سيميولوجيا الـــخـــطاب الـــروائي (السيميائية)
(قراءة في رواية صوت الكهف) لعبد الملك مرتاض (*)

سيميولوجيا الخطاب الروائي (السيميائية)
(قراءة في رواية صوت الكهف) لعبد الملك مرتاض (*)

تمهيد

منذ ما يقرب من نصف قرن والدراسات السيميولوجية (السيميائية) تشهد توسعًا في كافة الاتجاهات. فالمؤلفات التي تبحث في العلامات وأصنافها أو تعالج موضوعات تطبيقية معينة طغت علي غيرها من الأدبيات. بل إنه بسبب شمولية هذا العلم بات من الممكن التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية. كما أنه ظهرت عشرات المجلات المتخصصة، أشهرها مجلة الجمعية الدولية للدراسات السيميائية Semiotica ومجلة Versus الإيطالية و Degres البلجيكية و Semiosis الألمانية، بالإضافة إلي كثير من المجلات في اللغة والبلاغة وعلم الجمال التي تحتضن موضوعات متفرقة في علم السيمياء (١). كل هذا قد يوهم أن السيمياء تجاوزت المرحلة التأسيسية وحلت معظم الإشكالات التي تعترض نموها، وأصبحت علمًا راسخًا قائمًا علي تعريفات وقواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع ومثمر علي أي مجال من مجالات العلامات. والواقع أن الأسئلة الجوهرية حول طريقة بناء هذا العلم بل وحول أصالته، مازالت مطروحة. إن شمولية علم السيمياء غير المحدودة، التي هي سر جاذبيتها، هي في الوقت نفسه حجرة عثرة في تقدمها وتطورها.

أهل من المجدي الانطلاق من تعريف عام للعلامة، ومن ثم تقسيم العلامات استنادًا إلي هذا التعريف، أم لابد من البدء من دراسات عينية في كل مجال من المجالات علي حدة ومن ثم ملاحظة الخصائص المشتركة فيما بينها ورفعها إلي علم كلي؟ أو أيضًا هل ينفع أن تستعير السيمياء مفاهيمها من العلوم

(*) الدكتور / أحمد السيد حجازي - أستاذ البلاغة والتفسير المساعد في كلية الآداب جامعة حلوان

التـــي تعمقت في دراسة أكثر مجالاتها تطورًا وهي اللغات الطبيعية، فتكتفي بتبني مصطلحات النحو والبلاغة وحملها علي مجالات أخري؟

ويـــبدو أن الدراســـات التطبيقـــية التـــي تعـــالج التجليات السيميائية (الســـيميولوجيا) فـــي الأعمـــال الروائية قليلة جداً، حتي وإن وجدت فإن القاريء العربـــي يلقي مشقة كبيرة في فهمها واستساغتها وفك رموزها ومصطلحاتها. فهو يفقـــد الـــنقط الاســـتدلالية للمسارات العلمية التي قطعتها السيميائية، وقد خلق هذا الافـــتقار بيـــنه وبينها جداراً سميكًا يصعب عليه اختراقه لتحقيق التواصل العلمي. حتي ولو تمثل النقاد العرب النظريات السيميائية تمثلاً كاملاً وصحيحًـــا يبقـــــي الاشكـــــال قائمًا.

والحقـــيقة أن هـــذا الإشـــكال هو الذي دفعني وقادني إلي اختيار هذا الموضوع الصادر عن قناعتي بأن القطيعة بين القاريء العربي والتيارات البنيوية والســـيميائية تفسر بعض جوانبها بافتقار المكتبة العربية إلي الأصول العلمية التي مهدت لظهور السيميائية، ويعتبر إدراك هذه الأصول التي تتفرع إلي حقول معرفية متـــنوعة أساســـية في خلق المرجعية العلمية التي استمدت منها السيميائية أجهزتها المصطلحاتية المتبدية بشكل واضح في التمارين التطبيقية.

هذا وقد اقتضت طبيعة البحث أن يشتمل علي مقدمة ومبحثين:

الأول : تمهـــيدي ، بعنوان (حول بعض مفاهيم السيميائية) تحدثت فيه عن مفهوم السيميائية، وموضوعها، وأشرت فيه أيضًا إلي خصائص المنهج السيميائي.

أمـــا المبحث الثاني: فكان تحت عنوان (قراءة في رواية صوت الكهف لعبد الملك مـــرتاض) وهـــذه القـــراءة هي استنطاق لهذه الرواية،ومحاولة الكشف عن النظام الرمزي الذي يحكم أجزاء العالم الروائي الذي تعرضت له الرواية ومحاولة إبراز دلالته.

هـوامش التمهيد

(١) انظـــر : «حـــول إشكالية السيميولوجيا «السيمياء» ، د/ عادل فاخوري، مجلة عـــالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث – يناير /مارس ١٩٩٦م، ص ١٧٩، ١٨٠. المبحث الأول .

حول بعض مفاهيم السيميائي

مفهوم السيميـــائية :

أجمعـت مخـتلف المعاجم اللغوية والسيميائية علي أن السيميائيات هـي العلـم الـذي يدرس العلامات،وبهذا عرّفها كل من«كريماس» [١] و « جون دوبـوا » [٢] و «جولـيا كريسـتيفا» [٣] و «جوزيـف راي - دوبـوف» [٤] و «تودوروف» [٥]. وتعتبر السيميائيات علمًا حديثًا بالمقارنة مع غيره من العلوم، ولـم تظهر الملامح المنهجية لهذا العلـم إلا مـع منتصف القرن العشرين، وقـد كانـت ولادتها مزدوجة، كما يقول مارسيلو دا سكال [٦] ولادة أوربيـة مـع العـالـم السويسـري الـذي يكتب في اللغة الفرنسية فرديناند دي سـوسـير Ferdinand de saussure (1857 - 1913م) ، وولادة أمـريكيـة مـع الفيلسـوف الأمريكي الذي يكتب في اللغة الانجليزية تشـارلز سـاندرس بيرس CharlesSanders Peirce(1839-1914م) .

- فقد أشار " سوسير " إلي ولادة علم يدرس العلامات بقوله:

" يمكـن أن نؤسـس علمًـا يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هـذا العلـم جـزءًا من علـم النفـس الإجتماعـي وبالتـالي جـزءًا مـن علـم الـنفس العـام، وسنطلـق عليـه اسم «علم العلامات أو السـيميولوجيا Semiologie (مـن اليونانـية Semeion - علامـة) وسيمكننا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها ..." [٧].

- وفي الفترة نفسها حاول " بيرس " ابراز معالم هذا العلم الجديد دون أن تكون له معرفة بما تنبأ به سوسير [٨] فدرس بيرس العلامة اللغوية من زوايا متعددة ، وأهم هذه الزوايا تكمن في اهتمامه الخاص بتصنيفها.

وتحـت عـنوان (تصنيف العلامات) يضع بيرس اصطلاح علم معرفة العلامات Semiotics لأول مـرة فـي اللغـة الإنجليـزية الحديثة، ثم يتبعه بنظريته

الخاصة بهذا الفرع من أفرع المعرفة، فيوضح أن العلامة أو المفسرة Representamen هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شئ ما ، من جهة ما وبصفة ما . فهي توجه لشخص ما ، بمعني أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورًا، وهذه العلامة التي تخلقها أسماها مفسرة Interpretant للعلامة الأولي.. ويربط بيرس كلا من الأشياء ومفاهيمها بواسطة عامل ربط، فالشيء الخارجي عنده هو الموضوع Object والمفهوم الذهني المجرد هو العلامة المفسرة Interpretant ، وعامل الربط الذي يربط بينهما هو الركيزة [٩] .(Ground..).

- وإلي جانب هذين الأصلين هناك منابع أخري تتمثل في مجهودات «إرنست كاسيرر » Ernest Cassirer و خاصة في كتابه La philosophie des formes symboliques ومن آرائه، في هذا المجال أن اللغة الشفوية ليست هي الوحيدة التي تنعم بهذا الامتياز، امتياز التواصل، وإنما تتقاسم مع سلسلة أخري من الأنظمة التي تشكل مجموعها كون الإنسان، وهذه الأنظمة هي الخرافة والدين والفن والعلم والتاريخ، وليس العالم سوي تشكيل من هذه الوحدات [١٠].

وقد أسهم إيريك بوسنس Eric Buyssens في هذه المجهودات بكتابه «اللغات والخطاب» Les langages et les discours الصادر في سنة ١٩٤٣.

- ويضيف تودوروف إلي هذه المنابع ، الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنيوية وروادها أمثال «هيلمسليف» Hjelmeslev و «سابير» Sapir و «بنفنيست» Benveniste و «جاكبسون» Jakobson "وقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخري للدليل [١١].

هذه باختصار، أبرز المنابع التي تنبأت واهتمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل اللساني المعاصر، وقد كان لها دورها الفعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

موضوع السيميائيات:

تهتم السيميائيات بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعي إلي الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها ، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب. وقد أوضحت «جوليا كريستيفا» موضوع السيميائيات بقولها : «إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية "semeion س أي علامة» (١٢).

وقد لاحظ «جان مارتيني» Martinet J. أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح "Signeس علامة، وهذا مؤشر واضح علي أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما ذكرنا (١٣) فما هي أقسامها؟؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية؟

يعرف «سوسير» العلامة (أو الدليل) بقوله: «إن العلامة اللغوية لا تقارن شيئًا باسم وإنما تقرن مفهومها بصورة سمعية، والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع، أي الجانب المادي البحت منه، ولكنه هو الأثر النفسي الذي يتركه فينا، أو بعبارة أخري التصور الذي تنقله حواسنا للصوت. وبالتالي فالصورة السمعية صورة حسية، وحين نصفها بالمادية قاصدين من وراء ذلك الجانب الحسي منها، فإنما نود مقابلتها بالطرف الثاني للعلامة الترابطية، أي المفهوم ، وهو عادة من طبيعة مجردة (١٤).

ويوضح سوسير العلاقة بين «المفهوم أو التصور Concept والصورة السمعية "Image acoustiqueس فهما مرتبطان معًا ارتباطًا وثيقًا ويتطلب أحدهما الآخر، والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر علي مكونين اثنين: الدال Signifiant والمدلول signifie ، وبالجمع بينهما يتكون المعني ، ويبحث دي سوسير عن طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، فيصل إلي أنها رابطة اعتباطية. يقول : «وبما أننا نعتبر العلامة

هـي المجمـوع الناتج عن اقتران الدال بالمدلول، فيمكننا أن نقول نتيجة لذلك: إن العلامـة اللغوية اعتباطية، وحجتنا علي ما سبق أن ما يفهم من / أخت/ لا تربطه أية علاقة مع الأصوات المتتابعة (أ – خـ – ت) التي تشكل داله، إذ بالإمكان أن يمثل / أخت/ بأصوات متتابعة أخري، ولنا ما يقيم الدليل علي استنتاجنا في التباين الصـوتي بيـن اللغـات للعبير عن المفهوم الواحد، بل في وجود اللغات المختلفة نفسها (١٥).

وبهـذا يصـل سوسـير إلي أول خاصية من خصائص العلامة اللغوية، حيث أن الـرابطة بـين شطريها (الدال والمدلول) هي رابطة اعتباطية، إذ لا يوجد منطق يـربط بـين أغلـب الدوال ومدلولاتها، ويعني هذا أن النظام اللغوي هو مؤسسة اجتماعـية – مـن حـيث المفردات – وأن هذه الرابطة التي تربط بين الدوال والمدلولات هي ما تواضع عليه أفراد المجتمع.

ويتطـرق دي سوسـير – بعد ذلك – إلي الخاصية الثانية التي تتميز بها العلامة اللغـوية، وهـي خاصـية (الطبيعة الخطية للدال)، فقد لاحظ أنه «يحدث الدال في الزمن،وفي الزمن فحسب، لأنه من طبيعة سمعية وله خصائص يقتبسها من الزمن، فهو: يمثل بعدًا، ويقاس هذا البعد من منحي واحد: المنحي الخطي (١٦) » .

كمـا تتضـح الطبـيعة الخطـية للدال في أمر آخر، إذ إن الدال لا يصير دالاً إلا بالتعـرف علـي مدلـوله – كما يري دي سوسير – وأن المدلول لا يتحدد إلا من خلال موقع الدال في جملة غيره من الدوال، ولا يعرف موقع الدال في جملة غيره مـن الـدوال إلا بعـد انتهاء الجملة، ولكي تنتهي الجملة اللغوية فإنها تحتاج إلي زمن.. لكي يتحقق المدلول وبالتالي تصير الصورة السمعية دالاً.

ومـثال ذلك: الجملة التي تقول: (ضرب خالد زيدًا) حين نسمعها عبر الزمن، فإنه تقابلـنا ثلاثة دوال: دال الفعل ودال الفاعل، ودال المفعول به، ولا يتحقق أي منهم إلا في السياق الذي وضع فيه، ولا يتحقق هذا السياق إلا بالزمن.

أمـا بالنسـبة «لبيـرس» فنراه يعرف العلامة أو الدليل بأنه:«عبارة عن شيء ما يعـوض شـيئًا معيـنًا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص

علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورًا، يسميها بيرس «مفسرة» Interpretant للعلامة الأولي.. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعتها Object وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلي نوع من الفكرة التي أطلق عليها بيرس «ركيزة» Ground المصورة (١٧).

فمن خلال المحاور الأربعة التي حددها بيرس :

١- شيء ما. ٢- ينوب لشخص ما.

٣- عن شيء ما. ٤- من وجهة ما، وبصفة ما.

تتضح البنية الثلاثية للعلامة، فالمحور الثاني يعني (المتلقي) الذي يلقي عليه بيرس اهتمامًا خاصًا، بوصفه أحد عناصر العملية الخاصة بالاتصال، أو أحد عناصر بنيه العلامة، إذ أنه حامل المحور الأول – المفسرة – ، أما المحور الثالث فهو يمثل الشيء الخارجي (المادي أو المجرد)، المعروف هنا باسم الموضوعة. أما المحور الرابع فهو يمثل الركيزة التي تحدد الموضوعة بوجهة نظر ما وبصفة ما.

وقد نفي بيرس إمكانية وجود (العلامة) خارج نطاق بنيتها الثلاثية : الموضوعة، والمفسرة، والركيزة.

وقد توصل «بيرس» إلي تقسيم العلامة إلي ثلاثة مستويات:

- الأيقونه : "Iconeس وعرفها بيرس بأنها العلامة التي تشير إلي الموضوعة التي تعبر عنها، عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة أو لم توجد. صحيح أن الأيقون لا يقوم بدوره ما لم يكن هناك موضوعه فعلاً، وسواء كان الشيء نوعيه، أو كائنًا موجودًا، أو عُرفًا، فإن هذا الشيء يكون أيقونًا لشبيهه عندما يستخدم كعلامه له (١٨).

ويوضح مارتن أسلن مفهوم الأيقون بمثال شارح ، فيقول إن أبسط أنواع العلامة هو ذلك الذي يتم إدراكه فورًا، لأنه يمثل ما يدل عليه بوساطة صورة مباشرة لذلك الشيء، لذلك يسمي بالكلمة اليونانية الدالة علي (الصورة) Icon الأيقون، فالحمامات الصغيرة وكؤوس الخمر والأسرة في دليل السائح والأشخاص

المرسومين بجونلة أو بنطلون علي أبواب دورات المياه، كلها مرسومة أو فوتوجرافية لشخصيات تخبرنا عن شكلها. إنها كلها علامات أيقونية واضحة (١٩).

- المؤشر "Indexس وهو علامة تشير إلي الموضوعة التي تعبر عبر تأثيرها الحقيقي بتلك الموضوعة، فهي لا يمكن أن تكون، إذن، العلامة النوعية، لأن النوعية ماهية مستقلة عن أي شيء آخر. وبما أن المؤشر يتأثر بالموضوعة، فلابد أن يشارك الموضوعة في نوعية ما، والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثرًا بالموضوعه، فهو يتضمن إذن نوعًا من الأيقون مع أنه أيقون من نوع خاص، فليست أوجه الشبه فقط هي التي تجعل المؤشر علامة، وإنما التعديل الفعلي الصادر عن الموضوعة هو الذي يجعل من المؤشر علامة» (٢٠).

ويشير مارتن اسلن إلي أن العلامات المؤشراتية «هي العلامات التي تشير إلي شيء ما، مثل الأسهم في لافتات المرور أو الحركة التي أقوم بها عندما يسألني شخص ما: أين هو؟ وأشير بأصبعي في اتجاه الشخص المعني (٢١) ».

- الرمز Symbole وهو العلامة التي تحيل إلي الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبًا ما يعتمد علي التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليها «بيرس» اسم العادات والقوانين، وهي عنده أكثر العلامات تجريدا، وما يلاحظ، في هذا المستوي أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرفية وغير معللة، مثل البياض ودلالته علي الحزن أو الفرح. وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا (٢٢).

ومن أوضح الأمثلة التي تنطبق علي وصف بيرس لطبيعة الرمز (الميزان) الذي يرمز به عادة إلي العدل، وتكون الرابطة التي تربط بين الرمز كمفسرة والعدل كموضوعة هي مبدأ المساواة أو التساوي، حيث تشير إلي ذلك كفتا الميزان المتساويتان بوصفهما (الركيزة) التي توضح الوجهة والصفة الرابطة بين كل من (العلامة) و (الموضوعة).

وأما بالنسبة «لرولان بارت» ، فقد لاحظ غموض مصطلح الدليل، نظرًا لأنه لا

يقتصـــر علـــي حقـــل معرفـــي واحـــد، بل يمتد من اللغة إلي اللاهوت إلي الطب والسبيرنطيقا ومن هنا تكمن صعوبة تحديده، أو لنقل إن تعريفه أمر نسبي وخاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يوظف فيه. ويجب أن نشير إلي أن «بارت» احتفظ بثنائية الدال والمدلول عند «دي سوسير» وأضاف إليها ما أدخله «هيلمسليف» من تفريعات علي كل من الدال والمدلول [٢٣].

خصائص المنهج السيميائي:

للمنهج السيميائي خصائص عامة عليها يتكيء، وبها يتميز، تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدواته المنهجية والإجرائية..

- أولي هذه الخصائص أنه منهج داخلي محايث [٢٤] ، ويعني ذلك أنه يرتكز علي داخـــل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقـــي ـــــ حســـب هـــذا الـــنوع من النقد الذي يتشكل وينتشر في سياق ثقافي وحضـــاري موســـوم بخصوصيات جوهرية ـــــ إلي مستوي تأسيس معني عميق للـــنص. وبالتالـــي، يتعين الركون إلي شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وجمل.

ويظهر، مع النظرة السطحية، أن مبدأ المحايثة في غاية البساطة والوضوح، إلا أنه يثير إشكالات نظرية ونقدية وزعت ساحة النقد الأدبي إلي اتجاهات ومذاهب شتي. ذلـــك أنه يثير إشكالاً مرتبطًا بفضاء وجوده، إذ لم يتفق حول مكان المحايثة، فهل هـــي موجـــودة داخل البنيات النصية، وما علي الناقد إلا محاولة اكتشافها ووصفها وتوضيح أشكالها؟ أم أنها لا تتعدي الوجود الذهني النظري، ومن ثم فهي بناء يشيد من قبل العقل الإنساني؟؟ إن الأمر، في نظر كريماس، شبيه بالإشكال الوارد حول مبدأ «الديالكتيك»، فمع التسليم بوجود هذا المبدأ، يبقي السؤال مشروعًا حول مكان وجوده: هل يقع داخل الأشياء أم داخل الأذهان؟؟

وثانـــي خصـــائص المـــنهج الســـيميائي أنه منهج بنيوي، وهذا واضح من خلال الخاصية السابقة، كما أنه يبرز أثناء استقراء المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل،

فالاهـــتمام بداخليات النص ما هو إلا توجه بنيوي، والحديث عن «البنية» و «البنية الســـطحية»، و«البنية العميقة»، و «النظام» ، و «العلاقات»، كل هذه المصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي، واكتسبت كثيرًا من الفاعلية.

أما ثالث هذه الخصائص، فإنها تنبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات – والســـيميائيات الأدبية بوجه خاص – ، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطاب في بعده الســـردي فتـــتجاوز بذلك، حدود الاهتمام بالجملة، باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعـــل اللسانيات. ففي الوقت الذي «تهتم فيه اللسانيات بأمر تكوين الجمل وإنتاجها أو القـــدرة الجملية، فإن السيميائيات تهتم بموضوع الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنـــتاجها.... أو بالقـــدرة الخطابـــية . ونتـــيجة لذلك فإن السيميائيات تنعت بأنها «نصية» (٢٥).

هوامش المبحث الأول

(1) A.J Greimas et J.Courtés: Sémiotique:dictionnaire raisonné de la théorie de langage Ed: Hachette 1972. Tome 1:p. 33.

(2) Jean Dubois : dictionnaire du linguistique librairie larousse 1973. p. 434.

(3) Julia Kristeva Le Langage cetinconna coll. points. 1981. p. 292.

(4) Josette rey-debove : Sémiotique Ed: puf. 1979. p: 129.

(5) Todorov et ducrot : dictionnaire ency clopedique des sciences du language Ed. du seuil. 1972. p: 113.

(٦) أنظـر: الاتجاهـات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلود اسكال، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٩م، ص ١٧.

(٧) دروس فـي علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة عبد الرحمن أيوب. فـي: أنظمـة العلامـات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلي السيميوطيقا ، تحريـر: سـيزا قاسـم، نصـر حامد أبو زيد - القاهرة - شركة دار إلياس العصرية ١٩٨٦، ص ١٤٩.

(٨) انظر: الاتجاها السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو دا سكال، ص ١٧.

(٩) انظـر: تصـنيف العلامـات، تشارلز ساندرس بيرس، ترجمة فريال جبوري غزول في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص ١٣٨.

(10) Todorov et ducrot dictionnaire encyclop édique p:116.

(11) Ibid: p:117.

(12) Julia Kristeva: Le langage, cet inconnu p: 292.

(13) Jean eMartinetj:Clefs pour la sémiologie Ed: Sechers . Paris. 1973.p:10.

(١٤) دروس في علم اللغة العام ص ١٥٢.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(١٦) المرجع السابق، ص ١٥٦.

(١٧) انظر: تصنيف العلامات، تشارلز ساندرس بيرس ترجمة فريال غزول، ص ١٣٨.

وانظـــر: «دروس في السيميائيات، د. حنون مبارك، دار توبقال - الطبعة الأولي ١٩٨٧م.

(١٨) مجـــال الـــدراما، مـــارتن أســـلن، ترجمة سباعي السيد، القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١١٩٢، ص ٥٩.

(١٩) المرجع السابق، نفس الصحيفة.

(٢٠) انظر: تصنيف العلامات، بيرس، ترجمة فريال غزول، ص ١٤٢.

(٢١) مجال الدراما، مارتن أسلن، ص ٦٠.

(٢٢) «مـــدخل إلي السيميوطيقا»، سيزا قاسم وآخرون إصدار: عيون المقالات - البيضاء ، طبعة ١٩٨٦، ص ٣٣، ٣٤.

(23) Roland Barthes : Eléments de sémiologie Communications N.4. Ed: Seuil. 1964 . p: 107-108.

(24) Creimas et courtésj: Sémiotique p.: 18.

(٢٥) انظر: «السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، محمد إقبال عـــروي، مجلة عالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكـــويت، المجلـــد الـــرابع والعشـــرون، العـــدد الثالث - يناير/ مارس ١٩٩٦، ص ١٩٥، ١٩٦.

المبحث الثاني

«قراءة في رواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض»

الرواية هي سرد لمجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكوّن عالم الرواية. ولا يمكن الولوج إلي عالم الرواية إلا انطلاقًا من الرموز التي يشكلها السرد. وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين [١].هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن ايديولوجية النص وكيفية تواصله مع الواقع.

وهكذا يتحوّل مفهوم السرد من مجرد عرض لأحداث أو حالات (وضعيات) إلي نظام من التواصل، وإلي صياغة جديدة للواقع الذي ينطلق منه أو الذي يتكلم عنه [٢]. ويجب في البداية أن نميز بين المستويات السردية، وهذا تبعًا لأنماط الزمن وأنساقه المتواجدة مع زحم الرواية. هذه المستويات هي مستوي الواقع المعالج، كما أنها تعتبر أيضًا أحد مستويات القراءة، لأن القراءة هي علاقة مع اللغة، وعلاقة مع المعرفة، وفي الأخير علاقة مع الذّات والخيال.

وعند تحديدنا لمستويات القراءة، فإننا نحدد ضمنيا مستويات العمل الأدبي، لأن القراءة تتحكم فيها قوانين الكتابة. فنحن نقرأ النص القديم بقوانين الكتابة القديمة، لكن انتاجه في الوقت الحاضر غير مقبول، وهذا ما يسمي بمقروئية النص الأدبي [٣]. فالنص الأدبي إذن محكوم بقواعد معينة هي نفسها التي تحكم عملية الكتابة.

وهكذا فكل قراءة هي إعادة النظر في مجمل النصوص المنجزة حتي ذلك الوقت (أي زمن القراءة)، كما أنها استدعاء لذكريات عن عمليات قرائية سواء كان ذلك بطريقة واعية عن طريق الاحالات والاشارات وكل أنواع التضمين، أو بطريقة غير واعية تعكس مستوي النصوص وطريقة بنائها.

ورواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض هي عبارة عن هذه الحركة المزدوجة التي تعكس مسارًا مزدوجًا، فهي قراءة للتراث الروائي العربي والإنساني وتحيلنا

إلـــي مجمـــل قـــراءات الكتّاب من الطيب صالح إلي رشيد بوجدرة، إلي ألف ليلة ولـــيلة، إلي نجيب محفوظ، كما أن تأليف هذه الرواية يبدي صلة وثيقة مع التراث الروائـــي العالمـــي، ومـــع الرواية الفرنسية الجديدة خاصة..، ويعيد تشكيل بعض أجـــواء روايات غابريال غارسيا ماركيز، وتبدو رواية صوت الكهف وثيقة الصلة بتقنـــيات الرواية الفرنسية الجديدة وإنجازاتها النظرية عند كل من «نتالي ساروت» و «ميشال بوتور» و «جان ريكاردو» و «آلان روب غرييه».

وهـــذه القراءة في رواية صوت الكهف هي استنطاق لهذه الرواية ومحاولة الكشف عن النظام الرمزي الذي يحكم أجزاءها ومحاولة إبراز دلالاته.

وســـننطلق في هذه القراءة من أصغر العلامات أو الوحدات لنصل في الأخير إلي البنية الكلية التي تحكم هذه الرواية، وسنراعي من ذلك أيضًا خصائص النظم وقيمه التعبيرية، وطرائق تشكّل المضامين الروائية.

النظـــام الرمزي والثنائيـــات الوظيفية :

مـــن خـــلال القراءة في رواية صوت الكهف اتضح لنا طغيان بعض الأشياء بصورة مكثفة تجعل منها رموزًا حقيقية لها دلالات معينة. وهذه الأشياء قد تـــبدو مـــن خلال القراءة الأولي مجرد أدوات لكن عند تواترها تتحول إلي ذوات فاعلة، وتكتسب قيمة دلالية معينة. وهذه الأشياء تعرضها الرواية في شكل سلاسل من الثنائيات الوظيفية، تمثل نظامًا يحكم هذه الرواية، ويضبط المسافة بين البطـــل والبطل المضاد، كما سيتضح عند حديثنا عن البنية الأسطورية.

وهـــذا الـــنظام الثنائي نصادفه في كامل نص الرواية، ولعل هذا النظام قد جاء من طبيعة الرواية، لأنها تصور صراعًا بين فئتين: فئة محلية، وفئة غريبة، فئة المواطنين، وفئة المستعمرين.

وهـــذا الصـــراع جعل الرواية تنبني علي تصور ثنائي للأوضاع الـــراهنة، ومن هنا كان هذا النظام ماثلاً في الأمكنة والأشياء، ويمثل نظامًا علاميا مـــتكاملاً، حـــيث لا يكتسب هذا الشيء دلالته إلا من خلال اقترانه بالشيء الآخر

الـــذي يكـــوّن معه وحدة ثنائية في مرحلة أولي، ثم ارتباطه بباقي الأشياء الأخري داخـــل النسق الروائي في مرحلة تالية.ودراستنا للنظام الرمزي والثنائيات الوظيفية ســـتتناول الـــوحدات العلامـــية مـــن ثلاث مستويات، ولكننا سنعمد إلي عدم فصل المســـتويات بعضـــها عـــن بعض، وذلك حفاظًا علي تماسك النص الروائي. هذه المســـتويات العلامـــية لنظام الأشياء هي: النواة السيمية/ العلامية [٤] وهي الدلالة الثابـــتة والمتواتـــرة والتـــي تبقـــي حاضـــرة مهما تغير المحيط اللغوي والعلامي أو الوضـــــع الحدثي.

والســـيمة الثانـــية هي السيمة السياقية Séme contextuel وتهتم بدراسة هـــذه الأشـــياء باعتـــبارها علامة ولكن في السياق اللغوي والسردي الذي وردت فيه [٥].

أمـــا المســـتوي الثالث والأخير فهو الذي يعمل علي تعالق المستويين الأوليين، أي الـــنواة السَيمية والسيمة السياقية وهو ما يسمي[٦] (Sémème). وهذه المستويات الثلاثة كفيلة بالقبض علي طبيعة الشيء ووظيفته داخل النظام المدروس.

الصوت / الكهف:

يـــتكون عـــنوان الرواية من عنصرين لغويين، صوت/ الكهف. وهذان العنصران لهمـــا علاقـــة وثـــيقة بمضـــمون الرواية. والصوت والكهف يحكمهما نوعان من العلاقـــات، فـــتارة يـــتحدان، وتارة ينفصلان، وهذا تبعًا للسياق الذي يرد فيه لفظ «صـــوت» خاصـــة. وهذا يفسّر كون «صوت» جاء اسما مجرّدا من أداة التعريف (نكـــرة)، لأنـــه يتخذ سياقات عديدة ومصادر متعددة. أما العنصر الثاني «الكهف» فتـــراه يعـــرف بـــ «ال» لأنه يرد دائمًا في نفس السياق، وله ظيفة معينة في كل السياقات التي ترد فيها.

وعلـــي كـــلٍّ فالصوت يبدو كشيء مصدره الإنسان، ومحدثه الإنسان أيضًـــا. كما أن صوت قد يكون الهاتف الخفي. أي صوت الضمير، إلي غير ذلك من الدلالات.

كمـــا أن فكرة الكهف «كمكان» أي قعر في صخرة كبيرة يتخذ دلالات زمانية لها جـــذور دينـــية وقصـــة أهـــل الكهف التي ورد ذكرها في سورة الكهف تدعم هذه الملاحظة، والمغزي منها هو البعث بعد الموت، وهو ما نلاحظه في رواية صوت الكهـــف، حيث يستيقظ أهل القرية، كما استيقظ أهل الكهف ليردّوا الظلم والعدوان، ويحرروا أرضهم من قبضة المستعمر.

مـــن خـــلال بداية الرواية نلاحظ أن صوت الآخر يطغي علي صوت الأنت (الذي يمكن اعتباره أنا متخفيا في صيغة المخاطب)؛ لأن الرواية قد اعتمدت علي إحدي تقنـــيات الـــرواية الجديـــدة وهـــي اســـتعمال ضمير المخاطب (أنت) بدل الرواية الكلاسيكية التي تستعمل ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير المخاطب (أنت).

تبدأ الرواية هكذا: «وأنت أيها الصوت الغريب، من أين مصدرك، لا تبرح تجلجل في الفضاء....[٧]»

وطغـــيان صوت الآخر علي صوت «الأنت» له دلالته الاستثنائية في هذا السياق، أي طغيانه عسكريا واجتماعيا واقتصاديا.

فهـــذا الصـــوت قـــد طغي علي كل الأصوات وجلجل في الفضاء ماحيا بذلك كل الأصـــوات الأخري. ثم يكشف الكاتب طبيعة هذا الصوت. حيث يقول: «وأنت أيها الصـــوت الغـــريب.. الصوت الذي يحمل اسمك طافيا علي أمواج الهواء، والهواء الـــذي ظـــل يردّد اسمك عبر الأزمان السحيقة. وهذه الأزمان التي رسمت حياتك علي وجه الأرض [٨].

وهذا الصوت الغريب الذي جاء محمولاً علي الأمواج يطغي علي الصوت المحلي ويخنقه. وهكذا يصبح بالنسبة له جرس انذار ويجسد كل المعاني الدنيئة التي يمكن أن يتصورها الإنسان.

إن الصـــوت في هذه الرواية يقوم بنفس الوظائف التي يقوم بها الشخص العامل ، وربمـــا استعمل الكاتب كلمة «صوت» بدل المسمي (الانسان، أي جزء بدل الكل)، أي اســـتعمل الـــدال بـــدل المدلول وذلك امعانًا منه في الاحتقار والتأفف من ذكر المدلول.

وهـذا الصـوت الآخر استطاع أن يوقف حركة الزمن وأن يتحكم فيها بقبضة من حديـد، إنها «الأصوات التي جاءت مستترة، مستمرة داخل أمواج البحر الهادرة.. ظلت ناشزة كحشرجة الموت، [٩] لم ينسجم قط مع أصواتكم» [١٠]. هذه الجمل تبين لنا وجود نوعين من الأصوات في الرواية: صوت الآخر المدجج بكل أدوات القمع وآلات القهـر، وصـوت الأنت الذي لم يستطع الانسجام مع الصوت الأول نظرًا لطبيعة العلاقة العدائية بينهما.

إن صـوت الآخـر هـو سـلطة القمع والاستبداد، كما أنه الصوت الذي تمنع في حضـرته الأصـوات الأخري، لأنه يخنقها بثقل حضوره: «أصواتكم تتعالي، منها ترسـل جميع الأصوات، وإليها تعود. الأصوات التي تظل تشق أمواج البحر، كل الأصوات ظلت تتخافت، تتضاءل وتتلاشي وراء ذاكرة الزمن». [١١]

إن الصـوت هـو قوة التسلط والقمع بدون قانون؛ لأن له من القوة ما يؤهله لسلب الآخـرين حـريتهم: «وأبوك؟ ماذا تعرف عنه؟ تسمع الآخرين فقط يتحدثون عنه كالماضـي الميت، كالزمن الضائع من قبضة التاريخ، أبوك.. وأبوك الذي استبد به الصوت.. وصوت أبيك الجهير الذي خنقته الأمواج المظلمة» [١٢].

وهكـذا، تصـبح هذه الأصوات كأنها أصوات الذئاب وعلاقة المشابهة بينهما هي العـداء المسـتمر للإنسـان والسـطو عليه عند غفلته «أصوات الذئاب والكلاب، أصوات ناشزة منكرة، توحي بالخوف» [١٣].

وبمـا أن صوت الآخر قد طغي علي صوت «الأنت» فإن هذا الأخير يكتفي بالثناء والتهلـيل عـند الحصول علي قطعة من الخبز يأكلها: «وتتعالي أصواتكم، والبشر والسـعادة، والفـرح والمـرح» [١٤] لأنه يوم الشبع الذي انتزع فيه الفقراء غذاء ضيوف القائد الحاج.

ونظـرًا لظـروف القهـر والقمع، فإن زينب والطاهر يتحولان إلي أصوات منددة بالوضـع القائم ويحتجان علي المعاش المزري، فيدق ناقوس الخطر «أنتما اللذان أصدرا الصوت» [١٥] وهذا الصوت الذي أصدره الطاهر وزينب قد أعطي للصوت المحلـي مسـاحة كبيرة أخذت تطغي علي صوت الآخر عندما احتدت نبرة التنديد

والمطالبة بالعصيان «ربما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم، إذن سيعود الغائب» (١٦). وكان اكتمال نضج الوعي الوطني عندما تمايزت الأصوات واتضحت الرؤية» وأنتم تعرفون الآن مصدر الصوت، تميزونه من بين الأصوات المتداخة. الصوت الآن ينفذ إليكم فتفهمونه... تخلص من تلك الأدخنة المتصاعدة كالسحب الداكنة العميقة... اتضح الآن، فصح، تفهمونه أحسن الفهم» (١٧).

إنه صوت الأنت الذي أخذ يحتل مركز الصدارة بعد أن كان صوت الآخر يعلوه ويغطيه، وقد دفعه ذلك إلي قلب الأوضاع، بخنقه لصوت الآخر. وهكذا نلاحظ أن الصوت هو الانسان (من باب إطلاق الجزء وإرادة الكلّ) ولكنه عار من كل المواصفات التي يعطيها الروائيون ـــ في السرد الكلاسيكي ـــ للشخصية الروائية ، وهذه التقنية اعتمدها أصحاب الرواية الفرنسية الجديدة وتتمثل في إعدام الشخصية وقتلها، وذلك لتأكيد الحدث وتثبيته.

- أما كلمة كهف فإنها تظهر في البداية وكأنها مكان للتأمل والتدبير والتخطيط ـــ مثل كهف أفلاطون ـــ ونص الرواية يقترب من الكهف الأفلاطوني عندما يقول: «الصمت المطبق يغرقك.. الذئاب يئست من الحصول علي قوت يسد رمقها... كهفه هناك...(١٨)». وهذا إمعانًا في إعطاء الكهف ـــ المغارة ـــ أبعادًا إنسانية تتوافق مع أهداف البطل، فإنه يجعل من الكهف - زندل - المكان الذي يلتقي فيه الجميع من أجل تدارس الخطط واللجوء إلي الخلوة «فمغامرة جبل زندل كانت ترفض دفع الضرائب (١٩)». وهكذا يتحول الكهف من مجرد مغارة أو مكان إلي صوت تحريض: «اللفظ يردد اللفظ الأخير.. مستحيل عصيان أوامر زندل وطاعة أوامر الآخرين (٢٠) ».

وهكذا يرتفع كهف زندل من مجرد مكان عادي إلي شيء مقدس تقام له الاحتفالات، وتنحر له الذبائح، وتقدم له القرابين، لأنه أصبح مكانًا سريا للتحريض علي القيام بالثورة ضد بيبكو وأعوانه وجيبًا من جيوب الثورة.

لقد أصبح الكهف هو النادي الذي يجمع شملهم والمكان الذي يلتجيء إليه سكان

الـربوة العالـية قـبل الزحف علي سهولهم المغتصبة من قبل بيبكو لاستعادتها : «وتـأوون إلـي كهف الصندل بجبل زندل، تحت ستار الصنوبر.. هو أول جبال الـثورة، تلقّـي الصوت فحوّله إلـي ثـورة الفصـيح، ما رأيتم جمادًا ينطق.. إلا كهف زندل الثائر [٢١] ».

والكهـف كمـا أشـرنا له علاقة بالكهف الذي ورد ذكر قصته في القرآن الكريم، ويـربطه الكاتب بقصة دينية أخري عندما يشبهه بحوت سيدنا يونس \ حيث يقول: والكهـف أمثل ما كنتم فيه.. إنهم الآن أحرار.. أربعون رجلاً وامرأة.. في الكهف يقيمون، زندل جاثم عليكم، أنتم في أعماق بطنه.. والكهف هو الحوتة التي التهمت أبـاك» [٢٢] ولكن الحوتة إلتي التهمت أباه قد ابتلعته إلي الأبد، إنها السفينة السوداء التي أخذت أباه إلي الحرب التي لم يعد منها أبدًا.

ويـتحول الكهـف من بؤرة تجمّع إلي قاعدة للانطلاق باتجاه الزحف علي سهول بيـبكو لحـرقها وتدميـرها ثـم الاسـتيلاء عليها «وسلاحكم تحملونه لأول مرة، وتغـادرون الكهـف، لأول مـرة تغادرونه وأنتم تحملون السلام.. يقودكم الطاهر الرمز ـــ القيمة ـــ التحرير ـــ الثورة...» [٢٣].

وبهـذه الطـريقة يقترن الصوت بالكهف ويلتحم ليشكلا في الأخير الشرارة الأولي للثورة، فكان الصوت هو المحرض وكان الكهف هو المكان الذي أصدر التعليمات للعصيان ثم الثورة، ومن خلال النسق الذي جاءت فيه هاتان الكلمتان نلاحظ تلاحم العنوان بالمضامين الروائية التي تحاول استجلاء أبعادها ودلالاتها المختلفة، وتعتبر الكلمتان عبارة عن مولدات لجملة من المعاني التي تتواتر بصفة دورية مؤكدة علي وظيفة كل من الصوت والكهف.

الخـنجـر/ المـرآة :

يعتبر الخنجر والمرآة جزء من الأشياء التي تشكل عالمًا رمزيا/ علاميا ويوضحان مجمـوعة مـن العلاقات الثقافية والاجتماعية. وعلي الرغم من حضورهما القليل نسبيا في الرواية إلا أنهما يلعبان دورًا حاسمًا في تحديد هذه العلاقات.

أمـــا الخنجـــر فلـــيس لـــه حضور كبير في نص الرواية، ولكنه حاسم في صناعة الحـــدث. إنه آلة الجريمة وسبب الفيضان الدموي، وهو في هذه الرواية يلعب دورًا تطهيـــريا، يدافـــع به عن العرض والكرامة: «ابن رابح الجن مستحيل أن يمسّني وماذا أصنع بهذا الخنجر؟ أغمده فيه [٢٤]».

وتبقي وظيفة الخنجر هذه في حيز الإمكان ـــــ أي احتمال استعمال الخنجر للدفاع عـــن العـــرض ـــــ إلي أن تنتقل من حيز الإمكان إلي حيز الفعل عندما تستعمل زينب هذه الأداة -الخنجر - لطعن صالح الذيب الذي اعتدي علي عرضها «طعن صالح الذيب في قلبه، لم نعثر علي الخنجر.. وإنما عثرنا علي مبلغ من المال معه ورقة مكتوب عليها بلغتكم «بداية النهاية». جريمة غريبة، ملغزة [٢٥] ».

إن هـــذه الوظيفة الحاسمة التي قام بها الخنجر لها دلالة مستقبلية، أمّا علي مستوي السرد فإن الورقة التي وجدت مع مبلغ المال والتي كتب عليها «بداية النهاية» فإنه يمكـــن اعتـــبارها ـــــ علي المستوي السردي ـــــ اسباق Prolepse ؛ لأنها تتنبأ بالأحداث التي ستقع مستقبلاً في الرواية [٢٦] وهي الثورة علي بيبيكو وأعوانه لاسترجاع الأراضي المغتصبة.

ويـــري روســـي : أن الســـكين يمكن اعتباره وسيطاً لغويا علي الرغم من تداوله كمنتوج يستعمل في المنزل وفي المطبخ بالذات إذ أنه في وقت من الأوقات يتحول إلـــي أداة لاستعمالات أخري وهذا حسب أغراض مستعمله ويمكن أيضًا أن يصير أداة للتواصـــل بالمعني السلبي ولغة مشتركة بين قاتل ومقتول وتعبيرًا عن موقف معين تعجز اللغة العادية عن الإبانة عنهم [٢٧]

أمـــا المـــرآة فهي بؤرة اجتماع نساء الرّبوة العالية باعتبارها أداة زينة خاصة بهن كما تعتبر أيضًا ذاكرة سكان الرّبوة العالية بأكملها. «لم يكن بالربوة العالية إلاّ هي ـــــ بعتور النساء عليها، الواحدة تلو الأخري، وتزين العرائس أمامها [٢٨]» وهذه المـــرآة قد اعتبرت في البداية من ألاعيب الجن والسّحر، وشكلت عنصرًا مهمًا في حياة سكان الرّبوة العالية وارتبطت بتاريخهم.

ومـــن خلال تاريخ هذه المرآة يمكن رصد بعض المراحل الثقافية والحضارية التي

عــرفتها منطقة الغرب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة التحريرية «فهي مرآة بالــية، فانية العين، عمياء لا تكاد تعكس.. أمها هي التي أهدتها إياها يوم زفت إلي جدك، مرآة عجيبة جلبت من وراء البحر.. يتحركن وهي ثابتة [٢٩]».

وهكــذا تبدو المرآة كمنتوج حضاري وافد، أثار إعجاب سكان الرّبوة العالــية، هــي تجســيد لمجموعة من الممارسات الاجتماعية عبر الزمان والمكان «والمــرآة هــي التــي ستخبرك بذلك، يوم تصبحين مثلهن، هذه المرآة رائعة، آلة الزّمن والحيز» [٣٠]. ومثلما لعبت المرآة دورًا إيجابيا بالنسبة لسكان الرّبوة العالية، أصــبحت ملكًــا مشاعًا بعد أن كانت ملك فرد [٣١]. فقد لعبت دورًا سلبياً – شأنها شــأن المنتوجات الحضارية التي نقلت عن البيئة التي أنتجت فيها». « أنت أنثي لا كالإنــاث، ومرآتك التي تعكس كانت تمتلىء بجسمك تصبح المرآة أنت، أنا شديدة المعــرفة بأســرارك يا زينــــــب. أنت مصدر العري أنت مصدر كل السر. كم سولت لهن عمليات من الجنس» [٣٢].

ومن هنا نلاحظ الدور التغييري (السلبي) الذي لعبته المرآة في تجميل نساء الرّبوة العالــية واجــتماعهن وفي كشف بعض أسرارهن أيضًا وجعلتهن يلتفتن إلي الشكل وفي بعض الأحيان التهرب من العمل الموكل لهن.

العقـد / الحقـد :

يحــتل العقد في رواية صوت الكهف مكانة كبيرة واستثنائية في ذات الــوقت، فقــد ارتفع من مجرد أداة للتجميل والزينة إلي رمز من الرموز الوطنية والمحلــية، يتضــح ذلك في عدة سياقات من نص الرواية. فقد يتداخل العقد كأداة للتجميل ورمز من رموز العز مع الغلّ الذي يعتبر رمزًا من رموز الذّل، ونلاحظ ؛أن الحقــول الدلالية والإحالات القريبة أو البعيدة لهاتين الكلمتين تتكامل في أكثر مــن مستوي من مستويات الرواية ويلغي بعضها بعضًا؛ لأنه يستحيل تواجد العقد والغلّ في عنق إنسان واحد، ولكن هذا الموقف حدث لزينب حيث جدلت في جيدها العقد والغل في محاولة لإلغاء الثاني (الغلّ) والتغلب عليه.

ويـتداخل هذا الثنائي الضدي مرة أخري مع الحقد. ومنذ الوهلة الأولي نلاحظ أن كلمة حقد وعقد تتداخلان في أكثر من مستوي فهما جناس وطباق في نفس الوقت، وهـذه ظاهـرة ملفتة للنظر. ذلك أن العقد هو الذي ولّد الحقد. ويمكن أن نقول إن العقـد قد ربط أغلال الحقد بين سكان الربوة العالية وسكان السهل. وهذا يبدو جليا من خلال أحداث الرواية.

فمنذ الصفحات الأولي من الرواية نستنتج أن غياب العقد يشكل قضية تواجه سكان الـربوة العالـية، إنه ليس عقدًا عاديا إذ بإمكانه أن يعادل بين زينب وجاكلين ابنة بيبـيكو في المرحلة الأولي، إنه العقد الذي اغتصب بطريقة أو بأخري «إنما عنقك عاطـل، آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذهب رأيت جاكلين تتحلي به، أنت حتمًا أجمـل مـنها، ألف مرة ومرة أحلي منها. إنها هي بنت بيبيكو، ثرية، أنت مجرد راعـية» (٣٣). إن ضـياع العقد من جيد زينب هو الذي أخل بالمعادلة وجعلها أقل شـأنًا مـن جاكلـين. «وزيـنب العاطلة والتي لا يزين جيدها عقد. عقدها ضاع، أضاعوه لها أيام المقاومة لا يعرف أحد أين يوجد» (٣٤).

إن ضـياع العقـد هـو الـذي دفـع بالطاهر للقيام بمحاولات عديدة للعثور عليه واسـتعادته لأنـه عقد لا مثيل له. وقد نعته الراوي بأنه عقد فريد وذلك في ثلاثة سياقات مخـتلفة من نـص الروايـة (٣٥).

وفي ذلك إشارة إلي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، وهو أيضًا كتاب تراثي مهم، والعلاقة هنا هي علاقة وضعية وذلك باعتبار العقد ـــ الآلة ـــ كنزًا كما اعتبر أيضًا كتاب العقد الفريد كنزًا ثقافيا وأدبيا.

ويـبدو أن هذا العقد هو الذي فجّر الحقد، وكان أوّل من أضمر الحقد لزينب بسبب هذا العقد هو جاكلين ابنة بيبيكو التي رأت في عقد زينب منافسة لها وتحدّ لثروتها وجمالهـا «كيف حوّل الحقد هذه الحسناء اللعوب إلي سعلاة، إلي شيطان... سعلاة تلـتهم جيدك بنظراتها الحاقدة؟ ومرة أخري ... ذهب العقد بولدك، زوجك، أبيك، أخيك، حفيدك، جدك، عمك، خالك.. إلي السجن كان سببًا من أسباب أخري» (٣٦).

ويتضـح من خلال هذا المقطع أن زينب قد تلقت في سبيل هذا العقد إهانات كثيرة

مـــنها العمل في اسطبل خنازير بيبيكو مقابل عدم انتزاع العقد منها عنوة. وفي هذا الموقـــف بالذات يتعانق العقد مع الغلّ تعبيرًا عن عدم القبول بالتسليم بالأمر الواقع وقـــد صـــاغ هذا الموقف البطولي بداية الفعل التحرري في الرواية. «والعقد يحتك بالغلّ، والغلّ يهجم علي العقد اللطيف الوديع، يحاول تمزيقه، يتعمد النيل منه، لكن العقد يقاوم، أبدعته يد الطبيعة العبقرية.. منذ الأزل كان العقد، منذ الأزل علق من جيدك» (٣٧).

وعلـــي الرغم من الغلّ الذي يحزّ بعنق زينب، إلاّ أن ذلك يعتبر ثمنًا مقـــبولاً بالنسبة لمن أراد أن يحطم الأغلال ويتخلص منها إلي الأبد.. وتظهر آثار الغـــلّ جلـــية علـــي عـــنق زينب: «وعنقك عليه هالة من الدم المحتقن، وملاءتك الخضراء ملطخة الأعلي ببعض الدم» (٣٨). إنه الثمن الذي دفعته زينب من أجل الحفاظ علي العقد.

ويتضـــح في هذه الفقرات التي استشهدنا بها من الرواية أن العقد – كآلـــة للـــزينة تتشبث بها امرأة تتحدي امرأة أخري أقوي وأغني منها – كان سببًا فـــي جعـــل المـــرأتين تتبادلان مشاعر الحقد، هذا إذا اضفناه إلي الحقد التاريخي والحضاري والطبقي بين المرأتين.

وإذا مـــا قـــرأنا – بـــتمعن – السياقات التي ورد فيها ذكر العقد في مســـتوي آخر من الرواية، فإننا نلحظ أن العقد يرمز إلي دلالات كثيرة. من أهمها العـــزّ «عقـــد بدايـــة العزّ، رمزه، أصله فيه تشمّين عبير الحرية. أول مظهر من مظاهـــر الحـــرية، عقدك عقد الحرية، يرمز إلي شيء سيحدث في آخر الزمان» (٣٩). وإذا ما عدنا إلي هذه الجملة فسنلاحظ أن لفظة عقد تعمل علي مستوي آخر من مستويات الرواية وهو مستوي الرموز ودلالتها. فالعقد هو رمز العزّ. وبالتالي فهـــو أحد أدوات الحرية، ولكن لا تحصل إلاّ إذا حدث «شيء في آخر الزمـــان» وهـــــو الثورة الـــتي تحطم الأغلال .

ومن هنا نتبين مدي المعاناة والتعب والأرق الذي أصاب زينب وكذا زوجها الطاهر في البحث عن العقد. إنه البحثَ المضني عن مظاهر الحرية، ولكن

الحرية لا تأتي بدون مقابل، والمقابل قدّمه الطاهر أثناء بحثه حتي وصل إلي العقد. وقد أضني زينب أيضًا عندما جرجرت بالأغلال إلي اسطبل خنازير بيبيكو ثم العمل كخادمة لجاكلين في بيتها.

ويرتفع العقد إلي مستوي الرمز الذي تجتمع حوله مجموعة من الدلالات والقيم التي قامت بدور المحرك الأساسي للقيام بالبحث عن العقد الضائع، وهذه القيم هي قيم الهوية الجزائرية. ويعطي الراوي مجموعة من القيم التي يرمز إليها النقد أو التحليل «الخيال، الحقيقة، التاريخ، العقد، الزمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصدق، الحضارة، اللغة، الدين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة.....» (٤٠).

ونلاحظ أن هذه المتتالية النسقية من الكلمات التي جاءت متزاحمة ومتعانقة مع حذف أدوات الربط أو العطف تكون في الأخير وحدة متكاملة أو طرفًا من أطراف المعادلة ويمثل العقد الطرف الثاني للمعادلة؛ إذ يمثل هذا النسق وحدة دلالية تتساوي دلاليا مع معني العقد كمستوي رمزي.

التقنية السردية والشخوص:

من خلال القراءة النقدية الواعية لرواية صوت الكهف يتضح لنا مدي استفادة الكاتب من انجازات الرواية الجديدة. ولعل استعمال الكاتب لضمير المخاطب/ أنت/ ما يوضح هذه الملاحظة المبدئية.

وقد استعملت الرواية الجديدة هذه التقنية السردية انطلاقًا من فلسفة اجتماعية وجمالية تركز خاصة علي المتلقي/ القارئ وذلك عن طريق استفزازه باستمرار وإدماجه بطريقة غير مباشرة في عالم الرواية وفضائها وتوريطه في عدد من أحداثها. (٤١)

وعن طريق هذه التقنية يندمج الكاتب مع القاريء متقبل السرد Le narrataire وبهذه الكيفية يساهم القاريء في خلق الأحداث. وقد كانت محاولات ميشال بوتور M. Butor الرائدة في هذا المجال، فقد كشف في كتابه

بحوث في الرواية الجديدة عن الأسس الفلسفية والجمالية عن استعمال ضمير المخاطب في الرواية الجديدة. وبقيت هذه المحاولة وحيدة إلي أن ترجم إلي الفرنسية بحث جيرالد برانس المعنون «مدخل إلي دراسة المسرود عليه» (٤٢) فحدد وظائف متقبل السرد فيما يلي:

- *ربط الراوي/ السارد بالقارىء.*
- *التأكيد علي بعض المضامين.*
- *إعطاء بعض أوصاف السارد.*
- *المساعدة علي تحديد اطار السرد.*
- *حمل إظهار ايديولوجية العمل الأدبي.*
- *تطوير العقدة.*

وهناك قضية أخري استعملتها الرواية الجديدة ـــ باعتبارها مرجعية نوعية هي كشف بعض أسرار التقنية السردية، وتتمثل في إعطاء تفسيرات أو تأويلات عن ميكانيزم السرد من خلال الرواية وداخل النص الروائي ذاته، كما هو موجود مثلاً في روايات آلان روب غرييه مثل رواية «الغيرة» و «في المتاهة» خاصة (٤٣). حيث نجد هذه التقنية التي تمارس النقد في الرواية حاضرة عند الكاتب في مواطن عدة من روايته صوت الكهف.

وبهذه التقنية تقترب رواية صوت الكهف من الحداثة الروائية علي الرغم من أن مضمونها المعالج مضمون تاريخي اجتماعي حيث ترتبط بالماضي بكل تجلياته وملابساته أكثر من ارتباطها بالحداثة.

ومنذ الصفحات الأولي من نص الرواية يخاطب الراوي البطل/ الأبطال بصيغة أنت « من أنت.. أنت هنا.. كم سنّك؟ هل أنت جنين قابع في الرحم؟ لا بل أنت صبي، لا بل أنت فتي، لا بل أنت شيخ هرم.. بل أنت فتاة.. لا بل أنت شخص من ورق (٤٤)». والملاحظ من هذه الفقرة أنها تتقاطع مع نظرية الرواية الجديدة وإنجازاتها الإبداعية في نقطتين:

الأولي : هي ممارسة النقد السردي. أو كشف أسرار التقنية السردية من خلال الرواية.

والثانية: هي محاولة ربط صورة البطل بصورة مضطربة ومشوشة في نفس الوقت، وهي أيضا تتبع الخيط التصاعدي للمراحل التي مرّ بها البطل/ متقبل السرد.

واستعمال الراوي لجملة «لا بل أنت شخص من ورق» هو إعادة كتابة للمقولة النقدية الشهيرة لباربت (٤٥) والتي مفادها أن الشخوص السردية هي كائنات ورقية وذلك لكي يمحو كل مرجعية خارجية لهذه الشخوص والنظر إليها في إطار النص الروائي، فالبطل الروائي هو بطل لا يمكن أن نجد له نظيرًا في الواقع المحسوس.

وتتكرر هذه الفكرة في سياق تأويل شخصية زينب، وهذا التأويل يمكن أن يقوم به أيضًا القاريء، لأن السرد يتكيء علي تقنية استعمال ضمير المخاطب «أنت لا تعرفين، لم تعرف شيئًا قط. بإرادتك ووعيك، لا وعي ولا شخصية ولا ذات، الحقيقة لم يجرجرك رابح الجن، لم يعذبك الشيخ الأقرع، لم تغر منك جاكلين، هؤلاء جميعًا غير موجودون، والطاهر العفريت أيضًا، وما كان معك قط، إنما هو مجرد كائن من ورق مثلك (٤٦)».

هذه الفقرة تعمق البحث في أسرار التقنية السردية، وإذا كان الأنت في سياق الفقرة المحلّلة سابقًا شخصًا من ورق، فإن الأنت «مؤنث» في الفقرة اللاحقة كائن من ورق أيضًا، كما أن الكاتب يضيف تحليلاً وتأويلاً نديا آخر هو أن هذه الكائنات الورقية لا إرادة لها و «أنها غير موجودة»، بمعني أن وجودها لايخرج عن إطار النص الروائي/ السردي، وأن الأحداث كلها التي وردت في السرد هي من اختراع الراوي السارد للأحداث.

وقد تكررت هذه التأويلات النقدية والتي هي تقنية الرواية الجديدة وعصب السرد فيها وذلك لممارسة التحليل النفسي علي شخص زينب حيث يقول الكاتب «أنت مجرد قيمة، ولكنها عظيمة، كائن ولكن من ورق، هنا والآن.... فكيف ينخدعون؟ هم جميعًا أغبياء (٤٧) ».

فقـد أعطي الكاتب هنا تأويلاً باعتبارها قيمة، أي رمز من جهة، كما أكـد علي أنها كائن من ورق من جهة أخري، وفي استعمال الكاتب لطرفي المكان والـزمان «هـنا والآن» إشارة إلي حدود السرد وإطاره، وهذان الظرفان يتكرّران بكثـرة فـي نـص الـرواية. وربط الكاتب روايته بإنجازات الرواية الجديدة التي تستعمل كثيرًا (Ici et Maintenant [٤٨]) ثم نراه في آخر الفقرة يسـخر من القارىء الساذج الذي قد ينخدع بزينب كذات، فهو في نظره غبي؛ لأنه لا يعرف أنها قيمة / رمز وأنها كائن ورقي.

ويؤكد الكاتب في موضع آخر أن زينب ليست ذاتًا ولكنها رمز مركب أو مجموعة مـن الـرموز فيقول: «وإذن فإنما أنت كائن نفخوه بالخيال فكان الحقيقة التاريخية العظـيمة.. الخيال، التاريخ، العقد، الزمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصـدق، الحضارة، اللغة، الدين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة... كائن يقـوم بوظيفته، أنت كل ذلك» (٤٩) . فهو هنا يؤكد أن زينب وظيفة وليست شيئًا آخـر، فهـو يؤول زينب باعتبارها وظيفة ويفسّر الرموز التي اتحدت بهذه المرأة أثناء مسار الرواية، فهي تارة هذه وأخري تلك.

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا هذا الرمز الكبير لزينب والذي جاء في شـكل كلمات لا رابط بينها، أي أنها متداخلة ومتزاحمة لتؤكد استحالة فصل صفة أو رمز عن النسق الرمزي ككل، فهي هذا الرمز المركب كما جاء في الرواية.

ويـؤكد الكاتب في الصفحات الأخيرة من الرواية أن كل ما قام به الطاهر هو نوع مـن أنواع السرد : «وترددت وأنت تتابع النعيجات الثلاثة.. رأسك حاسر وجلباك ممزق، ورجلاك حافيتان.. وشعرك أشعث أغبر.. تردد صوتك عميقًا بالناي تحي قصة مثيرة.. ملحمة مهولة» (٥٠)

بهذا المفهوم يصير كل ما قام به الطاهر باعتباره رواية هو سرد لحكاية مثيرة وملحمة مهولة.

الجنس والتواصل المستحيل:

إذا كـــان الجـــنس في الحالات الطبيعية تعبيرًا عن رغبة مشتركة، أي بوصـــفه شـــكلاً مـــن أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي، فإن الجنس في رواية «صوت الكهف» يعبر عن اللاتواصل Incommunicabilité لأنه يســـاهم في تعميق الهوة التي تفصل بين منجزا التواصل، لأن السياق الذي تتم فيه عملـــية التواصل هذه مبني علي علاقة غير متكافئة، من جهة،ومن جهة ثانية فإن أحد أطراف معادلة التواصل ـــــ التي هي المرسل والرسالة والمتقبل ـــــ قد سقط من حساب هذه العملية. وتتصل بهذه الناحية مشكلة أخري هي أن الجنس باعتباره تواصـــلاً بـــين ذاتين مبني علي رؤية استهلاكية، أي أنه ليس ذلك السياق النفسي والثقافي الذي يجمع بين شخصين، بل هو حمل الآخر علي التواصل.

نلمـــس هـــذه القضـــية في موضعين: الأول: أن فعل الجنس مبني علي علاقـــة غير متكافئة، بين زينب وصالح الذيب، لأن زينب كانت مرغمة علي فعل الجنس، ولم تكن لها رغبة في ممارسته، وفي هذا دليل علي فشل عملية التواصل.

فقد بدأت المراودة واستعمال الأساليب الخبيثة عندما طرق صالح الذيب باب زينب ليلاً: «زينب، أخرجي، لا تخافي، أنا صالح الذيب (٥١)» .وتبدأ المساومة، خاصة وأنـــه كـــان صديق زوجها، ويمتد هذا الحوار (٥٢)، حيث يقنعها صالح الذيب أنه جـــاء ليـــري الصبي من زوجها الطاهر، وعندما تسمح له بالدخول يكشف لها عن نـــواياه «.. أي صـــبي؟ الصـــبي هو أنت، الصبية هي أنتِ، صبية خرافية، أنا لا أخرج من هنا أبدًا (٥٣)».

وتـــبدأ مـــرحلة مـــن العراك، وخوفًا من الفضيحة والعار، وبعد أن يصـــيب الـــتعب زيـــنب جراء المقاومة تستسلم و«فقدت القدرة علي أي مقاومة.. رفضت الضوء، ولكنك قبلت الظلام، أنت تغالطين نفسك. أي فرق يقع تحت النور أ الظلام» (٥٤).

وبعـــد أن نال الذيب من زينب ما نال، طعنته بخنجر في قلبه، أجهزت علـــيه ردًا لشـــرفها وخوفًا من العار والفضيحة عندما تمادي في ملاحقتها. «طعن بخنجر في قلبه، لم نعثر علي الخنجر، كل دار فيها خناجر» (٥٥).

أمـــا الموضع الآخر: فهو ارغام ابن رابح الجن «وهو أحد أعوانب يبيكو» زليخة الشـــابة الفقيرة علي ممارسة الجنس واغتصابها متظاهرًا في البداية بالطيبة: «ابن رابـــح الجـــن يخدمك يا زليخة، هنا والآن، لم يخذمك أي رجل قط. أنت فقط التي تخدمـــين الـــناس» (٥٦). وتمتد هذه المراودة مع كل طقوس الاغراء علي مساحة أربع صفحات (٥٧).

وبعـــد فشل هذه المراودة تبدأ معركة حقيقية بين زليخة المادفعة عن شـــرفها وعرضها وابن رابح الجن الذي يحاول اغتصابها «وتشتبكين مع ابن رابح الجـــن، تتلاحمان وبسهولة يطرحك أرضًا علي رمل الوادي الرطب الناعم ويطبق عليك كالنسر الكاسر الآن وهنا» (٥٨).

وتناولت الرواية مشهد العراك بين زليخة وابن رابح الجن عبر ثلاث صفحات إلي أن تم الفعل المحتوم « وتضعين كفّك علي وجهك، لا شيء غير ذلك، خـــارت قـــواك، احتواك كالثور، اضطرابك لا يفيد شيئًا ويلتهمك.. أنما علي الأقل تشتمينه، سلاح الضعفاء» (٥٩).

زلـــيخة التي أصبحت الفضيحة ذاتها، عليها أن تتصرف ويتدخل هنا الطب الشعبي وتجربة العجوز يامنة» في محاولة لانقاذ شرف زليخة من الفضيحة والعـــار: «أعطـــيك قليلاً من الكافور، ابتلعيه فهو نافع لاسقاط الجنين. هو علاج معـــروف عند جميع عجائز الرّبوة إنما لا يشعنه بين الفتيات.. أنت تعرفين السرّ.. حتـــي لا يشيع الزنا» (٦٠). وكانت نتيجة هذا الدواء سلبية إذ صارت زليخة تتقيأ الـــدم، وعجـــزت عـــن مقاومة الآلام الفظيعة وأسلمها الفقر إلي الموت، ويصور الراوي موت زليخة بقوله: «وتستقبلين الموت يا زليخة، والموت الذي يريحك من العـــذاب، ومـــن.. الفضيحة والعار» (٦١). وبهذا المشهد تنسحب زليخة من حياة سكان الرّبوة العالية في صمت.

وهناك بعض الدلائل التي تبين أن الجنس في رواية «صوت الكهف» هو نوع من التواصـــل المستحيل، لأنه يتم ضد رغبة طرف من الأطراف، ونظرة غير متكافئة فـــي العلاقـــات بين أطراف التواصل. ويمكن أن نستدل علي ذلك من خلال النقاط التالية:

الـــنقطة الأولي: اطفاء زينب نور الشمعة حتي تتقي نظرات صالح الذيب وكي لا تري نظراته، لأن الظلام هو الذي يبقي السر في طي الكتمان.

النقطة الثانية: بالنسبة لزليخة عندما وضعت كفيها علي وجهها هربًا من العار.

الـــنقطة الثالثة: هي استعمال العنف لإرغام الطرف الآخر «زليخة – زينب»علي فعـــل الجنس فظل الطرف الآخر سلبيا في هذا الموقع ووقع عليه فعل الجنس عنفاً وضد إرادته ورغبته.

النقطة الرابعة : التي تدل دلالة واضحة علي أن الجنس في الرواية كان شكلاً من أشكال التواصل المستحيل هي النهاية الفاجعة التي يتعرض لها أحد أطراف عملية التواصـــل: زلـــيخة انتحـــرت عندما أرادت أن تقوم بعملية اجهاض وصالح الذيب طعنته زينب في قلبه بخنجر عندما تمادي في ملاحقتها ومطاردتها وبيبيكو فضحت عجزه عاهرة وحولته إلي مصدر استهزاء وسخرية.

الـــنقطة الخامسة: تتمثل في كون صالح الذيب لم يستطع القيام بفعل الجنس وعجز عـــن التواصـــل جســـديا مع زينب، حتي ولو تم ذلك في سياق العنف كما بيّنا «لا يخادعك» يتظاهر بالفحولة وهو خنثي.. يظهر لك الغلمة وهو أنثي..» (٦٢) وهذه الصـــفة نجـــدها مشـــتركة بين صالح الذيب والمعمر بيبيكو الذي هو «رجل بدون فحـــولة.. هكذا اتهمـــوه.. عاهرة.. فضحته..» (٦٣). وهذا يعني أن فعل الجنس الـــذي حـــاول صـــالح الذيب القيام به هو مجرد وهم ورغبة زائفة كعملية تمويهية لإخفاء حقيقته.

ومـــن كـــل ما تقدم يمكن لنا أن نقول: إن الجنس في هذه الرواية يعتبر فعـــلاً مـــن أفعال التواصل المستحيل، بل إنه يدخل في دائرة الاستهلاك المجاني، والاستغلال المبني علي القهر والعنف.

البنية الأسطورية :

تشـــكل الأسطورة في رواية صوت الكهف خلفية بارزة تتسحب علي ذهنـــية الأشـــخاص وطـــريقة تعالق الأحداث، ولعل ذلك يعود إلي اهتمام الكاتب بدراسة الأدب الشعبي والفولكلور، وروايته في محاولتها للايهام بالواقع تحاول قدر الامكـــان تصوير تلك البيئة الخرافية التي تتحرك فيها الأشخاص، وهي نفس الفترة التـــي انتشرت فيها الشعوذة كمحاولة من طرف الاستعمار لتخدير الشعوب، وإبعاد أنظارها عن مشاكله الجرهرية.

وســـنعرض البنـــية الأســـطورية – في هذه الرواية – من خلال ثلاثة مستويات: مســـتوي الأشـــخاص، مستوي الوقائع والأحداث، ومستوي الأمكنة. وسنحاول من خلال هذه المسستويات الكشف عن دور الأسطورة والخرافة في عالم الرواية.

الأشخـاص:

يتبـــين لـــنا من خلال قراءة الرواية وجود ثلاث فئات من الشخوص: الأهالي وهم سكان الربوة العالية، والمستعمرون والقائد ومن يدور في دائرتهم وهم سكان السهل الخصـــب، وفئة العمال الذين يخدمون الفئة الثانية ويقومون بدور الوسيط بين الفئة الأولي والثانية.

وانطلاقًـــا مـــن نظـــرية بـــروب، ووفـــق المخطـــط الـــذي اقتـــرحه غريماس A.J.Greimas يمكـــن توزيع هذا البناء المثلث الأضلاع لأشخاص الروية توزيعًا أسطوريا (٦٤).

وإذا وزعـــــنا هـــذا البـــناء المـــثلث الأضلاع للشخوص وفق طريقة غريماس وأتـــباعه، فـــــإن هذه الشخوص التي تنتمي إلي الفئة الثالثة والتي تقوم بوظيفة الربط والاتصال بيـــن الفئتين سكان السهل الخصب، وسكان الربوة العالية، وتنتقل بـــين الفئتين، بين فئـــة المستعمر والمقربين منه، وفئة الأهالي، تشكل بالنسبة لفئة المستعمر شخوصًا مســـاعدة Adjuvants ، وبالنسبة لفئة الأهالي فإنها تصير شخوصًا معيقة أي مضادة (٦٥) (opposants).

فـــإذا كانت الشخوص المساعدة والشخوص المعيقة (المضادة) تقوم بوظيفة محددة فـــي القصـــص الأســـطوري، فإننا نلاحظ أن وظيفتها في رواية «صوت الكهف» متأرجحة.وذلك لأن وظيفتها كشخوص مساعدة لفئة سكان السهل الخصب تتناقض مـــع موقعها الاجتماعي والحضاري، فهي اجتماعيا تنتمي إلي الأهالي ـــــ سكان الربوة العالية ـــــ أما وظيفتها الحقيقية فتتمثل في خدمة سكان السهل الخصب ـــــ المستعمرين : بيبيكو وجاكلين والقائد والحاج.

قضـــية أخـــري تتعلق بنفس الإشكالية، وهي الشيء ـــــ القيمة Objet do valeur فـــي رواية «صوت الكهف» شيء مزدوج ويتجلي من خلال السهل الخصـــب من جهة، والعقد الذهبي رمز الحرية والشرف من جهة أخري. في حين أن الشـــيء ـــــ القـــيمة فـــي القصص الأسطوري شيء واحد كأن يكون الخاتم السحري أو المصباح العجيب أو البساط الطائر إلي غير ذلك من الأشياء السحرية.

كمـــا نجـــد أيضًا أن الأسطورة ملتصقة أشد الالتصاق بالشخوص ذاتها وتركيبتها النفسية والاجتماعية والذهنية وذلك انطلاقاً من مواصفاتها الذاتية مثل اسم العفريت الـــذي يعكـــس ذهنية أسطورية خرافية، كما أنها في المفهوم الشعبي الشـــــائع تعني «الشاطر» والبطل وكل أوصاف الاعجاب.

والأوصاف التي يعطيها الرواي لشخص الطاهر العفريت ترفعه من مستوي البطل القصـــيص/ الروائـــي إلي مستوي البطل الأسطوري وتحضّره منذ ذلك الحين إلي القـــيام بالمهـــام الموكولة لهذا النوع من الأبطال. «فتي يسابق الذئب فيسبقه؛ شيء أسطوري. لا أكاد أصدق!..

ويتســـابق مـــع أهـــل الـــربّوة العالـــية، الطاهـــر حقيقة، مدهش! الطاهر حقيقة، عفريت» (٦٦).

من خلال الفقرة السابقة نضع أيدينا علي الكلمتين ـــــ مفتاح السر ـــــ اللتان جائتا علـــي التوالـــي وهمـــا: أســـطوري وعفريت، وتشكلان البعد الخرافي والتكويني لشخصية البطل/ الطاهر. ونفس الطريقة تصادفها أيضًا عند وصف الراوي لزينب فهمـــي فـــي نظره ليست إمرأة عادية أو بطلة من بطلات الأدب القصصي كمدام

بـــوفاري أو زيـــنب لهيكل، بل هي بطلة أسطورية، مثلها مثل الطاهر العفريت: «أنـــتم مجـــرد وهـــم، ياأصـــحاب الرّبوة، زينب خرافة، العقد خرافة، أنت بالذّآت خرافة، خرافة في خرافة» (٦٧).

هـــذا الســـياق يتمفصل داخل فكرتين أساسيتين هما: الاقتران بتقنية الرواية الجديدة كاستعمال ضمير المخاطب/ أنت، وممارسة النقد الروائي من خلال نـــص الـــرواية ذاته، ويشبه من جهة أخري اعترافات مصطفي سعيد بطل رواية «موســـم الهجـــرة إلي الشمال» للطيب صالح، عندما يقر أنه خرافة وأكذوبة. ومن الشخصـــيات التي ساهمت في نسج هذه الأجواء الخرافية شخصية بيبيكو المستعمر «كم يهوي إشاعة الحكايات الخرافية» (٦٨) وذلك إمعانًا منه في ابقاء سكان الربوة العالـــية فـــي حالة تخدير وسكون دائم، وقد استخدم لهذا الغرض رابح الجـــــن كـــأداة لتوصيل حكاياته واعطائها مصداقية.

ولعـــل أهم شخصية ساهمت في نسج هذه الأجواء الأسطورية هي شخصية حلّومة العـــرّافة العجـــوز، وذلـــك ســـواء عـــن طريق ممارساتها التطبيقية أم رواياتها الأســـطورية: «الشـــيطان خرافة من خرافات الأم حلّومة، عجوز برعت في نسج الحكايات الخرافية لأهل الربوة العالية، صدقوها، اتخذوها ولية صالحة (٦٩)».

إن هـــذه العرّافة تمارس فعل الحكي، وتساهم في تثبيت الذهنية الأسطورية تعبيرًا عن ذهنية خرافية وعلائق اجتماعية لم تستطع أن تجد لها إطار خارج هذه البيئة.

وقـــد اتخذ رابح الجن ـــــ الذي استعمله المستعمر كأداة لتوصيل حكاياته ـــــ كل مـــن بيبـــيكو المستعمر وحلّومه العرّافة وليا تُقدم له القرابين، ويتقرب إليه بالذبائح والطقوس لإثارة الغش بين سكان الربوة العالية ومن يتخذون من الأولياء.

«يوجد فرق: عيشون ولي حلّومة وعبد الرحمن ولي بيبيكو. وقريتكم التي أصبحت مقدســـة، ربـــوتكم العالـــية قرية ومدينة وأرض ووطن ، وبعد عيشون يأتي عبد الرحمن الولّي الجديد» (٧٠).

وفي هذا الجو الأسطوري تتحرك الذاكرة الجماعية التي تتكيء علي السحر وعلي الخـــرافة ويـــبدأ اشـــتغالها في نسج الأحداث وتتخذ من هذه الأحداث مطية لتمرير

رسالة معينة حيث تعيد إلي ذهن القاريء بعض أجواء القصص الأسطوري وقصص الجن والغول والعفاريت. وخاصة الغول ذي الرؤوس السبعة والذي قهره سيدنا علي بسيفه البتّار وهو رمز الخير الذي يقضي علي الشر وتكرس هذه الحادثة كرمز لكل الانتصارات علي الشر. ويؤكد النص، الروائي علي هذه الفكرة عندما يقول: «ذاكرتها فارغة إلاّ من هذه الحكاية» (٧١).

إنها الذاكرة الجماعية المتوارثة عبر الأجيال. وتتمثل هذه الذاكرة في إعادة طقوس الرقص الذي كان رابح الجن محركًا لها (٧٢). وفي إعادة انتاج قصص الغول ذي الرؤوس العديدة والذي ينبت له رأس جديد كلما قطعنا له رأس من رؤوسه العديدة (٧٣). والقصة الشعبية المتداولة عزّة معزوزه التي وردت حكايتها كاملة (٧٤). إلي جانب طغيان الأمثال الشعبية التي تعبّر عن تجربة جماعية مشتركة من جهة، ومحاولة الراوي اختزال بعض المواقف أو التعليق عليها من جهة أخري.

المكان:

يتخذ المكان في رواية صوت الكهف أبعادًا أسطورية، وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها عليه الراوي. فالأوصاف التي أعطاها للمكان تثير الغرابة وتحدث دهشة لدي القاريء الموهوم بالواقع والتاريخ، وذلك بمعناها أولاً ثم بالتركيب اللغوي الذي جاد به هذا الوصف ثانيا «بقية من أشجار برية تغشاها أجار شوكية عقيمة، لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها، علي قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب (٧٥)». وهذا الوصف الذي أعطاه الراوي للربوة «شكلها رأس الكلب» نراه يتكرر في سياقات عديدة من نص الرواية.

وترسم الرواية تضاريس هذه الربوة ـــ التي يكتنفها الضباب نهارًا، وتهاجمها الذئب ليلاً ـــ خلال صفحة كاملة من نص الرواية (٧٦). إنها ربوة أرضها بوار لا تنبت إلاّ الشوك والأشجار العقيمة التي لا تثمر شيئًا، إنها «الربوة التي تنبح حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب معها الذئاب التي ضواها الجوع» (٧٧).

مـــن خـــلال هذه الأوصاف التي أعطاها الكاتب للربوة العالية، تبدو كمكان للطرد البشـــري حـــيث لا تشجع أبدًا علي الإقامة بها وهي بذلك تشبه الجحيم الذي يسكنه الأهالـــي. وإمعانًـــا في تعميق الاغراب والدهشة لدي القاريء (الذي هو الأنت في الـــنص الروائـــي)، فـــإن الـــراوي يجعلها تشبه حدائق بابل المعلقة. حيث يقول: «لتصـــعدن إلي الربوة العالية المعلقة بين الأرض والسماء» (٧٨) وبهذه الأوصاف العجائبـــية التـــي أعطاهـــا الراوي للربوة العالية ـــــ والتي لم يعطها إسمًا محددًا، وذلـــك ليجعل القاريء يتخيلها في أية بقعة من أرض الجزائر ـــــ فقد جعلها تشبه قـــرية «موكوندو» تلك القرية الأسطورية التي دارت فيها أحداث رواية «مائة عام مـــن العـــزلة» لغابريال غارسيا ماركيز الكولومبي، وهذا يعود إلي اشتراك الربوة العالية، «موكوندو» في الطابع الشعبي والأسطوري.

ولكـــن هذه الأوصاف المتعلقة بالربوة العالية لا تتخذ معناها الحضاري والتاريخي إلا إذا وضعت في علاقة تفاعل مع السهل الخصب، وذلك لإبراز حالات التناقض والصـــراع ونقـــاط الصـــدام بين الحيزين باعتبارهما يمثلان شريحتين اجتماعيتين تختلفان من حيث التركيبة الاجتماعية والأهداف الحياتية.

وهكـــذا يمـــتد الســـهل أمام ناظري الطاهر، ومن خلال هذه الرؤية / الاستعراض تتضـــح العلاقة بين سكان الربوة العالية (الجرداء الفقيرة) وسكان السهل (الأراضي الخصبة). «ومن ذروة الربوة العالية تتأملها كل يوم، تغرز بصرك فيها في باطنها ربمـــا يـــوجد بجوفها ذهب ربما يوجد بها نفط، ربما يوجد بها حديد أو نحاس أو فوســـفات أو كبـــريت. بطنها كنز، سطحها كنز، استولي عليها بيبيكو الشيطان أيام المجاعة» (٧٩).

يعكـــس هذا المقطع سياقًا حضاريا وتاريخيا هو انتزاع الأراضي من أصحابها أيام المجاعـــة علـــي عهد الاستعمار،وأما علي مستوي السرد، فإنه يعتبر إحدي تقنيات توقيف الأحداث عن طريق الوقفه (٨٠) (PAUSE).

ومن خلال دراستنا للمواقع التي يحتلها كل من الأهالي والمستعمر نلاحظ أن هناك ســـرد توزيـــع مقصـــود يراد به المبالغة في السخرية، باعتبارها شكلاً من أشكال

الوعـــي وهـــذا لتعميق الإحساس بالتناقض، ذلك أن المكان العالي يشغله أشخاص ينـــتمون إلي أدني درجات السلم الاجتماعي. ونلاحظ أن هناك انقلاب في الموازين ناتج عن عدم تطابق المكانة الاجتماعية مع الحيز الذي تشغله هذه الشخصيات.

ونظرًا للظروف الاجتماعية القاسية التي يعيشها أهل الربوة العالية، فإن ذلك دفعهم إلـــي الـــثورة وإلـــي التحدي وتحويل الربوة العالية إلي ينبوع خير وعطاء وذلك لمنافســـة خصـــوبة السهل، وتعتبر هذه العملية ـــــ من الوجهة النفسية ـــــ عملية تعـــويض، لأن طـــرد بيبيكو من السهل يعني تعميم الخيرات ونقلها إلي كل البقاع حـــيث يقول الرواي: «سيحرث أهل الربوة العالية أحراشهم هذا العام، ذهب القحط انتهـــي الجفـــاف أدبـــرت الســـنون العجـــاف، سيشبع أهل الربوة العالية من خبز الشـــعير» (٨١) إن هـــذه الفقرة تبشر بالانقلاب وتوقيف السرد الروائي إذا انتفي الصراع.

ولـــم يحصل هذا التحويل عن طريق الأماني ولكنه جاء عن طريق تقديم الأرواح التـــي حصدت قمح بيبيكو فجاء هو الآخر ليحصدهم برشّاشه، وكانت هذه العملية التي قام بها بيبكو دليلاً علي يأسه وانهياره، ومؤشرًا علي اقتراب نهايته.

- أحداث الرواية :

تتشـــكل أحـــداث رواية«صوت الكهف» من برنامجين سرديين متقابلين، والبرنامج السردي Parcours narratif حسب تعريف غريماس هو مجموعة من الـــوحدات الســـردية المتعلقة بالتركيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقه علي كل أنواع الخطابـــات (٨٢) وسنركز علي برنامجين أساسين (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان مفاصل التحول في الرواية. وهذا لا يعني انتفاء وجود برامج سردية أخري تدخل في تركيبة البرنامج السردي الأساسي.

والبـــرنامجان الســـرديان اللـــذان ينظمان أحداث الرواية، الأول منهما ينجز البطل وينجـــز الثاني البطل المضاد إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الآخر والقضاء عليه لبســـط شـــرعيته وتأكـــيد حضوره. وكل برنامج سردي يتكون من مجموعة من

التحولات السردية. والتحولات السردية في تعريفها البسيط هي انتقال الفعل من حالة إلي أخري ـــ إيجاباً أو سلبًا ـــ من حالة امتلاك البطل للشيء أو حالة انفصاله عنه.

وحسب القانون الصوري لغريماس فإنه يؤكد أن البرنامج السردي هو انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلي امتلاكه للشيء وقد صاغه بالطريقة التالية:

PN = SUO ----------> SAO

وقد طبق أتباع غريماس بعد ذلك هذا القانون وهو البرنامج الذي يقوم به البطل، أما برنامج البطل المضاد فإنه يصاغ بالطريقة العكسية:----- PN = ONS ---> SUO

وانطلاقًا من نص الرواية؛ فإنه يمكننا أن نجد لهذا القانون مجالاً للتطبيق في رواية: «صوت الكهف» إذ نجدأن البطل هو الطاهر الذي قام بمجموعة من الأحداث (انجازات قولية) باتجاه استعادة العقد الذهبي الذي تعتبره الرواية رمزًا للوطن والأرض والحرية والسلام..وهكذا يتشكل البرنامج السردي ـــ حسب قانون غريماس ـــ حيث يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن الشيء القيمة Objet V الذي هو العقد / الأرض (أي وضعية عدم امتلاك للشيء (SUO) «وأنت حاضرة في كل ربوة، وأنت حاضرة في كل هضبة وأنتم عنها تبحثون» (٨٣).

يتضح هنا عدم امتلاك البطل للشيء فهو يبحث عنه. ويبدو هذا البحث QUETE سببًا من أسباب الفراغ و «الوهم الذي لم يستحل قط إلي حلم، وجيدها العاطل ومعصمها الفارغ» (٨٤) هذه الحالة هي حالة الفراغ MANQUE والانفصال مع الشيء موضوع الرغبة (الذي هو في نص الرواية العقد والأرض) هو الذي دفع البطل بالتحرك باتجاه إزالة كل المعيقات للحصول علي هذا الشيء.

ويتمثل التحول في القضاء علي الحالة الأولي، حالة العدم والفراغ، والوصول إلي وضعية امتلاك الشيء والحصول عليه (SNO) عندما يسترجع البطل الشيء المفقود ويحوز عليه «شيء ظللت به تحلمين منذ يوم الضياع.. حلم جميل يتحقق.

كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مائة يوم من أيام الحشر» (٨٥) وهذا المقطع يبين لنا أن التحول قد تم بعد مكابدة (أكثر من مائة يوم من أيام الحشر) وتمثل انتصاره في «العثور» علي الشيء المفقود الذي هو العقد / الأرض وبذلك يستعيد البطل حالة الاستقرار.

أما البرنامج السردي الثاني فهو الذي انجزه البطل المضاد Anti-héros ويمكن صياغة قانونه الأساسي حسب غريماس بالمعادلة التالية - PN = SNO SUO <----- (ونقرأه كالآتي: البرنامج السردي يساوي امتلاك البطل للشيء يتحول إلي افتقاد البطل إلي الشيء). وتتجلي أطراف هذه المعادلة من خلال نص الرواية في مضمونها ذاته الذي يتماشي مع مقتضيات الحتمية السردية إذ إن بيبيكو المستعمر (البطل المضاد) يمتلك الأرض في بداية الرواية يفتقدها في نهاية الرواية.

فنلاحظ أنه منذ بداية الرواية وفي الصفحات الأولي يظهر البطل المضاد ممتلكًا للأرض التي امتلكها بالقوة تارة، وتارة أخري عن طريق المساومات أيام المجاعة عندما رفع شعار «الهكتار بقنطار «وذلك من خلال السياق: » - أموت من الجوع ولا آكل من مكافأة يعطيها بيبيكو، فقط أريد أرضي.. قطعة منها علي الأقل» (٨٦) وهكذا يبدو واضحًا امتلاك البطل المضاد (بيبيكو) للأرض.

هذا الامتلاك تم بطريقة سلمية بل هي أقرب إلي الاغتصاب والطرق اللاإنسانية «استولي بيبيكو علي السهول لم يترك إلا الأحراش والشعاب» (٨٧) وبهذه الطريقة أقام مملكته علي حساب شقاء الآخرين.

هذه الحالة والمتمثلة في طرد الأهالي إلي الأحراش والشعاب جعلت البطل (الطاهر وسكان الربوة العالية) يقومون بمحاولات لإحداث التحول، أي وضع البطل المضاد في حالة عدم امتلاك للأرض: «ربما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم» (٨٨).

يترجم هذا السياق عودة الوعي ونضجه، والنتيجة تقودنا إلي ملاحظة أساسية ليست علي مستوي منطق الأحداث وشكلها ولكن علي مستوي المضمون وتتجلي من

خـــلال ذلـــك الـــتحول الـــذي يعكس بوضوح علاقة القبل/ البعد كما تعكس تحول المضـــمون المقلـــوب إلـــي حالـــة المضـــمون الموضوع (٨٩) (Contenu inversé / contenu posé) إن هـــذه النسبة يمكن ملاحظتها مـــن خـــلال مضمون الرواية حيث كان المضمون المقلوب هو عدم امتلاك سكان الـــربوة العالية للعقد / الأرض وبالذات زينب: «إنما عنقك عاطل. آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذهب» (٩٠).

أما الطرف الثاني لهذه القضية فيتمثل في حد البعد أي المضمون الموضوع وإعادة القضـــية إلـــي وضعها الطبيعي حيث يسترجع أهل الربوة أرضهم ويحصلون علي العقـــد رمز الأرض والوطن والدين والأخلاق والحضارة والتاريخ «سيحرث أهل الـــربوة العالـــية أحراشـــهم هذا العام. ذهب القحط. انتهي الجفاف، انتهت السنون العجاف» (٩١) وهذا القانون أشبه ما يكون بالبنية الأسطورية التي تتحكم في نظام الأحداث.

بعـــد هذين المستويين من الأحداث: مستوي البرامج السردية ومستوي القبل / البعد يـــتدخل مســـتوي ثالث هو مستوي الوظائف وسنعتمد في تحليلنا لهذه القضية علي نظـــرية فلاديمير بروب (Vladimir propp) وذلك لأن البنية الأسطورية في رواية «صوت الكهف» تنظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه جو أسطوري له كل عناصر الحكاية العجائبية.

حدّد بروب وظائف الحكاية الشعبية العجائبية بواحدة وثلاثين وظيفة هي :-

١- مغادرة أحد أفراد العائلة للبيت (التغيب).

٢- نهي ما يوجه إلي البطل (التحريم).

٣- انتهاك التحريم (الإنتهاك).

٤- الشرير يسعي إلي تقصي الأخبار (الاستكشاف).

٥- الشرير يتلقي معلومات حول الضحية (الإفضاء).

٦- الشرير يسعي إلي خداع ضحيته للاستيلاء عليه أو علي ممتلكاته (الخديعة).

٧- الضحية يقع في شرك الخديعة، وبذلك يساعد الشرير (التواطؤ).

٨- الشرير يسبب أذي أو ضررًا لأحد أفراد العائلة (الإيذاء).

٩- يعرض علي البطل عرض ما أو يؤمر بفعل ما، ويسمح له بالمضي أو يرسل (الحدث الترابطي).

١٠- البطل الباحث يقرر أو يوافق علي القيام بفعل مضاد (بدء الفعل المضاد).

١١- البطل يغادر المنزل (الباحث).

١٢- البطل يمتحن أو يستجوب أو يهاجم مما يمهد الطريق لملاقاة العنصر المساعد (الواهب).

١٣- البطل يستجيب لتصرفات الشخصية التي ستكون الواهب بعد ذلك (استجابة البطل).

١٤- البطل يكتسب استخدام عنصر سحري (تلقي عنصر سحري).

١٥- البطل يصل إلي مكان وجود المقصود من البحث (الهداية).

١٦- البطل والشرير يلتحمان في صراع (الصراع).

١٧- البطل يوسم بعلامة (الوسم بالعلامة).

١٨- البطل يهزم الشرير (النصر).

١٩- زوال أولي العقبات (انفراج).

٢٠- البطل يعود (العودة).

٢١- البطل يطارد (المطاردة).

٢٢- انقاذ البطل من المطاردة (الانقاذ).

٢٣- البطل يصل البيت دون أن يميزه أحد (الوصول غير المتميز).

٢٤- بطل مزيف يدعي ادعاءات لا أساس لها من الصحة (إدعاءات زائفة).

٢٥- تطرح علي البطل معضلة أو مهمة أخري (المعضلة).

٢٦- البطل يحل المعضلة أو المهمة الصعبة (حل المعضلة).

٢٧- البطل يعرف (التعرف).

٢٨- البطل المنتحل مظهرًا جديدًا (تغيير الهيئة).

٢٩- البطل يزيل كل العقبات (الانفراج الكامل).

٣٠- الشرير يعاقب (العقوبة).

٣١- البطل يتزوج ويرتقي إلي العرش (الزواج).

وقد استخرج بروب هذه الوظائف من خلال دراسة نوعية ومعاينة لأكثر من مائة حكاية روسية، وقد انتهي بروب إلي أن هذه الوظائف تتواتر في كل الحكايات وتأتي تقريبًا في كل مرة في نفس المفاصل البنيوية. وتشترك حكايات الثقافات المختلفة في هذه الوظائف مع تغير بسيط في ترتيبها داخل النسق السردي. ومن هنا يمكن تعريف مفهوم «الوظيفة» ـــ حسب بروب ـــ بأنها الوحدات القصصية التي تبقي ثابتة علي الرغم من تغير مضامين الحكايات.

وإذا أردنا تلمس هذه الوظائف في رواية «صوت الكهف»، فإنه يمكننا وبكل يسر ملاحظة وجود المراحل الثلاثة التي تحتوي عليها الحكاية الشعبية وهي المرحلة التحضيرية ـــ مواجهة الصعوبات وإزالة المعيقات ـــ والحصول علي الشيء المفقود ثم المرحلة الأخيرة وهي الاجازة (زواج أو اعتلاء العرش).

نلاحظ أن الوظيفة الأولي وهي الابتعاد ماثلة في الرواية حيث يختفي الطاهر العفريت عن الربوة العالية في سبيل الحصول علي العقد (الشيء - القيمة) المفقود.

الوظيفة الخامسة (حسب سلم بروب) يتلقي المعتدي معلومات حول الضحية إذ يتعرف بيبيكو علي شجاعة الطاهر العفريت ويحاول استمالته إلي جنبه في محاولة منه ليمتص تمرده وثورته. الوظيفة الرابعة عشر حيث يوضع الشيء العجيب (الذي هو في هذه الرواية العقد) تحت تصرف البطل.

الوظيفة العشرون وهي عودة البطل إلي بيته بعد أن يتمكن من الفرار من السجن الذي حبسه فيه بيبيكو حتي لا تتسرب عدوي الثورة إلي باقي سكان الربوة العالية.

الوظيفة الثلاثون حيث ينال الآثم عقابه ويتمثل ذلك في الموقف الذي طارد فيه الطاهر العفريت بيبيكو ثم بعد ذلك يتعاون أهل الربوة علي قتل بيبيكو.

الوظيفة الواحدة والثلاثون يتزوج البطل ويعتلي العرش وفي رواية «صوت الكهف» لا يتزوج البطل (الطاهر العفريت) لأنه كان متزوجًا قبل بداية فعل الحكي

مـــن زيـــنب بل يعود إلي زوجته منتصرًا، ويعتلي العرش معنويا لأن الجو الذي يعيشـــه جو ثورة بل يقود الثورة ويوزع السلاح علي سكان الربوة العالية ويقودهم إلي استرجاع سهـــولهم الخصبة من قبضة المستعمر بيبيكو.

وبهـــذا نلاحظ أن أهم الوظائف التي عددها بروب والمتعلقة بالحكاية الشعبية تنظم بنـــية الأحـــداث في رواية «صوت الكهف» وهو ما يبين مدي ارتباط هذه الرواية بالروح الشعبية واقترابها من الأجواء الأسطورية والملحمية.

هوامش المبحث الثاني

(1) J.M; Adam: Le récit P.9 (P.U.F 1984)

(2) CI. Brémond:L Logique du récit P 12. Seuil 1973.

(3) R. Barthes: S/Z. P 11. Seuil/ Points 1976.

(4) J. Courtés. Introduction » la sémiotique narrative et discusive P 47 Hachette 1976.

(5) OP-Cit P 49.

(6) A.J. Greimas: Sémantique structurale P 45. Larousse 1966.

(٧) انظـــر رواية صوت الكهف، لعبد الملك مرتاض، دار الحداثة بيروت ١٩٨٦، ص٥.

(٨) رواية صوت الكهف، ص ٧.

(٩) الرواية، ص ٥.

(١٠) الرواية ص ٦٣.

(١١) الرواية، ص ٥٣.

(١٢) الرواية، ص ١٢.

(١٣) الرواية، ص ١٠٤.

(١٤) الرواية، ص ١٤٠.

(١٥) الرواية، ص ١٧٨.

(١٦) الرواية، ص ١٨٨.

(١٧) الرواية، ص ١٩٠.

(١٨) الرواية، ص ١٠٧.

(١٩) انظر الرواية، ص ١٠٨.

(٢٠) الرواية، نفس الصحيفة.

(٢١) الرواية، ص ١٧٩.

(٢٢) الرواية، ص ١٩٦.

(٢٣) الرواية، ص ٧٩١.

(٢٤) الرواية، ص ٤٠١.

(٢٥) الرواية، ص ١٦١.

(26) G. Genette: Figures III P 82. Seuil 1972.

(27) P. Rossi-Landi: Linguistics and économics PP 21-22. Mouton 1977.

(٢٨) رواية صوت الكهف، ص ٠٣.

(٢٩) انظر رواية صوت الكهف، ص ٨٢، ٩٢.

(٣٠) الرواية السابقة، ص ١٣.

(٣١) الرواية السابقة، ص ٠٣.

(٣٢) الرواية السابقة، ص ٢٣، ٣٣.

(٣٣) الرواية، ص ٤٣.

(٣٤) الرواية السابقة ، ص ٠٧.

(٣٥) انظر رواية صوت الكهف، ص ٢٧، ٣٨، ٥٨.

(٣٦) انظر الرواية السابقة، ص ٦٩.

(٣٧) الرواية، ص ٤٩.

(٣٨) الرواية السابقة، ص ٩٩١.

(٣٩) الرواية، ص ٩٩.

(٤٠) انظر الرواية، ص ٧٧١.

(41) M. Butor: Repertoire II. Minuit 1964.

(42) Seuil 1973. ! 10 - G. Prince :١٤ Introduction » Lصétude du narrataire سin Poétique N.

(43) J.P. Goldenstein: Pour lire le roman P 14. Duculot. Bruxelles 1985.

(٤٤) انظر رواية صوت الكهف، ص ٧.

(45) R. Barthes:"Introduction » lصanalyse structurale des rédits P 13. 8 Seuil 1966.! Communications N.

(٤٦) انظر الرواية، ص ٦٠١.

(٤٧) انظر رواية صوت الكهف، ص ١٢١.

(48) J.P. Goldenstein: Pour lire le Roman P 15.

(٤٩) انظر الرواية، ص ٧٧١.

(٥٠) الرواية السابقة، ص ٧٨١.

(٥١) انظر رواية صوت الكهف، ص ٠١١.

(٥٢) من الصفحة ٠١١ إلي الصفحة ٧١١ من نص الرواية.

(٥٣) انظر الرواية، ص ٧١١.

(٥٤) الرواية، ص ٨١١.

(٥٥) الرواية السابقة، ص١٦١.

(٥٦) الرواية السابقة، ص ٣٤.

(٥٧) انظر الرواية السابقة، ص ٣٤ – ٦٤.

(٥٨) الرواية، ص ٦٤.

(٥٩) الرواية السابقة، ص ٨٤.

(٦٠) الرواية السابقة، ص ١٥.

(٦١) الرواية السابقة، ص ٢٥.

(٦٢) الرواية، ص ٩١١.

(٦٣) الرواية، ص ٥٨١.

(64) A.J. Greimasز:Eléments pour une théorie de Linterprétation du récit mythique ز pp 8 seuil 1966.! 28-59. Communication N.

(65) A.J. Greimas: Sémantique structurale pp 178-179.

(٦٦) انظر الرواية، ص ٥١.

(٦٧) الرواية، ص ٧٧.

(٦٨) الرواية، ص ٨٣.

(٦٩) الرواية، ص ٧٣.

(٧٠) الرواية، ص ٧٦.

(٧١) الرواية، ص ٣٢.

(٧٢) الرواية، ص ٩٦.

(٧٣) الرواية، ص ٩.

(٧٤) انظر الرواية، ١٠٠، ١٠١.

(٧٥) انظر الرواية، ص ١١.

(٧٦) انظر الرواية، ص ٥٣.

(٧٧) الرواية السابقة، ص ٧٠١.

(٧٨) السابقة، ص ٢٤.

(٧٩) الرواية، ص ٩٣.

(80) G.Genette: Figures III 128.

(٨١) الرواية، ص ٨٩١.

(82) A.J. Greimas et J. courtés: Sémiotique: Dictionnaire raisonné PP 242-243. Hachette 1979.

(٨٣) الرواية، ص ١١.

(٨٤) الرواية، ص ٦١.

(٨٥) الرواية، ص ٢٧.

(٨٦) الرواية، ص ٥١.

(٨٧) الرواية، ص ٤٤١.

(٨٨) الرواية، ص ٨٨١.

(89) A.J. Greimas: Eléments pour une théorie pp 29-30. Communications N 8.

(٩٠) الرواية، ص ٤٣.

(٩١) الرواية، ص ٨٩١.

المصادر والمراجع

١- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مارسيلودا سكال ، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، دار افريقيا الشرق ، ١٩٨٩ م .

٢- الأدب الحديث والإحساس بالزمن، وليم.ت. نون، ترجمة صابر السعدون، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، العدد ٢٨، سنة ١٩٨٨.

٣- آفاق الفن، ألكسندر إلبرت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة ١٩٨٢.

٤- البحث عن الوجه الآخر، عرعار محمد العالي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.

٥- البنيوية فلسفة موت الإنسان، روجي جارودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١؛ ١٩٨٥.

٦- تضييف العلامات ، تشارلزساندرس بيرس ، ترجمة فريال غزول ،في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة .

٧- دائرة الإبداع ، د. شكري عياد، القاهرة، دار الياس العصرية، ط ١، ١٩٨٦.

٨- دراسات في نقد الرواية، د/ طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨١.

٩- دروس في السيميائيات ، د/ حنون مبارك ، دار توبقال - الطبعة الأولي ١٩٨٧ م .

١٠- دروس في علم اللغة العام ، فرديناندري سوسير ، ترجمة عبد الرحمن أيوب، في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلي السيميوطيقا ، تحرير سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد - القاهرة ، شركة دار إلياس العصرية ١٩٨٦م .

١١- «الـــرواية المغربية ورؤية الواقع المغربي»، حميد لحميداني، المغرب، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥.

١٢- الـــرواية والواقع، محمد كامل الخطيب، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولي ١٩٨١.

١٣- «الـــرواية والواقع»، نتالي ساروت وآخرون، ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨.

١٤- الـــريف فـــي الرواية العربية، د/ محمد حسن عبد ا&، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٤٣، نوفمبر ١٩٨٩.

١٥- «الزلزال»، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية ١٩٧٦.

١٦- الزمن الموسيقي، جان - تليمي، من كتاب«بحث في علم الجمال»، ترجمة د/ أنور عبد العزيز، مراجعة د/ نظمي لوقا، دار نهضة مصر، يوليو ١٩٧٠.

١٧- صـــوت الكهـــف، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولي ١٩٨٦.

١٨- فلسفة الفن في الفكر المعاص، د/ زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة.

١٩- في معرفة النص، يمني العيد، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة ١٩٨٥.

٢٠- مجـــال الـــدراما ، مارتنُ أسلن ، ترجمة سباعي السيد ، القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١١٩٢ .

٢١- مجلـــة عـــالم الفكر ، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولـــة الكـــويت ، المجلـــد الرابع والعشرون ، العد الثالث - يناير / مارس ١٩٩٦ م ، مقال حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء) ، د/ عادل فاخوري . وأيضـــا مقـــال الســـيميائيات وتحليلها الظاهرة الترادف في اللغة والتفسير لمحمد اقبال عروي .

٢٢- مدارات نقدية، فاضل تامر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٧.

٢٣- الوهم والكتابة، موسي كريدي، وزارة الثقافة والعلام، بغداد، الطبعة الأولي.

المراجع الأجـنبـيـة

1- Cl. Brémond:Logique du récit. Seuil 1973.

2- J. Courtés. Introduction à La Sémiotique narrative et discusive Hachette 1976.

3- A.J. Greimas: Sémantique structurale. Larousse 1966.

4- J.P. Goldenstein: Pour lire le roman. Duculot. Bruxelles 1985

5- R. Barthes:"Introduction à lصanalyse structurale des récits. Seuil 1966.! Communications N.

6- J.P. Goldenstein: Pour lire le Roman.

7- A.J. Greimasز :Eléments pour une théorie de lصinterprétation du récit mythique seuil 1966.

8- A.J. Greimas: Sémantique structurale.

9- A.J. Greimas: Du sens //. Seuil 1983.

10- A.J. Greimas et J. courtès: Sémiotique. Dictionnaire raisonné. Hachette 1979.

11- A.J. Greimas: Eléments pour une théorie. Communications N 8.