تحليل سميائي لرواية الصحن*

للكاتبة سميحة خريس

رشيد بن مالك - الجزائر

1- سميائية العنوان

1-1 التجليات الدلالية للصحن من خلال قصة إلهام

من الواضح أن عنوان رواية الصحن لا يتوقف عند مستوى المعنى المعجمي.فهو من ناحية يحف بمعاني يلقاها القارئ في المعاجم، و يمد من ناحية ثانية بظلاله على مضامين لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال السياقات النصية. إن الصحن يملك سلطة توجيه القارئ إلى عالم النص. في حضور العنوان وغياب النص، يلفى القارئ نفسه أمام احتمالات دلالية يصعب عليه ربطها بهذا المسار الدلالي أو ذاك. وهو في جميع الحالات مقتنع اقتناعا يكاد يكون كليا بأن الصحن، فضلا عن المعاني الحرفية التي يمكن أن تتسرب عبره، سيشكل عنصرا أساسيا في النص كباقي الشخصيات التي تتصارع من أجل تحقيق وجودها. ويكفي أن يظهر الصحن أكثر من مرة واحدة في النص، لنتأكد من أن قراءة هذا العنوان مرهونة بعملية بناء معانيه من داخل النص. وهذا ما سنقوم به في أثناء معاينتنا للصحن عبر كل المحطات النصية التي ظهر فيها. يمكن أن نسجل أول ظهور للعنوان في الملفوظ السردي الآتي:

"إنها تريد أن تأكل بصحبته فقط، لطالما رأت الحلم التي ظنته مضحكا في الماضي، حين كان العالم يتراءى لها صحنا كبيرا واسعا يفيض بالحليب، و تبدو هي مجرد هرة صغيرة ناعمة تلعق السائل الدافئ بمتعة غريبة.."(1).

ينتصب الصحن في هذا الملفوظ في اللحظة التي بدأت العلاقة بين إلهام ومنير تتوتر بفعل انشغاله عنها بتماثيله، و في اللحظة التي لقيت نفسها مضطرة لرأب الصدع وتحقيق الوصلة الغرامية بمنير. وحتى توفر الأجواء، فإنها تنتبه مباشرة إلى "المتعة الغريبة" التي حققتها لها في الماضي، عبر الحلم، القيمة الاستهلاكية للحليب.إنها تستعيد هذا الحلم وما يحمله معه الحليب من دفء و حنان و متعة رغبة منها في إسقاطه في حاضر شعرت بأنها افتقدت إنسانيتها فيه وأصبحت المعادل الطبيعي للتمثال. وإذا كانت ترغب في الأكل معه بصحبته فقط، فلأن الصحن يعد الفضاء الوحيد الذي يخرجها من محترف منير و يخلصها

من تماثيله الباردة. من هنا، فإن الصحن يشكل الفضاء الوحيد الذي يجسد قيمة الألفة والحياة و السخونة أيضا. وحتى نفهم حقيقة هذه القيم المسجلة في أثناء قراءتنا، سنرقى إلى مستوى سردي آخر ننظر من خلاله في مبررات نزوع إلهام إلى هذه القيم و رغبتها في الانتقال من وسط الدار إلى عالم الصحن:

Œ"و لكنها باتت تظن أن استغراقه بفنه يحولها إلى التحفة الوحيدة من لحم في محترفه"(2)

• " لربما كان بإمكانه أن يصير رجلا، بشرا فقط"(3)

Ž"تبخرت قداسة حجرته(...)، هكذا صارت الحجرة مجرد مساحة عادية تنتمي إلى أثير المكان، حجرة في عمارة ينخرها التعود و الضجر"(4)

• "أما هو، فمنصرف بأنامله إلى تمثاله، تظنه أنه سينتبه، هكذا، دون أن يلفت أحد انتباهه، أحد"(5) "يستبقيها هنا على أريكته المريحة بانتظار أن يفرغ من عشقه المجنون بالحجر، عليها أن تراقب بإعجاب تام حبيبها و هو يعانق هوى آخر" (6).

-"...الملل الذي يعتريها و هي ترقبه متعبدا في صنعة التمثال"(7)

• "المرارة تنساب في حلقها"(8)

‘ "لست تمثاله الحي"(9)

’ "-و لكنها اختنقت في عش الغرام المكتظ بعيون التماثيل الميتة " (10)

"كان عليها أن تثبت له أنها كائن حي"(11)

"كيف لها أن تلفت انتباهه إلى وجودها المفعم بالحياة هنا داخل محترف التماثيل الخانق هذا ؟ "(12)

"و هو كعادته يعانق تمثالا"(13)

“ "و لكنها تدرك من أي وقت مضى أنها لن تتزوج معتوها مثله يعشق ذاته و الحجارة"(14)

” "لن تتزوجه و لن تستمر زائرة معبده"(15)

• "كانت تشعر بفرح التحرر من إدمانه"(16)

إذا فحصنا عن كثب هذه الملفوظات نلاحظ أنها ترصد العلاقة المتوترة بين إلهام ومنير. إن درجة التوتر بينهما تعد محصلة طبيعية لإقصائها من عالمه. لقد نسف انغماسه في برنامج النحت كل إمكانية من إمكانيات التواصل بها.و تظل العناية الكبيرة التي يوليها إلى فنه معطى ثابتا على نحو ما نلحظ ذلك في الحقل المعجمي الآتي :

استغراقه بفنه[Œ]

@منصرف بأنامله إلى تمثاله[•]

@ عشقه المجنون بالحجر[•]

@ يعانق هوى آخر[•]

@ و هي ترقبه متعبدا في صنعة التمثال[•]

@ و هو كعادته يعانق تمثالا ’

تعكس القيم الدلالية لهذه الوحدات العلاقة الحميمة بين الفاعل منير وموضوع رغبته الذي يمارس عليه سلطانه ممارسة تحركه للانصراف إليه وإلى عشقه المجنون والتعبد في صنعته. إن هذا الارتقاء في التعامل، من العشق إلى التعبد مع صنعة التمثال تقدمه إلهام من الموقع الذي تحتله في فضاء الأريكة وبوصفها ملاحظة لكل تحركات منير.فهي تلاحظ أولا وتؤول ما يعرض عليها ثانيا.إن الاتصال الوحيد بينهما يتم على المستوى المرئي. ويشتغل هذا الاتصال في اتجاه واحد ومن زاوية نظر إلهام. على المستوى التلفظي تتقدم إلهام بوصفها لافظة. فهي تنظر و تسجل ما ترى وتعرب عن رأيها وموقفها من مضمون هذا المشهد الذي يحركه منير. ويتخذ هذا الموقف مظهرين.يظهر الأول في إدراك إلهام أن توحد منير بتمثاله توحدا أفضى إلى العشق المجنون و العبادة ينخرط في مشروع يعمل منير من خلاله على إقصائها من عالم الممارسة الفنية وإحباط كل محاولة تسعى من خلالها إلى رأب صدع وصلتها الغرامية به. وهذا ما يفسر الصمت الذي يخيم على المحترف. ويمكن أن نعتبر هذا الصمت رسالة واضحة نجحت إلهام في فك شفرتها من خلال شعور قادها إلى الاقتناع بأنها انحدرت من مستوى الإنسان إلى مستوى الجماد و أن منير شيأها في محترفه وجردها من إنسانيتها [يحولها إلى تحفة Œ]. ويمكن أن نلمس المظهر الثاني في رد فعلها من موقف منير في العبارات الآتية:

"الملل الذي يعتريها" [•]

"المرارة التي تنساب في حلقها"[•]

"و لكنها اختنقت"[’]

"محترف التماثيل الخانق"[’]

يعتري إلهام اضطراب كبير يتسلل عبره الملل؛ وهو فتور يعرض للإنسان من كثرة مزاولة الشيء(17)؛ فهي مستلقية على الأريكة يقتصر نشاطها على النظرة المكرورة إلى المشهد المألوف وتتسرب من خلاله أيضا مرارة الحلق و انعصار(18) يؤدي في جميع الحالات إلى الموت. وصلت إلهام في هذه اللحظة السردية إلى درجة التناقض القصوى.ذلك أن إقصائها من عالمه يعد رفضا قاطعا للعلاقة

التي ترغب إلهام في إقامتها معه. وهو رفض يفقدها الأمل في التخلص من شبح العنوسة الذي ما انفك يطاردها على الرغم من أنها ضحت من أجله وخرقت الواجب الاجتماعي بوصفه قيدا يمنعها من الدخول إلى محترفه. إن مجرد بقائها في المحترف الذي تحولت فيه إلى عنصر ديكور أقل قيمة من التماثيل الذي يتفنن منير في صناعتها دون أن يلفت أحد انتباهه،أحد[•] يعتبر إهانة ورسالة صريحة لا تلقى إلهام مشقة في تأويلها. ابتداء من هذه اللحظة، بدأت إلهام تفكر في مصيرها وفي الوضع المتردي الذي آلت إليه، ويمكن أن نلمس في هذا التفكير بوادر مشروع يهدف إلى إحداث فصلة عن منير،و يتجلى ذلك بشكل واضح في الملفوظ الآتي:

"لست تمثاله الحي"[']

إن عملية النفي هنا تكتسي أهمية بالغة لأنه يعد بمثابة انقلاب في الوضعية الاستراتيجية لإلهام إزاء مشروع منير الهادف إلى تجريدها من إنسانيتها. إن امتلاكها القدرة على رفض عالم منير و تماثيله سيمكنها من الخروج التدريجي من السلطة التي كان يمارسها عليها والدخول التدريجي في عالم تسترجع فيه إنسانيتها المفقودة.

-"كان عليها أن تثبت له أنها كائن حي"

يمكن أن نلاحظ في هذا الملفوظ أن الراوي يدرك أن إلهام تملك الوسائل الحجاجية التي تمكنها من إقناعه بأنها لم تعد ذلك التمثال الحي الذي يتشكل وفق رغبة منير. يقر الراوي هنا أنها امتلكت، في وقت مضى، هذه المعرفة التي ستنقلها من دائرة التماثيل الميتة إلى دائرة الكائنات الحية. ومع ذلك، فإنها لم تستطع استغلال الفرصة لوضع حد لمعاناتها في الوقت المناسب على الرغم من أن سلطة الواجب انتصبت لصالح التغيير. إن وجوب القيام بهذا الفعل تراجع لاضطرابها بين حب يخلصها من عذاب العنوسة والتخلي عن منير.من هنا فإن الحب ارتقى إلى مترلة عمت بصيرتها فظلت تعيش على وقع أمل معلق و أضحت التساؤلات بدون جواب:

" كيف لها أن تلفت انتباهه إلى وجودها المفعم بالحياة هنا داخل محترف التماثيل الخانق هذا ؟ "['].

لقد وصلت إلهام إلى حالة من الانسداد لا يمكنها أن تقيم أي اتصال بمنير.و من هنا، فإن جميع محاولاتها لإدراجه إلى عالمها المفعم بالـــ /حياة/ و إنقاذه من محترفه المتسم بـــ/الموت/ باءت بالفشل.

"و لكنها تدرك من أي وقت مضى أنها لن تتزوج معتوها مثله يعشق ذاته و الحجارة"["].

"لن تتزوجه و لن تستمر زائرة معبده"["]

"كانت تشعر بفرح التحرر من إدمانه" [•]

نلاحظ أن إلهام في هذه الملفوظات تمارس، على الصعيد المعرفي، فعلها التأويلي على علاقتها بمنير وهو فعل مبني على قناعتها بأن الحياة معه غير ممكنة. وقد استطاعت إلهام بهذا القرار أن تضع حدا لآلامها. نلمس ذلك على الصعيد التيمي بتعبيرها عن الشعور بفرح التحرر من إدمانه.

بهذا التحليل نكون قد وقفنا عن بعض الأسباب التي جعلت إلهام تصدر قرار الانتقال من عالم منير ومتحفه إلى عالم الصحن. و على الرغم من صعوبة القرار الذي اتخذته والقاضي بضرورة إحداث فصلة عنه و إقصاء كل إمكانية عقد علاقة شرعية معه إلا أنها تعود من جديد و تتراجع عن هذا القرار بإتاحة فرصة لمنير لتعويض ما فات أولا و لفك حصار التماثيل عنه، ثانيا، بنقله من المحترف إلى الصحن عبر الأكل و الشرب:

"لكنها تريده هنا بشرا حقيقيا يأكل و يشرب"(19). لن يقوى قرار إلهام في الابتعاد عن منير أمام هذه الرغبة الجامحة المفترضة في توحدها به؛ وهذا ما نلمسه في عملية تحريها عن الدراق ثم الصحن بوصفه فضاء تستثمر فيه قيمتين :استهلاك الدراق"الذي يمتلك خاصية مثيرة"(20) و التوحد بحبيبها. إن السياقات النصية التي بدأت تعمل بشكل تدريجي على رسم الحدود الدلالية للعنوان أضحت تتعدد و تتنوع لتنحو نحوين متمايزين ومتجانسين يجسدهما الصحن من ناحية و الدراقات التي ستوضع فيه من ناحية ثانية. إن الدراق الذي يحمل قيمة استهلاكية يأتي في الامتداد الطبيعي للحليب لم يظهر في النص نتيجة لرغبة إلهام في اشتهائه و استهلاكه. وقد جاءت ولادته في النص بالمصادفة عند الدكان عبر الاتصال البصري واللمسي. ولئن كان الدراق يملك القدرة على الإغراء والإثارة، فإنه بذلك يحرك النفس لاشتهائه تحريكا سيكون له نفس الوقع في نفس حبيبها. وعليه، فإن مسألة حبها لهذه الفاكهة أو نفورها عنها غير مطروحة أصلا.و قس على ذلك مسألة جهلها ميل حبيبها إلى الدراق أو عزوفه عنه. من هذا المنطلق، تسعى إلهام إلى تحريك مواضيع القيمة لا من حيث تحقيقها المتعة ولكن من حيث قدرتها على إغراء منير وتحريك انفعاله وإثارة مشاعره بهدف إخراجه من عالم يفتقد إلى الدفء الإنساني. أضحى الصحن موضوع تحري إلهام وهاجسا يشكل مركز اهتمامها :"الأنسب أن تضع دراقاتها في الصحن، ليس أي صحن، كانت هناك عشرات الصحون في بيتهم(...)والأطباق القديمة إرث أمها التي حملت في طرفها رسما منمنما لروميو وجوليت في وضع رومانسي، هناك طقم من الصحون الصينية الفاخرة جاءت به زوجة شقيقها مع جهازها عندما كانت عروسا، يمكنها أن تضع دراقاتها الناضجة في أي من هذه الصحون"(21). وعلى الرغم من أنه بإمكانها أن تكتفي بأي صحن

من عشرات الصحون التي تمتلكها في منزلها، فإنها مع ذلك مصرة إصرارا كبيرا على الظفر بصحن يتوافق شكله مع ما تريد أن تضفي عليه من قيم. إن القيمة المركزية التي ينبغي أن يتسم بها الصحن لا تلقى لها إلهام أثرا في هذه الصحون.حتى الرسم المنمنم لروميو وجولييت في وضع رومانسي لم يحرك نفسها ولا يحرك نفس حبيبها تحريكا يخرجه من عالمه و يدخله في عالم إلهام. قس على ذلك الصحون الصينية الفاخرة.كل هذه الصحون الفاخرة والجميلة ليست جديرة باحتواء الدراقات الناضجة ولا تملك القدرة على الإثارة والإغراء. أضحت القيم الجمالية للصحن تشكل هاجسا مركزيا لإلهام وشكلا لم تتحدد بعد لا ملامحه و لا طبيعته. وهذا ما يفسر الضبابية التي تتسرب عبر رؤيتها لهذا الموضوع والتي تشكل في جميع الحالات عائقا يصعب عليها معرفة طبيعة القيم التي ترغب استثمارها في الصحن بهدف تحريكها لإثارة و إغراء منير و تحريره من عالم الفن و برودته و لربطه بعالمها(22). ومع ذلك، فقد استطاعت إلهام تجاوز العقبة بالوقوع على الصحن المناسب بالمصادفة:"و لكن الصحن في الرف الأعلى من دكان البقال استوقفها،أشارت نحوه كالمنومة، وامتدت يد البقال تقرب الصحن باتجاهها، بدا انبهارها،كان الضوء ينبعث من الصحن بصورة غريبة،الزجاج المضلع جمع الأشعة القليلة من زوايا الدكان المعتم وكثفها في قعر الصحن، ولأن عينيها وشتا بانبهارها، ولأن البقال جارهم الأمين منذ الأزل، فإنه وجد لزاما عليه أن يصرح لها بأن الصحن ليس حقيقيا.

- ماذا تعني بليس حقيقيا؟
- يبدو مثل الكريستال،إلا أنه مجرد زجاج.
- نعم أريده هكذا ليس حقيقيا.

إنه صحن ينتمي إلى حلم ما، حلمها هي أن يأكلا كغزالين بريين في صحن النور الذي سرق شعاع الشمس كله له وحده دون الصحون الأخرى الأغلى ثمنا و الأرفع قدرا(23).

يحتل الصحن في هذا المقطع السردي موقعا متميزا. ويستمد تميزه من اختلافه عن الصحون الأخرى وقدرته على حمل إلهام على التوقف والنظر. إن هذا الاتصال البصري بفعل احتكاكه بالصحن ولد حالة تأثرية مناظرة لتلك التي تحدث في أثناء التنويم المغنطيسي. أضحت كالمنومة تستجيب بشكل آلي للسلطة التي يمارسها عليها الصحن.لقد فقدت توازنها بفعل دهشتها و حيرتها من أمر صحن يملك قدرة عجيبة في غمر الناظر إليه بالضوء :"بدا انبهارها،كان الضوء ينبعث من الصحن بصورة غريبة". وعلى الرغم من أن الصحن من الزجاج العادي و وضيع القدر و رخيص الثمن، فإن إلهام حرصت على شرائه للتأثير العجيب الذي سيحدثه في منير. فهي ترغب في أن يكون الصحن بهذا الشكل، ليس

حقيقيا أي أن ظاهره لا يعكس كينونته.و هو ظاهر يملك في جميع الحالات سلطة إغرائية تشتغل على الصعيد المرئي.في هذه اللحظة السردية تحتل إلهام موقع الفاعل المحرك.إنها تعمل كل ما في وسعها لحمل منير على الانخراط في رؤيتها إلى الحياة و الالتحاق بعالمها. إن انبعاث الضوء من الصحن و ما يحدثه من انبهار و غرابة سيبعث بأشعته في اتجاه الدراق ويعمل على تجلية صورة الإثارة و الإغراء.هكذا حققت إلهام من دون أن تعمل حسابا لذلك فعلا مشيدا على سلطة تستمد وجودها من الصحن والدراق. يتحقق فعل هذه السلطة في اللحظة التي يقع فيها اتصال منير البصري بهذا العالم الذي صنعته إلهام ورغبت في أن يكون بديلا للمحترف.

"لم ينتبه لشعاع الشمس الخارج من قلب الصحن،و لا إلى استدارة الدراقات التي لم تكتمل،و لا اشتهى قضمة، ولأنه بدا متعجبا، وربما مشمئزا،فإنها لم تدعه لتناول الدراق، تناولت بصمت واحدة، قضمتها و هي تنظر باتجاهه بحقد، واستدار هو بسرعة لتمثاله،منحها ظهرا باردا"(24). إن الفعل المضاعف الذي ظهرت تجلياته في تحريك إلهام لصور الإثارة والإغراء والضوء لحمل منير على الاستئناس لها والتوحد بها في فضاء الصحن لم يفعل مفعوله و لم يلق أية استجابة من منير و لم يكن كفيلا بإحداث تحول عقدت إلهام عزمها أن تجني ثماره في سبيل التخلص من معاناتها. ولئن افتقدت هذه الصور إلى القدرة على الإثارة على مستوى الاتصال البصري، فلأن تأويل منير لهذه الصور مشيد أساسا على تفطنه للعبة إلهام وإدراكه لاستراتيجيتها. لقد كان حبه للنحت والمحترف أقوى من أن يزعزعه ظاهر لا يعرف نفسه فيه. ومن ثم، فإنه نفى ظاهرا يقود حتما إلى علاقة تحرره من عالم يبرر علة وجوده: "لم ينتبه لشعاع الشمس الخارج من قلب الصحن، ولا إلى استدارة الدراقات التي لم تكتمل، ولا اشتهى قضمة". يأتي برنامج تأويل مراد في الاتجاه المعاكس تماما لأمنيتها في الاجتماع به. وينخرط في مشروع رفض البديل الذي تقدمه له. يتجلى ذلك بوضوح في وحدات معجمية تحيل مضامينها على نفوره من الدراق و الصحن.إذا كان الصحن مسيج في إطار يتسرب عبره رد العلاقة إلى سابق عهدها به، فإن مراد يرفض الصحن لا لإيحائه للقيمة الاستهلاكية المنبعثة من النور و لا للخاصية المثيرة التي يتضمنها الدراق، بل لأنه قرر و بشكل نهائي كل ما من شأنه أن يشكل محطة عبور إلى عالمها و التلاقي بها. وبالتالي فإن الصحن ليس مرفوضا في ذاته بل لأنه يقود إلى قيمة التوحد التي تتنافر مع سلم القيم الذي يحكم عالم المحترف والتماثيل. ويتجسد تقويمه السلبي للعملية التنويمية التي أبدت رغبتها في ممارستها عليه على المستوى التيمي من خلال الشعور بالانقباض و النفور منها والاشمئزاز. يلمس القارئ هذا الشعور في الاستدارة بسرعة إلى التمثال ومنحها ظهرا باردا. تتقدم

الاستدارة والبرودة كبديل للمواجهة الحميمة والسخونة التي تلقى مصدرها من الضوء المنبعث من الصحن الذي حركته إلهام لتحويل مجرى رغبته من التمثال إليها. قرأت إلهام هذا البديل على أنه جرح لكبريائها وإهانة لشخصها. إن لحظة الانتظار وما رافقها من الانشراح والتمتع باللقاء المرتقب بالحبيب والسعادة التي تتوقعها على إثر المفعول الذي سيتركه الصحن والدراقات في نفسه؛ إن كل هذه المعطيات مرهنة في وجودها بعقد الثقة أو العقد الخيالي(25)، إن صح التعبير الذي يبدو لإلهام أنه يربطه بها. ويبدو منير من جهته وما بدر منه من سلوك باردا تجاهها،و مقتنعا كل الاقتناع بأنه غير ملزم بهذا العقد و أنه من محض خيالها. إن الصدمة التي تلقتها إلهام هي نتيجة ليقينها بأن هذا السلوك غير مبرر. ومن الواضح أن خيبة أملها الناتجة عن سوء تقديرها لما سيؤول إليه موقف منير هي في الواقع أزمة ثقة ترجمتها إلهام على المستوى التيمي بشعورها بالحقد تجاهه من ناحية وبصب جام غضبها، من ناحية ثانية، على زوجة أخيها التي غيرت موضع الصحن. ويمكن أن نسجل في هذا الموضع السردي بروز مجموعة من الوحدات السردية التي تغطي معاناتها وحزنها و تعاستها :

"استجمعت فجأة كل أوجاعها، كانت تعرف أنها تتعمد نسيان كل الأفراح، كانت بحاجة إلى طاقة الحقد المختبئة وراء عشق عاصف كالذي عاشته"(26).

في هذا الملفوظ، تفقد إلهام توازنها في التخفيف من عنف صدمة تلقتها وحركت شريط ذكريات تتلاقى في الأوجاع التي ألمت بها. لم يسم الراوي مضمون هذه الأوجاع ويبقى القارئ في حيرة من أمره ؛ هل هي أمراض أم تجارب أخرى فاشلة سابقة لتجربتها مع منير. ويكتفي بذكر هذا الاسم الجامع لكل الأمراض والتجارب المؤلمة التي أصابت إلهام. ويقابل تذكر هذه الأتراح تعمد نسيان كل الأفراح. إن نفي الرغبة في تذكر الأفراح يقع، على المستوى المعارفي، تحت سلطة معرفة إلهام في تسيير اللحظة الراهنة وفقا لإحساسها بعمق الجرح الذي لا يترك لها مجالا للتفكير في غير الألم و التجارب الفاشلة.من حق القارئ أن يتساءل إذا كان هذا التعمد في النسيان يعد شكلا من أشكال الوعي بصعوبة اللحظة الحاضرة وما يتخللها من أحزان تصرفها عن النظر إلى الحياة حلوها ومرها في آن واحد وأن الإنسان في وجوده يتألم حينا ويسعد حينا آخر ويكون نتيجة ذلك التخفيف من حدة المعاناة، أم أنه قيد يسيجها في إطار ترضخ لقيمه الباعثة على الانقباض. ومع ذلك، وعلى الرغم من الصدمة العنيفة التي تلقتها من منير والذكريات الأليمة التي يثيرها الصحن وافتقاده إلى سلطته الإغرائية، فإنها تحتفظ به في رف الأعلى الملابس. وحتى نفهم الأسباب التي تقف وراء احتفاظها بالصحن وحرصها عليه، ينبغي أن نرتقي إلى مستوى آخر من النص لنعاين القيم الدلالية الجديدة للصحن.

"و أرى بفرح وميض عينيه عندما أضع الصحن البراق بين يديه، ستعجبه لعبة الشمس التي خبأت نورها في أضلع الصحن، و سيقول كأنه صحن من الماس " (27).

إن الإيحاءات الدلالية الجديدة للصحن في هذا الملفوظ تبقى مربوطة من ناحية بالحالات الشعورية لإلهام ومن ناحية ثانية بالتطورات الحدثية الناهضة على علاقتها بشخصيات الرواية.إن ابتعادها عن عالم منير و ما يتضمنه من قيم سلبية يعد في حد ذاته مفتاحا لفك الشفرة الاجتماعية و العزلة التي فرضها عليها المحترف.و إذا كان الصحن في اللحظات الحاسمة من حياتها بدا وكأنه يفتح آفاق علاقتها بمنير على وقع أمل في استرجاع حبها الضائع، فإن هذا الأمل تبخر و ظل الصحن شاهدا على حدث مأسوي و قع في العتمة و مضى. من هنا تأتي صورة النور المنبعث من الصحن لتعلن ميلاد أمل جديد و تبين الأشياء وتري الأبصار حقيقتها (28).

وعليه، فإن إلهام احتفظت بالصحن لا لتحرك الضوء المنبعث منه للتأثير في الحبيب أو إغوائه وصرفه عن عالمه ولكنها لتستأنس بأشعته وتؤول ما يعرض عليها لا من خلال ظاهر الأشياء بل للنفوذ إلى جوهرها. ولئن كانت القيمة الدلالية للنور لا تتجسد في التأثير على نحو ما رأينا ذلك في أثناء فحصنا لعملية تحريك الدراقات والضوء والتي باءت بالفشل فإنها ترتقي لتحرك كفاءة إلهام في تجربتها المستقبلية على مستوى القدرة لتبين الأشياء أولا وتحقق رغبتها ثانيا. ومن هنا، فإن صورة الصحن تحيل في هذا السياق الجديد على الاجتماع بالحبيب والتوحد به ثم تتوسع لتشمل الضوء الذي يعمل على تمييز حقيقة الأشياء عن باطلها. يحدث كل هذا في الإسقاطات المستقبلية لشعور إلهام الراهن و الباعث على الانشراح تتوقع من خلاله و في انخراطها في برنامج سردي مفترض عبر مخيلتها عقد علاقة بحبيب يشعل معها "قناديل الروح" ولا يترك لها وحدها "مهمة إحياء عتمته". إن انطفاء قناديل الروح في محترف منير، على الرغم من وجود النور في المحترف الذي لم يكن كافيا لخلق تكافؤ في موازين القوى بين إلهام ومنير، يعكس تجربة فشلت بفعل سلبية منير الذي لم يكن يهمه من إلهام سوى هذه المتعة المادية العابرة. و بمجرد ما تنطفئ هذه المتعة بانتهاء العلاقة الجنسية، فإنه يتنكر لكل شيء ولا يبذل أي مجهود في فهم آمالها وطموحها ورغبتها المشروعة في تشييد هذه العلاقة على أساس شرعي. إن اختلال الموازين بينهما رشح هذه العلاقة للانهيار وانسحاب إلهام من عالمه انسحابا استرجعت من خلاله حريتها المغتصبة ووجودها كإنسان: "اليوم أدركت أنها لن تعود إليه مجددا، فليذهب بأبيه و أمه حيث يريد إلى الجحيم،إلى مستشفى المجانين،الأمر لا يعنيها،العالم عبد أهوائه، وهي الآن حرة.. حرة "(29). في هذه اللحظة السردية، وعلى خلفية ثقة بالنفس وبوقائع سارة متأكدة من حدوثها وأمل متيقنة من

عودته، تروي ما سيحدث غدا و كأنه يحدث بالفعل. على إثر هذه الانتفاضة الشعورية، وفي هذا الموضع السردي، تتحرك مجموعة من الصور/إشعال /البراق/(30) ذات السمات الدلالية المشتركة لتتوحد في النور المنبعث من قاع الصحن ومن شعلة قناديل الأرواح على وقع وصلة غرامية مقتنعة بحدوثها.

وبانتهاء قصة إلهام مع الفنان، نكون قد عاينا مختلف المواضع التي ورد فيها الصحن و أهم إيحاءاته الدلالية. بقي لنا الآن أن نفحص الوجه الآخر للصحن من خلال سياقات أخرى و أحداث(31)أخرى أيضا للوقوف عند دلالاته الأساسية.

2-1 التجليات الدلالية للصحن من خلال قصة هو و حنان

إذا كانت التجليات الدلالية للصحن(في القصة الخاصة بإلهام) التي تتوحد لتحيل على /الحياة/ مربوطة برغبة إلهام في تغيير نظام لا يعترف بوجودها كإنسانة، فإنها في قصة هو تنزع نزوعا مغايرا تعبر فيه شخصية جماعية عن رغبة في تكريس نظام يعمل على تثبيت قيم سلبية تنصهر في الموت.إن الراوي لم يقدم لنا التبريرات التي حركت فعل عصبة الشيطنة لتدمير الطفلة حنان بطريقة بشعة جعلت الصحن لا يكون معبرا إلى الحياة على نحو ما رأينا ذلك في تجربة إلهام بل إلى الموت، ومن هنا ينكشف الوجه الثاني للصحن الذي ترتبط معانيه بطبيعة البرنامج الذي تنوي عصبة الشيطنة تنفيذه.و حتى يقف القارئ عند المنحنيات التي سيأخذها هذا البرنامج،سنسعى في هذه المرحلة من البحث إلى تقييد الملفوظات السردية الأساسية التي تعكس من جهة العلاقة بين عصبة الشيطنة و طبيعة القيم(الهبة) التي تستثمرها لتحقيق رغبتها، و من جهة ثانية العلاقة بين هذه العصبة و الصحن والطفلة حنان و رد فعلها من هذه الهبة القاتلة(المجدرة):

"دق كأس الشاي الزجاجي ببراعة،فحوله إلى مسحوق لامع،جارح،و العيون التي راقبته بفضول وشغف تحولت إلى أكف تصفق وضحك الجميع و تسابقوا إلى خلط ذرات الزجاج المطحون بالمجدرة (...) كأنهم مدفوعون بهوس ما، ثم تباعدوا ضاحكين(...)، استشرى الضحك والهتاف في أشد المواقف متعة و إثارة،و (الكبير) يقف مزهوا و يطلق سيلا من البول (...)،الهمر بوله في صحن المجدرة "(32).

يبدأ البرنامج السردي بإعداد موضوع قيمة و هو الوجبة الغذائية للطفلة حنان. يمكن أن تتوافق هذه القيمة عموما مع سد الحاجة أو تحقيق متعة ما. على هذا الأساس و بالنظر إلى المقطع [Œ]، فإن الأمور تكون عادية جدا لو توقفت المسألة المتعلقة بإعداد هذه الوجبة عند عناصر الأرز و العدس و

البصل.إن خلط هذه العناصر .بمسحوق الزجاج و التراب و البول،يخرج العناصر الأولى من إطارها الطبيعي و هو التغذية من أجل /الحياة/ و يسيجها في إطار تتسرب عبره /الموت/:

"حنان، الحمل الوديع، شاركتهم التمتع بحالها، نزت شفتاها دما، و لم تشعر، واصلت التهام المجدرة" (33).

من الواضح أن هذه العصبة عبأت طاقتها للنجاح في هذا المشروع. وتتجلى هذه التعبئة في توزيع الأدوار على أعضاء العصبة الشيطانية. وكل واحد منها ينفذ في إطار برنامج ملحق فعلا محددا وتلتقي هذه الأفعال في الوجبة الأساسية التي تقدم على الصحن بوصفه فضاء للاستهلاك. إن اختيار الصحن كفضاء يحقق فيه أداء العصبة الشيطانية مسخر في الظاهر وعلى المستوى الصوري لإقناع الطفلة أن كل شيء يقدم في صحن يجب أن يستهلك. ومن ثم التهمت الطفلة ببراءة هذه الوجبة من منطلقات تأويل إيجابي لظاهر يعكس فعلا صدق نيتهم(كينونتهم) في إكرامها بوجبة تسد بها رمق جوعها.و يتوافق استحسانها لهذا الفعل مع التأويل الإيجابي: "شاركتهم التمتع بحالها واصلت التهام المجدرة والضحك". يلقى هذا التأويل الإيجابي مصدره في رد فعل العصبة من مشهد الاستهلاك وتحريك الصبية بالضحك وتشجيعها على التهام الغذاء القذر، والتصفيق تعبيرا عن رضاها بهذا السلوك. في هذه اللحظة السردية، يتسرب على المستوى التيمي حقل معجمي تتماهى وحداته سيميا في الغبطة والسرور من هذا المنظر الذي يحيل على التقزز و الاشمئزاز على نحو ما نلحظ ذلك في العبارات الآتية :

" و العيون التي راقبته بفضول و شغف تحولت إلى أكف تصفق و ضحك الجميع "(...) ثم تباعدوا ضاحكين(...)، استشرى الضحك و الهتاف في أشد المواقف متعة وإثارة"(...) ضحكوا فضحكت" (34).

تحيل مضامين مفردات هذه العبارة على فرح العصبة الشيطانية و انبساطها و انشراحها، ويرقى هذا الشعور بالمتعة إلى أقصى درجة ممكنة من التعبير عن الانتشاء تصفيقا و ضحكا وهتافا من مشهد يتسرب عبره الدم و الموت و الضحك أيضا :" نزت شفتاها دما"[Œ]. بناء على هذا، نلاحظ أن عصبة الشيطنة تحرك الصحن لا لتسخيره كذريعة تستثمر من خلالها قيمة /الحياة/ يل لإقصاء هذه القيمة وتثبيت /الموت/. ومع ذلك تتصرف الصبية ببراءة وتتعامل مع الصحن وكأنه السبيل الذي يقود إلى الصفاء و المحبة الخالصة و الحياة :

"خيوط الدم حول الشفتين تقولان عبر ضحكة صافية،بمحبة خالصة،أحبكم يا من تلعبون معي"(35).

تعبر هذا الملفوظ مقابلة أساسية: موت عكس حياة

تعمل، من جهة، على تجلية الدم الذي يحيل على الجريمة والغدر والقتل والموت، ومن جهة ثانية، الضحكة الصافية،المحبة الخالصة واللعب. ترتقي وحدات هذا المشهد لترسم بوضوح درجة التناقض القصوى التي اندلق إليها الطرفان وتعكس في الوقت نفسه القيم الدلالية المستثمرة في الصحن : العصبة الشيطانية تحرك ظاهرا (الأرز والعدس والبصل)يجري مجرى القناع لتمارس من خلاله فعلها الإقناعي. وتقدم صحن المجدرة للطفلة التي تمارس بدورها فعلها التأويلي.من الواضح أن الفتاة في هذه الوضعية، ومن منطلقات هذا الظاهر الذي يكرسه الصحن لا تفكر مطلقا بخطورته و لم تدرك بالملاحظة العناصر "المتبلة بالمؤامرة" و المضرة بصحة الإنسان (البول و الزجاج المسحوق والتراب) التي تتخفى وراءه. وهذا ما قادها إلى التأويل الإيجابي لهذا الظاهر والاقتناع فعلا بصدق نية العصبة، وقناعتها بأن ظاهر هذا المشهد يعكس فعلا كينونة العصبة، وقد عبرت عن هذا بانشراحها من ناحية، والتهامها المجدرة من ناحية ثانية(ضحكت دون أن تتوقف عن ابتلاع طعامها). ولئن كانت الطفلة مقتنعة بأن مشهد ابتلاع الطعام تحول إلى لعبة تثير ضحك العصبة، فإنها لم تتوقف عن الهضم و اللعب والضحك أيضا. ويمكن أن نقيد في هذا الموضع السردي مجموعة من المفردات الممتزامنة مع هذا المشهد الذي يتوزع على حقلين معجميين يحيلان على ضحك الطفلة المتزامن مع الاستهلاك المتواصل للمجدرة:

الحقل الأول

"أكلت(...) ضحكوا،فضحكت،و بانت كامل لقمتها"(36)

"واصلت التهام المجدرة و الضحك"(37)

"وضحكت دون أن تتوقف عن ابتلاع طعامها"(38)

نلاحظ أن الضحك في هذا الحقل يحتل مكانة متميزة، فهو يتزاح عن معناه الأصلي وهو التعبير العادي عن السرور من مشهد لا يكون موضوعه النيل من كرامة الإنسان ليلامس السخرية من الطفلة وهي تعبر عن فعل غير عادي يقود في جميع الحالات إلى الموت. الضحك هنا وصل إلى حد النشوة في تعذيب هذه الطفلة على نحو ما نلحظ ذلك في الحقل المعجمي الآتي :

"واصل الصغار الاستمتاع المريع"(39)

"استشرى الضحك و الهتاف في أشد المواقف متعة و إثارة"(40)

علا الضحك صراخ(41)

"ضحكوا حتى بكت عيونهم"(42)

إن الوحدات المعجمية الموسومة في هذا الحقل والمتواترة مبنى ومعنى تحكمها علاقة انضوائية(43) وتتقاطع دلاليا مع المتعة والإثارة المجسدتين في مقولة /الحياة/ التي يرتهن وجودها إلى مقولة أخرى(/الموت/) تعد محصلة طبيعية ندركها على المستوى السردي من خلال فعل عصبة الشيطنة المسخر لصناعة مشهد يمتع و يؤلم في الوقت نفسه.و يمكن أن نضبط المقولة الثانية في العبارة الآتية:

"نزت شفتاها دما (...) واختلط الدم بالأرز والعدس والبصل والبول والزجاج.. والتراب...(...) سال كله على صدرها تبقع فستانها بما سال على صدرها"(44).

إذا كانت مفردات /الدم/ و/تبقع الفستان النظيف/ تثير شفقة الناظر وتبعث على الحزن(الموت)، فإنها أضحت عند العصبة تشكل مشهدا يثير المتعة و السخرية. من حق القارئ أن يتساءل عن مصدر هذا الفعل الذي يفوق أي تصور. هل هو انتقام؟ يكتفي الراوي بالقول" كأنهم مدفوعون بهوس ما "(45). وإذا كان الهوس يعد شكلا من أشكال الجنون الذي أوقع العصبة في الاختلاط والفساد، فإنه يعمل في الوقت نفسه على تجلية نظامها الذي انهارت قيمه. وبفعل هذا الانهيار، وصلت طريقة العصبة المتبعة في تعذيب الفتاة بانتشاء إلى أرقى درجة في السرور والانشراح. إن الارتقاء التدريجي من الضحك إلى الهتاف إلى الصراخ والتصفير ثم البكاء فرحا من منظر يبعث على الشفقة يجسد سادية العصبة التي تتلذذ بإحداث الألم لدى الطفلة.إن الشعور بـــ /اللذة/ يشيد على التأويل الإجابي لمسار مجدول على مراحل تظهر في الوحدات السردية على النحو التالي :

j قرفصت حنان

@ k أكلت @ l تغمس أصابعها في الصحن@ mو تعود بها ممتلئة إلى فمها@ n @و بانت كامل لقمتها@ o مضغت @ p @ وبلعت q @بلعت و لم تشتك.

تشكل هذه الوحدات برنامج استهلاك الفتاة للمجدرة. إن اللافظ يصف بدقة الأفعال التحويلية المنخرطة في برنامج التغذية الذي حركته العصبة بهدف التصفية الجسدية للفتاة. وتضطلع بتفاصيل هذه التصفية مجموعة من الأفعال تعمل على نقل الصبية من /الحياة/ إلى /الموت/. إن الانتقال من القرفصة إلى تغميس الأصابع و تحضير اللقمة ووضعها في الفم و مضغها وابتلاعها يحرك في الجهة المقابلة وبانتظام مع الحركات الجسدية للطفلة عيون العصبة لتترقب المشهد الذي يحين على وقع ضحك يتحول إلى صراخ ثم هتاف مشجع ثم انتشاء. ويتكرر هذا المشهد بانتظام مع اللقمات الأخرى التي

وضعتها الصبية في فمها. ومع استهلاك اللقمة الأخيرة وفي اللحظة التي بدأت فيها صحة الطفلة تتدهور والدم يتر من شفتها تكون العصبة قد وصلت إلى درجة عالية من الانتشاء.

وفي مقابل هذا النظام، ينتصب نظام آخر ليدخل معه في علاقة تضاد، إنه النظام الذي تنخرط فيه الفتاة لتعامل عناصر العصبة معاملة تتسم بالبراءة و الطيبة والحب : "حنان، الحمل الوديع(...)البشر يغمر وجهها و الامتنان يصافحهم واحدا واحدا"(46). ولئن كانت الفتاة تشاركهم التمتع بحالها، فإن هذه المتعة تختلف اختلافا جذريا عن متعة العصبة المتساوقة والمتواترة مع الضرر الكبير الذي ألحقته بها.إن إقامة التواصل الإيجابي لهذه الفتاة بالعصبة، ومن وجهة نظرها، مبني أساسا على عقد ائتماني يضمن (في الظاهر) قيمة الموضوعات المبدلة. إن بنية التبادل محكومة من جهة بالغذاء (المجدرة في صحن) الذي تقدمه العصبة للفتاة ومن جهة ثانية بالجو المفعم بالحياة الذي توفره لهم. الفتاة تهب لهم الحياة والعصبة تطلب لها الموت في سياق يوحي لها بالحياة. إن ظهور الأم في هذه اللحظة السردية يضع حدا لبرنامج التغذية الذي حركته العصبة، ويحدث شرخا في المتصل الانشراحي للمشهد. إن قراءة الأم للمشهد قادها لإدراك ظاهر مضطرب بين ضحك يحيل على الانشراح ودم يحيل على الانقباض والموت. إن هذا التناقض في صلب الظاهر و بين الظاهر والكينونة والمفرز للمنظر المثير حملها على الاقتناع بخطورة المؤامرة التي دبرت لابنتها. وبقدر ما كان حزنها على ابنتها عميقا، كانت انتفاضتها الشعورية عنيفة. ويظهر هذا التناسب المطرد بشكل واضح في العبارات الآتية :

"فجأة ظهرت أمها، شهقت، وضربت على صدرها ضربة أحدثت ضجيجا أخافهم وكبح ضحكاتهم"(47)

@هناك ظهرت أم حنان(...)معولة،

صارخة، شاتمة كل الأوباش(48)

@ "لم يشاهدوا من قبل لبؤة شرسة كهذه"(49)

إن صور الضربة المحدثة للضجيج و العويل و الصراخ و الشتم و الشراسة البادية على الملامح الفيزيولوجية للأم تجسد غضبا نعتبره استجابة لانفعال و ميلا طبيعيا إلى الانتقام لا لتعويض بسيط للنقص الذي يموضع البرنامج السردي على مستوى تنقل مواضيع القيمة بل لمعاقبة العصبة أولا ورد الاعتبار لابنتها ثانيا. إن برنامج الثأر الذي انخرطت فيه الأم يعكس قدرتها على مواجهة العصبة وتعطيل برنامجها و إرغامها على الفرار:

"و لكنهم تفرعطوا بحركة أسرع من حركتها"(50)

في هذه الوضعية السردية، يتراح معنى الصحن من الحيز الذي تستثمر فيه العصبة قيمة الموت ليتحول، بشهادته على وقائع الجريمة، إلى عنصر مؤنسن تسند إليه حاستا السمع و البصر اللتين تجسدان قدرته، ومن الموقع الذي يحتله في المشهد العام الذي تعرض وقائعه على المتلقي، على إصدار حكم إيبيستيمي على ما التقطه سمعه(مضمون ما علمه) وبصره :

"الصحن الملقى على التراب شاهدا على جريمة"(51)

من الواضح أن الصحن بوصفه شيئا جامدا في هذا الموضع يضفى عليه السلوك البشري و يرقى إلى درجة الإنسان بهذه الخاصيات في اللحظة التي تنحدر فيها الأنثى إلى الدرجة الدنيا التي تغتصب فيه إنسانيتها من عصبة تتشكل أساسا من الذكور.و تنضاف إلى هذه الخاصيات قدرة الصحن على الكلام و على الدخول في التواصل المباشر مع الناظر إليه و سلطته في ممارسة التنويم عليه:

"انحنى نحوه كالمنوم"(52)

إن اللافظ في هذه العبارة لم يخبر القارئ عن المصدر الذي يمحت منه الصحن سلطته التنويمية على نحو ما رأينا ذلك في أثناء فحصنا العلاقة بين إلهام و الصحن :

"أشارت نحوه كالمنومة"(53)

و قد أوضحنا أن إلهام أضحت كالمنومة تستجيب بشكل آلي للسلطة التي يمارسها عليها الصحن.فقدت توازنها بفعل دهشتها وحيرتها من أمر صحن يملك قدرة عجيبة في غمر الناظر إليه بالضوء.إن الضوء بوصفه تيمة مركزية تتسرب عبره قيمة /الحياة/ المجسدة في استهلاك الدراقات /الحلوة/ المتعارضة مع المجدرة /المرة/ التي يقود استهلاكها إلى /الموت/.تأسيسا على هذا، يمكن استنباط ثنائية ضدية تعمل على إبراز القيم الأساسية المستثمرة في الصحن على النحو الآتي:

الصحن(إلهام) الصحن (أستاذ التاريخ)

@

الحياة/عكس/ الموت

(الضوء)(الدراقات) المجدرة

ومن هنا، يبدو من الطبيعي اختلاف علاقة أستاذ التاريخ بالصحن عن العلاقة السابقة لاعتبارين أساسيين: أولهما، مشاركة الهو في المؤامرة. إن الصحن بمناداة الهو يكون قد أضفى عليه اللافظ السمة الإنسانية وبالتالي القدرة على الكلام والقدرة أيضا على تقويم مسار الهو وجره إلى الفضاء الذي سيتلقى فيه العقوبة.بالمقابل إن الهو يستجيب بخضوع تام لنداء الصحن :

"تقدم بهدوء و انحنى نحوه"(54) لينفذ رغبته كما نفذت حنان رغبة العصبة من دون أن تعي أنها ستكون ضحية مؤامرة. إن مصدر رغبة الصحن في دعوة الهو لاستهلاك المجدرة ليس الجنون الذي أوقع العصبة في الاختلاط والفساد بل إنه وعي بحجم جريمة كان لها وقع تدميري على حنان. وحتى يدرك حدة هذا الوقع، فإن الصحن رغب في أن يعيش الهو تجربة حنان وهي تلتهم الوجبة المتعفنة. لا ينبغي أن ننظر هنا في الصحن،الذي امتثل لتعديله من انقلابه الجزئي ["عدل من الانقلاب الجزئي للصحن"(55)] على أنه المحرك الوحيد للهو في سبيل إدخاله في وصلة بالمجدرة يكون الهدف منها، على المستوى المعارفي، حمله على الاقتناع بخطورة الفعل التدميري الذي اشترك في ممارسته مع العصبة على حنان. على الرغم من أن الهو كان طرفا أساسيا في المؤامرة ["كان يستطيع أن يفاخر بكونه شاهدا على المؤامرة، بل شريكا أساسيا فيها،لأنه وبشجاعة منقطعة النظير،شارك بصمته،صمت الموافق"(56)][" متآمرا بالمشاركة، بكمشة تراب متسخة، متآمرا بالصمت"(57)]، إلا أنه لم يكن يرغب في اقتراف الجريمة مع العصبة. إن الرغبة هنا لم تترجم إلى انتفاضة شعورية، إلى فعل حاسم يحرر الفتاة من اغتصاب الجماعة. و لم تترجم على أقل تقدير إلى تنفيذ برنامج ملموس بقطع النظر عن نجاحه أو فشله فيه. إن السطوة التي تمارسها الجماعة عليه[إنها تلك السطوة الجماعية التي لا تعرف الرحمة..."] أضعفت رغبته التي توارت عن الرغبة الجماعية في النيل من حنان و تراجعت أيضا أمام قدرة العصبة وتصميمها(وجوب القيام بالفعل) على تصفية الفتاة.

الهوامش

* سميحة خريس،الصحن، دار الأزمنة للنشر و التوزيع، عمان،2003، ص.64. من الآن فصاعدا ستكون إحالتنا على الرواية بعنوانها.

1- الصحن، ص.42/41. 2 -الصحن، ص. 42 3- - الصحن، ص.49 4 – 5 - الصحن، ص.51

6 – 7 – 8 -الصحن، ص.52 - 9- 10 -11 - 'الصحن،ص.52 12 - الصحن، ص.54

13 -الصحن، ص.55 14 – 15 - الصحن، ص.56

16- إبراهيم مصطفى،أحمد حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار،المعجو الوسيط،دار الدعوة،استانبول،1989، مادة:مل.

17- نفسه،مادة:احتنق. 18 - الصحن،ص64 19 - الصحن، ص 65 20 - الصحن، ص 65

(21) Albert Aasaraf , Quand dire c'est lier /Pour une théorie des ligarèmes in Nouveaux actes sémiotiques, n°28,1993,PULIM,Université de limoges,p.11. 66/65 الصحن، ص

22- الصحن، ص 66

(23) A.J.Greimas , Du sensII , Seuil , Paris, 1983,p.230.

24- الصحن، ص.69 25 - الصحن، ص. 76 26 - إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار،المعجم الوسيط،دار الدعوة،استانبول،تركية،مادة :/نار/ (النور).

27- الصحن، ص.76 - 28 - نفسه، ص.76

29- نستعمل مصطلح الحدث للدلالة على تغير الوضعية الاستراتيجية للشخصية.و سوف نلاحظ في أثناء دراستنا، و كما أشرنا إلى ذلك سلفا،أن مضمون عنوان الرواية يتغير بتغير الوضعيات الحدثية.

30- الصحن، ص.80. 31 - الصحن، ص.82. 32 -- الصحن، ص.80. 33- نفسه،ص.83.

34- نفسه،ص.83 35 - نفسه،ص.83. 36- - نفسه،ص.83. 37 - نفسه،ص.80.

38-نفسه،ص.82. 39 -نفسه،ص.83.

40-جورج موراند، الغراب و الثعلب،مقاربة سردية خطابية،منشورة ضمن وثائق البحث لفريق البحوث في السيميولسانية، مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية،و المنتمي للمركز الوطني للبحث العلمي،العدد 17، 1980،ترجمة عبد الحميد بورايو،2005،ص.5،مخطوط قيد الطبع.

41- لصحن،ص.82 42 - (نفسه،ص.80 43 - الصحن،ص.83 44- نفسه ص، 82 45 - ص.79 نفسه

46- ص. 83 نفسه ، 47 -،ص.83 نفسه

48- الشاهد :من يؤدي الشهادة.و الشهادة :أن يخبر بما رأى.و أن يقر بما علم (المعجم الوسيط، مادة شهد).

49- الصحن،ص.83 50 - الصحن،ص.83 51 - نفسه،ص.83 52 - نفسه،ص.79

نفسه،ص.81 53- 54- نفسه،ص.79 55- الصحن،ص.79 نفسه،ص.84 56-

57 - نفسه،ص.83