وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

غواية الصَّمت: فتنة البياض وتعريَّة المَسْكوت عنه في رواية "خطيَّئة مريم " لعلاوة كوسة

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

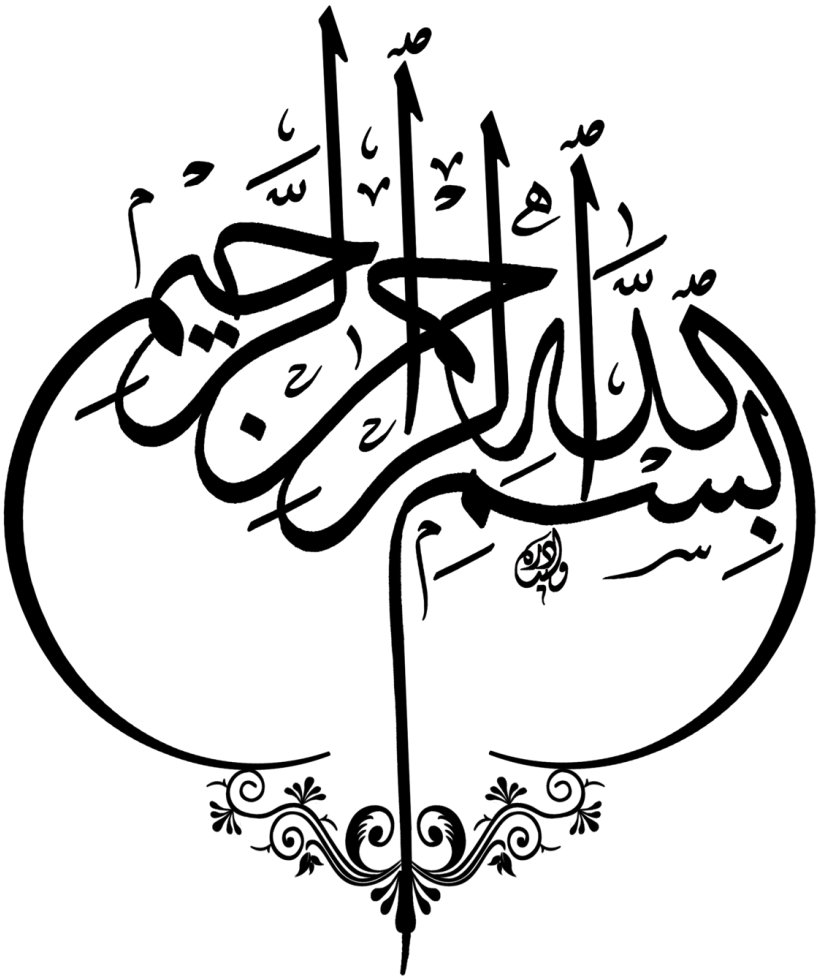
إعداد الطالبتين:
- رحاب سلاط
- ريهام عواشرية

إشراف الأستاذ:
د. ذيب مسيكة

أعضاء لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عبد الواحد رحال	أستاذ	جامعة العربي التبسي	رئيسا
مسيكة ذيب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
نسيمة زمالي	أستاذ	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025- 2026


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، نحمده سبحانه وتعالى على توفيقه وإعانته لنا في إنجاز هذا العمل المتواضع.

أتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة ذيب مسيكة، على ما قدّمته من توجيهات قيّمة ونصائح علمية سديدة، وعلى صبرها ودعمها المستمر طوال فترة إعداد هذه المذكرة، فكان لإشرافها الأثر الكبير في إتمام هذا البحث.

كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين، لقبولهم قراءة هذه المذكرة وتقييمها، وإثرائها بملاحظاتهم العلمية القيّمة.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية، الذين ساهموا في تكويننا العلمي والمعرفي طيلة سنوات الدراسة.

كما أخصّ بالشكر عائلتي الكريمة على دعمها المعنوي وتشجيعها الدائم، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

وفي الأخير، أرجو أن يكون هذا العمل المتواضع إضافة علمية نافعة، والله وليّ التوفيق.


مقـدمـــة

- **مقدمة:**

شهدت الدراسات النقدية الحديثة تحولا لافتا في مقاربة النصوص الأدبية، إذ لم يعد الاهتمام مقتصرا على المنطوق والمصرَّح به، بل امتد إلى ما يختبئ خلف اللغة من فراغات وصمت وبياضات نصية، تؤسس بدورها لفضاءات دلالية رحبة. فقد غدا الصمت في الخطاب الأدبي علامة دالة، وبنية جمالية إيحائية تتجاوز كونه مجرد انقطاع عن الكلام، ليصبح أداة فنية للكشف عن المضمر، وتعرية المسكوت عنه وفتح الأفق أمام القارئ للمشاركة في إنتاج المعنى وتأويله. ومن بين الأجناس الأدبية التي تجلَّى فيها هذا البعد التعبيري، تبرز الرواية الحديثة باعتبارها فضاء خصبا لتجسيد الصمت وتمثلاته المختلفة، من خلال ما تمنحه من إمكانات سردية وتشكيلية تجعل من البياض عنصرا مكملا للكلام، ومن المسكوت عنه خطابا خفيا يشتغل في أعماق النص.

وانطلاقًا من هذا التصور، جاءت دراستنا الموسومة بـ: "**غواية الصمت، فتنة البياض تعرية المسكوت عنه في رواية "خطيئة مريم" لعلاوة كوسة**"، لتقارب هذه الأبعاد الجمالية والدلالية العميقة في نص روائي جزائري معاصر يزخر بمساحات الصمت وفضاءات البياض. فالرواية في جوهرها ليست مجرد حكاية تروى، بل هي فضاء تتشابك فيه الأصوات والصمت معا، وتتقاطع فيه غواية ما يقال مع فتنة ما لا يقال، في تناغم دلالي يستدعي القارئ إلى اكتشاف المخفي وراء الظاهر، والمضمر خلف المعلن.

وتكمن أهمية هذا الموضوع في كونه يسلط الضوء على ظاهرة الصمت بوصفها بنية دلالية وجمالية داخل النص الروائي، كما يسعى إلى إبراز الوظيفة التأويلية للبياض، والكشف عن حضور المسكوت عنه بوصفه آلية من آليات بناء المعنى. يضاف إلى ذلك انفتاح الدراسة على مقاربات متعددة تجمع بين الأبعاد اللغوية والبلاغية والسيميائية والاجتماعية والجمالية، مما يجعلها إسهاما نقديا في قراءة الرواية الجزائرية المعاصرة من زاوية مغايرة.

وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع مدفوعا بأسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ فأما الذاتية فتتمثل في اهتمامنا بالمقاربات النقدية الحديثة، ولا سيما ما يتصل منها بتحليل الظواهر غير المنطوقة داخل النصوص الأدبية، والرغبة في استجلاء اشتغال الصمت والبياض والمسكوت عنه داخل العمل الروائي بوصفها ثلاثية جمالية متكاملة. وأما الموضوعية فتعود إلى القيمة

الفنية والفكرية التي تنطوي عليها رواية "**خطيئة مريم**"، وما تحمله من طاقات تأويلية خصبة، فضلا عن قلة الدراسات التي تناولت هذه المفاهيم الثلاثة مجتمعة داخل متن روائي جزائري.

ولإنجاز هذا البحث، اعتمدنا المنهج التكاملي لكونه الأنسب لطبيعة الموضوع وتشعب أبعاده، إذ جمعنا بين المنهج الوصفي في تحديد المفاهيم وضبطها، والمنهج التحليلي في دراسة المتن الروائي، لما يتيحه من إمكانية الجمع بين مقاربات نقدية ولسانية وسيميائية وتأويلية متعددة، تُساعد على الإحاطة بمختلف أبعاد الموضوع. وقد سعينا من خلال ذلك إلى الكشف عن الدلالات الكامنة وراء الصمت والبياض في الخطاب الروائي، وفهم ما يحمله المسكوت عنه من أبعاد إيحائية وتداولية وجمالية.

وقد انبثقت دراستنا من إشكالية محورية مفادها: كيف وظف **علاوة كوسة** في روايته "**خطيئة مريم**" الصمت والبياض استراتيجيتين دلاليتين وجماليتين للكشف عن المسكوت عنه وتعرية المضمر؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات:

- ما مفهوم الصمت والبياض والمسكوت عنه لغة واصطلاحا، وكيف تجلت في الحقول المعرفية المختلفة؟
- ما تمثلات الصمت وتجلياته داخل الخطاب الروائي لرواية "**خطيئة مريم**"؟
- كيف أسهم البياض النصي في الكشف عن المسكوت عنه وفتح فضاءات التأويل؟
- ما الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية التي يحملها المسكوت عنه داخل الرواية؟

وقد أفدنا في هذا البحث من دراسات سابقة قاربت مفهوم الصمت في الأدب، والبياض في النصوص الإبداعية، والمسكوت عنه في التحليل الخطابي منها:

- عزوز علي اسماعيل دلالة الصمت في السرد الروائي.
- مقاربات سردية لعلي عبيد.
- عتبات (جيرار جينيت) من النص إلى المناص لعبد الحق بلعابد.
- النص و دلالات الصمت نابي بوعلي.

غير أن خصوصية بحثنا تكمن في الجمع بين هذه المفاهيم الثلاثة في إطار مقاربة تطبيقية لرواية جزائرية معاصرة لم تحظ بعد بالاهتمام النقدي الكافي من هذه الزاوية.

أمَا المصادر والمراجع المعتمدة فقد تنوعت بين مصادر لغوية وبلاغية ونقدية في مقدمتها "**خطيئة مريم**" باعتبارها المتن الأساس، إلى جانب كتب لغوية و بلاغية ونقدية تناولت مفاهيم الصمت والبياض والمسكوت منها:(البيان والتبيين للجاحظ، تجليات التناص في الشعر العربي لمحمد عزام).

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اتبعنا خطة منهجية قسمنا فيها البحث إلى مدخل مفاهيمي يتناول تحديد المفاهيم الأساسية للدراسة — الصمت والبياض والمسكوت عنه — لغةً واصطلاحًا، وفصل نظري بعنوان: "سؤال الصمت ومدارات حضوره" خصص لتتبع مفهوم الصمت وتجلياته في الحقول المعرفية والأدبية المختلفة.

أما الجانب التطبيقي فقد خصصناه لتحليل رواية "**خطيئة مريم**"، إذ وقفنا على تجليات الصمت والبياض والمسكوت عنه داخل بنيتها السردية، من خلال تحليل خطاب العنونة والكشف عن أبعاده الدلالية والتناصية، ودراسة تمظهرات الصمت بأشكاله المتعددة كالنقص الخطي والوصف الصمتي وصمت الصوت، مع إبراز دور البياض والفراغات النصية في إنتاج المعنى وتوجيه فعل التأويل.

وقد ذيَّلنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها، إضافة إلى ملحق وفهرس للمصادر والمراجع، وآخر للموضوعات.

وكغيره من البحوث الأكاديمية، لم يخل بحثنا من صعوبات وعقبات، لعل أبرزها: صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع، وتشابه مضامين عدد منها، وقلة الدراسات التي تجمع بين الصمت والبياض والمسكوت عنه في إطار تطبيقي واحد فضلًا عن صعوبات الجانب التطبيقي المتعلقة بتوظيف آليات المنهج التكاملي في تحليل المتن الروائي واستجلاء تجليات ثلاثيتنا المفاهيمية داخله.

وفي الختام، نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذة المؤطِّرة ذيب مسيكة، التي أنارت دربنا بتوجيهاتها القيمة ونصائحها السديدة، كما نتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة

المناقشة على تفضلهم بقراءة هذا العمل ومناقشته، راجين أن يكون هذا الجهد مساهمةً علمية متواضعة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وإضافة نقدية تسهم في إثراء قراءة الرواية الجزائرية المعاصرة.

مدخل: ضبط مفاهيمي

1. تعريف الصمت.
2. تعريف البياض.
3. تعريف المسكوت عنه.

- **تمهيد:**

يعتبر الصمت والبياض والمسكوت عنه من المصطلحات الّتي شكلت مركز جذب واستقطاب لعدد من الباحثين والدارسين، حيث أنَّها أثارت اهتمامهم ولفتت انتباههم عبر مختلف الأزمنة والعصور، ويمكن الإشارة إلى أنَّ هذا الثالوث من المصطلحات إنَّما يتموضع في إطار بؤرة واحدة هي الكلام، والامتناع عن الكلام أو انتفاء التعبير بشكل صريح ومباشر، وفي هذا السباق سنحاول الكشف عن معاني هذه المصطلحات، ورفع الحجب عن معالم حدودها ورسم أطرها المفهوماتية، وذلك من خلال ضبط وجوه دلالاتها اللغوية تارة، والاصطلاحية تارة ثانية، فماذا عن ذلك يا ترى؟

1. تعريف الصمت:

ما من شك في أنَّ الوقوف عند تخوم الصمت وتحديد دلالاته وإبراز حمولته المعنوية هي مهمة شاقة، ومغامرة تنطوي على الكثير من المخاطر والمزالق، وذلك راجع إلى كون الصمت «**أمر عصي على التفكير والتنظير لأنَّه ينساب من بين أصابع فكرنا كالماء الزلال**»[1]، وما من شك في أنَّ صعوبة القبض على مصطلح الصمت وما يتسم به من ملامح دلالية وشذرات مفهوماتية تجعل منه مبحثًا إشكاليًّا يرتكز على أرضية متحركة لا تزال تهفو إلى تحقيق التوازن والاستقرار.

أ. لغة:

يبدو أنَّ الصمت مشتق من الجذر اللغوي (ص. م. ت)، والّذي يشير إلى عدة دلالات يمكن التماسها، والوقوف عند حدودها ووجوهها المتعددة بالعودة إلى المعاجم والقواميس اللغوية، فقد ورد في "**لسان العرب**" **لابن منظور** أنَّ: «**صمت يصمت صمتا**

[1]– دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2019، ص: 12.

وصمت وصموتا وصماتا وأصمت: أطال السكوت. والتصميت: السكيت والتصميت أيضا: السكوت. ورجل صميت أي سكيت. والاسم من صمت: الصمتة؛ وأصمته هو، وصمته. وقيل: الصمت المصدر، وما سوى ذلك فهو اسم. والصمتة، بالضم: مثل: السكتة...»[1].

نلحظ أنَّ لفظة **الصمت** تأتي كرديف للسكوت واللامقول وغياب الكلام.. إنَّه نقيض التلفظ والنطق، فكلُّ توقف أو انحباس أو انتفاء للصوت يجعل من الشخص صامتًا وصموتًا، لا ينبس بكلم، ولا يتفوه بأي حديث أو إنتاج لفظي.

وتتواتر معاني هذه اللفظة من الناحية اللغوية، إذ تقع أيدينا على دلالات إضافية في هذا المعجم، حيث نقرأ: «**والصُّمتة: ما يصمت به الصبي من تمر أو شيء طريف. إذا بكى أُصْمِت، وأسكت بها، وهي السكتة، لما يسكت به الصبي.. ورماه بصماته أي بما**

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، تح : عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1 (د، ت)، مادة (ص. م. ت)، ص: 2492.

صمت منه. الجوهري عن أبي زيد: رميته بصماته وسكاته أي بما صمت به وسكت.. والصمت السكوت، وقد أخذه الصُّمات: ويُقَالُ لرَّجُل إذا اعْتَقَلَ لسَانُه فلم يَتَكَلَّمْ: أَصْمَتَ، فهو مُصمِتٌ..»[1].

يظهر من خلال ما سبق أنَّ الصمت مرتبط بما يتم إلهاء الطفل الصغير به من طعام أو شيء طريف.. أو غير ذلك، حتى يسكت ويكف عن البكاء، كما أنَّه يشير – من جانب آخر– إلى معنى السكوت واحتباس الكلام وامتناع اللسان عن النطق والتحدث فجأة، سواء أكان ذلك بسبب تعثر في القول أو شعور بالدهشة والصدمة أو لجلل الموقف وصعوبته.

ونُطالِع في "**القاموس المحيط**" ما نصُّه: «**الصمت والصموت والصُّمات: السُّكوتُ، كالإصمات والتصميت. ورماه بصماته. أي: بما صمت فيه. وأصمته وصمَّته: أسكته... وقُفْلٌ مُصْمَتٌ: مُبْهمٌ... وثوب مصمت: لا يخالط لونه لون.. والصمتة بالضم والكسر: ما أصمت به الصبي من طعام ونحوه. والصِّميت: السِّكيت..**»[2].

لاشك أنَّ "**القاموس المحيط**" يورد دلالات إضافية لدال الصمت، منها الإحالة على الإبهام وعدم الوضوح، فالقول المصمت هو الملفوظ المبهم المستغلق على الفهم، إلى جانب توحد اللون في اللباس، فالثوب المصمت ذو لون واحد لا تشوبه شائبة، ولا تخالطه بقعة لونية أخرى.

ويذهب أصحاب "**المعجم الوسيط**" إلى أنَّ: «**(صمت)– صمتًا، وصموتًا. وصمَّاتًا: لم ينطق. ويُقال لغير الناطق: صامت. ولا يُقال: ساكت. (أصمت) العليل: اعْتُقِل لسانه فلم يتكلم. و– فلانًا: أسكته... (الصامت) الساكت. و– ما لا نطق له.**

---

[1]– ابن منظور، المرجع السابق، ص: 2493.

[2]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2008، مادة (ص. م. ت)، ص: 944.

(الصمتة): ما يلهى به الصبي ليسكت من طعام أو غيره. (ج) صُمَتٌ. (الصَّموت): السكيت. وضربة صموت: ماضية في القطع بغير صوت يسمع... ويقال: خلخال صموت وجارية صموت الخلخال: لا يسمع لخلخالها صوت لامتلاء ساقيها»[1].

نلحظ أنَّ كلمة الصمت تحيل على عدم التلفظ وغياب النطق وسد مجرى إنتاج القول؛ إذ تأتي كوسم لغير الناطق، فكلُّ من تعطَّل لسانه، ولم ينبس ببنت شفة اعْتُبِر صامتًا، والصامت هو غير الساكت قطعًا؛ وهو ما يشي بوجود فرق واضح بين الصامت والساكت، فالصامت هو من لا يتكلم غالبا، أو من لا قدرة له على النطق أصلًا، على خلاف الساكت الّذي يترك الكلام، على الرغم من امتلاكه القدرة على إنتاجه والتحدث به، وهذا ما أشار إليه **الراغب الأصفهاني** حينما قال: «**والفرق بين الصمت والسكوت... أنَّ الصمت أبلغ لأنَّه يستعمل في ما لا قوة فيه للنطق، ولما له قوة النطق، ولهذا قيل لما لا نطق له الصمت، والسكوت يقال لما له نطق فترك استعماله..**»[2].

ب. اصطلاحا:

قبل المضي في مهمة تأطير الصمت، وضبط حدوده وملامحه الاصطلاحية، نشير بداية إلى أنَّ هذه الكلمة اكتست أبعادًا دلاليةً دينيةً، إذ ارتبطت بثنائية (الحق/ والباطل)، فالكف عن النطق باللغو أو الإدلاء بالزور صمت، يقول **الكفوي** مؤكِّدًا على هذا المنحى الدلالي: «**الصَّمتُ إمساكٌ عن القولِ الباطِلِ دونَ الحَقِّ**»[3]، ويقصد من

---

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، (د ط)، 2004، مادة (ص. م. ت)، ص: 522.

[2]– أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل الراغب الأصفهاني، الذريعة إلى مكارم الشريعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1970، ص ص: 171– 172.

[3]– أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1094– 1983، ص: 508.

وراء ذلك الامتناع عن النُطق بالزور أو اللغو، مع الاستعداد لقول الحق إذا لزم الأمر، فهو صمتٌ حكيمٌ يحمي اللسان من الوقوع في حبائل الشر ومكائده الدنيئة.

وغير بعيد عن هذا الطرح، يذهب صاحب كتاب "**التوقيف على مهمات التعاريف**" إلى أنَّ: «**الصَّمت فَقْدُ الخاطر بوجد حاضر، وقيل سقوط النطق بظهور الحق وقيل: انقطاع اللَّسان عند ظهور العيان**»[1]، وقد ارتبط عند البعض بكلّ معنى أو دلالة كانت من غير لفظ، سواء أكانت سُكونًا أو حركة أو إشارة ورمزاً.

[1]– عبد الرؤوف بن المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 1410– 1990، ص: 218.

ويبدو أنَّ الصمت ليس مجرد فراغ وجودي، بل إنَّه لغة ناطقة بصمتها، فصمتها هو الّذي أنطقها وحَيَّنها وأثبتها، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنَّ الصمت هو كلام وصوت غائب، غائب عن السماع، وحاضر حضورًا راسخًا في النفس والفكر.

والحقيقة أنَّنا لا نقف عند تعريف شامل جامع للصمت، وإنَّما هناك تصورات وتأطيرات متباينة تنطلق من زاويا ورؤى مختلفة، فهذا **دافيد لوبروطون David Le Breton** يجعل من الصمت اكتمالًا لدائرة الكلام، على الرغم من أنَّ وجه العالم وفحوى الفكر الإنساني يتكشف عبر اللغة التي تسمه، فالكلام لا يستطيع التخلي عن الصمت أبدًا، ومن هنا، فإنَّ الصمت هو أسلوب حياة، بل حالة أنطولوجية تحيط بكلّ وجود إنساني وتفرض هيبتها على المكتوب والمنطوق معًا، يقول في هذا الصدد: الصمت هو ذاك الّذي من شأنه أن «**يسم الصفحة قبل انطباع أولى العلامات عليها، ويعود إليها بعد العلامة الأخيرة، لأن كل كلمة منه تولد وفيه تجد منتهاها. تحيط عظمة الصمت بكل مكتوب وبكل كلام، وبكل وجود للإنسان، تاركة له طبعا حظ مسيره طوال ضفاف من غير بداية ولا نهاية..**»[1].

ويرى **لوبروطون** أنَّ الصمت ينأى بنفسه عن أن يكون مجرد ترف أو عنصر تكميلي في أي خطاب إنساني، إنَّه ليس محض فراغ أو بياض مجاني، بل إنَّه يحمل دلالة ذات قيمة كبرى، تتأتي من نزوعه نحو التعالي في الخفاء والإيحاء، وكذا تساوي نسبة حضوره مع الكلام في عملية التواصل بين مستعملي اللغة ومتلفظيها، وهكذا فإنَّ «**الصمت ليس فضلة، أو ورم يلزم اقتلاعه أو فراغًا للملء... فالصمت مثله مثل الإيماءة أو الحركة، لا يجسد سكونية فجائية للسان، وإنَّما تسجيلًا فاعلًا لاستعماله. إنَّه يدخل في التواصل بحصة متساوية مع اللغة وتمظهرات الجسد الّتي تصاحبه..**»[2].

غير أنَّ أفضل من لفت الانتباه إلى تهميش مبحث الصمت، وقلة الاهتمام بدراسته، وعدم تخصيص مساحات كافية لمباحثته ومساءلته –على الرغم من أهميته البالغة– الباحث الفرنسي **بيار فان دان هيفل** Pierre Van Den heuvel، والّذي يرى أنَّ انصراف

[1]– دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، ص: 11.

[2]– المرجع نفسه، ص: 22.

الباحثين والدارسين عن الخوض في هذا المجال قد يُعزَى إلى «**أنَّه من ذلك المستوى التحتي من الخطاب الذي لا يمكن تجسيده لا بالنطق ولا حتى بالكتابة، فتكون مفاهيمه غالبًا ملتبسة ومستعصية على الضبط والتمثل**»[1].

وعلى الرغم من صعوبة هذا المبحث الّذي يظلُّ في حاجة ماسة وجادة إلى البحث والتحري، إلَّا أنَّ **دان هيفل** استطاع أن يصوغ لنا بعض آرائه وطروحاته، لاسيَّما ما اتصل منها بالضبط المفاهيمي لهذا المصطلح، حيث يرى أنَّ الصمت يمكن أن «**يعتبر.. كأنَّه عملية تخاطب واعية كانت أو غير واعية متجلية في النص وتحيل على التلفظ مباشرة. إنه تصور إشكالي متميز، خلافا للمكتوب والمنطوق، لا ينتج ملفوظا لسانيا بل فراغًا نصيًّا وبياضًا ونقصًا خطيًّا متمخضًا عن الإنشاء ذا دلالة تساوي أو تفوق دلالة الكلام المحين**»[2].

إذن، يُعلِن الصمت عن نفسه، ويُسجِّل حضوره –سواء أكان ذلك عن وعي أو غير وعي– داخل مدارات الخطابات المنتجة، باعتباره عملية تخاطب من نوع مختلف، أو لنقل بتعبير آخر: إنجاز تلفظي لكنه صامت، تتحقق صور تجليه في شاكلة فراغ نصي أو بياض أو نقص خطي.. ويكتسي بعدًا دلاليًا عميقًا قد يضاهي دلالة الكلام في حد ذاته.

هذا، ويُشِير **دان هيفل** إلى سببين أساسين يقفان وراء نزوع المتكلم نحو الصمت واختياره كاستراتيجية تعبيرية إنَّهما: العجز (عدم القدرة) والرفض، أمَّا «**العجز فهو عجز المتكلم عن تحقيق أمر تقتضيه وضعية تلفظية. ويكون ناجمًا عادة إمَّا عن نقص لغوي وإمَّا عن**

[1] – Pierre Van Den heuvel, Parole, mot, silence (pour une poétique de l'énonciation),Librairie José corti, Paris, 1985, p: 65 نقلًا عن: علي عبيد، مقاربات سردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 55.

[2] – Ibid, p:67 نقلًا عن: المرجع نفسه، ص ص: 56– 57،

عي، وأمَّا الرفض فيتجلى في تمرد المخاطب على الخطاب اللغوي الجاهز الذي لم يعد يروقه هو ولا مخاطبه»[1].

نفهم من خلال ما تقدم أنَّ صمت المتكلم يؤول إلى دافعين جوهريين، يتمثل الأوَّل في عدم امتلاكه لناصية أو كفاية اللغة، أو ربما لأنَّه لم يفهم الخطاب الموجه إليه على النحو الّذي يقتضيه السياق التواصلي، أمَّا الثاني فيقوم على نوع من التمرد والاحتجاج والامتناع عن استعمال اللغة الجاهزة والأساليب الكلامية المبتذلة.

ويؤكد الباحث **إبراهيم محمود** –من جهته– أنَّ الحديث عن الصمت ليس بالأمر الهين إذ يُعتَبر مسألة شاقة وعسيرة للغاية، لأنَّ «**موضوع الصمت، يلفه الكثير الكثير من الصمت، وليس فيه وله سوى الصمت، ولا يوجد عنه سوى الصمت؟ فهو مغلق الجهات، معتم، مبهم..**»[2]، إنَّه يعاني إجحافًا وظلمًا كبيرًا، إذ يتم إقصاؤه وتغييبه وإهماله في الغالب لصالح الكلام الّذي يبسط سطوته، ويفرض سلطانه، ويعزز حضوره وتجليه باعتباره الشارة الأولى والعلامة الأظهر على كينونتنا ووجودنا في منطقة الحياة، والوعاء الحاوي للمعرفة والفكر، لكن على الرغم من ذلك كلّه، فإنَّ «**تاريخ الصمت هو أكثر عمقًا وغنى وإثارة، من تاريخ الكلام المسموع، والكتابة المقروءة، والأثر المنصوص أو المفصح عن ذاته في صورة ما. وهو الأكثر إغراءً وتشويقًا، وامتلاكًا للمفاهيم..**»[3].

والحقيقة أنَّ الصمت عند هذا الباحث يتجاوز حدود الدلالات القاموسية للكلمة (والّتي تنحسر –حسب رأيه– في اللاتجاوب والقفر والعدمية والإفلاس والتغييب والانغلاق وانعدام الإشارة)، ليصبح وعيًّا وامتدادًا وبلاغة كلامية ذات دلالة إيحائية خفية، وإذا كان الكلام هو خطاب الذات للكشف عن أمر ما، فإنَّ الصمت هو «**الذات للذات والذات، إنَّه يُوسِّع**

---

[1]– علي عبيد، المرجع السابق، ص: 57، ويُنظر أيضًا: إدريس الخضراوي، نظرية التلفظ والدرس النقدي، قراءة في كتاب: "من أجل شعرية للتلفظ" لـ بيير فان دين هوفل، مجلة اللغات، الثقافات، المجتمعات، مج8، ع1، جوان 2022، ص: 121.

[2]– إبراهيم محمود، جماليات الصمت، في أصل المخفي والمكبوت، دراسة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص: 11.

[3]– المرجع نفسه، ص: 14.

حدوده، وينظم مقولاته ويؤسس لأهدافه ويحدد أبعاده، ويؤثر في الكلام الذي يهيأ لما يأتي ويتشكل بعد، بقدر ما يكون للكلام غياب واضمحلال، إنَّه أيضًا توغل نحو الأعماق، فله ملاجئه وسراديبه العصية على سلطة الكلام وانتهاكاته..»[1]، وعلى هذا الأساس، فإنَّ الكلام –كمنظومة صوتية ذات معنى– يكون موجهًا للآخر باعتباره شريكًا في عملية التواصل، فأن تتكلم يعني أن تنفتح على ساحة الآخر، تتعاطى معه وتوجه إليه مقولك، لتعلن عن شيء ما تود الكشف والإفصاح عنه، وهكذا، فإنَّ الكلام يُجرِّد صاحبه من ذاتيته، ويقذف به خارج أطره الشخصية، على خلاف الصمت الّذي يبقيه في منطقة الذات الّتي تتوسع حدودها، فيعتريها شعور مضاعف بالتعالي والنرجسية.

ويرى الناقد التونسي **أحمد الجوة** أنَّ الصمت أمر مراوغ في النص الإبداعي، والمقصود به «**انحباس للكلام واختفاء للعلامة**»[2]، إنَّه لعبة تروم تعتيم الدلالة وخلخلة الهندسة المألوفة في التوزيع الكاليغرافي للنص، ولا يجب أن نعتقد –في أي حال من الأحوال– أنَّ هذا الصمت يمكن أن يكون بنية منفصلة عن الكلام، بل على العكس من ذلك، إنَّه يُعَدُّ جزءًا لا يتجزأ منه، ومُكوِّنًا بنائيًا هامًا يسهم في تشييد صرح المعنى، وبلورة الدلالة العامة للنص الأدبي، ومن هنا سيغدو «**الصمت أشد إبلاغًا من الكلام حين يغدو فاعلًا خطابيًا وطرفًا في بناء نظام سيميائي جديد يتطلب سلوكًا قرائيًّا مغايرًا للمألوف..**»[3].

وترى بعض الباحثات أنَّ الصمت «**نقيض البوح، هو لغة تتزاحمها العلامات بلا رجحان، لتصطدم بحقيقة القوة الإنتاجية وجوهر الإبداع، بوساطته تتوالد العلامات والدلالات، لما للصمت من جدل الحضور والغياب، لغة فياضة وجياشة، يصعب السيطرة عليها..**»[4]، وعلى الرغم من أنَّ هذا التعريف تطغى عليه النزعة الذاتية والروح الشاعرية، إلَّا أنَّه يأتي ليؤكد على صعوبة الإمساك بتلابيب الصمت والسيطرة عليه، خاصَّة وأنَّه يتأرجح بين حبائل

---

[1]– إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص: 17.

[2]– أحمد الجوة، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، ع30، يناير 2008، ص: 122.

[3]– المرجع نفسه، ص: 133.

[4]– نعيمة سعدية، نجلاء علي مطري، دلائلية الصمت في المجموعة القصصية (ليس هناك ما يبهج) لعبدة خال، مجلة الكلم، جامعة وهران، الجزائر، مج6، ع2، 2021، ص: 109.

الحضور والغياب، حيث أنه يعتبر وجودًا لغائب أثبت حضوره بغابه، لانبثاقه من منطقة عدم الكلام، إنَّه جوهر الإبداع وطاقته الخفية المشحونة بالدلالات الثرية والعميقة والموارية.

2. تعريف البياض:

أ . لغة:

جاء في "**لسان العرب**" **لابن منظور** أنَّ: «**البياض ضِدُّ السواد، ويكون ذلك في الحيوان والنبات وغير ذلك مما قِبَله غيره. البياض: لون الأبيض، وقد قالوا بياضٌ وبياضةٌ كما قالوا منزلٌ ومنزلةٌ، وحكاه ابن الأعرابي في الماء أيضًا، وجمع الأبيض بيضٌ، وأصله بُيْضٌ... والبيضان من الناس خلاف السودان. والأبيضان: الماء والحنطة... والأبيضان الشحم والشباب، وقيل: الخبز والماء، وقيل: الماء والبن.. وبياض الكبد والقلب والظفر ما أحاط به.. وكلام أبيض مشروح على المثل أيضًا..**»[1].

إذن، يأتي البياض كضديد ومناقض للسواد، وتتجلى مظاهر حضوره لدى كل الكائنات الحية من إنسان ونبات وحيوان، ويرتبط في معناه بعالم الألوان، فالأبيض لون كسائر الألوان الأخرى يتلبس الكثير من الأشياء كالماء والحنطة والخبز واللبن والشحم والشباب والجدار الّذي يحيط ببعض الأعضاء البشرية كالكبد والقلب والأظافر، كما أنَّه يمكن أن يسم الكلام، فنقول هذا كلام أبيض؛ ومرمى قصدنا أنَّه كلام مشروح ومفسر بائن المعنى لدى المتلقي.

وعلاوة على ما سبق، يُزوِّدنا "**المعجم الوسيط**" بمجموعة أخرى من الدلالات اللغوية للفظة البياض، إذ نجد أنَّ: «**(البياض): لون الأبيض. و-اللَّبن. و-جنس سمك من الفصيلة الّسلَّوْرية يعيش في النِّيل، جِسْمه عارٍ من القشور وله زعنفتان ظهريتان. (مج). و-الورق. يُقال: آتني دواةً وبياضاً. والشحم. و-من الجليد: ما لا شَعْرَ عَلَيْه. و-من الأرض: ما لا عمارة فيها. ويُقال: لا يُزايل سوادِى بياضَه: لا يُفارِق شخصي شخصه.. (البيضاء): مؤنث الأبيض. و-الشمس. و-الحنطة. والقدر. و-حبالة الصائد...**»[2]، ومن هنا سنلحظ بأنَّ البياض -الّذي مؤنثه البيضاء- يحمل معانٍ عديدة أهمها دلالته اللونية الّتي

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب. ي. ض)، ص: 396.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص: 79.

توحي بالصَّفاء والنَّقاء، فاللَّبن والسَّمك، والورق، والشَّحم كلُّها أشياء بيضاء..... كما أنَّ الجلد الأبيض هو الخالي من الشَّعْر، والأرض البيضاء هي تلك الّتي لا عمران فيها ولا بناء على سطحها.. إلخ.

وإذا كان العرب قد أطلقوا البياض على «**الماء، الشَّحم واللَّبن. وغلَّبوه في مثل قولهم: الأبيضان: الماء والحنطة -الشَّحم والشباب- الخبز والماء...**»[1]، فإنَّهم قد وظفوه أيضًا «**في مقام القبح بالكرم ونقاء المرض. واسْتُخْدِم بيَّاض الوجَّه للإشارة إلى نقائه وإشراقه، ومنه قوله تعالى: وَأَما الذَّين ابْيَضت وجوههمْ ففي رَحمة الله**»[2]، ومنه نستنتج أنَّ العرب درجوا على استخدام كلمة البياض في عدَّة سياقات منها سياق الوصف؛ كوسمهم للماء واللبن والشحم بالبياض، وذلك انطلاقًا من الهيئة اللونية، ومقام المدح والكرم، وصفاء الوجه ووهج إشراقته، ناهيك عن توظيفه في سياق نقيض وهو المرض، فوضوح المرض ونقائه وبروز علاماته على جسم المريض يعد بياضًا.

ويعلن الأبيض عن حضوره في القرآن الكريم، ليرمز إلى «**الإيمان والتَّقوى، يقول تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوه فَأَمَّا اَلذِينَ اَسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمٰنِكُمْ فَذُوقُواْ اُلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ وَأَمَّا اَلذِينَ اَبْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ الله هُمْ فِيهَا خَٰلِدُون﴾**»[3]، فمن شأن هذه الآية الكريمة أن تبرز لنا تصنيفًا لعباد الله يجعلهم منقسمين إلى فريقين؛ المبيضة وجوههم، وهم فئة المؤمنين الَّذين اتَّقوا الله واتبعوا صراطه المستقيم، فكان جزاؤهم رحمة الله خالدين فيها أبدًا، وأولئك الَّذين اسودَّت وجوههم وهم فئة الكافرين الَّذين كفَّروا بما جاء به دين الإسلام من مبادئ وتعاليم، فهم في عذاب أليم يصلون نار الجحيم.

---

[1]- أحمد مختار عمر، ألفاظ الألوان في اللغة العربية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، مج 1، ع1، 1981، ص: 18.

[2]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1982، ص: 41.

[3]- أبو الحسن علي بن الحسن الكرماني السيرجاني، كتاب البياض والسواد، تح: بلال الأرفه لي وندى صعب، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة (د، ط)، 470هـ- 1077م، ص: 37.

ب. اصطلاحا:

يحظى لفظ البياض بجملة من التعريفات الّتي تتباين وتختلف باختلاف السياق ومجال الانتماء والاشتغال، فقد يعني «**تجاوز نقطتين أو أكثر بمحاذاة الكلمات، أو في سطر ورقي دون وجود كلمات، أو فراغات منقوطة في النهايات، تكون بمثابة تعويض بصري صامت عن مجموعة دوال مسكوت عنها أو مضمرة**»[1]، فالبياض هو ساحة فارغة في النص الشعري أو الأدبي، تُعَبِّر عن دلالات مغيبة ومعانٍ مسكوت عنها، توفر للقارئ فرصة للتأمل وسانحة للتدبر والتفكير.

وقد ناقش **محمد الصفراني** مسألة البياض في النص الشعري، وطرائق تشكله، والتقنيات الّتي تجعله يؤول إلى جزء رئيس من بناء النص، ولبنة أساسية في تشييد هيكله العام، إذ يرى أنَّ «**الصفحة في الأصل بياض لا قيمة له. ولا تكتسب الصفحة أهميتها إلَّا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها. فمن إيقاع البياض/ الصفحة، والسواد/ النص تتجلى أهمية كلّ منهما..**»[2]، ومن هنا فإنَّنا لا يجب أن نستهين بالبياض، أو ننظر إليه باعتباره فراغًا لا جدوى منه، بل على العكس من ذلك، إنَّه عنصر جوهري يحيط بالنص، ويتخلل وحداته اللغوية، ليؤثث أفق المعنى، ويسهم في إثراء الأبعاد الدلالية، ولعل **الصفراني** متيقظ لمثل هذا الدور، مستوعب لأهمية البياض القصوى، لذلك نراه يؤوب إلى الموروث العربي، ليستدل برأي **ابن وهب** الّذي يدعو إلى «**ضرورة الاعتناء ببياض الصفحة حيث يقول: «فأمَّا جودة التقرير فأن يكون ما يفضل من البياض أو القرطاس أو الكاغد أو الورق على يمين الكتاب وشماله وأعلاه وأسفله على نسب متساويَّة**»[3]، وهكذا، فإنَّ أصل الرأي عند **ابن وهب** هو التأكيد على ضرورة الاهتمام بتنظيم فضاء الصفحة، وترك مساحات بيضاء متساوية حول النص لتحقيق جودة في التقرير أو الكتابة.

---

[1]– أمينة الشريف سالم، مرتكزات الفراغ النصي في شعر خلود الفلاح، (1973–....)، مجلة أبحاث بكلية الآداب، جامعة سرت/ ليبيا،1 مارس 2024، ص: 38.

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004م)، بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 160.

[3]– محمد الصفراني، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وعلى هذا النحو، سيغدو الاحتفاء بالبياض والاهتمام بوجاهته ومهارة توزيعه بنسب متساوية داخل البناء النصي شأن شعري بالدرجة الأولى، فقد عمد الشاعر المعاصر إلى احتراف لعبة البياض والسواد، وراح يراهن عليها في تشييد صرح قصائده، لذلك نراه قد شرع «**إلى تحطيم التقاليد البصرية الّتي اعتادها عقل القارئ، وخلخلة الأسلوب التقليدي القائم على ملء بياض الصفحات، بأن جنح الشاعر نحو وظائف الصمت، حتى أخذ بياض الصفحة يحمل دلالات جديدة سكتت قوة (اللغة المكتوبة) عن البوح بها**»[1]، فالشاعر المعاصر ساهم في تغيير الرؤية نحو البياض والأدوار المنوطة إليه في الصفحة، حيث أصبح يحمل معانٍ ودلاَّلات جديدة، بل لقد غدا جزءًا لا يتجزأ من بنية النص الشعري، ممَّا يمنح القارئ فرصة للتأمل والتفكير في المعاني الخفيَّة.

وفي سياق حديثه عن لعبة البياض والسواد في النص الشعري يرى الباحث التونسي **رضا بن حميد** أنَّ البياض هو «**الهواء الّذي يتنفسه النص.. [كما أنَّه] قد يصبح دالًا بصريًا يوجهنا في تحديد مقاطع النص الشعري الّتي تنظم معمارية القصيدة وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار.. كما أنَّ البياض يحيلنا على تعدد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية أو تصويرية أو ثقافية..**»[2].

والحقيقة أنَّ توزيع البياض والسواد على صفحة الكتابة توزيعًا يوحي بانسجام في الهندسة البنائية له قيمته ووجاهته، لذلك لا يجب أن نتجاوز أو نغض الطرف عن هذه اللعبة اللامجانية، وبالتالي فإنَّ البياض «**ليس فعلاً بريئًا أو عملاً محايدًا، أو فضاء مفروضًا على النَّص من الخَارج بقدر ما هو عمل واعٍ، ومظَهرٌ من مَظاهر الإبداعية وسَبَبٌ لوُجود النَّص وحياته..**»[3]، وأكثر من ذلك إنَّه جزء مهم من هوية النَّص الشعري أو الأدبي، لذلك لا يمكن أن ننظر إليه باعتباره ترفا إبداعيًّا أو مجرد فراغ اعتباطي، بل هو أداة إبداعيَّة

[1]– دلال أحمد برهان حسين، التشكيل البصري في قصائد محمود درويش ووالت ويتمان، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، المكتبة المركزية، بغداد، العراق، مج 49، ع 109، آذار 2025، ص: 222.

[2]– رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، الجمهورية التونسية، ع 69– 70، مارس 1995، ص: 16.

[3]– رضا بن حميد، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

يَستخدمها الشَاعر أو الكَاتب لإضَافة معَانٍ ودلَّالات جَديدة للنَّص، ليغدو أكثر فاعلية وتأثيرًا وجمالية.

ومهما قلنا عن لعبة البياض والسواد –والّتي تعكس صراعًا حادًا بين الخط والفراغ والأبيض والأسود– فإنَّها ستبقى ذات حمولة دلالية عميقة تتصل بما يمور ويصطرع في عوالم الشاعر الباطنية، فالشاعر المعاصر «**يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الفراغ الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسًا مباشرًا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه..**»[1].

ويرى الباحث المغربي **خالد بلقاسم** أنَّ العلاقة بين الكتابة والبياض عميقة ومتجذرة، فلا يمكن أن نتصور بياضًا منفصلًا عن عوالم الكتابة ومساحاتها المديدة؛ ومعنى ذلك أنَّ تجربة البياض تنسجم وتتساوق مع عملية الكتابة، وتسهم في التمييز بين تصورات الكتاب وفلسفاتهم ورؤاهم الإبداعية، كما يؤكد –من جهة أخرى– على التعدد الواسم لدلالة البياض، معتبرًا إياه «**فراغا وصمتا ومستحيلا وموتا خاصًّا**»[2].

ويذهب **خالد بلقاسم** –في هذا الشأن دائمًا– إلى أنَّ موضوع البياض –بوصفه مؤسسًا لتصور الكتابة– يبدو مشدودًا إلى أسس ومرتكزات فلسفية، الأمر الّذي من شأنه أن يتيح لنا «**التمييز بين مواجهة بياض الصفحة وبلوغ بياض الكتابة. فالمواجهة قد تتسنى للجميع، أما بلوغ البياض في سلم مقامات الكتابة، فلا يستقيم إلا للعابرين هذه المقامات..**»[3]، ومن هنا فإنَّ لعبة البياض والسواد ليست بالمجانية، إذ تأتي لتكثيف حجب الدلالة، والإمعان في أفول الشحنات المعنوية الّتي يتقصدها الكاتب، وتبعًا لذلك فإنَّ رصد ومقاربة موضوع البياض في صلته بطقس الكتابة يقتضي حذرًا منهجيًا ووعيًا معرفيًّا كبيرًا، لأنَّه وجه من وجوه كينونتها ووجودها، إذ لا يكاد ينفصل عن هويتها، ذلك أنَّ «**الكتابة تدمج بياض**

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1985، ص: 103.

[2]– خالد بلقاسم، الكتابة والبياض، مجلة بيت الشعر في المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ع10، أكتوبر 2006، ص: 81.

[3]– المرجع نفسه، ص: 82.

الصفحة في بناء شكلها الّذي قلما تخطئه العين»[1]، إنَّها تظل في عملية استنبات دائم له، واحتفاء منقطع النظير بوهج حضوره ورسوخه.

3. تعريف المسكوت عنه:

أ. لغة:

ويتصدى **ابن منظور** في "**لسان العرب**" لضبط الدلالات المتاحة لمادة (س. ك. ت)، فيورد ما نصُّه: «**السُكُوْتُ خلاف النُّطق؛ وقد سَكَتَ، يَسْكُتُ سَكْتًا وسُكاتًا وسُكوتًا، وأسْكَتَ..**»[2]؛ أي أنَّ السكوت نقيض الكلام واللاقول والامتناع عن الحديث وإنتاج الملفوظات والصيغ القولية.

ويذهب **ابن فارس** في "**مقاييس اللغة**" إلى أنَّ: «**السّين والكاف والتاء يدلُّ على خلاف الكلام. تقول سكت يَسْكُت سُكوتًا، ورجل سِكِّيت، ورماه بسُكاتَةٍ، أي أسكته**»[3]، ومن هنا يمكننا أن نستنتج أنَّ السكوت هو عدم القدرة على الكلام، أو الانخراط في لعبة البوح والإفصاح.

ويعرض صاحب "**القاموس المحيط**" لمادة (س. ك. ت)، فيذهب إلى القول: «**السكت: السُّكوتُ، كالسُّكَّات والسَّاكوتَةِ، والكثير السُّكوتِ، كالسِّكيت، والسِّكيتَ، والسُّكَيْتَ، والسَّاكوت والسَّاكوتَةِ.. وأسكت: انقطع كلامه فلم يتكلم، والسَّكتة: داءٌ، وبالضم: ما أسكت به صبيا أو غيره... ورجل سِكِّيتٌ: قليل الكلام، فإذا تكلَّم أحسن..**»[4].

لا يخرج معنى السكوت –حسب "**القاموس المحيط**"– عن دلالات بعينها هي الانقطاع أو الامتناع عن الكلام وانتفاء انسياب القول، وقلة كلام الرجل، الذي إذا ما تحدث أجاد

---

[1]– خالد بلقاسم، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (س. ك. ت)، ص: 2046.

[3]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، (1389، 1306)، (1969–1976م)، ص: 84.

[4]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص: 785.

وأصاب، كما أنَّ شكل الكلمة يظهر فاعليته في لفظة (السكتة)، ففتح السين يجعلها دالة على السقم والمرض، أمَّا في حالة الضم، فتشير إلى ما يتم إسكات الصغير به.

وعرَّف بعض محققي الكتب التراثية السكوت بأنَّه: «**ترك التكلم مع القدرة عليه**»[1]؛ ما يعني أن المتكلم له القدرة على ممارسة فعل الكلام، لكنه يتقصد الامتناع عن ذلك، إنَّه نوع من السكوت الواعي الّذي يمعن في ترك التحدث أو انثيال التعبير لغاية محددة ومقصودة.

وتناول الفقه الإسلامي السكوت معتبرًا إياه حالة «**سلبية غير مصحوبة بلفظ أو إشارة، أو فعل شيء ينبئ عن الإرادة ويدل عليها**»[2]؛ وهذا يعني أنَّ السكوت خلاف الكلام أو حالة من عدم التعبير وغياب الإشارة، إنَّه انقطاع للكلام الدال على الإرادة.

ب. اصطلاحا :

لقد أشار الناقد الفرنسي **بيير ماشيري Pierre Macherey** إلى أنَّ المسكوت عنه هو «**صراع للمعاني والدلالات داخل النَّص، وهو صراع لا يستوعبه الكاتب أو يجسمه في النَّهاية، بل يكشف عنه فحسب**»[3]، وهذا يعني أنَّ المسكوت عنه هو موضوع لا يتم التعبير عنه صراحة في النص، ولكن يتم الإشارة أو التلميح إليه بطريقة غير مباشرة؛ أي أنَّ هناك موضوعات يتم استبعادها والسكوت عنها عن قصد، وبالتالي فإنَّ السكوت هو «**ما يصنعه التكلم في مواقف مخصومة لا يستطيع التَّعبير فيها بشكل صريح خوفا من المساءلة القانونية أو الاجتماعية أو الأدبية، فيكون السكوت خياره الأقرب، ويكون ما يبلغه المتكلم من معانٍ لا تستنبط من الملفوظ مباشرة ولا بشكل الموضوع الحقيقي للتلفظ ؛إذ لا تكون عن القالب جزءًا من المنطوق الصريح، ويكون تشفير ذلك المعنى من التكلم ثمَّ فلا**

[1]– علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1403هـ، 1983م)، ص: 89.

[2]– مرتضى عبد الله خيري، السكوت المعبر ودوره في بعض البيوع المدنية، دراسة في قانون المعاملات المدنية لسنة 2013م، مجلة أكاديمية للدراسات السياسية، جامعة الشلف، الجزائر، ع06، جوان 2017، ص:217.

[3]– أحمد محمد عبد الأمير، زينب داود سليمان، المسكوت عنه في الخطاب المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، مج 26، ع 5، 2018، ص: 21.

تشفير. من المخاطب وفق مبادئ أولية على رأسها محاولة المخاطب الوصول إلى مقاصد المتكلم مستعينا بالسيَّاق بكافة أشكاله»[1].

إذن، يغدو السكوت طريقة من طرق التواصل الّتي يستخدمها المتكلم عندما لا يستطيع التعبير عن نفسه بشكل صريح، خوفًا من المساءلة أو الانتقاد، في هذه الحالة، يختار المتكلم التلميح أو الإشارة إلى المعنى الّذي يريد إبلاغه، دون أن يقوله بشكل صريح.

وقد عرَّفه الفقهاء بأنَّه: «**الصمت المطلق الّذي تحيط به قرائن فتوهم منه الدلالة على إنشاء العقد**»[2]، واعتبره البعض بأنَّه: «**إخفاء وكتمان، وهو ما يختزنه الشخص في طيات نفسه من إرادة، أو عدم التعبير عن الإرادة بنوعيه الصريح والضمني**»[3]، وهذا ما يجعل من السكوت رديفًا للصمت المطلق والامتناع المطبق عن الكلام، ولكن في بعض الحالات يمكن أن يكون للسكوت معنى وامتلاءً دلاليًا، خاصة إذا كانت هناك ظروف أو إشارات معيَّنة تحيط به، فنفهم حينئذ أنَّ الشخص يوافق على أمر معين أو يقول شيئًا ما.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن نستنتج أنَّ السكوت يعني أنَّ الشخص يحتفظ برأيه أو قراره دون التعبير عنه، إمَّا عن قصد أو غير قصد، وهذا الأمر لا يعدو أن يكون تعبيرًا عن إرادته، حيث يمكن فهم رأيه أو قراره من خلال سكوته أو طبيعة أفعاله، دون أن يقول شيئًا صريحًا.

ويقرن الباحث **فاضل ثامر** دراسته للمسكوت عنه أو المغيب بالرواية العربية، إذ يرى أنَّ هذا الموضوع من المسائل الّتي حظيت بعناية معتبرة، حيث أنَّها «**تحتل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي العربي الحديث، ذلك أنَّ النص الإبداعي العربي، وبالذات النص الروائي، يجد نفسه مضطرًا، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركًا المزيد من الفراغات**

---

[1]– خالد بن هلال بن ناصر العبري، الحواس مسعودي، من مولدات المسكوت عنه في الخطاب، مجلة ذخائر اللغة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، مج 4، ع1، جوان 2023، ص: 63.

[2]– رمزي محمد علي درازة، السكوت وأثره على الأحكام في الفقه الإسلامي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، (د. ط)، 2004، ص: 48.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والفجوات الصامتة التي تتطلب جهدًا استثنائيًا فاعلًا من جهة التلقي والقراءة..»[1]، ويتجلى وجه المسكوت عنه في النص الروائي –حسب وجهة نظره– من خلال «**تزايد المساحات البيض والممحاة من النص المكتوب**»[2]، والّتي من شأنها أن تُضاعِف من حدَّة الغموض والترميز والتشويش، وتجعل مهمة التعرف على بواطن وبواعث هذا الإقصاء والحذف إشكالية معقدة ومستعصية.

ويذهب **فاضل ثامر** –دائمًا– في هذا السياق إلى أنَّ ظاهرة المسكوت أو المقموع في النص الروائي تقف وراءها عدة دوافع أهمها وقوع هذا النص تحت طائل سلط متعددة، فقد يكون خاضعًا لتأثير سلطات الدولة الإمبريالية وهيمنة المركز، أو إرهاب الدولة الوطنية وأجهزتها القمعية والبيروقراطية، أو سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية، أو سلطة المجتمع والقبيلة والأب والتقاليد الاجتماعية، «**وتمارس هذه السلطات العنف المعلن والمبطن ضد النص الروائي، الّذي يجد نفسه مضطرا إلى التراجع والمراوغة وإقصاء أو حذف بعض الفضاءات الحساسة والمحظورة والمقموعة كما يلجأ الروائي أحيانا إلى عمليات حذف جمالي لتجنب المباشرة والتصريح وتغييب الأنساق والبنى السردية والثيمات..**»[3].

يشي الكلام السابق بأنَّ النص الروائي يخضع لجملة من السلط القمعية الّتي تُصادِر صوته، وتسلب منه حرية الكشف عن الممنوعات والمحظورات، ليجد الروائي نفسه أمام حواجز وعوائق تعرقله، وتحد من انطلاقه نحو التعبير عن مواقفه ورؤيته للعالم، وما من شك في أنَّ هذه المساحات الصامتة والجوانب المغيبة لها أبعاد دلالية مضمرة، على القارئ أن يمارس عملية حفر عميقة، حتى يجعلها تتكلم، وتكشف عن المخبوء بين ثناياها.

---

[1]– فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004، ص: 10.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص: 11.

الفصل الأول: سؤال الصمت ومدارات حضوره

1. الصمت عند علماء اللغة و البلاغة.
2. الصمت عند علماء الخطاب والسرد.
3. الصمت في الإعلام و علم اجتماع.
4. الصمت في التجربة الصوفية.
5. الصمت في المسرح.
6. الصمت في السينما.

- **تمهيد:**

لا يُعَدُّ الصمت مجرَّد غياب للكلام، بل هو شكل تعبيري قائم بذاته، يحمل دلالات تتحدَّد وفق السياق الثقافي والاجتماعي والجمالي، وقد رافق الصمت الفكر الإنساني منذ القدم، حيث ارتبط بالحكمة والتأمل، قبل أن يتطور ليصبح عنصرًا فاعلاً في بناء الخطاب الإبداعي وإنتاج أقانيم المعنى، ومع اتساع مجالات البحث الحديثة، أضحى الصمت مفهومًا عابرًا للتخصصات، حيث تناولته اللسانيات والبلاغة بوصفه آلية تواصليَّة، ودرسه علم الاجتماع كعلامة على السلطة أو أمارة على الاقصاء والتهميش، بينما تحوَّل في مجال الفنون (كالمسرح والسينما) إلى تقنيَّة جماليَّة ذات أثر دلالي بليغ، ويسعى هذا الفصل إلى تتبع تاريخ الصمت وتحولاته المفهومية عبر هذه الحقول المختلفة.

1. الصمت عند علماء اللغة والبلاغة:

لم يغب الصمت عن مباحث التراث اللغوي والبلاغي العربي، فقد التفت إليه القدامى، وخصَّوه بمساحة من الاشتغال والاهتمام، ولكن تحت مسمى آخر هو (الإيجاز والحذف)، ولعل وسم علماء البلاغة للصمت بهذا الاصطلاح يأتي في إطار تعريفهم للبلاغة العربية، فقد حدَّث **الجاحظ** في كتابه الشهير "**البيان والتبين**" أن **المفضل بن محمد الضبي** سأل أعرابيًا من بني قومه عن معنى البلاغة، فأجابه قائلًا: «**الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل، قال ابن الأعرابي: فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك؟ قال: حذف الفضول، وتقريب البعيد**»[1].

إذن، يبدو أنَّ البلاغة العربية تربط الإفصاح والسكوت بالإيجاز الّذي يُعوِّل بدوره على الحذف والإسقاط في اللغة، فعبارة (حذف الفُضول) تشير إلى ضرورة تخليص الخطاب من الألفاظ الزائدة الّتي لا تُسهم بفاعلية في تقوية المعنى، وهو ما من شأنه

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 97.

أن يحقق مبدأ الاقتضاب والإيجاز، أمَّا (تقريب البعيد)، فيدل على اليسر والوضوح؛ أي نقل المعاني العميقة أو المجردة بطريقة تجعلها قريْبة الإدراك للسامع، وهذان المبدآن يمثلان جوهر البلاغة العربية القائمة على الإيجاز وتقريب الفهم.

على هذا النحو سيتموضع الحذف كأحد أبرز مظاهر الصمت؛ بل هو قطب الرحى ومدار القول في الخطاب، وهكذا فإنَّ الكلام المحذوف أو المتروك سيحمل في ثناياه مقموعًا ما ومسكوتًا عنه، ومن هنا فإنَّ «**الحذف صمت، والصمت أعلى درجات الإفضائية في اللغة العليا وهو صنو الصوت والصورة**»[1]، وتبعًا لذلك، فإنَّ كلّ محذوف في الخطاب ليس خواءً وفراغًا، بل هو صمتٌ منتج للمعنى ومولِّد لزخم الدلالة، إنَّه لا يخلو من امتلاء معنوي وحمولة مضمرة، وهو ما يجعل منه استراتيجية قائمة على الإيحاء والتلميح بدل الإفصاح والتصريح، ومن هنا فإنَّه لا يتم التعامل في المقول مع الكلمات المنطوقة فحسب، بل مع ما يخضع للتغييب والحجب عمدًا، ليُنتج بنفسه دلالة عبر "**التأويل**"، وبذلك سيصبح الصمت قريبًا من الصوت والصورة في تأدية المطلوب.

وقد خصَّ **عبد القاهر الجرجاني** الحذف باهتمام واضح، واضعًا له تعريفًا يكشف من خلاله عن سحر الصمت وبلاغته باعتباره نطقًا للانطق، حيث يقول: «**هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر فإنَّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ.**»[2]، ومن هنا سيتبين أنَّ الصمت تقنية تحتاج إلى مهارة عالية في التقدير والنظم لما يحدثه من أثر معنوي يفوق أثر التصريح، فيمنح الخطاب طاقة إيحائية كبيرة.

---

[1]– عباس محمد رضا، العلامة البصرية والبنى الرامزة، قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 2012، ص: 68.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: شاكر محمود محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004، ص: 146.

إذن، يبدو أنَّ الحذف/ الإضمار أبلغ من الإظهار في إنتاج الكلام، على اعتبار أنَّ القارئ مُشاركٌ في بناء المعنى؛ ففي بعض السياقات يُنتِج الصمت حمولة دلالية ومعرفية أكبر من الكلام نفسه، لأنَّ الدلالة تتولد من الفراغ المقصود، وفي هذا تأكيد على أنَّ قمَّة البلاغة إنَّما تتحقق حينما يكون المجال متاحًا للمتلقي كي يملأ الفجوات ويسد الثغرات الدلاليَّة، فتغدو اللغة لا تُقال بقدر ما تُفهم (تفعيل المسكوت عنه).

وقد جرى توظيف مصطلح السكوت في "**كتاب سيبويه**" لبيان العبارة الّتي يفهمها السامع، وقد أوجزها المتكلم في حذف الخبر، ففي حديثه عن إضمار الخبر بعد (إذا) الفجائية –مثلًا– نسمعه يقول: «**الإضمار يحسن هاهنا. ألا ترى أنك تقول: مررت به فإذا أجمل الناس، ومررت به فإذا أيما رجل**»[1]، فهو يريد الوجه الّذي يسكت عليه، فإذا كان بعد (إذا) مبتدأ جاز أن يسكت خبرها.

وقد عقد **سيبويه** بابًا لتحديد المواضع الّتي يحسن فيها السكوت، حيث يقول: «**هذا باب ما يحسن عليه السكوت في هذه الأحرف الخمسة لإضمارك ما يكون مستقرًا لها، وموضعها لو أَظهرتَه، وليس هذا المضمر بنفس المظهر، وذلك إنّ مالا وإنّ ولدًا وإنّ عددًا؛ أي أن لهم مالا، فالذي أضمرت لهم..**»[2]، فالسكوت –تماشيًا مع هذا الكلام– ليس نقصًا أو عجزًا أو تقصيرًا، بل هو حذف متعمد ومقصود، ويكون هذا الحذف حسنًا ومقبولاً، وهو من أساليب اللغة العربيَّة الّتي تعتمد على الإيجاز مع بقاء الدلالة واضحة.

وينحاز علماء البلاغة إلى استحسان الإيجاز، وترجيح كفة السكوت لما له من بلاغة وفائدة، فهذا **عبد الله بن المقفع** يجعل الصمت أسَّ البلاغة وجوهرها، لقدرته

---

[1]– أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبز الحارثي، كتاب سيبويه، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 3، (د س)، ص: 76.

[2]– المرجع نفسه، ج2، ص: 141.

على الإبانة وكشف مقاصد المتكلم وغاياته، فحينما سُئِل عن البلاغة أجاب قائلًا: «**البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة. فمنها ما يكون في السكوت... ومنها ما يكون في الاستماع..**»[1]؛ أي أنَّ البلاغة لا تقوم على كثرة الكلام، بل على حسن توظيفه، وتتحقق أحيانًا من خلال الامتناع عن القول عندما تكون الدلالة أبلغ بالصمت، الّذي سيؤول يكون إلى موقف تواصلي يسهم في إيصال المعنى بطرق غير مباشرة.

ويُحبِّذ **الجاحظ** الصمت حيناً والنُطق أحياناً، وذلك تبعًا لمقام الكلام وسياقه، بل نجده أحيانًا يمدح الصمت وينتصر له على حساب الكلام، حيث نسمعه يقول: «**وقالوا: لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب**»[2]، وهكذا فإنَّ الصمت يحظى بأهمية كبيرة، خاصَّة إذا ورد في سياقه المناسب، وحينما يكون الأمر كذلك، فإنَّه سيغدو أفضل وأجدى نفعًا من الإفصاح بالحقيقة وما يقتضيه المنطق، حتى وإن كان المُتحدَّث به في موضعه الصحيح، وأصاب الوقت المناسب لذلك.

وفي إطار حديثه عن الإشارة كإحدى غرائب الشعر وملحه ومواطن بلاغته، ذهب **ابن رشيق** إلى ضبط مفهومها قائلًا: «**هي كلّ نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرَف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه**»[3]، فالإشارة –كما يتضح– هي كلام مختصر مجمل يصمت المتكلم فيه عن التفاصيل؛ أي أنَّها تتسم بطابع التلميح والتلويح والإيحاء.

وفي السياق ذاته يضيف **الجاحظ** قائلًا: «**ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني**

---

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، ص: 114.

[2]– المرجع نفسه، ص: 170.

[3]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1981، ص: 184.

إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطًا وزاد في الكلام»[1]، وهذا ما يجعل من الإشارة أبلغ من التصريح، حيث أنَّها تجمع بين الإيجاز والدقة.

ويمضي **الجاحظ** أعمق من ذلك، فيرى أنَّ: «**المعاني القائمة في صُدور النَّاس المتصورة في أذهانهم والمتخلخلة في أذهانهم (...) مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة (...) وإنَّما يحي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها**»[2]؛ وفي ذلك تأكيد على أنَّ المعاني إذا ما لم يتم إيضاحها تظل وحشية محجوبة عن الفهم، وبالتالي فإنَّ اللغة هي الأداة الّتي تمنح هذه المعاني حياة جديدة، وتجعلها قابلة للتأثير، ومن هنا فإنَّ مفهوم الصمت يتمرأى لنا مقترنًا بالاحتجاب والاختفاء والحيرة.

كما نجد **الجاحظ** يُفرِّق بين صمت العيَّ والرهبة، وبين صمت آخر؛ هو ذاك الّذي يندرج تحت خطة أو استراتيجية خطابيَّة من خلالها يدرك المتكلم بالصمت ما تَمَّ العزم له بالكلام، حيث يقول: «**وأعلم أنَّ الصمت في موضعه رُبَّما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابة فرصته، وذاك صمتك عند من يعلم أنَّك لم تصمت عنه عيًّا ولا رهبة**»[3].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ **الجاحظ** يُعَدُّ من الأوائل الّذين نظروا إلى لغة الجسد "**كلغة صامتة**" متممة للسياق التواصلي العام، وقد أرسى قواعدها في مؤلفه الشهير"**البيان وَالتبيين**"، **ففي هذا الكتاب «تلقى القارئ مباحثات دالة على استشعار الجاحظ أنَّ للجسد لغة صامتة تنضاف إلى اللغة الصائتة..»**[4]، **فالجاحظ** يكشف –في كتابه المذكور آنفًا– عن وعيه بأنَّ عملية التواصل لا تقتصر على اللغة المنطوقة فقط، بل

---

[1]– أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاري، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، (د، س)، ص: 199.

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، ص: 81.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1384-1964، ص: 113.

[4]– مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 77.

تتجاوزها إلى لغة جسدية صامتة تقوم على الإشارة والحركة والهيئة، وما من شك في أنَّه يعمد إلى توصيف هذه اللغة كعنصر مكمل للغة الصائتة، إذ تشاركها في إنتاج المعنى وتوجيه مسار الدلالة، وتُسمى عند علماء الاتصال بـ: "**اللغة الصامتة**".

أمَّا **ابن هشام الأنصاري** –والّذي يرى أنَّ الكلام لغة أعم من الأصوات والنطق– فإنَّه يؤسس لكلامه منطلقًا من ثلاثة أمور: «**أحدها: الحدث الّذي هو التكليم، تقول: «أعْجَبَنِي كلامك زَيْداً»، أي تكليمك إياه والثاني: ما في النفس مما يعبر عنه باللفظ المفيد، وذلك كأن يقوم بنفسك معنى (قام زيد) أو (قعد عمرو) ونحو ذلك، فيسمى ذلك الّذي تخيلته كلامًا... والثالث: ما تحصل به الفائدة، سواء كان لفظاً، أو خطاً، أو إشارة، أو ما نطق به لسان الحال والدليل على ذلك في خط قول العرب (القلم أحد اللسانيين)**»[1]، وسنلحظ ها هنا كيف أنَّ الكلام سيصبح فعلًا دلاليًّا يتجاوز البنية اللفظية إلى وظيفة تعليميَّة وتأثيريَّة.

إذن، يتم تحويل الصمت إلى كلام عبر عملية تأويل عاطفيَّة عميقة، وهذا ما يسميه **هيدغر وهولدرين** بالكلام الخفي، ذلك أنَّ «**الوجود البشري يعتمد الكلام في كلّ حالاته، وفي كلّ المواقع فيظهر الكلام في حالات اليقظة، وفي النوم وعند التكلم أو الاستماع، وعند القراءة أو الصمت الخارج عن سياق حواري..**»[2]، فالإشارة والرمز والحركة كلّها كلام، لكنه غير لفظي وليس له صوت؛ أي أنَّها كلّها لغات صامتة من جهة عدم ارتباطها بالصوت، ولغات ناطقة من جهة حمولتها الدلالية وتأشيرها على معنى معين يمكن فهمه والتقاطه.

---

[1]– أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، مطبعة السعادة، مصر، ط6، 1383–1953، ص ص: 27– 28.

[2]– مصطفى الكيلاني، الميتا– لغوي والتأويلية الأنطولوجية والنص والقراءة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية القيروان، دار أمية، تونس، ط1، 1989، ص: 97.

وهذا ما أشار إليه **الجاحظ** وأكده عند حديثه عن الدلالات التي من بينها الإشارة والنَّصبة، حيث يقول: «**وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللَّسان، مع الّذي يكون مع الإشارة من الدلِّ والشكل والتقتُّل والتثنِّي واستدعاء الشَهوة، وغير ذلك من الأمور..**»[1]؛ ومن هنا فإنَّ لغة الجسد والإشارة هي لغة صامتة يمكن أن تُعوِّض اللغة الناطقة، أو تشترك معها في تأديَّة الدلاَّلة المراد إيصالها.

وفي هذا الإطار أيضًا تأتي النصبة باعتبارها تلك «.. **الحال الناطقة بغير اللّفظ، والمشيرة بغير اليد ... فالصَّامتُ ناطق من جهة الدلاَّلة.. ومتى دلَّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتًا، وأشار إليه وإن كان ساكتًا..**»[2]، وهكذا ستغدو الحال الصامتة (النصبة) هي الناطقة من جهة الدلالة، وإن كانت صامتة من جهة الصوت.

2. الصمت عند علماء الخطاب والسرد:

يحضر الصمت حضورًا لافتًا لدى المشتغلين في حقل السرديات والدارسين للخطابات الإنسانية بمختلف أشكالها وأنماطها، وذلك لكونه نسقًا تعبيريًا يؤدي وظائف هامة، فها هو **يوري لوتمان Yori Lotman** –وهو أحد أبرز منظري السيمياء في القرن العشرين– يشير في سياق حديثه عن سيمياء الكون إلى أنَّها «**فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود واشتغال اللغات المختلفة**»[3]، وما من شك في أنَّ الصمت هو إحدى هذه اللغات المشبعة دلاليًا، والّذي يشتغل كعلامة ثقافية ممتلئة، إنَّه ليس مجرد فراغ خاوٍ مفرغٍ من المعنى، بل إنَّه علامة سيميائية أنتجتها الثقافة، لتكون طرفًا مساهمًا في عملية التواصل، ومن هنا فإنَّ الفراغات –من وجهة

---

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 79.

[2]– المرجع نفسه، ص: 81.

[3]– يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص: 15.

نظر هذا العالم السيميائي- «**تمنح النص الأدبي مدلولًا حقيقيًّا يتجاوز المدلول اللساني المحض..**»[1]، وعليه فإنَّ الصمت -الّذي هو جزء من البنية الثقافية للمجتمع- يصبح لغة من مجموع « **لغات لا تستطيع أن تؤدي سوى وثائف ثقافية**»[2].

ويأتي اهتمام فولفجانج أيزر بالصمت انطلاقا من حديثه عن العلاقة بين النص والمتلقي، إذ يرى أنَّ معنى هذه العلاقة «**ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ**»[3]؛ ومعنى ذلك أنَّ النص الأدبي يتضمن معان خفية ودلالات ضمنية ومظاهر تخطيطية عديدة على القارئ أن يكتشفها وينسك بتلابيبها، وأفضل مثال على هذه المظاهر التخطيطية الفجوات أو الفراغات التي وجب على المتلقي سدها وملؤها، وعلى هذا الأساس، فإنَّ التواصل الأدبي تتحكم فيه عمليتان مهمتان هما الفراغات أو الفجوات ونماذج النفي، ولعل الذي يهمنا أكثر هو العملية الأولى؛ أي «"**فراغات النص المركبة**" **التي تثير عملية التخييل التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص. وإن هذه الفراغات "تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا وبهذا تحث القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج، وبكلمات أخرى فإنها تحفز القارئ على تنفيذ عمليات أساسية داخل النص..**»[4].

وتبعًا لهذا الطرح سنجد بأنَّ **أيزر** يعطي الأولوية في عملية التواصل الأدبي للمتلقي بالدرجة الأولى، والّذي يعول عليه كثيرًا في عملية الإدراك الجمالي، وذلك من خلال عمله الدؤوب على ملء الفجوات وسد المنافذ الّتي تؤجل عملية التلقي، وهو

---

[1]- علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 59.

[2]- يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص: 26.

[3]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص: 151.

[4]- ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص: 158.

الأمر الذي من شأنه أن يؤكد على أنَّه ينظر إلى الصمت باعتباره «**شكلًا جماليًا يستهدف بواسطة المضمر في السرد (Telling) والملتبس في العرض (Showing) مخاطبة المتلقي قصد إشراكه..**»[1].

ويوثِّق **جيرار جينيت Gérard Genette**–من خلال دراسته للزمن في الخطاب السردي– وشائج الصلة بين الصمت والزمن، إذ يعتبر الصمت إحدى الأدوات الأساسية التي من شأنها أن تسهم في تسريع المدة الزمنية بشكل لافت للانتباه، خاصة على مستوى تقنيتي الحذف والتلخيص، حيث يتم السكوت عن أشياء وتفاصل كثيرة يعمد السارد إلى إسقاطها وإبعادها بنية مقصودة[2].

وتمنح **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva أهمية واضحة للصمت لأنه يعزز ويسند الكلام، ومن هنا فإنَّ «**المكتوب هو كلام يسمي الأشياء بانزياح شأنه شأن صوت مائع، شيء هو هنا لكن المتكلم يدرك أنَّه لا يسمّيه**»[3].

ويتطرَّق **رولان بارث** Roland Barthes إلى موضوع الصمت من خلال حديثه عن قصيدة الهايكو، وذلك على مستوى كتابه " **إمبراطورية العلامات**" المنشور عام 1970، حيث يرى أنَّ الهايكو يتخلله الصفاء، «**حيث يسكنه فراغ يشبه فراغ نوتة موسيقية؛ ولعل هذا سبب قراءته مرتين من أجل إحداث صدى**»[4]، وهكذا فإنَّ الهايكو بلغته المذهلة يحتاج إلى قراءة مضاعفة، وذلك بهدف اكتشاف المعنى والتوغل إلى الداخل لمحاكاة العمق الأكثر غورًا، وتبعًا لهذا الرأي فإنَّ الصمت يغدو

---

[1]– علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 59.

[2]– يُنظَر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ص ص: 109– 117.

[3]– علي عبيد، مقاربات سردية، ص ص: 61– 62.

[4]– رولان بارث، الهايكو وإمبراطرية العلامات (2)، نص بلا معنى، تر: حسني التهامي، الموقع الإلكتروني: https://www.almothaqaf.com تاريخ الاطلاع: 2026/5/20، وقت الاطلاع: 16.24.

«**علامة دالة على كلام محض**»[1]، أي أنَّه نمط مخصوص من الكلام في إمبراطورية العلامات التواصلية حسب هذا الناقد الفرنسي.

ويجعل **دان هيفل** الصمت موضوعًا محوريًا في دراسته، خاصة في ظل غياب نظريات شاملة لمباحثته، ويذهب في هذا الشأن إلى أنَّ الصمت هو «تلفظ غائب أو بالغياب.. وهو على عكس النطق والكتابة المجسدين في الصوت والخط لا ينشئ ملفوظًا لسانيًا.. وإنَّما يدرك وجوده بعلامات في النص تشير إليه مثل الفراغ.. والغياب.. والفجوة في الكتابة.. وتخفيض حجم المقول..»[2].

ومهما قلنا عن الصمت في مجال السرديات وتحليل الخطاب، فإنَّ المشتغلين في حقلهما استطاعوا استثمار العديد من الرؤى والتصورات الّتي تعزى إلى مجالات عدة؛ كـ: علم اللغة والبلاغة والفكر... ذلك أنَّ السرد هو اشتغال باللغة الصائتة والصامتة معًا.

3. الصمت في الإعلام وعلم الاجتماع :

شهدت نظريات الإتصال الإنساني والاجتماعي عامة تطورًا كبيراً منذ النصف الثاني من القرن العشرين، حيث ظهرت إلى الوجود –وفي ألمانيا بالضبط عام 1974– نظرية تُعرَف بـ: "**دوامة الصمت**" **لإليزابيث نويل– نويمان Elisabeth Noelle–Neumann**، والّتي تفسر تشكل الرأي العام عبر الصمت داخل المجتمعات والبيئات الإنسانية، ويمكن أن نعرض لوجود الصمت في حقلي الإعلام وعلم الاجتماع على النحو الآتي:

---

[1]– علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 63.

[2]– Pierre Van Den Heuvel, Parole, mot, silence، نقلًا عن: محي الدين حمدي، مدخل إلى "الصمت في النص السردي"، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2011، ص: 142.

أ. في مجال الإعلام:

قلنا سابقًا بأنَّ العالم قد شهد ميلاد نظرية جديدة عُرِفت **بـ: "دوامة الصمت أو لولب الصمت"**، فقد لاحظت الباحثة **نويمان** ميولًا ملحوظًا لدى الأفراد إلى الصمت والامتناع عن التصريح بمشاعرهم أو التعبير عن أفكارهم وأرائهم، وذلك بعد إجرائها لسلسلة من الدراسات والبحوث الميدانية، وبخصوص تعريف هذا المصطلح (دوامة الصمت) نجدها تذهب إلى أنَّه: «**تعبير عن التوتر الّذي يشعر به الفرد عندما يبوح برأيه أو وجهة نظره خوفًا من أن يكون من الأقلية المخالفة للاتجاه السائد الّذي تتبناه وسائل الإعلام**»[1]؛ أي أنَّها تفسر تراجع حرية التعبير داخل المجال العام، الّذي يدفع بالأفراد إلى الصمت، وإخفاء أرائهم المخالفة للرأي العام خوفًا من التهميش والإقصاء والعزلة.

والحقيقة أنَّ هذه النظرية التي أسستها الباحثة الألمانية **نويمان** «**تُشِير وتفترض أنَّ وسائل الإعلام حين تتبنى آراء أو اتجاهات خلال مدة زمنيَّة معينَّة، فإنَّ الأفراد يتحركون في الاتجاه الّذي تدعمه وسائل الإعلام ويؤيدونه، بحثًا عن التوافق الاجتماعي، أمَّا المعرضون لهذا الاتجاه فإنَّهم يتخذون موقف الصمت تجنباً للعزلة الاجتماعية أو لدواعي الخوف**»[2]، وفي اعتقادنا أنَّ هذا الكلام يشي بوجود سلطة تمارسها وسائل الإعلام على الرأي العام، فهي الّتي توجِّه مسار الأفراد، وتتحكم في تفكيرهم وطبيعة الآراء التي يتبنونها، لذلك ترى الناس –في الغالب– يعتنقون الآراء المدعومة إعلاميا، ويصمتون عن تلك المخالفة خوفًا من العزلة والاستبعاد.

ولا تتوقف هذه النظرية عند هذا الحد، بل إنَّها تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حيث ترى أنَّ«.. **أنَّ الإعلام يستطيع إذا توحد على وجهة نظر مصادمة لرأي**

---

[1]– بورندة ليليا، الصحافة المكتوبة الجزائرية في سياق نظرية دوامة الصمت تعزيز أم مقاومة؟، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر، مج17، ع2، 2025، ص: 12.

[2]– محمد بن سعود البشر، نظريات التأثير الإعلامي، العبيكان، الرياض، ط1، 1435هـ–2014م، ص: 145.

الأغلبية أن يحولها إلى أغلبية صامتة تخجل من مبادئها، لو كانت هي مبادئ الأغلبية! بينما الأقلية الساندة من الإعلام تشعر بأنَّها صارت الأمل. ولكن الشرط الرئيسي لكي تحدث هذه الظاهرة، هو أنَّ تتوحد وسائل الإعلام على أيديولوجية أو فكرة أو هدف، وهذا حاصل في حالات الإعلام المُوجَّه من قِبَل الحكومات الديكتاتوريَّة»[1]. ومن هنا، فلا مناص من القول إنَّ الإعلام الموحد يمكن أن يؤثر بشكل كبير على الرأي العام، ويغيِّر موازين القوى، ويجعل الأغلبية متكتمة مستكينة للصمت، وسـ«**يكون السكوت في هذه الحالة علامة الرفض لا الرضا**»[2]؛ وهذا ما يعني أنَّ نظرية الصمت تفترض أنَّ خوف الأفراد من العزلة الاجتماعية يدفعهم إلى الانسياق وراء رأي الأغلبية، والسعي إلى التماهي معها، حتى ولو تعارض ذلك مع مبادئهم وقناعاتهم الشخصيَّة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه النظرية الّتي تستند في أصل قيامها إلى عدة فرضيات كالخوف من التهميش والعزلة الاجتماعية، واستطلاع المناخات العامة للرأي السائدة في المجتمع، إنَّما تقوم على دعامتين أساسيتين:

«- الأولى: أنَّ الأفراد يتجاهلون ما يرونه بأنفسهم، ويتمسكون بما تراه الجماعة خوفًا من عزلتهم عن الجماعة أو المجتمع.

- الثانية: أنَّ وسائل الإعلام تقوم بنشر وتعزيز وجهة النظر السائدة أو المحميَّة في الرأي العام»[3].

---

[1]- فتيحة بوغازي، صحافة المواطن والرأي العام دراسة من منظور دوامة الصمت، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم الإعلام والاتصال، قسم الإعلام، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2018، ص: 90.

[2]- نجم عيساوي، نظرية دوامة الصمت، الإعلام والعلاقات العامة، 2017/01/07، الموقع الإلكتروني: https://najmaleessawi.blogspot.com/2017/01/blog-post.htm، تاريخ الاطلاع: 2025/12/30 ، وقت الاطلاع: 15.45.

[3]- محمد عبد الحميد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1425هـ- 2004م، ص: 356.

على هذا النحو المخاتل تشتغل وسائل الإعلام، حيث تمارس سلطتها على الأفراد، فتؤثر على آرائهم وميولاتهم، وتفرض توجهها على خياراتهم، فيرضخون لها رضوخًا كليًّا، لِيَتمَّ الزج بهم في دوامة الصمت التي لا مهرب منها.

ويُلخِّص **إلياهو كاتز Elihu Katz** –الّذي نجده يدعم النظرية السابقة من منظور دور وسائل الإعلام– فكرة التزام الصمت وكيفية عملها داخل المجتمعات بتأثير من الإعلام، إذ يرى أنَّ أفراد المجتمع –وعلى الرغم من امتلاكهم لآرائهم الخاصة والمستقلة– إلَّا أنَّهم يمتنعون عن الجهر بها أو التعبير عنها، ويمضون منصاعين لقوة تأثير وسائل الإعلام، منخرطين في مناخاتها تأييدًا أو رفضًا، لأنَّهم يخشون العزلة الاجتماعية، وفي ظل ميل وسائل الإعلام إلى فرض أرائها، وتحفيز الأفراد على تبنيها، سيؤدي الأمر –في كثير من الأحيان– إلى انسحابهم من فضاء المشاركة والإمعان في تشويه الرأي العام[1].

ب. الصمت في علم الاجتماع:

إنَّ الصمت في علم الاجتماع هو لغة صامتة تعبِّر عن الممارسات والثقافات السائدة، وتترجم التفاعلات والتشابكات الاجتماعية بتعقيداتها المختلفة.

ويبرز الصمت الاجتماعي باعتباره ذلك «**الصمت الإنساني أو الاجتماعي الّذي يعتمد على سلوك المواظبة التطبيقية OCB حيث أنَّها سلوك متعمد وتفاعلي يركز على الآخرين ويكون واعيًا في صنع القرارات والحفاظ على الأفكار من خلال الإيثار أو العلاقات التعاونية بدلاً من الخوف من ردود الفعل السلبيَّة الّتي تحدث**

[1]– المرجع نفسه، ص ص: 360– 361.

داخل العمل»[1]؛ فالصمت الاجتماعي هنا مشحون بنزعة إيجابية، إنَّه سلوك تفاعلي يعتمد على التعاون والإيثار والوعي في العمل، ويهدف إلى الحفاظ على الأفكار من خلال العلاقات المتبادلة.

ويبدو أنَّ الفحص الوجيه لظاهرة الصمت في العديد من ثقافات الشعوب عبر العالم من قبل خبراء علم اللغويات الاجتماعي قد أفضى بهم إلى «**أنَّ للصمت في سياق الثقافات المختلفة وحتى في إطار الثقافة الواحدة وظائف وميكانيزمات حواريَّة بالغة التعقيد، تجعل من القول بأن للصمت لغات مختلفة، إن لم يكن له لهجات أيضًا من الأقوال غير المجازية في حقيقة الأمر**»[2]؛ وهذا يعني أنَّ الصمت هو جزء معقد من عملية التواصل البشري، ويتأثر بالثقافة وتباين السياقات، ويمكن اعتباره لغة قائمة بذاتها لها طرقها الخاصة في التعبير.

وعلى الرغم من وجود الكثير من «**الإشارات الّتي نراها مبثوثة في كتب التراث اللغوي والأدبي لدى علمائنا المتقدمين، والّتي تمثل –في رأينا– بذورًا أو جذورًا لعلم اللغة الاجتماعي في فكرنا اللغوي– إلَّا أنَّ القائلين بها لم يعوا الأبعاد الحقيقية للصمت ودوره التفاعلي في التواصل وإثراء الحدث الكلامي، بل ظلَّ عندهم مجرد دليل على السكوت وانتهاء الكلام فحسب**»[3]، وهكذا فإنَّ العرب المتقدمين من أهل التراث اللغوي والأدبي، وعلى الرغم من إشاراتهم المتكررة والمستفيضة إلى الصمت،

---

[1]– غادة إبراهيم عبد العزيز أحمد، أثر الصمت التنظيمي على الاتجاهات الوظيفية، دراسة تطبيقية على العاملين في جامعة الزقازيق، قسم إدارة الأعمال، كلية التكنولوجيا والتنمية، جامعة الزقازيق، المجلة العلمية للدراسات والبحوث المالية والإدارية، كلية التجارة، جامعة مدينة السادات، مصر، مج13، ع1، 2022، ص: 8.

[2]– حسن محمد وجيه، مقدمة في علم التفاوض الاجتماعي والسياسي، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، أكتوبر1994، ص: 169.

[3]– كمال سعد أبو المعاطي، الوظيفة التفاعلية للصمت، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1437– 2016، ص: 171.

إلَّا أنهم لم يدركوا أهميته التفاعليَّة في عملية التواصل، واعتبروه مجرد غياب للكلام ليس أكثر.

والحقيقة أنَّ الصمت في علم الاجتماع بدا مرتبطًا «**بلغة التواصل والّتي تنقسم إلى قسمين لغة لفظيَّة ولغة غير لفظيَّة ويعد الصمت أحد أفرع اللغة غير اللفظيَّة، وقد يكون الصمت ناجحًا في أمور عديدة تعجز فيها اللغة عن التواصل، وللصمت مصاحبات لغويَّة دالة على ما تحمله مثل نظرات العيون، وحركات الجسد، وتعبيرات الوجه، وبالتالي فإنَّ للصمت مهارات من خلال الاتصال بين المتحدث والمستمع، أو بين المتكلم والمخاطب من أجل استمرار عمليَّة التواصل**»[1].

إذن، يؤول الصمت إلى لغة غير لفظيَّة لها أثرها القوي، إنَّها تعبر عن المشاعر والرسائل الّتي تعجز الكلمات عن التعبير عنها، إذ يتفاعل معها الجسد واليدين والوجه، وهي بحاجة إلى مهارات خاصَّة لضمان استمرار التواصل الفعال.

وقد يصبح الصمت «**شكلًا للمعارضة حين يتم السكوت بشكل اعتباطي لترجمة رفض ما أو مقاومة شخصية لشخص ما أو لوضعية معينة، غير أنَّ المجتمع يفقد إمكان السكوت حين يكون شخص ما تحت نير القهر ويفرض عليه الصمت، بحيث إنَّ مراقبة السكان والحبس والنفي والإقامة الجبرية تكون وسائل لإجبار الكلام على فراغ الدلالة والعزلة..**»[2].

وتبعًا لهذا الطرح، سيغدو الصمت تكميمًا للأفواه ونوعًا من الإكراه وفرض القهر، لذلك فإنَّ اللجوء إليه يكون تعبيرًا عن رفض أو مقاومة لأمر ما غير مرغوب فيه،

[1]– عزوز علي إسماعيل، دلالة الصَّمت في السرد الروائي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج6، ع2، جامعة الوادي، الجزائر، جوان 2023، ص: 88.

[2]– دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، ص ص: 25– 26.

على أنَّه قد يتخذ أشكال أخرى تفرغ الكلام من معناه، وتزج بالفرد في غياهب العزلة ووفضاءاتها الرتيبة الباردة؛ كالنفي والسجن والإقامة الجبرية... وغيرها.

4. الصمت في التجربة الصوفيَّة:

يُعَدُّ الصمت ركيزة أساسية من ركائز التجربة الصوفية، إنَّه يؤول –كما أشار إلى ذلك **لوبروطون**– إلى «خيط أحمر في قارة التصوف، حتى لو أخذ دلالات مختلفة تبعًا للتقاليد الدينية»[1]، وهكذا فإنَّ الصمت عند الصوفية هو احتفاء وجداني، أو لنقل ممارسة روحيَّة أساسيَّة ترتبط بالتأمل قصد معانقة المطلق والعليائي، إنَّه ينتصب كوسيلة ضرورية لترويض النفس والتقرب من الله تعالى.

ويبدو أنَّ أولى الخطوات الّتي يتخذها المتصوفة في ممارساتهم التعبديَّة هي الانعزال عن النَّاس والعالم المليء بالأصوات، لذلك نراهم يبتعدون وينقطعون عن كلّ ما يثير الضجيج، وما ذلك سوى العتبة الأولى للاتصال بالعالم الماورائي، والعكس صحيح؛ أي أنَّ المتعبد ينفصل عن العالم المحجوب بقدر اتصاله بالعالم المكشوف، يقول **أبو يزيد البسطامي** في هذا الصدد: «**النَّاس بَحرٌ عَميقٌ، والبُعْد منهم سفينة، وقد نصحتك فاحفظ لنفسك السكينة**»[2]؛ فالانعزال يؤدي إلى الهدوء والسكينة الّتي تتيح –بدورها– المجال أمام الصمت، ولعل هذا ما يميز المتصوف عن بقيَّة الناس الّذين يعتبرون الكلام وسيلة للتَّواصل فيما بينهم؛ ومعنى ذلك أنَّ الصوفي يختلف عن بقية البشر في الجوانب الروحية الّتي تجعله يرتقي في مدارج المحبة الإلهية.

على هذا النحو يمضي المتصوف جاعلًا من الصمت حاجزاً فاصلًا بينه وبين غيره من الناس تارة، وبينه وبين نفسه تارة ثانية، إذ يمكن أن يتخلى عن نفسه

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 282.

[2]– أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح، تح: قاسم محمد عبَّاس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2004، ص: 61.

وشهواته ورغباته الدنيوية مقابل بلوغه المقام الأسمى، يقول **البسطامي**: «**انسلخت من نفسي كما تنسلخ الحيَّة من جلدها، ثمَّ نظرت إلى نفسي فإذا أنا هو**»[1]، وعليه، فإنَّ أرقى رغبة عند المتصوف تكمن في انفصاله عن كلّ ما يعيق معانقته للعليائي واللامتناهي والنوراني، ولذلك تراه راجعًا إلى نفسه، جالسًا في محراب التعبد قصد التقرب من الله عزّ وجلّ والتماهي في كينونته المطلقة.

وهكذا، فإنَّ الصمت عند الصوفيَّة يأتي كنتيجة لتجليات إلهية بالدرجة الأولى، وذلك عندما تحدث المكاشفات والمعاينات الغيبيَّة، وهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا باللغة والرؤيا باعتبارها وجودًا خارج المعقول، فـ «**كلما زادت الرُؤيا سعة ازدادت اللغة ضيقًا بالفعل لأنَّها أعجز من أن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب**»[2]، فاللغة تبدي عجزها عن استيعاب المعاني المتعالية لاسيما الغيبية منها، فيغدو الصمت والإيحاء أفقًا تعبيريًا بديلًا.

إذن، يتأرجح المتصوفة بين البوح والستر، ولذلك نراهم يقبعون بين حبائل قطبين متضادين: (الرؤيا والعبارة)؛ أي بين ما ينقال وما لا ينقال، لأنَّهم – وفي ظل اتساع الأنا وتضخمها– تضيق العبارة، وتتقلص مساحة اللغة، وهذا ما يدفعهم إلى تعليق القول، يقول **النفري** موضحًا عبارة "**ما ينقال**": «**يصرفك إلى القولية، والقولية قول، والقول حرف (...) الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عني**»[3]؛ أي أنَّ اللَّغة في تصور الصوفيين العرفانيين هي مُجرَّد أداة تلميح لا أكثر، لذلك نجدهم يجنحون إلى توظيف الإشارة والرمز، وهو ما يجعل كلامهم لا يحمل الدلالة المراد تجسيدها، بل يشير إليها فقط، وهذا هو سر انغماسهم في

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– محمد عبد الجبار الحسن النفري، المواقف ويليه كتاب المخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة ، ط1، (د، س)، ص: 57.

[3]– محمد بن عبد الجبَّار الحسن النفري، المرجع السابق، ص ص: 59– 60.

الغموض الّذي يحتاج إلى قراءات تأويلية يقول **الحلاج** في هذا المقام: «**من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا**»[1]؛ أي أنَّ كلماتهم ليست لقول المعاني، وإنَّما من أجل استعمالها كإشارة فقط، حيث تؤثر تجربتهم الروحية الّتي يعيشونها على علاقتهم باللغة، فيفقدون ثقتهم كُلِّيًا ويذهب بهم الاعتقاد إلى أنَّها عاجزة عن التعبير عن حياتهم التعبديَّة الفريدة من نوعها.

لقد بلغ الصمت عند الصوفيَّة مرحلة التشريع، بل أصبح أحد أركانه وركائزه، إنَّه يؤول إلى قُربَة يتقرَّب بها الصوفي إلى الله عزَّ وجلّ، ولذلك عدوه أعلى درجة من التكلم بالخير، يقول **ابن عربي**: «**فمن صمت لسانه ولم يصمت قلبه خف وزره، ومن صمت لسانه وقلبه طهر له سره وتجلى له ربّه، ومن صمت قلبه ولم يصمت لسانه فهو ناطق بلسان، ومن لم يصمت بلسانه ولا بقلبه كان مملكة للشيطان ومسخرة له فصمت اللسان من صفات (...). فمن التزم الصمت في الأحوال كلّها لم يبق له حديث إلا مع ربّه**»[2]، ومن هنا سنلحظ كيف أنَّ **ابن عربي** يجعل من الصمت طبقات ومستويات عديدة؛ فمنها صمت اللسان وصمت القلب وصمت اللسان والقلب معًا.

كما يرى المتصوفة أنَّ المعرفة تتحصل حسب مقام المتصوف، وفي ذلك يقول **محمد بن عبد الجبار النفري**: «**حكومة الواقف صمته، وحكومة العارف نطقه، وحكومة العالم علمه**»[3]؛ وهذا ما يعني أنَّ الصمت يمثل أعلى درجات الفناء، حيث يعلن الصمت الروحي عن سيطرته على الواقف، فالصَّمت ليس سكوتًا عاديًا، بل هو قوة إلهيَّة تحكمه وتفوق نطق العارف وعلم العالم.

---

[1]– الحسين بن منصور الحلاج، الأعمال الكاملة: التفسير– الطواسين– بستان المعرفة– نصوص الولاية– المرويات، الديوان، جمع وتح : قاسم محمد عباس، رياض الريس للكتاب. س. أ. ر. ل، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 239.

[2]– محي الدين بن عربي، حلية الأبدال، دار الكتب العلمية، بيروت (د، ط).(د، س)، ص: 05.

[3]– محمد عبد الجبار الحسن النفري، المواقف ويليه كتاب المخاطبات، ص: 15.

ويظهر الصمت عند **النفري** عبر مظاهر ووجوه عديدة، فحينما نطالع كتابه "**المواقف والمخاطبات**" نجد أنفسنا إزاء كاتب من نوع خاص، كاتب يحترف الإنصات، ويجيد طقوسه؛ أي أننا أمام كاتب صامت على نحو ما، وهذا هو الوجه الأول، أما الثاني، فهو تيماتي يتصل بمدى حضور تيمة الصمت داخل البنى الخطابية في سياقات متباينة، وأما الثالث فهو بنائي محض، يتجسد من خلال شكل الكتابة ومعمارها الهندسي، إنه التقطع كأثر موشوم وسيرورة ممكنة ينبني عليه الفعل الكتابي والتجربة الإبداعية المنفلتة عند هذا المتصوف، وبهذا المعنى «يصبح التقطع بانيا لها، أي أنه يتسلل من الكتابة إلى القراءة التي تنمو من داخل بياضات تحتفظ لها بنقصها وخيبتها»[1].

إذن، يراهن **النفري** على الصمت الّذي اكتسى عنده تلوينات دلالية شتى، إنَّه صمت منجز متجل عبر معانقة أفق المطلق، قائم على التجربة والانخراط في عوالمها، متحقق داخل أراضي الكتابة وأقاليمها، «**إنَّه صمت فيها وبها، صمت قادم من التوغل في أسرارها.. تجربة مع المطلق قبل أن يكون شكل خطاب وشكل معنى، المعنى الذي يروم تطويق المطلق لا يمكن أن يكتب إلا بتخلل الصمت للكتابة وسريانه فيها، وبه يغدو الصمت تجربة كتابة، وأثر رهانها على قول ما هو محال قوله**»[2].

إنَّ الصمت عند المتصوفة يشتغل على مستوى العلائق الموجودة بين الفكر واللغة، **(فما يعجز الفكر عن احتواءه يعجز اللسان عن إدراكه)**، وهكذا فإنَّ اللغة

[1]–خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 295.

[2]– خالد بلقاسم، المرجع السابق، ص: 298.

تكون في علاقة وثيقة مع ما يدركه العقل، إضافة إلى ذلك، فإنَّ هذا الصمت قد يرقى إلى مرتبة القداسة، خاصَّة في ظل مبدأ الحلول، يقول **ابن منصور الحلاج:**

«أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنـــا

نحن، مذ كلنا على عهد الهوى تضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصـــــرته إذا أبصرته أبصرتنـــــا

أيها السائل عن قصتنا لو ترانا لم تفرق بيننـــا

روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلت بدنا؟!»[1].

إنَّ هذه الحلولية الّتي يقول بها المتصوفة جعلتهم محاطين بصمت مقدس يميزهم عن باقي البشر، وهذا الصمت هو المسافة الّتي ترتقي بالمتصوف إلى أعلى الرتب العليا الّتي يمكن الوصول والعروج إليها، ويعتقد هذا المتصوف العارف أنَّه حين وصوله إلى هذه المرحلة ترتبط مشيئته بمشيئة الله، يقول **الحلاج** في هذا الصدد:

«لي حبيب حُبَّهُ وسط الحَشَا لو يشَا يَمْشِي على خَدِّي مَشَى

رُوحُه رُوحي و رُوحه رُوحه إنْ يشأ شِئْتُ و أنْ شِئْتُ يَشا»[2].

واعتماذًا على كلّ ما قيل، يمكن أن نستنتج أنَّ الصمت من المنظور الصوفي، تصميت للمتصوف عن المباح عند العامة، ودفعه إلى النطق بما يراه هو مُباحًا له.

---

[1]– الحسين بن منصور الحلاج، الأعمال الكاملة: التفسير– الطواسين– بستان المعرفة– نصوص الولاية– المرويات، الديوان، ص: 330.

[2]– الحسين بن منصور الحلاج، المرجع السابق، ص: 311.

5. الصمت في المسرح:

يُشكِّل الصمت في المسرح لغة صامتة بليغة تتجاوز حدود الكلام؛ حيث يصبح فجوة إبداعية تُولِّد الدلالات، وتُحرِّك خيال المتلقي نحو تأويلات عميقة في المجال المسرحي، إنَّه يؤول إلى دراماتورجيا حيَّة تعتمد على الإيماءات والإيقاع الجسدي.

وعلى هذا الأساس، فإنَّ الصمت في المسرح ليس فراغًا أو سكونًا، بل هو لحظة ديناميَّة متفجرة بالحركة تشبه الكلام من حيث أهميته في بناء الحدث الدرامي، وهو ما يجعل منه بديلاً وحاملًا تعبيريًا مشحونًا بالدلالة قد ينوب عن الكلام في مواقف معيَّنة، ومن هنا، فقد وجب على الكاتب المسرحي أن ينتبه إلى هذا الأمر، فيحرص على التعامل معه كما يتعامل مع الحوار المنطوق تمامًا، فيرسم به ومن خلاله بناءً دراميًا موازيًا للحوار الكلامي.

ويبدو أنَّ المسرح الصَّامت يختلف عن المسرح التقليدي العادي، وما يجري على خشبته من ترجمة حرفية للنص المسرحي؛ إذ يقوم هذا النوع من المسرح على توظيف فترات الصمت، مثل: إسدال الستار بين الفصول، والاكتفاء بالحركة والإيماء بدل التلفظ؛ أي أنَّه يعول على النص المختفي الَّذي يكشف ما لا يستطيع الحوار المنطوق أن يفصح عنه، وهو ما يفضي إلى فتح مسارب للتأويل والتَأمل على مصراعيها، الأمر الذي من شأنه أن يشكل إضافة إلى الحدث المسرحي، ومن هنا فإنَّنا لا يمكن أن ننظر إلى الصَّمت إلَّا باعتباره عنصرًا تَعبيريًا فاعلًا يتمم الحوار من خلال إقامة علاقة تناغميَّة بين المنطوق والمسكوت عنه.

ويرى بعض الباحثين والدارسين أنَّ المسرح الصامت –كمقابل وموازٍ لمسرح الكلام (الصائت)– لم يتأسس من عدم أو فراغ، بل إنَّه نشأ في ظل استثماره لإمكانات وطاقات البانتونايم، و«**يستند فيه التعبير ليس إلى المسرود الكلامي الملفوظ، وإنما**

إلى المسرد الحركي وما يستتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية، أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام، ولكن من غير كلام..»[1].

وتأسيسًا على ما سبق، سيغدو مفهوم الصمت «**من أهم المفاهيم أو البؤر الّتي تثير مشكلة إبداعيَّة جدليَّة بوصفه تيمًا متعاليَّة ببعديها الفلسفي والجمالي لاسيَّما إذا ما مثل قرينًا جماليًا للمنجز الإبداعي (النص) بمستوياته الكتابية والسمعية**»[2]، فالصمت هو الّذي يخلخل نظام النص المقروء والمكتوب معًا، إنَّه لغة مضاعفة تشعل كيان الموقف، وتربك الأحداث لوجود غرابة في النطق الّذي يُشكِّل الحوار وعناصر الحركة الأخرى باعتبارها أساسًا تقليديًا في التعامل الإنساني المعتاد، وهذا ما يجعل من الصمت «**بطلاً أو رمزاً أو نقطة ارتكاز في تجمع أو تفريق المواقف حوله أو خلاله**»[3]، مع العلم أنَّ الصمت قادر على الإشارة إلى الشخصية ببعض خصائصها الحسيَّة والعقليَّة؛ مثل: **(الحزن، الفظاظة، الغضب، الخجل ...)**؛ أي أنَّه يعمل على ترجمة إحساسها، وما تحمله من عبء معنوي كبير، وتبعًا لذلك سيغدو مفهومًا يتجاوز الحداثة وما بعدها، على الرغم من كونه أحد إفرازاتها، وهذا ما من شأنه أن يبرز التوتر الحاصل بين الأصالة التاريخية للصمت كعنصر أساسي في الفعاليات الإنسانيَّة عبر الزمان والمكان، وبين دوره في إعادة صياغة الماضي ضمن سياقات حديثة، وهكذا فإنَّ «**الحداثة هي صياغة الماضي بتركيب جديد، وانتزاعه**

---

[1]– عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط) 2012، ص: 183.

[2]– موقع الكاتب المسرحي محسن النصار، كتاب "الصمت في الأدب المسرحي المعاصر، اللامعقول أنموذجا" لسافرة ناجي، الموقع الإلكتروني: http://theatermaga.blogspot.comK ، تاريخ الاطلاع: 12/12/ 2025، وقت الاطلاع: 35: 16.

[3]– يُنظر: أماني محمود الصاوي، «الصمت البليغ في مسرحية هارولد بنتر"لغة الجبل»، حوليات آداب عين شمس ، جامعة عين شمس، مصر، الموقع الإلكتروني: https://aafu.journals.ekb?.eg/article-64735.html، تاريخ الاطلاع: 2025/12/20، وقت الاطلاع: 20:00.

عن ماضيه»[1]، ممَّا يُولِّد نقيضًا للماضي بدلاً من تجديده، ومن هنا يكون الصمت مفكِّكًا للنص ومُزعزِعًا لأركانه، حيث أنَّه يرفع من شأن الهامش وقيمة الفراغات والبياضات والمخفي والمسكوت عنه.

ويُظهِر الباحث **إيهاب حسن** –الّذي يشتغل على أدب ما بعد الحداثة– اهتمامه بـ: "**أدب الصمت**" معتبرًا إياه: «**استعارة تعبر عن لغة تجسد توترات الإنسان الحديث ينعكس ذلك على الفن والثقافة والوعي، وهو يتضمن اغترابًا عن الفعل والمجتمع..**»[2].

المسرح الصامت أو ما يُسمَّى بالميم أو البانتوميم " pantomine " هو: «**فن تصوير شخصية أو حالة معينَّة باستخدام التعبيرات وإيماءات الوجه والحركات الجسميَّة**»[(3)] أو هو «**فن الصمت**، أو "**تمثيل بلا كلام**"»[4]، «**و لأنَّ البشر عادة يتواصلون بالوجوه والملابس والأثاث والإيماءات الاحتفالية منها والعفويَّة والموسيقى وكلّها تقوم بدور يعادل اللغة الكلاميَّة إذ إنَّ وظيفة التواصل ملازمة للممارسة الاجتماعية التامة أو أكثر ماهي ماثلة في اللغة الكلامية وحدها**»[5]، اللغة الكلامية واجهت انتقادات شديدة من السرياليين والعبثيين الّذين رأوها غير كافية للتعبير عن اللاوعي والعبثيَّة الوُجودية، ممَّا دفع إلى تفضيل الإشارات غير الكلامية، تزايد دور الصور والعلامات البصرية يُعزِّز هذا الهجوم، حيث أصبحت لغة عالميَّة

---

[1]– مهدي عبد الأمير مفتن، مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع24، كانون الأوَّل، 2015، ص: 250.

[2]– رانية سلام محمد، حنان علي عواضة، أدب الصمت عند إيهاب حسن، مجلة الآداب، كلية الآداب، قسم الفلسفة، جامعة بغداد، ع139، 1443هـ– 2021م، ص: 571.

[3]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، صفاقس، تونس، 1998، ص: 106.

[4]– جون رسل تايلور، الموسوعة المسرحية، ج2، تر: سمير عبد الرحيم الجبلي، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1991، ص: 381.

[5]– فوزي فهمي أحمد، المسرح وجسد الإنسان، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13، ع4، 1986، ص: 98.

تفوق الكلام في الإيحاء والتلقي السريع؛ وهجمت الصورة عليها بحكم تزايد أهميَّة العلامات غير الكلاميَّة في المجتمع.

ويعتمد المسرح الصامت في عرضه على قدرة الجسد في تصوير الحدث والمكان في فضاء تجريدي، بعيدًا عن التعبير اللفظي أو تستخدم فيه كلمات قليلة وتتشتغل فيه كل عناصر الغير اللفظية المتمثلة في اليدين، الوجه والقدمين[1].

لقد أصبح المسرح لا يعتمد على السرد الطويل مع النظام السائد حاليًا في العالم وهو الاعتماد على المعلوماتية، أين أصبح التعبير عن الأحداث والأشياء يتمُّ في مدة زمنيَّة قصيرة، إذ يمكن التعبير عن جملة طويلة بحركة واحدة أو إشارة، وحتى في اللغة نفسها يمكن أن تقال جمل قصيرة كإشارات يمكن أن يفهم منها الكثير.

فالصمت إذن في المسرح فلسفة ناطقة تعبر عمَّا هو داخلي مُبطَّن، وهو لحظة انقطاع للحوار الخارجي بين الشخصيات ليبدأ حوار داخلي سواء أكان بين الشخصية أو بينها وبين المتلقي، وإن كان لحظة انقطاع بين الشخصيات من جهة وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى، وإلاَّ أنَّها لحظة تواصل حقيقي داخل العمل الفني بين جميع الأطراف.

6. الصمت في السينما:

أطلَّ علينا فن السينما من أوروبا، ليبث سحره في عيون المشاهدين ويخطف قلوبهم، وقد اتخذ في مراحله الأولى الصورة الصامتة كأداة جوهرية للتعبير، وذلك قبل أن تجتاحه التطور التقني المذهل والمتسارع؛ ومعنى ذلك أنَّ السينما في البداية لجأت

[1]– ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص: 16.

إلى استخدام الصمت اضطرارًا نتيجة لغياب التقنية العالية المستوى، والّتي تسمح بإضافة الصوت إلى الشريط السينمائي.

والحقيقة أنَّ الصمت في السينما ليس مجرَّد سكون أو فراغ أو قصور في الأدوات التعبيرية، بل إنَّه «**حالة ذهنية وقدرة تعبيرية في دلالاته النفسية والثقافية والايديولوجية والسياسية، إنَّه عنصر مهم في بنية الأفلام رغم النمطية وضرورة اللغة في الأعمال السينمائية، فهو أحد عناصر تكوينها وحيويتها، كما يعكس في الوقت نفسه رؤية المخرج ووجهة نظره في طرح الفكرة**»[1]، ومن هنا فإنَّ الصمت في السينما هو أداة إبداعية وقدرة تعبيرية قد تكون أبلغ من الكلام، وبالتالي فإنَّها قد تعبر عن الكثير من الحمولات الدلالية دون الحاجة إلى الكلمات، إضافة إلى أنَّها تعكس رؤية المخرج وفلسفته السينمائية، فها هو المخرج الفرنسي الشهير **روبير بريسون Robert Bresson** يصرح بأنَّ «**أهم ما اخترعته السينما الناطقة هو الصمت**»[2]، وبالتالي فإنَّ الصمت في السينما الناطقة هو قوَّة إيجابية تمامًا كما هو البياض في اللوحة التشكيليَّة الّذي يُعَدُّ جزءًا من التكوين الجمالي العام وليس مجرَّد فجوات وفراغات لا معنى لها.

وتجدر الإشارة إلى أنَّه في عصر السينما الصَّامتة لم يكن هناك صمت بالمعنى الفني، بل إنَّه مجرَّد غياب للصوت، والّذي تحوَّل إلى شكل من أشكال التفكير البصري، «**فكلّ إضافة كلام إلى مشهد مصور سينمائيًّا، على شاكلة المسرح تقتل الإخراج وتتنافى مع المجموع الّذي يتأثر، على الأخص، من تلاصق المشاهد المُفرَّقة**»[3]، وهذا معناه أنَّ الإضافة الكلاميَّة في السينما تقتل الإخراج، وتُقلِّل من

---

[1]– عبد العزيز الشنتوف، الصمت في السينما، قراءة لتجليات الصمت ودلالاته في عشرة أفلام سعودية، الموقع الإلكتروني: https://www.jesour.org ، تاريخ الإطلاع: 2026/2/15 وقت الاطلاع: 16.24.

[2]– مانفيل روجر، الفيلم والجمهور، تر: برلني منصور، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص: 186.

[3]– جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1968، ص: 254.

تأثير المشهد، ذلك أنَّ الفيلم الصامت في أصل صناعته يقوم «**أساسًا على الصورة المُتحركة، الناتجة عن توالي سلسلة من اللقطات بسرعة محدودة، تسمح بإظهارها يحمله المجال البصري من عناصر، وعلاقات يمكن للمشاهد تقدير دلالاتها، فيتم تكثيف التفاصيل الموجودة في اللقطة؛ من ديكور وحركة الشخصيات لإنجاز رسالة محددة يجتهد المشاهد للوصول إليها دون الحاجة إلى حوار أو مؤثرات موسيقية، خصوصًا في بداية عرضه، وقد وصلت السينما إلى إمكانية إنتاج لغة مشتركة تم عرضها على العالم بأكمله**»[1]، وهكذا، فإنَّ الفيلم الصامت هو فن يعتمد على الصورة لإخبار قصة وإيصال رسالة دون حوار، وهذا ما أدى بالسينما إلى أن تصبح لغة عالمية، يقول **تود مغاون Todd McGowan** في مقالته **the object of silent cinema 2020**: «**حين تتكلم الصورة، تتنازل عن جزء من غموضها، أمَّا حين تصمت، فإنَّها تبدأ بالتفكير**»[2]، فالصورة حينما تصمت إنَّما تدعو المتفرج إلى الإنصات والتأمل من أجل المشاركة الفعالة في بناء المعنى، وإذا كان الكلام يحدِّد ويفسِّر، فإنَّ الصمت يفتح فضاءً للتأويل الشخصي.

وتتجلى هذه الرؤية أيضًا عند **سوزان سونتاغ Susan Sontag** في أفلامها الوثائقية؛ حيث أنَّها ترفض التعليق الصوتي، وتميل إلى تغليب الصمت، حتى يغدو وجه الدمار مرئيًا أكثر، كما أنَّها تدعو إلى ضرورة الاحترام الجمالي؛ «**أي الامتناع عن التفسير باعتباره شكلًا من أشكال السيطرة في أفلامها**»[3]؛ مثل فيلمها: "**الأراضي المدعوة**" الّذي صوَّرته في إسرائيل، أين امتنعت عن استخدام أي تعليق

---

[1]– وافية بن مسعود، محاضرة في الأدب والفنون السمعية والبصرية، التخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر، الفوج 1.2 ، أولى ماستر، ص : 11.

[2]– آلاء حسانين، مالا يقال على الشاشة: الصمت كجمال ومعرفة ومقاومة، منصة ميم السينمائية. https://www.cinemameem.net، 20 أكتوبر 2025، تاريخ الاطلاع: 2025/12/27، وقت الاطلاع: 17:10.

[3]– المرجع نفسه.

صوتي أو خطاب مباشر، وتركت المجال للصمت حتى يقول كلمته، مع العلم أنَّ الصمت هنا لا يعني الحياد، بل هو طريقة لتمثيل الألم دون تحويله إلى مادة سياسية أو خطابية؛ أي أنَّها تتيح للصورة الصامتة أن تتحدث وحدها دون وجود حامل تعبيري آخر يتشارك معها.

وفي ظلِّ غياب الصوت في السينما الصامتة، فقد راح مخرجو الأفلام يستعينون بالموسيقى، أين تمَّ إحياء المدونات الأوكسترالية، حيث نجد أنَّ «**قادة الفرق الموسيقية من أمثال "بيليان أندرسون" و"كارل ديفيز" قد أبدعوا وأعادوا إبداع مدونات أوكسترالية لغالبية كلاسيكيات السينما الصامتة**»[1]، وهكذا فإنَّ السينما الصامتة بدت محتاجة إلى الموسيقى، حتى تعزز الحوامل التعبيرية، وتعوِّض عن غياب الصمت.

وعلى هذا الأساس، فقد بدا أنَّ الأفلام الّتي تميل إلى الاقتصاد اللغوي في تلك الفترة هي الأمثل، فـ «**أثناء الفترة الصامتة، كانت أفضل الأفلام هي الّتي استخدم فيها النص بشكل أقل، لقد ساعدت التقنيَّات التعبيريَّة بشكل كبير على تطوير سينما مستقلة عن اللغة الفعلية**»[2].

وغير بعيد عن الطروحات السابقة، يرى الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** أنَّ الصمت في الشريط السينمائي هو «لغة أنيقة، بل متناهية الأناقة، فالسينما لا تفتقر إلى جمال اللغة، في سرد حدثها، ولا أناقة الحوار، إذ نستطيع فهم الشريط السينمائي،

---

[1]– جيوفرى نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة، مج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص: 553.

[2]– قران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د. ط)، 2012م، ص: 22.

حتى في حال نزعنا عنه لغته. فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهير للصورة، وتكون في المشاهد المسرحية مجرد ظهير للإشارة، والحركة المعبرة..»[1].

نستنتج في الأخير بأنَّ الفترة الصامتة استطاعت أن تبرز قوة السينما في التعبير بصريًّا، وساعدت التقنيَّات التعبيريَّة الّتي استثمرتها على جعل السينما لغة عالميَّة، فالصمت له لغته الخاصة، ومساحته المرتسمة على سطح النص في مظهره اللغوي التلفظي، فهو مشحون بجملة من الدلالات والأسرار الثرية.

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 26.

الفصل الثاني:
تشكل خطاب الصمت وتعرية المسكوت عنه في رواية "خطيئة مريم"

1. خطاب العنونة: النص الغائب؛ فاعلية الصمت وأفول المعنى.

2. الصمت في رواية "خطيئة مريم"؛ أفق الاشتغال ومآلات القراءة والتأويل.

2.1. اشتغال الصمت في المتن الروائي: تنويعات وتأويلات.

2. 2. سردية الصمت.

1. خطاب العنونة: النص الغائب، فاعليَّة الصمت وأفول المعنى

1.1. العنوان محفل قرائي: تحديدات نظرية وأطر مفاهيمية:

يكتسي العنوان أهميَّة بالغة في الدراسات الحداثيَّة، إذ يُعَدّ مدخلًا أساسيًا للولوج إلى عوالم النصوص الإبداعيَّة، وعتبة أوليَّة لا يمكن تجاوزُها في مسار القراءة والتأويل. فهو ليس مجرَّد عنصر شكلي موازٍ للنص، بل فضاء دلالي مُكثَّف يختزل أبعادًا رمزيَّة وإيحائيَّة، ويُؤسِّس منذ الوهلة الأولى لعلاقة تفاعليَّة بين القارئ والنص، قائمة على الترقُّب والتأويل واستشراف المعنى.

كما ينهض العنوان بأدوار تحفيزيَّة، إذ يُثير فضول المتلقي ويدفعه إلى الانخراط في عمليَّة القراءة، من خلال ما يحمله من شحنات دلاليَّة قادرة على استدراج القارئ نحو النص، وهو، بهذا المعنى، يُشكِّل خطابًا قائمًا بذاته، يمتلك استقلاليته النسبيَّة، وفي الوقت ذاته يرتبط بالمتن بعلاقات تشابك وتكامل، تجعل منه مفتاحًا إجرائيًّا لفهم البنية النصيَّة واستكناه أبعادها العميقة.

إذن، يمكن اعتبار العنوان مُصاحبًا نصيًّا مُوجِّها، يضيء عتمات القراءة ويرسم مساراتها التأويليَّة، إذ يضطلع بوظيفة تحديديَّة افتتاحيَّة تسهم في بناء أفق التلقي، وتوجيه القارئ نحو زوايا مخصوصة في الفهم والتفسير، كما أنَّه يعمل على تكثيف المعنى واختزاله، بحيث يغدو بمثابة بؤرة دلاليَّة تتقاطع عندها مختلف خيوط النص.

ولا يقف دور العنوان عند حدود التسمية أو التعريف، بل يتجاوز ذلك ليصبح أداةً إجرائيَّة فاعلة في إنتاج المعنى، إذ يسهم في تشكيل الرؤية العامة للنص، ويشارك في توجيه القراءة وفق استراتيجيَّات تأويليَّة متعدِّدة، قد تتبدَّل بتبدُّل أفق القارئ وخلفياته المعرفيَّة، ومن هنا، تتجلى أهميته بوصفه عنصرًا لا يمكن الاستغناء عنه في معظم المقاربات النقدية.

وإذا كان العنوان يحظى بمثل هذه المكانة والأهمية في قراءة النصوص الإبداعيَّة، وكشف مغاليقها واستنطاق دلالاتها، والإبحار نحو عوالمها لاقتناص مكنوناتها الدلاليَّة الثريَّة، فإنَّ ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن إطاره المفاهيمي، فما المقصود به من الناحيتين اللغويَّة والاصطلاحيَّة؟

أ. لغة:

يحظى العنوان بمجموعة من الدلالات اللغوية يمكن التماسها في المعاجم والقواميس العربية، إذ ورد في "**لسان العرب**" **لابن منظور**: «**عَنَّ الشَّيءُ يَعِنُ ويَعُنْ عَنَنًا وعُنُونًا: ظَهَرَ أمامك... ويُقال: فلان عنَّانٌ على آنف القَوم إذا كان سَباقاً لهم... والعانَّة والعَنَانَة: السَّحابة، وجمعها عَنَانٌ...وعننت الكتاب وأعنَنْتُه لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه. وعنَّ الكتاب يعنُّه عنًّا وعَنَّنه كعَنْونَهُ وعنونتة وعلونته بمعنى واحد... وعَنَّنت الكتاب تَعْنينًا وعَنَّيتُه تَعْنيَةً إذا عنونته...وسُمِّي عنوانًا لأنه يعن الكتاب من ناحيته، وأصلُه عُنانٌ... »**[1].

نلاحظ أنَّ العنوان لا ينحصر في بعد دلالي واحد، بل ينفتح على شبكة من المعاني اللغوية المتعدِّدة التي تثري حضوره داخل الخطاب، فهو من جهة يحيل إلى معاني البروز والظهور والإبانة، بما يجعله في موقع الكشف والإفصاح عمَّا يختزنه النص، ومن جهة ثانية يرتبط بفكرة الصدارة والسبق داخل الجماعة؛ أي أنَّه يحمل دلالة الريادة واستراتيجية الحضور، باعتباره أوَّل ما يواجه القارئ ويوجِّه أفق انتظاره، كما يُحيل –في بُعد آخر– إلى صورة السحاب الّذي يسبق المطر، بما يرمز إليه من تمهيد واستباق لما سيأتي، وهو ما ينسجم مع وظيفة العنوان في التبشير بمحتوى النص والإيحاء بمضامينه، وبالإضافة إلى ذلك، فقد ارتبط العنوان

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع. ن. ن)، ص ص: 3139– 3142.

بالكتاب ذاته، إذ يُعَدُّ بمثابة واجهته أو علامته المُميزة الّتي تسهم في وسمه وتعيينه، ومن ثَمَّ تحديد هويته داخل الحقل القرائي.

ويكشف "**المعجم الوسيط**" عن ثراء الجذر«**ع. ن. ن**» وتعدُّد حقوله الدلاليَّة، إذ يجمع بين معاني الظهور والبروز والاعتراض، ونلتقط ذلك من خلال هذا الاقتباس: «**عَنَّ لهُ الشَّيءُ عَنًّا وعُنُونًا: ظَهَرَ أمامَهُ واعترضَ. يُقالُ: لا أَفْعَلُهُ ما عَنَّ نَجْمٌ في السَّماءِ. ويُقالُ: عَنَّ لي الأَمْرُ، وعَنَّ بِفِكْري الأَمْرُ... وعَنَّوْنَ الكِتابَ: كَتَبَ عُنْوانَهُ، والعنوان ما يُسْتَدَلُّ بهِ على غيرِهِ، ومِنْهُ عُنْوانُ الكِتابِ. وفي التَّنْزيلِ العزيزِ: ﴿ وعَنَتِ الوُجُوهُ لِلْحَيِّ القَيُّومِ وقَدْ خابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا﴾**»[1].

يضعنا الكلام السابق أمام دلالة الانكشاف والتجلِّي بعد خفاء، خاصَّة من خلال عبارة **(عَنَّ لي الأمر)** الّتي تتكشف عن بعد ذهني يتعلق بخطورة الفكرة في الذهن وتَشكُّلها في الوعي، وهو ما يوسِّع الدلالة من المجال الحسي إلى الإدراكي. ومن جهة أخرى، فإنَّ في ارتباط الجذر اللغوي بالفعل **(عَنوَنَ)** ما يجعل من العنوان علامة دالة تسهم في تعريف الشيء وتعيينه. وتبعًا لذلك، فإنَّ هذه المعاني مجتمعة تؤكد على أنَّ العنوان ليس مجرَّد تسمية خارجية، بل هو بنية دلاليَّة مكثَّفة تقوم على الإظهار والإبانة والتوجيه، وتؤدي وظيفة إرشاديّة تيسِّر للقارئ الولوج إلى النص وفهم مقاصده، وهو ما يتعزَّز بالاستشهاد القرآني الّذي يضفي على الجذر عمقًا دلاليًّا يمتد من الحسي إلى الرمزي.

ب. اصطلاحًا:

ما من شك في أنَّ الدلالات اللغويَّة السابقة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعاني الاصطلاحيَّة لمصطلح العنوان، والّتي نجدها تختلف من باحث إلى آخر، وهو ما

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (ع. ن. ن)، ص ص: 632– 633.

من شأنه أن يوسِّع من دائرة التعريفات، ويجعلنا نقف عند حدود اصطلاحيَّة متباينة، سواء في الدرس النقدي الغربي أو العربي.

يُعَدُّ **جيرار جينيت Gérard Genette** من أبرز النقاد الغربيين الّذين اهتمُّوا بدراسة العنوان، وأولوه عناية خاصَّة ضمن مباحث الشعريات الحديثة، وقد تجلَّى ذلك بوضوح في كتابه "**Seuils**" **(عتبات) (1987)**، الّذي خصَّصه لدراسة إحدى القضايا المعقَّدة في النقد المعاصر، إنَّه «**المناصُ(paratexte) كمصطلحٍ ما يزال يشهد حركة تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية؛ للعلاقة الّتي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور في فلكه من نصوصٍ مُصاحِبة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له..**»[1]. ويدرج **جينيت** العنوان تحت مظلة النص الموازي **(paratexte)** ، أو ما يعرف استعاريًّا بخطاب العتبات، وينطلق في ذلك من فكرة مفادها أنَّ النص لا يظهر للقارئ مجردًا أو منفصلًا عمَّا يحيط به، بل يُقدَّم مؤطرًا بمجموعة من المصاحبات والعناصر الّتي ترافقه وتساهم في توجيه فهمه، وهذه العناصر لا تأتي كإضافات هامشيَّة، بل تشتغل كسياجات دلاليَّة تساعد على دخول ردهات النص واستكشافه، فتتحول إلى عتبات إرشاديَّة تنظم عملية التلقي وتوجه القارئ نحو أفق القراءة، ومن أبرز هذه السياجات: **(الغلاف، العنوان، الإهداء، التصدير، الهوامش، المُقدمات، الفواتح، والمؤشر الجنسي.. وغيرها)**، ممَّا يساهم في تأطير النص وتعميق دلالته قبل الولوج إلى متنه وعوالمه الداخلية.

ويعتبر **جينيت** العنوان عتبة نصيَّة مهمَّة ومصاحبًا ضروريًّا مرفقًا بالعمل الإبداعي، إذ ينأى عن كونه عنصرًا هامشيًّا أو مكونًا إضافيًّا لا قيمة له، بل

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت، من النَّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 26.

يتحول إلى آلية دلاليَّة تسهم في وسم النص وتعزيز حضوره وتجليه ووضوحه، وفي إطار ضبطه لمفهوم هذا العنصر القرائي الأوَّلي، يرى أنَّه «**عِبَارَةٌ عَنْ كُتْلَةٍ مَطْبُوعَةٍ عَلَى صَفْحَةِ العنوان الحامِلَةِ لِمُصاحِباتٍ أُخْرَى مِثْلَ اسْمِ الكاتِبِ أَوْ دارِ النَّشْرِ...**»[1]، وهو تعريف يبرز الملمح الطباعي والتنظيمي للعنوان داخل المجموعة النصيَّة، وبناءً على ذلك، فإنَّ العنوان –كمؤشر تعريفي قابل للقراءة والتأويل– يتخذ موقعًا استراتيجيًّا خاصًّا، يتمثل في صفحة الغلاف، حيث يتقدَّم المصاحبات النصيَّة الأخرى المتربعة على هذه المساحة الطباعية (معلومات النشر)، مما يشير إلى مركزية موضعه وحضوره البصري والدلالي في آنٍ واحِدٍ، فالعنوان يحظى بأمكنة مخصوصة يمكن أن يشغلها ويظهر فيها، وهي حسب النظام الطباعي تتجلى في أربعة مواضع أساسية هي:

«**1. الصفحة الأولى للغلاف.**

2. في ظهر الغلاف.

3. في صفحة العنوان.

4. في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء الّتي تحمل العنوان فقط وربَّما لا تجدها في بعض السلاسل الطباعيَّة..»[2].

إذن، يتَّضح أنَّ العنوان يتخطى كونه علامة سطحيَّة ليتخذ تربة أمكنة متعددة يتوزَّع عليها داخل الفضاء الطباعي؛ فهو يظهر في مبتدأ العمل الإبداعي على مستوى صفحة الغلاف الأولى أو الخلفيَّة، كما قد يظهر في الصفحة المُخصَّصَة لتدوين جملة

---

[1] –Gérard Genette. Seuils.p.60.

نقلًا عن: عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص: 67.

[2] –Gérard Genett,,Ibid,p64-69.

نقلًا عن: المرجع نفسه، ص: 70.

العنونة، إلى جانب الفضاء الطباعي (المُزَيَّف)؛ أي الصفحة البيضاء المتروكة عمدًا للعنوان وحده دون غيره، بما يبرز حضوره ويكثف دلالته البصريَّة.

هذا، ويعمد **جينيت** إلى إجراء تمييز واضح بين العنوان الأصلي والعناوين الفرعيَّة، إذ يرى أن العناوين الداخليَّة –باعتبارها «**عناوين مُرافِقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء في القصص والروايات والدواوين الشعرية**»[1]– أقل حظًّا على مستوى القراءة والإقبال، مقارنة بالعنوان الأصلي الّذي يحظى بنسبة اهتمام أكبر لدى جمهور المتلقين، حيث ينجذبون إليه أوَّلًا ويعمقون تدبر دلالاته بوصفه المدخل الأساسي إلى النص ومفتاح قراءته.

ويذهب **ليوهوك Leo Hock** –هو الآخر– إلى تقديم تعريف للعنوان أكثر دقَّة وشموليَّة؛ إذ يرى أنَّه: «**مجموعة العلامات اللّسانيَّة من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلَّ عليه وتعينه، وتثير محتواه الكلِّي، ولتجذب جمهوره المستهدف**»[2]، وتبعًا لهذا الطرح سيغدو العنوان بمثابة مجموعة من الدوال والوحدات اللغويَّة الصغرى الّتي تشكِّل رأس النص وأُسَّ بنائه، وتتولى مهمَّة وسمه وتعيينه وتحديده، إلى جانب تأثيره في طبيعة النص ومحتوياته الضمنيَّة.

وعطفًا على التحديدات السابقة، فإنَّ للعنوان من شأنه أن يؤدي عدة وظائف أبرزها: الوظيفة التعيينية (التسموية)، والإغرائية (التحريضية) والإيديولوجية[3].. إلخ.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص ص: 124– 125.

[2] – Leo Hock, la marque du titre,p.17، نقلًا عن: المرجع نفسه، ص: 67

[3]– عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص: 74.

وفي الأخير، يمكن القول بأنَّ العنوان قد نال حظوة كبيرة ومكانة مرموقة، ويعود الفضل في ذلك إلى أهميته الكبرى ودوره الفعَّال في توجيه القراءة وترسيم دروبها ومساراتها التأويلية، بما يجعل منه عنصرًا مؤسِّسًا لفهم النص ومقاربته.

وسنسعى في هذا السياق إلى الوقوف عند عنوان روايتنا الموسومة بـ "**خطيئة مريم**" للروائي الجزائري **علاوة كوسة**، من أجل تحليل مكوناته اللغويَّة، ورصد دلالاته المتشعبة، واستكشاف ما يحيل إليه من مرجعيات دينيَّة وثقافيَّة وتأويليَّة، بما يمكننا من فهم الطريقة الّتي يشتغل بها العنوان كعتبة نصيَّة توجه القراءة وتفتح آفاق التأويل أمام المتلقي.

2.1. العنوان: الصمت وأبعاده الدلاليَّة:

ورد العنوان مركَّبًا اسميًّا من دالين: **(خطيئة)** و**(مريم)**، وهو عبارة عن جملة اسمية **(مُسنَدٌ إليه ومُسنَدٌ)**، طالتها آلية الحذف النحوي. ويمكن تقدير المحذوف، الّذي هو المسند إليه، بـ**(هذه)**؛ أي: **(هذه خطيئة مريم)**، ومن هنا فإنَّ **(هذه)** اسم إشارة مبني في محل رفع مبتدأ، أمَّا **(خطيئة)** فهي المسند (الخبر)، وهي مضاف، وتأتي **(مريم)** لتحتل موقع المضاف إليه، وهي علم مؤنَّث ممنوع من الصرف.

إذن، يبدو العنوان ظاهريًا مكوَّنًا من كلمة واحدة معرَّفة بالإضافة، وهي **(خطيئة)**، لكنَّه –في الحقيقة– هو عبارة عن جملة تنزع نحو الاسمية نزوعًا واضحًا، مع إسقاط بعض عناصر الجملة وتغييبها، ممثلة في المسند إليه، وهذا ما يجعل جملة العنونة بنية لغويَّة موجزة، تنحو نحو الاختزالية والاقتصاد اللغوي؛ وما من شك في أنَّ الروائي يتقصَّد ذلك، لأنَّ العنوان –كما يرى الباحث **خالد حسين**– «**جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في**

لعبة القراءة»[1]، ثُمَّ إنَّ التكثيف الدلالي هو ما يكسب العنوان بعدًا دلاليًّا ثريًّا، ينفتح على أفلاك التأويل وآفاق التخريجات والاحتمالات القرائية.

نلاحظ أنَّ الصياغة التركيبية لا تشكِّل جملة تامَّة مكتملة العناصر، بل إنَّها تتكشف كبنية موجزة ومقتضبة قائمة على التكثيف والاقتصاد اللغوي، وهو ما يكسب العنوان طابعًا دلاليًّا مفتوحًا وقابلًا للتأويل، فالعلاقة الإضافية بين الدالين (المضاف والمضاف إليه) تفيد التخصيص والتقييد، إذ تحدد **الخطيئة** بشخص معيَّن هو **مريم**، ممَّا يفتح أفقًا تأويليًّا واسعًا يربط المعنى بالبعد الرمزي والديني والإنساني في آنٍ واحدٍ، ويجعل العنوان عتبة مكتنزة توجه القراءة منذ لحظتها الأولى.

وحري بنا أن نقول بأنَّ لفظة **الخطيئة** في اللغة إنَّما تحيل إلى معان متعددة؛ فيقال: «**الخطيئة هي الذَّنبُ على عمد... والخطء: الذنبُ على عمد... والخطيئة على فعلية: الذنب** [ويُقال] **لمن أرَاد شَيئًا فَفَعَل غيره: أخطأ. يُقَال: رَجُل خَطأ** ...»[2]. وعليه، فإنَّ لفظة **الخطيئة** – باعتبارها مشتقة من الجذر اللغوي «**(خطئ) – خَطَأً، وخَطْئًا: أَذنب... (أخطأ): خطى. و– غلط (حاد عن الصواب)**..»[3] تجمع في ملمحها الدلالي بين القصد والمخالفة، وتبدو مشحونة بحمولة أخلاقيَّة وقيميَّة مكتنزة، ممَّا يجعلها دالًا ذا طابع إشكالي وتأويلي يتناسب مع حضورها في جملة العنونة، وما تفتحه من أفق دلالي متعدد الاحتمالات.

وعلى الرغم من استعمال جمهور واسع للفظتي الخطأ والخطيئة استعمالًا واحدًا، على أساس كونهما انحرافًا عن الصواب ومخالفة للصحيح، إلَّا أنَّ بينهما

---

[1]– خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النَّصية، دار التكوين، (د، ط)، (د، س)، ص ص: 15– 16.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ.ط.أ)، ص: 1193.

[3]– ابن منظور، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

فرقًا دلاليًّا دقيقًا، يمكن ترسيمه من خلال العودة إلى دلالة كلّ كلمة؛ «**فَالخَطَأُ ما لم يتعمد**»[1]؛ أي أنَّه يحيل غالبًا إلى فعل غير مقصود، ناتج عن الجهل أو عدم الدقَّة أو سوء التقدير، وهو بذلك يأخذ طابعًا غير إرادي في أغلب حالاته، أمَّا **الخطيئة** فتحمل في الغالب بعدًا أخلاقيًّا أو قيميًّا أشد تأكيدًا، إذ تفيد تعمُّد المخالفة فـ«**يقال: أخطأَ فلانٌ: أذنب عمدًا أو سهوًا**»[2]، ومن هنا سنلحظ بأنَّ **الخطيئة** تشير إلى وجود إدراك بالفعل مع الانحراف عن المعيار الصحيح، ممَّا يجعلها أكثر ثقلًا على مستوى المؤاخذة والحكم القيمي، ومنه فإنَّ الخطأ يغتفر لكونه غير متعمَّد في حين تفهم **الخطيئة** باعتبارها تجاوزًا واعيًا، وهي ضد الصواب.

والحقيقة أنَّ لفظة **الخطيئة** تحيل على عدة دلالات نسقية: (دينية، اجتماعية، وثقافية..)، فمن خلال استنادنا إلى جملة العنوان "**خطيئة مريم**" يتأسَّس –منذ البداية– توتر دلالي قائم على الجمع بين دالين متباعدين: **الخطيئة** بما تحمله من معنى الإثم والانحراف، **ومريم** بما تحيل إليه من الطهر والبراءة والعفة والنقاء.

وقد جاءت لفظة **الخطيئة** في القرآن الكريم في سياقات عديدة لتؤشر على بدلالة الذنب والمخالفة والانحراف عن أمر الله تعالى، غير أنَّ هذه اللفظة بدت أنَّها تحمل – في كثير من المواضع– بعدًا يبرز ثقل الفعل وارتباطه بالمسؤولية الفردية أمام الله، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿**وَمَن يَّكْسِبْ خَطِيَٓـَٔةً اَوِ اِثْماً ثُمَّ يَرْمِ بِهٖ بَرِيٓـًٔا فَقَدِ اِحْتَمَلَ بُهْتٰناً وَإِثْماً مُّبِيناً**﴾[3]، حيث جاءت كلمة خطيئة هنا للدلالة على الذنب المتعمَّد الّذي يقترف ويُحاسَب عليه صاحبه، مما يسهم في تعميق المعنى الأخلاقي للفعل، بالإضافة إلى قوله تعالى: ﴿**خُذُوهُ فَغُلُّوهُ (30) ثُمَّ**

[1]– المرجع نفسه، ص: 1193.

[2]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (خ. ط. أ)، ص ص: 242–243.

[3]– سورة النساء، الآية: 111.

اَلْجَحِيمَ صَلُّوهُ (31) ثُمَّ فِے سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعاً فَاسْلُكُوهُ (32) إِنَّهُ كَانَ لَا يُومِنُ بِاللَّهِ اِلْعَظِيمِ (33) وَلَا يَحُضُّ عَلَيٰ طَعَامِ اِلْمِسْكِينِ (34) فَلَيْسَ لَهُ اُلْيَوْمَ هَٰهُنَا حَمِيمٌ (35) وَلَا طَعَامٌ اِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ (36) لَّا يَاكُلُهُ إِلَّا اَلْخَٰطِئُونَ﴾[1]، فاللفظة هنا استُعمِلت في صيغة جمع المذكر السالم "**الخاطئون**" للدلالة على أصحاب الذنوب المرتكبة عمدًا، والّذين يستحقون أقصى درجات العذاب والعقاب، وكذا قوله جلَّ شأنه وعلا: **﴿قَالُواْ يَٰأَبَانَا اَسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَآ إِنَّا كُنَّا خَٰطِئِينَ﴾**[2]، وهو سياق يكشف عن وعي بالذنب وإقرار بوقوع التجاوز والمخالفة.

وعليه، تتَّخذ لفظة **الخطيئة** بعدًا دلاليًّا يتجاوز معناها المباشر، لتصبح مرتبطة بالفعل الآثم، وما يستتبعه من مسؤولية أخلاقية تقع على عاتق الفاعل.

ومن هذا المنطلق، فإنَّ الروائي **علاوة كوسة** يكون قد وظَّف هذه اللفظة لتكثيف الحمولة الدلالية للعنوان، على اعتبار أنَّ شخصية **(مريم)** قد ارتكبت – في تصور الجماعة – فعلًا يُنظَر إليه بوصفه سيئة وخروجًا عن القيم السائدة، وهو ما يتعزَّز بالإحالة القرآنية في قوله تعالى: **﴿بَلَىٰ مَن كَسَبَ سَيِّئَةً وَأَحَاطَتْ بِهِۦ خَطِيٓـَٔتُهُۥ فَأُوْلَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلنَّارِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾**[3].

غير أنَّ حضور هذا البعد الديني داخل العنوان لا يشتغل بوصفه مرجعًا مكتفيًا بذاته، بل يتحوَّل إلى **نص غائب** يستثمر طاقاته الدلالية والإيحائية، ويؤسس شبكة تناصية تغني المعنى وتوسِّع أفق التأويل، فالنص الغائب يُعدُّ أحد المفاهيم الهامة الّتي تبلورت ضمن نظرية **(Intertextuality)** في النقد الغربي الحديث،

---

[1]– سورة الحاقة، الآية: 30–36.

[2]– سورة يوسف، الآية : 97.

[3]– سورة البقرة، الآية: 81

حيث لم يعد النص يُنظَر إليه بوصفه بنية مغلقة، بل فضاءً تتقاطع داخله نصوص متعددة.

وفي هذا السياق ترى **جوليا كريستيفا** أنَّ «**النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات**»[1]؛ أي أنَّ كلّ نص ليس كيانًا مستقلًّا، بل نسيج متداخل من نصوص أخرى سابقة ومعاصرة، وهو ما يشي بأنَّه يتغذَّى من مرجعيات متنوعة: أدبيَّة، ودينيَّة، وثقافيَّة، وتاريخيَّة، غير أنَّ أهم ما يترتَّب عن هذا التصوُّر هو تحول عملية القراءة ذاتها؛ إذ لم يعد القارئ متلقيًا سلبيًّا، بل أصبح فاعلًا تأويليًّا يسعى إلى الكشف عن هذه الشبكة الخفيَّة من العلاقات النصيَّة.

وينسجم هذا التصور مع ما ذهب إليه **رولان بارث Roland Barthes** الّذي يرى أنَّ النص «**هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة ... وكلّ نص (الّذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص**»[2]، وهو ما يجعل المعنى نتاج شبكة من العلاقات النصية لا معطى جاهزًا داخل النص؛ أي أنَّ النص لا ينتج معناه داخل ذاته، بل من خلال شبكة من العلاقات النصيَّة الّتي تمتدُّ إلى نصوص سابقة ومتزامنة معه.

وفي ضوء هذا التصور، يبدو عنوان "**خطيئة مريم**" قائمًا على تناص ديني مزدوج: الأوّل يتمثل في استدعاء ظلال قصة الخطيئة الأولى، ممثلة في قصة آدم –عليه السلام– بوصفها نموذجًا للمعصية والانحراف، كما في قوله تعالى: ﴿**ولَا**

[1]– محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 11.

[2]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1420هـ– 2000م، ص: 12.

تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾[1] فقد حذَّر الله آدم من ارتكاب الخطيئة، ليلج أبواب التوبة بعدها، كما جاء في قوله تعالى: ﴿**فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٖ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ**﴾[2].

أمَّا التناص الثاني، فيقوم على استدعاء شخصية **(مريم أم عيسى)** بوصفها نموذجًا للطهر والعفة والصفاء، فقد تعرَّضت السيدة **مريم** لاتهام صريح من قبل قومها، الّذين بادروا إلى إصدار حكم أخلاقي قاسٍ ضدها، استنادًا إلى الظاهر والظن، فنسبوا إليها الفاحشة وافتروا عليها بهتانًا عظيمًا، معتبرين أنَّ **عيسى** –عليه السلام– إنَّما وُلِد نتيجة "**خطيئة**"، وهنا يتجاوز توظيف لفظة **(الخطيئة)** بعدها اللغوي، ليكشف عن إشكالية عميقة في البنية القيميَّة، وعلى هذا النحو تتجلى المفارقة الدلالية وتبرز صورتها؛ **فالخطيئة** في قصة **آدم** –عليه السلام– فعل، أمَّا في قصة **مريم** فهي اتهام اجتماعي مبني على الظاهر.

ومن هنا، سنرى أنَّ النص الغائب لا يشتغل على مستوى الحضور المرجعي فقط، بل يتأسس كذلك على الصمت بوصفه آلية لإنتاج المعنى؛ إذ أنَّ العنوان لا يفصح عن طبيعة هذه الخطيئة ولا عن سياقها، ممَّا يجعل الدلالة معلقة بين الحضور والغياب، فالصمت هنا ليس غيابًا للمعنى، بل شكلًا من أشكال حضور النص الغائب، لأنَّ ما يسكت عنه في العنوان لا يعني غيابه، بل حضوره الضمني داخل البنية النصيَّة.

وفي هذا السياق، يتقاطع الصمت مع التناص، لأنَّ كليهما يقوم على الإحالة غير المباشرة، والتلميح بدل التصريح، وهو ما يجعل القارئ مدفوعًا إلى استحضار النصوص الغائبة لفهم المعنى الممكن –وهذا ما ينسجم مع مسار دراستنا– ليغدو

[1]– سورة الأعراف، الآية: 19

[2]– سورة البقرة، الآية: 37 .

الصمت –تبعًا لذلك– «**حقل خصوبة تتزاول فيه المعرفة والتخيل والتأمل والتفكير...**»[1]؛ ممَّا يعني أنَّ ما يسكت عنه في العنوان يصبح أكثر غنى دلاليًّا ممَّا يُصرَّح به.

وعلى هذا النحو، يصبح الصمت آليةً تناصيَّة غير مباشرة، لأنَّه يفسح المجال لحضور نصوص أخرى من خلال الإيحاء والتلميح، ممَّا يجعل العنوان فضاءً مفتوحًا على تعدد القراءات، وهو ما تؤكده مقولة "**كريستيفا**" بأنّ «**النَّص قادر دومًا على العطاء المستمر لقراءات متعددة**»[2]، لأنَّه لا يختزل في دلالة واحدة، بل ينتج معناه باستمرار من خلال تفاعل النص الحاضر مع النصوص الغائبة.

وفي هذا الإطار، يحيل الصمت داخل عنوان "**خطيئة مريم**" إلى قضية اجتماعيَّة حسَّاسة، تتعلَّق بنظرة المجتمع إلى "**المرأة والطفل غير الشرعي**"، حيث تتحول "**الخطيئة**" إلى وصمة اجتماعيَّة لصيقة بالمرأة، وتُحمَّل نتائجها للطفل الّذي يُنظَر إليه غالبًا بوصفه نتيجة ذنب لا جرم له فيه.

وهنا يكشف العنوان عن نسق ثقافي مضمر، يقوم على إعادة إنتاج الأحكام الأخلاقيَّة بصورة غير عادلة، حيث تتحول المرأة إلى الحامل الرمزي للخطيئة، ويصبح الطفل امتدادًا لهذه الوصمة، وبذلك فإنَّ المسكوت عنه في العنوان لا يتمثل في الخطيئة ذاتها، بل في الآليات الاجتماعيَّة التي تُنتجها وتُعِيد توزيعها.

وهكذا، سيتبين أنَّ عنوان "**خطيئة مريم**" لا يقوم بوظيفة التسمية فقط، بل يتجاوزها إلى بناء دلالي وثقافي مركب، يستثمر المرجع الديني، ويستدعي النص

[1]– عزوز علي اسماعيل، دلالة الصمت في السرد الروائي، ص: 89 .

[2]– محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص: 11.

الغائب، ويؤسس للمسكوت عنه داخل الفضاء السردي، حيث يصبح الصمت أداةً لإنتاج المعنى، والتناص آلية لتوسيعه، والنص الغائب فضاءً لتكثيفه، بما يجعل العنوان عتبة كاشفة للأنساق الثقافيَّة والاجتماعيَّة المضمرة.

2. الصمت في رواية "خطيئة مريم": أفق الاشتغال ومآلات القراءة والتأويل:

1.2. اشتغال الصمت في المتن الروائي: تنويعات وتأويلات

تتعدَّد أصناف الصمت، وتختلف من روائي إلى آخر، تبعًا لاختلاف الرؤية السرديَّة وآليات التشكيل الفني، لذلك يمكننا أن نقف عند تلاوين وضروب شتى منه، وما من شك في أنَّ رواية "**خطيئة مريم**" للروائي الجزائري **علاوة كوسة** تحتشد بمثل هذه المساحات الصامتة والّتي يمكن توضيح اشتغالها في المتن النصي على النحو الآتي:

2. 1. 1. النقص الخطي (Le manque graphique) :

نشير بداية إلى أنَّ النقص الخطي يرتبط بما يمكن تسميته بالفضاء أو التفضية النصية الّتي تختص بالشعر أكثر من السرد، ذلك أنَّ القصيدة الشعرية تميل إلى نوع من التوزيع الخطي والتشكيل البصري في هندسة معمارها النصي، لكن «ذلك لا ينفي تميز بعض النصوص الروائية الحديثة الّتي انخرطت هي الأخرى في جماليات التشكيل البصري واهتمت ببناء الفضاء عبر أشكال بصرية مختلفة..»[1]، كما هو الحال –على سبيل المثال– في رواية "**خطيئة مريم**" الّتي نتخذ منها مدونة قرائية لرصد مواضع الصمت ومساءلة أشكال حضوره واشتغاله.

[1]– رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص: 15.

ويمكن القول –من جانب آخر– أنَّ النقص الخطي هو أحد ضروب الصمت الّتي تحدَّث عنها **بيار فان هيفل Pierre Van Den Heuvel** في كتابه الموسوم بـ: (**l'énonciation** Parole, Mot, **Silence, pour une Poétiaue de**)، والمقصود به تلك «**الجملة الناقصة (غيرُ التامة)، المتخفِّية بياضًا، أو تشطيبًا، أو اختصارًا لحروف أولى من اسم عَلَم، أو المنتهية بنقاط تتابع، وأيضًا بياض صفحة بأكملها، من قبيل تلقي البطل رسالة فارغة من صديقٍ**»[1].

وعلى هذا النحو، يغدو النقص الخطيُّ متمظهرًا في وجوه شتى؛ فقد يرتبط ببناء الجملة في حدِّ ذاتها، حيث يتعمَّد متلفظها إسقاط أجزاء معيَّنة منها، فتأتي هذه الأجزاء المحذوفة غير مجانية على الإطلاق، بل تختزن في صلب تكوينها فراغات وبياضات دالة، وقد تتجلَّى من خلال تقنية التشظي، أو اختصار الحروف الأولى (خاصَّة مع أسماء الأعلام)، كما أنَّ انتهاء الوحدة الجملية بنقاط متتابعة من شأنه أن يؤكد على وجود نقص أو فراغ، ناهيك عن بياض مساحة الصفحة بكاملها.

وعلى هذا الأساس، فإنَّ الوقوف عند حدود النقص الخطي وتخومه لا يمكن أن يتمَّ إلَّا من خلال العودة إلى فضاء الكتابة في حدِّ ذاته؛ ذلك أنَّ الثغرات أو الفجوات الفارغة لا تظهر إلَّا عبر الجمل أو صيغ التعبير الّتي تمَّ تحبيرها، إلى جانب لعبة البياض الّتي تجلي لنا خرائطية الصفحة وكيفية تأثيثها، ومن هنا فإنَّه من الضروري على القارئ الّذي يصادف نقصًا خطيًّا في أي نص إبداعي أن يشرع في استدعاء توقعاته وتأويلاته، محاولًا كشف ما تمَّ حجبُه وإضماره.

وهذا ما نلاحظه في رواية "**خطيئة مريم**" للروائي **علاوة كوسة**، الّذي اعتمد على تقنية التكثيف والإيحاء؛ حيث ترك بياضات نصية وفراغات، واختصارات تفتح

---

[1] –Pierre Van Den Heuvel, Parole, mot, silence, pp.72-85.

نقلًا عن: علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 99.

أبواب التأويل أمام القارئ، ليصبح شريكًا في بناء المعنى، وكأنَّ الصمت هنا هو اللغة الثانية للنص، وهذا ما يجسده قول إحدى شخصيات الرواية (مريم): «**تحكي لي أمي، بمرارة، أنَّ عمَّتي، الّتي توفيت بداء السرطان، عافاك الله يا أستاذي، وهي في فراش الموت، وفي لحظات احتضارها، نادت على عيسى، وقرَّبته منها، وقبَّلته بضمَّة وحنوّ كبيرين، وملأت عينيها منه، واعترفت أمامَ مسمعِ أمّي ومرأى أبي:**

"……

……

……

……

……"» [1].

نجد أنَّ المسكوت عنه في الرواية يأخذ شكلًا ملموسًا في تلك النقاط السوداء الّتي تركها الكاتب، دون أن يبوح بما تخفيه **أمّ عيسى**؛ ليشعر القارئ أنَّ هناك سرًّا لم يُكشف بعد، واعترافًا خفيًّا يظلُّ محبوسًا في ثنايا النص، وهكذا فإنَّ «..**الفراغات، أي عدم التماثل بين النص والقارئ، هي الّتي تحدث التواصل في عملية القراءة**»[2]، وهو ما من شأنه أن يؤكد على وجود اختلاف بين توقُّعات الكاتب (الروائي) وتوقُّعات القارئ، وهذا ما يحرك عملية التواصل ويمد الجسور بينهما، حيث يصبح النص ساحة للتفاعل بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (القارئ) الّذي يعبر إلى ضفافه وأراضيه، فـ«**فيها يتجول.. من خلال النُّزهة الّتي يقوم بها عبر تضاريس النص، كما يرى**

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، دار الراوي للنشر والتوزيع، الزقازيق، مصر، ط1، 2017، ص: 80.

[2]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1987، ص: 98.

تودروف، فإنَّه يتجول بفكره في متون النص والكلمات وأبعادها ودلالاتها.»[1]، وتبعًا لهذا الطرح، فإنَّ القارئ عندما يقرأ النص، يتجول فيه، ويتلمَّس دلالاته، ويفك رموز كلماته؛ فتصبح تلك القراءة رحلة استكشافيَّة داخل منعطفاته، وغوصًا في ثناياه وأغواره العميقة.

والحقيقة أنَّ هذا البياض المنقط المؤشر على مسكوت ما –والّذي يذيل هذا المقطع السردي– يذكرنا بذلك «**الّذي يتخلل الفضاءات الشعرية في الإخراج الكتابي للنص، فمن المعروف أنَّ الفضاءات الشعرية أداة من أدوات الشعرية الكتابية التي تغلب على القصيدة الحديثة**»[2]، وحينما ينحرف الروائي **علاوة كوسة** نحو مملكة الشعر مستعيرًا منها بعض الآليات والأدوات، فذلك لطبيعة هويته الإبداعية قبل ولوج أراضي الرواية والاستسلام لغوايتها، فقد كان شاعرًا هائمًا على وجهه في وادي عبقر، ولذلك نراه يتقصد إضفاء الأبعاد الانفعالية والأجواء العاطفية على وحداته السردية وبناه التخييلية، إنَّه يعمد إلى الاستعانة بمهابة البياض، ليصمت عن أشياء لا يريد الإفصاح عنها أو المجاهرة بها، مما يحفز فضول القارئ الّذي يبادر إلى عملية البحث والتقصي لرفع الحجب عن الغائر المتواري خلف جمالية اللغة وكثافتها الإيحائية، لكن لماذا يغيب الحرف الطباعي ويعلو كعب البياض المنقط في هذا النموذج السردي؟...إنَّه ثقل الاعتراف **لعيسى** باللاأبوة ومجهولية النسب، هول الصدمة القاتلة الّتي تسقط على الابن المتبنى باردة وثقيلة كالصخر الهامد، فعمة مريم كانت تنوء بهذا السر الّذي أثقل كاهلها كالجبال، ولم تستطع البوح به لسنوات طويلة.. فأنَّى لكلمة أن تلم بتفاصيل هذه الحالة؟.. لذلك اكتفى الروائي بنقاط عائمة غائمة الدلالة، وهو أمر

[1]– نابي بوعلي، النَّص ودلالات الصمت، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة معسكر، ع 9، ديسمبر، 2014، ص: 14.

[2]– محمد عبدو فلفل، بلاغة الصمت: قراءة في ديوان (نسيان يستيقظ)، لعبد الله الرشيد، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ع31، ماي 2015، ص: 111.

ليس بالغريب، «**فحين تعجز اللغة عن الإحاطة بقوانين إنتاجها... يحل الصمت ممتلكًا دلالته وقوته من تلك اللحظة..**»[1].

وإلى جانب البياض المنقط الّذي يحضر في مساحات ومواضع عديدة من الرواية، نقف عند حالة طباعية أخرى تترجم لنا سخاء الروائي في توظيف علامات الوقف (الترقيم)، ومن الشَّواهد الدالة على ذلك قول السارد: «**احتضنتها حياة بدفء وهي مندهشة أيضا، ولا تعرف إن كانت هي الأخرى زميلة دراسة أم ماذا ؟!!**

؟!!

!؟!

!!!

؟؟؟.»[2].

يجسِّد توالي علامات الاستفهام في هذا المقطع حالة الذهول والحيرة الّتي انتابت شخصية **حياة** أمام الموقف المفاجئ؛ إذ وجدت نفسها أمام شخص يحتضنها بحرارة وينادِيها باسمها دون سابق معرفة واضحة، فهذه العلامات لا تؤدي وظيفة ترقيميَّة فحسب، بل تكشف عن اضطراب نفسي وتساؤلات داخليَّة متلاحقة حول حقيقة **مريم** وصلتها بها، كما يسهم هذا التكرار في بناء عنصر التشويق، وإبقاء المعنى معلَّقا، ممَّا يفعِّل حضور المسكوت عنه داخل تضاعيف النص ومنعطفاته.

ويهيمن على رواية "**خطيئة مريم**" نوع من التلاعب الواضح على مستوى توظيف علامات الوقف أو الترقيم، خاصَّة علامتي التعجب والاستفهام، ومن أمثلة ذلك هذا المشهد السردي: «**– أين أنت الآن؟**

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 112.

[2]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 27.

-قريب من المستشفى

-فاتح.. الله يرحمه.. البقاء لله.....!!؟!!

.....

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

!!!!!!!!!!!!»[1].

إنَّ في توظيف علامات التعجب بهذه الكثافة دليل على الدهشة والتأثر والانفعال الّذي تلتحف به شخصيات الرواية، أمَّا علامات الاستفهام، فالأرجح أنَّها تلحُّ على سؤال الهوية، وهو الأمر الّذي لطالما أرَّق الإنسان، خاصة اللقيط الّذي نجده في حالة بحث مستميت عن النسب والانتماء العائلي والدفء الأسري، وفي مضاعفة السارد لحضور هذه العلامات إسقاط لكلام كثير يعجز اللسان عن قوله والإدلاء به، ما يتيح المجال أمام الصمت كي يُعمَّ ويفرض سطوته على صفحة الكتابة.

كما نلحظ أنَّ الروائي ينزع نحو تكثيف الفراغ، إذ نجده يزاوج بين البياض النقطي وعلامات الوقف الّتي تعضد حضور الصمت بعنفوانه ودلالته القوية، وهذا ما نلمسه في قول السارد: «**كانت بين الصفوف تجري متعبة قياما وسقوطا.. وهي تصيح بكل ما أوتيت من حرقة كبد وأعوم شوق: "ولدي.. ولدي.. عيسى.. ولدي.. أنا أمك ولدي.. ولدي!!**

.....

.....

.....

[1]- المصدر نفسه، ص: 150.

!!!»[1].

هذه النقاط السوداء وعلامات التعجُّب توحي بأنَّ هناك شيئًا مسكوتًا عنه تمثَّل في عدم ذكر رَدَّة فعل **عيسى** حينما تعرَّف على أمه، فنحن نجهل كيف كانت، وماذا حدث بعد نداء أُمِّه الحارق؟ ولعل الروائي هنا فضَّل عدم إكمال الفكرة؛ وذلك بدافع إثارة فضول القارئ وتشويقه، «**فالتماثل بين النص والقارئ ينشئ نشاطاً مكوناً من طرف القارئ، ويعطي لهذا اللاتناسق بنية معينة بواسطة البياضات وأشكال النفي الّتي تنشأ من النص، وهذه البنية تراقب عملية التفاعل**»[2]، وهكذا، فإنَّ هذا التنافر بين النص والقارئ يحفِّز نشاط القارئ ويضاعف ديناميته، حيث يعطي النص بنية معيَّنة لهذا التفاعل من خلال البياضات وأساليب الإغفال والإسقاط، وهذه البنية هي الّتي تُنظِّم عملية التفاعل بين النص والقارئ.

ويُطعِّم الروائي نسيج متنه السردي بنفحات شعرية، إذ يعمد إلى إحداث نوع من التعالق والتداخل الأجناسي، جاعلًا السرد يتشرب نسوغ الشعر، مستحضرًا نصًّا شعريًا موسومًا بـ: "**تهمة المتنبي**" من ديوانه "**تهمة المتنبي، الشعراء لا يدخلون الجنة**"، لكن مع تغيير لعنوان هذه القصيدة وصاحبها، حيث نجده ينسبها إلى إحدى شخصيات الرواية؛ ألا وهو **عيسى**، والّذي يقول في أحد مقاطعها:

«سكت الكلاااااام

سكت الكلااااا

س..

ك..

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 211.

[2]– فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص: 102.

ت..

ا..

ل..

ك..

ل..

ا.....

م.»[1].

يتَّجه الروائي –كما نلاحظ– إلى اعتماد تقنية التقطيع أو التشذير، إذ يعمل على تقويض وحدة الكلمة وتفكيكها إلى حروف دالة، أو «**بعبارة أخرى تمزيق أوصال الكلمة أو الجملة وتفكيك لوحدتها فتبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل ومعزول، وهي بذلك تشكيل لفضاء بصري موازٍ لدلالة التناثر والتبعثر والتشظي**»[2].

وقد ارتبطت الشذرية في حقل الكتابة الشعرية «**بالتعبير عن أزمة الذات وتشظيها وتفككها في مجتمع يطبعه التشظي والتفكك**»[3]، لذلك نجد الروائي قد استثمر هذه التقنية واستنجد بها، للتعبير عن حالة الابن غير الشرعي **(عيسى)** الّذي يعيش وضعًا متأزمًا يوحي بالتشظي والتشتت والتشذير، ومن هنا فإنَّ تقطيع الكلمة أو تمزيقها من شأنه أن يكون معادلًا للتمزيق الوجودي النفسي الّذي يتلبس حياة اللقيط، الّذي يعاني من الشعور بالانفصال وعدم الاندماج داخل مجتمعه، فهو لا يحيا في

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 138.

[2]– ناصر حسن يعقوب، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، مج 29، ع (1+ 2)، 2013، ص: 477.

[3]– المرجع نفسه، ص: 476.

زمنه الاجتماعي، بل في زمن آخر يتسم بالسكونية والتراخي، لذلك تراه يسبح في فلك أوقاته اغترابًا وتشردًا وتشظيًا ناتجًا عن مأساة اجتماعية لا طرف له فيها.

وفي الأخير، يتبيَّنُ أنَّ النقص الخطِّي يُمثِّل بنية أساسية في تشكيل النص، إذ يقوم على الفراغ والبياض والحذف والاختصار بوصفها آليات تنتج المعنى ولا تُعطِّلُه، فهذه العناصر لا تُعبِّر عن نقص سلبي، بل تُشكِّل فضاءً تأويليًّا يدفع القارئ إلى التفاعل مع النص، واستكمال ما غاب عنه، وهكذا سيصبح النقص الخطي وسيلة فنيَّة تُنشِّطُ فعل القراءة، وتُحوِّل القارئ من متلقٍ سلبيٍّ إلى شريك فاعل في بناء الدلالة وكشف المسكوت عنه، بل في تجربة الكتابة ككلّ.

2.1.2. الوصف الصمتي:

يُصنَّف الوصف الصمتي ضمن الأنماط المتعددة للصمت الّتي تناولها الناقد **فان دان هيفل**، حيث يرى أنَّه: «**عندما يشرع الراوي في التعامل مع الصمت تعامله مع مشهد وصفي، يؤدي به تحديد الإطار المكاني الروائي إلى التركيز على الطبيعة الصامتة ونحوها**»[1]، ومن هذا المنطلق، سنجد أنَّ **دان هيفل** يرى أنَّ لجوء الروائي إلى معالجة الصمت معالجة وصفية مشهدية، يترتب عنه تركيز اهتمامه على تصوير الفضاء المكاني؛ وهذا يعني أنَّ المشهد لا يتشكل في الفراغ، بل يحتاج إلى إطار مكاني يجعل عناصره البصرية قابلة للوصف والتمثيل.

وهكذا، فإنَّ براعة الروائي في التلميح الوصفي، وذلك من خلال رسم عنصر مكاني ساكن بدلًا من اللجوء إلى التسمية المباشرة، من شأنه أن يمنح الوصف كثافة دلالية، ويتيح للقارئ إمكانية استحضار المشهد وتأويله، ولعل ما يبرز ذلك قول الروائي «**وأنت ظللت تقلب فكرك في الوقائع ووجهك في السماء، فلم تعثر على**

[1]– Pierre van den Heuvel ،Parole, mot, silence, op.cit ,pp 72_85، 99 نقلًا عن: علي عبيد، مقاربات سردية، ص:

حقيقة تستند إليها، ولا على قبلة ترضاها!!؟ لذلك مازلت باحثًا عن الحقيقة حينًا، ومتسائلًا أحيانًا، وناظرًا إلى البعيد في صمت وتأنٍ معظم الوقت!!»[1]، فهذا القول، يصف لنا حالة الشخصية وهي تعيش عجزًا معرفيًّا وقصورًا على إدراك الحقيقة، دون القدرة على التصريح بذلك، إذ يجمع بين الصمت والحركة البطيئة المتراخية، وهو ما يجعل الشخصية تغرق في دوامة السؤال المحير معظم الوقت، إنها تحيا حالة تفكير داخلي عميق لا يكاد ينتهي.

ويتجسَّد هذا الحضور الوصفي في موضع آخر من الرواية، حين يقول السارد: «**غادر الجميع القاعة الكتوم**»[2]، من خلال تشخيص المكان، حيث أسند السارد صفة **(االكتوم)** إلى القاعة بدلًا من وصفها **بـ (الصَّامتة)**، فالكتمان يستدعي السكوت، ليغدو الصمت هنا موحيًا لا مُصرَّحًا به، وقد اندمج هذا الوصف ضمن الفعل **(غادر)** دون أن يُوقِف جريان الحكي.

ويذهب **فان دان هيفل** إلى الإقرار بـ«**أنَّ المتكلم يكون أكثر عرضة للعجز التخاطبي فيختفي بلفظه شيئًا فشيئًا ويتساوى عندئذ كل أخرس وثرثار لأنَّهما قد عوقبا وأضحى كلاهما إمَّا ضحية صمت وإمَّا ضحية كلام. وذلك جراء أنَّهما لم يتوصلا إلى قول ما يجب قوله حقيقة، وإنَّ ذاك القول الحقيقي متوارٍ هناك وراء الصمت**»[3]، وتبعًا لذلك فإنَّ الوصف الصمتي من شأنه أن يفضح –حسب **هيفل**– مأزق التعبير حين يصطدم بالمسكوت عنه، فيتراجع المتحدث إزاء عجزه، ليستوي في نظره الأخرس والمتكلم، وهذا ما نلمسه من خلال قول السارد (عن علاء): «**غادر**

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 35.

[2]– علاوة كوسة، المرجع السابق، ص: 51.

[3] –Pierre van pan heuvel: parole,mot,silence,op.cit.p82.

نقلًا عن: علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 106.

قبورهم.. ألقى نظرة وداع عند باب المقبرة، أغلقه، ركب سيارته»[1]، فالبطل **علاء** هنا يمتنع عن التصريح بالأسى والحزن المخيم على قلبه، ويستنجد بالصمت، مكتفيًا برسم لحظة الوداع الأخيرة عند عتبة المقبرة، وهكذا يمكن للمتلقي أن يستدل على سكون المشهد من الإيحاء البصري، فيغدو الصمت مُستنتجًا من السياق، لا مُصرَّحًا به، ممَّا يضفي على المشهد ككلّ كثافة دلالية ويُعزِّز أثره الوجداني.

بناءً على ما سبق، يمكن القول بأنَّ الوصف الصمتي لا يُختزَل في انعدام الصوت فحسب، بل يرتقي ليغدو تقنيَّة سرديَّة يستثمرها السارد للإيحاء إلى ما يستعصي على التعبير المباشر، ليتحوَّل الصمت بذلك إلى معنى مُستبطَن، يقرؤه المتلقي ويتلمس حضوره بين سطور المشهد وتضاعيفه.

2.1.3. صمت الصوت (le Silence de la Voix):

يندرج صمت الصوت ضمن شكل محدَّد من أشكال الصمت؛ إنَّه الصمت المقصود أو الاختياري Le Silence Volontaire، والّذي يعمد **دان هيفل** إلى تعريفه قائلًا: «**هو الصمت الإنساني من وجهة التلفظ صمت الراوي مثلًا والمروي له والشخصيات ... وتنتمي إلى أشكال الصمت السردي هذه أنواع مركبة أخرى من قبيل ما هو موجود في الرواية الجديدة تطفو على سطح الخطاب كأنَّها مشاهد وصفية، يعكسها الصمت التحتي في صورة بياضات متعددة ورسائل ناقصة وخرائط جغرافية وصمت الأطفال وتماثيل العرض، والجمل غير المسموعة والكلمات الممحوة والرسوم المجزأة.... وغيرها**»[2].

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 156.

[2]– Pierr van heuvel: parole,mot,silence of.cit,pp.72_85

نقلًا عن: علي عبيد، مقاربات سردية، ص: 99.

ومن هذا المنظور، يمكن القول بأنَّ صمت الصوت يعكس لنا حالة الشخصية النفسيَّة والعاطفيَّة، ويكشف عن الأفكار والمشاعر الّتي تختزنها في عالمها الداخلي، دون التلميح إليها بشكل مباشر، كما يبرز أيضًا صمت السارد الّذي يمتنع عن التصريح بكلِّ شيء، وصمت المتلقي الّذي يفضل عدم التعبير عن رأيه أو مشاعره اتجاه النص؛ ومعنى ذلك أنَّ الصمت يشتغل على أكثر من مستوى، ويتجلى في وجوه وصور متعدِّدة، وهي أشكال من شأنها أن تُصرِّح بشكل غير مباشر عن أشياء مسكوت عنها في المشاهد الوصفيَّة.

يُشكِّل صمت الصوت مظهرًا أساسيًّا من مظاهر اشتغال الصمت في رواية "**خطيئة مريم**" **لعلاوة كوسة**، خاصَّة وأنَّ هذه الرواية تبني عوالمها الحكائيَّة متَّخذة من الصمت استراتيجيَّة بنائيَّة فعَّالة، بل إنَّ الصمت يؤول في هذا المتن السردي إلى لغة ثانية قادرة على الكشف عن الأبعاد الخفيَّة لطبيعة الأحداث وهواجس الشخصيات، وما تُضمِرهُ بواطنها الأكثر جوانية، وكذا الإسهام في إثراء المعمار الروائي وإضفاء شحنات معنويَّة وأبعاد دلاليَّة أكثر غورًا وعمقًا.

ويُعلِن صمت الصوت عن حضوره في مواضع عديدة داخل البناء السردي في المتن الروائي لـ "**خطيئة مريم**"، ومن أمثلة ذلك قول السارد: « **كلاهما يريد من الآخر أن يعترف.. أن يقول، أن يبرر .. أن يدافع ..**»[1]. يُجسِّد هذا المقطع السردي لحظة صمت مكثَّفة، تتجلى في تَوقُّف الشخصتين عن الكلام، حيث يسود بينهما سكون مشحون بالتوتر والانفعال، فكلاهما كان ينتظر من الآخر أن يبوح بالحقيقة، ويفصح عمَّا يختلج في دخيلائه، وهو ما جعل الصمت يتحول إلى وسيلة تواصل غير مباشرة. كما يكشف هذا الصمت عن صراع نفسي داخلي وحالة ترقُّب وقلق، إذ يصبح الامتناع عن الكلام أبلغ من الكلام نفسه، وبذلك يسهم صمت الصوت في تعميق البعد

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 10.

الدرامي للمشهد، ويمنحه كثافة شعوريَّة ودلاليَّة، تجعل القارئ أكثر اندماجًا في تتبع مجريات الحدث، وكشف ما هو مسكوت عنه.

والحقيقة أنَّ الروائي يدرك جيدًا أنَّ «**الصمت والكلام ليسا ضدين، فكلاهما نشيط ودال، والخطاب لا وجود له من دون علاقتهما المتبادلة..**»[1]، لذلك نراه يخرج من مدار حضور الصوت واشتغاله إلى منطقة أفوله وغيابه، ونستشف ذلك من خلال هذا المقام السردي الّذي يجعل من الصمت مرتبطًا مرَّة أخرى بالشخصيات الإنسانية من شيوخ ونساء، يقول **علاء**: «**شكرًا لمن كلمونا في المهد، ولمن صاموا عن الكلام شيوخًا ونساءً**»[2]، ولن نجانب الصواب إذا قلنا بأنَّ **علاء** في هذا المقطع السردي يجعل الصمت يخرج عن سياقاته المعروفة، والّتي تتأسَّس في صلتها بالامتناع عن الأكل والشرب في وقت مخصوص عند المسلمين (صوم شهر رمضان)، ويربطه بالصوم عن الكلام؛ أي الامتناع عن إنتاج المنطوق والمقول، وهو ما يجعل منه صمت صوت بامتياز.

غير أنَّ دلالة الصمت تتجاوز معناها المعتاد في مواضع أخرى، كما في عبارة: «**غادرت مريم غرفته صائمة عن الكلام**»[3]، فهذه الجملة تنزاح عن سياقها اللغوي المألوف، لتحيل إلى دلالة دينيَّة أعمق، تستحضر صمت النبي **زكريا** –عليه السلام– حين جعل اللهُ صمته آيةً وتمهيدًا لتحقق البشارة، حيث مُنِع من مخاطبة الناس مدة معيَّنة، فكان صمته علامة إلهيَّة هادفة، ودليلًا على صدق الوعد الإلهي، كما تستحضر كذلك صوم السيدة **مريم** عن الكلام، حين نذرت للرحمن صومًا، فامتنعت عن الحديث تاركة الحقيقة تتجلَّى بإرادة الله، ومن هنا يتحوَّل الصمت من مجرَّد انقطاع عن الكلام إلى فعل تعبُّدي ورمز دلالي يحمل معاني الامتثال والخضوع

[1]– دافيد لوبروطون، الصمت، لغة المعنى والوجود، ص: 22.

[2]–علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 50.

[3]– المصدر نفسه، ص: 61.

والتسليم لأمر إلهي، وبهذا التوظيف يمنح الروائي الصمت بُعدًا رمزيًّا عميقًا، يجعله وسيلة للتعبير غير المباشر عمَّا تعجز الكلمات عن البوح به.

وهناك شواهد أخرى تُجسِّد دلالة "**صمت الصَّوت**"، منها قول السارد: «**كان قليل الكلام مع والديه وإخوته أهله، جيرانه وأصدقائه إلَّا حين يُعلِّق على مباريات الكرة، حتى لقبه بعضهم بالأبكم**»[1]، فالصمت هنا لا يوحي بالفراغ والغياب، إنَّه ليس مجرد إسقاط للكلام، بل تحول إلى مؤشر من مؤشرات هوية الشخصية (**قيس**)، ووسم أو لقب راح ينعته به محيطها (**الّذي لقَّبه بالأبكم**).

وعليه، فإنَّ دلالة "**صمت الصّوت**" تتَّسع وتتعدَّد بتعدُّد السياقات ومواضع الحضور والاشتغال، فهي لا تستقر على معنى واحد، بل تتشكَّل وتتلوَّن وفق المقام الّذي تَرِد فيه؛ فتحيل تارة إلى العجز عن الكلام، وتارة إلى التَّعبُّد والامتثال، وأخرى إلى قلَّة الكلام والانطواء، ممَّا يجعل الصمت بنية دلاليَّة متحرِّكة تتجاوز معناها الظاهري لتكشف عن أبعاد نفسيَّة ورمزيَّة وسرديَّة أعمق.

2.2. سردية الصمت:

1.2. الصمت الاجتماعي:

إنَّ العلاقة بين الرواية والمجتمع تبدو وطيدة للغاية، فقد قِيلَ: الرواية صوت المجتمع والشكل السردي المعبر عن هواجسه وانشغالاته؛ لذلك فقد اتَّجه الروائيون العرب عامة –والجزائريون على وجه الخصوص– إلى تناول مختلف قضاياه وظواهره وهمومه ومشاغله على جميع الأصعدة الحياتيَّة.

ويعتبر الروائي الجزائري **علاوة كوسة** أحد الروائيين الّذين التفتوا إلى المجتمع، ونزعوا نزوعًا واضحًا نحو معالجة قضاياه الشائكة، ووضع اليد على جروحه الغضَّة

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 58.

وآفاته الاجتماعيَّة العصيَّة، في ظلِّ الواقع المزري الّذي يعيشه أفراده، ففي روايته "**خطيئة مريم**" يُسلِّط الضوء على إحدى الثيمات المسكوت عنها في المجتمعات العربيَّة، والّتي تنطوي تحت مظلَّة المحظورات والطابوهات؛ ألا وهي ظاهرة **اللَّاأبوة أو الابن غير الشرعي (اللقيط)** الّتي تقبع هناك في تلافيف الزوايا المظلمة، لأنَّها من أهم القضايا الاجتماعية الحساسة جدًّا، والمحاطة بهالة من التكتم والسرية، وقد جسَّدها الروائي عبر شخصية **عيسى (السؤال الموقوت)**[1]، الّذي يخوض صراعًا وجوديًّا بحثًا عن هويته المسلوبة، يقول السارد في مستهل الرواية: «**كانت تنظر إلى السماء بعينين مفجوعتين ووجنتين مهدورتين وقلب منفطر، وظل ينظر إليها بقسوة بريء وحقد طفل وثورة نبي**»[2]، فهذا المشهد يجسد مأزق **اللَّأبُوة** بكل حدته، فالمرأة المنكسرة، بعينيها المفجوعتين ووجنتيها المهدورتين وقلبها المنفطر تقف كأمّ مثكلة بعار اجتماعي يلاحقها، وعندما يقابلها الابن الّذي حُرِم من شرعية الأبوة وشرف النسب وأصالته، ينظر إليها بحقد وغضب كبيرين، بسبب الخطيئة الّتي ارتكبتها، وكأنَّ ثورته امتداد لمعجزة **عيسى بن مريم** –عليه السلام– حين تكلَّم صبيًا ليدفع عن أُمِّه البهتان، ممتثلًا لأمر ربِّه بالقول: ﴿**قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ ءَاتِيَنِيَ الْكِتَٰبَ وجَعَلَنِي نَبِيًّا**﴾[3]، فكلاهما يواجه مجتمعًا يَتَّهمُ البريء ويُحمِّله تبعات جريمة لا ذنب له فيها، ومنه نجد أنَّ النسب يبقى شرطًا ضروريًا وقاطعًا للاعتراف والقبول في هذا المجتمع، وفي ظلِّ غيابه يصبح صاحبه –رغم براءته– عرضة للإقصاء والتهميش، فيعيش منبوذًا مخذولًا مهانًا تحاصره نظرات الازدراء والاحتقار، ويدفع فاتورة باهظة الثمن لوجوده في هذه الحياة، ويرث نتائج الخطيئة الّتي لا يد له فيها.

---

[1]– يُنظَر: علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 58.

[2]– المصدر نفسه، ص: 09.

[3]– سورة مريم، الآية: 30.

إذن، هي حكاية **عيسى** اللقيط الشاب العشريني ابن عمة **مريم**، والّذي يرسم لنا السارد شيئًا من ملامح حياته القاسية، طفل بجرح عميق وذاكرة مثقلة، رماه الدهر والأهل، وتلفظه المجتمع وتخلى عنه في أحلك اللحظات، فبات يحترق في نار ما كانت بردًا ولا سلامًا، لقد كان «**يخفي سرًّا ما وراءه، وربما تتوارى من خلف أهدابه مدن من فجائع وأسى..**»[1]، إنَّه يعيش معاناة وحرقة مضاعفة، ويستسلم للصمت القاهر وسطوة الكتمان في عالم أنكره قبل مجيئه، يقول **قيس** بعد أن أحسَّ بأنَّ **عيسى** يشبهه: «**أنا يتيم الأم وأشعر بأمثالي؛ أُحسُّ أنَّ عيسى يشبهني أو يزيد قليلًا.. صمته، حزن في عينيه، خجل زائد عن اللزوم يكف لسانه عن الكلام..**»[2].

على هذا النحو يمضي **قيس** ليرصد لنا بعض الصفات الّتي كانت تلازم **عيسى**، إذ يسكن بؤبؤ عينيه حزن شديد وأسى مديد، ويهيمن عليه الصمت في كلّ آن وحين، فقد ظلَّ «**صامتًا في مهد حياته الشديد وصمته الشامخ..**»[3]، ولا يزال لسانه ممتنعًا وصائمًا عن الكلام، كما تراه غارقًا في دوامة من الخجل الزائد المنبثق من الداخل كاستجابة نفسية واجتماعية شائعة لدى مجهولي النسب، وهو شعور ناتج عن الخوف من العار والوصمة الاجتماعية، وغياب الأمان والانزعاع من نظرات الغير المقيتة والمهينة.

ونظرًا لإغراق **عيسى** في الصمت، واندماجه الكبير داخل متاهات الغياب ومدارات اللاقول، فإنَّ الشبه يبدو كبيرًا بينه وبين **قيس** الّذي قضى كثيرًا من عمره ومن لحظات الوجود صامتًا، حتى أطلق عليه أهله وجيرانه لقب "**الأبكم**"، يقول السارد في هذا الصدد: «.. **كان قليل الكلام مع والديه وإخوته وأهله، جيرانه وأصدقائه إلا**

---

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 54.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص: 53.

حين يعلق على مباريات الكرة، حتى لقبه بعضهم بالأبكم، كان جريح صفة "الأبكم" وحزينًا حين يتنابزون بها..»[1].

وتتماهى صورة **عيسى** المنتمي إلى مجتمع الرواية مع قصة **عيسى** ابن **مريم**، ليغدو القدر متشابهًاا، والمعاناة والعذابات واحدةً، إنَّه ارتداد إلى عهد النخلة والخطيئة والتهمة الثقيلة الّتي تلقي بظلالها على الأنثى رغم عفتها وبراءتها، ولا ملاذ بعد ذلك سوى الصمت، يقول السارد في إشارات واضحة إلى ذلك: «**شكرًا لمن كلمونا في المهد، ولمن صاموا عن الكلام شيوخًا ونساءً، شكرا للحرف والصوت والصمت معًا..**»[2].

وبناءً على كلّ ما سبق، يمكن القول بأنَّ شخصية **عيسى** في الرواية تأتي بوصفها احتجاجًا صامتًا ومكبوتًا ضد القهر والاستلاب والقمع الممارس ضده من قبل البيئة الاجتماعية، خاصَّة وأنَّه يعيش نبذًا وإقصاءً مزدوجًا؛ تنكر الوالدين له من جهة، وإمعان المجتمع في إذلاله وإهانته وتغييبه من جهة أخرى.

وبالإضافة إلى ما سبق، يعمد الروائي إلى إثارة موضوع المرأة ومعاناتها في ظلِّ نظام اجتماعي متسلط، تطغى عليه الذهنيَّة الذكوريَّة، وما من شك في أنَّ «**النظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزيَّة هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكوريَّة التي يتأسَّس عليها**»[3]، فالمرأة تعيش تحت وطأة مجتمع (**أبوي**) يفرض عليها مجموعة من الضوابط والقيود الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والدينيَّة، الّتي لا يجب أن تتجاوز حدودها، إنَّه ينظر إليها باعتبارها كائنًا هامشيًّا لا قيمة له، تُختَزل مهمَّتها الأساسيَّة في الإنجاب وخدمة الرجل وتلبية حاجاته ورغباته، ويضاف إلى ذلك

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 58.

[2]– المصدر نفسه، ص: 50.

[3]– بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م، ص: 27.

تصويرها ككائن ضعيف مهمَّش تتحمَّل وحدها وزر "**الخطيئة**" وتبعاتها، لذلك نراه يتطرق لمفهوم الخطيئة، ليكشف انحياز المجتمع الذكوري، ويدافع عن المرأة المقموعة تحت قناع القهر الذكوري، وهذا ما كشفت عنه **أم عيسى** في حديثها مع الطبيبة المشرفة على ولادتها، والّتي طالبتها بتفسير ما يحدث، ناهية إياها عن عدم النظر إلى ابنها، فلن يكلمها في المهد، يقول السارد راصدًا هذا المشهد: «**قالت أم عيسى ولم تسعفها اللغة ولا الإشارات عند حقيقة بدأت تتضح:**

– هذا ابني!! وابن الدكتور عبد الرحيم!!

و.....

.....

.....

.....

ضحك عليّ لحظة ضعف وأبكاني العمر كلَّه..

.....

.....

فررت من الأهل و.....»[1].

يتَّضح من خلال هذا الكلام أنَّ **أم عيسى** وقعت ضحيَّة استغلال **الدكتور عبد الرحيم**، الّذي استخدم التهديد سلاحًا لإسكاتها وتكميم صوتها، ولعل ما أرغمها على الرضوخ للوضع هو التستر على وصمتها وصون سمعتها، لذلك نجدها قد لجأت إلى

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 175.

الكذب درءًا للعار والفضيحة، «**ولهذا فلا بُدَّ أن تخضع مستسلمة للرجل الّذي عنده العنصر العقلي، ويتحكَّم في الجانب غير العقلي**»[1].

إنَّ هذا الواقع الظالم يفرض على المرأة الانصياع للرجل الّذي ينفرد بالقرار، ويصورها ككائن عاطفي تُلقَى على كاهله –وحده– مسؤولية صيانة العرض وحفظ كرامة العائلة، وقد أخفقت **أم عيسى** في أداء هذا الدور المنوط إليها، لأنَّها وقعت فريسة خداعٍ ذكوري جبان، رسم لها الحياة بأفق وردي، ووعدها بتحقيق الآمال والمطامح العليا، لكن دون جدوى... وتمادى في الوعد بإيجاد حل مناسب لها في الوقت الملائم، لكن لم يحدث شيء من هذا القبيل، تقول هذه الأنثى الحاملة لأعباء ثقيلة تضاعف من أزمتها في إحدى حواراتها ناقلة كلام الطبيب (الرجل) المشحون بنبرة التهديد والوعيد: «**طلب مني أن أدخل المستشفى، وأضع المولود وأن أدعي بأنه تمَّ الاعتداء علي من طرف جماعة إرهابية ذات ليلة!! وهددني إن كشفت الأمر!! طبقت ما أملاه علي!! وها أنا الآن أضع حملي وأرفع حملي الثقيل من جديد!!**

و..... إني مظلومة .. مخدوعة .. مستغلة في لحظة ضعف يا دكتورة...»[2].

يتّضح لنا مما سبق أنَّ الخطيئة ألصقت بالأنثى وحدها **(أم عيسى)**، رغم أنَّ الدكتور **عبد الرحيم** كان شريكًا ومحرِّضًا ومرغمًا لها على الوقوع في المحظور، غير أنَّ سلطته ومكانته الاجتماعية شكَّلتا درعًا واقيًا يحول دون مساءلته أو إحراجه اجتماعيًّا، فقد استغلَّ ضعف موقعها وتدني مكانتها الاجتماعية، ليلقي عليها بمفردها بالعتب وعبء الذنب، وهكذا ستواجه اللوم المجتمعي والاتهام والوصم بمفردها، ومن

[1]– إمام عبد الفتاح إمام، أرسطو والمرأة، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م، ص: 65.

[2]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 176.

هنا ستتجلى مفارقة اجتماعية ظالمة تكشف كيف يُدَان الأضعف ويُعاقَب، ويُعفَى الأقوى من تبعات الفعل نفسه.

وهكذا نجد أنَّ **علاوة كوسة** يُعرِّي واقع المجتمعات العربية عامة، والجزائرية منها على وجه الخصوص، حيث تُكرِّس السلطة الذكورية أحقية المركزية المطلقة، وتقصى المرأة ويُزَجُّ بها إلى دوائر التهميش والنسيان، وقد اتَّخذ الروائي من هذا الواقع منطلقًا للدّفاع عن قضايا المرأة، وفضح هذا الخلل البنيوي الّذي يُعِيد إنتاج الهيمنة الذكورية، ويُرسِّخ التراتبية والتفاوت الطبقي واللامساواة داخل البيئة الاجتماعيّة.

2.2. الصمت والرؤية السردية:

تُعَدُّ الرؤية السردية من المفاهيم الأساسية والمصطلحات النقدية الهامة في مجال تحليل الخطاب الروائي، وقد عُبِّر عنها بجملة من المصطلحات الحافة والمتماسة بها دلاليًّا، أبرزها: «**وجهة النظر، والرؤية، والمنظور السردي، والبؤرة، وحصر المجال، والتبئير..**»[1]، وهي جميعها مفاهيم تحيل إلى الكيفية الّتي يُقدَّم بها العالم الحكائي للقارئ، وقد حظيت إشكالية الرؤية السردية باهتمام واسع لدى النقاد والدارسين، بوصفها تقنية وآلية فنيَّة تكشف عن موقع السارد من الأحداث والشخصيات، وتُحدِّد طبيعة العلاقة بين المعرفة السردية ومسار الحكي.

ويُعتَبرُ **تزفيتان تودروف Tzvetan Todorov** من أبرز المنظِّرين لهذا المفهوم؛ إذ أسهم في تأصيله ضمن الدراسات السردية الحديثة، ففي حديثه عن مظاهر السرد يستحضر معنى الرؤية الّتي يراها مرتبطة بمجالات الإدراكات المتنوعة الّتي يمكن التعرف عليها داخل تضاعيف السرد، لذلك نجده يعمد إلى توضيح منحى

[1]– سعيد يقطين، تحليل الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 284.

الدراسة قائلًا: إنَّنا سنبحث في هذا الموضوع «**آخذين كلمة مظهر aspect هنا بمعنى قريب من معناها الاشتقاقي وهو (الرؤية) أو (النظرة)، وبكيفية أكثر تحديدًا، نقول إنَّ المظهر aspect يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) Il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد.**»[1]، **فتودوروف** يُحدِّد لنا الإطار العام للرؤية السردية، والتي تنتظم في سياق موقف السارد ووضعيته المعرفية والإدراكية اتجاه الشخصية وأحداث المتن القصصي بصفة عامة.

ولا يفوتنا، في هذا السياق، الإشارة إلى إسهام **جون بويون Jean Pouillon**، الّذي قدَّم تصنيفًا ثلاثيًّا للرؤية السرديَّة يتجلى على النحو الآتي[2]:

1. الرؤية من الخلف:

يبدو أنَّ «**هذه الصيغة هي الّتي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية**»[3]؛ ومعنى ذلك أنَّ السارد هنا يتَّخذ وضع الراوي العليم، فيعمد إلى الإفصاح الكلّي عن العالم الداخلي للشخصية من أفكار وهواجس وانفعالات، مع كشف مجريات الأحداث كافَّة، دون حجب أو إضمار.

---

[1]– رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص: 58.

[2]– يُنظَر: تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996، ص: 78.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2. الرؤية مع:

تتساوى المعرفة السردية في هذا النمط من الرؤى؛ فـ«**في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تَتَوصَّل إليه الشخصيّات الروائية**»[1]، إذ ينحصر مدى الرؤية السردية في حدود وعي الشخصية؛ فهو (أي السارد) لا يتجاوز أفقها المعرفي، ولا يستبقها إلى كشف الأحداث، بل يتساوى معها في عملية الاكتشاف.

3. الرؤية من الخارج:

نلحظ تضاؤل معرفة السارد الّذي لا يستطيع أن يتوغل إلى العوالم الجوانية لشخصياته، ولا الكشف عمَّا يجول في خواطرها، و«**في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل ممَّا تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائيَّة، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه... إلخ، لا أكثر**»[2]؛ أي أنَّ دور السارد هنا لا يتعدى الوصف الخارجي، ونقل التفاصيل الظاهرة على مستوى هيئة الشخصية.

وينصرف **جيرار جينت** عن تبني مصطلح الرؤية السردية، نظرًا لإيحائه بدلالات مشحونة بأبعاد بصرية محضة، مُفضِّلًا استعمال كلمة التبئير **Focalisation** ، وفي إطار تمييزه بين مشاكل الصوت (من يتكلم؟) ومشاكل الرؤية السردية (من يرى؟) يهتدي إلى وضع نمذجة تصنيفية للتبئير تتجلى على النحو الآتي[3]:

---

[1]– تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص: 79.

[3]– يُنظَر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ص: 201، 202.

أ. التبئير الصفر:

ويطلق عليه **جينيت** اسم "**الحكاية غير المبأرة**"، ويهمين –بشكل جلي– في السرود أو الحكايات الكلاسية

ب. التبئير الداخلي:

ويتوزَّع –بدوره– إلى ثلاثة أنماط صغرى تتمثل في: **التبئير الثابت؛** وينحصر في رؤية السارد، **والمتغير** ويتراوح بين السارد وشخصيات أخرى في المتن القصصي، **والمتعدد** الّذي تمثله أكثر **الروايات الترسلية،** والّتي يمكن التصدي فيها لحدث واحد يُروَى عدة مرات، تبعًا لوجهات نظر الشخصيات المشاركة في فعل الترسل.

ج. التبئير الخارجي:

ونقف في هذا النمط من الحكي عند سارد لا يستطيع النفاذ إلى دخيلاء شخصياته، إذ يمكن للبطل أن يتصرف أمامه، دون أن يترك له مجالًا يتيح معرفة أفكاره أو الكشف عن عواطفه وأسراره الباطنية.

والحقيقة أنَّ النمط الّذي يتواءم ومنحى بحثنا من هذه الرؤى هي الرؤية من الخارج، وذلك لكونها تُشكِّل ملمحًا بارزًا من ملامح الصمت والاشتغال النصي الموارب، إذ يعجز السارد عن الكلام، والكشف عما يختلج في صدر الشخصية، أو إظهار ما يمور في تلافيف فكرها وذاكرتها، وذلك لعجزه عن النفاذ إلى المناطق الداخلية والمساحات الباطنية القابعة هناك في زوايا النفس القصية، وهذا ما يجعل كفة الميزان ترجح لصالح الصمت على حساب الكلام الّذي تتضاءل فاعليته ويخفت وهجه.

وإذا كان **التّبئير الخارجي** أو **الرؤية من الخارج** تقتصر على وصف الجوانب المورفولوجية للشخصية، وإظهار هيئتها البارزة دون النفاذ إلى بواطنها، وذلك لانغلاقها الشديد وعدم الإفصاح بمكنوناتها، فإنَّنا نسجل حضور هذا النمط من الرؤى في مدونتنا الروائية "**خطيئة مريم**" الّتي يظهر أنَّها تَتَّكئ –إلى جانب السارد كلّي المعرفة– على سارِدٍ مشارك في الأحداث ذي تبئير جزئي محدود، لا تتجاوز معرفته حدود ما تدركه الشخصيات؛ أي أنَّ الدور المنوط له هنا يقتصر على الوصف الخارجي للأحداث والشخصيات، دون الولوج إلى العوالم الباطنية من أفكار ومشاعر، ودون إصدار أحكام أو تعليقات ذاتية حولها، ومن شواهد هذا النمط من التبئير الّذي يراهن على الوصف البراني قول السارد: «**وما هي إلَّا نظرات حتى طلع على الحاضرين رجل شديد سواد الشعر، أسمر عابس متعب قديم !!**»[1]، فالسارد هنا يسجل ما تلتقطه العين من ملامح، سواء ما تعلق بلون الشعر أو السمرة أو العبوس أو التعب، دون أن يتعدى ذلك إلى كشف المشاعر أو تحليل الدوافع، ليتجلى بذلك انحصار معرفته مقارنة بمعرفة الشخصية في حد ذاتها.

ينهج السارد في النص مسلكًا تخييليًا يقوم على الإيهام بالتسجيل الظاهري للأحداث، في نسق سردي يجعله متماشيًا مع إظهار موقف ذاتي إزاء الشخصيات، فهو يقف عند تخوم ما يدركه الحس من مرئيات ومسموعات، ولا يتجاوز ذلك، كما يتضح في قول السارد: «**كانت الجدة تطرح من حين إلى آخر أسئلة على علاء وكان يجيبها بعفوية وفي عينيه ارتسمت ملامح الشبه الكبير بين سائلته وأمه "زكية"!! الهدوء، الوقار، الوشم على الجبين والخدين..الكلام بتريث، لحظتها تعرفت مريم على كثير من خصوصيات أستاذها لأوَّل مرة!!**»[2]، فالسارد في هذا المقطع السردي

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 10.

[2]– المصدر نفسه، ص: 09.

ينزع نحو وصف ملامح الشخصية **(جدة مريم)** كما تتبدى ظاهريًا (هدوؤها، وقارها، مواضع وشمها، تريثها في الحديث)، دون أن يملك سلطة التأويل النفسي أو الكشف عن الدواخل، وهذا ما يؤكِّد على أنَّ الرؤية المعتمدة هي رؤية خارجية محدودة؛ على اعتبار أنَّ التبئير الخارجي هو «**أحد أنماط "التبئير" أو "وجهة النظر" الّتي تقتصر فيها المعلومات المقدمة غالبًا على ما تفعله وتقوله الشخصيات. ولا نعثر مطلقًا في هذا النوع من التبئير على أية إشارة لما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به**»[1].

إنَّ اقتصار السارد على الوصف البصري للهيئة الخارجية والأمارات الظاهرة عليها، دون التَّوغُّل في التحليل النفسي، يكشف عن تبني **الرؤية من الخارج**، وهي رؤية موضوعيَّة محدودة المعرفة، لا ترقى إلى الأفق المعرفي للشخصيَّة، وهو ما يحول دون اختراق السارد للوعي الباطني، وبالتالي الصمت عن أشياء كثيرة يجهلها.

3.2. الصمت والزمن:

يرى **ابن منظور** أنَّ: «**الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد.. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان.. وأزمن بالمكان: أقام به زمانا.. [و] الدهر والزمان واحد... الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر.. والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه..**»[2].

إنَّ من يقلب النظر في وجوه التدليل اللغوي للفظة الزمن يجدها مرتبطة بالمجال الزمني الّذي يستغرقه الحدث أو الفعل؛ كالفصول والمواسم والأشهر وفترة ولاية الرجل،

---

[1]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 65.

[2]– محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط)، 1989، مادة (ز. م. ن)، ص: 262.

ومن هنا فإنَّ قيمته إنَّما تتأتى من وجود حدث أو فعل ما، وفي حالة غيابه وانتفائه سيؤول إلى زوال وعدم، بالإضافة إلى بعض الدلالات البسيطة المتعلقة بالإقامة والمكوث والبقاء، على أنَّ العرب تجعل الزمن رديفًا للدهر (جميعه وبعضه)، لعدم انقطاعه واستمراريته وإحالته عل مدة الدنيا كلّها...

ويجعل "**المعجم الوسيط**" الزمن مرتبطًا بالتزمين وتراخي الوقت وتباطؤ حركة الحياة ودورتها، إذ نطالع ما نصُّه: «**الزمن/ محرَّكةً وكيَحابٍ: العصر، واسمان لقليل الوقت وكثيره، ج: أزمانٌ وأزمنةٌ وأزمنٌ، ولَقِيتُه ذَاتَ الزُّمَيْنِ، كزُبَيْرٍ: تُريدُ بذلك تَراخِيَ الوقْتِ. وعامله مزامَنَةً: كمُشاهَرة والزمانةُ: الحُبُّ، والعاهة، زَمِنَ، كفَرِحَ، زَمَنًا وزُمْنَةً، بالضم، وزَمانةً، فهو زَمِنٌ وزَمِينٌ، ج: زَمِنُونَ وزَمْنَى، ومُذْزَمَنِةٍ، محرَّكَةً، أي: زمانٍ. وأزمنَ: أتى عليه الزمان..**»[1]، فالزمن من هذا المنظور يرتبط بمعنى الوقت وامتداده، بما يحمله من دلالة على التعاقب والدوام ووالاستمرارية، وقد يحيل إلى التراخي والتباطؤ.

ويُعزِّز **ابن فارس** من حضور هذا المعنى، وذلك من خلال قوله: «**الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله وكثيره..**»[2]، وما من شك في أنَّ هذا التعريف يشير إلى أنَّ الزمن يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالوقت أو الحين باعتباره مدة محدَّدة، أو مجالًا زمنيًا ممتدًا يتفاوت بين القلّة والكثرة بحسب سياق استعماله.

ومن هذا المنطلق، فقد تعدَّدت المقاربات النظريَّة في تحديد مفهوم الزمن والكشف عن وظائفه داخل البنية السرديَّة؛ خاصة وأنَّه يُشكِّل ركيزة جوهرية في تشكيل البنية الروائيَّة، وهو ما يجعل منه موضوعًا محوريًا في الدراسات السرديَّة الحديثة، وقد أولاه

---

[1]– مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (ز.م. ن)، ص: 721.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مادة (ز. م. ن)، ص: 438.

بول ريكور Paul Ricoeur عناية تنظيريَّة خاصَّة، مؤكدا أنَّ: «**ليس للزمان وجود ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودًا، والحاضر لا يمكث. لكننا مع ذلك نتحدَّث عن الزمان بوصفه ذا وجودٍ ونحن نقول إنَّ الأشياء التي ستقع ستكون، وإنَّ الأشياء الماضية كانت، والأشياء الحاضرة تمرُّ بنا..**»[1].

يُشير **بول ريكور** إلى أنَّ الزَّمن يطرح مفارقة وجوديَّة؛ فهو غير موجود في ذاته، لأنَّ المستقبل لم يأت بعد، والماضي قد مضى، والحاضر لا يستقر، ورغم ذلك فنحن نتحدَّث عنه كأنَّه موجود، فنقول إنَّ الأشياء ستحدث، وكانت تحدث، وتمرُّ الآن، وبناءً عليه فإنَّ الزمن سيغدو امتدادًا للنَّفس وهي تمارس فعل التذكر للماضي والانتباه للحاضر وإرساء معالم لتوقُّع الآتي.

ويذهب **جيرالد برنس Gerald Prince** إلى تعريف الزمن باعتباره: «**مجموعة العلاقات الزَّمنيَّة- "السرعة" speed، "الترتيب الزمني" order، و"المسافة" distance،إلخ- القائمة بين المواقف والأحداث المرويَّة وسردها..**»[2]، فالزمن حسب هذا الرأي يشتغل في ثنايا السرد، ويرتبط بالوقت الّذي تعرض فيه الأحداث، وذلك من زاوية العلاقات الزمنية بينها وبين مجرى السرد؛ متى تروى، وبأية سرعة، وما المسافة بين زمن القصة وزمن الحكي، ولأنَّ الروائي لا يمكنه سرد كل ما جرى بالتفصيل، فهو يختار الأحداث المهمَّة ويلخصها، ويحذف ما يراه ثانويًا تقل أهميته، ويتمُّ ذلك عبر تقنيتي: **التلخيص (المجمل) والحذف (الإضمار)**.

وفي ضوء هذا التصور نجد أنَّ التلخيص والحذف (وهما تقنيتين زمنيتين إلى جانب تقنيات أخرى تعمد إلى تبطيء السرد ممثلتين في **المشهد والوقفة**) ما هما إلَّا

[1]- بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة، والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ، لبنان، ط1، 2006، ص: 26.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص: 198.

أداتين من أدوات تسريع الحكي والمضي به قدمًا نحو الأمام، ويرى **جينيت** أنَّ التلخيص هو شكل زمني ذو حركة متغيرة يتمتع بمرونة كبيرة، ويذهب إلى تعريفه قائلًا: هو «**السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال**»[1]، أو بتعبير آخر، إنَّه: «**سرد أحداث ووقائع يُفترَض أنَّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرُّض للتفاصيل**»[2]، وهذا ما يؤكِّد –بصورة واضحة– على أنَّ التَّلخيص هو تسريع متعمد لإيقاع الحكي، عبر تكثيف أحداث امتدَّت في فترة زمنيَّة واسعة ضمن بضعة أسطر أو فقرات.

ويُعَدُّ التلخيص –من منظور **جيرالد برنس**– «**أحد المعدلات المعيارية لسرعة السّرد**، و"**التلخيص**"، **إلى جانب** "**الثغرة**" **ellipsis**، و"**الوقفة**" **pause**، و"**المشهد**" **scene**، و"**التَّمطيط**" **(التمديد) stretch**»[3]، الأمر الّذي من شأنه أن يجعل منه آلية سردية ضرورية لضبط هارمونية الحكي، وتنظيم السرعة السرديَّة داخل المتن الحكائي، حيث تُمكِّن السارد من التحكُّم في زمن السرد بحسب أهميَّة الأحداث وموقعها في بناء القصة، فيُسرِّع بعضها بالتلخيص أو الحذف، ويُبطِّئ بعضها الآخر بالمشهد أو الوقفة، بما يضمن انسجام السرد وتوازنه.

وتعلن تقنية التلخيص عن حضورها في رواية "**خطيئة مريم**" للروائي **علاوة كوسة**، إذ بدا أنَّ السارد يتحكَّم في إيقاع الزمن عبر التلخيص في سياقات سرديَّة متعدِّدة، نخص بذلك قوله: «**منذ ارتكبت الخطيئة الكبرى!!**»[4]، فالسارد في هذا الملفوظ

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص: 109.

[2]– حميد لحميداني، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص: 76.

[3]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص: 193.

[4]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 09.

يمهد للخطيئة الأولى عبر آلية التلخيص، إذ يطوي فترة زمنيَّة طويلة سبقت وقوعها دون الخوض في جزئياتها، ليركِّز الثقل السردي على لحظة الارتكاب باعتبارها اللَّحظة المحوريَّة في مسار الأحداث.

ويتجلَّى مثل هذا التكثيف الزمني في موضع سردي آخر، حيث يقول السارد: «**كادت النخلة الباسقة العاقر من يوم الخطيئة أن تتكلَّم**»[1]، فعبارة **(من يوم الخطيئة)** تحيل إلى تراكم زمني طويل شهد وقائع متعدِّدة، غير أنَّ السَّارد آثر اختزالها، عابرًا تلك المدَّة دون تفصيل في جزئياتها، ومن هنا فإنَّ تقنية التلخيص تبدو قائمة على استثمار آليات التلقي الذهني، ذلك أنَّ «**العقلَ يُؤدِّي ثلاث وظائف، هي وظائف التَّوقُّع (expectatio)، والانتباه (attentio)، والذَّاكرة (memoria)**»[2]، فالسارد حين يختزل الزمن لا يحذفه، بل يُراهِن على عقل القارئ الّذي يُفعِّل **(الذَّاكرة)** لاستحضار المحذوف، و**(التَّوقع)** لملء الفراغ، والانتباه للتركيز على اللحظة الرَّاهنة، ومن الشواهد السردية الدالة على تنشيط الذاكرة وتفعيلها قول السارد: «**علاء.. يذكر.. ويتذكَّر.. ولعلَّ بعض ذلك الحريق الأبيض في رأسه، من بقايا أثقال الذَّاكرة...**»[3] ؛ فالسَّارد –من خلال هذا المعطى النصي– يحكي الآن ويستحضر الماضي، أي أنَّه يضعنا على أعتاب زمنين متباينين: حاضر الحكي وماضي الذاكرة، ويؤكد على أنَّ مصدر هذا العذاب ليس الحاضر، بل **(بقايا أثقال الذاكرة وكلومها العميقة)** الّتي تَظلُّ آثارها تحرق وعي الشخصية، وتقض مضجعها، وتعمق من حجم مأساتها؛ أي أنَّه يُلخِّص سنوات عديدة من المعاناة في دال واحدٍ.

---

[1]– المصدر نفسه، ص: 10

[2]– بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ص: 46.

[3]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 20.

وإلى جانب التَّلخيص، يتَّكئ السارد على تقنيَّة **الحذف** أو **الإضمار**، أو ما يصطلح عليه **جينيت** بـ: **المجمل أو الحكاية المجملة** الّذي يتصل اتصالًا وثيقًا بزمن القصة المحذوف، ولعل أوَّل مسألة تطالعنا في هذا الإطار –حسب رأي **جينيت**– هي «**معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)..**»[1]، وبالتالي فإنَّ الحذف ما هو إلَّا: «**تقنيَّة زمنيَّة تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**»[2]، يلجأ إليها السارد ويستثمرها بوصفها اختزالًا زمنيًّا جذريًا، تقوم على طي صفحة زمنيَّة بأكملها من تاريخ القصة، طويلة كانت أم قصيرة، دون أن يلتفت إلى مجرياتها أو يُوثِّق وقائعها؛ فالمجمل أو الإضمار ليس سهوًا أو خمولًا ذاكراتيًا، بل هو قرار سردي واعٍ يتغافل عن الثانوي ليُبرِزَ الجوهري والأساسي، ويترك للقارئ مسؤولية ملء هذا الفراغ اعتمادًا على ذاكرته وقدرته على الاستنتاج والتوقع.

ويصنف **جينيت** الحذوفات إلى ثلاثة أقسام: **الصريحة** وهي الّتي «**تصدر إمَّا عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردْح الزمن الذي تحذفه.. وإمَّا عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية..**»[3]، ويمكن أن نمثل للنمط الأوَّل من الحذوفات بصغة: **(مضت بضع سنين)**، وللثاني بعبارة: **(بعد ذلك بسنين)**..

والضمنية وهي تلك الّتي «**لا يصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنَّما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية**

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص: 117.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 156.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ص: 117– 118.

السردية»[1]؛ أي أنَّها تلك الحذوفات الخرساء الّتي تفهم من سياق السرد، بالإضافة إلى **الحذوفات الافتراضية**، الّتي من غير الممكن موضعتها في أي موضع كان من المواضع السابقة.

وَيتمُّ توظيف الحذوفات في النسيج السردي لرواية "**خطيئة مريم**"، حيث ينتهج السارد مسلكًا انتقائيًا، فيُبرِزُ من المشاهد ما يخدم البؤرة الدلاليَّة للنص، ويُسقِط ما يراه زائدًا عن حاجة السرد، وفي هذا السياق يُصرِّح قائلًا: «**سيصل الّذين تاهوا في العمر أربعين حزبًا!! سيصل الغراب الحكيم ليتأكَّد أنَّ للسنن عودًا...**»[2]، وسنجد بأنَّ هذه العبارة تنطوي على فراغ زمنيّ مُتعمَّد، حيث يسقط السارد كلّ تفاصيل (**العمر**) التائه، ويرمز له بمؤشر رقمي دال (**أربعين حزبا**)، تاركًا نقاط الحذف تحتل مساحة ما لا ضرورة لحضوره في البناء الحكائي، ممَّا يتيح للقارئ استحضار ما تَمَّ تجاوزه وتأويله ضمن سياق السرد.

ونلمح تجسيدًا آخر لهذه التقنية في قول السارد: «**ولكن ستمرُّ أنت يومًا من هناك.. قرب الزيتونة والنخلة القريبتين من بعضهما في مكان بعيد جدًّا، حينها ستذكر –ربما– أنَّ الفجيعة مرَّت يومًا من هنا..**»[3]، يتَّكئ السَّارد هنا على فجوة زمنيَّة واسعة، إذ يطوي كلَّ الوقائع الممتدَّة بين الآن والآتي، ويستبق الزمن ليضع المخاطب أمام مشهد لم يحدث بعد (**ستمرُّ أنت يومًا من هناك**)، وبذلك يفرغ الحاضر من حدثه، ويشحنه بدلالة مستقبليَّة قوامها التذكُّر، فيتحوَّل المستقبل إلى فضاء لاسترجاع أثر الفجيعة واستحضارها على مستوى الوعي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 119.

[2]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 09.

[3]– المصدر نفسه، ص: 13.

ونلحظ اللجوء إلى الحذف في مقطع آخر، إذ يقول **عيسى**: «... **حكت لي مريم بعدها بأشهر، بأنهم جاؤوا بي من المقبرة جثة هامدة وعرجوا بي على المستشفى، وبعد أن صحوت من غيبوبتي عادوا بي إلى بيت جدي.. نعم جدي، وعلمت بعدها بأعوام أنَّ الذي كان أبي لم يعد يرغب في وجودي ببيتنا، عفوًا ببيته، لأني غريباً وابن غريبين مجهولين!!**»[1]، وتتجلَّى من خلال هذا الكلام لعبة زمنيَّة مفتعلة، فالسَّارد يُسقِط من حسبانه كل الزمن الّذي مرَّ، والمقدَّر بأشهر بعد موت أمه، وغيابه عن الوعي في المقبرة، وكذا أعوام مديدة انقضت، بعد أن تمَّ التكفل به من قبل متبنيين؛ أي أنَّه صمت عن كلّ ما حدث خلال تلك الفترات الزمنية، متجنِّبًا ذكر الأحداث بتفاصيلها أو التوقُّف عند جزئياتها، متمثلا تقنية الّتي تركّز على إسقاط مراحل سرديَّة بأكملها من المتن الحكائي، دون ترك أي أثر لغوي أو إشارة نصيَّة تَدلُّ عليها.

إذن، يُشكِّل **التلخيص والحذف** ركيزتين جوهريتين في تشكيل البنية السرديَّة للرواية، إذ يسهمان في إقصاء العناصر الهامشيَّة وتكثيف الزمن الحكائي، ممَّا يصرف بؤرة التلقي نحو الأحداث المفصليَّة، ويدفع المتلقي إلى سد الفجوات والفراغات والمساحات النصيَّة الصامتة –الّتي أوجدها– بتأويله الخاص.

4.2. الصمت والمكان:

ورد في "**لسان العرب**" **لابن منظور** أنَّ المكان هو: «**المَوضع، والجَمع أَمْكِنَة.. وأَمَاكِن جَمع الجَمع. قَالَ ثعلب: يَبطُلُ أَن يَكُون مَكَانٌ فَعالًا؛ لِأَنَّ العَرَبَ تَقُول: كُن مَكَانَك، وقم مَكَانَك، واقعد مَقعَدَكَ، فَقَد دَلَّ هَذَا عَلَى أَنَّهُ مَصدَرٌ مِنْ كَانَ أَوْ مَوْضِعٌ مِنْهُ..**»[2].

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 29.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (م. ك. ن)، ص ص: 4250– 4251.

ويشير **الراغب الأصفهاني** إلى أنَّ: «**المَكَان عِندَ أَهل اللُّغَةِ المَوْضعُ الحَاوِي لِلشَّيْءِ، وعندَ بَعض المُتَكَلِّمين أَنَّهُ عرض، وهُو اجتِمَاعُ جِسمَين: حَاو ومَحوِي، وذَلكَ أَن يَكُونَ سطح الجسم الحاوِي مُحِيطًا بِالمَحوِيِّ، فَالمَكَانُ عِندَهُمْ هُو المُنَاسَبَةُ بَينَ هَذَينِ الجِسمَين**»[1].

يكشف هذا الكلام عن اختلاف دلالة المكان عند اللغويين والمتكلِّمين، فالفريق الأوَّل يجعله دالًا على الموضع والحيز، أَمَّا الثاني، فيرتبط مفهومه بتلك العلاقة الموجودة بين الجسم الحاوي والجسم المحوي.

وقد جاءت كلمة المكان في القرآن الكريم في مواضع عديدة، منها قوله تعالى: ﴿**اِعْمَلُواْ عَلَىٰ مَكَانَتِكُمْ**﴾[2]؛ أي استمرُّوا على طريقتكم، وكذا قوله عز وجل: ﴿**واذْكُرْ فِـي اِلْكِتَٰبِ مريم إِذِ اِنتَبَذَتْ مِنَ اَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾[3]، فالمكان هنا هو الموضع الّذي اتخذته السيدة **مريم** لتعتزل وتتفرغ للعبادة، ويتواجد ناحية المشرق في المسجد الأقصى (بيت المقدس).

لقد شكَّل المكان محورًا مركزيًّا في الدراسات السرديَّة، إذ أولاه الدارسون اهتمامًا بالغًا نظرًا لدوره التأسيسي في بناء التخييل القصصي، ومن أبرز المشتغلين على هذا المفهوم الناقد المغربي **حميد لحميداني** الّذي يرى أنَّ المكان هو: «**الّذي يُؤسِّسُ الحكي، لأنَّه يجعلُ القصَّةَ المُتخيَّلةَ ذاتَ مظهرٍ مماثلٍ لمظهرِ الحقيقةِ**»[4]، وهذا ما يشي بأنَّ المكان هو القاعدة الّتي ينبني عليها الحكي، فهو يمنح المتخيل السردي

---

[1]– الراغب الأصفهاني، مفردات غريب القرآن، ج1، مكتبة نزار مصطفى البار، (د، بلد)،(د، س)، مادة (م. ك. ن)، ص: 609.

[2]– سورة هود، الآية: 93.

[3]– سورة مريم، الآية : 15.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 65.

مرجعيَّة واقعيَّة على سبيل الإيهام، لذلك يلزم الروائي بوصف دقيق له وللفضاء عامة، لأنَّ هذا التحديد يمنح الحدث القصصي معقوليته، ويُسهِمُ في بناء عالمه التخييلي.

يُشكِّل الفضاء الروائي في رواية "**خطيئة مريم**" بنية دلاليَّة مركزيَّة، تتجاوز التصور التقليدي للمكان بوصفه مجرد إطار للأحداث، لينهض بدور الذاكرة الحية والفاعل السردي الّذي يُؤرِّخ لتجربة الذات الساردة منذ الطفولة حتى ارتيادها الفضاء الجامعي، فالأمكنة في الرواية لا تكتفي بالحضور الجغرافي السَاكن، بل تتحول إلى كيانات شهودية صامتة، تستوطن الزمن الشخصي وتختزن تحولات الوعي، فتغدو أرشيفًا وجدانيًا يعيد تشكيل سيرة البطل **(علاء)** عبر محطاته المكانية المتعاقبة.

يتجلى ذلك أوَّلا في تشخيص **(قرية رمادة)**، الّتي يقدمها الروائي بوصفها مهد الذاكرة، ففي قوله: «**رمادة هادئة ببيوتِها المتناثرة على سهول خصبة غنَّاء على مدار العام، ما زالت تقع . منذُ أن فتح علاء عينيه . بين جبلَين ناتئَين بشكل أسطوري من شساعة وانبساط تلك السُّهول**»[1]. يتأسس الفضاء هنا بوصفه حاضنة للنشأة، فالجبلان **(جبل براو)** و**(جبل القطار)** لا يحضران بوصفهما معطى تضاريسيًّا فحسب، بل يظهران كحارسين رمزيين يطوقان فضاء الطفولة ويحفظان ذاكرة المكان؛ ومن هنا يستدرج السارد القارئ إلى تشكيل صورة بصريَّة تشخيصيَّة لهذين الكيانين الشامخين، بما يمنح المكان حضورا حيًّا داخل البنيَّة السرديَّة.

ويمتد هذا التشكيل الذاكراتي للمكان ليشمل فضاءات أخرى تتقاطع مع تحولات الوعي، فمدينة **جيجل** –رغم طابعها السياحي المتعارف عليه– تستدعى في الرواية

[1]– علاوة كوسة، خطيئة مريم، ص: 18.

مقرونة بدلالات السكون والتأمل الوجودي، «**هنالك بعيدا بتلك المدينة الساحليَّة "جيجل". يذكر أنَّه أحب البحر، والسكون، وتكاثرت في عقله الأسئلة الكبيرة!**»[1].

فالروائي لا يستخدم مدينة **(جيجل)** بوصفها فضاءً سياحيًا مرتبطًا بالبحر والسباحة، ولا خلفية للراحة والمتعة، بل يجعل منها فضاءً للتفكير والتساؤل، حيث يتحول المكان من حيز جغرافي إلى مجال داخلي يحفز الوعي، ويستثير القلق الوجودي للشخصية.

أمَّا **(قسنطينة)**، فتُستحضَر بوصفها نقطة انبثاق الوعي لديه، حيث يلتقي الزمن بالمكان في مشهدية سردية مكثَّفة: « **يذكر التحاقه بجامعة قسنطينة، وأوَّل يوم تدريس في حياته، يذكر الثلاثاء الجميل، والمطر الهادئ، ودرس النقد**»[2]. حين يؤرخ النص للحظة بتفاصيلها الزمنيَّة والمكانيَّة **(الثلاثاء، المطر، الدرس)**، ويتحول المكان إلى ذاكرة لا تُنسى تتكلم بصمت، إذ يُضفي هذا التفصيل على المشهد كثافة شعوريَّة تمنحه قوة خاصَّة، تجعل القارئ يستشعر دهشة التجربة الأولى وجمالها؛ فيؤول المطر الهادئ والساكن من معطى مناخيًا عابرًا إلى دال مكاني يضفي على اللحظة سكونها وهدوءها.

وعلى هذا النحو، «**يجب أن يهتم الكاتب القصصي بتحديد المكان اهتمامًا كبيرًا، لأنَّ ذلك التَّحديد يعطي الحدث القصصي قدرًا من المنطق والمعقوليَّة**»[3]. فعندما يعين الروائي أحداث المكان بدقَّة، فإنَّه يُحرر الشخصيَّة من التجريد، ويغرسها في واقع محسوس، فتصبح تصرفاتها وانفعالاتها مشتقة مع منطق الفضاء الّذي يحتضنها، وبهذا يتحول المكان إلى شاهد ثابت، يمنح للقارئ القدرة على تخيُّله

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 20.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص: 36.

ومعايشته بوصفه مكانًا مُعلنًا وقابلًا للحدوث، ممَّا يُعزِّز الإيهام بواقعيَّة السرد ويضفي عليه بعدًا إقناعيًّا عميقًا.

خـاتمـــة

- **خاتمة:**

لقد سعت هذه المذكرة إلى مساءلة الصمت في علاقته بالبياض والمسكوت عنه انطلاقًا من فرضية مفادها أنَّ المعنى لا يُبنَى فقط بما يُقَال، بل بما يُحجَب أيضًا، وأنَّ النص لا يكتمل إلَّا عبر تلك المساحات الصامتة الّتي تدفع القارئ إلى المشاركة في إنتاج الدلالة، ومن هذا المنحى، لم يعد البياض مجرَّد فراغ طباعي، بل تحوَّل إلى فضاء دلالي نابض، يحتضن المعنى الممكن، ويؤجِّل اكتماله.

ومن النتائج الّتي تَمَّ التوصل إليها بعد رحلة البحث والتقصي نذكر:

- كشف تحليل عنوان رواية "**خطيئة مريم**" عن حمولة دلالية مركبة، إذ اجتمع فيه البعد الديني والاجتماعي والثقافي في آنٍ واحدٍ، ممَّا جعله مفتاحًا تأويليًا أساسيًا لفهم المتن الروائي وبنيته العميقة؛ فـ"**الخطيئة**" بوصفها مفهومًا دينيًا وأخلاقيًا، تحمل في طياتها شحنة مسكوتًا عنها تتجاوز الحدث السردي إلى البنية الثقافية والمحظورات التي تم كبتها والسكوت عنها.
- أثبتت المقاربة أنّ الصمت داخل الرواية اشتغل بوصفه تقنية سردية فاعلة تجاوزت غياب الكلام إلى إنتاج المعنى وتعميق الدلالة، وهو ما يتقاطع مع ما أسّس له النقد الغربي الحديث في نظرية التلقي، لا سيما مفهوم "**مواضع الغموض**" و"**القارئ الضمني**" عند فولفغانغ إيزر، الذي يرى أنّ الفراغات النصية هي التي تستدعي القارئ وتجعله مشاركًا في صناعة المعنى لا مستهلكًا له.
- تجلّى النقص الخطي من خلال الفراغات والبياضات والنقاط المتعاقبة بوصفها آليات جمالية واعية، فتحت المجال أمام القارئ للمشاركة في بناء المعنى وتأويل المسكوت عنه، وأعادت الاعتبار إلى دور المتلقي في إتمام النص وملء فجواته الدلالية.
- أظهر الوصف الصمتي قدرة السرد الاستثنائية على نقل المشاعر والأحداث من خلال الإيحاء والمشهدية البصرية، دون اللجوء إلى التصريح المباشر، مما منح الرواية طابعها الشعري وكثافتها التعبيرية.
- كشف صمت الصوت عن البعد النفسي للشخصيات في أعمق تجلياته، حيث تحوّل السكوت إلى لغة موازية تعبّر عن الصراع الداخلي والقلق الوجودي والتوتر العاطفي

المكبوت، وهو ما يجعل الرواية وثيقة نفسية لمعاناة الإنسان في مجتمع يفرض الصمت ويُكرّس الكبت.

- أبرزت رواية "**خطيئة مريم**" حضور الصمت الاجتماعي بوصفه انعكاسًا صارخًا لقضايا المجتمع وأعطابه، خاصة ما يتعلق بالوصمة الاجتماعية المرتبطة بالمرأة والابن غير الشرعي، وهو ما يؤكد أنّ الصمت في هذا النص ليس مجرد تقنية فنية، بل هو موقف أيديولوجي مضمر يكشف عن الأنساق الثقافية والاجتماعية السائدة، ويفضح آليات السلطة والقمع التي تُسكت الأصوات المهمّشة.

وفي هذا الإطار، أثبت التحليل أنّ الكاتب "**علاوة كوسة**" قد وظّف الصمت والبياض والمسكوت عنه توظيفًا فنيًا واعيًا ومحكمًا، مكّنه من بناء خطاب روائي غني بالدلالات، مفتوح على قراءات وتأويلات متعددة. ويندرج عمله في سياق الرواية الجزائرية الجديدة التي تتجاوز الحكاية الخطية البسيطة إلى الاشتغال على بنية النص ذاتها بوصفها حاملة لمعانٍ خفية لا تُقال بالكلام المباشر.

غير أنّ هذه الدراسة لا تدّعي الإحاطة الشاملة بظاهرة الصمت في هذا النص، إذ تبقى أمام الباحثين آفاق رحبة يمكن استكشافها، كدراسة الصمت مقارنةً في روايات أخرى **لعلاوة كوسة**، أو رصد هذه الظاهرة الجمالية في الرواية الجزائرية المعاصرة بوجه عام، أو استثمار مناهج نقدية أخرى كالتحليل النفسي وسوسيولوجيا الأدب لاستجلاء أبعاد المسكوت عنه الذي لا يزال يختبئ في بياضات النص وانتظار القراءة.

وفي الختام، "**خطيئة مريم**" رواية تُعلّمنا أنّ الكلام المكبوت أشدّ بلاغةً من المُفصَح به، وأنّ الصمت ليس عجزًا عن القول، بل هو فنّ القول بالحذف. ونرجو أن تكون هذه الدراسة قد أضاءت بعض خبايا هذا النص وأبعاده الدلالية والجمالية، وأن تُشكّل إضافة علمية متواضعة يستفيد منها الدارسون والباحثون في ميدان الأدب العربي الحديث والمعاصر، سائلين الله التوفيق والسداد.



الملاحق

- **ملحق (1):**

السيرة الذاتية والعلمية للروائي[1]:

أوَّلًا: ميلاده وتعليمه

هو الكاتب والأكاديمي **علاوة كوسة**، أستاذ محاضر في النقد الأدبي بجامعة **ميلة**– ثم المركز الجامعي **سي الحواس ببريكة** –ولاية **باتنة**– حاليا، شاعر وقاص وروائي وباحث متخصص في الأدب الجزائري الجزائر، ولد بتاريخ: **19 نوفمبر 1976 بعين الحجر**، ولاية **سطيف** بالشرق الجزائري.

تلقى تعليمه كسائر أقرانه، فتدرج في استحصال الشهادات والمؤهلات العلمية الواحدة تلوى الأخرى، إذ تحصل على شهادة بكالوريا التعليم الثانوي، شعبة علوم الطبيعة والحياة عام 1995، وتخرج في جامعة سطيف بشهادة الليسانس في الأدب العربي، تخصص: أدب جزائري عام ، 2000، ثم شهادة الماجستير في الأدب الجزائري القديم والحديث جامعة جيجل عام 2012.

وفي عام 2016 نال شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري (جامعة سطيف)، ثم شهادة التأهيل الجامعي، جامعة المسيلة بتاريخ: 20 ديسمبر 2017.

ثانيا: الجوائز الأدبية الوطنية والعربية

حاز **علاوة كوسة**على عدد من الجوائز الأدبية الوطنية والعربية، نذكرها وفق هذا الترتيب:

[1]– يُنظَر: الحوار الذي أجراه مع مجلة الثقافة الجزائرية الإلكترونية: https://thakafamag.com

- جائزة مهرجان الشاطئ الشعري في طبعتها العربية، القل 2010.
- جائزة رئيس الجمهورية – علي معاشي– للرواية 2011.
- الجائزة الوطنية للرواية القصيرة، ولاية الوادي 2011.
- جائزة أول نوفمبر للشعر، سطيف 2011.
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للشعر، قسنطينة 2012.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة للشعر، العاصمة 2012.
- جائزة الامتياز الثقافي، سطيف 2012.
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للرواية، قسنطينة 2013.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي (في المسرح)، الشارقة، 2014.

ثالثا: الأعمال الإبداعية:

انطلق **علاوة كوسة** في مجال الإبداع شاعرا، ثم تحول إلى مجال كتابة القصة (القصيرة والطويلة) والمسرح، ليثري ساحة القراءة بجملة من الأعمال الأدبية هي:

- ارتعاش المرايا (شعر) 2008.
- أين غاب القمر (قصص) 2011.
- هي والبحر (قصص) 2011.
- المقعد الحجري (قصص) 2014.
- بلقيس (رواية) 2015.
- ريح يوسف (رواية) 2015.
- خطيئة مريم (رواية) 2019.
- بين الجنة والجنون (مسرحية) 2014.

- فستان العيد (قصص أطفال) 2017.

رابعا: الأعمال النقدية المنشورة:

لم تقتصر كتابات **علاوة كوسة**على مجال الإبداع شعرا وقصة ومسرحية فقط، بل إن له بعض الأعمال النقدية المنشورة هنا وهناك، سواء بشكل مستقل أو في إطار المؤلف الجماعي، هي:

أ- الكتب الفردية:

- أوراق نقدية في الأدب الجزائري، منشورات جمعية النبراس الثقافي لبلدية (سطيف)، الطبعة الأولى 2012.
- ديوان (مختارات من الشعر النسوي العربي المعاصر)، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر)، 2017.
- موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر، منشورات دار ابن الشاطئ (الجزائر) الطبعة الأولى، 2017.
- الموسوعة العربية في القصة القصيرة جدا، دار القلم للنشر والتوزيع (تونس) الطبعة الأولى 2020.
- سحر الرواية، دار القلم للنشر والتوزيع (تونس)، الطبعة الأولى 2020.
- أدبية القصة القصيرة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، مصر، 2020.

ب- الكتب الجماعية:

- صفوة الكتاب في اللغات والآداب، منشورات دار المحيط إلى الخليج للنشر والتوزيع (الأردن) الطبعة الأولى، 2018.
- الجازية للحكاية الشعبية، أشغال الملتقى العربي الأول يومي 17/16 أكتوبر 2018 بمدينة سطيف، الطبعة الأولى منشورات جمعية النبراس الثقافي لبلدية (سطيف) .

- الجسد في النَّص السردي، أشغال الندوة الدولية (الجسد في النَّص السردي) من إعداد وحدة البحث، دراسات إنشائية، أيام 11/10/9 نوفمبر 2018 بسوسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سوسة (تونس) الطبعة الأولى 2018.

اشتغال الأنساق المضمرة في الخطاب الأدبي، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر) الطبعة الأولى 2019.

- **ملحق (2):**

ملخص الرواية:

يحمل عنوان الرواية "**خطيئة مريم**" دلالة إشكالية تفتح باب التساؤل والشك منذ البداية، فالعنوان يتناص بشكل واضح مع قصة **مريم العذراء وعيسى** –عليه السلام– كما وردت في القرآن الكريم، وإذا كانت **مريم** في النص القرآني بريئة ومبرأة من كلّ خطيئة، فإنَّها في نظر قومها آنذاك كانت موضع اتهام وشبهة.

ويعيد الروائي توظيف هذه المفارقة في النص الروائي، لكنه بطريقة مقلوبة؛ **فأم عيسى** هنا المتناسلة عن مريم في بعدها الدينيهنا ارتكبت خطأً فعليًا، لكنها لم تكن سوى ضحية خداع وتهديد من الطبيب الوحش البشري **عبد الرحيم**، ومن خلال هذه المفارقة، يفضح النص سلطة المجتمع الذكوري الذي يلصق تهمة الخطيئة بالمرأة وحدها، ويعفو عن الرجل مهما عظم فعله. وتمتد تبعات هذه النظرة الظالمة لتصيب الابن **عيسى**، الّذي عاش مأساة الرفض والاغتراب عندما اكتشف أنَّه ليس ابن العائلة الّتي ربته، هذا الشاب المثقف، –الّذي تأثر بأستاذه **علاء** ونتاجاته الروائية، وعلى رأسها رواية " **بلقيس**"– عانى من قسوة المجتمع وأحكامه المسبقة، خاصَّة عند محاولته تأسيس أسرة، حيث واجه الرفض الاجتماعي بسبب كونه "مجهول النسب"، ورغم ذلك، استطاع **عيسى** في النهاية الزواج من سهام ابنة الطبيبة، رغم رفض أمِّها له. واللافت للانتباه أنَّ أم سهام كانت على علم بحقيقة نسبه، لكن وصمة الميتم كانت أقوى من الحقيقة في نظر المجتمع.

وهكذا يقدِّم الكاتب نقدًا مباشرًا للنظرة المجحفة تجاه المرأة والابن مجهول الأبوين، ويكشف ازدواجية المعايير الّتي تسكت عن خطيئة الرجل وتضخم خطيئة المرأة، ويُتوج النص الروائي هذا الصراع بلقاء حميمي مؤثر بين عيسى وأمِّه داخل الميتم، عبر برنامج "**ألو حياة لنبدأ الحياة**".

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوَّلا / المصادر:

1. كوسة، علاوة، خطيئة مريم، دار الرواي للنشر والتوزيع، الزقازيق، مصر، ط1، 2017.

ثانيا/ المراجع:

أ/ العربية:

1. الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل الراغب، الذريعة إلى مكارم الشريعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1970.
2. الأصفهاني، الراغب، مفردات غريب القرآن، ج1، مكتبة نزار مصطفى البار، (د، بلد)،(د، س)، مادة (م. ك. ن).
3. إمام، إمام عبد الفتاح، أرسطو والمرأة، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م.
4. الأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، مطبعة السعادة، مصر، ط6، 1383-1953.
5. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
6. البسطامي، أبو يزيد، المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح، تح: قاسم محمد عبَّاس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2004.
7. البشر، محمد بن سعود، نظريات التأثير الإعلامي، العبيكان، الرياض، ط1، 1435هـ-2014م.
8. بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت، من النَّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

9. بلقاسم، خالد، الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2012.
10. بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1985.
11. ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004.
12. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، رسائل الجاحظ، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1384-1964.
13. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
14. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: شاكر محمود محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004.
15. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1403هـ، 1983م).
16. الحارثي، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبز، كتاب سيبويه، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 3، (د س).
17. أبو الحسن علي بن الحسن الكرماني السيرجاني، كتاب البياض والسواد، تح: بلال الأرفه لي وندى صعب، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة (د، ط)، 470هـ-1077م.
18. حسين، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النَّصية، دار التكوين، (د، ط)، (د، س).
19. الحلاج، الحسين بن منصور، الأعمال الكاملة: التفسير- الطواسين- بستان المعرفة- نصوص الولاية- المرويات، الديوان، جمع وتح : قاسم محمد عباس، رياض الريس للكتاب. س. أ. ر. ل، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
20. خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997.

21. درازة، رمزي محمد علي، السكوت وأثره على الأحكام في الفقه الإسلامي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، (د. ط)، 2004.
22. رضا، عباس محمد، العلامة البصرية والبنى الرامزة، قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 2012.
23. الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1420هـ- 2000م.
24. الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2008.
25. عبد الحميد، محمد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1425هـ- 2004م.
26. عبيد، علي، مقاربات سردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
27. عرار، مهدي أسعد، البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
28. ابن عربي، محي الدين، حلية الأبدال، دار الكتب العلمية، بيروت (د، ط).(د، س).
29. عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
30. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاري، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، (د، س).
31. عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1982.

32. ابن المناوي، عبد الرؤوف، التوقيف على مهمات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 1410- 1990.
33. قلعة جي، عبد الفتاح، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط) 2012.
34. القيرواني، أبو الحسن بن رشيق الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1981.
35. الكيلاني، مصطفى، الميتا- لغوي والتأويلية الأنطولوجية والنص والقراءة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية القيروان، دار أمية، تونس، ط1، 1989.
36. لحميداني، حميد، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
37. محمود، إبراهيم، جماليات الصمت، في أصل المخفي والمكبوت، دراسة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002.
38. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
39. النفري، محمد عبد الجبار الحسن، المواقف ويليه كتاب المخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة ، ط1، (د، س).
40. وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
41. وجيه، حسن محمد، مقدمة في علم التفاوض الاجتماعي والسياسي، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، أكتوبر 1994.
42. يقطين، سعيد، تحليل الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

ب/ المترجمة:

43. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1987.

44. بارث، رولان وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.
45. بورديو، بيار، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م.
46. تودوروف، تزفيتان، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996.
47. جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
48. روجر، مانفيل، الفيلم والجمهور، تر: برلني منصور، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.
49. ريكور، بول، الزمان والسرد (الحبكة، والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ، لبنان، ط1، 2006.
50. سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1968.
51. فينتورا، قران، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د. ط)، 2012م.
52. لوبروطون، دافيد، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2019.
53. لوتمان، يوري، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2011.

ثالثا: المعاجم والقواميس والموسوعات

54. أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، (د ط)، 2004.
55. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

56. برنس، جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
57. تايلور، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج2، تر: سمير عبد الرحيم الجبلي، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1991.
58. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط)، 1989.
59. ابن زكريا، أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، (1389، 1306)، (1969-1976م).
60. فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، صفاقس، تونس، 1998.
61. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2008، مادة (ص. م. ت).
62. الكفوي، أيوب بن موسى الحسيني القريمي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1094- 1983.
63. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، تح : عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1 (د، ت)، مادة (ص. م. ت).
64. نوويل سميث، جيوفرى، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة، مج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

رابعا: المجلات والدوريات

65. مجلة أبحاث بكلية الآداب، جامعة سرت/ ليبيا،1 مارس 2024.
66. مجلة الآداب، كلية الآداب، قسم الفلسفة، جامعة بغداد، ع139، 1443هـ-2021م.

67. مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، المكتبة المركزية، بغداد، العراق، مج 49، ع 109، آذار 2025.
68. مجلة أكاديمية للدراسات السياسية، جامعة الشلف، الجزائر، ع06، جوان 2017.
69. مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر، مج17، ع2، 2025.
70. مجلة بيت الشعر في المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ع10، أكتوبر 2006.
71. مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، مج 26، ع 5، 2018.
72. مجلة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، مج 29، ع (1+ 2)، 2013.
73. مجلة جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1437- 2016.
74. مجلة الحياة الثقافية، الجمهورية التونسية، ع 69- 70، مارس 1995.
75. مجلة ذخائر اللغة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، مج 4، ع1، جوان 2023.
76. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، مج 1، ع1، 1981.
77. مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، ع30، يناير 2008.
78. المجلة العلمية للدراسات والبحوث المالية والإدارية، كلية التجارة، جامعة مدينة السادات، مصر، مج13، ع1، 2022.
79. مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13، ع4، 1986.
80. مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي، الجزائر، مج6، ع2، جوان 2023.
81. مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ع31، ماي 2015.
82. مجلة الكلم، جامعة وهران، الجزائر، مج6، ع2، 2021.

83. مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2011.
84. مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع24، كانون الأوَّل، 2015.
85. مجلة اللغات، الثقافات، المجتمعات، مج8، ع1، جوان 2022، ص: 121.
86. مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة معسكر، ع 9، ديسمبر، 2014.

خامسا: الرسائل والأطاريح والمحاضرات الجامعية

87. فتيحة بوغازي، صحافة المواطن والرأي العام دراسة من منظور دوامة الصمت، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم الإعلام والاتصال، قسم الإعلام، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2018.
88. وافية بن مسعود، محاضرة في الأدب والفنون السمعية والبصرية، التخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر، الفوج 1.2 ، أولى ماستر.

سادسًا: المواقع الإلكترونية

89. https://www.almothaqaf.com
90. https://najmaleessawi.blogspot.com/2017/01/blog-post.htm
91. http://theatermaga.blogspot.comK
92. https://aafu.journals.ekb?.eg/article-64735.html
93. https://www.jesour.org
94. https://www.cinemameem.net

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– د
مدخل: ضبط مفاهيمي	**8**
1. تعريف الصمت	**9**
أ. لغة	**9**
ب. اصطلاحا	**12**
2. تعريف البياض	**18**
أ. لغة	**18**
ب. اصطلاحا	**20**
3. تعريف المسكوت عنه	**23**
أ. لغة	**23**
ب. اصطلاحا	**24**
الفصل الاول: سؤال الصمت ومدارات حضوره	**27**
1. الصمت عند علماء اللغة والبلاغة	**28**
2. الصمت عند علماء الخطاب والسرد	**34**
3. الصمت في الإعلام وعلم الاجتماع	**37**
أ. الصمت في مجال الإعلام	**38**
ب. الصمت في علم الاجتماع	**40**
4. الصمت في التجربة الصوفية	**42**
5. الصمت في المسرح	**48**
6. الصمت في السينما	**51**
الفصل الثاني: تشكل خطاب الصمت وتعرية المسكوت عنه في رواية "خطيئة مريم"	**56**
1. خطاب العنونة: النص الغائب، فاعلية الصمت وأفول المعنى	**57**
1.1. العنوان محفل قرائي: تحديدات نظرية وأطر مفاهيمية	**57**
أ. لغة	**58**

ب. اصطلاحًا	**59**
1. 2. العنوان، الصمت وأبعاده الدلالية	**63**
2. الصمت في رواية "خطيئة مريم": أفق الاشتغال ومآلات القراءة والتأويل	**70**
2. 1. اشتغال الصمت في المتن الروائي: تنويعات وتأويلات	**70**
2. 1. 1. النقص الخطي	**70**
2. 1. 2. الوصف الصمتي	**78**
2. 1. 3. صمت الصوت	**80**
2.2. سردية الصمت	**83**
2. 1. الصمت الاجتماعي	**83**
2.2. الصمت والرؤية السردية	**89**
2. 3. الصمت والزمن	**94**
2. 4. الصمت والمكان	**101**
خاتمة	**107**
ملاحق	**109**
ملحق (1): السيرة الذاتية والعلمية للروائي	**110**
ملحق (2): ملخص الرواية	**115**
قائمة المصادر والمراجع	**117**
فهرس الموضوعات	**126**

فهرس المحتويات

ملخص:

اعتمدت الدراسة منهجاً مزدوجاً نظرياً وتطبيقياً لدراسة مفاهيم الصمت والبياض والمسكوت عنه. عالج المدخل النظري تأصيل هذه المفاهيم وتتبع حضورها في التراث الصوفي والخطاب الاجتماعي وفني المسرح والسينما. أما المدخل التطبيقي فخُصّص لتحليل رواية خطيئة مريم لعلاوة كوسة. واستند التحليل إلى مقاربة مركبة تجمع بين السيميائيات والنقد الثقافي والمنهج التأويلي بما يناسب طبيعة النص. وقد كشفت الدراسة عن آليات الصمت ودلالاته، وأبرزت الأبعاد السردية والمكانية والزمانية والثقافية التي تؤطره في الرواية.

الكلمات المفتاحية: الصمت، البياض، المسكوت عنه، خطيئة مريم، علاوة كوسة.

Abstract :

The study adopted a dual theoretical and practical approach to examine the concepts of silence, blank space, and the unspoken. The theoretical framework focused on establishing and contextualizing these concepts, while tracing their presence in Sufi heritage, social discourse, and artistic forms such as theatre and cinema. The practical framework was devoted to the analysis of the novel Khati'at Maryam by Alaoua Koussa. The analysis relied on a combined approach integrating semiotics, cultural criticism, and hermeneutics, in accordance with the nature of the text. The study revealed the mechanisms and meanings of silence and highlighted the narrative, spatial, temporal, and cultural dimensions that shape its presence in the novel.

Keywords: Silence, whiteness, the unspoken, Mary's sin,Alaoua Koussa.