دولة ليبيا

وزارة التعليم العالي

جامعـــة الزاويـــة

إدارة الدراسات العليا والتدريب

كليـــــــــــــــــــــة الآداب

قســـــم اللغـــــة العربيـــــة وآدابهـــــا

سيميائية الخطاب السردي في أدب إبراهيم الكوني روايتا (أنوبيس، ويعقوب وأبناؤه أنموذجًا)

(دراسة تحليلية)

أطروحة مقدمة لنيل درجة الإجازة الدقيقة (الدكتوراه) في النقد العربي الحديث

مقدمة من الباحثة:

آمال محمد علي أبوشويرب

تحت إشراف :

أ . د . قاسم حسن القفة

العام 2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾

سورة التوبة: الآية (105)

الإهـداء

إلى روح أخي رحمة الله عليه (عماد).

وإلى روح الأستاذ الجليل

أ.د. أحمد سالم الذيب

رحمه الله

وفاء مني لهما أهدي ثمرة جهدي وتعبي

الباحثة

الشكر والتقدير

الشكر لله أولاً أن أكرمني بنعمة العقل والدين والعلم، ووفقني لما فيه خير وفائدة.

والشكر ثانيًا للأستاذ المشرف على هذه الأطروحة أ.د. قاسم حسن القفة على سعة صدره وحسن أسلوبه وعلى كل ما قدمه من ملحوظات أسهمت في إثراء هذا العمل وإلمام جوانبه ليرتقي إلى هذا المستوى الذي أرجو من الله أن يكون ذا فائدة في مجال العلم.

والشكر موصولاً أيضًا للمشرف على طباعة هذا العمل الأستاذ: عمر الشوني لما يتميز به من جدية في العمل والإتقان ووافر شكري وامتناني الخاص أيضاً إلى أخي زهير (أبو إياس) لمساندته لي - بارك الله فيهم - والله الموفق.

المقدمة:

يشكل الخطاب السردي الروائي في أدب إبراهيم الكوني علامة مائزة بين الخطابات السردية الأخرى ومرد ذلك لطبيعة البناء الفني والفلسفي لها، وللخلفيات الثقافية والأنتروبولوجية التي بُنيت عليها وخاصة أعماله المتعلقة بالمجتمع الصحراوي التارقي، ذلك المجتمع الذي يكتنفه الغموض والقساوة حينًا، والوضوح والبساطة في حين آخر، فقد استطاع من خلاله عرض مختلف الثقافات، والحضارات التي مرت في أرجاء الصحراء عبر الزمن، وخاصة التي تدل عليها النقوش والصور في مغاور أكاكوس، وفي مساك اصطفت، وكهوف تاسيلي... وغيرها.

إن قراءة أعماله متعة تقود إلى اكتشاف العجيب والغريب في ذلك الفضاء الواسع الذي تتخلله الأساطير والخرفات والحكايات الشعبية التي يختلط فيها عالم الإنسان بالحيوان والجان، بالإضافة إلى أنها تحظى بغزارة العتبات النصيّة المحيطة بالنص التي تسهم في بنائه وترابطه وتحليله وفق الآليات والمبادئ السيميائية الحديثة.

لذلك وقع الاختيار على روايتى أنويس، ويعقوب وأبنائه موضوعًا للدراسة المعنونة بـ: سيميائية الخطاب السردي في أدب إبراهيم الكوني روايتا (أنوبيس، ويعقوب وأبنائه أنموذجًا)، وسيلي توضيح أسباب اختيار هذا الموضوع، ومنهج الدراسة والدراسات السابقة لأعمال إبراهيم الكوني، وأهمية الموضوع، وخطة البحث، ومنهجية الكتابة مرفقة ببعض نتائج الدراسة ثم الصعوبات.

أولاً- أسباب اختيار الموضوع:

1- الرغبة في البحث والإطلاع على أعمال الكاتب الليبي إبراهيم الكوني لما تتميز به عن غيرها من الأعمال الأدبية الأخرى.

2-طبيعة المتن الروائي الذي يزخر بالعديد من المظاهر المتنوعة من التراث الأدبي التارقي كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية التي تغري القارئ في تبنيها بالبحث والتحليل.

3-إثراء الجانب التطبيقي لخطاب العتبات في الروايتين، والوقوف على المكونات السردية المتمثلة في: (الزمان، المكان، الشخصيات)، وإبراز البعد العجائبي الفانتاستيكي وتمظهراته ما أمكن ذلك.

4-قلة الدراسات الأدبية في مجال البحث السيميائي الحديث.

5-الإسهام في إثراء المكتبة العربية بجديد الدراسات حول أعمال الأديب إبراهيم الكوني التي نافست بحضورها وثرائها ونضجها الروايات العربية والغربية، وتبوأت مكانتها بجدارة على خارطة النتاج الأدبي العربي المعاصر، وارتقت بأدبه إلى مصاف العالمية.

6-الانفتاح على ما هو جديد في قراءة النصوص السردية.

ثانيًا- منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الذي من خلاله تم تحليل سيميائية العتبات النصيّة في الروايتين المتمثلة في: (العتبات الأمامية، والعتبات الداخلية، والعتبات الخلفية)، والوقوف بالتحليل والوصف أيضًا على المكونات السردية لها المتمثلة في بنيات: (الزمان، والمكان، والشخصيات)، وكذلك رصد مظاهر العجائبي وتحليل أنماطه وبيان تمظهراته الأدبية القديمة والحديثة.

ثالثًا- أهمية الموضوع:

تُعد روايتي: أنوبيس، ويعقوب وأبنائه من الأعمال الأدبية التي تزخر بكمية العلامات السيميائية، التي تعالقت فيها بعض العتبات النصيّة مع المتن الحكائي السردي من جهة، ومع مرجعية المؤلف التي أسس عليها هذا المتن من جهة أخرى، وهذا من الأهمية بالدرجة الأولى في هذه الدراسة، كما أن لعناصر السرد من بنيات

الزمان والمكان والشخصيات محط الاهتمام والدراسة، وكذلك الوقوف بالتحليل والشرح للتمظهرات العجائبية في الروايتين.

في ضوء ذلك كله سعت الدراسة إلى تفكيك حزمة تلك العتبات النصيّة، وارتياد عالم النص السردي ومكوناته بالتحليل والوصف السيميائي ما أمكن ذلك.

رابعًا- الدراسات السابقة:

من أهم الدراسات السابقة التي حظيت بها أعمال الكاتب إبراهيم الكوني على مستوى البلد والوطن العربي بعامة:

1- البنية السردية في رواية (الورم) لإبراهيم الكوني إلهام مقدر، وسهام حاجيح، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والآدب العربي، 2017-2018م.

2- الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، مقاربة أنتروبولوجية، مليكة سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران – الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها، 2012-2013م.

3- الصياغة اللغوية والتصوير الفني في نص (الدنيا أيام ثلاثة) لإبراهيم الكوني ، فيصل عبدالله حسين حيدر، مجلس الثقافة العام، طرابلس ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 2010م.

4- العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، الميلود عثماني، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، 2005م.

5- الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجًا، بلسم محمد الشيباني، منشورات تنمية الإبداع الثقافي – الجماهيرية، الطبعة الأولى، 2004م.

6- المنظور السردي في رباعية الخسوف، أحمد الناوي بن محمد بدري، رسالة ماجستير، جامعة قاريونس، كلية الآداب والتربية بنغازي – الجماهيرية، 1999م.

اهتمت الدراسات السابقة بموضوعات مختلفة حول بعض نتاج الأديب ابراهيم الكوني؛ ولكن هذه الدراسة اختصت بتحليل سيميائية الخطاب السردي في رواية (أنوبيس)، ورواية (يعقوب وأبناؤه)، من حيث العتبات النصّية للروايتين، وبنيات الزمان والمكان والشخصيات، والبعد العجائبي الفانتاستيك وأنماطه وتمظهراته. أرجو أن تقدم الجديد والمفيد في هذا المجال.

خامسًا- خطة البحث:

قسم موضوع الدراسة إلى ثلاثة أبواب يتقدمها الفصل التمهيدي كما في الهيكلية التالية:

الفصل التمهيدي:

المبحث الأول: ماهية السيميائية.

المبحث الثاني: جهود العرب في مجال السيمياء.

المبحث الثالث: السيميائية والغرب.

المبحث الرابع: السيميائية والعتبات النصيَّة.

الباب الأول: سيميائية العتبات النصيّة في الخطاب السردي الروائي

الفصل الأول: سيميائية العتبات الأمامية في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الأمامية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الأمامية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الأمامية في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثاني: سيميائية العتبات الداخلية في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الداخلية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الداخلية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الداخلية في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثالث: سيميائية العتبات الخلفية في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الخلفية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الخلفية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الخلفية في رواية يعقوب وأبنائه.

الباب الثاني: سيميائية المكان والزمان والشخصيات في الخطاب السردي الروائي.

الفصل الأول: سيميائية المكان في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم المكان وأهميته في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية المكان في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية المكان في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثاني: سيميائية الزمان في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم الزمن وأهميته.

المبحث الثاني: سيميائية الزمن في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية الزمن في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثالث: سيميائية الشخصيات في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم الشخصية الروائية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية الشخصيات في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية الشخصيات في رواية يعقوب وأبنائه.

الباب الثالث: سيميائية العجائبي في الخطاب السردي الروائي

الفصل الأول: ماهية العجائبي في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: أنماط العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: أنماط العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثاني: روافد العجائبي في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: تمظهرات العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: تمظهرات العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

ثم أرفقت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم نتائج البحث وخلاصته وبعض التوصيات وثبت بالمصادر والمراجع.

سادسًا- منهجية الكتابة:

1- اعتمدت الدراسة في كتابة المصادر والمراجع في الهامش على المنهجية التالية:

أ- كتابة اسم المؤلف أولاً، ثم اسم الكتاب، ودار النشر، وبلد النشر، والجزء أو المجلد إن وجد، والسنة، ورقم الصفحة. وفي حالة تعذر وجود أحداها تتم الإشارة إليه بالرموز التالية: (د-ن)، أي من دون دار النشر، (د-ب)، أي من دون بلد النشر، (د-ط)، أي من دون طبعة، (د-ت)، أي من دون تاريخ للنشر، وهنا وجب الإشارة إلى أنه تم اعتماد تاريخ السنة الميلادية في الهامش وذلك لتعذر وجود تاريخ السنة الهجرية في بعض المصادر والمراجع، وقد تم تدوين معلومات الرسائل العلمية والمواقع الالكترونية ما أمكن ذلك.

ب- تم التعريف ببعض الأعلام والأماكن والألفاظ الصعبة وغير المعروفة ما أمكن ذلك.

2- جاء التعريف بالمؤلف إبراهيم الكوني ضمن تحليل العتبات في المبحث الثاني من الفصل الأول (الباب الأول)، وقد اكتفت الدراسة بذلك.

3- أرفقت الدراسة بصور لغلاف الروايتين (الأمامي والخلفي)، الخاص بالتحليل السيميائي لتوضحيه للقارئ في نهاية الباب الأول. وأدمجت داخل الترقيم.

4- لقد تم ترتيب قائمة المصادر والمراجع وفق الترتيب الألفبائية المشرقية، ووضع فهرس المحتويات في آخر البحث.

5- اعتمدت الدراسة على لفظة (التوارق) بدل لفظتي (الطوارق) و(التوارك) اقتداء برأي أ. محمد سعيد القشاط في كتابه عرب الصحراء الكبرى، وذلك لنسبتهم إلى قبيلة (تارقا) إحدى قبائل البربر.

سابعًا- صعوبات الدراسة :

1- قلة المصادر والمراجع والدراسات والبحوث الخاصة بالتحليل السيميائي في المكتبات العلمية العامة أو الخاصة داخل البلد.

2- عدم الحصول على التفرغ العلمي للكتابة والبحث، مما أربك مسيرة هذا العمل وخطته الزمنية المحددة، فقد تطلب جهدًا ووقتًا مضاعفين، كما أسهمت ظروف البلاد أيضًا من عدم استقرارها، وانتشار جائحة كورونا في الآونة الأخيرة كان عائقًا في إتمام هذه الأطروحة في وقت قصير.

ختامًا وافر الشكر والتقدير للمجلس العلمي لمرحلة الدكتوراه بالجامعة وأخص بالذكر منهم: أ.د. الطاهر القراضي، أ.د. نعيمة الزليطني، أ.د. قاسم القفة، أ.د. علي كريدغ، أ.د. فتحي القراضي، أ.د. مفتاح عبدالجليل، أ.د. إمحمد أبوغنيمة، أ.د. الطيب الشريف، جزاهم الله خيرًا. راجية أن ينال هذا العمل الرضى والقبول وأن يكون إضافة نافعة للمكتبة العربية.

والله الموفق

الكلمات المفتاحية

رواية، السيميائية، الخطاب السردي، العتبات النصّية، المناص، الفانتاستيك

الفصل التمهيدي

المبحث الأول: ماهية السيميائية.

المبحث الثاني: جهود العرب في مجال السيمياء.

المبحث الثالث: السيميائية والغرب.

المبحث الرابع: السيميائية والعتبات النصيَّة.

المبحث الأول

ماهية السيميائية

أولاً-ماهية السيمياء لغة واطلاحًا:

برزت النظرية السيميائية في الساحة النقدية المعاصرة كأهم المناهج المطروحة المحملة في طياتها بالعديد من المفاهيم والمصطلحات الجديدة، التي أثارت اهتمام النقاد والبحاث وسارعوا إلى تلقفها ومحاكاتها وتبني مناهجها وأدواتها من أجل مقاربة النصوص الأدبية مقاربة علمية حداثية تنتمي اتجاهاتها إلى ما بعد البنيوية.

فمن الأجدر توضيح المفاهيم المنضوية خلف هذا المصطلح لأهميته في هذه الدراسة.

قبل توضيح معنى هذا المصطلح في المعاجم اللغوية سنعرج إلى بعض الآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة (سيمياء) دون ياء، وجاءت بمعنى العلامة:

- قوله تعالى: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وَجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[1].
- وقوله: ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُم قَالُوا مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ﴾[2].
- وقوله أيضًا: ﴿ يُعْرَفُ المُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَامِ﴾[3].
- وقوله كذلك: ﴿ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾[4].
- وقوله: ﴿ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاً بِسِيمَاهُمْ﴾[5].

---

(1) سورة الفتح، الآية: 29.

(2) سورة الأعراف، الآية: 48.

(3) سورة الرحمن، الآية: 41.

(4) سورة البقرة، الآية: 273.

(5) سورة الأعراف، الآية: 46.

- وقوله: ﴿ وَلَوْ نَشَاءُ لأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ﴾[1].

وجاءت في بعض الآيات أيضًا لفظة (مُسوّمة)، بمعنى (مُعلّمة):

- في قوله تعالى:﴿ مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ ﴾ [2].
- وكذلك في قوله:﴿ وَالْخَيْلِ المُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ المَآبِ ﴾ [3].
- وفي قوله:﴿ يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلافٍ مِّنَ المَلائِكَةِ مُسَوِّمِينَ ﴾ [4].
- وقوله:﴿ مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ ﴾ [5].

جاءت لفظة (مُسوّمة) في الآيات الأربع بمعنى (مُعلّمة) وهي تحمل بعض مدلولات النظرية السيميائية التالية: العلامات والإشارات والرموز.

حيث دلت لفظة (مُسوّمة) على معنى (مُعلّمة)، أي من الأمارة والسمة والرمز، نلمح هنا مدى الإعجاز القرآني للمعاني والألفاظ في الآيات والسور، ومدى ارتباط كل المباحث والعلوم بالقرآن الكريم، فهو من أرسى قواعدها وحفظها.

أ. مفهوم السيمياء لغة:

جاء في معجم مختار القاموس عن مادة (س – و – م): "والسَيمُة، والسيماءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفَرَسَ تَسْويمًا: جعل عليه سِيَمةً وسَوَّمَ الخَيْلَ أرسلها[6].

وقوله: ﴿من طينٍ مُسَوَّمةً﴾[7] أي مُعَلمَّةً ببياضٍ وحَمُرةٍ[8].

---

(1) سورة محمد، الآية: 30.

(2) سورة هود، الآية: 83.

(3) سورة آل عمران، الآية: 14.

(4) سورة آل عمران، الآية: 125.

(5) سورة الذريات، الآية: 34.

(6) الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، مرتب على طريقة مختار الصحاح والمصباح المنير، الدار العربية للكتاب، د.ب، د.ط، 1980–1981، ص 317، 318.

(7) سورة الذاريات، الآيات: 33–34.

(8) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، ص318.

كما جاء في معجم مختار الصحاح عن هذه المادة: (السُّومة) بالضم العلامة تُجعل على الشاة، منه (تَسَوّم)، والخيل (المُسَومَّة) المرعية، والمَسومَّة أيضًا المُعلمّة، وقد تجِيّ (السِيمَّاءُ، و(السّيمَاءُ) ممدودين[1].

كما جاء في معجم الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية أن (السُّوَمةُ) بالضم تعني العلامة التي تجعل على الشاة. و(المُسَومَّةُ): المُعْلَمة أي عليها أمثال الخواتيم.

ويقال: سَامِت الماشيةُ تَسُومُ سَومًا، أي: رعيت فهي سَائِمَّة. وجمع السِائِم والسائَمِة سَوائِمُ. وأسَمتُها أنا، إذا أخرجتها إلى الرَّعْي[2].

ووردت مادة (س–و–م) في معجم لسان العرب أيضًا: "والسُّوَمةُ والسّيمُة والسِّيماء والسَّيمياءُ: العلامة. وسوم الفرس: جعل عليه السَّيمة، ومُسَوِّمة: أي عليها أمثال الخواتيم. والسُّومة بالضم: العلامة تجعل على الشاة، وقيل: الخيل المسُّومة هي التي عليها السَّيما والسَّومةُ وهي العلامة. والسِيمِ: العلامات على صوف الغنم، والخيل المُسَوَّمَةُ: المُعَلمَّةُ.

و(سَوِّمَ) فلان فرسه إذا أعَلْم عليه بحريرة أو بشيء يعرف به. و(السِّيما): يأوها في الأصل واو، وهي العلامة يعرف بها الخير والشر. وفيه لغة أخرى السَّيمياء بالمد"[3].

بالنظر إلى ما سبق نلحظ أن التعريف اللغوي لمصطلح السيمياء، لم يخرج عن معنى: العلامة، الإشارة، السمة، الأمارة. وهذا المعنى يتوافق إلى حد كبير مع

---

(1) ينظر: محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ب، د.ط، 1976م، ص322، 323.

(2) ينظر: أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الخامس، الطبعة الأولى، 1999م، ص 322، 323.

(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، الطبعة السادسة، 2008م، ص 307–309.

مضمون هذا العلم الحديث وهو دراسة العلامات والإشارات والرموز في مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية، كما أن هذا العلم وغيره من العلوم يستقي قواعده ومباحثه من ألفاظ القرآن الكريم الذي هو معجز في ذاته ومع غيره.

ب. السيميائية في الاصطلاح:

عُرف علم السيمياء بفوضى مصطلحية على الصعيد العربي والغربي، فقد تعددت الآراء، واختلفت فيما بينها في اختيار مصطلح دقيق لهذا العلم بسبب عدم فهمه وعدم الوعي الجيد عند نقله وإيجاد مقابل له في التراث العربي، لذلك كانت مهمة تحديده وإعطائه مفهوماً دقيقاً من الأمور الصعبة أيضًا[1].

فمن أهم التسميات لهذا العلم: السيميائية، السيمياء، السيمية، السميوطيقا، السميولوجيا، علم الدلالة، علم العلامة والإشارة... وغيرها، ويمكن توضيح ذلك في الشكل التالي:

إن هذا الاختلاف في التسمية لا ينقص من قيمته في الجانب المفهومي، على العكس تمامًا فقد أثبت مكانته المميزة بين العلوم والمناهج الجديدة وإن اختلفت وتضاربت الآراء حول جانبه المصطلحي.

(1) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الأختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م، ص11.

إن اختلاف التسميات لهذا المصطلح قد يكون ناتجًا عن تعدد المدارس واختلاف اتجاهات النقاد فيما بينهم، لأنه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية[1].

والسيمياء عربية قديمة توحي بعلاقة بينها وبين الكلمة اليونانية (Semeiotike) من حيث المعنى ، حيث اشتقت منها الكلمة الأوروبية الحديثة (سيميولوجيا) إلا أن بعض الباحثين قد حاولوا التفرقة بينها بحيث تكون السيميولوجيا تقتصر على العلم النظري، وجعل السيميوطيقا تنصرف إلى الجانب التطبيقي، ولكن هذه المحاولات لا تستند إلى الاستعمال الجاري ، فالسيميولوجيا أكثر شيوعًا بالمعنيين في الكتابات الفرنسية والسيميوطيقا هي السائدة وحدها تقريبًا في كل ما يكتب في الانجليزية، وربما تفضيل كتّاب الفرنسية لمصطلح السيميولوجيا راجع لاستخدام فرديناند ذي سوسير[2] لها، وربما أيضًا كان تفضيل كتّاب الإنجليزية لمصطلح السيميوطيقا يكون راجع لاستخدام تشارلز ساندرز بيرس[3] لها عن طريق استعارتها مباشرة من اللفظة اليونانية، وبطبيعة الحال لم يكونا أول من تطرق إلى هذا الموضوع ، فالموضوع قديم بدليل استمرار الفلاسفة ببحثه دون منحه هذا الاسم حتى اكتسب في أوائل القرن العشرين هذا الطابع الجديد، باعتباره مجالاً من مجالات النقد الأدبي[4].

---

(1) ينظر: السابق، ص11.

(2) ناقد سويسري مؤسس الألسنية الحديثة، أول من بشر بعلم السيميائية في التقليد الأوروبي، ينظر: دنيال تشاندر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص29.

(3) فيلسوف أمريكي، ربط بين المنطق والسيموطيقيا، واهتم بالعلامة، (النشاط الترميزي السيميوز)، ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سوريا، اللاذقية، الطبعة الثانية، 2005م، ص ص91-94.

(4) ينظر: محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم إنجليزي ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثالثة ، 2003م، ص153، 154.

أما مصطلح (السيميائية) فقد استخدمها الناقد المغربي سعيد بن كراد[1] نلمح ذلك من خلال تسمية كتابه السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، وقد أشاد فيه بمفهوم المصطلح وسيميولوجيا الأنساق البصرية، وبعض المفاهيم السيميائية الأخرى، وخلص تعريفه للسيميائية بأنها : "علم موضوعه غير محدد، يهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، وهي أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءً من الانفعالات البسيطة، ومرورًا بالطقوس الاجتماعية، وإنتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى"[2].

رغم تعدد تسميات هذا المصطلح إلا أن مصطلح (السيميائية) هو الذي بسط نفوذه وهيمن على أغلب الممارسات النقدية المعاصرة .

وأحد أوسع التعريفات لمصطلح السيميائية قول أمبيرتو إيكو[3]: "تعنى السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة في الخطاب اليومي، وكذلك كل ما (ينوب عن) شيء آخر من منظور سيميائي تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات لا تُدرس مفردة، إنما كجزء من منظومات وإشارات"[4].

من خلال تعريف بن كراد للسيميائية نجد التوافق الكبير بينه وبين أمبيرتو إيكو حول التعريف بهذا العلم وموضوعه، فكلاهما يهدف إلى دراسة كل ما في الحياة الاجتماعية من إشارات وعلامات ورموز وإيماءات بشرط أن تستند إلى مضامين ثقافية متفق عليها أي تستند إلى تسنين ثقافي وحضاري متفق عليه.

---

(1) ناقد عربي اهتم بتقريب الدرس السيميائي للقراء عن طريق ترجمة العديد من الكتب أهمها: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ينظر: محسن أعمارة، مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب محاولة تركيبية، مجلة علامات، العدد العشرون، 2003م، ص105.

(2) سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سوريا، اللاذقية، الطبعة الثانية، 2005م، ص25.

(3) أمبيرتو إيكو: مواليد 1932م راوٍ إيطالي سيميائي مزج في كتابه نظرية السيميائية بين منظور هيلمسليف البنيوي وسيميائية تشارلز ساندرز بيرس المعرفة التفسيرية، ابتكر عدة مصطلحات حديثة منها، سيرورة المعنى اللامتناهية، ومصطلح النصوص المغلقة، وفك التشفير وغيرها، ينظر : دانيال تشاندلر، أسس السيمائية، ترجمة طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص377.

(4) السابق، ص 29.

ويضرب مثالاً واضحًا على ذلك حين أوضح: أن العين وظيفتها الإبصار مثلاً، ولكن عندما تنتج حركات يدركها الناس على أنها (غمزات)، ومعنى الغمزة هو الإشارة بالعين وبالحاجب والجفن فإنها قد إنزاحت عن فعلها السيولوجي ودخلت دائرة (التسنين الثقافي والحضاري)، حيث أصبحت حركة (الغمز) سلوكًا سيميائيًا انتجته الثقافة وكذلك أكد أن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تخبرنا عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. كما تعد الأنساق اللسانية التواصلية والبصرية التي يستعين بها الإنسان في خلق الحوار مع ذاته أو مع الآخر أهم اهتمامات السيميائية فالشم واللمس، والسمع، والذوق مثلاً تنتج صيغًا تعبيرية تتمتع بوضع إبلاغي خاص، فهي مرتبطة بالحواس والإدراك، وأن سميأة هذه المعطيات الحسية تمنح هذه الأنساق أبعادًا ثقافية؛ أي تحويلها إلى أداة للأحكام والتصنيفات الاجتماعية. ويؤكد أيضًا أن السيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءًا من سيرورة دلالية، أي داخل نسيج (السميوز)، وليس خارجه، والسميوز من المنظور الغربي والعربي هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، وهو كذلك الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وهذا هو الموضوع الرئيس للسيميائيات[1].

أما السيميائية عند شارل تشارلز ساندرز بيرس فلها علاقة بعلم المنطق باعتباره قاعدة أساسية للتفكير الإنساني، وأنه التسمية الأخرى للسيمياء ، كما أوضح أن التجربة الإنسانية في الكون حسب اعتقاده وتصوره هي شبكة من العلامات لابد من تحديدها ومعرفة أشكالها ووظائفها[2].

"ومن الشائع اعتبار الناقدين تشارلز ساندرز بيرس وفرديناند ذي سوسير معًا مؤسسي ما يطلق عليه عامة السيميائية الحديثة، إلا أن مصطلح (السميولوجيا) قد

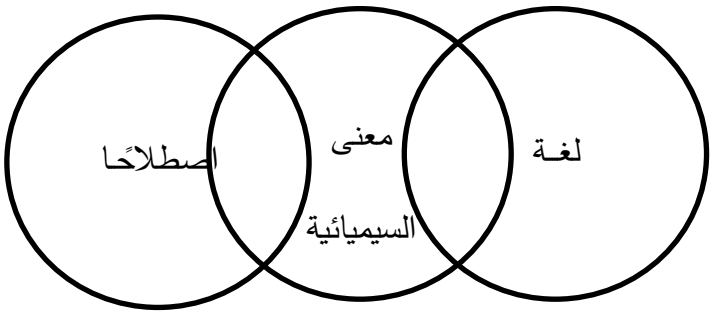
(1) ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 29-44.

(2) ينظر: السابق، ص87-91.

استخدم للإشارة إلى التقليد الفرديناند ذي سوسيري، بينما مصطلح (السيميائية) قد استخدم للإشارة إلى التقليد التشارلز ساندرز بيرسي"[1].

نلحظ من خلال الطرح المسبق لجذر الكلمة في المعاجم اللغوية أن معنى المصطلح لغة يتوافق إلى حد كبير مع المعنى الاصطلاحي للمنهج السيميائي عند النقاد المحدثين، من حيث هو علامة، وإشارة لغوية أو غير لغوية شفوية أو غير شفوية كذلك، وهذا وذاك يتوافق مع المعنى الوارد في الآيات القرآنية السابق ذكرها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إعجاز القرآن الكريم للغة سواء على مستوى السورة، أو الآية أو الكلمة أو الحرف.

والشكل التالي يوضح مدى التوافق في المعنى بين جذر الكلمة في المعاجم اللغوية ، والمعنى الاصطلاحي عند النقاد :



(1) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 368، 369.

المبحث الثاني

جهود العرب في مجال السيميائية

من المعروف أن للعرب جهودًا لا يستهان بها في إثراء التراث العربي في كل العلوم، فقد أفاضوا الحديث عن العلامة والإشارة، ودلالة الكلمة في السياق في دراسات متناثرة في ثنايا العلوم المختلفة، ورغم ذلك التناثر تعد تلك الإشارات المتناثرة البذور الأولى لهذا العلم الجديد.

إن مسألة تتبع جهود العلماء في الإشادة بهذا العلم وتتبع جذوره يحتاج من الوقت والجهد الكثير، كما يحتاج دراسة مختصة ومعمقة لأن هذه الدراسة ستكتفي بالإشارة إلى بعض الإضاءات لجهود بعض البلاغيين في هذا المجال لمقاربة مفهومها في الدراسات الحديثة.

فمن أهم جهود العلماء البلاغيين القدماء في هذا المجال:

1-الجاحظ[1]:

قد أورد الجاحظ في معرض حديثه في كتابه (البيان والتبين) إشارة لهذا المصطلح حين قال:

"إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة، وجمع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد أولها اللفظ، ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال"[2].

---

(1) الجاحظ : هو من كبار أئمّة الأدب، وهو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي بالولاء الذي وُلد في البصرة سنة 159هـ بحسب بعض المؤرّخين، وسُمّي بالجاحظ لجحوظ عينيه، عمل جمالاً عند عمرو بن قلع الكناني، من أهم صفاته أنّه كان حاد الذكاء، ذو جلدٍ وصرامة وقدرة على الكلام، وبديهة ورأي جيّد، كما كانت له أساليب ومذاهب وآراء في الأدب واللغة خاصة به، ينظر: جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مكتبة هنداوي، القاهرة ، مصر، 1983م، ص 571.

(2) أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق ناصر محمد، دار القدس للنشر – القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م، ص29.

وقد أشار إلى أن الدلالة تكمن في اللفظ، أما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف، كما نبه إلى أن الإشارة واللفظ شريكان، وأنها نعم العون والترجمان للفظ والخط.[1]

هنا يكمن التقارب الشديد حول ما أشار إليه الجاحظ حول علاقة اللفظ بالإشارة وإنابتها عنه وعن الخط، وبين هدف الدراسات السيميائية الحديثة، فإذا كانت الإشارات والحركات بالرأس أو بالعين أو بالحاجب تنوب عن الألفاظ في بعض الأحيان فهي إذن خضعت لتسنين الثقافي على حد قول سعيد بن كراد في الدراسات الحديثة، فهنا تكمن السيرورة المنتجة للدلالة (السميوز) على حد رأي (تشارلز ساندرز بيرس) أيضًا، وتكمن أيضًا الوظيفة السيميائية عند لويس هيلمسليف[2] والتي حددها بقوله دراسة العلاقات والإشارات داخل الحياة الاجتماعية.

2- عبدالقاهر الجرجاني[3]:

لقد أشار الجرجاني إلى مصطلح السيمياء في ثنايا حديثه في نظرية النظم عن ضروب الكلام، وقد قسم الكلام على ضربين أو نوعين، ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض[4].

كما تحدث عن اللغة بأنها علاقات وسمات دالة على المعاني، كما أشار إلى

---

(1) ينظر: السابق، ص30.

(2) منظر ألسني مؤسس الألسنية البنيوية من أهم آرائه وجود فوق مستوى الدلالة الضمنية مستوى سيميائي تقعيدي تنتمي إليه مسائل الجغرافيا والتاريخ والسياسة والاجتماع وغيرها. ينظر: دنيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص246.

(3) الجرجاني: هو عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني أبو بكر، واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة من أهل جرجان، من أهم كتبه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) ينظر: خير الدين الزركلي: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الجزء الرابع، الطبعة الخامسة عشر، 2002م، ص48، 49.

(4) ينظر: عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، المكتبة التوفيقية ، أمام الباب الأخضر سيدنا الحسين، د.ط، د.ت، ص177.

امكانية استبدال علامة بعلامة أخرى للدلالة على المعنى نفسه، وأكد على أهمية السياق ودوره في الكشف عن الدلالات الخفية[1].

وخلاصة رأيه أن اللفظة أو الكلمة الواحدة قد تؤدي الغرض من حيث دلالتها في نفسها، وأحيانًا لا تؤدي الغرض إلا مع غيرها مشددًا على أهمية السياق ودوره في الكشف عن الدلالات الخفية، وامكانية استبدال علامة بأخرى لدلالة على المعنى نفسه، فاللغة علامات وسمات دالة، وهنا يكمن هدف الدراسات السيميائية الحديثة وهي الكشف عن تلك الدلالات الخفية المسماة اليوم بالبنيات العميقة، أو دراسات (معنى المعنى) الذي اختصت به مناهج ما بعد البنيوية.

3-ابن خلدون[2]:

لقد خصص فصلاً في مقدمته لعلم الأسرار والحروف، وقد أطلق عليه مسمى (السيمياء)، كما تحدث فيه عن الجانب السحري والغيبي وعن الأرواح، وظهور الخوارق على يد غلاة المتصوفة وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوام على النّظام، حيث جاء النص في الفصل الثلاثين (علم أسرار الحروف) حين قال: "وهو المسمى لهذا العلم بالسيمياء، نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، حدث هذا العلم في الملة بعد صور منها، وعند ظهور الغلاة من المتصوفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم ... وتدوين الكتب والاصطلاحات وزعم أن الكمال الإسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب وأن طبائع الحروف وأسرارها في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام والأكوان من لدن الإبداع الأول

(1) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص33.

(2) ابن خلدون: هو عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، ولد بمدينة تونس عام 732هـ مايو 1442م، من عمالقة الفكر الاجتماعي في العالم، ينظر: ولي الدين عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق محمد عبدالله الدرويش، دار يعرب، دمشق، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1425هـ/2004م، ص52.

تتنقل في أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لايوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسائله"[1].

إن هذه الدراسات وغيرها تؤكد أن العلماء العرب قد عرفوا ما يسمى اليوم (بعلم السيمياء أو السيميولوجيا)، إلا أن الاختلاف في الألفاظ والمسميات، وإن كانت أفكارًا وإشارات وتلميحات في بعض العلوم كالبلاغة، والمنطق، والتصوف، والطب، والهندسة، والنحو... وغيرها، حتى لا نتعصب للحديث ونهمل التراث الذي هو جذور وأصول الكثير من الدراسات الحديثة.

وعليه تعد تلك الآراء والإشارات بمثابة الإرهاصات الأولى لهذا العلم الجديد، أو الأرضية الخصبة التي ارتكزت عليها النظرية السيميائية الحديثة، وخاصة من حيث الحديث عن العلامة، والإشارة، ودلالة الكِلِم في السياق.

أما جهود العرب المحدثين في مجال النظرية السيميائية ومفاهيمها وتطبيقاتها كثيرة، وقد كللت بالنجاح بسبب انبهار النقاد واهتمامهم بها وسرعة تغلغلها في الممارسات النقدية، كما أنها أحدثت هزة قوية ولقت استحسانًا وقبولاً عند جلَّ النقاد العرب من خلال البعثات العلمية، والترجمة، والثقافة، مما دفعهم إلى تبني النظريات الغربية بأفكارها ومبادئها واتجاهاتها وآلياتها الإجرائية، فلم يخرج النقاد عن المفاهيم التي أرساها (فرديناند ذي سوسير، وتشارلز ساندرز بيرس) في المبحث السيميولوجي.

فمن أبرز العلماء العرب الذين تبنوا هذه النظرية الحديثة: عبدالملك مرتاض، رشيد بن مالك، سعيد بوطاجين، عبدالحميد بورايو، سعيد بن كراد، صلاح فضل، وغيرهم كُثر، وسيقتصر الحديث عنهم بشيء من الإيجاز وفق ما تقتضيه الدراسة:

1- عبدالملك مرتاض:

من أهم النقاد العرب، وأكثرهم وعيًا وإلمامًا بالمفاهيم السيميائية الغربية وخاصة عند (غريماس)[1]، فلا يخلو كتاب من كتبه النقدية بمقدمة يتحدث فيها عن

(1) ولي الدين عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص282.

إشكالية هذا المصطلح، والعمل على ربطه بالمفاهيم الحديثة والتراث العربي، وإيجاد رابط بينهما، ومحاولة الخروج بمنهج سيميائي عربي يتكأ على التراث من جهة، ويمسك بكل ما هو حداثي من جهة أخرى.

من أهم أعماله النقدية كتاب ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، حيث ركز فيه على مبدأ التوفيق بين التراث والنظريات اللسانية والإجراءات السيميائية، وكتابه دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد الصيد آل خليفة، وكذلك شعرية القصيدة –قصيدة القراءة– تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية وفيه تبنى المنهج السيمائي وطرقه في التحليل مما آثار جدلاً واسعًا في الأوساط النقدية العربية.

وكذلك له كتاب التحليل السيميائي للخطاب الشعري، وكتاب تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ[2].

كما له العديد من الجهود في مجال الدرس السيميائي، حيث اهتم فيها بالاشتغال على النظريات الثلاث (السيميائية والتفكيكية والأسلوبية)، ورأى أن الدراسات يجب أن تطرق كل الأبواب الحديثة.

2–رشيد بن مالك:

يعد الباحث الجزائري رشيد بن مالك من أبرز النقاد أيضًا الذين أسهموا في تقديم الدراسات النقدية السيميائية من خلال قيامه بترجمة العديد من المؤلفات والبحوث السيميائية الغربية، وتبسيط مفاهيمها وقواعدها، وبصفة عامة كان للعلماء

---

(1) غريماس ألجيرداس: 1917–1992م هو سيميائي ولد في ليتوانيا وأسس في بداية ستينيات القرن العشرين مدرسة باريس السيميائية وركز على التحليل النصي وتأثرت نظريته السردية بأعمال فلاديمير بروب وليفي ستراوس، ساهم في المنهجية السيميائية للمربع السيميائي، ينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص380، 381.

(2) ينظر: طارق ثابت، عبدالملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي، المنهج السيميائي نموذجًا، مجلة الأثر، جامعة تيزي وزو، الجزائر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، ص 204.

والنقاد الجزائريين الحظ الأوفر في النهل من المناهج الغربية تلك، سواء عن طريق البعثات أو المثاقفة، وكذلك نشاط حركة الترجمة والتأليف والنشر والتقديم في مجال الدرس السيميائي، من أهم أعماله: السيميائية بين النظرية والتطبيق، وقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، وله العديد من الأعمال المترجمة، منها: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، لميشال أرفي وجان كلود جيرو، وكذلك السيميائية مدرسة باريس، لجان كلود كوكي، وكتابه مقدمة في السيميائيات السردية التي يعد من أهم مؤلفاته التي تنزع منزع التأصيل والتأسيس، حيث تكمن أهميته في كونه يتطرق إلى واقع السيميائية في الفكر الأوروبي والعربي تنظيراً وتطبيقاً، وإخضاع عدة نصوص جزائرية للدراسة السيميائية كرواية (نوار اللوز) لواسيني الأعرج[1].

ومن الملاحظ أن بحوثه وتوجهاته تنحصر في بحوث السيميائية عامة، وسيميائية غريماس خاصة، فقد تتلمذ على أقطاب مدرسة باريس الفرنسية، وحضر دروسهم، وعقد صلات بهم، وأصبح ممثلاً لهم على مستوى البلاد العربية وفي هذا يشهد له الناقد عبدالحميد بورايو[2] في قوله: وقد ضل شديد الوفاء لهذه المدرسة، ولم يحد عنها قيد أنمله، ولم يهتم بأي منهج آخر[3].

3-سعيد بوطاجين:

ناقد جزائري كانت له جهود في إبراز معالم الدرس السيميائي، فقد شارك في رابطة السيميائيين الجزائريين، وهي رابطة تأسست بعد ملتقى النص الأدبي بجامعة فرحات عباس بسطيف، وقد تضمنت هذه الرابطة مجموعة من الباحثين أخذوا على

---

(1) ينظر: ضيف إيمان، تلقى المنهج السيميائي عند رشيد بن مالك من خلال كتابيه – قراءة تحليلية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة – الجزائر، 2016-2017، ص68، 69.

(2) عبدالحميد بورايو، ناقد جزائري، ترجم العديد من المؤلفات في مجال البحث السيميائي، أهمها كتاب السيمولوجيا، ينظر: فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبدالحميد بورايو، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2014-2015م، ص17.

(3) ينظر: لكحل لعجال، هاجر مدقن، الرؤية السيميائية عند رشيد بن ملك، المنهج السيميائي نموذجًا، مجلة الأثر، العدد السادس والعشرون، جامعة قاصدي مربحاح ورقلة، الجزائر، سبتمبر، 2016م، ص139، 140.

عاتقهم تطوير البحث السيميائي في الجزائر، وقد شملت هذه الرابطة أبرز النقاد المحدثين من الجزائر منهم: عبدالحميد بورايو، ورشيد بن مالك، وغيرهما.

وقد تكللت جهودهم بالنجاح في تذليل الصعوبات، وفتح الآفاق لظهور وتطور هذه النظرية الجديدة، كما أن القيمة الابداعية له هي التي مكنته من تقلد العديد من المهام، وخاصة في حقل الإعلام، من أهم أعماله:

أ. الاشتغال العاملي: دراسة سيميائية لرواية (غدًا يوم جديد) لعبدالحميد بن هدوقه.

ب. السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، وغيرها من الأعمال النقدية التي شرح من خلالها النظرية السيميائية[1].

4- عبدالحميد بورايو:

ناقد جزائري له العديد من الإسهامات في مجال البحث السيميائي من خلال العديد من المؤلفات التي ترجمها والمؤلفات التي شرح من خلالها المنهج السيميائي الحديث تنظيرًا وتطبيقًا.

اعتمد في أعماله على كل من مدرسة الشكلانيين الروس، وخاصة أعمال فلادمير بروب[2] ومنهج غولدمان[3] البنيوي التكويني، وكذلك اعتمد على مدرسة باريس السيميائية التي تمثلت في غريماس، لهذا تميزت دراساته السيميائية السردية لاعتماده على أكثر من مصدر في صياغة أفكاره.

كما أشاد بمكانة القراءة الحداثية باعتبارها خاصية سيميائية تساعد على اكتشاف التراث العربي في صورة جديدة.

---

(1) ينظر: ملتقى الرواية بأكادير يكرم السعيد بوطاجين، https://middle-east-online.com.

(2) فلاديمير بروب: 1895-1970م منظر سرد روسي أكثر ما عرف به كتابه الواسع التأثير: بنية القصص الشعبية عام 1928م، ينظر : دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص378.

(3) قولدمان: "نيلسون غودمان 1906-1998م فيلسوف أمريكي تبنى علنًا التسمياتية ورفض مبدأ التشابه في التمثيل التصويري ودافع عن الواقعية التصويرية". السابق، ص381.

ومما ميز دراسته إشارته إلى بعض المصطلحات المتعددة وتقديمها في صورة أكثر رشاقة وليونة في النطق.[1] كما أشاد بأهمية المنهج السيميائي في الدراسات الأدبية لما يتميز به من ثراء وتنوع وانفتاح هذا الحقل على عديد من المناهج الأخرى كالبنيوية والتفكيكية والتوليدية وغيرها. من أهم أعماله:

عيون الجازية، وهي مجموعة قصصية، ودراسات في القصة الجزائرية الحديثة، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، والتحليل السيميائي للخطاب السردي: دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، والمسار السردي وتنظيم المحتوى: دراسة سيميائية في حكايات ألف ليلة وليلة، والبطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري.

ومن أهم الكتب التي ترجمها: مدخل إلى السيمولوجيا (مجموعة مؤلفين)، المنهج السيميائي لغريماس وكورتيس ومجموعة من المؤلفين، مدخل إلى نظرية التنّاص وغيرها[2].

5-سعيد بن كراد:

من النقاد العرب المغاربة، له بصمة كبيرة في المجال النقدي السيميائي في الوطن العربي، حاول في كل دراساته تقريب الدرس السيميائي إلى القراء سواء من خلال الترجمة أو الدراسة، قام في البداية بترجمة مقال لناقد فرنسي تحت عنوان سميولوجية الشخصيات الروائية، ثم أصدر العديد من الكتب منها:

- كتاب مدخل إلى السيميائيات السردية، حيث عرف فيه بنظرية غريماس وأصولها منطلقاً من الإرث البروبي، كما عرف فيه بالمفاهيم الأساسية للنظرية ونماذجها.

(1) ينظر: فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبدالحميد بورايو، ص197-199.
(2) ينظر: السابق، ص48.

- ولـه كتـاب شخصـيات الـنص السـردي والبنـاء الثقـافي، وكـذلك كتـاب الـنص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا[1].

كما يعد من أهم الكتب المترجمة له كتاب: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، حيـث فصـل الشـرح فيـه عـن السـيميائيات وموضـوعها عنـد فرديناـد ذي سوسـير وتشارلز ساندرز بيرس. كما تحدث فيه عن مفهوم العلامـة، وسيميولوجيا الأنساق البصرية، وسيميائيات النسق الإيمائي، وختمه بتقديم مفاهيم سيميائية[2].

له العديد من الكتب المترجمة أيضًا منها: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية لأمبرتو إيكو، والسيميائيات والتأويل مدخل إلـى سيميائيات شارل ساندرس تشارلز ساندرز بيرس. كما لـه العديد من المقالات والبحوث التي حاول فيها شرح وتفسير سيميائية (غريماس)، رغم توضيحه بصعوبة الإلمام بالإنتاج السيميائي الغريماسي نظرًا لتوزعه عبر مؤلفات كثيرة، منها المنشورة في مؤلفات مستقلة، ومنها ضمن مجلات مختصة[3].

ورغم ذلك تظل أعماله من المنابع التي ينهل منها النقاد الجدد، ويظل هو من أبرز رواد النظرية السيميائية على الصعيد العربي.

6-صلاح فضل:

(1) ينظر: محسن أعمار، مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب محاولة تركيبية، ص105.

(2) ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص1-285 بتصرف.

(3) ينظر: سعيد بن كراد، الخطاب السردي، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، الرباط، المغرب، د.ط، 2001م، ص 7.

يعد من رواد النظرية السيميائية أيضًا، تحدث في كتابه الموسوم بنظرية البنائية في النقد الأدبي عن تفرعات السيميائية بغية تقريب مفاهيمها وآلياتها إلى المتلقي العربي، كما خصص فصلاً عنونه بالمنهج السيميولوجي في كتابه مناهج النقد المعاصر وأشار فيه إلى إشكالية المصطلح عند تشارلز ساندرز بيرس، وفرديناند ذي سوسير، انحاز صلاح فضل إلى استخدام مصطلح سيميولوجية، وسميولوجيا في أغلب كتاباته[1].

من أهم مؤلفاته أيضًا شفرات النص قراءة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، وعصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو. وغيرها من المؤلفات.

يظل جهد هؤلاء وغيرهم من النقاد العرب الجزائريين والمغاربة والتونسيين، الدور الكبير في ترجمة وتقديم النظرية السيميائية واتجاهاتها، وتبسيط مفاهيمها ومصطلحاتها في الوطن العربي سواء عن طريق الترجمة والتقديم والنشر أو باللمثاقفة.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن النقاد العرب الحداثيين قد استفادوا كثيرًا من آراء وجهود النقاد الغرب خاصة من فرديناند ذي سوسير، وتشارلز ساندرز بيرس، وغريماس، وبارت[2] وجوليا كرستيفا[3] وغيرهم، فقد استثمروا أفكارهم وطبقوا آلياتهم الإجرائية ومبادئهم النقدية لبلورة هذا العلم الجديد، بالرغم من أن جلّ الأبحاث

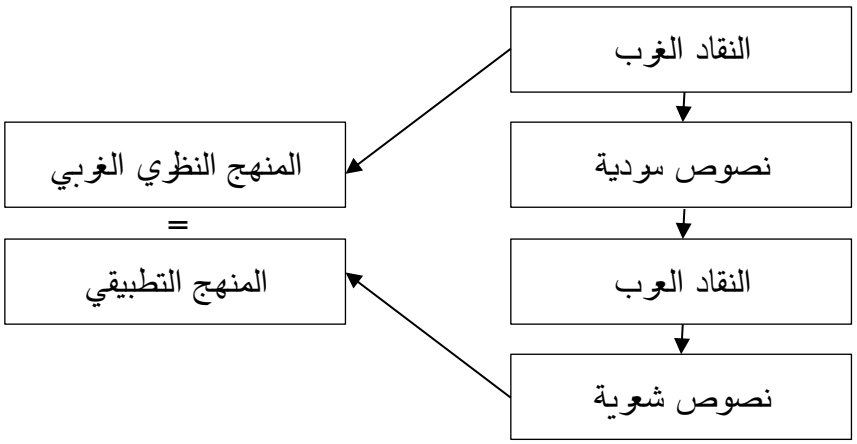
---

(1) ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية، 2013م، ص 96.

(2) بارت : 1915–1980م سيميائي فرنسي ومنظر ثقافي انتقل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية ركز على التناص، عرف بتحليله المجدد لأيديولوجيا الصور والنصوص الأدبية وأساطير الثقافة الشعبية، ينظر : دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص378.

(3) جوليا كريستيفا: مواليد 1941م ألسنية ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة ، مزجت بين ما جاء به سوسير وبيرس معًا في السيميائية، ومبتكرة مفهوم التناص ، ينظر : السابق، ص382.

السيميائية الغربية طبقت على نصوص سردية، بينما النقاد العرب وخاصة الجزائريين قد طبقوها على الشعر، وهذا يدل على أن جهودهم ليست مجرد ترجمة للمفاهيم وتقديم النظريات باللغة العربية فقط، بل كان المنهج التطبيقي لهم حليف للمنهج النظري الغربي، والشكل التالي يوضح ما سبق.



المبحث الثالث

السيميائية والغرب

تعد أول إشارة بينة إلى السيميائية مقال في مؤلف العالم اللغوي جون لوك[1]، الذي يتناول الفهم البشري عام (1960م)، باعتبارها فرعاً من فروع الفلسفة والذي تميز به، كما يعد الناقد السويسري فرديناند ذي سوسير (1857–1913م) مؤسس الألسنية الحديثة أيضًا أول من بشر بهذا العلم الجديد في التقليد الأوروبي، وكذلك العالم والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرزتشارلز ساندرز بيرس (1839–1914)[2]، "رغم أن كلاً منهم قد التزم باستخدام مصطلح خاص يتفق مع أيديولوجيته وتعصبه، فقد تناول فرديناند ذي سوسير السميولوجيا من وجهة لغوية، في حين بنى تشارلز ساندرز بيرس سيميوطيقيته على المنطق والرياضيات"[3].

سيقتصر هذا البحث على مفهوم السيميائية عند دي فرديناند ذي سوسير، وتشارلز ساندرز بيرس لكونهما من أول مؤسسي هذه النظرية الحديثة، وبعض أعلام الفكر الغربي ممن لمعت أسماؤهم في هذا المجال.

1–فرديناند دي فرديناند ذي سوسير:

ناقد سويسري مؤسس الألسنية الحديثة، أول من بشَّر بظهور علم جديد سيأخذ على عاتقه دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وعدَّ اللغة باعتبارها نشاط إنساني ولساني لا تقل أهمية عن (الإشارات والطقوس، والرموز، والأمارات)،

---

(1) جون لوك ولد في رينجتون بمقاطعة سومرست في 29 اغسطس سنة 1632 بانجلترا أثناء حكم الملك شارل الأول، ماجستير فلسفة 1658، درس الطب أيضاً أهم كتبه (مقالة في العقل البشري)، ينظر: فاروق عبدالمعطي، الإعلام من الفلاسفة، جون لوك من فلاسفة الانجليز في العصر الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ–1993م، ص5–13.

(2) ينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 29.

(3) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 26.

فهـي أيضًـا وسـيلة للتواصـل وتبـادل المعـارف والخبـرات الإنسـانية، وكـذلك هـي المضمون الرئيس للكون ولأنماط وجوده؛ فلايمكن أن ندرك هذا العلم ولا أن نعرف شيئاً عنه إلا عبر الكلمات، وكل ما يسمح به نظام اللسان[1].

وقد أشار فرديناند ذي سوسير إلى هذا العلم في معرض حديثه عن وظيفة اللسان قائلاً: بأنه "نسق من العلامات المعبرة عن أفكار وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقاها.

من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية ويمكن أن نطلق على هذا العلم (السيمولوجيا)، وستكون مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد فإننا لا نستطيع التنبؤ لا بجوهره ولا بالشكل الذي سيتخذه، إننا فقط نسجل حقه في الوجود، ولن تكون اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام، وستطبق قوانينه التي سيتم الكشف عنها على اللسانيات"[2].

كما أوضح فرديناند ذي سوسير معنى العلامة قائلاً: "ما هي إلا صوت ومعنى حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما تحل محله، إنها وحدة نفسية بوجهين وثيقي الارتباط بعضهما ببعض، ويستدعي أحدهما الآخر، وأن الرابط بين العنصرين هو ما يشكل العلامة"[3].

وإن العلامة تلك لا تربط بين اسم وشيء، بل تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني ويسميهما فرديناند ذي سوسير (الدال والمدلول)، فالدال هو صورة سمعية مشتقة من كيان صوتي، أو هو تمثيل طباعي في حالة وجود كتابه. إنه

(1) ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61، 62.
(2) السابق، ص 67.
(3) نفسه، ص 76.

متوالية من الأصوات أراد لها الاستعمال الجماعي الناتج عن تعاقد لا تعرف له بداية، إلا أن تكون كيانًا يحل محل شيء آخر.

أما المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي أي الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية.

وساق مثالاً على ذلك لفظة (أخت) لا تربطها أية علاقة داخلية مع المتوالية الصوتية (أ–خ–ت) التي تعتبر دالاً لها، فبالإمكان التمثيل لها بأية متوالية صوتية أخرى، فاختيار الأصوات لا تفرضه مقتضيات المعنى، ولا وجود لعناصر داخل الدال تنتقل آليًا إلى المدلول، لذلك فإن الرابط هنا هو خضوع اللفظ للتواضع والعرف والتعاقد[1].

خلاصة رأيه أن: **أي متوالية صوتية + قوة العرف= تصور ذهني (إنتاج دلالة).**

بناءً على هذه الرؤية التي أسسها فرديناند ذي سوسير للعلامة ومفهومها نجد خلاصة رأيه: أن السيميائية علم يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية سواء كانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية، وكما أن لباقي العلوم دوراً كبيراً في بلورة هذا العلم الجديد وخاصة علم الاجتماع الذي هو جزء من علم النفس العام في تحديد الموضوع الدقيق لهذا العلم.

2–شارل سندرس بورس:

كان تشارلز ساندرز بيرس يعمل بعيدًا عن فرديناند ذي سوسير على الجهة الأخرى من الأطلسي وقد استعار مصطلحاته من (جون لوك)، وأوضح في كتاباته أن المنطق بالمعنى الواسع هو تسمية أخرى للسيمياء، وهو الدستور شبه الضروري

(1) ينظر: سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، ص76–78.

والشكلاني للإشارات، وأن سمات تلك الإشارات نطلع عليها أثناء اكتساب المعرفة.[1] والسيميائيات عنده لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة؛ ولا تنفصل من جهة أخرى عن الفينومينولوجيا باعتبارها منطلقًا صلبًا لتحديد الإدراك وسيروراته ولحظاته وتبحث في الأصول الأولى لانبثاق المعنى من الفعل الإنساني.

كما أشار إلى مفهوم (العلامة)، واعتبرها الوجه الآخر لأوليات الإدراك لذا لا يمكن تصور سيميائيات بعيدة أو مفصولة عن عملية إدراك الذات والآخر، وإدراك (الأنا) والعالم الذي تتحرك داخله.

فالتجربة الإنسانية أو الكون في تصوره عبارة عن شبكة غير محدودة من العلامات لابد من تحديد عناصرها والكشف عن أشكال وجودها، وفي هذا يوافق فرديناند ذي سوسير في مفهومه للعلامة ووظيفتها[2].

"فالعلامة عند تشارلز ساندرز بيرس هي ماثول (Representamen) يحيل على موضوع (Object) غير مؤول (interpretant)، وهذه الحركة سلسلة من الإحالات هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه (السميوز)، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها. وبعبارة أخرى أن السميوز هي المسؤولة عن إقامة العلاقة السيميائية الرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول"[3].

وأوضح أن إمكانية استيعاب الكون وما فيه من علامات من خلال ثلاثة عناصر أساسية هي (ماثول، ومؤول، موضوع) وهي العناصر المشكلة للعلامة. أي من خلال ما يحضر في العيان وما يحضر في الأذهان، وما يتجلى من خلال اللسان أي:

---

(1) ينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 30.

(2) ينظر: سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 87-91.

(3) السابق، ص 91-92.

مؤول

ماثول ---------- موضوع

ويشير الخط المتقطع إلى أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرة، بل تمر عبر المؤول[1].

كما أوضح تشارلز ساندرز بيرس أن "(الماثول) يقوم بنفس الدور الذي يقوم به (الدال) في التصور السويسري، حتى وإن وجدت اختلافات بين الأداتين، فمهمة (الماثول) كما هي مهمة الدال تكمن في التمثيل لشيء ما في أفق منحه وضعًا تجريديًا أي مفهوميًا، وبدون الماثول لايمكن أن يتحول الشيء إلى علامة، وقد ساق مثالاً لذلك:

المتوالية الصوتية: ش / ج / ر/ ة، فهذه المتوالية الصوتية هي (ماثول)، يحيل إلى المؤول / شجرة/، أي على مفهوم الشجرة"[2].

والمؤول هو التصور الذهني العام الذي نملكه عن الشيء الموجود في العالم الخارجي، وهو يشبه (المدلول) عند سويسر في صورته البسيطة.

من خلال ما سبق نجد أن تشارلز ساندرز بيرس قد ربط بين المنطق والسيموطيقيا حيث رأى أن السيميائية مهمتها البحث عن الأنظمة الدالة في مختلف العلوم سواء أكانت عقلية أو إنسانية، وأن المنطق بمفهومه العام اسمًا آخر للسيميائية أم علم العلامة، ولا يمكن دراسة أي علم من العلوم السابقة إلا باعتباره نظامًا سيمولوجيا له دلالات وعلامات غاية في الأهمية.

3-جوليا كرستيفا:

تعرّف السيميائية بأنها: العلم الذي يدرس العلامات، وهي بذلك تؤكد ما سبق أن أكده فرديناند ذي سوسير بأن اللسانيات هي فرع من فروع البحث السيميائي،

(1) ينظر: السابق، ص 94.

(2) نفسه، ص 98.

ونجد ذلك في مطلع تعريفها للسان بأنه نسق من الأنساق السميولوجية، وفي معرض حديثها في كتابها (علم النص)، حيث أشارت بأن النص يرتبط بالواقع كما يرتبط باللسان كانزياح خاضع للتحول والتوافق، وهذا الانزياح يمس القيم والمقدسات الاجتماعية ويسهم في حركتها وتطورها، وهنا أكدت على لغة التواصل المباشر الموضوعة من قبل اللسانيات[1]، كما أهتمت أيضًا بالأنساق غير اللسانية، أو الخارجة عن النموذج اللساني كلغة المسرح، والتصوير، والرسم، والنحت، والعمارة، وأنماط الخطابات، واعتبرتها لغات بين متلقي ومرسل[2].

"كما حددت موضوع السيميائية: دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة علم أخذ يتكون وهو (السيميوطيقا)، فالموضوع الأساس الذي تدور حوله السيميائيات هو (العلامة) ولا شيء سواها. ومهمة هذا العلم بناء نظرية عن أنظمة الابلاغ"[3].

4-جوليان غريماس:

يعرّف السيميائيات بقوله: هي علم جديد مستقل تمامًا عن الأسلاف البعيدين، وهذا العلم مرتبط بفرديناند ذي سوسير، وكذلك بتشارلز ساندرز بيرس، نشأ في فرنسا اعتمادًا على أعمال (جاكبسون)[4]، و(لويس هيلمسليف)، في الستينيات، كما ينفي وجود أية محاولة في علم السيمياء قبل (فرديناند ذي سوسير، وتشارلز ساندرز بيرس)، كما يرى أيضًا أن أفكار العالم جاكبسون لها دور كبير في بلورة هذا العلم الحديث[5].

---

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، تحقيق: فريد زاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار طوبقال، المغرب، الطباعة الثانية، 1997م، ص17، 18.

(2) ينظر: حسين خالقي، بلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2011م، ص48، 49.

(3) فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص17.

(4) جاكبسون (1896-1982) روسي أول من استخدم مصطلح البنيوية في عام 1929م، أحد مؤسسي مدرسة موسكو 1915م، ومدرسة براغ 1926، ومدرسة كوينهاغن 1959م، ينظر: أسس السيميائية، دينال تشاندلر، ص379.

(5) ينظر: السابق، ص17.

5-رومان جاكبسون:

يعرف جاكبسون السيميائية بأنها "علم الإشارات العام، الذي يشكل حقل الألسنية- أي علم الإشارات المنطوقة- أساسه"[1].

ويؤكد أن اللغة عبارة عن منظومة إشارات وأن الألسنية هي جزء أساسي من علم الإشارات أو السيميائيات، وإن وضعنا الألسنية نظريًا ضمن السيميائية فمن الصعب جدًا أن نتحاشى تبني النموذج الألسني عند دراسة منظومة الإشارات الأخرى.

كما يؤكد أيضًا أن اللغة مركزية، فهي أهم المنظومات السيميائية البشرية[2].

6-رولان بارت:

أحد أقطاب النقد السيميولوجي له كتاب (الأساطير)، الذي عمل على شهرته لما يتميز به أسلوبه الخاص، وكذلك كان أول من أنجز تركيبًا رائعًا للمنظرين الثلاثة: (فرديناند ذي سوسير، تشارلز ساندرز بيرس، ولويس هيلمسليف)، ووضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية، كان كتابة بمثابه القنبلة، كما يعد في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية.

قد جمع رولان بعض المفاهيم كالدال والمدلول من فرديناند ذي سوسير، والتعيين والتضمين من هيلمسليف، وقد عمل على بلورتها في كتابه الأساطير[3].

"كما انتقد الأطروحة (السويسرية) التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينًا أن اللسانيات ليست فرعًا، بل السيميولوجيا تشكل فرعًا من

---

(1) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 38.

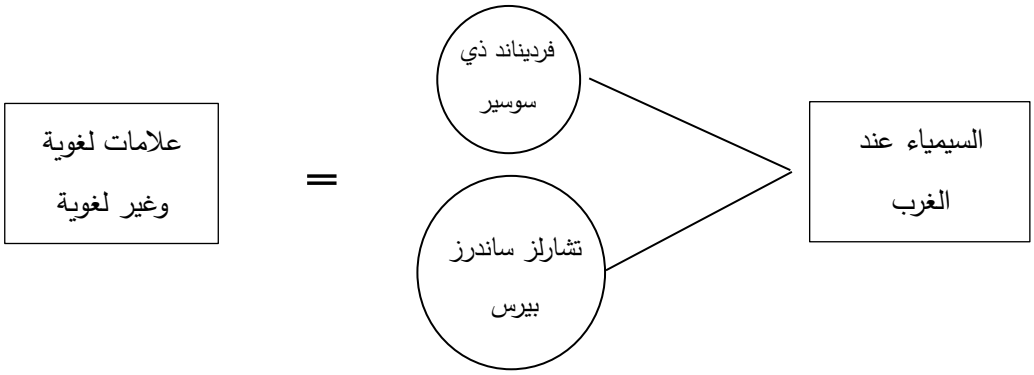
(2) ينظر: السابق، ص33، 34.

(3) ينظر: برنارد توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف ، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1994م، ص 44، 45.

اللسانيات، وبرر ذلك بصعوبة وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، ولا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة"[1].

وحاول في دراساته التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة، والأشهار، والأساطير وغيرها، وبذلك يمكن التأكيد بأن السيميائية عند بارت هي دراسة الأنظمة اللغوية وغير اللغوية، وأن السيميائيات تشكل فرعًا من اللسانيات وليس العكس.

من خلال المفاهيم السابقة للسيميائية عند العرب نجد أن السميائيات نظرية واسعة جدًا تشمل كل العلوم العقلية والإنسانية، صعب الإلمام بكل جوانبها، وأن اختلاف الآراء حول مفهوم المصطلح عند العلماء لا ينقص من قيمته فالمعنى واحد وهو (العلامة)، فقد استخدم بعضهم مصطلح (السيميولوجيا) تقليدًا فرديناند ذي سوسير، بينما بعضهم الآخر استخدم مصطلح (سيميوطيقا) تتبعًا لتشارلز ساندرز بيرس، ورغم الاختلاف في استخدام المصطلح إلا أن السيميائيات عند كل الغربيين هي العلم الذي يدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية داخل الحياة الاجتماعية، وأن هذا العلم يشكل فرعًا من اللسانيات وليس العكس، والشكل التالي يوضح المعنى:



(1) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، د.ب، الطبعة الأولى، 2015م، ص 45،46.

المبحث الرابع

السيميائية والعتبات النصيّة

من أهم القضايا التي طرحها النقد الأدبي المعاصر في حقل اللسانيات، والسيميائيات السردية، وتحليل الخطاب قضية (العتبات النصيَّة)، وذلك لأهميتها في كشف أغوار النص، وإضاءته وفك شفراته.

فالعتبات من الظواهر التي طواها النسيان رَدَحًا من الزمن إلا أنها نالت الاهتمام المتزايد في حقل السيميائيات خاصة، سواء كانت العتبات الأمامية الواقعة على الصفحة الأولى من الغلاف المتمثلة في: اسم المؤلف، العنوان، صورة الغلاف، اللون، والخطوط ... إلى غير ذلك، أو العتبات الداخلية الواقعة داخل العمل الروائي نفسه المتمثلة في : الإهداء، المقدمات، العبارات التوجيهية، والتنبيهات، والافتتاحيات والعناوين الداخلية... وغيرها، أو العتبات الخلفية الواقعة على ظهر الغلاف المتمثلة في : علامة الإشارة الشكلية، واسم المؤلف ، والصورة الفوتوغرافية ، والخطوط والألوان وغيرها، فقد تعددت مظاهر الإشغال بها في مجال النقد الروائي العربي المعاصر، وهذا مرده إلى عوامل المثاقفة، وكذلك تطور الممارسات النقدية العربية وانفتاحها على آفاق جديدة أوسع مجالاً[1].

وعليه: فإن هذه العتبات "لم تعد مجرد علامات نصيَّة بكماء خالية من التشويق والإثارة، بل عُدت خطابات أدبية غنية الدلالات، وملفوظات إشارية ذكية التبلور"[2].

إن الاهتمام بهذه العتبات لم يكن يثير الانتباه قبل توسع مفهوم النص والوعي به والتعرف على جزئياته وبنياته السطحية والعميقة وكل تفاصيله، فقد أولت

---

(1) ينظر: عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2011م، ص 6.

(2) السابق، ص 5، 6.

الدراسات السيميائية اهتمامًا كبيرًا بدراسة العتبات النصيّة لما تمثله من أهمية لقراءة النص والكشف عن دلالته ومقاصده الجمالية ورؤاه، فالعتبات النصيّة أو خطاب المقدمات (Discours Prefaciel) هذا ليس سوى جزء من نظام معرفي عام يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي (Paratexte) وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه ابتداءً بالعناوين والحواشي والهوامش والمقدمات والافتتاحيات والإهداءات والخاتمة، وبيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره، فكلها تشكل أنظمة إشارية ومعرفية لا تقل أهمية عن المتن، بل إنها تشكل مباحث أساسية في مجال الدراسات اللسانية والسيميائية الحديثة[1].

وقد تعددت التسميات لهذا المصطلح عند كثير من النقاد، فمنهم من اصطلح على تسميته النص الموازي، وبعضهم محيط النص، والنص المصاحب أو المحايد، والنص المرادف، وأهذاب النص، ومرفقات النص، والمناصصة، والموازية النصيَّة، والتوافق النصّي، ولوازم النص، وغيرها من التسميات، إلا أن الشائع بينهما مصطلح النص الموازي، والمناص.

من أبرز نقاد الغرب الذين أولوا العتبات بدراسات عميقة على مستوى التنظير والتطبيق الناقد جيرارجنيت[2]، أحد أقطاب الشعريات المعاصرة، فقد استطاع الجمع بين ماضي الشعريات وحاضرها، فهي عنده من جهة قديمة قدم ارتباطها بالثقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جدة ما عرفته من تحولات وتغيرات باستفادتها من المباحث العامة لعلوم اللغة واللسانيات، فهاتين الميزتين جعلتا منه بلاغيًا وسيميائيًا في آن واحد.

---

(1) ينظر: عبدالرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس نقوري إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2000م، ص16-21.

(2) جيرارجنيت: من كبار المنظرين الغربيين الذين أولوا عناية كبيرة للعنونة ولاسيما في كتابه (العتبات) عام 1987م، ينظر: جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، ص17.

لقد اهتم جيرارجنيت في كتابه (أطراس) 1982م بالتعالي النصَّي للنص، أي كل ما يجعل من النص متدانيًا في علاقته مع باقي النصوص سواء كانت خفية أو ظاهرة، وقد حدد تلك العلاقة في خمسة أنماط وهي: (التنّاص، المنّاص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع)، وقد أصبح (النص الجامع) عنده من المتعاليات النصيّة والشعريات عامة.

كما أشار إلى (المناص) (paratexte)، في كتابه (عتبات) عام 1987م، وقد عنى فيه بكل ما يدور ويحيط بالنص من نصوص مصاحبة وموازية.

وقد وسع في مسألة النص ومكوناته السردية، وكيفية بنيتها منطلقًا من تعاريفه اللسانية والسيميائية في كونه مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة وكمنطقة قابلة للحفر وللتأويل.

وقد رأى أن النص (الكتاب) قليلاً ما يظهر خاليًا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته كاسم الكاتب، والعناوين، والإهداء وغيرها.

كما عنى بالمناص ذلك النص الموازي للنص الأصلي، وبذلك قد انتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص[1].

كما أشار أيضًا إلى بعض الدراسات التي سبقته في هذا المجال، وقد استفاد منها في نضوج أفكاره ورسم رؤاه المستقبلية لهذا المصطلح الجديد منها:

أ. مقال في مجلة الآداب عام 1971م بعنوان: من أجل فرديناند ذي سوسير نقد عرض مفهوم (المناص) بأنه منطقة مترددة تقوم على سنن اجتماعية في مفهومها الإشهاري، وسنن منتجة أو منظمة للنص.

ب. جاك دريدا: تكلم على (خارج الكتاب) وقد عنى بذلك المقدمات والتميهيدات والديباجات، والافتتاحيات وذلك في كتابه التشتيت عام 1972م.

---

(1) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1429هـ، 2008م، ص 26-28.

ج. ودراسة جاك لوجان: قد تعرض إلى مفهوم الحواشي المطبوعة في النص فهي تتحكم بكل القراءة كـ: اسم الكاتب، العناوين، اسم الناشر، اسم السلسلة...وغيرها، وذلك في كتابه: الميثاق السير ذاتي عام 1975م.

د. مقال حول العنونة لميترون عام 1979م، كما تكلم في كتابه: خطاب الرواية عام 1980م عن المناطق المحيطة بالرواية منها ما يأتي في أول صفحة الغلاف كـ: اسم الكاتب، الناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة، فهي التي تعين الكاتب كنموذج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ[1].

كما كانت بعض دراسات رولان بارت، وأمبيرتو إيكو تعنى بأهمية العتبات وخاصة عتبة العنوان.

من خلال ما سبق نلحظ أن للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحًا عقلانيًا وتنظيمه نظريًا وتطبيقيًا، حيث كانت دراسة الناقد جيرارجنيت أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، وفتحت آفاق البحث من الرواية إلى المسرح، والموسيقى، والسينما، وغيرها من المجالات الأخرى.

أما على مستوى النقاد العرب، فليس غريبًا أن يهتم الباحثون العرب في مجال السيميائية بموضوع العتبات النصيّة طالما تسعى بحوثهم إلى تحليل النص تحليلاً عميقًا والإحاطة به من كل الجوانب، إذ ليس لهم سبيل للوصول إلى ذلك إلا من خلال المرور بالعتبات الأولى له، فمن أهم النقاد والباحثون في مجال الدراسات السيميائية التي تناولت العتبات النصيَّة: جميل حمداوي، عبدالرزاق بلال، عبدالحق بلعابد، محمد فكري الجزار، محمد مفتاح، سعيد يقطين، أحمد بنيس، عبدالحق رقام، عبدالله الغدامي.. وغيرهم، تعد دراساتهم ذات أهمية كبيرة في خطاب العتبات وإن

(1) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 226، 227.

اختلف بعضهم في تسمية المصطلح إلا أن المعنى واحد، فقد استخدم أحمد بنيس مصطلح (النص الموازي)، وقد عرفه بأنه: "تلك العناصر الموجودة على حدود النص سواء كانت الداخلية أو الخارجية فهي في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه وتحقق درجة استقلاله وتعيينه، وتنفصل عنه بحيث لا يسمح للداخل النصَّي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"[1].

أما سعيد يقطين فقد استخدم مصطلح جيرارجنيت (المناص)، في كتابه انفتاح النص الروائي، واستخدام كذلك مصطلح (المناصات)، في كتابه القراءة والتجربة، إن اهتمام سعيد يقطين كما يبدوا استحسانه لمصطلح (المناص) عند جيرارجنيت، حيث قسمه إلى قسمين المناص التأليفي والمناص النشري، حيث عنى بالمناص التأليفي كل المصاحبات النصيّة التي تعود مسؤوليتها على المؤلف مثل: اسم الكتاب، العنوان، الإهداء، المقدمة، التصدير، الحواشي، الملاحظات... وغيرها، أما المناص النشري فيقصد به كل ما تعود مسؤوليته للناشر من إنتاجات مثل: الغلاف، الجلادة، الإشهار، الحجم، السلسلة وغيرها[2].

كما استخدم الناقد جميل حمداوي (النص الموازي) في مقال له بعنوان لماذا النص الموازي؟ وأوضح أن النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج تساعد على تفسيره، وتضيء جوانبه الغامضة. وأكد أن خطاب المقدمات ما هي إلا نصوص مستقلة بداتها لها بنياتها الخاصة ودلالاتها المتعددة ووظائفها المنوعة[3].

---

(1) أحمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م، ص 77.

(2) ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، مركز البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص207-208.

(3) ينظر: جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ مجلة الكرمل، فلسطين، العدد الثامن والثمانون، 2006م، ص 218.

وتعد أيضًا دراسة عبدالرزاق بلال (مدخل إلى عتبات النص) دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، من أهم الدراسات التي اختصت بخطاب المقدمات حيث تضمنت دراسته على مدخل في غاية الأهمية عرض فيه أهمية العتبات في الدرس الغربي وفي المنظور العربي، ثم عرض لمفهوم المقدمة عرضًا واسعًا، وأشار إلى أنواعها ووظائفها، ودور المتلقي في المقدمة، ثم قدم دراسة تطبيقية لمقدمات بسيطة البناء ومركبة البناء من كتب النقد العربي القديم[1].

وقدم عبدالحق بلعابد كتابة (عتبات) جيرارجنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، وكان تقديمه في غاية الروعة معنونًا له بـ(عتبة إلى عتبات)، حيث أشار إلى بعض العناوين ذات الأهمية مثل الفضاء، الوعي بالعتبة، والنص بناء، المعمار، المناصات، وقد عرض أيضاً الشعريات عند جنيت، وتحديد المناص، وأنواعه وأقسامه، ومبادئه، ختمه بتحية للمؤلف عن جهده واجتهاده في عمله[2]، حيث كانت الدراسة تتصف بالعمق والتدقيق والطرح الجيد والتحليل، وقد تم الاعتماد على هذا العمل في بداية هذا المبحث لما له أهمية كبرى في توضيح خطاب العتبات.

وهناك العديد من الدراسات السيميائية والبحوث العلمية والرسائل الجامعية قد اختصت بدراسة العتبات النصيّة في العمل الأدبي وأولتها اهتمامًا كبيرًا وقد اختص هذا المبحث بالإشارة إلى أهمها أو بعض منها على سبيل التقديم والتوضيح.

---

(1) ينظر: عبدالرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص12-104 بتصرف.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، ص 44-57 بتصرف.

الباب الأول

سيميائية العتبات النصيَّة

في الخطاب السردي الروائي

الفصل الأول

سيميائية العتبات الأمامية في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الأمامية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الأمامية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الأمامية في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

أهمية العتبات الأمامية في الدراسات الحديثة.

أولاً- أهمية العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات المهمة في دراسة النص الأدبي، إذ يشكل نقطة مركزية يتم من خلالها العبور إلى النص، والمحور الدلالي الذي يدور حوله مضمونه وتبنى عليه دلالاته وبنياته، لذلك أصبحت دراسته ضرورة ملحة في بناء النصوص وتحليلها في مجال الدراسات السيميائية الحديثة.

فعنوان الابداع + المتن الروائي + المبدع = العمل الإبداعي

عرف العنوان والتسمية منذ القدم في الخطابة والرسائل والعهود والمواثيق، خاصة في عصر التدوين حيث كان للقرآن الكريم أثر مباشر في تطور العنوان فعند تدوينه دخل العنوان في الأدب مرحلة التطور بمجيء الإسلام، حيث تم عنونة السور القرآنية، والإشارة باسمائها، وقد اتسمت بالإعجاز والإيجاز، وهذا يحتاج لدراسة خاصة ومعمقة، فهذا المبحث سيهتم بأهمية العنونة في الدراسات الحديثة بشيء من الإيجاز.

قد تميز الأدب في العصر الحديث بعنونة كتاباته حين تنبه النقاد العرب والغرب إلى تطور مفهوم العنونة، وبدأ الاشتغال بهذه الظاهرة الجديدة، وقد تمت الإشارة فيما سبق إلى أهم الدراسات السيميائية الحديثة التي اهتمت بدراسة العتبات النصيّة على المستوى الغربي والعربي، فعلى المستوى الغربي تميزت دراسة الناقد جيرارجنيت في هذا المجال، إذ عُدَّ من أبرز الرواد في مجال خطاب العتبات والمؤسس والرائد الأول لعلم العنونه لما حازه كتابه (عتبات) من شهرة وتميز فتح آفاق البحث والتنقيب لدى النقاد الغرب والعرب.

أما على مستوى النقد العربي الحديث تعد دراسة عبدالمالك أشهبون (العنوان في الرواية العربية)، من أهم الدراسات التي اختصت بدراسة العنوان تحديدًا، حيث أشار في بداية حديثه: "إلى أن الاهتمام بالعنوان يعد ظاهرة نقدية طارئة، إذ لم يظهر هذا الاهتمام بشكل واضح وجلي إلا مع بداية الثمانينات من القرن الماضي، فقد أولت الدراسات الحديثة اهتمامًا بدراسة العنوان، وبالأحرى قراءة العناوين الأدبية سواء القديمة أو الحديثة، وتوظيف أدوات إجرائية تتلاءم مع قراءتها وتحليلها واستكناه مكوناتها ووظائفها وجمالياتها"[1].

كما تعد دراسة محمد فكري الجزار: (العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي) من أهم الدراسات الحديثة أيضًا[2]، كذلك دراسة جميل حمداوي: (سيميوطيقا العنوان) من الدراسات المميزة التي اختصت بعتبة العنوان[3]، وغيرها كثر.

وقد يراود ذهن القارئ بعض التساؤلات عن مفهوم العنوان، وما الوظيفة التي يقوم بها، وما أنواعه وأهميته؟ وأين يتموضع؟ وكيف تقارب العناوين سيميائيًا في الدراسات النقدية الحديثة؟

ستلي الإجابة عن هذه التساؤلات بشيء من الايجاز ما أمكن ذلك حسب ما تقتضيه حدود الدراسة.

أ-مفهوم العنوان في الدراسات النقدية الحديثة:

يعرَّف الناقد الغربي (لوي هويك)[4]، المختص في دراسات علم العنونه بأنه:

"كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب ودار النشر وغيرها، ويرى كذلك أن العنوان هو ما نسميه اليوم (zadig)،

---

(1) عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص8.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجينت من النص إلى المناص، ص66- 67.

(3) ينظر: محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، 1998م.

(4) ناقد غربي يعد أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات أهم كتبه (سمة العنوان) ينظر: عبدالحق بلعابد، جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص66.

أي العنوان الفرعي (sous-titre) ليقدم تعريفًا أكثر دقة وشمولاً في كتابه (سمة العنوان)، بأنه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[1].

كما يعد العنوان مفتاح عالم الكتاب إذا لم يكن هو بابه الرئيس، فلا يمكن للقارئ أن يتجاوب – نفسيًا–مع أي عمل بدون إلقاء نظرة أولى على عنوانه، فهو العتبة الممهدة للولوج إلى عالم النص، وخطوة مطمئنة لإقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه، حيث يعمل بطريقة غير مباشرة على التخفيف من حدة الجديد والمفاجئ والغامض في النص، إذن فإنه علامة نصيَّة تسعى للكشف عن ملامح المجهول المنتظر.

ولكونه علامة نصيَّة وسيميائية ناطقة ومعبرة فإنه قد غدا موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز يتمثله الباحث على صورة نظام سيميولوجي متعدد القيم الجمالية والأبعاد الأيديولوجية في إمبراطورية علم العلامات التي لا حدود لها مادامت السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم مركبة[2].

ب–مكان ظهور العنوان وتموضعه:

بالنسبة لمكان ظهوره وتموضعه أوضح الناقد عبدالحق بلعابد في قوله: "إن الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقًا للنظام الطباعي المعمول به في أربعة أماكن هي: المكان الأول هو الصفحة الأولى للغلاف، والمكان الثاني في ظهر الغلاف، والمكان الثالث في صفحة العنوان، أما المكان الرابع في الصفحة المزيفة للعنوان،

(1) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، أعمال ندوة المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور، المغرب، الطبعة الأولى، كتاب الكتروني، 2015م.

(2) ينظر: عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 13– 15.

وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية، وقد نجد العنوان يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف، أي في أعلى الصفحة آخذًا موضعًا مع عنوان الفصل.

أما الكتب المجلدة فقد نجد العنوان قد تموضع في صفحة الغلاف، وذلك لأسباب فنية ومكتبية، وغالبًا أيضًا ما يتواجد في ظهر الكتاب؛ لأنه المكان الأكثر رؤية عند وضعه في رف المكتبات، وهذا هو المعمول به اليوم دون النظر إلى شكل كتابته عمودية كانت أو أفقية"[1].

ج-أهمية العنوان:

"لم يعد العنوان محطة عبور عجلى ومتسرعة من أجل الوصول إلى عالم النص الروائي بل ارتقى كظاهرة نصيَّة إلى مستوى أكثر تخصصًا في الدراسات الحديثة في نطاق ما صار يدعى علم العنونة (Tilrologie)، لما له من أهمية ووظائف متعددة"[2].

قد اهتمت السيموطيقا به اهتمامًا كبيرًا باعتباره مصطلحًا إجرائيًا ناجحًا في مقاربة النص الأدبي، فهو المفتاح الأساس الذي يتسلح به المحلل للدخول في أغوار النص وتحليل بنياته التركيبية والدلالية والرمزية وتفكيكها واستنطاق دلالاتها أو معانيها، وقد أظهر البحث السيميولوجي أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي نظرًا للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناصيَّة التي تربطه بالنص وبالقارئ، وعده النقاد جنسًا أدبيًا مستقلاً كباقي الأجناس، له مكوناته البويطيقية وخصائصه البنيوية كحال الإهداء والتقديم وباقي العتبات النصيّة الأخرى، وفي هذا يقول جيرارجينت: "التقديم كالعنوان هو جنس وكذلك النقد ميتاناص هو بديهًا جنس[3]، وخلاصة رأيه أن العنوان يعد جنسًا أدبيًا مستقلاً.

---

(1) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجينت من النص إلى المناص، ص70.

(2) عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص18.

(3) ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص8- 13.

إن العنوان بأهميته يحتل لوحة صدارة ووسط بداية صفحة الغلاف الأول أو أعلاها متربعًا بذلك الموقع التفصيلي على مركزها المشرق الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر غلاف الرواية هدفه اقتنَّاص الأنظار واستمالة القُرّاء، فكثير من الأعمال الأدبية كان لعناوينها السبب الرئيس في شهرتها، حيث أخدت العناوين جزءًا من قيمتها الأدبية والاعتبارية مثل عنوان رواية (البؤساء) لفيكتور هوجو مثلاً قد تعدى حدود فرنسا ليصبح عنوانًا شهيرًا في كافة الآداب العالمية، وكذلك عنوان (الجريمة والعقاب) لدوستوفسكي، وعلى مستوى الروايات العربية رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ ارتقت إلى مستوى العالمية في الأدب العربي وغيرها من الأعمال الأدبية[1].

د- وظيفة العنوان:

لقد اختصر جيرارجنيت وظائف العنوان في العناصر الأربعة التالية:

1- الوظيفة التعينية: من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يميزه بين الكتب الأخرى.

2- الوظيفة الوصفية: تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معًا، أو ترتبط بالمضمون ارتباطًا غامضًا.

3- الوظيفة الإيحائية: ترتهن بالطريقة أو الأسلوب الذي يعّينُ العنوان به هذا الكتاب.

4- الوظيفة الإغرائية: تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

يبدو أن جيرارجينت قد تجاوز الوظائف التقليدية للعنوان والمتمثلة في (التعيين، التسمية، الاختصار، الوصف)، مؤكدًا تلك الوظائف الجديدة ستفتح آفاق

(1) ينظر: عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 15.

إبداعية ونقدية مغايرة عما كان سائداً، وفي نظره أصبح العنوان يتراوح بين القول والإيجاز، والتعيين والاخفاء بين النثري والشعري، وبين التجديد واللاتجديد.

كما نجد للعنوان بعض الوظائف الأخرى.

أ. وظيفة فتح الشهية من خلال إثارة انتباه القارئ واستمالته إلى ما سيأتي من بعد.

ب. والوظيفة التلخيصية باعتبار العنوان يلخص النص وإعلان عن محتواه بدون أن يكشف عن كليته.

ج. الوظيفة التمييزية فالعنوان يحدد النص الذي يعلن عنه ويميزه من السلسلة التجنيسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها[1].

هـ- أنواع العنوان:

1. **العنوان الحقيقي:** وهو ما يحتل واجهة الكتابة ويسمى الأساسي أو الأصلي.
2. **العنوان المزيف:** ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له، وظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي، ويأتي غالبًا بين الغلاف والصفحة الداخلية مهمته استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف.
3. **العنوان الفرعي:** يستشف من العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكمله المعنى، وغالبًا ما يكون عنوانًا لفقرات أو موضوعات أو تعريفات موجودة داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي، ويكون في أغلب الأحيان أسفل العنوان الحقيقي.
4. **العنوان الشكلي:** وهو العنوان الذي يميز النص وجنسه عن باقي الأجناس أو الأعمال الأدبية الأخرى (القصة، الرواية، الشعر، المسرحية).
5. **العنوان التجاري:** يقوم أساسًا على وظيفة الإغراء له لما تحمله هذه الوظيفة

(1) ينظر: السابق، ص 19- 20.

من أبعاد تجارية وهو عنوان يتعلق غالبًا بالصحف والمجلات أو الموضوعات المعدة للاستهلاك السريع[1].

ولمقاربة العنوان سيميائيًا يجب أن يتبع المحلل بعض الخطوات الأساسية منها تحليل البنية وتستوجب قراءة العنوان صوتيًا وايقاعيًا وصرفيًا وبلاغيًا وأيقونيًا، وكذلك معرفة الدلالة أي دراسة العنوان في ضوء علاقته بالدلالة وطبيعة العلاقة كلية كانت أو جزئية، مباشرة أو غير مباشرة، حرفية أو إيحائية وغيرها من العلاقات، وكذلك تحديد الوظيفة التي يؤديها العنوان (انفعالية– تأثرية – تناصيَّة – بصرية – إلى غير ذلك من الوظائف).

كما يجب فهم المعاني المعجمية، وبنية الجملة ومعناها التركيبي، وكذلك الاعتماد على المعرفة المتراكمة للعالم التي تساعد على التحليل والتفسير ومقاربة العنوان وتأويله. فلابد من دراسة كل العتبات النصيّة وتفكيك المصاحبات المناصّية واستكشاف الدوال الرمزية، وايضاح الخارج قصد اضاءة الداخل[2].

ثانيًا- أهمية الغلاف:

اهتمت الدراسات الحديثة بأهمية أغلفة الكتب، إذ يعد الغلاف الخارجي للكتاب صناعة متقدمة، فهو من العتبات النصيّة الأولى، تلفت نظر القارئ إلى جانب عتبة العنوان لما يحمله من جلادة مختلفة الألوان، ولوحات تشكيلية وخطوط هندسية غاية في الجمال، إذ يُسهم بكل ما يحتويه في إقناع القارئ على شرائه من عدمه، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له كالصورة، والألوان مثلاً.

---

(1) ينظر: ليندة جنادي، هبة مفتاحي، سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح، قصص الهواجس، وشعلة المايدة، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة خميس مليانة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2014– 2015م، ص 25–27.

(2) ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 25– 27.

كما يساعد على التعمق في مستويات النص، واستكناه ما تضمنه من أفكار، والوقوف على أبعاده الفنية والأيديولوجية والجمالية، كما يحتوي الغلاف الخارجي أيضًا على مجموعة من الموازيات الأخرى، كاللوحات التشكيلية، وعلامة التعيين الجنسي، وحيثيات الطبع والنشر، والخطوط الهندسية المختلفة الأحجام والألوان، والمقتبسات، واسم الروائي وغيرها، حيث تعد علامات دالة ومكثفة تضيف إلى النص أبعادًا فنية وإيحائية تربط الخارج بالداخل لإنتاج الدلالة وتوليد المعنى[1].

ثالثًا- أهمية الصورة واللون:

تعد الصورة من أبرز الفنون المتداولة، إذ لا يخلو أي فن منها، أو من إسهامها، لأنها لغة العصر الحديثة، فالمسرح والسينما، والإشهار، كلها فنون تعتمد على الصورة إلى جانب العناصر الأخرى من الأصوات والكلام، واللغة المكتوبة أو المنطوقة التي ترتبط بفكر الإنسان وتيسر له التواصل، كما تعد أداة تعبير عن الكلمات ووسيلة تنفس، قد اقتحمت السيمائيات هذا الميدان الجمالي محللة إياه لما يحمله من دلالات وتأويلات[2]، تُسهم في إنتاج المعنى.

كما يعد اللون أيضًا أحد أبرز العناصر الجمالية في الفنون، إذ يشكل حضورًا واسعًا يمكن أن يغير مسار الشكل الإبداعي سلبًا أو ايجابًا، فمن المتعارف عليه أن للون دورًا هاماً في إبراز خبايا نفس الإنسان، لما له من صلة وطيدة تربطه بالحالة النفسية للكاتب والمتلقي، فاللون لغة رمزية تحمل دلالات عديدة، له القدرة على التأثير والتدليل بحضور اللغة؛ إذ يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجمالية، والإضاءات الدالة التي تعطي أبعاداً فنية للعمل الأدبي، فمثلما أصبح اللون لغة

---

(1) ينظر: ابتسام بن حاج جيلاني، زهرة زنيني، العتبات النصيّة في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير في اللغة والأدب، جامعة الجيلاني بو نعامة خميس مليانه الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2015، 2016م، ص12، 13.

(2) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 120، 121.

الرسام، أصبح أيضًا لغة الأديب، وبذلك وجب الإشارة إلى أن استخدام الألوان في النصوص الأدبية بطريقة إيحائية، وبأسلوب قريب من المتلقي أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم والتصوير، فقد أصبحت الدراسات الأدبية مقترنة بجماليات اللون، بالإضافة إلى اللغة أداة الإبداع التي تحرك عناصر النص وتخلق مشهدًا مرسوما بألفاظ لونية.

إن وظيفة اللون في النصوص الأدبية إخراج نص مشحون بالإيحاءات الرمزية والدلالات الخفية لتقوية بنية النص، وتجعله محلاً للاهتمام، والكشف عن ما وراء هذه الألفاظ اللونية، وبهذا كانت ومازالت الألوان تؤثر في اختزال معانٍ رمزية بالغة الخطورة، كما أن استخدامها في النص مشروط بحسن توظيفها.

كما أصبحت من الإضافات الجمالية التي فرضت نفسها في ساحة الكتابة والتأليف، إذ يحمل العمل الأدبي داخله وخارجه الكثير من اللوحات التصويرية الملونة التي تبرز القيم الجمالية للنص، وتعزز معانيه، وتكسبه طاقة إبداعية جمالية تشد انتباه المتلقي[1].

(1) ينظر: سماح شاطري، جدلية اللون، والصورة في رواية بيض الرماد، لمصطفى غزلاني، رسالة ماجستير في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة محمد خضير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، بسكرة، الجزائر 1436هـ-2015م، ص5- 18.

المبحث الثاني

سيميائية العتبات الأمامية في رواية أنوبيس

أولاً-القراءة السيميائية للعنوان:

انطلاقًا من أهمية العنوان كنص موازٍ ومحيط، ومدى اهتمام البحث السيميولوجي به لتعدد وظائفه المرجعية والإفهامية والتناصيَّة، فهو أول خطوة يقوم الباحث السيميائي بدراستها، حيث عده الناقد محمد فكري الجزار بأنه: "كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدل به عليه..." [1].

وعليه فإنه يعد المفتاح الرئيس في التعامل مع النص في كل أبعاده الدلالية والرمزية لاستنطاق مفهومه، وإضاءة جوانبه.

فعنوان الرواية (أنوبيس)، من أحد أهم أشكال العنونة الحديثة يتأرجح بين الأسطوري والرمزي، حمل وظيفة تعينيه وإخبارية وإشهارية في الوقت ذاته، نلمح الوظيفية التعينية من خلال جنس العمل واسم المؤلف والتعريف بالرواية " فرواية أنوبيس الكاتب الليبي إبراهيم الكوني، الطبعة الأولى لها عام 2002م، رواية عربية، صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، التنفيذ الطباعي مطبعة سيكو لبنان " [2]، عدد صفحاتها (مئتان وتسع) مختومة بوصايا أنوبيس.

بينما نلمح الوظيفة الإخبارية من خلال العنوان الخارجي، فقد جاء عنوانًا إخباريًا لمضمون المتن، فالكوني وظف الأسطورة المصرية القديمة لأنوبيس بفلسفة جديدة، حيث وصف فيها مسيرة (أنوبي) عبر الصحراء في المتن، فبطل الأسطورة أنوبي (Anubis)، هو "إله برأس كلب أو ابن آوى، رب الجنازات والتحنيط، كان إله أبيدوس، واعتبر ابن نفتيس وآزيريس، أو ابن سيت، يقود الموتى إلى العالم السفلي،

---

(1) محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.

(2) ينظر: إبراهيم الكوني ، رواية أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الصنائع ، الطبعة الأولى، 2002م، ص 4.

ويشرف على الميزان الذي توزن فيه قلوب الموتى عندما يَمُثلون للمحاكمة أمام أوزيريس، ساعده ايزيس في إعادة جسد أوزيريس إلى الحياة بعد أن ذبحه (سيت) [1].

استعار الكوني في هذه الأسطورة أماكن حقيقية في ليبيا وما جاورها مثل: (آبير، كهوف تاسيلي، مغاور أكاكوس، أغاديس... وغيرها).

وقد بنى لغة هذه الرواية على الرمز والأسطورة حيث روى بعض ألفاظ الأساطير باللغة الأمازيغية، كما وظف فيها العديد من حكايات الإنسان في الصحراء مع الحيوان والجن عبر التاريخ، وفق أبعاد فلسفية ولغة مكثفة مشبعة بالدلالات الواضحة حينا، والغامضة في حين آخر وحسب بروزها في النص وكأنه يؤرخ لعالم الصحراء في نصه. يمكن التأكيد على ذلك من خلال مقدمته في بداية الرواية التي يقول فيها: "ففي تنبكتو كشف لي بعض الأشياخ عن رقع جلدية مخفية في صناديق خشبية عتيقة، تهرأت وتآكلت وبهت لون رموز تيفيناغ المطبوعة في صفحاتها، وقالوا لي إن هذا المتن يعد أقدم تدوين للأسطورة، وهو منقول حسب ما يروى عن المتون الموجودة في كهوف تاسيلي، ومغاور أكاكوس، وصخور مساك اصطفت التي شوهتها الأمطار والسيول والرياح المحملة بالرمال، وكذلك أيدي المخربين والأشرار..." [2].

كما يشير الكوني في هذه الرواية إلى أن رحلة البطل أنوبي وخروجه وبحثه عن لغزه في الصحراء، يمثل حقيقة الإنسان في حياته وواقعه حيث يقول: "ووجدت أن في سيرة الجد الأول (أنوبي) أنوبيس ملامح من سيرتي وسيرة كل إنسان ظامئ إلى الحقيقة، فنقلتها من اللغة الأم إلى لغة الضاد ليقيني بأن رحلة "أنوبي" ما هي إلا رحلة الإنسان في هذه الصحراء التي نسميها الأمم (العالم)، وشقاء (آنوبي) في بحثه عن لغز ما هو إلا شقاء الإنسان في بحثه عن اللغز، وقبيلة (آنوبي) السرية ما

(1) ماكس شابيرو، ورودا هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين، سوريا – دمشق، الطبعة الثالثة، 2008م، ص 29.

(2) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 6.

هي في حقيقتها، إلا القبيلة البشرية التي لم تجد سرها منذ ذلك التاريخ البعيد حتى هذا اليوم"[1].

كما يشمل العنوان الوظيفة العجائبية والغرائبية من خلال إثارة بعض التساؤلات منها: من أنوبيس؟ ولماذا وظف الكوني هذا العنوان؟ ولماذا أعاد فلسفة الأسطورة المصرية واستعار لها أمكنة حقيقية؟

إن الكوني قد تلاعب باللغة السردية تلاعباً حرفياً، فليس بعجيب ولا بغريب عليه ذلك، فقد تلاعب ليسخر طاقات هذه اللغة وبنياتها السطحية والعميقة لصناعة نص سردي روائي تندمج فيه الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، ليمثل الواقع بإحالات رمزية بالغة التنوع، وقد برع الكوني في هذا لثقافته ومقدرته العلمية الجيدة، فتحليل الخطاب يحتاج إلى دراية بالرموز وإحالتها الدلالية والاطلاع على الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية لثقافات ومرجعيات متنوعة ليسقط عليها واقعه. فالناقد سعيد بن كراد في كتابة السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها قد أشاد باللغة الرمزية حين قال: "بأن اللغة الرمزية تقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، وأن الإنسان كائن رمزي فهو لا يعيش الواقع في مادته بل ضمن بعد جديد للواقع وهو البعد الرمزي"[2].

وبذلك يمكن التأكيد على أن العنوان قد انفتح على عالم النص المليء والثري بالدلالات الرمزية والأسطورية.

أما ما يخص الوظيفة الإشهارية فقد جاءت بنية العنوان سطحية إشهارية وإغرائية في الوقت ذاته، وهذه الوظيفة من أهم الوظائف التي يشتغل عليها كثير من المؤلفين والناشرين لتسويق مبيعاتهم، ولإغراء القارئ وإثارة فضوله للقراءة وحب الاطلاع على جديد الدراسات وقد حققت هذه الرواية فائدتين؛ فائدة عملية وفائدة

(1) السابق، ص 7.

(2) سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 277.

علمية رائعة بفضل وظيفتها الإشهارية، كما ينفتح العنوان على بعض الأبعاد الأخرى منها:

أ-البعد التاريخي والاجتماعي:

عند تحنيط قدماء المصريين يرتدي الكاهن قناع أنوبيس، إله التحنيط الذي حمى المقابر، كان أنوبيس يشبه ابن آوى، اسمه في الهيروغليفية ولد من الآب أوزيريس والأم ينفتيس.

آنوبيس هو الاسم اليوناني "Ἄνουβις" آي إله الموتى القديم ذو رأس ابن آوى في الميثولوجيا المصرية التي تلفظه الهيروغليفية بالاسم الأصح، آنبو: (آنوب، آنوبو، وب، آينبو، ينيبو، آنبو) ويعرف أيضًا بـ (سخم إم بت) وجدت صلوات لآنوبيس منحوته في المقابر القديمة جدًا في مصر في كتابة آوناس (سطر سبعة)، يتم تشريكه مع (عين حورس)، وآنوبيس يخدم كدليل الموتى المؤخرين وحارس الدنيا السفلى إله الموتى والمقبرة وإله التحنيط، يحمي مقبرة المصريين القدماء، و(ويبواوت) كان الشخص الذي يفتح الآبواب للعالم الآخر[1].

كما يبين "جزء من كتاب الموتى (حونفر) حوالي 1275 قبل الميلاد صورة لعملية وزن قلب حونفر في الميزان والمقارنة بريشة (ماعت)؛ (الحقيقة والعدل والاستقامة)، ويقوم بها الإله آنوبيس، كما يقوم الإله (توت) بتسجيل نتيجة الميزان، فإذا كان قلب الميت أثقل من ريشة الحقيقة (ماغت) فمعنى ذلك أن الميت كان جبارًا عصيًا وكاذبًا في حياته في الدنيا بفعل المنكرات عندئذ يلقى بقلبه ويلتهمه الوحش الخرافي (عمعوت)، المنتظر بجانب الميزان وتكون هذه هي نهايته الآبدية"[2].

---

(1) ينظر: أنوبيس، ويكبيديا، الموسوعة الحرة. Wikihttps://ar.m.wikipedia.org

(2) السابق.

وآنوبيس كما جاء في نصوص التوابيت التي كانت مكتوبة في الفترة الانتقالية الأولى (2181– 2055 ق.م) أما الإله ذات شكل البقرة (حسات)، أو (باستيت)، التي تحمل رأس القط.

وأكد بعض فلاسفة اليونان (40– 120م) أن آنوبيس هو ابن غير شرعي من نفتيس وأوزريس، لكنه تم تبنيه من قبل إيزيس زوجة أوزوريس، كما حاول بعضهم دمج الإله آنوبيس المستقل في أسطورة إيزيس وأزوريس على ورق البردي المصري من الفترة الرومانية (30– 380م) مؤكدين بأنه ابن ايزيس، وفي العصر البلطمي (350– 30 ق.م)، عندما أصبحت مصر المملكة الهلنستية يحكمها الفراعنة واليونانيون، ثم دمج آنوبيس مع الإله اليونانية (هيرميز)، وأصبح (هيرمانوبيس)، واعتبرت كليهما آله مماثلة، وكل منهما يقود الأرواح إلى الآخرة[1].

ب–البُعد الديني والرمزي:

لقد وفق الكوني في استعارة أحد أسماء أبطال الأساطير وجعله عنوانًا لروايته، فقد شكل نصًا موازيًا مكثفًا غنياً بالدلالات والرموز، ينم عن ثقافة وخبرة وتمرس.

فقصة آنوبيس ابن أوزيرس غير الشرعي لها أصول تاريخية وثيقة الصلة بالتكوين الفعلي لمصر، ولكن في العقيدة والشعائر المصرية كانت القصة تمثل دورة الحياة المتجددة عن طريق صراع الملك (حورس) ابن أزوريس الشرعي مع قوى الشر عمه (سيت) في أثناء حياته، وتحول والده إلى أوزير الخالد في موته، وفي الأصل كان الفراعنة فقط هم الذين يعيشون هذه الأحداث المثيرة في الفترة من عصر الدولة القديمة. وتتمثل الدلالة الدينية والروحية لهذه الأسطورة عند عامة المصريين القدماء التجديد بوجود دورة حياة أخرى بعد الموت، لإنكار سطوة الموت، والإقبال على

(1) ينظر: أنوبيس، ويكبيديا، الموسوعة الحرة. Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

الحياة الأبدية، كما تصور قدر البشر على أنه ظاهرة دورية تتكرر باستمرار، يجد المرء خلاصه فيها، وهذه إحدى العقائد التي شكلت أساس كتاب الموتى. فملخص الأسطورة تصور الصراع بين (أوزيرس)، وأخوه (سيت) (فأوزيرس) يمثل الإله النافع، بينما (ست) يمثل الإله الحاقد، ذلك الصراع جاء نتيجة ما تركه أبوهما وهو (الأرض)، فأصبح الصراع بين الملوك في وادي النيل صراعاً بين الشمال والجنوب للسيطرة على الدولة، فقد كانت مصر في يوم من الأيام مقسمة بين مملكتين (عليا وسفلى)، قبل أن يوحدهما (الملك مينا) نحو (3000 ق.م) إذ أصبح صراع الخصيب وصراع الصحراء الجرداء حتى تمكن الإله حورس من هزيمة عمه الإله (ست) انتقامًا لوالده فاعتلى عرش أبيه مجددًا بعد أن كان مستولياً عليه عمه بالمكر والخديعة.

أمتد الحق في مكافحة (سيت) والخلود مع (أوزيرس) تدريجيًا لكل المصريين، وقد صاحب تعميم هذه القصة التطور التاريخي لوعي الفرد بأن البشر مهما علا في فترة من الزمن فإن الحق سيظهر في النهاية[1].

من ذلك نلحظ أن اختيار المؤلف للعنوان (أنوبيس) كرمز أسطوري ليسقط عليه جزءًا من واقع حقيقي لبعض القبائل في الجنوب الليبي التي تعاني من الصراع الداخلي والخارجي طمعًا فيها، وكذلك يعد إشارة لها لما تعانيه من عدم الاستقرار، وعدم توفر سبل العيش كغيرها من المناطق والقبائل المتمدنة التي تتمتع بامتيازات الحياة الهادئة المستقرة، متأملاً بأن حقهم الضائع إن طال سيظهر ويرجع.

ج-البُعد التركيبي:

(1) ينظر: دون ناردو، الأساطير المصرية، ترجمة أحمد السرساوي، مراجعة علاء الدين شاهين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011م، ص51- 52.

إذا قرأنا ما في الغلاف من كلمات فإننا نتحصل على الجملة التالية: رواية إبراهيم الكوني أنوبيس المركبة، كما يلي: رواية: مبتدأ مرفوع وهي مضاف، إبراهيم الكوني: مضاف إليه، أنوبيس: خبر مرفوع.

موقع العنوان في الغلاف:

جاء العنوان على واجهة الغلاف الأمامي بخط كبير وواضح وفي وسط السطر في النصف الأعلى للغلاف، وقد كُتب بخط النسخ الذي امتاز بإيضاح الحروف وإظهار جمالها وروعتها، لاسيما فقد استخدم في كتابة المصاحف في العصور الإسلامية، وكذلك في نسخ الكتب ونقلها لما يتصف به من سهولة ويسر في كتابة حروفه، كما جاء حجم الخط كبيراً وبلون أسود مما أسهم في إعطاء الرواية وظيفة جمالية وترويجية إغرائية ونحن نعلم أن "للون الأسود دلالات عددية منها دلالته على الرقي والجاذبية والفخامة والأناقة والرسمية، وكذلك التمرد والعمق والتحدي، كما يرمز إلى الحزن والموت والكآبة"[1].

فدلالة لون الخط هنا للجاذبية والفخامة مما أعطى الرواية تلك الوظيفة الجمالية والترويجية، كما دل على التمرد والعمق والتحدي أيضًا. فالكوني يلمح إلى أمل يلوح في الأفق وهو أن تعيش قبائل الصحراء في مستوى معيشي متقدم، وتنال هويتها المفقودة، وتثبت حقها في العيش بالتحدي والتمرد على كل من يحاول طمس معالمها وسلب حقها واستقرارها.

تلك هي الرسالة التي حملها على عاتقه لإيصالها في كتاباته، كما جاء العنوان تحت اسم المؤلف مباشرة ليحمل الدلالة الإخبارية والإشهارية التي تختص بالتعريف بهذا العمل الجديد وإشهاره كبنية سطحية واضحة على واجهة الغلاف ومضافة إلى أعماله السردية السابقة.

ثانيًا- القراءة السيميائية في أبعاد اسم المؤلف:

(1) ينظر: دلالة اللون الأسود، https://ar.wikipedia.org

تقتضي القراءة السيميائية لأبعاد اسم المؤلف التعريف به إبراهيم الكوني: "ولد في 7 أغسطس 1948م في منطقة تينغرت (الحمادة الحمراء) بغدامس ليبيا، لوالدين من طوارق الصحراء غادر مسقط رأسه عام 1958م بسبب التفجيرات النووية الفرنسية في الصحراء إلى واحة قريبة تدعى (آدري) تابعة لمنطقة فزان حيث بدأ تعليمه بمدرستها الاعدادية"[1]، ثم انتقل إلى قلعة (القارة) 1963م القريبة من عاصمة الواحات سبها وواصل تعليمه، وتردد على مكتبة وزارة الأنباء والإرشاد المواجهة للمدرسة التي كانت له المعين للمطالعة وقرض الشعر وكتابة القصة، في عام 1965م توقف عن الدراسة وعمل بوزارة الشؤون الاجتماعية في سبها، ثم انتقل للعمل محرراً في الصحفة الأدبية لجريدة فزان التابعة لوزارة الثقافة، كما عمل مراسلة ومحرراً للعديد من الجرائد والمجلات، سافر عام 1970م إلى روسيا لمواصلة دراسته والتحق بكلية الآداب جامعة الصداقة بين الشعوب، كما تقلد عدة مناصب خارج الدولة منها مستشاراً ثقافيا للسفارة الليبية بموسكو عام 1987م وفي نهاية عام 1992م انتقل للإقامة في إحدى القرى الهادئة بجبال الآلب السويسرية متفرغاً للكتابة والإبداع، تحصل على عدة جوائز دولية عن بعض أعماله الأدبية[2]، من أهم مؤلفاته: الدمية، شجرة الرتم، نزيف الحجر وصايا الزمان، أنوبيس، المجوس، نداء ما كان بعيدًا، الفزاعة، عشب الليل وغيرها، ولمعرفة المزيد عن أعماله فقد خصص لها ملحق في آخر بعض رواياته منها في رواية أنوبيس ورواية يعقوب وأبناؤه موضوع الدراسة.

أما بالنسبة لموقعه على غلاف الرواية فقد تصدر اسم المؤلف على واجهة الغلاف من أعلى ويليه عنوان الرواية، وقد كتب بخط النسخ وحجمه أقل بقليل من

---

(1) محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر، ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2017م، ص18.

(2) ينظر: السابق، ص19-21.

حجم خط العنوان، وقد جاء باللون الأحمر الذي "يرمز إلى النشوة والثورة والتمرد والحركة، وكذلك إلى الحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة"[1]، وكأن كتابة اسم المؤلف إبراهيم الكوني بهذا اللون دلالة على تمرده وغضبه جراء ما تعانيه بعض المجتمعات من القسوة والظلم.

ثالثًا- القراءة السيميائية في أبعاد عنوان التعيين الشكلي أو الجنسي:

إن وظيفة التعيين تكشف عن الجنس الأدبي (قصة، رواية، مسرحية)، فالإشارة الشكلية التي تعلو واجهة غلاف رواية (أنوبيس) هي إطار مربع الشكل مكتوب بداخله كلمة (رواية) قد وضحت جنس هذا العمل وهو (رواية) ميز هذا العنوان النص وجنسه عن باقي الأجناس الأخرى، وقد كتب باللون الأبيض الذي يحمل دلالة الصفاء والنقاء والطهر والعفاف والسلام وهذا ما تمناه الكوني لكل المجتمعات المغتصبة، كما تميز إطار العنوان التجنيسي بألوان أخذت ألوان لوحة الغلاف (الصورة)، وهنا نلحظ مدى توافق دلالة ألوان الصورة وتطابقها والإشارة إلى ما يرمي إليه الكوني في روايته وعمله وهو توثيق أساطير الصحراء وحكاياتها، وقصصها عبر التاريخ بلغاتها المختلفة، فالصورة أيضًا توضح بعض أعمال آنوبيس في الأسطورة المصرية القديمة.

رابعًا- القراءة السيميائية للصورة الفوتوغرافية:

يعد الناقد الأدبي الفرنسي رولان بارت من أهم الدارسين لبلاغة الصورة الإشهارية في الغرب على المستوى السيميائي، كما اهتمت السيمائيات بعامة بأهمية الصورة فهي تجذب انتباه القارئ، وفي بعض الأوقات تكون الصورة أبلغ وأقوى في المعنى من الكلمة المكتوبة، فهي تنقل الحدث وتجسده كما هو، فحاسة البصر ذات أهمية كبرى بالنسبة لشعور الإنسان ودرجة فهمه، وكثيرًا ما تعجز الكلمات عن

(1) ينظر: المعنى وراء الألوان وكيفية اختيار اللون المناسب، https://ar.wikipedia.org

إيصال المضمون إلى القارئ عندما تفتقد لوجود صورة، فهي تزين النص، وتيسر الشرح وتوضحه من خلال اللون والشكل والخطوط وغيرها[1].

فالصورة على غلاف رواية إبراهيم الكوني (أنوبيس)، تحمل مشهدًا للإله أنوبيس وهو ينحني على مومياء سينوتم، الأسرة الثامنة عشرة، لوحة فريسكو في قبر سنوتم في دير المدينة الأقصر، طيبة، مصر[2].

كما جاء التعريف باللوحة واضحًا في الصفحة الرابعة من الرواية، حيث قدمت فيها كل المعلومات عن الرواية منها معلومات عن "تصميم الغلاف والإشراف الفني كما في التالي: "لوحة الغلاف لأنوبيس (إله الموتى) يتفقد الميت من رسومات فناني ما قبل التاريخ، مصر"[3].

جاء أنوبيس في الصورة على هيأة إنسان برأس كلب أسود اللون، يرتدي ملابسه، ويتفقد مومياء في قبرها، أن دلالة لونه ترمز إلى تحول جثة الشخص المتوفي إلى اللون الأسود الداكن بعد تحنيطها ودلالته: (الظلمة والرحيل والموت والحزن)، فإله الموتى (أنوبيس) يقطن في العالم السفلي، حيث الظلام ورحيل الموتى من الدنيا.

كما أن دلالة هذا اللون توحي بأن الكوني يشير إلى الكنوز المدفونة تحت الأرض من خلال استعارته للأسطورة، تتمثل تلك الكنوز في (التبر الأسود) البترول في الصحراء الليبية فهو يحتاج إلى من يحرسه ويرعاه من أيدي الطامعين، ويحتاج كذلك إلى من يخرجه لينتفع به أهل الأرض.

---

(1) ينظر: إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة المجلة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، أبريل، 2014م، ص168.

(2) ينظر: صورة أنوبيس، ويكبيديا، الموسوعة الحرة. Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 4.

وأن دلالــة النقــوش والكتابــات علــى جـدار الصــورة تـوحي بوجـود بعـض الحضارات والثقافات الغامضة لتلك الشعوب في الصحراء التي تحتاج إلى من يعرف بها ويجمعها ويفك طلاسمها.

مما سبق نلحظ أن الصورة جاءت رمزًا أحال إلى مضمون النص وأدت إلى انسجام تام بين الغلاف والمتن مما أسهم في فك أول رموزه.

قد وفق الكوني كثيراً في اختيار غلاف الرواية بألوانه وصورته فقد وضح مقاصد المتن. فدلالة الألوان تتأرجح بين القحط والبؤس والذبول والشحوب من خلال دلالة اللون الأصفر[1]، في حين حمل اللون البنفسجي[2] دلالة تأجج المشاعر وقد غلب اللون الترابي[3] على جدار الصورة الذي تملؤه تلك الخطوط والكتابات غير واضحة، فهو يدل على لون الصحراء الطبيعي والحضارات المختلفة القديمة فيها.

إن ما ترمي إليه الألوان من دلالات فهي تخص أوضاع ذلك المجتمع الصحراوي، وما يعانيه من ضياع وحرمان أيضًا.

إن عمل أنوبي في الأسطورة من دفن الموتى في العالم السفلي وحراستهم هو انزياح دلالي رمزي لعمل المؤلف، فالكوني في عمله هذا يؤرخ لحياة مجتمعه فوق تلك الأرض وما فيها من خيرات وكنوز يجب الاهتمام بها، وكذلك الاهتمام بالحضارات والمعتقدات الدينية والتاريخية الماضية، هذه هي التيمة التي اشتغل عليها في الرواية. كما أن توظيفه الرائع هذا للمثولوجيا، ينم عن ثقافته الواسعة ومقدرته العلمية، وفلسفته الخاصة، فهو ابن الصحراء يكتب عنها ويؤرخ لها.

---

(1) ينظر: دلالة اللون الأصفر، https://ar.wikipedia.org.

(2) ينظر: معاني اللون البنفسجي https://ar.wikipedia.org.

(3) ينظر: دلالة اللون الترابي، https://ar.wikipedia.org.

المبحث الثالث

سيميائية العتبات الأمامية في رواية يعقوب وأبنائه

تهتم السيميائية بدراسة الأجناس الأدبية تفكيكًا وتركيبًا، ابتداءً من العتبات النصيّة بعامة وانتهاءً بالفضاء النصيّ، إذ يعد جيرارجنيت من أكثر المهتمين بدراسة العتبات النصيّة التي اطلق عليها اسم (النص الموازي) أو (النصوص الموازية)، المتمثلة في كل من: العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، كلمات الغلاف، والأيقونات، والمقدمات، والإهداء، والتقديم، والتنبيهات والمقتبسات وغيرها هي التي تحيط بالنص من الخارج ومن الداخل.

وعليه: سيتم تحليل ما وجد من تلك العتبات النصيّة (اللُغّوية والبصرية) وبيان أهميتها في رواية الكاتب إبراهيم الكوني (يعقوب وأبناؤه) ما أمكن ذلك.

أولاً-القراءة السيميائية للعنوان والغلاف:

من المعلوم أن يعقوب وأبناءه من الرموز الدينية، قد ورد ذكرهم في القرآن الكريم، وقد اختار إبراهيم الكوني هذا الرمز ليكون عنوانًا لروايته، فجاء رمزًا مكثفا غنياً بالدلالات، وملخصا في الوقت نفسه لما يجري من أحداث وواقع داخل الرواية، فهو بنية إشهارية للنص عامة، أعلن فيها المؤلف عن نواياه ومقاصده الحقيقية، فأظهرت علاقة العنوان بالمتن، فكانت علاقة واضحة جليَّة مباشرة بفعل التضمين، والتنَّاص بين الخارج (العنوان)، والداخل (المتن)، عكست هذه العلاقة بوضوح مضمون الرواية، فالتنَّاص كان داخليًا بين العنوان والعمل نفسه، حيث جاء العنوان استباقاً زمنياً واضحاً وقفزة إلى الأمام لتوضيح مدلول الرواية، وربطه بالواقع، كما هو موضح بالشكل التالي:

العنوان ← التعالق الدلالي → المتن

فالرواية تسرد أحداث الاحتلال العثماني الثاني لليبيا عام (1835-1911م) في عهد الباشا علي بن محمد بن أحمد القره مانلي، حيث يتصارع الأبناء (حسن، وأحمد، ويوسف) على تولي العرش وكسب المال والسلطة، حيث لعبت المرأة دوراً أساسياً في نشوء الخلافات والصراع بين الأخوة الثلاثة والباشا وكل من في البلاط الملكي.

هنا جاءت الإسقاطات الدينية واضحة على قصة يعقوب وما حدث بين أبنائه من صراع ومكيدة بسبب الغيَّرة حيث القوا (يوسف) عليه السلام في بئرٍ عميقة، وأخذوا قميصه ولونوه بدمٍ كذب حتى يصدق والدهم روايتهم تلك، وبعد مرور أعوام لم يفقد (يعقوب) الأمل في رؤية ابنه من جديد، ولم يقنط من رحمة الله، حتى التقى بابنه بمعجزة من الله تعالى.

وفَّق الكوني في دمج القصة الدينية ليعقوب وأبناؤه من خلال العنوان مع القصة التاريخية لأبناء الباشا القرامانلي والصراع الداخلي بينهم في المتن طمعًا في السلطة.

من خلال أحداث الرواية قد تنَّاص العنوان مع المتن تنّاصًا حواريًا، حيث يعد التنَّاص الحواري من أرقى أنواع التنَّاص يقوم على المحاورة والإيحاء والوصف، فتعالق العنوان الديني مع المتن التاريخي (تنَّاص الدين مع التاريخ). يحاول الكوني إسقاط المعنى على الواقع العربي الذي تمّلؤه الصراعات والأحزاب التي تتكالب على السلطة والمال.

قد كُتب العنوان بخطٍ كبيرٍ وواضح (خط النسخ) "إذ يعد خط النسخ من أحد الخطوط العربية التي تستخدم لأغراض عديدة نظرًا لما يتصف به من دقة ووضوح، مما جعله الاختيار الأول في مجالات كتابية عديدة مثل طباعة المصاحف، والكتب، والمطبوعات اليومية، علاوة على تميزه بالوضوح فإنه أيضًا أسهل في القراءة والكتابة، كما يتسم بالرصانة والبساطة في آنٍ واحدٍ، ومن الأهمية بمكان التركيز

على أن القرآن الكريم كتب بخط النسخ، وسمي بخط النسخ نظرًا لاستخدامه من قبل النساخين لنسخ الكتب"[1].

يرمز نوع الخط إلى أن في كل الأزمنة تدور أحداث القصص الدينية والتاريخية والسياسية والاجتماعية حول الصراع على السلطة والمال والنفوذ، وهي قصص ليست بجديدة، بل قصص منسوخة عبر الزمن وكأن إبراهيم الكوني أراد أن يقول إن صراع الإنسان على الأرض عبر الزمن صراع وجود.

أما دلالة لون الخط، فقد كُتب العنوان باللون الأسود، وقد عنى به قبيلة (التوارق) ذات البشرة السمراء، "فدلالة اللون من الناحية النفسية هو زيادة معدل التأمل والتفكير، كما يوحي بالقوة والتفوق، وفي بعض الطقوس الاجتماعية يشير إلى الحزن والكآبة، وكذلك إلى الرقي والفخامة"[2].

أن لون الخط في العنوان يستنطق معناه، فالمؤلف يتأمل ويفكر بتلك القبيلة التي تعاني الظلم وعدم الاستقرار متمنيًا أن تسودها الحرية والعدل بإثبات هويتها المطموسة، وبالمحافظة على عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها التي ستندثر عبر الزمن، فهي تصارع من أجل البقاء.

أما مكانة وموقع العنوان من الغلاف فقد ظهر العنوان بارزًا في أعلى صفحة الغلاف ويتوسطها، وجاء تحت اسم المؤلف مباشرة له أبعاد رمزية إيحائية منها:

أ-البُعد التركيبي والدلالي:

إن دلالة لفظة (يعقوب وأبنائه) من الناحية الإعرابية هي كالتالي: يعقوب: مضاف إليه، والواو حالية، ولفظة أبناؤه: أبناء مبتدأ وهي مضاف، والهاء مضاف إليه، والخبر محذوف تقديره (معه).

---

(1) اللاء الطائي، فنون الخط العربي، موقع الكتروني. www.uobabylon.edu.iq

(2) ينظر: دلالة اللون الأسود، https://ar.wikipedia.org

أما دلاليًا: فيعقوب: "اسم علم مذكر معناه الذي يعقب الآخر أو يخلفه، وهم يلفظونه (يعاقوب). ويعقوب: اسم نبي مذكور في القرآن الكريم والتوراة، يلفظ أجنبيًا: جاكوب Jacob[1].

ب-البُعد المعجمي:

جاء في معجم تاج العروس من جواهر القاموس مادة (عقب)، أن يعقوب اسمه إسرائيل: أبو يوسف عليه السلام، سُمِّي يعقوب بهذا الاسم لأنه ولد مع عيص في بطن واحد، ولد عيصو قبله، وكان يعقوب متعلقًا بعقبه خرجا معا كما في قوله تعالى: ﴿وَامْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ وَمِنْ وَرَاءِ إِسْحَاقَ يَعْقُوبَ﴾ [2].

واليعقوب باللام: مصروف، لأنه عربي لم يغير وإن كان مزيدًا في أوله فليس على وزن الفعل، والجمع اليعاقيبُ من الخيل وقيل ذكور الحجل. وعقب الليل النهار: جاء بعده، وعاقبه وعقبة تعقيبًا: جاء بعقبه فهو مُعاقبٌ وعقيبٌ أيضًا، والتعقيب مثله، وذهب فلانٌ وعَقبَ فُلانٌ بعدهُ[3].

وفي معجم مقاييس اللغة عن مادة (عقب): العين والقاف والباء أصلان صحيحان: أحدهما يدل على تأثير شيء واتيانه بعد غيره يقال عقب الليل النهار وعقب النهار الليل: أي إذا مضى أحدهما عقب الآخر. وهما عقيبان: كل واحد منهما عقيب صاحبه[4].

---

(1) ينظر : ما معنى يعقوب، ويكبيديا، الموسوعة الحرة. Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

(2) سورة هود، الآية 71.

(3) ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق نواف الجراح، دار صادر بيروت، لبنان، الجزء السابع، الطبعة الأولى، 2011م، ص 384- 386.

(4) ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة، د.ب، الجزء الرابع، 1399هـ- 1979م، ص 78.

"ويقال: عقب فلان في الصلاة، إذا قام بعدما يفرغ الناس من الصلاة في مجلس يصلّي، ومن الباب وعَقِبُ القدم: مؤخَّرها"[1].

ج- البعد الديني:

تحمل بنية العنوان دالاً دينياً واضحًا، فيعقوب وأبناءه قصة قرآنية واضحة من أحسن القصص، قد خصها الله في القرآن الكريم بسورة كاملة وهي سورة يوسف، مكية عدد آياتها مئة وإحدى عشرة آية، وهي السورة الثانية عشرة في المصحف الشريف من حيث ترتيب السور، تأتي بعد سورة هود، وقبل سورة الرعد، اشتملت على العديد من الدروس والمعاني للعظة والعبرة ينتفع بها كل مؤمن لما تتضمنه من الأحكام المعجزة منها: قضاء الحاجات بالسر والكتمان، والثبات على الحق، وتجنب الفتن والغيَّرة والطمع والبعد عن ملذات وشهوات الحياة، والثبات على الدين والصبر عند الشدائد والمحن والعفو عند المقدرة.

كما بينت مدى تحمل النبي يعقوب وابنه يوسف الأحزان والابتلاء والفتن. وقد أحدث العنوان في الرواية بعض الأبعاد منها: إن الرواية وضع لها عنوان السورة، وهنا ربط الاسم بالمسمى فيه دلالة وعبرة كبيرة، وهو من باب إطلاق الجزء على الكل حيث أطلق اسم السورة القرآنية (الجزء) على الرواية (الكل)، وهذا ما جرت عليه العادة مع كبار كتّاب الرواية العربية، كما أن مقاصد أسماء السور لها عبرة أيضًا تبرزها كل سورة على حدة وكل سورة لها مميزاتها من عنوانها أو تسميتها، وهذا من عظمة كتاب الله وإعجازه من حيث حسن أسلوبه ونظمه.

د-البعد الزماني والمكاني:

(1) السابق، ص 82.

إن الزمن الذي تحدثت فيه الرواية يعود بنا إلى الوراء عشرات ومئات السنين يسمى (الزمن التاريخي)، حيث دارت الأحداث الزمنية للرواية في زمن احتلال أسرة آل القره مانلي لليبيا عام (1711–1835م) هذا الامتداد الزمني الطويل أراد منه الكوني إبراز العناصر السردية ذات العلاقة بالمسرود، ورغبة في إظهار المسرود له.

فالعلاقة بين السارد والزمن التاريخي علاقة تكاملية وكأنه أراد أن يوضح أن الصراع بين الأخوة على السلطة والحكم هو صراع داخلي بين الأبناء.

تنَّاص هذا الحدث التاريخي مع ما جاء في القصص الديني لسيدنا يعقوب وما حدث بين أبنائه، حيث تعالقت القصتان حواريًا من خلال العتبة النصيّة الأولى (العنوان).

كما كانت الصورة على الغلاف علامة وإشارة دالة إلى المكان وهي صورة للصحراء الليبية كانت بمثابة مدلول وعلامة فاعلة فتحت أبعادًا معرفية وثقافية مرتبطة بالنص.

قد توافقت وتكاملت بنيات الزمان مع المكان، وكانت هذه من أروع إسقاطات الكوني على المجتمع الصحراوي (التوارق)، حيث يرى في ذلك أنه مجتمع له حقه في العيش والاستقرار على رقعة تلك الأرض بمعتقداته وتاريخه الطويل، وتعد هذه رسالة حملها على عاتقه أراد إيصالها من خلال كتاباته.

من ذلك نلحظ أن التنَّاص قد لعب دورًا كبيرا في إبراز عناصر السرد، حيث أسهم التنَّاص التاريخي مع التنَّاص الديني في ربط أحداث الرواية حواريًا، كما كان للعناصر السردية من (الزمان والمكان) دورٌ أيضًا في إكمال الصورة الرمزية وهي إنتاج المكان فكريًا عبر معطيات اللغة.

كما جاء العنوان علامة سيميوطيقية قد حققت وظيفة الاتساق والانسجام من خلال أداة من أدواتها وهي (المعرفة الخلفية)، ويقصد بها ما يمتلكه الإنسان من تجارب عامة وخاصة تساعد على إدراك العالم من حوله، فهي ثقافة المتلقي وأداته

المعرفية، وما يملكه من قدرات تساعد على التصور الذهني للأشياء، وعلى هذا فتحليل النص أو معرفة مدى انسجامه والحكم عليه بالنصّانية من عدمها يعتمد على ما تراكم لدى القائم على تأويل النص أو الخطاب أو متلقيه من معارف سابقة تجمعت لديه.

وهنا قد أحال العنوان إلى نص خارجي قصة سيدنا يعقوب وأبنائه تلاقح مع المتن شكلاً ومضمونًا وفكرًا، وهذا ينم عن ثقافة المبدع ومعرفته الثقافية التي جعلت العنوان منسجمًا دلاليًا مع المتن.

ثانيًا-القراءة السيميائية للعنوان التعيني أو (الجنسي):

عند التأمل في صفحة الغلاف سنجد في الأعلى أيقونة صغيرة الشكل كتب بداخلها لفظة (رواية) بأحرف صغيرة على خلاف العنوان الأساسي، واسم المؤلف اللذين كتبا بأحرف بارزة كبيرة دلالة على أهميتهما.

يسمي ذلك (بعنوان التعيين الجنسي)، يحدد هذا العنوان التعيين الجنسي للعمل الأدبي وهو (رواية)، وهذا التعيين الجنسي يعد بيانًا ايضاحيا يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الأدبي، ومراعاة سماته وخصائصه بطريقة فنية وجمالية غاية في الدقة، قد تنبه إليه جيرارجنيت في دراساته حول العنونة وأهميتها حيث قسم العنوان إلى ثلاثة أقسام هي:

العنوان الأساسي، والعنوان الفرعي، وعنوان التعيين الجنسي وظيفته تحديد جنس العمل إن كان شعرًا أو رواية، أو مسرحية أو قصة أو غيرها، ليسر على القارئ معرفة نوع العمل، وجنسه، وكذلك شد انتباهه للعمل الأدبي وإشهار إنتاجه.

وفي هذا الصدد وجب الإشارة إلى أن مطابع النشر الحديثة قد اهتمت بهندسة أغلفة الكتب من جلادة، وخطوط، وعلامات ورسوم وأشكال تعبيرية، وصور أيقونية، وألوان، وعدتها دوالٍ إشارية رمزية لها مدلولها الخاص سيميائيًا وعدت من أهم فنيات الإخراج الحديثة (الجرافيك).

ثالثًا-القراءة السيميائية في أبعاد اسم المؤلف:

يتمظهر اسم المؤلف كعتبة نصيَّة في مقدمة الغلاف بخط النسخ الذي تميز بالدقة والوضوح وبلون أحمر، علمًا بأن دلالة هذا اللون في التسنين الثقافي التوقف كما في إشارات المرور والخطر، كما يشير أيضًا إلى العاطفة والحب والجنس والإثارة والقيادة، وكذلك الحرب والثورة والغضب والدم[1]، وكأن الكوني يدعونا للانتباه والوقوف والنظر إلى مجتمع التوارق وما يعانيه من صراعات داخلية تسهم في انقراضه وطمس معالمه وهويته.

إن استدعاءه لكل الرموز الدينية والتاريخية ليتحدث عن قضيته باعتباره فردًا داخل هذا المجتمع حمل على عاتقه رسالة إنسانية يحاول إيصالها من خلال كتاباته، كما أن تقديم اسم المؤلف على العنوان دليل ملكية له في الواجهة الاشهارية، واستفهام للقارئ غير المتخصص وشد انتباهه إلى من يكون إبراهيم الكوني؟ كما أن دلالة اللون الأحمر الذي كتب به تستوجب الوقوف للتعريف به، وقد تم ذلك في المبحث السابق لهذا الفصل منعًا للتكرار.

رابعًا-القراءة السيميائية في أبعاد الصورة:

لم تقتصر الرواية العربية الحديثة في بنيتها للعنوان على الصورة اللغوية والبنية الحرفية التقريرية المباشرة، بل تجاوزتها إلى الصورة البصرية لما لها من وظائف سيميولوجية دالة[2]، فالصورة كالإشارة تنقل رسالة معينة، ونسق يحمل دلالة ترتبط بالعنوان أو المتن، وتعد أيضًا لغة تشكيلية ومرئية متطورة قائمة على مجموع من الرموز المستعارة تساعد على فك شفرات النص وإزالة غموضه فقد جاءت على غلاف الرواية صورة بصرية واضحة المعالم، لا غموض فيها، حيث تحمل لوحة الغلاف مشهداً من الصحراء الليبية، وقد تمت الإشارة إليها من قبل المؤلف في الصحفة الثالثة من الرواية حيث توجد كل بيانات النشر من اسم المؤلف، وعنوان

(1)ينظر: دلالة اللون الاحمر، https://ar.wikipedia.org

(2) ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 46.

الروايـة وجنسـها، ودار النشـر والطبعـة وغيرهـا، كمـا جـاء فـي أسـفل الورقـة نفسـها توضـيحًا خاصـا بالصـورة بأنهـا: (مشـهد صـحراوي مـن الصـحراء الليبيـة)، وقـد تحيـل هذه الصـورة إلـى مكـان قبائـل التوارق التـي تستوطن الصـحراء الكبرى، جنـوب غرب ليبيا.

ترمز الصـورة أيضًـا إلـى أن هنـاك مجتمعـا فـي تلك الصـحراء يسمى المجتمـع التوارقي الذي يعاني صنوفًا من التهميش والعنصرية والظلم والجور منذ قرونٍ طويلة ويعـاني الصـراعات الداخليـة والخارجيـة محـاولاً تأكيـد هويتـه وحقـه فـي العـيش والاستقرار.

يتميـز لـون الصـحراء بانعكـاس بيئـي نتيجـة طبيعـة تكوينهـا، وتتميـز هـي بخصوصـية امتدادها فـي التـاريخ الفكري والـديني للإنسـان، كمـا ترمـز الصـحراء إلـى دلالات عددية منها السلبية ومنها الإيجابية كـا: (الفقر، والتخلف والجهل، والضـياع والمغامرة والموت، والراحـة والسكينة والبساطة والهدوء والتأمل) وغيرها من الـدلالات الرمزية إن استعانة المؤلف بالصورة الفوتوغرافية دليل على حسه وإدراكه بتأثيرها فـي نفس المتلقى؛ بل لعله على إيمان بأن للصورة وقعاً أكبر من الكلمة، وهذا يعد معرفة مستبقة لتفوق الصورة على الكلمة في هذا العصر، وهذه نقطة تحسب للمؤلف.

إن الصورة الفوتوغرافية (المشهد الصحراوي) يدل على حضور المكان بصريًا فـي الـنص علـى ظهـر الغـلاف الأمـامي، فالمكـان الـذي لمـح إليـه الكـوني (المجتمـع الصـحراوي التـارقي)، وقـد وفـق فـي إنتـاج المكـان فكريًـا عبـر معطيـات الصـورة الأيقونية، فكانت الصورة علامة فاعلة تفتح أبعادًا معرفية وثقافية مرتبطة بالنص عن طريق القراءة السيميائية للصورة البصرية وتأويلها.

كما توجد أسفل صفحة الغلاف صورة صغيرة أيضًا تحمل إطاراً دائري الشكل بداخلـه صـورة رجـل جـالس يقرأ فـي كتـاب، ويرتـدي عبـاءة فضفاضـة وعمامـة علـى رأسه.

ربما تكون علامة أو شعاراً تختص وتتميز به دار النشر أو المؤسسة العربية للدراسات والنشر (المركز الرئيس ببيروت الصنائع).

خامسًا-القراءة السيميائية في لون الغلاف:

يتميز الغلاف بجلادة ذات لون بنفسجي هادئ يتوزع هذا اللون على الغلاف بكامله باستثناء الصورة البصرية، "إن دلالة اللون البنفسجي لون ملكي يدل على الفخامة والرقي، لطالما ارتبط مع الكنيسة منذ القديم، مما يدل على الحكمة والكرامة، وعلى مر التاريخ، كما يحمل اللون أيضًا معنى الترف والخيرات كما يرمز إلى الاستقرار والهدوء[1].

يشير لون الغلاف البنفسجي إلى الوطن الذي يعمه الاستقرار والهدوء، وينعم بالخيرات، والترف متناسيًا المجتمع الصحراوي التوارقي الذي يعاني التهميش، ويلفه التعقيد والغموض من خلال إشارته إلى الصورة (لوحة الغلاف) التي تتضمن مشهداً صحراوياً من الصحراء الليبية بلونها الذي يعكس طبيعتها القاسية والصلبة الخشنة.

إن غلاف الرواية بمكوناته من الصورة وألوانها، واسم المؤلف ولون الخطوط تعبر عن التيمة الأساسية التي أسس الكوني عليها نصه وهي الحديث عن مجتمعه التوارقي في الجنوب الليبي فهو المطلب الذي اشتغل عليه في جلّ رواياته.

---

(1) ينظر: المعنى وراء الألوان وكيفية اختيار اللون المناسب، موقع الكتروني. https://dotsadv.net.

الفصل الثاني

سيميائية العتبات الداخلية في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الداخلية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الداخلية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الداخلية في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

أهمية العتبات الداخلية

لقد اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بموضوع العتبات النصيّة أو المرافقات النصيّة التي تحيط بالنص لكونها جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية المتكاملة للخطاب الأدبي، حيث لم يعد يشغل الناقد أو المحلل المتن النصَّي وحده بالدراسة والتقصي والتحليل، بل أصبح اهتمامه بالعتبات النصيّة الموضوعة حوله يتزايد ابتداءً من العتبات النصيّة الأمامية ومرورًا بالعتبات الداخلية وانتهاءً بالعتبات الخلفية، إذ تشكل كلها أنظمة إشارية ومعرفية دلالية لا تقل أهميتها عن مضمون المتن، فهي تساعد المتلقي على استهلاك النص وتلقيه، وإبراز محتواه، وإنتاج معناه وفق أبعاد دلالية وتداولية، وبصورة جديدة وحديثة تتماشى مع تطور فنيات الدراسات الحديثة المختصة بتحليل الخطاب.

من أهم العتبات الداخلية: العناوين الداخلية، وتشمل العنوان الفرعي والعنوان المزيف وعنوان التعيين الجنسي أو (الشكلي)، وعناوين الفصول والمباحث والأقسام، وعتبة الإهداء، وعتبة المقدمة، وعتبة التصدير، وعتبة التمهيد، وعتبة الاستهلال، وعتبة كلمة الناشر وعتبة النشر، وعتبة الهوامش والملاحق وعتبة الفهارس. وسيتم التعريف بها وتوضيحها، وبيان أهم وظائفها ومكان ظهورها كل ما أمكن ذلك:

أولاً- عتبة العناوين الداخلية:

تعد العناوين الداخلية عتبة مرافقة للنص ومصاحبة له، وهي أنواع: (العنوان الفرعي، وعتبة العنوان المزيف، وعتبة عنوان التعيين الجنسي أو الإشارة الشكلية، وعتبة عناوين الفصول، وعتبة المباحث والأقسام)، وقد سبق الحديث عن الأنواع الثلاثة الأولى في الفصل الأول منعًا للتكرار باعتبارها ملحقة لعتبة العنوان، ومع ذلك وجب الإشارة إلى أن "هذه العتبات الثلاث الأولى المشكلة لجهاز العنوان قد

تحضر مجتمعه أو متفرقة بحيث يمكن الاستغناء عن أحد عنصريها الآخرين، وذلك بحسب إرادة المؤلف والناشر والنسق الثقافي الذي يصدران عنه"[1].

أما أهمية العناوين الداخلية فتعد أيضًا مرافقة أو مصاحبة للنص تكمن وظيفتها في كونها تواصلية وصفية شارحة لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، من أهمها: عناوين الفصول وعناوين المباحث وعناوين الأقسام، وكذلك الأجزاء للقصص أو الروايات أو الدواوين الشعرية، توضع لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، كما يمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب أيضًا لداع فني وجمالي[2].

أما مكان ظهورها، "فقد نجدها على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي، وإما مقابلة له فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار والعكس في الكتب الأجنبية، كما يمكن أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع، أما عن وقت ظهورها فتظهر العناوين الداخلية عامة في الطبعة الأصلية أي الطبعة الأولى للكتاب لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة من الكتاب، ويمكن أن تختفي وذلك بإرادة من الكاتب نفسه فهو واضعها الأساسي"[3].

ثانيًا- عتبة الإهداء:

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، ويكون إما بشكل مطبوع موجود في العمل (الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة، وقد قسم جيرارجنيت الإهداء إلى عام وخاص، حيث يختص الإهداء العام بالمؤسسات

---

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى ، 2007م، ص 41.

(2) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 124، 125.

(3) السابق، ص 126.

والهيئات والمنظمات والرموز، والإهداء الخاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه ويتسم بالواقعية والمادية.

أما مكان تواجد الإهداء فقديمًا كان يتخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكانًا له، أما في الوقت الحديث والحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب العنوان مباشرة، كما توجد أماكن أخرى يتموضع فيها إذا كان الكتاب له عدة أجزاء أو مجلدات فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو جزء أو مجلد واحد من الكتاب (العمل) فقط. ويظهر الإهداء في العمل عادة في أول طبعة منه، وربما يضيف الكاتب إهداء آخر في الطبعات التالية للعمل (الكتاب) ولا نجده في الطبعة الأصلية[1].

كما قد "يغيب الإهداء من العمل وفي ذلك أشار جنيت إلى أن غيابه داخل هذا النظام يكون احتماليًا وذا دلالة على درجة الصفر، كأن يضع الكاتب هذه العبارة لتخفي أكثر مما تعلن فهي قابلة للتأويل والقراءة وحاملة لاختيارين: إما أنه ما من شخص يستحق أن يهدي له الكتاب، وإما أنه لا يرى أحدًا مستحقًا لهذا الكتاب"[2].

وظيفة الإهداء:

يحمل الإهداء وظيفة دلالية وتداولية، تتمثل الدلالية في البحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى المهدى إليه، والعلاقات التي ينسجها من خلاله، والوظيفة التداولية تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققًا قيمتها الاجتماعية وقيمتها النفعية في تفاعل كل من المُهدي والمهدى إليه.

وفيما يخص مكانه فيوضع مطبوعًا بعد صفحة العنوان وقبل الاستهلال. أما ما يخص إهداء النسخة من الكتاب، فيكون الإهداء بخط يد الكاتب نفسه للقارئ، فلا

(1) ينظر: السابق، ص93-95.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص102.

يمكن أن تهدي النسخة إلى شخص مجهول أو روح شهيد، أو شخصية خيالية كما هو الحال في إهداء الكتاب، لأن المُهدى إليه في النسخة يشترط فيه أن يكون إنسانًا حيًا، لأنه يرتبط بالفعل التأثيري الواقع على المُهدى إليه وبالفعل الرمزي[1].

مما سبق يمكن حصر صيغتين للإهداء كما حددها نبيل منصر في كتابه الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة الصيغة الأولى: صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها، وصيغة خطاب مخطوط موقع بخط المؤلف، غالباً ما يقوم به المؤلف حال إصدار الكتاب والاحتفال به.

ثالثًا- عتبة المقدمة:

المقدمة هي "ذلك النص الذي لا يمكن تجاوزه بسهولة، فهي العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها إذاً نص محمل ومشحون، ووعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره، إنها مرآة المؤلف ذاتها"[2]. كما يعرفها جيرارجنيت نقلاً عن أحد النقاد قوله: "إن الكاتب الذي لا يوجد قبل متن كتابه لا يوجد بعده"[3].

وتتعدد وظائف المقدمة بتعدد واختلاف طبيعتها وسياق تأليفها، فمن أهم تلك الوظائف تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه، وبيان مقصد مؤلفه، كما تساعد على توجيه القراءة وتنظيمها، وتهيء القارئ لاستقبال مشروع قبل التحقيق يكون مجاله متن الكتاب.

وقد تتحول المقدمة إلى نوع من الميتا لغة 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]، وإن المؤلف هو المعني الوحيد بتأمين قراءة جيدة لنصه،

---

(1) ينظر: السابق، ص 102.

(2) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ، ص 52- 53.

(3) السابق، ص 53.

(4) ينظر: السابق، ص 52.

لذلك فإن إصراره على كتابة مقدمة أصلية تأكيدًا منه على أهمية الموضوع، والتشديد على أصالته وجدته بكيفية تحفز على حسن استقبال العمل، واخبار القارئ بمعلومات حول أصول العمل وظروف تحريره، ومراحل تكوينه واختيار عنوانه وتعيينه الأجناسي[1].

رابعًا-عتبة التصدير:

التصدير كلمة يكتبها المؤلف في أول كتابه يعبر فيها عن ملاحظات شخصية موجهة إلى قارئ الكتاب، تنتهي في أغلب الأحيان بالشكر للأشخاص والفئات التي ساعدته في بحثه[2].

ويعرفه جيرارجنيت بأنه اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب ملخصًا معناه ذو قيمة تداولية، كما يمكن أن يكون أيقونة كالتصدير باالرسوم والنقوش والصور، أما بالنسبة لمكان ظهوره فيكون قريبا من النص في أول صفحة بعد الإهداء، وقبل الاستهلال، وقد يأتي في نهاية الكتاب وبذلك يمكن تصنيفه إلى نوعين: الأول هو التصدير البدئي (الأول)، والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ يربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة، والثاني وهو التصدير الختامي (النهائي)، والذي يكون بعد قراءة النص والانخراط في عوالمه، يقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال قراءته لدلالات النص، فهذا التصدير يعد ككلمة ختامية (الختام) للخروج من النص (الكتاب)[3].

كما يظهر التصدير في الطبعة الأصلية الأولى، وقد يختفي في الطبعات الأخرى أو يستبدل بتصديرات لاحقة بقرار من الكاتب، أو بإهمال نشري من الناشر[4].

---

(1) ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 69.

(2) ينظر: عبدالرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 36.

(3) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص107-108.

(4) ينظر: السابق، ص108.

من أهم وظائف التصدير التعليق على النص ودلالته، وتوضيحه عبر نوع من التمثيل الكنائي أو الرمزي أو الاستعاري غير المباشر، تمثيل يكون غامضًا في الغالب بحيث يتضح دلالته عند القراءة الكاملة للنص، كما تعد وظيفة تصعيد حساسية القارئ من أهم الوظائف، وهذه تتعلق بوظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان نتيجة اختلاف مراتب القُرّاء، ودرجة احترافيتهم.

وكذلك وظيفة الكفالة النصيَّة، حيث يحتل كل تصدير حيزًا في فضاء النص بعد إجازة نصيّة تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمة إنتاج النصوص، كما تعود أهميته لاسم المؤلف المستشهد به، فينال عمومًا شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير[1].

خامسًا- عتبة كلمة الناشر:

تعد هذه العتبة من بين عناصر المناص عامة، عرفها جيرارجنيت بأنها: "مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل (الكتاب)، قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب والتعريف به[2].

أما أهميتها فتمثل في كونها تستهدف القارئ بطرق اقناعية وتداولية وجمالية تضمن شراءه للكتاب المنتوج، تظهر في الصفحة الرابعة للغلاف غالبًا حسب ما يجري به العمل الطباعي الآن، وقد لا نجدها في بعض الكتب، وقد تتغير من طبعة إلى أخرى للكتاب نفسه، وقد تتولى في الطبعات اللاحقة ويكون المسؤول عنها هو الناشر وبصفة أقل الكاتب، وقد تكون من طرف الصحافة أو المجلات الثقافية التي تقدم عروضًا وملحقات عن الكتب الصادرة حديثًا[3].

سادسًا- عتبة الاستهلال:

(1) ينظر نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 61- 60.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 91.

(3) ينظر: السابق، ص 90-93.

"الاستهلال عند جنيت هو كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئيًا كان أو ختميًا والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقًا به أو سابقًا له"[1]، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة الاستهلال، وهو المصطلح الأكثر استعمالاً في كل اللغات. ومن أكثر الاستهلالات استعمالاً: المقدمة، المدخل، خلاصة، إعلان للكتاب، عرض ، خطاب بدئي، فاتحة ديباجة، خطبة الكتاب وغيرها، وهناك ما يعرف بالاستهلال البعدي، ويتمثل غالبًا في الخاتمة ويضم أيضًا كل الملاحق والذيول.

وفيما يخص ظهوره فكثيرًا ما يغيب عكس بقية العناصر المناصّيَّة الضرورية للكتاب (النص)، أما موقعه فنجده في بدايات النص، وبعض المرات في نهاياته، كما يظهر في أول طبعة الكتاب (النص)، وشكله النموذجي المتداول يتخذ شكل الخطاب النثري في صيغ سردية أو درامية، كما يمكنه أن يتخذ شكلاً شعريًا، من أهم وظائفه ضمان القراءة الجيدة للنص[2].

سابعًا-عتبة الحواشي أو الهوامش:

عّرف جيرارجنيت الحاشية والهامش بأنها "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهٍ تقريبًا من النص، أي أن يأتي مقابلاً له، وإما أن يأتي في المرجع"[3].

وكذلك هي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه توجد أسفل الصفحة في أواخر الكتاب، أما مكان ظهور الحاشية أو الهامش فقد كانت قديمًا تتموضع في جنبات الكتاب (النص) لتوسطه الصفحة، ولكن بعد الثورة الصناعية وتطور صناعة الكتاب وتقنياته الطباعية

(1) نفسه، ص112.

(2) ينظر: نفسه، ص 112- 118.

(3) عبدالحق بلعابد، عتبات (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، ص127.

أصبحت تتخذ عدة أمكنة منها أسفل صفحة النص (الكتاب)، وهذا المعمول به غالبًا، وبين أسطر النص، وفي آخر البحوث والمقالات، وفي آخر الكتب أو في مجلد وكتاب خاص بها، أو في الصفحة المقابلة للنص[1].

أما وظيفة الحواشي والهوامش أصلية كانت أو لاحقة أو متأخرة فإنها تأتي للتفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها، فالوظيفة الأساسية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص بالنسبة للحواشي والهوامش الأصلية، أما اللاحقة فتتخذ الوظيفة التعليقية لفهم النص، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص، لذلك نجدها من أهم عناصر المناص؛ لأنها تظهر بجلاء تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص لأنها تقع بين الداخل والخارج (النص) فكل هذه الحواشي والهوامش هي خارج النص الأصلي، ولكن تعمل على تعضيده بالتعليق عليه شرحًا وتفسيرًا[2].

ثامنًا- عتبة النشر:

تعد عتبة النشر من أهم أنواع المناص النشري التي عرفها جنيت بأنها:"كل الإنتاجات المناصّية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، تتمثل في الغلاف، والجلادة، وكلمة الناشر، والإشهار، والحجم، والسلسلة وغيرها، تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه من كتّاب دار النشر، ومدراء السلاسل، والملحقين الصحفيين"[3].

---

(1) ينظر: السابق، ص 127-128.

(2) ينظر: نفسه، ص 131.

(3) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 45.

كما تقدم هذه العتبة وظيفة إعلانية إشهارية من شأنها رفع المستوى الفني للعمل الأدبي والرقي به[1]، وكذلك منح الصفة الشرعية والقانونية المعمول بها في النشر، واثبات حق ملكية العمل لمؤلفه ونسبته القانونية له، حيث تتعهد دار النشر بعدم نشره إلا بعد إذن صاحبه وهذا بمثابة عقد قانوني شرعي وإلزامي لا يمكن تجاوزه[2].

تاسعًا-الفهارس والملاحق:

تعد فهارس الكتاب وملاحقه من العتبات النصيّة الداخلية الموازية للنص أو المطوقة للنص الأصلي، والتي تعني أيضًا مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه سواء كانت في بدايته أو نهايته، ويمكن حصر بعضها كما في التالي: (المقدمة، الإهداء، التصدير، عتبة النشر، العتبات الداخلية، الفهارس والملاحق)، أي كل ما له علاقة بتوابع النص أو المتممات التي يلحقها المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب.

وقد سبق الحديث عن جلّ تلك العتبات الداخلية وبيان وظيفتها وأهميتها.

أما فيما يخص الفهارس والملاحق، فتتجلى أهميتها في كونها عوامل مساعدة للباحث أو المتلقي في عملية القراءة والبحث، ومن أهم الفهارس المعمول بها وحسب نوع الدراسة، فهرس الموضوعات (المحتويات)، وفهرس المصادر والمراجع، وفهرس الآيات القرآنية والأحاديث، وفهرس الأعلام، وفهرس البلدان، وفهرس الأبيات الشعرية... وغيرها من الفهارس التي تقدم توضيحًا وتسهيلاً للقارئ عند قراءته والمتلقي عند تحليله.

كما تقدم الملاحق أيضًا أهمية كبيرة تتمثل في إبراز الكتاب في حُلته المتكاملة حيث تثري هذه الملاحق العمل الأدبي وتشهره بحيث ينال رواجًا واستحسانًا

---

(1) ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 156.

(2) ينظر: جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ 2006.www.arabicNADWA.com.

وخاصة الملحق الخاص بأهم أعمال المؤلف نفسه، أو الملحق الخاص بالوصايا واللقاءات العلمية والصحفية والحوارات الأدبية والصور الفوتوغرافية وغيرها.

المبحث الثاني

سيميائية العتبات الداخلية في رواية أنوبيس.

يختص هذا المبحث بدراسة العتبات النصيّة الداخلية في رواية أنوبيس للكاتب إبراهيم الكوني، إذ تشكل هذه العتبات العتبة النصيّة الثانية للخطاب الروائي موضوع الدراسة، فهي لا تقل أهمية عن العتبات الأمامية للغلاف التي قدمت خطابًا معرفيًا شكل الغلاف بعنوانه وألوانه وصورته أبعادًا دلالية ارتبطت بمضمون المتن من خلال البعد الرمزي والتعالق النصيَّ، وعليه سيتم دراسة العتبات الداخلية كخطاب قائم بذاته أولاً، وبيان وظيفة تلك العتبات ومدى علاقتها بالمتن ثانيًا، وما تشكله من انطباع أدبي عن النص وصاحبه ثالثًا.

وفيما يلي سوف يتم حصر هذه الموازيات النصيّة بحسب ورودها في الرواية وبانتظام وترتيب كما وضعها المؤلف:

عتبة العنوان الفرعي، عتبة العنوان المزيف، عتبة النشر، عتبة كلمة المؤلف، عتبة الإهداء، عتبة التصدير، عتبة العناوين الداخلية، عتبة الهوامش، وعتبة الفهارس والملاحق.

أولاً- عتبة العنوان الفرعي:

تكون صفحة هذه العتبة بعد صفحة الغلاف مباشرة، يتكرر فيها العنوان الأصلي ليؤدي وظيفة إعلامية عن محتوى النص في حالة ضياع أو غياب العنوان الأصلي في الغلاف، كما تتكرر فيها عتبة العنوان الجنسي أو (الشكلي)، وكذلك عتبة اسم المؤلف.

في هذه الصفحة قد تصدر العنوان الجنسي أو (الشكلي) أعلى الصفحة للمرة الثانية ويتوسطها ليميز جنس هذا العمل عن بقية الأجناس الأخرى وهو (الرواية)، وقد أشار عبدالحق بلعابد إلى العنوان المزيف وأشاد بأهميته في كتابه وعرفه بأنه:

"نظام رسمي يعبر عن مقصدية الكاتب والناشر، من أهم وظائفه إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل الذي يقرأه، ويكون موقعه في صفحة الغلاف، أو في آخر الكتاب، أو في قائمة المنشورات"[1].

قد كتب العنوان الجنسي بخط النسخ الذي يتميز بالوضوح، ولكنه قد خلى من الألوان التي ظهرت عليه على صفحة الغلاف، ويمكن تأويل ذلك لدواعي النشر والطباعة والإخراج، أما فيما يخص حجم الخط ولونه فقد كان حجمه أكبر وأكثر وضوحًا مما جاء على صفحة الغلاف وذلك لإشهاره، وقد كتب باللون الأسود الذي يحمل دلالة الفخامة والرقي لهذا العمل.

ويليه اسم المؤلف الذي كُتب في وسط الصفحة وبخط أكبر حجمًا وأكثر وضوحًا أيضًا من كتابته على صفحة الغلاف ويبدو إعلانيًا اشهاريًا لجذب القراء والمتلقين، وكذلك لتأكيد وظيفة التسمية، فكتابة اسم المؤلف يمنحه قيمة أدبية وثقافية، ويؤكد كذلك الوظيفة المُلكية، حيث يثبت بها هوية عمل الكاتب، وحق ملكيته لكتابه قانونيًا.

كما جاء في الجزء الأخير من أسفل الصفحة عنوان الرواية (أنوبيس) الذي كتب بخط بارز وغليظ آخذ صفة البيان والوضوح، كما قد اكتسب صفة إعلامية وتأويلية تختص بمضمون النص الذي دار حول الأسطورة المصرية القديمة وما تحمله من دلالات ورموز، ومدى الاسقاطات الواقعة عليها.

كما ظهرت في أسفل الصفحة العلامة الخاصة بدار النشر، وقد تم تكرارها أيضًا ولكن بدون ألوان، وظيفتها الإعلام بجودة دار النشر والتعريف بها وبفنياتها الطباعية والاخراجية، وبيان صفتها القانونية وتسويقًا لمنتوجاتها وإشهارها لجذب انتباه المتلقي.

---

(1) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 89، 90.

ثانيًا- عتبة العنوان المزيف:

من المعلوم أن للعنوان أماكن معينة وفق النظام الطباعي المعمول به حديثًا فيكون في الصفحة الأولى للغلاف، وفي ظهر الغلاف، أو في صفحة العنوان الفرعي، أو في الصفحة المزيفة للعنوان التي هي المعنية بالدراسة.

إن صفحة العنوان المزيف تعد إحدى عتبات العنونة الداخلية، يشير إليها عبدالحق بلعابد بأنها: "تلك الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية"[1]، ولها عدة وظائف منها: تسمية النص (الكتاب)، وكذلك تعيين موضوعه، ووضعه في القيمة والاعتبار، وكذلك تكمن أهميته في جذب الجمهور المستهدف[2].

لقد جاءت هذه العتبة في الرواية في الصفحة الثانية، وقد كتب العنوان بخط النسخ، حيث جاء عنوانًا واضحاً وبخط حجمه أصغر من حجمه على ظهر الغلاف وفي صفحة العنوان الفرعي.

كما جاءت هذه الصفحة خالية من اسم المؤلف، والعنوان الشكلي (الجنسي)، وتاريخ ومكان النشر، وعلامة دار النشر، أما موقعه من الصفحة فقد جاء في أعلى الصفحة ويتوسطها، حيث اختلف موقعه أو مكانه عن ما جاء في صفحة الغلاف وصفحة العنوان الفرعي، وبذلك اكتسب العنوان لكونه اسم علم بُعداً رمزيًا وإيحائيًا، فاسم العلم إن وظف كعنوان وجب على القارئ معرفته والاحاطة به وبمرجعيته الثقافية، فهو أول شفرة رمزية يلتقي بها المتلقي حتى يصل إلى مقصد المبدع أو الكاتب من اختياره له، وما الغاية الفكرية والأيديولوجية من وتوظيفه؟

(1) السابق، ص 70.

(2) ينظر: نفسه، ص 71.

لقد حمل العنوان المزيف دلالات اجتماعية قد عبر الأديب من خلالها عن نفسه كفرد من المجتمع لينهض بأعبائه وأعباء مجتمعه الفكرية والمعرفية، وما يعانيه من ظلم، واضطهاد وهذه هي التيمة التي اشتغل عليها في روايته.

ومن الملاحظ أن العنوان المزيف المعنون باسم العلم (أنوبيس)، أحد أهم أشكال العنونة الحديثة، فأنوبيس إلاله الذي يقود الموتى إلى العالم السفلي، هذا العنوان رغم قلة كلماته، إلا أنه جاء عنوانًا مكثفًا ومشحوناً بالدلالات، وهنا تكمن فعلاً أهمية العتبات الموازية للنص، فقد حقق هذا العنوان وظيفته المنوط بها، وهذا راجع لثقافة الكاتب وحسن اختياره، ودرايته بأهمية العتبات النصيّة في الدراسات الحديثة.

ثالثًا-عتبة النشر :

تعدد عتبة صفحة النشر من عناصر المناص النشري عامة، حيث تعود مسؤولية صناعة الكتاب وطباعته للناشر ومعاونيه، عرفها عبدالحق بلعابد بأنها: "ورقة مطبوعة تحتوي على عدة بيانات ضرورية وإلزامية للعمل، منها اسم دار النشر، اسم المؤلف، الهاتف، الفاكس، البريد، الترقيم الايداعي، التوزيع، التنفيذ الطباعي، بلد الطبع، المطبعة وغيرها"[1].

لقد حظيت رواية الكوني (أنوبيس) بهذه التقنية الطباعية فمنحت هذه العتبة الصفة القانونية للنشر، حيث تضمنت الصفحة البيانات الإلزامية والضرورية المتفق عليها بعامة في صناعة الكتاب، وبذلك يكون الكاتب قد اكتسب الشرعية القانونية لنشر روايته، وكذلك احترام عمله للشروط المعمول بها بعامة، كما نلحظ التأكيد على هذه الصفة القانونية من الجهة المانحة، وذلك بتأكيدها في آخر صفحة النشر التالي:

(1) عبدالحق بلعابد، جيرارجنيت، من النص إلى المناص، ص45.

"جميع الحقوق محفوظة، لا يسمح بإعادة إصدار هذه الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن من الناشر "[1].

قد قدمت هذه العتبة وظيفتين مهمتين، الأولى الوظيفة (الإخبارية)، نلمحها من التعريف المقدم في أعلى الصفحة الخاص بالعنوان والمؤلف ونوع الرواية كما في التالي: " أنوبيس/ رواية عربية، إبراهيم الكوني مؤلف من ليبيا، الطبعة الأولى، 2002م، حقوق الطبع محفوظة" [2]، وغيرها من البيانات هذه الوظيفة يكون لها دورٌ كبيرٌ في حالة ضياع صفحة العنوان الأصلي، والعنوان الفرعي.

أما الوظيفة الثانية (الإشهارية) نلمحها حين اكتسبت هذه العتبة الصفة القانونية، وبذلك قد تم تأمين حضور الكتاب واستثماره في العالم، لتلقيه واستهلاكه ضمن حقل المؤسسة المختصة، وضمن قيم وأحكام وتعاقدات ثقافية واجتماعية مكرسة ومحمية.

رابعًا- عتبة كلمة المؤلف أو (افتتاحية المؤلف):

تكشف كلمة المؤلف الموجودة في هذا العمل عن المضمون السردي للرواية، فقد جاءت الكلمة مدخل أو خطاب يعد اعترافاً من المؤلف نفسه، قد أوضح ولخص فيه رحلته الحقيقية التي دارت في بعض الأماكن من الصحراء الليبية في سبيل الحصول على هذه الأسطورة، وقد وصف لقائه بعجائز وكبار أهل الصحراء الذين قدموا له المساعدة، إلا أنه يصف هذه الأسطورة بأنها قد تآكلت وتهرأت بفعل الزمن، وبأيدي بعض المخربين والأشرار، إلا أنه حاول جمعها وفك طلاسمها.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص4.

(2) السابق، ص4.

كما يعترف بتداخلها مع أساطير وملاحم وسير القدماء، وبأنه قد استغرق زمنًا طويلاً في تنسيقها وترتيب أحداثها وتدقيق أزمنتها، وصياغتها باللغة الأم بعد أن أهلكه السفر والترحال وأعياه للحصول عليها.

بهذه الافتتاحية أو الكلمة قدم الكوني اعترافًا واضحًا بأن سبب رحلته هو البحث عن أسطورة (أنوبيس) ومن خلال بحثه قام بتدوين تاريخ تلك الأقوام التي تقطن الصحراء، وتسجيل رواياتها الشفهية من حكايات شعبية وخرافية، وقصص واقعية، وأساطير قديمة، وهذا العمل يعد أولاً وثيقة اجتماعية قد سرد فيها رحلته الشخصية، وثانيًا: وثيقة تأريخية للقراء والبحاث، وثالثًا تعد بمثابة الدعوة إلى النظر في تاريخ تلك المجتمعات، وهذه هي التيمة الأساس التي اشتغل عليها في هذه الرواية.

كما أوضح المكان والزمن التأريخي لكتابته لهذه الرواية، فقد كُتبت في الألب السويسري عام (2002م)، وهذا يعد اعترافًا منه بذلك، كما يعد المؤلف حريصًا أيضًا على تدوين (التاريخ) وهو سرد، الأحداث التاريخية الماضية للأقوام الصحراوية، ومعتقداتهم وحكاياتهم وقصصهم الواقعية والخيالية.

لقد لخصت الكلمة مضمون المتن بطريقة إقناعية وجمالية وعرفت به بوضوح، وهنا تكمن وظيفة العتبة.

كما قد لعب التعالق النصَّي دورًا في ربط العتبات، فقد تعالقت العتبة الداخلية (عتبة كلمة المؤلف) تعالقاً حواريًا مع العتبة الأمامية (عتبة العنوان الرئيس أو الأصلي)، كما تعالقت أيضًا عتبة (كلمة المؤلف) تعالقاً إجترارياً مع المتن الروائي (النص)، وبذلك قد مثلت رواية الكوني (أنوبيس) علامة بارزة في كمية توظيف العتبات النصيَّة، وهذا مرده إلى اهتمام المؤلف بموضوع العتبات، ووعيه وثقافته بتطور أساليب وفنيات الكتابة السردية الحديثة.

خامسًا- العتبة الداخلية الإهداء:

تمت الإشارة فيما سبق إلى أنواع الإهداء كما حددها جيرارجنيت إهداء خاص ويتوجه به الكاتب للأشخاص القريبين منه، وإهداء عام يختص بالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز.

كما قد تم الإشارة –أيضًا– إلى مكان تموضعه من الكتاب، حيث يوضع في الصفحة الأولى التي تعقب العنوان مباشرة، كما توجد أماكن أخرى يتموضع فيها إذا كان الكتاب له عدة أجزاء أو مجلدات، كما قد يغيب الإهداء من العمل لدواعٍ قد تمت الإشارة إليها مسبقًا.

وعليه فإن الإهداء الذي قدمه المؤلف إبراهيم الكوني في روايته لم يكن واضحًا، فقد اعتراه الغموض، وقد آثار عدة تساؤلات منها: من المُهدى إليه في هذه الرواية؟ وما علاقته بمضمونها؟ ولماذا لم يصرح به علنًا؟

لقد جاء غموض الإهداء في الرواية مقصودًا من الكاتب، وذلك ليثير به فضول المتلقي ليقوم بعملية القراءة التأويلية لهذه العتبة، وكذلك ليظهره بصورة رمزية خفية على المتلقي إظهارهه بوضوح وتجلٍ، ويعد هذا من صميم عمل البحث السيميائي.

فقد يكون المُهدى إليه في هذه الرواية الأب الحقيقي للمؤلف، كما قد يكون خاصًا بأب قبيلة التوارق، وقد يكون هو أب بطل الأسطورة (أنوبي)، الذي طالما بحث عنه وكان قدره الغياب، وقد يكون المهدى إليه أيضًا هو أب البشرية كلها (آدم عليه السلام)، وبذلك قد تمت الإجابة عن التساؤل الذي أثاره الغموض.

والأرجح أن يكون المهدى إليه في هذه الرواية أب بطل الأسطورة (أنوبي) الذي بني عليه مضمون المتن، حيث دارت الأحداث حول غيابه وكان قدر الأب الغياب، وقدر الابن البحث والتساؤل عنه، حيث جاء ذلك في المتن كما في الآتي:

"من أين جئت، كان جواب الأم كما يجيء الناس، يقول لم اقتنع بالإجابة فسألها وكيف يجيء الناس؟، أجابت من أب وأم، وقلت: أنت الأم، ولكني لماذا لا أرى إلى جواري الأب؟ أجابت لأن قدر الآباء الغياب...إلخ"[1].

وهنا تكمن الإجابة عن التساؤل الثاني (علاقة المُهدى له بمضمون الرواية).

قد يتساءل القراء كيف للكاتب أن يهدي كتابه إلى شخصية أسطورية أو خيالية؟ الإجابة عن ذلك نجدها حين أوضح الناقد عبدالحق بلعابد في عتبة الإهداء الحالات المُهدى لها عند جيرار جنيت في كتابه منها:

"الإهداء هو أن يهدي كاتب لشخصيات تخيلية موجودة في أعمال كتاب آخرين، وحتى شخصياته هو"[2].

مما سبق نلخص إلى أن المُهدى له هو (أب أنوبيس) بطل الأسطورة حسب المعطيات على الرغم من أن الإهداء جاء عبارة عن نمط لرسالة غامضة إلا أنه قدم وظيفة دلالية بما تحمله من معنى للمُهدي وعلاقته بالمُهدى إليه، وكذلك قدم وظيفة تداولية بما تضمنه من معانٍ أيضًا أسهمت في نشاط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره، هذه الحركة التواصلية المبنية على ثلاثة أسس **(المرسل + الرسالة + المرسل إليه)**.

سادسًا- العتبة الداخلية التصدير:

التصدير عبارة عن اقتباس يكون قريبًا من النص بعد صفحة الإهداء مباشرة، وهو بمثابة مقدمة للنص أو الكتاب، هذه العتبة غير مستقرة في الأعراف الكتابية والطباعية[3]. إلا أن رواية الكوني (أنوبيس)، قد تضمنت هذه العتبة النصيّة الداخلية، فمن المؤلف الحقيقي أو المفترض لهذا النص المقتبس (التصدير)؟ إن هذا التصدير من عمل المؤلف، فهذا المقتبس جاء بعد الإهداء مباشرة وكان بين قوسين أو علامتي تنصيص وفق الشروط لمعمول بها في التصدير والنقل إلا أن الكاتب قد

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 26.

(2) عبدالحق بلعابد، عتبات، جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 97.

(3) ينظر: السابق، ص 107.

أخل بشرط وهو عدم ذكر المصدر الذي اقتبس منه هذا التصدير، وكذلك لم يحظ بخط مغاير لخط النص كما هو متفق عليه في شروط كتابة عتبة التصدير، فربما ذلك راجعٌ إلى أن هذه العتبة غير مستقرة وفق الأعراق الكتابية مما تسمح بتجاوزها أحيانًا.

من ذلك نلخص إلى أن عتبة التصدير قد قدمت دلالة مباشرة على ما في النص (المتن)، حيث اختص ذلك التصدير بسرد ملخص من أحداث أسطورة أنوبيس المصرية القديمة التي أعاد فلسفتها بأسلوبه الرمزي المميز، وهذا يدل على إحاطته ودرايته بأهمية العتبات ووظيفتها في النصوص السردية الحديثة وثقافته وحب اطلاعه.

سابعًا- عتبة العناوين الداخلية:

تعد العناوين الداخلية للنص عناويناً مرافقة ومصاحب له، رغم أن وجودها وغيابها محتمل إلا أنها تقدم وظائف مهمة ولها سمات جمالية للعمل، وتشمل العناوين الداخلية (عناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء) إن وجدت في الأعمال النثرية أو الشعرية.

إن رواية الكوني (أنوبيس)، قد تضمنت مجموعة من العناوين الداخلية، لم تكن موضوعة اعتباطيًا ولا من قبيل المصادفة؛ بل كانت مقصودة ومن عمل المؤلف، حيث عملت هذه العناوين على تكثيف أجزائها، وقد قسم الكوني روايته إلى ثلاثة أجزاء وعنون كل جزء منها بعنوان فكانت عناوين الأجزاء كالتالي: (زمن المهد[1]، زمن الوجد[2]، زمن اللحد[3])، كما تضمنت هذه الأجزاء الثلاثة عدة عناوين فرعية اقتبسها المؤلف من تقسيم العرب قديمًا لساعات الليل والنهار طيلة الأربع والعشرين ساعة، بحيث تكون ساعات الليل كالتالي: (الشفق- الغسق-

(1) المهد: مهد الصبي: موضعه الذي يهيأ له ويؤطأ لينام فيه، الجمع مهود، والمهدة من الأرض ما انخفض في سهولة واستواء، ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العورس من جواهر القاموس، مادة (م هـ د)، ص141، 142.

(2) الوجد: أوجده بعد ضعف، قواه، ووجد الشيء من العدم فهو موجود، وأجدني بعد ضعف قواني، والوجيد: هو ما استوى من الأرض، جمع وجد، ينظر: السابق، ص 705.

(3) اللحد: الشق في جانب القبر، بوزن الفلس، ينظر: محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، مادة (ل ح د)، ص593.

العتمة– السدفة – الفحمة – الزلة– الزلقة– البهرة– السحر– الفجر– الصبح– الصباح)، أما ساعات النهار فهي: (الشروق– البكور– الغدوة – الضحى– الهاجرة– الظهيرة – الرواح – العصر– القصر– الأصيل– العشي– الغروب) [1].

سيتم توضيح المقاطع الزمنية لساعات الليل والنهار حسب ورودها في سياق النص وبيان وظيفتها في الفصل المخصص للزمن منعًا للاستباق والتكرار.

لقد منحت تلك العناوين الداخلية والفرعية سمة جمالية للعمل، كما قد تميزت بالوضوح الذي ساعد في توجيه القارئ وتسهيل عملية تفكيكه وتأويله للنص وذلك لكونها بنيات سطحية واصفة لمضمون المتن وعنوانه الرئيس.

كما أخذت هذه العناوين مكانها الثاني المعتاد أيضًا في فهرس الموضوعات ومنتظمة برقم صفحتها ليسهل على القارئ وجودها، وهذا يدل على امتلاك المؤلف لتقنيات فاعلة وحديثة في مجال الأدب الروائي الحديث.

ثامنًا- عتبة الهوامش:

تعد عتبة الهوامش من العتبات الداخلية المهمة أيضًا، فهي: إضافة للنص تقدم من المؤلف للمتلقي، قصد التفسير والتوضيح لبعض المفردات في المتن، حيث تكون هذه الهوامش مستقلة تمامًا عن النص يفصل بينها وبينه خط في أسفل الصفحة، ترقم هذه الهوامش بالترقيم الآتي التسلسلي: 1–2–3...إلخ، وأحيانًا تأخذ شكل النجمة (*) في الهامش الأول، و(**) في الهامش الثاني وهكذا. وفي كلا الحالتين وجب على المؤلف ذكر المصدر أو المرجع الذي بين منه هذه المفردات.

إن عمل الكوني (أنوبيس)، قد تميز بوجود هذه العتبة الداخلية، حيث تضمن العديد من الهوامش في أسفل الصفحة، بين فيها المؤلف بعض مفردات المتن الصعبة والغريبة سواء كانت أسماء بعض الشخصيات الأسطورية أو بعض الأماكن التي اعتمد في شرحها وتوضيحها على ما أخذه شخصيًا من ألْسِنة بعض قبائل

(1) ينظر: أبي منصور عبدالملك محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1971م، ص 253–254.

التوارق، حيث قام بإعطاء المفردة في الأسفل نجمة بهذا الشكل (*) ثم شرح المفردة وذكر المرجع بين قوسين، وكانت جلّ مراجعه من لسان التوارق شفويًا.

من ذلك نخلص إلى أن الكوني في هذه العتبة اعتمد على شرح مصطلحاته على ما سمعه شفويًا من بعض التوارق من لغتهم القديمة، وكذلك مما جاء باللسان المصري القديم استنادًا على ما ذكره في تلك الهوامش، حيث لم يعتمد على مصدر أو مرجع آخر مدون بمعلومات كاملة، كما لم يعتمد في نقله لتلك المعلومات والشروح الشفهية بتدوين اسم الناقل منه وتدوين اليوم والتاريخ والسنة والساعة، لكان التوثيق أكثر دقة للمتلقي. كما في المقابل قد قدمت هذه العتبة وظيفتها الإخبارية المنوطة بها، وهذا يدل على دراية الكوني بوظيفة هذه العتبات وأهميتها.

تاسعًا- عتبة الفهارس والملاحق:

احتوت رواية الكوني أنوبيس على فهرس للموضوعات وبعض الملاحق، حيث تضمن الفهرس أهم العناوين الداخلية للرواية وقد تم تقسيمها إلى ثلاثة عناوين رئيسة: (زمن المهد، وزمن الوجد، وزمن اللحد)، واحتوى كل قسم على مجموعة من العناوين الفرعية قد اقتبسها المؤلف من تقسيم العرب قديمًا لساعات الليل والنهار.

قد أعطت العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية في الفهرس سمة جمالية وتنظيمية للعمل تساعد القارئ في تسهيل عملية القراءة والبحث.

كما احتوى العمل على بعض الملاحق في آخره، ملحق خاص بوصايا أنوبيس اقتبسه المؤلف من الأساطير وبعض الروايات الشفهية وأخبار وسير الرواة ومعتقداتهم في الصحراء.

وكذلك احتوت الرواية على ملحق خاص بأهم مؤلفات الكاتب الشعرية والروائية والقصصية وبعض الأعمال قيد الإنجاز.

من ذلك نخلص إلى أن المؤلف قد اعتمد على المنهجية العلمية الخاصة بالكتابة، حيث احتوى عمله هذا على بعض الفهارس والملاحق التي تعد من مكملات البحث العلمي لما تقدمه من دور مهم في توجيه القارئ وتيسير عملية البحث والقراءة.

كم أسهم الملحق الخاص بمؤلفات الكاتب في إبراز حضوره الثري في الساحة الأدبية أولاً، واستقطاب البحاث للنظر والبحث في هذه الأعمال المنوعة ثانيًا، وبذلك قد تمكن من خلال هذه العتبة، إشهار أعماله واستقطاب جمهوره وبالتالي قد أدت هذه العتبة دورها كباقي العتبات النصيّة الداخلية.

المبحث الثالث

العتبات الداخلية في رواية يعقوب وأبنائه:

من أهم العتبات النصيّة الداخلية التي احتوى عليها هذا العمل ما يلي: عتبة العنوان الفرعي، عتبة العنوان المزيف، عتبة النشر، عتبة التصدير، عتبة العناوين الداخلية، عتبة الفهارس والملاحق وسيلي الحديث عنها ما أمكن ذلك:

أولاً-عتبة العنوان الفرعي أو (الثانوي):

قد علمنا مسبقًا بأن وظيفة العنوان الفرعي وظيفة إعلامية تختص بالعمل ومضمونه، وقد احتوت رواية يعقوب وأبنائه على صفحة عتبة العنوان الفرعي التي احتلت موقعها المخصص لها في الصفحة الثانية بعد صفحة الغلاف مباشرة، حيث تكرر فيها العنوان الجنسي أو (الإشارة الشكلية) وجاء في أعلى الصفحة ويتوسطها بخط متوسط الحجم قد كُتب باللون الأسود معلنًا بأن جنس هذا النوع الأدبي هو (رواية)، "فالتجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، ومسلكًا أوليًا في عملية الولوج في النص، كما يعد أيضًا ملحقًا بالعنوان يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، يتكرر أكثر من مرة، الأولى على الغلاف الأمامي والثانية في الصفحة التي تلي العنوان، والثالثة في مقدمة النص التي جاءت بعلم المبدع نفسه"[1]، لذلك لا يمكن إهمال أو تجاهل هذه النسبة بالنسبة للمتلقي.

كما يلي العنوان الجنسي اسم المؤلف (إبراهيم الكوني)، الذي كتب بخط النسخ وبحجم أكبر من حجم خط العنوان الرئيس على الغلاف، وقد كتب باللون الأسود أيضًا، وبالتالي قد حققت كتابة اسم المؤلف ثانية الوظيفة التعريفية والإشهارية لصاحب العمل وملكيته الشرعية له.

كما يلي أيضًا اسم المؤلف عنوان الرواية (يعقوب وأبناؤه)، وقد كتب بخط أكبر حجمًا من خط العنوان الرئيس وباللون الأسود، قد اكتسب صفة تأويلية

(1) عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 5.

اختصت بمضمون النص الذي دار حول الأحداث التاريخية لأسرة آل القرمانلي وحكمها في ليبيا التي تناصت أحداثه مع القصص القرآني لسيدنا يعقوب وأبنائه، فقد جاءت التعالقات النصيّة اجترارية وحوارية استطاع الكوني من خلالها إسقاط الواقع العربي وصراعه عليها.

كما جاء في أسفل هذه الصفحة العلامة الخاصة بدار النشر، وتكمن وظيفتها في كونها إعلامية إشهارية بجودة وفنيات دار النشر والطباعة، وبيان الصفة القانونية والشرعية التي يكتسبها العمل لتسويق الإنتاج وجذب المتلقي.

من ذلك نخلص إلى أن هذه العتبة جاءت في المكان المخصص لها بعد صفحة الغلاف الأمامي مباشرة، وتضمنت (الإشارة الشكلية، اسم المؤلف، عنوان الرواية، وعلامة دار النشر)، وهذه البيانات هي المكونات الأساس لهذه العتبة. وبذلك يمكن أن يكون الكاتب والناشر (دار النشر)، قد اتفقا على صناعة العتبة لدرايتهما بوظيفتها ومكانتها، وبأهمية موضوع العتبات في الدراسات السيميائية الحديثة.

ثانيًا- عتبة العنوان المزيف:

قد أوضح الناقد عبدالحق بلعابد بأن صفحة هذه العتبة الداخلية تحمل العنوان فقط دون كتابة أي معلومات أخرى، حيث يكون موقعها في الصفحة الثالثة بعد صفحة العنوان الرئيس.

قد احتوى هذا العمل على هذه العتبة النصيّة الداخلية، وقد قدمت وظيفتها المخصصة لها (التسمية)، وهي تسمية الكتاب وتعيين موضوعه، وذلك لجذب الجمهور المستهدف.

لقد حمل العنوان المزيف عنوان الرواية (يعقوب وأبناؤه) هذه العنونه اختصت بقصة سيدنا يعقوب عليه السلام وأبنائه، هذا العنوان حمل وظيفة إخبارية تعد شفرة

للدخول في عالم المتن الروائي، هذه الشفرة جاءت بمثابة مفتاح للنص أيضًا. كما اكتسب العنوان المزيف دلالة اجتماعية وسياسية من خلال الإسقاطات الواقعة على المتن التي من خلالها عبر الأديب عن قضايا وطنه (الاجتماعية والسياسية والاقتصادية)، وما يعانيه من صراع على السلطة والمال والنفوذ الذي تسبب في الاضطهاد والظلم والطمع بين طبقات المجتمع الواحد، والمجتمع العربي ككل.

قد كتب العنوان المزيف بخط النسخ وبحجم أصغر من خط العنوان الذي جاء في الصفحة الرئيسة للغلاف، وكذلك في الصفحة الخاصة بالعنوان الفرعي، أما موقعه فقد جاء في أعلى الصفحة ويتوسطها وهو خالٍ من كل البيانات الأخرى ربما دلالة على علو مكانته العلمية. وبذلك قد أدى وظيفة جذب الجمهور المستهدف للقراءة لكونه جاء عنوانًا رمزيًا مكثفًا ومشحونًا بالدلالات.

ثالثًا- عتبة النشر:

تعد هذه العتبة من الخطابات المصاحبة للنص أو الكتاب، تقع مسؤوليتها على الناشر وأكثر دقة (للنشر)، باستشارة الكاتب فيما يخص إخراج الكتاب طباعيًا وبطرق إقناعية وقانونية شرعية.

لقد احتوى هذا العمل على عتبة النشر التي بدورها احتوت على مجموعة من البيانات الضرورية والإلزامية للأعمال المنشورة، حيث بدأت هذه العتبة بالعنوان الرئيس للرواية وكان (يعقوب وأبناؤه)، ثم الإشارة الشكلية أو العنوان الجنسي كما هو متفق عليه، والذي يقر المؤلف من خلاله بأن هذا العمل يلتزم بنظام بناء الرواية العربية، ثم التعريف بالمؤلف وبلده والطبع وتاريخ النشر.

كما حظيت عتبة النشر بتكرار علامة دار النشر وهي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الصنائع، وموقع الدار الألكتروني، وتصميم الغلاف، الإشراف الفني)، كما قدمت هذه العتبة وظيفة إخبارية تتمثل في أن لوحة الغلاف على الواجهة الأمامية الصورة الفوتوغرافية، هي مشهد صحراوي من الصحراء

الليبية، التنفيذ الطباعي والصف الضوئي لرشاد برس، بيروت، لبنان، تمنح كل تلك البيانات في هذه العتبة الصفة القانونية للنشر المعمول بها في طباعة وإخراج الكتاب وتأمين حضوره لإستهلاكه كمنتج وإشهاره وفق تعاقد قانوني وشرعي ينص على أن: "جميع الحقوق محفوظة لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن مسبق من الناشر"[1]، وهذا عرف جرت عليه عادة صناعة الكتاب ليضمن حقوق الملكية الفكرية للمؤلف.

رابعًا- عتبة التصدير:

أوضح جيرارجنيت بأن التصدير عبارة عن اقتباس له علاقة بالنص سواء كان تصديرًا بدئيًا (أوليًا)، أو تصديرًا ختاميًا (نهائيًا)، كما أنه قد يظهر في بعض النسخ ويختفي في أخرى، وأحيانًا يستبدل بتصدير آخر، وذلك بقرار من الكاتب أو بإهمال الناشر[2]، كما أن له عدة وظائف قد تمت الإشارة إليها في المبحث الأول من هذا الفصل.

وعليه فإن مرجعية التصدير في رواية إبراهيم الكوني (يعقوب وأبناؤه)، قد اقتبسها من الكتاب المقدس (التوراة) العهد القديم، وقد جاء اقتباسه بهذا الشكل: "وأما إسرائيل فأحب يوسف أكثر من سائر بنيه؛ لأنه ابن شيخوخته" التكوين (3:37)"[3].

فما السر في اعتماد المؤلف على نص من ثقافة مغايرة؟ يمكن الإجابة عن هذا التساؤل بطرح تساؤل آخر يقود إلى الإجابة وهو ما نوع العلاقة القائمة بين كل من التصدير والعنوان والمتن؟

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الصنائع، الطبعة الأولى، 2007م، ص 3

(2) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 108.

(3) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 4.

إن العلاقة القائمة بينهم هي علاقة تواصلية وتكاملية تفتح ما أبهم من النص للوقوف عليه وكشفه.

إن هذا الاقتباس لم يكن تامًا، فالنص كما ورد في الكتاب المقدس (العهد القديم) العبري بهذا الشكل التالي:

"وأما إسرائيل فأحب يوسف أكثر من سائر بنيه؛ لأنه ابن شيخوخته، فصنع له قميصًا ملونًا"[1].

إن ورود النص غير كاملٍ من قبل المؤلف هو وعي مسبق منه ليكون القارئ أو المتلقي مشاركًا فعالاً في إنتاج النص، وليس مستهلكًا فقط.

أما فيما يخص استخدامه لتقنيات التصدير، فالمصدّر الكاتب، لم يذكر اسم المصدر الذي اقتبس منه التصدير، واكتفى بذكر (التكوين، 37: 3) فالتصدير كان من الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين الإصحاح السابع والثلاثين رقم 3 [2]، كما لم يكن نوع خط التصدير مغايرًا لخط عمله كما تتطلب تقنيات كتابة التصدير، إلا أنه قام بوضع مقتبسة بين قوسين صغيرين (علامتي التنصيص) وهذا يحمد عليه لدرايته بمنهجية البحث العلمي.

إن استثماره لهذه العتبة من نص الكتاب المقدس ينم عن ثقافته ودرايته بما يخدم النص لإنتاج نص جديد وفق علاقة تواصلية إخبارية بين (المرسل والرسالة، والمرسل إليه)، فالتصدير كشف عن مضمون الرواية بوصفه مدخلاً خطابيًا قائمًا على آلية التناص (الحواري والإجتراري) للقصص الديني (يعقوب وأبناؤه)، وتيمة الصراع على السلطة بالمكيدة والخديعة في كل زمان ومكان.

---

(1) ينظر : الأبوان بولس الفغالي وأنطوان عوكر، العهد القديم العبري ترجمة بين السطور عبري – عربي، الجامعة الأنطوائية ، لبنان، الطبعة الأولى، 2007، ص62.

(2) ينظر: الأنبا تكلا هيمانوت، تراث الكنيسة القبطية الأرثودكسية، www.st-takla.org .

من ذلك نخلص إلى أن اشتغال الكاتب على هذه العتبة لإشراك المتلقي في صناعة النص الجديد.

خامسًا-عتبة العناوين الداخلية:

اعتمد إبراهيم الكوني في هذه العتبة على تقسيم روايته من الداخل إلى عدة أقسام دون أن يضع لها عناوين فرعية داخلية، واكتفى بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسة، لكل قسم ترقيم يختلف عن القسم الآخر، حيث تضمن القسم الأول على تقسيم يبدأ من (1-22) والقسم الثاني من (1-17) رقمًا، بينما اختص القسم الثالث بترقيم يبدأ من (1-11) رقمًا.

الملاحظ في هذا التقسيم أنه لم يقدم إضافة فقد جاءت أحداث الرواية متتابعة دون انقطاع، فوجود الأرقام لم يضف جديداً، وربما جاء الترقيم لداع فني طباعي أو جمالي تنظيمي.

كما أن المؤلف قد اختتم القسم الأخير من الرواية بتوقيع منه أسفل الصفحة ربما عنى به تاريخ انتهاء كتابة هذا العمل، وكان في نوفمبر 2006م في بلدة غولديفيل بالريف السويسري[1].

سادسًا- عتبة الفهارس والملاحق:

احتوت رواية إبراهيم الكوني (يعقوب وأبناؤه) على فهرس للموضوعات قد وضع في آخر العمل (الكتاب)، بين فيه كل قسم وعدد صفحاته بهذا الشكل[2] التالي:

الفهرس

القسم الأول	7

(1) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 256.

(2) ينظر: السابق ، ص 263.

القسم الثاني	129
القسم الثالث	215

من أهم الوظائف التي تقدمها الفهارس الوظيفية الإعلامية أو الإخبارية الخاصة بترتيب العمل الداخلي للمتن، حيث يساعد المتلقي في عملية القراءة والتصفح السريع.

أما فيما يخص الملاحق فقد تضمن عمل الكوني هذا ملحقا خاصًا بأهم أعماله الأدبية (القصصية، والروائية، والشعرية)، منها على سبيل المثال لا الحصر: شجرة الرتم، رباعية الخسوف، التبر، الواحة، نداء الوقواق، نزيف الحجر، الماجوس، السحرة، جرعات الدم... [1].

وقد كان عنوان هذه الرواية من ضمن تلك الأعمال، كما ذكر ثلاثة أعمال أخرى نظرية وهي: ثورة الصحراء الكبرى، ملاحظات على جبين الغربة، نقد ندوة الفكر الثوري [2].

يعد هذا الملحق دليلاً على ثراء أعماله الأدبية، وكذلك قدم وظيفة إعلامية واشهارية لاستقطاب الجمهور المتلقي للنظر والدراسة في جديد أعماله المتنوعة، وإبرازها في الساحة الأدبية.

(1) ينظر: السابق، ص 257 –258.

(2) ينظر: نفسه، ص 261.

الفصل الثالث

سيميائية العتبات الخلفية

في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: أهمية العتبات الخلفية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية العتبات الخلفية في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية العتبات الخلفية في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

أهمية العتبات الخلفية في رواية أنوبيس

المقصود بالعتبات الخلفية هي كل ما هو موجود على ظهر الغلاف الخلفي للعمل (الكتاب)، من صور فتوغرافية، وحيثيات النشر والطباعة وتكرار العنوان الرئيس، والعنوان الجنسي (الإشارة الشكلية)، نبذة عن المؤلف وأهم أعماله، التصدير، المقدمة، الشهادات الإبداعية، لوحات فنية لبعض المشهورين وغيرها. حيث تقوم هذه العتبات بعكس وظيفة الغلاف الأمامي وهي إغلاق الفضاء الورقي، كما تعد امتداداً للمحتويات الأمامية ومكملة لها، كما تؤدي أيضًا وظيفة تأكيد المعنى الكامن في واجهة العمل الأمامي، وحماية أوراق المتن وتفادي تلفها، وتسهيل قراءتها وإضفاء السمة الجمالية على العمل.

كما توجب الإشارة إلى العتبات الخارجية وهي المناصّات خارج العمل الذي أسماها عبدالحق بلعابد (المناصّات النصيّة الفوقية)، التي هي من ضمن أقسام المناص عند جيرارجنيت.

فقد سبق الإشارة إلى العتبات أو المناصّات المحيطة بالعمل سواء النشرية أو التأليفية، وسيلي عرضها بصورة أوضح:

أولاً- المناصّات المحيطة التأليفية تتمثل في كل ما يحيط ويدور بفلك النص من: اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، التصدير، الصورة، العناوين الداخلية، الهوامش، والفهارس... وغيرها.

ثانيًا- المناصّات المحيطة النشرية وتضم كل من: الغلاف الأمامي والخلفي، الجلادة، كلمة الناشر، صفحة النشر، السلسلة... وغيرها، وقد عرفت تطورًا مع تقدم الطباعة الرقمية.

ثالثًا– المناصّات الفوقية الخارجية: وهي التي تندرج تحتها كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب ولكنها تكون متعلقة في فلكه أيضًا، كالاستجوابات والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات والندوات، واللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية مع الكاتب، وكذلك الندوات التي تعقد حول أعماله، والتعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول عمله، والمراسلات الخاصة والعامة، والمذكرات الحميمية والحوادث الشخصية وغيرها[1].

وعليه: فإن الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب يشكل نافذة مفتوحة لعديد التأويلات الافتراضية من قبل المتلقي، كما يعد الغلاف –أيضًا– عتبة بداية تجذب المتلقي من خلال عدة معطيات خارجية واضحة كاللون، والعنوان، والرسوم والصور والأشكال، والخطوط، لذا يعد الاهتمام بالغلاف الخارجي لأي عمل ضرورة منهجية لا غنى عنها فهو أول واجهة تصادف العين البشرية.

كما تسهم المناصّات الفوقية الخارجية في إثراء العمل وإلمام جوانبه وإشهاره، حيث تعد هذه العتبة الأخيرة ليست في إطار الدراسة ولكن وجب الإشارة إليها لأهميتها في هذا المجال، وتوصية لدراسة أكثر عمقًا في المستقبل القريب.

(1) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 50.

المبحث الثاني

سيميائية العتبات الخلفية في رواية أنوبيس

احتوت رواية إبراهيم الكوني (آنوبيس) على غلاف خلفي تضمن عدة عتبات نصيّة يمكن حصرها في التالي:

(عتبة التعيين الجنسي، وعتبة العنوان الرئيس، وعتبة الصورة، وعتبة التصدير الذاتي، وعتبة النشر (أيقونة النشر)، التي تضمنت بيانات النشر كاملة، وعتبة اللون). وسيأتي الحديث عن تلك العتبات بشيء من الإيجاز وبيان وظيفتها وأهميتها ما أمكن ذلك:

أولاً-عتبة التعيين الجنسي (أو الشكلي) للغلاف الخلفي:

إن مهمة هذه العتبة تحديد جنس العمل وبيان نوعه إن كان رواية أو قصة أو شعر أو مسرحية أو غيرها، حيث جاء جنس هذا العمل رواية تندرج تحت النوع النثري للمؤلف إبراهيم الكوني، حيث تحدث فيها عن الأسطورة المصرية القديمة وإعادة فلسفتها بأسلوبه الخاص، فوظف فيها تقنيات الزمان والمكان بمهارة، كما قام بإسقاط حيثيات هذه الأسطورة على الواقع الليبي بخاصة والواقع العربي بعامة.

إن ميلاد جنس أدبي نثري روائي جديد متشرب من إرث أدبي قديم كالأسطورة يحتاج إلى مخزون ثقافي كبير، ومقدرة علمية ودُرْبة وتمرن على محاورة النصوص وإعادة صياغتها وفلسفتها بأسلوب علمي وأدبي راقٍ، وهذا ليس بغريب ذلك على الأديب والروائي الليبي إبراهيم الكوني، فقد قدم عمله (أنوبيس) في أبهى صورة مما يحمد له ذلك.

كما جاء مكان عنوان التعيين الجنسي في أعلى الصفحة وفي بدايتها، وقد كتب بخط النسخ وبحجم صغير وبلون أبيض دلالة على النقاء والصفاء.

لقد منحت هذه العتبة الصفة الإعلامية والإشهارية التي تخص مضمون النص وبذلك قدمت وظيفتها المنوطة بها أيضًا كباقي العتبات السابقة.

ثانيًا- عتبة الصورة في الغلاف الخلفي:

عند تصميم أغلفة الكتب نجد أنها تحتوي أحيانًا على مناصّات ذات تمظهرات أيقونية تتمثل في الرسوم والصور الفتوغرافية وبعض الأشكال الهندسية العادية أو البارزة، ويكون وجودها حسب الإمكانيات الطباعية التي تقدم بحيث يستفيد منها الكاتب في إنتاج كتابه وترويجيه لدى المتلقين.

ونظرًا لأهمية الصورة فهي تحتل مكانة مهمة في مجال البحث السيميائي، وتشكل ثوبًا من ثياب المعرفة التي تلعب دورًا بارزًا في عمليتي التعليم والتعلم، كما تعد جزءًا من تضاريس النص المصاحب وهيكليته الخطابية، ولمسة جمالية في حقل الإشارات والرموز تتآزر لتكوين نوع من السرد البصري لفكرة مقتطعة ومشهد مختار يحمل رسالة لمتلقٍ نشط وواع في العديد من المجالات العلمية والمعرفية والثقافية، فهي عنصر فاعل مرتبط بالإدراك والوعي والخيال.

كما أن انتماؤها إلى علم التيبوغرافيا علم فن الهيئات المطبوعة على الصفحة التي تقدم للقارئ سواء كانت حروفاً أو كلماتاً أو صوراً أو رسوماً توضيحية إلا أنها تمنح الصفحة الحيوية والحركة التي تقلل من رتابة النص اللغُوي، وتشارك في عملية الاتصال بينها وبين المتلقي، أوجدها الفنان لمدى مساندتها للنص المصاحب ولمعاونة القارئ على فهم النص المصاحب لها[1].

وعليه: فإن غلاف رواية إبراهيم الكوني (أنوبيس) الخلفي قد حظي بمناص تمظهر في أيقونة صورة فتوغرافية شخصية للمؤلف إبراهيم الكوني وهو يرتدي

---

(1) ينظر: أسامة زكي السيد، نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين، شبكة الألوكة، شبكة إسلامية وفكرية وثقافية شاملة تحت إشراف سعد الحميد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، مركز الأمير سلمان للغويات التطبيقية، السعودية، المجلد 1 ، 2013/4/4م، ص 1-3. www.alukah.net .

عمامة واللثام الذي يعد الزيّ الشعبي التقليدي لقبيلة التوارق، والتساؤل هنا يفرض نفسه ما الذي يمثله هذا النوع من اللباس لدى الكوني؟ ولماذا ارتداه شخصيًا ليكون على صورة غلاف روايته؟

اللثام من مظاهر الزيّ المتميز لدى المجتمع الصحراوي (التوارق)، يطلقون عليه اسم (تيقلموست) باللهجة التارقية، وهو عبارة عن عمامة توضع بطريقة خاصة حسب طول وعرض معينين، واللثام عادة لا يلبسه إلا الرجال الأغنياء والنبلاء فهو مقدس عندهم على عكس العبيد الذين لا يغطون الوجه كاملاً ولا يسمح التارقي لأي أحد أن يرى وجهه حتى أهله وأقاربه ويظل اللثام طوال النهار وفي أثناء الطعام فقط يكشف عن فمه ليتناول الأكل.

وهو قطعة قماش طويلة ملونة مطرزة من جهة توضع على الرأس لا تظهر منه إلا العيون حيث يغطى الرأس والجبهة والرقبة والوجه. هناك من يقول إن له قصة تاريخية مفادها أن العدو قد أغار عليهم مرة وخرجت له النساء متلثمات في زيّ رجال ومعهن الشيوخ والأطفال لإيهام العدو بأنهم كثيرو العدد فكان سببا للنجاح والبركة، وقيل لشدة الحر والبرد. لذلك أصبح عادة عظيمة يحافظ عليها[1].

ومن الأساطير الغريبة التي حيكت حول اللثام التارقي أن النبي سليمان عليه السلام كان يتجول في إحدى المدن فأضاع خاتمه السحري الذي كان من خلاله يتحكم في الجن، فعثر على ذلك الخاتم رجل من رعاع الناس، وبمجرد أن وضعه في إصبعه تمتع بتلك السلطة الخارقة، لم يصدق الرجل وراودته الأفكار اللعينة بأن يستولي على عرش (سليمان)، فأستولى عليه وبقى سليمان مجردًا من كل شيء، وبعد زمن تمكن سليمان من إعادة خاتمه فأمر بمعاقبة المجرم بالموت ولكن أشار

(1) ينظر: حسين دواس، صور المجتمع الصحراوي الجزائري في القرن التاسع عشر من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين، مقاربة سوسيو ثقافية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007-2008م، ص 80-82.

عليه أحد حاشيته بعقاب يكون عبرة لغيره بدل إراقة دمه، فاتفقوا على جذع أنفه وأنف أبنائه وأبناء أبنائه ليتعرف عليهم كل الرعية بأنهم من سلالة ذاك الرجل ولا يحضون بأية سلطة مهما كان نوعها وقد اكتشف الأبناء في الكبر هذه الحقيقة والعار الذي لحق بهم فقرروا إخفاء وجوههم لإخفاء عاهتهم، وقرروا الرحيل من البلد وتفرقوا حتى وصل أحد منهم السهول الرملية بإفريقيا ونصبوا الخيام، ثم اتخذ زوجة هناك ليكون أباً للتوارق.

وحفاظًا على سلالة والدهم استمر التوارق بوضع اللثام على وجوههم. أما بخصوص اللون الأبيض الذي يفضله سكان الصحراء على الخصوص، فهو مرتبط بالعقيدة الإسلامية، كما يدل على الأمل والتفاؤل والخير والحب، كما أن الأبيض هو سر الطهارة التي يدعو الإسلام إلى احترامها لأنها مرتبطة بالعبادات وعلى رأسها الصلاة، إذ أن اللون الأبيض سريع التأثر فإذا مسته نجاسة ظهرت للعيان وسهل التعرف عليها، فالأبيض لباس يحافظ من خلاله المسلم على طهارة جسده ولباسه، أما من الناحية العلمية فهو أقل الألوان امتصاصًا لأشعة الشمس وللحرارة، ولأن المناخ الصحراوي مناخ حار جاء اختيار سكان الصحراء لهذا اللون لملابسهم[1].

مما سبق نخلص إلى أن هذا النوع من اللباس لدى الكوني يمثل إحياء لعادات وتقاليد مجتمعه بغض النظر عن البحث في حقيقة تاريخ هذا الزيّ القديم ومعرفته إلا أنه زيٌّ شعبي تميز به (التوارق) عن غيرهم من الشعوب والقبائل، كما أن ارتداء الكوني له في الصورة الفتوغرافية الخلفية للعمل دليل اعترافه بإنتمائه إلى أبناء عمومته (التوارق)، وإشارة لمن لا يعرف أصوله وبلدته، كما يعد علامة على إحياء تراث وعادات وتقاليد تلك الشعوب التي تقطن الصحراء وتوثيقها والحفاظ عليها من النسيان.

---

(1) ينظر: السابق، ص83-85.

كما أن دلالة اللون الأبيض في اللباس يُعدُ الأمل والتفاؤل في أن ينال مجتمعه الاستقرار وينعم بالهدوء والحب والخير، فهو لون الطهارة والصفاء وهي المرتبطة بالدين والعقيدة الإسلامية، فقد لمح من خلال مدلول اللون إلى دينه وعقيدته، فهو مسلم من قبيلة تدين بالإسلام.

ثالثًا-عتبة العنوان الخلفي:

يعد العنوان الشيء الأكثر استقطابًا في الكتاب إذا ما استثنينا أهمية متنه، وإن تكراره يرسم لنا الحدود التي لا يمكن للكتاب الخروج عنها.

لذلك جاء عنوان رواية الكوني (آنوبيس) على الغلاف الخلفي وهو ذو حجم كبير وبارز احتل أعلى الصفحة وتوسطها، وقد كتب بخط واضح وباللون الأسود (فأنوبيس) اسم علم لبطل أسطوري، وهو إله الموتى في العالم السفلي حسب ما تشير إليه الأسطورة المصرية القديمة في الكتب والمصادر، أسهم اسم العلم أنوبيس في إشهار هذا العمل وجذب أنظار المتلقي وإثارة سؤال من أنوبيس؟

حيث جاء اسم العلم (آنوبيس) الذي اختير كعنوان أصبح مفتاحًا للدخول في أغوار النص وذلك بالاشتغال على الذاكرة لاسترجاع النصوص والصور من الثقافات المحيطة ومن التاريخ القديم.

كما أن تكرار هذا العنوان في العتبة الخلفية لإثبات تسمية هذا العمل في حالة ضياع العنوان في الواجهة الأمامية، كما كان حضوره بجانب صورة المؤلف إبراهيم الكوني (الفتوغرافية) إثبات حق ملكيته لهذا العمل رغم غياب اسمه من على الغلاف.

رابعًا- عتبة التصدير في الغلاف الخلفي:

يعد التصدير رسالة تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بمضمون المتن، يعمل على جذب انتباه القارئ إلى القراءة، كما أنه تداخل مع النص لكونه خطابًا

قائمًا بذاته. مقتبسًا كان أو استشهادًا، كما أنه يعد أقرب العتبات أو المرافقات النصيّة للعمل ومحتواه.

قد سبق الإشارة إلى أهمية ووظيفة التصدير، وكذلك أنواعه، ومكانه فللمؤلف حرية اختيار مكانه الذي يناسبه سواء كان في بداية الكتاب أو في نهايته.

وعليه: فإن الغلاف الخلفي لرواية أنوبيس تضمن على تصدير ذاتي مقتبس عمد فيه المؤلف إلى إدراج نص من نصوص هذه الرواية وهو كالتالي:

" قال بصوت غامض:

- يجب أن أمضي!

أطلقت الدواء الذي أوجعني وجرى في قلبي دون أن أدري:

- إلى أين أيها الإنسان؟
- الأمل في أن نمضي!.

أيقنت أن في صدر العابر يتكلم قدر (آنوبي)، فساءلت:

- هذا صوت الحنين، أراهن أن ما أسمعه صوت حنين.
- كلنا أصحاب حنين.

ما فائدة أن نمضي إذا كانت الصحراء تستضيف أهل الخواء، ولكنها تضيق بأهل الحنين؟

- وبرغم ذلك لا يزيد لأنفسا مصيرًا غير مصير الحنين
- صدقت لو خيرنا لما اخترنا غير الحنين
- يجب أن أمضي!

أحسستُ بميل إليه فأخافني أن يختفي ميل أقوى من ميل سليل (آنوبي) إلى سليل (آنوبي) ميل أقوى من ميل المهجور إلى قرينه المهجور، لأنه ميل الحنين على ما يبدو ميل من جنس فريد. لأن صاحبه لا يرتوي إلاّ من صاحب حنين"[1].

ربما وضع هذا الاقتباس باتفاق بين المؤلف والناشر معًا؛ لأنه يعد كلمة ختامية للخروج من النص (الكتاب) بعد قراءته والإنخراط في عوالمه.

كما أن وظيفة هذا التصدير التعليق على النص، وهنا جاء المقتبس مباشرة من النص الأصلي (الرواية) وبهذا قد أدى وظيفة الكفالة أيضًا (الضمان غير المباشر للعمل) برأي جيرارجنيت[2]، كما أن حضوره علامة على الثقافة أولاً، وبياناً لنوع وجنس العمل ثانيًا.

خامسًا- عتبة النشر في الغلاف الخلفي:

ظهرت في آخر الغلاف الخلفي لرواية أنوبيس لإبراهيم الكوني، عتبة النشر المتمثلة في أيقونة صغيرة مربعة الشكل تسمى (أيقونة النشر)، بها كل بيانات نشر الكتاب (العمل) ابتداءً من صورة علامة دار النشر، ثم دار النشر وهي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الصنائع، بناية عيد بن سالم، صندوق بريد (046-11)، هاتف/ فاكس: 702308/ 701438 منشورات سنة 2002م.

قدمت هذه العتبة وظيفة إعلامية واخبارية تختص بعملية إخراج الكتاب طباعيًا وبطريقة قانونية والمختص بذلك أو بوضعها داخل العمل (دار النشر)، حيث تعد هذه البيانات وثيقة أو عقدًا متفقًا عليه بين دار النشر والمؤلف، كما أنها تعد صفة قانونية يعمل بها في طباعة وإخراج الكتاب وتأمين حظوره لاستهلاكه من قبل المتلقي.

سادسًا- عتبة اللون في الغلاف الخلفي:

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص203، 204.

(2) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 111.

يقول مارتن كريستي مصمم الشعارات المشهورة في لندن: "إن فهم سيكولوجية الألوان هو أمر غاية في الأهمية عند تصميم أي شعار ناجح"[1]. لذلك من أهم خطوات تصميم أي عمل اختيار الألوان ومعرفة معانيها ومدلولاتها، فكل لون له تأثيره السلبي وكذلك الإيجابي مع مراعاة الاختلافات الثقافية عند اختيارها، فهي تختلف حسب الثقافة من دولة إلى أخرى، وكذلك حسب الظروف والمناسبات.

إن الألوان على أغلفة الكتب والمجالات لها إيحاءات ودلالات، كما قد تنقل فكرة أو معتقدًا خاصًا للعمل وصاحبه، فقد تميز الغلاف الخلفي لرواية إبراهيم الكوني أنوبيس في طبعته هذه باللون الأزرق الهادئ الذي نجده في كثير من النصوص يحمل دلالة الصفاء فهو لون السماء الصافية[2].

ربما رمز به المؤلف إلى طبيعة وبيئة الحياة في المجتمع الصحراوي ذلك المجتمع الذي يعتريه الهدوء والصفاء والسكينة، وبذلك يصف حنينه واشتياقه إلى بلده ومسقط رأسه وهو في غربته تلك متأملاً مستقبلاً يشع نورًا واستقرارًا لبلده الجنوب الليبي.

---

(1) المعنى وراء الألوان وكيفية اختيار اللون المناسب، موقع الكتروني https://dotsadv.net.

(2) ينظر: قدور عبدالله الثاني، سيميائية الصورة، في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، جامعة ميتشغان، 2005م، ص113.

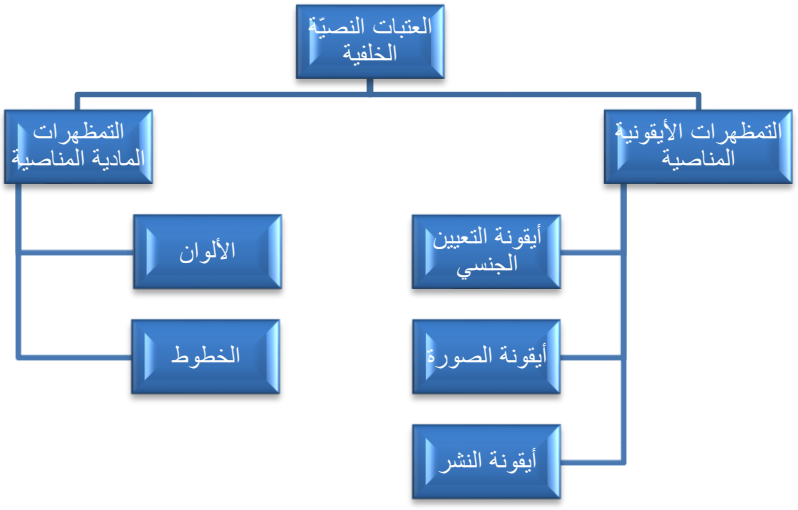
المبحث الثالث

سيميائية العتبات الخلفية في رواية يعقوب وأبنائه

إن العتبات الموازية للنص الأصلي ما هي إلا جزءٌ منه ومكملة له، فهي إطار فيزيائي ودوالٍ معنوية تداولية تربط العلاقات المباشرة وغير المباشرة بالنص لجذب المتلقي والتأثير عليه وعلى مدى استهلاكه للمنتج وعليه: فإن رواية إبراهيم الكوني (يعقوب وأبناؤه)، قد حضيت بالعديد من العتبات النصيّة الموازية التي من شأنها مساعدة القارئ في فهم معنى النص وتقريبه إلى الذهن، وقد سبق الحديث عن جلّ العتبات النصيّة الأمامية والداخلية الموازية للنص تقريبًا، وسيتم فيما يلي الحديث عن العتبات النصيّة الخلفية لهذه الرواية وبيان مكانها وأهميتها وهي: (عتبة التعيين الجنسي، وعتبة الصورة، وعتبة العنوان، وعتبة التصدير، وعتبة النشر، وعتبة اللون) ما أمكن ذلك.

أولاً- عتبة التعيين الجنسي في الغلاف الخلفي:

احتوى غلاف الرواية الخلفي على مناصّات ذات التمظهرات الأيقونية، ومناصات ذات تمظهرات مادية، قد تمثلت التمظهرات الأيقونية في أيقونة التعيين الجنسي، وأيقونة الصورة الفتوغرافية للمؤلف، وأيقونة النشر، أما التمظهرات المادية فقد شملت الألوان وأنواع الخطوط وحجمها ومكانها من الصفحة، كما في الشكل التالي:



لقد جاءت أيقونة التعيين الجنسي (الإشارة الشكلية) في أعلى الغلاف ومن بدايته، حيث كتب في هذه الأيقونة كلمة (رواية)، بينت أن جنس هذا العمل الأدبي نثري روائي، وبالتالي تميز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، كما قدمت هذه العتبة وظيفة إخبارية وإعلامية أعلنت بوضوح تام نوع وجنس العمل للمتلقي رغم كتابته هذه العتبة بخط النسخ الصغير الحجم، إلا أن اللون الأبيض الذي كتب به قد أعطى أهمية كبيرة لدلالته على الطهر والبراءة.

إن هذه الإشارة الشكلية عملت على تعيين وتحديد جنس العمل الأدبي أي وضعه ضمن سلسلة محددة ومعلنة يدركها المؤلف أولاً، وتبرز وجوده كعمل مستقل في الإنتاج الأدبي ثانيًا.

ثانيًا-عتبة الصورة في الغلاف الخلفي:

لقد تصدرت صفحة الغلاف الخلفي صورة للمؤلف إبراهيم الكوني، حيث جاءت هذه الأيقونة (الصورة الفتوغرافية) في بداية الصفحة تلي عنوان التعيين الجنسي مباشرة جهة اليمين، هذه الأيقونة مربعة الشكل ذات خلفية سوداء، وأن دلالة اللون الأسود هو "الحزن والكآبة في ظلمة الليل، والصراع الدائم بين قوى البشر"[1].

إن دلالة اللون الأسود خلف المؤلف هو التفكير العميق في المجتمع التارقي المظلوم، صاحب البشرة السوداء الذي يتأمل أن يكون مجتمعًا مستقرًا ليرى النور والسلام وينعم بخيرات الوطن المستباح، والذي يعاني من العنصرية والاضطهاد والصراع المستمر من أجل البقاء، وذلك مطلب الكوني وتيمته التي اشتغل عليها والتي رمزت إليها ألوان عمامته البيضاء النقية الصافية.

---

(1) علي القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية للطباعة والنشر، د.ب، الطبعة الأولى، 2002م، ص49.

إن الصورة الفتوغرافية للكاتب لم تحظ باسمه عليها، ولا بجانبها، ولكن تكرار عنوان الرواية لصيق بها قد منحها صفة ملكية العمل للمؤلف صاحب الصورة، كما أن حضور صورته تغني عن حضور اسمه وذلك لشهرته العلمية والأدبية.

ثالثًا-عتبة العنوان في الغلاف الخلفي:

إن تكرار العنوان (يعقوب وأبناؤه) في أول العمل وفي داخله وفي الغلاف الخلفي دليل على أهميته في حاله ضياع العنوان الرئيس، كما أن حضوره في هذه العتبة قدم وظيفة وصفية إيحائية، حيث وصف العنوان شيئًا من النص ولمح عنه، كما أن إيحائه يعد سرداً لجزء من الأحداث، وبعض وظائف الشخصيات إذا ما نظرنا إلى دلالة العنوان كرمز وتناص ديني مع القصص القرآني لسيدنا يعقوب وأبنائه، لذلك جاء العنوان نصًا قائمًا بذاته، فهو اختصار واختزال للنص الأصلي (متن الرواية)، عمل على جذب انتباه القارئ وتشويقه لقراءة النص ومن ثُم تأويله.

قد كتب العنوان باللون الأحمر الدال على الإثارة والتحدي والانفعالات بلا قيود[1] كما يدل على الحب فهو من الألوان الثلاثة الحارة (الأحمر والأصفر والأرجواني) التي تعد أيضًا من الألوان الصارخة والزاهية[2]، قد قدم وظيفة إغرائية أسهمت في توجيه القُرَّاء وجذب انتباههم لشراء هذا المنتج ومعرفة محتواه.

رابعًا- عتبة التصدير في الغلاف الخلفي:

لقد احتوى الغلاف الخلفي لرواية يعقوب وأبنائه على (تصدير اقتباس)، هذا النوع من التصدير يعمد فيه الكاتب إلى استعادة نص أو مجموعة نصوص لكتّاب

(1) السابق، ص 59-60.

(2) ينظر: زينب عبدالعزيز العمري، اللون في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1989م، ص 1.

آخرين[1]. وقد تمثل في مراسلة خاصة أو تعليق من الكاتبه (هدى بركات)[2] إلى المؤلف إبراهيم الكوني، ربما وضع هذا التصدير في الغلاف الخلفي بطلب من المؤلف نفسه، أو من قبل دار النشر، أو باتفاق كليهما، جاء هذا التصدير كالتالي: "لقد قرأت روايتك الأخيرة (نداء ما كان بعيدًا)، ومازلت مصابة بالذهول! ما هذا الكتاب العظيم؟ أنت دائم الاختراق لذاتك، وما زالت قادرًا على تخطي القمم التي أخذتنا إليها لا تستطيع كلمات قليلة أن تصف اعجابي الكبير...أنت كاتب عظيم...ولابد أن اللغة العربية فخورة بك يا صديقي الرائع.. وللإنسانية أيضًا كل الحب"[3].

لقد قدم هذا التصدير وظيفة إشهارية للمصّدر والمصدر إليه، حيث أشارت فيه الكاتبة والأديبة اللبنانية هدى بركات إلى مكانة وأهمية عمله (نداء ما كان بعيدًا) بصفة خاصة وبجلّ كتاباته بعامة.

إن هذا التصدير يعد استشهادًا بامتياز، عمل على جذب انتباه القارئ وإثارة فضوله نحو أعمال الكوني الأدبية والعلمية، كما أشاد بصاحبة التصدير الكاتبة والأديبة هدى بركات التي نافست الكوني على جائزة البوكر لعام 2019م لشهرة أعمالها الأدبية وغزارة نتاجها العلمي.

أما موقع التصدير من الغلاف فقد جاء في وسط صفحة الغلاف وقد كتب بخط النسخ دلالة على الوضوح والدقة، كما قد ذكر المؤلف صاحبة التصدير (هدى

---

(1) ينظر: عبدالحق بلعابد، عتبات، جيرارجنيت من النص إلى المناص، ص 107.

(2) هدى بركات: روائية لبنانية، ولدت في بلدة بشرّى، كتبت عددًا من الروايات التي ترجمت إلى كثير من اللغات كالإنجليزية، الفرنسية، والإيطالية، والتركية... وغيرها، من أهم أعمالها رواية حجر الضحك، رواية أهل الهوى، بريد الليل التي نالت بها جائزة البوكر لعام 2019م، ينظر: هدى بركات، مجلة الكترونية شبابية، تصدر عن شركة بالميراميديا المحدودة، 2011-2017م.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، الغلاف الخلفي.

بركات) الذي جاء عبارة عن مقتطفات من رسالة إلى المؤلف كما وضعه بين إشارتي اقتباس وهذه هي المنهجية المعمول بها في كتابه التصدير بصفة عامة.

كما كُتب اسم صاحبة التصدير (هدى بركات) باللون الأحمر الذي يرمز إلى الإثارة والتحدي، فقد عمل هذا اللون على جذب انتباه القارئ وإثارة فضوله للتعرف على صاحبة هذا التصدير، وما أهم أعمالها الأدبية، كما قد كتب الاسم بخط متوسط الحجم مقارنة بحجم خط العنوان الرئيس للرواية على ظهر الغلاف.

خامسًا- عتبة النشر في الغلاف الخلفي:

جاء في أسفل الغلاف الخلفي للعمل أيقونة مربعة الشكل أيضًا احتوت على كل بيانات النشر الموجودة في العتبة الداخلية الخاصة بالنشر، حيث وجد في هذه العتبة، دار النشر، وسنة الطبع، وعلامة دار النشر، وصورة للمؤلف (الكوني)، والهاتف، والفاكس، وبلد النشر، كل هذه البيانات تعزز قيمة هذا العمل من الناحية القانونية وتؤمن حضوره كمنتج أدبي لاستهلاكه وإشهاره.

سادسًا: عتبة اللون في الغلاف الخلفي:

إن اختيار الألوان بالنسبة للمؤلف أو دار النشر تعد من المناصّات ذات التمظهرات المادية التي هي جزء لا يتجزأ من النص، وكذلك من أهم فنيات وإخراج صناعة الكتاب، وذلك لتأمين استهلاكه من قبل المتلقي، وإظفاء السمة الجمالية للعمل، وعليه فإن غلاف رواية يعقوب وأبنائه تميز باللون البنفسجي الهادئ الدال وعلى الحكمة والكرامة، ولطالما ارتبط مع الكنيسة منذ القدم وحمل معنى الترف والخيرات، فربما عنى به المؤلف ما في الصحراء من خيرات وكنوز، وما فيها من معتقدات وديانات عبر التاريخ المليئة بالحكايات الخرافية والأساطير القديمة.

لقد تضامن لون الغلاف مع ما في المتن وعكس مضمونه، كما كان اختياره له قد أسهم في إبراز التيمة الأساسية وهي الإشادة بما في عالم الصحراء من خيرات

وكنوز ومعارف أدبية ومعالم تاريخية وتوثيقها خوفًا عليها من الضياع والنسيان والتلاشي.

كما أن كتابة عنوان الرواية واسم هدى بركات على الغلاف الخلفي وباللون الأحمر الذي يدل على الشجاعة والإثارة والحيوية والحركة وعن العاطفة والخطر، فالرمزية من ذلك أن كلاً من (المؤلف وهدى بركات) تربطهما عاطفة الصداقة الحميمة وكذلك رمزية اللون تشير إلى ما يتمتعان به من نشاط أدبي وحيوية وحركة، فقد تميزا بثراء وغزارة إنتاجهما الأدبي المتنوع ما بين روايات وقصص وأشعار.

رواية
NOVEL

Twitter: @alqareah
10.1.2015

إبراهيم الكوني

أنوبيس

أنوبيس

قال بصوت غامض :

ـ يجب أن أمضي !

أطلقت النداء الّذي أوجعني وجرى في قلبي دون أن أدري :

ـ إلى أين أيّها الإنسان ؟

ـ الأمل في أن نمضي !

أيقنت أنّ في صدر العابر يتكلّم قدر « أنوبي » ، فتساءلت :

ـ هذا صوت الحنين . أراهن أنّ ما أسمعه صوت الحنين .

ـ كلّنا أصحاب حنين .

ما فائدة أن نمضي إذا كانت الصحراء تستضيف أهل الخواء ، ولكنّها تضيق بأهل الحنين ؟

ـ وبرغم ذلك لا نريد لأنفسنا مصيراً غير مصير الحنين .

ـ صدقت . لو خيّرنا لما اخترنا غير الحنين !

ـ يجب أن أمضي !

أحسست بميل إليه ، فأخافني أن يختفي . ميل أقوى من ميل سليل « أنوبي » إلى سليل « أنوبي » . ميل أقوى من ميل المهجور إلى قرينه المهجور ؛ لأنّ ميل الحنين ، على ما يبدو ، ميل من جنس فريد ؛ لأنّ صاحبه لا يرتوي إلاّ من صاحب حنين .

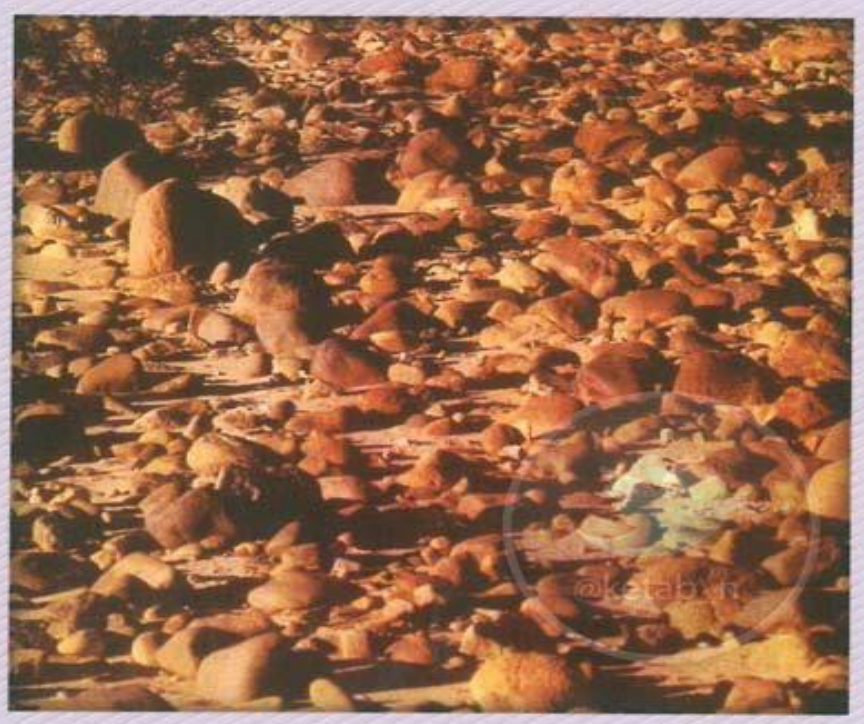
I B R A H I M A L - K O N I

رواية
NOVEL

Twitter: @alqareah
12.4.2015

إبراهيم الكوني

يَعْقُوب وأبْنَاؤُه



رواية
NOVEL

يَعْقُوب وأبْنَاؤُه

◆ لقد قرأت روايتك الأخيرة (نداء ما كان بعيدًا) ، وما زلت مصابة بالذهول ! ما هذا الكتاب العظيم ؟ أنت دائم الاختراق لذاتك ، وما زلت قادرًا على تخطي القمم الّتي أخذتنا إليها [...] لا تستطيع كلمات قليلة أن تصف إعجابي الكبير .. أنت حقًا كاتب عظيم .. ولا بدّ أنّ اللغة العربيّة فخورة بك يا صديقي الرائع .. والإنسانيّة أيضًا . كلّ الحبّ ◆

هدى بركات

مقتطفات من رسالة إلى المؤلف

ISBN 9953-36-968-2

9 789953 369686

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، الصنايع، بناية عبد بن سالم، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
هاتف: ٧٥١٤٣٨/٧٥٢٣٠٨
http://www.airpbooks.com

الباب الثاني

سيميائية المكان والزمان والشخصيات في الخطاب السردي الروائي.

الفصل الأول: سيميائية المكان في الخطاب السردي الروائي.

الفصل الثاني: سيميائية الزمان في الخطاب السردي الروائي.

الفصل الثالث: سيميائية الشخصيات في الخطاب السردي الروائي.

الفصل الأول

سيميائية المكان في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم المكان وأهميته في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: سيميائية المكان في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية المكان في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

مفهوم المكان وأهميته في الدراسات الحديثة

اهتم السيميائيون بدراسة المكان اهتمامًا كثيراً، إذ جعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها بالأركان السردية الأخرى من زمن وأشخاص، وقد ركب بعضهم من كلمتي الزمان والمكان مصطلحًا منحوتًا جديدًا هو (زمكان)، للدلالة على أن وجود المكان ضروري جدًا للإحساس بمرور الحوادث والوقت، فلكل حدث مكان دال يجري فيه، حيث لا يظهر عشوائيًا في الرواية، إنما يتم اختياره بعناية، فمكانته تتحدد بمقدار نجاح الكاتب في جعله تعبيرًا مجازيًا عن شيء ما قد يتعلق بنفسية الشخصية أو بمستواها الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثقافي.

قد يكون المكان غرفة أو بيتًا أو مدرسة، أو مسجدًا، أو أي شيء آخر يمكن إحكام أبوابه وإغلاق نوافذه، وقد يكون فضاء لايمكن إغلاقه كالشارع، والصحراء، والمدينة... وغيرها[1].

قد اتسع مفهومه في الرؤية النقدية الحديثة، وذلك من حيث أثره في دور الشخصيات وبناء السرد، كما تبين مفهومه وتنوع بين (المكان والفضاء)، وبين المكان العام والخاص، والمفتوح والمغلق، وبين المكان الاختياري والإجباري، وبين المكان من حيث الاتساع أو الضيق والبعد والقرب، وكذلك بين الشكل الهندسي والحجم وبين مكان الحركة أو الانتقال، وبين مكان السكون والبقاء، وبين الأمكنة الطبيعية الواقعية، وبين الأمكنة المتخيلة، وبين مكان يمثل الرقي والغنى وبين مكان شعبي فقير... وغيرها أيضًا[2].

---

(1) ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الثالثة، 2010م، ص184، 185.

(2) ينظر: محمد فوزي مصطفى، جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2012م، ص 162، 163.

وتعد اللغة مأوى المكان في النص الروائي على عكس الأمكنة في باقي الأجناس من مسرح، وسينما، إذ يتمتع بأهمية استراتيجية في تشكيل الخطاب السردي، فاللغة بمفرداتها هي التي توجد المكان وترسمه بكل تفاصيله ومحتوياته على خلاف الفنون الأخرى وخاصة التي ندركها بالبصر والسمع[1].

"إن توظيف الكاتب للغة بطريقة صحيحة يعمل على رفع العمل الأدبي من الناحية الفنية والدلالية، إذا استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي حاضرًا وواقعًا معيشًا برؤية مشحونة بالتوقعات والاشعاعات الفكرية والعاطفية"[2].

فكلما لجأ الكاتب إلى استخدام اللغة الوصفية في تصويره للمكان وتشكيله وأبعاده، اقتربت الصورة لذهن المتلقي، وبذلك تحقق نجاح مسار السرد الروائي.

وللمكان أنواع وأهمية ووظائف وفيما يلي سيتم عرضها بشيء من الإيجاز.

1-أنواع المكان:

قسم بعض النقاد المكان على أقسام: المكان المغلق والمفتوح أو المجازي؛ والهندسي، أو المكان بوصفه تجربة وغير ذلك، فاختلفت الأنواع فيما بينها، وسيلي الحديث على تقسيم (غالب هلسا)[3] للأمكنة.

أ- المكان المجازي:

"يسمى بهذا الاسم؛ لأنه افتراض وليس حقيقيًا، يكون مكملاً لمكان أحداث قد جرت، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل وتخفي الهارب، أو يكون هذا المكان

---

(1) بنظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص 27.

(2) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص 29.

(3) **غالب هلسا** : غالب هلسة، أديب أردني. ولد يوم 18 ديسمبر 1932، وتوفي في اليوم ذاته من عام 1989 في دمشق عن سبعة وخمسين عامًا، عمل في الترجمة الصحفية، وكتب قصصًا وروايات، ويترجم الأدب والنقد، ينظر: غالب_هلسا https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

وصفا لحالة تمر بها إحدى الشخصيات الروائية كالفقر، والغنى والتباهي"[1]... وغيرها، لا يتجاوز دوره للتوضيح، ولا يعبر عن تفاعل مع الشخصيات والحوادث[2].

ب- المكان الهندسي:

"هو المكان الذي تعرض من خلاله الأبعاد الخارجية بدقة وبتفاصيل، فكلما أتقن الراوي وصف المكان الهندسي حرم القارئ من استعمال خياله"[3]، حيث تنقل أبعاده البصرية فتقيس مسافات وتنقل جزئيات من غير أن يعيش فيه نظرًا لتصوير الرواية له بدقة محايدة[4].

ج- المكان بوصفه تجربة:

يحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها ويثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانًا خاصًا ومتميزًا[5]، ويغني الفن الروائي بعالم يثير عاطفة القارئ ويجعله يعود إلى مكانه الخاص والمحبب، فهو أكثر الأماكن تأثيرًا في حياة الإنسان لكونه محفورٌ في ذاكرته، أي مكان عاشه مؤلف الرواية وابتعد عنه وأصبح يعيش فيه بخياله.

2-وظيفة المكان:

للمكان وظيفة خارجية وأخرى داخلية، تكون الخارجية خارج العالم الروائي وتتمثل في:

أ. **الوظيفة التعليمية:** حيث يكون المكان مجرد أداة لتحقيق هذه الوظيفة كالتعريف بالأمكنة التاريخية والمدن والقبائل... وغيرها.

---

(1) صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1426هـ-2006م، ص 96.

(2) ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، د.ط، 1989م، ص 8، 9.

(3) صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 97.

(4) ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص 8.

(5) ينظر: السابق، ص 9.

ب. **الوظيفة المعرفية:** وتتمثل في الأمكنة التي تقدم معطيات البيئة في مختلف المستويات (الاجتماعية، الطبقية، العائلية).

ج. **الوظيفة النقدية:** وهي التي تجعل المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية فيكون مجرد شعلة لتقديم جملة من الآراء الفكرية والحضارية المتعلقة بالمجتمع انطلاقًا من مواقف الكاتب لا من عالم القصص[1].

أما الوظائف الداخلية: فالمكان يتحكم في حركة القصة أو الرواية، ويكون فاعلاً في شخصياتها، فكل شخصية تتأثر بالأماكن التي تعيش فيها، وفي هذه الحالة ينشأ ترابط حميمي وقوى بين الشخصية والمكان، كما أن هذا الارتباط الوثيق يكشف من خلاله مدى التأثير والتأثر المتبادل بينهما.

كما يحمل المكان وظيفة رمزية وبالتالي يحمل أفكار شخصياته، فالروائي يتخذ من البنية المكانية الواحدة علامة أو رمزًا يصيغ عليها رفضه أو معارضته أو سخطه أو موافقته أو رضاه على بعض الأماكن فتؤدي وظيفة إيصالية تبليغية تسهم في إبراز مشاعر الشخصية بوضوح، ورصد حركتها وتحديد الصراع القائم بينهما وبين باقي الشخصيات[2].

3- أهمية المكان:

يعد المكان أحد العناصر الفاعلة في العمل الروائي، فهو المساحة التي تجري فيها المغامرة المحكية نفسها، ولكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكثف بذاته لابد أن يرتبط بباقي المكونات في النص من الشخصيات، والأحداث، والأزمنة، التي تعطي للرواية تماسكها وانسجامها، إذ تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن المميزات التي تخصهم أيضًا، فلن يكون هناك أي حدث مالم تلتق

(1) ينظر: الصادق قيسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د.ب، د.ط، 2000م، ص61.

(2) ينظر: السابق، ص 61.

شخصية روائية بأخرى في مكان معين تتجمع فيه الصفات الجغرافية والاجتماعية معًا.

كما تكمن أهمية المكان في كونه يؤثر ويقوي في كل العناصر الأخرى، كما يعبر كذلك عن مقاصد المؤلف، فتغير الأمكنة يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي يؤثر أيضًا في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه[1]. ولايكون المكان دائمًا تابعًا أو سلبيًا، بل إنه في بعض الأحيان يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، فهو يسهم في خلق المعنى داخل الرواية، فالأمكنة تختلف من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، فهي تخضع إلى مقياس آخر مرتبطة بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة؛ لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائمًا على العالم الخارجي بخلاف الغرفة فهي دائمًا مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه المحكي، حتى إن هندسة المكان تسهم –أيضًا– في تقريب العلاقات بين الأبطال في بعض الأحيان أو تخلق التباعد بينهم، وتجعل من بعض الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص، فتسقط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه فيجعل المكان دلالة تفوق دوره المألوف[2].

من ذلك نخلص إلى أن المكان من أهم العناصر السردية الأساسية في البناء الروائي، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ولا تتحرك الشخصيات إلا فيه، فهو المساحة التي تجسد وعي الكاتب وتحدد أفكاره وقدراته وإبداعاته لايمكن الاستغناء عنه.

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 29–32.

(2) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1993م، ص 70–72.

المبحث الثاني

سيميائية المكان في رواية أنوبيس

يشير مؤلف الرواية في تصديره إلى رحلته عبر الصحراء الكبرى ذلك الفضاء الحقيقي الذي تقع فيه أحداث الرواية للبحث عن حقيقة عالم الصحراء ذلك المسرح الذي يكتنفه الغموض، وتعجه الأساطير والحكايات الشعبية والخرافات، فيسرد لنا ما سمعه من عجائز الصحراء، وأسياد القوم وأشراف القبائل في زمن الطفولة المبكرة، وفي زمن الطفولة المتأخرة.

إن الصحراء التي أشار إليها المؤلف هي مكان حقيقي يتمتع بسيمياء عالية جدًا، فالصحراء الليبية وما جاورها بعامة ليست كلها صحراء رملية، بل تحتوي على الكثير من المظاهر الطبيعية كالسلاسل الجبلية، والحمم البركانية، ومرتفعات الصخور (الحمادات)، ومجاري الأنهار، والكهوف الصخرية، والجبال والروابي والسهول والوديان التي تدل مظاهرها على وجود العديد من الحضارات في تلك الصحراء في عصر ما قبل التاريخ، وبعده.

كما أن وجود تلك الرسوم من الحيوانات والبشر التي تمتلئ بها أرجاء الكهوف في الصحراء الليبية، بل الأفريقية الكبرى دليل على وجود شبكة مائية واسعة تتصل من نهري النيل والنيجر، وبحيرة تشاد من جبل نفوسه شمالاً إلى هضبة تاسيلي جنوبًا التي تقع في الشمال الشرقي من الهجار وتمتد إلى حدود فزان الشرقية[1].

لقد وظف إبراهيم الكوني نصه الروائي بعمق في هذه الصحراء الكبرى (مجتمع التوارق) ذلك المجتمع الذي يحوي العديد من الدلالات الثقافية والدينية والتاريخية عبر الزمن، وانطلاقًا من أهمية المكان الروائي في صناعة التاريخ الإنساني فقد جاءت الصحراء الليبية وما جاورها تحديدًا (المكان الرئيس)، والمحور البارز للأحداث التي تكشف عنها الرواية، وتدور حولها، فالصحراء هي جزء من

---

(1) ينظر: عبداللطيف محمود البرغوثي، التاريخ الليبي القديم منذ أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، دار النشر، تامنغست، د.ت، د.ط، ص 24-28.

المكونات الجمالية التي أهتم بها خيال الأدباء بعامة، وذلك لما تتميز به من خصوصية جمالية ومشاهد طبيعية لها دلالات ومعانٍ، ورموز تتراوح دلالتها بين الحرية والفرح والحقيقة والاستقرار، وبين التيه والخوف والقلق والضياع والخيال، كما أهتم بها العلماء، والرحالة العرب والغرب، وأُلفت حولها العديد من المصادر والمراجع التي تهتم بتدوين تاريخها وجغرافيتها وكل الحضارات التي مرت بها عبر العصور.

وقبل أن نخوض في دراسة ما في هذا المتن الروائي من أماكن يجب أن نميز بين مكانين في العمل الأدبي: (المكان الروائي، والمكان الواقعي).

فالمكان الواقعي: هو المكان الحقيقي الذي يوجد خارج العالم الروائي التخيلي، وله عدة مسميات منها: (المكان الموضعي، المكان الخارجي، المكان الطبيعي، والمكان المرجعي)، أي المكان الموجود في الواقع المعيشي[1]. أما المكان الروائي فهو "بناء لغوي أي فضاء تصنعه اللغة، وتقّيمه الكلمات انصياعًا لأغراض التخييل وحاجاته، لأنه له القدرة الفاعلة على تحريك السرد والإسهام في بناء الحدث الروائي"[2]. كما تتطلب الدراسة أيضًا التعرف بهوية من يقطنون تلك الصحراء (التوارق)، ولو بشيء من الإيجاز.

التوارق هم فرسان الصحراء الذين ينفرد رجالهم دون نسائهم بلبس القناع على عكس ما هو مألوف عند غيرهم من إخوانهم المسلمين، حيث يذكر بعض المؤرخين إن أصل هؤلاء القوم كانوا يعيشون في بلاد الشام، انحدروا من مازغ ابن كنعان بن حام بن نوح، وينقسمون إلى قسمين (البربر، والتوارق)، وقال بعض المؤرخين فيهم أيضًا إنهم كانوا يعيشون في الأصل في جنوب شبه الجزيرة العربية، ثم انتقلوا إلى الحبشة في وادي النيل وهم يظهرون على النقوش المصرية القديمة تحت اسم (برابرا، وبرابراتا، وليبو)، وبعض الأسماء الأخرى[3]. والتوارق أحفاد الصنهاجيين مؤسسي

---

(1) ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مركز أوقاريت الثقافي، فلسطين، الطبعة الأولى، 2006م، ص 122.

(2) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الجزء الثاني، د.ط 1991م، ص 93.

(3) ينظر: عبداللطيف البرغوثي، التاريخ الليبي القديم من أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، ص 9، 10.

دولة المرابطين التي انقذت الأندلس من السقوط في القرن الخامس، أبطال معركة الزلاقة، ويطلق حاليًا على قبائل الملثمين في الصحراء الكبرى المنحدرة من قبائل صنهاجة البربرية في المغرب الأقصى وعلى مواطنيهم من العرب الذين ساكنوهم الصحراء واختلطوا معهم.

أما سبب تسميتهم بالتوارق فلأنهم طرقوا الصحراء، وتوغلوا فيها، وقيل إن نسبه بعضهم إلى طارق بن زياد، وسمَّو بذلك لأن تجار القوافل كان يستعينون بهم كونهم أدلاء الصحراء المتخصصين في طرقها ومسالكها[1].

وينقسم التوارق حسب ما وجد في الدراسات التاريخية إلى ثلاثة فئات: طوارق جبال أفوغاس[2] بمالي، وطوارق جبال الهقار[3]، وطوارق جبال تاسيلي[4] بليبيا[5].

لقد ركز الكوني على فضاء مفتوح (الصحراء)، وجعلها محور اهتمامه في العديد من أعماله، فما العلاقة التي تربط بينه وبين تلك الطبيعة الصحراوية من

---

(1) ينظر: عمر الأنصاري، الرجال الزرق (الطوارق الأسطورة والواقع)، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2006م، ص 1-3.

(2) أفوغاس: معناها أشعل النار باللغة البربرية، وأفوغاس قبيلة جاء جدها محمد المختار من المغرب، وهو شريف عربي ينتمي إلى الحسن بن علي وصل منطقة الصحراء واستقر بها أيام البطش بالهاشميين، تزوج بتارقية فأولاده محمد المختار توارق على عادة التوارق الولد ينسب إلى الأم، جزء منهم يقيم بمدينة غدامس ليبيا، ينظر: محمد سعيد القشاط، عرب الصحراء الكبرى الطوارق، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، مكتبة نرجس، الطبعة الثانية، 1989م، ص23، 24.

(3) الهقار: هم سكان من الطوارق يطلق عليهم إيهقارن، مفردها أهقار نسبة لسكنهم بمرتفع وسط الهقار، ينظر: آمال هاشمي، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الأهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السانيا، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم الحضارة الإسلامية، 2007-2008، ص4.

(4) تاسيلي: تقع منطقة تاسيلي في الجنوب الشرقي الجزائري من الصحراء الكبرى، يقطن الطوارق في المنطقة الممتدة من الغرب والشمال بهضبة تنيغرت والحمادة الحمراء ومن الجنوب الطاسيلي الداخلي ، ينظر: بن بوزيد لخضر ، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري، جامعة محمد خضير بسكرة، د.ط، د.ت، ص11-14.

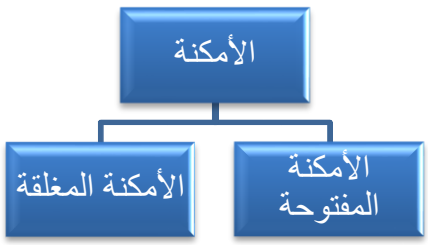
(5) ينظر: عبدالعزيز سعيد الصويعي، عروبة اللغة الليبية القديمة وكتاباتها العربية والأمازيغية، رسالة دكتوراه، جامعة: St. Clements العالمية، قسم تاريخ الحضارة، 2009م، ص 168-197.

خلال الأمكنة المتوزعة في المتن الروائي؟ وما الأمكنة المفتوحة والمغلقة التي وظفها في روايته ولماذا؟

إن الكوني تربطه علاقة وطيدة بالصحراء، فهو ابن الصحراء، التي تمثل عنده العودة للماضي البعيد الذي يحمل طابع التميز والغرابة، وهي كذلك التاريخ المليء بالحكايات الأسطورية، والرموز الدينية، وحكايات الأسلاف وعاداتهم، وتقاليدهم وأعرافهم، وحتى خرافاتهم ومعتقداتهم الشعبية المتوارثة عبر الزمن.

إن الصحراء لديه بمثابة إحياء لزمن طفولته المبكرة، والمتأخرة أيضًا وكذلك إحياء للزمن الماضي وتوثيقه تاريخيًا، وإبراز ما في تلك الصحراء من أمكنة حقيقية ومظاهر حضارية مرت عبر الزمن.

لقد توزعت الأمكنة في روايته (آنوبيس) على نمطين: الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، وسيلي بيانها وحصرها والتعريف بها ما أمكن ذلك كما في الشكل التالي:



أولاً- الأماكن المفتوحة في الرواية:

لقد أشار إليها الكوني في تصديره وفي متنه الروائي أيضًا، تعد هذه الأماكن حقيقية، وأماكن تجربة معيشة، قد تنقل بينها المؤلف في رحلته عبر الصحراء وما يؤيد ذلك قوله: "لكفاحي في سبيل الحصول على هذه الأسطورة رواية أخرى لو قدر

لـي أن أكتبها لفاقت أنوبيس حجمًا، فقد سمعت نتفًا منها من ألسنة عجائز صحراء (تينغرت) زمن الطفولة المبكرة"[1].

"فتينغرت من الأمكنة الحقيقية المفتوحة الحمادة الحمراء بغدامس ليبيا، يعد هذا المكان من الأمكنة المعاشة لطفولة الكاتب، فهي مسقط رأسه، رحل عنها إلى منطقة (أدري) التابعة لمنطقة فزان بسبب تفجيرات فرنسا النووية في الصحراء[2] آنذاك.

ثم يسرد باقي رحلته في الصحراء حيث قبائل آزجر، حين يقول: "وسمعت أجزاء أخرى من أشياخ قبائل آزجر زمن الطفولة المتأخرة"[3].

فأزجر: هي مجموعات من قبائل من التوارق التي تقطن جنوب غرب ليبيا في الصحراء الكبرى، وأزجر أو آجر تقع في الجنوب الشرقي الجزائري ضمن الصحراء الوسطى، تتميز بكتلها الصخرية من الحجر الرملي، تتقاطع بها أودية كثيرة، وبها بعض الكهوف الواسعة المنفتحة بفعل ظاهرة النحت[4]. ويؤكد رحلته وتنقله عبر صحرائه أيضًا حين يقول: "وعبرت الصحراء برفقة بعض الأقرباء لأرتاد أبعد القبائل في آزجر، وآير وأضاغ وآهجار لأستنطق الزعماء والأكابر والحكماء"[5]، فـ(آير) أيضًا من الأمكنة الحقيقية المفتوحة، وهي: مرتفعات تقع جنوب شرق الهجار تابعة للأراضي النيجرية، تعرف بالرطوبة الشديدة، وسقوط الأمطار السنوية التي جعلت من المنطقة رعوية لتوفر الأعشاب والنباتات. في بعض لغات آسيا الأيير هو الماء، لعل هنالك توافقا بين ما يحدث في منطقة أير من سقوط للماء، وبين معنى هذه الكلمة في اللغات الآسيوية، فاللغات تراث إنساني ينهل بعضها من بعض ولا

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 5.

(2) محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص 18.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 5.

(4) ينظر : بن بوزيد لخضر ، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري ، ص11.

(5) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 6.

غرابة في إلتقاء اللغات، فالسكان المقيمون بها يطلق عليهم كل (أير)، أي سكان الآيير التي تنتمي إلى مدينة غات وتنتمي الأسرة إلى أصول عثمانية تركية[1]، و(كَلْ) عند التوارق تعني (أهل)[2].

أما (آضاغ)، فهي قبائل تعرف بـ(كل آضاغ)، وكل أدرار، وإيفوغاس، ينتشرون في العصر الحديث في شمال النيجر، وجنوب الجزائر مع سكان جبال آير وطاسيلي تاجر، وسكان جبال الهقار، وكل آضاغ ينتمون لقبائل نبيلة ومحاربة[3].

وآهجار: قبائل أيضًا تقطن جنوب شرقي الجزائر في تامنغست عاصمة التوارق وهي منطقة جبلية تقع أقصى جنوب الجزائر، وتعرف في الجزائر (تامنراست)[4].

كما يشير إلى بعض الأمكنة الحقيقية المعيشة الأخرى في قوله: "ففي تنبكتو كشف لي بعض الأشياخ عن رقع جلدية مخفية في صناديق خشبية عتيقة تهرأت وتآكلت وبهت لون رموز تيفيناغ المطبوعة في صفحاتها، وقالوا لي إن هذا المتن يعد أقدم تدوين للأسطورة وهو منقول حسب ما يروى عن المتون الموجودة في كهوف تاسيلي، ومغاور أكاكوس، وصخور مساك صطفت التي شوهتها الأمطار والسيول والرياح المحملة بالرمال وكذلك أيدي المخربين الأشرار"[5].

فتنبكتو: توجد عند منعطف نهر النيجر شمال مالي أسسها التوارق ومعناها عندهم (تين) أي مكان أو موضع، و(بكتو) اسم امرأة قالوا إنها خادمة كانت غفيرة

---

(1) ينظر: آمال هاشمي ، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الأهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، ، ص4 هامش 4، وينظر: ص13، هامش 1.

(2) ينظر: محمد سعيد القشاط، عرب الصحراء الكبرى الطوارق، ص 23.

(3) ينظر: كل آضاغ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org.

(4) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية التبر، الدار المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1435هـ، 2014م، ص7 هامش 1.

(5) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 6.

لبعض أشياء التوارق في ذلك الموقع[1]. وسميت تنبكتو عاصمة الصحراء لأنها تتمتع بمركز إنساني وثقافي واجتماعي، كما عرفت المدينة بتربية الإبل والخيل والأبقار والأغنام، وبها عدة أسواق كسوق التوابل والحرير والبخور والصمغ والذهب والفضة لاكتسابها علاقات جيدة مع المناطق المجاورة، كما توجد بها أيضًا العديد من دور العلم والمساجد التي أسهمت في تطوير الحياة الدينية والعلمية [2] آنذاك.

أما كهوف تاسيلي: تقع في الشمال الشرقي من الهجّار تمتد داخل حدود فزان الشرقية، بها المئات من الجدران الصخرية المرسومة التي تصور الأشكال البشرية والحيوانية بالآلاف، استنسخ منها علماء فرنسا عند رحالاتهم إليها العديد من الصور ووضعت في أعظم متحف فني لما قبل التاريخ في العالم كله[3].

وأما مغاور أكوكاس: فهي سلسلة جبال صخرية تقع في جنوب غرب ليبيا فما كان يعرف بفزان وضمن الصحراء الكبرى، وأقرب مدينة إليها هي غات الأثرية، تشتهر المنطقة بكهوفها القديمة، كما أنها غنية بمجموعة المنحوتات واللوحات المرسومة على الصخر التي يعود تاريخها إلى أعوام طويلة والتي تعكس ثقافة وطبيعة التغيرات في المنطقة، فمن أهم اللوحات المنحوته هي لحيوانات مثل الزرافات والفيلة والنعام والجمال[4]. يصفها الكوني في لقاء له بأنها عبارة عن مسيلات، صخور أو جبال من الصخور العالية سهلة في ركوبها وصعبة عند النزول، ذكرت في الأساطير القديمة[5].

أما المكان المفتوح الآخر (فمساك صطفت)، ذلك المكان الذي يشكل بتضاريسه هضبة مختلفة من الحجر الجيري الطباشيري مائل اتجاه الشرق، وهو

---

(1) ينظر: محمد سعيد القشاط، عرب الصحراء الكبرى الطوارق، ص 76، هامش 1.

(2) ينظر: تمبكتو المالية جوهرة الصحراء، بوابة إفريقيا الإخبارية، أبريل 2014م، موقع إلكتروني https://www.afrigatenews.net.

(3) ينظر: عبداللطيف البرغوثي، التاريخ الليبي القديم، من أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، ص 24.

(4) ينظر: جبال أكاكوس: ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki.

(5) ينظر: فدوى بن عامر، بيت ياسين، إبراهيم الكوني، قناة الوسط (TV)، الحلقة السابعة، الجزء الأول، 2019/4/26م، موقع اليوتيوب.

يعبر عن كلمة طوارقية تعني (أسود)، وترجع إلى الحمادة الصخرية المغطاة بصورة كاملة بحجارة سوداء مطلية بالورنيش، أطلق عليها أهم مواقع للنقوش الصخرية في العالم، كما حظي هذا الموقع أو المنطقة باهتمام كبير من علماء الآثار الذين صنفوها من ضمن مواقع الفن الصخري المثير للإعجاب على مستوى العالم، وأكثرها غنى بالنقوش الصخرية التي تعبر عن أشكال المياه وأنماطها قبل عشرات آلاف السنين[1]. ذكرها الكوني في روايته (نزيف الحجر) التي تعد مدونة سياحية لجغرافية الصحراء الكبرى، ولكنه قد أسبغ عليها من التخييل الحكائي والقداسة مما جعلها غير كل الأمكنة الأخرى حيث قال: "بدأت مساك صطفت تعلن عن نفسها، انتشرت المرتفعات المغطاة بصخور سوداء محروقة بنار الشمس الأبدية، انتهى صفاء الصحراء الرملية الممتدة المنبسطة الرقيقة، وبدأت عراقيل الصحراء الجبلية الغامضة"[2].

واستمر الكوني في سرد رحلته الطويلة في الصحراء حتى "أغاديس"، وهي من الأماكن الحقيقية المفتوحة (المعاشة) حيث يقول: "وفي أغاديس نبهني الرواة ودهاة المراعي إلى أمر رأيته على جانب من الأهمية، عندما أكدوا لي على عسر استخلاص سيرة السلف أنوبي (أنوبيس) من أساطير الأقوام الصحراوية؛ لأن السيرة كثيرًا ما تداخلت مع أساطير الملاحم وسير القدماء ولكني لم أيأس"[3]. فـ(أغاديس) مدينة في شمال شرق النيجر تحدها من الجهة الشمالية الشرقية الحدود الليبية ومن

(1) ينظر: مساك اصطفت الهيئة العامة للسياحة، ليبيا، 2013/12/9م، موقع الكتروني https://www.eanlibya.com.

(2) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التنوير، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة، 1992م، ص 87.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 7.

جهة الشرق تشاد، كانت المدينة مركزًا تجاريًا مهمًا، ومركزًا للتعليم أيضًا، بها بني أقدم مسجد عام 1515م ثم أعيد بناؤه عام 1844م، تعد من أكبر مدن النيجر[1].

ثم يشير إلى مكان آخر حقيقي في متن الرواية حين يقول: "ولولا هذا الحشد الرهيب من الأحجبة لما شككت في انتمائه إلى قبائل الجن التي تستوطن الصحراء الممتدة من تينيغرت إلى تينيري؛ لأن الاهتمام برموز الأقدمين الموسومة في هذه القطع أمر يليق بالكهنة وحدهم"[2].

يتحدث المؤلف بصوت السارد عن شبح قابع في تلك الصحراء مستعيراً له من عادات أهل الصحراء من تعاويد وتمائم، والأحجبة التي تعلق في سلاسل على هيأة قلادة، والتقنع بلثام أسود، ويشبه انتمائه إلى قبائل الجن التي تستوطن الصحراء من تينغرت بغدامس إلى تينيري وهي منطقة صحراوية في جنوب وسط الصحراء الكبرى كانت صحراء قاحلة مع مناخ حار وجاف يقال عنها كانت مقبرة للدينصورات[3]، وبعد فترات طويلة تغير حالها، يصفها الكوني في روايته مراثي أوليس (المريد)، بأنها وطن جميل وأرض تقع في أقصى جنوب تاسيلي وتادرارت[4].

يحاول المؤلف من خلال سرده للمكانين (تينغرت إلى تينيري) الحديث عن أهل الصحراء وعاداتهم وتقاليدهم وما بها من رموز وأساطير وحكايات خرافية قديمة تناولتها الأجيال عبر الزمن.

ومن الأمكنة الحقيقية المفتوحة أيضًا التي أوردها المؤلف في متن روايته مدينة (تارجا)، حين يقول: "قررت أن أسافر إلى "تارجا" لأفتش عن إبلي التي نلتها

---

(1) ينظر: سناء الدويكات، مقال أين تقع أغاديس، 18 مايو 2017م، موقع الكتروني https://mawdoo3.com.

(2) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 38.

(3) ينظر: صحراء تينيري، ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki.

(4) ينظر: إبراهيم الكوني، مراثي أوليس (المريد)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004م، ص 18.

من الأم على سبيل الإهداء قبل يوم الفراق المشؤوم واسترعتها أحد أبناء القبيلة الذي قيل لي أنه يمت لي بصلة قُربْى"[1].

فتارجا: تعني الأرض الغنية بمنابع المياه وهي منطقة واحات فزان التي كانت تحوي أكبر مخزون للمياه الجوفية في الصحراء الكبرى من أقدم الأزمان ولا تزال كذلك حتى اليوم[2]، ذكرها الكوني في لقاء له، تحديدًا عند حديثه عن تسمية التوارق بهذا الاسم، قال: "التوارق، طارقي، أو تارقي سمُّو بذلك لأنهم يقيمون في مكان يدعى (تارجا) جنوب ليبيا، وأن هذه التسمية لها علاقة بالمكان وليس بالهوية، وتارجا أرض غنية بالمياه جدًا"[3].

ثانيًا- الأماكن المغلقة في الرواية:

تكون هذه الأمكنة ضيقة ونقيضة للمكان المفتوح، تعزل عن العالم الخارجي، ويكون محيطها محدودا جدًا، وقليلاً ما تتحرك فيها الشخصيات بحرية وتتحاور فيها بوضوح إلا أنها تتمتع ببعض الإيجابيات وذلك وفق توظيف المؤلف لها، وحسب علاقتها بالمضمون الروائي.

فمن الأمكنة المغلقة التي وظفها الكوني في روايته أنوبيس: الصندوق، القبر، البيت، العش، الكوخ، الركيزة، الأضرحة، الكهف، الغار، الرابية، السفح وغيرها. وسيلي توضيحها ما أمكن ذلك.

فالصندوق مكان مغلق وهو عبارة قطع من الخشب أو المعدن تصنع بأشكال هندسية أغلبها مربعة الشكل، يوضع فيه بعض الأشياء والأدوات الثمينة كالملابس

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص57.

(2) ينظر: إبراهيم الكوني، بيان في لغة اللاهوت لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر– أرباب الأوطان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 2001م، ص 11.

(3) فدوى بن عامر، إبراهيم الكوني، بيت ياسين، موقع اليوتيوب.

والنقود والمجوهرات، كما يخبأ فيها بعض الورق والرقاع والكتب القيمة ذات الأهمية، والمتوارثة، وغير ذلك من حاجيات الأشخاص ذات القيمة الغالية.

أشار إليه المؤلف في مقدمة تصديره حيث قال: "ففي تنبكتو كشف لي بعض الأشياخ عن رقع جلدية مخيفة في صناديق خشبية عتيقة"[1].

فقد جاء استخدام الصندوق تماشيًا مع وظيفته الأساسية، وهنا يحاول المؤلف أن يبرز أهمية الأسطورة المدونة لدى طوارق الصحراء الذين يحتفظون بها وبغيرها من الرقاع، وبيان أهميتها وقيمتها التاريخية لديهم، فالصندوق هنا مكانًا مغلقًا وحقيقيًا ما زال في ذاكرة المؤلف يذكره برحلته عبر الصحراء في الزمن المتأخر من حياته.

ثم يشير إلى مجموعة الأمكنة المغلقة حين يقول: "لم أستعد الإحساس بالامتلاء إلا بعد أن استقطعت من أحراش النخيل أعرافًا سخية حبكت بها كوخًا مقببًا مستديرًا رأيته بهيًا أيضًا فدخلته في اليوم السابع لأستريح – تمددت في جوفه فأحتضني الجوف احتضان العش لفرخ الطير، واحتوى بدني احتواء القبر لجسد الميت، فراقت لي الاستعارة إلى حد جعلني أطلق اسم (آزكا) على عشي الحميم، بل كان قبري حميمًا حقًا اعتدت أن أهجع في جوفه فأسرح بعيدًا ليلهمني الرؤى، كنت أحتمي فيه عند حلول الظهيرة وعند حلول المساء لأستلقى على ظهري وأسرح وأسرح.. فلا يوقفني برزخ ولا يعترضني حدّ، لا يسلخ عقبي حجر ولا يعترض سبيلي ولا تهددني في رحابه الهموم أو الزواحف أو الوحوش سواء أكان من سلالة الإنسان أو الجان أو الحيوان"[2].

فالمكان الأول الذي أشار إليه في حديثه (الكوخ)، ويعد من الأماكن المغلقة فالكوخ هو بيت بسيط يصنع من جريد سعف النخيل يحتمي به أهل البادية عن الريح والمطر والحر وعن الحيوانات الموحشة والمفترسة، يرمز إلى حياة البساطة في تلك

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 6.

(2) السابق، ص 120–121.

الصحراء، وإن إشارته له ووصفه لصناعته على هيأة قباب مستديرة، وهو وصف لبيوت زمن طفولته المبكرة، ورغم بساطته إلا أنه يمدحه بالبهاء، ويشبهه باحتضان فالعش لفرخ الطير، حيث الدفء والحنان والاستقرار والأمن فالعش ايضًا مكان مغلق تصنعه الطيور على أغسان الشجر فهو بيتها وملاذها الآمن.

كما يبالغ في وصفه حيث يشبهه بمكان آخر مغلق وهو (القبر) حين قال: "واحتوى بدني احتواء القبر لجسد الميت"، ثم يمدحه بأنه حميمٍ حقًا يلهمه الرؤى.

فالقبر مكانٌ يوضع فيه الإنسان عند مماته، وهو شديد الانغلاق ومحدود المساحة، ويثير الخوف وعدم الارتياح والضيق إلا أن المؤلف أو السارد بصوت المؤلف عده مكانًا مريحًا يشعره بالاستقرار والحميمية، والاطمئنان، وبل يلهمه الرؤى ويهيأ له الأفكار مما جعله أيضًا يستعير منه اسمه على عشه الحميم، الذي أسماه (أزكا) والتي تعني بلغة التوارق القديمة (القبر أو البيت) كما تعني (مدينة) في اللغة الليبية القديمة[1].

لقد أبدع الكوني في جعل هذه الأماكن المغلقة الضيقة التي غالبًا ما توحي إلى الفقر والظلمة والخوف في جعلها أماكن توحي بالأمان والاستقرار والراحة، فهي لديه أمكنة حنينية تذكره بالماضي وبنفسه، وبذكريات طفولته القديمة، هذه الأماكن مفقودة لا توجد إلا في زمن ذكرياته المسترجع، فالمؤلف مغترب يقاسي الآلام والهموم والوحدة، وإن تلك الأمكنة المغلقة لديه ماهي إلا التاريخ والذاكرة التي ترتبط بمخيلة الماضي وبذكرياته كما نستشف هذا من قوله كذلك:

"لم أهجر قبري تمامًا، ولكني لم أجد فيه النعيم الذي وجدته فيه عندما اكتشفته لأول مرة، ذلك أن إحساسًا غامضًا تململ في صدري وعاد يشدني إلى

(1) ينظر: السابق، ص 120، هامش (1).

العش، والحق أن هيكل الكوخ ظل يدغدغني على الدوام ويستفز الفضول في قلبي"[1].

فهو يصف هنا حنينه إلى قبره أو كوخه أو بيته أو مدينته وإلى ذكرياته في الماضي وإلى تلك الأماكن التي عاش فيها في وطنه (الصحراء). يقول في لقاء له عن وطنه وهو في الغربة: "ليس المهم المكان الذي أسكنه، المهم هو المكان الذي يسكننا، فالصحراء مدرسة تعلم أبجديات الحياة، والأوطان قدر، والأقدار تختار لنا أوطاننا، فيجب أن نقبله ولا نمس طبيعته، ويجب أن يبقى موحدًا وأن نغلّب الحب على الكراهية في سبيله"[2].

ثم يشير في متنه إلى مكان آخر مغلق جدًا حين يصف لقاءه بالكاهنة والربة في الصحراء وهو الركيزة في قوله: "مات الصمت هذه المرة أيضًا لأن الشيح بجوار الركيزة أبى إلا أن يتكلم: ماذا قال؟ أجابت الربة وهي تطوق جسدي بذراعيها: قال النبوءة!"[3].

فالركيزة هي العمود أو الأساس الذي يبنى عليه البيت، ولغة: جمع ركاز، والواحدة ركيزة، وهي العتبة الداخلية، والركيزة المركز[4]، ويعد هذا المكان روائياً مغلق، ومغلق حيث وصفه السارد في أثناء لقائه بالكاهنة والشيخ القابع في تلك الصحراء، كما يشير إلى ذلك المكان ثانيةً حيث قال: "هل هناك لعنة أشر من أن تنهار الركيزة ويتوقض البيت؟"[5]، وكرره مرة أخرى حين قال: "لم أفز إلا بذلك الطيف الذي تراءى لي يومًا قابعًا بجوار الركيزة محاورًا الأم عن الأحجية ساعة

(1) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، 122.

(2) فدوى بن عامر، بيت ياسين، إبراهيم الكوني، حلقة الحادية عشر، الجزء الثاني، 2019/5/6م، موقع يوتيوب.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص19.

(4) ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص114، 115.

(5) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 50.

تكلمت بالنبوءة"[1]، وكذلك في قوله "رأيته طيفًا بجوار الركيزة كأنه رسول من الرسل"[2].

ثم يشير إلى الضريح وهو (القبر) مرة أخرى حين يقول: "ارتفعت أضرحة الأسلاف في أكوام من حجارة سوداء محروقة بنيران القرابين لم ترتفع ولكنها تبعثرت هنا وهناك وتناثرت حجارتها بفعل الأمطار والزوابع وتتابع الزمن القديم وبين الحين والآخر كانت تتراءى أضرحة أحدث عهدًا، أضخم حجمًا، أنصع حجارة"[3].

الضريح: "القبرُ أو الَّشقُّ وسطهُ أو بلا لحدٍ"[4]، يشير المؤلف على لسان سارده إلى الأضرحة (القبور) القديمة ذات اللون الأسود بفعل عوامل الزمن التي تناثرت هنا وهناك في بعض مناطق الصحراء، كما أشار إلى بعضها الآخر الأحدث عهدًا وأضخم حجمًا وأنصع حجارة، فهي تدل على وجود حضارات لأمم قد أقامت في تلك الأماكن.

كما يشير إلى ذلك المكان المغلق (الضريح أو القبر) مرة أخرى حين يقول: "وخرجت في طلب الكاهن ولكنه اختفى من النجع، سألت الأكابر فأجمعوا على جهلهم بأمره، سألت العجائز فقالت إحداهن إن الكهنة سلالة لا تختلف عن ذرية الجن تختفي عندما نبحث عنها ولا تظهر إلا عندما لا نتوقعها، ذهبت إلى الضريح المهيب ولكن لم أجده هناك"[5]. فالضريح جاء هنا مكانًا روائيًا مغلقًا وغير حقيقي.

ويشير كذلك إلى مكان آخر وهو (الكهف) ويعد هنا مكانًا مغلقًا وحقيقيًا حيث يقول: "تفقدت الكهف فوجدت جدرانه موسومة بهياكل سخية، مخلوقات غريبة التكوين، حيوانات خرافية، نساء بأجساد أسطورية أيضًا، رجال يركضون خلف الودّان وآخرين مسلحين بالحراب يؤدون رقصات جماعية، ومخلوقات أخرى ملفقة من أجساد

---

(1) السابق: ص 50.

(2) نفسه: ص 50.

(3) نفسه: ص 29.

(4) الطاهر أحمد الزاوي، معجم مختار القاموس مرتب على طريقة مختار الصحاح والمصباح المنير، ص371.

(5) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 57.

الرجال ورؤوس الطيور، وقفت طويلاً اتفحص هذه التراكيب المنكرة، كانت الأوشمة تتوج حيطان المغاور من أعلى السقف حتى أقدام الجدران، وتمتد افقيًا على طول امتداد الصخور الملفوفة بالظلمات بسبب توغلها في العمق"[1].

فالكهوف هنا مكان حقيقي مغلق، وروائي كذلك، ومن المعلوم أن الكهف كالبيت المنقور في الجبل، والجمع كهوف وهو بمثابة الملجأ[2]، قد يكون هذا المكان حسب المعطيات الجغرافية والتاريخية التي سردها السارد هي (كهوف تاسيلي أو مغاور أكاكوس) التي سبق وأن تمت الإشارة إليها في بداية هذا المبحث.

ومن خلال إشارة المؤلف إلى هذا المكان نجده يحاول توثيق الأماكن الحقيقية في صحرائه من خلال سرده لأحداث روايته.

ثم يشير إلى مكان آخر مغلق وهو (الغار)، حيث يتصف الغار بعامة بالعمق وبأنه مكان مظلم مخيف، حين يقول: "تطاولت في السفوح حتى انتصف النهار وحل ميعاد الهاجرة فقررت أن استريح لجأت إلى أقرب غار ولكن في مدخله اعترضني شبح لم أتبينه بسبب شدة الظلمة"[3].

فالغار من الأمكنة المغلقة ذات الحدود الضيقة التي تسبب الخوف والقلق لشدة ظلمته، إلا أن السارد يصفه بأنه مكان مريح قد يلجأ إليه ليستظل ويستريح من حر الشمس وقت الهاجرة منتصف النهار.

من الملاحظ جدًا أن المؤلف حين يشير إلى الأمكنة المغلقة أو المحصورة أو الضيقة المظلمة، فإنه يجعل منها أمكنة للراحة والاستقرار والتأمل والتفكير، وهذا يدل على أن الكوني جعل من كل أماكن الصحراء، أمكنة لها علاقة بنفسيته وشخصيته فكانت أغلبها أماكن معيشة لتجاربه وماضيه البعيد وذكريات طفولته، كما جاء تصويره للأحداث فيها بصورة واضحة وجلّية لعلاقته الوطيدة بالمكان (الصحراء).

---

(1) السابق، ص 77.

(2) ينظر: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص 581.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 77.

كما يشير إلى بعض الأمكنة المغلقة الأخرى في حديثه حين يقول: "زحفت عبر سطح الرابية، نزلت السفح زحفًا، اقتربت من أول شاة"[1].

يصف هنا رحلته وهو يطارد الغزلان حتى نزل أسفل الجبل حيث سفح الرابية فيصف حالته التي مر بها من الحالة غير مستقرة في أعلى الجبل إلى حالته وهو ينزل السفح زحفًا وهو أسفل الجبل[2]، فمن خلال هذين المكانين يوحي الكاتب إلى التحول الحاصل لحالة الشخصية، وهو الانتقال من مكان مخيف وموحش إلى آخر مستقر وآمن، وهذا من طبيعة الصحراء.

مما سبق نخلص إلى أن الكوني قد أكثر من استخدام الأماكن المفتوحة، وكذلك المغلقة في روايته وحصرها في مكان محدود وهو (الصحراء)، لتدل على حركة الإنسان في ذلك المكان والزمان، فقد استطاع من خلالها عرض لمختلف الثقافات والحضارات التي مرت في أرجاء تلك الصحراء وخاصة في مساك اصطفت، ومغاور أكوكاس وكهوف تاسيلي، كما كان توظيفه لتلك الأماكن من عالمه الحقيقي والمعاش في الصحراء، ليحاول أن يزيل ما في نفسه الشعور بالغربة والاغتراب وهو بعيد عن وطنه، ودعوة منه إلى الاهتمام بتلك الأماكن والعناية بها لما تحمله من تاريخ طويل لحضارات عريقة ومختلفة عبر الزمن.

وبذلك يمكن تصنيف الصحراء مكانًا بوصفه تجربة للسارد البطل أو المؤلف.

المبحث الثالث

سيميائية المكان في رواية يعقوب وأبنائه

ستعتمد دراسة هذا المبحث على توضيح ثنائية المكان (المفتوح والمغلق) كما في المبحث السابق، إلا أن الكوني قد أشار في روايته هذه إلى نوعين من الأماكن المفتوحة، وهي الأماكن المفتوحة الداخلية (داخل بلده)، والأماكن المفتوحة الخارجية (خارج بلده)، فمن الأماكن المفتوحة الداخلية: آثار لبدة، طرابلس، مصراته، تاجوراء،

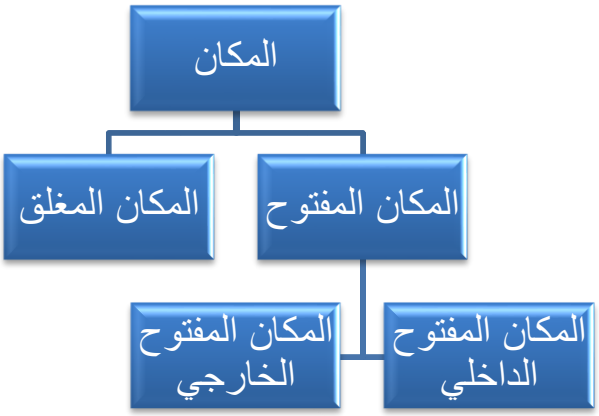
(1) السابق، ص 86.

(2) ينظر: محمد بن أبي بكر محمد الرازي، مختار الصحاح، ص 300.

جبل نفوسة، السرايا الحمراء، باب زناتة، الحارة، جامع درغوت باشا، زوارة، غريان وغيرها.

أما الأماكن الخارجية فتتمثل في: تونس، الجزائر، مالطا، صحراء سيناء، الإسكندرية مصر، مَرّاكُش، مكة المكرمة، قبائل القوقاز وغيرها.

وفيما يتعلق بالأماكن المغلقة، فقد جاءت محصورة داخل المكان الرئيس للأحداث وهو (القصر أو القلعة)، حيث جرت أحداث الرواية وتحركت الشخصيات وتحاورت فيما بينها في هذا المكان المنغلق وما يحتويه من أماكن أشد ضيقًا ومحدودية كالحصون، والبلاط، والأجنحة، والمخدع، والأريكة، والصندوق، والأسوار، والبستان وغير ذلك من الأماكن الضيقة، وسيلي توضيح تلك الأماكن بأنواعها ما أمكن ذلك كما في الشكل التالي:



أولاً- الأماكن المفتوحة:

جاء تشخيص المكان في الرواية حقيقيًا بأنواعه مما أسهم في تصوير الأحداث بصورة واضحة وجلية، حيث دارت الأحداث الروائية عن وقائع تاريخية حقيقية وقعت في ليبيا أثناء الاحتلال العثماني الثاني لولاية طرابلس الغرب عام (1711-1835م) هذا زمنيًا، أما مكانيًا فجرت الأحداث في مدينة طرابلس في (السرايا الحمراء أو القصر أو القلعة)، المكان الرئيس، حيث تصور الرواية الأحداث داخل القصر أثناء حكم الوالي محمد علي باشا القره مانلي، والصراع بين أبنائه

(حسن- يوسف- أحمد)، كما تصور استبداد الحاكم الباشا القرامانلي بشعبه، بسبب إغراقه في الملذات وشهوة الشرب والنساء، كما تصور إغواء ابنه الأكبر حسن بالمال، وسعي الابن الأصغر يوسف للكرسي والحكم، وكما تصور الأحداث والمصائب التي نزلت على الولاية من أمراض، ومجاعات، ومكائد النساء وفتنتهن ودسائسهن التي أزمت المشهد الحكائي وانتهت بقتل حسن على يد أخيه يوسف.

لقد تناصت بعض أحداث الرواية مع القصص الديني لسيدنا يعقوب وأبنائه مع بعض الفارق في التفاصيل؛ إلا أن الكاتب قد استخدم هذه الرمزية للإشارة إلى أن كل حاكم لشعبه ستتوالى عليه الفتن والمكائد طمعًا للوصول إلى هذا المكان الذي يحظى به وهذا للعبرة والعظة، فالصراع بين الخير والشر في الحياة الدنيا لا ينتهي مهما مضى الزمن وتبدلت الأمكنة.

فمن الأمكنة المفتوحة الداخلية التي أشار إليها الكوني في متن روايته مايلي:

1- آثار لبدة:

يشير إليها السارد في قوله: "قالت ميزلتوب وهي تميل بمنكبها نحو عمود الرخام الأخضر الذي نهبه الباشا من آثار لبدة ليقدمه لأمّها هدية"[1].

(فلبدة) هنا من الأمكنة المفتوحة وهي: "فينيقية قديمة أُسست في أوائل القرن العاشر قبل الميلاد احتلها الرومان سنة 42 ق.م، وأدخلوا عليها من فن العمارة الجميل والزخرفة ما يجعلها في مقدمة المدن الأثرية، كانت تستقي من عين كعام، ولما جاء العرب فاتحين وجدوها خربة مهدمة إلا بعض بقايا الأطلال، وبعض الناس من فقراء البربر يسكنون حولها وفي بعض خرائبها، تقع لبدة شرقي مدينة طرابلس بنحو 124 ك.م، وقد بنيت مدينة الخمس على جزء منها"[2].

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 57.

(2) الطاهر أحمد الزاوي الطرابلسي، معجم البلدان الليبية، دار الاتحاد العربي للطباعة، مكتبة النور، طرابلس ، ليبيا، الطبعة الأولى، 1388هـ-1968م، ص 295.

وقيل عنها بأنها "بين طرابلس وجبل نفوسة وهي حصن من بنيان الأول بالحجر والآجر[1] وحوله آثار عجيبة، سكن هذا الحصن قوم من العرب نحو ألف فارس يحاربون من حاربهم ولا يعطون طاعة لأحد"[2].

2- طرابلس:

أشار إليها المؤلف في قوله: "جئت لأقول لك إنك أجمل آمرأة لا في طرابلس وحدها ولكن في الدنيا كلها!"[3]، وهنا يمازح الأمير أحمد أمه للاحلومة في جناحها، فطرابلس قد تكررت على لسان الشخصيات مرات عديدة وذلك لأهميتها فهي المكان الأساس للقصر الذي جرت فيه أحداث الرواية، فطرابلس: مدينة قديمة فينيقية احتلها القرطاجنيون سنة 795 ق.م زمن انشغال الليبيين بالحرب مع المصريين، وهي أحد المراكز الفينيقية الأربعة التي أنشؤوها على الساحل الأفريقي وهي قرطاجنة، وصبراتة وأويا، ولبدة، في أوائل القرن الثالث الميلادي أطلق عليها اسم (تريبوليتانوس)، وهي تعني إقليم صبراته وأويا ولبدة، ولما كانت لبدة في أوج عظمتها وتطورها كانت أويا – طرابلس بالنسبة لها شيئًا لايذكر، ولكن بسبب غارات الجرمنت سكان جرمة بفزان عليها كانت سببًا في تأخرها، ومنذ أن أخذت في التأخر أخذت طرابلس في التقدم حتى أصبحت عاصمة الإقليم كله، وأطلق عليها (تريبولي)، وينطقها الطرابلسيون (طرابُلسُ، وأطرابُلُس بمهمزة قبل الطاء، وبضم الباء واللام وهو الاسم العربي الصحيح الذي سميت به سنة 22هـ أول ما فتحها العرب[4].

---

(1) الآجر : مادة بناء في تاريخ الهندسة البيزنطية غالية الثمن عرفت في القسطنطينية منذ أواخر العصور القديمة، ينظر: ما معنى الآجر ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

(2) شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان العربية، دار صادر، بيروت، الجزء الخامس، د.ط، 1397هـ-1977م، ص 10.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 112.

(4) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 23-26.

ويكررها في قوله: "يتهمنا بالاستيلاء على حلال ماله يوم أمرتم بمصادرة قناطير الزعفران من وكيله في طرابلس قبل أن يستودع السجن"[1]، وفي قوله: "ألم يبرهن للناس بالدليل القاطع أنه ملك الشذوذ وسلطان العبث أكثر مما برهن على أنه ملك طرابلس"[2]. وقوله: "أما الشيخ سيف النصر فقد أناب ابنه لحضور مراسم الصلح في طرابلس"[3]. وقوله: "ولكن البلبلة التي أثارتها زيارة قائد أساطيل الإمبراطورية إلى مرفأ طرابلس وانسحابه المفاجئ منه لم تهدأ برحيله"[4].

3- تاجوراء:

وهي بلدة من بلاد طرابلس القديمة مازالت معروفة بهذا الاسم، وتعرف (بتاجورة) أيام مراد آغا بها، تكتب بالتاء المربوطة بعد الراء، وأن عليها مسحة من اللغة البربرية؛ لأن لفظ (تا) في اللغة البربرية تدخل على المؤنث مثل تاورغة، وتاجورا، وتاغرمين، وإن كتابة بعض المواطنين لها (تاجوراء) بألف وهمزة بعد الراء لا تعرف لها سندًا، وقيل في اسمها بأنها تسمى (ذات الرمال)[5]. ذكرها المؤلف في قوله: "انتظرنا أن يأتي من الباب، ففوجئنا به وقد دخل من النافذة، ماذا؟ انتظرنا أن يُغير على زوارة قادمًا من تونس، ولكنه تخفى في بطن سفينة ليكتم أنفاس أحد الحمّالين في تاجورا"[6].

لقد أشار إليها في الحوار الخاص بالباشا وابنه حسن حين عرض سيف النصر المصالحة بعد أن زال عدواته معهم ليبرهن على حسن نواياه.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 65.

(2) السابق، ص 119.

(3) نفسه، ص 126.

(4) نفسه، ص 218.

(5) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 74-77.

(6) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 107.

4- السرايا:

وهي -أيضًا- من الأمكنة المفتوحة يشير إليها السارد في قوله على لسان إستير في قوله: "أنت تدري أني لا أستطيع أن أبلغ السرايا بحملي هذا لولا مساعدة عبير الباشا فكيف تريدني أعبر به الصحراء"[1]. ذكرت السرايا في حديث الملكة اليهودية (إستير) مع حاطوم، فالسرايا التي قصدتها إستير هي المملكة أو القلعة التي تسكنها، وهذا المكان هو مكان حقيقي، فالسرايا هي: القصر الموجود في الزاوية الشمالية مدينة طرابلس داخل السور القديم من ناحية البحر، كانت مقر الحكام العثمانيين منذ أن استولى الترك على طرابلس في أغسطس سنة 1551م، إلى أن أخرجوا منها في أكتوبر عام 1911م على يد الاحتلال الإيطالي.

سماها الترك (السرايا الحمراء)، لسبب ما، وقد ذكرت كثيرًا قبل العهد التركي بلفظة (القلعة)، والسرايا كلمة فارسية معناها قصر الملك، اتخذه فرسان القديس يوحنا -أيضًا- مقر لحكمهم من 1535 إلى 1551م، بهذا القصر مسجد قلبه الفرسان إلى كنيسة، وضع الإسبان فيها الجثث من قتلة الطرابلسيين حين قاتلوهم في شوارع المدينة، وفي الآبار والصهاريج والجوامع[2].

5- بيوت الحارة:

أشار إليها في قوله: "طاف حاطوم ببيوت الحارة في تلك الليلة، قرع أبوابًا كثيرة جدًا وبشر بالخلاص نفوساً كثيرة، ولكنه لم يفلح في إقناعهم إلا القلّة"[3]. فالحارة هنا مكان حقيقي من الأمكنة المفتوحة في الرواية، توجد في مدينة طرابلس، وتسمى حارة اليهود في زمن وجود فرسان القديس يوحنا في طرابلس سنة 1510م

---

(1) السابق، ص 171.

(2) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص184-187.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 155.

و(بحارة كوديخة)، منها حارة في مدينة الزاوية يسكنها اليهود، وكلمة حارة كلمة عربية تطلق على المحلة التي تدانت منازلها، حين كان اليهود يبنون بيوتهم متلاصقة بعضها إلى بعض؛ لأنهم كانوا أقلية[1].

6- باب زناتة:

من الأمكنة المفتوحة يشير إليه السارد في قوله: "ويروى أن الباشا عقّب على هذه الانتهاكات قائلاً إن الإنسان لا يذل إلا ببطنه، ولو لم يستبعد الإمبراطور المملكة بجوالق القمح لشاهد الناس رأس هذا الكلب معلقًا على باب زناته منذ أول يوم نزل فيه هذا الشقي ربوع طرابلس"[2]. فباب زناته مكان حقيقي في مدينة طرابلس في سنة 1865م فتح في سور المدينة من الناحية الغربية، وسبب تسميته؛ لأنه يؤدي إلى مضارب قبائل زناته البربرية، ويؤدي –أيضًا– إلى جنوب غرب المدينة، ادخل عليه بعض التعديلات في الزمن التركي سنة 1865م لذلك سمي بالباب الجديد، ذكره ابن غلبون في كتابه التذكار[3]. كما أشار له أيضًا، في قوله: "قد عاد للتو من مقبرة القوم الواقعة غرب المدينة في الفضاء الذي يلي باب زناته"[4].

7- جامع درغوت باشا:

أحد الجوامع القديمة في طرابلس بني 1013هـ، ودرغوت باشا تولي ولاية طرابلس في الربع الأخر سنة 960هـ، 1553م، توفي في حروب الدولة العثمانية مع مالطا سنة 972هـ[5]. قد أشار إليه المؤلف في روايته حين قال: "في الشوارع خف

(1) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 111.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 225.

(3) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 43.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 131.

(5) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 92.

زحام المارة في جامع درغوت المجاور ارتفع صوت المؤذن"[1]. يعد مكانًا حقيقيًا مفتوحًا للمارة لأداء فريضة الصلاة في مدينة طرابلس.

8- جبل نفوسة:

من الأمكنة المفتوحة أيضًا ذكره المؤلف حين قال بصوت السارد: "وأحد أبناء خالته المقيم في جبل نفوسة الذي نزل المدينة لإنجاز صفقة تجارية"[2] فجبل نفوسة عبارة عن سلسلة جبلية صخرية تمتد من الغرب إلى الشرق وهي جزء من سلسلة جبال أطلس التي تبتدئ من بحر الظلمات وتمر بمَرّاكُش والجزائر وتونس وطرابلس، ويبتدئ جبل نفوسة غربي نالوت وينتهي بحدود غريان الشرقية، طول المسافة حوالي 200 ك م، وتستمر السلسلة إلى الجبل إلى النقازة، وكلما مرت ببلاد سميت باسمها، وتعد موطن البربر ومحل إقامتهم الدائمة وممتلكاتهم الخاصة – وسمي بجبل نفوسة باسم قبيلة نفوسة البربرية التي كانت تسكنه ومزالت تسكنه، وهي من أكبر قبائل البربر [3].

9- مصراتة:

من الأماكن المفتوحة الداخلية في بلده ، تقع شرقي مدينة طرابلس بنحو 215 كم، اشتهرت بالنشاط التجاري منذ القدم، وتقع على بداية خليج سرت من الشمال، عاصمتها القديمة (قصر حمد)، على شاطئ البحر وهو مرسى ممتاز، وكلمة مصراتة بربرية كانت تطلق على قبيلة بربرية من قبائل هوارة المشهورة، كانت مركزاً ومنبعاً لمقاومة الطليان عام 1923م، وتعد من أهم مدن إقليم طرابلس من الناحية التجارية والعمرانية والثقافية، عاصمتها الآن (المواطين)، وتقع جنوب قصر حمد بنحو عشرة ك.م، يقال إن بها معدن الزئبق والكبريت جعلها رمضان السويحلي عام

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 122.

(2) السابق، ص 131.

(3) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 97.

1915م مقراً لحكومة وطنية عربية مستقلة كانت مركزًا للجهاد ضد الطليان[1]. ذكرها المؤلف على لسان سارده حين يتحدث عن الأضغم خادم الباشا، حيث قال: "ألم يتصرف كأحد أجناس العبيد؟ ألم يعمل لحساب الباشا قوادًا؟ ألم يبعث له ببنات أكابر مصراته ليفض بكارتهن؟..."[2].

ويشير إليها في موضع آخر حين يقول: "اشترط هذا الزعيم أن نعزل له هذا العدو عن عمالة مصراتة كي يقبل مجدداً التفاوض"[3]. إن الزعيم في الرواية الذي اشترط عزل رمضان الأضغم عن عمالة مصراتة هو سيف النصر ليتفاوض ويعلن الصلح مع الباشا القره مانلي.

10- زوارة:

من الأماكن المفتوحة -أيضًا- أشار إليها السارد في حديثه عن مردة الباشا حين قرروا إعادة الجارية سولة إلى تونس بعد أن جردوها من ثيابها الفاخرة وخوفًا من أن تفشي الأسرار إلى داي تونس، فقرروا إعادتها وأدركوا القارب بالقرب من زوارة يقول نص الرواية: "فما كان من المردة إلا أن حرثوا البحر في أثرها أدركوا القارب بالقرب من زوارة"[4]. وزوارة مدينة تقع بغرب طرابلس بنحو 109 كم، وغرب صبراتة بنحو 42 كم، كانت تسمى (كوطين)، واشتهرت بزوارة، وتعد مركزًا من مراكز الحدود الطرابلسية الغربية، كانت بها وقائع كثيرة في الحرب الطرابلسية، كما يعد جميع سكانها من البربر، ويتكلمون اللغة البربرية[5].

11- غريان:

(1) ينظر: السابق، ص 316، 317.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 117.

(3) السابق، ص 105.

(4) السابق، ص 207.

(5) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 175.

ذكرها المؤلف في متن الرواية على لسان سارده –أيضًا– حين يقول: "وعندما تساءل الباشا عن معنى عبارة لا يستهان به، طأطأ قائد الجيش قبل أن يعترف بالأحداث التي شهدتها غريان: لولا زلزال غريان يا مولانا لما تجرأ الوغد مصطفى على حصار طرابلس! تعجب الباشا – زلزال غريان؟ تكلم صاحب الجيش منكس الرأس: بلى يا مولانا في غريان زلزال"[1]. فغريان من الأمكنة الداخلية المفتوحة، وهي: تقع جنوب طرابلس بنحو 94 كم، سكانها عرب، لها ذكر في الحرب الطرابلسية مع إيطاليا، احتلها الطليان في أوائل 1913م، وخرجوا منها 1915م في أعقاب القرضابية، كما احتلتها ثانية في عام 1922م، بها الكثير من البيوت المحفورة تحت الأرض، وهي عادة قديمة متوارثة عن البربر القدامى، تنقسم إلى قسمين غريان سفلى، وعليا، عاصمتها (تغاسَّات)[2].

12– سهل الجفارة:

من أكثر الأمكنة اتساعًا وانفتاحًا، أشار إليه السارد حين قال: "أفلح الجيش في الاستيلاء على خيام رعاة الشيخ ابن مخيريق الذين كانوا يقومون برعي مواشي هذا الزعيم بسهل الجفارة"[3]. وكذلك في قوله: "لا أخفى عليك أني أطلقت عليه رصاصة من فوهة بندقية عندما كنا في نزهة لمطاردة الغزلان في سهل الجفارة ولكني أخطأته"[4]. وهذا الحوار الأخير كان بين الشيخ الفطيسي والأمير يوسف يعلمه ما حدث بينه وبين أخيه أحمد في رحلة الصيد في سهل الجفارة.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 63.

(2) ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، معجم البلدان الليبية، ص 244، 245.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 85.

(4) السابق، ص 239.

فسهل الجفارة يمتد مابين ساحل البحر المتوسط في الشمال، ونطاق جبال طرابلس في الجنوب على شكل مثلث رأسه عند المسن إلى الغرب من مدينة الخمس في الشرق وقاعدته تتمشى مع الحدود الليبية التونسية في الغرب يبلغ أقصى اتساعه 125كم، بينما يبلغ طوله من الغرب إلى الشرق 260كم تقريبًا، يعد من أكبر سهول الشمال الليبي[1].

أما الأمكنة المفتوحة الخارجية، وتشمل ما يلي:

1- تونس:

أشار إليها البيك حسن في حواره مع والده الباشا حين قال: "سأهاجر إلى تونس. سأهجر كل شيء وألتجئ إلى أشراف مَرّاكُش"[2].

فتونس من الأمكنة المفتوحة الخارجية وهي: مدينة كبيرة محدثة بأفريقية على ساحل بحر الروم، عثرت من أنقاض مدينة كبيرة قديمة بالقرب منها يقال لها قرطاجنة، وكان اسم تونس في القديم (ترشيش)، تعد من أشرف البلاد الأفريقية، وأطيبها ثمرة وأنفسها فاكهة كالرمان واللوز والتين والعنب وغير ذلك [3]. وأشار إليها في موضع آخر حين قال: "وتجار النصارى فروا خارج البلاد كما فر الفئران من السفينة التي تشرف على الغرق خوفًا من الطاعون الذي يحوم حول حدودنا الغربية بعد أن تفشى في تونس"[4]. وكذلك في حوار آخر لحسن مع والده الباشا حين قال حسن: "انتظرنا أن يغير على زوارة قادمًا من تونس، ولكنه تخفى في بطن سفينة ليكتم أنفاس أحد الحمّالين في تاجورا"[5]، وكذلك في الحوار الدائر بين للاّحلومة، والجارية سولة التونسية حين قالت سولة: "سمعت في تونس عرافة تقول إن دين

(1) ينظر سهل_الجفارة: ‹ https://ar.wikipedia.org wiki.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 46.

(3) ينظر: شهاب الدين أبو عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان، الجزء الثاني، ص 61، 62.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 50.

(5) السابق، ص 107

اليهود يسمح بزواج العم من بنت أخيه"[1]. وكذلك حين عاقب الأمير محمود الجارية سولة التونسية بإعادتها إلى بلدها يقول السارد: "لقد تقرر الاقتصاص من الجارية بطردها إلى تونس... ليضعوها في قارب يسبح بها عبر البحر عائدًا بها إلى بر تونس"[2].

2- الجزائر:

أشار إليها السارد في قوله: "ركبت البحر الذي لم تركبه يومًا ويممت شطر المجهول. قالت من مطيّة الأسحار المتجه صوب جزائر الحرية: أرجو أن تراها قبل أن تدخل بها المخدع"[3]. وكذلك في قوله: "وأشرفت على تخوم المجهول حيث تقوم في أليم جزائر الحرية التي تتغنى فيها الحوريات بالأشعار"[4]. فالجزائر هي: مدينة على ضفة البحر بين إفريقيا والمغرب، تعرف بجزائر بني (مزغناي)، مدينة جبلية قديمة البنيان فيها آثار تدل على أنها كانت ملك لسالف الأمم، بها صحن الملعب الذي قد فرش بحجارة ملونة وغار مثل الفسيفسا، بها صور الحيوانات بأحكم عمل وأبدع صناعة، لم يغيرها تقادم الزمان، ولها أسواق، ومسجد (جامع)، وبها عين عذبة يقصدها أصحاب السفن من أفريقية والأندلس[5].

3- مَرّاكُش:

بالفتح ثم التشديد وضم الكاف وشين معجمة: أعظم مدينة بالغرب وأجلها، وهي في البر الأعظم بينها وبين البحر عشرة أيام في وسط بلاد البربر، وكان أول من اختطفها يوسف بن تاشفين من الملثمين الملقب بأمير المسلمين في حدود سنة 470هـ، بينها وبين جبل درن ثلاثة فراسخ وهو في جنوبها، وكان موضوع مَرّاكُش قبل ذلك مخافة يقطع فيها اللصوص على القوافل، كان إذا انتهت القوافل إليه قالوا

---

(1) نفسه، ص ص189.

(2) نفسه، ص 207.

(3) نفسه، ص 80.

(4) نفسه، ص 83.

(5) ينظر: شهاب الدين أبو عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان، الجزء الثاني، ص 132.

مَرّاكُش معناها بالبربرية أسرع المشي[1]. قد أشار إليها السارد في قوله: "قبل حلول عيد الفطر استقبل الباشا جيش الأمير يزيد سليل إمبراطور مَرّاكُش مكرها"[2]. وكذلك في قوله: "أما سبب نزول سليل الإمبراطور المعتوه هذا ديار طرابلس لمرات متكررة فهو المنفي من أراضي مَرّاكُش..."[3]، وكذلك في قوله: "وطلب منه أن يبعث بها إلى والده جلالة الإمبراطور في مَرّاكُش فلم يجد القنصل مفرًا من استلام الشحنة تمهيدًا لشحنها.."[4] وفي موضع تمت الإشارة إلى مَرّاكُش في حوار بين الأمير أحمد، والبك يوسف أخيه، يقول أحمد: "وحين تمل التنعم لا تجد ما تفعله بوقت فراغك إلا اقتراف الآثام على طريقة أمير مَرّاكُش يزيد ثم لا تستحي بعد ذلك أن تباهي بأنك يوسف سليل يعقوب المدلل ناسيًا أن يوسف تألم كي يشري لقب يوسف"[5].

5- مصر والإسكندرية:

يشير إلى مصر في حواره مع اليهودية إستير حين يقول: "لعنة الاستقرار التي لم تكن لنتطهر من آثامها في ربوع مصر لولا الخروج؟"[6]. وفي حوار آخر بين الباشا وابنه البيك حسن حين يقول الباشا: "الآن أدركت أن الفرعون لم يخطى عندما كابر ورفض أن يتركهم يهجرون أرض مصر!"[7].

فمصر: سميت مصر من مصرايم بن حام بن نوح عليه السلام، وهي من فتوح عمر بن العاص في أيام عمر بن الخطاب رضي الله عنهما، ذكرت في القرآن الكريم، لم يذكر عز وجل في كتابه مدينة بعينها يمدح غير مكة ومصر، أما سكان

---

(1) ينظر: السابق، ص 94.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 223.

(3) السابق، ص 223.

(4) نفسه، ص 224.

(5) نفسه، ص 236.

(6) نفسه، ص 147.

(7) السابق، ص 167.

أرض مصر فأخلاط من الناس مختلفو الأصناف من قبط وروم وعرب وبربر وأكراد وأرمن وأحباش وغير ذلك من الأصناف والأجناس، أسلم بعضها في أيام عمرو بن العاص وبقي بعضهم على دين النصرانية[1].

أما الإسكندرية فهي مدينة بمصر أشار إليها السارد في قوله: "أن قائد أساطيل الإمبراطورية هذا تلقى رسالة عاجلة من سلطان الإستانة تحثه على التوجه الفوري إلى الإسكندرية لقمع اضطرابات عنيفة نشبت بين المسلمين والنصارى في تلك الديار... ولولا أحداث الإسكندرية المباغتة لشهدت البلاد تنصيب عامل جديد"[2].

6- صحراء سيناء:

من الأمكنة المفتوحة الخارجية وهي عبارة عن منطقة صحراوية تابعة لجمهورية مصر العربية، وهي المنطقة الفاصلة بين القارتين الأسيوية، والأفريقية تضم إداريًا محافظتين جنوب سيناء وشمال سيناء، من شمالها يقع البحر المتوسط، ومن جنوبها البحر الأحمر وخليج العقبة، في حين تقع قناة السويس وخليج السويس إلى الجهة الغربية منها، وترتبط مع دولة فلسطين من خلال حدود عربية سميت سيناء لكثرة جبالها، حيث تعني كلمة سيناء (الحجر)[3].

لقد أشار إليها السارد في حوار بين حاطوم وإستير حيث قال: "وهل هناك يا إستير حرم في هذه الدنيا غير حرم نبي الخروج الأول موسى؟!، فضحكت.. وقالت: هل تريد أن تقول أنه صحراء سيناء؟... سكت. أضاف: كل صحراء هي حرم وليس سيناء وحدها"[4].

7- مالطا:

---

(1) ينظر: شهاب الدين أبو عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان، الجزء الخامس، ص 138، 141.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 218.

(3) ينظر : صحراء سيناء، موسوعة ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org › wiki.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 145، 146.

مكان خارجي مفتوح وهي: بالقرب من أسبانيا كان القائد يحيى صاحب مالطا قد وضع له أحد المهندسين صورة تعرف بها أوقات النهار بالصنْج فأشار إليه أحد الرفاق بقوله: أجز هذا المصراع بجارية ترمي الصنْج[1].

قد أشار إليها السارد في حوار بين الباشا وابنه حسن بك حين قال له الباشا: "لأن (ميزلتوب) ركبت البحر في طريقها إلى مالطا! هتف البيك – ركبت البحر في طريقها إلى مالطا؟"[2].

8- مكـة:

سميت مكة لأنها تمسك الجبارين أي تذهب نخوتهم، ويقال سميت مكة لازدحام الناس بها، ويقال كذلك مكة اسم المدينة وبكة اسم البيت، وقال آخرون مكة هي بكة والميم بدل الباء، وفيها قول آخر إنما سميت مكة؛ لأن العرب في الجاهلية كانت تقول لا يتم حجنا حتى نأتي مكان الكعبة فنمُك فيه أي نصفر صفير المكّاء بتشديد الكاف: وهو طائرٌ يأوي الرياض، وقيل سميت بذلك؛ لأن الأقدام تبكّ بعضها بعضًا، سميت البيت العتيق، والبلد الأمين[3]. قد أشار إليها السارد في قوله: "أما سبب نزول سليل الإمبراطور المعتوه هذا ديار طرابلس لمرات متكررة فهو المنفي من أراضي مَرّاكُش المتخفي تحت رايات الحج إلى بيت الله الحرام"[4].

وفي قوله: "عليه أن يغسل آثامه قبل كل شيء بالذهاب في زيارة إلى البيت بلى، بلى. عليه أن يذهب إلى مكة أولاً، ثم يعود ليعتزل..."[5].

---

(1) ينظر: شهاب الدين أبو عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان، الجزء الخامس، ص 43.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 111.

(3) ينظر: شهاب الدين أبو عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان، الجزء الخامس، ص 181-183.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 223.

(5) السابق، ص 249.

في هذا الحوار الأخير بين حسن بك وأخيه يوسف، حيث تحدث حسن بك عن تشدق يوسف بالتسامح وعليه أن يغسل آثامه بالذهاب إلى بيت الله الحرام (مكة).

9- قبائل القوقاز:

أشار إليها السارد على لسان الباشا حين يتحاور مع للآحلومة في قوله: "في بعض قبائل القوقاز رجال يطلقون زوجاتهم ما أن يجدوا بين أيديهن مرايا"[1]. فقبائل القوقاز: قبائل عربية تدفقت إلى أذربيجان وأرمينيا لاسيما في عهد الدولة الحمدانية، ونظرًا لكثرة العرب النازلين هناك وتنوع قبائلهم فقد نشبت العديد من الخلافات والصراعات القبلية، أهم القبائل تلك: بنو همدان، طيء، كندة، بنوسليم، وتغلب، وبنوشيبان، وغيرهم[2].

ثانيًا- الأماكن المغلقة في الرواية:

يعد (القصر أو القلعة أو المملكة) المكان المغلق الأساس الذي دارت فيه أحداث الرواية بكل تفاصيلها، تفرعت منه أمكنة داخلية أشد انغلاقًا ومحدودية تمثلت في: (المخدع، الأريكة، الأجنحة، الحصون، البلاط، الصندوق، القارب، السفن، المرفأ، البستان)، وغيرها من الأمكنة ستقوم الدراسة بتوضيح أهمها كما سيلي:

1-القصر أو القلعة:

يعرف عادة بأنه بناء كبير يحوي بداخله العديد من الغرف المتجاورة، وأماكن للهو والتنزه كالبساتين والحدائق، ويحوي بداخله الفرش الفاخر والسجاد والأرائك،

(1) نفسه، ص 183.

(2) ينظر: قبائل القوقاز، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org › wiki.

ويكون مليئًا بالخدم والحشم والحراس إلى غير ذلك.

فقد جاء القصر في الرواية مكانًا حقيقيًا مغلقًا في مدينة طرابلس، فحسب ما تشير أحداث الرواية هو قصر السرايا الحمراء بمدينة طرابلس، وبما أن القصر أو القلعة المكان الأساس المغلق في الرواية، فقد تكرر كثيرًا في حوار الشخصيات فيما بينها؛ لذلك ستكتفي الدراسة بالإشارة إلى بعضها على سبيل المثال لا الحصر، قد أشار إليه السارد في قوله: "في هذا القصر عاشت يومًا أجمل إمرأة في المملكة الطرابلسية وحدها ولكن في الدنيا كلها"[1]. وفي قوله أيضًا: "يومًا قررت المرأة أن تجرب أن تحيا بقلب لم تجرب أن تحيا به يومًا، حطمت في القصر المرايا، وظهرت من هذه القلعة، أي جرم يمكن أن يعكس خيالاً، ولكنها نسيت أن تطهر القصر من المرايا الحقيقية لا مرايا الظلال، نسيت أن تطهر القصر من أهل القصر الذين صاروا لها مرايا أقسى وقعًا من مرايا الزجاج المعلق على الجدران"[2].

كما أشار إليه في قوله: "إذا لم تتحالف مع القبائل فليس أمامك إلا أن تبحث عن حلفاء في صفوف أعدائك؟

- في صفوف أعدائ؟
- من هم أعلام القلعة، إن لم يكونوا أعداءك؟"[3].

وفي قوله أيضًا: "أخشى أن القلعة هي التي تحاصرنا الآن لا نحن من يحاصر القلعة!"[4].

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص 9.

(2) السابق، ص 11.

(3) نفسه، ص 24.

(4) السابق، ص 38.

وكذلك قد أشار إليه السارد على لسان إستير في حوارها مع حاطوم أيضًا في قولها: "هذا الذي يعجزني أن أذهب به إلى القلعة، فكيف يطيعني في الذهاب به إلى الصحراء؟"[1].

2-المخدع:

المخدع لغة: من الإخداع وهو الإخفاق، والمخدع: الخزانة والمراد بها البيت الصغير يكون داخل البيت الكبير[2]. يشير إليه السارد على لسان الباشا حين يروي قصة الأميرة زنوبيا لأبنه يقول: "فعلت ذلك في نوبة جنون في ذلك الصباح الذي نهضت فيه من المخدع قرأت وجهها الممزق بسيماء الزمن"[3]. وكذلك في قول الباشا أيضًا في حواره مع إستير حين قال: "لأني أشاركك المخدع منذ سنين دون أن أفلح في تعلم جملة واحدة"[4].

كما أشار إليه ثانية في قوله: "عاد حاطوم إلى بيته في ظهيرة ذلك اليوم بائسًا هجع إلى المخدع وحاول أن ينام"[5]. وقد أشار إليه أيضًا في حوار بين محمود وجدته حين قال: "والآن ليس أمامك إلا أن تدخليها إلى مخدع أحد خدمك الأعلاج مادمت ترين في شخصي جانيًا في حين ظننت نفسي منقذًا!"[6].

فالمخدع هنا مكان ضيق ومغلق داخل القصر استخدم للراحة وللنوم وهذه وظيفته المنوطة به.

3-الأريكة:

---

(1) نفسه، ص 147.

(2) ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ص 590.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 11.

(4) السابق، ص 35.

(5) نفسه، ص 140.

(6) نفسه، ص 244.

هي كل ما يتكأ عليه من سرير أو فرش أو منصة، وقيل: (سرير مُجَّدُ مزين في قبة أو بيت)، جمع أريكٌ وأرائكُ، وقيل أيضًا سُمّي به لأتخاذه في الأصل من الأراك، أو لكونه محل لإقامة من أرك بالمكان، أوركًا: أقام به[1].

أشار إليه السارد في قوله:

"في بيت إستير استقبلته الخادمة ودعته للانتظار في حجرة الجلوس... دخلت إستير بمعونة الخدم فغاب جسدها المهول في بطن أريكة واسعة جدًا يروق لها أن تطلق عليها اسم (العرش) منذ فازت بلقب (ملكة)"[2].

كما أشار إليه السارد في حوار إستير مع حاطوم حيث قال: "طرق باب الملكة إستير مرة أخرى في البستان الصغير الذي يطوق البيت وجد إستير في انتظاره، كانت تجلس في بطن الأريكة الهائلة وتحدق في الفراغ"[3].

فالأريكة داخل القصر للجلوس لما تتمتع به من زينة وفرش، فهي وإن كانت مكانًا مغلقًا داخل البيت إلا أنها أوحت بالراحة والفخامة والرقي.

4-الحصون والأجنحة:

الحصون: من حصن المكان يَحصُنُ حَصانةً: مَنُعَ فهو حصين، والحصن بالكسر كل موضع لايوصل إلى ما في جوفه، جمع حصون"[4]، أما الأجنحة: "فجنح: فلان في جناح فلان دَراهُ وكنفه"[5].

فالحصون والأجنحة أمكنة داخلية مغلقة أشار إليها السارد في قوله: "ولكن ما أردت قوله أن مهاجمة الحصون من الخارج مغامرة غير مضمونة النتائج لأنها تتطلب جيشًا منظمًا مسلحًا تسليحًا جيدًا"[6]، وفي قوله: "اقتحم سيدي محمود جناح

(1) ينظر: محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 180.

(2) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 132.

(3) السابق، ص 142.

(4) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 266.

(5) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ص 212.

(6) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 25.

للآحلومة كما اقتحم خاله سيدي أحمد يومًا جناحها بحثًا عن سيدي محمود"[1]، وقوله أيضًا: "ويرى شهود العيان أن هذه الجارية عادت فاجتمعت مرة أخرى بللآحلومة وراء باب مغلق فأخفق أهل الجناح في معرفة ما دار بينها وبين مولاتهما"[2]، فالحصون والأجنحة من الأماكن الداخلية المغلقة في القصر.

5-البلاط:

من الأماكن المغلقة أيضًا وهو: "الأرض المستوية الملساء، والبلاط من الأرض: وجهها، وبلاط الدار فرشها، وبلط الدار وأبلطها وبلطها تبليطًا فرشها به إذا سوّاها"[3]، فبديهيًا أن يكون للقصر أو القلعة بلاط تفرش بها، فقد تمت الإشارة إليه في حوار بين الباشا وابنه حسن بك يقول السارد: "سكت حسن بك. نهض من مقعده. تمشي في البلاط"[4].

وفي قول السارد كذلك على لسان محمود باشا في حوار له مع جدته حيث قال: "تسكع في البلاط خطوات، أضاف: أنت تنسين أني لم أعد طفلاً منذ زمن بعد يا جدتي"[5].

6-الصندوق:

"بالضم، جمع صناديق"[6]، يستخدم لحفظ وتخزين الحاجيات المهمة، قد أشار إليه السارد في قوله: "أما القنصل الإنجليزي الذي يرتبط مع بلاده بعلاقات الود فقرر

---

(1) السابق، ص 209.

(2) نفسه، ص 205.

(3) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 683-684.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 106.

(5) السابق، ص 211.

(6) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص184.

أن يهديه هدية أخرى تليق بمقامه الرفيع. فقد بعث له بشحنة سخية من الرؤوس البشرية المدسوسة في عدة صناديق خشبية وطلب منه أن يبعث بها إلى والده جلالة الإمبراطور في مَرّاكُش"[1]، وكذلك في قوله: "وكم كانت دهشة الربان عظيمة عندما اكتشف فحوى هذه الصناديق التي لم تكن سوى رؤوس مخلوقات بشرية من كل الأجناس"[2]. فالصندوق مكان مغلق، قد صنع من الخشب، إلا أن استخدامه جاء في الجانب السلبي والموحش من قبل يزيد سليل إمبراطور مَرّاكُش، حسب ما أشار إليه الحوار الأخير.

7-القوارب والسفن والمرفأ:

يعد المرفأ مكان رسو القوارب والسفن، هذا المكان في الرواية خارج القصر إلا أنه مكان مغلق ومحدود، فلا ترسو السفن إلا في المكان المخصص لها أشار إليه السارد حين قال: "ولكن البك لم يلتفت استمر يتطلع إلى السفن في المرفأ، فوق رايات السفن حلقت النوارس في أسراب كثيفة"[3]. ويشير إليها كذلك في قوله: "ثم جرّوها إلى المرفأ ليضعوها في قارب يسبح بها عبر البحر عائدًا بها إلى تونس.. فبعد إقلاع القارب بوقت قصير وشوش أهل السوء في آذان أهل السلطان بمخاوف تذكر باطلاع المرأة على خفايا البلاط... فأدركوا القارب بالقرب من زوارة"[4].

8-البستان:

يعد البستان في الرواية مكانًا مغلقًا ومحصوراً داخل أسوار القصر، "والبستان: جمع بساتين وبساتون، والبستان بالضم: الحديقة من النخيل"[5].

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص224.

(2) السابق، ص225.

(3) نفسه، ص101.

(4) نفسه، ص207.

(5) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص561-562.

وقد أشار إليه السارد في قوله: "في ذلك اليوم عندما جلس في رحاب البستان المزحوم بأشجار الليمون والبرتقال والتين"[1].

وفي قوله كذلك: "طرق باب الملكة إستير مرة أخرى، في البستان الصغير الذي يطوق البيت وجد إستير في انتظاره"[2].

مما سبق نخلص إلى أن المؤلف قد أشار إلى نوعين من الأماكن المفتوحة (الأماكن المفتوحة الداخلية، والأماكن المفتوحة الخارجية)، فالأماكن المفتوحة الداخلية جلّها أماكن حقيقية في بلاده، بعضها كان موطنًا لقبائل البربر منذ القديم كـ:(جبل نفوسة، وزوارة، ومصراته)، كما سمّي بعض الأماكن منها باسم تلك القبائل البربرية كـ:(باب زناتة) الذي يؤدي إلى مضارب قبيلة زناتة، لذلك سمّي باسمها، كما يعد بعضها الآخر عليه مسحة من اللغة البربرية في استخدامها لحرف (التاء) الداخلة على المؤنثة مثل (تاجوراه)، وربما هذا راجعًا لاستوطان تلك القبائل البربرية في تلك الأماكن، كما تعد بعضها الموطن الأول للقبائل البربرية كـ:(آثار لبدة) وكان ذلك قبل الفتح العربي، نلحظ من ذلك أن الكوني يحاول أن يوثق موطن قبائل البربر القديمة في ليبيا، كما نلحظ أشارته الواضحة لبعض المدن التي كان يسكنها اليهود قديما في زمن الاحتلال كـ:(بيوت الحارة في طرابلس والزاوية)، أما ما يخص الأماكن المفتوحة الخارجية البعض منها قد عاش فيها بعض القبائل البربرية مثل: (مصر، ومَرّاكُش)، أما الأماكن المغلقة في الرواية فقد اقتصرت على القلعة أو القصر أو السرايا كما تسمى في الرواية، وما بداخلها فهو المكان الرئيس والحقيقي للأحداث، فكل الأمكنة التي بالداخل هي أماكن أكثر ضيقًا، وأكثر محدودية، وفي هذا ربما إشارة إلى زمن الاحتلال ذلك، حيث ضاق الخناق على المجاهدين الليبيين في سبيل تحريرها آنذاك.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص 161.

(2) السابق، ص 142.

الفصل الثاني

سيميائية الزمان

في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: مفهوم الزمن وأهميته.

المبحث الثاني: سيميائية الزمن في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: سيميائية الزمن في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

مفهوم الزمن وأهميته في الدراسات الحديثة

إن الحديث عن المكان وأهميته في المجال السردي الروائي يستوجب الحديث عن الزمن نظرًا لارتباطهما معًا في النص، فالأحداث الروائية لابد أن تقع في مكان معين وزمان محدد، لذلك فإن (عنصر الزمان والمكان) مرتبطان ومتلازمات ويكمل كلاهما الآخر، لذلك أولت الدراسات البحثية عناية فائقة بتوظيف بنية الزمن العنصر الأساس لوجود العالم التخيلي الروائي، وعليه ستعرج الدراسة إلى مفهوم الزمن لغة واصطلاحًا، وبيان أهميته.

أولاً- مفهوم الزمن لغة:

جاء في معجم مختار الصحاح عن مادة (ز–م–ن)، "الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أزمان وأزمنة وأزمُنُ. وعاملهُ مزامنَةً من الزمن"[1].

أما في معجم لسان العرب: الزمن: "اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزْمُنٌ وأزمان، وأزمُن الشيء: طال عليه الزمان، والزمان: زمان الرطب والفاكهة وزمانْ الحرّ والبرد، والزمن: الشهور من السنة. وأزمن بالمكان أقام به زمانًا أي مكث فيه كل وقته وبقي"[2].

والزمن في قاموس المحيط: "أزمنة اسم: الجمع زمن، يسافر في كل أزمنة السنة: في كل فصولها، والجمع: أزمان وأزمُنٌ. والزَّمنُ: الزمان وقت قصير أو طويل، وزَمنً زامنٍ: شديد، مصدر (زمِن)، وعفا عليه الزمن: تجاوزته الأحداث وصار متخلفًا قديمًا باليًا. وقولنا مع الزمن: أي بمرور الوقت، وولى

(1) محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، ص 275.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ص 210.

زمنـه: أنقضـى عهـده، وزمـن الرجـل: مـرض مرضًـا دام وقتًـا طـويلاً وزَمُـنَ الشـيخ: ضعف من كبرِ أو مرضٍ"[1].

أما في معجم أساس البلاغة: فالزّمن: "خلا زمن فزمن، الفضاء المتبدد.

وأزمـن الشـيءُ: مضـي عليـه الزمـان فهـو مـزمِن. وأزمـن الله فلانًـا فهـو زَمِـن وزَمِين، وهم زَمَنـة وزَمْنُـىً، وقد زمِنَ زَمَنًا وزَمانـة ومـن المجـاز أَزَمَنَ عنـي عطائك: أبطأ عليّ"[2].

من خـلال معنـى لفظـة الزمن والمعاجم اللغويـة نخلص إلـى التالي: أن الزمن هو مقدار من الوقت قليلـة يقدر بالساعات والأيام والشهور، وكثيرة يقدر بـالأعوام والسنين والقرون، وهـو الحركـة والاستمرار فـي الحيـاة إلـى مـالا نهايـة، كمـا تحمـل اللفظة معنى الانقضاء والضعف والتبدد وتجاوز الأحداث عبر الزمن.

ثانيًا – الزمن اصطلاحًا:

الزمن من المفاهيم الجوهرية في العصر الحديث، ولعله أهمها وأدقها لكونه جزءًا لا يتجزأ من كل الموجودات وقوة تفعل فيها باستمرار، فقد تعامل البحاث مع شتى أنواع الزمن فهو الصورة التي يعكس من خلالها رصيدنا في هذه الحياة وتتشكل الخبرة فيها، فليس من الغرابة أن يحضر الحديث عن الزمن سواء كان ماضيًا أو حاضرًا أو مستقبلاً[3] فـي كـل الأعمـال الأدبيـة الشـعرية والنثريـة، وهـو العصـر أو المرحلـة التـي تـدور فيهـا أحـداث القصـة أو الروايـة، ويعـد أيضًـا العنصـر الـرئيس فيهـا[4]، فمـن المعلـوم أن الـزمن بعامـة يسـير فـي نسـق متتـابع ومرتـب، فلايمكـن

(1) مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، الطبعة الثانية، مصر، 1952م، ص 233.

(2) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري ، تحقيق : محمد باسل ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1419هـ–1998م ، ص423.

(3) ينظـر: آمـال أبوشـويرب، علاقـة الأدب بـالزمن والأسـطورة، المجلـة الجامعـة، العـدد التاسـع عشـر، المجلـد الثالث، 2017م، ص 124.

(4) ينظر: سمير حجازي، المثقن معجم المصطلحات اللغوية والإدارية الحديثة، دار الراتب الجامعية ، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت ، ص 220.

للماضي أن يسبق الحاضر ولا يمكن للحاضر أن يأتي بعد المستقبل، ومن هذا التتابع تنشأ الديمومة طبيعيًا وديمومة الزمن التي يقول عنها بعض العلماء: والديمومة تعني ببساطة إننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والمتغيرات المتعددة فحسب؛ بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغير[1].

ولرواية ثلاثة أنواع من الأزمنة للرواية وهي (زمن القصة)، أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي (زمن الكتابة أو السرد)، وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية هناك أخرى خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، والزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع[2].

أهمية الزمن :

يستند الأثر الأدبي إلى عرض يحدده الوقت، ويبين مقداره، يتطلب مدة زمنية تربط ما بين الزمن والقراءة، ومن وجهة نظر أكثر خصوصية للشعرية، يقيم النوع السردي علاقة مميزة مع الزمن، ففي الحكاية هناك تجاوب ما بين المنطق الوظيفي وتسلسل الأحداث ، فمن خلال الزمنية الفعلية يندرج الزمن في العمل ويحدد موقف الصوت السردي ويقيم ذلك الزمن قسمًا كبيرًا من عالم القص.

فالأدب مكان للعروضات الثقافية وبذلك فإن الحساسية إزاء الزمن تبدو كعنصر دلالي مهم في نتاج هذا الزمن البشري الذي يمكن إرجاعه بشكل خاص إلى وعي الكاتب باعتباره سببًا خلاقًا.

---

(1) ينظر: سليمان زيدان ، الزمان والمكان في الشعر الليبي المعاصر، مجلس الثقافة العام، طرابلس، ليبيا، د.ط، 2008م، ص 26.

(2) ينظر: السابق، ص 61.

فلقد أشار (جنيت) إلى منهجية حقيقية لزمن القص (زمن الحكاية) هذا الزمن محسوب بفضاء صفحات زمن القراءة ، يواجه زمن الحكاية بمقتضى الترتيب (الاسترجاعات والاستباقات)، والديمومة وهي ضبط السرعات حيث نجد المداورة السردية الوصفية والتواتر من العلاقة الوحيدة للأحداث إلى التكرار اللامحدود من جهته يعلن الصوت السردي بالزمانية الشفاهية عند علاقة سابقة تالية أو لاحقة، وهكذا يتواجه زمن السرد إذن مع زمن الحكاية، وزمن الفعل هذا مختلف عن الزمن المعيش الذي اكتشفه الألسنيون، وهو ركيزة تفكير بالزمن الخيالي الذي يجعل من زمن الفعل الماضي إشارة إلى الخيال[1].

كما حاول بعضهم اقامة نسقية للأزمان وتحديدًا وفق تعارض بين صيغة الاستمرار المخصصة لخلفيات الوصف أو للتفكير والماضي البسيط للحدث غير المعروف، وقد تم التنظير لقضية تصور الزمن باعتباره شكلاً من أشكال الزمان – المكان منذ نهاية الثلاثينيات من قبل النقاد وذلك لصالح مفهوم (الزمكنة)، ومن القرن العشرين أظهر الكتّاب اهتمامًا شديدًا بالمدة ، وباللحظة، وبنقطة البدء، لهذه المجردات الزمنية التي تبرر علاقتهم بالعالم، وتقرر مصير نتاجهم، فقادت إلى الدائرة التأويلية لديكور (الزمن والقص)، حيث طرحت المعادلة بين السردية والزمنية، رأت أن الحكاية – تاريخية كانت أم خيالية– هي التي تمنح الزمن وساطته، وساطة من المستحيل إدراكها مباشرة[2].

(1) ينظر: محمد حمود، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1433هـ–2012م، ص 578–580.

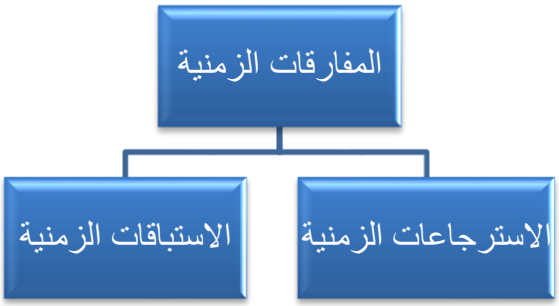
(2) ينظر: السابق، ص: 579–580.

المبحث الثاني

المفارقات الزمنية في روية أنبويس

انطلاقًا من تقسيم جيرارجنيت للمفارقات الزمنية إلى: الاسترجاعات، والاستباقات، فإن للمصطلح الأول الاسترجاع تسميات عدة منها: الاستذكار، والإبداع، واللاحقة، والتذكر... وغيرها، ورغم الاختلاف في تسمية المصطلح إلا أن المفهوم واحد، حيث كان الأكثر تداولاً بين تلك المصطلحات هو مصطلح الاسترجاع، والمفهوم العام له هو عودة الراوي إلى حدث سابق، أو استرجاع لكل الأحداث والوقائع التي حصلت له في الماضي.

أما الاستباق فسمَّي أيضًا بمصطلح (الاستشراف) عند بعض النقاد، وهو ذكر الحدث قبل وقوعه أو التنبأ بما هو متوقع حدوثه مستقبلاً، وعليه: فإن هذه الدراسة ستعتمد على توضيح هذه المفارقات الزمنية بنوعيها في الرواية ما أمكن ذلك وكما في الشكل التالي:



أولاً- الاسترجاعات الزمنية في الرواية:

يقول السارد: "استيقظت من غفوتي مع الشروق"[1].

يسترجع السارد (المؤلف) أحداث شخصية وقعت له حين كان في الصحراء معلنًا عن ذلك الزمن في ساعة الشروق وهي ساعة الصباح الأولى، كما يضيف قائلاً: "ولولا الضياء المذهل الذي رأيته في ذلك اليوم يتسكع بينهما بشقاوة أهل

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 15.

الفضـول لحسـبتها دميـة مـن ذلـك الطـراز المـاكر الـذي يحسـن التنكـر ليخـدع الصغار"[1]. فقد استرجع ذلك اليوم وزمنه أيضًا، ثم يسترجع ثانية ذلك الزمن نفسه حين قال: "إن لحظة لقائي مع تلك الدمية الغامضة في ساعة الشروق تلك لم تكن في مشواري كله سوى اللحظة الحقيقية الوحيدة التي أباحت لي فيها السماء وقرينتها الصحراء بسرها الذي لم يكن لي أن استعيده بعد ذلك اليوم أبدًا"[2].

لقد استرجع السارد في هذه المقاطع حدث له في الزمن الماضي في ساعة الشروق الأولى معلنًا بأنها اللحظة الحقيقية الوحيدة في مشواره عبر الصحراء، كما يستذكر السارد ذلك اليوم أيضًا حين قال: "لم استكمل بعدا لغويا عن سلسلة الأحاجيب التي رأيتها عندما فتحت جفني في يوم الشروق ذاك اليوم"[3]. لقد تكرر استرجاعه لذلك اليوم خاصة، ولزمنه في ساعة الصباح الأولى عند الشروق لأهمية ذلك الحدث الحقيقي المسترجع من ماضيه البعيد في زمن الطفولة المبكرة حسب ما روي في لقاء له شخصيًا في برنامج بيت ياسين وقد تمت الإشارة له مسبقًا في الفصل الأول من هذا الباب.

وفي موضع آخر من الرواية يستذكر السارد بعض الأزمنة المتتالية المتمثلة في زمن الطفولة المهد، ثم الزمن الذي تحرر فيه من أصفاده وسلم أمره لإغواء الصحراء وهو الزمن (الوجد) حيث قال: "وقد بدأت أعراض الداء باكتئاب مبكر استبد بي من العهد الذي وجدت فيه نفسي مطوقًا بلفافات القماط... ثم جاء العهد الذي تحول فيه الاكتئاب إلى نوبات مريرة من البكاء، وعندما جاء الزمن الذي تحررت فيه من أصفاد المهد وسلمت أمري لإغواء الصحراء الخالدة"[4].

---

(1) السابق، ص 15.

(2) نفسه، ص 15، 16.

(3) نفسه، ص 16.

(4) نفسه، ص 23، 24.

وفي المقطع التالي أيضًا يستذكر حدثا مضى في أحد الأيام، حيث قال: "ولكني رأيته يومًا، رأيته لمحًا، شبحًا، أقسم!"[1]. فذلك اليوم غير محدد وغير معروف إلا أنه متعلق بالزمن الماضي فقط.

وفي موضع آخر من الرواية يسترجع السارد ما حدث له في تلك الصحراء حين قال: "سلكت سبيل الإبل حتى اهتديت إلى الرعاة في المواقع المجاورة، فأخبرتهم بالحقيقة، قلت لهم إني خرجت بحثًا عن أبٍ لم أراه إلا شبحًا عندما كان يدخل بيتنا كاللص متسللاً، ويفر منه قبيل الفجر متسللاً، ثم بدأت زياراته تقل كلما قطعت شوطًا أبعد في صراط معرفة الحق من الباطل حتى أني ما عدت أصدق أني سمعته يومًا يحاور الأم"[2].

كما يستذكر أحد الأمكنة عند بحثه عن الأب وهو (بئر وانزر)، عندما يقول: "سرت مع حلول الرواح لإدراك المكان قبيل الغروب"[3]. فالزمن المسترجع في هذا المقطع محدد هو (الرَّواح)، والرَّواح هو اسم للوقت من زوال الشمس إلى الليل ويعني السير بالعشِي[4]، كما حاول أن يلتزم بزمن معين ليصل ذلك المكان المحدد (بئر وانزر) قبيل الغروب.

ويقول أيضًا مستذكرًا لوصف السماء في زمن الرواح أيضًا بأنها أكثر فضاء وزرقة في المقطع التالي: "في زمن الرواح فتزداد صفاء وزرقة وعمقًا"[5].

كما يواصل سرد رحلته عبر الصحراء باحثًا عن الأب مسترجعًا حين قال: "زحفت في الأفق ظلمة الغروب ولم أتوقف... فجأة وهوت الأرض في أودية هزيلة تتخللها أحراش العليق واليبيس"[6].

---

(1) السابق، ص 26.

(2) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 27، 28.

(3) السابق، ص 29.

(4) ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص 257.

(5) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 29.

(6) السابق، ص 30.

فقد استرجع السارد زمن الغروب في رحلته تلك حيث وصف ما حدث ساعة الغروب حين هوت الأرض في الأودية وأحراش الغابات وعم الظلال، فقد كان تحديده للزمن واضحًا وهو زمن الغروب ووقته في آخر ساعات النهار.

ومن الاسترجاعات الأخرى الموجودة في الرواية قول السارد: "تناولت من الأرض حجرًا ورجمته. لم يتحرك. تقدمت نحوه خطوة فرأيت مقلتيه بوضوح برغم حلول الغيهب"[1].

يروي السارد قصته مع الأرنب في تلك الصحراء فلقد كان تحديده للزمن المسترجع واضحًا وهو عند حلول الغيهب، والغيهب هو شدة سواد الليل[2].

كما يسترجع السارد بعض الأحداث التي وقعت له في الماضي أيضًا حين قال: "تشبثت بالمسرب طوال الليل ولكني لم أدرك البئر أبدًا... فأحسست بالعطش برغم غياب الشمس وهبوب نسمة ليلة رحيمة"[3]. لقد حدد السارد الزمن المسترجع وهو طوال الليل وقد أكده أيضًا حين قال (برغم غياب الشمس)، أي ليلاً، فقد حدد الزمن بالساعات وكانت ساعات الليل، ولم يحدد الزمن بالأيام أو الشهور أو السنوات، فقد جاء استرجاعه خاصاً بحدث في الزمن الماضي فقط.

ونجد استرجاعاً آخر للسارد وقد حدده بزمن معين حين قال: "هرولت حتى انتصف النهار وبدأت الصحراء تحترق بنيران الظهيرة"[4]. فالزمن المسترجع من ساعات النهار وهو في منتصف وقت الظهيرة تحديدًا، حين تكون الصحراء شديدة الحر بفعل أشعة الشمس.

ويستذكر مرة أخرى حدثا خاصا بالزمن الماضي حين قال: "ساعتها فقط ومض القبس واكتمل الوحي في قلبي"[5].

---

(1) السابق، ص 30.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص 96.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 31.

(4) السابق، ص 33.

(5) نفسه، ص 35.

وفي مقطع آخر له يسترجع أيضًا ما حدث له عند لقائه بشبح (الجنيّة) في الصحراء حين قال: "ساعتها انطلق لساني بطلاقة فجأتني"[1]. في هذا المقطع أيضًا لم يحدد السارد في أي ساعة أو يوم كان لقائه ذلك.

كما يسترجع أيضًا أحداث قصته مع تلك (الجنيّة) في الصحراء حين قال: "مع حلول الشفق سعت ورائي بين الأخبية وطاردتني في الخلوات المجاورة"[2]. ويقول مواصلاً حديثة عن لقائه بالجنيّة: "في ذلك المساء رضخت أيضًا فرافقتها إلى وادي الرتم المجاور"[3]. لقد استرجع في هذا المقطع لحظة لقائه بالجنيّة الذي كان مساءً في تلك الصحراء، ومطاردته له مع حلول الشفق.

ويسترجع كذلك حدث آخر في قوله: "وقد رافقت الأم إلى هذه الحفلات مرارًا لأتسلى باللهو مع قريناتي اللآتي يروق لهن أن يختلين بي في زوايا الأخبية، فاختفى معهن هناك لأنام قبل ابتداء السمر لتفتش عني" ما" في كل مكان حتى إذا يئست عادت إلى البيت وحيدة فلا التحق بها إلا في الصباح"[4]، فـ(ما) هنا هي الأم بلسان التوارق[5]، كما أن في بعض لغات آسيا أيضاً ينادى للأم بـ(ما). هنا استذكر السارد زمن رجوعه في حفلات السمر في وقت الصباح.

كما يستذكر في مقطع آخر له مذاق الثمرة التي تناولها منذ أعوام طويلة حين قال: "مذاق خرافي زعزعني واستفزني وأيقظ في نفسي أحداثًا نسيتها، وربما لم أعشها يومًا، فأحسست بأني لم أولد يومًا، بل ولدت قبل أن أولد بألف عام لأن الذكرى التي نسيتها والتي أيقظها ذلك المذاق الغامض المبثوث في الثمرة العجيبة لأرجع إلى عهود بعيدة وحسب، ولكنها ترجع إلى أزمان يستحيل أن تقاسي بالأعوام يستحيل أن

---

(1) السابق، ص 34.

(2) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 45.

(3) السابق، ص 46.

(4) نفسه، ص 52.

(5) ينظر: نفسه، ص20، هامش (1).

تقاس بالزمان"[1].

وفي هذا المقطع أيضًا استرجاع لزمن لقائه بالجنيّة ثانية حين قال: "ذهبت إلى خبائها فوجدتها تركع في مواجهة (رغ) الضحى لتجدل شعرها السخي في ضفائر دقيقة"[2]. و(رغ): الرب، أو الشمس بلسان التوارق[3]. فالزمن المسترجع في وقت الضحى.

وفي المقطع التالي أيضًا استرجاع زمني غير محدد حين قال: "وتشاء الأقدار أن تستقر مديتي الرهيبة في نخره في تلك الساعة... ضفر الدم الحر السخي... ومضى يتدفق ليروي أرض الصحراء الظمأة منذ ملايين السنين"[4].

كما نجد استرجاعاً آخر حين قال السارد: "استيقظت مع الشروق فوجدت نفسي وحيدًا مهجورًا مستلقيًا في خلوة قاسية تتخللها من جهة الشرق والجنوب السيوف الرملية المكابرة"[5].

لقد حدد السارد الزمن المسترجع بوضوح وهو زمن شروق الشمس في الصباح. ونجده أيضًا يسترجع حدثا له في الماضي حين قال: "تطاولت في السفوح حتى انتصف النهار وحل ميعاد الهاجرة فقررت أن استريح"[6]. وقد حدد السارد الزمن عندما وصف رحلته عبر الصحراء وكانت وقت الهاجرة والهاجرة: هي منتصف النهار[7].

ومن الاسترجاعات الزمنية أيضًا قول السارد: "ساعتها فقط تحررت"[8].

---

(1) السابق، ص 53.

(2) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 54.

(3) ينظر: السابق، ص 20، هامش (4).

(4) نفسه، ص 60.

(5) نفسه، ص 71.

(6) نفسه، ص 76.

(7) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ص 25.

(8) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 78.

يصف زمن لقائه بغزال الودّان في غارٍ وجده عندما انتصف عليه النهار وقرر أن يستريح، وبعد أن انقشع الغموض وأيقن أنه ليس شبحًا بل (غزال الودّان) حينها أو ساعتها تحرر من خوفه وقلقه.

لقد استرجع السارد ذلك الحدث في الماضي ولم يحدد زمنه عندما قال (ساعتها) أي في تلك الساعة الماضية.

ونجده أيضًا يسترجع في رحلته تلك هذا الحدث حين قال: "فلم أبلغ الأودية السفلية إلا مع حلول العصر"[1]. حيث حدد زمن وصوله للأودية السفلية مع حلول العصر في ذلك اليوم.

كما نجده قد استذكر أيضًا حدثا له حين قال: "ولم استيقظ إلا عندما اختط الفجر طلسمه في الأفق"[2]. فالزمن المسترجع هو زمن الفجر، والفجر هو: "ضوء الصباح وهو حمرة الشمس في سواد الليل"[3].

وفي المقطع التالي نجد الاسترجاع الزمني واضحًا في قول السارد: "تساءلت وتساءلت حتى تصدع رأسي بالوجع فغيبني النعاس قبل أن اهتدي إلى أي جواب على أي سؤال لاستيقظ في فجر مازال يتحجب بالظلمات، فانطلقت في ذلك الوقت المبكر عملاً بوصية سلالة الودّان القائلة: "تيكلي توفات، تانهيت زرفات، إتا وضد تاكيتنفات"[4].

وتعني هذه الوصية بالطارقي: "السفر صبحًا، التبكير فجرًا، تدرك غاية"[5]. قد استرجع زمن الحدث وهو فجرًا، كما استرجع أيضًا أحدى الوصايا باللغة الطارقية ووضح معناها.

---

(1) السابق، ص 85.

(2) نفسه، ص 94.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص 130.

(4) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 99.

(5) ينظر: السابق، ص 99، هامش (1).

وفي هذا المقطع استرجاع زمني للسارد حين قال: "فتشت عن شجيرة أو صخرة استظل بها في زوال الهجير"[1]. قد حدد الزمن بزوال الهجير الذي هو نصف النهار عند اشتداد الحر[2]. كما يشير إلى ذلك الزمن المسترجع في المقطع التالي: "لم أجد مكانًا احتمي به من هجير القيلولة"[3].

كما نجد الاسترجاع في المقطع التالي: "بات ليلته في ربعي وفي الصباح تزود بالمياه، وحمل البعائر أثقاله وأنطلق"[4].

قد وصف السارد في تلك الليلة كيف نام بجانبه رسول الخفاء الذي كان رسول استطلاع له في الصحراء، وحين حل الصباح حمل بعائره وانطلق. فالزمن المسترجع كان ليلاً وعند حلول الصباح في ذلك اليوم.

وفي المقطع التالي يسترجع السارد حدثا حقيقيا له في الماضي في زمن الطفولة المبكرة حين قال: "استنكرت فأنقطعت في كهوف الأسلاف ليلتين متتاليتين"[5] فالزمن المسترجع كان ليلاً.

كما نجد استرجاعا آخر للسارد حين قال: "وجدت صورة الجمال في صباح اليوم التالي ميتة فلم أشك أبدًا أن الشر كان من تدبيرها"[6]. لقد استرجع السارد قصته مرة أخرى مع الجمال التي غادر بها رسول الخفاء ظنًا منه أنه هو، ولكن عندما وجدها ميتة أيقن أن من فعل ذلك هي الجنيّة التي تلاحقه ولم تكن ليلتها إلا هي ولكن متخفية بقناع رسول الخفاء.

---

(1) السابق، ص 100.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ص 25.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 100.

(4) السابق، ص 109.

(5) نفسه، ص 113.

(6) نفسه، ص 115.

ونجد أيضًا استرجاعًا آخر في قول السارد: "عبرت فجاجًا وأخاديد وشعافًا فأخبرتها أثناء تطاولي في المعقل الجنوبي طوال الزمن الماضي... أجنيّة أنت أم إنسية؟"[1]. فالزمن المسترجع ليس محددًا إلا أنه عنى به في طيلة رحلته في تلك الصحراء عند عبوره من الأخاديد والشعاف وغيرها.

وفي مقطع آخر من الرواية يسترجع حدثا حقيقيا له عندما قال: "استقطعت من أحراش النخيل أعرافًا سخية حبكت بها كوخًا مقببًا مستديرًا، رأيته بهيًا أيضًا فدخلته في اليوم السابع لأستريح"[2]. هذا الزمن المسترجع كان في زمن الطفولة المبكرة له. وقد حدده باليوم السابع من صنعه للكوخ.

وفي هذا المقطع أيضًا نجد الاسترجاع الزمني واضحًا حين قال السارد: "فما كان منه بعد أسابيع إلا أن كشف لي عن حقيقته"[3]. قد حدد الزمن الذي انقشعت فيه الرؤية واتضحت وكان (بعد أسابيع).

ونجد الاسترجاع الزمني واضحًا في قوله: "امتثلوا فأخرجوها في صباح أحد الأيام كما أمرت"[4]. يتحدث عن الزمن الذي أخرجوا فيه الجنيّة وكان في صباح أحد الأيام.

وفي المقطع الآتي يستذكر السارد ما كانت تفعله (الجنيّة) في الواحة حين قال: "دخلتُ الواحة ليلاً... أقبلت الجنيّة وأحتست الحساء وأكلت ثم غنت حتى منتصف الليل"[5]. لقد حدد زمن دخوله للواحة وهو ليلاً، أما مدة غناء الجنية فكان إلى منتصف الليل حيث ترك الحديث عن ما سيحدث في النصف الآخر من الليل، وذلك لشد انتباه المتلقي وإثارة فضوله، وبث عنصر التشويق للقراءة والتخييل.

---

(1) السابق، ص 116.

(2) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 120.

(3) السابق، ص 122.

(4) نفسه، ص 129.

(5) نفسه، ص 131.

وفيما يلي استرجاع آخر متعلق بالماضي التخيلي للسارد حين قال: "لقد حاولت أن أتبين العبارة في النشيد كما حاولت قبل ذلك اليوم مرارًا، ولكني أخفقت هذه المرة أيضًا كما أخفقت قبلها مرارًا"[1]. فالزمن المسترجع (اليوم)، ومثله مرات مضت.

ومن الاسترجاعات الموجودة أيضًا قول السارد: "بُعيد غروب أحد الأيام ساقني الدهاة إلى المحفل وقال لي أكابرهم أن الآوان قد حان لكي أتولى الأمر"[2]. فالزمن المسترجع في هذا المقطع غير معروف، فقد اكتفى السارد بقول لفظة (أحد الأيام)، إلا أنه حدد الوقت وهو وقت الغروب.

كما نجد استرجاعا آخر في قوله: "فقد أتوني بعد ليقولوا لي أن المالك يتجسس أيضًا على مملوكه طمعًا في الوصول إلى مكان المعبود ولكن العاشق كان أدهى لأنهم رأوه يدس أعشابًا مشبوهة في طعام مولاه فيسقط الأبله لينام نوم الجثث الهامدة ولا يستيقظ حتى الصباح في تلك الأثناء يتسلل الشقي إلى السفوح الرملية الشمالية ليستخرج دميته ويبدأ في مناجاتها بلسان كرطانات الجن حتى مطلع الفجر"[3]. لقد حدد زمن الحدث الأول بوقت (الصباح)، أما زمن الحدث الثاني فحتى مطلع (الفجر)، الذي يبدأ ظهوره ببياضٍ يسير بعد ظلمة الليل.

وفي هذا المقطع استرجاع زمني آخر في قوله: "دسست الجرم في مكان حصين، فلم أصدق عندما اكتشفت اختفاء الكنز بعد أيام"[4]. فالزمن المحدد (أيام).

وفي موضع آخر قال مسترجعًا لأقوال بعض العامة: "قالوا إن الحكمة عدو قديم لمعدن الحديد، ولم يحدث أن اجتمعا تحت سقف واحد أبدًا وقد لاحظت القبائل

---

(1) السابق، ص 145.

(2) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 153.

(3) السابق، ص 172.

(4) نفسه، ص 173.

منذ الأزل في حضور أحدهما غيابًا لثانيهما"[1]، فالزمن المشار إليه في هذا المقطع (منذ الأزل)، أي منذ القدم[2]، والأزل بعامة مالا أول له.

ويستذكر السارد ما حدث له عندما تجاهله (أمناي) الكاهن أو المخلوق الإلهي، والنبي ، والعراف بلسان التوارق[3]، مرات عديدة حين قال: "وها هو يحاول أن يتجاهلني، بل أن يتجنبني، كما فعل قبل اليوم مرارًا"[4] (فقبل اليوم) هو الزمن المحدد المسترجع، وقبل ظرف زمان يدل على التقدم في الوقت، فقد جاء جملة (قبل اليوم مرارًا)، لكثرة تجاهل الكاهن أو المخلوق الإلهي له مرات عديدة قبل ذلك اليوم. ويقول السارد مسترجعًا الزمن القديم لطفولته الحقيقية: "أتوقف عن معاندة ما خفي لأتلهى بقراءة طلاسم الأولين على أنصاب الحجارة أو على جدران الكهوف، أو أستعيد سيرتي الأولى فأركض وراء قطعان الغزلان، أو أطارد رؤوس الودّان كما فعلت في الزمن القديم عندما رمت بي الأقدار في حضيض الواحة"[5].

ونجد في الرواية استرجاعا آخر في قول السارد: "لم يكشف لي عن حقيقته إلا بعد منتصف الليل"[6]. فقد حدد السارد في استرجاعه الزمن وكان بعد منتصف الليل. وكذلك في قوله: "بعد قليل سمعت أنفاسه تنتظم فعرفت أنه نام ولكني لم أعثر على أثر في الصباح"[7]. فالزمن المسترجع وقت الصباح.

كما استرجع في هذا المقطع ما قالته (الجنيّة) له في الصحراء عند خلوته ذات يوم: "اختلت بي في العراء لتقول لي أن الماء يتبخر، والرمل يتبدد، والحجر يتفتت، والدنيا أزمان ثلاثة: زمن الأمس أكذوبة، لأنه لا يسترد بأي حكمة، وزمان

---

(1) السابق، ص 177.

(2) ينظر: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص 15.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 179، هامش (2).

(4) السابق، ص 179.

(5) نفسه، ص 186، 187.

(6) نفسه، ص 189.

(7) نفسه، ص 193.

الغد وهم، لأنه لم يأت، وربما لن يأتي رغم يقيننا بأنه سيأتي، وزمان اليوم حلم، لأننا لانملك الحجة بوجوده بسبب لؤمه الذي يجعل منه قنطرة رأسها يتغيب في ما سيأتي، وعقبها يتغلغل في ماضٍ وانقضى، ثم تحدث عن سجية الأيام فقالت أن كل زمان ينقسم أزمانًا سرها في ساعة، والساعة سرها في اليوم، واليوم هو ما يسميه منطق الأنام الدهر، لأن هذه الأعجوبة تنقسم إلى أربعة وعشرين ركنًا، كل ركن في هذه الأركان يخفي حياة، وتساءلت بأسى وهي تختم الأركان "ماذا تريد أكثر من هذا أيها الإنسان؟ ماذا تريد من دنياك أيها الشقي؟ أيستوي أن تولد وألا تولد يا سليل الباطل؟"[1].

في هذا المقطع كثير من الحكم عن هذه الحياة وزمنها جاءت على لسان تلك (الجنيّة) فالزمن في الحياة ثلاثة (الماضي- والحاضر- والمستقبل)، فالماضي مضى كأنه أكذوبة لا يسترد أبدًا، والمستقبل كالوهم نتخيله ونتمناه وقد لا نحقق مما نتخيله ونتمناه شيئًا رغم أنه سيأتي، أما زمن الحاضر (اليوم) بعضه معلوم ونصفه الآخر في عالم الغيب.

كما أن الأيام في الحياة تنقسم إلى أربع وعشرين ساعة في كل ساعة زمن ووقت معين، وهنا إشارة واضحة لتقسيم العرب لليوم على أربع وعشرين ساعة (ساعات النهار، وساعات الليل)، فساعات الليل هي: (الزلفة، البهرة، السحر، الفجر، الصبح، الصباح، الشفق، الغسق، العتمة، السدفة، الفحمة، الزلة) أما ساعات النهار فهي: (الرواح، العصر، القصر، الأصيل، العشى، الغروب، الشروق، البكور، الغدوة، الضحى، الهاجرة، الظهيرة)[2].

هذا التقسيم لساعات اليوم قد بنى عليه المؤلف تقسيم بعض أجزاء روايته حيث عنون بها العتبات الداخلية للمتن، ربما في إشارة منه للاهتمام بخاصية الزمن

---

(1) السابق، ص 196.

(2) ابو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص253-254.

والوقوف على أهمية الوقت تحديدًا وبذلك قد نبه إلى ثنائية الحياة والموت والبعث والحساب والأمل واليأس والحزن والفرح والشدة والقسوة واللين والرفق وغيرها من متضادات الحياة . كما تعد تلك التقسيمات من مظاهر إعجاز الله سبحانه في الكون.

كما نجد في موضع آخر استرجاعا زمنيا للسارد حين قال: "فلم يجسر (هور) على مفاتحتي بالأمر إلا بعد منتصف الليل"[1]، فقد حدد الزمن المسترجع وهو بعد منتصف الليل الأخير.

وفي المقطع التالي استرجاع زمني حين قال السارد: "في ضوء البدر الوليد أبصرت في مقلتيه وميضًا أغرب"[2]. يتحدث عن لقائه مع الشبح ومحاورته إياه في ضوء البدر الوليد، هذا الزمن المحدد عندما يكون القمر بدرًا أي في منتصف دورته حول الأرض، بالضبط في اليوم الرابع عشر والخامس عشر من شهره، والشهر القمري هو الفترة الزمنية اللازمة لدوران القمر حول الأرض وتبلغ تسعة وعشرين يومًا تقريبًا[3].

ثانيًا- الاستباقات الزمنية في الرواية:

من أهم الاستباقات الواردة في النص ، قول السارد: "قلتُ بصوت مسموع أني سأقتل نفسي إذا هلكت المسكينة قبل أن أدركها لأن دمها في رقبتي"[4]. يشير هذا المقطع إلى تأنيب الضمير فالبطل (الراوي) قد ترك (الجنيّة) تهلك بالضمأ في تلك الصحراء في محاولته للهروب منها؛ ولكنه سرعان ما عاد إليها مسرعًا بجنون، ولكن الآوان قد فات.

---

(1) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 200.

(2) السابق، ص 205.

(3) ينظر :متى يكون القمر بدرًا، موسوعة كله لك، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.https://ar.wikipedia.org.

(4) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص118.

نجد السارد قد استخدم لفظة (سأقتل) الدالة على زمن المستقبل فقد استبق بكلامه لما سيحدث.

كما نجد استباقًا زمنيًا آخر في قوله: "قلت لنفسي إني سوف أضع حدًّا للتشتت وللوسوسة وللحنين وللخواء إذا أبدعت من الجرمين جرمًا"[1]، نجد الاستباق واضحًا في استخدامه (لسوف) الدالة على المستقبل فهو في حالة تشتت بين اختياره لبيته الحجري المهيب في أعلى الجبل أو قبوه الحميم في الأسفل.

وفي حواره مع الجنيّة حين قالت: "– منذ اليوم ستصير ذريتك ذرية "تارجا"، وسوف تتلجلج بها الألسن"[2]، فالسين وسوف تدلان على المستقبل مما جعل الاستباق الزمني واضحًا جدًا واستخدامه لـ(صار) الدالة على التحويل.

كما نجد استباقًا زمنيًا واضحًا في قول السارد أيضًا: "وهل تظنين أن هذا سوف يروي ظمئي؟ هل تظنين أن إنقاذ السلالة سيضمن لي فوزي بأبي؟"[3]، فقد جاء الاستباق باستخدامه (السين، وسوف) الدالتين على المستقبل.

وفي المقطع التالي أيضًا استباقًا زمنيًا حين قال مخاطبًا أهل الناموس: "ولكنّي فكّرت أن الانتظار سوف يميتنا بداء الوحشة، فرأيت أن اختار من بين كل قبيلة من قبائلكم رجلاً يأخذ مكانًا إلى جواري في المجلس ويكون نواة لقبائل الوعد، وذلك إلى حين ترعرع في الخفاء البذار، وتولد من الأرحام الأجنة!"[4].

هنا البطل يحث على زيادة نسل قبيلته لأن الانتظار والوحشة سوف تميتهم، فكان الاستباق بـ(سوف) الدالة على المستقبل. كما يقول في الحوار نفسه: "– لأنكم ستقتلون أنفسكم إن لم تنسوا أنكم أحياء! لأنكم ستلقون مصير الجدي الذي تحدث

---

(1) السابق، ص122.

(2) نفسه، ص135.

(3) نفسه، ص150–151.

(4) نفسه، ص158–159.

عنه صاحبكم إن لم تتسلّوا!"[1]، فاستخدامه لحرف (السين) في لفظة (ستقتلون، ستلقون) دالة على المستقبل.

كما نجد في المقطع التالي أيضًا استباقًا واضحًا في قوله:

"فقد ولدت في الصحراء (أنوبي)، وسوف أحيا في الصحراء "أنوبي"، وسوف أخرج من الصحراء يوما "كأنوبي"، لأن من تخلّى عنه الأب مرّة فسوف يكون له مصير "أنوبي" قدرًا أبديًا"[2].

يؤكد السارد المؤلف بضمير (الأنا) بأنه ولد في الصحراء وسوف يحيا فيها، كما سوف يخرج منها يومًا كأنوبي مجهول الأب. فقد استخدم (سوف) لدلالة على المستقبل.

ومن الاستباقات الزمنية أيضًا قوله: "أعلم القوم منذ اليوم أن اسمي لم يعد "آرا"، ولكنه منذ اليوم، سيصير "أماهغ، فلا تنسو!"[3]، فالسين في لفظه (سيصير) للمستقبل، ويؤكد هذا التعبير استخدامه للفعل (صار) للتحويل. وبذلك يعلن مسبقًا تغيير اسمه من (آرا) إلى أماهغ، فآرا تعني: "الإبن والجد ، السليل ورب السلالة بلسان التوارق"[4].

أما أماهغ: مفردها إموهاغ وتعني السليب أو المنهوب أو الضائع أو النبيل وهو الاسم الذي يطلقه التوارق على أنفسهم[5].

كما نجد في المقطع التالي استباقًا زمنيًا في قوله: "اقبلوا عليّ رسلاً من أهل الواحة الذين نادوا بي على الواحة زعيما منقذًا، وسوف لن يرتضوا بسواي على

---

(1) السابق، ص159.

(2) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص183.

(3) السابق، ص184-185.

(4) نفسه، ص147.

(5) نفسه، ص185، الهامش (1).

الواحة سلطانًا"[1]، هنا استخدم السارد (البطل) لفظة (سوف) الدالة على المستقبل مع أداة النفي (لن)، على أن أهل الواحة لن يرضوا بسواه سلطانا عليهم.

لقد اعتمد المؤلف في سرد روايته على تقنية الاسترجاع وبشكل مبالغ فيه أكثر من تقنية الاستباق، فعالم الفضاء يبنى على سرد الماضي وهو الذي نسميه بالاسترجاع، أما عالم الاستشراف قد نجده كثيراً في قصص الخيال العلمي، فقد بنيت الاسترجاعات الزمنية على توثيق عالم الصحراء المرتبط بزمن طفولته وذكرياته الماضية، فقد حاور الأساطير والحكايات والخرافات وأقوال أهل الصحراء ، ووثق الأمكنة الحقيقية المغلقة والمفتوحة في الصحراء الليبية بعامة وما جاورها، وأظهر قدرته اللغوية والثقافية في توظيف هذه التقنيات المنوعة التي زادت النص الروائي تشويقًا وجمالاً، كما قدم مساحة واسعة عن الصحراء ومشاهدها وذكريات طفولته المعاشة لتوثيقها تاريخيًا.

من خلال المفارقات الزمنية نلحظ أن الرواية قد بنيت على عدة مظاهر متضادة منها: (الغربة والاغتراب، والاستقرار والهدوء، والعدل والظلم، والقوة والضعف، والقسوة واللين)، من خلال إشارته أولاً لقبائل التوارق التي تقطن الصحراء، وثانيًا غربته كأحد أبناء الوطن بعامة وابن الصحراء بخاصة.

(1) السابق، ص200.

المبحث الثالث

المفارقات الزمنية في رواية يعقوب وأبنائه

من المعلوم أن الراوي دائمًا يحكي أحداثا قد انقضت، منها الواقعي ومنها التخيلي، إلا أن تلك الأحداث تمثل الحاضر المعاش للشخصيات وكذلك للقارئ، فنص الكوني الروائي هذا يتأرجح بين الماضي والحاضر في ترتيب الأحداث، فالراوي سرد أحداثا ماضية قد جرت للأسرة القرمانلية في قصرها، إلا أن الحوارات بين الشخصيات اعتمدت على الحاضر حينا وعلى الزمن المسترجع (الماضي) في حينٍ آخر، كما قد استبق في بعض أحداثها، وسيلي توضيح تقنية الاسترجاع والاستباق في النص كما في المبحث السابق.

أولاً- الاسترجاعات الزمنية في الرواية:

من أهم الاسترجاعات الزمنية قول السارد: "يوم أمر الباشا بتطهير القصر من المرايا هرع الأمير حسن للمثول بين يديه للاستفهام عن حقيقة هذا العمل"[1]، فالزمن المسترجع (يوم) يدل على حدث في الزمن الماضي قد قام به الباشا داخل قصره.

ويقول أيضًا: "في هذا القصر عاشت يوما أجمل امرأة لافي المملكة الطرابلسية وحدها ولكن في الدنيا كلها"[2] فالزمن المسترجع (يومًا) إلا أنه غير معلوم، ولكن يدل على الماضي البعيد.

ويقول في مقطع آخر: "كانت تقف في كل صباح أمام المرآة لتشاهد سيماء الزمان وتتأمل سر هذا الطلسمان"[3]. يتحدث عن تلك المرآة الجميلة التي كانت

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص9.

(2) السابق، ص10.

(3) نفسه، ص10.

تسكن القصر وفي كل صباح كانت تقف أمام المرآة تتأمل نفسها، فالزمن المحدد والمسترجع هو زمن الصباح.

كما أصبحت تقوم بذلك في منتصف كل ليلة حيث قال: "ولكنها مع الأيام عبدت المرآة فصارت تنهض في منتصف كل ليلة لتشاهد على أضواء القناديل ختم الزمان ذاك"[1].

ويواصل حديثه عنها قائلاً: "فقدت صوابها فحطمت المرآة لأول مرة فعلت ذلك في نوبة جنون في ذلك الصباح الذي نهضت فيه من المخدع فرأت وجهها الممزق بسيماء الزمان"[2].

فالزمن المسترجع الذي أشار إليه السارد هو وقت الصباح.

وفي موضع آخر من الرواية يسترجع السارد ما حدث بين الباشا وابنه حين قال: "ساعتها فتح الباشا عينيه فتحررتا من الجفنين الثقيلين لأول مرة"[3]. فلفظ ساعتها لفظة زمنية للإشارة للماضي البعيد.

من الواضح أن الروائي يستعين كثيراً بلفظة (ساعتها) وهي التي تلفظ عند بعض القبائل الليبية (ساعكتها) المعبرة عن زمن يحدث حين القص، بل إن جاز التعبير يمكن أن نسمي هذه اللفظة من ألفاظ فن القص الشعبي.

ويقول السارد في مقطع آخر: "الخريف في هذا العام هطل الغيث مبكرًا فهلك أبو شاقور واستبشر بالمطر خيرًا. كان قد عاد منذ يومين من منفاه في تونس"[4]. فقد حدد السارد زمن عودة أبي شاقور من المنفى منذ يومين، فمنذُ للزمان، حيث حدد السارد ذلك الزمن بالأيام وكان يومين، كما حدد زمن العودة أيضًا بسقوط المطر في فصل الخريف إلا أنه لم يحدد في أي عام كان ذلك الفصل.

---

(1) السابق، ص10.

(2) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص11.

(3) السابق، ص15.

(4) نفسه، ص28.

وفيما يلي استرجاع آخر متعلق بالماضي في قول السارد على لسان الباشا في حوار له مع إستير "– بلى. لقد قطعت صباح اليوم يد أحد الأشقياء لأنه رسم صورتك في لوح وذهب ليبيعه في السوق!"[1]. فالزمن المسترجع كان صباحًا. ومن الاسترجاعات الزمنية أيضًا قوله: "اليوم أيضًا تحدث الناس إيماء على أمل أن يخلو في الليل إلى ذويهم أو أحبابهم ليحدثوهم همسا عمّا سمعوا في الصباح"[2]. فالزمن المسترجع نجده في لفظتي (الصباح – الليل).

وفي المقطع التالي أيضًا استرجاع زمني في قول السارد: "أنصت الباشا بعينين مغمضتين، وعندما انتهى الخازندار من سرد تقريره المبتسر سكت الباشا زمنًا قبل أن يفتح جفنيه عن عينين حمراوين أجهدهما السهر"[3]. فزمن سكوت الباشا قبل أن يفتح جفنيه غير محدد، فربما كان لثوانٍ أو لدقائق أو لساعات، رغم وصفه لحالة تلك العينين بالإحمرار والإجهاد.

كما يسترجع السارد زمن الصباح وزمن القيلولة في المقطع التالي: "أنصت الخازندار بذهول ثم بحث عن العزاء طويلاً فلم يجد غير السُّكر سببًا بلى، بلى الباشا ما يزال ثملاً. وهو أخطأ في المثول بين يديه صباحًا. كان يجب أن يستأذن في المثول بين يديه بعد القيلولة."[4]. فالصباح والقيلولة هما الزمن المسترجع في ذلك الحدث.

وفي مقطع آخر يقول مسترجعًا: "– منذ قديم وأنا أسائل نفسي: لماذا يروق للبلايا أن تحلّ على الديار أفواجًا؟"[5]. فمنذ للزمن، وقد حدده بالزمن القديم أي منذ زمن قديم وهو يتساءل عن تلك البلايا التي تنزل على الديار الواحدة تلو الأخرى.

---

(1) السابق، ص36.

(2) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص47.

(3) السابق، ص50.

(4) نفسه، ص52.

(5) نفسه، ص52.

وفي هذا المقطع أيضًا استرجاع زمني واضح حين قال: "بعد منصف الليل خرج من بوابة القلعة موكب صغير"[1]. لقد حدد السارد وقت خروج الموكب من القلعة فكان بعد منتصف الليل تحديدًا.

كما نجد استرجاع آخر واضح في قول السارد: "أقبل قائد الجيش للمثول بين يدي الباشا منذ الصباح لينقل لمولاه أسوأ الأخبار... كان الباشا قد هجع للنوم مع طلوع الفجر..."[2] فقد حدد زمن إقبال قائد الجيش وهو صباحًا، كما قد حدد زمن نوم الباشا مع مطلع الفجر، فزمن الصباح وزمن مطلع الفجر قريبان جدًا مما سبب في قلق وصراع مميتٍ وحالة غثيان أيضًا للباشا حتى ظن أن ما سمعه كابوسًا في المنام.

وفي المقطع التالي استرجاع واضح في قوله: "– لا تحاول أن تخفي عنّي! لقد ضبطتك متلّبسًا في أحد الأيام بالجلوس في هذا المقعد خلسةً"[3]. فالزمن المسترجع يوم وهو غير محدد.

ويقول السارد في مقطع آخر مسترجعًا: "ففي صباح اليوم الذي سبق العيد استيقظ الأهالي على صوت النذير وهو يعلن نبأ مفاده أن الجيش كسر شوكة الدّعي مصطفي المدعوم من أوباش الدواخل"[4]. لقد حدد السارد الزمن المسترجع وكان في صباح اليوم الذي سبق حلول عيد المولد النبوي .

ونجد استرجاعًا زمنيًا آخر في قوله: "في جلسة بعد منتصف الليل قالت إستير تخاطب الباشا"[5]، فقد حدد السارد زمن تلك الجلسة بين (إستير والباشا)، فكانت بعد منصف الليل.

---

(1) السابق، ص55.

(2) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص63.

(3) السابق، ص70.

(4) نفسه، ص85.

(5) نفسه، ص87.

ومن الاسترجاعات الزمنية أيضًا قوله في المقطع التالي: "تسكع زمنًا قبل أن يتوقف فجأة كأنه تلقى إلهامًا... ثم بعد لحظة صمت... مكث في البلاط بضعة دقائق"[1]. فالزمن المسترجع يكمن في الألفاظ التالية: (تسكع زمنًا، بعد لحظة، بضعة دقائق)، فتسكع زمنًا: غير محدد ذلك الزمن بقليل أو بكثير، أما (بعد لحظة) فاللحظة اسم، الجمع لحظات، واللحظة: الوقت القصير بمقدار لحظ العين، ومنه لحظة: أي منذ وقت قليل، ولحِظ فلان: نظر إليه بمؤخر العين عن يمين ويسار، من لحِظه بالعين أي راقبه حتى اختفى[2]. أما بضع: فهي اسم أيضًا للعدد بمعنى (بعض)، ينطبق عليه حكم العدد ما بين الثلاث والتسع، كبضعة رجال، وبضع نساء... وغير ذلك[3].

ويقول السارد أيضًا: على لسان للآحلومة في حوارها مع أحمد بيك: "بالأمس القريب تخلى البك عن شقيقتها الكبرى فماتت المسكينة كمدًا!"[4]. فالزمن المسترجع الأمس القريب، أي الماضي الذي ليس ببعيد.

ثم تكمل: "واليوم تتقدم أنت لخطبة شقيقتها الصغرى"[5]. لقد تأرجح الزمن بين الأمس القريب الدال على الماضي، واليوم الدال على الحاضر في هذا المقطع.

ويسترجع السارد أيضًا حواراً بين الدرويش وصاحب المقهى حين قال الدرويش: "هل تدري ماذا فعل هذا النذل قبل أن يلقى مصرعه بشهرين؟"[6].

فالزمن المسترجع (قبل شهرين) أي قبل أن يلقي (الأدغم مصرعه). فالأدغم أحد خدم الملك وأكثرهم طغيانًا حسب ما يروى في القصة فقبل أن يتزوج ابنة أحد

---

(1) السابق، ص94.

(2) ينظر: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح: ص618.

(3) ينظر: السابق، ص55.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص113.

(5) السابق، ص113.

(6) نفسه، ص118.

الأكابر أرسلها إلى الباشا قبل أن يدخل عليها ليتنازل عن حقه في الليلة الأولى، واقترح أن يعمم هذا الحق في المملكة كلها وأن يعيد له عروسه حالما يفرغ منها.

وفي الحوار نفسه يقول السارد: "فما كان من الوغد إلا أن اختلى بها في بيته الريفي بالضاحية لمدة أسبوع"[1]. فالزمن المحدد كان (أسبوعاً) وهنا يشير السارد على لسان الدرويش إلى ما فعله يوسف ابن الباشا أيضًا بعد فعلت أبيه المشينة.

وفي المقطع الآتي سيتذكر السارد الحوار الدائر بين الباشا والشيخ بن وشاح حين يقول الباشا: "لقد ضمنت لك الأمان قبل اليوم، وليس عليك أن تخفي شيئًا... الشيخ بن وشاح: هل تضمن يا سعادة الباشا ما ستجري به الأقدار بعد ساعة من الآن؟ الباشا: كلاّ! الشيخ بن وشاح: فإذا جرت مشيئة الأقدار بعد ساعة أو بعد يوم أو بعد سنين، بما لم يرق لك، ووجدت نفسك بين عشية وضحاها طريدًا من هذا العرش"[2]. إن الزمن المسترجع يكمن في الألفاظ الآتية: قبل اليوم، بعد ساعة من الآن، بعد ساعة أو بعد يوم أو بعد سنين.

فقبل: ضد بعد، وهي اسم يكون ظرفًا، وأقبل: ضدّ أدبر لغة، وكذلك بعد: ضد قبل، وهما اسمان يكونان ظرفين[3].

لقد أشار السارد إلى الزمن الحاضر على لسان الشيخ بن وشاح حين قال في المقطع: "فإذا جرت مشيئة الأقدار بعد ساعة أو بعد يوم أو بعد سنين بما لم يروق لك"[4]. كما أشار أيضًا إلى زمن المستقبل غير معلوم وهو بعد ساعة من الزمن الحاضر أو بعد يوم أو بعد سنين.

---

(1) السابق، ص119.

(2) نفسه، ص124.

(3) ينظر: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص519-520.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص124.

كما نلحظ إشارة أخرى للزمن في لفظة (عشية وضحاها)، "فالعشي والعشيّة من صلاة المغرب إلى العتمة"[1]، أما الضحى: "من ضَحْوة النهار بعد طلوع الشمس ثم بعده (الضُّحا) وهي حين تشرق الشمس مقصورة تؤنث وتذكر"[2]. فالزمن المشار إليه هو ساعات (العشية والضحى)، فالزمن بينهما قد يتغير فيه الحال.

كما نجد الاسترجاع الزمني واضحًا في قول السارد على لسان الشيخ ابن وشاح حين قال: "في الطفولة قمت من النوم يومًا فوجدت في زاوية الخباء أرنبًا صغيرًا من أرانب البر يرتجف بسبب البرد فوثبت عليه وأمسكت به من أذنيه"[3].

ثم يواصل تلك القصة حتى هذا المقطع: "ثم تركني في العراء عاريًا ثلاثة أيام بلياليها"[4].

أولاً قد استذكر الشيخ ابن وشاح زمن طفولته المبكرة واسترجع قصته مع ذلك الأرنب الذي أمسكه، وذهب به هو والأقران فذبحوه وأكلوه، وعندما عاد أبوه عاقبه على فعلته بأن تركه في العراء عاريًا ثلاثة أيام بلياليها. فالزمن المسترجع الثاني هو ما قدره بثلاثة أيام ولياليها وهو زمن العقاب من والده بسبب فعلته تلك.

ويقول السارد أيضًا: "في الأسبوع الرابع لهيمنة الوباء"[5]. فقد حدد زمن انتشار الوباء في القصر وهو الأسبوع الرابع. ولم يحدد الشهر والسنة فقد أصابت العدوى الكثير، منهم من لم تمهله يومين، ومنهم من وجدوه ميتًا مع الفجر وآخرين مع الشروق.

---

(1) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص435.

(2) السابق، ص377.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص125.

(4) السابق، ص125.

(5) نفسه، ص131.

لقد أراد السارد الإشارة إلى أن سرعة الموت بسبب ذلك الوباء قد تساوى مع سرعة أزمنة اليوم، وهذا يدل على استفحال ذلك الوباء (الطاعون) في المدينة. كما أنها إشارة حقيقية من السارد إلى حقيقة الفناء.

كما نجد استرجاعاً زمنيًا آخر في قوله: "عاد حاطوم إلى بيته في ظهيرة ذلك اليوم بائسًا"[1]. فالزمن المسترجع في وقت الظهيرة[2].

وفي المقطع الآتي استرجاع زمني واضح حين يقول: "خرج حاطوم ليطلب الدخول على الملكة إستير، ولكن الخدم أخبروه بأنها استسلمت لقيلولة الظهيرة للتوّ، وسوف لن تستيقظ قبل العشيّ، فخرج مرة أخرى... جلس على شاطئ البحر وانتظر هناك حتى انحرفت الشمس في رحلتها اليومية نحو جهة الغرب"[3]، فالزمن المحدد هو وقت الظهيرة، ووقت انحراف الشمس لجهة الغرب.

كما قد أشار السارد على لسان الخدم إلى زمن (العشي)، والعشية كما أشرنا إليه مسبقًا أيضًا هو من صلاة المغرب إلى العتمة، فقبل هذا الزمن لن تستيقظ الملكة إستير.

وفي موضع آخر من الرواية يقول السارد: "فلم تمض بضعة أيام حتى وجد سيدي أحمد نفسه في أحضان الحسناء التركية التي يروى أهل الفضول عن جمالها الأساطير"[4]. فالزمن المسترجع مقدر ببضعة أيام أي بعض من الأيام.

---

(1) السابق، ص140.

(2) ينظر: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص406.

(3) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص142.

(4) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص160.

ويقول أيضًا: "لم يكتف بهذا ولكنه أنضم إلى حزب سيدي يوسف الذي انتهت علاقته بالبك إلى قطيعة علنية منذ أمد بعيد"[1]، فالأمد البعيد يدل على ماضٍ بعيد للقطيعة بينهما.

وكذلك يقول: "ففي ذلك اليوم الذي اعتكف فيه في ربوع الضاحية ليخلو إلى حزنه"[2]. فزمن ذلك اليوم غير محدد إلا أنه من أيام الماضي المسترجع.

كما يشير إلى هذا اليوم ثانية حين قال: "في ذلك اليوم عندما جلس في رحاب البستان المزحوم بأشجار الليمون والبرتقال والتين متمسكًا بقرطاس سيدي أحمد"[3]، لقد كرر هذا اليوم مرات وذلك لأهمية هذا الحدث المسترجع في الرواية.

كما نجد إشارة إلى الزمن مرة أخرى في قول السارد على لسان (إستير) في حوارها مع الباشا حين قالت: "المسلمون الذين سيهولهم ادّعاء النبوّة في زمن قفل فيه باب النبوّة منذ ما يزيد على الألف عام"[4]. فالزمن المشار إليه محدد بألف عام.

وفي المقطع الآتي أيضًا استرجاع زمني واضح في قول السارد على لسان للآعائشة: "– منذ أيام راود إحدى جواري جدّه عن نفسها وحاول أن ينالها غصبًا!"[5]. فالزمن المشار إليه هو (منذ أيام)، أي في الأيام القريبة الماضية.

ويستذكر السارد ما حدث للآحلومة حين يقول: "بعد يومين فوجئت للآحلومة بسيدي أحمد يقتحم عليها خلوتها شاهرًا سيفه فشلّت الدهشة لسانها."[6]. فالزمن جاء محددا بالأيام في هذا المقطع، وفي الحوار نفسه تجيب الأم للآحلومة قائلة: "– إذا

(1) السابق، ص161.
(2) نفسه، ص161.
(3) نفسه، ص161.
(4) نفسه، ص170.
(5) نفسه، ص176.
(6) نفسه، ص178.

كنت تبحث عن حسن فأقسم لك بحليبي الذي رضعته من صدري أنه لم يدخل بيتي منذ ثلاثة أيام"[1]. فالزمن من المسترجع هنا (منذ ثلاثة أيام).

ويقول السارد أيضًا: "وعندما أيقنت المسكينة بفشل مساعيها ولم يبق لها إلا الاستسلام لقدرها سقطت صريعة المرض لأمدٍ استمر عدة أسابيع"[2]. هنا السارد يتحدث عن حرم أحمد باشا التركية بعد محاولة انتحارها. فالزمن المحدد في الحدث عدة أسابيع.

وفي المقطع التالي استرجاع زمني في قول السارد: "خاطبت للاّحلومة الجواري قائلة: – من منكنّ ستأتيني بنبأ خروج الباشا من قيلولة الظهيرة اليوم لتفوز بالجائزة؟"[3]، فالزمن المشار إليه في وقت الظهيرة وهو منتصف النهار المسمى بالهاجرة.

كما نجد استرجاعاً زمنياً في قول السارد: "في مساء ذلك اليوم أحكمت للاّحلومة إغلاق باب حجرة نومها لتختلي بسولة التونسية هناك"[4]. فالزمن كان في مساء أحد الأيام الماضية من أحداث ذلك القصر. كما يقول السارد على لسان سولة في حوارها مع الأمير محمود: "ولكن منذ اليوم الذي ارتديت فيه سروالاً واعتمدت عمامة"[5].

فالزمن المشار إليه (يوم) وهو غير معلوم إلا أن سولة التونسية تصفه بأنه صار غريبًا منذ قرر زواجه من خالته (للاّفاطمة) هذا الزواج غير شرعي، ومنذ أن ارتدى تلك الملابس، خوفًا من أن يترك مخدعها هي.

---

(1) السابق، ص179.

(2) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص180.

(3) السابق، ص180.

(4) نفسه، ص187.

(5) نفسه، ص200.

ويقول السارد: "هناك تقدم منها أحد المردة ليقرأ لها قرمانًا مزورًا يقضي بالعفو عنها والعودة بها إلى القلعة دون أن ينسى هذا الداهية أن يخرج لها تلك الأثواب الملكية التي جرّدها منها في الصباح كبرهان على حسن النوايا!"[1]. فالزمن المسترجع في القصة هو زمن الصباح. وأن سولة التونسية هي المعنية بذلك.

ويقول كذلك: "ثم ادخلوها إلى غرفة رئيس البحرية مع حلول المغيب وبعد مضى حوالي ساعة أقبل خادم آخر يحمل طبقًا لها أنه طعام العشاء"[2] فالزمن المسترجع مع حلول مغيب الشمس، ثم أشار إلى الزمن الذي يليه وهو زمن العشاء.

وفي موضع آخر يقول السارد: "بدأت سولة تناول وجبتها قبيل منتصف الليل، ولكنها لم تفلح في إنهاء هذا العشاء إلا بعد انقضاء وقت طويل بعد منتصف الليل"[3] يشير السارد إلى أن وقت تناول العشاء استمر زمنًا طويلاً ليس كما هو معتاد من الجارية التونسية (سولة) فقد استمر من (قبيل منتصف الليل إلى بعد منتصف الليل)، وهذا الزمن الأخير غير معلوم أيضًا، والأرجح في عدم تناولها للعشاء في وقته نتيجة قلقها وخوفها. من عقاب الباشا لها بسبب فعلتها وهي إبطال زواج الأمير محمود من خالته للآفاطمة ذلك الزواج غير الشرعي.

كما نجد إشارة إلى الزمن الحاضر في قول الجدة للآحلومة للأمير محمود حفيدها: "– أنت منذ اليوم صغيري الذي عرفته يومًا"[4]. أي من زمن هذا اليوم الذي نحن فيه.

ويستذكر السارد حدثا زمنيا في الماضي أيضًا حين قال: "تعقّبت القوارب سفن (القومندان)[1]. ليلتها ليعود له الجواسيس في صباح الغد ببشارتين بدل البشارة

---

(1) السابق، ص207.

(2) نفسه، ص208.

(3) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص209.

(4) السابق، ص213.

الواحدة"[2]. فلفظة (تعقّبت، وليلتها)، تشيران إلى الزمن الماضي، كما توجد إشارة أخرى للزمن وهو (صباح الغد)، أي ذلك الصباح الذي عقب تلك الليلة من تعقبهم للسفن تلك.

وفي هذا المقطع أيضًا استرجاع زمني للماضي في قوله: "أما الشائعة التي ترددت بعد رحيل القومندان باشا بأيام وتحدثت عن وجود ثأر قديم بين القومندان وعلي باشا"[3]. فالزمن قدر بأيام ولكنها غير معروفة هل ثلاثة أو أربعة أو خمسة إلا أنها لا تتجاوز الأسبوع.

كما نجد استرجاعًا زمنيًا في قوله على لسان للآحلومة: "لقد حاولت أن أصلح ما بين هؤلاء الأشقياء في عيد العام الذي مضى فسخروا منّي أمرّ سخرية"[4]. فالزمن الماضي المسترجع هو يوم العيد من السنة الماضية تحديدًا، هنا جاء تحديد الزمن واضحًا بالعام واليوم.

كما نجد الاسترجاع الزمني واضحًا كذلك في قوله: "قبل حلول عيد الفطر استقبل الباشا جيش الأمير يزيد سليل إمبراطور مَرّاكُش مُكرهًا"[5]. فزمن الاستقبال كان قبل حلول عيد الفطر، وبذلك جاء الزمن محددًا. وفيما يلي أيضًا استرجاع آخر في قوله: "وفي اليوم التالي مَثَّل بعلج[6] آخر كان قد اتخذه خازندار في وقت سابق بعد أن اتهمه بعلاقة آثمة مع إحدى نسائه"[7]. هنا أشار السارد قبل هذا القول إلى ما فعله الأمير يزيد سليل إمبراطور مَرّاكُش في اليوم الأول وهو شنق أحد عبيده،

---

(1) القومندان: رتبة عسكرية. ينظر: wikicar.m.wikipedie.org

(2) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص218.

(3) السابق، ص219.

(4) نفسه، ص221.

(5) نفسه، ص223.

(6) العلج: "الرجل من كفار العجم، ج عُلوجُ وأعلاجٌ"، ينظر: الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، ص433.

(7) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص224.

وفي اليوم التالي مثَّل بعلج آخر واتهمه بعلاقة آثمة مع إحدى نسائه التي علقها من قدميها عارية في شمس القيلولة بعد أن دهن بدنها بالعسل لتهاجمها أسراب الذباب وتهلك، ولم يكتف بذلك بل هاجم حقول الفلاحين وخرب المحاصيل في اليوم الثالث. ففي هذا المقطع قد حدد الزمن وهو اليوم الثاني من وصول الأمير يزيد من مَرّاكُش.

كما توجد إشارة أيضًا إلى زمن القيلولة وهو زمن منتصف النهار حيث تكون الشمس شديدة الحر، فهو الزمن الذي علق فيه إحدى زوجاته لمعاقبتها عن فعل كاذب اتهمت به.

ومن الاسترجاعات الزمنية في الرواية أيضًا قول السارد: "ولكن الشحنة فاحت بفعل الحرّ في اليوم التالي بنتانات لا تطاق فأمر القنصل بتطهيرها بالسوائل المطهرّة بلا جدوى"[1].

يتحدث السارد عن أفعال يزيد التي لا تطاق وكانت أحد أفعاله إرسال شحنة إلى والده بمَرّاكُش عن طريق القنصل الإنجليزي، ولكن تلك الشحنة تعفنت في صناديقها فهي عبارة عن جثث ورؤوس بشرية من كل الأجناس زنوج وأعراب ونصارى. فزمن ذلك اليوم معلوم قد حدد وقته وهو اليوم التالي من وضع يزيد للجثث في صناديق.

كما يواصل السارد استرجاعه ذلك عند حديثه عن الباشا الذي عقب عن أفعال الأمير يزيد البشعة. فقال: "ويروى أن الباشا عقّب على هذه الانتهاكات قائلاً الإنسان لا يذل إلا ببطنه، ولو لم يستعيد الإمبراطور المملكة بجوالق[2] القمح لشاهد

(1) السابق، ص225.

(2) الجوالق: "بكسر الجيم واللام، وبضم الجيم وفتح اللام وكسرها: وعاء معروف، ج جوالقّ وجواليق"، الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، ص122..

الناس رأس هذا الكلب معلّقًا على باب زنانة منذ أول يوم نزل فيه هذا الشقيّ ربوع طرابلس"[1].

فالزمن المشار إليه هو ذلك اليوم الذي نزل فيه (يزيد) طرابلس.

وفي المقطع التالي نجد الاسترجاع الزمني واضحًا في قول السارد: "في يوم العيد خذل الأبناء الباشا"[2]. فاليوم المسترجع هو يوم العيد.

ويكمل ما حدث حين قال: "اقتحموا في غارة جماعية أطاحت بالأحراس الذين وقفوا في المدخل لتجريد المهنئين من أسلحتهم قبل مثولهم بين يدي الباشا كما قضت المراسم منذ زمن بعيد"[3].

الاسترجاع جاء محددا بفعل (اقتحموا) الدال على زمن الماضي، كما أن لفظة (منذ زمن بعيد) تدل على مراسم قد اعتاد عليها الباشا وأبناؤه لفترة طويلة من الزمن غير محددة.

كما نجد في باقي الحوار استرجاعاً آخراً حيث قال: "عم في البلاط يومها السكون"[4]. فهذا اليوم محدد وهو اليوم الذي اقتحم فيه الأبناء مكان والدهم الباشا (يوم العيد).

وفي المقطع التالي يقول السارد مسترجعًا الأحداث التي وقعت للباشا بسبب اقتحام أبناءه لمجلسه وقتل الحراس في يوم العيد: "لزم الفراش ثلاثة أيام، وفي اليوم الرابع هوى أرضًا عندما كان يعاند بدنه الثقيل في محاولة للخروج إلى الحّمام"[5].

فقد حدد السارد الزمن الذي لزم فيه الباشا فراشه وهو (ثلاثة أيام)، كما أشار أيضًا إلى زمن وقوعه واصابته بجلطة في (اليوم الرابع) من الحادثة.

ويقول السارد في مقطع آخر مشيرًا إلى الزمن الماضي على لسان الفطيسي

---

(1) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص225.

(2) السابق، ص226.

(3) نفسه، ص226.

(4) نفسه، ص226.

(5) نفسه، ص228.

محاورًا: "منذ زمن بعيد وأنت تصوّب، وتنسى أن طول التصويب يجفل الطريدة"[1].

وفي هذا المقطع استرجاع زمني أيضًا في قول السارد على لسان يوسف بك: "لقد ذهبت بالأمس إلى ألام وكاشفتها برغبتي في الصلح، فما كان من المسكينة إلا أن أطلقت زغرودة فرح!"[2].

فالزمن المسترجع الأمس، أي الماضي القريب ولكن غير معلوم.

ويقول كذلك: "بالأمس القريب أقبل عليه بسيماء غريبة"[3]. فالزمن كان في الماضي إلا أنه في الأمس القريب وليس البعيد. وهنا يتحدث عن الأمير حسن حين دخل على أخيه يوسف ذات يوم.

كما يقول السارد أيضًا على لسان أحمد بك: "عليه أن يكفّر عن آثامه هذا اليوم قبل الغد"[4].

هنا إشارة إلى الزمن الحاضر حين قال: "هذا اليوم" وأما (الغد) إشارة إلى زمن المستقبل الذي لم يحن بعد.

كما نجد استرجاعًا آخر واضحًا في قوله: "ترنح البيك منذ الطلقة الأولى"[5]. فالزمن المسترجع نلحظه من استخدام لفظة منذ"، أي منذ أن اصابته الطلقة الأولى، والمقصود به الأمير أحمد عندما أطلق عليه أخاه يوسف بيك النار لقتله، ولكنه لم يقع من المرة الأولى حتى كرر يوسف إطلاق النار عليه فسقط أرضًا.

---

(1) السابق، ص232.

(2) نفسه، ص239.

(3) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأنباؤه، ص245.

(4) السابق، ص248.

(5) نفسه، ص250.

كما نجد استرجاعاً زمنياً آخراً في قول السارد على لسان الدرويش: "سمعت بالأمس زغرودة في حارة اليهود، وعندما استفسرت عن سرّها قيل لي إنما احتفاء بعودة ميزلتوب!"[1]. فالزمن المشار إليه هو (الأمس) في ذلك الحدث.

وفي المقطع الأخير من الرواية يقول السارد مسترجعًا ما حدث بين الدرويش وصاحب المقهى، حين طلب صاحب المقهى من الدرويش الغناء ولكنه رفض وعندما استدار نحوه اكتشف أن الرجل قد رحل.

يقول: "في تلك اللحظة كبّر المؤذن في مئذنة جامع درغوت المجاور فيما زحفت على المدينة غياهب المغيب"[2].

فقد توافق زمن صوت المؤذن مع لحظة اكتشاف صاحب المقهى موت الدرويش، فكان (عند غياهب المغيب)، وهو اشتداد سواد المغيب، فـ(اللحظة، والغيهب) هما الزمن المحدد والمسترجع في النص.

ثانيًا- الاستباقات الزمنية في الرواية:

من المعلوم أن الاستباق الزمني في الرواية هو توقع لما سيقع، أو الأخبار القبلي، عما سيحدث في المستقبل القريب أو البعيد، وعليه فإن النص احتوى على استباق زمني واحدٍ، نجده في قول السارد: "خرج حاطوم ليطلب الدخول على الملكة إستير ولكن الخدم أخبروه بأنها استسلمت لقيلولة الظهيرة للتّو، وسوف لن تستيقظ قبل العشيّ فخرج مرة أخرى"[3]، فقد استخدم السارد لفظة (سوف) الدالة على زمن المستقبل والزمن المحدد هنا للاستيقاض لن يكون قبل زمن العشيّ الذي وقته من صلاة المغرب إلى العتمة، أي في بداية الليل، حيث إن الأميرة (إستير)، لن تستيقظ قبل هذا الزمن، فقد أكد الخدم ذلك باستخدامهم الأداة (لن) التي تفيد التوكيد في المستقبل .

---

(1) السابق، ص254.

(2) نفسه، ص256.

(3) نفسه، ص142.

نلحظ من خلال تقنية الاستباق في النص مفارقة جميلة، فحاطوم عندما طلب مقابلة الملكة (إستير)، أخبره الخدم بأنها نائمة وسوف لن تستيقظ. يرمز هذا المقطع إلى أن استيقاظ الملكة (إستير) متأخرة، هو استيقاظ الأمة العربية بعد فوات الآوان، وهذا تحذير واضح لمستقبل الأمة في خضم هذه الصراعات والحروب التي لا تنتهي .

مما سبق نخلص إلى أن المؤلف قد اعتمد في سرد أحداث روايته على تقنية الاسترجاع أكثر من تقنية الاستباق، لأن الرواية تاريخية صرفة فقد استرجع فترة زمانية حقيقية من الماضي وهي فترة احتلال وحكم أسرة آل القره مانلي لمدينة طرابلس عام (1711–1835م)، وما حدث في تلك الفترة من صراع بين الباشا وأبنائه على الحكم وانتشار الفتنة والمجاعات والفقر والأمراض، وما قابلها من حركة جهاد الليبيين ضد ذلك المستعمر . لقد أراد المؤلف إيصال رسالة مفادها أن الصراع على السلطة سبب القتل والفتنة والخلافات، هذا الصراع منذ الخليقة الأولى فيجب أخذ العظة والعبرة من ذلك، وعدم الإنجرار وراء فتن الحياة، كما يجب على أبناء الأمة العربية أن يكونوا يدًا واحدة لمواجهة كل مستعمر طامع .

الفصل الثالث

سيميائية الشخصيات

في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم الشخصية في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني : سيميائية الشخصيات في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث : سيميائية الشخصيات في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

مفهوم الشخصية في الدراسات الحديثة

تعد الشخصية في الأدب هي كل ما تقوم به الشخصيات من أفعال وسلوك من أجل سيرورة العمل السردي، وهي العنصر المحوري الأساسي فلا يمكن تصور رواية دون شخصيات، فهي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[1]. وهي أيضًا التي تتمحور عليها الأحداث والسرد بعامة[2]، "إذًا فهي نتاج عمل تأليفي"[3]، منها الشخصية الرئيسة والثانوية والمسطحة، وقد تضاربت وتناقضت المقاربات والنظريات حول مفهومها؛ ففي النظريات السيكولوجية تصير الشخصيات كائنًا إنسانيًا فردًا أو شخصًا، أما في المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيًا أيديولوجيًا، بينما في التحليل البنيوي تعد علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، فلا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنًا (أي شخصًا)؛ وإنما بوصفها فاعلُ ينجز دورًا أو وظيفة في الحكاية[4].

للشخصية مظاهر وأنواع سيأتي الحديث عنها بشيء من الإيجاز :

أ-مظاهر الشخصية:

يمكن تمييز بعض مظاهر الشخصية من خلال أفعالها التي تقوم بها، أو صفاتها التي تصف بها نفسها، أو تُسند لها من طرف السارد أو من شخصيات أخرى. من أهم هذه المظاهر:

---

(1) مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م، ص208.

(2) ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1405هـ-1985م، ص126.

(3) حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص50.

(4) ينظر: محمود أبو عزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010م، ص 39.

أ. المرافقات الاجتماعية وتتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وأيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية كالمهنة، أو الطبقة التي تنتمي إليها.

ب. مرافقات سيكولوجية تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية من أفكار ومشاعر وانفعالات وعواطف وغير ذلك.

ج. مرافقات خارجية تتعلق بالمظهر الخارجي للشخصية، كالقامة، ولون الشعر، والعينين، والوجه، العمر، واللباس، وغيرها[1].

لقد حاول بعض النقاد المحدثين تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها، بصرف النظر عن العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى التي يحتوى عليها النص، وكذلك من حيث وظائفها التي تقوم بها في الحكي أيضًا.

إن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ولا تتمتع حقيقتها باستقلال كامل داخل النص؛ فقد تحيل عليها بعض الضمائر التي ما هي إلا شكلاً لفظيًا وظيفتها أن تعبر عن اللاّشخصية؛ لأن القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية، وهذا ما أكده فيليب هامون عندما رأي بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص[2].

كما أن "الشخصية في نظر بعض نقاد التحليل البنائي المعاصر تعد بمثابة دليل له وجهان، أحدهما (دال)، والآخر (مدلول)، فهي تتحول إلى دليل عند بنائها في النص؛ لأن دليلها اللغوي موجوداً وجاهزاً باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحًا عن معناه الأصلي، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة

(1) ينظر: السابق، ص 39-40.

(2) ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50-51.

جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته"[1].

ب- أنواع الشخصية:

لقد صنف الناقد فيليب هامون الشخصيات إلى ثلاثة أنواع: "الشخصية المرجعية، الشخصية الإشارية، الشخصية الاستذكارية"[2]، وهذا النوع ستقام عليه هذه الدراسة، حيث يعتمد النوع الأول على عوالم مألوفة ومحددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ الشخصية أو الاجتماعية؛ أي التي تعيش في الذاكرة باعتبارها جزء من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل؛ وبصورة أوضح هي كل شخصيات التاريخ، أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير التي تعيش في الذاكرة وتكون نقطة مرجعية يستند إليها، ويمكن إسقاط كل الإنزياحات الممكنة عليها.

أما النوع الثاني: الشخصيات الإشارية وهي التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي.

والنوع الثالث: هي الشخصيات التي تسهم في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض ولكن تحتاج إلى الإلمام من القارئ بمرجعيتها، فهي تؤدي وظيفتها من طبيعية تنظيمية وترابطية بالأساس؛ إنها علامات تنشيط لذاكرة القارئ، فيقوم باستحضارها لتواصل الأحداث داخل السرد[3].

كما قد حدد النقاد أهم المصادر الإخبارية الخاصة بتحديد هوية الشخصية الحكائية لدى القارئ وهي: ما يخبر به الرواي، وما تخبر به الشخصيات ذاتها، وما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[4].

---

(1) السابق، ص50-51.

(2) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، وعبدالفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللادقية، سوريا، الطبعة الأولى، 2013م، ص 13-15.

(3) ينظر: السابق، ص13-15.

(4) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

المبحث الثاني

سيميائية الشخصيات في رواية أنوبيس

سيتم تصنيف شخصيات الرواية حسب تصنيف الناقد فيليب هامون الذي سبق الإشارة إليه في المبحث الأول من هذا الفصل، وبذلك ستكون أنواع الشخصيات كما في الشكل التالي:

وسيتم سردها متتالية مع بيان نوعها ودورها ووظيفتها في عملية السرد ما أمكن ذلك.

1. **بطل الرواية:** هو الشخصية المحورية الرئيسة في العمل، فبطل رواية، هو السارد المتكلم بضمير (ألانا)، فالأحداث تدور حوله وهو موضوع الرواية، إذ يحكي عن نفسه حيث يسرد أحداث يومه ومواقفه أثناء رحلته في الصحراء بتفاوت زمني بين استرجاع واستباق مقسم أحداث يومه على الأربع والعشرين ساعة، فالراوي تقمص دور شخصية البطل التي تدور في فلكها باقي الشخصيات، وبالتالي فإن علاقة (الراوي)، بالشخصية (البطل)، علاقة مساواة ومشاركة وكلاهما واحدٍ، وهنا تنتج تلك العلاقة (الراوي المشارك) حسب المعطيات السردية، كما يطلق النقاد على نوع السرد هذا بـ(الرؤية مع).

يعد البطل شخصية رئيسة محورية فاعلة منذ بداية الحدث الروائي إلى نهايته لا يتمتع بأي صفات خارجية، شخصية غير محددة الملامح. أما الصفات الداخلية فحسب معطيات الحدث الروائي قد تأرجحت بين الخوف والقلق والأمل واليأس، وكذلك الوحدة والغربة والراحة والاستقرار.

2. **الجنيّة:** شخصية رئيسة أيضًا، من الشخصيات المرجعية الخيالية الفاعلة والنامية أسهمت في تطور أحداث السرد، حيث تتقمص أدوارًا فجائية، وأحيانًا تمثل (الربَّة أو الكاهنة) تامنوكالت وأحيانًا تمثل دور (الأرنب)، وكذلك (الجدي)، و(الحيّة) في بعض الأحداث كما مثلت أيضًا دور الأميرة امرأة الأغراب، ودور الغزال أيضًا. ملازمة لشخصية البطل أينما ينتقل سواء بين الأخبية أو الخلوات المجاورة، كانت في عينها ومشيها وقوامها الإغواء، من ملامحها: "العينين الكحلاوتين الكبيرتين كعيني الغزال"[1]، وأحيانًا تتلبس جرم ذلك الأرنب اللعين الذي يتبدل بملامح إنسان حقيقي بشع بعينين ناريتين وأسنان بطول أنصال السكاكين، يستدرجه إلى التيه مستعينًا بظلمة المساء[2]، ينتهي دورها بنهاية الرواية حيث يتركها البطل في الصحراء هاربًا، وتموت عطشًا وهي تتلوى برمضاء منتصف النهار، وعندما يقرر الرجوع إليها مهرولاً يجد الآوان قد فات. يعد هذا التحول في هذه الشخصية من أهم تقنيات السرد العجائبي الذي وظفه المؤلف.

3. **الشبح:** من الشخصيات المحورية الرئيسة كذلك، شخصية مرجعية خيالية تظهر من حين لآخر، حسب مقتضيات السرد، كما تعد من الشخصيات غير الحقيقية، كالأرواح والجان، لازم البطل كثيرًا في رحلته عبر الصحراء وكان يعترض طريقه دائمًا، من صفاته أيضًا يستعير ملامحه من ملامح أهل الخفاء، يتقنع بلثام أسود محصن البدن بسلسلة من التعاويذ المدسوسة في قطع الجلد، رأسه متوّج بتميمة، منكباه مُتَّوجان بتميمتين، وصدره موسّم بقلادة مهيبة من التمائم[3]. كما يصفه

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 46.

(2) ينظر: السابق، ص32.

(3) نفسه، ص38.

أيضًا بأنه مخلوق قبيح ملفق نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان[1]، هذا الشبح اعترض البطل في الصحراء حين كان عطش وأسقاه الماء وطلب منه المكوث معه في تلك الليلة، وسأله كثيرًا من يكون فلم يجب وتنتهي أحداث الرواية بأن أخذ الشبح نصل مدية حديدية وطعنه بها في نحره فخرج من مكان الطعنة السائل المتخثر الدم وهو واقف، قد سأله سؤال أخير كان بمثابة وصية تقول: "لا تمد يدك على إنسان شربت من يديه جرعة ماء!"[2].

تنتهي أحداث الرواية ونهاية البطل غير معروفة، لربما عمد الكاتب إلى ترك ذلك لإثارة المتلقي وشد انتباهه، وبث عنصر التشويق لديه.

4. **بعض الرعاة:** شخصيات ثانوية إنسانية قد تكون واقعية أو استذكارية استعان بها في أحداث الرواية لها دور كبير في تحديد مسار السرد الحكائي، فأحدهما كان شخصية فاعلة أسهم في توضيح بعض الأقوال والحكم العامة للبطل حيث طلب منه العودة من حيث جاء، كما حاول إقناعه أن البحث عن الأب مجازفة لا طائل منها، وأن قدر الآباء الغياب.

لم يوضح السارد تلك الشخصية لا بالاسم ولا بالصفات، إلا أنها شخصيات تكمل بناء الرواية وإن كانت غير أساسية فهي مساعدة تعمل على ربط الأحداث داخل السرد.

5. **الكاهن:** شخصية ثانوية مرجعية تظهر في بعض الأحيان، له دور فاعل في تغيير مجرى الأحداث وخاصة بقتله الكاهنة أو الربّة تانيث فقد اخبرت الجنيّة البطل بأن ذلك الكاهن قد قتل أمه لتدفع ثمن عودتك إلى الدنيا وخلاصك من سلطان المسوخ فقد نحرها كما تنحر الشاة على ضريح الأسلاف[3].

---

(1) ينظر: السابق، ص42.

(2) نفسه، ص207.

(3) ينظر: نفسه، ص47.

6. **امرأة الأغراب:** من الشخصيات الخيالية المرجعية دورها ثانوي في الرواية أطلقت عليها القبيلة اسم (تامنوكالت) التي تعني الأميرة بلسان التوارق[1]، أهم صفاتها في الرواية بيضاء البشرة ثرية البدن، حسناء الوجه، ماردة القامة، اقبلت على النجوع عابرة في عينها وصيّة غامضة قدمت للبطل ثمراً بمذاق خرافي يقطر عسلاً، وكانت تختلي به في الخباء وذات مرة استيقض ولم يجدها فركض خلفها كالمجنون أصابه الأعياء ونال منه الظمأ وحرقت الرمضاء قدماه، ولم يجد إلا السراب في أثرها ولم يجد عزاء إلا في البكاء حتى حل الليل وصرعه النعاس، وتنتهي رحلته مع إمرأة الأغراب تلك.
7. **رسول استطلاع:** شخصية ثانوية كان للأغراب في الصحراء خير مرشدٍ وخير دليل، شخصية خيالية تختفي وترحل في بعض الأحيان يرتدي لثاماً أزرقاً، التقى به البطل في صحرائه وكان خير معينٍ له ولكنه سرعان ما رحل واختفى، فشخصيته غير فاعلة وغير نامية في السرد الحكائي.
8. **الغزال:** شخصية مرجعية ثانوية من الكائنات الحيَّة شخصية تتقمصها الجنية حيث التقى بها البطل بجوار شجرة الرتم بعد أن تناول كوماً من بعرها الطازج حين أصابه الظمأ في رحلته بعد أن تاه في الصحراء بسبب الأرنب اللعين، يصف البطل ذلك (الغزال) وبأن له عينيان كحلاون ذكيتان ممتلأتان إغواءً وعمقًا وبهاءً، أسهمت شخصية الغزال في إظفاء الواقعية على النص الروائي ليتقبله القارئ، حيث عملت على تحريك الأحداث في اتجاهات جديدة، فجّل الأحداث الماضية من محض الخيال، رغم أن الجنيّة هي المتقمصة لهذه الشخصية.

(1) ينظر: السابق، ص52، هامش 1.

9. **جنيّة الجنوب:** هي جنيّة تقطن في الواحة الجنوبية، من الشخصيات العجائبية الثانوية المرجعية، موهوبة الغناء وحسناء المنظر، قد فُتن بها، حاول التخلص منها خوفًا من أن يعشقها فدس لها السمّ في الطعام وأصيبت بالغثيان واشتكت من الدوار، وضن أنها ستموت، فأمر خادمه الجاسوس بأن يراقب موتها، ولكن لم تمت، وتنتهي الأحداث بينهما مجهولة.
10. **الخادم:** هو الجاسوس الذي طلب منه البطل مراقبة موت جنيّة الواحة الجنوبية، دوره تواصلي لعملية السرد، وشخصيته سطحية نادرة الحضور جدًا، فهو من الشخصيات غير النامية في السرد الحكائي.
11. **زعيم الزمرة:** من الشخصيات الثانوية والمرجعية الخيالية في الرواية أسهمت شخصيته في تواصل عملية السرد وإضفاء روح الغرابة والدهشة على النص، قد قام بقطع رأس زعيم أحد القبائل، ودبر مكيدة ضد ربة الواحة بعد أن اختطف معشقوها الشاعر وقتله ثم ذفنه في الواحة الجنوبية بعد أن أحرق في أفران صهر المعادن ليضيع أثره، كما ذهب إلى معبد الكاهنة ليحكمه، إلا أن الأكابر من القبائل قد افلحوا في حماية الواحة من الغزوات، وفي أحد الأيام لقى داهية الزور مصرعه على يد أحد عبيده في المخدع بالقصر.
12. **هور أوحورس:** شخصية ثانوية مرجعية، فهو "الحارس بلسان التوارق، وكذلك باللسان المصري القديم"[1]، شخصية خيالية أسطورية، نصبه البطل وريثًا على الواحة لحمايتها من القبائل المجاورة الطامعة، ومن زعيم الزور فهو مملوكه القديم الذي لطالما طالب به أهل الواحة زعيمًا منقذًا لهم.
13. **تين هنان:** من الشخصيات الثانوية المرجعية الأسطورية، هي "جدة التوارق الأسطورية، ملكة وكاهنة" [2]، وهي "امرأة متدينة من أصل بربري هاجرت من صحراء المغرب وسكنت بلاد الهقار في واحة سيلات مع خادمتها (طكمة)

(1) السابق ، ص145، هامش 1.

(2) نفسه، ص136، هامش 1.

ويعتبرها التوارق جدتهم الأولى وهي مؤسسة الطبعة العليا لهم، وإن أتباعهم وخدمهم جاؤوا من ذرية خادمتها"[1]، حسب ما يروى في الأساطير والكتب.

14. **تانيت:** هي الكاهنة أو الرّبة والآلهة الأولى عند التوارق، شخصية مرجعية خيالية أسطورية، من الشخصيات الرئيسة الفاعلة في الرواية، تلجأ إليها الشخصيات الأخرى للمعونة والمساعدة، ويقدمون لها القرابين وبذلك اتسمت الشخصية العجائبية وهي "إله الخصب والجمال عند قدماء الليبيين"[2].

15. **الإله (رغ):** هو إله مصري قديم، شخصية ثانوية يشير إليها الراوي في حديثه مع الجنيّة حين كانت تجدل شعرها فـ(رغ) هو "الرب أو قرص الشمس بلسان التوارق"[3]، الذي يعنى به ميلاد النور في أفق الصحراء.

16. **تانس ووأنس:** من الشخصيات الاستذكارية الأسطورية، استذكرها الراوي في أثناء السرد، تعد الشخصيات مسطحة أيضًا وغير فاعلة في الحدث الرئيس قد استعارها لأنها تتناص مع قصة الغزال حين قال: "تذكرت ملحمة الأجيال التي تروي كيف تحوّل (وأنّس) مخلوقًا مُنكرًا برأس إنسان وجرم غول، لأنه خالف وصيّة شقيقته (تانس) فشرب من بول الغزال عندما نال منه العطش أثناء عودته إلى موقع المبيت الذي نسي فيه تمائمه"[4].

17. **أنوبي:** شخصية أسطورية رئيسة أيضًا في الرواية فالبطل يرى نفسه (أنوبي) حينًا، ويتقمص دوره حينًا أخر، فأنوبي في الأسطورة المصرية القديمة هو الابن غير الشرعي، مجهول الأب[5]، يستذكره البطل مرارًا في أحداث الرواية. دوره في

---

(1) آمال هاشمي، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، ص43، هامش 4.

(2) إبراهيم الكوني ، الوقائع المفقودة من سيرة الماجوس، اللجنة الشعبية العامة للنشر ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، إدارة الكتاب بدار النشر، الطبعة الثالثة، 2007م، ص11، هامش 1.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص20، هامش 4.

(4) السابق، ص35.

(5) نفسه، ص66، هامش 1.

الأسطورة المصرية سيد الجبانة، ورسول (أوزوريس) وحامي المومياء، له دور في محاكمة الموتى، يصور على هيئة إنسان برأس ابن آوى أو كلب بري، كما يمنح الحياة لتلك المومياء ويشرف على الميزان الذي توزن فيه قلوب الموتى"[1].

18. **أهل الخفاء:** هم فئة تجوب الصحراء تسمى "كيل إبا" أي أصحاب الأرواح على لسان التوارق[2]، شخصيات ثانوية استذكارية تظهر بين الحين والآخر في الأحداث، فهي فاعلة جدًا تسهم في سير أحداث الرواية وإضفاء الغرابة والدهشة في سياق الأحداث.

19. **أمناي** : شخصية أسطورية ثانوية مرجعية ، "وهو الرائي والكاهن والعراف والمخلوق الإلهي عند التوارق"[3].

من خلال عرض الشخصيات وتصنيفها في الرواية نلحظ أن الكوني وفق في اختيار شخصيات روايته من البيئة الصحراوية، فكانت أغلبها غير إنسانية، كالشخصيات الأسطورية المتمثلة في: الإله أمناي ، وتانيت، وهول، وتين هنان وغيرها، وبعضهم الآخر من الكائنات غير المرئية والخيالية كـ(الجن والأشباح)، بالإضافة إلى بعض الحيوانات كالأرنب والغزال والجدي، وقد اكتسب النص بحضورها السمة الغرائبية والعجائبية.

كما قد حاول من خلالها عرض حياة أهل الصحراء ومعتقداتهم الشعبية والخرافية وأساطيرهم المنوعة.

أعتقد أن الكوني في سياق تقديم شخصيات روايته كان يتوكأ على البناء السردي لها، على مفهوم الشخصية القاعدية، التي هي تجريد لمحددات اجتماعية وإيديولوجية شبه نمطية للفئات التي تنتمي لها شخصيات النص الروائي، وغالباً ما

---

(1) ينظر: ماكس شابيرو ورودا هندريكس، معجم الأساطير، ص29.

(2) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص138، هامش 1.

(3) السابق، ص179، هامش 2.

يتم بناؤها بلعبة المزج بين المتخيل والمحتمل التاريخي، وهذه المميزات قد قدمها الكوني في مستهل عمله السردي، ونثر بعضها الآخر على امتداد ذلك العمل بصيغ إخبارية مختلفة فجاءت شخصيات روايته مبعثرة موزعة في عمله الإبداعي.

وهو مسلك سارت عليه الرواية المعاصرة حيث يتم إقحام الشخصية أحياناً بدون مقدمات وهي في ذروة التوتر الدرامي وهو في تصوري ما سار عليه الكوني في تشكيل شخصيات روايته، حيث بنى بعضها بأقل مميزات ذاتية ممكنة، لقد فقدت الشخصيات عنده كل ما هو ثمين، غدت في بعض الأحيان متحدثاً غير معروف، يتحدث بضمير المتكلم، هو لا شيء، وهو كل شيء، وصارت بعض الشخصيات الأخرى مجرد رؤى وأحلام وكوابيس، وأوهام وتبعات لذلك السراب المجهول.

المبحث الثالث

سيميائية الشخصيات في رواية يعقوب وأبناؤه

من المعلوم أن العمل الروائي لا يمكن أن يتم من دون أحد عناصره الثلاثة: (المكان، والزمان، والشخصيات)، فالشخصيات هي العنصر الأساس والمحرك الفعلي للأحداث، تختلف أنماطها بحسب وظيفتها في العمل الأدبي، فمنها الشخصية الرئيسة التي تشكل المحور الأساسي الذي تقوم عليه الأحداث، ومنها الشخصية الثانوية التي تسهم في سير الأحداث التي قد تظفي الجديد، وقد لا تضيف شيئًا، إلا أن وجودها يسهم في إيصال الحدث الحكائي للمتلقي، ومنها الشخصية المسطحة أو الهامشية التي لا تؤثر في العمل وسير أحداثه إلا أن وجودها لربط الأحداث وتواصل لعملية السرد، فهي بالأحرى غير فاعلة أحيانًا في الحدث الروائي الرئيس.

وعليه: فإن رواية إبراهيم الكوني (يعقوب وأبناؤه) قد حظيت بتلك الأنماط المتعددة للشخصيات وسيلي توضيحها وبيان وظيفتها ما أمكن ذلك مع مراعاة تصنيفات فليب هامون كما في المبحث السابق.

أولاً- الشخصيات الرئيسة في الرواية:

1- **علي محمد أحمد القرمانلي: الباشا الأكبر** والوالي الحاكم للبلاد، له ثلاثة أبناء (أحمد، حسن، يوسف)، تزوج بيهودية تدعى (إستير)، على طليقته أم أولاده (للاّحلومة)، أهم صفاته يمتلك شفتين غليظتين حتى كان يعيره أقرانه أيام طفولته (بالزنجي)، وبأن أمه قد زنت مع أحد عبيدها الزنوج، كما أن سر ولعه (بزهرة) أحد محضياته في القصر، ونديمته المقربة يرجع إلى تلك الخطيئة، فزهرة زنجية الأصل كذلك، كما كان الباشا يمضي أيامه بين الشراب والنساء تاركًا لأبنه حسن إدارة المملكة.

أمـا مـا يخـص وفاتـه فـي آخـر أحـداث الروايـة، فكـان بسـبب صـراع أبنائـه ومناوشاتهم داخل القصر، حتى لزم الفراش لمدة ثلاثة أيام، وفي اليوم الرابع سقط في الحمام بسبب جلطة دماغية، فقد قتل ابنه الأصغر (يوسف) أخاه الأكبر (حسن) أمامه وأمام أمه بسبب حبه للمال وللكرسي والسلطة.

2- **للاّحلومـة:** شخصـية رئيسـة مرجعيـة طليقـة الباشـا الأكبـر، وأم أولاده (حسـن، أحمد، يوسف)، تزوج عليها باليهودية **إستير** عند خروجها إلى المنشية، فهي من الشخصـيات الفاعلـة فـي الأحـداث، أحـدثت بعـض الصـراعات والفـتن بمعونـة الجارية التونسية (سولة). تصاب بالعمى لكثرة بكائها على ابنها الأكبر (حسن) الـذي قتلـه أخـوه الأصـغر (يوسف) بمسدس وألقـاه صـريعًا أمـام والديـه ليتـولى العرش.

3- **حسن:** ابن الباشا الأكبر، شخصية رئيسة ومرجعية، فقد كان تاجرًا كبيرًا تولى التجارة والسلطة المالية في القصر، أكثر الأبناء قربًا من والده، وهو المخطط والمدبر لأركان الدولة، يعد نفسه الحاكم الفعلي بعد والده، له خصوم مع التجار يتخلص منهم بالإفلاس أو القتل، تنتهي الأحداث بوفاته غير الطبيعية فقد قتله شقيقه الأصغر يوسف بسبب الصراع على السلطة بينهما.

4- **أحمـد:** ابن الباشا الأوسط، من الشخصيات الرئيسة المرجعية أيضًا، له جناح خاص، وخدم وسلطة زوجته (للاّعائشة)، كان دائم الشجار مع حسن إلا أن حسناً كان حصيفًا بحكم قيادته للبلاد وبحكم سنه فينهي النزاع ويكشف المؤمرات المحاكة بينهما. كانت الجارية (ميزلتوب) ابنة إستير تحاول دائمًا إيقاعه في مكائدها ولم تنجح، قد اعتزل السلطة واكتفى بنصيبه من الأرث بعد مقتل أخيه الأكبر (حسن)، تزوج بفتاة تركية تروي بجمالها الأساطير تدعى (للاّحسنية)، حاولت الانتحار من النافذة حين أشيع اختلائها بمحمود ابن للاّزكية، فأرغمها

البيك أحمد بالاعتراف، ولولا نجاح إحدى الجواري في اللحاق بها لماتت، وبعدها سقطت صريعة المرض لمدة أسابيع.

5- **يوسف:** ابن الباشا الأصغر: شخصية رئيسة مرجعية، وفاعلة في الرواية، من محضياته الجارية (ميزلتوب) التي كانت تدبر المكائد مع أمها (إستير) لإزاحة أخويه (أحمد وحسن)، ليتولى السلطة وتصبح هي الملكة. قام يوسف بجريمته الشنعاء وهي قتل أخيه (حسن)، فقد أغواه المال والسلطة، وبذلك تنتهي الأحداث بتوليه السلطة زمنًا طويلاً.

6- **إستير:** زوجة الباشا الثانية، يهودية الأصل، من الشخصيات الرئيسة الفاعلة في الرواية، ذات نفوذ قوي، لها تأثير قوي على الباشا فهي محضيتة المقربة، كان الابن الأكبر حسن لا يحبها فهي ذات فتنة ومكائد في القصر، يصرح دائمًا بكرهه لها أمام والده، كان يصفها بالبعبع[1] الذي يفزع الخلق، فقد كانت سمينة جدًا، لا تستطيع أن تمتطي العربة إلا بمعونة ستة عبيد، فهي ابنة أحد الأعمدة المتحكمة بالبلد، فاليهود هم المسيطرون على منافذ التجارة وبيدهم الأموال، آنذاك والدولة بدون تجارة ومال لا شيء.

7- **ميزلتوب:** ابنة اليهودية (إستير)، من محضيات ابن الباشا الأصغر (يوسف)، كانت تدبر المكائد والفتن مع أمها إستير بين الباشا وأبنائه، بعد رحيلها من طرابلس بفترة من الزمن عادت إليها عندما أصبح (يوسف) حاكمًا للبلاد بعد قتله لأخيه (حسن)، ووفاة الباشا الأكبر، لتحضى بالمال والسلطة بجواره. تعد أيضًا من الشخصيات الرئيسة التي لها تأثير في مجرى الأحداث رغم غيابها في الأحداث الأخيرة من الرواية.

---

(1) البعبع: صورة خيالية لحيوان مرعب، طيف مخيف يخوف الأطفال، ويكيبيديا الموسوعة الحرة. ما البعبع wikipedie.org

8- **زهرة:** تعد شخصية رئيسة لكونها المقربة من الباشا الأكبر، وإحدى محضياته أيضًا، زنجية الأصل، سوداء البشرة كان الباشا مولعا بها جدًا.

9- **سولة:** جارية تونسية، خادمة للآحلومة المطيعة، ذكية جدًا قد استطاعت أن تأخذ موعدًا للقاء للآحلومة بالباشا عند الظهيرة كما كانت تدبر معها المكائد والدسائس ضد (إستير)، كما أفلحت في إبطال زواج محمود ابن للآزكية من خالته للآفاطمة غير الشرعي وقد خلعت لها للآحلومة من معصمها ذات مرة سوارا من الذهب تكريمًا لها. ولكن طردت بسبب فعلتها الأخيرة وهي عندما وضعت مكتوباً مزيفا بطبق العروس (للآفاطمة)، لإبطال زواجها، وكان بذلك المكتوب عبارات مشينة. إلا أنها لم تغادر الحدود فسرعان ما تم إصدار الأوامر برجوعها خوفًا من أن تُفشِيء الأسرار الخاصة بالقصر.

ثانيًا- الشخصيات الثانوية في الرواية:

1- **للآفاطمة:** ابنه للآحلومة، اقترح الباشا بتزويجها بمحمود باشا ابن للآزكية، حفيد للآحلومة، كان الزواج غير شرعي فمحمود ابن للآزكية خالته (للآفاطمة)، قد نجحت سوله بتدبير للآحلومة بإفشال ذلك الزواج، فللآ فاطمة من الشخصيات الثانوية أسهمت في سير الأحداث السردية.

2- **السيد محمود:** نجل للآزكية، وحفيد للآحلومة، شخصية ثانوية في الرواية، تسبب في فتنة قد أُشيعت في القصر وهي اختلائه باللآحسنية زوجة البيك أحمد، وكادت أن تنتحر لولا أن أدركتها إحدى الجواري.

3- **للآعائشة:** الزوجة الأولى للبيك أحمد، عندما أنجبت له ولي العهد، أمر البك بإطعام جميع فقراء المدينة لمدة أسبوع، وأصدر عفوًا شاملاً على كل السجناء، ولكن سعادته لم تدم طويلاً فبعد سبعة أشهر أصابت عدوى الطاعون ولي العهد فمات نتيجة إصابة إحدى الجواري بذلك الداء، وله ابنة واحدة فقط كانت ذات عينين نجلاوتين، وشعر منسدل.

4-**للآحسنية:** تركية الجنسية، تزوج بها البيك أحمد بعد زوجته الأولى (للآعائشة)، كانت للآحسنية يضرب بجمالها داخل القصر.

5-**للآزكية:** ابنة (للآحلومة) طليقة الباشا الأكبر، وشقيقة للآفاطمة، لها ابن يدعى محموداً، دورها ثانوي في الرواية زوجها أبيها الباشا بالخازندار الذي يدير خزانته في القصر.

6-**حاييم:** شخصية ثانوية ظهرت في آخر الرواية، يهودي الديانة وعم ميزلتوب، حاول إقناع الكاهنة إستير بالخروج من المدينة لرؤية رآها وفسرها بانتشار عدوى الطاعون والمجاعات في المدينة لم تقتنع إستير بالخروج خوفًا من فقد نفوذها وسلطتها في المدينة كما تدخل الباشا مانعًا لها أيضًا، بتقديم الحلول لمعالجة الأوضاع الاقتصادية للبلاد، وذلك ببيع ما لديه من أواني وأطباق ذهبية وفضية ليطعم عبيده وحاشيته لكي لا يرحلوا.

7-**يزيد سليل أمبراطور مَرّاكُش:** الأمير يزيد ابن أمبراطور مَرّاكُش طرده والده ونفاه من دياره، شخصية ثانوية ولكنّه أحدث ضجة ورعبًا بقدومه لطرابلس، فقد ارتكب عدة جرائم فور وصوله مصحوبًا بجيش يبلغ ألفاً وخمسمائة جندي، والعديد من الجواري والإماء والعبيد والخدم، من إحدى جرائمه أنه قد مثل بعلج اتخذه الخازندار بعد أن اتهمه بعلاقة أثمة مع إحدى نسائه، فعلق المحضية من قدميها عارية في الشمس وقت القيلولة، بعد أن ذهن بدنها بالعسل فهاجمتها أسراب الذباب حتى هلكت. كما قد اقتحم حقول الفلاحين بجيشه وخرّب المحاصيل، وقتل ثلاثة من الفلاحين.

كما دخل في عدة حروب، وذات مرة بعث بشحنة سخية من الرؤوس البشرية المدسوسة في عدة صناديق خشبية، تلك الرؤوس كانت لبعض العرب والزنوج والنصاري الذين قتلهم في المدينة من مختلف الأجناس (ذكورًا وإناثا وأطفالاً)، قد تم شحن تلك الشحنة في الميناء، وقام بإرسالها عن طريق القنصل الإنجليزي بطرابلس إلى والده بمَرّاكُش.

كما قد قام باختطاف ابنة سيف النصر الذي نزل ضيفًا عليه وأكرمه، وقد استاء الباشا الأكبر من أعماله، ولكن لا يستطع فعل شيءٍ له، لأنه قد استعبده بجوالق القمح عندما حدثت المجاعات في البلاد.

8- **الشيخ الفطيسي:** شخصية ثانوية فاعلة، كان له دورٌ كبير في احتدام الصراع بين يوسف وأخوته، فقد كان المحرض الأساس على تولي يوسف بك السلطة والعرش مكان أبيه وقد أفلح في زرع تلك الفتنة بينهم، من أهم أقواله ليوسف والتي اشعلت نار الفتنة والقتل قوله: "من يذهب إلى الحرب لا يبدد ذخيرته في الهواء"[1].

9- **السيد البوني:** شخصية ثانوية في الرواية، كبير التجار في المدينة اشترى جارية من حاطوم تسببت في انتشار وباء الطاعون.

10- **حاطوم:** أحد التجار بالمدينة، فقد ماله في التجارة مع السيد البوني الذي جرده من أهله وجاريته المفضلة وكل ماله، من الشخصيات الثانوية التي أسهمت في عملية تواصل السرد الحكائي.

11- **الدرويش وصاحب المقهى:** شخصيتان تتحاوران في مقهى الأعمدة، كان حوار الدرويش كله حكم، أما صاحب مقهى الأعمدة فكثير الأسئلة، كان ذات مرة قد سأله لماذا لم تهرب كما فعل حاطوم واتباعه من الطاعون؟ أجاب الدرويش بكل حكمة أن الموت ينتظرنا في كل مكان. لماذا الفرار؟، وفي حوار معه مرة حاول صاحب المقهى إيقاضه من على الطاولة فهوى أرضًا، فاكتشف صاحب المقهى بأنه قد مات.

يعد كلاهما من الشخصيات الثانوية إلا أن شخصية الدرويش فاعلة جدًا في الرواية، رغم أنه شخصية غريبة لا توجد أي معلومات شخصية عنه، فقد سكن المدينة منذ زمن بعيد ولا يعرفه أحد وقد مات غريبًا.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص238-239.

وظفه المؤلف كأحد شخصيات روايته لما يتميز به حضوره في النص الشعبي الصحراوي، "فمن المعتقدات الشعبية والخرافية أنه كلما كان الدرويش يتيمًا تزداد البلاوي والويلات على المكان، ولذلك قد اكتسب الشخصية الخرافية بدل الشخصية البسيطة الساذجة"[1].

وعليه: قد حظيت هذه الشخصية برمزية فاعلة في الحدث الروائي عند الكوني وأصبحت أسطورة رمزية اكتسبت السمة العجائبية التي لها قيمتها في السرد الروائي، وهنا اعتقد أن الشخصية هي: وحدة منفردة ومختلفة أي ما يجعلها تحمل مميزات خاصة عن غيرها، وهي مرتبطة بمجموع الدوافع والميول السيكولوجية سواء كانت نفسية أو مكتسبة.

ثالثًا- الشخصيات الهامشية أو المسطحة في الرواية:

1- **نورية خادمة إستير:** شخصية هامشية قليلة الحضور تقوم بوظيفتها المنوطة بها، وهي خدمة الملكة إستير والاهتمام بها وتنفيذ الأوآمر الموجه لها.

2- **قاضي المدينة:** شخصية نادرة الحضور، شاكاه (حاطوم) عندما باعه السيد البوني جارية بها الوباء، إلا أنه لم يحكم له بشيء، فخرج حاطوم من عنده بائسًا.

3- **الشيخ علي بن وشاح:** أحد كبار زعماء المحاميد، عمل مع الباشا كثيرًا وذات مرة طلب منه رأس أحد الأتراك يدعى (مصطفي القرمانلي).

4- **سعاد:** إحدى زوجات السيد أحمد الابن الأوسط للباشا، لفظت أنفاسها في ليلة زفافها بسبب اصابتها بعدوى الطاعون. ثم تزوج بعدها بللاّحسنية تركية الأبوين.

---

(1) اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني، مجلة فصول ، العدد الرابع، المجلد السادس عشر، 17 يونيو 2019م، ص229.

5-**للآمنة:** إحدى سيدات القصر، زوجها الحاج عبدالرحمن، سفير المملكة في بلاد الإنجليز، شخصية نادرة الحضور.

6-**محمود الخوجة:** أحد التجار وأعوان الباشا المقربين، قد أهدى للباشا جارية شركسية بعد عودته من مصر، لم تشهد القلعة بجمالها مثيلاً، ولكن الباشا بعد أن اختلى بها لم تعجبه، فهي لا تنافس إستير في المخدع على حد قوله، شخصية نادرة الحضور وغير فاعلة في الأحداث داخل السرد.

7-**الخازندار:** ترجع أصوله من أحد شوارع نابولي، كان فقيرًا، زوجه الباشا بابنته للآزكية، ويعد من أهم أعوان الباشا في القصر ويدير خزانته، قد نبه الباشا مرارًا لأزمة اقتصادية بسبب الطاعون، قد اقترح عليه ذات مرة حلولاً كبيع بعض العبيد بالمزاد، واقناعه بطلب المساعدة من الملكة إستير فرفض، وكذلك اقترح عليه مصادرة بضاعة أحد التجار الذي يبيع الزعفران، كان دوره نادرٌ جدًا في الرواية.

8-**ابن سيف النصر:** قد أناب عن حضور والده لمراسم الصلح في طرابلس وقدم رأسه قربانا للباشا ليزول الخصام بين والده والباشا كما أعلمه بأن (رمضان الأضغم) قد لقى مصرعه على يد أبيه، فهو سبب الخصومة الرئيس التي كانت بينهما. اقتصر دوره على هذا الحدث فقط، لذلك كانت شخصيته سطحية أسهمت في خفض وتيرة الحدث.

9-**للآزنوبيا:** عقيلة السيد البوني، شخصية نادرة الحضور جدًا.

10-**فائق زياني:** جندي برتبه ضابط يعمل تحت إمرة السيد أحمد، تشاجر مع حراس يوسف بيك مما أثار غضبه وحاول معاقبته إلا أن البك أحمد منعه من ذلك، مما تسبب أيضًا في فتنة بين الأخوين. شخصية مسطحة شاركت في هذا الحدث الهامشي فقط.

11- **القنصل الإنجليزي:** شخصية قد شاركت في حدث واحد، قد أرسل شحنة الجثث عبر الميناء من الأمير يزيد سليل مَرّاكُش إلى والده الباشا بحكم عمله المكلف به.

12- **القومندان باشا:** قائد الأساطيل العثمانية، جاء بأوآمر، خلع الباشا وتعيين أحد أحلاف باشا الأرناؤوطي بدله، شخصية نادرة جداً، إلا أنها شاركت في عملية تواصل السرد الحكائي ولإيصال الفكرة للمتلقي.

13- **غانم أحد عبيد البك يوسف:** ظهرت شخصيته في الحدث الأخير عندما قتل حسن بك على يد يوسف، فقد شارك في قتله حين أحضر الجراب البائدة بداخلها المصحف والمسدس إلى يوسف بك ليشرع في قتل أخيه بالرصاص أمام الحضور، كان غانم زنجيًا داكن السواد إلى حد لمعت فيه بشرته من فرط السواد.

14- **شيخ المحاميد:** أحد أعوان القبائل يحارب ضد جيش الباشا، وقد اغتال عساكر الحامية وحرق مخازن الذخيرة، دوره مختصرٌ جدًا وحضوره سطحي إلا أن دور شخصيته قد أسهم في ربط الأحداث السردية.

15- **سيف النصر:** باغت فرق الباشا واستولى على المدافع وشاحنات البارود في مسلاته هو وأعوانه، وقد استاءت أوضاع الجيش العثماني فطالب بالمفاوضة واشترط عليهم سيف النصر عزل رمضان الأضغم عدوه القديم من منصبه بصفته والٍ لمصراته، وبعد فترة قد لقى الأضغم مصرعه على يده كما تمنى.

16- **رمضان الأضغم:** والي مصراته من أسوأ الولاة، لقى مصرعه على يد سيف النصر.

17- **الشيخ مخيريق:** أحد زعماء القبائل وتجار الزعفران، قام أحد أعوان القلعة بالإستيلاء على خيامه ورعاته بسهل الجفارة. شخصية قليلة الحضور.

18-**أبو شاقور**: من حواشي الباشا، كان منفياً بتونس، هو من أحد أعيان القبائل لكنه يعمل لصالح الباشا ضد المجاهدين. قد تم قتله على يد أحد فرسان القبائل حيث قطع رأسه وفصله عن جسده.

19-**المفتي**: أحد أعيان الباشا أيضًا، انتهى دوره بقتله على يد أحد فرسان القبائل.

مما سبق نخلص إلى أن الشخصيات في رواية يعقوب وأبنائه بعضها شخصيات حقيقية لمرحلة من مراحل حكم الأسرة القره مانلية واحتلالها لمدينة طرابلس في فترة (1711-1835م)، حيث عمل الكاتب على سرد الأحداث التاريخية في قالب أدبي جديد تحت ما يسمى (بالرواية التاريخية)، وقد أبدع في تقديم خطابه المبني على التعالق النصّي الحواري من خلال اختياره لعتبة العنوان، فقد تعالقت عتبة العنوان في رواية (يعقوب وأبنائه) كرمز للقصص القرآني مع رمزية متن النص التاريخي مما أضفى على الرواية سمة جمالية تشد انتباه القارئ وتثير فضوله للإطلاع على هذا العمل، مما يدل أيضًا على ثقافة الكاتب ودرايته بتقنيات كتابة الرواية الحديثة فقد أخرج التاريخ في قالب أدبي مميز.

الباب الثالث

سيميائية العجائبي في الخطاب السردي الروائي

الفصل الأول: ماهية العجائبي في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: أنماط العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: أنماط العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الثاني: روافد العجائبي في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: تمظهرات العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: تمظهرات العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

الفصل الأول

ماهية العجائبي في الخطاب السردي الروائي.

المبحث الأول: مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: أنماط العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: أنماط العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة.

قبل الحديث عن مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة وأهميته لابد أن نعرج على المعنى اللغوي لهذا المصطلح .

أولاً- مفهوم العجائبي لغة:

جاء في معجم لسان العربي عن مادة (ع–ج–ب)، "العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَبَ: أعجابُ، وقد عِجب منه يعجَبُ عَجَبًا، وتعَجَّبَ، واستَعجبَ. والاستعجابُ: شدةُ التعجب. والاسم: العجِيبةُ، والأعُجوبة: العَجائبَ، لا واحد لها من لفظها"[1].

يرى بعض الدارسين أن أصل (العجبُ) في اللغة: أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويَقلُّ مثِلهُ. كما أن العجبُ هو النظر إلى شيء غير مألوف، ولا مُعتادٍ، وأن التعجبُ مما خفِي سببه ولم يُعلَم.

و(التَعجَّبُ)، أن ترى الشيء يعجبك وتظن أنك لم تر مثله أبدًا[2]، أما في معجم أساس البلاغة عن لفظة (عَجَبَ): "قصَّةٌ عجَبٌ. وأبو العجِبَ: الشعوذيّ وكل ما يأتي بالأعاجيب. وهو تِعْجابةٌ: للكثير الأعاجيب، وعن بعض العرب: ما فلان إلاَّ عَجَبةٌ من العجب، والاستعجاب: فرط التعجب"[3].

من خلال عرض المعنى اللغوي لمادة : (ع – ج – ب) في بعض معاجم اللغة يمكن القول إن العجيب هو شيء غير مألوف ولا معتاد ولا يُعلم سببه فينكره العقل لقلة اعتياده عليه.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص38.

(2) ينظر: السابق، ص38.

(3) جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الأول، ص411.

ثانيًا- مفهوم العجائبي اصطلاحًا:

تعنى كلمة (أعجوبة) في المفهوم الأدبي: "مجموعة قصصية أو مسرحيات تستحضر التدخل المنقذ ليسوع، أو السيدة العذراء، أو أحد القديسين في حياة أحد البؤساء، أو الخطاة العتاة، أو ضحية بريئة"[1].

ومنه (حكاية عجيبة)، وهي "عمل قصصي يعنى بسرد مغامرة خيالية بقصد الدهشة والإثارة يتميز بناؤه الفني بالبساطة والوضوح"[2].

والعجائبي هو جنس ما يتحدد دائمًا بالقياس إلى الأجناس المجاورة له كا(الغريب) مثلاً، ويعد تردد القارئ هو الشرط الأول له، ففي النصوص العجائبية يروي المؤلف أحداثًا غير قابلة للوقوع في الحياة، فإذا دخلت كائنات فوق طبيعية (حكايات عجائبية)، يمكن فعلاً وصف الأحداث بأنها فوق طبيعية لأن المعيار الحاسم لأصالة العجائبي هو خلق انطباع نوعي لذلك العجيب وللكثافة الانفعالية التي يحدثها لمجرد أن يشعر القارئ بعمق إحساس الخوف والرعب لحضور عوالم وقوى غير مألوفة، هذا الإحساس بالخوف والتردد أو الحيرة غالبًا ما يذكره نظار العجائبي في نظرهم الشرط الأساس لهذا الجنس، فالعجائبي لا يدوم إلا إذا كان هناك تردد مشترك بين القارئ والشخصية، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة يكون الأثر ينتمي إلى جنس آخر يسمى (الغريب)، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها دخلنا حينها في جنس (العجيب).

---

(1) بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، الطبعة الأولى، بيروت – لبنان، 1433هـ-2012م، ص 1069.

(2) سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، د – ط، د – ت، ص45.

إن (الغريب)، تكون الأحداث فيه مفسرة عقلانيًا في نهاية القصة، كما أنه يحقق شرطًا واحدًا للعجائبي، وهو وصف ردود فعل معينة لأنه مرتبط بأحاسيس الشخصيات، وليس بواقعة مادية تتحدى العقل[1]، وبذلك يعد جنسًا مجاورًا للعجائبي.

ثالثًا- أهمية الأدب العجائبي:

إن هذا الأدب له امتدادات طويلة منذ القديم، ومفاهيم متنوعة عند العرب والغرب، وهذا ما يحتاج إلى دراسة خاصة، علمًا بأن هذا الباب من الدراسة سيقتصر على توضيح المفهوم العام الأدب للعجائبي وأهميته وتوضيح بعض أنماطه وتمظهراته في الروايتين ما أمكن ذلك.

"يهتم الأدب العجائبي (الفانتاستيك) بتقديم مكتوب يقدم شخوصًا وظواهر فوق الطبيعي، يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق الطبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساس للفانتاستيك من خلال بحثه من مفاجآت لعالمنا العادي والمألوف متخذًا لذلك تقنيات سردية أشد تماسكًا وانسجامًا للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة"[2].

إن مفهوم الفانتاستيك عند تودوروف هو "تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق الطبيعية"[3].

وقد أشار إلى أهمية الفانتاستيك بأنها تكمن في كونه تكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي، وهو كذلك إخراج للأسطورة بعلامة الرعب فيكون التصادم بين الطبيعي وغير الطبيعي، ويحتل عنصر التردد في تصور تودورروف مركزًا محوريًا

---

(1) ينظر: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مكتبة الأدب العربي، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى، 1994م، ص 55-70.

(2) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1430هـ- 2009م، ص13.

(3) السابق، ص30.

في فهم الفانتاستيك، كما تكمن أهميته أيضًا في إدخال رعب متخيل وسط عالم حقيقي وتثبيته في ذاكرة القارئ، وهو ما يقود إلى المسألة التي طرحها (مسألة الصدام) بين ما هو عقلي مألوف، وبين ما هو خارق للطبيعي وغير المألوف.

ومن أهم خصائص الفانتاستيك تأكيد المفارقة، وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز ما هو فوق الطبيعي، وتقليص دور ما هو طبيعي حينًا، أو توظيفه للإيهام مرة، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا الطبيعي وتدميره في المرة الثالثة.

إن وجود الفانتاستيك في الرواية العربية تأكيد على غنى التخييل العربي وإمكاناته الواسعة وما يعتريه من مجازفات دلالية وشكلية[1].

(1) ينظر: السابق، ص 32.

المبحث الثاني

أنماط العجائبي في رواية أنوبيس.

لقد أسس الكوني خطابة الروائي هذا على عدة ثنائيات منها: (الحياة والموت، والوجود والفناء، والحقيقة والخيال، والتيه والضياع والإصرار والبقاء، والجذب والقحط والغيث والنماء)، وغيرها من الثنائيات التي تشكل عالم الواقع وعالم التخييل في أدبه النثري.

كل هذه الدلالات في سياق السرد تتعالق فيما بينها فتّكون قصص سردية أخرى بفعل توظيف الكاتب لتقنياته وأدواته الفنية واستعانته بالموروثات الثقافية كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية... وغيرها، كما أن للمكان أيضًا سمة جمالية في النص السردي وذلك لارتباطه بالزمان والشخصيات.

كما أسس أيضًا خطابه على العجائبي الذي يظهر جليًّا في المتن، فقد إنزاح بمتنه عن عالم الواقع وقوانينه إلى عالم آخر غير مألوف وغير واقعي، فقد سرد أحداث روايته بين (الواقع والخيال)، سواء على لسانه أو على لسان أحد شخصياته المنتقاة من عالم الحيوان، وعالم الأرواح العالم غير المرئي المتمثل في الجان والأشباح، ويعد هذا أيضًا خروجًا عن المألوف في الروايات التقليدية التي غالبًا ما تكون شخصياتها إنسانية صرفة، أما في هذه الرواية فقد اعتمد الكوني في رسم شخوص روايته من عالم الطبيعة الصحراوية المليئة بالرموز والأساطير والمعتقدات والخرافات الشعبية السائدة منذ القدم لدى مجتمع التوارق، وبذلك اكتسبت روايته سمة عجائبية غرائبية غير مألوفة في الروايات العربية القديمة، وإنماز بها، وكان من شأنها أن ارتقت بأدبه إلى مصاف العالمية.

فمن أهم الأحداث التي يظهر فيها العجائبي واضحًا في النص قول السارد على لسان الجنيّة: "عندما خرجت في طلب الأب، وخرج رجال القبيلة في طلبك،

نذرت للرّبة "تانيث" ناقة إذا أدركوك حيا. وعندما أضاعوك نذرت للربة قطيعها كله، وعندما دخلتَ المراعي بجسد غزال ورأس إنسان وانتشر الخبر في القبيلة سلّمت رقبتها للكاهن كي يعيدك إلى الدنيا"[1].

إن تقديم النذر والقرابين للآلهة مقابل الحياة والوجود من المعتقدات الغريبة لدى المجتمع التوارقي القديم، كما أن تحول الإنسان إلى مسيخ بجسد غزال، ورأس إنسان من الدلالات غير المألوفة وغير واقعية. كما أن موت الأم أيضًا وتسليم رقبتها للكاهن لكي يعيد ابنها إلى الدنيا أحداث تملأها العجائبية والغرائبية، وتثير الدهشة أيضًا، فهي أعمال خارقة فوق الطبيعي تثير الخوف والقلق والتوتر لدى المتلقي.

وفي نص آخر من الرواية يظهر العجائبي واضحًا حين قال السارد: "الحّيات المسمّاة نساء لدغني منذ البدء – لدغني على يد امرأة الأغراب التي أقبلت على النجوع عابرة فأطلقت عليها القبيلة اسم (تامنوكالت)، لسبب لا أدريه وعاملتها بمراسم الإكبار، كانت مكابرة حقًا، ماردة القامة ثرية البدن، بيضاء البشرة، حسناء الوجه في عينيها وصيّة غامضة لم يكن مقدورًا لي أن أفك طلسمها إلا بعد فوات الآوان؛ لأنها لم تكن سوى ذلك الناب الذي يسميه عقلاء القبيلة شهوة"[2]. ويقول "في إحدى هذه الحفلات مدّت امرأة الأغراب يدها لتقرصني في عجيزتي خفية – لم أصدق في المرة الأولى ولكن الفعلة تكررت مرارًا فتعجبت ثم استنكرت فانحت فوق رأسي حتى انغمر وجهي بجداول شعرها وغزت أنفي برائحة جسدها حتى أصابني الدوار أحسست بأنفاسها تلفح رقبتي وبشفتيها تلامس لحمة أذني اليمنى لتوشوش بصوت كالفحيح إذا زرتني في بيتي أعطيتك المزيد"[3].

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص47.

(2) السابق، ص52–53.

(3) نفسه، ص52–53.

فامرأة الأغراب شخصية خيالية أسطورية تحمل سمة عجائبية في تلبسها ومسخها، فهي جنيّة بهيأة امرأة من عالم الأرواح المجهول أطلقت عليها القبيلة اسم الأميرة لأنها تتمتع بصفات حسنة جميلة إلا أنها توشوش بصوت كالفحيح الذي هو صوت (الحيّة).

إن التحول الحاصل للأرواح (الجن والأشباح)، إلى شخصيات إنسانية حقيقية لها صفات إنسانية من الخارق والعجيب والمدهش، فلقد أبدع الكاتب في إيصال الفكرة عبر معطيات الكتابة السردية.

كما نجد إشارة أخرى للعجائبي في المقطع التالي حين قال السارد:

"كان الشبح ينتصب في ركن الغار ساكنًا كنصب من انصاب الحجارة، في عينيه المتقدتين وميض غامض غريب قرناه ملتويان كقرون الودّان، ولكن جرمه جرم غزال حقيقي برغم فخامته في الحجم... يتطلع نحوي بفضول شديد دون أن يتحرك أو يستنفر كأنه جلد أجوف"[1]. ثم يقول "تناولت حصوة ورجمته بها ولكنه لم يستجب... الشبح الملفق من رأس الودّان، وبدن الغزال لم يرحمني أدركني وجدته يقف فوق رأسي بعينيه المتوهجتين المريبتين عاندت يأسى وحدقت في العينين – حدق المخلوق المركب في عيني أيضًا. أطلت التحديق... فانقشع الغموض... رأيت نفسي مُسخًا. رأيت نفسي كائنًا منكرًا رأيت نفسي مخلوقًا ملفقًا من مخلوقين فأنكرت نفسي برغم أن يقيني بحقيقتي لم يتضعضع ساعتها فقط تحررت"[2].

يروي السارد ما حدث له في الغار حين وجد ذلك الشبح بقرون الودّان الملتويان وبدن الغزال، ثم رأى نفسه هو المسخ وكائنًا منكرًا، ومخلوقًا ملفقًا من مخلوقين.

هذا التحول يُكسب الأحداث الصفة العجائبية غير الطبيعية، حيث تحول الشبح إلى حيوان الودّان صاحب القرون الملتوية والعينين المتوهجتين، ثم كيف يرى

(1) السابق، ص76–78.

(2) نفسه، ص77–78.

نفسه هو مسخ وكائن منكر ملفق من مخلوقين (قرونه كالودّان، وبدنه كالغزال)، من تحولات الشخصيات من واقعية مألوفة إلى غير مألوفة وغير واقعية.

"فالودّان من الحيوانات العريقة في الصحراء الكبرى، وقد انقرض في أوروبا في القرن السابع عشر، ويحتل مكانة هامة في الكثير من روايات الكوني لقيمته الروحية في الثقافة الصحراوية، والودّان في روايات الكوني حيوان مقدس يجمع بين واقعية حضوره المادي وأسطورية معانيه عند أهل الصحراء، وقد توسع الكوني في معاني استمرار هذا الحيوان النادر ورفعه إلى مستوى الرمز والأسطورة"(1).

أما الغزال فهو "ذلك الحيوان الجميل المشهور يتواجد ويتوالد على امتداد الصحراء الكبرى، يوجد منه أكثر من مئة نوع منها: الدامي ، الريم ، لريل، بوكليخة... وغيرها ، يتوالد في فصل الربيع وغالبًا تلد ولدًا واحدًا، يصطاده أهل الصحراء بالفخاخ والبنادق وكلاب الصيد"(2).

ومن الأنماط العجائبية في السرد الروائي أيضًا قول السارد: "سرتُ إلى الأمام، ولكن الرابية ابتعدتْ كلمّا اقتربتُ كأنها تتهرب منّي"(3).

من المعلوم أن الجماد لايتحرك، كما أن مشاهد الصحراء مملؤة بحيل السراب، إلا أن المؤلف في استخدامه للفظة (تتهرب مني)، توحي بالغرائبي والعجائبي لأن الرابية من الجماد، فقد أعطاها فاعلية السير والحركة من حيث ابتعادها هي وقربه هو. وهو الذي يراه العلماء بعناصر تحقق العجائبي في ضرورة التعامل مع عالم الشخصيات والأشياء داخل النص باعتباره عالم أحياء حقيقياً.

---

(1) مليكة سعدي ، الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، مقاربة أنثروبولوجية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران ، الجزائر ، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013م، ص7.

(2) محمد سعيد القشاط، صحراء العرب الكبرى، دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1994م، ص71.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 100.

كما نجد إشارة أخرى توحي بالعجائبية حين قال السارد: "القوة التي أعانتني على اختراق الأجواء هي التي ساعدتني على دخول القطعان لأصبح جزءًا من القطعان منذ ذلك اليوم، تقافزت مع جِداء الغزلان في الأسافل، وتطاولت في الصخور الجبلية مع بُهم الودّان وشاركتهم الغداء برضع الحليب من أضرع أمهاتهم وتنازعنا نباتات السهول وجذور النبوت في الشعاب وتقاسمنا حبات التمر المطروحة تحت أشجار النخيل"[1].

نلمح العجائبي من تحول شخصية البطل بفعل القوة الخارقة للأجواء، حيث أدخلته قطيع جِداء الغزلان والودّان ومشاركته لهم في غذائهم وبخاصة جذور النبات، وقيامه برضع الحليب من أضرع أمهاتهم، وقفزه وتطاوله في أسافل وأعالي الصخور الجبلية، ذلك كله من واقع خيالي غير مألوف بفعل تلك القوة الخارقة.

كما قد أشار إلى جسم أمه المركب من الغزال ورأس الوّدان ذلك حين قال: "عندما فتشت بالعود جرم الشاة الذي شوهته النار اكتشفت في الجزء المغمور تحت الركام القرنين المعكوفين المحمولين على رأس المخلوق المزدوج المركب من الودّان والغزال، فعرفت أنني سممتُ بدني بالشر لأني التقمت لحم الأم المجبول بلحم الأب"[2].

من العجيب هنا أكلة لحم الأم وتلذذه بريحة النكهة الشهية للشواء الذي سمم بدنه بالشر، نتيجة ذلك القصف الذي حدث ذلك اليوم، فتصاعد الدخان والنار التي أكلت جسم ذلك الجرم المركب من الودّان والغزال الذي يدعى (الأم).

فمن المفارقات العجيبة والغريبة التي تثير المتلقي في القصص الروائي أن تكون أمه جنية تتلبس الجرم المركب من (الودّان والغزال)، وإن أكل لحم الأم يسمم البدن بالشر.

---

(1) السابق ، ص 79.

(2) نفسه ، ص 83.

إن هذا التحول العجيب والمعقد الغريب بأن أكل لحم الأم يسمم البدن من القصص التي تثير الدهشة والذهول ، فالكاتب يبدو أنه على دراية واسعة بأنماط الخيال الغرائبي الذي يعد من أهم فنيات الرواية القصصية الحديثة.

ومن النمط العجائبي أيضًا تحول الجنيّة إلى جرم الأرانب كما في المقطع التالي: "ولكن لا أعرف كيف تحولت الشقية وتلبست جرم ذلك الأرنب اللعين لينتصب أمامي كالشبح بقامة ماردة دون أن يفقد ملامح التحدي، ثم ما لبث أن تبدل ليكسب ملامح إنسان حقيقي بشع، بعينين ناريتين، وأسنان بطول أنصال السكاكين تذكرت حكايات الـ(ما) عن نحس ملّه الأرنب التي لم تكن في يوم من الأيام حيوانات، ولكنها سعلاة تنكرت في جلد الأرنب في ذلك الزمن البعيد الذي حاول فيه القوم أن يلقوا بها في النار عقابًا لها على استدراجها لأبناء القبيلة وبيعهم إلى قبائل الجن مقابل كنوز التبر التي تحتكرها هذه القبيلة الخفية"[1].

فالأرنب حيوان يعيش غالبًا في الصحراء ويتكاثر ، ويسميها أهل الصحراء النيرب، ويأنفون من أكلها ويعتبرونه عيبًا ويسمونها (مكروه) لأنها تحيض مثل المرأة وبالتالي أكلها يعد عيبًا[2]، والكوني هنا على دراية بهذا المعتقد لذلك وظف الأرنب ووصفه باللعين والقبيح لصفاته وأعماله المعتقدة.

نلحظ في ذلك المقطع التحول العجيب للجنّية من أرنب لعين، ثم إلى ملامح إنسان حقيقي ولكنه بشع ، له عينان ناريتان، وأسنان بطول أنصال السكاكين، هذا التحول والتبدل في الشخصية غير واقعي ، وغير مألوف فهو عجائبي بامتياز فقد اكتسب المقطع السمة الغرائبية التي تثير الدهشة والذهول والخوف.

لقد وفق المؤلف في أضفاء السمة العجائبية والغرائبية في القصص الروائي وهذا ينم عن ثقافته ومقدرته العلمية والفنية العالية.

---

(1) السابق ، ص 32.

(2) ينظر: محمد سيعد القشاط، صحراء العرب الكبرى، ص74.

وفي مقطع آخر من الراوية يظهر النمط العجائبي واضحًا في قوله: "في غيبوبتي عاركت الأشباح وحاولت الإفلات من مطاردة ناب الأرنب القبيح الذي طاردني متخذًا جرم الصبية اللعوب تارة، والحيّة تارة، والسعلات الكريهة تارة أخرى. لم أدر كم من الوقت استغرق الكابوس؟ ولكن عندما أفقت وجدت أن الأصيل قد حل فخيل لي أنه أصيل يوم آخر... حاولت أن انتصب على قدمي، ولكني لم أفلح، فزحفت على قدمي... واصلت الزحف... عثرت على كوم من بعر. كان بعرًا طازجًا... انكببت فوقه وبدأت أتجرع كان طعمه مرًّا... انقشعت الغشاوة فأبصرتُ الغزالة تنتصب بجوار الرتم وتحدق نحوي بكبرياء... الغموض هو الذي رأيته في عينيها الكبيرتين، الكحلاوين، الذكيتين"[1].

إن هذا المقطع من أكثر المقاطع عجائبية في السرد، فالجنيّة تحولت إلى شبح الأرنب القبيح الذي يطارده في كل الخبايا، ثم تحولت إلى صبية لعوب تحاول إغواءه، ثم تتلبس جرم غزالة ذات عينين كبيرتين كحلاوتين ذكيتين تنتصب تحت شجرة الرتم.

كما أنه من الغرابة تناوله لبعر الغزال طازجًا ويكون سببًا في إزالة الغشاوة من بصره فيرى الغزالة بوضوح تحت شجرة الرتم فينقلنا من غيبوبته وكابوسه إلى واقع وحقيقة يرى فيها ذلك الأرنب غزالة حقيقية تقف تحت الشجرة.

وفي المقطع التالي أيضًا يقول السارد متعجبًا: "كان شبحًا يستعير ملامحه من ملامح أهل الخفاء يتقنع بلثام أسود محصن البدن بسلسلة من التعاويذ المدسوسة في قطع الجلد، رأسه متوج بتميمة، منكباه متوجان بتميمتين، وصدره موسم بقلادة مهيبة من هذه التمائم، ساعداه أيضًا معصومان باثنتين ولولا هذا الحشد الرهيب من الأحجة لما شككت في انتمائه إلى قبائل الجن التي تستوطن الصحراء"[2].

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص 34-35 .

(2) السابق ، ص 38.

يشير السارد في هذا المقطع إلى صاحب النبوة القابع في ركن الخباء الذي كان يحدثه ولم يتبينه، فقد اتضح أنه شبح من أشباح الجان التي تستوطن الصحراء.

فالأشباح والأرواح كائنات ما ورائية لها حضور كبير في معتقدات التوارق القدماء، هنا المؤلف قام بإعطائها بعض الصفات والملامح من معتقدات أهل الصحراء كاللباس والتمائم والأحجبة والتعاويذ والقلائد التي يعتقدون بأفعالها، وذلك لإضفاء بعض الواقعية على النص لإقناع القارئ والتأثير فيه.

ومن النمط العجائبي في السرد الروائي قوله :

"لقد ولدت معزتي جديًا كئيب غريب الأطوار لا يخالط الجِداء، ولا يستجيب لمداعبات أمه، ويقضي النهار محدقاً في الفراغ ويسهر الليل يتفحص النجوم، رأيت في مقلتيه حزنًا لم أره إلا في عيون العابرون والمعتزلة وأهل الدهاء – وكنت على يقين أن في جرم الجدي يسكن مخلوق من سلالة الجان ويبدو أن الحدس لم يكذبني ، لأن الحزن في عيني هذا الشقي قد تضاعف إلى حد أنذر بالشؤم . فهل تدرون ماذا حدث بعدها؟ لقد رأيته في أحد الأيام يعتلي صخرة على سفح الجبل ويرمي بنفسه إلى الهاوية"[1].

من الغريب جدًا في هذا المقطع أن جرم ذلك الجدي يسكنه مخلوق من سلالة الجان وأن حزنه ينذر بالشؤم أيضًا، ومن العجيب أيضًا أن يعتلي صخرة على سفح الجبل ويرمي بنفسه إلى الهاوية في عملية انتحارية وهو كائن غير عاقل مما يثير الدهشة والغرابة.

كما أن عدم استجابته لمدعبات أمه وتحديقه في الفراغ وسهره ليلاً وهو يتفحص النجوم من الأمو رالعجائبية وغير مألوفة، فربما عمد المؤلف إلى إضفاء بعض الواقعية على النص الروائي لإقناع القارئ وشد انتباهه باستعارته لبعض الأفعال الإنسانية لذلك الجدي.

---

(1) نفسه ، ص 157، 158.

وفي مقطع آخر يقول السارد على لسان الكاهن في حوار دار بينهم: "لقد عاركت أشرار الجن عراكًا مميتًا قبل أن أحررك من شر المسوخ!

- عن أي مسوخ يتحدث مولاي؟
- كان الرعاة يرعون قطعانهم في وادي الرتم بأمان عندما همهم الشبح المنكر الذي أفزع مواشيهم.
- الشبح المنكر؟
- كان مخلوقًا قبيحًا ملفقًا نصفه إنسان ونصفه حيوان...
- يدب على أربع ، ويزاحم الأغنام على العشب، في رقبته تتدلى التمائم.

فهل شربت من بول الغزال يا شقي؟ ... اعترف بأني شربت من بول الغزال. ولولا بول الغزال لما تحررت . لولا بول الغزال لما نجوت. ولولا بول الغزال لما شهدت ميلادي الثاني"[1].

لقد أراد الكاهن تحرير البطل من شر المسوخ ذلك المخلوق القبيح الشبح الملفق نصفه إنسان ونصفه حيوان، ويدب على أربع ويزاحم الأغنام على العشب وفي رقبته بعض التمائم ولكن البطل حرر نفسه ونجى بشربه بول ذلك الغزال .

إن وصف ذلك المخلوق وحضوره في النص من قبل الكاتب، وتحرر البطل من أن يتلبسه ذلك الشبح بشربه بول الغزال، من المشاهد العجيبة التي لا تمت إلى الواقع بصلة، فالكاتب عمد إلى استخدام الأسلوب الخيالي المثير للدهشة والجدل لتقديم صورة معبرة عن عالم الصحراء ذلك العالم الخرافي الذي يمتزج فيه ما هو حقيقي واقعي مع ماهو غير حقيقي خيالي.

على الناقد ومثله المتلقي يعلمان قبل البدء بقراءتها (النصوص العجائبية) أنهما أمام أدب خيالي لا يتسم بحقيقة واقعية تتصل بالواقع خارج النص، ولذلك فإن شرط تودوروف في ضرورة اعتبار الشخصيات أحياء حقيقيين مُؤَدَّاه أن النص هو

---

(1) السابق، ص 42.

الذي يجب أن يتعامل مع هؤلاء الأشخاص بعدِّهم أشخاصاً حقيقيين، فيؤثر بذلك في المتلقي، ولكن هذه الحقيقة حقيقة مشروطة؛ لأنها نسبَّة ولا تُجاوزُ حدود النص نفسه؛ أي أنها لا تمتد إلى الواقع خارج النص.

كما أشار إلى بعض المعتقدات الاجتماعية بمجتمع التوارق وللحياة في تلك البيئة الصحراوية بعامة، وما يتخللها من أمكنة كالجبال والوديان وحضور بعض الحيوانات كالودان والأرنب والجدي والشاة مما يدل على أنه شاهدٌ عليها أو مسجلٌ لها . كما قد تعددت الأنماط العجائبية في النص من المسخ والتحول العجيب والمعقد للجان والأرواح والأشباح إلى شخصيات إنسانية وحيوانات بفضل خياله الواسع في تصويره لها، وثقافته المنوعة ومقدرته العلمية، حيث اكسب النص السمة العجائبية مما يمكن تصنيف نصه هذا تحت الأدب الروائي الفانتاستيكي الحديث أو ما يسمى (بالرواية العجائبية) إن صح القول.

المبحث الثالث

أنماط العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه

تعد بعض ثقافات الشعوب ومعتقداتها وخرافاتها الشعبية المتداولة عبر الزمن مظاهر تعج بالغرابة والعجائبية تصنف في اللامألوف للواقع، فهذا المجتمع التارقي الذي يؤرخ له المؤلف إبراهيم الكوني في رواياته من ضمن تلك الشعوب التي تقطن الصحراء، لها عادات وتقاليد وأقوال وحكايات قديمة يمتزج فيها العجيب والغريب والواقعي والخيالي والأسطوري كذلك، مما يجعلها تثير انتباه القارئ وتبعث في نفسه الحيرة والقلق والتساؤل والتعجب.

فمن أعماله رواية أنوبيس موضوع الدراسة قد انمازت بالعجائبية والغرائبية، أما رواية يعقوب وأبناؤه فقد حضيت بالقليل النادر منها، حيث تعد شخصية (الدرويش) في الرواية يعد نمطاً غرائبياً يثير الدهشة، علمًا بأن هذه الشخصية قد تكررت في بعض أعماله الروائية وأسهمت في بث الغرابة في نصوصه السردية. فشخصية الدرويش التي وظفها في أعماله هي بعامة: "الإنسان البسيط الذي يعيش مذلولاً في غالب الأمر عند الكثير من المجتمعات، حيث لا مكان له ولا مأوى إلا أنه في معتقدات أهل التوارق القدماء يحضى بقوة يهابها الناس لأن الله وهب بداخله الوحي والنبؤة، إن هذا المعتقد الخرافي لديهم قد أعطى الاحترام لذلك الدرويش، واعتبروه غريبًا عن البشر العاديين"[1].

كما أنه من الغرابة أيضًا أن عجائز التوارق تعتقد بأن شفاهه تتكلم لغة غريبة غير اللغة العادية، وأنه كلما كان حزينًا أو شقيًا أو محتاجًا ويتيمًا، فإنه يجر للمكان الذي به البلاوي والويلات والمصائب[2]، كما: "حظى في القبيلة بالاحترام الممزوج

---

(1) ابتسام لهلالي، مرجعية الموروث الشعبي الطارقي الصحراوي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، الجزء الثاني، 15 جوان، 2018-2019م، ص 108.

(2) ينظر : السابق، ص108.

بالشفقة، فهو إنسان غريب عن الأرض لا يعرف له أهل ولا أقارب ولا تستهويه مفاتن الحياة، فلا يحلم بالزواج والإنجاب يعيش حياة الكفاف معتمدًا على صدقات الناس، كما يمثل أيضًا البركة والبراءة والحكمة والبساطة، يتشاءم الناس من إيذائه، لأنهم يتوقعون لعنة تحل بهم جزاء ذلك، فهو بمثابة الولي الصالح يجب احترامه والإحسان إليه للحصول على بركته"[1].

كما يرى أهل الصحراء أنه ينتسب إلى المرابطين أو الصحابة أو الأسرة النبوية نفسها، ولذلك حظيَّ بالحنان والرعاية وتعطى له العطايا مقابل أن يغفر لهم الخطايا والزلات، ويحصلون على البركة في الدنيا والرضا يوم القيامة، والشفاعة بجاه النبي والصحابة المرابطين حتى ظن بعضهم أن الصحراء لا خير فيها إذا اختفى منها ذلك الدرويش، ولا خير في أرضٍ يعذب فيها ويهان.[2] ففي هذه الرواية تظهر السمة الغرائبية لهذه الشخصية واضحة وجليّة فمن العجيب أيضًا أن الكوني قد منح لهذه الشخصية كل تلك الصفات والأفعال التي استنبطها من معتقدات أهل الصحراء، فقد اكتسبت بذلك قدسية خرافية خاصة وصفة رمزية تميزها عن غيرها حتى تكاد تكون أسطورة رمزية تعليلية أيضًا.

يشير السارد في المتن الروائي إلى هذه الشخصية الرمزية الغريبة في قوله: " في مقهى الأعمدة الأربع أتخذ درويش الأجيال (كما أطلق عليه بعضهم) مجلسه مبكرًا فأقبل عليه صاحب المقهى حاملاً طبقًا يحوى فناجين من القهوة التركية الخالية من السكر. قال الدرويش – الحمد لله الذي أحيانا حتى شهدنا مهزلة أخرى! قدم له صاحب المقهى فنجان القوة واحتفظ بالآخر لنفسه. قال: لا أعرف يا مولانا كيف تسمّي هذه القيامة مهزلة!

قال الدرويش بعد أن أرتشف من قهوته:

---

(1) مليكة سعدي، الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، ص35.

(2) ينظر: السابق، ص35.

– تستطيع أن تسميها قيامة، تستطيع أن تسميها طاعونًا جديدًا، ولكنها في عرف الخفاء مهزلة في كل حال!

زفر صاحب المقهى أنفاس إعياء قبل أن يقول:

– هي قيامة حتمًا. أما الطاعون فلن يكون إلا سيدي يوسف هذا! رشف من فنجانه جرعة قهوة قبل أن يضيف:

– التجار أخفوا السلع حالاً كي يبيعوها لنا بأضعاف أثمانها غدًا. الناس امتشقوا أسلحتهم خوفًا على أنفسهم حتى من جيرانهم.

الكثيرون هاجروا إلى الضواحي. وبعضهم الآخر فر إلى الجبل. كل هذا بسبب نزوة من صبي ظمآن إلى السلطان!" [1].

كما أوضح الدرويش لصاحب المقهى أن ما يفعله السيد يوسف ما هي إلا قصاصٍ على تلك الآثام التي اقترفها أبوه ونسيانه النذر وعدم الوفاء، وأن الرعايا هم كبش الفداء دائمًا إذا حنث الحكام بعهد أو خالف القسم، فالناس هم أوّل من ينال القصاص، وأوضح أن في هذا الزمان نحسد الخلان الذين رحلوا، ثم توجع بصمت وأوضح لصاحب المقهى: أنا هنا غريب منذ زمن بعيدٍ!.

وينتهى المطاف بالدرويش بالموت حين هوى جانبا على المنضدة في ذلك المقهى عند المغيب[2].

لقد وظف المؤلف هذه الشخصية لما تتميز به من غرابة قد استعارها من معتقدات أهل الصحراء، فالدرويش في النص الروائي إنسان غريب أيضًا لا يعرف اسمه ولا نسبه، وأن المكان الذي حل به (المملكة أو السرايا) قد عمه وباء الطاعون، وكذلك المجاعات نتيجة الأزمة الاقتصادية، والحروب والفتن والقتل، والصراع على السلطة بين الأخوة أبناء الباشا المُغَّيب في اللهو والسُكر. فالكوني هنا يحاول التلميح إلى تلك المعتقدات الشعبية والقصص الخرافية والأسطورية في ثقافة أهل الصحراء

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص251–252.

(2) ينظر: السابق، ص255.

القدماء من التوارق من خلال هذه الشخصية، وقد أجاد توظيفها وهذا مرده لثقافته الواسعة ومقدرته الفنية العالية.

ومن المقاطع السردية في الرواية التي تتصف بالغرابة حد الدهشة والذهول قول السارد: "لقد بعث له بشحنة سخية من الرؤوس البشرية المدسوسة في عدة صناديق خشبية وطلب منه أن يبعث بها إلى والده جلالة الإمبراطور في مَرّاكُش فلم يجد القنصل مفرًا من استلام الشحنة تمهيدًا لشحنها على مركب إنجليزي كان يرابط بالميناء احترامًا لجلالة الإمبراطور ولكن الشحنة فاحت بفعل الحرّ في اليوم التالي... فاضطرّ خدم القنصلية لإخراج الصناديق إلى المرفأ لتسليمها إلى ربّان السفينة... وكم كانت دهشة الربّان عظيمة عندما اكتشف فحوى هذه الصناديق التي لم تكن سوى رؤوس مخلوقات بشرية من كل الأجناس: زنوج وأعراب ونصارى. ذكور وإناث وحتى رؤوس أطفال، دون أن يعلم أحد أيّ رسالة يمكن أن ينطوى عليها هذا الطلسم الفضيع!"[1].

إن ما قام به سليل مَرّاكُش وهو تقديم بعض الصناديق الخشبية التي تحوي العديد من الرؤوس البشرية من كل الأجناس (النساء – الأطفال – الرجال) الذي قام بقتلهم وإرسالهم إلى والده الأمير عن طريق القنصل الإنجليزي، هذا العمل الذي يتصف بالوحشية واللاإنسانية، حدث غريب يدل على بشاعة المستعمر التركي في ذلك الوقت وما قام به من إبادة وسفك لدماء العرب وغيرهم. حيث تعد تلك الجرائم ضد الإنسانية بعامة. حاول المؤلف في سرده لهذه الأحداث الإشارة إلى بشاعة المستعمر التركي آنذاك.

مما سبق نخلص إلى أن هذه الرواية انمازت بحضور نمط غرائبي اكتسب الصفة الرمزية الأسطورية تمثل في شخصية (الدرويش)، فقد استعاره المؤلف من معتقدات أهل الصحراء ، وقد أجاد توظيفها في الخطاب السردي الروائي ، وذلك مرده لثقافته الواسعة ومقدرته العلمية والفنية الرائعة.

---

(1) السابق، ص224–225.

الفصل الثاني

روافد العجائبي في الخطاب السردي الروائي

المبحث الأول: تمظهرات العجائبي في الدراسات الحديثة.

المبحث الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية أنوبيس.

المبحث الثالث: تمظهرات العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.

المبحث الأول

تمظهرات العجائبي في الدراسات الحديثة

طالما أن العجائبي "شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي، وتقرر الشخصيات في هذا النوع العجائبي ببقاء قوانين الواقع كما هي"[1]، فإنه أيضًا ارتبط بمخيلة الإنسان الأول منذ البدايات الأولى للأدب الإنساني عند تفسيره لمقام الوجود وتساؤلاته عن ما ورائه ومن ثم قيامه بمزج الواقع بالخيال وبالأسطورة وبنشأة الكون أيضًا، لذلك ظهر الأدب العجائبي في الموروث الثقافي القديم بعامة لتفسير مظاهر الوجود تلك والتساؤلات التي تثار حوله وحول نشأة الكون والطبيعة بعامة.

إن ذلك الأرث المنوع من: الأساطير، والحكايات الشعبية والخرافية والتاريخ والكتب المقدسة، والملاحم وحكاية الحيوان، وغيرها من التراث الأدبي القديم يسودها طابع العجائبي، بل السمة الأبرز فيها هي (العجائبية)، وفيما سيلي سيتم عرض بعض التمظهرات القديمة والحديثة للأدب العجائبي ما أمكن ذلك:

أولاً- التمظهرات القديمة للأدب العجائبي:

1-الأسطورة:

"تروي الأسطورة تاريخًا مقدسًا جرى في الزمن البدائي، إذ تحكى كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر افترضتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلاً، أو جزئية منه فهي دائمًا سرد لعملية خلق"[2]، كما تركز وتلمح على ماضي البشرية وحضارتها فهي ماضٍ ينحى نحو القداسة، من

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص146.

(2) عبدالحميد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين الخلق التكوين، منشورات علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى، 1998م، ص 6.

خلالها يتم التعبير عن الحياة الاعتيادية، والقدر وأعمال الإنسان[1]، "وقد تقبلت العقلية العربية كثيرًا من الأساطير التي نقلت إليها عن الأمم المجاورة فشحنت كتب التفسير القرآنية بأساطير يهودية، وشحنت كتب التاريخ بأساطير ملفقة، عن نشأة العالم، وأخبار الأمم البائدة، ونسجت أساطير حول أيام العرب في الجاهلية، وحول أحداث المسلمين على مدى تاريخهم، كما تقبلت العقلية العربية أيضًا الخارق والمعجز في قصص الأنبياء، وأقام عددٌ لا يحصى من الأولياء والمتصوفة قصصًا تطرف فيها الخيال، وسخرت لهم الطبيعة فمشوا على الماء، وعبروا في لمحة المسافات، وأوقفوا مجاري الأنهار والبحار، وعلموا مغيبات الأمور وغيرها، وكذلك أيضًا تقبلوا امتزاج الدين الإسلامي وتاريخه بكثير من أساطير الفرس وعقائدهم وظلت الشيعة بغرائب اعتقادات بعض فرقها جزءً من التاريخ الإسلامي والعربي بعامة ونظيرًا لأهل السنة"[2]، وما ذلك كله إلا دليل على أن العرب لم يكونوا أقل من غيرهم في قدراتهم العقلية، وفي نمو خيالهم واتساعه، وقدرته على الابتكار[3].

2-**الملحمة:**

"وهي قصيدة طويلة، موضوعها البطولة وأسلوبها سامٍ، ذلك النوع من العقائد الطويلة الذي يهدف إلى تمجيد مُثل جماعية عظيمة (دينية، أو وطنية، أو إنسانية) بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسد فيه هذه المثل كملحمتي هومريوس المعروفتين، ففي هذه العقائد تدخل الآلهة في شؤون البشر والتشبيهات المطولة المعقدة والقوائم الطويلة لأسماء الأبطال، وزيارة العالم السفلي، وخطب التفاخر، والمبارزات البطولية، كل هذا يندرج تحت الملحمة الأدبية، أما الملحمة الشعبية

(1) ينظر: السابق، ص9.

(2) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ط، د.ت، ص68-69.

(3) ينظر: السابق، ص68-69.

يسودها النقل مشافهة، والتكرار، وتجرؤ السرد، الأمر الذي يدرك على أنها لم تكن نتاج زمن واحد، أو قريحة واحدة"[1]، فالملاحم إذن تعج بعناصر العجائبي وخير مثال لذلك ملحمة الإلياذة والأوديسة.

3-الخرافة والحكايات الشعبية:

إن الخيال الذي أنتج الأسطورة عبر مراحل التاريخ الإنساني؛ هو الذي صنع الحكايات الشعبية التي توارثها الإنسان المعاصر عن الأقدمين، فالحكايات الشعبية تشمل السير الشعبية التي نسجها العرب على مدى تاريخهم المدون في أدبهم الشعبي حول أهم الأحداث التي مرت بهم، وقد اختلط فيها الواقع بالخيال، وسبحت الحقائق التاريخية في خضم من مخترعات الرواة. فالحكاية الشعبية بعامة هي "شكل سردي تقليدي تضم صور الشعوب وبطولاته الأخلاقية والتعليمية والاجتماعية بشتى مغامراتها وهي ذاكرة شعبية مجهولة المؤلف غالبًا تتناقل شفويًا"[2]، كحكايات عنترة بن شداد، والسير الهلالية، وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس، وحمزة البهلوان، وغيرها التي ملأت بها دِور الكتب والمخطوطات التي تدل على غزارة الخيال العربي وقوته الخالقة[3].

ومن أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق (حكايات الحيوان) التي توجد في كل بيئة وعند كل أمة نتيجة وجود الحيوان في البيئة الإنسانية منذ الخليقة، لذلك كانت حياة الحيوان مثار تأمل للإنسان، ومثار اعتقادات وخرفات كثيرة حتى وصل إلى درجة التقديس عند بعض الشعوب كالهند وبعض قبائل إفريقيا واستراليا وأسيا وغيرها.

---

(1) مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ص383-384.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص73.

(3) ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص69-70.

فتناثرت عقائد عبادة الأرواح والتناسخ، وانتقال الأرواح بعد الموت من جسم إلى آخر، والتحول من إنسان إلى حيوان وغير ذلك من الحكايات التي تطورت في الآداب العالمية إلى أن كانت ذات طابع خاص (خرافي أسطوري)، والعبرة من ورائها كشف انحرافات الإنسان عن جادة الصواب ووعظه، وهدايته إلى معاملة بني جنسه معاملة طيبة، ومراعاة الخُلق الفاضل والضمير الحي[1].

أما الخرافة هي : "عبرة حكائية تتستر وراء مواقف بسيطة، كما ترمي إلى إبراز المغزى الخلقي الذي ترتكز عليه في نهايتها على ألسنة الحيوانات التي تمثل الأدوار الإنسانية في الكلام"[2].

4-التاريخ والكتب المقدسة:

يتخذ الأديب من الشخصية التاريخية والدينية في ملمح مميز لها – قناعًا ورمزًا لأفكاره، فتخرج الشخصية من إطارها المحدد إلى إطار رمزي شمولي، وبهذه النظرة الفنية ينظر الشاعر أو الأديب إلى الكتب المقدسة والتاريخ وما فيها من قصص وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة، وما في قصة صلب المسيح مثلاً من مثيرات فنية، وما في عصيان ابن نوح لوالده، وحادثة الإسراء والمعراج... وغيرها.

فالتحقيق التاريخي لتلك الأحداث لاحق لها بالقداسة الدينية، لأن التعامل مع التاريخ تعامل مع ظاهرة في حدودها الفنية تاركين الجدل التاريخي والديني للبحوث الخاصة بهما؛ لأن الفن لا ينقض الحقائق التاريخية والدينية، ولا ينقض الواقع والطبيعة أيضًا، لأن لكل فن لغته الخاصة وللأديب والفنان رؤية متجددة دائمًا للكون وللإنسان[3].

---

(1) ينظر: السابق، ص130.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 82.

(3) ينظر: أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص92، 93.

كما أن الأدب العربي بعامة عُرف بالقصص الدينية ذات النزوع العجائبي والدليل رسالة الغفران للمعري التي تميزت بالقصص الدينية العجيبة، كما أن القصة الصوفية حظيت بالسمة العجائبية فعند الحديث عن الصوفية والأولياء العارفين والكرامات التي تنسب لهم، ما هي إلا خرق للمألوف والطبيعي.

ثانيًا- التمظهرات الحديثة للأدب العجائبي:

لم تتوقف حدود العجائبية عند الآداب القديمة؛ بل تطعمت منها الدراسات الأدبية الحديثة حتى أثبتت حضورها، فاتخذت أشكالاً أدبية جديدة ومتنوعة فرضتها النهضة الأدبية الحديثة تقوم على نفس خصائص العجائبي من غموض وغرابة وتعقيدًا في الأحداث وإثارة الرعب والتردد والدهشة، والخروج عن المألوف، وسواء حظيت بالتفسير الطبيعي لأحداثها أم لم تحض، إلا أنها اشتغلت على المتخيل من بين تلك الأشكال:

أ- **الحكاية السحرية:**

"ادرجت الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك، إلا أنها تتموضع خارج الحقيقي مرتع المستحيل، كما أنها تمتلك الحوافز والمكونات، لذلك تم إدخالها ضمن العجائبي"[1]. انتعشت الحكاية السحرية في ظروف تاريخية بعكسها للبيئة الفكرية السائدة وإنتاجها لأدب ظل بعيدًا عن الواقعي وقريبا من الفانتاستيكي الشيء الذي جعله يسهم في تطعيم هذا الأثر ومده بموضوعات تم تجديدها وتلميعها في ضوء الواقع الراهن ومعطياته[2].

(1) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص66.

(2) ينظر: السابق، ص68.

ب- **الرواية البوليسة:**

"هي قَصَصٌ به لغز ينطوي على حادث اغتيال أو سرقة يَحُلُّه مُخبر من الشرطة أو من الهواة. وقد يرقى إلى مستوى أدبي كما هي الحال في يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكم"[1].

وتعد أيضًا جنسا أدبياً شعبياً عاماً، حديثة العهد – ظهرت في القرن التاسع عشر، حيث أتكا فيها كتّاب الرواية على عناصر مركزية كالاختفاء والغرابة والرعب، إلا أن قيمتها الأدبية أدنى من قيمة المحكي الفانتاستيكي فالنهوض الظاهر في الأحداث سيتضح تدريجيا فيها[2].

ج-**العجائبي العلمي، أو (رواية الخيال العلمي):**

هي "رواية تستبق الأحداث العلمية بتخيلها وهي تصور لأحداث الغد مع التأكيد على عنصر التحولات الإنسانية، ويرتبط هذا النوع الروائي بالعالم الصناعي مع بعض الاستثناءات"[3]، أدرج الخيال العلمي ضمن العجائبي معتمدا في ذلك على مجموعة من المظاهر والخصائص، فالكتابة التعجيبية كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والشاشة (المرآة) العاكسة لما هو خارجي والعصا السحرية وغير ذلك، كلها أدوات تخيلية وعلمية.

وعرف العجائبي العلمي بأنه: "جنس روائي استباقي يهتم بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال متخيلة انطلاقًا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما، إنه حكي يتقدم العلم ويبتكره انطلاقا من عناصر جنينية وهو ما أثبته العلماء والتقنيون بطريقة ما في ما بعد"[4].

---

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص184.

(2) ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص73-74.

(3) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص103.

(4) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص68.

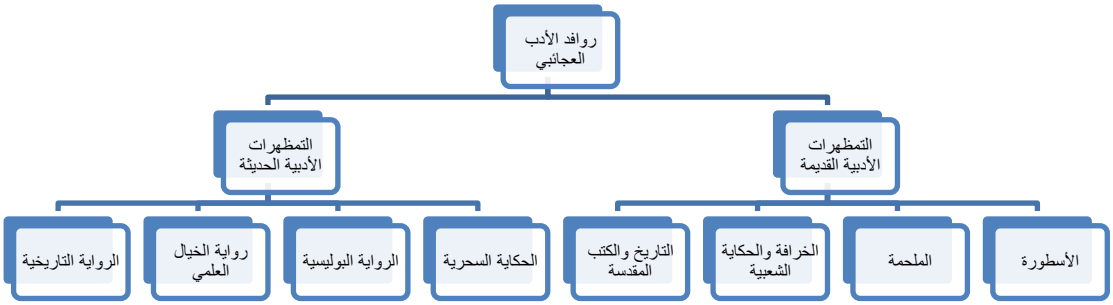
يهتم الخيال العلمي بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبلية، ويشكل الاحتمال والتنبؤ قيمتان أساسيتان لأجل تجليّه وظيفة التحذير من الآتي، وإضفاء الأمل على المستقبل، والمبدع في هذا الحقل يحاول أن يترك واقعه بعد أن انطلق منه ويدخل في حوار مع أشياء جديدة مع إنسان جديد بتصوره وفي الوقت نفسه يرسم صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجتمع الآتي.

كما أنه أيضًا متعدد الزمن غير ثابت شأنه شأن الأدب الواقعي ويختلف هنا مع الفانتاستك فالزمن الوحيد هو نص حركي فاعل من عناصر التعجيب يتماشى مع جذور العجائبية، له استقلاليته بذاته فهو أيضًا مشروع قابلٌ للتحقيق وبأسباب منطقية على عكس الحكاية العجائبية غير ممكنة التحقيق.

كما تتمثل أهمية الخيال العلمي في كونه متخيل يجمع بين الإمكان والاستحالة في إطار علمي مفسر [1].

د- **الرواية التاريخية:** وهي "سرد قصص يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقين أو خياليين، أو بهما معًا. من أشهر هذا النوع من الأدب العربي الحديث روايات جورجي زيدان، وبعض روايات نجيب محفوظ، وظيفتها تربوية واضحة وهي أن تصب التاريخ في قالب جذاب"[2].

من ذلك يمكن تصنيف روافد العجائبي بهذا الشكل التالي:



(1) ينظر: السابق، ص68-73.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص184.

المبحث الثاني

تمظهرات العجائبي في رواية أنوبيس

توزعت مظاهر العجائبي في الخطاب السردي الروائي على بعض الأنماط من الإرث العربي القديم المتمثل في النمط الأسطوري والخرافي، والحكايات الشعبية وبعض المعتقدات والطقوس الدينية والاجتماعية لدى المجتمع التارقي.

وسيلي توضيح وبيان تلك التمظهرات العجائبية ما أمكن ذلك.

لقد تمظهر العجائبي منذ العتبة الأولى للرواية عتبة العنوان، حيث جاء اختيار العنوان باسم (أنوبيس)، وقد أسلفنا الذكر بأن أنوبيس في الأسطورة المصرية القديمة هو الابن غير الشرعي مجهول الأب، يقوم بوظيفة عجائبية تتأرجح بين الخارق والعجيب والمدهش، فهو سيد الجبانة، وحامي المومياء ومانح الحياة لها، كما يقوم بدور في محاكمة الموتى.

كما أنه يمتلك السمة والصفة العجائبية فهو كائن على هيأة إنسان برأس كلب أو قط أو ثعلب وهذه الصورة تثير انتباه المتلقي لغرابتها، وأنوبي في لسان التوارق "هو الإبن المجهول الأب أيضًا كما هو كذلك في المصرية القديمة"[1]، و"جمع أنوبي إينوبا الأبناء المجهولو الأب، وسلالة السماء، وذريّة الآلهة"[2].

تكمن الوظيفة العجائبية للعنوان شد انتباه القارئ، وإثارة فضوله لرمزية تلك الأسطورة وعجائبيتها التي تُلمح لمجتمع مهمش فاقد الحرية، يعاني الصراع من أجل البقاء والاستمرار، كما أن قبيلة أنوبي ما هي إلا القبيلة البشرية التي لم تجد سرها منذ ذلك التاريخ البعيد.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص66.

(2) السابق، ص104.

إن رمزية الأسطورة تكمن كذلك في صميم عمل أنوبيس وهو إحياء الموتى في العالم السفلي، وهنا تبشير بالتجديد بوجود دورة حياة أخرى بعد الموت. ومن هذا المنطلق استبشر المؤلف خيرًا بتجديد حياة التوارق من خلال تسجيل تاريخهم ودورة حياتهم وما فيها من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية وإبراز حضارة عرب تلك الصحراء الكبرى وما يكتنفها من عجيب وغريب.

كما نلمح التمظهر العجيب والخارق حين أشار المؤلف إلى أسطورة (تين هنان)، جدّة التوارق الأسطورية، الملكة والكاهنة، رائعة الجمال ذات ذكاء خارق حكمة عدداً كبيراً من القبائل حسب ما يروي التوارق عنها، فهي شخصية تاريخية عند التوارق إذ تعتبر السلف الأمومي لكل القبائل النبيلة، والملكة الأولى لمملكة التوارق، حيث تروي الأسطورة بأن تين هنان كانت مسلمة تركت (التافيلات) وهي منطقة في جنوب الأطلس المغربي أين ولدت متجهة نحو الأهقار مصحوبة بخادمتها الأمينة (تاكامات) ومجموعة من العبيد، كانت ممتطية ناقة بيضاء، أخذت من بلاد البربر كمية من الثمار والذره البيضاء إلا أن الطريق إلى الأهقار كانت طويلة، حتى أصبحت حياة القافلة مهددة، وفجأة توقفت القافلة ورفعت الملكة عينيها إلى السماء، ودعت ربها النجاة، وبعد لحظة شاهدت الملكة كميات صغيرة من الحبوب التي اختزنتها النمل بكل عناء وشقاء، فطلبت من الخادمة بمساعدة العبيد تجميع تلك الحبوب ثم واصلوا متابعة الطريق إلى الأهقار بأمان[1].

"إن واقع الأسطورة كما تشير بعض الدراسات يبدو خارقٍ، إلا أنه يظل شيئًا قد قام حقيقة، ويظل في الوقت نفسه يحكي تاريخ مقدس، ويصور مواقع تضرب في العصور الخرافية كمعانقة إلها أو كائنًا أو مفكرًا يحاول أن يفسر ظواهر الطبيعة

(1) السابق، ص136، هامش (1).

ويضع أوليات المعرفة"[1]، وبما أن الأسطورة تمثل الذاكرة الإنسانية برجوعها إلى الماضي البعيد إلى مرحلة زمنية خارقة في كنف الغموض تدفع الخيال إلى ذلك التصوير الخارق في تلك العصور[2].

كما أن استدعاء المؤلف لأسطورة (تأنس ووأنس) لما تحضى به من سمة عجائبية فقد "تحول (وأنس) إلى مخلوق منكر برأس إنسان وجرم غولٍ، لأنه خالف وصيّة شقيقته (تانس)، بشربه من بول الغزال عندما نال منه العطش أثناء عودته إلى موقع المبيت الذي نسى فيه تمائمه"[3] هنا نجد إشارة إلى معتقدات التوارق القدماء بأن التمائم والأحجبة تمنع الموت والمرض، فهم يعتقدون بها وبرمزيتها.

ويستدعي المؤلف أيضًا عالم الجن والآلهة والأرواح: (الأشباح) في هذا المتن الحكائي، وما تقوم به من أدوار هي مظاهر عجائبية فوق طبيعة وخارقه للمألوف، فقد أشار المؤلف إلى (تانيت)، وهي الرّبة والآلهة الأولى عند التوارق، إله الخصب والجمال عند قدماء الليبيين اتسمت بالعجائبية لقدرتها على المساعدة وتقديم المعونة لكل من يطلب منها ذلك، وفي المقابل يقدمون لها القرابين حسب ما تشير إليه الرواية. فالآلهة كائنات خارقة يردّ الإنسان إليها ما يعجز عن تفسيره، فهي قوى تملك قدرات تفوق قدرات الإنسان، وقوى الطبيعة من براكين وفيضانات وأمطار، ومعظم الديانات القديمة تؤمن بتعدد الآلهة فهذا للخصب وهذا للجذب وهذا للخير وهذا للشر[4].

---

(1) السابق، ص36.

(2) ينظر: نفسه، ص36.

(3) إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص35.

(4) ينظر: طاهر بادنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، دار جرَّوس يرس، طرابلس – لبنان، الطبعة الأولى، 1416هـ-1996م، ص15.

وكذلك أشار إلى الإله (رغ)، وهو المشتعل، الأصفر، الذهبي، الشمس، والرّب بلسان التوارق[1]، والإله (أمناي)، الكاهن والعراف والمخلوق الإلهي والنبي بلسان التوارق أيضًا[2].

ومن العجائبي والغرائبي أن عرب الصحراء عموما يؤمنون إيمانًا مطلقًا بعالم السحر والشعوذة والجن والقوى الخفية، حيث تكاد تقتنع من خلال قصصهم بتأثير العين والحسد، ويروون الآلاف من القصص عن الجن والعفاريت والغول، ويذكرون أشخاصًا يقولون أنهم رأوا الغول وشاهدوه، كما يروي الصيادون مئات القصص أيضًا عن الغزلان التي انقبلت إلى نساء، أو النساء اللواتي شوهدن يحلبن قطيعًا من الغزلان، ولما أطلق الصياد النار لم يجد شيئًا إلا الشاة القتيلة.

وقيل هناك جبل الجنون قرب (غات) يُحكى عنه كثيرًا من القصص عن الجن الذي ينقلب إلى غزال ولا يصيبه الرصاص، ويحكى عن صياد أصاب غزالاً فجرحه فمرض الصياد وجاءته أم الغزال في منامه قائلة له إنك أصبت ابنتي، وإذا ماتت ستموت مثلها، تقول الرواية إن الصياد توفى بعد خمسة عشر يومًا[3].

كما يعتقد سكان الصحراء التوارق أن الصحراء مليئة بالجن، وأن هناك وادي يسمى وادي عبقر يسمع في الليل غناء لهم فيه وأهازيج، كما يعتقد التوارق أن لهم سلطنات ومشيخات نصفها مسلم وبعضها نصارى وتقوم بينهم الحروب ويسقط القتلى، وكثيرًا ما يعترض الجن القوافل يطلبون القماش لتكفين الموتى، وشهداء المعارك وأن لهم مسرحًا بجبل الجنون بغات، وأن الجن يتصور على شكل غزال تارة وعلى شكل نحل وخيول وجمال، ويروون قصصًا عن بعض الصيادين حاولوا صيد الغزلان بالقريب من هذا الجبل وأنهم أصيبوا بالجنون وماتوا، كما أنهم يروون أيضًا

(1) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية أنوبس، ص20، هامش 4.

(2) ينظر: السابق، ص179، هامش 2.

(3) ينظر: محمد سعيد القشاط، صحراء العرب الكبرى، ص173.

من يحاول صعوده سيقذفه بعيدًا، كما يعتقد التوارق أيضًا أن الجن هو المسبب للكثير من الظواهر في أمراضهم وأمراض حيواناتهم[1].

فاستحضار الأرواح والجان في الرواية وتوظيفها تعد من المظاهر العجائبية التي تثير الانتباه.

لقد وظف الكوني عالم الجن ذلك في روايته، وقد اكتسبت به السمة العجائبية من حيث التحول والتناسخ الذي يحدث بفعل امتزاج بعض أعضاء الكائنات لخلق كائن آخر هو خليط يثير الرعب والقلق والخوف والذهول، فقد تحولت الجنيّة إلى جرم الأرنب اللعين الذي طارده في الفلوات، ثم ما لبث أن تبدل إلى شبح إنسان حقيقي ولكنه بشع له عينان ناريتان وأسنان بطوال أنصال السكاكين[2]، كما تحولت الجنيّة إلى جرم صبية لعوب تحاول إغواءه، ثم إلى حيّة مرة وغزالة مرة أخرى[3].

من ذلك نلخص إلى أن استحضار الأرواح والأشباح، والجان والآلهة والأساطير وبعض المعتقدات الخرافية من سمات الخطاب الفانتاستيكي، فقد إنزاح المؤلف بلغته الواصفة عن الطبيعي والمألوف إلى العجيب الخارق، وهذا مرده إلى خياله الواسع وأسلوبه وثقافته ودرايته بما في المجتمع التوارقي الصحراوي من عادات وتقاليد وأساطير وخرفات شعبية.

كما وظف بعض الخرافات الشعبية منها تقديم القرابين والنذور وتعليق التمائم والأحجبة والتعاويذ والقيام ببعض الطقوس السحرية للوقاية من الجن وعين الحسد والمرض، حتى أصبحت ثقافة يعتقد بها بعض التوارق، وعادات شعبية يمارسونها. ونلمح ذلك في قول السارد في حديث مع الجنيّة: "حين خرجتَ في طلب الأب خرج

---

(1) ينظر: محمد سعيد القشاط، عرب الصحراء الكبرى التوارق، ص121-122.

(2) ينظر: إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس ، ص32.

(3) ينظر: السابق، ص34-35.

رجال القبيلة في طلبك، نذرت للربة تانيت ناقة إذا أدركوك حيًا، وعندما أضاعوك نذرتْ للربّة قطيعها كله"[1].

ويقول : "كما استعرتُ من حيلهن تمائم تصلح بلسمًا لمداوة أسقام البدن"[2].

كما وصف بعض الأشباح التي ترتدي التمائم والتعاويذ حين قال: "كان شبحًا يستعير ملامحه من ملامح أهل الخفاء يتقنع بلثام أسود محصن البدن بسلسلة من التعاويذ المرسومة في قطع الجلد، ورأسه متوج بتمية وصدره موسوم بقلادة مهيبة من التمائم أيضًا"[3].

كما يذكر بعض الحكايات الخرافية والوصايا منها : "إياك أن تبحث في الصحراء عن أب هذا يجلب النحوس"[4].

كذلك أن الغزلان هي ماشية أهل الخفاء يروق للجن أن يتخذوا من أجرامها مطايا"[5]. كما أن حيوان الأرنب في معتقداتهم يجلب النحس، وله أسطورة أو حكاية في ذلك. فقد كانت الأرنب تستدرج أبناء القبيلة وتبيعهم إلى قبائل الجن مقابل كنوز التبر (الذهب) التي تحتكرها هذه القبيلة الخفية، فحاول القوم أن يلقوا بها في النار عقابًا لها[6].

ومن الخرافات الشائعة في المجتمع الصحراوي أيضًا : أنه لا يجوز لأحد أن يمتلك التبر (الذهب)، فأمتلاكه يجلب النحس، كما أنه ملكٌ للجان فقط لايجوز لأحد أخذه، وأن التبر له القدرة على تحويل الأعداء إخلاء، وتذليل كل ما هو منيع،

---

(1) السابق، ص 48.

(2) نفسه، ص 129.

(3) نفسه، ص 38.

(4) ينظر: نفسه، ص 28.

(5) ينظر: نفسه، ص 32.

(6) ينظر: نفسه، ص 32.

وصنع أي مستحيل، وبناء العمران وتخريبها وكذلك ينقلب إلى سوء إن لم يُحسن صاحبه التدبير[1].

كما قد أصبح هبة مقدسة وليس معدنًا أرضيًا، ودللو على ذلك بذكر خصال المعدن المستعارة من رب الأرباب (رغ) وأنه ينتمي إلى سلالته مظهرًا وجوهرًا ينتمي بالمظهر في لونه، وبالجوهر في خلوده، كما أنه قد يجلب للواحة الكبائر كالمجاعات، وكقتل الأخ أخيه بسبب لؤم ذلك المعدن[2].

كما كانوا أيضًا يرددون بعض الوصايا من شرائع الأولين منها أنهم قالوا: "إن الحكمة عدو قديم لمعدن الحديد، ولم يحدث أن اجتمعا تحت سقف واحد أبدًا وقد لاحظت القبائل منذ الأزل في حضور أحدهما غيابًا لثانيهما لأن الحكمة ترتوي من نبع التسليم، ولكن الحديد لايرتوي إلا من نبع الدم"[3].

كما يقوم أهل الخفاء من الأشباح والجان بتأدية بعض الطقوس من الغناء وترديد المواويل، والقيام بالأكل والشرب، ومداعبة المارين والمهاجرين والزواج بهم وإنجاب الذرية منهم، من تلك الخرافات قول السارد: "وغنت لي في المخدع أغاني الشجون حتى أصابتني الغيبوبة"[4].

وكذلك قوله : لقد سمعت هؤلاء الأشقياء يغنون أغانياً أثناء تطاولهم في البنيان أغانٍ اعترف أنها أيقظت في قلبي شجنًا منسيًا ربما لأنها تحدثت عن لغز الخلق :

نكنـــــــيض كيـــــــل كـــــــديون
نكنـــــــيض كيـــــــل أعـــــــلاف

(1) ينظر: السابق، ص 128.
(2) ينظر: نفسه، ص 143.
(3) ابراهيم الكوني، رواية أنوبيس، ص 177.
(4) نفسه، ص 130.

نكنـــــــيض كيـــــــل تنـــــــيط

نكنـــــــيض آيكـــــــنن إكنـــــــارن

نكنـــــيض آيـــــدحلكن آيـــــلاّن[1].

وقد ترجم المؤلف هذه الأبيات بالعربية في الهامش أسفل الصفحة كالآتي:

نحـــــــن عشـــــــاق الحجـــــــارة

نحـــــــن أهـــــــل الوصـــــــية

نحـــــــن أهـــــــل الـــــــدهاء

نحـــــــن صـــــــناع الكيـــــــان

نحـــــــن خلقنـــــــا العـــــــالم[2].

وعن وجودهم المعتقد يقول السارد: "في إحدى هذه الحفلات مدت امرأة الأغراب يدها لتقرصني في عجيزتي خفية... فأنحنت فوق رأسي حتى أنغمر بجدائل شعرها وغزت أنفي برائحة جسدها حتى أصابني الدوار ... وبشفتيها تلامس لحمة أذني اليمنى لتوشوش بصوت الفحيح: إذا زرتني في بيتي أعطيك المزيد"[3].

وفي مقطع آخر له حوار مع إحدى الجنيات حين قالت: "سأنجب لك من صلبي ذرية تستمر فيها سلالة الوطن الأول إبقاءً للأثر ووفاءُ قطعته على نفسي... منذ اليوم ستصير ذريتك ذرية (تارجا) ، وسوف تتجلى بها الألسن؛ لأنها سلالة سر بين السلالات... لكنها سلالة شقية لأن قدرها المنفي فاحترس!"[4].

إن الإنجاب من الجن ومداعبته للرعاة أو المهاجرين وله، يشكل سمة عجائبية، وكذلك قيامها بالغناء وتراتيل المواويل والأناشيد من الغريب المدهش، اعتقادهم بالتمائم والأحجبة والسحر وتقديم القرابين بالذبائح أو النذر والأخذ بوصايا الناموس أمر في غاية الغرابة أيضًا .

---

(1) ينظر: السابق، ص 142.

(2) نفسه، ص 142 هامش 1.

(3) نفسه، ص 53.

(4) نفسه، ص 134-135.

مما سبق نخلص إلى التالي : إن المؤلف أراد تقديم عالم الصحراء وما يعج به من معتقدات وحكايات خرافية شعبية وأساطير، لإثارة الشغف وتحقيق التشويق والإثارة لهذه النص العجائبي والغرائبي بامتياز، وكذلك لكسر النمطية في الكتابة الروائية وإخراج خطاب في صورة حديثة يدعمها كل ما في الإرث العربي قديمه وحديثه، كما أن اعتماده في هذا الخطاب على التمظهرات العجائبية المستقاة من الإرث العربي القديم خاصة أسهم بشكل كبير في انتماء روايته إلى الأدب الفانتاستيكي الحديث بكل سماته ومظاهره.

المبحث الثالث

تمظهرات العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه

يتجلى المظهر العجائبي الأول في عتبة العنوان التي توحي بالغرابة والإثارة، فقد اختار المؤلف لهذه العتبة النصيّة الأولى عنوان (يعقوب وأبناؤه)، الذي يحيل إلى حضور القصة الدينية لسيدنا يعقوب وأبنائه عليه السلام في النص كما وردت في القرآن الكريم حيث تعالقت عتبة العنوان مع النص (المتن) تعالقًا حواريًا من خلال ما حدث لسيدنا يعقوب وأبنائه من معجزات قد بدأت برؤيا وانتهت بحقيقة، حيث قام أخوة يوسف بسبب الغيرة وحب السلطة بافتعال قصة الذئب الذي كان برئيا من دم يوسف والحقيقة قد قاموا بوضع يوسف في الجب فلعل قافلة تلتقطه وتأخذه بعيدًا عن عيونهم وعين أبيه وجاؤوا يبكون ويتصنعون الدم كذباً وقالوا الذئب أكله. فحزن يعقوب عليه السلام حزنًا شديدًا وبكى حتى عميت عيناه واستسلم لقضاء الله فقد تعالقت عتبة العنوان مع مضمون الخطاب الروائي وهو الصراع على السلطة والمال في كل زمان ومكان.

فقد استدعى المؤلف الأحداث التاريخية لمرحلة من مراحل الزمن التاريخي الماضي وهو زمن احتلال المستعمر العثماني لليبيا (خاصة حكم الأسرة القرمانلية الثانية (1711–1835م)، حيث حكمت ولاية طرابلس أسرة علي محمد باشا القرمانلي، وما شهدته البلاد من حروب ومجاعات واضطرابات سياسية واقتصادية آنذاك.

ويعد هذا السرد الروائي التاريخي هو التيمة الأساس التي اشتغل عليها المؤلف في متنه الروائي، فقد تناول التاريخ بأسلوب قصصي جديد وبطريقة مباشرة مع إضفاء بعض عناصر التخيل السردي، ليسقط بعض من الواقع العربي المتردي،

والحالة التي وصلت إليها الأمة العربية من تخاذل، ومصادرة الأفكار، والصراع على السلطة والمال في ظل غياب الوحدة العربية وصوت الضمير العربي.

فمن أهم الأحداث التاريخية في النص قول السارد: "أدرك البيك المنضدة حيث استقرت المدية الصغيرة التي دستها له للاعويشة في غفلة منه لتكون له تعويذة. تناول المدية وهجم على العدو، ولكن سيدي يوسف احتمى من السلاح بذراعية فأصابه النصل بجرح أصيب بالجرح ولكنه لم يتوقف عن الضغط على الزناد لأنه تعلم من ناموس الصيد في الصحراء أن الطريدة لا تصمد طويلاً إذا نزفت كثيرًا. وبالفعل ترنح البك وانهار أخيرًا. انهار ليسقط تحت قدميه"[1].

حاولت الأم (اللاحلومة) أن تلقي بنفسها لتحميه ولكن يوسف بك لم يتوقف عن الضغط على الزناد حتى أن إحدى الرصاصات قد أصابت يد الأم. وحين مات البك أحمد قال يوسف لأمه: أشكرك يا أماه على هديتك الأخيرة لأبنك البكر! بكت الأم لحظتها بدموع الدم... قالت لماذا قررت أن تفعل هذا في بيتي؟ لماذا؟ أطلق سيدي يوسف ضحكة غريبة قبل أن يجيب وأين استطيع أن أناله إن لم أنله في حضنك؟[2].

حاول المؤلف إيصال فكرته من خلال سرده لتلك الأحداث وتعالقها مع تيمة العنوان الرمزية، مؤكدًا بذلك على أن الصراع على السلطة والمال هو بسبب الخلافات والفتن والنزاعات والقتل بين الشعوب وأن هذا الصراع منذ بدء الخليقة الأولى، وهو مستمر في كل زمان ومكان، وكذلك للكشف عن بعض القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية للمجتمع العربي بعامة والمجتمع الليبي بخاصة.

كما تشير بعض المصادر التاريخية إلى هذه الوقائع والأحداث منها ما جاء في كتاب المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب: "في أواخر ولاية (علي باشا)

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه ، ص250.

(2) ينظر: السابق، ص251.

حيث ساءت حالته وانحلت عري الإيالة وأهمل التنسيقات العسكرية والتنظيمات السائرة، ثقل عليه إعطاء مرتبات العساكر وعجز عن القيام بمهام الأمور، فتتابع فرار العساكر، وخلا الجو للأنذال، حتى صار النهب والغصب بالسبل والأسواق علنا من غير مبالاة، وكثر الهرج والمرج فانتدب بعض الأعيان والأمراء للمفاوضة فيما ألم بهم من الاضمحلال وسوء الحال... فلما سمع بذلك يوسف أصغر أولاد علي باشا توقع عزل والده وقدوم والٍ آخر، فاستعان ببعض القبائل خوفا على البلاد من بعض الأيادي الأجنبية فتقوى طمع يوسف بك وهجم ذات يوم على أخيه حسن بك، وكان جالسًا مع والدته، فلما شعرت به أخذت في ممانعته وصرخت، فوثب عليها وقطع يدها وقتل أخاه حسن"[1].

خلاصة القول: لقد جاءت الرواية الأدبية في قالب تاريخي استطاع المؤلف توثيق مرحلة من مراحل احتلال الأسرة القرمانلية لولاية طرابلس. وبهذا يمكن أن يصنف هذا العمل (بالرواية التاريخية الحديثة)، حيث أبدع الكاتب في عرض التاريخ في قالب أدبي روائي قصصي جديد وتوثيقه قد اختلط فيه الواقع بالخيال لشد انتباه القارئ وإثارة فضوله لقراءة ذلك التاريخ وللعضة والعبرة أيضًا.

كما أنه اعتمد على أساسيات بناء هذا الجنس (الرواية التاريخية) وهو السرد القصصي لأحداث تاريخية وقعت بالفعل وذلك لإحيائها، وقد تكون بحضور شخصياتها الحقيقية أو الخيالية وذلك حسب رؤية وأفكار المؤلف، ويكون هدفها تربوي صرف وهذا يحتاج إلى كاتب يمتلك ثقافة واسعة ودراية بتداخل الأجناس والأنواع الأدبية الحديثة فليس بغريب على الكوني ذلك.

كما نلمح أيضًا بعض التمظهرات العجائبية في الخطاب السردي الروائي من خلال وجود بعض العلامات الإشارية والرمزية الدالة عليها، فقد حظي النص الروائي

---

(1) أحمد بك النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، منشورات مكتبة الفرجاني، طرابلس الغرب – ليبيا، د.ط، د.ت، ص299–300.

بحضور الحكاية الشعبية من الإرث العربي القديم لأهل الصحراء الكبرى (التوارق)، حيث استحضر المؤلف شخصية شعبية اسطورية من معتقدات التوارق وهي شخصية (الدرويش) التي نالت حضورًا كبيرًا في بعض أعماله الروائية حتى أصبحت شخصية أسطورية لها قدسيتها الخرافية التي تداولها المجتمع التوارقي عبر الزمن لبثها لعنصر الغرابة والتعجب ولرمزيتها المكتسبة، فالدرويش صاحب نبوءة ووحي، ويحضى بالاحترام الممزوج بالشفقة، فإن تعرض ذلك الدرويش لسوء المعاملة في مدينة أو مجتمع ما، حل بذلك المجتمع البلاوي والمصائب والويلات، وإن حضي بحسن المعاملة فحضوره يجلب الخير والبركة ويكون صاحب حكمة لكونه ولي صالح يعتقد بأفعاله يقول السارد: "في مقهى الأعمدة جلس الدرويش وحيدًا كان يرتشف من قهوته الخالية من قطرات الترياق ويرقب الشارع الخالي من المارة الذين تحولوا في أيام إلى جثث تنتشر في امتداده على كلا الجانبين، عاد في الأيام الأخيرة يحدث نفسه بصوت مسموع بعد فرار الزوار من المقهى خوفًا من العدوى"[1]، وكذلك يقول: "ولم يفته أن يلحظ الاستنكار في عيني صاحب المقهى كلما سمعه يحدّث نفسه بالصوت العالي فقال له مرة:

– من لا يحدث نفسه ليس مؤمنًا فلا تلمني!

ولكن صاحب المقهى اعترض يومها:

– من يحدّث نفسه في نظر الناس مجنون!

ضحك دون أن يلتفت إليه. قال:

– هذا عماء آخر يضاف إلى عماء الناس الذين لم يروا يومًا فرقًا بين المجنون والدرويش!

(1) ابراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، ص192.

قال صاحب المقهى:

من حق الناس ألا يروا فرقًا بين الدرويش والمجنون ما دامت غرابة الأطوار تجمعهما!"[1].

كما أوضح الدرويش لصاحب المقهى توجعه بصمت وتأكيده بأن في هذا الزمان يحسد فيه الخلان الذين رحلوا، كما أوضح له بأنه هنا في هذه المدينة منذ زمن بعيدٍ غريب ووحيد. وتنتهي رحلة الدرويش بموته على منضدة المقهى[2].

إن موت الدرويش وتألمه وغربته في المدينة قد جلب المآسي والبلايا إليها. قد وفق المؤلف في توظيف دور شخصية الدرويش العجائبية المأخوذة من الحكاية الشعبية الخرافية لمجتمع التوارق، لدرايته بثقافة وعادات ومعتقدات أهل الصحراء ولاسيما وهو ابنها.

من ذلك نخلص إلى أن الرواية جاءت في قالب تاريخي استطاع من خلاله توثيق لمرحلة من مراحل الزمن الماضي وهو: زمن احتلال ليبيا من قبل المستعمر العثماني، وبهذا يمكن أن يصنف العمل (بالرواية التاريخية)، حيث أبدع الكاتب في صب التاريخ في قالب أدبي روائي حديث اختلط فيه الواقع مع بعض الخيال.

---

(1) السابق، ص192.

(2) ينظر: نفسه، ص255.

الخاتمـــــــــــــة

لقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج وتوصيات:

أولاً- النتائج:

1-من خلال الطرح النظري لماهية السيميائية لغة واصطلاحًا تخلص الدراسة إلى أن المعنى اللغوي لمصطلح السيمياء يتوافق إلى حد كبير مع المعنى الاصطلاحي للمنهج السيميائي الحديث من حيث هو علامة وإشارة لغوية أو غير لغوية.

2-إن النّقاد العرب الحداثيون قد استفادوا كثيرًا من آراء وجهود نقاد الغرب خاصة من فرديناند ذي سويسر، وتشارلز ساندرز بيرس، وبارت، وجوليا كرستيفا، وغريماس وغيرهم، فقد استمدوا أفكارهم وطبقوا آلياتهم الإجرائية ومبادئهم النقدية لبلورة هذا العلم الحديث، فلم تكن جهودهم مجرد ترجمة للمفاهيم وتقديم للنظرية، بل كان المنهج التطبيقي لهم حليفًا للمنهج الغربي.

3-من خلال تحليل العتبات النصيّة الأمامية لغلاف رواية أنويس نلحظ أن أهم ما يمكن الوقوف عليه عتبه العنوان، فقد جاء عنوان الرواية من أحد أهم أشكال العنونة الحديثة يتأرجح بين الأسطوري والرمزي، وقد حمل الوظيفة التعينية من خلال بيان جنس العمل، واسم المؤلف، والوظيفة الإخبارية والإشهارية من خلال العنوان الخارجي الإغرائي الذي يشير إلى مضمون المتن. كما لباقي العتبات من عتبة اللون، والخطوط، والصورة الفتوغرافية الدور الكبير في انسجام الغلاف مع المتن. فجلّ العتبات عبارة عن إحالات رمزية بالغة الأهمية لمضمون المتن، فقد وفق الكوني في اختيار غلاف روايته بألوانه وصورته وخطوطه، فقد وضحت مقاصد المتن، وهذا ينم عن ثقافته الواسعة، ومقدرته العلمية الجيدة.

4-تميز غلاف رواية يعقوب وأبنائه بالبعد الديني من خلال بنية العنوان التي جاءت دالاً قرآنيًا، فقصة يعقوب وأبنائه من أحسن القصص القرآنية قد خصها الله بسورة كاملة في القرآن، لما تحمله من المعاني للدروس والعظة والعبرة. فقد تناص مضمون القصة الدينية مع مضمون المتن التاريخي الذي يروي بعض الأحداث التاريخية لاحتلال الأسرة القرمانلية لولاية طرابلس عام (1711-1835م) وما حدث بين أبناء الباشا من قتل وفتنة بسبب الطمع والصراع على السلطة. فجاء التناص من خلال العتبة النصيّة الأولى (العنوان)، وكان بطريقة الحوار التي هي من أرقى الأنواع.

كما كان للصورة الفتوغرافية على واجهة الغلاف علامة وإشارة دالة على المكان (الصحراء الليبية)، فجاءت بمثابة علامة فاعلة فتحت أبعادًا معرفية وثقافية مرتبطة بالنص، حيث توافقت وتكاملت بنية الزمان والمكان، وكانت هذه من أروع إسقاطات الكوني على المجتمع الصحراوي التارقي الذي من حقه العيش والاستقرار بمعتقداته وتاريخه فوق أرضه، وبالتالي تم إنتاج المكان فكريًا عبر معطيات اللغة السردية وهذه هي التيمة الأساس التي اشتغل عليها الكوني في روايته. كما أسهمت باقي العتبات النصيّة الأخرى في ترابط العمل واتساقه وانسجامه من خلال المعرفة الخلفية.

5-قد حظيت رواية أنوبيس بغزارة العتبات الداخلية من: عتبة العنوان الفرعي بتكرارها بعد صفحة الغلاف مباشرة قد أدت وظيفة إعلامية عن محتوى النص، وعتبة العنوان المزيف البديلة عن العتبة الفرعية والأصلية، وعتبة النشر التي منحت الصفحة القانونية والشرعية للنشر، وعتبة التصدير التي كانت بمثابة مقدمة مباشرة للنص، وعتبة الإهداء التي أسهمت في نشاط الحركة والتواصل بين الكاتب والجمهور بفعل الوظيفة التداولية... وغيرها من العتبات.

6-تعد عتبة التصدير في رواية يعقوب وأبنائه من أهم العتبات الداخلية من حيث الوظيفة، فقد جاء التصدير عبارة عن اقتباس من الكتاب المقدس (التوارة) العهد القديم (سفر التكوين)، الإصحاح السابع والثلاثون. وهذا ينم عن ثقافته ودرايته بما يخدم النص لإنتاج دلالة جديدة وفق علاقة تواصلية إخبارية بين (المرسل والرسالة والمرسل إليه)، وذلك لاشراك القارئ في صناعة النص الجديد. فالتصدير كان خطابًا ومدخلاً قائمًا على آلية التناص الإجتراري والحواري للقصص الديني ليعقوب وأبنائه، وثيمه الصراع على السلطة بالمكيدة والخديعة في كل زمان ومكان.

كما قد قامت باقي العتبات بوظيفتها المنوطة بها، وأسهمت في إثراء الجانب التطبيقي لخطاب العتبات في الرواية.

7-أسهمت العتبات الخلفية لغلاف رواية (أنوبيس) كعتبة اللون والصورة الفتوغرافية في إبراز العمل، فقد حظى الغلاف بمناص تمظهر في أيقونة الصورة الخاصة بالمؤلف وهو يرتدي اللثام الذي يعد الزيّ الشعبي التقليدي المميز بالمجتمع الصحراوي التارقي، حيث أثبت الصورة حق ملكيته لهذا العمل، بالإضافة إلى عتبة اسم المؤلف، وعتبة النشر أيضًا، كما توحي الصورة إلى إحياء عادات وتقاليد مجتمعه، ومنحت الحيوية والحركة في النص بحيث قللت من رتابته وشاركت في عملية الاتصال بين النص والمتلقي، وكذلك عتبة اللون فيهما يشتركان في منح الغلاف إيحاءات ودلالات خاصة بالعمل وصاحبه.

8-احتوى الغلاف الخلفي لرواية يعقوب وأبنائه بحضور بعض العتبات النصيّة المرافقة للنص منها: عتبة التعيين الشكلي التي أعلنت بوضوح تام نوع وجنس العمل، وعتبة الصورة الفتوغرافية التي منحت حق الملكية للمؤلف صاحب الصورة، وعتبة التصدير التي تميزت باقتباس من الأديبة (هدى بركات)، وهي تثني على أحد أعمال المؤلف. وقد تميز لون الخط الذي كتب به اسمها

بالوضوح الذي يشير دلالته إلى ما يتمتعان به من نشاط أدبي وحيوية وحركة، فقد تميزا بغزارة إنتاجهما ما بين روايات وقصص وأشعار.

9- انطلاقًا من أهمية المكان الروائي في صناعة التاريخ الإنساني، جاءت الصحراء الليبية وما جاورها المحور البارز للأحداث التي تكشف عنها الرواية وتدور حولها، فقد ركز المؤلف في روايته أنوبيس على ذلك الفضاء المفتوح وجعله محور اهتمامه للعلاقة الوطيدة به فهو ابن الصحراء التي تمثل له العودة للماضي البعيد الذي يحمل طابع التميز والغرابة، وكذلك التاريخ المليء بالحكايات الشعبية والخرافية والأساطير والرموز، والعادات والمعتقدات المتوارثة عبر الزمن من خلال توزيعه للأمكنة المفتوحة والمغلقة في سرده الروائي.

10- تميزت رواية يعقوب وأبنائه بتنوع الأمكنة المفتوحة منها الداخلية ومنها الخارجية، فالأماكن الداخلية جلّها أماكن حقيقية في بلاده، بعضها كان موطنًا لقبائل البربر منذ القديم مثل:(جبل نفوسه، وزوارة، ومصراته)، وبعضها سميّ باسم تلك القبائل البربرية مثل:(باب زناته)، وبعضها الآخر عليه مسحة من اللغة البربرية في استخدامها. كما يعد بعضها الموطن الأول للقبائل البربرية (كآثار لبدة) قبل الفتح العربي. من ذلك نلحظ أن الكوني يحاول أن يوثق موطن قبائل البربر القديمة في ليبيا، أما ما يخص الأماكن المفتوحة الخارجية فبعضها قد عاشت فيها بعض القبائل البربرية مثل: (مصر، ومراكش)، أما الأماكن المغلقة جاءت داخل (القلعة أو السرايا)، تشير إلى زمن الاحتلال العثماني لطرابلس حين ضاق الخناق على المجاهدين في سبيل تحريرها.

11- بنيت المفارقات الزمنية في الروايتين على تقسيم الناقد جيرار جنيت (الاسترجاعات والاستباقات)، وقد اعتمد المؤلف في سرد رواية أنوبيس على تقنية الاسترجاع وبشكل مبالغ فيه أكثر من تقنية الاستباق، فقد انتقل باسترجاعه إلى الماضي البعيد لزمن طفولته وذكرياته في عالم الصحراء، محاولاً محاورة

الأساطير والحكايات وأقوال أهل الصحراء، وتوثيق الأمكنة الحقيقية المفتوحة والمغلقة في الصحراء الليبية، وهذا ينم عن قدرته اللغوية والثقافية في توظيف هذه التقنيات التي زادت النص الروائي تشويقًا وجمالاً وقدمت مساحة واسعة عن عالم الصحراء ومشاهدها.

وكذلك في رواية يعقوب وأبنائه، قد اعتمد المؤلف في سرد أحداث روايته على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق؛ لأن الرواية تاريخية صرفة، فقد استرجع فترة زمنية حقيقية وهي فترة احتلال الأسرة القرمانلية الحاكمة لمدينة طرابلس وما حدث في تلك الفترة من فتن وحروب. لقد اراد إيصال رسالة مفادها أن الصراع على السلطة هو سبب الخلافات والفتن والحروب والقتل، فيجب عدم الانجرار ورائها.

12- من خلال عرض الشخصيات في رواية أنوبيس نلحظ أن الكوني وفق في اختيار شخصيات روايته من عالم البيئة الصحراوية شخصيات غير إنسانية، وقد اكتسبت الرواية بحضورها السمة الغرائيبية والعجائبية، فمن خلالها عرض حياة أهل الصحراء ومعتقداتهم الشعبية والخرافية وأساطيرهم المنوعة. أما الشخصيات في رواية يعقوب وأبنائه فبعضها شخصيات إنسانية حقيقية عاشت في مرحلة حكم الأسرة القرمانلية لولاية طرابلس، وبذلك أبدع الكاتب في تقديم خطابه التاريخي في قالب أدبي جديد تحت ما يسمى (بالرواية التاريخية)، وهذا ينم عن درايته بتقنيات كتابة الرواية الحديثة وثقافته المنوعة.

13- توزعت مظاهر العجائبي في الروايتين على بعض الأنماط من الإرث الأدبي العربي القديم والحديث، فقد حظيت رواية أنوبيس بأنماط من الإرث الأدبي العربي القديم المتمثل في النمط الأسطوري والخرافي والحكايات الشعبية وبعض المعتقدات والطقوس الدينية والاجتماعية لدى المجتمع التارقي لإثارة الشغف وتحقيق التشويق والإثارة لهذا النص وكسر النمطية في الكتابة الروائية وإخراج

خطاب يعتمد على التمظهرات العجائبية الذي أسهم بشكل كبير في انتماء الرواية إلى الأدب الفانتاستيكي الحديث بكل سماته ومظاهره.

أما رواية يعقوب وأبنائه فقد حظيت بالقليل النادر منها، وتعد شخصية (الدرويش) في الرواية النمط الغرائبي الذي اكتسب الصفة الرمزية الأسطورية في معتقدات أهل الصحراء، قد أجاد الكوني توظيفه وذلك لثقافته ومقدرته العلمية والفنية الرائعة.

كما يمكن تصنيف هذا العمل بالرواية التاريخية، فقد أبدع المؤلف في صب التاريخ في قالب أدبي جديد.

ثانياً- التوصيات:

1-توصى الدراسة بتتبع مراحل تطور العنونه في الأدب وعلاقتها بمجيء الإسلام.

2-توصى الدراسة أيضاً بتناول أهمية العجائبي في الآداب القديمة ومدى تأثيره في الآداب الحديثة.

3-توصى الدراسة كذلك بتناول موضوع العتبات النصية الفوقية لما لها من أهمية في الدراسات السردية الحديثة.

والله ولي التوفيق

Summary of the Thesis

The semiotic narrative discourse in Abraham's literature, for the two novels: Anubis – Jacob and his sons, as samples (analytic study)

Scientific approach:

The study depends on the analytic approach through which the semiotics of the textual thresholds in the two narratives were analyzed (the front threshold, the inner thresholds, and the back thresholds), and the analysis and description also stood on the narrative components of it, represented in the structures: (time, place and characters), as well as monitoring the manifestations of the manifestations and analyzing its patterns and showing Its ancient and modern literary reviews.

Subject importance:

The two novels: Anubis and Jacob and his sons are literary works that abound in the amount of semiotic signs, in which some textual transcendence correlated with the narrative narrative body on the one hand, and with the author's reference on which this text was based on the other hand, and this is of primary importance in this study. Stand by analyzing and explaining the miraculous manifestations in the two novels.

In light of all this, the study sought to dismantle the package of those textual thresholds, and to enter the world of the narrative text and its components through semiotic analysis and description whenever possible.

Results and recommendations:

1- Results:

A) The title threshold in the front cover of the two novels is one of the most important textual thresholds that contributed to the process of interconnection between it and the text, due to its entry into intertwining relationships (dialogue and ritual), and a very

beautiful and important symbolic between the inside and outside of the text, just as the other front thresholds were also important in The consistency and harmony of the cover with the body, and the activity of the communication movement between the book and the forum in a way that serves the text to produce new connotations and signs that the forum participates in making the new text. As well as the rest of the internal and background thresholds, great importance in the cohesion and cohesion of the text.

B) The places varied in the two narratives, between open and closed, and the Anubis novel was distinguished by the presence of the open space (the desert) through the data of the narrative language, as well as the presence of the threshold of the photograph visually on the front of the cover, which created harmony and harmony between the text and its cover. As for the narration of Jacob and his sons, the open spaces, both internal and external, had a presence that contributed to the realization of the text. Because most of it is real in his country and outside his country, and it is considered a citizen of the Tuareg and Berber inhabitants, and from this we note that Al-Koni documents their historical whereabouts inside and outside the country.

C) The chronological paradoxes in the two novels were based on the technique of retrieval more than the technique of anticipation, perhaps due to the author's interest in the world of place (the desert) of his birthplace, as he recalled that mixed world of truth and fiction, which is full of stories, myths and myths, as well as inherited beliefs, and retrieves some stories and historical events , In order to be codified and presented to the reader in new literary formats.

D) The author has diversified the presentation of the characters of the two novels, including the real and historical characters and the fictional ones, some of which were derived from reality and others from the desert environment, and in the presence of the text he acquired the miraculous and exotic character, especially his novel (Anubis), due to his knowledge of the desert world, his culture, and his knowledge of Techniques of writing a modern novel.

E) The novel (Anubis) enjoyed multiple types of ancient literary heritage, which contributed to the belonging of his novel to modern fantastical literature with all its features and manifestations. On the other hand, his novel (Jacob and his sons) received a few attendance, because the novel is purely historical, so the author has excelled in casting History is in a new literary form, and this is to be praised, and this is not strange for a creative writer and novelist who elevated his literature to the global ranks.

2- Recommendations:

1- The study recommends tracing the stages of sublimation development in literature and its relationship to the advent of Islam.

2- The study also recommends addressing the importance of miraculousness in ancient literature and the extent of its influence on modern literature.

3- The study recommends also addressing the topic of textual meta-thresholds because of their importance in modern narrative studies.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية قالون عن نافع المدني.

أولاً- المصادر :

1- إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الصنائع، الطبعة الأولى ، 2002م.

2- إبراهيم الكوني، رواية يعقوب وأبناؤه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الصنائع، الطبعة الأولى ، 2007م.

ثانيًا- المراجع :

1- إبراهيم الكوني ، رواية التبر، الدار المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1435هـ، 2014م.

2- _____، الوقائع المفقودة من سيرة الماجوس، اللجنة الشعبية العامة للنشر، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، إدارة الكتاب بدار النشر، الطبعة الثالثة، 2007م.

3- _____، بيان في لغة اللاهوت لغز التوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر، أرباب الأوطان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 2001م.

4- _____، مراثي أوليس المريد، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004م.

5- _____، نزيف الحجر، دار التنوير، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة، 1992م.

6- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الثالثة، 2010م.

7- الأبوان بولس الفغالي وأنطوان عوكر، العهد القديم العبري ترجمة بين السطور عبري – عربي، الجامعة الأنطونية، لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.

8- أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق ناصر محمد، دار القدس للنشر – القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م.
9- أبي منصور عبدالملك محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971م.
10- أحمد بك النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، منشورات مكتبة الفرجاني، طرابلس الغرب – ليبيا، د.ط، د.ت.
11- أحمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنايته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م.
12- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ط، د.ت.
13- برنارد توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1994م.
14- بن بوزيد لخضر، الطاسيلي أزجر في ما قبل التاريخ، المعتقدات والفن الصخري، جامعة محمد خضير بسكرة، د.ط، د.ت.
15- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مكتبة الأدب العربي، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى، 1994م.
16- جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، مكتبة المثقف، د.ب، الطبعة الأولى، 2015م.
17- _____، سيموطيقا العنوان، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور المغرب، الطبعة الأولى، 2015م.
18- جميل شاكر، وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى، 1985م.

19- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مكتبة هنداوي، القاهرة، مصر، 1983م.
20- جوليا كريستيفا، علم النص، تحقيق: فريد زاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار طوبقال، المغرب، الطباعة الثانية، 1997م.
21- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م.
22- حسين خالقي، بلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، د–ب، الطبعة الأولى، 2011م.
23- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مركز أوقاريت الثقافي، فلسطين، الطبعة الأولى، 2006م.
24- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1993م.
25- دانيال تشاندلر، أسس السيمائية، ترجمة طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م.
26- دون ناردو، الأساطير المصرية، ترجمة أحمد السرساوي، مراجعة علاء الدين شاهين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011م.
27- زينب عبدالعزيز العمري، اللون في الشعر العربي، الانجلو المصرية، د.ط، 1989م.
28- سعيد بن كراد، الخطاب السردي، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، الرباط، المغرب، د.ط، 2001م.
29- _____، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، سوريا، اللاذقية، الطبعة الثانية، 2005م.

30- سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، مركز البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.
31- سليمان زيدان، الزمان والمكان في الشعر الليبي المعاصر، مجلس الثقافة العام، طرابلس، ليبيا، د.ط، 2008م.
32- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1430هـ- 2009م.
33- الصادق قيسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، د.ب، د.ط، 2000م.
34- صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1426هـ-2006م.
35- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية، 2013م.
36- عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص إلى المناص، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1429هـ، 2008م.
37- عبدالحميد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين الخلق التكوين، منشورات علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى، 1998م.
38- عبدالرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000م.
39- عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، المكتبة التوفيقية، أمام الباب الأخضر سيدنا الحسين، د.ط، د.ت.
40- عبداللطيف محمود البرغوثي، التاريخ الليبي القديم منذ أقدم العصور حتى الفتح الإسلامي، دار النشر، تامنغست، د.ط، د.ت.

41- عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2011م.
42- علي القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية للطباعة والنشر، د.ب، الطبعة الأولى، 2002م.
43- عمر الأنصاري، الرجال الزرق (التوارق الأسطورة والواقع)، دار الساقي، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.
44- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، د.ط، 1980م.
45- فاروق عبدالمعطي، الإعلام من الفلاسفة، جون لوك من فلاسفة الانجليز في العصر الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ-1993م.
46- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، وعبدالفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 2013م.
47- قدور عبدالله، ثاني السيميائية، الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، جامعة ميتشيغان، 2005م.
48- محمد حمود، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1433هـ-2012م
49- محمد سعيد القشاط، صحراء العرب الكبرى، دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1994م.
50- _____، عرب الصحراء الكبرى التوارق، مركز دراسات وأبحاث شئون الصحراء، مكتبة نرجس، الطبعة الثانية، 1989م.
51- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، الجزء الثاني، 1991م.

52- محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
53- محمد فوزي مصطفى، جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2012م.
54- محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر، ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2017م.
55- محمود أبو عزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، د–ب، الطبعة الأولى، 2010م.
56- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2007م.
57- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، د.ب، د.ط، 1991م.
58- ولي الدين عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1425هـ، 2004م.

ثالثًا- المعاجم :

1- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الجزء الرابع، دار الفكر للطباعة، د.ب، 1399هـ– 1979م.
2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الثاني والثالث والخامس والسابع والعاشر والحادي عشر والخامس عشر، الطبعة السادسة، 2008م.
3- أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999م.

4- جار الله محمود بن عمر بن أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1419-1998م.

5- خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، 2002م.

6- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1405هـ- 1985م.

7- سمير حجازي، المثقن معجم المصطلحات اللغوية والإدارية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

8- _____، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، د – ط، د – ت.

9- شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي البغدادي، معجم البلدان العربية، دار صادر، بيروت، د.ط، 1397هـ-1977م.

10- الطاهر أحمد الزاوي الطرابلسي، مختار القاموس، مرتب على طريقة مختار الصحاح والمصباح المنير، الدار العربية للكتاب، د.ب، د.ط، 1980-1981م.

11- _____، معجم البلدان الليبية، دار الاتحاد العربي للطباعة، مكتبة النور، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1388هـ-1968م.

12- طاهر بادنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، دار جرَّوس يرس، طرابلس – لبنان، الطبعة الأولى، 1416هـ-1996م.

13- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م.

14- ماكس شابيرو ورودا هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، سوريا دمشق، الطبعة الثالثة، 2008م.
15- مجد الدين بن يعقوب، قاموس المحيط، الطبعة الثانية، مصر، 1952م.
16- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م.
17- محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ب، د.ط، 1976م.
18- محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثالثة، 2003م.
19- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، تحقيق نواف الجراح، دار صادر بيروت، لبنان، الجزء السابع، الطبعة الأولى، 2011م.
20- يول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، الطبعة الأولى، بيروت – لبنان، 1433هـ-2012م.

رابعًا- الرسائل العلمية :

1- ابتسام بن حاج جيلاني، زهرة زنيني، العتبات النصيّة في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير في اللغة والأدب، جامعة الجيلاني بو نعامة خميس مليان الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2015- 2016م.
2- آمال هاشمي، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، رسالة ماجستير جامعة وهران، السانيا، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم الحضارة الإسلامية، 2007-2008م.

3- حسين دواس، صور المجتمع الصحراوي الجزائري في القرن التاسع عشر من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين، مقاربة سوسيو ثقافية جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، رسالة ماجستير كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007-2008م.

4- سماح شاطري، جدلية اللون، والصورة في رواية (بيض الرماد)، لمصطفى غزلاني، رسالة ماجستير في الأدب الحديث والمعاصر جامعة محمد خضير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، بسكرة، الجزائر 1436هـ-2015م.

5- ضيف إيمان، تلقى المنهج السيميائي عند رشيد بن مالك من خلال كتابيه – قراءة تحليلية، رسالة ماجستير كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة – الجزائر، 2016-2017.

6- عبدالعزيز سعيد الصويعي، عروبة اللغة الليبية القديمة وكتاباتها العربية والأمازيغية، رسالة دكتوراه جامعة: St. Clements العالمية، قسم تاريخ الحضارة، 2009م.

7- علي بوشيخي، تجليات الأسطورة عند طوارق الأهقار، رسالة ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، تلمسان – الجزائر، 2005-2006م.

8- فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبدالحميد بورايو، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2014-2015م.

9- لينده جنادي، وهبة مفتاحي، سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح، قصص الهواجس، وشعلة المايدة، رسالة ماجستير جامعة الجيلاني بونعامة، خميس مليانة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2014-2015م.

10- مليكة سعدي، الصحراء والأسطورة في رواية إبراهيم الكوني، مقاربة أنثربولوجية، أطروحة دكتوراه جامعة وهران، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012-2013م.

خامسًا- المجلات:

1- ابتسام لهلالي، (مرجعية الموروث الشعبي الطارقي الصحراوي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، الجزء الثاني، 15 جوان، 2018-2019م.

2- إبراهيم محمد سليمان، (مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة) المجلة الجامعة، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، أبريل، 2014م.

3- اعتدال عثمان، (قراءة استطلاعية في أعمال ابراهيم الكوني)، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد السادس عشر، 17 يونيو 2019م.

4- آمال أبوشويرب، (علاقة الأدب بالزمن والأسطورة)، المجلة الجامعة، العدد التاسع عشر، المجلد الثالث، 2017م.

5- جميل حمداوي، (لماذا النص الموازي)، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد الثامن والثمانون، 2006م.

6- طارق ثابت، (عبدالملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي، المنهج السيميائي نموذجًا) مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة تيزني وزو، الجزائر.

7- لكحل لعجال، هاجر مدقن، (الرؤية السيميائية عند رشيد بن ملك، المنهج السيميائي نموذجًا)، مجلة الأثر، العدد السادس والعشرون، جامعة قاصدي مربحاح ورقلة، الجزائر، سبتمبر، 2016م.

8- محسن أعمار، (مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب محاولة تركيبية)، مجلة علامات، العدد عشرون، 2003م.

سادسًا- المواقع الالكترونية:

1- أسامة زكي السيد، نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين، شكة الألوكة، شبكة إسلامية وفكرية وثقافية شاملة تحت إشراف سعد الحميد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، مركز الأمير سلمان للغويات التطبيقية، السعودية، المجلد 1، 2013/4/4م، ص 1-3. www.alukah.net.

2- الأنبا تكلا هيمانوت، تراث الكنيسة القبطية الأرثودكسية، st-takla.org.

3- آنوبيس، ويكبيديا، الموسوعة الحرة. Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

4- أين تقع أغاديس، 18 مايو 2017م، موقع الكتروني https://mawdoo3.com.

5- تمبكتو الماليـة جوهرة الصحراء، أبريل 2014م، موقع إلكتروني https://www.afrigatenews.net.

6- جبال أكاكوس: ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki.

7- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ 2006.www.arabicnadwa.com.

8- دلالة اللون الأصفر، https://ar.wikipedia.org.

9- دلالة اللون الترابي، https://ar.wikipedia.org.

10- سهل_الجفارة: wiki › https://ar.wikipedia.org.

11- صحراء تينيري، ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki.

12- صحراء سينا wiki › https://ar.wikipedia.org.

13- صورة أنوبيس، ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

14- غالب هلسا ، https://ar.wikipedia.org/wiki.

15- فدوى بن عامر، بيت ياسين، إبراهيم الكوني، قناة الوسط (TV)، الحلقة السابعة، الجزء الأول 2016/04/26 موقع اليوتيوب.

16- فدوى بن عامر، بيت ياسين، إبراهيم الكوني، قناة الوسط (TV)، الحلقة الحادية عشر، الجزء الثاني 2019/05/06م موقع اليوتيوب.

17- قبائل القوقاز، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org › wiki.

18- القومندان: ينظر: wikicar.m.wikipedie.org.

19- كل آضاغ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org.

20- اللاء الطائي، فنون الخط العربي، موقع الكتروني. www.uobabylon.edu.iq.

21- ما البعبع wikipedie.org.

22- ما معنى الآجر، ينظر ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki.

23- ما معنى يعقوب، ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة Wikihttps://ar.m.wikipedia.org.

24- متى يكون القمر بدرًا، موسوعة كله لك، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.https://ar.wikipedia.org.

25- مساك اصطفت الهيئة العامة للسياحة، ليبيا، 2013/12/9م، موقع الكتروني ttps://www.eanlibya.com.

26- معاني اللون البنفسجي https://ar.wikipedia.org

27- المعنى وراء الألوان وكيفية اختيار اللون المناسب، https://ar.wikipedia.org

28- المعنى وراء الألوان وكيفية اختيار اللون المناسب، موقع الكتروني https://dotsadv.net.

29- ملتقـــــى الروايـــــة بأكـــــادير يكـــــرم الســـــعيد بوطـــــاجين، https://middle-east-online.com
30- هدى بركات ، مجلة إلكترونية شبابية، تصدر عن شركة بالميراميديا المحدودة، 2011-2017م.
31- ينظر: دلالة اللون الاحمر، https://ar.wikipedia.org
32- ينظر: دلالة اللون الأسود، https://ar.wikipedia.org

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الآية	
الإهداء	
الشكر والتقدير	
مقدمة	أ
الكلمات المفتاحية	ح
الفصل التمهيدي	
المبحث الأول: ماهية السيميائية.	2
المبحث الثاني: جهود العرب في مجال السيمياء.	10
المبحث الثالث: السيميائية والغرب.	21
المبحث الرابع: السيميائية والعتبات النصيَّة.	29
الباب الأول **سيميائية العتبات النصيّة في الخطاب السردي الروائي**	
الفصل الأول: سيميائية العتبات الأمامية في الخطاب السردي الروائي	
المبحث الأول: أهمية العتبات الأمامية في الدراسات الحديثة.	37
المبحث الثاني: سيميائية العتبات الأمامية في رواية أنوبيس.	46
المبحث الثالث: سيميائية العتبات الأمامية في رواية يعقوب وأبنائه.	57
الفصل الثاني: سيميائية العتبات الداخلية في الخطاب السردي الروائي	
المبحث الأول: أهمية العتبات الداخلية في الدراسات الحديثة.	68
المبحث الثاني: سيميائية العتبات الداخلية في رواية أنوبيس.	78
المبحث الثالث: سيميائية العتبات الداخلية في رواية يعقوب وأبنائه.	90

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثالث: سيميائية العتبات الخلفية في الخطاب السردي الروائي	
المبحث الأول: أهمية العتبات الخلفية في الدراسات الحديثة.	98
المبحث الثاني: سيميائية العتبات الخلفية في رواية أنوبيس.	100
المبحث الثالث: سيميائية العتبات الخلفية في رواية يعقوب وأبنائه.	108
الباب الثاني **سيميائية المكان والزمان والشخصيات في الخطاب السردي الروائي.**	
الفصل الأول: سيميائية المكان في الخطاب السردي الروائي.	
المبحث الأول: مفهوم المكان وأهميته في الدراسات الحديثة.	120
المبحث الثاني: سيميائية المكان في رواية أنوبيس.	125
المبحث الثالث: سيميائية المكان في رواية يعقوب وأبنائه.	141
الفصل الثاني: سيميائية الزمان في الخطاب السردي الروائي.	
المبحث الأول: مفهوم الزمن وأهميته.	164
المبحث الثاني: سيميائية الزمن في رواية أنوبيس.	168
المبحث الثالث: سيميائية الزمن في رواية يعقوب وأبنائه.	184
الفصل الثالث: سيميائية الشخصيات في الخطاب السردي الروائي.	
المبحث الأول: مفهوم الشخصية الروائية في الدراسات الحديثة.	202
المبحث الثاني: سيميائية الشخصيات في رواية أنوبيس.	205
المبحث الثالث: سيميائية الشخصيات في رواية يعقوب وأبنائه.	213

الموضوع	رقم الصفحة
الباب الثالث **سيميائية العجائبي في الخطاب السردي الروائي**	
الفصل الأول: ماهية العجائبي في الخطاب السردي الروائي.	
المبحث الأول: مفهوم العجائبي في الدراسات الحديثة.	225
المبحث الثاني: أنماط العجائبي في رواية أنوبيس.	229
المبحث الثالث: أنماط العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.	239
الفصل الثاني: روافد العجائبي في الخطاب السردي الروائي.	
المبحث الأول: تمظهرات العجائبي في الدراسات الحديثة.	244
المبحث الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية أنوبيس.	251
المبحث الثالث: تمظهرات العجائبي في رواية يعقوب وأبنائه.	260
الخاتمة والتوصيات.	265
ملخص الأطروحة.	271
قائمة المصادر والمراجع.	274
فهرس المحتويات.	287