

التحليل العاملي للنص السردي.
دراسة لنص رواية: فوضى الحواس. لأحلام مستغانمي
 بقلم: د/سليم بركان
 جامعة سطيف 2

أولاً: السيميائية السردية ، الرؤية /الاجراء .

لقد سعى " الجيرداس جوليان غريماس " إلى بناء نظرية في السيميائية السردية و من ثم إقامة نموذج عام يقن فيه بنيات الفعل القصصي باعتباره إجراءً و نظاماً دلالياً و شكلاً من أشكال التواصل والدلالة لذلك فإن : « الفائدة العظيمة التي برزت منذ بضعة سنوات فيما يخص الدراسات التي قامت حول السردية ، تتمثل في سيرها موازية للأمال و المشاريع التي وضعت من أجل إقامة سمياء عامة ، تتحدد شيئاً فشيئاً كل يوم »¹ ، و من م فقد اتخذ - غريماس- من النتائج التي توصل إليها -بروب- قاعدة لبناء مشروعه، مما جعل " كلود زلبارغ " يؤكد على أن :« مهمة غريماس ، اتجاه المشروع البروبي تعتبر نوعاً من الاصلاح و نوعاً من تقليص التقليص »²، بمعنى آخر أن الصياغة الجديدة للمشروع البروبي ، يمكن تحديدها حسب غريماس في بعض الأطر الاجرائية و النسقية السردية من ذلك ما ميزه غريماس في تحليل القصة وفق مستويين هما :

المستوى السردى الظاهر ، الذي تخضع جميع صوره للمتطلبات الخاصة للأنظمة اللغوية و النصية التي تعبر بواسطته .

المستوى السردى السميائي و الذي يشكل كونا بنيويًا ، بحيث تسبق القصة صورتها في الوجود والانتظام ، أي مستوى سميائي مشترك يختلف عن المستوى اللغوي و هو منطقي و سابق على الصورة في أية أداة تعبير يختارها ، لذلك :« فالبنيات السردية ، في مستوى الصورة ، تقابل البنيات اللغوية للقصة ، و التحليل السردى يلزمه تحليل الخطاب »³.

ثانيا: الخطاطة السردية كبديل للتتابع الوظيفي:

ينطلق غريماس من أن الحكاية تمثل بنية سردية تحتوي على ذاكرة تنظم مجموع العناصر المستترة و الظاهرة ،ومن ثم يمكن مزاجية الملفوظات السردية لا بفعل التجاور و لكن بفعل التباعد عن بعضها البعض (رحيل /عودة المسرح)لذلك فإن معرفة الاسقاطاتالاستبدالية سيسمح لنا بالتعرف على هيئة البنيات السردية ، لذلك فإنه لا فائدة من : « البحث عن السردية في التتابع الوظيفي (وفق بروب)بل يجب البحث عن ما هو سابق عنها ، بل يجب الاعتراف بأن السردية منظمة بشكل سابق عن تجلها النصي»⁴، و بناء عليه ستكون أمام صياغة جديدة للنموذج البروبي فهكذا: «و بدل الحديث عن الوظيفة ، يجب الحديث عن الملفوظاتالسردية ، وبدل الحديث عن أدوار الفعل ،يجب الحديث عن العامل ، وبدل الحديث عن التتابع الوظيفي يجب الحديث عن الخطاطة السردية »⁵، و على الرغم من النقائص التي اعتبرت المشروع السيميائي السردى البروبي إلا أنه سيظل مرجعية معرفية و نقدية في هرم السيميائية السردية التي اهتمت أساسا بما يشكل العناصر الدلالية للنص السردى أي البحث في دلالة معنى الحكى أي ما يجعل من كل عناصر النص السردى عناصر متماسكة داخل كل مستوى سيميائي، وهذا ما أكده غريماس سنة 1966 م في كتابه الموسوم " علم الدلالة البنيوي "، ذلك أن غريماس ركز في دراسته على دلالية الملفوظ أي دراسة الحكى باعتباره قصة أو مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها و انطلاقا من هذه المسارات يعنى التركيز على عملية انتاج المعنى ، لذلك فقد سعى إلى وضع نموذج للوظائف يستمد قوته المفهومية الاجرائية من تأويله للنسقية السردية للنصوص الأدبية .

ثالثا: الجهاز المفاهيمي/الإجرائي للنموذج العاملي:

لقد كان مفهوم الشخصية في النقد الأدبي القديم أنها تمثل ذلك الكائن الحي ، الذي يمتلك ضميرا و رغبات تؤهله لأن تكون مواضيع للحكم الاخلاقي ، غير أن ظهور الإطار النقدي السيميائي بدأ يتقهقر و من ثم افتقد لمصداقيته الأولية لذلك أصبح التركيز على ما تفعله الشخصية ، و ليس من يقوم بالفعل أو الكيفية التي يتم بها إنجاز هذا الفعل بحيث أصبحت الشخصية تعنى الدور الذي يتساوى فيه الانسانو الجماد و الحيوان في المفاهيم ، و بناء عليه فإننا نجد العلاقة التي تربط بين الشخصية والعامل من جهة و العامل و المحمول من جهة

أخرى إذ تركز هذه العلاقة على إبراز نوع النموذج ، ففي النموذج العالمي كنسق ، نجد ان مبدأ تنظيم تركيب التمثيل المضموني في مرحلة أولى ، أما في المرحلة الثانية و نقصد بها النموذج العالمي كإجراء الذي يهض على إطار التوليد الدلالي عبر تخصيص البنيات لاستعاب أشكال سردية مختلفة، و بين هذا و ذاك سنحاول أن نؤطر فهما نظريا وإجرائيا للنموذج العالمي بدءًا من أنه فعل إجرائي ثم كفعل نسقي .

1/ النموذج العالمي "كإجراء":

إن النموذج العالمي بكل مسارات علاقاته ومحاوره و طرائق اشتغاله ، يشكل تصنيفا لمجموعة من الأدوار التي نجدها في كل الحكايات ، إذ ينطلق في الممارسة من تحديد وضعية الأدوار و من ثم تحليلها باعتبار أنها ليست ثابتة بل هي خاضعة لتحولات وتبدلات وتغيرات ، هذه الأخيرة: «هي ما يمنح القصة ديناميتها ، ولمعرفة نمط اشتغال هذه الأدوار، يجب الانتقال من مستوى العوامل كخطاطة سردية تستند إلى مجموعة من القواعد المجردة إلى الوجود المشخص لهذه العلاقات»⁶.

أ/ الخطاطة السردية :

إن عملية تشخيص العوامل تؤدي إلى الإمساك بمختلف العمليات المتدرجة في الفنية العميقة ، ذلك أن السير المقنن ككل حكي ، لا يمكن تحديده إلا من خلال مقولة التحولات ، هذه الأخيرة يتم تنظيمها و التحكم فيها عن طريق ما يسمى : بالخطاطة السردية ، التي تشكل نموذجا ككل هذه التحولات فيما يبدو من خلال قراءة بسيطة لنص سردي ، كتنافر و تداخل بين مجموعة البنيات ، فهو في مستوى آخر بشكل بنية بالغة الانسجام ، فهذه التحولات تحدث بالانتقال داخل النص السردي من حالة إلى أخرى ذلك أن هذا الانتقال لا يتم صدفة فهو عنصر مبرمج بشكل سابق داخل الخطاطة السردية و سيشكل هذا الانتقال في هذه الحالة مجموعة من اللحظات السردية ، فتتحدد عملية قلب المضامين ، كمعادلة بين العمليات و الفعل ، فهذا الأخير يتخذ شكل ملفوظ سردي ، بحيث أن كل عملية في النحو الأصولي يمكن قلبها إلى ملفوظ سردي»⁷.

ب/البرنامج السردى :

ويمثل الاطار الذي يحدد للفعل منطلقه و غايته ، و يحكم تماسكه من بداية النص إلى نهايته ، أي أنه يشكل تركيب تعبيرى قائم في النص بمعنى آخر إنه يمثل سلسلة من الحالات و التحولات ، التي تنشأ تبعا لعلاقة الفاعل بالموضوع كما أنه يمثل صيغة تركيبية منظمة للفعل الانشائي ، بشكل صريح أو ضمني ⁸. بالمقابل يمكن تأويل هذا البرنامج ، كفعل تقوم به ذات ما لتفسير حالة تعود إلى حالة أخرى انطلاقا من ملفوظ الحالة الذي يطرح هذا البرنامج كنتيجة لتحول ما ، لذلك : "فإن البرنامج السردى يتحدد من خلال تعاقد بدئي يحدد نمط تداول الموضوعات بين مساري البدء و النهاية ، و إما من خلال إرساء قواعد/بنية سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعين من أجل الحصول على نفسالموضوع ⁹". وإذا كان كل نص سردي في كليته يعد برنامجا سرديا تاما ، فإنه في العمق يحتوي على سلسلة من البرامج السردية المرتبطة : « إما بضرورة تكرار التجربة الواحدة مرات متعددة، و إما بضرورة تعدد الموضوعات المؤدية إلى الحصول على موضوع قيمة واحدة ، و ينتج عن هذا التعدد ، تعدد البرامج السردية للحصول على هذه الموضوعات ضمن ما يتطلبه البرنامج الرئيسي المؤطر للنص السردى ¹⁰ ، و عموما فإنه كل برنامج سردي يشكل من خلال العوامل التي تنتج الفعل ، الذي يمارسه المرسل على الذات لتحقيق عملية من خلال جملة من العناصر التي تحاول جاهدة في إنجاح أو إفشال البرنامج :«تبعا للعلاقات التي تتجلى من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملة ، على مستوى النص القصصي ¹¹» ذلك أن البرامج السردية تحكمها قواعد منطقية تعطيها صفة النظام ذي الآليات الثانية و التي تتحدد في أربعة مراحل مرتبة على شكل متدرج ألا وهي :

- 1/-مرحلة التحريك:و توصف هذه المرحلة بالحالة الابتدائية للقصة لذافيهي أساسية بالنسبة لبرنامج تام ، و التحريك هو التحول من ثم تحقيق غاية ما .
- 2/-مرحلة الكفاءة: و تمثل مجموع العلائق و القواعد التي تجعل الفعل أمرا ممكنا بحيث أن الشيء يدفع للفعل ، ذلك أن الذات و حتى تحقق ما تريده فإنه لابد من أن يمتلك بشكل سابق الكفاءة .

3/- مرحلة الإنجاز: ويتم في هذه المرحلة إنجاز الفعل الذي يسعى البرنامج السردى تحقيقه و بهذا فإنه يتكون من ملفوظ فعل يحكم و يحدد ملفوظ حالة و من ثم فإن الصيغة التي يحيل عليها فعل الإنجاز هي فعل الماهية .

4/- مرحلة الجزء: ويمثل الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السردى و عليه فإن الجزء هو «الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السردى ، ومن ثم يكون حكما على الأفعال التي يتم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية»¹² .

و مما سبق يمكن القول أن التحليل العاملي كإجراء ينبنى على تأطير الخطاطة السردية القائمة على الكشف عن بنية الوعي والإدراك التي تنهض على إزالة الفقد وإرجاع التوازن، في حين أن البرامج السردية التي تؤطر أفعال السرد في النص انطلاقا من عرض المراحل السردية المكونة للبرنامج السردى والتي تتأطر على منطقية سردية متعاقبة ، بحيث يؤدي التحريك إلى الكفاءة و هذا الأخير يؤدي إلى الانجاز و من ثم إلى الجزء ، و بهذا نكون قد أشرنا إلى أهم مسارات التحليل العاملي القائمة على فعل الاجراء .

2/ النموذج العاملي "كنسق":

إن تحديد النموذج العاملي كاستعادة استبدالية للسير التوزيقي للأحداث المروية داخل قصة ما يكون من زاوية الدلالة كإنتاج للسير التوزيقي لهذه الأحداث ذلك أن النموذج العاملي ، يوجد في أساس تشكل النص كأحداث ، أي صيغة تصويرية ، باعتباره يمثل شكلا قانونيا لتنظيم النشاط الإنساني ، أو هو النشاط الإنساني مكثفا في ترسيمة ثابتة رغم تغير عناصرها .

و إذا كان النموذج العاملي في التصور الغريماسي ، هو ناتج عملية قلب العلاقات المشكلة للنموذج التكويني فإن جذوره توجد في دراسات سابقة تحددها في ثلاثة نماذج هي :

أ/- نموذج "بروب":

ذلك أن "بروب" هو أول من شكلن القصة و اعتبرها مجرد وظائف ، إذ حدد عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة بـ: «واحد و ثلاثين وظيفة كي يكون تتابعا تتابعا نسقيا من جميع الحكايات ، بحيث أنها تنتهي من حيث بنيتها إلى نفس النوع»¹³ .

ب/- نموذج "سوريو":

ذلك أن سوريو انطلق في تحليله من النصوص المسرحية ، بحيث استخرج نمودجا عامليا لخص فيه مجموع التحولات التي ينهض عليها النص المسرحي و يتكون هذا النموذج من ستة خانات : « القوة ، الخير المعيق ، الواهب ، المستفيد ، المجموع ، و بناء عليه فقد توصل إلى تحديد سمة تتمثل في برهنته على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على النصوص المسرحية »¹⁴.

ج/- نموذج "تسينر":

ذلك أنه طوّر إجراءاته و استبدل مصطلح ، الوظيفة بمصطلح العامل الذي يمثل : « مجموع الأشياء و الكائنات المؤنسة و المشيئة معاً »¹⁵ و من ثم يتجلى تكوين الملفوظ على أنه يمثل : « جملة دائمة ، تتكون من فعل و فاعل و مفعول به ، فعلى الرغم من التغير الذي طرأ على هذه العناصر الثلاث إلا أن التوزيع الذي يضمن استمرارية الملفوظ يبقى ثابتاً »¹⁶.

فانطلاقاً من هذه المرجعيات النقدية للسميائية السردية ، صاغ غريماس الصورة النهائية للنموذج العاملي باعتباره استراتيجية قرائية للبنية العميقة للنصوص الأدبية ، فغريماس : « طوره انطلاقاً من أبحاث بروب الذي تحدث عن مفهوم العوامل دون أن يوظف المصطلح نفسه ، خاصة عندما وزع عدد الوظائف على سبع شخصيات أساسية و هذا ما اعتبره غريماس بمثابة العوامل »¹⁷ ، إضافة إلى استفادته من ملاحظات تسينر التي حدّد فيها الملفوظ البسيط بالمشهد ، و هو في الوقت نفسه اعتبره "الجملة " ، أما مع سوريو فقد أخذ تقنية استعمال العوامل في النص المسرحي إضافة إلى استفادته من الدراسات الميثولوجية التي اشتغل عليها ستراوس و كلود بريموند ، مما مكنه سنة 1966 م من إقامة علم دلالة بنائي للحكي ، و قد بين في هذا الإطار نجاعة و فعالية هذه الاستراتيجية القرائية على النصوص السردية بحيث قلص العوامل إلى حدٍّ أدنى ثم ضببطها ضبطاً معرفياً و بنائياً من أجل الاحاطة بالبنية العميقة للنصوص السردية الأدبية ، و هكذا اكتفى بستة عوامل تتمثل في المرسل ، المرسل إليه ، الذات ، الموضوع ، المساعد و المعارض ، و بهذا يكون غريماس قد زوّد الباحثين بجهازي مفهومي و مصطلحي لهذه الإستراتيجية القرائية من جهة و بأدوات و مقولات إجرائية

تمكن الباحث من محاصرة البنية العميقة للنص السردى الأدبي من جهة أخرى بنموذج عاملي فعال وقادر على تفسير وتأويل النص الأدبي .

رابعاً/التحليل العاملي لنص الرواية: إن اعتمادنا على استراتيجية التحليل العاملي لنص رواية فوضى الحواس يجعل هذه الدراسة تأخذ مسار جدلي عكسي أي من الداخل ثم إلى الخارج وذلك في إطار التلاحم العضوي للبنية العميقة التي تتشكل من برامج سردية رئيسية و أخرى فرعية ويكون هذا على مستوى تأطير تكوينية الشخصيات الرئيسية والعرضية ، وهذا وفق نظام القاص من جهة وللنص المسرود من جهة أخرى فانطلاقاً من هذه الجدلية بين نصي السارد والمسرد اعتمدنا في قراءة نص رواية : فوضى الحواس على ثلاثة برامج سردية رئيسية تؤسس لمنطق سردها – على حد قول بورايو – وكذا لدلالة نصها وهي على التوالي:

- العودة إلى الكتابة وتدوين القصة .
- محاولة الالتقاء بالرجل الخطأ مع المرأة .
- سفريات الساردة من قسنطينة إلى الجزائر .

إضافة إلى هذا التقسيم المبدئي للبرامج السردية الرئيسية لنص الرواية ، أثرتا البدء بدلالة العنوان باعتباره البوابة الأولى التي يلج إليها القارئ لنص الرواية بل قل هو البرنامج الرئيسي الأول لنص الرواية ، لنصل بعد ذلك إلى تمثيل مقولات الاستراتيجية القرائية للنموذج العاملي على نص الرواية هذا من أجل الوقوف على فعالية النموذج العاملي في الاحاطة بالبنية العميقة لنص رواية فوضى الحواس .

خامساً/دلالة نص خطاب العنوان : "فوضى الحواس"

جاء اسم " فوضى " نكرة وبمعنى عدم التركيز والفهم بل هو الاضطراب والاختلال ، إنه انعدام النظام والترتيب والتدبير ، أما اسم كلمة " حواس " فجاءت معرفة ، وجاءت مضاف لكلمة "فوضى " و بين التنكير والتعريف ندخل في اضطراب وتناقض بين التخصيص والتعميم ، هذا ما أضفى عليهما صفة التبعية و ضرورة الترابط بين الحقيقة والوهم ، فمرجعية دلالة العنوان تعود للبطلنة الحقيقية ، التي اختلطت عليها الأمور و لم تعد قادرة على بناء أوهام و

حقائق توجه بها مسارات حياتها الأدبية ولا أدبية وكذا العاطفية والأنثوية ، فحدثت بذلك فوضى عارمة على جسدها ونفسها أدى بها إلى إقامة علاقات حب وهمية مع رجل خطأ وآخر رجل رقم تقول أحلام : « أن تذهب إلى موعد حب مع شخص خارج توا من كتابك ... لا بد أن يترك في نفسك كثيرا من فوضى المشاعر وفوضى الأسئلة ... »¹⁸ ، ولأن البطلة مصابة بفوضى عاطفية و أخرى عشقية ما جعلها تضع هذا العنوان تعبيراً عن صمتها و كبتها هذه الفوضى العشقية ، بحيث لم تكن تعلم أن ما عاشته من فوضى كان مع صديق الرجل الخطأ (عبد الحق) ، ولأن الروائية تعيش الثلاثيات ، فأرادت أن تكون قصة الفوضى الحب ثلاثية ، كسرا للعلاقات العشقية الثنائية والتي تكون في أحيان كثيرة ساذجة وبسيطة ، لذا كان يلزمها رجل رقم لتؤسس جمالية سردية لقصة يصبح فيها هو البطل تقول أحلام : « لأن هذا هو منطق الحب في الحياة ، نحن نخطأ دائما برقم »¹⁹.

لقد بينت أحلام نظام الفوضى القابل للتركيز واحتواء التجربة الإنسانية الوهمية فما كان متناقضا أصبح ضرباً من الحقيقة ، و ما كان مضطرباً أصبح منظماً هذا ما جعل أحلام الفوضى تكسر أنساق اللغة المغلقة أو المفتوحة ، فباتت تقنية التجريب للغة السردية ضرباً من التجديد لنصوصها بدلا من استبدال نظام نصي بآخر وهذا كان نص الفوضى صورة ناطقة عن الفوضى .

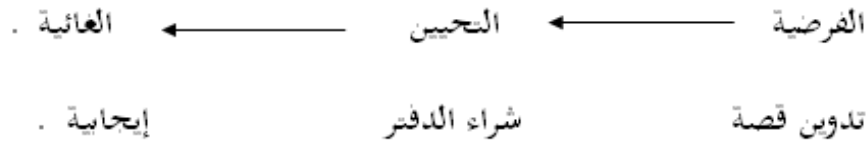
سادسا/ إجراء التحليل العاملي لنص رواية : " فوضى الحواس "

إن نص رواية " فوضى الحواس " مبني على جملة من الصلات والتحويلات من توازن وغير توازن بين شخصياتها ، فكل عامل له موقع محدد في الشبكة النصية لنص الرواية فكل عامل يصبو إلى موضوع أو أكثر بحسب مؤهلاته أو نشاطه بغض النظر عن مدى نجاحه وإخفاقه في تحصيل ما ابتغاه لنفسه ، لذلك سنعرض بعض البرامج التي اعتمدناها في تحليل نص الرواية.

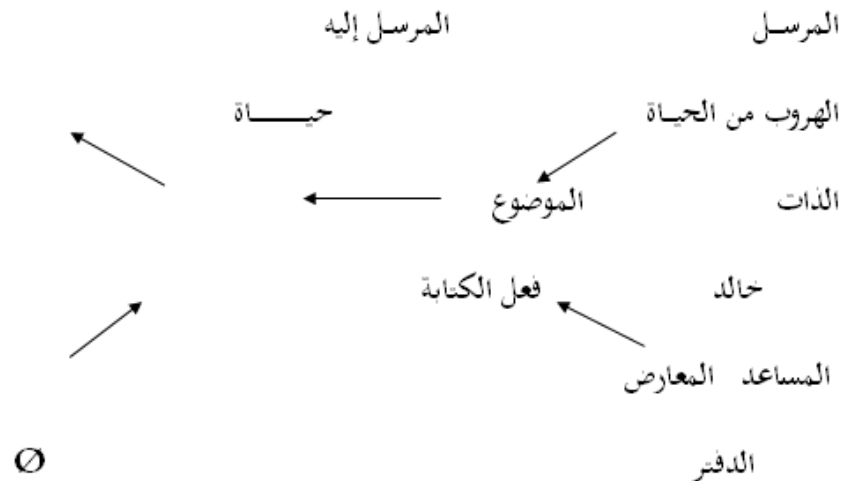
1/ البرنامج السردى الأول (العودة إلى الكتابة و تدوين القصة) .

يحتوي هذا البرنامج على علاقة فصلية بين الذات والموضوع أي بين حياة و فعل الكتابة ويتبدى هذا البرنامج في حالة تحيين بمعنى أن فاعل الفعل (حياة) بلغ درجة فعل الفعل ، ذلك أنها بدأت فعل الكتابة دون ترويض تقول الرواية : « منذ يومين فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة ، هكذا دون قرار مسبق »²⁰ ، و بهذا فقد قامت الذات بخلق علاقة وصلية مع

الموضوع الذي ترغب فيه ، فقد كان الهروب من متاعب و أوهام أفكارها دافعا ساعدها على فعل الكتابة: «دون أن أدري أن الكتابة ، التي هربت إليها من الحياة ، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها ، و تزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي »²¹ فالذات حاولت الانفصال عن أوهامها وكذا عن زوجها المتسلط و من ثمة الهروب من يومياتها الروتينية ، هذا لتحدث الاتصال بموضوع الكتابة تقول : « في البدء نحن ندري مع من تزوجنا ، ثم كلما تقدم بنا الزواج ، لا نعود ندري على من نحن نعيش ... »²² ، هذا و يوجد عنصر آخر و عاملا مؤهلا يتمثل في الدفتر الذي أغراها شكله و أثار فيها فعل الكتابة : «أشترت منذ أيام دفترا ، أغراني شكله بالكتابة »²³. إذا محاولة الذات الهروب من الحياة و إغراء الدفتر لها ، كانت كلها عوامل ساعدتها و حفزتها و دفعتها نحو تحقيق رغبتها و من ثم تحقيق ذاتها التي تريدها ، و لا يمكن تحقيقها إلا باللجوء للكتابة هربا من الحياة ، هذا دون أن ننسى دافعا آخر حرك الذات و ساعدها و المتمثل في تصورهما لأحداث تلك القصة القصيرة ، التي تريد تدوينها و هذا ما نمثله حسب الخطاطة التالية :



ما يهمنا في هذا المخطط هو المرحلة الثالثة ، أي تحقيق الرغبة و إنجاز الفعل المتمثل في الكتابة تقول: « فقد كتبت أخيرا نصا جميلا ، والأجمل أنه خارج ذاتي ، و أنني تصورت فيه كل شيء »²⁴ إذا : تحققت رغبة الذات ، من خلال عوامل ساعدت في الوصول إلى الموضوع المراد تجسيده و تعتبر هذه المرحلة النهائية داخل البرنامج السردية ، إذ لم يعترض مسار الذات أي عائق يعرقل تحقيق رغبتها و كل هذا نمثله في الخطاطة الرئيسية :



وتحتوي الخطاطة العملية السابقة على ثلاث محاور مختلفة من صيغ الأدوار العملية والتي تتكون من ثنائيات هي :

1/ محور الرغبة (الذات / الموضوع).

يوجد في هذا البرنامج الفرعي ذات واحدة تكون عاملا أساسيا ، لأنها لا توجد ذات أخرى تشاركها لتحقيق رغبتها أو موضوعها المتمثل في الانفصال عن أوهامها و الاتصال في الوقت نفسه بفعل الكتابة التي أثرت بشكل مباشر على الذات لانجاز موضوع القيمة و من ثم التأثير على المرسل إليه الذي يحتوي على قيمة مادية تمثلت في أن " حياة " كعامل استفاد من موضوعها .

2/ محور التواصل (المرسل / المرسل إليه)

تعتبر الحياة الزوجية التي تعيشها الذات دافعا رئيسيا وأساسيا جعلها ترغب في الانفصال عنها على المستوى العاملي ، غير أننا نجد أن الذات قد أصبحت مستفيدا كذلك من موضوعها إذ اختلت خانتين هما : الذات الموجهة للرجبة ، وكذلك المرسل إليه المستفيد من تلك الرغبة ، كما يمكن أن نعتبر المرسل الذي يمثل الهروب من الحياة عامل جماعي يتكون من عامل فردي

مشخص يتمثل في الزوج وعامل جماعي مجرد يتمثل في فعل التسلط ، لهذا ما أدى إلى تفعيل العوامل وتوجيهها .

3/ محور الصراع (المساعد / المعارض)

لقد كانت الذات الرئيسية تهدف إلى خلق حالة توازن نقيضة للوضعية الأولية ، أي تدوين قصة تعيش أحداثها وتحقق ذاتها كما ترغب هي ، بعيدا عن الروتين وعن سلطة الرجل السلطة كما كان الأثر الذي تركه الدفتر في نفسية الذات عاملا مساعدا في العودة إلى ممارسة الكتابة من أجل خلق حياة جديدة تنفصل بها عن حياتها السابقة ، دون أن ننسى أن هناك مساعدا آخر كان له الفضل في تحقيق الذات لموضوعها ، وهو تصور أحداث القصة مسبقا ، وهذا يمكن أن نسميه مرسلًا ذهنيًا تقول البطلة: « لأكتب فيه تلك القصة القصيرة » فتلك و القصيرة لفظتان تدلان على أن القصة كانت موجودة مسبقا في ذهن الذات محددة الطول و مرسومة الأحداث إذا كل هذه الأحداث والعوامل التي ساعدت الذات تعتبر عوامل مجردة ، حيث لا توجد عوامل أخرى مشخصة ، ساعدت الذات في تحقيق رغبتها ، هذا وقد غاب عنصر المعارضة ، بحيث لم يوجد هناك أي عائق عرقل مسار هذا البرنامج وعارض الذات في تحقيق موضوعها .

2/ البرنامج السردي الثاني " محاولة الالتقاء بالبطل (صاحب المعطف) " .

من الملاحظ في هذا البرنامج السردى ، أنه يحتوي على كثير من العوامل التي ساعدت في تحريك الذات وتحفيزها وتأهيلها نحو تحقيق رغبتها المتمثلة في محاولة معايشة قصتها والتي تحولت فيما بعد إلى مشروع رواية ، فقد سعت للالتقاء بالبطل كم مرة أي تبحث عن حالة اتصال وتريد في الوقت نفسه الانفصال عن الوضع الذي تعيش فيه ، فالذات التي تخيلت أحداث قصتها لم تكن تعلم بأن الصدفة سوف تجعلها تعيش نفس أحداثها وتقوم بتجسيدها في الواقع إضافة إلى وجود عنصر آخر حفزها ودفعها إلى تحقيق موضوعها ، و المتمثل في فضولها : « وحده ذلك الرجل يغني بي فضول نسائيلفهمه »²⁵ . هذا ما يعني أن الفضول يعتبر مؤشرا ودافعا هاما في تحريك الذات للقيام بتحقيق رغبتها ، فهو الذي قادها إلى التأكد على أنه يوجد في الواقع نفس أسماء بعض الأماكن الموجودة في قصتها والتي يمكن أن تجد فيها ذلك الرجل صاحب المعطف والتي ترغب في الالتقاء به ومن ثم نزع معطفه : « فجأة

خطر ببالي أن أبحث في الجريدة ، إن كانت هذه القاعة موجودة حقا »²⁶ ، فمعرفة القاعة بنفس الاسم يعد عاملا مساعدا بلقاء صاحب المعطف ، كما أن القرط ساعد البطلة على التعرف على بطل روايتها : « تحسست أذني و إذا به قرطي سقط أرضا »²⁷ ، كما تبدى مرسل لفظي ساعد الذات على تحقيق موضوعها : « أعتذر ... لقد أزعجتك ... » ، كما أن العطر الذي شمته و المقهى الذي ذهب إليه كلها عوامل أثارت الذات و عادت بها مرة أخرى إلى ذاكرتها ، فهذا العطر سبق و أن شمت رائحته في قاعة السينما ، فهذه وكذا المقهى باعتبارهما مكانين مفتوحين يمثلان في الوقت نفسه أحد عناصر الكفاءة التي أهلت الذات لتحقيق موضوعها ، هذا ما يعني أن رغبة الذات تحققت من خلال تلك العوامل التي ساعدتها في تحقيق موضوع قيمتها .

مما سبق يمكن القول أن كل نص سردي ينتقل من نقطة بدئية ليصل إلى نقطة نهائية و هذا الانتقال ليس وليد الصدفة و إنما يكون كعنصر مبرمج سلفا داخل البرمجة السردية، هذا بالإضافة إلى وجود برامج سردية فرعية تشتغل وفق مبدأ السببية السردية فكل برنامج يكون سببا في وقوع أحداث برنامج سردي الذي يليه حتى ينتهي إلى برنامج سردي عام، كما تمثل البرمجة السردية الأساسية في النصوص السردية له أحداثها بل منطق سردها .

هوامش البحث:

- 1- عبد الحميد بورايو. منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية الحديثة. د.م. ج. الجزائر. 1995. ص 68
- 2- سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. تانسيقت للنشر. المغرب. ط 1. 1994. ص 21
- 3- عبد الحميد بورايو. منطق السرد. ص 38-39
- 4- ينظر: سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص 23
- 5- ينظر المرجع نفسه. ص 24
- 6- ينظر المرجع نفسه. ص 54
- 7- ينظر المرجع نفسه. ص 55
- 8- ينظر المرجع نفسه. ص 68
- 9- ينظر المرجع نفسه. ص 68
- 10- ينظر المرجع نفسه. ص 69
- 11- أحمد طالب. الفاعل. المنظور السيميائي. دار الغرب. الجزائر. 2002. ص 72
- 12- ينظر: سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص 64
- 13- ينظر المرجع نفسه. ص 45
- 14- ينظر المرجع نفسه. ص 45
- 15- حميد لحميداني. بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. ط 1. المغرب. 2000. ص 24
- 16- السعيد بوطاجين. الاشتغال العاملي. دراسة سيميائية-غدا يوم جديد. منشورات الاختلاف. ص 14
- 17- حميد لحميداني. بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي. ص 33
- 18- أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. المؤسسة الوطنية للنشر. ط 2. الجزائر. 2004. ص 272
- 19- الرواية. ص 347
- 20- الرواية. ص 24
- 21- الرواية. ص 39
- 22- الرواية. ص 37
- 23- الرواية. ص 24
- 24- الرواية. ص 26
- 25- الرواية. ص 28
- 26- الرواية. ص 32

العدد: 01

المجلد: 09

ISSN: 1112-7015

EISSN: 2602-5973



27- الرواية. ص 53