر علاقة الرغبة موضحة بالرسم الآتي [3] :



الشكل رقم(6)

إن إدخال الثنائي المرسل والمرسل إليه في النموذج العاملي يجد تبريره بالنسبة إلى الموضوع عند غريماس ، فالموضوع يأخذ مكانه على محور الرغبة (علاقة ذات / موضوع)، ولكنه ينخرط في نفس الوقت على محور التواصل فمثلا [4] :

" **إنه لحظ أن استطيع تقديم هذا الكتاب إليك ، بما أن لدي الفرصة لذلك**"

---

[1] سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص 8

[2] حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ص ص 36.35.

[3] المرجع نفسه ، ص 36.

[4] جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 109 .

-C' est une chance que je puisse te donner ce livre; étant donné que j'en ai l'occasion.

حيث يكون لدينا [1] :

مرسل : حظ مرسل إليه : أنت

ذات : أنا موضوع : الكتاب

مساعد : الفرصة

يهتم غريماس بهذه الثنائية (المرسل / المرسل إليه) باعتبارها تمثل القوة في نموذجه العاملي، فنجده يؤكد على هذا بقوله << إن المرسل والمرسل إليه هما عاملان دائمان في السرد ولهما استقلالية عن الأدوار العاملية التبليغية >> [2].

فالمرسل والمرسل إليه يقومان بفعل الإقناع حسب غريماس . فوظيفة كل منهما هي تأطير مسار الفاعل ، بحيث يكسب المرسل قيما تؤهله لاكتساب الكفاءة اللازمة لانجاز الأداء المكلف به ، والذي يتم تقييمه في النهاية من قبل المرسل نفسه .

3ـ المقولة العاملية الثالثة المساعد/ المعارض Adjuvant / L'opposant

تُعد هذه المقولة العاملية الثالثة المكونة للنموذج العاملي، وتتكون من معيق (معارض) ومساعد، وهي فئة متضمنة داخل علاقة حددها "غريماس" في محور الصراع (Relation de lutte)[3]، حيث << تتأسس العلاقة في تقابل هذا الثنائي على وجود مجموعتين من الوظائف، تقوم المجموعة الأولى على تقديم المساعدة بالعمل في اتجاه

---

[1] المرجع السابق ، ص 110.

[2] عليمة قادري ، **نظام الرحلة ودلالتها " السندباد البحري " عينة** ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق، ط1 ، 2006 ، ص 389.

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

علاقة الرغبة أو بتسهيل أمر التواصل فيما تعمل المجموعة الثانية على خلق العوائق للحصول دون تتحقق الرغبة أو حصول التواصل، ولذلك تنشأ بينهما علاقة تعارض >> [1]، ومثال ذلك أن << وفق السير العادي لحكاية شعبية ما، فإن البطل يقوم برحلة البحث عن موضوع قيمة، وأثناء تلك الرحلة يصادف كائنات(أشخاصا أو حيوانات أو ...) تقوم بمساعدته للوصول إلى أهدافه، إلا أنه يصادف في الآن نفسه معيقين يحولون بينه وبين الوصول إلى هدفه النهائي >> [2].

فهذه الصورة البسيطة (ليس من الصعب أن نجد لها مرادفا في الحياة العادية كل يوم، فداخل المجتمع هناك صورة للمعيق (المعارض) وأخرى للمساعد بدءا من حالة الطقس، وانتهاءا بالقوى الاجتماعية وضروب الصراع بين مكوناتها) [3].

فإذا كانت هذه الصورة المبسطة عنصرا أساسيا التي تكون كل الحكايات الشعبية، (فإنها تبدو بمظهر أكثر تعقيدا في النصوص المعاصرة ، ولهذا المظهر أثر كبير على طبيعة هذين المحفلين ، وكما وأن له تأثير على نمط اشتغال موقع كل محفل على حدة، فمن الواضح أن المعيق (المعارض) لم يُعد صورة خارجية معطاة بشكل ضمني أو صريح في العلاقات الاجتماعية فحسب، بل أصبح صورة داخلية، فقد يكون البطل من خلال مجموع الصور المرافقة لتشكل معيقا لنفسه)[4].

ويبقى العامل المساعد يسعى لتقديم العون والمساعدة للبطل، في حين يسعى العامل المعارض إلى عرقلة البطل نحو تحقيق هدفه المنشود أو تحقيق موضوعه، وعليه تتشكل علاقة الصراع بين العاملين، فالحد الأول (العامل المساعد) من هذه الثنائية < يقوم بتقديم

---

(1) سليمة لوكام، **تلقي السرديات في النقد المغاربي** ، دار سحر للنشر ، تونس ، د ط ، 2009 م ، ص 72.

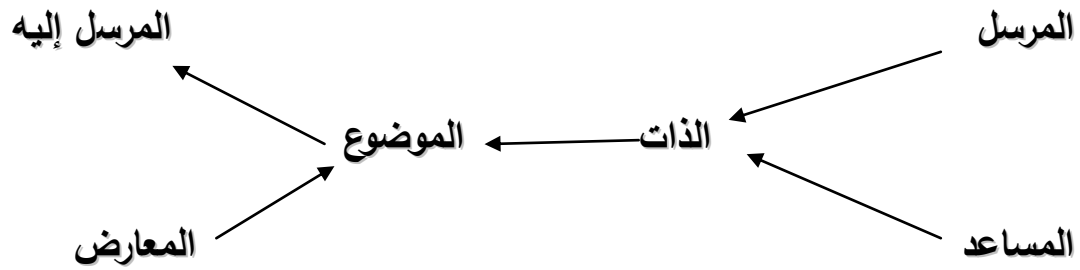
(2) سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

(4) المرجع نفسه، ص 53 .

المساعدة والعمل باتجاه تحقيق الرغبة أو بتسهيل التواصل، أما الحد الثاني (العامل المعارض) فعلى العكس من ذلك يعمل على خلق العراقيل نحو تحقيق الرغبة أو التواصل مع الموضوع > [1]. وتربط العلاقة بين الحدين مساعد/ مناهض بالظروف التي يقع فيه الفعل، حيث يكون هناك اعتراض على الفعل، كما يكون في المقابل دعم وموافقة عليه.

وبهذه المحاور الثلاث تتحدد معالم النموذج العاملي عند غريماس الذي يحدده في الترسيمة الآتية [2] :



الشكل رقم (7)

4 ـ حركية النموذج العاملي : Dynamique de Modèle Actioncial

إذا كان النموذج العاملي بإعتباره نسقا ونظاما، عبارة عن بنية ساكنة، فإنها لا تعرف نوعا من الديناميكية إلا من خلال العبور من النسق إلى الإجراء بمعنى محاولة الانتقال بهذه العناصر المشكلة للنموذج العاملي من بعدها النظري المجرد إلى وجود مشخص أي من التصور إلى التحقق [3] ، ويتجلى هذا الجانب عند "غريماس " في :

---

[1] عليمة قادري ، **نظام الرحلة ودلالتها** ، ص 392.

[2] J, Courtés , **Introduction à la sémiotique narrative et discursive** , hachette, université 1976, p 62.

[3] سعيد بوعيطة ، **المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية – غريماس نموذجا** –، مجلة سيمات ، العدد 1، ص 55.

أولا : المكون السردي: La Composante narrative

يندرج المكون السردي ضمن البنية السطحية للنص السردي، التي تُعد كما يراها "غريماس" وأتباعه من مدرسة باريس السيميائية، بنية متمظهرة ومتجلية، يسعى المكون السردي إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات" [1] ، من خلال الأدوار التي يؤديها الشخوص. إن ما يعنى به تحليلا ضمن البنية السطحية بمكونها السردي، هو تحقيق ما يسمى بالسردية .

ـ السردية "Narrativité":

تعرف السردية عموما بأنها"ظاهرة تتابع الحالات états، والتحويلات Transformations المسجلة داخل الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى" [2].

ويقدم غريماس تعريفا مبدئيا للسردية التي< تتمثل في واحد أو عدة تحويلات ينتج عنها صلات " Disjonctions " أي إما وصلات " Conjondions "، وإما فصلات Disjonctions للفواعل مع الموضوعات > [3].

فهو بذلك يعتبرها " كتسلسل enchainement للحالات السردية " [4].

فرق غريماس بين الخطاب السردي والسردية، فالخطاب السردي يعني النص السردي في حد ذاته، أما السردية فتعنى عملية بناء المعنى داخل الخطاب بشكل عام ، ولا تخص الخطاب السردي المعتمد على التصوير Figurative فحسب، بل تتجاوزه لتشمل كل أنواع الخطاب وأشكال التعبير(خطاب سياسي، قانوني، عملي، إشهاري ...الخ)، وشرح غريماس

---

(1) آن اينو وآخرون ، **السيميائية الأصول القواعد التاريخ** ، تر : رشيد بن مالك ، ص 235.

(2) Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** , Editions Toubkal première édition marocaine,1987, P14.

(3) Greimas, **Du sens II**, P 28 .

(4) Ibid, p 34 .

كيف اكتشف إمكانية تطبيق وامتداد السردية إلى كل أنواع الخطاب < كل خطاب سردي > [1]، الأمر الذي أدى إلى إفراغ السردية من محتواها المفهومي.

كما رأينا أن السردية تتمثل في تتابع الحالات والتحويلات وهي :

1 * الحالة " L'état " :

تدل الحالة في النظرية السيميائية على :

ـ **الكينونة être** : مثلا أحمد حزين .

ـ **التملك Avoir** : مثلا يملك أحمد ثروة .

تصف الحالة العلاقة القائمة بين الفاعل والموضوع هذه العلاقة الوظيفة يطلق عليها غريماس اسم صلة Jonction، ووظيفة الصلة (الفاعل، الموضوع).

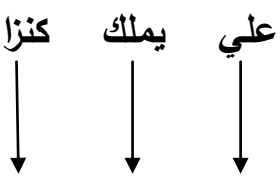
يتميز ملفوظ الحالة Enoncé d'état بطابعه السكوني Statique كونه يخص العلاقات لا الأفعال. وأن الصلة أي العلاقة القائمة بين الفاعل والموضوع، تعطينا ملفوظ الحالة ولها شكلان عند غريماس:

1 * إما أن تكون ايجابية فنسميها وصلة Conjonction ويرمز لها بـ ∩ وبذلك نتحصل على ملفوظ حالة اتصالي [2] .

---

(1) Greimas, **Du sens II** ,p p 17.18 .

(2) Ibid, p 10.



علي في وصلة مع الموضوع

(ف ∩ م) ملفوظ حالة اتصالي

الشكل رقم(8)

2 * إما أن تكون سلبية فنسميها فصلة Disjonction ويرمز لها بـ ∪ وبذلك نتحصل على ملفوظ حالة انفصالي [1].

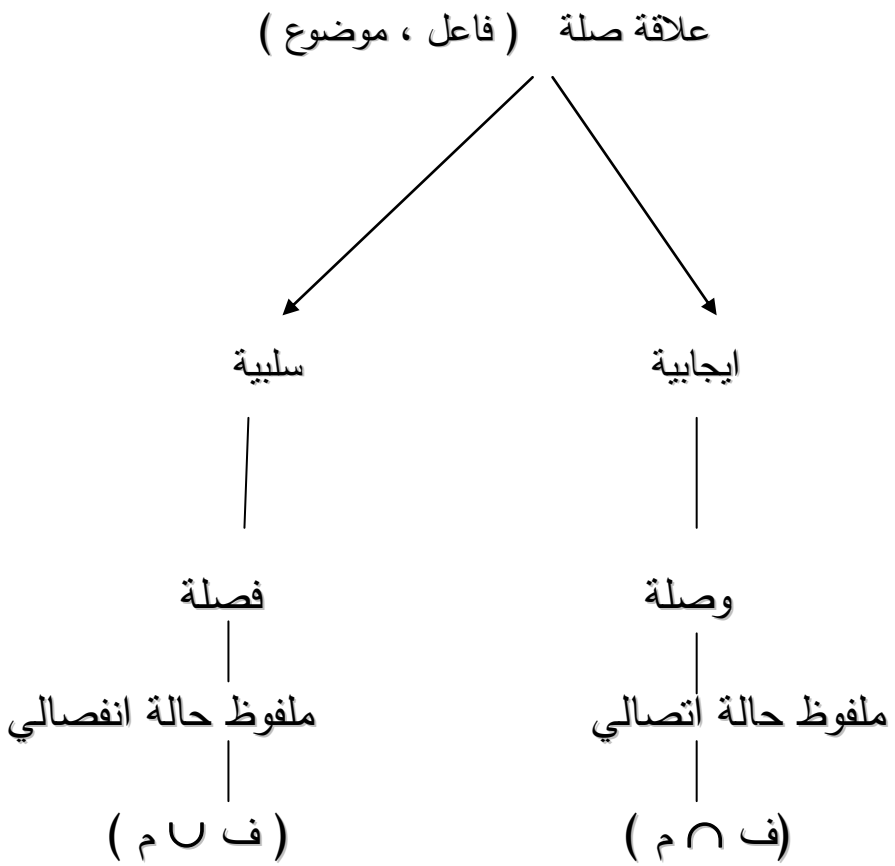
علي في فصلة مع الموضوع

(ف ∪ م) ملفوظ حالة انفصالي

الشكل رقم (9)

[1] جوزيف كوتيس، **سيميائية اللغة** ، ترجمة : جمال حضري، ص 82.

واستخلص غريماس بذلك خطاطة للحالات السابقة كالتالي [1] :



الشكل رقم(10)

2ـ التحويل La transformation

يحيل التحويل على ملفوظ الفعل Enoncé de faire وهو عبارة عن " انتقال من حالة إلى أخرى" [2] له طابع ديناميكي .

الحالة 1 ← تحويل ← الحالة 2

---

[1] جميلة بو عبد الله ، **القيم والإيديولوجيا في رواية الحي اللاتيني من البنية العميقة إلى السطحية** ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الحميد بورايو ، جامعة الجزائر 2000 / 2001م، ص 55.54.

[2] Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P15.

وتنتج التحويلات في نظر غريماس صلات جديدة (فصلات أو وصلات) بين الفواعل وموضوعات القيمة، وهي بذلك تمثل قاعدة السردية. مثلا:

في بداية الرواية ← تحويل ← عند انتهاء الرواية

البطل لا يعرف ذاته البطل يعرف ذاته

(ف ∪ م) (ف ∩ م)

التحويل نوعان [1] :

1* تحويل اتصالي : يتم فيه الانتقال من حالة فصلة **(ف ∪ م)** إلى حالة وصلة **(ف ∩ م)**.

(ف ∪ م) ← (ف ∩ م)

2* تحويل انفصالي : يتم فيها الانتقال من حالة وصلة **(ف ∩ م)** إلى حالة فصلة **(ف ∪ م)**.

(ف ∩ م) ← (ف ∪ م).

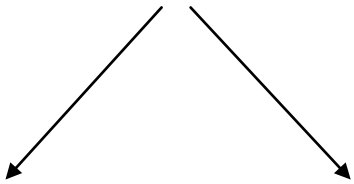
واستخلص غريماس هذه التحويلات في الخطاطة التالية [2] :

---

(1) Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné**, p15.

(2) Ibid , p 297 .

التحويل: انتقال من حالة إلى أخرى



اتصالي **انفصال**

ف، ت:(ف ∪ م)← (ف ∩ م) **ف ، ت (ف ∩ م)← (ف ∪ م).**

الشكل رقم (11)

فالتحويل بوصفه نتيجة لانتقال الذات من حالة إلى أخرى، باعتبار أن المسار السردي للخطاب سيتغير من وضع إلى آخر، عن طريق التتابع، أين يكون للزمن دور أيضا في هذا التغير التتابع والمنتظم، إذ " يكشف في جميع الحالات عن المكون الزمني للحكاية المتماهي في المحور: قبل/ بعد "، أي أن الخطاب السردي لا بد أن يتكون من وضعية أولية متمثلة في البداية، وأخرى نهائية، حيث تجمع بين الوضعيتين علاقة يحققها الفعل المؤدي إلى التحويل أو التغيير المنجز من قبل ذات الفعل [1] .

يتضح لنا مما سبق أن الدينامية (الحركية) خاصية يتصف بها النموذج العاملي، من خلال تحولات الانفصال والاتصال، مما يعكس إثبات حالة ونفي أخرى، والتي تقوم ثنائية (الذات والموضوع) بالدور البارز فيها، من خلال الصراع الذي تعانيه الذات الفاعلة من انجاز مشروعها، وتحقيق برنامجها السردي وصولا إلى الوضعية النهائية المبتغاة.

[1] رشيد بن مالك ، **البنية السردية في النظرية السيميائية** ، ص 12.11.

*البرنامج السردي : Le Programme Narrative

البرنامج السردي هو) مجموعة من الوضعيات المتحولة وفقا للعلاقات القائمة بين الفاعل والموضوع ([1]، كما أنه) تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها) [2] ، يعني بسلسلة الحالات و التحولات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدال على الحالة وموضوعه، يحدد البرنامج السردي بالحالة (في علاقتها بموضوع القيمة) [3]، فهو مشروع يهدف إلى نقل الفواعل من حالة إلى أخرى.

ويقوم البرنامج السردي على عدة مراحل(باعتباره الوحدة الجوهرية والنقطة المركزية لكل تحليل سردي)[4]. وينتج عن ترابط الحالات والتحولات وحدة سردية يسميها غريماس " بالبرنامج السردي"، وهو مفهوم إجرائي بسيط قبل مع ذلك لكل التمطيطات والتعقيدات الشكلية المختلفة" [5]. وهو فعل قائم على فعل انجازي واحد بقلب الحالة الأولية واستبدالها بحالة نهائية والتي يسميها"غريماس" بالمسارات السردية Les parcours narratives المشكلة لمراحل سيرورة الحدث السردي .

وهناك نمطين من البرامج السردية عند غريماس ويتعلق الأمر بالبرنامج السردي البسيط والبرنامج السردي المعقد .

البرنامج السردي البسيط، والذي نعني به مجموع الحالات والتحولات والوظائف أو الملفوظات السردية التي تنتقل بالفاعل الأساسي من حالة بدئية إلى حالة نهائية ، بحيث

---

[1] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 58.

[2] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** ، دار الحكمة للنشر ، الطبعة 1 ، الجزائر 2000 م ، ص 148.

[3] المرجع نفسه ، ص .148

[4] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 58.

[5] رشيد بن مالك ، **البنية السردية في النظرية السيميائية** ، ص 22.

تقوم(على فعل انجازي واحد يتوخى قلب الحالة البدئية بغض النظر عن كونها حالة اتصال أو انفصال واستبدالها بحالة نهائية لا غير)[1] .

يمر الفاعل في البرنامج السردي البسيط عبر الاختبارات الثلاثة، أولا الاختبار الترشيحي الذي ينتهي عادة باكتساب الذات الفاعلة القدرة المؤهلة لتحقيق الطلبة، ثانيا الاختبار الحاسم والذي يجري بين الفاعل والمعارض وتكون نتيجته تحقيق الطلبة أو الفشل في تحقيقها، وأخيرا الاختبار التمجيدي ويحصل بين الفاعل والمرسل الذي يقوم نتائج المرحلتين السابقتين.

يرى غريماس أن البرنامج السردي البسيط، قد يتحول إلى برنامج معقد ، إذا اقترب بالمرور إلى برنامج آخر، وأعطى غريماس مثالا لتوضيح ذلك بـ [2] :

" القرد لكي يصل إلى الموزة، عليه أولا إحضار العصا "، فحتى يحقق القرد اتصاله بالموزة (موضوع الرغبة) لا بد أن يقوم أولا بعملية " التحري " عن وسيلة تجعله يتمكن من ذلك والمتمثلة في"عصا طويلة"، الأمر الذي يجعل القرد أمام برنامجين سرديين، فأما الأول فيتمثل في عملية البحث عن العصا ، والذي يطلق عليه مصطلح " البرنامج السردي للاستعمال" **Programme Narratif d'usage** " [3]. والذي يتوقف عليه تحقيق البرنامج السردي المؤدي إلى الاتصال بالموزة ، ويدعى هذا البرنامج بـ " البرنامج السردي القاعدي **Programme Narratif de base** [4] ، بحيث يحكم هذين البرنامجين علاقة احتوائية **hypotaxique**".

---

[1] عبد العالي بوطيب ، **مستويات دراسة النص الروائي** ، ص 113.

[2] ناصر العجمي ، **في الخطاب السردي نظرية غريماس** ، ص 53.

[3] ألجيرداس غريماس ، **السيميائية السردية** ، ترجمة سعيد بنكراد ، ضمن كتاب : **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، دراسات، ص 192.

[4] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p298.

ـ تمفصل البرنامج السردي :

يخضع البرنامج السردي على التمفصل المعروف في اللسانيات السويسرية والمتمثل في: الافتراض، التحيين، التحقيق، وهذا بهدف الكشف بشكل أفضل عن التنظيمات السردية [1] .

يعتبر هذا التمفصل عن" أنماط الوجود السيميائي" وهو لا يخص البرنامج السردي فحسب، بل كذلك الفاعل والموضوع .

فاعل افتراضي ← فاعل محين ← فاعل محقق.

موضوع افتراضي ← موضوع محين ← موضوع محقق.

1* الافتراض : Vitalisation

هي مرحلة سابقة لأي صلة : لا فصلة ولا وصلة بين الفاعل والموضوع ، البرنامج السردي في هذه المرحلة يوجد في وضعية احتمالية Probable، وضعية سابقة لأي سعي أو علاقة بين الفاعل وموضوع القيمة، ويمكننا وضع الإطار الافتراضي الطور الأولي من البرنامج السردي الاستعمالي .

2* التحيين : Actualisation

يضع بين الفاعل والموضوع في علاقة فصلة، تقوم بينهما بذلك صلة سلبية في البرنامج السردي، يمكنه أن يوافق طور الكفاءة **compétence** ، حيث يوجد فاعل في فصلة عن موضوع القيمة، ويسعى هذا الطور لاكتساب المؤهلات التي تسمح له بالدخول في وصلة مع الموضوع .

---

[1] جوزيف كورتيس ، **سيميائية اللغة**، ترجمة : جمال حضري ، ص 91 .

وأشار " غريماس " إلى أن (" التحيين " كعملية يمكن أن يوافق تحويلا يحدث فصلة بين الفاعل والأداء أي حرمانا) [1]، أي الأداء أي الأداء الذي يؤدي إلى سلب **Dépossession** أو تنازل **Renonciation** [2]، بهذا يضع غريماس الأداء الانفصالي في إطار التحيين .

3*التحقيق : Réalisation

هو عبارة عن دخول الفاعل في وصلة مع موضوع القيمة في البرنامج السردي، متمثلة بالأداء الاتصالي ،(فالتحقيق هو التحويل انطلاقا من فصلة سابقة بين الفاعل والموضوع ويقيم وصلة بينهما) [3]. والذي من خلاله نتحصل على تحقيق متعدي أي منح **Attritoution** وعلى تحقيق لزومي تملك **Apprapration** [4] وتحقيق الموضوع ينهي البرنامج السردي .

بمراعاة هذا التمفصل انتهى غريماس إلى الخطاطة الآتية [5] :

---

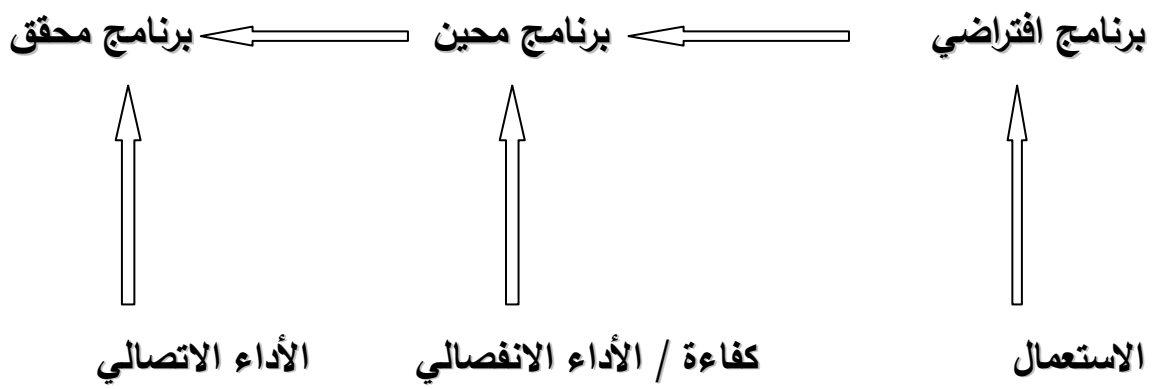
(1) Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p10.

(2) Ibid, p10.

(3) Ibid , p306.

(4) Ibid, p10.

(5) رشيد بن مالك ، **مقدمة في السيميائية السردية** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، عمان : الأردن ، 2006م ، ص 34.



(سلب / تنازل)

الشكل رقم (12)

ـ أطوار البرنامج السردي :Les Phases du Programme Narratif

ينتظم البرنامج السردي عبر الخطاطة السردية التي هي نتاج التمحيص النقدي الذي قام به غريماس تجاه مورفولوجية " بروب "من خلال استبداله لمفهوم التتابع الوظيفي بمصطلح الخطاطة السردية التي تتحدد كعنصر منظم ومتحكم في التحولات السردية (تنافر ـ تداخل) ، ليعطينا في النهاية بنية منسجمة متماسكة ، وقد عبر " غريماس" عن هذه الحالة بالمحتوى القبلي و البعدي، أي ما يكون في بداية القصة وما يكون في نهايتها.

فالبداية تعطينا مقلوب Contenu inversé والنهاية تثبت المستقر Contenu posé ، أي بعد البداية والنهاية المستقرة يتحقق التماسك والانسجام، وقد عبر غريماس عن ذلك بالمعادلة الآتية [1]:

[1] Voir ; A, j ,Griemas , **Du sens**, Essais sémiotique ,le seuil,**1970**,p187.

قبل محتوى مقلوب

بعد محتوى مستقر

يتم تحديد الخطاطة السردية من خلال الأطوار الأربعة المكونة لها ، وهي (التحريك، والكفاءة، والانجاز، والجزاء) [1]، وتقوم داخل هذه الأطوار علاقات بين أدوار العوامل المحققين للحالات والتحويلات، تشتغل هذه العوامل أدوارا عاملية تبعا لوضعيتها ضمن تلاحق الأطوار الأربعة، ويصدر تحديدها وتطويرها عن هذه الوضعية نفسها .

1ـــ التحريك Le Manipulation:

يهدف هذا الطور لفعل الفعل، أي يفعل العامل فعلا محدثا لفعل آخر ، ويناسب هذا تأسيس فاعل لتحقيق برنامج يطلق المرسل على الدور العامل الخاص بمنشئ فاعل عامل آخر، ويتم ذلك من خلال الإقناع ، والتهديد والإغراء والوعد ...الخ [2]، وورد مصطلح التحريك في قاموس غريماس " المعقلن" : (أنه عملية تختلف وتتغير بتغير الفعل نحو الأداء) [3].

وتتحصر مهمة التحريك في إقامة علاقة التأثير والاستحواذ من قبل مرسل للتحفيز، وقائم به على عامل ثان متلقي له يشعر بالحاجة وضرورة القيام بعمل ما قصد تغيير وضعية معينة واستبدالها بوضعية أخرى مغايرة لها ، ويعد التحريك) الطور الأولي للرسم السردي) [4] ، وهو يتعلق بإبراز فعل الفعل (Faire– Faire) حيث يتميز بكونه نشاطا يمارسه الإنسان تجاه آخر بهدف دفعه إلى انجاز عمل ما، وهكذا لا يتم التحريك بمحض إرادة الفاعل إنما يتدخل المرسل في علاقة بفاعل من خلال وجود فعل إقناعي، بهدف تبليغ

---

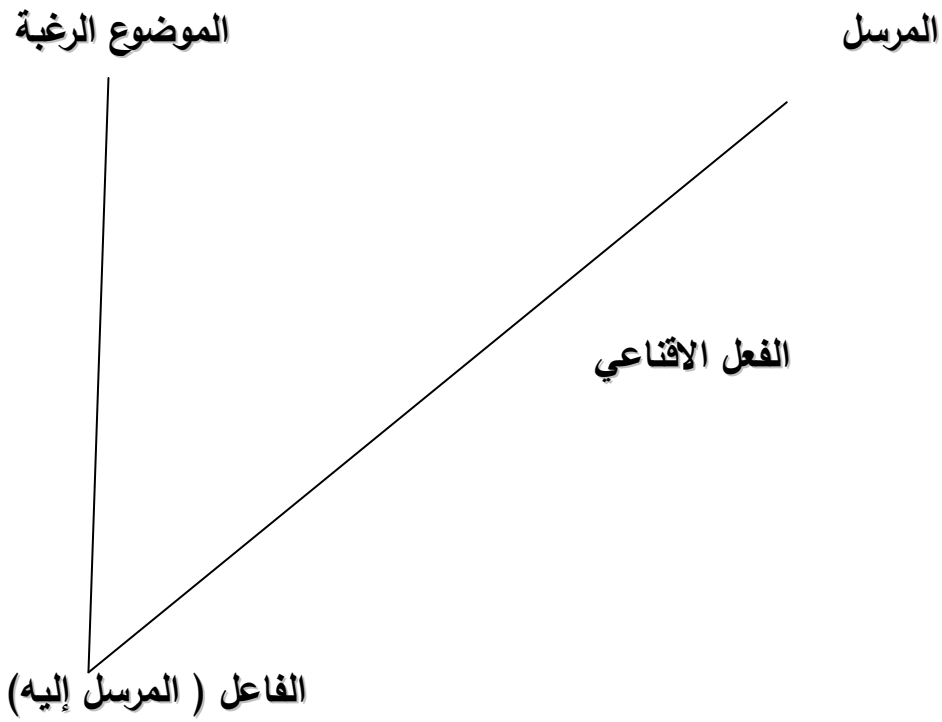
(1) ميشال أريفيه وآخرون ، **السيميائية أصولها وقواعدها** ، تر: رشيد بن مالك، ص 114.

(2) المرجع نفسه ، ص 114.

(3) Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p220.

(4) ميشال أريفيه وآخرون ، **السيميائية أصولها وقواعدها** ، تر: رشيد بن مالك، ص 114.

فكرة يدخل الفاعل في صراع من أجل تنفيذ مشروع المرسل، وتوضح هذا من خلال المخطط الآتي [1]:



الشكل رقم (13)

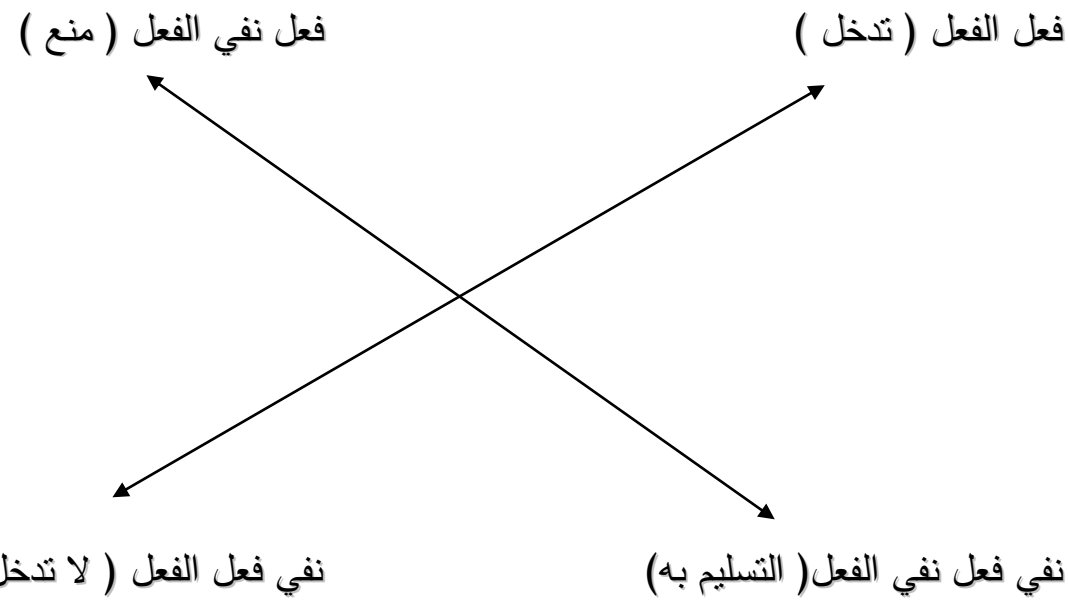
فإبراز محاسن الفعل يدفع الفاعل يدفع الفاعل إلى القيام به، وإبراز مساوئه يجعله قبيحا في نظر المحفز، وقد يجمع الخطاب بين أسلوبي" المدح والذم " في حالة ما إذا كان المطلوب دفع المحفز للقيام بعمل ما مقابل تخليه عن آخر[2]، ويفترض فعل الفعل وجود نظام يحتمل إمكانيات أربع، والتي ينتجها تطبيق المربع السيميائي على عملية التحريك، وقد قام غريماس بإسقاط التحريك باعتباره فعل الفعل على المربع السيميائي كالآتي [3] :

---

[1] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 71.

[2] عبد العالي بوطيب ، **مستويات دراسة النص الروائي** ، ص 121.

[3] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p220.



الشكل رقم (14)

2ـ الكفاءة Compétence:

أدخل مفهوم الكفاءة إلى ميدان اللسانيات من طرف تشو مسكي الذي عرفها بأنها (معرفة ضمنية يملكها الفاعل عن لغته) [1]، ونقل بعد ذلك مفهوم الكفاءة من اللسانيات إلى السيميائيات، حيث تعتبر هذه الأخيرة أن (كل سلوك يفترض من جهة برنامجا افتراضيا، ومن جهة أخرى كفاءة خاصة تجعل تحقيقه أمر ممكنا)[2].

تهدف الكفاءة في الخطاطة السردية إلى إبراز" كينونة الفعل" [3]، ويحددها غريماس في كتابه في المعنى II بأنها " إرادة و/أو قدرة و/ أو معرفة و /أو وجوب لفعل الفاعل[4] ، والتي يفترضها فعله الأدائي .

---

(1) Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p53 .

(2) Ibid , p 53 .

(3) آن اينو وآخرون ، **السيميائية التاريخ الأصول القواعد** ، تر: رشيد بن مالك ، ص 236.

(4) Griemas , **Du sens II,** p 21 .

1*وجوب الفعل / إرادة الفعل (Faire–Faire) (Vouloir–Faire)

يجسد هذان العنصران تأسيس الفاعل نتيجة وجود مرسل يجعل الفاعل يدرك بأنه يريد أو يجب عليه أن يحقق المشروع المطلوب ، حيث يتم تبليغ هاتين القيمتين الإرادة / أو الوجوب من المرسل الذي قد يكون هو نفسه الفاعل أي أن هذا الأخير يأخذ على (عاتقه من تلقاء نفسه وبعيدا عن أي ضغط أو تأثير ، تنفيذ برنامج معطى) [1] ، وهذا ما يحقق الاتصال سواء لزومي أو متعدي .

2*معرفة الفعل: Savoir– Faire)

تتعلق هذه القيمة بتراكم الأفعال والمعارف والتجارب التي يكتسبها الفاعل ، اكتسابا يجعله مقتدرا على وضع الأسس والعمليات المناسبة لتنفيذ المشروع السردي.

3*قدرة الفعل : (Pouvoir– Faire)

هي قيمة تكتشف عن الاستعدادات والطاقات التي يمتلكها الفاعل ليحقق الهدف، وقد تكون هذه القدرة مالا أو علما أو قوة...

وميز غريماس بين كفاءتين شكل اجتماعهما ما يسمى " بكفاءة الفاعل" وهي [2] :

1–الكفاءة الدلالية : تتمثل في شكلها المبسط في البرنامج السردي الافتراضي .

2–الكفاءة الكيفية: يمكن" وصفها كتنظيم مراتبي" للكيفيات وتسمح هذه الكفاءة بالانتقال من الافتراض إلى تحقيق البرنامج السردي .

ويطلق غريماس على كيفيات الفعل مصطلح " الكفاءة التداولية .

---

[1] رشيد بن مالك ، **الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية** ، ص 104.

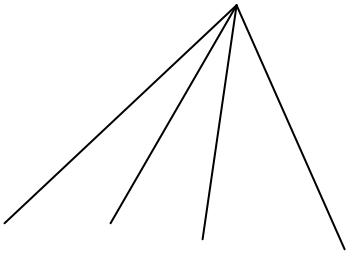
[2] Griemas , **Du sens II**, p 67 .

واجب الفعل/ إرادة الفعل/ معرفة الفعل / قدرة الفعل .

في حين يطلق على كيفيات الكينونة مصطلح "الكفاءة المعرفية "

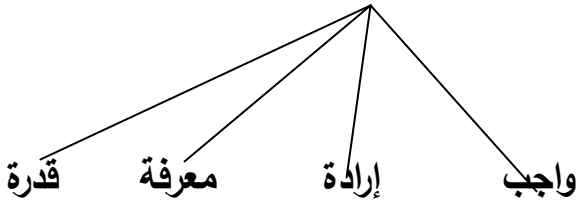
واجب الكينونة / إرادة الكينونة / معرفة الكينونة / قدرة الكينونة .

كيفيات الفعل (الكفاءة التداولية)



الشكل رقم (15)

كيفيات الكينونة (الكفاءة المعرفية)



الشكل رقم (16)

والكفاءة عبارة عن نظام مراتيبي من الكيفيات يعني هذه الأخيرة لا تتموقع على نفس المستوى، كما أنها ترتبط فيما بينها بعلاقات استلزامية، فكيفية التحقيق تستلزم كيفيات التحيين التي بدورها تستلزم الافتراض [1] .

(1) Griemas , **Du sens II**, P 90.

ومثل غريماس ذلك بواسطة الخطاطة الآتية [1] :

كفاءة		أداء
كيفيات افتراضية Modalité vitalisation	كيفيات محينة Modalité Actualisâtes	كيفيات محققة Modalité Réalisantes
واجب ـ الفعل إرادة ـ الفعل تأسس الفاعل	قدرة ـ الفعل معرفة ـ الفعل تأهيل الفاعل	فعل ـ الكينونة Faire– être تحقيق فاعل

الجدول رقم (4)

3ـ الأداء : la Performance

يعد هذا الطور في الخطاطة السردية، ويعمل على تجلية فعل الكينونة [2]، والأداء كما ورد في معجم "غريماس" يعد في أصوله إلى تشو مسكي ، الذي أتى به من التفرع الثنائي (اللغة والكلام)،عند دوسوسير[3]، فأصول هذا المصطلح تعود إلى الرافد اللساني، والأداء في الخطاطة السردية مرحلة التنفيذ والشروع في العمل من طرف عامل الذات لتحقيق الموضوع. و" ميز غريماس بين نوعين من الأداءات" [4] ، ويعتمد في ذلك على طبيعة القيم التي يستهدفها داخل ملفوظات الحالة .

---

[1] Ibid , p 81.

[2] ينظر : سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيميائية السردية** ، ص102.

[3] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p270.

[4] Griemas , **Du sens II**, p 178. / Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p271.

1* الأداءات التي تهدف إلى امتلاك ونقل القيم الكيفية، بحيث يكون موضوع الأداءات هو امتلاك الكفاءة (معرفة – فعل) [1] ، مثلا عندما يتعلق الأمر بتعلم لغة أجنبية ما .

2* الأداءات التي تتميز بامتلاك أو إنتاج ما.

وحصر " غريماس حد الأداء في الأداءات التي تستهدف الموضوعات المستثمرة بقيم وصفية (الأداء باعتباره امتلاكا أو إنتاجا لقيم وصفية، ويضاد ويفترض الكفاءة المعتبرة كسلسلة مبرمجة من الامتلاكات الكيفية) [2]. ويعتبر الأداء أو الانجاز محور البرنامج السردي ، ففي غيابه ينتفي حدوثه (ب س)، إنه نواته التي تعمل بداخلها العمليات (الأفعال) فتتحول الأحوال والماهيات إلى غير ما كانت عليه قبلا، ومنه جاءت تسمية الكينونة (...) [3]، وعليه فالأداء وحدة سردية متكونة من سلسلة مترابطة من الملفوظات السردية وفق نظام خاص، وقد عبر عنها غريماس بالمعادلة الآتية [4]:

م س : مواجهة (ذ1 ← ذ 2)

م س : هيمنة (ذ 1 ← ذ 2)

م س : منح (ذ1 ← م)

وتتطابق الملفوظات مع ثلاث عمليات عند غريماس عمليات عند غريماس[5] :

*ففي الحالة الأولى، يعبر الملفوظ السردي، بشكل تشخيصي عن العلاقة التناقضية بين حدين متقابلين.

---

[1] Griemas &Courtés, **Dictionnaire raisonné,** p271.

[2] Ibid , P 271.

[3] نادية بوشقرة ، **معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي** ، دار الأمل للنشر والطباعة والتوزيع ، تيزي وزو ، د ط ،2011م، ص 45.

[4] Voir ; A, j ,Griemas , **Du sens ,** p172.173.

[5] ينظر : سعيد بنكراد ، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 63.

*وفي الحالة الثانية، يعبر هذا الملفوظ نقطة الانطلاق لعملية النفي الموجهة حيث إن (ف 1) أو العكس.

*أما في الحالة الثالثة، فإن الملفوظ يتطابق مع محفل الإثبات الذي يتجلى في منح الذات موضوع ما.

وقسم غريماس الأداء إلى نوعين[1] :

1ــ أداء اتصالي : هو عملية تحويل من فصلة إلى وصلة، وبذلك تعطينا ملفوظ سردي اتصالي.

ف ، ت ← (ف ∪ م)← (ف ∩ م).

وبهذا ينتقل الفاعل من حالة فصلة عن موضوع القيمة(ف ∪ م) إلى حالة وصلة معه (ف ∩ م).

2ــ أداء انفصالي : هو عملية تحويل من وصلة إلى فصلة وبذلك تعطينا، ملفوظ سردي انفصالي .

ف، ت ←(ف ∩ م) ← (ف ∪ م).

بحيث ينتقل الفاعل من حالة بفضل عملية التحويل من حالة وصلة مع الموضوع (ف ∩ م) إلى حالة فصلة عنه(ف ∪ م).

وتتدرج (ملفوظات فعل أو ملفوظات حالة) ضمن مركبات أولية، يسميها غريماس بالبرنامج السردي، ويتطابق هذا البرنامج مع الأداء (الانجاز) بإعتباره ترسيمة إجرائية المراد منها القيام بتحويل المضامين، وبهذا يكون الأداء هو الوحدة الأكثر تمييزا للتركيب

[1] جميلة بو عبد الله ، **القيم والإيديولوجيا في رواية الحي اللاتيني من البنية العميقة الى السطحية** ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الحميد بورايو ، ص 74.

السردي ،(إنه تركيبة أو خطاطة شكلية قابلة لاستيعاب مضامين متنوعة) [1]، حيث إذا كان التحريك يحيل على مقولة " فعل الفعل"، وإذا كانت الكفاءة تحيل على مقولة " كينونة الفعل"، فإن الأداء (الانجاز) يحدد " فعل الكينونة " [2]، وهي حالات تخص البطل في مساره السردي وخضوعه لمجموعة من التحولات تمس فعله وكينونته.

4ـ الجزاء : La Sanction

هو آخر طور في الخطاطة السردية وخاتمته، ويوافق صيغة "كينونة الكينونة" être de l'eter، وهو صورة خطابية مرتبطة بالتحريك[3]، فإذا كان التحريك هو(نقطة الأولى للفعل السردي والكون القيمي، فإن الجزاء هو الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي) [4]. والمرسل هو الذي يمتلك معايير الكون القيمي، لأنه هو الدافع الأول لتحريك السرد، ويعتبر الفعل الذي يمارسه المرسل في نهاية النص فعلا مزدوجا، (ويتعلق أولا بفعل ذهني للتعرف أي مدى مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي، الذي يعد هذا المرسل مالكا له، فهذا المرسل هو الذي يحكم على هذه الأفعال : هل هي مطابقة لأفعال الكينونة (...) أم لا، ويتعلق ثانيا بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف، وهذه الأفعال تحيل على الجزاء) [5].

وقد قسم غريماس الجزاء إلى نوعين[6] :

---

[1] سعيد بنكراد ، **مدخل إلى السيميائية السردية** ، ص 63.

[2] المرجع نفسه ، ص 64.

[3] المرجع نفسه ، ص 104.

[4] المرجع نفسه ، ص 105.

[5] المرجع نفسه ، ص 106.

[6] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p320 .

1ــ جزاء تداولي Pragmatique .

2ــ جزاء معرفي Cognitive .

1* جزاء تداولي: يقوم المرسل(المقوم) على الفعل الذي أداه المرسل إليه (الفاعل)، والانجاز الذي حققه، ويعاين مدى ملائمة هذا الأداء للعقد الذي أبرمك في مرحلة التحريك (الاستعمال)، ويعد الجزاء كمقابل داخل بنية تبادل للأداء الذي حققه الفاعل. والجزاء إما أن يكون ايجابيا، وذلك من خلال مكافأة **Récompense**، إن كان فعل الفاعل في مستوى تطلعات المرسل، موافقا لما تم الاتفاق عليه، كما يمكن أن يكون سلبيا، وذلك من خلال العقاب **Punition**، إن لم يستجب فعل الفاعل للشروط السابقة.

2*جزاء معرفي : هذا النوع من الجزاء يسبق التداولي وهو" لا يحمل على الفعل، بل على الكينونة " [(1)]. وبشكل عام على الملفوظات الحالة، إذ يقوم المرسل المقوّم بالحكم على حقيقة المهمة الحاسمة المحققة من طرف المرسل إليه – الفاعل، أي مدى صدق (مصداقية) الانجازات التي قام بها هذا الأخير في مرحلة الأداء[(2)].

ويقوم فاعل الفعل بعد تحقيقه للأداء بطرح نتائج انجازه على المرسل ــ المقوّم الذي يحكم على هذه النتائج المصاغة في شكل ملفوظات الحالة[(3)]، وذلك حسب ما إذا كان يعتقد أنها صدق / كذب / بطلان.

وبالتلازم مع ذلك سيخضع المرسل إليه – المقوّم إلى اختبار التعرف حيث يكون مصيره إما التمجيد أو الغموض[(4)] .

---

(1) Courtés , **analyse sémiotique du discours** , p 114 .

(2) Ibid , p 114 .

(3) ينظر : نصر الدين بن قنيسة ، **فصول في السيميائيات** ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، أربد، الأردن ، 2010م ، ص 49.

(4) Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P34.

وقد عمل " غريماس " على جلب انتباه الدارسين إلى أن السيميائيات لا تستعمل مصطلح الصدق، بل المصداقية، لأن ملفوظات الحالة ليست صادقة في ذاتها، بل الصدق يظهر كتأثير معنى، كانعكاس لمسار سيميائي ، وتمت (صياغة إشكالية الصدق باعتبار أنه لم يعد معتبرا كتمثيل تحقيق خارج عنه ، والمتلفظ ليس مطالبا بإنتاج خطابات صادقة، بل خطابات منتجة لتأثير معنى الصدق) [1] . ويتحدد الصدق كصورة تصديقية.

ـ إذا كانت العلاقة إذا كانت العلاقة محددة ايجابيا على مستوى الظاهر والكينونة .

/ كينونة /+/ ظاهر / = صدق

ـ أما إذا كانت العلاقة محددة سلبيا على مستوى الظاهر والكينونة .

/ لا كينونة / + / لا ظاهر / = بطلان

ـ وإذا كانت العلاقة محددة سلبا على مستوى الظهور وإيجابا على مستوى الكينونة أو الباطن.

/ كينونة / + / لا ظاهر / = السر

ـ وإذا حددت العلاقة سلبا على مستوى الكينونة وإيجابا على مستوى الظهور .

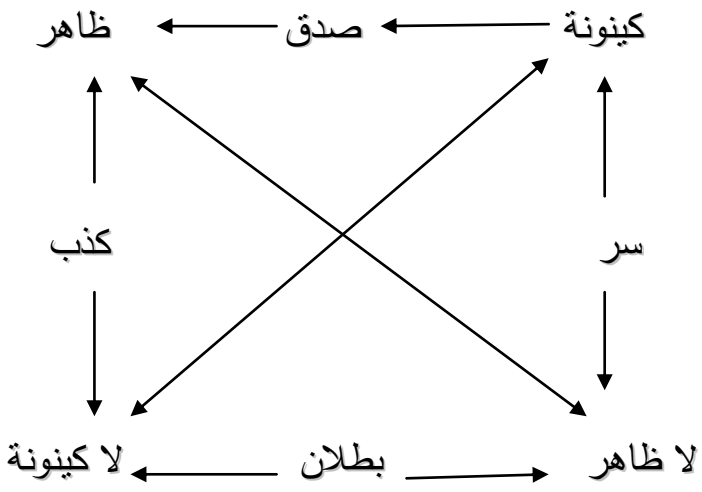
/ لا كينونة / + / ظاهر / = الكذب

وقام غريماس بإسقاط كيفيات التصديقية في الخطاطة التالية [2] :

---

[1] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné,** p418.

[2] نصر الدين بن قنيسة ، **فصول في السيميائيات** ، ص 49.



الشكل رقم(17)

ويمكن تلخيص أطوار الخطاطة السردية التي تم تحديدها من خلال الجدول الآتي [1]:

تحريك	كفاءة	أداء	الجزاء
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
مرسل / فاعل فعل أرادة فعل المعرفة	وجوب الفعل إرادة الفعل قدرة الفعل معرفة الفعل	فعـــل : تحويـــل الحالات	مرسل / فاعل مرسل / فاعل حالة
مهيمنة اقناعية	بعد تداولي		مهيمنة تأويلية
بعد معرفي			بعد معرفي

الجدول رقم (5)

[1] نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 77.

2ـ المكون الخطابي : La Composante Discursive

هذا المكون بدوره يندرج ضمن البنية السطحية للنص السردي، (ويستعمل لتحديد المسارات الصورية، انطلاقا من التجمعات الخطابية) [1]، ويتصل بالعالم المحسوس في تجسيداته.

يتميز المكون الخطابي بطابعه التصويري، حيث يقوم هذا الأخير بإلباس المفاهيم المجردة والبنية السردية وتجسيدها وإعطائها صيغة محسوسة [2]. يقوم المكون السردي (بتنظيم الأشكال الخطابية (...) فالشبكات التصويرية لا تحمل معنى إلا بواسطة العلاقات والروابط التي تفرضها وترسمها الشبكات السردية) [3].

وإذا كانت البنية العميقة تتميز بطابعها الكوني، فإن المكون الخطابي له طابع خاص، هو الذي يعطي للخطاب تلونه الثقافي(إن الغطاء الخطابي هو ما يمنح الهيكل السردي خصوصية في التحقق، فإنه شكل التكوين الثقافي لشكل مضموني ما) [4] .

والمكون الخطابي يعمل على (اكساء النظام السردي وتجسيده في مظهره الخارجي) [5]، وذلك نتيجة الصور والأساليب البيانية الموظفة .

---

(1) نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 79.

(2) جميلة بو عبد الله ، **القيم والإيديولوجيا في رواية الحي اللاتيني من البنية العميقة الى السطحية** ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الحميد بورايو ، جامعة الجزائر 2000 / 2001م ، ص 94.

(3) Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P115.

(4) سعيد بنكراد ، **النص السردي نحو سيميائيات للايدولوجيا** ، مطبعة فضالة ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط 1، 1996م، ص 77.

(5) محمد ناصر العجمي ، **في الخطاب السردي نظرية غريماس** ، ص 76.

وبناءا على ذلك، يهتم تحليل المكون الخطابي من البنية السطحية بدراسة الصور المنتظمة في النص السردي، ثم ضبط المسار الذي تندمج فيه هذه الصور المشكلة للتشكيلات الخطابية، وصولا إلى تحديد الأدوار الموضوعاتية للممثلين .

1* الصور: les Figures

تستند البنية الخطابية أو البنية الدلالية المعجمية إلى دراسة الصور دراسة معجمية ودلالية، ومن ثم على المحلل السيميائي أولا وقبل كل شيء أن يحدد مدلول الصورة أو الصور **figures** والتي يقصد بها(الوحدات الدلالية التي تساهم في التوصيف، وقد تعني أيضا الأدوار العاملية والوظائف المعجمية) [1]، وقد تدل الصورة على الليكسيم التي تتخذ بعد قاموسيا ودلاليا، فالليكسيمات **lexémes** هي بمثابة العناصر الدلالية البسيطة أو الكلمات القاموسية التي توجد في معجم لغة ما [2] .

فالصور هي مجموعة من الليكسيمات التي ترد داخل النص أو الخطاب، وقد تتحدد بدلالتها المعجمية أو بدلالتها السياقية، ويعني هذا أن الصورة " تحتوي عموما على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية، وقد تبرز انطلاقا من نواة المضمون أنواع أخرى من التحقيقات وذلك من خلال الاستعمالات المختلفة للصورة ، وتعتبر الصورة وحدة من المضمون الثابتة والمحددة بواسطة نواتها الدائمة [3]، حيث تتحقق الافتراضات بشكل متنوع حسب السياقات.

وتعتبر الصورة كتنظيم للمعنى الافتراضي المحقق بشكل متنوع حسب السياقات، وهذا يقودنا حسب غريماس إلى تصور الصورة من جانبين [4]:

---

[1] Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P89.

[2] جميل الحمداوي ، **بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات** ، ص 180.

[3] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** ، ص ص 41 42.

[4] نصر الدين بن قنيسة ، **فصول في السيميائيات** ، ص 32.

***المعجم** : ويمكن أن نصف الصور بكل دلالاتها الممكنة مع كل مساراتها الممكنة كمجموعة منتظمة من الدلالات [1]، وهو العمل الذي يقوم به القاموس في أية لغة، وهو الجانب الافتراضي في الصورة .

***الاستعمال** : تحدد الصورة حسب الاستعمال الذي يمارس على الملفوظات من الجوانب الممكنة للصورة [2]، وهو الجانب التحققي في الصورة .

2*المسار التصويري : Le Parcours Figuratif

تتألف صور النص (في شكل شبكة، ويطلق على تشابك الصور التي تجتمع لتصب في مجال واحد، اسم مسار تصويري) [3]، وهو عبارة عن ترابط الصور بحيث تحيل كل صورة على أخرى.

ويتكون المسار التصويري من مجموعة الصور ويستدعي بعضها بعضا، وبعبارة أخرى هو عبارة عن (تسلسل متناظر لصور مؤتلفة مع تيم معطى) [4]. حيث يمكن اعتبار مثلا " السيارة ،القطار،الحافلة والطائرة ...، تشكل مسارا تصويريا يتمحور حول وسائل النقل.

3* التشكل الخطابي : Le Configuration Discursive

تتشابك مجموعة من المسارات التصويرية لتكون ما يسمى بـ : " التشكل الخطابي " مثلا :

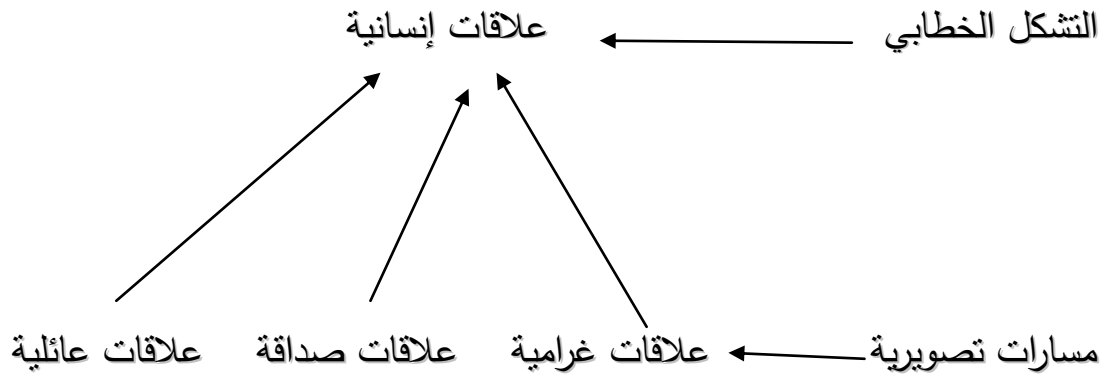
---

[1] المرجع السابق ، ص 33.

[2] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** ، ص ص 41 42.

[3] Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P94

[4] Griemas &Courtés , **Dictionnaire raisonné**, p146 .

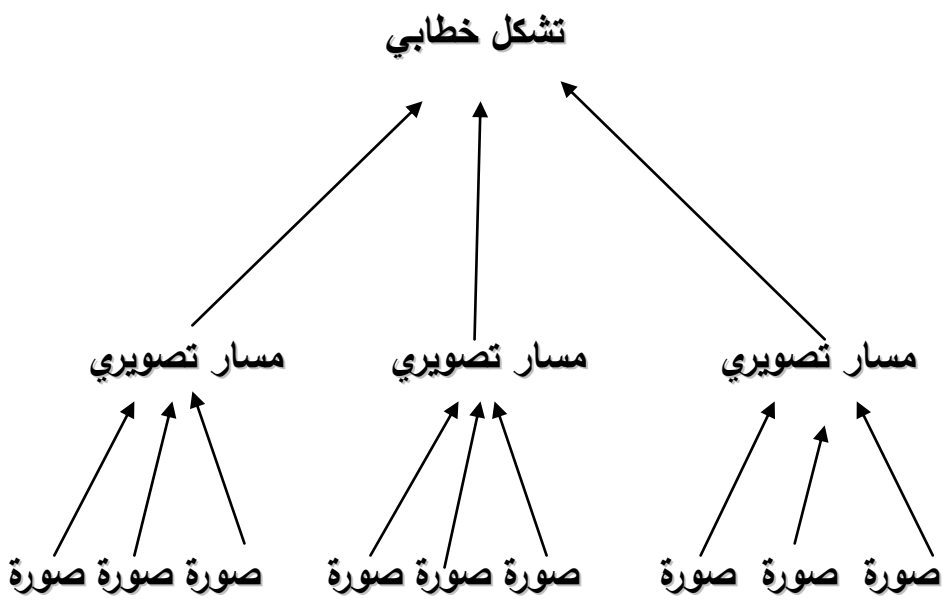


الشكل رقم (18)

ويلاحظ غريماس بأن القاموس الخطابي سيكون أقل انغلاقا من القاموس الجملي ، (وأن كل نص يعرف داخل لغة ويستغل المسارات التصويرية المحققة في نصوص أخرى ، لكنه أيضا يخط ويرسم مسارات تصويرية جديدة لم تتحقق من قبل والتي تثري التشكل الخطابي)[1] . ويمثل غريماس ذلك بالخطاطة الآتية [2] :

[1] Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,P96.

[2] جميل الحمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، 202.



الشكل رقم (19)

4* الدور العاملي و الموضوعاتي (التيماتيكي) :

- **1* الدور العاملي: Le Rôle Actantiel**

يرتبط الدور العاملي بما يقوم به العامل **Actant** سواءا أكان إنسانا أو فكرة أم قيمة أم جماد أم نباتا أم حيوانا أم فضاءا أم ... الخ، وقد يكون هذا العامل الذي ينجز وظيفة أو تحولا للاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه عامل حالة أو عاملا إجرائيا أو عامل فعل [1]. والبنية العاملية(تتموقع على المستوى السردي التركيبي من البنية السطحية، حيث توجد البرامج السردية، وبنيات الجهة من إرادة والمعرفة والواجب والقدرة، والاختبارات الترشيحية والحاسمة والتمجيدية) [2]. وفي هذا الصدد يقول جوزيف كورتيس (في المستوى النحوي تظهر الحكاية في البداية كمتوالية(أقل أو أكثر أهمية) من الحالات تتموقع بينها تحويلات، وهذا ما يفسح المجال في المستوى الوصف لنمطين من الملفوظات : ملفوظات الفعل (وتكون متعدية أو انعكاسية) ، وملفوظات الحالة (ذات طبيعة وصفية أي وصلية أو

[1] المرجع السابق ، ص 202.

[2] جوزيف كورتيس ، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية** ، تر : جمال حضري ، ص ص 124 125.

فصلية)، وتنجز الإجراءات المتتابعة التي تميز الحكاية من طرف أو حسب عوامل مثل : ذات، وموضوع، مرسل ومرسل إليه، وهي قابلة للتكييف حسب الإرادة والمعرفة والقدرة، وتعطي المجال لأدوار عاملية مختلفة) [1]. ويسمح التحليل النحوي بتبيين أمور عدة باستخلاص الأدوار العاملية التي بفضلها تنجز التحويلات حسب البرامج السردية الخاصة [2]. كما لا يمكن الحديث عن الفاعل المعجمي إلا بالحديث عن العامل التركيبي، ويعني هذا ضرورة الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الخطابي، يقول جوزيف كورتيس " (إنه التكفل بالأدوار الغرضية من قبل الأدوار العاملية هو الذي يشكل الهيئة الوسيطة التي تهيء للانتقال من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية) [3].

ويقر غريماس بأن (توليد الدلالة لا يمر أولا من خلال إنتاج الملفوظات وتوليفها في خطاب، إنها معرضة في مسار هذا الخطاب بالبنيات السردية، وهي التي تنتج الخطاب ذي المعنى الممفصل إلى ملفوظات) [4].

ومن هذا، فالدور العاملي دور سردي وتركيبي منغلق بالعامل المجرد الكوني العام، والذي يرد كقاسم مشترك بين النصوص.

2* الدور التيماتيكي (الموضوعاتي): Le Rôle Thématique

يرى جوزيف كورتيس بأن تحديد مفهوم الدور يتمظهر في مستوى الخطاب كتوصيف وكنعت للممثل أو الفاعل، ومن جهة أخرى هذا التوصيف ليس من منظور دلالي غير تسمية تشمل حقلا من الوظائف، أي : من السلوكات المذكورة فعلا في الحكاية أو المتضمة

---

[1] جميل الحمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، ص 203.

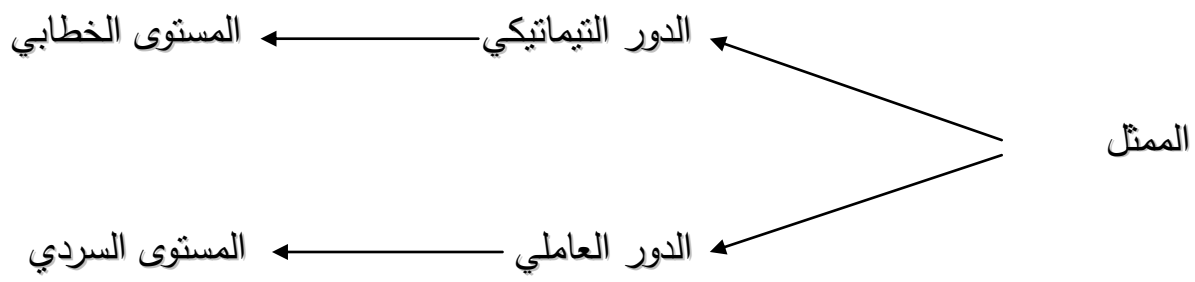
[2] جوزيف كورتيس ، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية** ، ص 162.

[3] المرجع نفسه ، ص 127.

[4] المرجع نفسه ، ص 127.

فيها فقط ... [1]، فالدور هو(كيان تصويري حي ، ولكنه مجهول واجتماعي، إن الممثل أو الفاعل هو في النهاية فرد جامع ومتحمل لدور أو أكثر) [2]. والمقصود من هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة أو صورة معجمية للخطاب وهو كيان مؤنسن أو حيواني أو جماد أو نبات أو غيره ، وهو قابل للتفرد مادام يحمل اسم علم ، وهو قادر على تحمل دور أو أكثر[3] .

فالمقصود بالأدوار التيماتيكية أو الموضوعاتية أو الخطابية (أنها مجموعة من الوظائف السردية التي يقوم بها الفاعل التيماتيكي، وهي أدوار اجتماعية وثقافية ومهنية وأخلاقية ...الخ، وتقوم هذه الأدوار كذلك بتفريد الممثل وتشخيصه إنسانيا بإسم العلم الخاص، في حين يبقى العامل كائنا عامًا ومجردًا، ومن المعلوم أن الفاعل يشتغل على مستويين، المستوى الخطابي باعتباره فاعلا أو ممثلا يؤدي أدوارا تيماتيكية، أو على مستوى البنية التركيبية أو السردية باعتباره عاملا يؤدي مجموعة من الأدوار العاملية) [4] ، ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية [5] :



الشكل رقم (20)

---

(1) جميل الحمداوي ، **مستحدات النقد الروائي** ، ص 204.

(2) جوزيف كورتيس ، **مدخل الى السيميائية السردية والخطابية** ، ص ص 161 162 .

(3) المرجع نفسه ، ص ص 161 162.

(5) جميل الحمداوي ، **بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات** ، ص 182.

(5) Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte** ,p99.

يرتكز الدور الموضوعاتي على مجموعة من القواعد التطبيقية السيميائية، كالوقوف عند " الليكسيمات " **Lexémes** المعجمية والوحدات الدلالية، والاعتماد على التعاريف القاموسية والحقول الدلالية، والبحث عن المسارات التصويرية والموضوعات المعجمية، والاستعادة بالمقومات السيمية والسياقية، وتبيان الصور المعجمية من خلال رصد مختلف التشاكلات السيميائية، والاحتكام إلى المربع السيميائي لمعرفة طرائق توليد الدلالة المنطقية، وذلك عن طريق تشغيل قيم التضاد والتناقض والتقابل والتضمن[1]، فالمعنى في السيميائيات لا يتولد في الحقيقة إلا عبر الاختلاف، وهذا يعني ربط المستوى الخطابي بالمستوى الدلالي.

5*الممثل: L'Acteur

الممثل وحدة معجمية دلالية منتمية إلى الخطاب ، كما يتضمن دلالات خاصة منها (كونه وحدة تصويرية مؤنسة (حيوان، نبات، فكرة ...) ، ويحمل اسم علم يفرده عن باقي الفواعل الأخرى ، وينجز الممثل دورا أو مجموعة من الأدوار التركيبية أو الخطابية الدلالية، بينما يبقى مفهوم العامل في المقابل مفهوما مجردا عاما وكونيا وغير مختص وغير مفرد) [2].

فالممثل / الفاعل يقترن أيما اقتران بالبنية الخطابية للنص السردي على مستوى البنية السطحية، ويقوم بأداء مجموعة من الأدوار الموضوعاتية أو التيماتيكية أو المعجمية إلى جانب قيامه بمجموعة من الأدوار العاملية. بالتالي، فالممثل يمكن تسميته بالممثل المعجمي في مقابل العامل الذي يمكن تسميته بالممثل السردي أو التركيبي[3] ، فالممثل يتموقع بين

---

(1) Greimas ,**Maupassant ; la sémiotique du texte , exercices pratiques** , éditions du seuil , 1976 , p23

(2) Greimas, **Du sens II**, P 259

(3) جميل حمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، شبكة الألوكة ، الطبعة 1 ، المغرب: الناظور ، 2011م ، ص 194.

المستويين السردي والخطابي كما أشرنا سابقا، بأنه حلقة وصل بين المكون الخطابي والتركيبي.

ويؤكد غريماس إلى ذلك(بوجود مستويين ــ سردي وخطابي ــ مستقلين ومنفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد الذي تكون على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبين يكون مجبرا عليهما من جهة البرنامج السردي المحدد بتوزيع الأدوار العاملية ، ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية ، ذلك أنه مجرد وتحدد فيه وحدة معجمية تعمل على اقتراح تسلسل تصويري) [1].

فالممثل داخل النص السردي (يحيل على معنى ممتلئ وثابت، ومجرد في ثقافة ما، كما يحيل إلى أدوار وبرامج واستعمالات مقولية وتمكن مقروئيتها في الارتباط المباشر بالقارئ في هذه الثقافة ، وباندماج الفواعل داخل ملفوظ معين) [2]، والمقصود بهذا أن الممثل يتميز بأدوار خاصة متفردة تعبر عن هوية المنفذ وترصد كينونته وتصرفاته وأعماله ضمن إطار سوسيو ثقافي معين للمتلقي .

فالممثل قد يكون مرتبط بالنسق العائلي (الأب، الخال، العم، الجد، الأم ...) ، أو النسق الاجتماعي (شرطي، قاض، صياد، أستاذ، محام...) ، أو النسق الديني (الفقيه، الشيخ، الصوفي ...)، أو النسق السياسي والاقتصادي(الرئيس، الوزير، مدير الشركة...)، إلى جانب أدوار نفسية وذهنية وتلفظية ومعنوية [3]. هذا ويتحدد الدور الموضوعاتي للممثل باختزال مضاعف: أحدهما هو اختزال التمظهر الخطابي في مسار صوري محقق أو قابل للتحقق في الخطاب، وثانيهما هو اختزال هذا المسار في منفذ **Agent** مؤهل، لأنه يقوم به افتراضا، وعليه فموضوع الصيد يستقطب صورا متعاقبة (الصنارة، الخيط، القصبة، مجمع

---

[1] عبد المجيد نوسي ، **سيميائية الخطاب الروائي** ، ص 155.

[2] محمد الداهي ، **سيميائية الكلام الروائي** ، ص 177 .

[3] جميل حمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، ص 196.

مائي..)، يمكن أن تختزل في دور موضوعاتي وهو الصياد، وحينما يستخدم هذا الدور الموضوعاتي في الخطاب فهو يرتبط بمسارات صورية ، فبإضافة إلى كونه موضوع هو أيضا دور، ويمكن أن يكون في الوقت نفسه اسما(صورة اسمية)، وعاملا (دور تركيبي)، ويمثل غريماس الصياد [1] الذي ورد في قصة " الصديقين " لجي دي موباسان **Guy Demaupassant** بقوله (فمن البديهي أن يحمل هذا الدور في ذاته كل إمكانات فعله ، وكل ما يمكن أن ننتظره منه كممارسة ، إن إدراجه في تشكل خطابي يجعل منه دورا موضوعاتيا قابلا للاستعمال من طرف الحكي) [2]. وعلى العموم ، فالممثل صورة معجمية مرتبطة بالبنية الخطابية الدلالية ، ويتحدد بشكل دقيق بأدواره التيماتيكية والتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الروائي .

6*التفضية والتزمين Spatialisation et Temporalisation

1*التفضية :Spatialisation

إن مصطلح الفضاء في السيميائيات السردية يستعمل وفق مفاهيم مختلفة ، أين يكون القاسم المشترك بينهما ممثلا في اعتبار الفضاء بمثابة موضوع مكون يحتوي على عناصر متقطعة [3].

واستنادا إلى أن السيميائيات تدخل ضمن اهتماماتها الفاعل، منتجا ومستهلكا للفضاء، فإن تعريف هذا الأخير يتطلب حضور ومشاركة كل الحواس ، مما يضطرنا إلى الأخذ بعين الاعتبار مشاركة جميع الصفات الحسية مثل : " المرئية ، اللمسية ، الصوتية..." [4].

---

[1] ينظر : الجيرداس غريماس وآخرون ، **الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)**، تر: عبد الحميد بورايو ، دار السبيل للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، الجزائر ، 2009 م ، ص ص 52 53.

[2] محمد الداهي ، **سيميائية الكلام الروائي** ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الطبعة 1 ، الدار البيضاء ،2006م ، ص 172 .

[3] A.j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire raisonné,** p 132.133.

[4] Ibid ,p 133.

فالفضاء يؤطر تجربتين ،(أما الأولى فتمثل في التجربة التأهيلية التي تمثل الشروط المؤدية إلى انجاز الفعل ، أما الثانية فهي التجربة الرئيسية التي تتمظهر في لحظة تحقيق الفعل الإنجازي) [1] .

يعتبر الفضاء الإطار الذي بواسطته نستطيع تعيين حدود الأحداث ضمن الزمان، والتسليم بجعل الفضاء إطارا يمكنه استيعاب الأحداث يعني تشكيل عنصر فضائي[2] ، بحيث يعد بمثابة مرجع لتلك الأحداث .

2* التزمين : Temporalisation

يعد التزمين أحد مكونات التركيب الخطابي ، والتي تقوم باستعمال تقنيات" الفصل" و" الوصل " والتي تحيل على هيئة التلفظ " [3]، فالتزمين " يتكون من مجموعة من الإجراءات يمكن جمعها وتصنيفها إلى عدة مكونات فرعية، ونميز أولا البرمجة الزمنية التي تتمثل خاصيتها الأساسية في عملية تحويل محور الافتراضات (الترتيب المنطقي الذي يتعلق بتسلسل وتتابع البرامج السردية)، إلى محور التعاقبات (ترتيب زمني يمثل البعد الزمني للأحداث) [4] .

ويتدخل عنصر التزمين في بناء الممثل في الرواية، فنجده يستند إلى ماضيه وحاضره ومستقبله، فالزمن يشكل الدعامة الأساس في بناء الذات على مستوى الحدث والسرد والمكان [5] .

---

[1] سعيد بنكراد ، **مدخل إلى السيميائيات السردية** ، ص ص 89.88.

[2] سعيد بنكراد ، **سيميولوجية الشخصيات السردية** ، ص ص 79.78 .

[3] Griemas &Courtés ,**sémiotique dictionnaire raisonné .**,p387.

[4] Ibid, p 387.

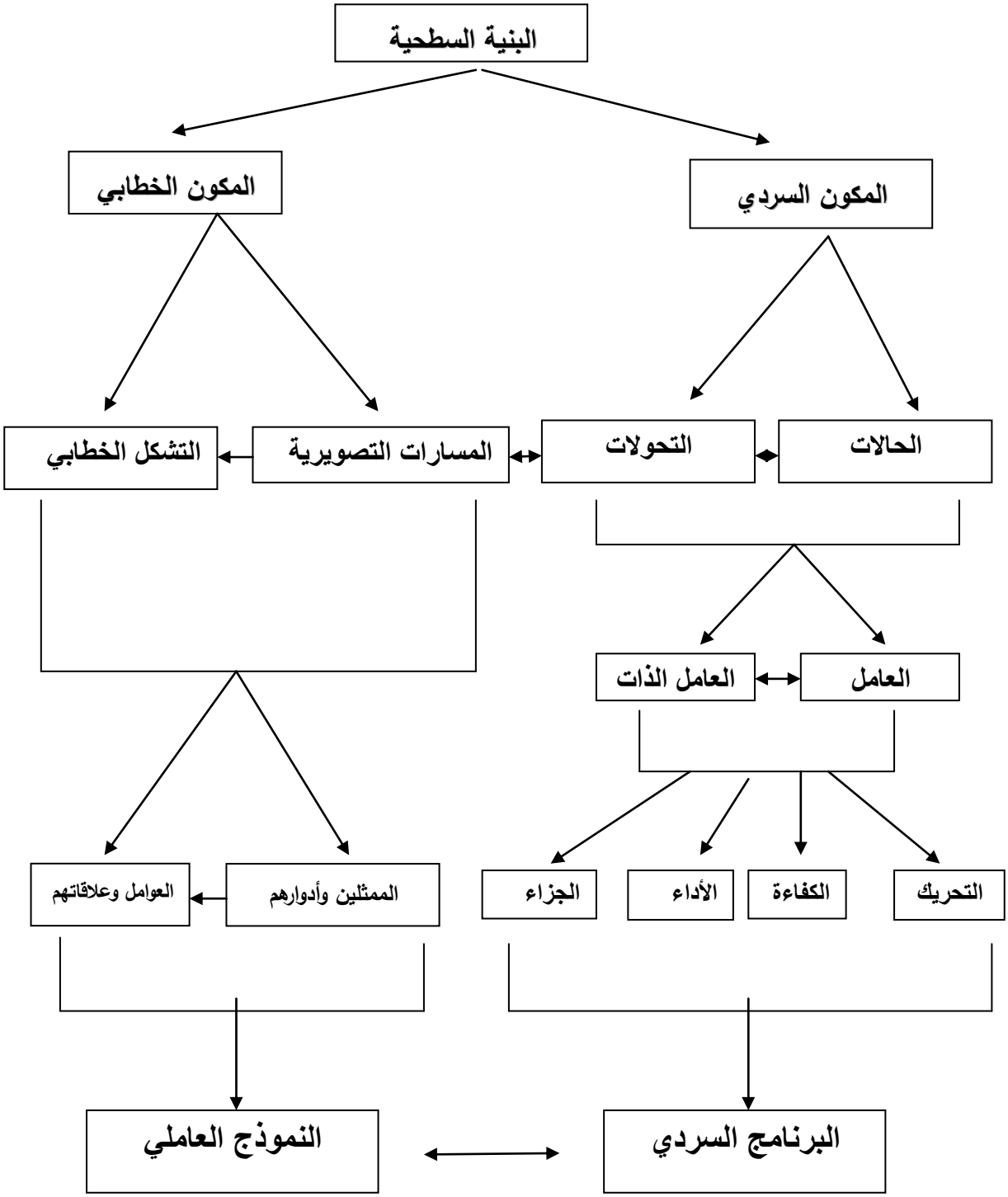
[5] ينظر : مراد عبد الرحمان مبروكي ، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1998م ، ص 158.

إن التفضية والتزمين (يهدفان إلى إحداث تنظيم مكاني وزماني، يتصف بالقدرة على احتواء البرامج السردية التي يتم تحديدها على مستوى بنيات السيميائيات السردية، حيث تقدم وتبرز ميكانيزمات الممثلين والتفضية والتزمين، المكونة للتركيب الخطابي تمثيلا خطابيا لهذه البنيات) [1].

ونخلص إلى أن غريماس أشار إلى عنصري (التفضية والتزمين) لكنه لم يفصّل فيهما، نظرا على أن هذه الفكرة مبنية على التحول، وعليه فإن التحليل السيميائي للنص السردي ينطلق من المسار التحليلي للبنية السطحية التي تضم المكون السردي الذي يتابع الحالات والتحولات (النموذج العاملي ، البرنامج السردي ، والخطاطة السردية)، والمكون الخطابي الذي يتابع الصور والمسارات التصويرية والتشكلات الخطابية والأدوار الموضوعاتية.

[1] عبد المجيد نوسي ، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي** ، ص 27.

ويمكن أن نلخص البنية السطحية في الخطاطة الآتية [1] :



الشكل رقم (21)

[1] شادية شقروش ، **العوامل في السيميائية السردية** ، مجلة كلية التربية ، العدد 20 ، 2015م ، ص 123.

الفصل الثاني التطبيقي :

حركية النموذج العاملي وإستراتيجيته في رواية "حائط المبكى"

*المكون الدلالي:

1 * ملخص عام للرواية :

تدور رواية " **حائط المبكى** " للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي حول قصة فنان تشكيلي " رسام " التي تروي لمحات من طفولته التي تمثلت في علاقته بوالديه وأخته الصغيرة والذكريات الأليمة كإعتداء جندي عليه منذ عمر الست سنوات ، وسرد قصة قتل ذلك السفاح للفتاة البريئة وهو حاضر معه مكرها ، وبقيت هذه القصة كذكرى أليمة تؤرقه وتعكر صفو حياته.

فيسرد لنا الروائي قصة حب البطل " الفنان التشكيلي " وتعرفه على الفتاة الفنانة الذي لقبها بـ " سمرائي " التي تعرف عليها في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة أين يدرسان، حيث سرد لنا البطل كيف تحابا ثم تزوجا مع ما تخلل ذلك من ذكره لحال والديه قبل الزواج ، وكذا الحال بالنسبة لوالدي الفتاة وبيئتهما.

وتحدث أيضا عن البطل" الفنان التشكيلي " ومغامراته مع الفتاة المراكشية حين سافر إلى المغرب وتحديدا إلى مدينة مراكش التي سحرته بعاداتها وتقاليدها. ثم بعد ذلك مع فتيات الفايسبوك والسكرتيرة وحتى الموظف المدلل " صفي الدين ".

والشيء البارز في الرواية هو اكتشاف زوجته " سمرائي" ما هي في الحقيقة إلا ابنة أبيه الضابط " كمال " أي أخته باعتبار أن والده كانت له علاقات مع نساء خارج إطار الزواج منهم والدة زوجة بطل الرواية. فهذه الرواية تعكس معاناة الفنان والفوارق الإجتماعية والطبقية، وتكشف عن الأخطاء التي يرتكبها الآباء في فترة شبابهم وتكون سببا في تدمير حياة أبنائهم، خاصة وأن علاقاتهم غير شرعية التي ينتج عنها أبناء غير شرعيين ، تسبب في كثير من المشاكل من أهمها زواج الأخوة (زواج المحارم)، وهو من المحرمات في الدين الإسلامي.

فالرواية في عمومها مبنية على شخصية محورية، وهي شخصية " الفنان التشكيلي" ، أما باقي الشخصيات فأدوارها بقيت أدوار ثانوية، لكنها في نفس الوقت لها أهميتها البالغة في خدمة الشخصية المحورية أي شخصية الفنان.

كما أبرز الروائي الأمكنة التي كانت مسرحا لمختلف وقائع الرواية " الجزائر العاصمة، وهران، تلمسان، مراكش، الصويرة، ومراكش كانت لها وقع خاص لدى البطل لأن له ذكريات فيها مع الفتاة المراكشية، وتكمن أهميتها في كونها بقيت ذكرياتها تراوده بين الفينة والأخرى ويفر إليها أحيانا هروبا من واقعه الأليم و المكبوت والمحزن.

تدخل رواية "**حائط المبكى**" ضمن مجال النقد الثقافي بمعنى أنها تقف من الواقع موقع الرفض والهدم وإعادة البناء، أنها تكشف أمراض المجتمع بلغة جريئة(تهميش المرأة ، سلطة الزوج العسكري على زوجته ، الاعتداء الجنسي ، القتل ...) ، بإعتبار أن الرواية الحقيقية من تعري المسكوت أو تساءل المدنس أو المقندس، وهو مصطلح منحوت من قبل الروائي عز الدين جلاوجي في روايته " العشق المقندس". فالرواية تسعى إلى تغيير الواقع بواسطة الفن ، لذا يشكل الفن تيمة أساسية في الرواية، أنه أداة السمو والخلاص الروحي.. حيث أرادها الروائي " عز الدين جلاوجي : " نص يغوص في أعماق الإنسان ، وهو يصارع ذاته محاولا امتطاء قوارب الحب وقوارب الفن" [1].

كما أنها " غوص في الذات الفردية، مما يجعلها أكثر انفتاحا على الإنسان في كل عصر وكل جنس ولغة ودين، ولا تكف الرواية في طرح الأسئلة من خلال الحلم واللغة، الموسيقى، الفن التشكيلي، المرأة، الجنون، طفولة البشرية " [2].

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **آن لنا أن نقرأ ماضينا بعيوننا لا بعيون الموتى** ، مجلة ذوات الثقافية الإلكترونية ، مقال ، حوار: شرقي عبد الباسط ، العدد 24، 2016 م، ص 119.

[2] عز الدين جلاوجي ، **الإبداع والتجريب وجهان لعملة واحدة** ، مقال لصحيفة روز اليوسف ، حوار : خالد بيومي ، 6أفريل 2016.

2* سيميائية العنوان:

تُشكل العنونة علامة سيميائية تختزل النص ومضمونه، وتتميز بالدقة المكثفة والتي تدل على كونها ذاكرة للنص وتتحكم بالنسيج الداخلي كونها مختارة بعناية لتتناسب مع جنس الخطاب المسرود لتعكس جمالية ودليلا مركبا للنص وعلامة داخلية تتكون من الاستمرارية التي يخلقها المضمون في المتلقي، وفي الإشارات التي يرغب بعكسها المبدع.

حيث يشكل العنوان علامة خارجية من خلال المرجعية اللغوية للقاموس، وما يعكس من دلالات تتعانق مع النص لتعطي مضامين داخلية وخارجية تشكل ترابطا وتكاملا يعكس قدرات المبدع ومضمون النص والرؤية التي يقصدها .

فالعنوان يمثل (سيميائية دالة مفضية على شفرات النص، وهي أول عتبة يطؤها القارئ وتحمل اختزالا لمدلول وثيقة النص)[1].

خُصَ العنوان بالدراسة والتحليل في الدراسات الحديثة وخاصة السيميائية منها، كونه يعتبر الممر الرئيسي للولوج إلى النص إذ (يُعَدُ العنوان نظاما سيميائيا ذو أبعاد دلالية وأخرى زمنية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفرته الرامزة، ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جُلَ عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي) [2].

فالعنوان يشهر النص ويميزه ليكون علامة تجديد واقتدار في التماسك والاتساق والمقصدية من الموقف الإبداعي، لذلك فهو يطلع المتلقي على الشفرات المختارة في النص، والتي ترسم بناءً متماسكا من بداية النص حتى نهايته .

---

(1) محمد صابر عبيد ، **سحر النص** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،الطبعة الأولى ، بيروت ، **2008م** ، ص **55**.

(2) بسام موسى قطوس ، **سيميائية العنوان** ، وزارة الثقافة ، الطبعة الأولى عمان ، الأردن ،**2001م** ، ص **33**.

والعنوان عدا أنه يشكل حمولة دلالية فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي، ومن هنا يعد العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري. ويسعى العنوان دائما إلى توجيه (الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية النص الذي يسّمه) [1].

وهذا الكلام لا ينطبق على نوع معين من الكتب أو الأجناس الأدبية ، فكل كتاب مهما كان نوعه ولغته يعتمد على إيصال الفكرة العامة لنصبه على عنوانه، وعليه يمكن القول أن علاقة العنوان بالنص هي(علاقة تكاملية ترابطية، فالأول يعلن والثاني يفسر) [2].

وقد حدد جيرار جينيت أربعة وظائف أساسية للعنوان هي(الإغراء ، والإيحاء ، والوصف، والتعيين)[3] ، فالعنوان له وظيفة خاصة حسب إيكو (ECO) وهي أنه(يشوش الأفكار ويثبتها)[4] بحيث أنه يفاجئ المتلقي بكسر أفق التوقع لديه ، فهو يفهم من العنوان شيئا ما ـ وقد لا يفهم أي شيء ـ ثم يصطدم بالنص ليفهم رسالة العنوان.

ومما سبق يتضح أن اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية لدى الكاتب، إذ يخضع لقدرة فائقة لاختزال الرواية في تشفير معين، يحاول القارئ أن يفكه ليقرأ الرواية بعنوانها في مرحلة تالية ، ومن خلال ذلك، حاز لنا أن نتساءل : كيف اختار الأديب عز الدين جلاوجي " عنوان آخر إصداراته روائية " ؟.

---

(1) Michel Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**, traduit de l'anglais par jean jacques homos, édition du seuil, mars 1983, paris, P,130.

(2) رشيد بن مالك ، **السيميائية السردية** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، عمان ،**2006م** ، ص **81**.

(3) جميل الحمداوي ، **السيموطيقا والعنونة** ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة ، العدد **3**، م**25**، الكويت ، **1997 م**، ص **101**.

(4) Gérard Genette , **seuils**, coll. points, Editions du seuil, Paris 1987, p,95.

بالرجوع إلى عنوان روايتنا المختارة " **حائط المبكى** " يمكن أن يقرأ عنوان الرواية سيميائيا على أنه تكثيف دلالي للرواية، بمعنى أنه يحيل إلى جوهر الرواية التي كتبت من أجله ، إنه فعلا يمثل مفتاح النص، كما أنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة [1].

" **حائط المبكى** " اتخذه الروائي عز الدين جلاوجي كعنوان رئيس للرواية ، وجاء في أعلى وسط الصفحة الأولى (الغلاف)، وجاءت كتابته بلون قرمزي، وهو لون يخالط السواد ذلك الواقع المشؤوم الذي عاناه بطل الرواية " الفنان التشكيلي " من آلام ومحن .. فمنذ الوهلة الأولى لقراءة العنوان يتصور القارئ أنها رواية تتحدث عن اليهود وفلسطين ، لِتَعَلُق جملة " **حائط المبكى** "* بالأرض المقدسة ، فهنا رمزية بديعة ومفتاح سري ، فلِكُلٍ حائطه الذي يبكي عنده ، وهي هنا هزائمه وانتكاساته وانكساراته ، وهي أحلامه المفقودة وجنته المسلوبة .

أليست الانتكاسات متشابهة، أليس كل واحد فينا قد فقد قدسه وأرضه المباركة ، فالعنوان مليء بالرموز والإيحاءات، فالكاتب هنا لا يقصد حائط المبكى بالقدس ، وإنما يقصد الآلام والمحن التي مر بها البطل " الفنان التشكيلي " ، فهي تشكل في النهاية حالة من الأسى والحزن لا يليق بها سوى البكاء.. وكأنه استعار ذلك من " حائط مبكى اليهود، فالمعنى بينهما متفق .

---

[1] رشيد بن مالك ، **السيميائية بين النظرية والتطبيق** ، مخطوطة رسالة دكتوراه **1995/1994**، جامعة تلمسان ، الجزائر ، ص **35**.

* **حائط المبكى**: هي تسمية يهودية لحائط البراق المقدسي وسبب تسميتهم يعود لاعتقادهم أنه من بقايا هيكل سليمان عليه السلام المزعوم ، ويعده بعضهم رمزا وطنيا يجتمعون عنده لتلاوة التوراة والتباكي على أمجادهم المزعومة، ومن هنا فإن طقوسهم وصلواتهم عند حائط البراق تأخذ طابع البكاء حدادا على خراب هيكل سليمان عليه السلام ، ويقع حائط البراق في الجهة الغربية للمسجد الأقصى ، بامتداد 50متر من باب المغاربة جنوبا إلى المدرسة التكنزية شمالا ، وبارتفاع يقارب 20مترا ، وقد سمى المسلمون هذا الحائط بهذا الاسم لأن الرسول صلى الله عليه وسلم في رحلة الإسراء والمعراج قام بربط دابته البراق بحلقة هذا الحائط ثم عرج إلى السماء.

فالروائي تطرق إلى تيمة جديدة في السرد الجزائري من خلال عنوانه " حائط المبكى" فهو يوحي أيضا بوقوف البطل باكيا على أطلال زمنه المأساوي الذي ما هو إلا سيادة للقبيح وإبادة للجمال والإبداع والفن..

وتأسيسا على ما سبق فإن عنوان " حائط المبكى " هو عنوان يحيل على وظيفته بكفاءة فائقة ، ويتحول من كونه واقعة لغوية بحتة إلى مقدمة حجاجية تخترق ذات القارئ دون سابق إنذار.

3* سيميائية الإهداء:

يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا ، وله أهميته ووظائفه وتعالقاته النصية ، فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل . ويتخصص الإهداء بإعتباره عتبة نصية لا تخلو من القصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو إليهم .[1]

والروائي عز الدين جلاوجي ابتدأ إهدائه في الرواية بـ :

إليك سيدتي

.....

واقف عند العتبات

يا أميرة البهاء[2]

من هي يا ترى هذه السيدة التي أهديت إليها الرواية ، ففي الإهداء لغز مبطن ورمز مطلسم ... هل هي الزوجة الأخت !!!

---

[1] عبد الفتاح الحجمري ، **عتبات النص : البنية والدلالة** ، منشورات الرابطة ، ط1، الدار البيضاء ، 1996م، ص 26.

[2] عز الدين جلاوجي ، **رواية حائط المبكى** ، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، **2015** م، ص **5**.

هو إهداء صبغته ريشة الفنان..

شكليني بالبياض وبالسواد

وبما شئت من ألوان الوهاد[1]

أم المهدى إليه الحياة التعيسة ، حياة التيه والتناقضات..!!!

4* المعايير السيميائية لتقطيع النص :

يُعد التقطيع" Le découpage " (خطوة أساسية في إطار التحليل ، ويمثل إجراء عمليا من إجرائيات التحليل الأولى، يحدد فيها المُحَلِل هدفا هو تقطيع النص أو الخطاب المحَلَل إلى مجموعة مقاطع وفق معايير للتقطيع)[2].

وثمة مجموعة من المعايير السيميائية التي يستند إليها الباحث أو المحلل السيميائي لتقطيع النصوص أو الخطابات بنيويا أو دلاليا، أو تفكيك الخطابات، وكل ذلك من أجل إعادة بنائها من جديد بغية فهمها وإزالة غموضها، والحد من التباسها الدلالي ، والمقطع (عبارة عن وحدة دلالية وحكائية وخطابية مستقلة بنفسها دلاليا وتركيبيا وتداوليا، قابلة لأن تدمج في حكاية أكبر تضمينا وتوليدا) [3].

فعملية تقطيع النص والخطاب تتمثل في تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع والوحدات والبنيات والفقرات في ضوء مجموعة من المعايير، وأهم الذين اهتموا بتقطيع النصوص والخطابات في مجال سيمياء السرد، الشكلاني الروسي " فلاديمير بروب " في كتابه " **مورفولوجية الحكاية** " الذي جاء فيه (حين نحلل نصا ، يجب أن نحدد بدءا عدد

---

(1) المصدر السابق، ص **5**.

(2) عبد المجيد نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية،التركيب، الدلالة)**، المدارس للنشر والتوزيع ، ص **13**.

(3) A, j ,Griemas , **Du sens,** Essais sémiotique ,le seuil,**1970**, p **268** .

المقاطع التي يتألف منها، إن المقطع يمكن أن يتلو مقطعا آخر مباشرة ، بيدا أنهما يجوز أن يتشابكا ، وذلك حينما يتوقف التطور المبدوء تاركا المكان لإدراج مقطع آخر، إلا أن عزل مقطع ليس بالأمر السهل دائما، لكنه ممكن وبدقة كبيرة) [1].

وأيضا السيميائي الفرنسي "**غريماس**" الذي ألح كثيرا على تقطيع النصوص، قبل بداية عملية التحليل السيميائي، وذلك في مجموعة من كتبه : في المعنى، و موباسان : سيموطيقا النص .

فالمعايير السيميائية المعتمدة في تقطيع النصوص والخطابات هي:(المعيار البصري، المعيار التركيبي، المعيار الفضائي، المعيار العاملي أو الفاعلي، المعيار الدلالي أو التيماتيكي، معيار التشاكل، المعيار المناصي، معيار الإلتفات، المعيار التداولي) [2].

نلاحظ أن هناك مجموعة من المعايير التي اعتمدها السيميائيين لتقطيع النصوص وتم ذكرها آنفا ، والتي يستند إليها الباحث أو الدارس السيميائي لكن الذي يهمنا في هذه الدراسة هما معياران اثنان، المعيار الأول المعيار الدلالي أو التيماتيكي الذي نقطع به الرواية عموما، والمعيار الثاني المعيار العاملي(الفاعلي) الذي نقطع به المقطوعات .

1* المعيار الدلالي أو التيماتيكي :

يُعد المعيار الدلالي المعيار المعتمد كثيرا في تحديد المقاطع النصية ، وذلك بالتركيز على التيمات أو الموضوعات أو الأفكار الرئيسة ، أو يتم عن طريق استخلاص الحوافز والوظائف ، كما فعل " **بروب** " في كتابه " **مورفولوجية الحكاية**(حينما استخلص إحدى وثلاثين وظيفة من مائة حكاية روسية خرافية عجيبة) [3].

---

(1) فلاديمير بروب ، **مورفولوجية الحكاية** ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة العربية ، ط ، **1986**م ، ص**95**.

(2) جميل الحمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، شبكة الألوكة ، ص**265**.

(3) فلاديمير بروب ، **مورفولوجية الحكاية** ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ص **95**.

فالمعيار الدلالي يهتم بتقسيم المعطى إلى وحدات معنوية دلالية، وصور معجمية وغرضية، ويتم ذلك عن طريق تحديد الأفكار العامة والأفكار الأساسية والثانوية، انطلاقا من المسح الاستقرائي الذي يشمل النص أو الخطاب من البداية إلى النهاية، والتحكم في تمفصلات النص الكبرى عن طريق تقطيعه، وتفصيله بطريقة تجزيئية، فالتقطيع(عملية منهجية إجرائية ضرورية في إطار المقاربات البنيوية والسيميائية تفكيكا وتركيبا) [1].

حيث تساهم عملية التقطيع في تحقيق اتساق النص وانسجامه، وتسهيل عملية القراءة، وإزالة الغموض والالتباس عن الخطاب والنص، لمعرفة البنيات العميقة التي تولد تمظهرات النص. ويقسم النص إلى مجموعة من المقاطع الصغرى ضمن مقاطع نصية وخطابية كبرى وهي : المقطع الاستهلالي، والوسطي، والختامي (النهائي) .

فالتقطيع الدلالي إذن (لا يقتصر على تحديد المقاطع التي يتمفصل إليها الخطاب في تعاليقها، ولكنه يحقق هدفا أساسيا هو إضاءة الخطاب بإنتاج مجموعة آثار معنى أولية وجزئية تسهم في تكون الدلالة العامة للخطاب الروائي)[2].

2* المعيار العاملي أو الفاعلي :

يُعد المعيار العاملي المكون من الوحدات (المرسل والمرسل إليه ، والذات والموضوع ، والمساعد والمعارض) من أهم المعايير التي يعتمد عليها السيميائيون لتقطيع النصوص السردية، لأن ظهور عامل أو فاعل أو شخصية في ساحة الأحداث أو غيابها ليظهر آخر، يساهم في تحديد المقاطع النصية بشكل دقيق، كما أن الصراع بين العوامل لتحصيل الموضوع المرغوب فيه، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السردية من تحريك(تحفيزا)، وكفاءة ، وأداء، وجزاء، يمكن أن يحدد ذلك محددات أساسية في عملية التقطيع ، ويسهم ربط

---

(1) جميل الحمداوي ، **بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات** ، ص **150**.

(2) المرجع نفسه ، ص **151**.

الشخصيات والفواعل بالأغراض الدلالية والأدوار المختلفة في مساعدة المحلل السيميائي على ضبط العملية [1] ، ويعني هذا أن هيمنة العامل داخل متوالية نصية يجعل منها وحدة سردية مستقلة بنفسها يمكن أن تتحول إلى مقطع نصي أو خطابي .

3*تقطيع الرواية على حسب المعيار الدلالي :

قبل أن نبدأ في عملية تقطيع الرواية ، لابد لنا من استخراج الوحدات السيميائية الدالة على موضوع الرواية ، فالنص الروائي " **حائط المبكى** " قسمناه لثلاث وحدات سيميائية وهي كالآتي :

1* الوحدات السيميائية الدالة في رواية " حائط المبكى " :

***الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة:**

اهتمت الرواية بالكشف عن حزن وألم شخصيات الرواية، بدءا بالشخصية المحورية شخصية الفنان التشكيلي " الرسام "، وكانت البداية يوم أن اعتدي عليه من طرف الجندي وهو صبي مما أثر على نفسيته، وحضوره أثناء قتل ذلك السفاح للفتاة البريئة والتنكيل بها، وما عاشه من عتاب نفسي ضميري جراء ذلك **(لن أسكت عن الجريمة ، لا بد أن أتصدى للمجرم ، حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى ، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي ، وكان رأسها مفصول عن جسدها ، وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب ، وفي فمها المزموم صرخة لم تدو ، وقد شدت أصابعها على الطين من حولها ، مازال الدم يتدفق ساخنا يعانق سيول الأمطار ، هزتني الدهشة ، لزمت مكاني كتمثال صخري بارد ، أي وحش قذر يفعل هذا ؟ رددتها أعماقي لكنها لم تخرج)** [2] ، ثم وفاة والده وما عاناه بعد ذلك من

---

[1] جميل الحمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، ص **268**.

[2] عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى**، ص **12**.

هواجس الألم والحزن على الكيفية التي قُتِل بها ، ومرض زوجته وخاتمة الألم وأشده هو اكتشافه أن من كانت زوجته في الواقع ما هي إلا أخته.

وكان لوالدته نصيبها من المعاناة **(كان ذلك اليوم عصيبا علي، ولم أك قد بلغت العشرين بعد ، لم يكن والدي يقضي وقتا طويلا معنا حين يعود إلى البيت في العطلة الأسبوعية ، ولم تكن أمي تلح عليه في ذلك ، كان عنيدا وقاسيا معها)** [1]، **(كان والدي صارم الملامح ، لا يكاد يحدث أحدا ، ولا يكاد أحد يحدثه ، حتى والدتي كان يكلمها برسمية قاسيا أحيانا)** [2] ، **(تملك والدتي هاجس الخوف الشديد، كانت كئيبة قلقة لا تكاد تستقر في مكان واحد (...) في عينيها عواصف من الحزن والكآبة (...) أرى في ملامحها شوقا حائرا، وفي عينيها دموع تهم أن تهمي، فتقمعها بشدة)** [3] ، وكذا الوالد وغالب شخصيات الرواية .

***الوحدات السيميائية الدالة على التناقض والتبرم :**

ويظهر ذلك جليا في تبرمه من والديه، فكان يحتقر والده **(تذكرت والدي العسكري في هذه اللحظة ، برز أمامي بعنجهيته وغطرسته ، رغم احتقاري له دوما..)** [4] ، وكان يشمئز من والدته **(تبا لها لقد ضاعفت آلامي ، كدت أصرخ فيها حتى تسكت..)** [5] .

وكان يتبرم من واقع لا يهتم بالفن وأهله ، ولا يعير اهتماماً للجمال ، باعتبار أن الفن والجمال بهما يصلح المجتمع **(فكرت مرارا وأنا في بداية فتوتي بالهجرة ، بحثا عن بشرا يقدرون ما أنجزه ، بشر يرضعون الفن مع حليب أمهاتهم ، ويتنفسونه مع نسائم**

---

(1) عز الدين جلاوجي ،، **حائط المبكى** ، ص **29**.

(2) المصدر نفسه ، ص **29**.

(3) المصدر نفسه ، ص **30**.

(4) المصدر نفسه ، ص **24**.

(5) المصدر نفسه ، ص **24**.

صباحاتهم ، لا فن دون حرية ، الحرية طائر مذبوح في أوطاننا) [1]. وكان شديد التناقض بين الجمال والطهر ونزغات الفايسبوك وتمردات القلب عن الحبيب.

***الوحدات السيميائية الدالة على الصدمة والمفاجأة :**

وتنوعت بين تخوفه الدائم من كشف السفاح له ، حتى صار ذلك هاجسا يلازمه، وكذلك ما تلقاه من السكرتيرة والمساعد صفي الدين (صافو) ، وكذا مصادرة مسكنه الذي ورثه عن والده ، إلا أن الصدمة الكبرى هي اكتشافه أن زوجته التي عانى أشد المعاناة للزواج منها ، لم تكن في النهاية سوى أخته من أبيه الذي كان يعرف نساء خارج إطار الزواج ومنهم أم الفتاة التي لقبها البطل بـ " سمرائي".

(" بنيتي ، أكتب لكي مستسمحة أني مغادرة إلى العالم الآخر ، ولا بد من الاعتراف يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك.....)" [2].

(هويت مغمى علي) [3] .

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **حائط الميكي** ، ص **47**.

[2] المصدر نفسه ، ص **152**.

[3] المصدر نفسه ، ص **152**.

2*تقطيع الرواية على حسب المقاطع النصية الكبرى:

يمكننا وفق التحديد الذي وضعه " غريماس " تحديد المقاطع [1] أن نقسم هذه الرواية إلى ثلاثة مقاطع رئيسية ، وهي على النحو الآتي :

1* المقطع الاستهلالي :

ويتحدد في علاقة الفنان البطل بحبيبته التي يلقبها " بسمرائي "، الذي عاش معها قصة حب في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة أين كانت تدرس الفن التشكيلي " الرسم " حيث سحرته بجمالها الفاتن وملامحها التي حاصرته بشكل مدهش وسعى إلى التعرف عليها والتفكير في الارتباط بها .

2* المقطع الوسطي :

ويتحدد في عملية الاسترجاع التي يعمد إليها البطل كلما أحس بالضيق والاختناق ، والتي حاول من خلالها إبراز علاقته بأبيه وأمه والفتاة المراكشية التي التقى بها عندما سافر إلى المغرب وبالتحديد إلى مدينة مراكش آنذاك.

3*المقطع النهائي (الختامي) :

الزواج والارتباط بالفتاة السمراء، والسفر إلى مدينة وهران والاستقرار والعمل فيها ، وأيضا مرض الزوجة بعد ذلك وما نتج من آثار نفسية على البطل ، وبعد ذلك اكتشاف الحقيقة والصدمة من أن الفتاة التي أحبها وناضل من أجل الزواج بها لم تك سوى أخت له من أبيه الضابط كمال .

---

[1] عبد المجيد العابد ، **سيميائيات الخطاب الروائي " اللص والكلاب " و " الذات " رؤية جديدة** ، دار الثقافة للإعلام ، د.ط ، الشارقة ، **2013**م، ص**29**.

5*البنية الأولية للدلالة :

*المربع السيميائي عند غريماس :

يأخذ تنظيم البنية الأولية للدلالة على المستوى العميق، طبيعة منطقية دلالية ، تجعله يتحدد وفق نموذج يعرف بالمربع السيميائي " **la carré sémiotique** "، أو النموذج التكويني " **model constitionnel** "، ويفهم منه (التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية) [1].

ويعد "غريماس" من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية، حيث يرى " أن المعنى يقوم على أساس اختلافي ، وبالتالي (فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفقا علاقة ثنائية متقابلة ، وقد صاغ أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي) [2].

وحاول " غريماس " من خلال هذا الحقل المعرفي(أن يربط صريح النص بباطنه، أو البنية الدلالية الأصولية ، فهذه الأخيرة هي الجوهر الدلالي وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية) [3] ، ومعنى ذلك أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لا بد من العودة إلى باطنه [4] .

ويساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء [5].

---

(1) أنظر: رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي** ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 م، ص23.

(2) فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، الدار العربية للعلوم / منشورات الاختلاف ،الطبعة 1، بيروت / الجزائر ، 2010م ، ص 229.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر ، **مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا** ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، تونس **1985** م ، ص **122**.

(4) فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، ص 229.

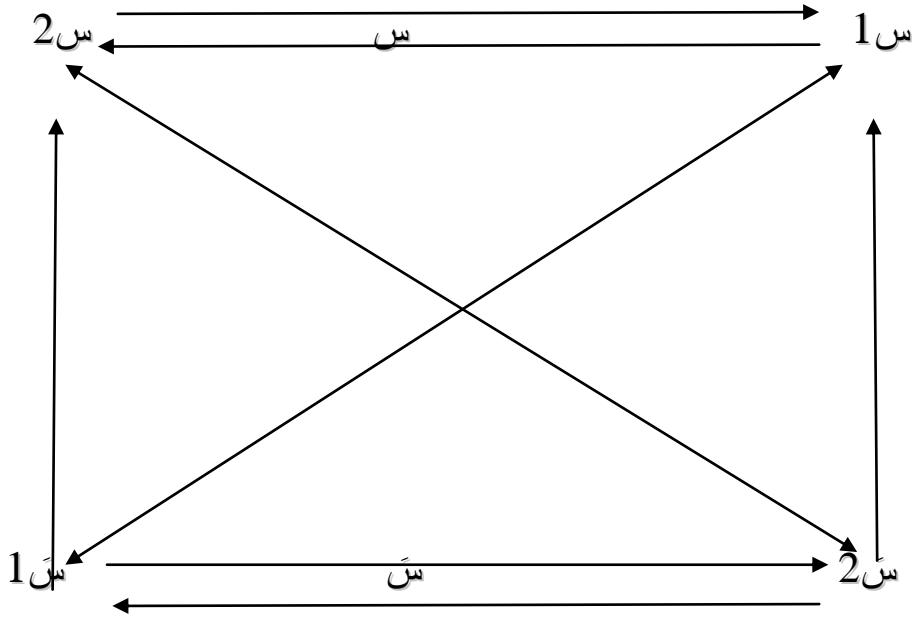
(5) رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي** ، ص23.

فالمربع السيميائي هو(النموذج المنطقي الذي من خلاله يتم استخلاص الدلالة وتجسيد الشكل الإجمالي لدلالات النص بتنظيمه شبكة العلاقات بين الوحدات الدلالية وإضفائه التمثيل المنظم والمنطقي على شكل المضمون) [1].

يقوم المربع السيميائي على العلاقات الآتية [2] :

علاقة التضاد ــ علاقة التناقض ــ علاقة التضمين

ويأخذ الشكل الآتي [3] :



الشكل رقم (22)

علاقة تناقض

علاقة التضاد وشبه التضاد

---

[1] المرجع السابق ، ص 23.

[2] عبد المجيد نوسي ، **سيميائية الخطاب الروائي** ، ص 150.

[3] أنظر : ألجيرداس غريماس وآخرون ، **الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)**، تر : عبد الحميد بورايو ، دار السبيل للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، الجزائر ، 2009 م ، ص16.

علاقة التضمين ⟶

س 1- س2 : محور التضاد

سَ 1 – س 2 : محور التضاد الفرعي

س 1 – سَ 1 : ترسيمة موجبة

س2 – س 2 : ترسيمة موجبة

س 1 – سَ2 : وسم موجب

س 2 – سَ 1 : وسم سالب

* يشكل س و سَ المحورين اللذين يقومان على العلاقة بين الأضداد.

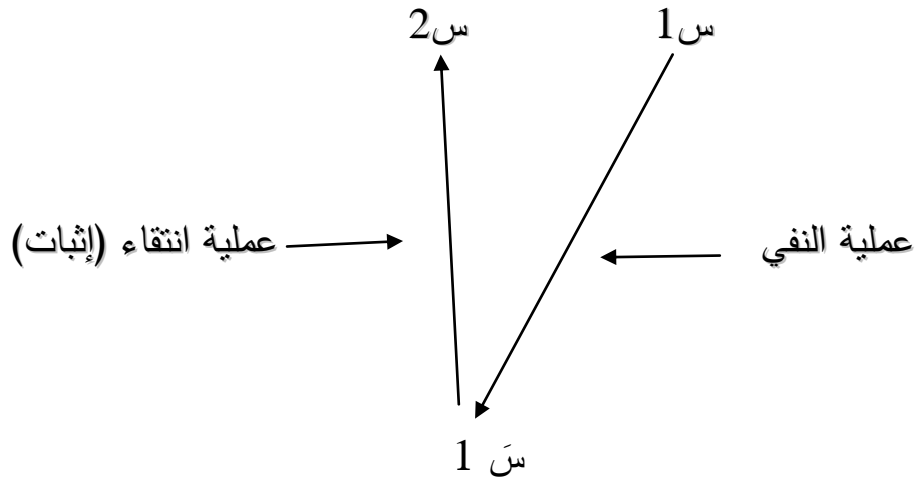
* تناسب علاقة التناقض عملية النفي التي تكفل الانتقال من س1 إلى سَ1 (س 1← سَ 1) ، تتمثل هذه العملية في نفي س 1 وإبراز العنصر النقيض سَ 1 [1]

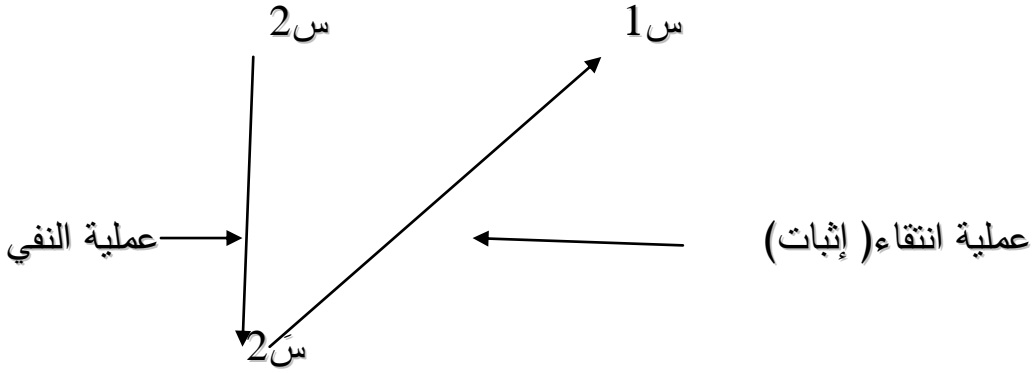
* تناسب علاقة التضمين عملية الانتقاء التي تكفل الانتقال من سَ1 إلى س 2 (سَ1 ← س 2) ، وتتمثل هذه العملية في انتقاء (إثبات) وإبراز العنصر س 2 (المضاد لـ س 1) انطلاقا من سَ 1 [2]. ونمثل العمليات في الخطاطة الآتية [3] :

[1] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي** ، ص26.

[2] المرجع نفسه ، ص 27.

[3] A, j ,Griemas , **Du sens**, Essais sémiotique ,le seuil,**1970**,p165.


س2
س1
عملية انتقاء (إثبات)
عملية النفي
سَ 1

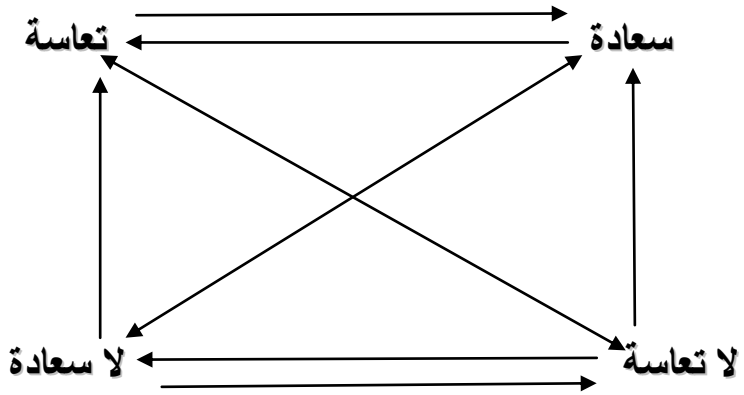

س2
س1
عملية النفي
عملية انتقاء(إثبات)
سَ2

الشكل رقم (23)

1*المربع السيميائي العام في الرواية :

من خلال الرجوع إلى رواية " **حائط المبكى** " فإن عملية استخراج المربع السيميائي العام يتمثل فيما يلي :

في بداية الرواية سعادة ← في نهاية الرواية تعاسة



2*تسريد المربع السيميائي العام للرواية :

ينبني المربع العام على التضاد القائم بين السعادة والتعاسة أحد السيمات المشكلة للبنية الدلالية العامة للحكاية ، فالرواية تجسد معاناة البطل ومحاولته البحث عن السعادة بواسطة الفن.

(فكرت مرارا وأنا في بداية فتوتي بالهجرة ، بحثا عن بشر يقدرون ما أنجزه ، بشر يرضعون الفن مع حليب أمهاتهم ، ويتنفسون مع نسائم صباحاتهم ، لا فن دون حرية ، الحرية طائر مذبوح في أوطاننا) [1].

(الحياة قاسية ما أصعب حياة الزهرة التي تعبق حيث ترعى الخنازير ، لا معنى لأناس لا يملكون ذوقا فنيا ، ولا يقدرون كل ما هو معنوي(...) ، لكن نحن ماضون على درب الفن مهما تناوشته براثن القبح والكره) [2] .

(فأنا سعيد لقد صار لي بيت خاص اتخذه لأمارس طقوس الفن، وأحاول أن أفجر عبقريتي الإبداعية) [3] .

(كان الرسم خلاصي الأوحد في هذه الحياة ، بل الفن عموما(...)، أهرب به من كآبة الحياة ولا جدواها ، وأذيب به جليد الإحباط والانكسار) [4].

والحب التي كان يكنه للفتاة السمراء في أغلب أحداث الرواية :

(أحاسيس ومشاعر وروح ترفعك إلى أعلى ، تغوص بك إلى الأعماق ، تكشف لك كل مجاهيل الحياة) [5].

(أنتِ حلمي الأبدي ، أنتِ وحدك من يقهر الشيطان بداخلي ، كل الأميرات إماء لسمرائي) [6].

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 47.

(2) المصدر نفسه ، ص ص 48.47.

(3) المصدر نفسه ، ص 47.

(4) المصدر نفسه ، ص **37.**

(5) المصدر نفسه ، ص 16.

(6) المصدر نفسه ، ص 21.

(الزواج من سمرائي تحليق في الفضاء اللانهائي ، انطلاق نحو الحب والخير والجمال)[1].

لكن هذا الأمر لم يتحقق في الأخير بل من كان سببا في سعادته تحول إلى تعاسة في نهاية الرواية أي حدث تحول من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال بين " البطل " والفتاة " السمراء " بسبب انكشاف الحقيقة الرسالة التي أرسلتها أم الزوجة (سمرائي) إلى ابنتها لتكشف لها من هو أباها الحقيقي ويدخل " البطل " في تعاسة وكآبة وحزن ومعاناة جراء سماعي الخبر.

(بنيتي ، أكتب لكي مستسمحة أني مغادرة إلى العالم الآخر ، ولا بد من الاعتراف يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك.....) [2].

وبتطبيق علاقات المربع السيميائي نجد :

تمثل السعادة بالنسبة للبطل الحياة والاستقرار، باعتبار أن علاقة التناقض توجد بين (س1وسَ2) ، حيث أن سَ 1نفي لـ س1، فإن نفي السعادة يعني لا سعادة الذي يتأكد من خلال حالة الصدمة التي حدثت أثناء سماعه لحقيقة من أن زوجته ما هي في الحقيقة إلا أخته ، وهو الأمر الذي يعني إثبات التعاسة عبر علاقة التضمين .وتتأكد هذه التعاسة عن طريق هروب " البطل " من واقعه لإثبات السعادة (..).

وعندئذ تتأكد علاقة التضاد بين (السعادة و التعاسة) من جهة ، ومن جهة أخرى تثبت السعادة بقيام علاقة التناقض بين (التعاسة ولا تعاسة) عن طريق عملية النفي من جهة وعملية التضمين من جهة أخرى .

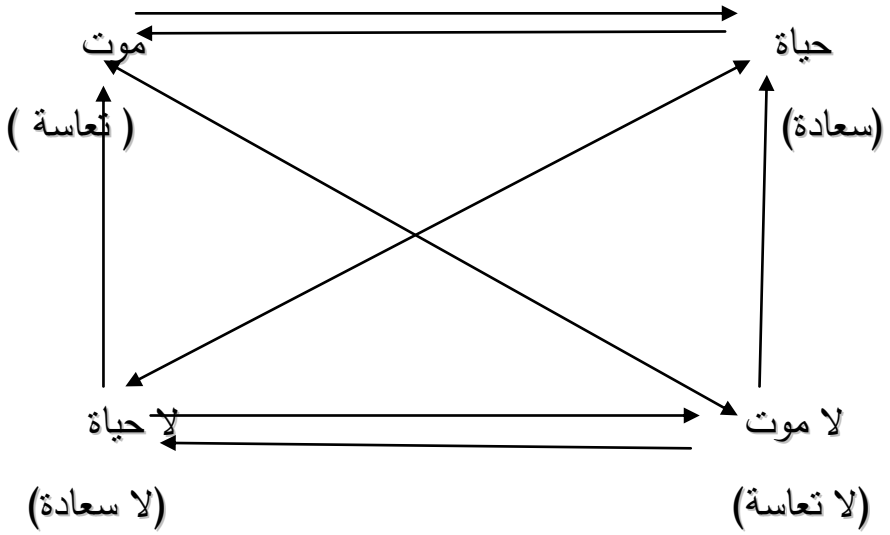
---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 47.

(2) المصدر نفسه ، ص **152**.

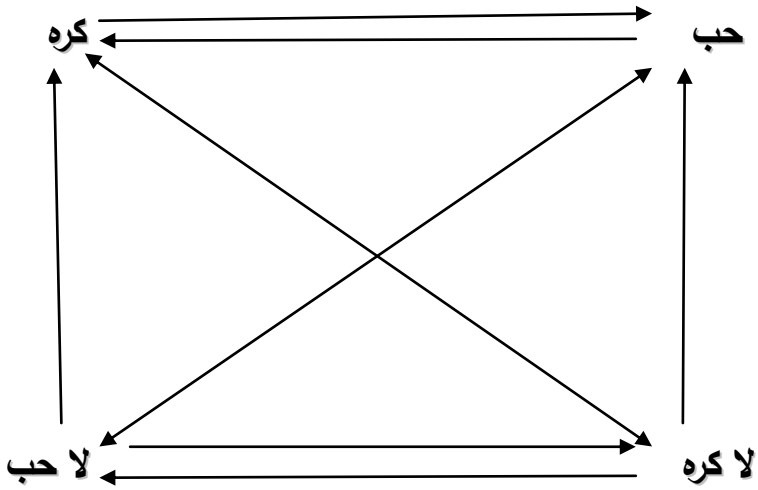
وانطلاقا من أن السعادة تمثل الحياة وأن التعاسة تمثل الموت بالنسبة للبطل ، يمكن استبدال السيمات السابقة بالثنائية السيمية الآتية :

حياة عكس موت



3*المربع السيميائي الخاص بالمقطع الاستهلالي والوسطي للحكاية :

بما أننا سنعتمد في تحليلنا للبنية العاملية بدمج المقطع الاستهلالي مع المقطع الوسطي ، لأن هناك تداخل كبير في أحداث الحكاية بذلك سنحدد المربع السيميائي الخاص بالمقطعين فنجد تيمتين طاغيتين هما الحب والكره :

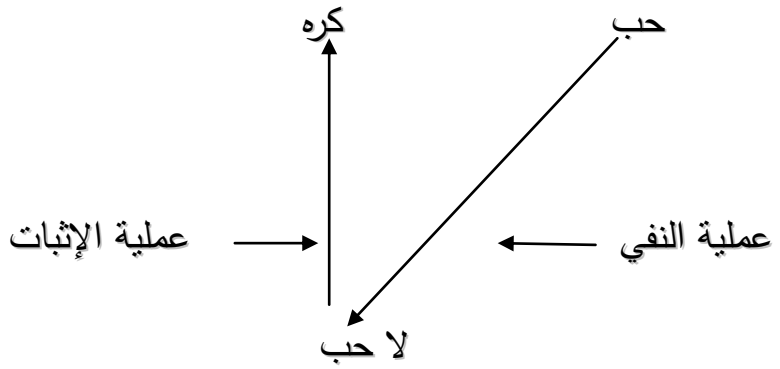


4*تسريد المربع السيميائي :

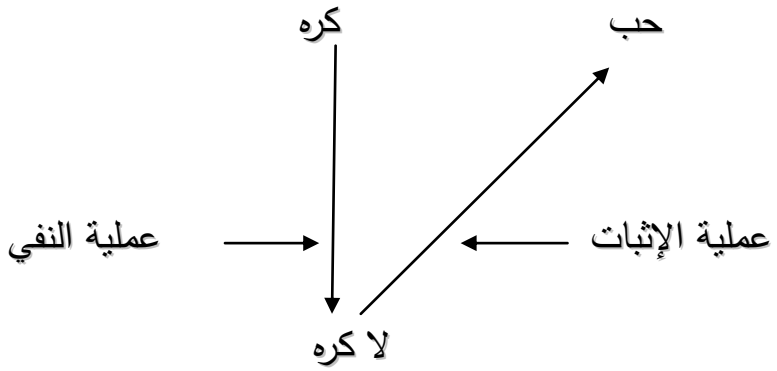
يمثل الحب بالنسبة للبطل في بداية النص الروائي الحياة والسعادة ، باعتبار أن علاقة التناقض توجد بين (س1 و سَ2) ، حيث أن سَ1 نفي لـ س1، فإن نفي الحب يعني لا حب الذي يتأكد من خلال حالة الصدمة التي حدثت أثناء سماعه لحقيقة من أن زوجته ما هي في الحقيقة إلا أخته ، وهو الأمر الذي يعني إثبات الكره عبر علاقة التضمين.

ويتأكد هذا الكره عن طريق هروب " البطل " من واقعه لإثبات الحب ، وعندئذ تتأكد علاقة التضاد بين (الحب والكره) من جهة ، ومن جهة أخرى يثبت الحب بقيام علاقة التناقض بين (الكره ولا كره) عن طريق عملية النفي من جهة وعملية التضمين من جهة أخرى .

ويقوم هذا المربع على جملة من عمليات الإثبات والنفي، فنحصل على الخطاطة الآتية :



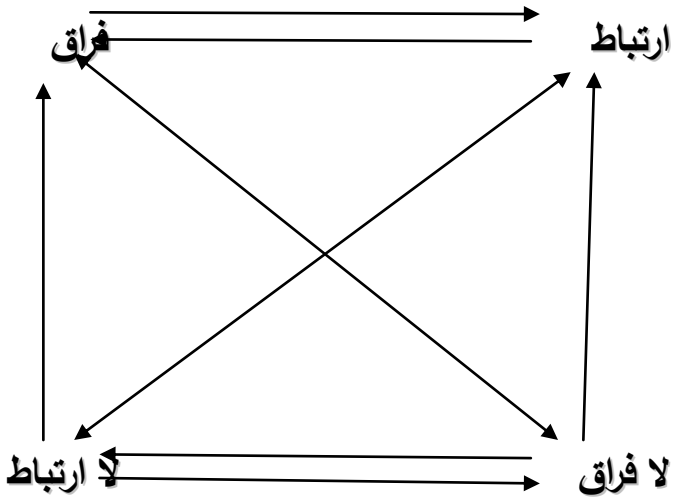
في هذا المخطط نقول : إن عملية نفي الطرف الأول (الحب) هو(لا حب)، وهي النتيجة التي جاء بها (الكره) ، حيث كان نفي لقيمة الحب وإثبات لقيمة الكره ، وهذا التحول الذي طرأ على حالة (البطل) وفقده لموضوعه فصارت حكايته كعدمها.



في هذا المخطط نقول : إن عملية إثبات الطرف الأول (الحب) هو(لا كره)، وهي النتيجة التي جاء بها(الحب)، حيث كان إثبات لقيمة الحب ونفي لقيمة الكره ، وهذا التحول الذي طرأ على حالة " البطل " وفقده لموضوعه فصارت الحكاية كعدمها.

5*المربع السيميائي الخاص بالمقطع الختامي :

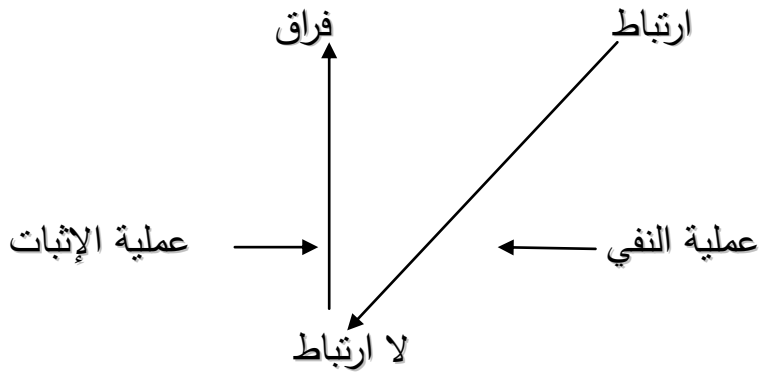
في هذا المقطع نجد تيمتين هما الارتباط والفراق ، ونمثلهما في المربع السيميائي الآتي:



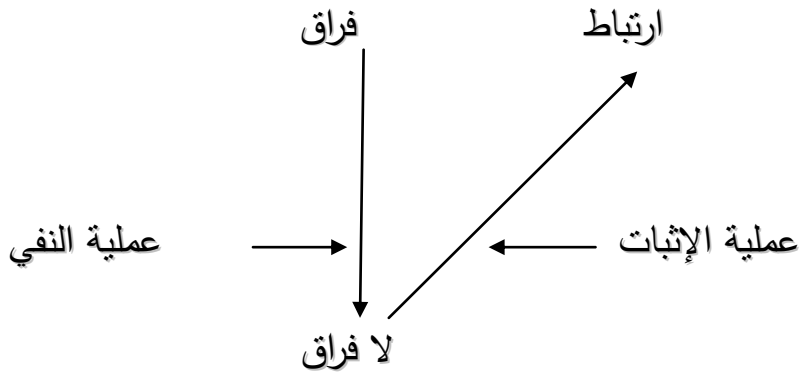
6*تسريد المربع السيميائي:

من خلال تحليلنا لهذا المقطع يتبين أن في بداية هذا المقطع كان الذات الحالة " البطل " متصل مع الموضوع المرغوب فيه ، وهو ارتباطه بالسمراء (ذ.ح ∩ م) ، وبعد ذلك حدث فعل تحويلي نتج عنه مرض الزوجة جعله يتحول من حالة اتصال إلى حالة انفصال (ذ. ح ∪ م) ، فالمرض كان سببا رئيسيا في حالة الانفصال لأنه اكشف سرا جعل الفراق صير علاقته بسمرائه .

ونطبق على هذا المربع عمليات الإثبات والنفي ، فنحصل على الخطاطة الآتية :



في هذا المخطط نقول : إن عملية نفي الطرف الأول (ارتباط) هو (لا ارتباط)، وهي النتيجة التي جاء بها (الفراق) ، حيث كان نفي لقيمة الارتباط وإثبات لقيمة الفراق ، وهذا التحول الذي طرأ على حالة (البطل) ، وفقد موضوعه وصارت حكايته مثل بدايتها.



بتحليل هذا المخطط نقول : إن عملية إثبات الطرف الأول(الارتباط)هو (لا فراق)، وهي النتيجة التي جاء بها(الارتباط) ، حيث كان إثبات لقيمة الارتباط ونفي لقيمة الفراق ، وهذا التحول الذي طرأ على حالة (البطل) ، وفقده لموضوعه فصارت الحكاية كما كانت في البداية .

*المكون السردي :

في هذا الجانب من الدراسة ندرس الرواية من ناحيتين، الأولى هي البحث عن حركية النموذج العاملي في النص الروائي من خلال الحالات والتحولات، والثانية هي إستراتجية الفئات العاملية ونسقيتها في الرواية.

فتناول المكون السردي في الرواية بالتحليل يقودنا إلى تشريح البنيات السردية مع الأخذ بعين الاعتبار جملة الحالات والتحولات التي تميز الشخوص من خلال الأدوار التي يؤدونها أثناء إجراء التحويل (ذلك لأن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات في آن واحد)[1].

فالبنية العاملية مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية ، وهي طريقة لتنظيم وترتيب عوامل الإبداع (حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بالصورة المباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص (..) في تركيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة تحيل عليها) [2].

إن النموذج العاملي اكتشف في سياق التحليل السيميائي، وهو لا يخلو في بعده العام من رؤية فلسفية محددة ، تخالف على سبيل المثال الرؤية التاريخية والاجتماعية والمنهجية، غير أن عزل النموذج العاملي يبقى عملا ممكنا، هذا بحكم ديناميكيته (حركيته)، وطبيعته المنطقية وقابليته للتطبيق على كل ملفوظ تام المعنى [3].

وبالرجوع إلى المدونة تبدو رواية " **حائط المبكى** " للروائي عز الدين جلاوجي للوهلة الأولى مبنية بطريقة تهدف إلى إثارة الالتباس لدى القارئ ، وتستفز فضوله بتأجيج

---

(1) أحمد طالب ، **المنهج السيميائي (من النظرية الى التطبيق)**، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، وهران ، الجزائر، **2005**م ، ص **23**.

(2) عبد الرحيم الكردي ، **البنية السردية للقصة القصيرة** ، مكتبة الآداب القاهرة ، الطبعة **3**، **2005**م ، ص **18**.

(3) ينظر : حميد الحمداني ، **التحليل العاملي الموضوعاتي**، مجلة علامات ، الجزء **27**، المجلد **7**، مارس **1998**م، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ص **157/156**.

نار الصراع وتكثيف الرؤى بداخله لدرجة تنتقل فيها عدوى القلق وافتقاد الأجوبة من الخارج إلى الداخل لتشتمل على شخصية محورية ليأخذنا تناول المكون السردي فيها بالتحليل إلى عملية تشريح البنيات العاملية .

فالناظر إلى متن الرواية يجدها تسرد آلام وآمال وانتكاسات وانهزامات وأحلام مفقودة تحمل ما تحمل من ذكريات مرة ، ومن حنين مرات ، ومن هروب في أغلب المرات. حيث توحي أحداث الرواية في بادئ الأمر بمتتالية من الملفوظات الشعرية و السردية لتفتح بابا للأمل والحياة ، وتعكس حالة شيطانية للبطل يتخبط فيها بين الحقيقة والخيال كقول بطل الحكاية " **حين انحدرت عيناي إلى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة ، هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح ؟** [1] فهذه المقولة يتخللها تساءل له دلالة رمزية مكثفة تحمل في طياتها رسالة واضحة حيث توحي الرواية بشيئين، **الأول** يخص جانبا مشرق وهو عالم جميل مليء بالحب والجمال والإبداع ينبض بالحياة ، **والثاني** يخص الموت ليجد نفسه يرتطم آخر الأمر بحائط الحقيقة الفاجعة الكاشفة لشهوة القتل المجازي في قوله (**أفكار شيطانية راودتني ، تغلبت عليها سريعا ، ليشرق جيدها المدثر الجانبين بخصلات من شعرها الساخر من الشريط الأبيض**) [2].

ولضبط العملية التحليلية في هذه الرواية ، يتحتم علينا انتقاء الذوات الكبرى المهيمنة نصيا وربطها بالبرامج السردية الممكنة لاستخراج التحليل سنستعير بعض المصطلحات المتعلقة بالبنية السطحية للخطاب خاصة الجانب المتعلق بالسردية[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي ، حائط المبكى ، ص **7**.

[2] المصدر نفسه ، ص **7-8** .

[3] السعيد بوطاجين ، **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد " لابن هدوقة عينة** ، ص **20/19**.

1*حركية النموذج العاملي في الرواية:

1*البرنامج السردي :

لتتبع المسار السردي لسلسلة الحالات والتحولات سنقف على أطوار فعل التحول للخطاطة السردية التي تقوم على أربعة عناصر أساسية وهي التحريك (التحفيز) ، والكفاءة ، والأداء (الانجاز)، والجزاء، وعليه يمكن ضبط هذه الأدوار في الرواية :

1*التحريك (التحفيز) :

تقتضي هذه المرحلة باعتبارها تشكل أول مرحلة في الخطاطة السردية وجود ذاتين، ذات الحالة المرسلة، وذات الفعل، بحيث تعمل الأولى على تحفيز (تحريك) الثانية من أجل انجاز البرنامج السردي الذي يقتضي بالأساس البحث عن الموضوع ، لكن في هذه الرواية لا يتوفر على ذات الحالة، وبالتالي فإن البرنامج السردي هنا ليس برنامجا مسندا ، وإنما هو برنامج ذاتي تقوم به الذات الفاعلة الإجرائية بنفسها ، ومن ثمة فإن المحفز الأساسي للذات الفاعلة المتمثلة في البطل " الفنان التشكيلي " من أجل البحث عن الموضوع هو محفز شعوري ووجداني، يتمثل في الحب الذي سيشكل انعطافا كبيرا في حياته ، حيث سينقله من حياة العزوبة والوحدة التي كان يعيشها في الماضي إلى حياة الزواج والاستقرار الأسري المستقبلي.

هذا وقد اتخذ هذا التحفيز طابعا إغرائيا حتى وإن كان هذا الإغراء غير مقصود من طرف الموضوع المرغوب فيه، والمتمثل في الظفر بالسمراء، بحيث عمل جمال السمراء الفاتن على إغراء الذات الفاعلة " البطل" بالإعجاب والسعي إليها ، وهذا ما نلمسه في الملفوظات السردية الآتية :

ـ " ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش (..)، غير أني ما أكاد أغوص في تفاصيل وجه من الوجوه حتى أعود إليها (..)، سمرتها النظرة ،عيناها السودوان الواسعتان ، حاجبيها المعقوفتان (..)، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك (..) ابتسامتها البريئة (..)، شفتاها (..)، ملابسها الخريفية الأنيقة، كل ذلك ظل يحاصرني، يسرقني من عشرات الملامح المختلفة، يفرض علي أن أنصت إلى صمته، إلى موسيقى ابتسامته [1].

ـــ" على كثرة ما رسمت من ملامح ، لم أشهد لها مثالا، وأنا أراها بروحي، بأعماقي، ما كانت السمراء مجرد تناغم حسي بارد قد تعثر عليه كثيرا بين بني البشر، ما يدهشك هو الروح الفوارة في الأعماق ، ولا تشكيل دون هذه الروح " [2].

إن هذه الملفوظات التي أوردناها تؤكد اقتناع الفاعل الإجرائي " البطل " بأحقية الحصول على الموضوع المرغوب فيه والمتمثل في السمراء التي ظل ينتظرها لمدة طويلة في نفس المكان الذي رآها فيه أول مرة.

ـ " سنوات عشر مرت ظللت أتردد فيها على هذا المكان ، أجلس في النادي (...) وأي عبق صوفي آسر يجذبني إليها " [3].

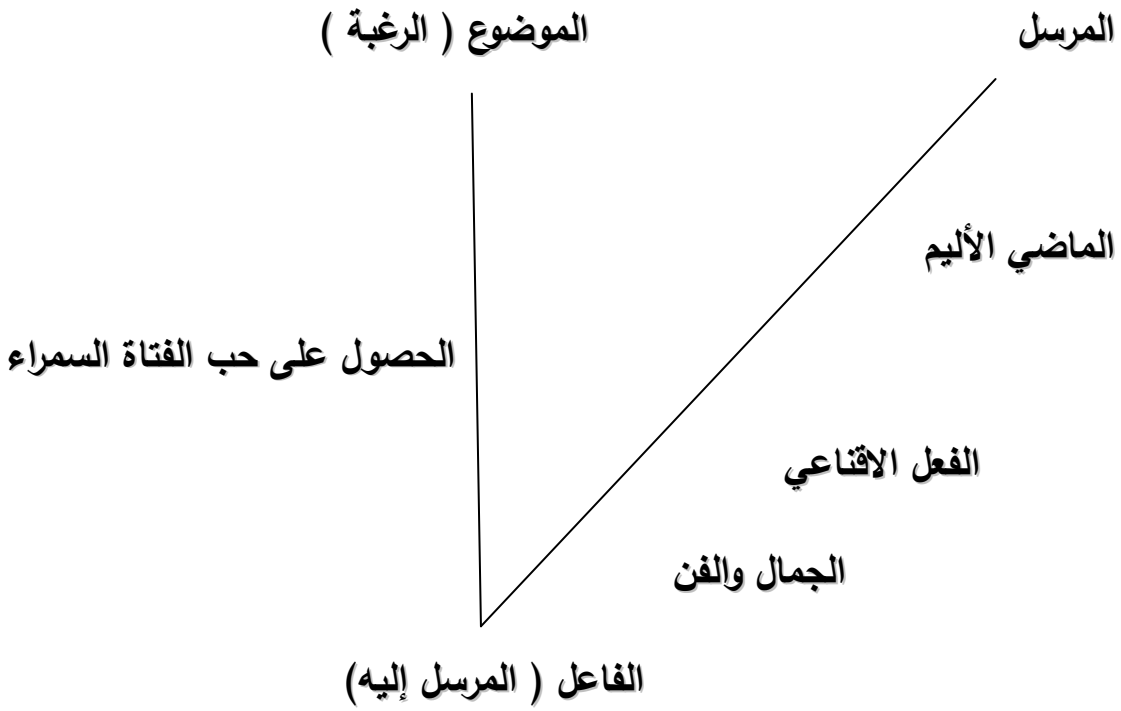
من خلال ذلك نوضح في الخطاطة الآتية :

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص **7**.

(2) المصدر نفسه ، ص **16**.

(3) المصدر نفسه ، ص **8**.

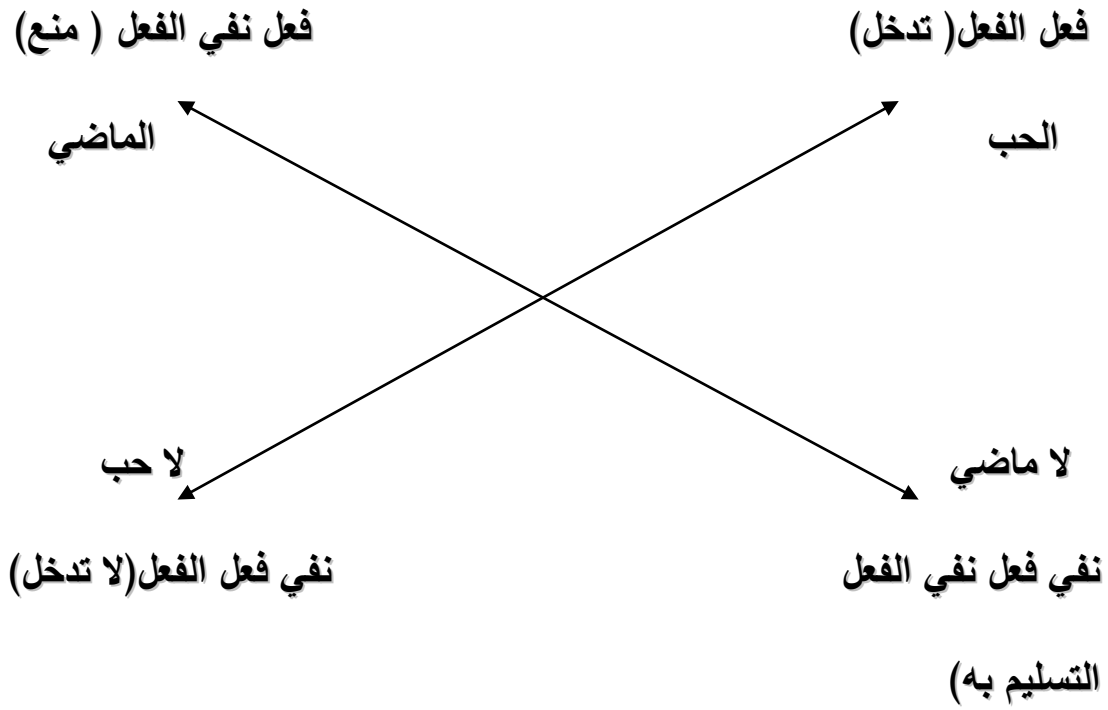


فالسمراء إذن هو الدافع الأساسي الذي حرك الذات " البطل " للبحث عن الموضوع والرغبة في تحقيقه، فعملية الحب كانت الحافز، لكن أثناء البحث عن الموضوع يتدخل الماضي الأليم للبطل(الجريمة) كفعل إقناعي ليحاول منع الذات من الوصول إلى الموضوع، وبالتالي نفي الفعل ، وبعدها تدخل في صراع من أجل تنفيذ مشروع المرسل. لكن الجمال الفائق لهذه السمراء لم يستطع إقناعه تماما للتودد إليها من أجل نيل رضاها ، لأنه في لحظة ولد لديه رغبة في ذبحها خاصة عندما نظر إلى جيدها ، ومن الملفوظات السردية الدالة قول البطل

" **حين انحدرت عيني إلى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة ، هل**

تصلح هذه الفاتنة للحب أم الذبح ؟ أفكار شيطانية راودتني تغلبت عليها سريعا ، ليشرق جيدها المدثر (...) أشبه ما تكون بعندليب حذر" [1].

كما يفترض فعل الفعل وجود نظام يحتمل إمكانيات أربع ، والتي ينتجها تطبيق المربع السيميائي على عملية التحريك في نظر " غريماس " :



2*الكفاءة:

هي ثاني مرحلة في الخطاطة السردية التي تستوجب توفر مجموعة من الشروط في الفاعل الإجرائي من أجل إنجاز البرنامج السردي والبحث عن الموضوع المرغوب فيه، فهي قيم صيغية أساسية تؤهل الفاعل الإجرائي قبل المرور إلى المرحلة الموالية ، وهذه الشروط

[1] المصدر السابق ، ص **8 ـ7** .

هي قدرة الفعل ، وإرادة الفعل ، ومعرفة الفعل ، ووجوب الفعل ، فالفاعل الإجرائي يمتلك هذه القيم الصيغية كلها وهي التي سيستطيع بواسطتها التقرب من السمراء والزواج بها ليكلل برنامجه السردي بالنجاح . ويستند الفاعل الإجرائي " البطل " في برنامجه السردي إلى الكفاءة الآتية:

1*إرادة الفعل / وجوب الفعل:

يتوفر الفاعل الإجرائي " البطل " على عنصر الرغبة والإرادة ، ويظهر ذلك من خلال حديثه عنها ووصف جمالها الفاتن والآسر، وعن رغبته في الاقتران بها، وتظهر تلك الإرادة من خلال الملفوظ الآتي الذي يظهر من خلاله أنه يريد " الفتاة السمراء " أو " سمرائي " كما يلقبها البطل.

ـ ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش (...) [1].

ـ أخزن ملامحها في ذهني (...) [2].

ـ قابلت مئات الجميلات ، أبدا لم اهتز من أعماقي كما وقع لي اللحظة ، أي سحر تحمله هذه الملاك السماوي؟ وأي عبق آسر يجذبني إليه؟ [3].

ـ هذه السمراء المدهشة عصفت بكل عاداتي (...) [4].

ـ آه يا سمرائي أنت دهشتي التي لا تنتهي ، أنت حلمي الأبدي ، أنت وحدكي من يقهر الشيطان داخلي (...) [5] .

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص7.

[2] المصدر نفسه ، ص **7**.

[3] المصدر نفسه ، ص **8**.

[4] المصدر نفسه ، ص **8**.

[5] المصدر نفسه ، ص **21**.

2*معرفة الفعل :

يعلم الفاعل الإجرائي " البطل " أن السمراء فتاة فاتنة وفائقة الجمال ، وأنه لن ينجح في استمالة قلبها بسهولة ، كما يعلم أن الماضي الأليم يلاحقه بين الفينة والأخرى خاصة جريمة قتل تلك الفتاة البريئة والتنكيل بها من قبل ذلك السفاح ، وهو حاضر معه مكرها ، لكنه يعرف أن طريقة حصول على قلب " السمراء " وسبيله في ذلك يتمثل في معرفته في معرفة المساعد المناسب الذي سيجعل " السمراء " تلتفت إليه ، ويتمثل هذا المساعد في الفن التشكيلي " الرسم " لأن كلاهما فنان ويفهم لغة الريشة جيدا ، لذلك بادر الفاعل الإجرائي المتمثل في البطل برسم لوحة تعبر عن " السمراء " من خلال رسم لوحة لها.

ـ " لمحتها تجلس وحيدة (...) اندفعت إليها بحذر حتى لا أزعج لحظات تأملها (...) وضعت اللوحة التي رسمتها في حجرها وانسحبت مبتعدا "[1].

ـ أحسها لحظة سمفونية (...) ، كل ما حولي يرقص ويطير(...)، كل الفنون لا يمكن أن تروي ظمئي(...) [2].

وبمعرفة الذات الفاعلة للعامل المساعد والمناسب فإنه بذلك يتوفر على معرفة الفعل.

3* قدرة الفعل :

الفاعل الإجرائي " البطل " في هذه الحالة له القدرة على الإنجاز ، لأنه شاب في مقتبل العمر له حقه من الجمال ، يعني ذلك أنه يملك جميع الخصال التي تتمناها كل فتاة إلى جانب ذلك اللباقة في التعامل خاصة معها هي (سمراء)0

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص **9**.

[2] المصدر نفسه ، ص **9 – 10**.

3*الأداء (الانجاز):

وهو المرحلة التي يتأهل لها الفاعل الإجرائي بعد امتلاكه للقيم الصيغية السالفة الذكر التي حتمت عليه القيام بإنجاز الفعل أي الحصول على الموضوع المرغوب فيه المتمثل هنا في الزواج من السمراء ، وقد حتمت عليه هذه العملية القيام بمجموعة من الخطوات ابتداء من اللحظة الأولى التي رآها فيها إلى اللحظة التي تكللت بزواجهما ، بحيث حاول استمالتها (السمراء) في حديقة الفنون الجميلة عن طريق وضع اللوحة التي رسمها لها في المقهى إثر رؤيته لها يقول السارد على لسان البطل : " **في حديقة مدرسة الفنون الجميلة (...) وضعت اللوحة التي رسمتها لها في حجرها وانسحبت مبتعدا** [1] . إن هذه الخطوة التي خطاها الفاعل الإجرائي نحو الموضوع المرغوب فيه " السمراء " جعله يحقق إنجازا مبهرا مكنه من خطوِ أول خطوة نحو استمالة السمراء وكسبها معتمدا في ذلك على الفن التشكيلي " الرسم " الذي مكنه من رسم صورتها ولفت انتباهها إليه ، ومن الألفاظ الدالة على ذلك نذكر قول السارد : **مساءً وأنا أهم بالخروج من النادي لمحتها عند البوابة تنتظرني بابتسامتها الساحرة (...) ووجدت لنفسي مخرجا وأنا أعبر عن إعجابي ببراعتها في لف الورقة، نظرت إلى الشريط الأحمر مبتسمة وقد أدركت قصدي(...) هزتني الدهشة وأنا أرى لوحتي تعود إلي، وقد لحقها الكثير من التغيير(...) كانت الدهشة تغمرني تفيض على كل ملامحي، لقد عرفت اسمي، يعني هذا أنها كانت مهتمة بي أيضا**" [2] . وقد مكنه هذا الفعل الذي تكلل بالنجاح من المرور إلى الخطوة الثانية التي أبدت فيها السمراء على ارتياحها للفاعل الإجرائي عن طريق دعوته إلى سيارتها وكشفها له في طريقهما إلى قلب الجزائر العاصمة عن ميولاتها التي رافقتها منذ الطفولة وعن حبها وعشقها للحرف العربي ومن الألفاظ السردية الدالة على ذلك نذكر قول السارد: " **سرني كثيرا وهي تدعوني إلى**

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى**، ص **9**.

(2) المصدر نفسه ، ص **15**.

سيارتها (...)، ظلت تحكي عن ميولها إلى الفن مذ كانت صغيرة ، وإلى مداعبة الحرف العربي بالذات ، الذي نهجت أول أبجدياته الأولى بأحد جوامع تلمسان ، ثم طوعته بوهران، التي أشرقت فيها صبية ثم فتية ممتلئة بالحياة والفن والجمال " [1].

يمكن القول بأن الطريقة التي يتبعها الفاعل الإجرائي " البطل " إلى الآن مكنته من النجاح في الخطوات السابقة ، ومن المرور إلى الخطوة الثالثة التي تعتبر بمثابة تكليل للخطوات السابقة ، بحيث استطاع الفاعل الإجرائي " البطل " من خلال الخطوات السابقة التي حرص فيها على نيل ثقة السمراء إقناعها بزيارته في بيته ، ومن الملفوظات السردية الدالة على ذلك قول السارد:

- **وأخيرا أقنعتها بزيارتي في بيتي المتواضع (...) تناهى إلى سمعي صوت محرك سيارتها (...) أسرعت أرتب هندامي (...)** [2].

إن هذه الأفعال التي قام بها الفاعل الإجرائي إلى حد الآن تؤكد على أنه يسير في خط مستقيم نحو تحقيق برنامجه السردي الذي سينتهي بحصوله على الموضوع، فقط مكنته الخطوة السابقة بدورها من المرور إلى الخطوة الرابعة التي أتاحت له فرصة التعرف على السمراء وعلى وضعها العائلي المفكك والتي تكللت بالزواج من السمراء ومن الألفاظ الدالة على نجاح الفاعل الإجرائي في الحصول على الموضوع نذكر قول السارد :

- **تم إعداد كل شيء لم يبق الآن ما يحول دون إقامة حفل الزفاف الذي أردناه مختلفا، سنقضي هذه الأيام الثلاثة في راحة استعدادا ليوم الفرح الأكبر.** [3]
- **كتبنا لكل المدعوين على بطاقات الدعوة " احملوا معكم كل أفراحكم".** [4]

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **حائط الميكي** ، ص **15-16**.

[2] المصدر نفسه ، ص**29**.

[3] المصدر نفسه ، ص47.

[4] المصدر نفسه ، ص82.

إن كل الأفعال التي ذكرناها آنفا تؤكد مجتمعة نجاح الفاعل الإجرائي في تحقيق برنامجه السردي الذاتي ، ومن هذه الأفعال الدالة على الإنجاز نذكر:

ـ وضعت اللوحة[1]، أقنعتها بزيارتي[2]، أمسكت بيدها[3] ، أسرعت[4]، رحت أضمها[5].

4*الجزاء:

وهو رابع مرحلة في الخطاطة السردية وآخرها، إنه جزاء على الأفعال التي تم القيام بها من المرحلة البدئية إلى المرحلة النهائية ، وجزاء الفاعل الإجرائي هنا هو الزواج من السمراء التي كانت في برنامجه السردي الذاتي هي الموضوع المرغوب فيه، فالأفعال التي اتبعها منذ البداية مكنته من الحصول على السمراء والزواج منها، ويمكن القول بأن الجزاء هنا هو جزاء ذاتي لأن الفاعل الإجرائي" البطل " جازا نفسه بنفسه على أفعاله حتى وإن كان الحب هو المرسل، لكن يمكننا القول هنا أيضا مادمنا قد اعتبرنا الحب هو المرسل أن هذا الأخير جزاء الفاعل الإجرائي على ما قام به من أفعال منذ البدء إلى غاية الزواج من السمراء ومن الملفوظات السردية الدالة على ذلك قول السارد:

ـ تم إعداد كل شيء الآن، لم يبق الآن ما يحول دون إقامة الزفاف الذي أردناه... الزواج بالنسبة لي دخول قفص ذهبي، الزواج من سمرائي تحليق في الفضاء اللانهائي ، انطلاق نحو الحب والخير والجمال .[6]

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 9.

(2) المصدر نفسه ، ص 29.

(3) المصدر نفسه ، ص 26.

(4) المصدر نفسه ، ص 38.

(5) المصدر نفسه ، ص 69.

(6) المصدر نفسه ، ص **47**.

عند هذا الحد يمكننا تحديد الحالة البدئية والحالة النهاية لعلاقة الذات الفاعلة بالموضوع المرغوب فيه التي تنتج في نظر" **غريماس** " صلات جديدة (فصلات أو وصلات) بين الفواعل والموضوعات القيمة ، وهي بذلك تمثل قاعدة سردية ".

الحالة البدئية:

م.ح : ذ. ف• ∪ م ⟵ م. ف: ذ. ف ∩ م

الحالة النهائية:

(ذ. ف ∪ م ⟵ ذ. ف ∩ م)

إن الذات الفاعلة كانت في بداية هذه الرواية منفصلة عن الموضوع المرغوب فيه المتمثل في السمراء وأصبح متصلا به في نهاية المقطع الأول مما أدى إلى نجاح البرنامج السردي الذي كان ينشده الفاعل الإجرائي منذ البداية .

فهذه الرواية تعكس معاناة الفنان والفوارق الإجتماعية والطبقية ، وتكشف عن الأخطاء التي يرتكبها الآباء في فترة شبابهم وتكون سببا في تدمير حياة أبنائهم ، خاصة وأن علاقاتهم غير شرعية التي ينتج عنها أبناء غير شرعيين ، تسبب في كثير من المشاكل من أهمها زواج الأخوة (زواج المحارم)، وهو من المحرمات في الدين الإسلامي. ففي الرواية هنا الفاعل الإجرائي " البطل " عندما مرضت زوجته " السمراء " ودخلت المستشفى لتضع توأمها أصابها مرضا شديدا وبقيت هناك أياما وعلى إثرها بقي " البطل" في حالة فراغ رهيب بين العمل والمنزل إلى غاية قراءة الرسالة التي حملت له صدمة كبرى في حياته ، بحيث لم يكن يعرف بأن " السمراء " التي أحبها منذ اللحظة الأولى التي رآها فيها بأنها أخته إلا بعد أن تزوجها وأنجب منها طفلين، ليُصدم بعدها بأن زوجته

• م.ح : ملفوظ حالة / ذ. ف: ذات فاعلة

السمراء التي عشقها حتى النخاع وأم أطفاله هي في النهاية أخته من أبيه كمال الذي كان عشيقا لأمها ، وذلك من خلال الرسالة التي أرسلتها أمها قبيل وفاتها.

ـ " **بنيتي ، أكتب لكي مستسمحة أني مغادرة إلى العالم الآخر ، ولا بد من الاعتراف يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك.....**" [1].

ـ **هويت مغمى علي**[2] .

فالرسالة هذه كانت سببا في تغيير مجرى الأحداث وفي تعاسة البطل، فالسعادة التي كان ينشدها " البطل " منذ البداية التي لم يحققها له ولعه بالفن تحولت إلى تعاسة أبدية من جراء غلطة أبوية ، بالتالي فإن نجاح البرنامج السردي الذي انتهى بحصوله على الموضوع المرغوب فيه " السمراء " والذي تحول على إثره الفاعل الإجرائي من حالة الانفصال عن الموضوع إلى حالة الاتصال التي لم تدم طويلا، لأنه سرعان ما سيعود إلى الحالة الأولى التي انطلق منها في البداية أي حالة الانفصال عن الموضوع المرغوب فيه المتمثل في السمراء ، وذلك بفعل ذات فاعلة أخرى متمثلة في الأم التي أعلنت عن أن ابنتها " السمراء" هي ابنة الضابط " كمال" (**ولا بد من الاعتراف يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك.....**)[3] ، ليعود الفاعل الإجرائي " البطل " من جديد إلى فقدان الموضوع المرغوب فيه وبصفة نهائية هذه المرة .

في بداية الرواية	←**تحويل**	**عند انتهاء الرواية**
تعرف البطل على السمراء	**ارتباط البطل من السمراء**	**الرجوع إلى البداية**
الحب	**الزواج**	**الفراق**

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص **152**.

(2) المصدر نفسه ، ص **152**.

(3) المصدر نفسه ، ص **152**.

المربع التصديقي:

مادام أن علاقة الفاعل بموضوعه لا تتحدد من خلال الاتصال والانفصال فحسب ، بل من حيث مدى صدق هذه العلاقة أو كذبها أيضا ، وانطلاقا من البرنامج السردي ، فإننا سننظر في مدى صدق ملفوظات الحالة المسجلة، حيث حقق الفاعل الإجرائي " البطل " ما أراده ظاهرا وكينونة ، وكان أداؤه ناجحا ، واستنادا إلى الملفوظ الحالي الخاص بأداء الفاعل ، نجد أن هذا الملفوظ قد اتسم بالصدق ، ذلك أن العلاقة الحالية بين الفاعل الإجرائي " البطل " والحب كموضوع قيمي قد اتسمت بالصدق ، لأن الفاعل حقق فعله واتصل بموضوعه القيمي كينونة وظاهرا ، أي إيجابا على المستوى الظاهر وإيجابا على مستوى الكينونة :

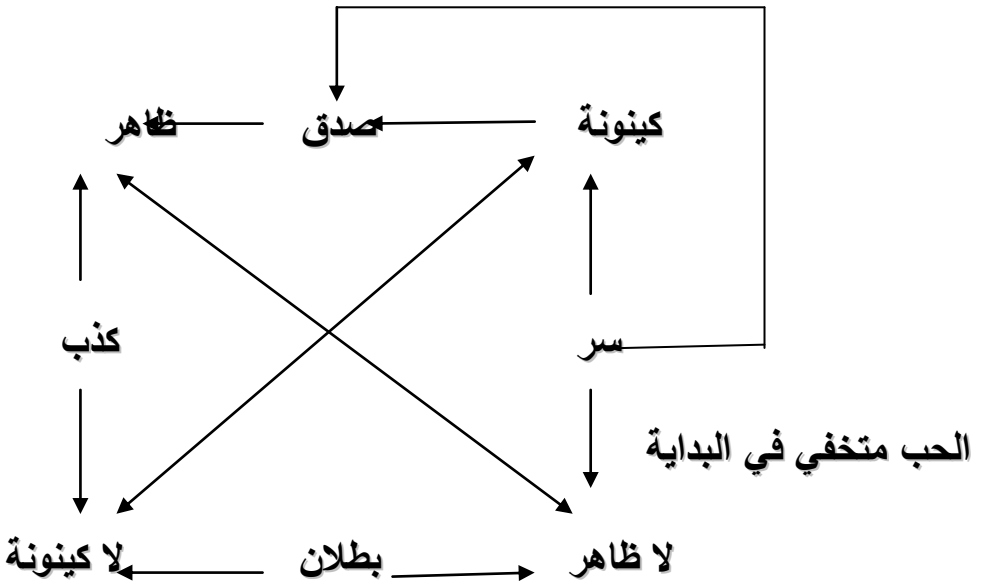
ظاهر + كينونة = صدق

حيث حقق " البطل " و " السمراء " هدفهما ظاهرا وكينونة (باطنا) ، إذ عمدا إلى تحقيق مشروع الزواج ونفذاه ، بعد أن كان الموضوع القيمي " الحب " سرا من طرف الذات الإجرائية " البطل " .

انكشاف الأمر" الحب "

لا ظاهر+ كينونة = سر ⟵ ظاهر + كينونة = صدق

مسار " البطل " و" السمراء"



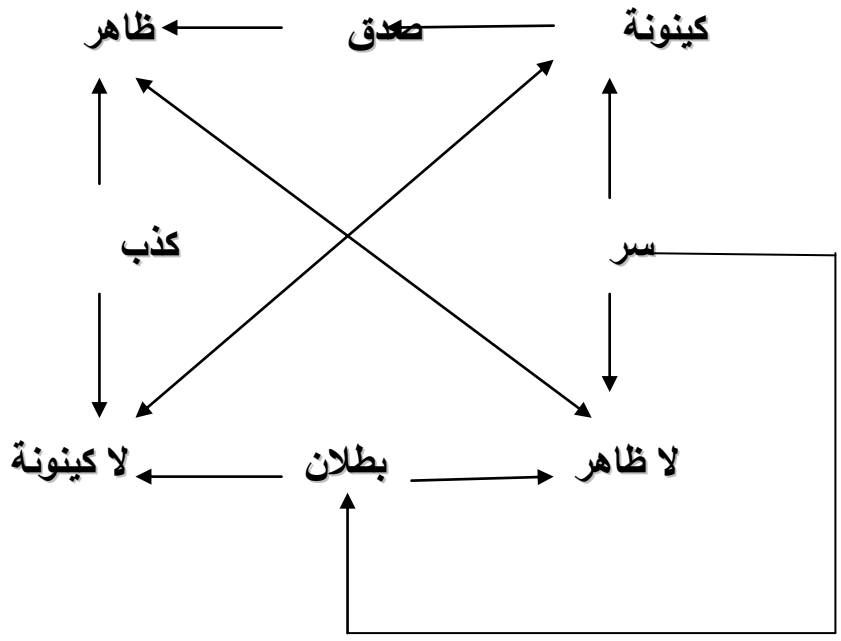
لكن بعد تحقيق الزواج حدث تحول في المسار السردي للذات الفاعلة " البطل " في نهاية الرواية باكتشاف أمر لم يكن في الحسبان، وهو أن زوجته التي ناضل من أجل الظفر والزواج بها لم تكن في الحقيقة سوى أخت له ، وذلك في رسالة أرسلت لها من طرف أمها، وبعد ذلك حدث تحول في نهاية الرواية، وبذلك نمثل العلاقة التي آلت إليها نهاية الحكاية ، فالعلاقة بين الذات الفاعلة وموضوعه اتسم ملفوظها بالبطلان ، لأن الفاعل لم يتحقق فعله لا على مستوى الظاهر ولا على مستوى الكينونة .

لا ظاهر + لا كينونة = بطلان

فبعد إفشاء السر من طرف أم الزوجة وكشف الحقيقة قبل وفاتها وبعد أن كان الموضوع القيمي في حالة اتصال ، حدث الانفصال ، ونمثل ذلك في المخطط الآتي :

اكتشاف الحقيقة

لا ظاهر + كينونة = سر ← لا ظاهر + لا كينونة = بطلان



مسار " البطل "و " السمراء " بعد الرسالة

2*إستراتيجية النموذج العاملي ونسقه في الرواية :

تنتظم الأدوار العاملية وفق ثنائيات عاملة ، تجسد في النهاية ما يعرف بالنموذج العاملي ، وهذه الثنائيات هي :

1*<u>المقولة العاملية الأولى</u> : الذات والموضوع (محور الرغبة)

هذه الفئة هي الأولى حسب النموذج العاملي، وهي متعلقة بـ (الذات " الفاعل " والموضوع) ، أي الفاعل الإجرائي " البطل " و الحصول على قلب السمراء ، وتقوم هذه الفئة على العلاقة الموجودة بين الفاعل الإجرائي " البطل " والموضوع على أساس الرغبة ، " وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) ، وما هو مرغوب (الموضوع) ، وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة ". [1]

ففي المقطع الاستهلالي فإننا نميز فيها أن " البطل " بإعتباره فاعل إجرائي هو الراغب ، و" الحصول على قلب السمراء " هو الموضوع المرغوب فيه. حيث سعت الذات " البطل " إلى تحقيق عنصر الرغبة في الارتباط بالسمراء ، الذي لم يكن لهذه الأخيرة مكانة خاصة له في قلبها ، وانطلاقا من هذه الرغبة في الاتصال عمد البرنامج السردي الاستعمالي والذي تمثل في استمالة قلبها أولا ، وذلك أن الذات الفاعلة " البطل " كان يجهل مكانته في قلبها ولذلك تميزت العلاقة بين " البطل " و" السمراء " كموضوعي قيمي بالانفصال في البداية ، حيث لم تكن السمراء " تعرف اهتمامه بها في البداية ، ولكنه بعد لجوءه إلى برنامجه السردي المساعد أصبحت " السمراء " تبادله نفس الشعور الذي يكنه لها حتى أصبح في نهاية الحكاية في اتصال معها.

---

[1] حميد الحمداني ، **<u>بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي</u>** ، ص ص **33-34**

الذات " البطل " ∪ م ب .س استمالة قلبها ← الذات" البطل " ∩ م

أو :

الفرضية ← التحيين ← التحقيق

الحب استمالة قلبها الزواج منها

وبعد تحقق الزواج والاستقرار والسعادة التي كان يحلم بها ، حدث تحول عندما مرضت زوجته " السمراء " أثناء وضعها لتوأما **(عدت من المشفى حالة سمرائي حرجة ستضع توأما(..) وقد تجرى لها عملية قيصرية ، لم يكن الوضع طبيعيا)** [1] ، فكان لهذا التحول الأثر البالغ في نفس " الذات الفاعلة " البطل" ، حيث حدث فراغا كبيرا في حياته أدى به إلى التفكير والبحث في فعل أي شيء من أجل شفاء زوجته **(دفعت كل ما أملك وما تملك هي من مال ، حياتها أهم من كل شيء)** [2].

2*<u>المقولة العاملية الثانية</u> : المرسل والمرسل إليه (محور التواصل)

في هذه الفئة يحدد المرسل كدافع وراء رغبة الفاعل في الاتصال بالموضوع ، فهو المحرك نحو تحقيق هذه الرغبة ، (لذلك أن كل رغبة ذاتية لا تكون أبدا ذاتية بطريقة مطلقة) [3]. (إنما تشترك مع عنصر خارجي يتجاوز الفاعل (...) الرغبة أو الواجب أو المعرفة) [4]. ولا يتحدد المرسل والمرسل إليه كجزئين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات

---

[1] عز الدين جلاوجي ، **<u>حائط المبكى</u>** ، ص 121.

[2] المصدر نفسه ، ص 121.

[3] حميد الحمداني ، **<u>التحليل العاملي الموضوعاتي</u>** ، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع ، المجلد **7** ، الجزء **72**، السعودية ، مارس **1998** م ، ص **172**.

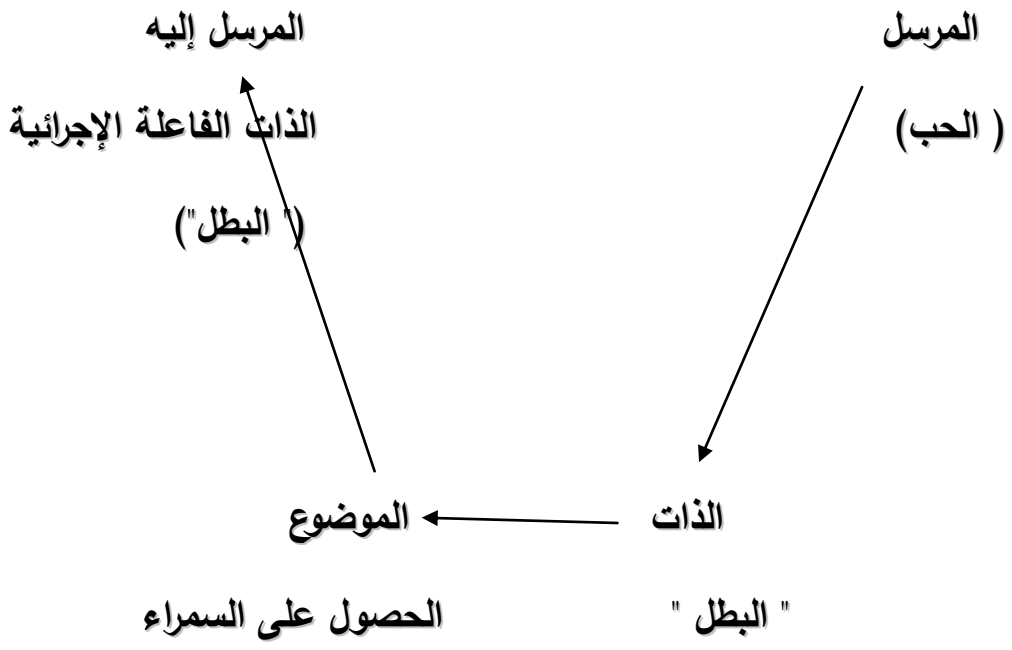
[4] المرجع نفسه ، ص **285**.

المسجلة داخل النص السردي ، إلا انطلاقا من (الموضوع الذي يتموضع على محور الرغبة لعلاقة فاعل (الموضوع)) [1]، إذ يكون الموضوع المرغوب فيه هو موضوع الاتصال بين الدافع والمرسل إليه.

فالمرسل والمرسل إليه يقومان بفعل الإقناع ، فوظيفتهما هي تأطير مسار الفاعل ، حيث يكسبه المرسل قيما موجهة تؤهله لاكتساب الكفاءة اللازمة لانجاز الأداء المكلف به .

وفي الرواية يعتبر المرسل هو " الحب " الذي أحسه المرسل إليه " البطل" اتجاه " السمراء " الدافع الأساس الذي أقنعه بوجوب التقرب منها والارتباط بها ، وإلى اللجوء إلى حيل من أجل كسب قلبها ورضاها. أبرز الملفوظات الدالة :

وما يمكن ملاحظته من خلال ما سبق أن المرسل " الحب " قيمة مجردة كامنة في ذات الفاعل، وهو ما يجعلنا نقول أن هناك تطابقا بين المرسل والذات الفاعلة والمرسل إليه.



[1] رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي**، ص **56**.

3*<u>المقولة العاملية الثالثة</u> : المساعد والمعارض (محور الصراع)

في هذه الفئة تصادم الذات الفاعلة في مسعاها وجود مساعد يعمل على إمدادها يد العون ، أو معارض يعمل على الوقوف في وجهه من أجل عدم تحقق الهدف المنشود .

ويتمثل الأول أي العامل المساعد الذي يعمل على تقديم المساعدة والعمل في اتجاه الرغبة وتسهيل تحقيقها أي (تسهيل توصيل الهدف إلى المستفيد) [1] .

فالذات الفاعلة لا تتحرك نحو عنصر الرغبة وموضوع قيمته بمفرده ، وإنما هناك من يساعده حتى يحقق هدفه المنشود إليه ، ويتمثل المساعد في بداية الرواية في " الجمال الفاتن للسمراء " الذي كان يصفه " البطل " في أغلب مقاطع المقطع وصفا دقيقا ، حيث حرك مشاعره اتجاهها، وتبرزها الملفوظات السردية الآتية:

- **ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش (...)** [2].
- **أخزن ملامحها في ذهني (...)** [3].
- **قابلت مئات الجميلات ، أبدا لم اهتز من أعماقي كما وقع لي اللحظة ، أي سحر تحمله هذه الملاك السماوي؟ وأي عبق آسر يجذبني إليه؟** [4].
- **هذه السمراء المدهشة عصفت بكل عاداتي (...)** [5].

---

[1] إبراهيم صحراوي ، **<u>تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجا)</u>** ، دار الآفاق ، الطبعة الأولى ، الجزائر ، ص **148**.

[2] عز الدين جلاوجي ، **<u>حائط المبكى</u>** ، ص7.

[3] المصدر نفسه ، ص 7.

[4] المصدر نفسه ، ص 8.

[5] المصدر نفسه ، ص 8.

ـ آه يا سمرائي أنت دهشتي التي لا تنتهي ، أنت حلمي الأبدي ، أنت وحدكي من يقهر الشيطان داخلي (...) [1].

أما العامل المساعد الثاني فكان في المقطع الأخير للرواية وتمثل في صفي الدين والسكرتيرة ، اللذان كانا عاملان مساعدان له من خلال إخراجه من دوامة التعاسة والانكسار التي حصلت معه نتيجة مرض زوجته ، فالأول كانت مساعدته تتمثل في أخراجه إلى خارج المنزل لقضاء وقت والذهاب إلى أماكن الاسترخاء، أما المساعد الثاني (السكرتيرة) فكانت تساعده في تنظيف المنزل والطهي...

أما العامل المعارض الذي كان يعيق في حصول البطل على " السمراء" هو الماضي الأليم الذي كان يتخبط فيه من معاناة وآلام وحزن وتعاسة ، والأكثر من ذلك تلك الأفكار الشيطانية التي تراوده منذ حصول الجريمة (قتل السفاح للفتاة) التي كانت في ماضيه ، ومن الملفوظات السردية الآتية :

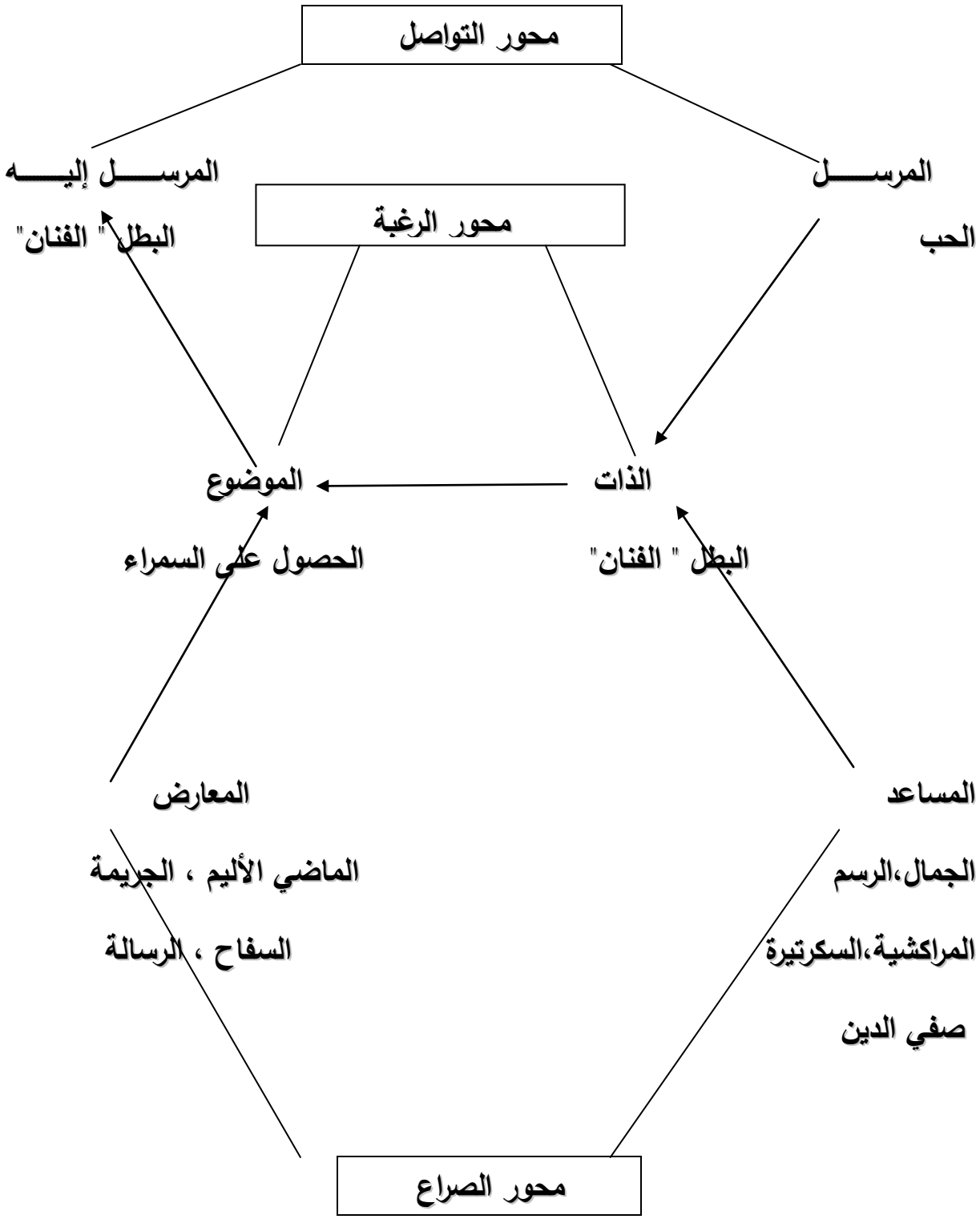
ـ " حين انحدرت عيناي إلى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة ، هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح؟ (....).

كما نجد عامل معيق آخر في المقطع الأخير للرواية وهو" أم الزوجة " التي كشفت عن حقيقة لم تكن في الحسبان من خلال إرسالها لرسالة قام " البطل" بفتحها وقراءتها بما أن زوجته لم تكن موجودة ولا تستطيع قراءتها نظرا لمرضها الشديد وبعد إكمال القراءة حدثت المفاجأة والصدمة واكتشاف زوجته بأنها أخته من أبيه ، فكان هذا معيق الذي جعله يتخبط في دوامة من الصراع والانكسار والتعاسة والآلام..

وبناءا على ذلك نقدم الترسيمة العاملية العامة للرواية ، والتي تقوم الذات الفاعلة الإجرائية " البطل " بعدة أدوار عاملية :

---

[1] المصدر السابق ، ص 21.


محور التواصل
المرسل
الحب
المرسل إليه
البطل " الفنان"
محور الرغبة
الذات
البطل " الفنان"
الموضوع
الحصول على السمراء
المساعد
الجمال،الرسم
المراكشية،السكرتيرة
صفي الدين
المعارض
الماضي الأليم ، الجريمة
السفاح ، الرسالة
محور الصراع

*المكون الخطابي :

ننتقل من تحليل المكون السردي، القائم على تحديد شبكة العلاقات والعمليات المسيرة للتنظيم السردي للخطاب إلى تحليل المكون الخطابي، ذلك أن المحلل أثناء تتبع المسار السردي من البداية إلى النهاية، " وتنتقل عادة من الصعيد الأكثر بساطة والمسمى " السردي " إلى الصعيد أكثر تعقيدا والمسمى" الخطابي " [1]. ويهتم هذا الأخير من البنية السطحية بدراسة الصور المنتظمة في النص، ثم ضبط المسار الذي تندمج فيه هذه الصور مع التشكلات الخطابية إلى غاية الوصول إلى تحديد الأدوار الموضوعاتية للممثلين.

يتجلى المكون الخطابي من خلال رصد الارتباط الموجود بين المستويين التصويري والموضوعاتي، (ولذلك نعمل على استخراج مختلف الموضوعات وكذا الصور المتعلقة بها باعتبار أن هذين المستويين " متضادان ومتكاملان ") [2].

* الموضوعات والصور في الرواية :

1* الصور :

تعتبر الصورة " وحدة مضمونية ذات نواة مستقرة نسبيا ، وتسمى عند غريماس الصورة النواتية ، فهي تنمو بعض الاحتمالات لبعض المسارات السيميمية، وتسمح بوضعها داخل السياق، أي تحقيقها الجزئي داخل الخطاب " [3] .

فالصورة الليكسيمية كما ذكرنا في الفصل الأول النظري تأتي في سياقات تؤدي من خلالها معاني ودلالات عديدة،(فالنص يستعمل الصورة استعمالا خاصا يتم ضبطه باقتفاء مسار الصورة الذي تتنامى فيه، وذلك حتى يتبين مدى كثافة الشحنة الدلالية فيها) [4].

---

[1] Jean Claude Coquet, et Autres , **Sémiotique que l'école De Paris** ,hachette, ,1982,p15.

[2] J. Courtés , **Analyse sémiotique du discours** ,p163.

[3] A.j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire,** p90.

[4] Groupe D'entrebenes , **Analyse sémiotique des texte** , P92.

فالاهتمام بالصورة داخل الخطاب ، (لا يعني غزلها عن بعضها البعض ، بل لابد أن يوجه هذا الاهتمام داخل الخطاب في سياق واحد، وتتلاحم فيما بينها لتشكل ما أسماه " غريماس " بالمسار التصويري " **parcours figuratif** " ، والذي يضرب في هذا الصدد مثالا عن لكسيم " الشمس " في كتابه " في المعنى II)[1].

وبالرجوع إلى الرواية " **حائط المبكى** " فإن " الفنان البطل " كفاعل على المستوى السردي، يتمظهر خطابيا بصورة تتضافر فيما بينها وتتجمع لإعطاء مكان للتشكلات الخطابية والمسارات التصويرية [2]، وبذلك نعتبر" الفنان البطل" ممثلا تصويريا **figuratif Acteur** ، ويعرف " غريماس" و " كورتيس" الممثل التصويري في معجمهما بأنه(الذي يتمظهر في الخطاب ويشمل عموما عدة أدوار تصويرية **Rôle figuratifs**، متعلقة بقدر ما بالتشكلات خصوصا) [3]. فالممثل يتميز ببنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب ، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه.

ففي المقطع الاستهلالي "الحب" تبتدئ الحكاية بالوحدة المعجمية للفنان " البطل" حيث قدم لنا هذا المقطع الممثل الأول " البطل " في صورة الفنان العاشق الذي واجه الصعاب وتحدى الماضي بسبب حبه للفتاة السمراء ، وأيضا الممثل الثاني " السمراء " باعتبارها جزء مهم في القصة ومساعدة للبطل .

وبتحديد الممثلين الفاعلين في هذا المقطع ننتقل إلى تحديد الصور الموجودة في الحكاية ، فالصورة الأولى هي صورة " البطل "، وهو فنان تشكيلي ينتمي إلى مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة أين يدرس فن " الرسم " الذي كان مولعا به جدا منذ الصغر،

---

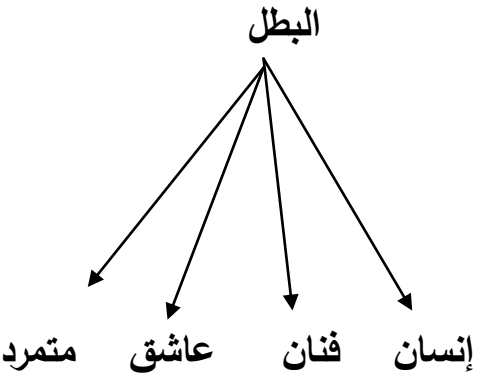
(1) Ibid , p. p 59.60.

(2) Courtés ,**Introduction à la sémiotique narrative et discursive**, **p90**.

(3) A.j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire ,**p 90.

فالرسم عنده أهم شيء في الحياة، فهو يعبر به عن كل يختلج في النفس (الحب، السعادة، آمال، التعاسة، الآلام، الانكسار، الماضي،...)، فالفن والجمال في نظره يصلح بهما المجتمع، ومن الملفوظات التصويرية الدالة على ذلك :

- **أخرجت ورقة رسم كبيرة وقلم رصاص ، وانهمكت اعبث بالخطوط ، (...)، عرضت الصورة على زجاج النافذة فاخترقها الضوء ، ومنحها إشراقا وقوة (...)** [1].
- **سأرسم الليلة ، واعزف على العود (...)** [2] .
- **(...) عشرات الصور التي رسمتها (...)** [3].
- **ولوعي الشديد برسمك الملامح (...)** [4].
- **دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة بالرسم ، ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها ، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي كل أحلامي وانكساراتي (...)** [5] .

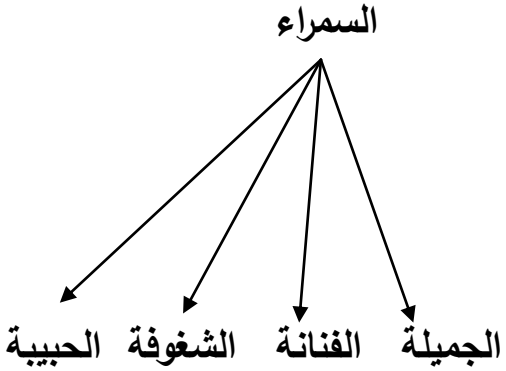


(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 9.
(2) المصدر نفسه ، ص 10.
(3) المصدر نفسه ، ص 14.
(4) المصدر نفسه ، ص 20.
(5) المصدر نفسه ، ص 24.

كما نجد الممثل الثاني " السمراء " صورها لنا البطل في صورة الفتاة الثرية ، الجميلة ، البريئة ، المولعة ، الشغوفة ، الميالة إلى الفن خاصة " فن الخط " ومداعبتها للخط العربي بالذات.

ـ نهجت أول أبجدياته الأولى في جوامع تلمسان ثم طوعته بوهران ، التي أشرقت فيه صبية ثم فتية ثم مليئة بالحياة والفن والجمال .[1]

ـ فتشكيل الحرف العربي الذي يمكن في نظرها أن يغزو العالم ليشكل تيارا فنيا عبقريا [2].



2*المسارات التصويرية :

إن مفهوم (المسار(parcours) يتضمن أولا دلالة الدينامية والنمو في تحديده السيميوطيقي، لذلك فإن هذه الوحدات أو الصور لا تشكل عناصر مستقلة) [3]، ولكنها تتخذ موقعا خاصا داخل المسار، لذلك فإن المسار التصويري يتحدد بصفته تسلسلا متشاكلا من

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 15-16.

(2) المصدر نفسه ، ص 16.

(3) عبد المجيد نوسي ، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات ـ التركيب ـ الدلالة)**، ص 169.

الصور[1]، يكون ملازما لتيمة معينة، ويكون هذا(التسلسل قائما على الترابط بين الوحدات التي تؤطر ضمن فضاء دلالي متشاكل) [2] .

وبالرجوع إلى الرواية فإننا نجد المسار التصويري للممثل " البطل " يتمثل في " فن الرسم " من خلال الملفوظات :

- **أخرجت ورقة رسم كبيرة وقلم رصاص، وانهمكت اعبث بالخطوط ،(...)،**

عرضت الصورة على زجاج النافذة فاخترقها الضوء، ومنحها إشراقا وقوة(...) [3]

- **سأرسم الليلة ، واعزف على العود (...)**[4] .
- **(...) عشرات الصور التي رسمتها (...)** [5].
- **ولوعي الشديد برسمك الملامح (...)** [6].
- **دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة بالرسم ، ألج محرابه لأتطهر من أدران**

الحياة ومآسيها ، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي كل أحلامي وانكساراتي (...) [7].

فهذه الملفوظات(ورقة رسم كبيرة ، قلم رصاص ، اللوحة ، المرسم) تحيل إلى دور تصويري ، وتقدم لنا الممثل " البطل" على أنه " فنان تشكيلي " رسام ".

---

(1) A.j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire .**p 146.

(2) عبد المجيد نوسي ، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص 170.

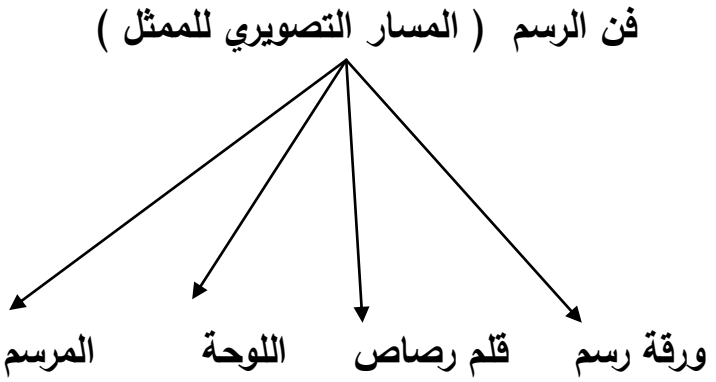
(3) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 9.

(4) المصدر نفسه ، ص 10.

(5) المصدر نفسه ، ص 14.

(6) المصدر نفسه ، ص 20.

(7) المصدر نفسه ، ص 24.



إن الحكاية الأولى التي اخترنا لها عنوان " الحب " تبتدئ بالوحدة المعجمية " الفنان" الذي ينتمي إلى مدرسة الفن التشكيلي أو الفنون التشكيلية، ومساره هو الدراسة، على اعتبار أن هذا هو الهدف الأول الذي كان يسعى إليه الممثل في البداية، لكن ظهور السمراء في المقهى بمدرسة الفنون الجميلة سيغير مسار الأحداث ومسار الممثل نفسه أي أن ظهورها أمامه سيؤدي إلى إحداث انزلاق في مساره وإدخاله في مسار آخر يتمثل في مسار الحب والحصول على موضوع القيمة المتمثل في السمراء .

نستنتج من هذا المسار التصويري الأول الخاص بالممثل تيمة الجمال، التي يسعى إليها كل فنان، مرهف الإحساس، عاشق للجمال، فالسارد قدم لنا هنا نفسه على أنه إنسان بسيط ، حساس، طموح، شغوف ، محب للجمال والاستقرار.

هذا بالنسبة للمسار الأول الخاص بالممثل ، أما المسار الثاني الخاص به فيتمثل في مسار الحب الذي دفعه إلى التقرب من السمراء والظفر بحبها أو جذب انتباهها إليه ، فكان الرسم وسيلته المثلى إلى ذلك ، ومن الأفعال الدالة على ذلك نذكر:

- **وضعت اللوحة التي رسمتها في حجرها وانسحبت مبتعدا.** [1]
- **ظللت أكتفي بالقليل من الكلام متطلعا إلى الورقة التي تحملها** [2].
- **وجددت ...أعبر عن إعجابي ببراعتها في لف الورقة** [3].

يتضح إذن من خلال ما سبق أن هذا المسار التصويري الخاص بالممثل " البطل الفنان " ينموا وفق مسار الدراسة والحب.

أما في الحكاية الثانية (المقطع الوسطي)، التي اخترنا لها عنوان" الماضي والجريمة " ، فكان هناك مسار واجه الممثل " البطل" في ماضيه ويتجلى في مسار الخوف ، ويتمثل في الألفاظ السردية التالية :

- **وقد تملكني الخوف ، انتظر أن تباغتني الشرطة في أي لحظة (...)** [4].
- **كانت ركبتاي ترجفان (...)** [5].
- **دق قلبي بشدة ، قمت ثم قعدت ، كل جزء فيّ كان يرتجف (...)** [6].
- **فتحت الرسالة بيدين مرتجفتين (...)** [7].

---

[1] عز الدين جلاوجي ، حائط المبكى ، ص9.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه ، ص23.
[4] المصدر نفسه ، ص 17.
[5] المصدر نفسه ، ص 18.
[6] المصدر نفسه ، ص 33.
[7] المصدر نفسه ، ص 49.

أما في نهاية الرواية فكان مسار الصدمة بالنسبة للبطل طاغي من خلال اكتشافه السر الذي قرأه في الرسالة ، من خلال الألفاظ الآتية :

- **هويت مغمى علي** [1].
- **حاولت أن أتحرك غير أن أقدامي خانتني تماما** [2].
- **أحسست بالانهيار حتى الدموع خانتني، لا شيء حولي إلا الفراغ القاتل الرهيب** [3].

[3].

- **ما الذي يحدث؟ أين أنا ؟ من أنا ؟** [4].

أما المسار التصويري الخاص بالممثلة " السمراء " التي لعبت دورا مهما في حياة الممثل " البطل " فيتمثل في مسار الجمال ومن الألفاظ الدالة على ذلك نذكر:

- **سمرتها النضرة ،عيناها السوداوان الواسعتان ، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة ، ابتسامتها البريئة ، ملابسها الخريفية الأنيقة (...)** [5].
- **كانت أكثر أناقة اليوم بقميصها الأبيض وسروالها الأسود، والضفيرة التي تفننت في إسدالها على جنبها الأيسر(...)** [6] .

إن هذا المسار الخاص بالممثلة " السمراء " هو بمثابة تلخيص للدور الذي تقوم به باعتبارها الموضوع المرغوب فيه بالدرجة الأولى والمساعد الأساسي للبطل على النسيان

---

[1] عز الدين جلاوجي ، حائط المبكى ، ص 152.
[2] المصدر نفسه ، ص 153.
[3] المصدر نفسه ، ص 153.
[4] المصدر نفسه ، ص 153.
[5] المصدر نفسه ، ص 7 .
[6] المصدر نفسه ، ص 14 .

والخروج من الماضي الأليم الذي عاشه في صغره وفي كبره بين والديه، وعلى وقع جريمة القتل التي لم يكن له دخل فيها.

3*التشكل الخطابي :

يعرف " غريماس " و " كورتيس " التشكلات الخطابية في معجمهما(هي كأصناف لقصص صغيرة ذات تنظيم معجمي ــ دلالي ــ مستقل وقابل للتدرج ضمن وحدات خطابية أكثر اتساعا) [(1)].

حيث تؤلف التشكلات الخطابية مظهرا مضمرا ، قابلا للتحقق عن طريق الخطابات والنصوص ، وفي إطار الصور والمسارات التصويرية ، ذلك أن الصور (تتجلى في الملفوظات وتتجاوز بسهولة هذا الإطار ، فتنصب نسيجا تصويريا مترابطا ينتشر على المقطوعات كاملة ، ينشأ تشكلات خطابية) [(2)].

(1) A.j Griemas & J.Courtés ,**sémiotique dictionnaire** ,p 58.

(2) Courtés ,**Introduction à la sémiotique narrative et discursive**, p90.

وبإتحاد مجموعة المسارات التصويرية المسجلة نصل إلى تقديم تشكل خطابي يمثلها، ويتمثل هذا الأخير في الموضوع نفسه للمقطع " الحب " الذي أحالت إليها تلك المسارات التصويرية أي " حب الفن والجمال " :

التشكل الخطابي	الحب
/	**المسارات التصويرية**
***الممثل(البطل)**	**مسار الدراسة** **مسار الحب** **مسار الخوف** **مسار الصدمة**
***الممثل "السمراء"**	**مسار الجمال** **مسار المرض**
***السفاح**	**مسار القبح والخوف**

4*الأدوار العاملية والموضوعاتية :

انطلاقا من أن الممثل هو صورة ناقلة لدور عاملي أو أكثر، ولدور موضوعاتي أو أكثر نصل إلى تحديد ممثلين على مستوى الرواية :

الممثل	دوره العاملي	دوره الموضوعاتي
الفنان " البطل "	ـ فاعل إجرائي(ب.س). ـ مرسل إليه. ـ مرسل (ب.س).	ـ العاشق للفن ـ يرسم من أجل الحصول على السمراء.
السمراء	ـ مساعد للفاعل الإجرائي " الفنان البطل ".	ـ الفنانة الحبيبة الولوعة العاشقة للفن، والتي تسعى للدراسة مكن أجل تحقيق حلمها ونيل أعلى الشهادات.
السفاح	عامل معارض (معيق) للبطل	شخص غامض ،عنيف وهادئا عند ارتكاب الجرائم، رابط الجأش ،مجرم محترف.
أب الزوجة (المربي)	عامل مساعد للبطل	مثقف ، طبيب ، شخص يائس من الحياة ، بسيط.
أم الزوجة	عامل معارض (معيق) للبطل	المرأة المتكبرة، المنتفخة ، المتعالية (لا تنظر إلا من أعلى)، اللامبالية(غير مهتمة بعائلتها)، تسافر كثيرا (غير مستقرة في مكان واحد).

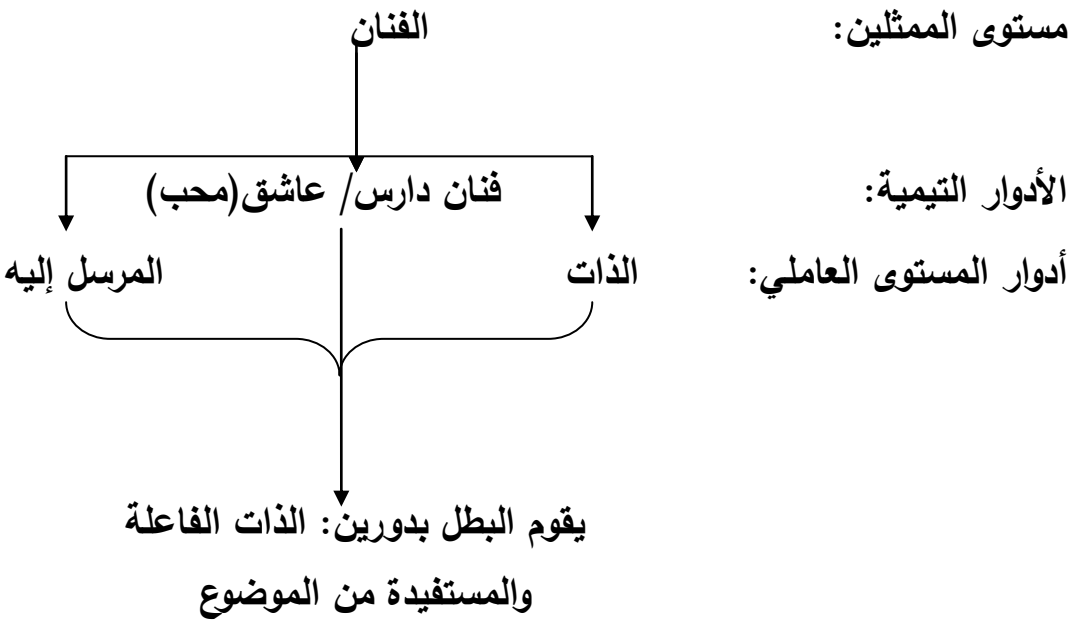
صفي الدين (صافو)	عامل مساعد للبطل	الشاب النشيط المليء بالحيوية، الثري الحالم ، الطموح، مشرق الوجه، أنيق الثياب ، له مؤهلات فنية وإنسانية...
السكرتيرة	عامل مساعد للبطل	المرأة المنضبطة الهادئة، الفاتنة ، المغرية ..
أم البطل " الفنان" **أب البطل " الفنان"**	عامل مساعد للبطل عامل معارض للبطل	امرأة مضحية ، عانت كل أشكال العنف من طرف الزوج العسكري .. عسكري متغطرس ، عنيف ، مسيطر ، غير مهتم ..
الجندي	عامل معيق للبطل	شخص عنيف ، ظالم ، مغتصب للبراءة..
المراكشية	عامل مساعد للبطل	امرأة جميلة ، تحب الموسيقى ، تعزف على آلة الكمان ، هادئة ..

خلاصة:

1* بنية الممثلين الأساسين في الرواية :

الأدوار الدلالية أو التيمية أو الموضوعاتية :

1_الممثل الفنان:



2_ السمراء:

مستوى الممثلين: **السمراء**

الأدوار التيمية: **فنانة محبة للخط العربي/ جميلة**

أدوار المستوى العاملي: **الموضوع المرغوب فيه** **المساعد**

تقوم بدور المساعد للبطل على السعادة ونسيان الماضي الأليم.

3_ السفاح:

مستوى الممثلين: **السفاح**

الأدوار التيمية: **مخيف**

المستوى العاملي: **المعيق** **الذات المضادة**

يقوم بدور المعيق في ماضيه وحاضره

6*التفضية والتزمين في الرواية :

1*التفضية :

سنقوم هنا بنفس التحليل الذي اتبعناه في المسار التصويري بإعتبار الفضاء وحدة معجمية تكتسب دلالات أخرى ، وهذا يفرض علينا التعامل مع الفضاء كفعل ينجز لحظة النص وليس كفضاء طبيعي، إنه يحدد في السيميائيات بحركة البطل، أي بانتقاله من مكان إلى مكان ، ويمكن لنا من خلال هذا الجدول تحديد الفضاءات الخاصة بالحكايات الثلاث في علاقتها بالبطل دفعة واحدة وتفاديا للتكرار:

	الفضاء	نوعه	المسار التصويري
الحكاية الأولى (المقطع الاستهلالي) :	*فضاء الجزائر العاصمة	*فضاء شامل	*قلب العاصمة *مكان ألفة *فضاء مفتوح
	*النادي الخاص بطلبة مدرسة الفنون التشكيلية	*استهلالي	*النادي *فضاء مغلق *فضاء ألفة هذا الفضاء لا يرتبط بأي فعل هو فضاء العتبة مكان لا اندماج (اللانفصال) [1]

[1] ينظر: محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشعري** ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985م، ص 152.

	*حديقة مدرسة الفنون الجميلة	*إنجازي	*فضاء إنجازي *فضاء مفتوح *فضاء ألفة
الحكاية الثانية (المقطع الوسطي) : **الحكاية الثالثة**	*الغابة (مكان حصول الجريمة) *المنزل	*انجازي *انجازي	*فضاء مفتوح *موحش *مخيف *فضاء مغلق *فضاء ألفة *فضاء الرسم والإبداع
(المقطع الختامي)	*وهران *حي الحمري(وهران) *المكتب	*شامل *انجازي *انجازي	*فضاء مفتوح *فضاء ألفة *فضاء الاستقرار *فضاء مفتوح *فضاء الألفة *فضاء العبث والفوضى *فضاء مغلق *فضاء العمل

2*التزمين في الرواية :

ستقتصر دراستنا للتزمين في هذا النص الروائي الحديث عن الزمن الذي مر به البطل من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث نوضح ذلك من خلال مسار زمن الرواية في المخطط الآتي:

الحاضر ـــــــــــــــالماضي ـــــــــــــــالحاضر

فالسارد في البداية كان يتحدث عن نفسه ، حيث ابتدأ النص الروائي بجملة فعلية ممزوجة بين الماضي والحاضر، وذلك في قوله (**ظلت ملامحها تحاصرني..)** [1] ، **فظل** فعل ماض ، يمتد زمنه إلى الحاضر ، وهو خال من الحدث ، وتحاصرني فعل مضارع ، يدل على الحاضر أو المستقبل ، فمن خلال ذلك نجد أن السارد هو من يتكلم ولا ينوب عنه أحد آخر من خلال ما يبرزه النص للضمير المتكلم " أنا " ، والمتمثل في الأفعال التالية **تحاصرني ، سعيت ، تغلبت** [2] **، أتردد ، أمارس ، أتحدى ، أسمح** [3]...، ثم بعد ذلك انتقل السارد من الزمن الحاضر حيث انفصل عنه (اللاتصال) ، واتصل بالزمن الماضي من خلال عملية الاسترجاع التي قام بها وذكره للجريمة التي وقعت واستعماله للفعل الماضي(كنت)، وذلك في قول السارد (**ذات خريف ماطر كنت أقف على قارعة الطريق(..)** [4] ، والتي راحت ضحيتها فتاة بريئة في جو صاخب مليء بحالة من الهلع والفزع والخوف على أثرها ، وأيضا علاقته بوالديه من خلال الألفاظ التالية **(تذكرت والدي**

---

(1) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص 7

(2) المصدر نفسه ، ص 7.

(3) المصدر نفسه ، ص 8 .

(4) المصدر نفسه ، ص 11.

العسكري ..) [1]**،(كان ذلك اليوم عصيبا علي ، ولم أك قد بلغت العشرين بعد ، لم يكن والدي يقضي وقتا طويلا معنا حين يعود إلى البيت في العطلة الأسبوعية..)** [2] ، ثم بعد ذلك انفصل عن الماضي واتصل بالحاضر مرة أخرى ، وذلك عبر وصفه لحالة الحب التي عاشها مع " سمرائي" والتي تكللت بالزواج ، كما كانت للنهاية الرواية وقعا كبيرا على الأحداث من خلال وقع للبطل من حالة من الذهول والصدمة.

إن الأفعال الدالة بصيغتها الصرفية على الماضي ، تمثل الزمن الرئيس في النص الروائي ، فيما تتبعها أفعال مضارعة تجعل القارئ يعيد الأحداث الماضية ليعيشها في الحاضر ، فالأفعال المضارعة في الرواية تجدد التجربة وتجعلها حية شاخصة وماثلة أمام القارئ، وهذا المزج بين الأفعال تشكل حركية (دينامية) للنص والأحداث.

فالسارد يعيش حاضره دون انفصاله عن ماضيه ، وهو في ذلك لا يعيش في حدود الحاضر ، وإنما يحاول أن يستفيد من تجارب الماضي والحاضر في بناء المستقبل باعتبار أن الرواية رؤية مستقبلية.

فالرواية مليئة بالأفعال الدالة على الزمن ، فالأفعال الماضية دلت على الزمن الماضي للبطل، والأفعال المضارعة دلت على الزمن الحاضر للبطل وما عاشه من أحداث، ونمثل ذلك من خلال بعض الملفوظات السردية الدالة من النص في الجدول الآتي :

---

(1) المصدر نفسه ،ص 24.

(2) عز الدين جلاوجي ، **حائط المبكى** ، ص29.

الماضي	الحاضر
ـ ذات خريف ماطر كنت أقف على قارعة الطريق(..) (ص11) ـ تذكرت والدي العسكري(..)(ص 24). ـ كان ذلك اليوم عصيبا علي ، ولم أك قد بلغت العشرين بعد ، لم يكن والدي يقضي وقتا طويلا معنا حين يعود إلى البيت في العطلة الأسبوعية (..) (ص 29). ـ كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم(..)(ص 24). ـ كان والدي صارم الملامح (..) ، حتى والدتي كان يكلمها برسمية قاسية أحيانا، وكثيرا ما كنت أثور عليه في غيابه(..) (ص 29). ـ كان المساء قد بدأ يلفظ أنفسها أمام زحف الليل (..)(ص 30). ـ كان السكون يطوق بيتنا من كل جانب(..)(ص 30). ـ كانت الرسالة التي وصلتني اليوم مريبة(..)(ص 32). ـ وكم كانت دهشتي كبيرة (..) (ص 33). ـ كان الرسم خلاصي الأوحد في هذه الحياة(..)(ص 37).	ـ اسرق السمع(..)(ص 17). ـ ليس عسيرا أن تتعرف الشرطة علينا(..)(ص 17) . ـ وأنا ابتلع ريقي بصعوبة (..) (ص 18). ـ يجب أن أعود إلى البيت(..) (ص18). ـ هل هو خائف الآن مثلي؟(..) (ص 18). ـ يكفي ما عانيت من تيه وتشرد وضياع(..)(ص28). ـ كل حلمي أن أحقق فتوحات في عوالم الفن (..)(ص 65). ـ ما كان والدي سيفعل لو كان حيا (..)(ص 90). ـ أستحضر حلم البارحة (..) (ص 92). ـ في المساء ونحن نجلس على الشاطئ(..)(ص 104). ـ ستفجر وهران عبقريتي الفنية ، سأخوض ها هنا تجارب لا نهاية لها في الرسم (..) (ص 105). ـ غدا سأفكر بالرحيل من هذا البيت(..) (ص 140).

ـ كانت والدتي لي بالمرصاد ، ظلت تحضنني طويلا طويلا ، تكاد تدخلني في أعماق أعماقها كما لم تفعل من قبل أبدا(..) (ص64).	ـــ آه لو يعود بي الزمن إلى الشباب(..)(ص 146). ـ لا شيء أتذكره من اسمي غير هـ ، ولا شيء يربطني بماضيّ ولا مستقبلي ، فأنا لا أؤمن إلا باللحظة الحاضرة (..) (ص 151). ـ وأنا أقرأ الرسالة (..)(ص 154)

وفي خاتمة الدراسة التطبيقية تشير الرواية إلى أن الفنان " البطل "عاد في المربع السيميائي العام الذي حددناه سابقا من السعادة التي كان ينشدها إلى المعاناة والحزن، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن السعادة نسبية وليست مطلقة ، وأن الإنسان محكوم عليه بالتعاسة أكثر من الفرح بسبب ظلم المجتمع وتلاشي القيم المترسخة فيه ، والتي كانت تمده بالسعادة والعيش الكريم ، مما أدى إلى انتشار الفساد الذي دمر العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد.

الخاتمة

حاولنا من خلال هذه الدراسة لرواية " **حائط المبكى** " لعز الدين جلاوجي أن ندخل إلى فحوى النص، وإضاءة بعضا مما أتاحته لنا القراءة، من خلال الاعتماد على المنهج السيميائي الغريماسي الذي عرف انتشارا واسعا بفضل ميكانيزماته الخاصة في تحليل النصوص بصفة عامة .

ونظرا لما حققه هذا المنهج من نتائج في مقاربة النصوص الأدبية، ولما أثبته من فعالية ونجاعة في تحليلها ، وكذا لما ناله من أهمية واهتمام على الساحة النقدية، وعلى هذا الأساس نحاول صياغة أهم ما توصلنا إليه من نتائج :

* المنهج السيميائي عملية تحليلية، يقوم على لعبة التفكيك والتركيب والبحث عن المعنى وراء بنية الاختلاف، ويصيد الدلالة سطحا وعمقا.

* تستند البنية العاملية إلى مكونيين أساسيين السردي والخطابي، يدرس المكون الأول الأفعال ، والحالات والتحولات اتصالا وانفصالا والتركيز على البرامج السردية من تحريك وكفاءة وأداء وجزاء ، بالإضافة إلى منطق الجهات(القدرة والوجوب والإرادة والمعرفة) ، في حين يدرس المكون الخطابي الصور من جهة ، ويقارب الحقل المعجمي والدلالي ، والأدوار التيماتيكية التي يقوم بها الفاعل من جهة أخرى .

* البنية العاملية يتم التركيز فيها على عناصر التواصل العاملي (المرسل والمرسل إليه ، الذات والموضوع ، المساعد والمعارض) ، بالإضافة إلى الاهتمام بمختلف العمليات والمحاور العاملية (محور التواصل ، محور الرغبة ، محور الصراع).

* تدخل رواية **حائط المبكى** ضمن مجال النقد الثقافي بمعنى أنها تقف من الواقع موقع الرفض والهدم وإعادة البناء ، أنها تكشف أمراض المجتمع بلغة جريئة (تهميش المرأة، سلطة الزوج العسكري على زوجته ، الاعتداء الجنسي ، القتل..)، بإعتبار أن الرواية الحقيقية من تعري المسكوت أو تساءل المدنس أو المقندس، وهو مصطلح منحوت من قبل

الروائي عز الدين جلاوجي في روايته " العشق المقندس"، وسعت إلى تغيير الواقع بواسطة الفن ، لذا يشكل الفن تيمة أساسية في الرواية ، فإنه أداة السمو والخلاص الروحي..

* عنوان الرواية " **حائط المبكى** " هو عنوان يحيل على وظيفته بكفاءة فائقة، ويتحول من كونه واقعة لغوية بحتة إلى مقدمة حجاجية تخترق ذات القارئ دون سابق إنذار. فعز الدين جلاوجي من خلال عنوان روايته قد ساهم في إطلاق سراح الدلالة من عقالها، وفي توليد عددا لا ينتهي من الدلالات ، مما يجعل القراءة لابد أن تكون شمولية، إنسانية، كونية تتناسب وكونية النص الأدبي.

*يتخلل الرواية دلالة رمزية مكثفة تحمل في طياتها رسالة واضحة حيث توحي بشيئين بالنسبة للبطل " الفنان "، **الأول** يخص جانبا مشرق وهو عالم جميل مليء بالحب والجمال والإبداع ينبض بالحياة ، **والثاني** يخص الموت ليجد نفسه يرتطم آخر الأمر بحائط الحقيقة الفاجعة الكاشفة لشهوة القتل المجازي.

* إن التقطيع الذي قمنا به ـ بحسب المعيار الدلالي والعاملي ـ كان بهدف تسهيل العملية التحليلية عبر تقليص الصور الدلالية إلى أقل عدد ممكن كي يتسنى مقاربتها بشكل أفضل.

* يقوم المربع السيميائي على تشخيص علاقات التضاد والتضمين والتناقض والتي من خلالها يولد المعنى، ويمثل نواة البنيات الدلالية الأولية ، ويعتبر أهم ما توصل إليه غريماس في أبحاثه.

* أثبت التحليل السيميائي لمدونة " **حائط المبكى** " نجاعته الإجرائية ، كما ساعد في الكشف عن البناء السيميائي للرواية من خلال رصد اللحظات الأساسية فيها من بداية وتحول ونهاية ، على استيعاب الشكل الذي توزعت من خلاله البنية الدلالية في " **حائط المبكى** " خاصة عندما تعلق الأمر بالكشف عن الحالة البدئية والنهائية ، فبفضل هذا

التحديد تمكنا من التعرف على الحدين الأساسيين في المربع السيميائي ، حيث دلت الحالة البدئية للحد الأول عن **السعادة والحياة** ، كما دلت الحالة النهائية للحد الثاني عن **التعاسة والموت** ، التحول الذي نجم إلى نتيجة في عمليات النفي والإثبات التي لحقت بهذه الحدود.

* لقد أحالنا المربع السيميائي لنص " **حائط المبكى** " إلى استنتاج مربع سيميائي عام يتمثل في **السعادة / التعاسة** أحد السيمات المشكلة للبنية الدلالية العامة للحكاية، فالرواية تجسد معاناة البطل ومحاولته البحث عن السعادة بواسطة الفن . ومربعات أخرى مثل **الحب / الكره ، الارتباط / الفراق.**

* يبرز النموذج العاملي في الرواية التوزيع المعقد لمجموع العوامل وكيفية انتظامها في النص، كما يساعد هذا النموذج على تأطير البرامج السردية. ، فالسعادة التي كان ينشدها " البطل " منذ البداية التي لم يحققها له ولعه بالفن تحولت إلى تعاسة أبدية من جراء غلطة أبوية ، بالتالي فإن نجاح البرنامج السردي الذي انتهى بحصوله على الموضوع المرغوب فيه " السمراء " والذي تحول على إثره الفاعل الإجرائي من حالة الانفصال عن الموضوع إلى حالة الاتصال التي لم تدم طويلا، لأنه سرعان ما سيعود إلى الحالة الأولى التي انطلق منها في البداية أي حالة الانفصال عن الموضوع المرغوب فيه المتمثل في السمراء ، وذلك بفعل ذات فاعلة متمثلة في الأم، ليعود الفاعل الإجرائي " البطل " من جديد إلى فقدان الموضوع المرغوب فيه وبصفة نهائية في نهاية الرواية.

* الدينامية (الحركية) خاصية يتصف بها النموذج العاملي، من خلال تحولات الانفصال والاتصال، مما يعكس إثبات حالة ونفي أخرى، والتي تقوم ثنائية (الذات والموضوع) بالدور البارز فيها، من خلال الصراع الذي تعانيه الذات الفاعلة من انجاز مشروعها، وتحقيق برنامجها السردي وصولا إلى الوضعية النهائية المبتغاة.

* الحركية في النص الروائي تتحدد عبر الانتقال من المكون السردي إلى المكون الخطابي من خلال الصور والمسارات التصويرية التي سلكها الممثل " البطل" من خلال أحداث الرواية والتي تمثلت في : **مسار الجمال ، والحب ، والخوف ، والصدمة.** إضافة إلى التشكل الخطابي الذي تمثل في " **حب الفن والجمال** "، إلى غاية الفواعل التي هي عناصر خطابية متمثلة في الأدوار الموضوعاتية والتفضية والتزمين.

الملحقات

التعريف بالروائي :

عز الدين جلاوجي من مواليد 1962م ، أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر ، درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي ، اشتغل أستاذا للأدب العربي ، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية ، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية[1] فهو :

*عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ1990م.

*عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ2001م.

*عضو اتحاد الكتاب الجزائريين .. وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000ـ 2003).

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها :

*ملتقى الشباب الأول1996م

*ملتقى أدب الشباب الثاني 1997م.

*ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001م.

*ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2007م.

تحصل على العديد من الجوائز الوطنية منها :

*جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994م.

---

[1] أنظر: عز الدين جلاوجي ، **رواية حائط المبكى** ، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، **2015** م، ص155.

*جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994م.

*جائزة المسيلة سنة 1994م.

*جائزة وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997م وسنة 1999م.

*جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي عن مسرحيته البحث عن الشمس.

صدرت له الأعمال التالية [2]:

<u>*في الدراسات النقدية :</u>

1- النص المسرحي في الأدب الجزائري طبعة 1 و طبعة2.

2-شطحات في عرس عازف الناي.

3-الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف.

4-المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.

5-تجليات العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.

6-وقفات في الأدب الجزائري.

<u>*في الرواية :</u>

1-سرادق الحلم والفجيعة.

2-الفراشات والغيلان.

---

[2] عز الدين جلاوجي ، **<u>رواية حائط المبكى</u>** ، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، **2015** م، ص155.

3-راس المحنة.

4-الرماد الذي غسل الماء.

5-حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

6-العشق المقندس.

7-حائط المبكى.

***في القصة :**

1-لمن تهتف الحناجر؟

2-خيوط الذاكرة

3-صهيل الحيرة

4-رحلة البنات إلى النار.

***في المسرحية (المسردية):**

1-النخلة وسلطان المدينة.

2-رحلة فداء.

3-غنائية الحب والدم.

4-البحث عن الشمس.

5-ملح وفرات.

6-حب بين الصخور.

7-هستيريا الدم.

8-التاعس والناعس.

9-الأقنعة المثقوبة .

10-أحلام الغول الكبير.

مصطلحات الدراسة :

المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية
احتمالية	Probable
احتوائية	Hypotaxique
أدوار تصويرية	Rôles figuratifs
إرادة الفعل	Faire-Faire
الاختبار الترشيحي	épreuve qualifiante
الاختبار الحاسم	épreuve principle ou décisive
الاختبار الممجد	épreuve glorifient
الأداء	la Performance
الأسطورة	Mythe
الافتراض	Vitalisation
الانجاز المحول	Faire transformation
البرنامج السردي	Programme narratif
البرنامج السردي القاعدي	Programme Narratif de base
البرنامج السردي للاستعمال	Programme Narratif d'usag
البساطة	la simplicité
التحقيق	Réalisation
التحويل	La transformation
التحويلات	Transformations
التحيين	Actualisation
التصور	Concept
التصوير	Figurative
التقطيع	Le découpage
التملك	Avoir
الجزاء	La Sanction
الحالات	Etats
الحالة الأولية	Etat initial
الحالة النهائية	Etat final
الحكايات الشعبية العجيبة	contes meveilleux
الحكاية	Conte
الذات والموضوع	Sujet/Objet
السردية	Narrativité
الشمولية	l' universalité
الصور	Figures
العامل	Actant
العامل الذات	L'actant sujet
العقاب	Punition

Compétence	الكفاءة
Etre	الكينونة
Lexémes	الليكسيمات
Destinateur / Destinataire	المرسل /المرسل إليه
Parcours	المسار
Les parcours narrative	المسارات السردية
Adjuvant / L'opposant	المساعد/ المعارض
Les énonces narratif	الملفوظات السردية
Acteur	الممثل
modèle actioncial	النموذج العاملي
Fonction	الوظيفة
Enchainement	تسلسل
Appropration	تملك
Renonciation	تنازل
Pragmatique	جزاء تداولي
Cognitive	جزاء معرفي
Sphères	دوائر
Sujet de faire	ذات الانجاز
Sujet d'état	ذات الحالة
Dépossession	سلب
Disjonctions	صلات
Disjonctions	فصلات
Faire- Faire	فعل الفعل
Pouvoir- Faire	قدرة الفعل
être de l'eter	كينونة الكينونة
Savoir- Faire	معرفة الفعل
Récompense	مكافأة
Le énoncé d'état	ملفوظ الحالة
Enoncés de faire	ملفوظات الانجاز
Acteur Figuratif	ممثلا تصويريا
Attritoution	منح
Agent	منفذ
Objet de valeur	موضوع القيمة
Vouloir-Faire	وجوب الفعل
Conjondions	وصلات

فهرس الجداول :

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
رقم 01	وظائف فعل الشخصية عند بروب	14.13
رقم 02	الفترات الرئيسية للقصة عند غريماس	16
رقم 03	جدول مقارن بين جرود العوامل (الفواعل)	23
رقم 04	الكفاءة عند غريماس	60
رقم 05	أطوار الخطاطة السردية	67

فهرس الأشكال :

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
رقم 01	العامل	34
رقم 02	الممثل	35
رقم 03	النموذج العاملي عند غريماس	36
رقم 04	ملفوظ الحالة	39
رقم 05	ملفوظ الإنجاز	39
رقم 06	المرسل والمرسل إليه	40
رقم 07	معالم النموذج العاملي عند غريماس	43
رقم 08	ملفوظ الحالة اتصالي	46
رقم 09	ملفوظ الحالة انفصالي	46
رقم 10	ملفوظ الحالة اتصالي وانفصالي عند غريماس	47
رقم 11	التحويل عند غريماس	49
رقم 12	تمفصل البرنامج السردي عند غريماس	54
رقم 13	الفعل الاقناعي	56
رقم 14	التحريك	57
رقم 15	كيفيات الفعل	59
رقم 16	كيفيات الكينونة	59
رقم17	المربع التصديقي	66

رقم18	المسارات التصويرية	71
رقم19	التشكل الخطابي	72
رقم20	الممثل	74
رقم21	الخطاطة العامة للبنية السطحية	80
رقم 22	المربع السيميائي عند غريماس	97
رقم 23	عمليات النفي والإثبات المربع السيميائي	99

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

المصدر :

1* عز الدين جلاوجي ، **رواية حائط المبكى** ، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة **1**، **2015** م.

المراجع العربية :

1* إبراهيم صحراوي ، **تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجا)** ، دار الآفاق ، الطبعة الأولى ، الجزائر.

2* أحمد طالب ، **المنهج السيميائي (من النظرية إلى التطبيق)**، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، وهران ، الجزائر ، **2005**م .

3* بسام موسى قطوس ، **سيميائية العنوان** ، وزارة الثقافة ، الطبعة الأولى عمان ، الأردن ،**2001**م .

4* جميل الحمداوي ، **بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات**، شبكة الألوكة ، الطبعة 1 ، المغرب: الناظور ، 2011م.

5* جميل حمداوي ، **مستجدات النقد الروائي** ، شبكة الألوكة ، الطبعة 1 ، المغرب: الناظور ، 2011م.

6* حبيبة الصافي ، **سيميائيات إيديولوجية : دراسة** ، محاكاة للنشر والتوزيع ،الطبعة 1، سوريا دمشق 2011 م .

7* حميد الحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3،2000 م.

8* رشيد بن مالك ، **الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية**. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة 1،عمان : الأردن.

9* رشيد بن مالك ، **السيميائية السردية** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، عمان ،**2006م** .

10* رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** ، دار الحكمة للنشر ، الطبعة 1 ، الجزائر 2000 م.

11* رشيد بن مالك ، **مقدمة في السيميائية السردية** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة 1،عمان : الأردن ، 2006 م .

12* رشيد بن مالك، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي**، دار الحكمة ، الجزائر ، ط 1 ،2000 م .

13* سعيد بنكراد ، **الخطاب السردي (سلسلة مساءلات)**، الدار العربية للكتاب ، الرباط المغرب .

14* سعيد بنكراد ، **النص السردي نحو سيميائيات للايدولوجيا**، مطبعة فضالة ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط 1، 1996م.

15* سعيد بنكراد ، **سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)** ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، 2003م.

16* سعيد بنكراد ، **مدخل الى السيمائية السردية** ، منشورات الاختلاف، الجزائر،الطبعة 2 ، 2003 .

17* السعيد بوطاجين ، **الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية غدا يوم جديد)**، رابطة كتاب الاختلاف ، ط 1،200 م .

18* سليمة لوكام ، **تلقي السرديات في النقد المغاربي** ، دار سحر للنشر ، تونس ، د ط ، 2009 م.

19* سمير المرزوقي وجميل شاكر ، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا** ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، الطبعة **1**، تونس **1985**م .

20* شكري عزيز ماضي، **محاضرات في نظرية الأدب**، دار البعث قسنطينة الجزائر 1984 .

21* الصادق قسومة ، **طرائق تحليل القصة** ، دار الجنوب للنشر والتوزيع ، تونس، ط1،2000م .

22* عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة **3**، **2005م** ،

23* عبد العالي بوطيب ، **مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)** ، مطبعة الأمنية ، دمشق الرباط ، ط1 ، 1999 م .

24* عبد الفتاح الحجمري ، **عتبات النص : البنية والدلالة** ، منشورات الرابطة ، ط1، الدار البيضاء ، 1996م.

25* عبد القادر شرشار ، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ، دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، 2006م.

26* عبد المجيد العابد ، **سيميائيات الخطاب الروائي " اللص والكلاب " و " الذات " رؤية جديدة** ، دار الثقافة للإعلام ، د.ط ، الشارقة ، **2013م**،

27* عبد المجيد نوسي ، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية ،التركيب ، الدلالة)**، المدارس للنشر والتوزيع.2002م.

28* عليمة قادري ، **نظام الرحلة ودلالتها " السندباد البحري " عينة** ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق، ط1 ، 2006 .

29* فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، الدار العربية للعلوم / منشورات الاختلاف ، الطبعة 1، بيروت / الجزائر ، 2010م.

30* محمد الداهي ، **سيميائية الكلام الروائي** . شركة النشر والتوزيع المدارس ، الطبعة 1 ، الدار البيضاء ،2006م.

31* محمد صابر عبيد ، **سحر النص** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،الطبعة الأولى ، بيروت ، **2008م** .

32* محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشعري** ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985م.

33* مراد عبد الرحمان مبروكي ، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1998م .

34* منقور عبد الجليل ، **علم الدلالة** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق سوريا **2001** م.

35* نادية بوشقرة ، **مباحث في السيميائية السردية** ، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2008 م .

36* نادية بوشقرة ، **معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي** ، دار الأمل للنشر والطباعة والتوزيع ، تيزي وزو ، د ط ،2011م.

37* ناصر العجمي ، **في الخطاب السردي نظرية غريماس** .الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1993م.

38* نصر الدين بن قنيسة ، **فصول في السيميائيات** ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، أربد، الأردن ، 2010م.

المراجع المترجمة:

1* ألجيرداس غريماس ، **السيميائية السردية** ، ترجمة سعيد بنكراد ، ضمن كتاب : **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، دراسات .

2* ألجيرداس غريماس وآخرون ، **الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)**، تر : عبد الحميد بورايو ، دار السبيل للنشر والتوزيع ، الطبعة 1 الجزائر ، 2009 م .

3* آن اينو وآخرون ، **السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ** ، ترجمة : رشيد بن مالك ، مراجعة : عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ، ط 1،2008م.

4* جوزيف كورتيس ، **سيميائية اللغة** ، ترجمة : جمال حضري، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم الناشرون ، الجزائر ، الطبعة1.

5* جوزيف كورتيس ، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية** ، تر : جمال الحضري ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم الناشرون ، الجزائر ، الطبعة1، 2007 م .

6* دليلة مرسلي وآخرون ، **مدخل إلى السيميولوجيا (نص الصورة)** .ترجمة : عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995م.

7* رامان سلدن ، **النظرية السيميائية المعاصرة** ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة مصر 1998 م.

8* فلاديمير بروب ، **مورفولوجية الحكاية** ، ترجمة :إبراهيم الخطيب ، الشركة العربية ، ط 1، **1986**م .

9* ميشال اريفيه وآخرون ، **السيميائية أصولها وقواعدها** ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة 1،عمان : الأردن.

المراجع الأجنبية :

1* A.J. Griemas , **Du sens II** ,éd , col poétique , paris .

2* A j Greimas, **Sémantique structurale**, recherche de méthode presses universitaire de France ,1986.

3* A ,j ,Greimas ,**Maupassant ; la sémiotique du texte**, **exercices pratiques** , éditions du seuil , 1976 .

4* A, j ,Griemas , **Du sens**, Essais sémiotique ,le seuil,**1970**.

5* A.j Griemas & J.Courtés ,**Sémiotique dictionnaire**, op.cit, t,i,1979.

6*Cloude. Leuis.strauss **,Anthropologie structurale** ,deux éd ,plan,1973.

7* Groupe D'entrevernes , **Analyse sémiotique des texte**, Editions Toubkal première édition marocaine,1987.

8* V, propp , **Morphologie du conte merveilleux**, éd seuil ,1970.

9* Michel Riffaterre, **Sémiotique de la poésie**, traduit de l'anglais par jean jacques homos, édition du seuil, mars 1983, paris.

10* Gérard Genette , **seuils**, coll. points, Editions du seuil, Paris 1987.

11*J, Courtés , **Introduction à la sémiotique narrative et discursive** , hachette,1976.

12* Jean Claude Coquet, et Autres, **Sémiotique que L'cole De Paris**, hachette ,1982,.

المقالات العلمية:

1* حميد الحمداني ، **التحليل العاملي الموضوعاتي** ، مجلة علامات ، الجزء **27**، المجلد **7**، مارس **1998**م، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية.

2* جميل الحمداوي ، **السيموطيقا والعنونة** ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة ، العدد **3**، م**25**، الكويت ، **1997**م.

3* رومان غودور، **تجديد النموذج الفاعلي** ، تر: أحمد السماوي، مجلة دراسات مغاربية، ع/ 8 ، الدار البيضاء ، 1998م .

4* سعيد بوعيطة ، **المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية – غريماس نموذجا** –، مجلة سيمات ، العدد 1.

5* شادية شقروش ، **العوامل في السيميائية السردية** ، مجلة كلية التربية ، العدد 20 ، 2015م.

6* محمد ساري ، **نظرية السرد الحديثة** ، مجلة السرديات ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر العدد 1 ، جانفي 2004 .

7* وردة معلم ، **الشخصية في السيميائيات السردية** ، مقال ضمن ملتقى الوطني الرابع ، السيمياء والنص الأدبي ، جامعة بسكرة ،28 /29 نوفمبر 2006 م.

8* عز الدين جلاوجي ، **آن لنا أن نقرأ ماضينا بعيوننا لا بعيون الموتى** ، مجلة ذوات الثقافية الإلكترونية ، مقال ، حوار: شرقي عبد الباسط ، العدد 24، 2016 م.

9* عز الدين جلاوجي ، **الإبداع والتجريب وجهان لعملة واحدة** ، مقال لصحيفة روز اليوسف ، حوار : خالد بيومي ، 6 أفريل 2016.

المخطوطات:

1* رشيد بن مالك ، **السيميائية بين النظرية والتطبيق** ، مخطوطة رسالة دكتوراه **1995/1994**، جامعة تلمسان ، الجزائر .

9* جميلة بو عبد الله ، **القيم والإيديولوجيا في رواية الحي اللاتيني من البنية العميقة إلى السطحية** ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الحميد بورايو ، جامعة الجزائر 2000 / 2001م.

المواقع الإلكترونية :

(www.org.wiki) فيفري 2016.

(www.org.wiki) 10أكتوبر 2015 م.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات :

الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	**–**
إهداء	**–**
المقدمة	**أ–هـ**
مدخل الدراسة	**6–27**
الفصل الأول النظري : **الإطار المفاهيمي للنموذج العاملي عند غريماس**	**27**
1*مدرسة باريس السيميائية	**28**
2* مفهوم الشخصية في السيميائيات السردية	**30**
3*إستراتيجية النموذج العاملي ونسقه:	**35**
1* **المقولة العاملية الأولى:** الذات والموضوع	**37**
2* **المقولة العاملية الثانية:** المرسل والمرسل إليه	**40**
3* **المقولة العاملية الثالثة:** المساعد والمعارض	**41**
4***حركية النموذج العاملي :**	**43**
أولا : المكون السردي:	**44**
1* مفهوم السردية	**44**
أ * الحالة	**45**
ب* التحويل	**47**
2* البرنامج السردي	**50**
3* تمفصل البرنامج السردي:	**52**
1* الافتراض	**52**

2* التحيين	**52**
3* التحقيق	**53**
4* أطوار البرنامج السردي :	**54**
1* التحريك	**55**
2* الكفاءة :	**57**
1* وجوب الفعل	**58**
2* إرادة الفعل	**58**
3* معرفة الفعل	**58**
4* قدرة الفعل	**58**
3* الأداء:	**60**
أ: أداء اتصالي	**62**
ب : أداء انفصالي	**62**
4* الجزاء:	**63**
أ: جزاء تداولي	**64**
ب : جزاء معرفي	**64**
ج: المربع التصديقي	**65**
ثانيا : المكون الخطابي:	**68**
1* الصور	**69**
2* المسار التصويري	**70**
3* التشكل الخطابي	**70**
4* الدور العاملي والموضوعاتي (التيماتيكي)	**72**
1* الدور العاملي	**72**

2* الدور الموضوعاتي (التيماتيكي)	**73**
5* الممثل	**75**
6* التفضية والتزمين	**77**
1* التفضية	**77**
2* التزمين	**78**
الترسيمة العامة للبنية السطحية	**80**
الفصل الثاني التطبيقي : **حركية النموذج العاملي وإستراتيجيته في رواية "حائط المبكى"**	**81**
أولا : المكون الدلالي	**82**
1* ملخص عام للرواية	**83**
2* **سيميائية العنوان** " **حائط المبكى** "	**85**
3* **سيميائية الإهداء**	**88**
4* المعايير السيميائية لتقطيع النص:	**89**
1* المعيار الدلالي (التيماتيكي)	**90**
2* المعيار العاملي(الفاعلي)	**91**
3* تقطيع الرواية على حسب المعيار الدلالي (التيماتيكي): الوحدات السيميائية الدالة في الرواية:	**92** **92**
1* الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة	**92**
2* الوحدات السيميائية الدالة على التناقض والتبرم	**93**
3* الوحدات السيميائية الدالة على الصدمة المفاجأة	**94**
4* تقطيع الرواية على حسب الوحدات النصية الكبرى:	**95**
1* المقطع الاستهلالي	**95**
2* المقطع الوسطي	**95**
3 *المقطع الختامي	**95**

5* البنية الأولية للدلالة:	**96**
المربع السيميائي عند غريماس	**96**
1* المربع السيميائي العام وتسريده في الرواية	**100**
2* المربع السيميائي الخاص بالمقطع الاستهلالي والوسطي وتسريده	**103**
3* المربع السيميائي الخاص بالمقطع الختامي وتسريده	**106**
ثانيا : المكون السردي:	**108**
تمهيد للبنية العاملية	**109**
1* حركية النموذج العاملي في الرواية:	**111**
* البرنامج السردي	**111**
1* التحريك	**111**
2* الكفاءة	**114**
1* إرادة الفعل/ وجوب الفعل	**115**
2* معرفة الفعل	**116**
3* قدرة الفعل	**116**
3* الأداء	**117**
4* الجزاء	**119**
المربع التصديقي	**122**
2* إستراتيجية النموذج العاملي في الرواية:	**125**
1* الذات والموضوع	**125**
2* المرسل والمرسل إليه	**126**
3* المساعد والمعارض	**128**
الترسيمة العاملية العامة للرواية	**130**
ثالثا : المكون الخطابي:	**131**
1* الصور	**132**
2* المسارات التصويرية	**135**

3*التشكل الخطابي	**140**
4*الأدوار الموضوعاتية	**142**
5* خلاصة بنية الممثلين الأساسيين في الرواية: 1*الفنان 2*السمراء 3*السفاح	**144** **144** **145** **145**
6*التفضية والتزمين في الرواية:	**146**
1*التفضية	**146**
2*التزمين	**148**
الخاتمة	**152**
الملحقات	**157**
1* التعريف بالمؤلف	**158**
2* مصطلحات الدراسة	**162**
3* فهرس الجداول والأشكال	**164**
قائمة المصادر والمراجع **الفهرس** **ملخص الدراسة**	**165** **175** **–**

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة:

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن دينامية وسيرورة النموذج العاملي الذي يعتبر تقنية سردية سمحت لنا بتتبع مسار الشخوص في عالم الرواية المختارة " حائط المبكى "، وضبط المسار والبرنامج السردي من تحريك وكفاءة وانجاز وجزاء، والمحاور العاملية من رغبة وصراع وتواصل في هذا العمل الروائي، حيث قسمنا هذه الدراسة وفق خطة مؤلفة من مدخل ، وفصل أول نظري ، وفصل ثانٍ تطبيقي ، **فمدخل** الدراسة خصصناه للمرتكزات النظرية لنظرية غريماس العاملية، وتطرقنا فيه إلى أهم الروافد التي استقى منها غريماس نموذجه العاملي أمثال بروب وشتراوس وسوريو ودوميزال وتنيير. أما **الفصل الأول** فكان للإطار المفاهيمي للنموذج العاملي عند غريماس، فيه تم تناول أهم ما ميز مدرسة باريس السيميائية والشخصية في السيميائيات السردية ، ثم عرجنا إلى إستراتيجية النموذج العاملي ونسقه من خلال المقولات والمحاور العاملية، إضافة إلى حركية النموذج العاملي والتطرق لمكونين متكاملين ومتضافرين وهما المكون السردي الذي تتم فيه دراسة الحالات والتحولات والبرامج السردية من تحريك وكفاءة وأداء وجزاء والموجهات الصيغية (الإرادة ، والوجوب ، والقدرة ، والمعرفة) ، وذلك في إطار سردي تركيبي. والمكون الخطابي الذي ينظم المسارات التصويرية والمعجمية ، وذلك بالتحليل المعجمي والموضوعاتي في مقاربة الصور والدلالات النصية الكبرى مع تحديد أدوار الفاعل سواء أكانت أدوارا تيماتيكية أو أدوارا عاملية، و**الفصل الثاني** تم تقسيمه إلى ثلاث **المكون الدلالي** تناولنا فيه ملخص عام حول الرواية ثم دراسة العنوان والإهداء سيميائيا ، بعد ذلك تقطيع النص وفق المعيار الدلالي والعاملي ، واستخراج الوحدات السيميائية الدالة في الرواية ، كما تم دراسة البنية الدلالية العامة(المربع السيميائي العام وتسريده)للرواية .**المكون السردي** الذي هو محور الدراسة تناولنا فيه أطوار البرنامج السردي وسلسلة الحالات والتحولات وتطبيق عناصره على الرواية بالإضافة إلى المربع التصديقي ،الفئات والمحاور العاملية ونسقيتها في الرواية .**المكون الخطابي** وفيه تناولنا الصور والمسارات والتشكل الخطابي إضافة إلى التزمين والتفضية وتطبيقها على الرواية.

Abstract :

The present study seek to analyze the dynamic process of the coefficient model, which is a narrative technique that allows to follow the paths of the characters in of the novel "Hait Almabka" (Wailing Wall).It helped also set the program of the narrative such as the moves, the efficiency, achievement, reward and penalty. On the other hand, it allows to analyze the coefficient axes such as conflict, desire and continuity in this fictional work. We divided our study an introduction and a theoretical part followed by a practical part. **The introductory chapter** overviews the theoretical foundations of the Griemas theory of coefficient factor. Mention was made to the main resources out of which Griemas has drown his work like Probe, Strauss, Suryo, Domizal and Tesnier. **The first chapter** is the conceptual framework of the coefficient pattern of Griemas. After that, we discuss the main characterizing features of the School of Paris of Semiotics and other schools in semiotics narrative. Then, we analyze in detail the coefficient model and its strategies, components and axes. Two components were mentioned in particular, that of the narrative, which concerns the cases, transitions and programs in which the narrative moves like efficiency, performance, reward and penalty and its expression directives like (will, obligation, ability and knowledge). The discursive component was also analyzed. It analyzes the lexical and figurative components and identifying semantic roles be they thematic or coefficient. **The second**

chapter has been divided into three semantic components that we dealt with. The first is a summary of the novel. After that we examine the title and the acknowledgement semantically. After that the text was chopped according to standard semantic and global factors. We extracted semiotics units in the novel. We have also studies the general semantic structure of the novel (The general semantic square and its narrative). The discursive component is the main axe of the study in which we dealt with the phases of the narrative and the series of cases. We apply that on the elements of the novel in addition to the verificational square, categories and coefficient themes and its context in the novel. The discursive component in which we dealt with images, tracks and the discursive formation in addition to timing and its application on the novel.

High education and Scientific research ministry
Zian achour University
Arts and literature College
Doctorate School
Department of Arab language Specialty: Rehtoric and discourse analysi

Memory graduation for Master's degree in Rehtoric and discourse analysis

Entitled:

Dynamism of the principal character model and its Strategy in the novel discourse

"Hait Almabka" novel for azzeddine djelaouji ''Model''

Realised by :
Fatma zohra Telaiche

Under Supervision :
Dr/ Mohamed el-arbi ben messoud

Debate jury members :

Dr. Aissa Akhdri / Lecturer / University of Djelfa	President
Dr. Mohamed elarbi ben messoud / Lecturer/ University of Djelfa	Superviser/Decision member
Dr. Ameur Lahoual / Lecturer/ University of Djelfa	Discussion member
Dr .Abd-el-Kader ben Zian /Lecturer/ University of Djelfa	Discussion member

University Year : 2016/2017