الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي– تبسة–

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

خطاب العتبات النصية في رواية(بَشَرٌ لاَ تِنِينْ) لـ (عماد الدين زناف)–دراسة سيميائية –

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد:

نقريشي آمنة

جلالي نسرين

إشراف الدكتورة:

سمرة عمر

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
يوسف عطية	أستاذ محاضر – ب–	جامعة العربي التبسي	رئيسا
سمرة عمر	أستاذ محاضر – ب–	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررّا
منيرة شرقي	أستاذ محاضر – ب–	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

مقدمة:

من بين القضايا التي شغلت النقاد في عصر ما بعد الحداثة، قضية العتبات النصية، إذ يعتبر(جيرار جينيت) الرائد الأول، الذي طرح هذا الموضوع محاولا بذلك الانتقال من مجال النص المغلق إلى كل ما يحيط به ويشمله، حيث قام بإبراز فعالية العتبات النصية بالكشف عن مدلولات النص، مضيئا بذلك الجانب الجمالي والوظيفي لها، ومدى تأثيرها على المتلقي بتسهيل عملية تواصله مع النص الذي يقابله، ولأجل ذلك يرتكز بحثنا المعنون:(**خطاب العتبات النصية في رواية "بشر لا تنين" لـ (عماد الدين زناف) –دراسة سيميائية–**) على دراسة العتبات النصية في الرواية المذكورة.

وفقد تعددت أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، منها:

- موضوع العتبات النصية، طرح شامل، يمكن دراسته بمناهج مختلفة، وتطبيقه على أجناس أدبية متنوعة، لهذا السبب تم اختيارنا للرواية كمدونة للدراسة، كونها جنس أدبي ثري، استطعنا من خلالها تطبيق الدراسة السيميائية على عتباتها.
- إضافة إلى العامل الذاتي، الذي يتمثل في ميلنا إلى النص النثري، وإلى الرواية على وجه الخصوص، كونها عالما ثريا يمزج بين الواقع والخيال.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن تفاصيل العتبات النصية، وتبيين دورها وأهميتها في النص الروائي، ومدى تسهيلها عملية القراءة بالنسبة للمتلقي.

ولكل بحث إشكالية، ولقد جاءت إشكالية هذا البحث كالآتي:

- ما المقصود بالعتبات النصية؟
- هل تساعد العتبات النصية على عملية قراءة النصوص؟
- أين تبرز أهمية العتبات النصية؟ وما علاقتها بالنص الروائي؟
- ما دلالة العتبات في النص الروائي؟
- هل وجودها ضروري في كل نص، أو يمكن الاستغناء عنها؟

ومن أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في هذا البحث هي:

- كتاب عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ليوسف الإدريسي.
- كتاب مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) لعبد الرزاق بلال.
- كتاب شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) لجميل حمداوي.
- كتاب عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص لعبد الحق بلعابد.
- كتاب الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة لنبيل منصر.

إضافة إلى بعض المواقع الإلكترونية والمجلات التي اعتمدنا عليها في دراستنا.

وقد تم اختيارنا للمنهج السيميائي لدراسة رواية (بشر لا تنين)، كونه يساعد على استظهار وإبراز الدلالة السيميائية ورمزية كل عتبة من عتبات الرواية، وقد وجدنا هذا المنهج مناسب لاستنطاق عتبات هذه الأخيرة، لا سيما أنها تمثل عالما ثريا يجمع بين الواقع والخيال، واللغة المباشرة وغير المباشرة.

وقد قمنا بتقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، فصل نظري، يحتوي على مفاهيم نظرية بعنوان: (**خطاب العتبات الروائية "مقاربة مفاهيمية"**)، إذ يشمل هذا الفصل على المفاهيم النظرية للمصطلحات الآتية:

(الخطاب/ السيمياء/ الرواية/ العتبات)، وقد عدنا في تعريفها إلى المعاجم العربية القديمة وبعض الكتب الحديثة، كما قمنا بالعودة إلى نشأتها وأصولها، عند العرب والغرب.

أما الفصلين الثاني والثالث، فهما فصلان تطبيقيان، أما الفصل الثاني فقد عنوناه بـ (**خطاب العتبات الخارجية في رواية "بشر لا تنين"**)، حيث درسنا فيه العتبات المحيطة بنص الرواية، وهي (عتبة الغلاف/ عتبة العنوان/ عتبة الإهداء/ عتبة المقدمة/ عتبة التصدير/ شبكة التداخل العتباتي/ دينامية العتبات الخارجية)، وقفنا من خلال هذه الدراسة على أهمية العتبات الخارجية ونجاعتها في عملية القراءة.

والفصل الثالث عنوناه بـ: (**خطاب العتبات الداخلية في رواية "بشر لا تنين"**)، والذي شمل العتبات الداخلية للنص الروائي، حيث تضمن: (عتبة السارد/ عتبة الشخصيات/ عتبة اللغة/ عتبة العناوين الداخلية/ عتبة المكان/ عتبة الزمن/ عتبة التناص/ شبكة التداخل العتباتي/ دينامية العتبات

الداخلية)، وقد اجتهدنا من خلال هذا الفصل على تبيين دور كل عتبة على حدى في عملية القراءة، ودور كل عتبة في تلاحمها مع العتبات الأخرى وحركيتها في إمداد القارئ بمعنى نص الرواية.

وقد خلصنا في ختام بحثنا إلى مجموعة من النتائج تضمنتها خاتمة البحث، تليها قائمة المصادر والمراجع، وفهرس يضم مفردات البحث.

وفي الأخير كل الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة الدكتورة (سمرة عمر) التي تفضلت بقبول الإشراف على هذا البحث، وعلى كل المجهودات والنصائح التي قدمتها لنا طيلة هذا العمل، كما نتقدم بالشكر للجنة المناقشة على تحملها عناء الاطلاع على هذا البحث.

الفصل الأول: خطاب العتبات الروائية (مقاربة مفاهيمية).

تمهيد

أولا/ مفهوم الخطاب:

أ–لغة.

ب– اصطلاحا.

ج– الخطاب عند الغرب.

د– الخطاب عند العرب.

ثانيا/ مفهوم النص:

أ– لغة

ب– اصطلاحا

ثالثا/ الفرق بين الخطاب والنص.

رابعا/ مفهوم السيميائية:

أ– لغة

ب– اصطلاحا.

ج– نشأة السيميائية.

خامسا/ مفهوم الرواية:

أ–لغة

ب– اصطلاحا.

1– مفهوم الرواية الحديثة.

2– مقومات الرواية الحديثة

سادسا/ مفهوم العتبات النصية:

أ– لغة

ب– اصطلاحا.

ج– العتبات عند الغرب.

د– العتبات عند العرب.

سابعا/ أنواع العتبات النصية.

ثامنا/ أقسام العتبات النصية.

تاسعا/ أهمية العتبات النصية.

عاشرا/ الوظيفة الجمالية للعتبات.

تمهيد:

تقف دراستنا النظرية حول خطاب العتبات النصية، التي تعتمد على جمل مخصوصة ينتقيها الكاتب مستخدما معجمه اللغوي، فقد اهتم النقاد الغربيين والعرب بدراسة النص الموازي من كل جوانبه دراسة تحليلية، لتقوم الدراسات الحديثة والمعاصرة بدراسة تفصيلية للجوانب الأخرى للنص الموازي، فهذا المصطلح الأخير تم استخدامه والعناية بعناصره ومكوناته بشكل دقيق، من قبل الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)، والذي أثبت أن النص لا يمكن أن يُقدم خاليا من مكوناته الأساسية المحيطة به.

فقد تم تطبيق عدة مناهج جاءت بها الدراسات المعاصرة، أهمها المنهج السيميائي الذي يعتبر من أبرز معالم التجديد النقدي في تحليل النص الأدبي وإظهار معانيه، إذ يعمل على فك رموز النص واكتشاف محاوره ومكنوناته التي تستفز القارئ، لتخلق في داخله فضول البحث واكتشاف معانيه.

أولا/مفهوم الخطاب:

أ– لغة:

تعددت تعريفات الخطاب في اللغة، نذكر أهمها: وردت مادة (خَطَبَ) في معجم مقاييس اللغة: «الخاء والطاء والباء أصلان أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبه خطابا، والخطبة من ذلك، والخطب: الأمر يقع، وإنما سمي بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة»[1]؛ بمعنى أن الخطاب هو الكلام وما ينتج عنه من تبادل حديث بين اثنين أو أكثر.

وجاء في المعجم الوسيط: «خاطبه مخاطبة، خطابا: كالمه وحادثه، وخاطبه– وجه إليه كلاما، ويقال خاطبه في الأمر: حدثه بشأنه... (**الخطاب**): الكلام، وفي التنزيل العزيز:﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾»[2]؛ من خلال التعريف يتضح أن الخطاب هو توجيه شخص لآخر كلاما وحديثا بشكل مباشر.

[1]. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا الرازيّ: معجم مقاييس اللغة، مادة(خطب)، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مج1، 1999م، ج1، ص 368.

[2]. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة(خطب)، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط2، 1932م، ج1، ص243.

وجاء في لسان العرب (**لابن منظور**)، مادة (خطب): «الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان... ورجل خطيب: حسَن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء، والمخاطبة، مفاعلة من الخطاب والمشاورة»[1]؛ مما يعني أن مفردة خطاب هي الكلام والمشاورة.

وكما ورد تعريف كلمة الخطاب في القاموس المحيط: «خ، ط، ب: الخطب، الشأن والأمر، صغر وأعظم، جمع: خطوب، وخطب، الخاطب، على المنبر خطابة، بالفتح، وخطبة بالضم، وذلك الكلام خطبة أيضا، أو هي المنثور المسجع ونحو، ورجل خطيب: حسن الخطبة بالضم...»[2]؛ ومنه فالخطاب هو تبادل الكلام بين متخاطبين مما ينتج عنه، التفاعل بهدف الإفهام والإقناع وذلك الكلام يكون مُسجعا منثورا وبمعنى آخر الخطاب هو مرادف للكلام.

ب- اصطلاحا:

يعرف (**سعيد علوش**) الخطاب في قوله: «بأنه مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي»[3]؛ ومنه الخطاب ما هو إلاّ مجموعة من الصيغ التعبيرية التي يستخدمها المخَاطِب تجاه الشخص المخَاطَب.

ويرد الخطاب أيضا عند (**طه عبد الرحمن**) بأنه: «كل منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا»[4]؛ بمعنى أن الخطاب ما هو إلاّ منطوق يتمثل في تحصيل الناطق قصد التوجه بمنطوقه إلى الغير بغرض إفهامه.

[1]. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مادة(خَطَبَ)، دار صادر للطباعة، لبنان، ط1، 2000م، مج5، ص98.

[2]. الطاهر أحمد الزاوي: ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، مادة(خَطَبَ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، ط3، مج4، ص 76/75.

[3]. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م، ص 83.

[4]. طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998م، ص 215.

ويعرف (الخطاب) أيضا بكونه: «تواصل لغوي يُنظر إليه باعتباره عملية تجرى بين متكلم ومستمع أو تفاعل شخصي يحدد شكله وغرضه الاجتماعي»[1]؛ أي أنه عملية لغوية بين متكلم ومستمع، تضبط شكله وهدفه مجموعة من المعايير الاجتماعية.

ويعرف أيضا: «بأنه نطاق للتواصل»[2]؛ بمعنى أنه استراتيجية نطاقها التواصل.

ج- مفهوم الخطاب العرب:

لقد حظي مصطلح الخطاب بالعناية والاهتمام في الثقافة العربية عند كثير من الباحثين فارتبط ظهوره، بحقل علوم الأصول والقرآن الكريم اعتمادا على التفاسير التي طبقت على آياته، كما جاء في قول الله عز وجل ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[3]؛ إذ يقول (**الزمخشري**) في تفسيره للآية السابقة: «إن فصل الخطاب في الآية إنما هو البين من الكلام الملخص، الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه»[4]؛ وهذا الكلام واضح لا يقبل التأويل.

ومن العرب القدامى الذين تطرقوا لمصطلح الخطاب (**الآمدي**) إذ يعرفه بأنه: «اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه»[5]؛ والمقصود من هذا التعريف أن الخطاب يشترط فيه وجود متخاطبين تجمعهما علاقة تفاعل من الحرص على الإفهام.

ويقول (**عبد السلام المسدي**): «الكلام أو المقال، وعده كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، وقد تتولد عن ذلك تيار يعرّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته»[1]؛ أي أن الخطاب قد يرد كلاما أو مقالا، ناتجا عن علاقات معينة.

---

[1]. سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2016م، ص 15.

[2]. المرجع نفسه، ص 16.

[3]. سورة (ص)، [الآية: 20].

[4]. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2009م، مج1، ص 921.

[5]. علي بن محمد الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2003م، ص 18.

ويشير (**أحمد المتوكل**) إلى الخطاب بأنه «كل إنتاج لغوي، يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية»[2]؛ بمعنى أنه كلام أو تعبير لغوي أيا كان طوله ينتج في مقام معين قصد بلوغ التواصل بين الأفراد.

والخطاب في تعريف (**سعيد يقطين**): «يعني اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد ديسوسير... ويتكون من متتالية تشكل مراسلة لها بداية ونهاية»[3]؛ إذ يعني أن الخطاب مجموعة متناسقة ومترابطة من الجمل والأقوال مما يجعله نسق من معاني ومعلومات تهم المتلقي، وهو كلام أو تعبير لغوي يهدف إلى التأثير فيه.

ويعرف (**سعيد علوش**) الخطاب بأنه: «مجموع خصوصي، لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الايديولوجي»[4]؛ أي أن موضوعات الخطاب تتناسب مع المناسبة التي يلقى فيها سواء كانت دينية أم اجتماعية، سياسية... وغيرها.

ويعتبر (**طه عبد الرحمن**): «أن المنطوق به الذي يستحق أن يكون خطابا هو الذي يقوم بتمام المقتضيات التعاملية الواجبة»[5]؛ فكلما وقفنا على لفظ الخطاب وجدناه قائما على التخاطب بين اثنين أو أكثر، إذ يسعى كل منهما التأثير على الآخر بشكل من الأشكال الممكنة.

و في مجمل القول، الخطاب عند العرب هو مجموعة من الجمل التي تتكون من ملفوظات لغوية، التي تتناسب مع الظروف الاجتماعية الخاصة به، محققا غاية تأثيرية للمستمع أو المتلقي.

---

[1]. محمد السهلول: من سلطة اللغة في الاعلام إلى سلطة الخطاب الاعلامي(من المقاربة الفلسفية إلى المقاربة التداولية)، مجلة الحوار الثقافي، الجزائر، عدد:1، 2015م، مج4،ص237.

[2]. أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، (د.ط)، 2001م، ص 16.

[3]. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1997م، ص 21.

[4]. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، لبنان، ط1، 1985م، ص 83.

[5]. طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 226.

د- الخطاب عند الغرب:

كثرت الدراسات الغربية حول مصطلح الخطاب لذا سنذكر أهم الدراسات حول هذا الأخير، إذ نجد أن الخطاب: «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل»[1]؛ أي يتكون من جمل فما فوق.

ويعرف (**تودروف**) الخطاب بأنه: «أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمتع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما»[2]؛ بمعنى أنه يركز على تأثير ذلك كلام على المستمع.

ويعرف الخطاب أيضا على أنه تلك «النصوص والأقوال كما تعطى في مجموع كلماتها ونظام بناءها وبنياتها المنطقية أو تنظيمها البنائي»[3]؛ أي يمكن أن يكون نصوصا أو أقوالا لتكون منظمة حسب بناءها المنطقي.

الخطاب أيضا: «وحدة فوق جملية، تولد من لغة جمالية وتعبر عن بنيتها الدلالية "كبنية عميقة" جزءا من شفرة، ويمكن تمثيل مسارها التركيبي النحوي بوساطة أنموذج تشخيصي سردي»[4]؛ أي أنه يفوق الجملة التي تنتج من لغة جمالية بوساطة سرد شخصي.

وهو أيضا: «تلك الجوانب التقويمية والتقديرية أو الإقناعية أو البلاغية في نص ما، أي في مقابل الجوانب التي تسمى أو تشخص أو تنقل فقط»[5]؛ بمعنى أن لكل نص هدف يحققه حسب محتواه.

ثانيا/ مفهوم النص:

أ- لغة:

تتعدد المعاني المعجمية للمشتقات من الأصل (**ن ص ص**) في المعجم العربي، منها ما جاء في (**لسان العرب**) في معنى النص وهو «ما دل على الرفع بنوعيه الحسّي والمادي، فالنص رفعك الشيء

[1]. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، التبئير، السرد)، ص17

[2]. تزفيطان تودروف: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1993م، ص 48.

[3]. حكيم أومقران: تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة الأثر، الجزائر، عدد:15 2011م، ص3.

[4]. المرجع نفسه، ص3.

[5]. محمود نفل نزهت: طبيعة العلاقة بين الخطاب الدعائي والخطاب السياسي، مجلة الباحث الإعلامي، العراق، عدد:4، 2008م، ص48.

نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل ما أُظهر فقد نُص، وقال عمرو بن دينار ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزُهري أي أرفع له وأسند، يقال نصَّ الحديث إلى فلان... أي رفعه... ونصُّ المتاع نصا جعل بعضه على بعض... ونص القرآن ونص السنة أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام»[1]؛ مما يعني أن النص هو الرفع والاسناد.

وقد جاء في (**مختار الصحاح**) في مادة (**ن ص ص**)-(**نصّ**) ما يأتي: «نَصَّ الشيء رفعه وبابه رد ومنه (**منصّة**) العروس بكسر الميم. ونصَّ الحديث إلى فلان رفعه إليه. و(**نصَّ**) كل شيء منتهاه»[2]؛ ومن هذا يتبين أن النص له دلالات كثيرة، كالغاية والمنتهى، والتحريك والتعيين والتوقيف إلا أن هذه المعاني المختلفة ما هي إلا مجازات، فالمعنى الأصلي هو الرفع والظهور.

وورد في معجم (**العين**): «نصصت الحديث إلى فلان نصا، أي رفعته...»[3]؛ بمعنى أن كلمة نصّ تؤول إلى معنى الرفع، ومنه نستنتج أن معنى النص في اللغة هو الرفع البالغ، وبمعنى آخر هو الاستقصاء والأحكام؛ أي استقصى عليه وناقشه.

كما جاء في (**المعجم الوسيط**): «إذ يقال: نص الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه... والنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص، والنص عند الأصوليين الكتاب والسنة، والنص من الشيء: منتهاه ومبلغ أقصاه»[4]؛ فالمعنى يدور في إطار الرفع والكلام.

ب- اصطلاحا:

إن الحديث عن مفهوم مُحدد للنص يقودنا إلى مجموعة من التعريفات، التي تعكس وجهات نظر متعددة ومختلفة بتعدد وتباين المدارس التي تنتمي إليها والمرجعيات الفكرية التي تؤطرها حول مفهوم النص، لذا

[1]. ابن منظور: لسان العرب، (مادة: ن ص ص)، ص 271.

[2]. زين الدين أبوعبد الله بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (مادة ن ص ص)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993م، ص445.

[3]. الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص 228.

[4]. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ن ص ص)، ج1، ص 926.

الدراسات حول تعريف النص فهو «سلسلة من الكلمات تؤلف تعبيرا حقيقيا في اللغة»[1]؛ ويعني هذا أن النص هو نسيج من الكلمات المترابطة لغويا، مشكلة نصا تعبيريا.

ونجد (**هارفج**) ينطلق في تعريفه للنص اعتماد على الجانب النحوي للغة، «فالنص عنده ترابط مستمر للاستدلالات النظمية الأفقية التي تُظهر الترابط النحوي في النص»؛[2] فهذا التعريف يركز على النص في نظامه النحوي؛ أي على عملية النظم التي تؤدي إلى تماسك النص.

ويعرف النص بأنه: « تتابع مترابط من الجمل، وهو بذلك ينطلق من الشكل اللغوي»[3]؛ ويتضح من هذا أن النص يقوم على مجموعة من الجمل المنتظمة والمترابطة مع بعضها البعض، والتي تحكمها علاقات منطقية دلالية.

كما يحدد مفهوم النص على أنه: «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»[4]؛ ونلاحظ من خلال هذا التعريف؛ أنها تنظر إلى النص من حيث إنتاجه كنص يتقاطع ويتداخل ويتعالق مع نصوص أخرى.

والنص أيضا: « قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم»[5]؛ وانطلاقا من هذا القول نستنتج أن النص هو عملية إنتاجية دلالية تتحقق بالانسجام والتماسك.

---

[1]. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص145.

[2]. نقلا عن إبراهيم بشار: الأبعاد النصية والتداولية في التراث البلاغي العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآدب، واللغة العربية، تخصص علوم اللسان العربي، قسم الآداب واللغة العربية، إشراف محمد خان، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دفعة(2015م/2016م)، ص16.

[3]. محمود سليمان حسين الهواوشة: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص دراسة نصية من خلال سورة يوسف، إشراف فايز محاسنة، رسالة ماجستير، تخصص النحو والصرف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2008م،ص29.

[4]. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، لبنان،ط1، 2001م، ص19.

[5]. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 164، 1992م، ص 213.

أما (**سعيد يقطين**) فيعرفه بقوله: «إن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءته، وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم، لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد، ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجه»[1]؛ فمن خلال تعريفه للنص نرى أنه لا يفرق بين النص والخطاب، فالنص عنده خطاب مكتوب أو شفوي من جهة ومن جهة أخرى نرى أنه حصر تعريفه في مفهوم النص السردي أو الروائي.

والنص حسب (**الأزهر الزناد**) علامة كبيرة ذات وجهين: «وجه الدال ووجه المدلول»[2]؛ أي أن النص كائن لغوي يجعل في صياغته عناصر صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية تنتظم جميعا في بنية محكومة بقواعد التركيب.

أما (**محمد حماسة عبد اللطيف**)؛ فقد اشترط في النص، أن لا يصبح نصا إلا: «إذا كان رسالة لغوية تشغل حيزا معينا، فيها جديلة محكمة مضفورة من (المفردات) و(البنية النحوية)، وهذه الأخيرة تؤلف (سياقا) خاصا بالنص نفسه يثبت في المراسلة اللغوية كلها»[3]؛ ومنه نرى أن النص يتألف سياقه إلا بمجموعة من المفردات والبنية النحوية.

ثالثا/ الفرق بين النص والخطاب:

يكمن الفرق بين النص والخطاب في كون أن الخطاب «هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر، فإن الخطاب هو الموضوع الأمبريفي والمجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض إنه نتاج لغتنا العلمية»[4]؛ فيتضح من خلال هذا التعريف أن الخطاب هو فعل

[1]. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن. التبئير. السرد)، ص 42.

[2]. الأزهر الزنّاد: نسيج النص (بحث فيما يكون فيه النص الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1993م، ص12.

[3]. محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليلي النصي للقصيدة، فصول مجلة النقد الأدبي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد:2، مج 15، 1996م، ص 108.

[4]. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 16.

قائم على التواصل بين طرفين أو أكثر، ليتم الكشف من خلاله عن الثقافة المشاركة في سياقه، أما النص فيتحقق من خلال تجسيد اللغة الخاصة به، ونستنتج من هذا الفرق ما يأتي:

الخطاب= النص + ظروف الإنتاج.

النص= الخطاب + ظروف الإنتاج.[1]

ومن الفروقات الأخرى بين مصطلحي (**النص**) و(**الخطاب**) يجد (**عبد الله إبراهيم**) أن النص: «وضع للدلالة على منظومة متجانسة من الكلمات، والمنسوجة بطريقة، تماثل عمل النسّاج»[2]؛ أما الخطاب: «فهو للإحالة على الكلام أو الحديث الذي يتصف بميزات عقلية_ منطقية»[3]؛ ونستنتج من هذين التعريفين أن الخطاب إما يكون منطوقا أو مكتوبا، أما النص فيكون مكتوبا فقط.

وكذلك يرى (**بشير إبرير**) أن الفرق بين **النص** و**الخطاب** يكون على النحو الآتي: «يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءة، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس أو لا، وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة، بينما النص مدونة مكتوبة»[4]؛ بمعنى أن الخطاب يتطلب أن يكون لفظيا أو شفويا وبالتالي وجوب حضور متلقي مستمع، بينما النص يكون مكتوبا، فيعتمد على متلقي قارئ.

---

[1]. قارة مصطفى نور الدين: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف أحمد يوسف، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، دفعة(2009م/2010م)، ص48.

[2]. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، ص 147.

[3]. المرجع نفسه: ص 147.

[4]. بشير إبرير: النص الأدبي (وتعدد القراءات)، على الموقع: https://ebook.univeyes.com/63158/pdf-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D9%88%D8%AA%D8%B9%D8%AF%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A7%D8%AA-%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%B1 ، بتاريخ 2021/05/25م، على الساعة 19:05.

رابعا/ مفهوم السيمياء:

أ– لغة:

جاء في معجم لسان العرب: «السُّومة والسِّيمةُ والسِّيمياءُ: العلامة_ وسوم الفرسَ: جعل عليها السِّيمة. وقوله عزوجل: ﴿حجارةً من طينٍ﴾ مُسَوّمةً عندَ ربّك للمُسرفين﴾؛قال الزجاج: روي عن الحسن أنها معلّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: **مُسَوَّمة** بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسِيماها أنها مما عذّب الله بها؛ الجوهري: **مُسَوَّمة** أي عليها أمثال الخواتيم. الجوهري: السُّومة، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا»[1]؛ من التعريف اللغوي، يمكن القول أن السّمة هي العلامة.

وفي المعجم (**الوسيط**) جاءت المفردة: «السُّومة: السِّمة والعلامة. و_ القيمة. يقال إنه لغالي السُّومة. السُّومة: السِّيمة. (**السّيما**): العلامة، وفي التنزيل العزيز: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾»[2]؛ أي أن السّمة هي العلامة الظاهرة، فكل هذه المفردات تدور حول معنى واحد وهو العلامة.

ب– اصطلاحا:

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي للمصطلح (Sémiotique) يعود إلى العصر اليوناني، فهو: «من الأصل اليوناني (Séméion) الذي يعني (علامة) و(logos)؛ الذي يعني (الخطاب) وبامتداد أكبر كلمة (logos) تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات»[3]؛ أي أنها تدرس كل ما هو لغوي وما هو غير لغوي فهي تتعدى المنطوق.

وفي تعريف آخر: «السيميائية علم العلامات، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل:

[1]. ابن منظور: لسان العرب، مادة(سيمياء)، ص308.

[2]. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة(سمة)، ج1، ص 466/465.

[3]. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص 12/11.

علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية والخرائط والرسوم البيانية والصور وغيرها»[1]؛ ويتضح من هذا أن هدف السيميائية هو دراسة المعنى الخفي للعلامة وهي لا تقتصر على لغة الإنسان، وإنما تتعدى ذلك إلى لغة الصور، والإشارات وغيرها.

أول من استعمل مصطلح السيميائية في العصر الحديث هو(بيرس) وهي في تعريفه: «علم العلامات الذي يدرس مختلف خصائص العلامات التي يستعملها وينتجها العقل الإنساني عبر مسيرته العلمية»[2]؛ فهي علم يختص بدراسة العلامات.

أشار الفيلسوف (**جون لوك**) إلى السيمياء أنها: «النظام العلمي للعلامات، أي النظام الذي ينظر في طبيعة العلامات وكيف يقوم العقل بفهم الأشياء أو شرح ما تعنيه للآخرين»[3]؛ مما يعني أن مصطلح (السيمياء ، السيميولوجيا، السيميوطيقا) كلها مصطلحات تصب في قالب واحد، وهو ما تعنيه بدراسة رمزية الأشياء.

أما (**فيرديناردد ي سوسير**): فإنه يرى أن السيميائية « هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي. ويعني هذا أن السيميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[4]؛ مما يعني أن السيميائية؛ علم يختص بدراسة الرموز والإشارات سواء أكانت لغوية أو غير لغوية ، كما لها وظيفة اجتماعية، ترتبط بعلم النفس الإجتماعي.

[1]. قدور عبد الله ثاني: (سيميائية الصورة _مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2008م، ص 101.

[2]. نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009م، ص 120/119.

[3]. برونوين ماتن وآخر، معجم مصطلحات السيموطيقا، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة الجزيرة، مصر، ط1، 2008م، ص 09.

[4]. جميل حمداوي: الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)،من منشورات شبكة الألولكة، ط1،2015م ص7.

ويعرفها (**شارل بيرس**) بقوله: « إن المنطق في معناه العام هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري»[1]؛ وهذا يعني أن بيرس يربط السيميولوجيا بعلم المنطق والفلسفة.

ج- نشأة السيميائية:

لقد اهتم الكثير من الدارسين والنقاد في العصر الحديث، اهتماما بالغا بالمنهج السيميائي، كونه قادرا على قراءة النص الأدبي وتفسيره حيث «تستمد السيميوطيقا، باعتبارها منهجا للتحليل، أصولها من اللسانيات والبنيوية والفلسفة والمنطق. ومن ثم، فهي تتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة ومختلفة ومتنوعة»[2]؛ وهذا ما جعلها «علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري (**فرديناند دي سوسير**) أصول اللسانيات الحديثة، في مطلع القرن العشرين مع الإشارة أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء»[3]؛ مما نتج عنها تعددت واختلاف في تعريفاتها وفي كل من التي تبين أنها استمدت أصولها من الفلسفة والسرد والفكر وغيرها من العلوم، ففي سنة «1914م (**دي سوسير**) كان أول من أطلق عليها اسم **السيميولوجيا** وقال بأن مهمتها هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كان هذا في بداية القرن الماضي وفي نفس الفترة – كما يؤكد جل المهتمين بهذا المجال – كان الفيلسوف الأمريكي (**تشارل سندرس بيرس**) في الضفة الأخرى يقيم دراساته حول هذا العلم أيضا، وقد أطلق عليه اسم **السيميوطيقا**، ورغم اختلاف المنطلقات الإبستمولوجية، واختلاف التسميتين، إلا أن السيميائيات تشيع عند كل منهما «حالة وعي معرفي جديد لا حدّ لامتداداته»[4]؛ وهذا ما جعل هذا السيمياء علما واسعا في امتداداته سواء أكانت قائمة على الحياة الاجتماعية، أم على الفلسفة والمنطق، وغيرها من المنطلقات الأخرى.

ولقد حظي مصطلح السيمياء بمكانة خاصة عند الغربيين، مما أثار جدلا بين علمائهم ونقادهم، حيث تم اعتبارها «كدراسة الشفرات والأوساط فلابد لها أن تهتم بالأيديولوجية، وبالبنى الاجتماعية _

[1]. المرجع السابق: ص8.

[2]. المرجع السابق : ص14.

[3]. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 11.

[4]. المرجع نفسه: ص20.

الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية وبنظرية الخطاب. وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية، بقوة بالبنيوية الفرنسية وبما بعد البنيوية، أي الأنثروبولوجيا البنيوية و**بحفريات (ميشيل فوكو)** وبالفرويدية الجديد عند (**جاك لاكان**) وبعلم الكتابة عند (**جاك ديريدا**)»[1]؛ مما يعني أن هذا المنهج قد تأثر وتطور بالبنيوية الفرنسية وما بعدها، و«لقد أثبتت أكثر مصطلحات (**سوسير**) (**بيرس**) الأولية أنها مفيدة جدا (مثل **الدلالة والقيمة** عند سوسير، و**الأيقونة** و**المؤشر والرمز** عند بيرس»[2]؛ سنقوم بتلخيصها في المخطط الآتي:

سوسير ⟵ **(الدلالة والقيمة).**

بيرس ⟵ **(الأيقونة والمؤشر).**

خامسا/ مفهوم الرواية:

أ– لغة:

جاء في لسان العرب (**لابن منظور**) عن كلمة (**روى**) كالآتي: «روَّى فلانٌ فلاناً شعرًا إذَا رَواهُ لهُ حتى حفظهُ للرّوايةِ عنهُ»[3]؛ ويعني هذا أن روى فلان الشعر أي قدمه وأظهره.

وجاء في صحاح الرازي معنى (رَوَى): «روى الحديثَ والشّعرَ يَرْوِي بالكسْر(روايةً)، فهو (راوٍ)، في الشّعرِ والماءِ والحديث، من قومٍ (رواةٍ). و(روَّاهُ) الشّعرَ (ترويةً) وأرواه أيضا حملَهُ على روايتِه»[4]؛ نستنتج من التعريف السابق أن الرواية نقل الحديثِ، وأيضا الإرواء بمعنى السقيُ بالماء.

ب– اصطلاحا:

تُعد الرواية جنسا أدبيا قائما بذاته، ويمكن تعريفها على أنها كونها «نص نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب

[1]. المرجع السابق: ص 15.

[2]. المرجع نفسه: ص 17.

[3]. ابن منظور: لسان العرب، مادة(روي)، ص272/271.

[4]. محمد الرازي: مختار الصحاح، مادة (روي)، ، ص187.

المعرفة»[1]؛ وهذا يعني أن الرواية سرد تصوري تقوم على أحداث تُجسدها مجموعة شخصيات يغلب عليها الطابع الواقعي.

وتقول (**آمنة يوسف**) عن الرواية هي: «فن نثري، تخيّيلي، طويل ـ نسبيا ـ بالقياس إلى فن القصة القصيرة ـ مثلا ـ وهو فن ـ بسبب طوله ـ يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا»[2]؛ ويعني هذا القول أن الرواية فن من فنون القصة ولكنها تختلف عنها في الطول، لأنها تضُمُ في متنها أحداثا مليئة بالمغامرات.

ويُعرف (**فتحي إبراهيم**) الرواية على أنها: «سرد قصصي نثريٌ يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية»[3]؛ فتعريف الرواية هنا يشمل تاريخها، وفترة ظهورها، فهي فن أدبي لم يكن موجودا قديما، حيث ظهرت حديثا، وصحب ظهورها التطور الذي شهدته المجتمعات الغربية على جميع الأصعدة، الاجتماعية والاقتصادية والثقافية..إلخ.

ويقول (**روجر ألن**):« الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدُل، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حاله»[4]؛ فهي فن أدبي معروف بالتجدد والتحديث، لا يستقر على نمط واحد. بل هي فن يعتمد على التغيير والإضافة ويختلف هذا حسب كل عصر وتطوراته.

وتوصف الرواية بأنها: «المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار»[5]؛ ومن خلال الأقوال السابقة يتضح أن الرواية فن يعتمد على الخيال وتتوفر على عناصر

[1]. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م، ص99.

[2]. آمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015م، ص27.

[3]. صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، عدد:2،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية قسم الأدب العربي، 2005م، ص03.

[4]. روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997م، ص07.

[5]. الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، لبنان، ط1، 2016م، ص 15.

الغموض والإثارة، وتعكس أحداثا واقعية، فهي فن متميز بذاته، لها خصائصها الفنية واللغوية والجمالية، لذا تعد مصدر للترفيه والمعرفة في آن واحد.

1- تعريف الرواية الحديثة:

تختلف الرواية الحديثة عن الرواية الكلاسيكية من حيث عناصرها وأسلوبها؛ «فالرواية الجديدة تقوم على الرفض، وتتبرأ من الواقع، ومن الرواية الكلاسيكية بمختلف اتجاهاتها، إضافة إلى كونها لا تولي اهتماما للقيم الأخلاقية ولا للعادات والتقاليد ولا للماضي»[1]؛ فهي ترفض السائد وتخرج عن معايير الرواية التقليدية، «فإذا سلمنا بأن مفهوم الرواية الجديدة الآن مفهوم معبر- نسبيا- عن هوية رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية الستينات وما بعدها، فإن الأمر يقتضي ليس محاولة تعريفها، وإنما بمحاولة تلمس ملامحها عبر المنجز الروائي الفعلي الذي اختلف عن رواية السبعينات والثمانينات في مصر والعالم العربي، وليس محاولة إسقاط تعريف جاهز أو مستورد عليها»[2]؛ فالتقنيات الحداثية في الرواية تشمل عناصر جديدة شكلا ومضمونا مما ميزها عن الرواية الكلاسيكية، «فالشكل الجديد للرواية الجديدة يعني أن لكل روائي أسلوبا مختلفا، وبناء عليه فإن مفهوم الرواية الجديدة يتحدد من خلال رفضها للشكل الثابت، أو من خلال بحثها عن أشكال جديدة في كل مرة»[3]؛ إذا فالرواية الحديثة ترفض بشكل عام المعايير التي تقوم عليها الرواية الكلاسيكية، من حيث الشكل والمضمون، إذ نجدها تقوم على عناصر سردية جديدة، مثل بنية الزمن وبنية المكان، والشخوص...إلخ.

---

[1]. بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة (جذور السرد العربي)، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط1، 2017م، ص96.

[2]. محمود الضبع: الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 2010م، ص40/39.

[3]. رامي أبو شهاب: في مفهوم الرواية الجديدة، مجلة القدس العربي، صدرت بتاريخ: 2018/12/27م، على الموقع: https://www.alquds.co.uk/%D9%81%D9%8A-%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF%D8%A9/ ، بتاريخ 2021/02/07م، على الساعة 18:20.

2- مقومات الرواية الحديثة:

ترتكز الرواية الحديثة على مقومات عدّة نذكر منها الآتي:

أ- اللغة في الرواية الجديدة:

تعتمد الرواية الحديثة على طريقة وأسلوب جديدين في الحكي، وأبرز أساسياتها اللغة فهي التي يسعى من خلالها الكاتب إلى تقديم نص نثري ذو طابع جمالي فهي «ليست مجرد وسيلة لتصوير الأحداث وعرض الحكاية، ولكنها اللغة المحتفية بذاتها، المنشغلة بتقنياتها، عبر التكثيف والإيحاء وتعدد الدلالات وفتح أفق التأويل، والاختراع الدلالي، ورسم الصور البلاغية المعتمدة على المجاز في الغالب الأعم، والتقاطع مع الخصوصيات اللغوية للحقول المعرفية المتنوعة، والاعتماد على التقنيات البصرية برسم الصورة المشهدية أو الإحالة إلى العالم المرئي، والإحالة إلى الممنوع والمحرم اللغوي وغيرها من التقنيات التي تجعل اللغة الروائية تكتسب خصوصياتها الفارقة عن لغة الرواية الكلاسيكية»[1]؛ حيث نجد اللغة في الرواية الحديثة تتميز بلغة الأفراد في الحياة الواقعية أي اللغة التي ترتبط بانشغالاتهم وأحاسيسهم، والتي يقوم الأديب بصقلها وتزيينها ليضعها في قالب أدبي فني مميز ليُبهر بها المتلقي، فحين نتحدث عن اللغة في الرواية «لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا»[2]؛ أي أن اللغة في الرواية الحديثة، تختلف عن لغة الرواية التقليدية، وهذا لظهور أساليب جديدة في الكتابة كاستعمال العامية التي ظهرت في مجموعة من الكتابات الروائية، والتي لاقت انتقادات عدّة، بين موقف السلب والإيجاب.

ب- لغة الجسد/ الإشارة:

يقوم الجسد بنقل أفكار عبر تحركاته، وهذا ما لفت انتباه الأدباء في تجسيد هذه التحركات بتوظيفها في رواياتهم مما سُميت بلغة الجسد، «فالاهتمام بها دون الإشارة إلى توصيفات الجسد ذاته، مهما كانت ملامح وسمات الأعضاء البشرية فهي في النهاية تؤدي دورا في الحياة، وتعمل على توصيل

[1]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص 51/50.

[2]. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، (د.ب)، (د.ط)، 1998م، ص107.

رسالة يمكن ترجمتها إلى لغة، ولكنها ليست لغوية»[1]؛ حيث أصبح للغة الجسد أهمية بارزة في الرواية الحديثة، لأنها تكشف عن منطلقات الشخصية في الرواية وتقوم بإيصال رسالة يستطيع القارئ فهمها، وذلك عن طريق وصف حركات جسد الشخصية أثناء التكلم أو الحديث أو حتى التفكير.

ج- الوعي:

تعمل الرواية الحديثة على تمرير الوعي عبر سطورها، لتصبح أكثر من مجرد سرد حكائي فهي «تحتفي بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها، وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه»[2]؛ فنجدها قائمة على الوعي لتجعله مركزها «حيث يُستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص»[3]؛ وهنا يقوم المتلقي بطرح مجموعة من الأسئلة ليُغير بعدها مفاهيم معينة والتي قامت السلطة بغرسها فيه، لتتحول إلى وعي فردي خاص به.

د- الموضوع:

يُعتبر الموضوع الروائي فكرة يعتمدها الكاتب في تأليف العمل الأدبي، ويختلف الموضوع من مؤلف لآخر، حيث «لم يعد الموضوع في الرواية الجديدة محتفيا بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية، أو قضايا الإنسان مع المرأة والحب، أو قضايا التاريخ، أو غيرها مما أبدعته الرواية العربية في القرن العشرين، وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته، فلم تعد سيرة حياة الإنسان هي الموضوع ، وإنما أصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع، إنسان الألفية الثالثة بكل ما يحمله من توترات تهدد وجوده، وصراعات تتحكم في مساراته، وعولمة تطارده أينما حل أو ارتحل، وغدا الاستبطان النفسي، ورصد علاقات البشر الداخلية في علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالآخر، واعتبار الرواية مصدرا وسبيلا للوعي هو الموضوع الأكبر لكثير من الروايات»[4]؛ وأهم ما في الرواية هو

---

[1]. المرجع السابق، ص58.

[2]. المرجع نفسه،ص60.

[3]. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، 2000م، ص22.

[4]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص 72 .

الموضوع وما تحتويه، فقد اختلفت الرواية الحديثة في موضوعاتها وتجددت، فأصبحت العلاقات البشرية هي الموضوع الرئيسي، والرواية هي وسيلة للبحث والكشف عن المستور.

هـ- الشخصية:

تحتل الشخصية الروائية مكانة مركزية في بناء السرد الحكائي، فهي عنصر مهم تعمل على تسيير الأحداث، حيث يتأثر المؤلف في عمله لبناء شخصياته بمحيطه الذي يعيش فيه، وفي صدد حديثنا عن الرواية الحديثة، نجد أن الشخصية أصبحت تُقدم « نماذج لأبطال ليست لديهم قضية كبرى ولا موقف يسعون إليه، فلم تعد قضايا التغيير والبحث عن الحرية ومحاربة الاستبداد والقهر والظلم هو ما يعنيه، وإنما كل ما يعنيهم هو البحث عن الذات، واكتشاف أنفسهم من خلال هذا العالم، ومحاولة فهمه (وهو ما يستجيب مع الفلسفات المعاصرة، وبخاصة فلسفة ما بعد الحداثة)، وفي أحيان كثيرة ممارسة الحياة كما هي دون التفكير في المصير أو المستقبل أيا كانت الأفكار التي تتبناها الشخصية»[1]؛ مما يعني أن الشخصية في الرواية الحديثة، لم تعد كما كانت في السابق، حيث أصبحت تُستوحى من الحياة العامة للإنسان، والقضايا التي يواجهها في حياته اليومية الخاصة؛ «من جهة أخرى تحررت الرواية الجديدة تماما من كلاسيكيات مفهوم الشخصية التي كرست لها الرواية السابقة عليها، فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية، وإنما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث، وتدخل هذه الأحداث في سياق العمل ذاته، وتذوب الشخصية في سياق الأحداث»[2]؛ وهذا يعني أن الشخصية لم تعد تعتمد كثيرا على الوصف الدقيق لها، بل أصبح كل تركيز الكاتب على الذات الداخلية للشخصية لا على مظهرها الخارجي؛ « وهنا لا تبقى الشخصية تابعة لحدث أو منفعلة به وإنما تُصبح جزءاً مكوناً وضرورياً لتلاحم السرد»[3]؛ فالشخصية ذات طابع وظيفي، يُميز وجودها تفاعلها مع العناصر السردية، ومشاركتها في بناء الحدث.

[1]. المرجع السابق: ص72.

[2]. المرجع نفسه: ص82.

[3]. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء ـ الزمن ـ الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م، ص209.

و- الراوي وحضوره في الرواية:

السارد أو الراوي الوسيط الذي يستخدمه المؤلف ليُعبر عن أفكاره « فهو حضور متخيل يستدعيه الروائي ليقوم بعملية السرد (الأنا الثانية للمؤلف أو الكاتب الضمني، ومن ثم فهو حاضر بالضرورة في كل عمل سردي، غير أن حضوره عبر مادته التي يرويها قد تنوعت أشكاله من مجرد كونه ناقلا للأخبار انطلاقا من الموروث الشفاهي والإخباري العربي، إلى كونه حاضرا بذاته في الرواية، إلى كونه حاضرا عبر إحدى الشخصيات»[1]؛ فما نستنتجه أن الراوائي هو من يكتب الرواية، أما الراوي هو الذي يرويها، وهو شخصية متخيلة يستخدمها الروائي بسرد أحداث عمله الروائي، فهذا الأخير حضوره فعلي أما الراوي فحضوره متخيل.

وتم تحديد أقسام الراوي في ثلاثة أشكال مختلفة الرؤى، تتمثل في: الراوي **المحايد** "الرؤية مع"، الراوي **العالم**" الرؤية من الخلف " الراوي **الخارجي**" الرؤية من الخارج".

1- الراوي المحايد: «هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الداخل، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها، إن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هاته الشخصية مركزية، ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية»[2]؛ حيث يكون الراوي مساهما في الأحداث، أو شاهدا عليها.

2- الراوي العالم: « الراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسير بمشيئته قصة حياتهم» [3]؛ حيث يكون الراوي عارفا للأحداث أكثر مما تعرفه الشخصية.

[1]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص89/88.

[2]. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص289.

[3]. المرجع نفسه: ص289.

3- الراوي الخارجي: « والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا، المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا»[1]؛ وهنا يعتمد الراوي على الوصف الخارجي لما يقابله من أحداث وأشياء في السرد الحكائي.

ز- الحكاية وطرائق الحكي:

1- الحكاية:

تعتمد الحكاية في الرواية على أسلوب خاص بها، حيث يستخدم الكاتب أسلوبه بطريقة يستدعي بها «الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد وعلى أشكال مختلفة»[2]؛ فلما تجتمع عناصر الحكي في الرواية يتشكل لنا أسلوب مميز لكل روائي « والحكي هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي" الحاكي" ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي»[3]؛ حيث لم تعد «الرواية الجديدة تحتفي بالحكاية على النحو الذي كان سابقا عليها، بل عمدت إلى التخلي عن الحكاية والحبكة وخلخلة المرتكزات التي ظلت مهيمنة لسنوات»[4]؛ فبعد دخول الحداثة على الأدب وفنونه، نجد أنها شملت جميع خصائص الرواية ومن بينها الحكاية فقد تخلت عن الحبكة والطرق الكلاسيكية وركزت على خلق نظام يولد سردا حكائيا يميز الرواية الحديثة.

2- طرائق الحكي:

في إطار الحداثة عملت الرواية « على الاستفادة من الطرائق السابقة جميعها، والإضافة إليها أو تطويرها أو تجاوزها، مما عمل على إثراء هذه الطرائق وتعديدها، فكان مما أضافته الرواية الجديدة: تعدد الأصوات، وتعدد الرواة وأساليب الحكي (بما يبدو الأمر كما لو كانت هناك أكثر من رواية تحكى في آن واحد)، وتعديد مستويات الخطاب، وتفجير الحبكة، والتفكيك والتقطيع، والاستعانة بتقنيات السنيما

[1]. المرجع السابق: ص 290.

[2]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص94.

[3]. آمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، ص38.

[4]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص97.

والتصوير والأفلام التسجيلية والمسرح، إضافة إلى تقنية الحكي التفاعلي»[1]؛ مما يعني أنها ركزت على إضافة عناصر مميزة لطريقة السرد، فيمكننا تسمية تقنية الحكي بالخطاب وهو« الطريقة التي تُحكى بها القصة، وكما سبقت الإشارة، القصة الواحدة يمكن أن تُنقل بطرق متعددة، فما يهم في الخطاب ليست الأحداث، إنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة»[2]؛ فطريقة الحكي الروائي أصبحت أكثر جمالية بعد إضافة مستويات مختلفة فيها حيث تم الاستعانة بأساليب السنيما والتقنيات التكنولوجية المتطورة.

ح- البناء المعماري في الرواية الجديدة:

تميز البناء المعماري في الرواية الحديثة بخصوصيته الجديدة، التي لفتت انتباه النقاد حيث لا نجد «مستوى واحد للبناء في الرواية الجديدة، فلا الوصف ولا الحوار ولا تيار الوعي، ولا الحكي من خلف، أو الحكي مع، أو من خلال، هي الطرائق الوحيدة التي يخلص لها البناء السردي في الرواية، وإنما يأتي بعضها في شكل مشاهد سردية متجاورة، تكاد تمثل قصصا قصيرة على نحو ما، لكنها تتجاوز مجرد ذلك»[3]؛ بمعنى أن خصائص الرواية الحديثة تمزج بين الخيال والواقع، وبين الحاضر والماضي، ويعود هذا إلى الكاتب الذي يستلهم تلك الخصائص من الأجناس الأدبية الأخرى، «فهذه الكتابة على هذا النحو تخالف السائد المتعارف عليه في السرد الروائي وطرائقه التي كانت تبدأ من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو بغيرها من الطرق، ولكنها في الغالب الأعم تتخذ مسارا خطيا على مستوى البناء الزمني»[4]؛ فالبناء المعماري في الرواية الحديثة يعتمد على الانطلاق من منتصف المشاهد لتبدو كأن ليس لها خط زمني ولكن بالتدقيق فيها نجدها تقنية حديثة تصنع الحدث وفق متتالية زمنية متقاطعة ليست مرتبة ترتيبا خطيّا.

[1]. المرجع السابق: ص 98.

[2]. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م،ص71.

[3]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص103.

[4]. المرجع نفسه: ص 105.

ط- الزمن في الرواية الجديدة:

لم يعد الزمن في الرواية الحديثة يتبع خط مستقيم ومتسلسل كما كان سابقا، بل أصبح يعتمد على تقنيات حديثة تجعل الزمن متجزأً، مما جعله «هاجسا فعليا، ومحاولة دائمة لكسره، مما يبدو مع بعضها كما لو كان الزمن مغيبا، أو مرتبكا، أو مهتما، فلا يسير الزمن على نسق متعارف عليه، بل يضم في بعض الأحيان لحظات زمنية متجاورة أو متوازية، ويضم في الأخرى لحظات زمنية غير متسقة يجمع بينها منطق السرد ذاته، وفي أحيان ثالثة يأتي الزمن في دورات متسارعة تكتمل لتبدأ دورة جديدة، وهكذا على الدوام تنفق غالبية الروايات الجديدة في عدم وجود الزمن الخطى المتنامي، والسعي إلى كسر قدسية النظرة التي كانت تتعامل مع الزمن بوصفه خطوطا مستقيمة فقط»[1]؛ مما يعني أنه اعتمد على البناء المتجزأ لزمن الأحداث حيث نجد «زمن الحكاية زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد»[2]، وهذا ما أتاح للكاتب الحرية في توسيع أفكاره ومنحه مساحة كافية للتعمق فيها، بفضل عملية كسر الزمن التقليدي.

ق- الغاية والهدف:

تعمل الرواية الجديدة على « الاحتفاء بالقارئ والسعي نحو الاحتفاظ به على مستويات عدة، منها الاشتباك معه في قضايا وجودية، ومنها إشراكه في حركة العمل، ومنها إغراؤه بالحديث عن الممنوع والمحرم دينيا أو سياسيا أو جسديا، ومنها مساءلته على الدوام، ومنها السعي دوما نحو الكشف عن الذات وتلك إحدى مرتكزات ما بعد الحداثة التي ترى الكتابة محاولة لكشف الذات وليس محاولة لتفسير العالم»[3]، إذ نجد أن هدف الرواية الحديثة لا يبين الغاية الأخلاقية ولا الغاية التعليمية، وإنما غايتها العمل على اكتشاف الداخل الإنساني وجعل القارئ يخوض في قضايا فلسفية ومسائل تخص الغيبيات والعالم الماورائي.

[1]. المرجع السابق: ص 109.

[2]. آمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، ص31.

[3]. محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص113.

سادسا/ تعريف العتبات:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (عَتَبَ): «"**عَتْبٌ**": "**العَتَبَةُ**": أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطأُ؛ وقيل العتبة العليا. والخشبةُ التي فوق الأَعلى: الحاجبُ؛ والأَسْكُفَّة: السُّفلى؛ والعارضتان: العُضَادتان، والجمع: عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ. و"**العَتَبُ**": الدَّرجُ. و**عتَّبَ** عتبَةٌ: اتخذها. و**عتَبُ** الدَّرجِ: مراقِيها إذا كانت من خَشَب؛ وكلُّ مِرْقاةٍ منها عَتَبَةٌ»[1]؛ فنستنتج من التعريف السابق، أن مصطلح العتبة هو أسْكُفة الباب التي تُوطأ. أي بداية وحافة مدخل البيت أو غيره.

ب- اصطلاحا:

تعددت واختلفت تسميات مصطلح العتبات النصية ويعود هذا إلى الترجمات المختلفة لهذا المصطلح، فهناك من أطلق عليها «خطاب المقدمات- عتبات النص- النصوص المصاحبة- المكملات- النصوص الموازية- سياجات النص- المناص...إلخ»[2]؛ وهي مجموعة من اللواحق المكملة للنص اختلفت تسمياتها، ولكنها ذات معنى واحد.

وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص»[3]؛ فالعتبات هنا تشمل كل ما له علاقة بعناصر النص من عناوين سواءً أكانت رئيسية أم كانت فرعية، أم مقدمة، أم إهداء، أو غيرها.

تسمى العتبات بالنصوص الموازية فهي:«ما يُصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور»[4]؛ بمعنى أن العتبات عبارة عن جسر العبور بالنسبة القارئ ليصل إلى النص بكل سهولة.

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب. (مادة عَتَبَ)، ص21.

[2]. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، لبنان، د.ط، 2000م، ص21.

[3]. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 223.

[4]. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها- التقليدية)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000م، ص77.

ج- العتبات عند الغرب:

1- العتبات قبل (جيرار جينيت):

لقد كان لدرس العتبات إرهاصات أولى قبل(جيرار جينيت) تطرقت لمصطلح العتبات نذكر منها بعض هؤلاء النقاد الذين تطرقوا لهذا المصطلح:[1]

- **كلود دوشي:** في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971م "**من أجل سوسيو. نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص.
- **جاك ديريدا:** في كتابه "**التشتيت" 1972**، وهو يتكلم على "**خارج الكتاب**" (**hors live**)، الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محللا إياها، فهي دائما تكتب لتنتظر محواها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو يبقى على أَثَرِهِ ، وعلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو **تقديم**، و**تقدمة** النص.
- **ج.دوبوا:** في كتابه (**L'Assommoir d'E .Zola** :**société discours**) Idéologie1973، نجد أن دوبوا قد تعرض لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانص معينا حدوده وعتبته.
- **فيليب لوجان:** في كتابه " **الميثاق السيرذاتي**" 1975 بتعرضه لما سماه **حواشي** أو **أهداب النص**، فحواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال).
- **مارتان بالتر:** في كتابه المشترك حول1979 L'écrit et les écrits, Problème d'analyse et considération didactiques، الخاص بالمقرر الأوربي لتعليم اللغات الحية. إذ نجد هذا الكتاب قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها "**جينيت**" في كتابه "**عتبات**".

[1]. عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008م، ص30/29.

ففي معرض حديث (م. مارتان بالتار) عن النص وموضوعاته، خاصة تمظهراته على الدعامة المادية وهي **الكتاب،** نجده يتكلم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهو (**المناص**)، ليحدده بدقة فهو "**مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب ، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص**...".

- كذلك نجد صدى المناص يتردد في كتاب 1979 (**A. compagnon**) **حول الاقتباس** (**المسرحي**)، وهو بصدد تحديد مصطلح الكتابة المحيط (prigraphie) كمنطقة تواسط بين خارج النص والنص.
- ما جاء في مقالة (**هـ. ميتيرون**) حول **العنونة 1979**، أو في كتابه اللاحق "**خطاب الرواية**" 1980، لما تكلم عن تلك **المناطق المحيطة بالرواية** أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، وحملنا على فهمها، بخاصة ما يأتي في أول **صفحة الغلاف** (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف.

نستنتج أن النقاد الغربيون قبل (**جيرار جينيت**) لم يجمعوا العتبات في كتاب واحد، وإنما جاءت دراساتهم مجموعة من البحوث والمقالات المتناثرة في المجلات العلمية، ليكتمل البحث مع (جيرار جينيت) الذي قام بفك شفرات خطاب العتبات. لذا يمكننا القول أن العتبات بمثابة مدخل لعالم النص ودلالاته؛ فهي تقود القارئ للولوج للنص من خلال العبور على عتباته.

2- العتبات عند جيرار جينيت:

لقد كانت الانطلاقة الفعلية للدرس النظري لخطاب العتبات مع (**جيرار جينيت**) في كتابه "**عتبات 1978م**" حيث برز في هذا المجال، وذلك في دراسته للنص وما يحيطه وبالتالي «تكمن أهمية العتبات في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح. ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب. وفي غيابها قد تعتري

قراءة المتن بعض التشويشات»[1]؛ ويعني هذا أن العتبات تعمل على جعل المتلقي يقرأ المتن بطريقة سليمة، بعد مروره بهذه العتبات بشكل ضروري، فلا يستطيع قراءة النص إلا بعد قراءة عتباته، لذا سعى(**جيرار جينيت**) لتقديم رؤية نقدية مختلفة للنص، تفتح آفاقا للقارئ ومجالا جديدا للتعامل مع النص من الداخل والخارج «والتي تُسيّج النص وتُسميه وتحميه وتُدافع عنه وتميزه عن غيره وتعيّن موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والاهداء والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين،...»[2]؛ فالعتبات بصفة عامة علامات تُساعد على قراءة النص والخوض في أفكاره ومعانيه؛ لأنها بوابة الدخول إلى متن النص إذ تجعل القارئ يفهم النص ويقوم بتأويله بطريقة صحيحة.

من هنا نجد أن« عناية النقد الغربي الحديث بدأت تنصب على دراسة عتبات النص وتحليل عناصرها وبنياتها مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ ظهرت مجموعة من المقاربات التي اهتمت بدراساتها وتتبعها. وكانت جميعها اتفقت على التمييز بين مستويين من الخطاب في أي مؤلف، هما النص وعتباته، فقد أبرزت أنهما مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة أيضا، لأن كلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها»[3]؛ حيث نرى أن ما قد نتج عن الدراسات التي جاءت هي الفصل بين النص والعتبات، فكل منهما يُدرس على حدى، أي لكل عنصر منهما دوره الذي يتميز به عن غيره.

د- العتبات عند العرب:

1- في النقد العربي القديم:

لقد أنتج العرب القدامى أدبا تميز بالمشافهة، حيث كانت هذه الأخيرة الطريقة التي تنتشر بها مروياتهم، وبعد أن جاء الإسلام أصبحت الرواية تعتمد على التدوين والتحقيق لضمان صحة هذه

[1]. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، ص 24/23.

[2]. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997م،ص15.

[3]. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2015م، ص 55.

المرويات، فما أن عرفوا الكتابة لم ينتبهوا إلى العتبات بشكل مباشر، حيث لم تُسبق كتاباتهم بأي كلام يعدّ عتبة ؛«ما أن عرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدأوا يتدبرون شكلياتها التي لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فعرفوا الكتاب وميزوه عن السجل والسفر. وتكلموا في أنواع الكتابة ورتبة الخط واستقامة الأسطر والفصل بينها. وكانوا لا يرضون بالكتاب إلا إذا كان **مختوما** و**معنونا** كما في قول الجاحظ: "وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه»[1]؛ يتحدث النص عن مكونين اثنين من مكونات عتبات النص أولهما **الختم** أو **الخاتم**، وثانيهما **العنوان**.

وأهم ما يميز العتبات في القديم هو «ما تعلق **بالمقدمة والخاتمة**؛ لما لهما من خصوصيات مميزة، ولارتباطهما بأصول دينية، تطورت فيما بعد لتأخذ أبعادا فنية وبلاغية شملت إلى جانب النص القرآني كل أصناف الخطابات. فقد تقرر أن كل عمل يجب أن يفتتح بالبسملة ويختتم بالحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم»[2]؛ مما سبق نستنتج أن بعض الدلالات الخاصة بالعتبات النصية عند العرب قديما أهمها **الختم** و**العنوان** وفي مرحلة متقدمة أصبحت **المقدمة والخاتمة** العتبتان البارزتان عند النقاد العرب القدماء.

2- في النقد العربي الحديث:

نظرا للترجمات التي طرأت على المصطلحات الغربية، نجد أن مصطلح العتبات تأثر بالترجمة التي اختلفت عند النقاد العرب المحدثين، فنجد (**سعيد يقطين**) _كما يذهب (**جميل حمداوي**) _ يُترجم مصطلح(paratexte) بالمناصصات حيث يقول: «تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد»[3]؛ إذ يقصد (يقطين) بالعتبات تلك الحواشي

[1]. المرجع السابق: ص 28.

[2]. المرجع نفسه: ص31.

[3]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م، ص08.

التي تأتي تحت النص، حيث تعمل على تسهيل عملية قراءة النص الروائي للقارئ؛ لأن وظيفتها التوضيح.

أما (**محمد بنيس**) فقد أطلق على مصطلح العتبات بالنصوص الموازية فهي «تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن»[1]؛ بمعنى أنها تلك الأيقونات التي تتمثل في العناوين والمقدمات داخل النص، أما خارجه فهي كل ما يحيط بالنص من عنوان رئيسي واسم المؤلف.. وغيرها.

وغير بعيد عن ذلك، في كتاب الخطاب الموازي (لنبيل منصر) يذكر هذا الأخير مصطلح النص الموازي في قوله:« النص الموازي، بهذا المعنى، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة»[2]؛ بمعنى أن العتبات تساعد القارئ على فهم النص الذي يقرأه، فهي عبارة عن جسر بينه وبين النص الذي يقرأه، إذ تختزل عليه عملية القراءة وتسهل له الفهم.

سابعا/ أنواع العتبات النصية:

تنقسم العتبات النصية حسب (جيرار جينيت) إلى نوعين مختلفين هما: **مناص نشري** و**مناص تأليفي**.

1- المناص النشرى/ الإفتتاحى (مناص الناشر):

عند ولادة أي عمل أدبي فني، يلجأ المؤلف إلى مؤسسة متخصصة في نشر وتوزيع الأعمال الأدبية، حيث تعمل هذه المؤسسة على طباعة ونشر عمله للإشهار به، فعتبة الناشر هي « كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند (**جينيت**) إذ تتمثل في(الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...)، حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق **الناشر ومتعاونيه** (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين ...)، وكل هذه المنطقة الفضائية تعرف بالمناص النشري/ الإفتتاحي، الذي يضم تحته قسمين

[1]. المرجع السابق: ص08.

[2]. نبيل منصر: الخطاب الموازي(للقصيدة العربية المعاصرة)، دار توبقال للنشر، المغرب، دط،1997م، ص21.

هما (**النص المحيط، والنص الفوقي**)»[1]؛ وهذا يعني أن النص **المحيط النشري** يضم كل من الغلاف، صفحة العنوان وكلمة الناشر..، أما النص **الفوقي النشري**؛ فهو يهتم كل ما يتعلق بعملية التشهير حيث تشمل الملحقات الصحفية التابعة لدار النشر وغيرها.

2- المناص التأليفي (مناص المؤلف):

فهي العتبات التي يختص بها المؤلف فيُنتجها بنفسه والتي «ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال...)، وينقسم هو الآخر إلى قسمين مهمين هما **النص المحيط، والنص الفوقي**» [2]، وهذا ما سيبينه الجدول الآتي:

جدول مكونات المناص التأليفي (مناص المؤلف):[3]

النص المحيط التأليفي	**النص الفوقي التأليفي**	
اسم الكاتب	**العام**	**الخاص**
العنوان(الرئيسي، الفرعي)	اللقاءات(الصحفي، الإذاعية	المراسلات(العامة والخاصة)
العناوين الداخلية	والتلفزيونية)	المسارات
الإستهلال	الحوارات	المذكرات الحميمية
المقدمة	المناقاشات	النص القبلي
الإهداء	الندوات	التعليقات الذاتية
التصدير	المؤتمرات	
الملاحظات	القراءات النقدية	
الحواشي		
الهوامش		

[1]. عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 45.

[2]. المرجع نفسه: ص 48.

[3]. المرجع نفسه: ص 48.

نستنتج مما سبق أن أنواع المناص نوعين؛ مناص **نشري** ومناص **تأليفي**، ينقسم الأول إلى قسمين: هما **نص محيط نشري** و**نص فوقي نشري**، فهذا المناص هو مسؤولية الناشر أي (دار النشر)، أما المناص التأليفي، فهو خاص بالمؤلف(الكاتب) وهو من مسؤولية هذا الأخير، وينقسم إلى قسمين: **نص محيط تأليفي** و**نص فوقي تأليفي**.

ثامتا/ أقسام المناص(العتبات النصية):

للعتبات النصية دور مهم في عملية القراءة؛ فهي تجعل النص مفهوما؛ حيث تساعد القارئ على عملية التأويل والتفسير. وقد وضعت الدراسات الغربية و_خاصة (**جيرار جينيت**)_ تقسيمات للمناص تمثل في قسمين: "**محيط النص**" و"**النص البعدي**" وقد أشرنا إليها سابقا في أنواع المناص وهي:

1- محيط النص:

لقد قام (**جيرار جينيت**) بتصنيف كل قسم على حدا «فتتحدد مكونات **محيط النص** في: اسم المؤلف والعنوان والأيقونة والناشر والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة والفهرس»[1]، وهي عتبات ضرورية، يجب تواجدها في محيط النص؛ لأنها تُسهل على القارئ التعرف على خلفيات ذلك النص؛ وتعرف بـ: « تلك المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر»[2]؛ وهذا يعني أنها ذلك القسم من الكتاب، الذي تختص به مؤسسة النشر وهذا بعد الإتفاق مع المؤلف على تقنيات الطباعة التي يريدها حيث حدد (نبيل منصر) مكانها في قوله:« إذن هو أي مكان خارج الكتاب، مع الإحتفاظ بحقه طبعا في الالتحاق المصاحب النصي»[3]؛ أي هي تلك الأيقونات التي تكون في الكتاب من الخارج، لا تؤثر على مضمون النص لكنها مكملة له، وينقسم النص المحيط بدوره إلى نوعين:

[1]. المرجع السابق: ص56.

[2]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص44.

[3]. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص28.

أ)– **نص محيط نشري**: والذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...)[1]؛ وهو كل ما يختص بالشكل الخارجي للكتاب.

ب)– **نص محيط تأليفي**: والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...)[2]؛ وهو كل ما يختص بما يكتبه الكاتب من عناوين، تكون من تأليفه.

2– النص البعدي (الفوقي):

هي تلك العتبات التي تتمثل في «حوارات المؤلف ومذكراته ورسائله وكل الخطابات الشفوية أو المكتوبة التي يتناول فيها أحد أعماله ويعلق عليها»[3]؛ فهي تلك الخطابات التي تكون خارج الكتاب كالمقابلات التلفزيونية، والصحفية، وينقسم النص البعدي إلى نوعين مختلفين:

أ)– **النص الفوقي النشري**: «ويندرج تحته كل من الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر..»[4]، فهي عتبات تعمل على الإشهار بالكتاب والترويج له.

ب)– **النص الفوقي التأليفي**: وينقسم هو الآخر إلى قسمين:

العام: هو« تلك اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب»[5]؛ فهي الحوارات التي يقوم الكاتب نفسه بالتعليق على كتابه فيها مما يساعده على الترويج لعمله، فهو يستطيع عبر تلك اللقاءات أن يتقرب بصورة مباشرة إلى الجمهور القارئ.

أما **الخاص**:« يندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات، والمذكرات الحميمية»[6]؛ والتي يقوم بها الكاتب بنفسه حول عمله، ويمكننا تلخيص ما سبق في الجدول الآتي:[7]

---

[1]. المرجع السابق: ص49.

[2]. المرجع نفسه : ص49.

[3]. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص56.

[4]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص50.

[5]. المرجع نفسه: ص50.

[6]. المرجع نفسه: ص50.

[7]. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص56.

محيط النص Péritexte		النص الفوقي épétexte
عتبات ثابتة	عتبات متغيرة	
اسم المؤلف	إشارة إجناسية	الحوارات الصحفية
العنوان	الأيقونة	المذكرات
الفهرس	الإهداء	الرسائل الخاصة
مؤسسة النشر	كلمات الشكر	اللقاءات العلمية(تكريم، ندوة دراسية...)
مكان النشر	المقتبسات	
تاريخ النشر	المقدمة	
	كلمة	

يتضح لنا أن النقد الغربي اهتم كثيرا بالعتبات النصية كدرس نظري جديد ومهم؛ لأنها عبارة عن الباب الذي يمر من خلاله المتلقي إلى النص، لذا نجدها تقدم فكرة أولية للتعرف على أغوار النص.

تاسعا/ أهمية العتبات النصية:

تظهر أهمية العتبات النصية في كونها العتبة الأولى التي تشد انتباه القارئ، فهي تعمل على رسم طريق للمتلقي لفهم النص المقروء، حيث«تأخذ أهميتها من خلال ما يسميه (جيرار جينيت) "بوحدة التأثير" وما يسميه أيضا، في سياق آخر، بالقوة التداولية»[1]؛ بمعنى أن العتبات لها دور مهم في التأثير على فهم القارئ للنص، فهي «تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[2]؛ لذا فالعتبات النصية جزء مكمل لمعنى النص، فهي عناصر لا يمكننا تجاهلها عند دراسة النص.

[1]. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص25.

[2]. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، المغرب، ط1، 1996م، ص16

ويذكر (جميل حمداوي) أهمية العتبات في مقاله المعنون (لماذا النص الموازي؟)؛ حيث يقول: «تتمثل أهمية النص الموازي في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي»[1]؛ فمن خلال ما سبق نستنتج أن أهمية العتبات النصية تبرز في كونها أيقونات توضح طريق القارئ من البداية، فهي تعمل على لفت انتباهه؛ لأنها العناصر الأولى التي تقابله، لتخلق في ذاته الفضول لمعرفة مضمون النص وما يحتويه؛ فهي تعمل على تسييج النص داخليا وخارجيا بهدف تفسيره وتأويله للمتلقي.

عاشرا/ الوظيفة الجمالية للعتبات النصية:

تعمل العتبات النصية على إضافة مظهر جمالي للنص فهي:« تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه»[2]؛ إذ تضيف العتبات المحيطة بالنص على المظهر الخارجي للكتابة جمالا وزينة، بالإضافة إلى العتبات الداخلية التي ترتب النص وتسمح للقارئ بالاستمتاع بقراءة منتظمة؛« فالعتبات في جميع تمظهراتها، ما هي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تُبرز وجوده، سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم أيديولوجي (عنوان جميل..)»[3]؛ فوظيفتها الجمالية تعمل على لفت انتباه المتلقي، وأيضا تُساعد القارئ على الاستمتاع بعمل فني ذو طابع جمالي شكلا ومضمونا؛ بمعنى عند وضع عنوان جميل وصورة غلاف بألوان ملفتة، وتكون أشكال الطباعة راقية، يزيد في عملية إغراء المتلقي بشكل تلقائي، مما يزيده شغفا وحبا للقراءة.

[1]. جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ .مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، المغرب، على الموقع: https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm، بتاريخ:2021/04/30، على الساعة 13:31.

[2]. المرجع نفسه.

[3]. عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة (في الرواية العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص43.

هكذا نكون قد كوّنا مجموعة مفاهيمية تخص خطاب العتبات في الرواية، منها مفهوم (الخطاب، والسيمياء، الرواية، العتبات). كما وقفنا على الفرق بين الخطاب والنص، في كون الأول شفوي، أما الثاني يتعلق بالكتابة، كما أن السيمياء أو المنهج السيميائي هو المنهج الذي يختص بدراسة العلامات اللغوية في النص الروائي، وهو المنهج المناسب لدراسة العتبات في النص الروائي. كما أن مصطلح الرواية يدل على ذلك الجنس الأدبي، الذي نشأ في العصر الحديث، والعتبات مصطلح جديد ظهر مع (**جيرار جينيت**)، وهو كل ما يتعلق بالعناصر المؤطرة لبناء الحكاية.

الفصل الثاني: خطاب العتبات الخارجية في رواية (بَشَرٌ لاَ تِنِينْ)

تمهيد.

أولا/عتبة الغلاف.

ثانيا/عتبة العنوان.

ثالثا/عتبة الإهداء.

رابعا/عتبة المقدمة.

خامسا/عتبة التصدير.

سادسا/شبكة التداخل العتباتي الخارجي.

سابعا/دينامية العتبات الخارجية.

تمهيد:

العتبات النصية هي مرآة المتلقي، فكل عتبة من عتبات النص لها دلالة معينة خاصة بها، حيث تتماهى العتبات مع المتن النصي، وتتعدد العتبات النصية بتعدد عناصرها واختلافها، وكل عتبة نصية لها دور وأهمية تختص بها، وضمن هذا المسعى أصبح الفكر النقدي المعاصر يرتكز على كيفية الدخول إلى النصوص من خلال عتباتها المصاحبة لها، وللولوج إلى النص يجب المرور عبر أول مفتاح لقراءة النص، والذي يعتبر من أهم العتبات النصية الذي يختزل متن النص، مما يخلق الفضول في نفس المتلقي وهو العنوان، حيث يعتبر العنوان الرئيسي من أهم العتبات النصية المصاحبة لعتبة الغلاف، لتليه ثاني عتبة والتي تكمن في المقدمة، وثالثها عتبة الإهداء، فهي عناصر ذات أهمية بارزة، ومن هنا ينطلق هذا السعي للدخول إلى النص عن طريق دراسة العتبات النصية الخارجية لرواية (بشر لا تنين)، وذلك بتوسيع مفهوم النص عبر دراسة عتباته دراسة سيميائية.

أولا: خطاب العتبات الخارجية في (رواية بشر لا تنين):

أولا/ عتبة الغلاف:

الغلاف أيقونة تعمل على تسليط الضوء على ما بداخل المتن الروائي، فهو يرتبط بصورة قصدية بما يحتويه النص، حيث « الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية»[1]؛ فالغلاف هو أول ما يقابل القارئ، إذ يعمل على جعل الكتاب عنصرا للتشويق، مما يخلق الفضول لدى القارئ ويزرع فيه حب الإطلاع واكتشاف ما بداخله، ليقف هذا الأخير «وقفة تمحص، فيكشف عن طريقة علاقته بالنص وبغيره من النصوص»[2]؛ وذلك لأن «الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها

[1]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م، ص109.

[2]. أمال محمد علي أبوشويرب: سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني(الدُّمية)، المجلة الجامعة/ جامعة صبراته، ليبيا، عدد:21، مج5، 2019م، ص182.

الدلالية العامة»[1]؛ بمعنى أن الغلاف هو العتبة الأساسية التي تُوضح للقارئ ما سيُقابله في مضمون النص، لأننا عند التعمق في تحليله نجده «يتضمن اسم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر. علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل، وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا»[2]؛ حيث يمكن تصنيف عناصر الغلاف على أنها عناصر لسانية للخطاب، فهي تحمل دلالة لغوية سيميائية، و«يتكون الغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني من واجهتين أساسيتين: **أمامية** و**خلفية**، حيث نستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنجد الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر»[3]؛ مما يعني أن الغلاف هو جملة من الأيقونات التي تعطي صورة تمهيدية لمضمون النص، فهو يشكل الباب الأول للقراءة، ثم تليه القراءة التي تجعل المتلقي يعمل على مقارنة بين المضمون وما يؤول إليه الغلاف.

1- دراسة الغلاف في رواية بشر لا تنين:

أ- الغلاف الأمامي للرواية:

نلاحظ من خلال قراءة بصرية لغلاف رواية (بشر لا تنين)، أنه مصنوع من الورق المقوى يحتوي على لوحة فنية تعبر عن مضمون الرواية وهي تنين بحجم ضخم، ويقابله شخص برِداءٍ أبيض يقف على صخرةٍ حاملا في يده عصا؛ لترمز هذه الأخيرة إلى الحضارات القديمة، والعودة إلى الماضي البعيد الحافل بالبطولات والنصّر، ويقذف النار بيده الأخرى باتجاه التنين، لتدل هذه الخلفية سيميائيا على المواجهة الخارقة للعادة، التي حدثت بين بطل الرواية وملك التنانين، رمزاً إلى القوة والتحدي ؛ فدلالة التنين ترمز إلى الشرّ، أما البطل وردائه الأبيض فهو دلالة على الخير لأن اللون الأبيض، يُعتبر لون النقاء والصفاء، أما اسم الكاتب الذي جاء باللغة الفرنسية واللغة العربية أيضا، والذي يترأس أعلى الصفحة، ليرسل لنا

[1]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص109.

[2]. المرجع نفسه: ص109.

[3]. المرجع نفسه: ص110.

الكاتب من خلال موقعه على الغلاف؛ رسالةً ترمز على ارتفاع مقامه وعُلُوه، أما اللون الأبيض يدل على نقائه وصفاء روحه، ولتدل اللغتين المستخدمتين على تنوع ثقافته اللغوية. أما بالنسبة للعنوان الذي جاء بعد الاسم، فقد جاء بخط عريض وكبير رغبة من الكاتب في إبرازه بشكل واضح مُلفت للنظر، مُستخدما مزيجا من اللونان الأصفر والبرتقالي على شكل لهيب نار، لترمز إلى شدّة الحرب وأهوالها والدمار الذي خلفته هذه المواجهة الملحمية التي كانت بين الشرّ والخير، وهو ما أضفى نوعا ما من الاغراء؛ لأن اللون الأحمر يستعمل عادة للفت الانتباه، وجلب الآخر، وهو هنا للفت انتباه القارئ وإغرائه بأن الرواية ممتعة وتستحق الاهتمام والقراءة؛

أما في أسفل الصفحة يقع شعار دار النشر والذي جاء باللون الأبيض أيضا بحجم صغير، دلالة على مكان نشر الرواية؛ لأنها أخذت طابعا تجاريا وإشهاريا، وكأن ذكرها شكرا وعرفان على مشاركتها في إصدار هذا العمل الأدبي.

ب- الغلاف الخلفي للرواية:

بالنسبة للغلاف الخلفي للرواية، يعتمد على مجموعة من العلامات البصرية، فالخلفية جاءت باللون الأسود. والأسود يرمز إلى الظلام والكآبة، وفي أعلى الغلاف يقع اسم المؤلف (**عماد الدين زناف**)، فيحيل اسمه إلى المقام العالي والمرتبة العالية التي يريد أن يرتقي إليها الكاتب مستقبلا، ثم يليه العنوان بنفس الشكل الذي جاء في الغلاف الأمامي إذ يرمز به إلى الحرب النارية، التي جاءت في أحداث الرواية، وعلى يمين العنوان تظهر الصورة الفوتوغرافية للمؤلف، حيث «ترتبط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي»[1]؛ لأنه يُريد من خلالها أن يفك شفرة الفضول لدى القارئ، والذي غالبا ما يتساءل عن الخلفية الشكلية لصاحب الرواية، ثم يأتي نص الشهادة بقلم (**منيرة زناف**) والذي لخصت فيه أحداث الرواية، لتخلق التشويق لدى المتلقي من الوهلة الأولى عند قراءته لهذا النص. ومن الأسفل نجد نفس الشكل الهندسي لدار الطبع، فكما أشرنا سابقا فهي تدل على أن هذا العمل تمت طباعته تحت إشراف دار النشر والتوزيع، وهي دار المثقف الجزائرية.

[1]. جميل حمداوي: (شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي)، ص22.

1-2- عتبة الصورة:

تحمل الصورة الخارجية للغلاف دلالات بصرية حيث يقول (**سعيد بنكراد**): «إن للصورة مداخلها ومخارجها؛ لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل. إنها نص، وككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة. إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحبل بها الصورة»[1]؛ فما يفهم أن الصورة عبارة عن ترجمة لمضمون النص، تتضمن دلالات بصرية تعمل على توضيح طبيعة العمل الإبداعي وتفسيره، «علاوة على ذلك، قد تكون الصورة لوحة مرافقة للعنوان، أو عنوانا بصريا ثانيا للعنوان اللغوي الأول الذي يتمثل في العنوان الخارجي؛ لأن الأيقون البصري يترجم ما هو لغوي، ويحوله إلى لغة مشخصة مرئية، يسهل على القارئ رصدها وتمثلها وبناءها من جديد. وهكذا، يختزل العنوان الغلافي، ببعديه البصري _الأيقوني_ واللغوي»[2]؛ بمعنى أن الصورة المصاحبة للغلاف تحمل رسالتين للمتلقي الأولى تقريرية، والثانية تضمينية لما هو موجود في النص.

وفي دراستنا السيميائية للصورة المتواجدة على غلاف رواية (بشر لا تنين)، نجد أنها تقدم عالما خياليا ممزوجا بالواقع، يتكون من مجموعة عناصر تدل على ذلك، نستطيع من خلالها أن نميز أن التنين في الواقع ليس كائنا حقيقيا، فهو ينتمي إلى عالم الأساطير، أما الشخص الذي يقابله فهو من العالم الحقيقي (بشريٌ)، أما بالنسبة لمواجهة الإنسان للتنين بشكل مباشر فهو دلالة على مواجهة الإنسان للصفات السيئة التي نجدها في مختلف البشر، فصورة الغلاف هنا مثقلة بمعان ودلالات يمكن تفسيرها من خلال الغوص في أغوار النص، فالصورة جاءت بعد كتابة النص، حيث تمت ترجمة مضمون النص في صورة تدعم العنوان بشكل بصري مميز، وذلك من طرف المصمم المحترف (**عبد النور شلالو**)، حيث تم إعطائه فكرة عامة عن المتن ليُجسدها في صورة فنية معبرة عن محتوى المتن الروائي.

---

[1]. سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م، ص32/31.

[2]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص116.

1-3- عتبة الألوان:

تعتبر عتبة الألوان عنصرا أساسيا يلعب على الجانب البصري للغلاف الخارجي حيث «تقوم الألوان مجتمعة بإضاءة الغلاف، وإثارة المتلقي، واستفزازه ذهنيا ومعرفيا ووجدانيا، وتجسيد لعبة التناقضات الجدلية والسيميائية... وتتأرجح الألوان البصرية فوق الغلاف بين ألوان باهتة وألوان ثرية وخصبة، أو تتأرجح أيضا بين الإضاءة والتعتيم»[1]، وبما أن الألوان هي أول ما يلفت انتباه المتلقي، فإن اختيارها ووضعها ليس اعتباطيا وإنما لكل منها إيحاءات ورموز لها دلالتها الخاصة، «فاللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تتحقق الوحدة الجمالية»[2]؛ مما يعني في القول السابق أن الألوان بصفة عامة تُحقق مظهرا جماليا للغلاف، وتُقدم من ناحية أخرى دلالات ترمز وتوحي لأحداث المتن الروائي.

وفي دراستنا السيميائية للألوان في غلاف الرواية، والتي تم استخدامها في الصورة هي: الخلفية باللون الأسود والبني وأيضا اسم الكاتب الذي جاء باللون الأبيض أما اللون الأصفر الممزوج بالبرتقالي كانا للعنوان والأزرق خاص بالتنين، وسنقوم بتوضيح دلالة كل لون على حدا فيما يأتي:

أ- اللون الأسود:

لقد رُسمت لوحة الغلاف فوق خلفية سوداء ويدل هذا اللون على الظلام، لأنه «يعبر عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللاّمتغيرة، الأسود إذن لون الحداد ... لون العقوبة والإدانة، يصبح الأسود لون الزهد أيضا بهذا العالم الباطل... هذا الأسود يكسي باطن الكون داخل العتمة الكبيرة كما يعبر الأسود أيضا عن المرجعية والقوة... الأسود بصفة عامة هو لون المادة الكونية ، لون الجوهر اللاّمتشكل، السديم البدئي، الحياة السفلى، الشمال، والموت»[3]؛ فما نستنتجه أن اللون الأسود يرمز سيميائيا إلى الحالة السوداوية التي عاشها البطل، وحالة الغموض والخوف من المجهول، كما دلّ الأسود

[1]. المرجع السابق: ص116.

[2]. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص113.

[3]. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013م، ص 65/64.

أيضا في الرواية على الحرب التي كانت قائمة بين البطل والتنانين، فهو لون القوة التي كان يمتلكها البطل في مواجهته لملك التنانين، وحالة الدمار الذي أصاب الكون ولون الشر الذي يغزوه، وقد ذُكر هذا اللون في المتن في قوله: «**وبقرون سوداء مسننة...**»[1]؛ إذ يرمز اللّون الأسود إلى العتمة والسوداوية التي تؤطر رؤية الكاتب.

ب – اللون البني:

يحتل اللون البني مساحة معتبرة على الغلاف الخارجي، فهو لون الأرض يفضله الأشخاص الذين يتسمون بالبساطة هو كذلك لون التراب، فالتراب مرتبط دائما بحياة الإنسان منذ الولادة إلى غاية وفاته. وبتحليل اللون البني نجده يتكون من اللون البرتقالي الممزوج بالأحمر، وبذلك يعتبر من« الألوان الحارة وهي الأحمر والبرتقالي وما بينهما»[2]؛ فدلالة هذا اللون في الرواية هو مدى تشبث البطل بأرضه وخوضه لحرب بين الوحوش من أجل استرجاع أرضه وعودتها للحياة من جديد.

ج – اللون الأبيض:

لقد اقترن اللون الأبيض باسم الكاتب، فاللون الأبيض «يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[3]، فهو لون النقاء والطهارة والصفاء، إذ يدل على الودّ والمحبة، كما يدل على نقطة الانطلاق، فهو بمثابة إشعاع التحول، إذ يرمز في متن الرواية؛ إلى الأمل الذي كان يطمح إليه البطل.

د– اللون الأصفر ممزوج باللون البرتقالي:

لقد استعمل الكاتب على غلاف الرواية اللونين الأصفر، والبرتقالي، فاللون الأصفر: «قوي، عنيف، حاد إلى درجة تمكنه أن يكون ثاقبا، أو رحبا وباهرا كتدفق معدن في حالة الذوبان. الأصفر، هو الأكثر دفئا، الأكثر بوحا، والأكثر تأججا واتقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه»[4]، أما اللون البرتقالي فهو مزيج بين الأحمر والأصفر وهذه الثنائية اللونية عادة ما ترمز إلى كل ما هو في درجة

[1]. الرواية: ص124.

[2]. قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة(مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص116.

[3]. المرجع نفسه: ص113.

[4]. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص107.

حرارة عالية، حيث «جميع الألوان التي تميل نحو الأحمر والأصفر، ونحو ما وسط بين هذين اللونين، أي البرتقالي، تنزع نحو الحار...ليشعر الانسان بأن البرتقالي هو القطب الذي يجذب الميول الحارة»[1]؛ وهذا ما يظهر في شكل العنوان؛ فاللهيب يدل بشكل واضح على استحضار النار في الرواية، مما يرمز إلى الحرب الملحمية القاتلة التي واجهها البطل. ويمكن أيضا أن يرمز هذا اللون إلى« الدفيء والانجذاب والذوق والشوق»[2]، ونجد ذكر هذا اللون في متن الرواية بشكل متكرر في قول الراوي:« **فرفعت شعلة النار مرعوبا أحوم حول المكان، حتى بدى لي شيء غريب ما إن اقتربت إليه...**»[3]، وأيضا جاءت عبارات النار في الرواية في قوله:« **انفجر من ورائه براكين وحمم من النار تتطاير إلى الأعلى أضاءت كل السماء والأرض...**»[4]، فهذان اللونان جاءا في عنوان الرواية على شكل لهيب نار، وهي دلالة سيميائية تجسد صورة النار الموجودة على عنوان الغلاف تعبيرا عن مضمون النص وما يحتويه.

هـ- اللون الأزرق:

يظهر اللون الأزرق الليلي على ظهر التنين في صورة الغلاف وهذا يدل على انعكاس ضوء السماء عليه،« فالأزرق الفاتح هو الأوهام وأحلام اليقظة، وعندما يغمق، هذا ما يطابق نزوعه الطبيعي، يصبح طريق الحلم. تترك الفكرة الواعية المكان شيئا فشيئا للفكرة اللاّواعية تماما كما يتحول ضوء النهار قليلا قليلا ليصير ضوء الليل، الأزرق الليلي»[5]؛ فهذا اللون يرمز إلى الحلم وهذا ما يدل على الرؤيا المتكررة التي وجد البطل نفسه سجينا فيها، حيث يقول الراوي:« **قلتُ لهم: هل أنتم أيضا من أصحاب الرؤيا!؟**»[6]، فهنا يرمز اللون الأزرق إلى حلم اليقظة الذي صاحب البطل من خلال أحداث الرواية.

---

[1]. المرجع السابق، ص 117.

[2]. قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة(مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص113.

[3]. الرواية: ص 123.

[4]. الرواية: ص 124.

[5]. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص82.

[6]. الرواية: ص123.

1-4- عتبة المؤلف:

اسم المؤلف ثاني أهم عتبة من عتبات النص بعد العنوان، فلا يمكن أن يخلو عمل أدبي من اسم صاحبه، حيث « تندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي. وتعد من أهم عناصر عتباته المحيطة. فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية ... وهي كذلك من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي عل مستوى التشكيل المعنوي والبصري»[1]؛ ونجد في الغلاف الأمامي لرواية (بشر لا تنين) اسم المؤلف يقع أعلى الصفحة، حيث يتصدر أعلى العنوان باللون الأبيض وباللغتين العربية والأجنبية وهو الأمر نفسه بالنسبة للغلاف الخلفي، إذ نجد اسمه باللغة الأجنبية فقط مدعما بصورته الفوتوغرافية؛ فكما قلنا سابقا، تظهر الدلالة السيميائية لاسم المؤلف في كونه يُرسل رسالة للمتلقي أن اسمه سيظل دائما مرفوعا إلى الأعلى، ليتمكن الكاتب من فرض نفسه وجلب القراء إليه؛ لذا نستنتج أنه لا يوجد أي عمل أدبي يخلو من اسم صاحبه فهي علاقة تكاملية بين المؤلف والنص.

1-5- عتبة الناشر:

عتبة دار النشر من أهم العتبات النصية التي تصاحب الرواية بشكل عام والغلاف بشكل خاص، يعرفها (**جيرار جينيت**) بقوله:« هي مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل/ الكاتب ... قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة، قصد تلخيص الكتاب أو التعريف به...»[2]، وفي الرواية المدروسة جاءت عتبة دار النشر أسفل صفحة الغلاف الأمامي والخلفي، باللون الأبيض وبشعارها الخاص، لتدل سيميائيا على أن هذا العمل ذو طابع إشهاري وتجاري، كما جاءت في الصفحة الثالثة من الرواية حيث تضمنت جميع معلوماتها من مكان وعنوان ورقم الهاتف والفاكس، إضافة إلى الموقع الإلكتروني وصفحة الفايس بوك والشعار الخاص بها، فهي تقوم بوظيفة إشهارية للرواية،

[1]. جميل حمداوي: (شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي)، ص22.

[2]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص91.

ولمؤسستها، ومن بين الأعمال الأخرى التي قامت بطباعتها دار المثقف هي مسرحية يعقوب لنفس الكاتب.

ثانيا/ عتبة العنوان:

للعنوان تعريفات عدة بعرف بأنه: « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[1]؛ ويعرف على أنه: « رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه (يتكلم/ يحكي) الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الإجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية»[2] فالعنوان هو تسمية للكتاب يلخص مضمونه، مما يشوق القارئ للاطلاع على مضمون المتن الذي يصاحبه هذا العنوان، ويسهل عليه قراءته.

1- دراسة العنوان في رواية (بشر لا تنين):

من خلال دراستنا السيميائية للرواية؛ نجد أن الكاتب (عماد الدين زناف) وضع لروايته عنوانا مختصرا لموضوع المتن، فالكاتب عمل على اختزال العنوان تفاديا للإطالة وأيضا لاحتوائه على تلميحات عميقة، ومن خلال وقوفنا عند عتبة العنوان(بَشَرٌ لاَ تِنِين)، تظهر سيميائيته، اختصاراً لجملة أنا من بني البشر وليس من جنس التنانين؛ ويقصد به أنه بشري إلى آخر رمق، وسيتجاوز المصاعب والأحزان والمتاعب، ليتوقف دون أن يسلك طرق التنانين، وكلمة (بشر)، ترمز إلى الأخلاق والنزاهة والتفوق، والحياة الطبيعية من دون عُقدٍ عكس الطرق الأخرى، التي تُدخل صاحبها في حيز المسالك الملتوية والدعس على الآخر والسيطرة عليه، فتوظيفه لكلمة (تنين)، يرمز بها إلى الشر المطلق، الشيطان، الدّجال، أي الجانب السلبي في الإنسان.

[1]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص67.

[2]. المرجع نفسه: ص68.

3- أنواع العنوان:

نظرا للدور الفعال الذي يؤديه العنوان كعتبة نصية أساسية، وكذلك باعتباره لغة تواصل مفتوح الدلالات، محمول العلامات قابل للتأويلات، فالعنوان له أنواع مختلفة من أهمها:

أ- العنوان الحقيقي: وهو «ما يحتل واجهة الكتاب ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته فتميزه عن غيره»[1]؛ وقد تبين من عنوان (بشر لا تنين) أنه يشمل لفظا ومضمونا المعنى الحقيقي للرواية، لما تحمله في طياتها من دلالة سيميولوجية ذات قيمة أخلاقية، فالتنانين يقصد بها الكاتب الصفات السيئة التي تصيب الإنسان كالكذب، الفساد والخيانة والغدر/ أما البشر هم الأشخاص الإيجابيين ذو الصفات الحسنة.

ب- العنوان المزيف: و«يأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي وهو اختصار وترديد له، وظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي، ويأتي غالباً (بين الغلاف والصفحة الداخلية)، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف» [2]؛ وهو العنوان المصاحب للعنوان الحقيقي.

ج- العنوان الفرعي: و«يتسلل عن العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكملة المعنى وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته العلماء بالثاني أو الثانوي مقارنة بالعنوان الحقيقي»[3]؛ أي أنه يكون مكملا للمعنى أو مقارنا له، وفي الرواية المدروسة نجد أربعة فصول لكل فصل عنوانه وهذا ما يطلق عليه بالعنوان الثانوي (الفرعي).

---

[1]. فوزي الهادي الهنداوي: سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، مجلة الزمان، صدر بتاريخ: 2016/10/26م، على الموقع: https://www.azzaman.com/%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%86%D9%88%D8%A7%D9%86-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5%D9%88%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9/ بتاريخ: 2021/05/30م، على الساعة: 19:32.

[2]. المرجع نفسه.

[3]. المرجع نفسه.

4- وظائف العنوان:

يقول (**جميل حمداوي**) حول وظائف العنوان أنه يمكن أن يؤدي «عدة وظائف سيميائية، كوظيفة التعيين والتسمية، ووظيفة الوصف والشرح، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية ، بجذب فضول المتلقي لشراء العمل، والإقبال عليه قراءة وإنتاجا»[1]؛ ويمكن أن تتوفر في العنوان وظيفة **تعينية**، ووظيفة **دلالية**؛ سنقوم بشرحها كما يأتي:

أ- الوظيفة التعيينية: وهي: «الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالنص»[2]، فوظيفة العنوان الرئيسي هي وظيفة تعيينية، وصفية، إيحائية، حيث تعمل الوظيفية التعيينية هنا على الإعلان عن المحتوى فتجعله متداولا ومعروفا ومتميزا عن غيره من العناوين، فعنوان (**بشر لا تنين**) اختاره الكاتب حتى يتم تداوله بين القراء ويكون له صدى في الوسط الأدبي لدى جمهور القراء.

ب- الوظيفة الوصفية: وهي «الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان» ؛ إذ أنها هي الأساس عن النص ككل، وقد ظهرت هذه الوظيفة في الرواية المدروسة، لتقوم بوصف مضمون النص.

ج- الوظيفة الإيحائية: وهي «أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لا يرد، فلا يستطيع التخلي عنها»[3]؛ أي أنها تكون مبالغة معبرة على مدى القدرة لدى المؤلف من التلميح والإيجاد.

ثالثا/ عتبة الإهداء:

يمثل الإهداء مدخل بالنسبة للكاتب، حيث يعبر من خلاله عن مكنوناته النفسية والذاتية وكل ما يجول في خاطره، فقد «شكل الإهداء بوصفه نصا محيطا وعتبة دالة حضورا بارزا في الخطاب العتباتي، إذ شغل حيزا مهما في مجال اشتغال النقد الحديث إلى جانب نصوص موازية أخرى كالعنوان والخطاب

[1]. جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م، ص13.
[2]. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، ص87.
[3]. المرجع نفسه: ص 87.

التقديمي والغلاف وغيرها»؛[1] فنجد أن الإهداء عنصر مهم في النص الأدبي، وليس عنصرا إضافيا كما يعتقد البعض« فالإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصا، أم مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة»[2]؛حيث نجد أن عتبة الإهداء نقطة محورية ومهمة ترتكز على العلاقة القائمة بين المهدي والمهدي له، والتي تظهر فيها أجواء المحبة والامتنان والتقدير بين الطرفين.

لذا يعد عنصر الإهداء مهم في العمل الروائي، فهو الجسر الذي يربط بين النص والقارئ، ويبدأ به الكاتب عمله الأدبي، فهو«عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه /إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء. في ارتباط بما سبق، يمكن التمييز بين نوعيين من المهدى إليهم: **الخاصون والعامون**، ويقصد **بالمهدى إليه الخاص privé** le dédicataire؛ شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية: ودية، قرابة أو غيرهما...، أما **المهدى إليه العام أو العموم public** Le dédicataire»[3]؛ ومن خلال ما سبق نلاحظ أن الإهداء هو عبارة عن بوح واعتراف وتقدير لفرد أو جماعة سواء عائلة أم أصدقاء أم شخصية معروفة يتم توجيه شكر خاص لهم عن طريق الكاتب، كما هو الأمر في رواية (**بشر لا تنين**)، فالإهداء جاء خصوصا للأب والأم وكل العائلة وبشكل عام إلى الأصدقاء والقارئ أيضا، فقد جاء بالصيغة الآتية: «**رواية إلى الكُل.. من أجل الخاصة هدية وتتويج لتربية الوالدين، السيد يحي ابن الحسين زناف والسيدة تاسعديت بنت إسماعيل إلى أختي الكبرى منيرة وزوجها، والصغرى فُلة راجيا المولى أن يوفقها في دراستها، إلى كل العائلة الكبيرة وإلى كل صديقٍ رافقني في المحن، ثم إلى كل من سعى لتصفحّ هذا الكتاب**»[4]؛

[1]. سهام السامرّائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، منشورات جامعة سامراء/ كلية التربية، العراق، ط1، 2016م، ص86.

[2]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص93.

[3]. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، ص26.

[4]. عماد الدين زناف: بشر لا تنين، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020م، ص06.

حيث كان موجه إلى عائلته بصفة خاصة، وقد عبر عن عاطفته تجاههم وامتنانه لهم، ولم ينس أصدقائه وفي الأخير وجه إهدائه للقارئ بشكل عام.

وفي دراستنا السيميائية للإهداء في رواية(**بشر لا تنين**)؛ نجد الروائي قد بدأ إهداءه بلفظة "الإهداء" كعنوان، وتحته نص الإهداء الذي لم تكن بدايته بفعل "أُهدي" وإنما قام على جملة اسمية تمثلت في لفظة "رواية" ثم بدأ بإهدائه للعائلة بلفظة" هديّة". فكما قلنا سابقا أن الإهداء في الرواية المدروسة كان موجه إلى العائلة بصفة خاصة، حيث حدد كل شخص من عائلته بذكره لاسم كل فرد على حدى، وهذا لأننا إذا عدنا إلى محتوى الرواية نجده عبارة عن ملخص لحياة المؤلف ولكن بأسلوب خيالي أسطوري، ثم انتقل إلى الأصدقاء والقارئ الذي سيتصفح الرواية بصفة عامة.

ومن خلال ما سبق تظهر أهمية عتبة الإهداء في كونها عتبة أساسية مرتبطة بمضمون الرواية بشكل غير مباشر لما عاشه المؤلف في سنوات حياته، عبر عن امتنانه لعائلته من خلال عتبة الإهداء.

1- وظيفة الإهداء:

يجعل (جينيت) للإهداء وظيفتين أساسيتين ستنسحبان بأكثر تفصيل على إهداء النسخة من الكتاب، وهي الوظيفة **الدلالية**، والوظيفة **التداولية**:

أ. فالوظيفة الدلالية؛ هي «الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله»[1]؛ فقد ظهرت هذه الوظيفة في كون الكاتب قد أبرز للعامة علاقته بعائلته من خلال كلماته الموجهة لهم. وتعبيره عن امتنانه بتلك الكلمات.

ب . الوظيفة التداولية؛ وهي «وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه»[2]؛ فالوظيفة الأولى للإهداء ترسم العلاقة بين المهدي والمهدى إليه، أما الوظيفة الثانية فهي حركة تواصلية بين الكاتب

[1]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص99

[2]. المرجع نفسه: ص99.

والمتلقي، فلم ينس الكاتب في اهداءه، القارئ الذي سيتلقى هذا الكتاب، حيث قام بتوجيه له اهداء مسبق له، حتى يكسب ثقته.

2- مكان الإهداء:

بعد البحوث التي قام بها (جيرار جينيت) حول العتبات النصية، ينتقل إلى عنصر من عناصرها والتي تتمثل في الإهداء ليبدأ سؤاله حول مكانه في الكتاب « أين نهدي؟ أو في أي مكان يتموقع الإهداء؟ ليبحث في تاريخ هذه التموضعات القانونية للإهداء، حيث وجده في القرن 16م يتخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكانا له، أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة، على الرغم من وجود أماكن أخرى يتموضع فيها، فمثلا إذا كان الكتاب له عدة أجزاء، أو يقع في مجلدات، فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو يجمل الإهداء في جزء أو مجلد من الكتاب العمل فقط»[1]؛ حيث نجد الإهداء في رواية (**بشر لا تنين**) تم تخصيص مكانه في الصفحة التي بعد العنوان مباشرة، حيث استقل بصفحة كاملة وهذا هو المكان الأساسي للإهداء، فجاء في الصفحة السادسة من الرواية، وهو إهداء مطول نوعا ما، يدل على ارتباط المؤلف بمن حوله من الأشخاص المقربين من عائلته وأقاربه وأصدقائه.

رابعا/ عتبة المقدمة:

عتبة المقدمة، تعتبر ثاني عتبة خارجية بعد عتبة الإهداء، ويمكننا القول أن «المقدمة هي كل نص يتموقع في صدارة الكتاب، ويمكن أن يكون من وضع الكاتب نفسه أو من وضع غيره»[2]، ففي الرواية المدروسة جاءت المقدمة بدايةً من الصفحة رقم سبعة إلى غاية الصفحة الثانية عشرة، حيث شغلت ست صفحات من الرواية لخصت متن هذه الأخيرة، وهذا يدل على اهتمام الروائي بمقدمة عمله، إذ «يندرج الإهتمام بالمقدمة باعتبارها، أولا وقبل كل شيء، نصا موازيا يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه. هكذا يكتسب نص المقدمة قضاياه الخاصة مثلما يكتسب جانبا

[1]. المرجع السابق: ص95.

[2]. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص68.

خصبا من جوانب التعبير التي تسمح للمؤلف بتحديد جملة من المفاهيم والإشكاليات التي يعرض لها في تناوله وتحليله فيصبح نص المقدمة متعالقا مع النص المؤلف وحاملا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب»[1]؛ فمن خلال نص المقدمة يقوم الكاتب بالكشف عن مضمون المتن رغبةً منه، ليستطيع القارئ أن يفهم النص الذي سيقرأه.

1- مفهوم المقدمة في الثقافة الغربية:

يقول (**دانتي**) في ماهية المقدمة: إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله[2]؛ فهي عبارة عن ملخص لمحتوى المضمون، ويؤكد (**خوان غويتسولو**) المنطلقات السابقة (**لدانتي**) في قوله: الأعراف الأدبية تلتزم بافتتاح كل أثر باستهلال أو مقدمة مصحوبة باقتباسات من أعمال أخرى، وملاحظات كثيرة في الهامش، وبشيء من الفكاهة. أي بجهاز كامل وتزاويق طريفة، ومرهفة كريشة الطاووس التي ماتزال سائدة في موضة عصرنا نحن الأدبية[3]؛ بمعنى أن المقدمة ضرورة كتابية لا يمكن الاستغناء عنها، يلتزم بها الكاتب في بداية عمله، فتكون نصا من تقديمه بأسلوب جمالي، يكشف فيه عن ما هو قادم في المتن بطريقة تمهيدية، تهيئةً للقارئ.

ويفرق (**جاك دريدا**):«بين المقدمة والاستهلال، فالمقدمة لها علاقة أكثر نظامية وأقل تاريخية وظرفية لمنطق الكتاب، فهي وحيدة، تعالج قضايا أساسية، وهي بهذا تُظهر المفهوم العام في تنوعها واختلافيها الذاتية»[4]؛ فالمقدمة تضعنا أمام رؤى مختلفة، تُنير طريق القارئ لفهم النص من البداية، فالكاتب من خلال المقدمة يُشير إلى مضمون النص وما يحتويه من مضامين وموضوعات.

وهناك العديد من الأدباء الذين رفضوا المقدمة بشكل صريح منهم (**ميشو**)، (**بيكيت**) و(**فلوبير**)، هذا الأخير عبر عن رفضه القاطع لفكرة المقدمة في قوله: «لا ألوم إلا المقدمة. فحسب رأيي، فالمقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسمو. إنك تفشي سرّك، الأمر الذي يبدو ساذجا،

[1]. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: (البنية والدلالة)، ص43.

[2]. نقلا عن عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 61.

[3]. المرجع نفسه: ص62.

[4]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص113.

وتعبر أيضا عن رأيك، الشيء الذي ــ من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة) ــ لا يحق لروائي أن يقدم عليه»[1]، وتبقى الآراء مختلفة، حول نجاعة فكرة المقدمة في النصوص، فكل أديب أو ناقد له رأيه الخاص حول عتبة المقدمة، وعلى العموم، فإن الخطاب التقديمي غدا واقعة نصية ملموسة، وهذا ما أكده "**غوته**" في قوله: منذ زمن طويل ونحن نصرخ لا جدوى المقدمات، وعلى الرغم من ذلك فإننا نضع دائما المقدمات "لأعمالنا الأدبية"[2]؛ نستخلص مما سبق أن المقدمة عبارة عن افتتاحية وتمهيد لموضوع المتن، والتي تكون بتلخيص الكاتب لعمله الإبداعي، وهي عتبة تختلف حولها الآراء؛ إذ نرى أنها عنصر مهم في النص الروائي.

2- مفهوم المقدمة في الثقافة العربية:

أ- في النقد العربي القديم:

لم يكن العلماء العرب قديما « يطلقون على مقدمات كتبهم مصطلح مقدمة بل ما ثبت عنهم هو استعمال مصطلح (**خطبة**) للدلالة على المقدمة»[3]؛ حيث لم يغفلوا أهميتها ودورها في التأليف، وكما «ينبغي ألا ننسى أن تحقق هذا الفهم للمقدمة احتاج إلى مراحل عديدة تطورت فيها أشكال التقديم من الافتتاح بقولهم (**باسمك اللهم إلى البسملة**) إلى اعتماد ما عرف (**بفصل الخطاب**) ثم (**الحمدلة**) إلى أن وصلوا إلى المقدمة التي كانت تعرف باسم (**الخطبة**)»[4]؛ مما يعني أن مصطلح المقدمة لم يكن يُستخدم في القديم بل أصبح عنصر لاحق بعد استخدامات عديدة تم تداولها قديما ليتم الاعتماد عليه بعدها، ثم الدخول في المتن.

---

[1]. نقلا عن عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص64.

[2]. المرجع نفسه: ص67/66.

[3]. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص38.

[4]. المرجع نفسه: ص38.

ب- في النقد العربي الحديث:

المقدمة في تعريف (**جميل حمدواي**) هي: «ذلك النص أو الخطاب الذي يتصدر به الكتاب، أو يفتتح به العمل الأدبي»[1]؛ فهي عبارة عن حقل معرفي يُمهد للدخول إلى النص، تقول (سوسن البياتي) حول المقدمة: « هي معجم أدبي خاص بمفردات العنوان التي تستعمل في سياق النص الأكبر/ الكتاب استرشادا بوجهات نظر مختلفة وغير محددة للمشاركين فيه»[2]؛ حيث تعمل على فك شفرات النص مما يخلق فضولا لدى القارئ تجاه المتن.

3- أهمية المقدمة:

للمقدمة أهمية كبرى تعمل على دفع القارئ نحو التحليل والقراءة الفاحصة، فهي تقدم فكرة عامة عن النص، حيث تعمل على «استكشاف عوالم النص الكبرى والصغرى، واستقرائه بنية ودلالة ووظيفة وسياقا. ويعني هذا أن المقدمة تساعد المتلقي الضمني أو النموذجي على فهم النص فهما عميقا، وتفسيره إضاءة ومرجعا وتأويلا»[3]؛ بمعنى أن المقدمة تعمل على الكشف عن منهجية الكاتب، التي يستخدمها في موضوع نصه؛ لأنها تُطلعنا على «دوافع العمل الذاتية والموضوعية، ومجمل الحيثيات الزمانية والمكانية المتعلقة بإنتاج هذا العمل، مع تبيان القضايا الدلالية والنقدية التي يزخر بها هذا الأثر، والإشارة إلى مكوناته الفنية والجمالية والمنهجية»[4]؛ بمعنى أن المقدمة تعمل على رسم خارطة توجيهية للقارئ، حيث تساعده على الفهم الصحيح للموضوع والاستمتاع بأحداثه بشكل صحيح. كما تظهر أهمية المقدمة في «كونها تعمل على الكشف عن آليات اشتغال المؤلف في كتابه للقارئ»[5]؛ فهي تقوم بإضاءة وتنوير منهجية القارئ في تلقيه للخطاب النصي، لأنها تعتبر أيضا «شهادة توثيقية، تضيء مكونات العمل الأدبي، وتستعرض مختلف تفاصيله الجزئية أو العامة، تعليقا وملاحظة وتعقيبا وتجنيسا

[1]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص174.

[2]. سوسن البياتي: عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص58.

[3]. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص176.

[4]. المرجع نفسه: ص 176.

[5]. سوسن البياتي: عتبات الكتابة(بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، ص54.

وسجالا، فللمقدمة أهمية كبرى في استنطاق النص المحيط: فهمًا وشرحًا؛ وهي تساعد القارئ على استكشاف أغوار النص، واستقراء خلفياته المعرفية والإيديولوجية. ومن هنا، فللمقدمة أهمية فكرية، ونقدية، وأكاديمية، واجتماعية، وأخلاقية، وإيديولوجية، وتوثيقية، وإشهارية، وإعلانية، ونص»[1]؛ فأهمية المقدمة تكمن في أنها تعمل على مساعدة القارئ في فهم مضمون النص، ومنها يتخذ المتلقي فكرة مسبقة عن ما سيقابله في أحداث النص؛ لأن المقدمة هنا « بمثابة بوصلة موجهة، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل. وبهذا المعنى يغدو دور التقديم الأول هو تدشين النص، وافتتاحه « Ouverture»، وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يتم التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ. هذا الميثاق الضمني تحد بنوده كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل، ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي، بطريقة غير مباشرة، في النسق المعرفي العام للكتاب، الذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية»[2]؛ فالمقدمة إحدى مداخل النص، التي تعطي القارئ فكرة مسبقة مصطحبة معها مجموعة من التأويلات التي تخلق التشويق لدى القارئ عن النص الذي يقابله.

4- مقومات المقدمة:

يندرج الاهتمام بمقومات المقدمة باعتبارها عنصرا مهما من عناصر العتبات النصية، والذي يمتلك مقومات متنوعة، حيث « تتضمن المقدمة مجموعة من البنيات الأساسية، كبنية التعريف، وبنية النشأة والتكون، وبنية الشهادة، وبنية السياق، وبنية النقد، وبنية التقريظ، وبنية السجال، وبنية الاستعراض والاستكشاف. ويعني كل هذا أن المقدمة تستعرض القضايا الدلالية والفنية والجمالية والمقاصد المرجعية والتداولية. ومن جهة أخرى، تقدم قراءة ذاتية أو موضوعية في شكل شهادة، أو وصف نقدي أو

[1]. جميل حمداوي: الخطاب المقدماتي. صحيفة المثقف، العدد 2264،المغرب، صدر بتاريخ 2012/11/03م، على الموقع https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/68600-2012-11-03-14-16-30، بتاريخ: 2021/02/24م، على الساعة 19.15.

[2]. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص74.

تقريظي، مع تبيان ظروف الكتابة، وتحديد أهدافها الخاصة والعامة»[1]؛ إذ تبرز مقومات المقدمة في عرض الجانب الفني والجمالي للمتن، كما أنها عبارة عن شهادة من طرف الكاتب عن مضمون نصه، فكما ورد في مقدمة الرواية المدروسة، حيث حدد الكاتب مبرراته المنهجية لولادة هذا العمل الأدبي.

5- وظائف المقدمة:

يمكننا ذكر وظائف المقدمة في العناصر الآتية: [2]

1. السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف ويمكن اعتبارها الوظيفة المركزية.
2. أن المقدمة من خلال هذه الاستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تسعى إلى تهيئة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة الملفوظات الدالة على الاستقبال وبذلك فبقدر ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلف، بقدر ما تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة(لا أحد ينبغي أن يتجاوز قراءة المقدمة، فهذه حرية لا يرحب بها المؤلف).
3. قد تتحول المقدمة إلى نوع من الميتالغة للنص المقدم له، تختزله وتكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة.
4. في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي.
5. وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان

يمكننا تلخيص وظائف المقدمة التي تتمثل في البوح والاعتراف من طرف الكاتب عن مبادئ عمله، كما نستطيع القول أن المقدمة تهيئ القارئ لاستقبال النص، أيضا يمكن أن تكون المقدمة خطاب دفاعي مسبق للانتقادات أو يمكن أن تصبح شرح موجز للنص.

[1]. جميل حمداوي: الخطاب المقدماتي،مرجع سابق، بتاريخ 2021/02/25م، على الساعة 11.30.

[2]. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، ص51/ 52.

6- أنواع المقدمات:

تنقسم المقدمة في الخطاب النصي إلى نوعين مختلفين:

أ_ **النوع الأول:** «متعلق بالمقدم الذي يقدم عمل غيره. فالتقديم في هذه الحالة عبارة عن رسالة محملة بمجموعة من الإشارات والإيحاءات التي يثيرها المقدم بصدد الأثر الأدبي»[1]؛ حيث تظهر وظيفة لمقدمة في النوع الأول كونها تعمل على توصيل رسالة للقارئ من طرف الكاتب.

ب_ **النوع الثاني:** «متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور: فالتقديم، في هذا السياق، ضرورة نفسية لتهيئ الجو المناسب للخوض في مغامرة القراءة. كما أنه تمهيد لا بد منه في استراتيجية القراءة التي تقتضي أن يتهيأ القارئ وجدانيا ونفسيا لخوض غمار القراءة. وهو إعداد معنوي كفيل بأن يُيَسّر السبل ويُعبد الطريق العبور من فضاء ما قبل النص إلى فضاء النص، وهو أحد الرهانات الأساسية للخطاب التقديمي»[2]؛ فهي مقدمة تعمل على تهيئة معنوية للقارئ، وتفتح الطريق له لاستقبال النص الذي يود قرائته.

4- أهمية المقدمة في رواية (بشر لا تنين):

ومن خلال دراستنا السيميائية لمقدمة رواية (بشر لا تنين)، نلاحظ أن المقدمة لصيقة بأفكار الكاتب؛ واتجاهاته الفلسفية، وهو ما صرح به، أنه تأثر بالعديد من الفلاسفة، نذكر مثالا ما أورد في مقدمته عن الفيلسوف (نيتشه)، حيث يقول: «**فوقعت الواقعة، والواقعة هنا أنّني اصطدمت برجل وصُدمت من أفكاره التي لمحتها صُدفة وليست صَدفة فعلا.. بل هي الحتمية! فريديريش نيشه، رجل دفعني للقراءة**»[3]؛ فمن خلال الملفوظ الذي ورد في مقدمة الرواية، يُظهر الكاتب تأثره بالفيلسوف (**نيشه**)، وهنا يقوم بالإفصاح عن ما سيأتي في موضوع الرواية، كما يقول أيضا في مقدمته: «**وكنت ولا زلت مولعا بالحضارات القديمة والفلاسفة والفن والحروب وتطور الأفكار السياسية والعلمية، حيث**

[1]. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص132.

[2]. المرجع نفسه: ص132.

[3]. الرواية: ص10.

لم أختر عبثا تخصص العلوم السياسية في الجامعة، فهذا التخصص من أحسنهم إلماما بالعلوم الاجتماعية بمختلف أطيافها..»[1]؛ المقبوس السابق الذي ورد في مقدمة الرواية طرح فيها الكاتب مجموعة من أفكاره التي استخدمها في موضوع الرواية، وهنا نجد أن مقدمته كانت تمهيدا لموضوع المتن في الرواية، حيث حاول أن يُخرج عمله للتعبير عن ما يدور في داخله من مواضيع شخصية، وأفكار ورؤى فلسفية.

تلخص مقدمة الرواية، المتن الروائي لرواية (بشر لا تنين)، فالكاتب يطرح مقدمته كتمهيد لإعطاء القارئ فكرة عامة عن ظروف خلق هذا العمل الأدبي، فيبدأ مقدمته عن كيفية سعيه في الكتابة وعن الحافز الذي جعله ينطلق في كتابة أول رواية له، ومدى تأثره بالفيلسوف الألماني (**فريدريك نيتشه**)، الذي ساعده في وضع أفكاره الفلسفية في الرواية؛ فكما يذكر الكاتب أن الرواية كتبت في مدة زمنية قصيرة لأنها عبارة عن خلاصة لأفكاره وتجاربه التي مرّ بها إذ يقول في مقدمة الرواية:

«**السّعي وراء الكتابة يسبق أفكاري ويسبق بنائي الفكري ويسبق حتى الاستنتاج الذي أرمي إليه وراء كل هذا...**»[2]، فالمقدمة في رواية (**بشر لا تنين**) جاءت لتهيئة القارئ لما ينتظره في المتن، فأهميتها تمثلت في الكشف عن حيثيات هذا العمل الزمانية والمكانية، وكذلك لفهم الخلفيات المعرفية والإيديولوجية التي تقف وراء نص الكاتب.

خامسا/ عتبة التصدير:

تعد هذه العتبة من أهم العتبات النصية، وتعرف بـ:« التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقوناً كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور»[3]؛ بمعنى أن هذه العتبة قد نجدها في المقدمة وتكون راجعة لكتاب ما اطلع عليه الكاتب من قبل، وتقع هذه

[1]. الرواية : ص08.

[2]. الرواية: ص08.

[3]. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت(من النص إلى المناص)، ص107.

العتبة في رواية (بشر لا تنين) في صفحة المقدمة، حيث يقول الكاتب:« **فوقعت الواقعة، والواقعة هنا أنني اصطدمت برجل وصُدمت من أفكاره التي لمحتها صُدفة وليست صُدفة فعلا... بل الحتمية!**»[1]؛ الكاتب هنا يحاور القارئ مباشرة، مما سيشهده من بداية سرد الحالة قبل الولوج إلى عالم الرواية، حيث يطرح النزعة الوجودية التأملية، والتي من خلالها تطرأ على القارئ مجموعة من التساؤلات المبهمة، الشيء الذي يضعنا على أهبة التعاطي مع أفكار الكاتب الكثيفة والضبابية، كما جاء بوصفه على أنها جبل بحاله لا يمكن التعاطي معه إلا على طريقته، في قوله: « **حصى فوق حصى**»[2]؛ ومنه تبدو تلك العلامات والرموز واضحة، إذ تستوقفنا من جانب سيميولوجي محض، كما أشار الكاتب إلى ذلك في قوله:« **وأن يكون مُلما ببعض الأساسيات في اللّغة، وأن يتوفّر على قدر كبير من الالهام والخيال الواسع**»[3]؛ فكأنما يحثنا الكاتب على التحلي بواسع الخيال والمعرفة من أجل فك الرموز التي شغلت باله، إذ يقول:« **فريديريش نيتشه رجل دفعني للقراءة**»[4]؛ نرى أن هذا المقبوس وما تحمله كلمة رجل من دلالات قد تعني تناول عناصر الشخصية والسلوك للفرد؛ وتعني دلالة (الرجل): الصبر والقوة، التحمل بعضها منها قد تترجمهما ردّات فعل إرادية ولا إرادية تدفع بك إلى قراءة، الحال وغير الحال.

سادسا/ شبكة التداخل العتباتي الخارجي:

تتداخل عتبات نص (بشر لا تنين) فيما بينها مشكلة عتبة كبرى تتدرج تحتها كل العتبات السابقة.

أ- العلاقة بين الغلاف والعنوان:

في غلاف رواية (بشر لا تنين)، جاءت الصورة نسخة مصورة لموضوع المتن، إذ تترجم محتوى الموضوع برسمة التنين والبشري والمواجهة التي تحدث بينهما، وبالتالي كان لصورة الغلاف علاقة تمثلت في ترجمة أيقونية للموضوع، كما نجد أن العنوان يرتبط بشكل قوي مع صورة الغلاف، حيث يتجزأ

[1]. الرواية : ص10.
[2]. الرواية: ص10.
[3]. الرواية: ص07.
[4]. الرواية: ص10.

العنوان من لفظتين تمثلت في اختيار الكاتب للبشر أي للخير ضد التنين، والذي يرمز إليه بالشرّ، فالعلاقة بين العنوان والغلاف علاقة تكامل، مرتبطان بعضهما ببعض، لأن الغلاف أول ما يلفت انتباه القارئ، محاولا فهم ما تؤول إليه بقراءته للعنوان الذي يفك شفرات الغموض عند المتلقي، فنجد أن علاقة الغلاف بالعنوان أضافت صورة جمالية ودلالية، لأنها« تعمل على ترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته»[1]؛ فالغلاف يرتبط بالعنوان كونهما يعملان على فك شفرات المتن قبل الاطلاع عليه.

ب– علاقة الإهداء بالمقدمة والتصدير:

للإهداء علاقة مباشرة بالمقدمة والتصدير، قد يرتبط إحداهما عن الآخر، كون الإهداء «يتصدر الكتاب نفسه، لذا يحتل الإهداء مكانة المقدمة أو التصدير، ومن ثم، فللإهداء وظيفة تقديمية، يحل محل المقدمة أو التصدير، ويقوم بالوظائف نفسها التي يقوم بها التصدير أو المقدمة الافتتاحية، علاوة على ذلك، يمكن أن يتحول الإهداء إلى رسالة مهداة إلى شخص معين أو غير معين، وقد يتخذ هذا الإهداء مقطعا نصيا سرديا أو شعريا أو دراميا، أو يتحول إلى مقدمة مستفيضة، تشرح دواعي العمل وظروفه وحيثياته الذاتية والموضوعية»[2]؛ مما يعني أن الإهداء يمكن أن يقوم بدور المقدمة والتصدير، حيث يقدم صاحب العمل فكرة مبدئية عن مضمون العمل من خلال الإهداء، ليصبح هذا الأخير يقوم بنفس وظيفة المقدمة والتي تتمثل في شرح حيثيات النص المقابل.

سابعا/ دينامية العتبات الخارجية:

ترتبط العتبات الخارجية بعضها ببعض من خلال علاقاتها التي تعمل على إبراز دور حركة كل عتبة من العتبات، فعتبة الغلاف الخارجي تضيف حركة تشويقية للقارئ، إضافة إلى عتبة العنوان الذي يعمل على خلق فضول للمتلقي في معرفة محتوى هذا المضمون، ثم ينتقل صاحب العمل إلى الإهداء

[1]. محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الغلاف والمتن، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب، جامعة ورقلة، 2011م، ص32.

[2]. جميل حمداوي: عتبة الإهداء، ديوان العرب، المغرب، صدر بتاريخ: 2012/09/15م، على الموقع: https://mail.diwanalarab.com ، بتاريخ 2021/05/15م، على الساعة:20:07.

الذي يعبر به عن امتنانه لأحبائه وعائلته والأشخاص المساهمين في هذا العمل، بالإضافة إلى دور المقدمة التي يقوم الكاتب من خلالها بتوضيح فكرة المتن ودواعيه، لذا «تم رصد هذه العتبات ضمن العناوين، المقدمة، الإهداءات، التعاليق، الحوارات،..»[1]؛ فهي نصوص مرتبطة بحركة النص، وتعمل على ديناميته وفعاليته.

نستنتج مما رصدناه في الفصل الثاني الخاص بالعتبات النصية الخارجية، والتي تعتبر النصوص المحيطة بالنص الروائي، أنها ذات أهمية كبيرة، إذ تبرز أهميتها في فك شفرات النص وإعطاء صورة مبدئية لما يحتويه موضوعه.

فالعتبة الأولى التي تلفت انتباه القارئ، هي عتبة الغلاف، كونه أول ما يقابل المتلقي إذ نرى أنه يعمل على خلق الفضول والتشويق عند القارئ للولوج إلى النص، كما أنه يعتبر مدخلا إلى عالم النص، لأنه يتفرع بعناصره المميزة والتي تتمثل في العنوان والصورة المصاحبة له، كما أن الألوان التي يعتمدها الكاتب في غلافه لها دور فعال في الكشف عن أغوار النص، أما بالنسبة لاسم المؤلف ودار النشر فهما يعملان على التعريف بصاحب العمل، مما يجعل ذلك الكتاب عملا فنيا ذو طابع إشهاري متميز.

أما بالنسبة لعتبة الإهداء، الذي يبرز دوره في تعبير الكاتب عن امتنانه بمن حوله من عائلة وأصدقاء، والأشخاص المساهمين في هذا العمل الفني، سواء بشكل معنوي أم مادي.

أما بالنسبة لعتبة المقدمة، فهي عتبة مهمة تجعل الكاتب يكشف عن مضمون المتن بطريقة غير مباشرة، إذ يكشف فيها عن حيثيات هذا العمل، وأسباب ولادة هذا النص

[1]. روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، شعبة البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري- قسنطينة، دفعة(2006م/2007م)، ص40.

الفصل الثالث: خطاب العتبات الداخلية في رواية(بَشَرٌ لاَ تِنِينْ).

تمهيد

أولا/ عتبة العناوين الداخلية.

ثانيا/ عتبة اللغة.

ثالثا/ عتبة الراوي.

رابعا/ عتبة الشخصيات.

خامسا/ عتبة المكان.

سادسا/ عتبة الزمن.

سابعا/ عتبة التناص.

ثامنا/ شبكة التداخل العتباتي الداخلي.

تاسعا/ دينامية العتبات الداخلية.

تمهيد:

تعد العتبات الداخلية للنص، من أهم مكونات العمل السردي، حيث لا يمكن فصل أحد أجزائها عن الآخر، فهي خاصية تميزت بها الرواية العربية المعاصرة متأثرة في ذلك بالرواية الغربية، إذ أن العتبات الداخلية للرواية، ترتبط ببعضها البعض من خلال تفاعلها مع عناصر السرد الأخرى، فالكاتب يقوم بنسج روايته، عن طريق مزج بين أهم تقنيات السرد والتي تتمثل في: (عتبة السارد، عتبة الشخصيات، عتبة اللغة، عتبة العناوين الداخلية، عتبة المكان، عتبة الزمن، وعتبة التناص)؛ وهي عتبات تقف في المستوى الفني والدلالي لنص الرواية.

وسنعتمد المنهج السيميائي في دراسة وتحليل العتبات الداخلية لنص رواية **(بشر لا تنين)** للإمساك بمعنى ودلالة هذه العتبات.

تقف هذه العتبات في درجة مهمة في الرواية، وهي متعددة، سنوردها في الآتي:

أولا/ عتبة العناوين الداخلية:

تعمل العناوين الداخلية على فك شفرة ودلالات العنوان الرئيسي ومحتوى النص معا «فالعناوين الداخلية تتعلق بالوجود الأنطولوجي لها إذ أنه على نقيض العنوان الذي أصبح عنصرا لا غنى عنه. أن لم يكن للوجود المادي للنص، فالوجود الاجتماعي على أقل تقدير، فإن العناوين الفرعية ليست ولا بوجه من الوجوه شرطا مطلقا لذلك»[1]؛ ويعني هذا أن حضور العناوين الداخلية ليس مهما بقدر العنوان الرئيسي، فهي تعطي للقارئ الانطباع الأول للنص قبل الغوص فيه، كما أنها تسهل عليه عملية القراءة وتحليل النص، وغيابها لا يؤثر على محتوى هذا الأخير.

فالعناوين الداخلية التي اختارها **(عماد الدين زفاف)** في روايته **(بشر لا تنين)**، جاءت لتختزل النص بكامله، فقد قسم الكاتب روايته إلى أربعة فصول لكل فصل عنوانه الفرعي، ونوضح هذا في الجدول الآتي:

[1]. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، ط1، 2007م، ص 83.

رقم الفصل	عنوانه	العناوين الفرعية	الصفحات	عدد الصفحات
الفصل الأول	اضطرابات	- حوار في قعر جهنم.	من 14-16	3 صفحات
		- أوجاع عند العود.	من 17-21	5 صفحات
		- شفاف_ خفي.	من 22-25	4 صفحات
		- ما سبق الأهوال.	من 26-31	6 صفحات
		- مرئي لفترة.	من 32-35	5 صفحات
		- بين تينا وأثينا.	من 36-38	3 صفحات
		- ما تخلف عن الأهوال.	من 39-46	8 صفحات
الفصل الثاني	الفيروية	- نوم الغفلة.	من 48-52	5 صفحات
		- في سنة ألفين وثلاثين.	من 53-57	5 صفحات
		- تجمهر العالم هناك.	من 58-62	5 صفحات
		- حوار مع ملك التنانين.	من 63-66	4 صفحات
		- اندلاع الحرب بين الطرفين.	من 67-70	4 صفحات
		- انتصار الحق.	من 71-74	4 صفحات
الفصل الثالث	العودة	- اضطرابات ما بعد الصدمة.	من 76-77	صفحتان
		- فقدان الذاكرة.	من 78-82	5 صفحات
		- رحلة في بحر الماضي.	من 83-87	5 صفحات
		- إعادة صنع الحياة.	من 88-93	6 صفحات
		- لحظة الوعي.	من 94-97	4 صفحات
الفصل الرابع	الفناء	- الغفران.	من 99-101	3 صفحات
		- غصة العمر.	من 102-105	4 صفحات
		- حرب بين البشر.	من 106-108	3 صفحات
		- نقطة اللاعودة.	من 113-112	3 صفحات
		- ليلة خروج الملك.	من 116-121	12 صفحة
		- غزوة الاكتئاب.	من 109-112	4 صفحات

وسنقوم بشرح وظيفة ودور كل عنوان فرعي لكل فصل من فصول الرواية:

1- الفصل الأول: (اضطرابات): يقصد بهذا العنوان البداية من نهاية الأحداث، أي عرض ما نجم عن التصادم بين البشر والتنانين.

2- الفصل الثاني: الذي جاء بعنوان (**الغيبوبة**) اعتمد الراوي هذا العنوان للإشارة إلى أن الحالة التي يعاني منها تكمن في التواجد بين الحياة والموت وهي شبيهة بحياة البرزخ، يذكر فيها الأحداث المتناقضة والمواجهة الفعلية بين الخير والشر.

3- الفصل الثالث: جاء بعنوان (**العودة**) وهنا أشار الرواي إلى الحالة التي يعاني فيها من اضطراب بين فقدان الذاكرة والوعي، ليسترجعهما عائدا بأملٍ لحياة أفضل كبشري منتصر.

4- الفصل الرابع والأخير الذي عنونه بـ (**الفناء**)، ليتوجه الراوي إلى رمزية الفناء والنهايات الحتمية والتي يطرح من خلالها نسبية الحقيقة من مطلقها (الحياة الحقيقية والموت الحقيقية)، كما جسد الكاتب رمزية حقيقة صراع البشر مع التنين وسيميولوجيا، فهي صراع قيم الشر مع قيم الخير؛ أي صراع الأنا الأعلى مع الأنا الدوني.

ثانيا/ عتبة اللغة:

من أهم مقومات المتن هي اللغة، حيث تعتبر عتبة مهمة فهي «عند أصحاب التحليل اللغوي مرادفة لكلمات المؤلف المباشرة، ثم تتعرض هذه اللغة للتحليل من حيث الاستعارات والتشبيهات والقاموس وروعة التعبير، بدلا من تحليل أسلوبي للرواية باعتبارها "كلاما" فنيا. وهذا الوصف اللغوي "المحايد" يكترث أكبر اكتراث بمعزل عناصر لغوية والكشف عن انتمائها إلى اتجاه أدبي مفترض مثل الرومانسية والطبيعية والانطباعية، وقد يبحث في "اللغة" بين عناصر تعد تعبيرا عن شخصية المؤلف أي أن هناك دائرة للتحليل اللغوي تقف عند اعتبار اللغة في الرواية مرادفة للأسلوب الفردي عند روائي معين»[1]، ويمكننا القول أن اللغة هي« نتاج تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني تجمعها ذاكرة اللغة

[1]. فتحي إبراهيم: تحليل اللغة الروائية عند باختين، من دار المنظومة، عدد: 24، 1986م، مج3، ص08..

وتحوّل القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء»[1]؛ حيث نستنتج أن اللغة الروائية تعمل على جعل المتلقي ينسج خيالا واسعا من خلال المفردات التي تتم صياغتها في المتن الروائي، فكل كلمة أو مفردة لها دلالتها في الجملة التي تُصاغ، فالمفردة هي أساس بناء اللغة في الرواية، «واللغة هنا هي الأداء اللغوي، التجسيد الواقعي المباشر للمفهومات الإيديولوجية والصور السيكولوجية الاجتماعية، في تناقضها وصراعها وليست القاموس المحايد أو التركيبات النحوية الصرفية في عدم اكتراثها الصراع الاجتماعي»[2]، إذ تنبني اللغة على مفردات تسرح في خيال المبدع وتتوسع في ذهن القارئ، فالكلمات على صفحات الرواية لا تتحرك صامتة، وما يُحركها هو ترابطها وانسجامها مع بعضها البعض.

1- أنماط اللغة الروائية في رواية (بشر لا تنين):

أ- اللغة العربية الفصحى:

تعتبر اللغة العربية الفصحى الأكثر استعمالا عند الأدباء «فخلال الأعوام الستين من القرن العشرين كانت لغة الرواية تبرز في مستويين اثنين وجوبا إذ تستعمل اللغة الفصحى أثناء السرد، مما يجعلها لغة راقية، أنيقة تعبر بالفعل على شخصية الكاتب قبل شخصيات الرواية»[3]؛ حيث تجعل اللغة العربية الفصحى القارئ يتذوق جماليتها، وهذا يعتمد على الكاتب الذي يجعل من اللغة العامية، لغة فصيحة يعمل من خلالها على جذب القراء.

وقد استعمل الكاتب في الرواية المدروسة اللغة العربية الفصحى، وهذا الأمر مقصودا من ناحيته ويظهر هذا في قوله:«.. **القهوة تبرد، والصديق ينسى، والغبار يأكل جهازك ويتعطّل.. واللحية تصبح منفرة المظهر، والجسم ينحف والملابس تتراكم، والوقت يمضي، الحياة اهتمام يومي بل ودقائقي، أكسجين الحياة هو الاهتمام وإن ضاع الاهتمام كل شيء من حولك يتلفظ أنفاسه**

[1]. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.

[2]. المرجع السابق:ص09.

[3]. سي أحمد محمود: اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، العدد 19، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2018م، ص106.

الأخيرة..»[1]؛ فمن خلال الملفوظات السّابقة نرى أن اللغة المستعملة من طرف الكاتب هي اللغة العربية الفصحى، مما أضفى على النص جمالية أدت إلى لفت انتباه القارئ، وذلك من خلال الانسجام الذي زاد النص معنى، «فاللغة هي التي ومن خلالها نميز بين الكاتب المحدود اللغة الذي يأتي بلفظ من هنا وآخر من هناك يصطنع لنا رقعة أدبية يدعي أنها فنية يوحش القارئ منظرها فلا يعيرها اهتماما، وبين الكاتب الذي يجود علينا بما في جعبته من الألوان اللفظية، فلا يكتفي فيهرع يقلب صفحات أمهات المعاجم اللغوية ليسترق منها ما استطاعت ذاكرته أن تحمل»[2]؛ لتصبح الرواية تهدف إلى رسالتين، الأولى تضيف متعة للمتلقي والثانية تُثري القارئ بألفاظ جديدة ولغة راقية، فهنا يستطيع الكاتب أن يأسر القارئ بلغته الفصيحة، يقول الراوي:« **الحزن دواء، تعلم أن تعيش الحزن في وقته، فإن أخّرته سيعود، القوة في تقبل مشاعر الأسى والقهر والضّعف، الحزن ليس مثل الفرح، الحزن ديْن على رقبتك، إما أن تحزن الآن، أو ستحزنه بعد حين، في وقت قد تحتاج نفسك سعيداً، وتتقبل عطايا وهدايا القدر من الله. ستضيعها لأنك تدفع ضربة ليس وقتها، احزن ولا تأبه لمن يتهمك بالضّعف ونقص الإيمان. فالحزن طهرة وتذكرة، والحزن عودة للقيم والذّات، والحزن أسئلة ذكية. وأجوبة عميقة، الحزن خلوة مع العقل، وحنين مع القلب، والعتمة التي تسبق الفجر، حزن وأنت تعمل، وأنت تواجه الحياة وأنت تثابر وتحارب وتتقدّم الصّفوف، أصبر، فالحزن كمال أمٍ تُقشر البصل، يبكيها البصل لكنها تنهي طهوه...**»[3]؛ نلمس من خلال مجموعة الجمل التي قالها الكاتب في هذا النص، مدى استطاعته على تلوين الألفاظ بطريقة تأسر القارئ، فقد استطاع ككاتب أن يُهذب لغة السرد بالكلام الفصيح، وهذا لأنه يملك مخزوناً لغوياً جيداً. فاللغة المستعملة في النص زادت الكلمات شعرية، وهذا أسهم في سلب ذهن القارئ، وجعله يتفاعل معها دون أي شرط.

[1]. الرواية: ص33.

[2]. سي أحمد محمود: اللغة وخصوصيتها في الرواية، ص107.

[3]. الرواية: ص45/44.

ب – اللغة الحوارية:

يمكننا القول في تعريف الحوار أنه: « حديث يدور حول شخصين أو أكثر في أغلب الأحيان، يتناول مواضيع مختلفة الهدف منه هو الابانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس»[1]، فالحوار السردي من أهم العناصر الفنية التي يجب حضورها في الرواية لإبراز عالم الشخصية الداخلي،« والحوار ليس مجرد استراحة للكاتب أو للقارئ، أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلفظ الروائي، وملتقى الشفوي بالمكتوب، منحدر من الرحم العميقة للخطاب الكلي للرواية»[2]، فالروائي يكشف لنا عن خبايا الشخصية عن طريق لغة الحوار، وقد تنوع الحوار في الرواية بأشكال مختلفة ليأتي حضوره بشكل قوي وكثيف وذلك باستخدام الكاتب ضميري المخاطب والمتكلم، وسنذكر بعضا من هذه الحوارات في ما يأتي:

ب – 1– أنواع الحوار:

1. الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي «ينطلق من علاقة تبادلية بين طرفين فهو يستدعي أن يتوجه الخطاب نحو شخص ما، فهناك متكلم آخر هو متلقي الخطاب وحضور هذين الإثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة»[3]؛ حيث الحوار الخارجي قائم على ضميري المخاطب والمتكلم، فهو «الكشف المباشر عن الشخصية، والكشف عن طروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف؛ ليقدم كل شيء ويدفعه نحو الأمام»[4]،إذ يجعل القارئ يعيش نفس إحساس المتحاورين بصدق وعفوية. وجاء الحوار الخارجي في الرواية بشكل كثيف، ومن أمثلته الحوار الذي دار بين البطل و(تينا):

– هل عرضُك؟ لا يزالُ مطروحاً؟

– طبعا أودّ فعلاً أن تكوني لي وأن أكون لكِ.

[1]. سي أحمد محمود: اللغة وخصوصيتها في الرواية، ص 108.

[2]. بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ص252.

[3]. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي(ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص39.

[4]. المرجع نفسه: ص41.

- **حسنا موافقة.**
- **رائع.**[1]

من خلال هذا الحوار، تفصح لنا اللغة أن العلاقة بين البطل و(تينا)، علاقة حب يكشف عنها الحوار، الذي يشتغل كعتبة مساعدة في إطار عتبة اللغة، والتي تمثل إحدى العتبات المهمة في نص الرواية بجانب العتبات الأخرى، إذ يُظهر لنا أن البطل وشخصية (تينا) كانا في بداية تعارفهما على تواصل مستمر وحديث دائم، ويظهر في الرواية حوار آخر وهو كالآتي:

- **قلت: لها تريثي، لنا عودة بعد حين.**
- **فقالت: ما قصدك؟**
- **قلتُ: إنّ رائحة الموتِ تحومُ حولي وحولك وحوارنا سيبدأ هناك، بعد حربٍ طاحنة.**
- **فقالت: ما خصّني وخصّك... أنت بشر وأنا تنينة مكاني بين التّنانين.**[2]

الحوار السابق الذي دار بين(عماد) و(تينا) التي تحولت إلى تنينة، هو في الأساس لوم وعتاب من (عماد) لصديقته التي هجرته، وهذا بسبب هجرها له. وقد حدثت المواجهة بينهما بعد ندمها الشديد على فعلتها معه وهو ما يبينه الحوار الآتي:

- **أتعلمُ أي من التنانين أنا؟**
- **الذي أعلمه هو أنكَ تتلذّذ بفريستك قبل تمزيقها...**
- **أنا البائقةُ**
- **أنتِ إذا تنينة؟ البائقة، يعني الدّاهية، أين الدهاءُ في قتل بشريٍّ أعزل؟**
- **وهل قتلتك؟**
- **ستفعلين..**
- **قتلك؟ مرة أخرى؟ لا بل إني أريد أن أُحييك في كل مرة تسببتُ في موتك!**

[1]. الرواية: ص31.

[2]. الرواية: ص 38.

- أريدك أن تعلم أنني نادمةٌ أشد الندم. لكن لا وقت للحديث فقط أهرب الآن!

- نادمة ومرة أخرى؟ هل سبق والتقينا؟ أيُّ البشر أنت؟

- لقد كنت البائقة من البشر وتركتُ روحي يختطفها الشرّ وأصبحتُ كما ترى الآن. غير بشرية ولستُ سعيدة بوحشيتي...

- أتقصدين بأنكِ.. تينا؟![1]

ويقف هذا الحوار بمثابة العتبة، فمن خلال كلامه يربط القارئ بموضوع الرواية، الناهض على ثنائية (بشر/ تنين) التي تُحيل سيميائيا على ثنائية (الخير/ الشر) والتي من أجلها يُناضل الكاتب حتى يجعل الخير هو القيمة الأعلى في نصه.

2- الحوار الداخلي:

يختلف الحوار الداخلي عن الحوار الخارجي، «حيث يأتي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية»[2]؛ وهو حوار من جهة واحدة يوجه إلى الداخل، ويتميز بأنواع مختلفة نذكرها:

أ- الحوار النفسي(المونولوج):

يتميز بكونه «وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف»[3]؛ حيث يعمل المونولوج على كشف الشخصية بشكل أعمق ومن الصميم وهو نوعان:

أ- أ-مونولوج مباشر:

وهو الذي «يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف أي أنه يوجد غياب كلي للمؤلف، بل أن الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ. فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل محاولة لمراجعة الذات، وفك رموزها»[4]؛ حيث جاء المونولوج المباشر في الرواية المدروسة في قول

[1]. الرواية: ص68/69.

[2]. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي(ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص57.

[3]. المرجع السابق: ص57.

[4]. المرجع نفسه: ص58.

الراوي:« **مهلاً! إنها حربٌ ليست عادلة تماما، كيف لنا كبشر أن نحارب الطغاة والأقوياء بهذه السخافات التي اسمها سيوف ورماح؟ ثم إنّ هذه الأسلحة قديمة جدا، إنها أقدم حتى من أسلحة الرومان والفرس!**»[1] ،يكشف المونولوج المباشر هنا عن الشعور الذي يُحس به البطل أثناء انطلاقه لمحاربة التنانين، ويعبر هذا المونولوج عن الحرب الداخلية التي يعيشها البطل، والتي تقف وراءها عناصر عدة، مثل (تينا)، حبيبته الواقعية، والأشخاص الذين يمثلون مصدر إزعاج وقلق له، كالمتطرفين والطغاة من بني البشر.

أ– ب– مونولوج غير مباشر:

وهو الذي «يعطي القارئ إحساسا لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم والطرق الوصفية والتعبيرية»[2]، والمونولوج غير المباشر جاء في رواية(بشر لا تنين) في قول الراوي: « **لا أظن أن هذا المكان قد عُمر من قبلُ... صخور كلسية عظمية فراغٌ كبير ومساحات مفتوحة كأنها صحراءٌ صخرية، من يستطيعُ المشي إلى الضفة الأخرى إذا وُجدت؟ من يمكنهُ السكون هنا ولو لساعة من الزمن؟ ومن وضعني هنا وهرب؟..**»[3]، يعبر هذا المونولوج غير المباشر عن الحيرة والقلق اللذان يخيمان في ذهن الراوي، فهذه الأسئلة الوجودية عن الذات والمكان تُضفي لمسة جمالية على نص الرواية، تؤهلها لتكون من العتبات الأبرز على مستوى اللغة.

أ– ج – المناجاة:

يقول (**عبد المالك مرتاض**) عن المناجاة أنها:« حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح... »[4]، فقد استخدم الراوي المناجاة في الرواية في قوله: «**ما هذه العوالم التي أترددها؟ لا أستطيع أن أعرف من أين أتيتُ ولا حيثُ أذهب. لا أعلمُ إن كنت رضيعا، أم صبيا، أم رجلاً**

[1]. الرواية: ص59.

[2]. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي(ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص59.

[3]. الرواية: ص77/76.

[4]. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص120.

راشدًا؟ كلُّ ما لأعلمه هو ضياعٌ عميقٌ لذاكرتي»،[1] فهنا حصل صراع نفسي عايشته شخصية (عماد) بسبب فقدانه للذاكرة، ومنه يمكن أن نستنتج أن اللغة في رواية (بشر لا تنين) تمثل إحدى العتبات البارزة، سواء أكانت لغة عادية، أم حواراً أم مونولوجاً، فهي جميعها روابط تحيل سيميائيا إلى معنى نص الرواية.

ثالثا/ عتبة الراوي (السارد):

الراوي عنصر أساسي في الرواية، لا يخلو أي عمل روائي منه، و«الراوي وإن كان عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي، فهو ومن حيث هو راوي، عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل. فالراوي، كما نعلم، صوت يختبئ خلفه الكاتب. لذا، فهو في علاقته بما يروي، عنصر مميز مختلف الوظيفة. فهو الذي يمسك بكل لعبة القصّ، والكاتب من خلفه»[2]، فالراوي هو الذي يمتلك وظيفة السرد الحكائي في الرواية، حيث يستعين به الكاتب لينوب عنه في عملية سرد الأحداث، فهو الذي يُطلعنا على مجرياتها مجريات الأحداث، وهو وسيط بين القصة والمتلقي.

1- الرؤية:

يتكلم (**تودوروف**) عن مصطلح الرؤية فيقول: «يستند مصطلح الرؤية أو وجهة النظر إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخص؛ فهو إذن صنف مرتبط بالفنون التشخيصية وصنف يخص أيضا فعل التشخيص»[3]؛ فهي الطريقة التي جاءت بها الرواية «وتعرف الرؤية، بأنها الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[4]، وفي الرواية المدروسة نجد أن الرؤية المعتمدة من قبل المؤلف في سرد أحداث القصة هي: (الرؤية مع) أو (الرؤية المصاحبة) فقد حددها (**بويون**) بقوله: «إننا هنا نختار شخصية

[1]. الرواية: ص77.

[2]. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010م، ص 175.

[3]. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: محمد عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص129.

[4]. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات سردية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م، ص62/61.

محورية، ويمكننا وصفها من الداخل، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها. إن الرؤية هنا تصبح عندنا نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هذه الشخصية مركزية ليس لأنها تُرى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية. ويكون الراوي في هذا النمط مساويا للشخصية، وتأتي معرفته على قدر ما تعرفه الشخصية، فلا يقدم تفسيراته إلا بعد أن تتوصل الشخصية ذاتها إلى معرفة هذه التفسيرات»[1]؛ أي أن في الرواية يكون السرد ذاتي وتكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، وهذا ما تجلى في الرواية المدروسة بشكل واضح.

نلاحظ في رواية (**بشر لا تنين**) أن المؤلف انطلق من الرؤية السردية المصاحبة لسرد وقائع حكايته، والتي كانت بدايتها من العبارات الأولى:« ...**أول ما أحسستُ به هو صقيعٌ كأنني أقف على جليد شديد التّماسك**...»[2]؛ فهنا يصف السارد إحساسه وموقفه في تلك اللحظة، إذ تظهر سيميائية عتبة الراوي هنا في استخدام الراوي للسرد الذاتي، فهو الراوي والشخصية المحورية في الوقت نفسه، مما يدل مكانة الكاتب داخل عمله الروائي، فهو يضخم من حجم الراوي حتى يبدو هو في صورة ومكانة رفيعة.

2- أنواع الراوي:

تختلف وتتعدد أنواع الراوي في الرواية، حيث نجده ينقسم إلى: **الراوي العالم، الراوي المشارك، الراوي الشاهد، والراوي المتعدد**، حيث سنركز على الراوي المشارك، لأنه النوع الذي وظفه المؤلف في الرواية، يعرف الراوي المشارك كما يأتي:

- **الراوي المشارك**: هو « راو ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات، وينطلق من أسلوب السرد الذاتي، وهو راو محدود العلم، لا يعرف عن أحداث الرواية أو شخصياتها إلا ما شاهده، ومر به، ويستطيع تبادل المعلومات مع باقي شخصيات الرواية، والضمير "**أنا**" هو الضمير

[1] Dr. Mouhamad Alahmad : Anlatimda Bakis Açisi (vizyon) Kavrami,Gumushan Universitesi Ilahiyat Fakulesi Dergisi , 05/2016 c.5 sayi:9, p 197.

[2]. الرواية: ص14.

الأكثر استخداما لهذا النوع من الرواة، ولكنه قد يستخدم ضمير المخاطب "**أنت**"، ولا سيما حين يناجي نفسه في حوار داخلي أو مسموع»[1]؛ إذ يقوم الراوي المشارك بدورين، دور شخصية البطل ودور الراوي نفسه، « لكنه ليس تماما البطل، ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي. وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية بين ما كانه وما أصبحه، أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر. وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور»[2]، وفي رواية (**بشر لا تنين**)، تظهر علاقة الراوي بشخصية البطل، بوصفها علاقة "أنا"، فالراوي هنا هو بمثابة العين التي تنقل الأحداث حسب ما يقتضيه السرد وما يريده المؤلف، فالراوي هنا يستخدم أسلوب السرد لتصوير المغامرة التي يمرّ بها، حيث يقول: «**فتحت عينيّ ورأيت يدي اليُمنى بخوف شديد ولم أجد شيئا... من أنا؟**»[3]، إذ استطاع الرواي أن يمزج بين الفلسفة والفانتازيا في نقل الأحداث، فهو يستخدم الأسلوب الذي يتناسب مع معتقداته الأيديولوجية في الرواية، حيث يقول:« **أريد حرب الأفكار والفانتازيا والحِبر...**»[4]، وما نلاحظه أن المؤلف اعتمد على أقوال الفلاسفة في روايته، يقول:«...**السعادة بالنّسبة له، هي أن نتوقّف عن لوم بعضنا بعضاً عن أشياء مستقلّة عن إرادتنا، العالم مستقل عن إرادتي**»[5]، فالراوي هنا وجد له الحرية من قبل المؤلف في إطلاق الأحكام على شخصيات، الرواية ليقول:« **لمحت من بعيد أنها تصاحب تِنينا طويلا بعض الشّيء، حسَن المظهر، كبير العينينِ، غير آبهٍ بمن حولهُ ولا بحديثي...يبدو أنّها منغمسة في الدّراسة فهي حتى لم تنظر إليّ نظرة**

[1] . Dr. Mouhamad Alahmad : Anlatimda Bakis Açisi (vizyon) Kavrami,Gumushan Universitesi Ilahiyat Fakulesi Dergisi, 2016/05 c.5 sayi:9, p206.

[2]. المرجع نفسه: ص206.

[3]. الرواية: ص17.

[4]. الرواية: ص46.

[5]. الرواية: ص35.

الفضول...»[1]، إذ يظهر الراوي بشكل واضح في الرواية، كما أنه يصدر آرائه بشكل جريء وصريح، يقول:« **مشكلتنا كبشرٍ هو القابلية للانهزام، الانهزام المُهين لإنسانيتنا... القابليّة للاستعمار، للذل، للفساد، للعنف، للتطرف، للعنصرية، للغباء، هو مشكلة ثقافية متوارثة، هي مشكلتنا...**»[2]، حيث نرى أن الراوي يندمج مع شخصية البطل بشكل تام، عارضا أفكاره وآرائه الداخلية النفسية، وأيضا حديثه الداخلي مع نفسه:«...**ما الذي يجعلُ الرجل الثري أكثرَ جاذبية من الرجلِ الفقير في نظَرِ النساء؟ من منا لم يقع ضحية لهذا الشيء؟ أو من منا لم يطرح على نفسه مثل هذا التساؤل المشروع؟...**»[3]؛ هنا في هذا المقبوس الروائي اندمجت شخصية البطل مع الراوي، ليطلق من خلالها آرائه وأفكاره مستخدما بذلك الحوار الداخلي.

نستنتج من خلال ما سبق أن الرؤية السردية المصاحبة تناسبت بشكل متوافق مع الرواية، حيث أن المؤلف اعتمد على الشكل السردي، الذي جعل المتلقي يشارك الشخصية كل همومها وأفكارها ومغامراتها لحظة بلحظة، فحديث السارد بقي مستمر على طول خط السرد إلى غاية نهاية الرواية. إذا فالروائي استطاع أن يثبت حضوره ويُبرز موقفه الثقافي والإيديولوجي من خلال الراوي، لذا نلمس تظافر عتبة الراوي مع مكونات السرد الأخرى في نقل أحداث الرواية.

رابعا/ عتبة الشخصيات:

من أهم عتبات النص الروائي عتبة الشخصيات، فهي من مكونات العمل السردي، ومفهوم الشخصية يختلف باختلاف وجهات نظر النقاد والدارسين، حيث يعرفها (**محمد عزام**) بقوله: «الشخصية الروائية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محدودة»[4]، حيث يعمد الكاتب إلى توظيف الشخصية كعنصر خيالي ذاته له وظيفة فنية.

---

[1]. الرواية: ص26.

[2]. الرواية: ص71.

[3]. الرواية: ص91.

[4]. محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996م، ص85.

أما (**تودوروف**) فقد فرق بين الشخصية والشخص في قوله:« قراءة ساذجة لكتب التخييل تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء لقد استطعنا كتابة "سيرة أشخاص، مستكشفين حتى أجزاء حياتها الغائبة من الكتاب وماذا كان يفعل هاملت خلال سنوات دراسته ؟" وننسى أن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه أيضا (**كائن ورقي**) وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص: تمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف خاصة بالتخييل»[1]، وفي الرواية المدروسة قام المؤلف بتقديم الشخصيات بشكل بارز ومختلف فما نجده في الرواية أن الشخصيات تنقسم إلى شخصيات **رئيسية** وشخصيات **ثانوية**، فكل الشخصيات تتعدد أدوارها وتتقاطع مع بعضها البعض في نقاط مشتركة في موضوع المتن.

أ- الشخصية الرئيسية:

1- شخصية عماد:

وهذه الشخصية عتبة من عتبات النص الروائي المدروس وهي شخصية البطل الذي عايش عالما غريبا عن العالم الواقعي، حيث يرى نفسه في عالم آخر مختلف عن عالمه، يقول الراوي:« **وصلنا إلى مكان غريب جدّا.. إنّه عالم من الوحوش الكاسرة، معظمها تنانين مختلفة الأشكال...**»[2]، إذ يدخل في صراع مع نفسه ليدور في حلقة بين الحقيقة والخيال، فهي شخصية تحارب الشر من أجل الخير، يضيف الراوي:«**جمعتُ النّاس في تلك الساحة وزففت لهم صارخا خبرَ المعركة التي سوفَ تندلع بيننا وبين التّنانين...**»[3]، فقد استعمل الكاتب اسمه الحقيقي في الرواية، فاسم (عماد) يدل سيميائيا على كل ما هو رفيع وعظيم الشرف، السيد الوقور الذي تقوم عليه الأشياء، فصفات هذا الاسم تنطبق على الشخصية بشكل واضح في الرواية، فهو شخصية تحارب الشر من أجل الخير بأي طريقة ممكنة، حيث نجده قد حارب الشر بأسلحته البسيطة، إذ يقول:« **أسلحة مكتوبٌ على ظاهرها وفي حديدها بزخرفة**

[1]. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: محمد عبد الرحمان مزيان، ص71.

[2]. الرواية: ص60.

[3]. الرواية: ص67.

عربيّة خالصة: أخلاق، شجاعة، مبادئ»[1]، فدلالة هذا الملفوظ الروائي تظهر في أن الإنسان وجب عليه مقابلة الشر بالخير، لأن أهم صفات الخير هي الأخلاق والمبادئ الرفيعة.

2- شخصية تينا:

تمثل شخصية(تينا) عتبة واضحة في نص(**بشر لا تنين**)، حيث يصفها الراوي بأنها تلك الفتاة التي أحبها من النظرة الأولى، شخصية أثرت بشكل سلبي على البطل وعلى أحداث الرواية، عندما انفصلت عنه بعد ثمانية أشهر فقط من ارتباطهما، والتي كانت مدة كافية للتأثير عليه، نجده يقول:«...**تينا أصبحت كابوسا**»[2]، فقد تحولت من بشر إلى تنينة، إذ يقول:« **أنتِ إذاً تنينة؟ البائقة، يعني الدّاهية..**»[3]؛ حيث ترمز إلى الشر والدهاء بالتنين،« **لقد كنت البائقة من البشر وتركتُ روحي يختطفها الشرّ وأصبحتُ كما ترى الآن. غير بشرية ولست سعيدة بوحشيتي...**»[4]، ثم نجدها تشعر بالندم، لتحاول مساعدة (عماد) وهذا ما جعلها تعود إلى طبيعتها البشرية، يقول الراوي:« **أرجعها الملك إلى وضعها البَشري وألقاها أمامي...**»[5]، تتحول (تينا) في الرواية من عنصر معارض لشخصية البطل إلى عنصر مساعد له، وترمز من خلال اسمها إلى الشيء المؤذي، فتينا قريبة الدلالة من نبتة التين الشوكي، الذي كلّما اقتربنا منه آذانا بشوكه، وهي الدّلالة الموجودة في مضمون الرواية. كما يرتبط اسمها بعالم التنانين الذين ارتبط ذكرهم بالرواية.

فقد اختار الكاتب هذا الاسم، أولا لتقارب اسم (تينا) مع الاسم الحقيقي للشخصية الحقيقية، وأيضا إيحاءا إلى التنين، فتوظيف هذا الاسم كان مناسبا ومطابقا لسيمات للشخصية التي تبدو من الوهلة الأولى متواطئة مع الرؤية التي تؤطر نص رواية (بشر لا تنين)، والتي تسعى إلى خلق عالم موازٍ لعالم التنين رمز الشرّ.

[1]. الرواية: ص59.
[2]. الرواية: ص41.
[3]. الرواية: ص69.
[4]. الرواية: ص69.
[5]. الرواية: ص70.

3- الوحش ملك التنانين:

تقف شخصية هذا الأخير كعتبة منافرة لتصورات الكاتب، الذي أراد من خلالها طرح موضوع الشر، والقوى الخبيثة، فهو يشتغل في الرواية شخصية خيالية ليس لها وجود في الواقع، فمكان تواجده هو الأساطير، حيث ذكرت التنانين في الثقافة الإغريقية في نص الإلياذة، فالتنين هو صورة الشرّ المطلق في الإنجيل والكتب المقدسة، وقد عبر الكاتب في الرواية عن الشر المطلق في العالم بالتنين الوحش صاحب القوة القاتلة في قوله:« **نزل في وسطِ الجموعِ تنينٌ أسود ذو عين حمراء ملتهبة، قرونه متشابكة في وسط رأسه إلى آخر ذيله، شديدة الضخامة والسُّمك في جبهته، وحادّة من قفاه إلى آخر ظهره، جناحاه شديدا الطول مليء بالمخالب...**»[1]، فحسب الوصف الخارجي للتنين نجده قوي البنية، وله قوة خارقة ويستطيع أن يقتل البشر بكل سهولة، يصفه الراوي في قوله:« **رحنا نجري في كلّ مكان لنتفادى لهيب النار التي يطلقها الوحوش من أفواههم. راح التنانين ينزلون علينا كنزلة الشاهين بمخلبه، فيقتلون ألفا في غمضة عينٍ...**»[2]، إذ ترتبط دلالة التنين على حسب الوصف الذي أورده الراوي، بالصفات السيئة التي يمتلكها البشر، والتي يمكن أن تكبر مع الإنسان لتصبح قوية وقاتلة.

ب – الشخصيات الثانوية:

لقد ذكر الكاتب الشخصيات الثانوية مرات قليلة، وهذا لأنه لم يكن لها دور فعال في الرواية، ومن هذه الشخصيات:

1- الأم:

تم ذكر هذه الشخصية بشكل شحيح، نجدها في قول الراوي:«**كنت أمرّ عليه مع أمي عند ذهابها لبيت جدي أو صديقتها الخياطة...**»[3]، فمثلا شخصية الخياطة صديقة والدته تم ذكرها في الرواية مرة واحدة فقط، وكان حضور الأم أيضا عند دخول البطل المستشفى، فعادة ما نجد الأم هي من

[1]. الرواية: ص59.
[2]. الرواية: ص68.
[3]. الرواية: ص17.

تساند أولادها عند مرضهم وتعبهم، يقول الراوي:« **يبدو أن والدتي جالسة أمامي، فوصلني ظرف فتحته أمي وقرأته عليّ...**»[1]؛ تظهر الدلالة السيميائية لشخصية الأم هنا على أنها العالم الرئيسي الحاضن لشخصية البطل، ورمز النقاء، والصفاء والعنصر الداعم لمساره الروحي في الرواية.

2- الأب:

وأيضا شخصية الأب قليلة التواجد في الرواية، يذكرها الراوي مرات قليلة:« **أبي كيف الحال؟ استمع لي هناك أمر غريب يحصُل لي،... فقاطعني الرجُلُ: من أنت؟ أنا لا ابن لي...**»[2]، فشخصية الأب هنا كانت عند اتصال ابنه به وهنا كانت الصدمة عندما قام الرجل بنكرانه، وأنه لا ابن له، فهنا يصطدم بما يحدث معه، أيضا تحضر شخصية الأب في الرواية عندما يذهب البطل إلى الثكنة العسكرية لتأدية الواجب الوطني فيصطحبه والده:« **أقلعنا أنا ووالدي على السّادسة صباحا ووصلنا السّاعة العاشرة والربع، راح والدي وبقيت هناك...**»[3]، حيث تظهر الدلالة السيميائية للأب هنا في أنه رمز للسند والقوة والدفئ، كما يعتبر الحاضن والراعي الرسمي للعائلة، يقول:« **ألو أبي هل أنت بخير؟.. فرحت جدا ونشف العرق وأنا أقول له بابتسامة وراحة كبيرة، نعم لابأس لقد أخطأت الرقم فقط...**»[4]؛ إذ ترمز شخصية الأب إلى الأمان والرعاية، فشخصية الأب ــ رغم ورودها الشحيح ــ تمثل عتبة واضحة، وذلك لأنه من الأشخاص المساندين للبطل، الذي يعاني الوحشة والعتمة والحياة المظلمة.

[1]. الرواية: ص48.
[2]. الرواية: ص24.
[3]. الرواية: ص41.
[4]. الرواية: ص32.

وتوجد بعض الشخصيات الأخرى في الرواية، إلا أن ذكرها ورد نادرا مثل:

3- الأخت:

فقد ذكرها الكاتب عندما وجد نفسه يتذكر الماضي أيام مرحلة الابتدائية في قوله: «... **من تلك الفتاة؟ انها اختي...**»[1]، فالأخت ترمز إلى السّند الذي يحتاجه الإنسان في حياته، وإلى عالم الدفئ الذي يلجأ إليه أوقات الشدّة، فهي الأم الثانية لإخوانها.

4- موظفة البلدية:

وهي من الشخصيات التي أبرزت الوجه البشع للعالم الواقعي، إذ برتبط ذكرها عند ذهاب البطل إلى البلدية لاستخراج بعض الوثائق الخاصة به، فتفاجأ باختفاء اسمه من قائمة البيانات حيث يظهر ذلك في قوله:« **ذهبت إلى البلدية لأستخرج شهادة الميلاد وبعض الوثائق الأخرى بغرض تكوين الملف" الألف" للعمل" الخامس أو السادس"....حتى أن الموظفة لم تكلمني ولم تنظر إلي، وها هي الآن تكتفي بالقول: أن لا وجود لهذا الاسم في بياناتنا، أمسك دفترك العائلي وتحقق من صحة ما هو مدون عليه. وهي لا تنظر إلي...**»[2]، حيث تظهر الدلالة السيميائية لشخصية الموظفة التي لم تعره اهتماما في كونها تُمثل البيروقراطية، والإدارة التي تظهر بشاعة الواقع، ومعاناة البطل فيه.

5- عون الشرطة:

تم ذكر هذه الشخصية عندما يجد البطل نفسه مُختفي بشكل مفاجئ من قاعدة البيانات، يقول الراوي: «... **مسكني عونٌ وسحبني إلى الخارج غير محدّقٍ بي، وليس آبها أن يراني: اسمع اذهب من هنا ولا تعد...**» [3]، تظهر الدلالة السيميائية لشخصية عون الشرطة في السلطة والقوة والسياسة، حيث يعبر الروائي بهذه الشخصية عن الواقع المرير الذي يؤرق البطل على وجه الخصوص والواقع الاجتماعي على وجه العموم، كما تكمن رمزية عون الشرطة إلى الأمن والاستقرار الذي يوفره لهذا الوطن

[1]. الرواية: ص17.
[2]. الرواية: ص23.
[3]. الرواية: ص24.

6- الصديقة:

تم ذكر هذه الشخصية عندما التقى البطل بها بعد مدة زمنية طويلة بالرغم من أنها صديقته الوحيدة من خلال قوله:«...**قادني الفضول لملاقاة صديقة كان قد فرقنا الزّمن لسنتين أو أكثر...فسألت تلك الصديقة عن التنين، فقالت: آه نعم هي زميلتي...**»[1]، فتظهر الدلالة السيميائية للصديقة هنا كونها الرابط الذي كان سببا في تعرف البطل بشخصية (تينا) التي أحبها، فهي الحلقة الرابطة بين البطل ومن يحب، لأنها من صنعت اللقاء بين (عماد) و(تينا)، وترمز الصديقة إلى الوفاء والدعم، والمحبة والملجأ حين يغيب الأهل.

7- الجد والجدة:

يذكرهما البطل في عملية استرجاع، يذكر كلام جده في الماضي حيث يقول: «... **كان جدي يحكي لجدّتي أنّ في سنوات العشرينيات، في كلّ صباح ينتظر أن ينادى له، أو أن تبعث له رسالة، أن يُدقّ الباب أو يُنتشر قولٌ أن هناك معركة في مكان ما وهم بحاجة لمجاهدين مُتطوّعينّ...**»[2]، الدلالة السيميائية للجد هنا هي الذكرى الجميلة بالنسبة للبطل، فهو يُظهر في قوله بطولة المجاهدين إبّان الاستعمار الفرنسي الذي حلَّ بالجزائر في الماضي، حيث كان كل همّهم الذهاب إلى المعركة للدفاع عن وطنهم فقط، فلا تُغريهم أشياء أخرى، فالجدّ يرمز هنا إلى الاصالة، كما يرمز إلى التضحية التي قدمها شهداء الوطن من أجل الكرامة والعزة.

8- الجار:

يذكره الراوي حين يتذكر موقف من مواقفه اليومية في حيّه، يقول:«... **وينادني الجار ناظرا إلي بابتسامة كبيرة؛ افتح لي باب العمارة أرجوك فلقد نسيت المفاتيح، رُحت أفتح الباب له، فأعطاني برتقالة كبيرة عرفانا لي...**»[3]؛ يتكلم الراوي هنا عن طيبة الجيران فيما بينهم، فهو يُطبّق وصية الرسول

[1]. الرواية: ص26.
[2]. الرواية: ص28.
[3]. الرواية: ص32.

ﷺ حول الجار، فالجار هنا يرمز إلى الخير، والعلاقة المتينة التي تزرع الخير في الإنسان، لتبقى معه حتى فنائه.

9- الزوجين:

ورد ذكرهما عندما كان البطل يتأمل ويفكر على انفراد فلفت انتباهه هذين الزوجين في قوله:«... **طريقة تحديقهما لبعضهما بعضا كانت رائعة، كميّةُ الاهتمام الذي يعطيها كليهما عندما يتكلم الثاني تُدّرّس...**»[1]؛ تظهر الدلالة السيميائية للزوجين هنا، وكونهما رمزاً للحب الذي يُمثل قوة مضادة في وجه الشرّ، لينتشر الحُب والاهتمام في زمنٍ قلَّ فيه الوفاء وكثرت فيه المشاكل الزوجية، فحضورهما في الرواية جاءا دعما لرؤية الكاتب التي تدافع عن قيم التآلف والحب والخير.

10- صاحب المقهى:

تم ذكره أثناء سقوط البطل والإغماء عليه فقد ساعده صاحب المقهى في قول الراوي: «...**سيدي؟ يبدو أنك قد فقدت الوعي؟ هل أنت على ما يرام؟... سيدي تبدو لي متعبا جدا لقد أتيت وحدك ولم يجلس معك أحد، ما هذا السؤال؟ أنصحك أن تذهب إلى المنزل وأن تنام**»[2]؛ فهذه الشخصية ترمز إلى الإهتمام بالآخر، إذ يقدم صاحب المقهى يد المساعدة للزبون، ويُزوده بالنصيحة، وفي هذا المقبوس الروائي، خطاب موجه للقارئ على أن الأخلاق والقيم، هي التي يجب أن تنتشر بين فئات المجتمع.

11- الطبيب:

ويقع ذكره لما يذكر البطل المستشفى، المكان الذي يذكره بالحادث الذي تعرض إليه، حيث يقول الراوي:« **ويقول ذو المئزر الأبيض الطويل، إن الأعراض النفسية والجسدية للاضطراب ما بعد الصّدمة تظهر عادة في غضون نصف عام بعد الحدث الصّادم...**»[3]، ويقول أيضا:« **طلبت من**

[1]. الرواية: ص39.

[2]. الرواية: ص41/40..

[3]. الرواية: ص76.

الطبيب أن يدخلهم فرفض وتعلل أنه ليس الوقت المناسب. سوف نحدد موعدا لاحقا لذلك اطمئن...»[1]؛ فالدلالة السيميائية لشخصية الطبيب تُظهر مدى اهتمام الإنسان بالإنسان، إذ يرمز الطبيب إلى الخير والإنسانية، أما مئزره الأبيض فيرمز إلى الصفاء، والنقاء، وحب الخير للناس.

12- الفتاة:

يذكرها البطل حين يسترجع ذكرياته الخاصة بالمرحلة الدراسية الابتدائية، فيقول الراوي:« **ورأيتُ نفسي أصارعُ فتاة كبيرة الحجم، حيثُ كانت رياضية في الجودو والكلُّ يتحاشى الحديث معها أو الرد عليها...»**[2]؛ فمرحلة الطفولة من المراحل الأجمل في حياة الإنسان، فالفتاة ذكرت البطل بالأيام البريئة، والعالم الطفولي الذي يرمز سيميائيا إلى عالم المغامرات والمرح، كما يرمز إلى البدايات التي ينشأ منها الإنسان.

13- الطفل:

ثم ينتقل بذكرياته إلى مرحلة المتوسط نجده يقول:« **فقد عانيت من طغيان ذلك الفتى الذي كان يكبرني سنًّا وحجمًا، ملامحه مغضبة، رائحته نتنة، كثيرُ الشّتم والشغب، كأنه وحشٌ في جسم بشري...»**[3]؛ فهنا يدخل البطل في مرحلة أشدّ من الطفولة، حيث العالم الذي يُدرك فيه الإنسان أنه في مرحلة انتقالية، أين تبرز منازع الشرّ، ويبدأ الإنسان بالانفصال عن العالم العذري، وينتقل إلى عالم أشد من الأول، فهذا الطفل رغم كونه طفل، فهو وحش في جسم بشري، هنا دلالة الطفل في العبارة السابقة ترمز إلى الشجار، العراك، المشاحنة، الغيرة بين الأطفال ف تلك المرحلة.

14- الرجل:

يقول الراوي: «**ذلك الرجل ذو البدلة الأنيقة، ضخمُ البطن، صاحب النظرة المتعالية المتعجرفة، مشروع تنينٍ طاغية**»[4]؛ يصف الراوي الرجل وصفا خارجيا، إذ يصف هِندامه، وشكل

[1]. الرواية: ص78.
[2]. الرواية: ص83.
[3]. الرواية: ص84.
[4]. الرواية: ص 95.

جسمه، وحتى نظرته، والتي تظهر من خلالها علامات الرفاهية، مما يُوحي إلى الحالة الإجتماعية التي يعيشها ذلك الرجل، ويُسر حالته المادية لأنه ينتمي إلى طبقة مرموقة جعله محط أنظار النّاس ومنهم البطل، ولكن العبارات التي تصف الرجل ترمز إلى رجل السياسة، والحاكم المتسلط، فضخامة بطنه ترمز إلى أنه يرتزق من مال العامة، من الشعب، ونظرته المتعالية تحيل إلى نظرة السياسيين العرب، فهم حسبه مشاريع فاشلة لا يأتي منها الخير.

15- الزوجة:

يقول الراوي عن هذه الشخصية المساعدة في السرد: «.. **فقد تزوجت بفتاةٍ عرفتها في مكان العمل، وأنجبت لي طفلا منذ سنتين...**»[1]، ترمز الزوجة إلى المودة والرحمة الذان خلقهما الله بين كل زوجين، فهي مصدر الثبات والاستقرار العاطفي، ويقول الراوي أيضا: « **وقلت لزوجتي: أظنّني أعلم ماذا سيحدث... فقالت أتقصد أن تلك الرؤيا التي قصصتها عليّ.. تتحقق بحذافرها؟..**»[2]؛ فهذا الحوار الذي دار بين البطل وزوجته حول رؤية هجوم التنانين والفناء الذي سيحلُ بالعالم، هو حلم قد تحقق بعد مرور زمن بعيد، والتي بدأت علامات ظهروها، فالدلالة السيميائية لشخصية الزوجة هنا تظهر في الارتباط العاطفي الذي تشكل بين شخصية عماد وزوجته، ذلك الارتباط الروحي الذي يمتزج بالتناغم والانسجام بينهما.

16- الابن:

يتم ذكره في قول الراوي:« **صرت أتحاشى الخروج من المنزل وأمنع ابني من الخروج كذلك، فيصرخُ ويبكي كثيراً..**»[3]؛ يُظهر الملفوظ الروائي البطل مع ابنه الصغير، حيث يمنعه من الخروج بسبب الكوارث التي تحدثُ في الخارج، فيرمز الابن إلى الاهتمام، المسؤولية، الخوف، الأسرة، الحماية، العائلة، كلها دلالات توحي بها شخصية الابن.

[1]. الرواية: ص113.
[2]. الرواية: ص121.
[3]. الرواية: ص117.

17- التنانين الأربعة عشر:

تجتمع هذه التنانين لتكون شخصية واحدة، وهذه الأخيرة تدل على الصفات السيئة التي يمتلكها البشر لما يتحول من بشري إلى تنين وفي هذا يقول الراوي:« ...**ماهي أسماء التنانين الأربعة عشر: الفساد، المسيء، البائقة، المصيبة، الباطل، الضّلال، الكَذب، الشُؤْم، النَحْس، المؤذي، الشرير، الباشق، المهين، الطاغية...إذا كلّ تنين يحمل اسم صفته..**»[1]، إذ يذكر الراوي أسماء الصفات التي يمتلكها الإنسان لتُحوله إلى كتلة من الشرّ، وكلها صفات ذميمة تدل سيميائيا على عالم الشر، إذ تقف أمام طموح الراوي الذي يُناشد عالما خاليا من الكذب والباطل، والفساد.. إلخ.

18- البومة:

وهي شخصية ثانوية يعطيها الكاتب فرصة لتقول ما يُريد من حكمة على لسانها: «... **تتصدّرُ بومةٌ غصنا فيها فقالت: هيبة الرأس في صلعه، وهيبة الشاربِ في شيبته، وهيبة الفقير عفّته وحكمته، وهيبة الغني كرمه، وهيبة السلطان حِلمهُ، وهيبة القاضي وَرَعهُ وتقواه، أما القائل، فلم يعد له وجودٌ بينهم، أنا مجردُ راوٍ**»[2]؛ تظهر البومة في الرواية كراوٍ، حيث قامت بإلقاء كلمات قصيرة، لكنها ذات معنى كبير، فهي تمثل تلك الشخصية الحكيمة التي تراقب الناس من بعيد، ولكنها تقدم خطابا يدعم ما يريد الكاتب بثّه في ذهن قارئه، لتدل سيميائيا على أن قيم الخير موزعة بين أصناف البشر على اختلافها، فمن يتخلى عن هذه القيم يفقد مكانته داخل المجتمع.

19- التنين الوديع:

وهو شخصية يتكلم عنها الراوي في قوله: «**يحملني تنين وديعٌ، وهو يقول: أحد عشر كوكبا كلّ كوكب يمثل ميلا من ميولاتك يا بشري، تلك النجوم رغباتك المضيئة التي لن تصلها، ولكنها منيرة...**»[3]، استخدم السارد هنا تناص ديني، إذ تتناص الفقرة مع سورة سيدنا (يوسف) عليه السلام في

[1]. الرواية: ص65.
[2]. الرواية: ص54.
[3]. الرواية: ص55.

قول الله عز وجل:﴿ **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾[1]؛ ويدل هذا التناص على الاستحالة، فمعنى الآية الكريمة السابقة يخص الأنبياء فقط، فهي معجزة حدثت للنبي يوسف عليه السلام، ولكن أن يبلغها إنسان عادي، فهو أمر غير وارد، لذا يُنوه الكاتب أنه مهما حلقت بأمنياتك لن تصل إلى هذه الأمنية بالذات.

20- التنانين الجميلة:

إذ يذكرها الراوي في قوله: «**نظرنا فرأينا سرابا من التّنانين جميلة المظهر طويلة الذيول، ألوانها بيضاءٌ وزرقاء زاهية. ملامحها لطيفة وأجنحتها شفافة، تتلألأ مع كل ضربة جناحٍ..**»[2]؛ ويقول أيضا: «**ردّ علينا تنينٌ كان في مقدمة السراب...أبيض زهيُ الطلة، وجهه كأنه باسمٌ يطيرُ كأنهُ طفلٌ يلهو...نحن أعمالكم ونواياكم يا معشَر البشر الناجين...**»[3]؛ فدلالة التنانين الجميلة في الرواية، ترمز إلى صفات الإنسان الجيدة التي تقابله في الآخرة، يدخل بها الجنة، فهي الحسنات التي يكتسبها البشر في الدنيا من أجل الآخرة، وهي الأعمال الصالحة التي يعبر بها الإنسان إلى الجنة.

خامسا/ عتبة المكان:

من أساسيات بناء الرواية المكان، فهو عتبة ذات أهمية لا يُستغنى عنها في « الرواية الحديثة خاصة، فمنذ (**بالزاك**)، قد جعلت من المكان عنصرا حكائياً بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية»[4]، لذا يعتبر المكان الروائي في الرواية عتبة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، فهو أكثر العناصر التصاقا بحياة الشخوص، «فلا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها. وفي بيت واحد، قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة... إن الرواية مهما قلّص الكاتب مكانها

[1]. سورة يوسف:[الآية04].

[2]. الرواية: ص126.

[3]. الرواية: ص127.

[4]. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، ص27.

تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها»[1]، فنجد أن المكان في الرواية لا يمكن أن يكون واحدا بل أماكن متعددة، لتتحول مجوعة هذه الأماكن إلى فضاء روائي، فالفضاء أشمل وأوسع من المكان:« فإن فضاء الرواية هو الذي يلُفُّها جميعا إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، أو كل واحد منها يعتبر مكاناً محدداً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعا تشكل فضاء الرواية»[2]، ومن خلال ما سبق يتضّح أن الفضاء الروائي أشمل من المكان، فهو متنوع إذ:« هناك فضاء سحري أو أسطوري والعجائبي، والواقعي، والطبيعي، والاصطناعي...»[3]؛ وكل رواية تختص بأمكنتها المختلفة.

1- دراسة المكان في (رواية بشر لا تنين):

لقد اتخذ المكان في الرواية المدروسة حيزا كبيرا، نجده قد تفاعل مع الشخصيات بشكل كبير، إذ تتنوع الأماكن إلى أماكن **مغلقة** وأماكن **مفتوحة**.

أ – الأماكن المغلقة:

إن الحديث عن الأمكنة المغلقة «هو حديث عن المكان الذي حدّدت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف. أو هو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي، أو هي تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي. والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يُؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية»[4]؛ وهذه الأماكن المغلقة نجدها بشكل لافت في الرواية المدروسة.

---

[1]. حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص63.

[2]. المرجع نفسه: ص63.

[3]. سعيد يقطين: قال الرواي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1997م، ص239.

[4]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، د.ط، 2011م، ص44/43.

1- المنزل أو البيت:

يُعتبر من الأماكن الاختيارية إذ يعتبر « المكان المغلق الاختياري، وهو المكان الذي يحمل صفة الأُلفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه».[1] فالبيت في الرواية المدروسة يرمز للألفة والحماية، إذ أن الكاتب لم يهتم كثيرا بوصف تفاصيله بل ركز على تفاصيل شخصية البطل عند تواجده فيه، والملاحظ أن استحضار البيت في الرواية المدروسة ورد في موضعين إثنين؛ الأول واقعي نجده في قول الراوي: «**أسمعُ صوت الهرّ من الغرفة الأخرى للمنزل مهرولا نحو غرفتي..**»[2]، وقوله أيضا « **نحن الآن في منزلنا.. ظلام دامسٌ وعُتمة.. أحضنُ زوجتي وابني..**»[3]، أما الثاني لم يصنعه الواقع بل صنعه الحلم، إذ يُذكر في قول الراوي: « **أشعر بالرّعب الشّديد فلم أعد أأتمن غرفتي حتى في عزّ النّهار، دخلت إلى البيت وعلّقت المفاتيح... وسقطت على الأرض عندما علمت أنني في بيتٍ لا أعلمهُ...**»[4]، فسيميائية البيت في هذه العبارة لم ترمز إلى الألفة والاطمئنان بل يُحيل البيت إلى كونه ملجأ للبطل بعد الصدمة التي أصابته عندما أصبح شفافاً خفيّاً، ليجد نفسه في كابوس بعد غفوة على سطح المكتب، والتي جعلته فيه حيرة وخوف من البيت، يقول الراوي: «... **في مرحلة الابتدائية كنت أختفي من الوجود عند كلّ طرقة باب لمنزلنا أرتمي تحت السرير أو أختبئ وراء البرّاد وكان أخوف شيء عندي هو أن ألمس الحديد الذي وراءه كي لا تصعقني الكهرباء، لم أكن أفهم سبب طلقات النّار ولا صوت الأقدام في سطح البيت، ولا خيال بعض التّنانين الذين يظهر عند تجسّسهم من على نافذتنا ولا انتشار الدَّركِ على طول الخطّ الذي يصل بين منزلنا والمدرسة الابتدائية...**»[5]؛ فهنا قام الراوي بوصف البيت بشكل سطحي، حيث يذكر تحت السرير ووراء الثلاجة، ثم نافذة البيت، ليحيل البيت هنا إلى الحالة النفسية التي خلفتها العشرية السوداء، لأنه

[1]. المرجع نفسه: ص47.
[2]. الرواية: ص 22.
[3]. الرواية: ص119.
[4]. الرواية: ص25.
[5]. الرواية: ص61.

من خلال حديثه عن البيت في طفولته، توحي إلى دلالة هذا الأخير كونه المكان الوحيد للاختباء من الإرهاب أنذاك، وهنا تظهر الحالة الأمنية التي كانت منعدمة في تلك الفترة، ويقول أيضا:« **أخاف من أصوات الرصاص الحيّ البعيدة القريبة من المنزل، في الحائط أجندة 1999م، تشبه أجندات المستشفيات..**»؛[1] فنجد هنا أن الراوي قد عكس نفسيته وقلقه الداخلي ورعبه من خلال ذكره للبيت، فالمكان هنا عتبة توحي إلى الخراب النفسي الذي خلفته حرب العشرية السوداء في نفس البطل ونفوس الجزائريين عامة.

2- بيت الجدّ:

يعتبر بيت الجدّ من الأماكن التي تترك أثراً إيجابيا على نفسية الطفل، لذا نجد ذكريات بيت الجدّ من الذكريات الجميلة التي تترسخ في ذهن الإنسان، وقد ذُكر هذا المكان في قول الراوي:« **كنت أمرّ عليه مع أمّي عند ذهابها لبيت جدي أو صديقتها الخياطة...**»[2]؛ فيدل هذا المكان على الألفة والسكينة، عكس المكان الأول الذي يبعث على الخوف والرعب.

3- الغرفة:

تعد الغرفة مكانا مغلقا فهي جزء من البيت، كما هو معروف وهي مكان مناسب للراحة الجسدية والنفسية، وفيها يمكن للشخصية أن تسترجع ذكرياتها ويومياتها، فقد تنوع هذا النوع من الأماكن في الرواية المدروسة إلى عدة غرف مختلفة نذكرها بشكل مفصل كالآتي:

أ- غرفة البطل:

أخذ هذا المكان حيزا كبيرا في الرواية، فقد تم توظيف الغرفة بشكلين واقعي وخيالي، إذ نجد أن الراوي قام يتجسيد هذا المكان بالشكلين، مستخدما الوصف المفصل، حيث يقول الراوي: «**رأيتُ فيما يرى النّائم، أني أحلقُ فوق سطح منزلنا، أرى غرفتي مظلمةً لكنّها مرتبة ترتيباً عسكرياً، ملابسي مصفوفة في الخزانة، لا أستطيع تمييز الألوان لأني لا أرى إلا الرّمادي، الهرّ كبر كثيرا وأصبح مثل**

[1]. الرواية: ص17.

[2]. الرواية: ص17.

النمر، كم اشتقت إليه وإلى أنفه المبلّل، لا يزالُ يشُم رائحة ملابسي ووسادتي وكل ركن من الغرفة»[1]؛ إذ تظهر الدلالة السيميائية للغرفة في هذه العبارة، كونها تعبر عن حنين البطل إلى هذا المكان واشتياقه له، مع كل شيء يُذكره بغرفته، إذ ترمز عبارته إلى مرور فترة زمنية معينة جعلته يشتاق إلى أكثر مكان يقضي فيه وقته. وتجلّت أيضا الغرفة عند استذكاره لأيام الجامعة: « **أرى نفسي في غرفتي، بعد حوزتي على الليسانس في العلوم السياسية...أقرر من دون سابق إنذار أن أذهب إلى ثكنة باب الوادي لأستخرج ورقة التطوع للخدمة العسكرية**»[2]؛إذ تدل الغرفة هنا بأنها المفر المناسب لراحة البطل والمكان الذي يستعيد فيه ذكرياته، أما الشكل الخيالي للغرفة تجسد في قول الراوي:« **يغمى عليّ من جديد لا أستطيع الصّراخ، لا أقوى على الهروب، سودّت غرفتي تماما، أشكالها وهندستها تتغير بسرعة، ما هذه الألوان؟ أنا أقف فوق الجليد، إنّه نفسه انفجار البراكين وحممها...**»[3]؛ في هذه العبارة تتحول الغرفة إلى عالم مخيف ومؤلم بالنسبة للبطل، عالم خيالي لا وجود له في الواقع، وفي الحقيقة هذه الرؤية كانت عبارة عن حلم عندما نام على سطح مكتبه، فالدلالة السيميائية للغرفة هنا لم ترمز إلى المكان المعتاد الذي يستريح فيه الإنسان، وإنّما نجدها قد أحالت إلى كابوس مخيف بالنسبة له لم يره من قبل.

ب– المكتب:

يعتبر المكتب مكانا للعمل، أو الدراسة. وقد ذكر المكان في الرواية لارتباطه الشَرطي مع البطل لأنه شخصية تتمتع بموهبة الكتابة، فيقول الراوي:« **فاستيقظتُ وأنا جالسٌ في مكتبي**»[4]؛ فالبطل دائما ما يجلس على مكتبه الموجود في الغرفة ويقوم بالكتابة، ويدل هذا سيميائيا على المستوى الأدبي والثقافي والعلمي الذي يتمتع به البطل ليُجسده في الكتابة والتعبير عن خواطره، ولكن غالبا ما يأخذ غفوة على سطح المكتب، إذ يقول الراوي:« **فتحتُ عيني على مواءِ الهرّ المتكرّر، فوجدتني فوق الكرسيّ**

[1]. الرواية: ص50.
[2]. الرواية: ص86.
[3]. الرواية: ص20.
[4]. الرواية: ص21.

مستلقيا على مكتبي، في غرفتي..»[1]، فتظهر الدلالة السيميائية لهذ الملفوظ الروائي في التعب الشديد الذي يشعر به البطل الكاتب أثناء ولادة عمل أدبي جديد مما يجعله ينام على سطح المكتب دون شعور. وما نجده طبيعي أن هذا المكان قد يذُكر في الرواية إذ علمنا أن بطلها الحقيقي كاتب مشهور.

ج– غرفة تينا:

ورد هذا المكان في الرواية بشكل وصفي دقيق في قول الراوي:« **شققتُ على غرفة تينا، فوجدتها مرتبة ترتيباً عسكريا هي الأخرى، كل شيء مصفوف بشكل مفزع حقاً، لكن لا أثر لتينا في غرفتها المضيئة، فقط بعض الأقلام وبعض الكتب على جنب المكتب، اقتربت لأقرأ أعلاهم فإذا بها رواية عنوانها (بشر لا تنين) التعج قلبي لرؤيتها كثيرا، فقد كتبها منذ قُرابة خمس عشرة سنة وقد كنت ابن ثمانٍ وعشرين خريفا سمعتُ صوت أقدام قادمة نحو الغرفة...تلك الغرفة لم تكن غرفة شخص قد غادر الحياة بل غرفة تشبه غرف النُزُلِ وأوتيلات ثلاث نجوم...»**[2]؛ فالدلالة السيميائية للغرفة هنا تحيلها عدّة إيحاءات؛ تتمثل في ذكر الراوي لرواية (بشر لا تنين) فقد كانت هذه الإشارة مقصودة من طرفه للفت انتباه القارئ على أن شخصية (تينا)، شخصية تحب المطالعة والقراءة للأعمال الأدبية العربية، ويُشير بها أيضا إلى مرور زمن طويل من صدور هذا العمل، مما يعني أن الشخصية لا تزال تحتفظ بالرواية رغم طول الفترة الزمنية، ويرمز أيضا بوصفه للغرفة كونها تُشبه النُزل وأوتيلات ثلاث نجوم، كون الشخصية تتمتع بحالة مادية جيدّة، إذا يظهر ذلك من خلال ديكور الغرفة الراقي.

د– الغرفة الضيقة:

يقول الراوي عن هذه الغرفة: « **في غرفة ضيقةٍ جدّاً لا يُعرف سقفها من جدرانها، لا يُعرف أبعادها، لا أفهم الأشياء ولا أعقلها، لا لون أميّزه، ولا أفهم هذا الصوت البعيد بأي لغ**

[1]. الرواية: ص81.

[2]. الرواية: ص52/51.

يصرخ..»[1]؛ تظهر الدلالة السيميائية لهذا المكان في كونه غرفة صغيرة جدا، فهو هنا قد يرمز للقبر بالغرفة، وبالنسبة للصوت الذي يصرخ فهو صوت ملك الموت.

4- الحمام:

ذُكر هذا المكان ليبين الراوي للقارئ حجم الخوف الذي ينتابه من تلك الفترة، فترة الإرهاب، فمن شدة الخوف كان يحتبس رغبته للذهاب إلى الحمام، حيث يقول:« **أنا مجرد صبي، صبيّ يريد الذهاب إلى الحمام ليلا. ويحتبس رغبته خوفا من الذهاب وحيدا إلى المرحاض...**»[2]؛ فهذا المكان ضروري للإنسان، واحتباس طفل صغير لرغبته الشديدة للذهاب إلى هذا المكان دلالة على الهلع الشديد الذي أصابه بسبب أثر العنف الذي شهِده إبّان العشرية السوداء، والذي تبين من خلال شعوره بالخوف والرعب.

5- المستشفى:

يعتبر المستشفى مكانا للعلاج والتداوي من الآلام والأمراض، ووظيفته هي تقديم الراحة والاطمئنان للمريض حتى يتماثل الشفاء، وفي الرواية المدروسة لم يظهر كذلك:«... **وحُمّلوا إلى غرفتي في المستشفى، فَطِنت بفزع شديد إذْ لم أستوعب منظر الملايين من البشر في غرفة صغيرة، أبعاد ومنطق غير معقول، انفجر عقلي وفؤادي من شيء لا طاقة لي فيه، فطُرحتُ صريعا من هول المشهد.**»[3] فدلالة المستشفى هنا سلبية، إذ لم يعد المستشفى يشكل راحة للمريض بل على العكس، فقد سبب له إغماء من مشهد البشر الذين حُملوا إلى غرفته، حيث يصف الراوي المشهد الذي زاد المريض سوءا لحالته الصحية، يقول الرواي:« **في غرفة المستشفى، أتمتم أقوالا، شفتاي تردّدان نصوصا...**»[4] ،ويقول أيضا:« **وأنا ملقى على سرير الغُرفة، سمعتُ وشوشة شخصين أمام رأسي يتبادلان أطراف الحديث حول وجودِ اضطراب نفسي عند هذا الشّخص، يقصدني أنا. ويقول ذو المئزر الأبيض**

[1]. الرواية: ص14.
[2]. الرواية: ص17.
[3]. الرواية: ص58.
[4]. الرواية: ص71.

الطويل، إن الأعراض النفسية والجسدية للاضطراب ما بعد الصّدمة تظهر عادة في غضون نصف عام بعد الحدث الصّادم...و يؤدي الحادث الصّادم إلى اهتزاز فهم الشخص لذاته والعالم من حوله وإلى تشكّل أحاسيس العجز لديه... لا أستطيع فتح جفني ولا أن أحرّك يدي. لا أستطيع أن أفعل شيئا إلا الإستماع...»[1]، تظهر الدلالة السيميائية للملفوظ الروائي على الحالة النفسية التي أصابت البطل وهو في المستشفى، فحالة الهذيان واختلاط الوعي باللاوعي عادة ما نجدها عند المرضى في المستشفى، إذ نجد شخصية (عماد) هنا في هذا المكان يعايشُ صراعا نفسيا مختلطا بالواقع والخيال. يقول الرواي:« **حالي سيّء جدا في هذا المستشفى الكئيب، مُحاطٌ بالمرضى والعُجّز والمتذمرين والغاضبين والصعاليك...أهذا مُحيطٌ يُنتظر الشفاء فيه؟...»**[2]؛ تدل هذه العبارة على الحالة المزرية التي يعايشها البطل، فهو لم يجد الراحة والهدوء اللذان يحتاجهما المريض في المستشفى.

6- غرفة الإنعاش:

هي غرفة تابعة للمستشفى، مخصصة لإنعاش المريض عادة ما يوضع المريض فيها بعد خروجه من غرفة العمليات للتعافي من التخدير واسترجاع قِواه الفيزيائية. وهذا المكان متواجد في الرواية المدروسة يقدمه الراوي في قوله:« **رأيتُ نفسي أنّني في غرفة الإنعاش، وفي فمي محقنة كأنّها تضخّ غذاء، كانت موصولة بعلبة تشبه علبة السّميد، محقنة تمنعني من الحديث بشكل سوي...»**[3]؛ يصف الراوي هنا حالته وهو في غرفة الإنعاش، وصفا دقيقا، وكيفية إستفاقته من الغيبوبة وصعوبة الحركة التي صادفته بسبب الأجهزة الموصولة بجسمه، إذ يقول الراوي:«... **لا أفهم لمَ أنا في غرفة الإنعاش ولا يزورني أحد منذ مدة، أردت أن أسأل الطّبيب لكنّني لا أذكر حقا أنّي التقيتُ بطبيبٍ ما منذ سقوطي هنا...»**[4]؛ فالبطل لا يزال تحت تأثير الغيبوبة، فهو لا يستطيع أن يستوعب ما يحصل معه ولما هو في غرفة

[1]. الرواية: ص76.
[2]. الرواية: ص90.
[3]. الرواية: ص48.
[4]الرواية: ص53.

الإنعاش؟ نتيجة لخطورة الحادث الذي تعرض له مما جعله يتعرض لصدمة أصابته بخلل في الذاكرة، وترمز غرفة الإنعاش إلى الخطر، والوضع الحرج الذي عايشه البطل نتيجة تعرضه لحادث سيارة.

7- المدرسة:

يرتبط هذا المكان بمرحلة الطفولة وأطوار التعليم الأولى لدى شخصية الراوي، إذ تعتبر المدرسة من الأماكن المغلقة وهي الابتدائية والمتوسطة والثانوية، هذا المكان الذي ذكر بشكل خاص هو القسم، الذي ارتبط حضوره بأحداث خاصة أيضا:« **فبدأتُ في التحليقِ في ذاكرتي، وأنا في الثالثة ابتدائية أخرجُ من قاعة ابن زيدون بعد أن غنينا أغنية فرشاة الأسنان. حيث انتظرت لكي أرى نفسي في حصة الاثنين بعدها ولم يحصل ذلك...**»[1]؛ هذه العبارة من الرواية تُحيل إلى فترة مهمة من الفترات التي عايشها البطل أيام طفولته، والتي تذكره كلّ مرّة أنها المحطة الأكثر عفوية في حياته والأكثر براءة ودفئا، حيث يقول الراوي:« **ورأيت نفسي أصارع فتاة كبيرة الحجم، حيثُ كانت رياضية في الجودو والكلُ يتحاشى الحديث معها أو الرد عليها. فبعد أن اشتدّ التهديد بيننا في القسم تواعدنا أنا وهي كي نُحُلَّ الخلاف بعراك تماما كما يتعاركُ الرجلان، فرحنا نتصارع والتّلاميذ يتلذذون بالمنظر مبتهجين بالعنف... فلا أعلم من فكّنا عن بعضنا ولكنني أعلم أن وجهي كان مليئا بالخدوش، لكنني كنت فخورا لأنني الطّفل الوحيد الذي وضع جشع تلك الفتاة عند حدّها**»[2]؛ إذ ترمز المدرسة في هذا المقبوس الروائي، إلى النزاع، والمشاجرة والمشاحنة التي كانت بين البطل والفتاة، فهذه الأخيرة، لم ترمز للأنوثة؛ بل تحيل سيميائيا إلى القوة والصلابة والقساوة والشدة، وهذه الدلالات لا تتناسب مع صفات الأنثى، فالشجار الذي حدث بينها وبين البطل يرمز إلى التهديد والتخويف الذي كانت تمارسه في المدرسة.

ويعود البطل بذاكرته إلى مرحلة المتوسط، يقول الراوي:« **لم تخلُ فترة المتوسط من العراك والتشابك، فقد عانيت من طغيان ذلك الفتى الذي كان يكبرني سنّا وحجما، ملامحه مغضبة، رائحته**

[1]. الرواية: ص83.

[2]. الرواية: ص83.

نتنة، كثير الشتم والشغب، كأنه وحشٌ في جسم بشري...كان يلاحقني في القسم والساحة وحتى في طريقي إلى المنزل، ولم أجد حلاًّ كي أتخلص منه، فليس من الجبن تحاشي من يكبرك سنّا وحجما، بل هو العقل لأنك تُعرض نفسك للخطر والإهانة»[1]؛ فالدلالة السيميائية للمتوسطة في هذه العبارة ترمز إلى الكابوس الذي عايشه البطل من ذلك الفتى، وتظهر رصانة البطل في تحاشيه لتلك التصرفات التي كانت تُمارس عليه، خوفا على نفسه ،ويقول أيضا: «**في صباح اليوم التالي، جاء الوحش كي يزعجَني فضربتُ له موعدا خارج المدرسة، فوافق بسخرية كبيرة وقال: وهو كذلك...**»[2]؛ إذ نجد أن فترة المتوسط التي مرّ بها البطل، لم تكن فترة جيدة بالنسبة له بسبب تنمر زملائه له في المتوسطة، فالدلالة السيميائية للمدرسة ترمز إلى المعاناة التي عايشها البطل في تلك الفترة من طرف التلاميذ الأكبر سنا، والشجار رمزا للعنف ولانعدام الأخلاق والتربية. الموعد الذي حدده البطل مع الطفل الظالم؛ هو موعد الكفّ عن الظلم، ودرء المتاعب والاتجاه إلى حياة مطمئنة بعيدة عن القلق.

وينتقل البطل بذاكرته إلى الطور الثانوي، يقول الراوي :« **ثم طارت بي رحلةُ الماضي إلى الثانوية التي كانت من أسرع الأعوام الدراسية في حياتي، ليس لأنني استوفيتها في عامها أو دون جُهدٍ جهيد في الدراسة، بل لأنها فترة بيضاء لا صراع فيها ولا هزيمة تُذكر. فقد كنا جماعة رائعة من الأصدقاء في قسم اللغات الأجنبية، لا تهمنا العلاقات الغرامية ولا شُرب الدخان ولا المشاغبة، كنا جماعة تستمتع بالألعاب الإلكترونية والمزاح عبر الفايسبوك وبحثِ آخر الأغاني والميول لبرامج تعديل الصور أو إنشاء بعض المقاطع المضحكة عبر الفيديو. الثانوية هي مرحلة جد مرحة، لم أكن ضحية أحدٍ فيها ولم أكن سيئاً...**»[3]؛ يمثل هذا المكان ذكرى إيجابية بالنسبة للبطل، وهو ما تدل عليه الألفاظ الموجودة في النص، إلى الاجتهاد والإلحاح والمثابرة التي تميز بها البطل في الثانوية، فمواظبته وكدّه في

[1]. الرواية: ص84.

[2]. الرواية: ص85.

[3]. الرواية: ص85.

الدراسة جعلت الأعوام تمرّ بسرعة بالنسبة له، وهذا ما يرمز إلى المرح، والمتعة اللذان كان يحس بهما البطل أنذاك، بعيدا عن الهزيمة والانكسار والإحباط، فسيميائية المدرسة تظهر في النجاح والتعليم.

8- المدرسة البيطرية:

يقول الراوي: « **رحتُ أطير فوق سماء المدرسة البيطرية في حيّنا القديم، مدرسة لم تُصبح تابعة لهذا التّخصّص، وطفقتُ أتأمّل المقاعد الإسمنتية الشّاغرة**»[1]؛ دلالة هذا الملفوظ الروائي ترمز إلى مرور الزمن بسرعة بالنسبة للبطل، فسيميائية المدرسة تظهر في التعليم والرفعة، والشهادة والنجاح، مما يدل على علو مستواه التعليمي.

9- مسرح ابن زيدون:

يقع هذا المسرح في دار الثقافة برياض الفتح بالجزائر العاصمة، حيث يتم فيه استعراض مجموعة فنون ونشاطات ثقافية مختلفة، فهو مركز ثقافي متنوع، يزوره الناس لمشاهدة العروض المختلفة، وقد ذُكر هذا المكان في الرواية في قول الراوي:«... **قد تتساءل أين الوجع في محاولة طفل للغناء وقد فعلت ذلك في يوم من الأيام، يوم العلم، يوم انتقلنا لمسرح ابن زيدون و- أملك صورا جميلة بلباس متأنق-، أو في محاولته لرسم أشياء يراها يوميا، قطط، وغيرهم، أرسم شاحنات، أشخاصا، شمساً، وبنايات، وعصافير على شكل سخيف، إنها معالم البشر الأولى، معالم شخصية الرجل القادم إلى الحياة**»[2]؛حيث يعتبر هذا المكان من الأماكن التي ترسخت في ذهن البطل، فهي من ذكريات الطفولة وتعتبر تجربة مهمة في حياته، فالدلالة السيميائية للمسرح ترمز إلى المستوى العالي، والثقافة التي كبر عليها البطل، ثقافة الذوق الرفيع، الفن الراقي؛ ومن هنا تتكون شخصية الإنسان لتبدأ التطور مع مرور الوقت والظروف التي يعايشها الإنسان سواء إيجابية أم سلبية، ويقول أيضا: «**فبدأت في التحليق في ذاكرتي، وأنا في الثالثة ابتدائية أخرجُ من قاعة ابن زيدون بعد أن غنينا أغنية فرشاة الأسنان. حيث انتظرت لكي أرى نفسي في حصة الاثنين بعدها ولم يحصل ذلك، بل وان التنظيم لم يكن جيدا بعد أن اكتظّ**

[1]. الرواية: ص50.

[2]. الرواية: ص18.

جمعُ لتلاميذ وعلمنا أنهم أخلطوا الحابل بالنابل، وجمعوا عدّة مدارس ابتدائية في يومٍ واحد، وأرى مقدمة البرنامج جد غاضبة ولم يرقني ذلك لأنني كنتُ أحبُّ مشاهدتها وهي فرحةٌ بغنائي وليس غاضبة من وجودي...»[1]، إذ تترجم هذه العبارة تجربة البطل في صغره، وهي تجربة كانت مهمة بالنسبة له ولكن ظنّه قد خاب، فهي لم تسر كما كان مُخططا لها، فالغناء على خشبة المسرح عند الأطفال شيء في يدعم الجانب النفسي لديهم، فهو عالم يسلم فيه الطفل نفسه ومشاعره وخياله لما سيقدمه على المسرح، لذا يُسهم هذا الأخير في تطوير شخصيته، لذا فالدلالة السيميائية للمسرح، يرمز للموهبة التي تميز بها البطل في صغره، كما يدل على الرقي والثقافة.

10- الثكنة:

هي مكان تابع للقوات العسكرية، حيث يتم تأدية الواجب الوطني للشباب فيها، وقد ورد هذا المكان في الرواية في قول الراوي:« **قرّرت أن أشدَ الرحال إلى الثكنة لخوض أجمل وأثرى تجارب حياتي، في الثاني والعشرين من جانفي 2017...»**[2]؛ حيث تدل هذه العبارة على أن البطل كان سعيدا بهذه التجربة، لأنه من قرر الخوض فيها، حيث يقول:« **أرى نفسي في غرفتي، بعد حوزتي على الليسانس في العلوم السياسية.. أقرّر من دون سابق إنذارٍ أن أذهب إلى ثكنةِ باب الوادي لأستخرج ورقة التطوع للخدمة العسكرية...»**[3]؛ إذ نجد في هذه العبارة القرارات الفجائية التي يأخذها البطل في حياته، قرارات مصيرية يمكن أن تكون ناجحة ويمكن أن تكون غير ناجحة، ولكن يبدو أن هذا القرار قد نجح بالنسبة للبطل، وتظهر سيميائية الثكنة في كونها تدل على شجاعة ووطنية البطل اتجاه وطنه، فقد عبر عن حبه ووطنيته بذهابه لأداء واجب الخدمة العسكرية، لذا نجده دائما يتذكر لحظاته بالثكنة: «**بعد أسبوعين، انتقلنا إلى منطقة معزولة قليلا لكنها ضمن حيز الثكنة، كان المكان منفرا منذ البداية، لكننا كالموتى في أيدي الغاسلين، نساقُ هنا وهناك، إلا أنه مع حماس مباراة المنتخب الوطني**

[1]. الرواية: ص83.
[2]. الرواية: ص41.
[3]. الرواية: ص86.

ضد نظيره التونسي، نسينا ظُلمة المكان ولم نفكر في أشياء أخرى..»[1]؛ ترمز الثكنة في هذا القول إلى الصعاب والمشقات، فالتجنيد ليس بالأمر الهين والسهل، إذ يكون العسكري المتمرس تحت أوامر الضباط وهذا لخلق روح الشجاعة والقوة في نفوس المتمرسين، فيبدو أن هذه التجربة للبطل كانت تجربة مشوقة، ولم تكن مثلما أخبروه عنها على أنها مكان سلبي، وقد وضح ذلك في قوله:« **على ذكر تجربتي في الخدمة الوطنية، تساءلت عن سبب عزوف الشّباب عنها، رغم أن الظّروف قد تغيرت كثيرا، وعن تجربة، فأنا لم أصادف ولا شيئا من المخاوف والأقاويل التي لا تزال تشاع عنها، لكنني لإحقاق الحق لا غير...**»[2]، إذ نجد أن البطل بعد تجربته للخدمة الوطنية، لم يجد شيئا من الأقاويل التي كانت تشاع عن تلك التجربة وعن صعوبتها، فالبطل قد وضح العكس، فدلالة هذا المكان السيميائية ترمز إلى العزلة التي أحس بها البطل عن العالم الخارجي، كما إظهار لحقيقة الأقاويل حول هذه التجربة، تدل سيميائيا إلى الإنصاف والصدق الذي يتميز به البطل.

11- غرفة الثكنة:

يقول الراوي:« **رُحنا إلى المهجع ذاكَ، غرفة بمحاذاة دورة مياهٍ مفتوحة وكأن المكان مهجور، رحنا نتبادل أطراف الحديث وكنا ستة عشرَ طالباً... أشعلوا الضوء وشاعَ السّكوتُ التام في الغرفة...**» [3]؛ فالمكان الذي كان فيه البطل أثناء تأدية الواجب الوطني، يرمز إلى النظام، والانضباط، والأوامر الإجبارية التي يتلقاها البطل في ذلك المكان.

12- المقهى:

يعد المقهى مكانا اجتماعيا مغلقا، يجتمع فيه كافة الناس من كل الطبقات الاجتماعية، فهو مكان للالتقاء أو أخذ استراحة، ونرى أن المقهى قد ذكر في الرواية بشكلين مختلفين مقهى عام ومقهى شعبي، فالأول ذُكر في قول الراوي:« **وأنا أمشي في الطريق... خطر ببالي العودة إلى ذلك المقهى**

[1]. الرواية: ص41.
[2]. الرواية: ص43.
[3]. الرواية: ص42/41.

قرب البريد المركزي، ذلك المقهى الذي وُخرتُ فيه وخزاتٍ غير واقعية، أنا الآن واعٍ...وأعي ما حصل لي هناك، وقبل ذلك جلستُ في نفس الطاولة التي جلستُ عليها منذ قرون...»[1]؛ هذا المكان له دلالة سلبية بالنسبة للبطل يربطه بذكرى سيئة، إذ وقع له حادث بسيط عندما زاره إحدى المرات، حيث نجد أن الشخصية لجأت إلى المقهى عندما خرج من المستشفى للتنفيس عن نفسه قليلا. أما المقهى الثاني فقد كان مقهى شعبي يقول عنه الراوي:« **واصلتُ المشي وأنا أحاول أن لا أفكّر في شيء يُعكر مزاجي. إلى أن دخلتُ المقهى الشّعبي، فجلستُ وطلبتُ ما طلبتُ. وأنا أحتسي قهوتي المُرة رفعتُ عيني، فوجدتُ صوراً معلقّة في كل جدران المكان، صورٌ قديمة متآكلة الأطراف، بالأبيض والأسود. كلها بورتريهات لمجاهدي ثورتنا المجيدة...»**[2]؛ في هذا المقبوس من الرواية يتوضح أن الراوي يصف المقهى ويصف بشكل خاص جدرانها التي كانت تملؤها صورا قديمة للمجاهدين، لذا فدلالة هذا المكان ترمز إلى أن الأماكن العامة بالجزائر العاصمة لا تزال تحتفظ وتستذكر ثورة الجزائر، والتي مرّ عليها سنوات عديدة ولكنها بقيت راسخة في أذهان أبناء الوطن.

13- المركز التجاري:

هو مركز ذو مساحة كبيرة يضم العديد من المحلات التجارية المختلفة والمتنوعة سواء ملابس أم أثاث أم محلات الأواني إلى غير ذلك، حيث ذُكر هذا المكان في الرواية مقترنا بتاريخ(2015م)، يقول الراوي:« **في سنة 2015م، توظفنا في مركز تجاري معروف بالعاصمة، عملت هناك كبائع لماركة ألبسة غالية الثّمن، كان أول عملٍ من سلسلة الوظائف الكثيرة في هذا المجال السيّء التي خضعتها ويخوضها معظم الشباب مرغمين لا تجّارا بالفطرة. شبابٌ يملك شهادات، أبحاثهم ملقاة في النّفايات، كلها منسوخة من الويكيبيديا، يمكن منحنا شهادة قارئ مميز في موقع الويكيبيديا ووسام عضو ممتاز عوض الماستر والليسانس»**[3]، فالبطل كان يعمل في محل لبيع الألبسة ولكنه لم يكن سعيدا بهذا العمل

[1]. الرواية: ص95.
[2]. الرواية: ص112.
[3]. الرواية: ص45.

فهو يرى نفسه في مكان لا ينتسب إليه، إذ تكمن الدلالة السيميائية لهذا المكان كونه يرمز إلى مشكلة العمل التي يعاني منها أغلبية الشباب، فالمركز التجاري يُحيل إلى دلالة سلبية، إذ أصبحت الشهادات المتحصل عليها بلا فائدة، لأن معظم أصحاب العلم يعملون في مجالات خارج مجال دراستهم الجامعية، فسيميائية المكان تدل على البطالة التي يعاني منها شباب العلم والجامعات، ويقول أيضا:« **من ماركة إلى أخرى ومن محل إلى آخر، ليس مجالي ولا أطيقهُ، أنا أريد الحروب، أريد حرب الأفكار والفانتازيا والحِبر، لا بيع سخافاتٍ غير جميلة، ولا الانصياع لأفكار غبية حتى بعشرة ملايين وأكثر للشّهر، لم أُولد كي أكون رجلا آليا منفذا خدوما، لا أريد أن تُسرق روحي... فلا أملك صبرا وفيرا بعد الآن، أنا مستعجلٌ للنّصر، والنّصرُ العّفة والحرّية والاستقلال، لا في مزيدٍ من القيود وتسول المال والانهزامات المتتالية...**»[1]؛ يدل هذا المقبوس على خلفية السارد الثقافية والأدبية، فهو لا يريد أن يعمل عملا لا ينتمي إليه بل يريد أن يكون في مجاله في عالمه، عالم الكتابة والأوراق، عالم خاص به يُجيده ويستطيع التفوق فيه.

14- البلديّة:

هي مكان عام لاستخراج الوثائق والأوراق التي تثبت انتماء الشخص لذلك الوطن، وذُكر هذا المكان في الرواية عندما ذهب البطل إليه، يقول الراوي:« **في صباح اليوم الموالي، ذهبتُ إلى البلديّة لأستخرج شهادة الميلاد وبعض الوثائق الأخرى بغرض تكوين الملف الأَلْف للعمل الخامس أو السادس. انتظرت برهة؛ فلاحظت أنه منذ قدومي للبلديّة لم يرني أحد صوب عيني ولم يعرني أحدٌ اهتماما، بل ولم أتلامس مع شخص رغم كثرة النّاس هناك، حتى أنّ الموظفة لم تكلمني ولم تنظر إليّ، وها هي الآن تكتفي بالقول: أن لا وجود لهذا الاسم في بياناتنا، أمسك دفترك العائلي وتحقق من صحة ما هو مدونٌ عليه. وهي لا تنظر إلي، أيعقل؟ لا وجود لي في بيانات البلدية؟ ذهبت إلى أقرب بلدية أخرى، نفس الأمر، لا يوجد اسمك في البيانات...**»[2]؛ إذ تُحيل البلدية في هذا المقبوس إلى دلالة

[1]. الرواية: ص46.

[2]. الرواية: ص23.

سلبية، كونه مكان يتردد عليه كثيرا البطل لاستخراج ملفات العمل، إذ يرمز إلى البطالة التي يعاني منها البطل بعد تخرجه من الجامعة. أما كونه شفاف خفي في قائمة بيانات البلدية، فهي تُشير إلى الشعور الداخلي لعدم الاهتمام وفقدانه الثقة بالنفس بسبب الفراغ الذي يشعر به أنذاك بسبب البطالة، فما جاء في المقبوس السابق يترجم حجم تهاون الإدارة في عملها، فهي تقع في خانة العتبات السلبية التي تصنع عالم الضّد في الرواية.

15- مقر الدرك الوطني:

يعتبر مقر الدرك الوطني من الأماكن المغلقة، وهي مؤسسة تنظيمية مهمتها السهر على أمن البلد واستقرارها من كل أنواع الجرائم، وقد ورد هذا المكان في الرواية في قول الراوي:« **ذهبت إلى مقر الدّرك الوطني؛ سخر منّي جميع من كان هناك طالبين مني بلطف أن أغادر المقرّ ونصحوني أن أُقدم على الذّهاب للخدمة الوطنية فهي ستفيدني جدا في حياتي العملية والاجتماعية...**»[1]؛ فالدلالة السيميائية لهذا المكان جاءت بشكل سلبي، أظهر عدم الاكتراث واللامبالاة التي عايشها البطل في مقر الدرك أثناء تعرضه لمشكلة، ويقع هذا المكان أيضا في خانة الأمكنة السلبية التي تُعطل طموح البطل في إيجاد عالم متزن يستطيع العيش فيه دون أية مشاكل.

16- مقرّ الشّرطة:

هذا المكان قد ورد في قول الراوي:«... **ذهبت نحو مقرّ الشّرطة وطلبتُ منهم بإلحاح أن يتحقّقوا من الأمر، من غير المعقول أن أختفي من قاعدة البيانات بين ليلة وضحاها. حضرات هل أنت تستمعُ إلي؟ ما بهم يحدقون إلي بشكل غريب وكأني أرى شبه ابتسامةٍ على وجوههم، مسكني عونٌ وسحبني إلى الخارج غير محدّقٍ بي...**»[2]؛ إذ يُحيل هذا المكان إلى عتبةٍ سوداء بالنسبة للبطل، لتظهر سلبيته في اللامبالاة التي تلقاها البطل في مقر الشرطة، فالمكان هنا لم يرد بصورته الحقيقة التي من خلالها يتوفر الأمن، بل كان عكس ذلك، فهو أيضا مكان نقيض للأمكنة الإيجابية التي يتمنى البطل أن

[1]. الرواية: ص23

[2]. الرواية: ص24.

يكون فيها، وهذه الأمكنة السلبية هي موجودة في الواقع المعايش في بلدنا، وفعّلها الكاتب هنا حتى يبرز بشاعة عالم الواقع.

17- قلعة عظيمة:

هو مكان يُشيّد في موقع بعيد وعالي، حيث يصعُب الوصول إليه، غاليا ما يكون على قمة جبل أو مكان يُشرف على البحر، وقد ذُكرت القلعة في الرواية في قول الراوي:« **وصلنا إلى مكان غريب جدّا.. إنّه عالم من الوحوش الكاسرة، معظمها تنانين مختلفة الأشكال، وبعضها تشبه الجوارح لكن أكثر ضخامة، ولاحظت بعضا من الفئران والجرذان في كل مكان. معظمها تُداس وتُقتل. مشيتُ طويلاً والتّنانين لا تعترض طريقي ولا تأبهُ لوجودي، فإذا بي أمام قلعة عظيمة كأنها مشتعلة بالنّار لكن يبدو أن هذا هو شكلها، دخلتها ومشيتُ على جسر حبْلي... عندا أرى تحتي لا أكاد أرى شيئا من العتمة والظلام، دخلتُ فوجدت أربع عشر تنينا واضعا رأسه ورقبته وخافضا جناحيه في الأرض، وهمَّ صوب كرسي عملاق مكسي بالذهب والألماس ومغلّفٌ بالحرير، متحوفٌ بكلمات من لغة لم يسبق أن رأيتها، يتطاير من الكرسي حمم تنير كل تلك القاعة الضّخمة في المساحة وذات السقف الفارغ؛ جدرانها رسوماتٌ رأيتها في حياتي، أشهر رسومات العالم، موسيقى مختلطة غير مفهومة، كأنها مقاطع موسيقيّة أعرفها، هي أشهر موسيقى في العالم في آن واحد...**»[1]؛ ما نلاحظه في هذا الملفوظ الروائي أن الراوي يصف القلعة وصفا دقيقا ومفصلا، فالقلعة هنا مكان خيالي لا وجود له في الحقيقة، لكنه يرمز به إلى الأماكن الفخمة التي تتوفر فيها كل شروط الرّخاء والرفاهية، تلك الأماكن التي يتربعها أصحاب المال والنفوذ، وهي أماكن عالمية لا يراها كافة الناس إلاّ أصحاب الطبقة الغنية جدًّا، وهي بذلك مكان يختلف عن الأمكنة العادية، ليرمز إلى الرخاء والفخامة والطبقية التي تمارس تمييزا عنصريا بين فئات الشعب.

[1]. الرواية: ص60.

ب – الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح عكس المكان المغلق؛ فالأماكن المفتوحة هي « أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر»[1]، حيث سنقوم بدراسة الأماكن المفتوحة في رواية (**بشر لا تنين**) من أجل الوقوف على دلالتها:

1– سطح المنزل:

يقول الرواي:« **رأيتُ فيما يرى النّائم أنيّ أحلقُ فوق سطح منزلنا، أرى غرفتي مظلمةٌ لكنها مرتبة ترتيبا عسكريا...**»[2]؛ فالدلالة السيميائية لهذا المكان تظهر عندما قام البطل بالتحليق فوف سطح المنزل، فاستطاع رؤية كل شيء من فوق؛ فسطح المنزل يرمز إلى الرؤية من فوق، أي العلم بكل ما يجري حوله.

2– الحيّ:

هو عبارة عن فضاء مفتوح ومحصور في الوقت نفسه، فهو مُحاط بالبيوت والأبنية، يجمع النّاس في بيوتها ليصبح حيّ، وورد هذا المكان في الرواية بشكل متكرر في قول الراوي:« **كنت أعشق منظر آلة الكمان في متجر للألعاب بحي معروف في العاصمة...**»[3]؛ فقد ورد هذا المكان مرتبطا بعملية استرجاع البطل لذكرياته مع والدته، فالحيّ هنا يرمز إلى الحنين والاشتياق إلى أيام الطفولة والصغر في ذلك المكان الذي يمر عليه عند ذهابه لبيت جدّه. وقد ذكر الراوي الحيّ الذي يقطن فيه البطل في قوله: «**حلقت فوق حيّنا فرأيته كثيرَ الحركة والصبية، كبِرَ كل هؤلاء المراهقين المزعجين وأصبح كلٌّ منهم يجرُّ حديثا بينه وبين نفسه...**» [4]؛ يدل هذا الملفوظ على التحول الذي مسّ المكان، فالمكان هنا لا يزال على

[1]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص95.
[2]. الرواية: ص50.
[3]. الرواية: ص17.
[4]. الرواية: ص50.

حاله، ولكن ما تغيّر به هو أصحاب الحي الذين يقطنون فيه، فهنا يرمز إلى الحيوية والنشاط السكني الذي بقيّ في ذلك الحي رغم تغيّر ملامح سكانه مع مرور الزمن.

3- أزقة العاصمة:

لقد ورد ذكر هذا المكان في قول الراوي: « **تسكّعتُ في أزقة العاصمة، عاصمة مليئة بالمجانين والعصبيين**»[1]، فالدلالة السيميائية لهذه الأمكنة، تظهر في الاكتظاظ الذي تشهده العاصمة فهي المركز الذي تجتمع فيه كل ولايات الوطن، حيث يجمع كافة الأجناس البشرية. وقد ذكر هذا الفضاء أيضا في قول الراوي:« **وأنا أتجوّل في أزقة العاصمة، مررتُ على متجرٍ يتحدثُ عن انتشار فيروس كورونا الصّينيُّ المنشأ...**»[2]؛ ففي هذا المقبوس يتحدث الراوي عن الفيروس المستجد الحديث، الذي أحدث ضجة في العالم، والمكان يرمز سيميائيا إلى الازدحام والاحتشاد الذي تشهده الجزائر، كما يرمز المتجر إلى البناء المعماري الذي تتميز به هذه الأزرقة، إضافة إلى الحديث عن الفيروس يرمز إلى الضغط السكاني الذي تعاني منه المدن الكبيرة.

4- الأرصفة:

وهي حاشية الطريق، مكان مخصص للأشخاص الراجلين، للحماية من حوادث السيارات، ذكر هذا المكان في الرواية في قول الراوي:« **لكن الأمر حصل وسجل البلد حوادث سير تاريخية راحَ جرّاءها آلاف من الأشخاص في يوم واحد، أغلبهم كانو يمشون على الأرصفة... فتصاعدَ الغضب ونهضت فتنة بين الناس...**»[3]؛ ما نلاحظه في المقبوس الروائي، أن الرصيف لم يذكر بصورة إيجابية، لأن أغلب من كان يمشي عليه تعرض لحادث سير مُميت. فالدلالة السيميائية لهذا المكان جاءت بشكل سلبي، حيث لم يكن عامل للحماية من الحوادث، والحاشية ترمز إلى الهوامش عكس الطريق الذي يرمز

[1]. الرواية: ص39.
[2]. الرواية: ص109.
[3]. الرواية: ص118.

إلى المركز، فهي المكان المؤذي للناس، وهي ترمز إلى الفئة الهشة من المجتمع، والتي مكانها الهامش، عكس الطبقة الغنية التي مكانها المركز.

5- باب الواد:

وهو حيّ شعبي قديم، يقع في الجزائر العاصمة، بُني من طرف الفرنسيين إبّان الاستعمار الفرنسي، وقد ذُكر في الرواية في قول الراوي:«...**أقرر من دون سابق إنذارٍ أن أذهب إلى ثكنة باب الوادي لأستخرج ورقة التطوع للخدمة العسكرية**»[1]،وهذا المكان حيّ شعبي قديم، حيث سميّ بهذا الاسم لأنه يُطل على واد يصب بالبحر، إذ يرمز للحضارة القديمة التي لا زال يحتفظ بها هذا المكان، فسيميائية هذا الأخير تظهر في التشييد العمراني الذي خلفته فرنسا إبّان الاستعمار الفرنسي، فهو من الأمكنة العريقة التي تتميز بها العاصمة.

6- ساحة البريد المركز:

يعتبر هذا المكان أكثر مكان لتجمع الناس، فهو مكان الحراك الذي حدث في الجزائر سنة2019م، ذكر هذا المكان ليس من أجل الحراك بل عندما كان يتجول البطل في أزقة العاصمة، إذ يقول الراوي: « **توقفتُ في ساحة البريد المركزي ورحتُ أجلس لأحتسي فنجان قهوة مرّة...**»[2]؛ ترمز هذه الساحة إلى الجزائر العاصمة، فهي المكان الشاهد على أحداث كثيرة فيها، أثناء فترة الاستعمار إلى يومنا هذا، لذا فلهذا المكان رمزية كبيرة في ذاكرة الجزائريين، لأنه وثق أهم أحداث الجزائر، فهي رمز للنضال والمقاومة، والحراك.

7- عتبة المقهى:

هي مكان تابع للمقهى، حيث توضع الكراسي والطاولات خارجا على عتبة المقهى، وقد ذكر هذا المكان في قول الراوي:« **يبدو أن عتبة المقهى اكتظّت والضّجيج أصبح لا يطاق، رغم أنّ**

[1]. الرواية: ص86.

[2]. الرواية: ص39.

الألوان عادت...»[1]؛ إذ نجد أن دلالة السيميائية لهذا المكان لم توحي إلى الإحساس الإيجابي الذي كان ينتظره البطل، بل شوهه الازدحام والاكتظاظ، مما يوحي بسلبيته، وترمز هذه العتبة إلى الانزعاج والقلق الذي أحس به البطل في ذلك المكان، وقد ورد هذا المكان مرة أخرى في قول الراوي:« **خطر ببالي العودة إلى ذلك المقهى الذي وُخزت فيه وخزاتٍ غير واقعية، أنا الآن واعٍ...وأعي ما حصل لي هناك، وقبل ذلك جلستُ في نفس الطاولة التي جلستُ عليها منذ قرون..**»[2]؛ فالمقهى مكان واقعي منه تأتي أخبار البلد التي عادة لا تبشر بالخير، وفي هذا المقبوس، يرمز المقهى إلى الذكريات التي عايشها البطل في الماضي.

8- مقرّ حافلات الطّلاب:

وهو مكان خاص بالحافلات لنقل طّلاب الجامعة، حيث يكون بالقرب من الجامعة لتسهيل عناء التنقل، عادة ما يكون هذا المكان مكتظ بالطلاب لأنه دائم الحركة، وذُكر هذا المكان في قول الراوي:« **ومع ذلك فإنّ حتمية القدر قادتني أن أذهب لملاقاتها، وعند الاقتراب من مكان الموعد وهو مقرّ حافلات الطّلاب، لمحتُ من بعيد أنها تصاحب تنينا طويلا بعض الشّيء...**»[3]؛ إذ نجد أن هذا المكان يدل سيميائيا على دخول البطل للجامعة، فالمكان الأقرب إليه لملاقاة صديقته هو مقر حافلات الطّلاب، وهنا تظهر خلفيته العلمية، فمقر حافلات الطلاب يدل على أن البطل من طبقة اجتماعية عادية، مما يجعله يستقل وسيلة نقل الطلاب المجانية.

9- مكان ركن السيارة:

ذكر هذا المكان في قول الراوي: « **شدّ انتباهي سيارة أبي فهي لا تزالُ نفسها في نفس مكان الرّكن، لكنني لم أجد سيارة أمي، انتابني شعور أنها لم تعد موجودة...**»[4]، يرمز هذا المكان إلى حالة

[1]. الرواية: ص41.
[2]. الرواية: ص95.
[3]. الرواية: ص26.
[4]. الرواية: ص50.

البطل الاجتماعية، كما يوحي إلى بقاء هذا المكان على حاله، فهو لم يتغير وهذا ما أظهره الملفوظ الروائي، فسيميائية المكان تدل على البقاء والثبات رغم مرور الزمن.

10- الجبل:

تتميز الجبال بعلوها وارتفاعها، فهي عادة ما تُعتبر ملاذا للفرار، وهذا ما أظهرته الرواية في قول الراوي:« **سنذهبُ إلى أقرب جبلٍ، نخيمُ هناك وننتظر.. لقد أُصبت بالجنون فعلاً، هذا عوض أن نبقى هنا لنحتمي. تريد الزجّ بنا إلى الجبل كي تُسارع في هلاكنا..**»[1]، في هذا الملفوظ الروائي ظهر الجبل كمكان للاحتماء من التنانين الشريرة، فغاية البطل هنا هي حماية زوجته وابنه، إذ يقول أيضا:« **ثم غادرتُ البيت مصطحبا معي مصباحا يدويا لم أستعملهُ إلاّ عندما وصلتُ إلى أقربِ جبلٍ للعاصمة. استغرق وصولي ماشياً ساعاتٍ طويلة في ظلِ العتمة، ولا ساعة لدي لم أعرف الوقت، ولم يعد للوقت أهمية في غياب الليل والنهار...**»[2]؛ إذ تظهر الدلالة السيميائية لهذا المكان في الإرتقاء والشأن العظيم، والعلو، حيث يرمز للجبل بالمقام العالي الذي وصله البطل بعد شقاء وعناء، رغم نقس الوسائل المادية، إلاّ أنه قد حقق طموحه، ونجد البطل قد تحصّن بالجبل هو باقي البشر، رغم قساوته وصعوبة الصعود إليه، فيذكره في قول الراوي:« **عند وصولي إلى ذلك الجبل الشّاهق، لمحتُ بعض الأضواء من بعيدٍ جداً، أضواء تتحرّك كأنّها صاعدة إلى قمة الجبلّ، فانطلقت أركض بسرعة كبيرة نحو مكان هؤلاء أركض وأسقط، ثم أنهض من جديد وأسرع، وعندما اقتربت منهم لمحت رهطا من البشر، حاملين معهم فوانيس النار فيهم تكاد تنطفئ، فقلت ما الذي تفعلونه هنا؟ فردوا عليّ بنفس السؤال مندهشين.. قالت امرأة: لقد أتى كلٌ منا فرادا يسعى لتسلق الجبل، فالتقينا وصعدنا معا... ثم واصلنا الطريق وكنا أربعة عشر بشريّ صاعدين إلى قمة الجبل...**»[3]، تظهر دلالة الجبل هنا في الإنجار الذي حققه البطل للوصول إلى مُراده، ليُصبح من فئة المتفوقين، ومن أصحاب المقام العالي.

[1]. الرواية: ص121.
[2]. الرواية: ص122.
[3]. الرواية: ص123/122.

11- القرية الكبيرة:

عن القرية الكبيرة، يقول الراوي:« **في قريتي الكبيرة، عشنا قرونا من الحروب والمعارك، وعشرياتٍ بغيضة بعد الانتهاء من المستعمرين**»[1]؛ ليرمز إليها بالوطن الجزائر التي شهدت حروبا وآلاما مريرة على مرّ السنين، فقد رمز إلى هذا البلد بالقرية تعبيرا عن مرحلة اجتماعية وحضارية حرجة شهده آنذاك، فقد عبر عن حبه لوطنه، يقول:« **تذكرت أن القرية الكبيرة التي أقطنها مرض لن أشفى منه ولا مفرّ منه. سأحمل قريتي في صدري حتى لو خرقت السماء وأدركت الأراضين**»[2]؛ فالدلالة السيميائية للمكان هنا تظهر في حب الوطن الذي يختلج شعور البطل، إذ أنه مستعد لحمايته بكل ما يملك من قوة، لأنه يستحق التضحية من أجل أن يعيش في أمن واستقرار.

12- الساحة:

وذكرت الساحة في قول الراوي:« **جمعتُ النّاس في تلك الساحة وزففت لهم صارخا خبر المعركة التي سوف تندلع بيننا وبين التنانين، فسادت الدهشة وكثيرٌ من الخوف والارتباك على وجوههم... فقلت لهم: أعلم أنها معركة خاسرة يا معشر البشر. لكن تيقنوا أننا قد فزنا بالحرب والوحوش تعلم هذا جيدا...**»[3]؛ فمن خلال هذه العبارات نرى أن دلالة المكان هنا يقصد بها ساحة الشهداء التي تقع في الجزائر العاصمة، فهي رمز لشهداء الجزائر، ورمز الحرب بين البشر والتنانين هي الحرب التي كانت بين المجاهدين والمستعمر الفرنسي الذي مارس كل أنواع القتل والتعذيب في حق الشهداء الأبرار.

13- الوطن:

وطن البطل في الرواية هو الجزائر، فقد ذُكر هذا المكان في قول الراوي:«...**لم أفهم لِمَ كنّا كثيري الاستماع للأغاني الوطنيّة، هل كنّا بحاجة لجرعة مضاعفة للوطنية يا ترى؟ نحنُ دائما بحاجة لجرعة من**

[1]. الرواية: ص67.
[2]. الرواية: ص61.
[3]. الرواية: ص67.

حب الوطن، لكن بالعمل وإحقاق الحق، لا أظن أن الغناء والتجمهر والصّراخ سيضيف للوطن شيئا ما. لم أكن أعلم سوى أنّ حب الوطن كان في صراعٍ دامس مع وحوش معششّة ومستقرة في ربوعه..»[1]؛ حيث ترتبط دلالة المكان هنا بارتباط البطل بوطنه بشكل جعله يرى أن من يريد حب الوطن يجب أن يقدم له، لا يأخذ منه فقط.

14- الصحراء:

الصحراء مكان مفتوح، يتميز بالاتساع وصعوبة التأقلم فيه بسبب مناخه الذي يتميز بالحرّ الشديد، حيث ذكر هذا المكان في الرواية في قول الراوي:« **بدأت أغفل من جديد، وها أنا في عالمٍ خالٍ، جبال خامدة البراكين، لا أثر لحياةٍ هنا ولا أظن أن هذا المكان قد عُمر من قبلُ... صخور كلسيّة عظيمة، فراغُ كبير ومساحات مفتوحة كأنها صحراءٌ صخرية، من يستطيع المشي إلى الضفة الأخرى إذا وُجدت؟... وأعود إلى الصحراء الصخرية الطافية المناظر..»**[2]، يصف الراوي المكان بشكل مفصل ودقيق، إذ يرمز لهذا المكان بصحراء الجزائر (جبال الهقار)، وترمز الصحراء إلى العروبة، والأصالة وإلى الوطن الحبيب الجزائر، لكنها هنا جاءت لتدعم الدلالة السلبية للمكان، لتظهر قاحلة لا مكان للحياة فيها وهو ما يوحي به للواقع، فمعظم الدول العربية لا تصلح للعيش.

15- الفضاء:

يصفه الراوي في قوله:« ..**أنت الأرض المتحركة في كل زاوية في الفضاء ترى شيئا كوّنته في مهدك، أنت قلب المجرة بين المجرات السيارة، أنت العالم والعالم خيالٌ يطفو... كل شيء لا وجود له حينما تغمض عينيك...»**[3] فالفضاء يرمز إلى العالم الذي حوله، فهو من يُسيّر حياته كما يريدها، وهو مكان علوي يرمز إلى الرفعة والعلو.

[1]. الرواية: ص61.
[2]. الرواية: ص77/76.
[3]. الرواية: ص 55.

16- قعر الجحيم (جهنم):

جهنم أو الجحيم وهي مكان في الآخرة، مكان لمن عصا الله وكفر به، وذُكر لفظ جهنم في قوله عز وجلّ: ﴿وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمَوْعِدُهُمْ أَجْمَعِينَ ﴾[1]، وأيضا لفظ الجحيم في قول الله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْجَحِيمِ﴾[2]؛ ذكر اللفظين في الرواية في قول الراوي: « .. **ثم أُلقينا في قعر الجحيم بعد حساب دام خمس مئة سنة... أوّل ما أحسستُ به هو صقيعٌ كأنني أقف على جليد شديد التّماسك... جهنّم أريد أن أستيقظ من هذا الفزع... أنت فقط من دخل جهنم من بين كلّ الناس...** »[3]؛ يصف الراوي عذاب جهنم الذي رآه في حلم له، فقد رمز لقعر الجحيم بمكان الحساب الذي يُحاسب فيه الناس بعد يوم القيامة، إذ تظهر دلالته في معرفة الإنسان بمصيره بعد موته، فجهنم دلالة للسيئات والإثم الذي يقوم به الإنسان في دنياه.

17- الجنة:

هي أيضا مكان في الآخرة، وقد ذُكر في القرآن الكريم في قول الله عزل وجلّ:﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ۞ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي صَدَقَنَا وَعْدَهُ وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ فَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾[4]؛ لم يصف الراوي هذا المكان بشكل مفصل، حيث تم ذكره في قوله: «**كلّهم خذلوك ودخلوا الجنة، كلّهم ينعمون بأسرهم فرحون، فرحٌ لن تعرفه...**»[5]؛ فالدلالة هنا للمكان تُظهر للإنسان أن الأعمال الصالحة والحسنة تدخل صاحبها إلى الجنة، فأفعالنا هي من تُحدد مصيرنا، فالله عز وجل وضع الاختيار للبشر، فكل إنسان يُحاسب على أفعاله وحده، فمن عمل صالحا دخل الجنة،

[1]. سورة الحجر: [الآية: 43].
[2]. سورة المائدة: [الآية10].
[3]. الرواية: ص15/14.
[4]. سورة الزمر: [الآيتين 74/73].
[5]. الرواية: ص15.

فالجنة رمز للحسنة والخير والعمل الصالح، وهي المكان المثالي الذي وعد به الله _ عز وجل _ عباده الصالحين، وذِكرها أضفى بعدا روحيا على نص الرواية.

18- الموانئ ومطارات:

المطار مكان يستخدم للتنقل والسفر عبر العالم، وأيضا الشيء نفسه بالنسبة للميناء، وقد ذُكرا في الرواية في قول الراوي:« ... **خرَّبَ الزلزال كل الموانئ والمطارات وأكبر المناطق تجمعا للسكان، غرقت كل السفن وانفجرت كل الطائرات، هبطت كل المباني على قلّتها، وانفتح عمق الأرض إلى ما يتجاوز آلاف مؤلفة من الكيلومترات... تم إخطار المطارات وتعطيل الرحلات إلى حين عاجل...**»[1]؛ دلالة هذين المكانين تظهر في كونهما جسرا العبور إلى الضفة الأخرى، وإلى الحلم الذي يراود شباب الوطن، فهذين المكانين لهما أهمية كبيرة في الدولة، لأن اقتصادها يرتكز عليها، إذ نجد أن ذكرهما في الرواية جاء بشكل سلبي دلاّ على الخسائر البشرية والمادية التي شهدتها الدولة بعد الكوارث.

19- دول العالم:

أ- إيطاليا:

هي دولة «تقع جزئيًا في جنوب أوروبا في شبه الجزيرة الإيطالية وأيضًا على أكبر جزيرتين في البحر الأبيض المتوسط: صقلية وسردينيا. تشترك إيطاليا في الحدود الشمالية الألبية مع فرنسا وسويسرا والنمسا وسلوفينيا»[2]، وذكر هذا المكان في الرواية في قول الراوي:«**أندريا سالومي، روسية ومن أول النّساء في علم النفس التحليلي، مرّت بمرحلة شعرت فيها بوعكة صحية، فأخذتها أمها في نزهة إلى إيطاليا لتروّح عن نفسها، فمن الصّدف أو الحتمية القدرية أن صادفت الفيلسوف نيتشه الذي يعتبرُ أستاذ أستاذها سيغموند فرويد...في سنة 1886م، في إيطاليا مجددا، التقت سالومي**

[1]. الرواية: ص58/11.

[2]. موقع ويكيبيديا

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7، بتاريخ: 03/ 05/ 2021، على الساعة: 11.00.

بمستشرقٍ ألماني آخر، فريريش كارل أندرياس، الرجل الذي جُنّ جنونه بحبها...»[1]؛ نجد هذا المكان قد ذكر في المقبوس الروائي، إذ يستخدم الراوي إيطاليا في النص كمكان للسياحة والاستمتاع والترويح عن النفس، حيث يرمز لإيطاليا بمكان التقاء الأحباء والعشاق.

ب– الإمبراطورية الرومانية:

تعتبر «الحضارة الرومانية القديمة. بصفتها نظامًا سياسيًا ضمت مناطق إقليمية كبيرة حول البحر الأبيض المتوسط في أوروبا وشمال إفريقيا وغرب آسيا يحكمها الأباطرة. منذ اعتلاء أغسطس العرش إلى الفوضى العسكرية في القرن الثالث، كانت الإمبراطورية الزعيمة لكافة المناطق مع إيطاليا كمحافظة المحافظات ومدينة روما كعاصمة»[2]، ذكر هذا المكان في الرواية في قول الراوي:« ... **وبسبب مطالعتي غير المحدودة علمتُ أن الامبراطورية الرومانية كانت تعطي قطعة أرض لكل مواطن دون مقابل، بهذا لم تجد أي عائق في تجنيد الشّباب لخوض الحروب لاحقا، لأنه من السهل أن تقنع رجلا أن يحارب ليدافع عن أرضه، على أن تروي له قصّة خياليّة اسمها الوطن...»**[3]؛ ترمز روما في الرواية، إلى الحضارة العظيمة والمجد الذي خلد في آثارها، إذ يقوم الراوي بنقد طريقة دولته في استخدام شبابها عن طريق المقارنة التي قام بها، فرمزية المكان هنا تدّل حب الوطن، والوطنية.

ج– دول آسيا/ الولايات المتحدة الأمريكية/ إيران:

تم جمع هذه الدول في ملفوظ روائي واحد:« **يتناقل الناس أخبارا غريبة، وهم يُجمعون أن هناك بيعٌ كثيف للأسلحة بين دولٍ عديدة في آسيا، وأن قاذفات للصواريخ منتصبة على حدود كثيرٍ من الدول، وأنّ الأمر وشيك، دائما ما كان يبدو وشيكاً. آخر ما أتذكّره أنّه عندما اشتد الأمر بين**

[1]. الرواية: ص29/28.

[2]. موقع ويكيبيديا:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%85%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D8%B7%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9 ، بتاريخ: 03/ 2021/05، على الساعة: 12.15.

[3]. الرواية: ص43.

الولايات المتحدة وايران، ومرت القضية مرورَ الكرام...»[1] جاء ذكر هذه الأمكنة للدلالة على في الحرب السياسية القائمة بين هذه الدول، حيث دلّت سيميائيا على الحروب والتنافس على ملك الأسلحة الفتاكة، وعلى القوة التي تسعى كل دولة لامتلاكها.

د– الولايات المتحدة الأمريكية/ الشرق الأوسط/ دول شمال إفريقيا/ إسبانيا/ البرتغال:

حيث تم ربط هذه الدول في قول الراوي:«... **الولايات المتحدة تجُرُّ عتادها وتطير جوًّا وتنطلق بحراً نحو الشرق الأوسط. مضيق جبل طارق في استنفارٍ تام بين دول شمال إفريقيا وإسبانيا مع البرتغال. الأمور جد معقدة»**[2]؛ ما نستنتجه في هذه العبارة أن دلالة الأمكنة ترمز للحرب وسفك الدماء، والصراع والقتال.

هـ– آسيا/ كازخستان/ إفريقيا/ الأناضول/ أروبا:

تم جمع هذه الدول في الرواية في قول الراوي:« **انطلق هذا الوباء من آسيا ويقال كازخستان، فمرّ وانتقل من التُجار والنازحين والبدوِ والمستعمرين من آسيا إلى إفريقيا ومن الأناضول إلى أوروبا جمعاء، كلٌّ من تعرّض للوباء لقى حتفه بعد أيام قليلة فقط، إلى أن ماتَ الجميع إلا البعض القليل...»**[3]، تبين هذه العبارة دلالة الأمكنة، التي ترمز إلى الهلع، والمرض، والموت والأوبئة، ويرجع هذا إلى التبادل التجاري القائم بين الدول، ليكون السبب الرئيسي لانتشار هذا الوباء.

و– اليابان:

يقول الراوي عن هذا البلد:« **لم تعد هناك أشياءٌ اسمها تهديدٌ نووي. كلّ الأخبارِ تنقلُ عدد الضحايا بأسلحة جد متطورة. لكن دون ذكرٍ النووي. هل وُجد السّلاح النووي حقا؟، كثرت المقالات التي تشكّك فيما جرى في اليابان. لقد كانت هذه المقالات عرضة للاستهزاء في وقتٍ سابق، وكانت توضع في خانة "عشاق نظرية المؤامرة" التشكّيك في النووي وكروية الأرض وكل**

[1]. الرواية: ص 54.
[2]. الرواية: ص118.
[3]. الرواية: ص109.

شيء. أصبح البشر يشكّكون في وجودهم، قرأت مقالات يُصعق منها عقلٌ وُلِدَ في ستينيات القرن الماضي...»[1] يتضح من خلال ما سبق أن دلالة المكان تظهر في استذكار الراوي لأحداث قنبلة الهيروشيما النووية سنة 1945م التي ضربت اليابان، لتبين بشاعة الفعل البشري الذي أدى إلى إلحاق الضرر بنفسه، فرمزية هذا البلد ترتبط بالسلاح الذي امتلكه وكاد يعصف بالعالم في لحظات قليلة.

ز- إفريقيا/ الشرق الأوسط/أروبا/إفريقيا الوسطى/ تانزانيا/ سنغال/ إثيوبيا:

تم ذكر هذا الأمكنة في قول الراوي:« **نحنُ في أواخر أيام ديسمبر 2029، ولم تعهَد إفريقيا والشرق الأوسط وحتى أروبا عواصف جليدية مماثلة. تتناقل أخبارٌ في أوساط الناس عن سقوطِ ثلوجٍ كثيفة جدا في عدة مناطق في العالم وليس فقط في بلدنا، حتى في قلب إفريقيا الوسطى إلى غاية تانزانيا ومن السينغال إلى اثيوبيا... ويقال أن الناس ابتهجوا واستبشروا خيراً يتلك الثلوج خاصة شعوب إفريقيا التي لم ترى الثلج يتساقط في بلدانها قط»**[2]؛ ويقول أيضا: :« **أما في بلدان أوروبا وأمريكا فقد أدى إلى حصرِ الناس في بيوتهم وغلق كل المحلات...»**[3]؛ إذ تعتبر الأمكنة السابقة مركز للكوارث التي أصابتها وما خلفته من خسائر بشرية ومادية، حيث ترمز إلى التحول البيئي والمناخي الذي تشهده مناطق لم يسبق لها أن شهدته، فدلالة الأمكنة تُظهر العواقب ونتائج التحول المناخي الذي أصاب تلك المناطق.

ح- الشّام/ المغرب/ الحجاز/ الأناضول:

ويقول الراوي في قوله:« **لم تعد تسمي القنوات العالمية البلدان بأسمائها بل تشمل المناطق شملاً كالشّام، ومنطقة المغرب، والحجاز والأناضول»**[4]؛ إذ تكمن الدلالة هنا في التغيّر والتحول الذي حدث في العالم دون تدرّج، إذ ترمز هذه الأمكنة إلى أنه كلما مرّ الزمن كلما حدثت تطورات وتحولات جذرية في الدول.

[1]. الرواية: ص114.
[2]. الرواية: ص119.
[3]. الرواية: ص119.
[4]. الرواية: ص117.

ط- فلسطين/ سوريا/ لبنان/ العراق/ الأردن/ مصر:

يقول الراوي: « **فلسطين تصارع أمواج البحر الهائج وتكاد تستنفذ طاقتها.. سوريا، لبنان، العراق، الأردن. نفس الشيء مصر تصارع على البقاء، مشاكل في الماء الشروب وتزايدٌ في القروض**»[1]؛ ففلسطين، سوريا، لبنان، العراق، الأردن، كلها دول تعاني من الحروب، إذ تظهر دلالتها في الهجرة غير الشرعية التي يلجأ إليها شعبها، مصارعين أمواج البحر هروبا من الحرب، أما مصر فذكرها يرتبط بالفقر والجوع والأوضاع المزرية التي يعيشها المواطن هناك وهذه الدول العربية مجتمعة ترمز إلى التخلف، والفقر والحالة الاجتماعية المتدهورة.

ق- أرياف العراق:

يقول الراوي:« **راح والدي، وبقيتُ هناك، كنت حالقا لحيتي لكنهم أصرّوا على أن أحلِّقها أكثر، مع صقيع ذلك اليوم، لم أستطعْ أن أحلقها كما يجب وتركتُ الشارب، كان منظري يشبه منظر الكردي في أريافِ العراق**»[2]؛ ذكر الراوي أرياف العراق دلالة للتشبيه الذي أطلقه على نفسه، حيث يرمز ذلك إلى مدى تشابه وترابط الأصول العربية بين بعضها البعض.

سادسا/ عتبة الزمان:

تتعدد وتختلف الآراء حول تعريف الزمن وماهيته، حيث يعرفه (**عبد الملك مرتاض**) في قوله: « الزمن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة»[3]، فعلى حد تعبيره «الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار»[4]؛ لذا يصعب تحديد مفهوم واحد له، بل يختلف باختلاف آراء النقاد والفلاسفة، ومن بينهم ا(بن رشد) فهو يرى« أن الزمن والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول:

[1]. الرواية: ص115.

[2]. الرواية: ص41.

[3]. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص173.

[4]. المرجع نفسه: ص174.

إن تلازم الحركة والزمان صحيح. وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة»[1] ؛حيث يرتبط الزمن بحركة الشخصيات والأحداث، وحتى حركة المكان في الرواية.

ويعتبر الزمن من أساسيات الرواية، فهو محورها وركيزتها، فقد شغل الزمن النقاد في مفهومه، حيث يقدم (**ميشال بوتور**) «رؤيته الجديدة لتقسيمات الزمن الروائي، التي تتجلى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة»[2]؛ إذ اختلف الزمن الأدبي الروائي عن الزمن الحقيقي، لذا يخضع الزمن الحقيقي للتسلسل المنطقي على عكس الزمن الروائي الذي يمتزج بين الخيال والواقع، حيث قسمه (**جان ريكاردو**) في كتابه (**قضايا الرواية الحديثة**)، إلى قسمين: «زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة، ويضعهما على محورين متوازيين، ثم يقوم بدراسة العلاقات الزمنية بين المحورين، مركزا تحليله على تقنيات تسريع السرد وبطئه مقارنة مع زمن القصة»[3]؛ أي أن زمن **السرد الروائي** يكون خاضعا لتسلسل كرونولوجي منطقي أو العكس، أما **زمن الحكاية**، فهو مرتبط بالأحداث التي يستحضرها السارد، حيث تتابع زمنها يكون منطقيا.

1- المفارقات الزمنية ودلالاتها في رواية (بشر لا تنين):

ينطلق رواد الرواية الحديثة من مبدأ التتابع القائم على كرونولوجية الزمن إلى فكرة خلخلة المنطق، والتي تعمل على إحداث فرق بين زمن الوقائع وزمن سردها، وهي ما تسمى بالمفارقات الزمنية، « حيث تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه»[4]؛ فتعني المفارقة الزمنية؛ استرسال الراوي في سرده، ليقوم بالرجوع إلى الخلف أو القفز إلى الأمام.

[1]. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004م، ص17.
[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004م، ص49.
[3]. المرجع نفسه: ص49.
[4]. محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص88.

أ- الاسترجاع:

هو من التقنيات الأكثر استخداما في الروايات « فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه»[1]؛ بمعنى أن الاسترجاع هو استذكار السارد للتجارب والخبرات التي عاشها في الماضي، ويتنوع الاسترجاع إلى نوعين:

أ- أ- الاسترجاع الخارجي:

وهو الاسترجاع الأكثر شيوعا واستخداما في الروايات المعاصرة، « فهو الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد»[2]؛ بمعنى أن تعود الأحداث إلى ما قبل بداية الرواية.

ومن بين الاسترجاعات الخارجية التي تضمنتها الرواية المدروسة كالآتي:« **في الحائط أجندة 1999، تُشبه أجندات المستشفيات، كنت ولازلتُ طفلاً لا يعلم ماذا يُريد، لا حُلم له كنت كثير الكذب حينما أُسأل ماذا تريد أن تُصبح عندما تكبُر، أقول بشكل تلقائي: مدير أشغال تربوية، هكذا تعلمتها، كنت أريد أن أكون موسيقاراً في وقت من الأوقات...**»[3]؛ حيث يسترجع الراوي ذكرياته أيام الطفولة، مرحلة الإبتدائية، تلك الفترة التي تعتبر مرحلة مهمة في تكوين شخصية الإنسان، فقد حدد الراوي المفارقة الاسترجاعية هنا والتي تمثلت في عام1999م، والتي يرمز بها إلى الحرب الأهلية الجزائرية التي كانت قائمة بين نظام الدولة والفصائل الإرهابية أنذاك، ففي هذه السنة تمت الانتخابات الجزائرية، لرئيس جديد للبلاد، والذي قام بوضع قانون العفو الجديد، مما أدى إلى انسحاب تدريجي لعدد كبير من المقاتلين، إذ يمكننا تحديد هذه المفارقة الزمنية بحوالي اثنين وعشريين عاما من حدوثها.

[1]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص192.
[2]. المرجع نفسه: ص195.
[3]. الرواية: ص17.

ومن بين الاسترجاعات الخارجية التي وردت في الرواية، نجد أيضا:« **في قريتي الكبيرة، عشنا قرونا من الحروب والمعارك، وعشرياتٍ بغيضة بعد الانتهاء من المستعمرين... من 1990م إلى 2000م كانت عشرية سوداء ذات تصفية جسديّة. ثم تلتها عشرية سوداء ذات انحدار اقتصادي، وفي آخر ما عايشت عشرية سوداء ذات تصفية فكرية وثقافية... ولا أعلم بعدها نهضة لامست مجتمعنا**»[1]؛ هذا الاسترجاع بعيد المدى، يُحددّه الراوي، بفترة العشرية السوداء، حيث تعتبر مرحلة مؤلمة في طفولته، بسبب ما عايشته الجزائر تلك الفترة، إذ تعتبر تلك الفترة من أكثر المراحل دموية في تاريخ الجزائر والتي خلفت عدّة مجازر منها مجزرة بن طلحة ومجزرة الرايس، ومجازر غليزان وغيرها من المجازر التي خلفت حالات نفسية في نفوس الشعب الجزائري الذي كان شاهدا عليها أنذاك.

أ– ب – الاسترجاع الداخلي:

تعرف (مها حسن القصراوي) الاسترجاع الداخلي بقولها: « يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه. ونتيجة لتزامن الأحداث التي يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها»[2]؛ مما يعني أن هذا النوع من الاسترجاع يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، ونذكر الاسترجاع الداخلي الذي ورد في الرواية المدروسة في قول الراوي:« **في يوم 19 جانفي 2013 على الساعة الرّابعة عصرا، قادني الفضول لملاقاة صديقة كان قد فرقنا الزّمن لسنتين أو أكثر...**»[3]؛ فهذا الاسترجاع يعتبر داخلي، لأنه التاريخ الأول للقاء البطل مع (تينا) فهي شخصية مهمة في أحداث الرواية، ويقول أيضا: « **23 جانفي 2013، بعد أن بعثتُ لها طلب صداقة في ذاك اليوم، عرضتُ على تينا أن تخرُج معي بعدها بأربعة أيام..**»[4]؛ يستعيد الراوي تاريخ هذا اليوم لأهميته، فقد كان يوم طلبه لحبيبته (تينا)، إذ تظهر دلالة هذا التاريخ كونه يربطه بيوم لقائه الأول بها، فيرمز لبداية جديدة في حياة البطل العاطفية.

[1]. الرواية: ص67.

[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص199.

[3]. الرواية: ص26.

[4]. الرواية: ص31.

ب – الاستباق:

نادرا ما نجد تقنية الاستباق في الروايات الواقعية، فغالبا ما تكون في الروايات الخيالية أو العجائبية، فالاستباق« هو القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[1]؛ حيث هذه التقنية عبارة عن استباق الأحداث في السرد ليستطيع القارئ التعرف على وقائعها قبل أوان حدوثها في زمن القصة «والاستباق هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد»[2]؛ إذ أن الراوي يعمل على إعداد القارئ لتقبل الأحداث التي ستأتي وهو نوعان استباق **تمهيدي** واستباق **إعلاني**.

ب – أ– الاستباق الخارجي(الإعلاني):

حيث يقوم الراوي « بالإعلان عن حدث سيقع في المستقبل مع مفهوم التشويق والمباغتة الذي تقوم عليه حبكة الرواية الكلاسيكية، حيث يتميز راويها على إخفاء الأسرار لخلق التشويق»[3]؛ فهذا النوع من الاستباق يقوم بالإعلان عما سيأتي في السرد بشكل صريح وصورة تفصيلية.

وقد جاء الاستباق الإعلاني في رواية (بشر لا تنين) في قول الراوي:« **جمعتُ الناس في تلك الساحة وزففت لهم صارخا خبر المعركة التي سوف تندلع بيننا وبين التنانين، فسادت الدّهشة وكثيرٌ من الخوف والارتباك على وجوههم...فقلت لهم: أعلم أنّها معركة خاسرة يا معشر البشر. ولكن تيقّنوا أننا قد فزنا بالحرب والوحوش تعلمُ هذا جيدا، إنّ الماء والزّيت لا يمتزجان البتة، فمن المستحيل أن نتعايش معا، يجب أن ينتهي أمر طرفينا، فلا تقنطوا واحملوا سيوفكم ودافعوا عن أنفسكم بقوة لا تقبلوا الموت بأرخص الطرق**»[4]؛ من خلال هذا المقبوس نجد أن الراوي يستبق حدثا، إذ أعلن عنه بكل صراحة وهو الحرب التي ستندلع بين البشر والتنانين، فهذا الاستباق يُظهر التحذير الذي أعلن عنه

[1]. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء . الزمن . الشخصيات)، ص132.

[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص211.

[3]. المرجع نفسه: ص211.

[4]. الرواية: ص67.

البطل للنّاس، لذا تظهر دلالته في شجاعة البطل التي تظهر في تنبأه بما سيحدث في المستقبل، مما جعل القارئ في حالة من الانتظار والتوقع المستمر أثناء القراءة.

وقد ورد الاستباق الإعلاني في قول الراوي أيضا: « **دخلت الغرفة قلتُ لزوجتي: أظنّني أعلم ماذا سيحدث.. فقالت أتقصد أن تلك الرؤيا التي قصصتها عليّ تتحقق بحذافرها؟ ليس تماما، فلا أعلمُ كيف ومتى، لكنني أعلم أنه سيظهر في القريب العاجل...**»[1]؛ فالراوي يستبق في هذا الملفوظ الروائي، الحرب الملحمية التي حدثت بين البشر والتنانين، فدلالة هذا الاستباق تظهر في الإعلان عن الكارثة التي ستحل على العالم بسبب الحرب القادمة في المستقبل، إذ يرمز به إلى الرؤية المستقبلية والتنبأ بما سيحدث.

ب – ب – الاستباق الداخلي(التمهيدي):

يقوم به الراوي للتمهيد لأحداث الرواية « فهو يُمهد لأحداث أولية ستأتي، ويلمح إلى المستقبل السردي من خلال إشارات أولية في حاضر السرد، وبالتالي يدفع القارئ إلى حالة ترقب وانتظار»[2]؛ بمعنى أن الاستباق التمهيدي يخلق حالة من التشويق لدى القارئ في انتظار نهاية الأحداث، فقد ورد الاستباق التمهيدي في رواية (بشر لا تنين) في قول الراوي:« **رأيتُ نفسي أنّني في غرفة الانعاش، وفي فمي محقنة كأنها تضخّ غذاء، كانت موصولة بعلبة تشبه علبة السميد، محقنة تمنعني من الحديث بشكل سوي..**»[3]؛ إذ يستخدم الراوي هذا الاستباق للتمهيد عن الحادث الخطير الذي سيتعرض له البطل فيما بعد، فدلالته تظهر في شؤم هذا اليوم الذي يعتبر بالنسبة له صدمة خلفت معها أثر جسدي ونفسي خلفه هذا الحادث، ويشير به أيضا إلى النجاة من الموت المحقق.

[1]. الرواية: ص121.

[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص212.

[3]. الرواية: ص48.

2- تقنيات زمن السرد:

أ- تسريع السرد:

أ- أ- الخلاصة:

وهي في مفهوم (**جيرار جينيت**) «تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أشطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[1]؛ فهي عبارة عن سرد موجز يلجأ إليه السارد عندما يتناول أحداث من زمن بعيد، فيقوم بتلخيصها بمرور سريع. حيث نجد في رواية (بشر لا تنين) أن الراوي يلخص مرحلة الدراسة الخاصة به بأطوارها الثلاثة في قوله: « **فبدأتُ في التحليق في ذاكرتي، وأنا في الثالثة ابتدائية أخرجُ من قاعةِ ابن زيدون بعد أن غنينا أغنية فرشاة الأسنان. حيثُ انتظرتُ لكي أرى نفسي في حصة الاثنين بعدها ولم يحصُل ذلك، بل وإن التنظيم لم يكن جيداً بعد أن اكتظّ جمعُ التلاميذ وعلمنا أنهم أخلطوا الحابل بالنابل، وجمعوا عدة مدارسَ ابتدائية في يوم واحد، وأرى مقدمة البرنامج جد غاضبة ولم يرقني ذلك لأنني كنت أحبُّ مشاهدتها وهي فرحةٌ بغنائي وليس غاضبة من وجودي... ورأيتُ نفسي أصارع فتاة كبيرة الحجم، حيثُ كانت رياضية في الجودو والكلُّ يتحاشى الحديث معها أو الرد عليها. فبعد أن اشتدّ التهديد بيننا في القسم، تواعدنا أنا وهي كيْ نحلَّ الخلاف بالعراك تماما كما يتعارك الرجلان، فرُحنا نتصارع والتّلاميذ يتلذّذون بالمنظر مبتهجين بالعنف...فلا أعلم من فكَّنا عن بعضنا ولكنني أعلم أن وجهي كان مليئا بالخدوش، لكنني كنت فخوراً لأنني الطّفل الوحيد الذي وضَع جشع تلك الفتاة عند حدّها.**

تلك الفتاةُ نفسها أوقعنا الحظ في نفس القسم في السنةِ الأولى متوسط، تغيرت كثيرا وأصبحت فتاة جدّ ضحوكة معي، وأصبحت أكثر أنوثة وأقل عدوانية رغم حجم جسمها الفارغ.

لم تخلُ فترة المتوسط من العراك والتشابك، فقد عانيتُ من طغيان ذلك الفتى الذي كان يكبرني سنّاً وحجماً، ملامحه مُغضبة، رائحتهُ نتنة، كثيرُ الشّتم والشغب، كأنه وحشٌ في جسم بشري... كان

[1]. حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص76.

يلاحقني في القسم والسّاحة وحتى في طريقي إلى المنزل، ولم أجد حلاً كي أتخلص منه، فليس من الجُبن تحاشي من يكبركَ سنّاً وحجماً، بل هو عينُ العقل لأنك تعرّض نفسك للخطر والإهانة.

لكنني في يوم من الأيام، قررت أن تنتهي فترة المعاناة تلك بإعلان الحرب معهُ. قرارُ اتّخذته بعد مشاورةِ أهلي بطريقة غير مباشرة، لفقد سألتُ والدي إن كان قد نعرّض للإزعاج من شخصٍ وهو صبي أو مراهق، فقصّ علي قصته وأنه كان ملاحقا من ابن حيّه. وكان والدي يتيم الأب، وإخوته غارقين في همومهم، ولا يحلُّ مشكلته إلا بنفسه...فقرّر أخذ موعدٍ مع ذلك الظالم، فعاركه حتى صرعه. وانتصر أبي، فهو يقصُّ عليّ ذلك. كنت قد رسمتُ معركتي مع ذلك الطّاغية. في صباح اليوم التالي، جاء الوحش كي يزعجني فضربتُ له موعدا خارج المدرسة، فوافق بسخرية كبيرة وقال: وهو كذلك.

التقينا في المكان الموعود، فأبرحني ضربا، هربتُ في نصف المعركة لأنّني لم أقوى على مجابهته.. فضحك كثيرا وركضتُ باكياً.

لم أنم تلك اللّيلة. وفي مخّيلتي أن كلّ هؤلاء ليسوا بشراً بل وحوشاً تنانينا.

ثم طارت بي رحلةُ الماضي إلى الثانوية التي كانت من أسرع الأعوام الدراسية في حياتي، ليس لأنني استوفيتها في عامها أو دون جهدٍ جهيد في الدراسة، بل لأنها فترة بيضاء لا صراع فيها ولا هزيمة تُذكر. فقد كنا جماعة رائعة من الأصدقاء في قسم اللغات الأجنبية، لا تهمنا العلاقات الغرامية ولا شرب الدخان ولا المشاغبة، كنا جماعة تستمتع بالألعاب الإلكترونية والمزاح عبر الفايسبوك وبحث آخر الأغاني والميول لبرامجِ تعديل الصور أو انشاءِ بعض المقاطع المضحكة عبر الفيديو، الثانوية هي مرحلة جد مرحة، لم أكن ضحية أحدٍ فيها ولم أكن سيئاً»[1]؛ إذ وقف الراوي في هذا النص الروائي على أهم الأحداث التي مرّ بها في مرحلة الدراسة، حيث قام بتلخيصها في ثلاث صفحات من محتوى الرواية، وقد دلّ بهذه الخلاصة إلى موجز لحياته الدراسية والتي يرمز بها إلى معاناته فترة دراسته، ونجده يتكلم أيضا عن مرحلة الجامعة في قوله: « **مرحلة الجامعة كانت أكثرها هزاتٍ نفسية، أو فكرية، لأنها**

[1]. الرواية: ص83/84/85.

فترة الانتقال من صفرٍ إلى واحد، والكلُّ يعلم أ، أصعب وأم الاختراعات هي تلك التي تأتي من العدم فتُصبحُ واحدا، أما من واحدٍ إلى سبعين ألفا فهي مجرد إلهامات متلاحقة ولو أخلفت. أرى نفسي في غرفتي بعد حوزتي على الليسانس في العلوم السياسية..»[1]؛ يلخص الراوي مرحلة الجامعة في مجموعة من الأسطر، إذ نجده يقوم بمرور سريع على أهم مراحل حياته وهي مراحل الدراسة إلى غاية تخرجه من الجامعة، حيث استطاع ببراعته اختيار ألفاظه أن ينقل للقارئ صورة أضافت بعدا جماليا للنص.

أ– ب – الحذف:

فهو تقنية من تقنيات تسريع السرد « تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[2]؛ فهو يشترك مع الخلاصة في تسريع السرد الروائي، فهي عملية إلغاء لفترات زمنية طويلة لا تكون مهمة في أحداث الرواية، وهو أنواع نذكرها كما يأتي:

أ– ب–1– الحذف المعلن:

ويقصد به« إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة»[3]؛ حيث يمكن للقارئ أن يُحدد هذا النوع من الحذف في الرواية، يقول الراوي: « **صرتُ في السابعة والثلاثين من العُمر، ونحن في سنة 2029م، طرأت عدة تحولات في حياتي، فقد تزوجتُ بفتاةٍ عرفتها في مكان العمل، وأنجبت لي طفلاً منذ سنتين...»**[4]؛ يقوم الراوي بتحديد الفترة المحذوفة والتي تُقدر تسع وعشرين سنة من العمر، حيث لم يذكر تفاصيل كثيرة عن ما حدث في هذه الفترة الزمنية، إذ يدل بها سيميائيا على الأسرة والعائلة والحياة الزوجية، ويضيف:« **لم تطُل علاقتي بها، فهي لم تتجاوز الثّمانية أشهر، لكّنها كانت كافية لنقلي من شخص إلى آخر..»**[5]؛ يحدد الراوي مدة علاقة البطل

[1]. الرواية: ص86.

[2]. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصيات)، ص156.

[3]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص232.

[4]. الرواية: ص113.

[5]. الرواية: ص37.

بحبيبته (تينا) والتي ذكرها، فهي ثمانية أشهر أعلن عنها في قوله ، فيدل بها على العلاقات والحب والانفصال، ويقول:« **بعد أسبوعين، انتقلنا إلى منطقة معزولة قليلا لكنها ضمن حيز الثكنة، كان المكان منفرا منذ البداية..**»[1]، لم يذكر الراوي ماذا حدث في فترة الأسبوعين ولكنه أختصرها بقوله السابق، إذ يرمز بهذا الحذف إلى الحجز الإجباري الذي التزم به أثناء فترة العسكرية.

أ– ب–2– الحذف غير المعلن: حيث« تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة»[2]؛ لذا يصعُب على القارئ أن يُحدد هذا النوع من الحذف، ويقول الراوي في الرواية المدروسة: « **ولم أكن الاستثناء طوال هذه السنوات. وفطنتُ بعد عدة أيامٍ فاقد للذاكرة لكن في الحياة**»[3]؛ لم يُصرح الراوي بالفترة الزمنية المقطوعة بالضبط، حيث قام بحذف غير معلن في الملفوظ الروائي مرتين متتاليتين والتي تمثلت في السنوات وفي الأيام التي فقد فيها ذاكرته، فتظهر دلالته السيميائية في سرعة مرور الوقت بالنسبة للبطل الذي لم يشعر بتلك السنوات كيف مرّت.

أ– ب–3– الحذف الضمني: هذا النوع من الحذف متواجد في كل النصوص السردية، « لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارات زمنية أو مضمونية، إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة»[4]؛ حيث يستعمله السارد لأنه لا يستطيع الالتزام بالتسلسل الكرونولوجي، وهذا ما يميز الزمن في الرواية الحديثة، فهي تقنية تسمح للراوي بالتلاعب الزمني من حيث إسقاط الفترات الزمنية الثانوية، فنجد هذا النوع من الحذف في مواطن من الرواية، حيث يقول الراوي:« **رأيتُ نفسي عاجزاً أن أندمج مع الحياة بعد كلّ ما مررتُ به من أزمات وبعد كلّ الأهوال التي شاهدتها وعايشتها..**»[5]؛ حيث يقوم الراوي بحذف مدة زمنية غير معلومة، فقد تم استنتاجها من

[1]. الرواية: ص41.

[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص235/234.

[3]. الرواية: ص87.

[4]. المرجع نفسه: ص236.

[5]. الرواية: ص99.

خلال مضمون النص، ويرمز بها إلى الفراغ الذي كان يعاني منه تلك الفترة، مما جعله لا يشعر بطعم الحياة، مع مرور الزمن، ويقول أيضا:« **في ذاكرتي أمور قاسمة للظهر، وموتي على يدِ تينا. كبرنا في محيطٍ كثير الأحزان..**»[1]؛ لم يُحدد الراوي الفترة التي عايشها والتي دلّ بها إلى فترة الحزن الذي عايشه في حياته.

ب – إبطاء السرد:

ب– أ – المشهد:

وهو تقنية من تقنيات إبطاء السرد، حيث يُقصد به أن « يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية.. »[2]؛ حيث يمتلك المشهد وظيفة درامية تعمل على إعطاء مجال للشخصية للتعبير عن أفكارها، وقد ذكرت هذه التقنية في قول الراوي:

« **صهْ! ألم تعرفني بعد، يا لخيباتك المتلاحقة، حتى هنا بين المهزومين فتُهزم! أنا هو الملك!**

- **ملكُ ماذا وملك من؟!**
- **يا بشريْ، خذ هذه القلادة واتركها في يدك...**»[3]؛ فهذا المقطع يوضح حوار بين البطل والملك، حيث يعمل سيميائيا على إبراز دور الملك وتوضيحه للقارئ أيضا، وهناك مشهد آخر من بين المشاهد المذكورة في الرواية في قول الراوي:« **من أنتِ؟**

- **أنا تينا البائقة، التائبة عن البوائق، بشريةٌ بعد وحشيةٍ...**
- **بل تنينة وديعة أنتِ...**
- **التنّينة البائقة التي حملتها في صدري كل القرون...**
- **ببسالةٍ فعلتُ ذلك، تحملا لخطيئتي التي ارتكبتها ذات وقتٍ بعيد**
- **حين مشينا مُتسكعين في الطرقات...**

[1]. الرواية: ص61.

[2]. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء . الزمن . الشخصيات)، ص166.

[3]. الرواية: ص16.

- **بحديثٍ لم أتذكّر فحواه بتاتا**
- **في واقع الليل ووهم النهار**
- **في الغياب الكثير وشُحّ الحضور...»**[1]؛ حيث عمل هذا المشهد على إبطاء السرد، لتعبر شخصية (تينا) من خلاله عن أسفها وندمها بما فعلته للبطل عندما هجرته ذات يوم، فظهرت الدلالة في جعل القارئ يلتمس جمالية فنية في كلمات هذا الحوار والتي زادت النص معنى.

ب – ب – الوقفة الوصفية:

وهي تقنية الاستراحة أو الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء السرد وهي عبارة عن استخدام السارد للوصف « حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد. فالوصف وقوف بالنسبة إلى السرد»[2]؛ قفد أصبح الوصف في الرواية الحديثة غاية وأصل للإبداع، يعمل على إبطاء السرد لانشغال السارد به، ونذكر مثال ذلك في رواية (بشر لا تنين) في قول الراوي: «...**فإذا بي أمام قلعة عظيمة كأنها مشتعلة بالنار لكن يبدو أن هذا هو شكلها، دخلتها ومشيتُ على جسر حبْلي... عندا أرى تحتي لا أكاد أرى شيئا من العتمة والظلام، دخلت فوجدت أربع عشر تنينا واضعا رأسه ورقبته وخافضا جناحيه في الأرض، وهمَّ صوب كرسي عملاق مكسي بالذهب والألماس ومغلفٌ بالحرير، متحوفٌ بكلمات من لغة لم يسبق أن رأيتها، يتطاير من الكرسي حمم تنير كلّ تلك القاعة الضّخمة في المساحة وذات السقف الفارغ؛ جدرانها رسوماتٌ رأيتها في حياتي، أشهر رسومات العالم، موسيقى مختلطة غير مفهومة، كأنها مقاطع موسيقيّة أعرفها، هي أشهر موسيقى في العالم في آن واحدة. امرأة شديدة الطّول تحمل صفات كل نساء العالم...**»[3]؛ يقوم الراوي بوصف المكان بشكل دقيق ومفصل، ليعمل على إبطاء السرد وأيضا نجده قد يشغل مساحة من النص، فدلالته السيميائية تكمن في الاستراحة التي وضعها الراوي للقارئ.

[1]. الرواية: ص102.

[2]. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص247.

[3]. الرواية: ص60.

سابعا/ عتبة التناص:

تعرف (**جوليا كريستيفيا**) التناص بقولها: «التناص هو تعالق نصوص مع نص آخر بكيفيات مختلفة، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[1]؛ بمعنى أنه دمج وتلاقي النصوص مع نص آخر بطرق مختلفة.

ويعرف (**رولان بارت**) التناص بقوله: «أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة.. وكل نص هو تناص مع نص آخر، ينتمي إلى التناص، وهذا ما يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص، فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة (المصدر) ولكنها مقروءة فهي اقتباسات دون علامات تنصيص»[2]؛ المقصود من هذا أن النص يكون نسيجا من مرجعيات ثقافية مختلفة، تضاف لنص آخر، فهي اقتباسات تحقق بناء النص، «والذي يركز عليه (**بارت**) في ملاحظاته السابقة هو أنه إلى جانب التناص الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضا، فالقارئ يستحضر نصوصا من مخزونه الثقافي والذي قد يختلف عموما عما لدى الكاتب في أثناء كتابته، ويصبح النص هنا تناصا في تناص وهكذا... أو جيولوجيا كتابات" حسب تعبير بارث»[3]؛ ومن هذا نستنتج أن التناص قد يأتي تناصا مباشرا أو غير مباشر، فالتناص المباشر هو الاستشهاد والاقتباس الذي يستحضره الكاتب في نصه، أما غير المباشر فهو ما يستنتج من قبل القارئ، حيث يفهم من تلميحات ورموز النص.

[1]. محمد سالم سعد الله: مملكة النص (التحليل السيميائي في النقد البلاغي الجرجاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م، ص 50.

[2]. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2000م، ص 13/ 14.

[3]. المرجع نفسه: ص 14.

1- دراسة التناص في رواية (بشر لا تنين):

أ- التناص المباشر: يتعدد التناص المباشر في الرواية المدروسة ويحضر في الأشكال الآتية:

1- تناص ديني:

يستحضر الراوي قول عمر عليه السلام في قوله: «**كما قال عمر عليه السلام والرضوان السّماء لا تمطر ذهبا ولا فضة**»[1]؛ فهذه العبارة تحث على العمل والمثابرة كذلك إلى طرق كسب الرزق، فلا يمكن أن يأتي الرزق للإنسان بلا تعب وجهد؛ فهي توحي إلى العمل والاجتهاد، وعدم الاتكال على الغير، كما يوحي هذا المقبوس سيميائيا إلى الأخلاق الفضيلة، ولأن الفضة والذهب معدنان ثمينان ونادران لا يتوفران إلا عند الأغنياء، فهما رمزا للأخلاق والقيم الخير التي لا نجدها إلا عند غني الروح والأخلاق.

ويقول الراوي أيضا: «**من لا يغفر لا يغتفر له**»[2]؛ حيث نجد أن الراوي إقتبس كلامه من حديث نبوي، إذ يوحي هذا المقبوس سيميائيا للعدل والعدالة، ففي دنيا البشر من يعمل خيرا يجد خيراً ومن يفعل شراً، تقابله نتيجة أفعاله، فكما تدين تدان، لذا يجب على الإنسان أن يُنصف الناس قبل أن نفسه.

يقول الراوي:« **فجعل الله بينهم سدّا ومن خلفهم سدّا وأغشاهم فلم يبصروا**»[3]؛ تظهر دلالة هذا المقبوس سيميائيا في المانع والحاجز الذي وضعه الله للإرهاب أنذاك في فترة العشرية، فالتناص هنا جاء مباشر مع الآية القرآنية الكريمة في قوله عزل وجل: ﴿ وَجَعَلْنَا مِن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ سَدًّا وَمِنْ خَلْفِهِمْ سَدًّا فَأَغْشَيْنَاهُمْ فَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾[4]؛ حيث أشار بهذا التناص إلى أحداث بن طلحة، فبرعاية الله كان بين المواطنين والإرهاب فاصلا مانعا بمعجزة من الله عز وجل، فهي فترة أليمة بالنسبة للجزائر، لأنها مرحلة دموية خلفت مجازر أليمة كان ضحيتها الشعب.

[1]. الرواية : ص 51.
[2]. الرواية: ص 101.
[3]. الرواية : ص61.
[4]. سورة يس : [الآية 09].

2- تناص فلسفي:

ظهر هذا النوع في المتن بكثرة وذلك لاستحضار الكاتب لمجموعة من أقوال الفلاسفة ومن أمثلة ذلك «**أنت ذاهب للقاء امرأة؟ إذا لا تنسى السقوط**»[1]، يقف الراوي وقفة المتأمل لآراء بعض الفلاسفة الذين سبقوه في الكشف عن رؤاهم وتجاربهم مع جنس المرأة، ترجع السيميائية من هذا المقبوس، إلى أن المرأة لها قيمة من منظوره، فتجربته العاطفية الفاشلة أرجعها الراوي إلى سلوك الخيانة، والخيبة المفضية إلى إصدار الأحكام على جميع النساء بالخيانة وعدم الثقة بهن ووجوب التعامل معهن بحذر كونهن (تنينات).

3- تناص شعري:

يتجلى هذا النوع من التناص في المتن عبر مقاطع نصية نذكر منها قول الراوي: «**إسمح لي بنسخ قصيدة من الشعر الحديث وضعها في عتبة باب تينا التي لم أذكر إسمها ولن أفعل وتذكر بأنها أقوال "بدر شاكر السياب" وليست أقوالي:**

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح بنأى عنهما القمر

عيناك تبتسمان تورق الكروم وترقص الأضواء كالأقمار في نهر" أنشودة مطر[2]»؛ ويرمز سيميائيا هذا المقبوس إلى الخيبة المختفية في نفس بطل الرواية وهي (تينا) في إشارة إلى إخفاق عاطفي ناتج عن تجربة فاشلة كانت هي أولى التجارب وآخرها.. لماذا؟ لآن الخيبة عادة ما يتم وصفها في اللغة الشعرية بالرقة، كما وصفها (**بدر شاكر السياب**)، ويختلف الأمر لدى الكاتب الذي رمز إليها بالتنين وأشار إليها بالخيانة؛ فسيميائية هذا المقبوس تذهب بعيدا من خلال الحوار النفسي الذي وظفه الكاتب للذات المنكسرة في الرواية فحاله باقية على هذا الشكل عند الزمن المستقبلي.

[1]. الرواية: ص29.

[2]. الرواية : ص56.

ويقول الراوي أيضا: «**لا تسقيني ماء الحياة بذلة، بل فاسقني بالعز كأس الحنظل.. ماء الحياة بذلة كجهنم ... وجهنم بالعز أطيب منزل**»؛[1] سيميائية الإستشهاد بشعر عنتره العبسي من باب حب الحياة الكريمة ومقت الذل والعوان وذاك هو عنترة كما عرفه التاريخ.؛ ويبدو أن الكاتب متأثرا جدا بهذا البيت تحديدا ويناشد الماء قاصدا به الحياة، حياة العزة والكرامة، وهذا الحضور الملحوظ للنص الشعري القائم من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد المعاني دليل على مدى إطلاع الكاتب النصوص التراث الشعري العربي القديم والحديث والتحضر، ويقف هذا التناص، لتعزيز آراء الراوي حول ذاته، وهو يشتغل بمثابة عتبة داخلية لها مدلولاتها السيميائية داخل شبكة الدلالات الأخرى.

4- التناص الأدبي (قول، حكمة):

تجسد هذا النوع في المتن في استحضار الكاتب لنصوص أدبية سواء أكانت من الأقوال أم حِكم سابقة في النص وهذا ما وجدناه في الرواية المدروسة ،ومثال هذا استحضاره لنص قاله (**ابن حازم الأندلسي**): « **وإني الأصيل العجب في كل من يدعي أنه يحب من نظرة واحدة ولا أكاد أصدقه وأجعل حبه إلا ضربا من الشهوة وما لصق بأشيائي حي قط إلا مع الزمن الطويل وبعد ملازمة الشخص لي دهرا وأخذي معه في كل جد وهزل**»[2]؛ حيث يستشهد الكاتب بـ (ابن حازم) مما يعني حجم الانهزام الموظف في الرواية والحال التي آلى إليها البشر من انغماس في المادية العمياء والابتعاد عن القيم الروحية، لذلك تظهر سيميائية هذا الاستشهاد بهذا المفكر في حتمية الاستعانة بأدبها والحكمة من أجل توصيف الصراع، والمقصود بتلك الجدلية ما بين العقل والغريزة (الأنا الأعلى والأنا الدوني).

ب- التناص غير المباشر:

يشكل الجزء الثاني من نماذج التناص، حيث يُستنتج استنتاجا ويُستنبط استنباطا من النص وبخاصة الكاتب وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بجزئيتها أو لغتها أو نسبيتها إلى أصحابها وتفهم من تلميحات النص

[1]. الرواية :46.

[2]. الرواية: ص74.

وإيماءاته وشفراته، وبهذا يستنبط استنباطا وربما يخمن تخمينا»[1]؛ أي أنه يفهم من سياق الكلام لا نجده في أقوال وأفكار مباشرة.

وقد شكل هذا النوع حضورا في رواية (بشر لا تنين) نذكرها في الآتي:

1- التناص الديني:

ورد في قول الراوي:« **ثم ألقينا في قعر الحجيم بعد حساب دام خمس مئة سنة –أول ما أحسست به هو صقيع كأنني أقف على جليد شديد التماسك ويلتف من حولي بخار يتصاعد بسرعة كبيرة، وأرى جبالا تنفجر منها براكين ...لا يعرف أبعادها**»[2]؛ يدل هذا التناص سيميائيا على شكل من أشكال الفناء، التي أشار لها النص القرآني، فهو يصف بشكل غير مباشر يوم القيامة.

3_ التناص الفلسفي:

يقول الراوي: « **هل أنا وحيد؟ هل دخلت إلى النار بين كل من كنت أعيش معهم أريد أن أنهض من النوم لا أريد أن أرى أقاربي هنا، ولا أريد أن أرى من أحب في هذا المكان لكنني وحيد، وحيدٌ جداً**»[3]؛ أسئلة فلسفية وردت في هذا التناص، حيث نجد الراوي يتناص مع الفلسفة الوجودية في المقبوس الروائي، بشكل غير مباشر، أسئلة البحث عن الذات، سؤال (الأنا) ومحاولة فهم الذات سبب الوجود.

ثامنا/ شبكة التداخل العتباتي الداخلي:

أ- علاقة الراوي بالشخصيات:

يمكن تصنيف الراوي كشخصية من الشخصيات الفاعلة في أحداث النص، إذ يعمل كشاهد على الأحداث التي يرويها أو يشارك فيها، فالعلاقة التي تربط الراوي بالشخصيات هي علاقة تلازم، لأنه يقوم بتشكيل النص السردي عن طريق تفاعله مع شخصيات الرواية، ويمكن أن يكون الراوي بطل النص السردي، ليعتبر شخصية فاعلة في أحداث هذا المتن، «وبهذا يمكن أن يكون عنصرا أساسيا وشخصية

[1]. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص21.

[2]. الرواية: ص14.

[3]. الرواية: ص15.

رئيسية في أي عمل قصصي مهما كان نوعه أو لغته لا يمكن التخلي عنه أو تجاهله لأنه هو الوسيط الذي اختاره الكاتب ليكون نائبا عنه أو بديلا له في سرد الحدث القصصي منذ البدء حتى الختام»؛ لذا يمكن اعتبار علاقة الراوي بالشخصيات، كونها علاقة لازمة، علاقة وسيط يعمل على نقل ما يجول في داخل تلك الشخصيات.

ب- علاقة المكان بالزمن:

يمكن وصف العلاقة القائمة بين المكان والزمن، كونها «علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الأخر، ومن ثم لا وجود لأحدهما دون الآخر بمعنى، أن هذه العلاقة أساسية لأنها تشخص جدلية في الحياة وتشخيص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته»[1]؛ حيث لا نستطيع أن نجد مكان دون زمن ولا زمن دون مكان، فكل منهما عتبة تكمل الأخرى.

ج- علاقة الشخصيات بالمكان:

ترتبط الشخصية الروائية بالمكان ارتباطا فكريا ووجدانيا ونفسيا، لتتكون علاقة جدلية تعتمد على التضاد والتأثير المتبادل، كون «الشخصيات تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف، والذي يحقق أيضا، منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الإيديولوجي والنفسي من جانب آخر»[2]؛ مما يعني أن المكان والشخصية يشتركان في زاوية واحدة تعمل على الدفع بأحداث الرواية، فلا يمكننا إيجاد شخصية دون مكان ولا مكان دون شخصية أيضا.

د- علاقة اللغة الروائية بالشخصيات والمكان:

اللغة الروائية «لا تحمل نسقا واحدا، بل تتعدد تبعا للشخصيات، وتبعا للتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، فتبعا لهذه الشخصيات قد يستخدم الكاتب اللغة الفصحى، أو العامية، أو

[1]. كرومي لحسن: حركية الزمان وجماليات المكان في رواية الزلزال (قراءة سيميائية)، مجلة إبداع، 3/98، الجزائر، على الموقع: http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/ZILZAL/kerroumi_lehcen.htm، بتاريخ 2021/05/16، على الساعة 22:11.

[2]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص188.

اللغة الوسطى والمحكية، فباللغة يفكّك الكاتب عالما قائما متعارفا عليه، وباللغة يبني عالما جديدا وفق تصوراته وأحلامه»[1]؛ فاللغة التي يستخدمها الكاتب، تخلق فضاءات جديدة تعتمد على خلق شخصيات تنطبق مواصفاتها على تلك اللغة، فاللغة والشخصيات والمكان عتبات مكملة لبعضها البعض.

هـ- علاقة العناوين الداخلية بالتناص:

عادة ما يعتمد الكاتب في العناوين الفرعية للرواية على التناص، إذ نجد« بعض العناوين غامضة ومبهمة ورمزية بتجريدها الانزياحي، مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص.. ولكن على القارئ أن يبحث عن العلاقة بين العنوان والنص وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية»[2]، فنجد العناوين الفرعية في رواية (بشر لا تنين)، تعتمد على التناص، بأنواعه، فالعلاقة القائمة بين العناوين والتناص هي علاقة يقوم الكاتب بخلقها، لإبراز خلفيته وثقافته المتنوعة عن طريق تلك العناوين.

تاسعا/ دينامية العتبات الداخلية:

ترتبط العتبات الداخلية مع بعضها البعض، بوجود حركة انسيابية فيما بينها، تجعلها تنسجم في ديناميتها، فنجد «حركة الزمن ترتبط بحركة الشخصيات والأحداث»[3]؛ كما نجد «أن حركية المكان وشموليته تنبثق من حيوية الشخصيات ومن سيولة المكان المتدفقة دون توقف»[4]؛ فكل عنصر يحرك عنصر آخر، بالارتباط الذي تخلقه العلاقة المكونة بين كل طرفين من العتبات، ففي الرواية لا يمكن الاستغناء عن عتبة معينة لأنها تخلق خللا في المعنى والنسق، كما نجد أن اللغة الروائية هي من يحرك

[1]. المرجع السابق: ص252.

[2]. جميل حمداوي : صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة ندوة، المغرب، على الموقع: https://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm، بتاريخ: 2021/05/17، على الساعة: 00:03.

[3]. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص229.

[4]. المرجع نفسه: ص188.

العناصر السردية الأخرى، فهي التي تحرك الشخصيات باستخدام اللغة الحوارية، كما تتحكم في دينامية المكان معتمدة على الوصف، كما هو الحال في عتبة الزمن.

ما نستخلصه في هذا الفصل، أن العتبات النصية الداخلية التي وردت في الرواية، لها أهمية ودور في تشكيل النص، لأنها عتبات ضرورية الحضور، في النص الروائي، لنبدأ بعتبة الراوي، فهو عنصر يروي أحداث الرواية، حيث كان حضوره دائم في النص، لأنه حضر كراوي مشارك وفي الوقت نفسه شخصية بطولية، قامت برواية الأحداث كونها عايشتها، لتأتي عتبة الشخوص كعتبة ثانية في هذا الفصل، إذ برزت شخوصها كثيرة في الرواية، انقسمت من شخصيات رئيسة إلى شخصيات ثانوية، حيث قمنا بإبراز دلالتها السيميائية في النص، وما ترمز إليه، وهذه الدراسة انطبقت على عتبة اللغة وعتبة المكان والزمان أيضا، حيث تم استخدام المنهج السيميائي في محاولتنا لتحليل رمزية كل عنصر من العناصر السابقة، أما بالنسبة لعتبة التناص، فهي عتبة تم تداولها واستخدامها من قبل الكاتب، بشكل مكثف في الرواية، حيث قام بتنويع اقتباساته المباشرة وغير المباشرة، لنقوم بتحليل التناص سيميائيا، ثم إبراز دلالة كل عنصر وما يشير إليه.

وفي الأخير أظهرنا العلاقة التي تربط هذه العتبات السابقة بعضها ببعض، وحركية كل منها في النص.

الخاتمة

الخاتمة:

تناول هذا البحث، العتبات النصية في رواية (بشر لا تنين) للكاتب (عماد الدين زناف)، وأهم النتائج التي توصلنا إليها ما يأتي:

– أن العتبات النصية جسر لعبور المتلقي إلى أغوار النص، فلا يمكن أن يتعمق القارئ في النص دون المرور بعتباته من البداية.

– العتبات النصية تُظهر دلالات النص، فيأخذ المتلقي عن طريقها فكرة مسبقة عما ينتظره في موضوع المتن.

– توصل البحث من خلال الجزء التطبيقي إلى مدى فعالية العتبات النصية في توجيه عملية القراءة للقارئ، ومدى نجاعتها في إمداد القارئ بمعنى النص

– فلعتبة غلاف الرواية دور فعال في فهم موضوع الرواية، كونها العتبة الأولى التي لفتت انتباه القارئ، إضافة إلى العنوان الذي يبرز بشكل لافت أيضا مما يخلق الفضول والتشويق للاطلاع على مضمون نص الرواية.

– تقف عتبة العناوين الداخلية التي هيكل بها الكاتب فصول روايته، بمثابة دليل للقارئ لاستكمال عملية القراءة، فمن خلالها يستطيع الربط بين مواضيع الرواية المجزئة في الفصول، كما أنها متشابكة مع ما جاء في العتبات الأخرى.

– عتبة الإهداء والمقدمة والتصدير كلها عتبات تشترك في هدف واحد؛ وهو الإشارة إلى متن نص الرواية و تلميح من الكاتب عما ينتظر القارئ في المتن الروائي بطريقة غير مباشرة، مبرزا بذلك أسباب الكتابة وحيثياتها.

– تساهم عملية تداخل العتبات الخارجية؛ في بناء المعنى العام للرواية، حيث ترتبط كل عتبة بعتبة أخرى، مشكلة دينامية تعمل على نوع من الحركية على نص الرواية، مما يخلق الفضول لدى القارئ.

-المكان والزمن والشخصيات، كلها عتبات داخلية، ذات أهمية كبيرة، تعمل على دفع أحداث الرواية وهي عناصر مترابطة ومتلاحمة فيما بينها.

- أظهرت عتبة التناص خلفية الكاتب الأيديولوجية، ومرجعياته الفلسفية، والدينية.

- اللّغة عتبة مهمة، يستطيع القارئ من خلالها فك شفرات النص، وهي كما لاحظنا تشتغل في المستوى الفني، كما تشتغل في المستوى الدّلالي، فالتنويع في اللغة وأساليبها له أسبابه وأهدافه الخاصة به، وقد جاء هذا التنويع في الرواية المدروسة، أضفى بعدا فنيا ودلاليا للرواية

- إضافة إلى العلاقات التي تشكلت بين العتبات الداخلية للرواية المدروسة، إذ ارتبطت عتبة الراوي بعتبة الشخصيات، كما تشكلت رابطة بين كل ثنائية من العتبات التالية: (المكان/الزمان، الشخصيات/ المكان، العناوين الداخلية/ التناص)، إضافة إلى علاقة اللغة الروائية بالشخصيات والمكان؛ فقد أسهمت هذه الشبكة في خلق حركية بين العتبات السابقة، كما أسهمت في بناء المعنى العام للرواية.

الملاحق

الملاحق:

1- ملخص البحث:

خطاب العتبات النصية، والذي برزت أهميته في قراءة النص الروائي، وفك شفراته لدى القارئ، وذلك بالكشف والبوح عما تحمله الرواية في موضوع متنها، وقد جاء هذا البحث بدراسة شاملة لكل العتبات الخارجية والداخلية التي تصاحب النص الروائي.

إذ قمنا بدراسة سيميائية للعتبات النصية في رواية (بشر لا تنين) لعماد الدين زناف، مما جعل هذه الدراسة تكشف لنا البعد الدلالي والإيحائي لهذه العناصر، ففي الفصل الثاني وقفنا على العتبات الخارجية والتي تمثلت في عتبة الغلاف، عتبة العنوان، عتبة الإهداء، عتبة المقدمة، وعتبة التصدير، كما قمنا بإبزار العلاقة القائمة بين هذه العتبات وحركية بعضها ببعض في النص الروائي، وفي الفصل الأخير قمنا بدراسة سيميائية للعتبات الداخلية للرواية المدروسة، تمثلت في عتبة العناوين الفرعية، عتبة اللغة، عتبة الراوي، عتبة الشخصيات، عتبة المكان، عتبة الزمان، وعتبة التناص، بالإضافة إلى علاقة الترابط بينها، وحركيتها في النص الروائي.

الكلمات المفتاحية:

العتبات، الخطاب، النص، السيمياء، الرواية.

Research Summary:

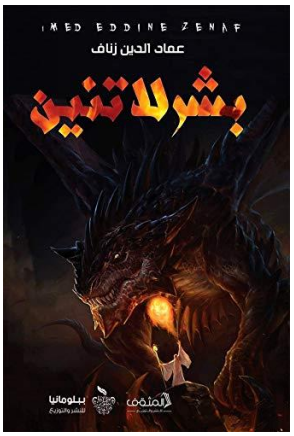
The textual threshold speech, which has emerged as important in reading the fictional text and deciphering it for the reader, by revealing and revealing what the novel bears in the subject of its body, and this research came with a comprehensive study of all the external and internal thresholds that accompany the narrative text.

As we did a semiotic study of the textual thresholds in Imad al-Din Znaf's novel (Human Beings Not a Dragon), which made this study reveal to us the semantic and suggestive dimension of these elements. And the export threshold, we also highlighted the relationship between these thresholds and the mobility of each other in the narrative text, and in the last chapter we conducted a semiotic study of the internal thresholds of the studied novel, represented by the threshold of subheadings, the language threshold, the narrator's threshold, the characters 'threshold, the place threshold, the time threshold And the interdependence threshold, in addition to the interconnectedness between them, and its dynamism in the narrative text.

key words:

Thresholds, discourse, text, semiotics, the novel.

2- ملخص رواية (بشر لا تنين):



رواية بشر لاتنين تبدأ في فصلها الأول من مكان يوم الحساب، ليجد البطل نفسه محصورا في حلقة زمنية اعتمد فيها الراوي على تقينة الاستباق والاسترجاع الزمني، محاولا بذلك فهم الحقائق التي تدور من حوله، والأحداث التي يلتقيها البطل في الرواية، من بداية مراحل حياته، وصولا إلى مرحلة عمرية، ليتعرف فيها على فتاة، يستوحي منها الكاتب كل صفات البشر، مختلطة بالتنين الذي عبر به عن الشرّ المطلق، تلك السيئات التي يفعلها الإنسان، ليتحول إلى هذا الحيوان الضخم، مما يجعل البطل يحارب من أجل انتصار الخير على الشر، في رؤية يجد نفسه سجينا فيها، محدثة فيه اضطراب الموت الأبدي.. فنجده يعمل على تهيئة البشر لحرب دموية بين الخير والشر، منْذرا بذلك لمستقبل سيغير مجرى الأرض والعالم.

جمع الكاتب مراحل حياته وأحداثها، في صورة ممزوجة بالخيال والواقع الذي عايشه في حياته، لنجد فكرة الكاتب قد كسرت الرؤية الاعتيادية الكلاسيكية في سرد الأحداث.

3- السيرة الذاتية للكاتب (عماد الدين وناف):

عماد الدين زناف من مواليد 1993م، بالجزائر العاصمة، متحصل على بكالوريا لغات أجنبية (لغة إسبانية)، خريج كلية العلوم السياسية والعلاقات الدولية_ شهادة ليسانس _، بجامعة الجزائر.

مؤلف رواية (بشر لا تنين).

ورواية (مسرحية يعقوب).

صاحب مدونة إلكترونية التي وصل عدد مقالته فيها إلى 160 مقال منها:

- بين النور والظلام نظرة فرويد.
- الرغبة في العرفان.
- قراءة في كتاب معالم الفلسفة الإسلامية.. وغيرها من المقالات.

ساهم في العديد من الملتقيات الأدبية ومعارض البيع بالتوقيع من مختلف ولايات الوطن، وهذا لنجاح الروايتين اللاتي لاقتا إقبالا كبيرا في فترة زمنية قصيرة.

حائز على عدة شهادات متنوعة منها:

- شهادة تقدير لانجاح فعاليات المعرض الوطني للكتاب بالمركز الجامعي عبد الله مرسلي.
- شهادة لانجاح فعاليات البيع بالإهداء بالمكتبة الرئيسية للمطالعة بالجزائر العاصمة.

قائمة المصادر والمراجع

مكتبة البحث:

القرآن الكريم برواية حفص بن عاصم.

أولا/ المصادر:

1- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2009م، مجلد1.

2- علي بن محمد الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2003م.

3- عماد الدين زناف: بشر لا تنين، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020م.

ثانيا/ المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2000م.

2- أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، (د.ط)، 2001م.

3- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004م.

4- الأزهر الزنّاد: نسيج النص (بحث فيما يكون فيه النص الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1993م.

5- آمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015م.

6- بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

7- بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة (جذور السرد العربي)، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط1، 2017م.

8- جميل حمداوي: الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، من منشورات الألولكة، ط1، 2015م.

9- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م.

10- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020م.

11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م.

12- حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م.

13- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، ط1، 2007م.

14- سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م.

15- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، لبنان،ط1، 2001م.

16- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1997م.

17- سعيد يقطين: قال الرواي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1997م.

18- سهام السامرّائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، منشورات جامعة سامراء/ كلية التربية، العراق، ط1، 2016م.

19- سوسن البياتي: عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م.

20- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 164، 1992م.

21- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998م .

22- الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، لبنان، ط1، 2016م.

23- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008م.

24- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، لبنان، (د.ط)،2000م.

25- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، المغرب، ط1، 1996م.

26- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

27- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات سردية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م.

28- عبد المالك أشبهون: عتبات الكتابة (في الرواية العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.

29- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، (دب)، (دط)، 1998م.

30- العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010م.

31- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

32- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة(مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

33- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي(ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.

34- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013م.

35- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

36- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000م.

37- محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

38- محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليلي النصي للقصيدة، فصول مجلة النقد الأدبي ، العدد 02، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، 1996م.

39- محمد سالم سعد الله: مملكة النص (التحليل السيميائي في النقد البلاغي الجرجاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

40- محمود الضبع: الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 2010م.

41- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004م.

42- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011م.

43- نبيل منصر: الخطاب الموازي(للقصيدة العربية المعاصرة)، دار توبقال للنشر، المغرب، دط،1997م.

44- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009م.

45- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2015م.

أ- المراجع المترجمة:

1- برونوين ماتن وآخر، معجم مصطلحات السيموطيقا، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة الجزيرة، مصر، ط1، 2008م.

2- تزفيطان تودروف: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1993م.

3- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: محمد عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

4- جيرار جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م

5- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000م.

6- روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997م.

7- سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2016م.

ج- مراجع أجنبية:

1- Dr. Mouhamad Alahmad : Anlatimda Bakis Açisi (vizyon) Kavrami,Gumushan Universitesi Ilahiyat Fakulesi Dergisi, 2016/05 c.5 sayi:9.

ثالثا/ المعاجم:

1- أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياّ الرازيّ: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، المجلد1، جزء 1، 1999م.

2- الإمام محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين، تحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

4- زين الدين أبوعبد الله بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993م.

5- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م.

6- الطاهر أحمد الزاوي: ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، ط3، (د.ت).

7- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط2، جزء1، 1932م.

8- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة، لبنان، ط1، 2000م.

رابعا/ المجلات:

1- أمال محمد علي أبوشويرب: سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني(الدُّمية)، المجلة الجامعة/ جامعة صبراته، العدد21، المجلد5، 2019م.

2- حكيم أومقران: تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة الأثر، الجزائر، العدد15، 2011م.

3- سي أحمد محمود: اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد 19، 2018م.

4- صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية قسم الأدب العربي، العدد2، 2005م.

5- فتحي إبراهيم: تحليل اللغة الروائية عند باختين، مجلة دار المنظومة، العدد 24، المجلد3، 1986م.

6- محمد الأمين خلادي: شعرية العنوان بين الغلاف والمتن، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب، جامعة الجزائر، 2011م.

7- محمد السهلول: من سلطة اللغة في الاعلام إلى سلطة الخطاب الاعلامي(من المقاربة الفلسفية إلى المقاربة التداولية)، مجلة الحوار الثقافي، الجزائر، المجلد4، العدد1، ، 2015م.

8- محمود نفل نزهت: طبيعة العلاقة بين الخطاب الدعائي والخطاب السياسي، مجلة الباحث الإعلامي، العراق، العدد4، 2008م.

خامسا/ الرسائل الجامعية:

1- إبراهيم بشار: الأبعاد النصية والتداولية في التراث البلاغي العربي، إشراف محمد خان، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآدب، واللغة العربية، تخصص علوم اللسان العربي، قسم

الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دفعة(2015م/2016م).

2- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، شعبة البلاغة وشعرية الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري-قسنطينة، 2007م.

3- محمود سليمان حسين الهواوشة: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص دراسة نصية من خلال سورة يوسف، إشراف فايز محاسنة، رسالة ماجستير، تخصص النحو والصرف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2008م.

سادسا/ المواقع الإلكترونية:

1- بشير إبرير: النص الأدبي (وتعدد القراءات)، على الموقع:
https://ebook.univeyes.com/63158/pdfA7%D8%AA-،بتاريخ 2021/05/25م، على الساعة 19:05.

2- جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، على الموقع:
https://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

3- جميل حمداوي: الخطاب المقدماتي، على الموقع:
https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/68600-2012-11-03-14-16-30.

4- جميل حمداوي: عتبة الإهداء، ديوان العرب، على الموقع :
https://mail.diwanalarab.com/

5- جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ على الموقع:
https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm.

6- رامي أبو شهاب، في مفهوم الرواية الجديدة، على الموقع:
https://www.alquds.co.uk/%

7- فوزي الهادي الهنداوي: سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، مجلة الزمان، صدر بتاريخ: 2016/10/26م، على الموقع: https://www.azzaman.com / بتاريخ: 2021/05/30م، على الساعة: 19:32.

8- كرومي لحسن: حركية الزمان وجماليات المكان في رواية زلزال (قراءة سيميائية)، على الموقع :
http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/ZILZAL/kerroumi_lehcen.htm

الفهرس

الفهرس:

مقدمة:.....(أ-ج).

الفصل الأول: خطاب العتبات الروائية (مقاربة مفاهيمية).....(04-39).

تمهيد.....06.

أولا/ مفهوم الخطاب.....06.

أ-لغة.....06.

ب-اصطلاحا.....07.

ج- مفهوم الخطاب عند العرب.....08.

د- مفهوم الخطاب عند الغرب.....10.

ثانيا/ مفهوم النص.....10.

أ- لغة .....10.

ب- اصطلاحا.....11.

ثالثا/ الفرق بين النص والخطاب.....13.

رابعا/ مفهوم السيمياء.....15.

أ- لغة.....15.

ب- اصطلاحا.....15.

ج- نشأة السيمياء.....17.

خامسا/ مفهوم الرواية.....18.

أ-لغة.....18.

ب- اصطلاحا.....18.

1-تعريف الرواية الحديثة.....20.

2- مقومات الرواية الحديثة.....21.

سادسا/ تعريف العتبات.....28.
أ-لغة.....28.
ب- اصطلاحا.....28.
ج- العتبات عند الغرب.....29.
د- العتبات عند العرب.....31.
سابعا/ أنواع العتبات النصية .....33.
ثامنا/ أقسام العتبات النصية.....35.
تاسعا/ أهمية العتبات النصية.....37.
عاشرا/ الوظيفة الجمالية للعتبات النصية.....38.
الفصل الثاني: خطاب العتبات الخارجية في رواية (بَشَرٌ لاَ تِنِينْ).....(**41-65**).
تمهيد.....41.
أولا/عتبة الغلاف.....41.
2ثانيا/ عتبة العنوان.....50.
ثالثا/عتبة الإهداء..... 52.
رابعا/ عتبة المقدمة.....55.
خامسا/عتبة التصدير.....62.
سادسا/ شبكة التداخل العتباتي الخارجي.....63.
سابعا/ دينامية العتبات الخارجية.....64.
الفصل الثالث: خطاب العتبات الداخلية في رواية (بَشَرٌ لاَ تِنِينْ).....(**67-137**).
تمهيد.....67.
أولا/عتبة العناوين الداخلية.....67.
ثانيا/ عتبة اللغة.....69.

ثالثا/ عتبة الراوي.....76.
رابعا/ عتبة الشخصيات.....79.
خامسا/عتبة المكان.....90.
سادسا/عتبة الزمن.....119.
سابعا/عتبة التناص.....131.
ثامنا/ شبكة التداخل العتباتي الداخلي.....135.
تاسعا/ دينامية العتبات الداخلية.....137.
خاتمة.....140.
الملاحق.....143.
قائمة المصادر والمراجع.....148.
الفهرس.....158.