الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الفرع: دراسات نقدية التخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الموسومة بـــ:

نظرية الكاوس في رواية عبور البشروش لسليم بركات

إعداد الطالب:
بوغفالة عبد القادر

إشراف الأستاذ :
معاشو قرور

أعضاء لجنة المناقشة:

1-د.علي مداني ..... رئيسا
2-د.معاشو قرور.....مشرفا ومقررا
3-د.فاطمة شريفي .....عضوا مناقشا

السنة الجامعية :

1440هـ-1441هـ/2019م-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

خير فاتحة للشكر تكون لله عز وجل، الذي سهّل لنا المبتغى وأعاننا على إتمام هذا العمل.

كما نتقدّم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى الذين مهّدوا لنا طريق العلم والمعرفة جميع أساتذتنا الأفاضل، وبخاصة أستاذنا المشرف على هذا العمل الدكتور قرور معاشو الذي أغرقنا بجميل تفانيه وطول صبره ودقّة ملاحظاته ونصحه وإرشاده لنا ، نسأل الله تعالى أن يبلّغه الدرجات العلى ويحفظه إنه سميع مجيب.

شكر موصول لأساتذتنا من لجنة المناقشة الذي سيتكبّدون عناء قراءة هذا العمل وتقييمه، لكم منّا فائق الاحترام والتقدير.

كما نتوجه بالشكر والتقدير إلى هذا الصرح الشامخ الساطع الأغر –قسم اللغة والأدب العربي– زاده الله شموخا.

الإهداء

إلى نبع الحنان ... أمي العزيزة حفظها الله أينما وطأت قدماها ، كانت قد نصحتني بدراسة تخصّص لغة وأدب عربي.

إلى عالي الهمم...أبي الغالي ملأ الله قلبه سعادة لا تنتهي.

إلى جدّتي التي لم تبخل عليّ بدعائها، أطال الله عمرها في طاعته.

ابنة أختي عبير وأمها وصهري ميمون رعاهم المولى عزّ وجل.

إلى عائلتي التي تحبّني والتي تقربني.

صديقي وأخي بلفضل محمد علي الذي رافقني طيلة مرحلة الليسانس وفّقه الله.

من تقاسمت معهم عناء الإقامة (بوغفالة خالد، بوغفالة نور الإسلام، وذان أحمد)

من رافقنا طيلة مرحلة الماستر (الأخ علي قصير، الأخت كريمة بلحاج) حفظهما الله وسدّد خطاهما.

إلى من نسيه القلم وحفظه القلب...

مقدمة

مقدمـــة:

الرواية ديوان العرب الجديد حسب النقاد والأدباء، تربّعت على عرش الأدب بفضل تداخل الأجناس الأدبية فيها، اتّخذت جملة من الأسيقة والأنساق لتكثيف طرائق السرد.

ومع ظهور الأدب الديسوتوبي في القرن العشرين، الذي ينتمي إلى أدب ما بعد الحداثة –وهو من أدب الخيال العلمي– ذلك الأدب الوهمي الذي تسوده الفوضى، العماء والخيال المجنح ، فقد تم تكسير النسق أو نظام السرد، خاصة في الرواية كونها منفتحة وغير مكتملة، وقابلة لاستيعاب كل الأشكال والأبنية الجمالية، فانبرى جملة من الروائيين العرب للكتابة في جماليات الفوضى وتشظياتها المنبثقة من أدب الخيال العلمي، مثل الموريتاني موسى ولد ابنُو في روايته "مدينة الرياح"، أو الواقعية السحرية لدى السوداني أمير تاج السر من خلال روايته "مُهْرٌ الصَيَّاح"، والفلسطيني إبراهيم نصر الله في روايتيه "شرفة الهذيان" و"شرفة رجل الثلج...".

وعلى الرغم من قلّة الكتابة في هذه التيمة، فإن الروائي الكردي السوري سليم بركات من أكثر الروائيين إنتاجا في حقل الديسوتوبيا والخيال المجنح في عوالم السوريالية، وهو موضوع دراستنا والموسوم بنظرية الكاوس في رواية عبور البشروش / الجزء الأول من ثلاثية الفلكيون في ثلاثاء الموت لسليم بركات، وهي من ذلك النوع من الروايات التي تتحلى فيها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، مسلطين الضوء على الكاوس في العتبات النصّية للرواية، وعلى فوضى الرؤية بالعماء في رواية عبور البشروش، وإزاء ما تقدّم يمكن طرح التساؤل التالي:

ما مدى تجلّي نظرية الكاووس في الرواية العربية؟ وكيف وظّف سليم بركات العماء في روايته؟ وما هي أبعاد ذلك ؟.

وبما أنّ لكل باحث أسباب ذاتية وموضوعية تدفعه لاختيار موضوع دراسته،كان منها حداثة الموضوع، فنظرية الكاوس نظرية حداثية لفتت انتباهنا من خلال ربطها بأعمال ونصوص روائية، ومحاولة منا على إلقاء الضوء على هذا الجانب الغامض والشحيح من حيث نقص الدراسات حولها، وأخيرا ميولنا إلى روايات وأسلوب سليم بركات.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّه كانت هناك دراسات سابقة ونادرة للموضوع نذكر منها "مُحَمَّد بوعزة" في كتابه هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاووس في الرواية العربية، وما كتبه سعيد علوش في كتابه "نظرية العماء وبلاغة التشويش النقدي"، ولا ننس مقال الأستاذة حليمة بولحية المعنون بالكاوس، نظرية الفوضى في رواية "جريمة في قطار الشرق" لأغاثا كريستي.

أما فيما يتعلق بالمنهج فإنّ موضوع الدراسة هو من يحدّده ويفرضه، وعليه فقد طبقنا المنهج السيميائي (التأويل)، وعلى المنهج الوصفي يتخلله التحليل، وكذلك الأسلوبي الإحصائي وعلى المنهج المقارن .

واستنادا إلى الهدف المرجو من هاته الدراسة فقد تم تقسيم العمل إلى مقدمة ، ثم مدخل تناولنا فيه الكاوس في الرواية العربية حيث ،حددنا مفهوم نظريبة الفوضى وأشهر الروائيين العرب الذين كتبوا في حقل الديستوبيا ، أما الفصل الأول المعنون ب: ضمور الكاوس وتجليه في عتبات رواية عبور البشروش ، فقد تطرقنا إلى مفهوم العتبات النصية بقراءة لرسمة الغلاف ، الألوان ، شعار دار النشر، عنوان الرواية ، توزيعه ، بالإضافة إلى اسم المؤلف ،وتناولنا في الفصل الثاني فوضى الرؤية بالعماء بغية إعادة فهم المقدمات النظرية التي بسطتها في الفصل السابق حيث توقفنا عند الشخصيات كمبحث أول تعرضنا فيه لمفهوم الشخصيات واستخرجنا الشخصيات المرئية وغير المرئية وكيفية ظهورها في الرواية ، وفي المبحث الثاني استخرجنا الأمكنة وقسمناها إلى مغلقة ومفتوحة وقمنا بعملية إحصاء للأزمنة الثلاث ليلي ، نهاري ومتشظي ، أما المبحث الثالث تناولنا فيه فوضى التبئير تطرقنا إلى الرؤية من خلف ، ثم فوضى الرؤية بنظرية العماء .

وفي الأخير خاتمة تضمنّت جملة من النتائج التي توصلنا إليها، وقد اعتمدنا في عملنا على المصدر الرئيسي في البحث وهو الرواية المدروسة، وعلى جملة من المراجع أهمها كتاب مُحَمَّد بوعزة هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية.

وكأيّ باحث فقد واجهتنا جملة من المصاعب منها قلّة المراجع حول نظرية الكاوس، وجائحة كورونا التي ألّمت بنا ممّا صعبت علينا اللقاء بمشرفنا، والاكتفاء فقط بالتواصل عبر مواقع التواصل الاجتماعي، لكن بحول الله تعالى وتوفيقه تمكّنا من إخراج البحث إلى النور.

بعد كلّ هذا نعترف بجميل من كان له فضل علينا طلبة كان أو أساتذة، والفضل يعود إلى مشرفنا الدكتور قرور معاشو الذي قبل الإشراف علينا ولم يبخل علينا بشيء، حفظه الله ورعاه.

الطالب: بوغفالة عبد القادر

تيارت في: 27/ 2020/08

مدخل

نظرية الكاوس في الرواية العربية

[لنبدأ أولا من داخل الفوضى، ثم يأتي الذكاء بعد ذلك لترتيب كل شيء]

– صلاح ستيني

لطالما كان النص بؤرة الدراسات النقدية واللغوية الحديثة ، ومع تطور الدرس اللساني على يد العالم السويسري دي سوسيور، باتت اللغة هي موضوع الدراسة وأداة التعبير في الآن نفسه «إنّ النص يشتغل داخل اللغة، منطلقا من نسقها ليعيد صياغته بطريقة مبتكرة ولغايات جمالية، أي تأليف نسق جديد يتقاطع مع النسق الأول»[1]فهو بهذا الشكل يخلق نوعا من التفاعل بين النسق الأول والنسق الجديد، في نظام معين حتى يخلق المجال المفتوح لتعدد الدلالات.

إنّ الحديث عن النص والبحث فيه، متشعب وواسع لكننا سنحصره في شكل معين، كبنية سردية، وهو في مفاهيمه لا يخرج عن كونه نسق لغوي ووجداني مرتبط باعتبارات متعددة، فـ«النص في تأسيسه وانوجاده ليس مجرد قطعة من وجدان وحسب ، ولكنّه تركيبة لغوية تخضع في بنيتها الاستبطانية– ضمن ما تقتنصه ذائقتنا وما يمتاحه استقراؤنا – إلى مستويات عديدة تحيل على فضاءات وعلائق تدخل في بناء ونسيج من الاحتمالات والرموز تظل ترفض الظهور..»[2] وهذا ما تسير وفقه البنية السردية للخطاب الروائي أو القصصي.

ولعل موضوع السرد من أهم المواضيع التي شغلت البحث اللساني خاصة والعلوم الإنسانية بصفة عامة، فالبنية السردية تقتضي كأي شكل من أشكال الإبداع، نظاما ما يجسد من خلاله رؤياوية المجتمع الذي أبدعه، وخلفياته الحضارية بكل مضامينها التاريخية والوجدانية والميتولوجية التي ينتمي إليها»[3] لقد شكل البحث في موضوع السرد أهمية كبرى بحيث « تشكل الدراسات المنجزة في هذا الموضوع مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته النظرية السردية العامة، في العقود الأخيرة من القرن الماضي في البحوث الفرنسية والأنجلو سكسونية والروسية والتشيكية، وانصرفت السردية الى الاهتمام بمكونات الخطاب السردي، ومظاهره وأبنيته، ومستوياته الدلالية...»[4] وعليه فإنّ الرواية كنمط سردي، تشكل بنية دالة « أنها تشكيل من عناصر بنائية وتركيبية تتضمن بالضرورة دلالات ومعان،

---

[1] قارة مصطفى نور دين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في النقد المعاصر، إشراف: د. أحمد يوسف، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009- 2010، ص 73.

[2] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996م، ص 19.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 40.

[4] د . عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 43- 44.

وحيث توجد بنية توجد دلالة، وعبر تفاعل هذين المحفلين يتأسس النص الروائي وينتج أدبيته وأفق تلقيه»[1] ولعل هذا الطرح يوحي بالمفهوم التقليدي للبنية السردية من حيث أنها بنية تقوم وفق أنظمة لغوية ورمزية تحمل دلالة.

وبالحديث عن الدلالة تجدر الإشارة إلى أنه «لا يمكن الزعم بدلالة ثابتة للنص، أو معنى حقيقي تنحصر مهمة الباحث في العثور عليه. إنّ النص يرشح بدلالات متعددة، تخضع لشبكة معقدة من العلاقات الظاهرة والمضمرة...»[2] أي نص يخضع بطبيعة الحال إلى مجموعة من الأنساق تحدد بناءه وجماليته، والسعي وراء كشف المضمر والمعنى الحقيقي أصبح عملا ثانويا إن صح القول فالمسعى الحقيقي الآن هو السعي للكشف عن كيفية اشتغال هذه الأنساق وهذا ما يوضحه محمد بوعزة بقوله: «إنّ عملنا لا يتوخى إثبات معنى للنص أو العثور عليه وتفسيره وفق حقيقة برانية، إنّما ينصب أساسا على رصد كيفية تشكل هذه الأنساق بتحديد جمالية وشعرية كل نسق وترهين تضميناته المحتملة، ثم الارتقاء بالتحليل في خطوة ثانية لكشف تفاعلاتها، وما ينتج عنها من تشاكلات وأطياف دلالية، رمزية ومعرفية»[3].

وعلى اعتبار أن الرواية شكل من أشكال التعبير عن الواقع بدءا من الإنسان، وإيديولوجياته حضاراته ...فنجد لها العديد من المفاهيم ، «فالفيلسوف هيجل يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية»[4] ويمكن أن نستوضح هذا المفهوم بالجدول الآتي:

[1] محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت ، ط1، 2007م، ص 17

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص الأدبي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 15

بنية الملحمة	بنية الرواية
– بنية ثابتة	– بنية جدلية
– الوحدة	– القطيعة
– الكلية	– التصدع
– عالم مغلق	– عالم متفتح
– الشخصية الموحدة	– البطل الاشكالي

[1]

أما الرواية عند جورج لوكاتش فهي تمثل بالنسبة له «القطيعة بين الذات والموضوع وبين الأنا والعالم..»[2]، حيث «يدعم لوكاتش رفضه الرومانسي للرأسمالية في وصوله إلى فشل فعل البطل في الصراع بين الذات الداخلية والعالم الخارجي، لكنه يبتعد عن هيغل ويقترب من كيغارد، الذي يتكلم عن صراع بين العالم الخارجي والنفس المنفية»[3] أما الرواية العربية، فقد خلقت نوعا من الجدل بين التأصيل لهذا الجنس الأدبي وربطه بالتراث، وبين اعتباره فنا دخيلا جديدا،« بتتبع مواقف النقاد من مفهوم الرواية العربية، نقف على ثلاثة نماذج من الخطابات:

- **الخطاب التأصيلي**: يسلم بأصالة الرواية العربية، ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي، وليس جنسا وافدا من الغرب...قصص الفروسية في الجاهلية، وأخبار العرب، والسير الشعبية البطولية...»[4] هذا الموروث الثقافي يعتبره البعض من النقاد هو العنصر الأساسي لبلورة فن الرواية عند العرب، وفيما يتعلق بالموقف الثاني فيتمحور في:
- **الخطاب التغريبي**: يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة، والنقل والتعريب...»[5] أي الاطلاع الواسع على الثقافة الأوربية بالخصوص أسهم في انتشار هذا الفن في البلاد العربية، أما ثالث موقف فهو:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص الأدبي تقنيات ومفاهيم، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، ط1، 1984م، ص 25.

[4] ينظر، المرجع السابق، ص17– 18.

[5] ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص الأدبي تقنيات ومفاهيم، ص 18– 19.

- **الخطاب العلمي**: إنّه غير معني بالبحث في أصل الرواية العربية من منظور الهوية، وإشكالية الذات والآخر، ويحقق هذا التجاوز بتغيير مسار الدراسة نحو البحث في الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكلت عوامل ثقافية لتكون جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر»[1]، هذا المسار نحو التغيير يمكن أن نضرب أمثلة عن جهود تجاوز مسار السرديات إلى آفاق أخرى فعند الغرب نجد **بيير زيمافي النقد الاجتماعي** بمزاوجته بين **السيميوطيقا والسوسيونقد، روجرفا ولرفي اللسانيات والرواية** بجمعه بين **اللسانيات والسوسيولسانيات** وغيرهما، وعند العرب **سعيد يقطين** في **انفتاح النص الروائي**، بجمعه بين **السرديات ونظريات النص والسوسيونقد، أحمد اليبوري** في **دينامية النص الروائي** بمزاوجته بين **نظريات عديدة السيميائيات والتحليل النصي ولاشعور النص والسوسيونقد**، في أطار ما يسميه **التكامل المعرفي**..[2].

وباعتبار الرواية نتاج فني تخييلي، فإنّ طبيعة الخيال فيها جانبت الواقع كما هو معروف عن الرواية في بداية ظهورها، لقد ارتبط الخيال فيها بالواقع في سلسلة تراتبية للأحداث، لكن الرواية العربية المعاصرة أضحت نتاج خيال من نوع آخر مفصول تماما عن الواقع، وكان للخيال العلمي حصة في الرواية بحيث ظهر ما يعرف بأدب **الديسوتوبيا*** الذي ينتمي إلى أدب الخيال العلمي؛ فهو يتخيل عالما بشريا مستقبليا تهيمن عليه التكنولوجيا، وتتحكم فيه أنظمة شمولية، فتفرض نمطا صارما من التنظيم الاجتماعي، يهدف في الأغلب إلى صناعة إنسان أُحادي البعد، مسيّر ومُهيمن عليه»[3]

---

[1] ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص الأدبي تقنيات ومفاهيم، ص 19.

[2] ينظر، محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، الهامش، ص 21.

* **الديستوبيا**: أدب المدينة الفاسدة أو ديستوبيا أو عالم الواقع المرير (بالإنجليزية: Dystopia) هو مجتمع خيالي، فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما. وقد تعني الديستوبيا مجتمع غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب، والقتل والقمع والفقر والمرض، بإختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته يتحوّل فيه المجتمع إلى مجموعة من المسوخ تناحر بعضها بعضاً. ومعنى الديستوبيا باللغة اليونانية المكان الخبيث وهي عكس المكان الفاضل يوتوبيا. ولقد ظهرت قصص مثل هذه المجتمعات في العديد من الأعمال الخيالية، خصوصاً في القصص التي تقع في مستقبل تأملي. والديستوبيات تتميز غالباً بالتجرد من الإنسانية، والحكومات الشمولية والكوارث البيئية أو غيرها من الخصائص المرتبطة بانحطاط كارثي في المجتمع.https://ar.wikipedia.org/wiki

[3] لونيس بن علي، الرواية الديستوبية في الجزائر،https://kritica1.blogspot.com/2020/02/blog-post.html

هذا الأدب يعكس الواقع الشنيع والمظلم الذي تفرضه بعض الأنظمة السياسية التي تسعى للهيمنة والسيطرة فتتخذ من التكنولوجيا سلاحا للدمار الشامل سعيا لفرض لنظم وقواعد تخدم مساعيها والديستوبيا كما يجدر بنا الإشارة إليه هي عكس اليوتوبيا* التي تعني المدينة المثالية، «لكن «اليوتوبيا» كما نفهمها اليوم كنوعٍ أدبي؛ تسميّة نحتها البريطاني **توماس مور** في القرن السادس عشر الميلادي ليصف بها حكاية جزيرة تعيش أجواء نظام مختلف عن إقطاعات العصور الوسطى المظلمة في أوروبا... وعلى الرغم من أن **مور** خلال روايته تلك لم يقّدم الكثير على صعيد التأمل بالاتجاهات الممكنة لتطور التكنولوجيّات مستقبلاً، إلا أن «يوتوبيا» تحولت إلى فاتحة نوع أدبي جديد ترافق صعوده مع البدايات الأولى لعصر النهضة، وبلغ ذروته بعد 300 عام تقريبًا على ضفاف النظام الرأسمالي الحديث، الذي أعطى البشريّة أملاً بغد أفضل قبل انتكاسة ذاك الأمل بدايات القرن العشرين، مع تفشي الغزوات الاستعماريّة ومآسي الحربين العالميتين، التي أنتجت أعمالاً في غاية التشاؤم حتى وصفت بالدستوبيا»[1].

إنّ الأدب الدستوبي أدب وهمي يسوده الفوضى ترجع بدايته إلى «الثورة الصناعية حين اتسعت الفوارق الاجتماعية بين العمال والطبقة الغنية، مما دفع الأدباء وقتها إلى الغرق في التشاؤم وبعد الحرب العالمية الأولى، شعر الأدباء والفنانون بمدى الانحطاط الذي وصل إليه العالم وساد تيار تشاؤمي عدمي في إنتاجهم، ويُعتبر الروسي «**يفغيني زامياتين**»* ، بروايته «نحن»، الأب الروحي للأدب الديستوبي الحديث، إذ يعبّر في روايته عن غضبه من المسار الذي اتخذته الثورة في روسيا. ويتنوع هذا

---

* **يوتوبيا**: أدب المدينة الفاضلة أو الطُوبَاوِيّة أو المِثَالِيّة أو يوتوبيا (باليونانية: οὐ-τοπος) (الطوبى هي مكان خيالي قصي جدا أو المدينة الفاضلة) هي ضرب من التأليف أو الفلسفات التي يتخيل فيها الكاتب الحياة في مجتمع مثالي لا وجود له, مجتمع يزخر بأسباب الراحة والسعادة لكل بني البشر. وإلى هذا المعنى في اليونانية يرجع استخدام المصطلح الذي اشتقه سير توماس مور توماس مور في رواية "يوتوبيا" utopia وهذه الكلمة الأجنبية لا أصل يونانياً لها، عدا كلمة topos في جذرها، التي تعني المكان، والمقطع الأول U يعني «لا»، أي: لا مكان.. ولعل هذا النوع من التأليف يضرب بجذوره في جمهورية أفلاطون التي تقدم رؤيته في السياسية والحكم, ومن ثم يغلب على أعمال الأدب الطوباوي طابع سياسي حالم بمجتمع فاضل يسعد أهله بلا استثناء. ومن هذا النوع في العربية المدينة الفاضلة للفارابي. https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، الجمعة 20 مارس 2020 ميلادى - 25 رجب 1441 هجرى، http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id

* **يفغيني زامياتين**: يفغيني ايفانوفيتش زاميتين (بالروسية: Евге́нийИва́новичЗамя́тин) (ولد 1 فبراير عام 1884 في ليبديان في روسيا وتوفي في 10 مارس عام 1937 عن عمر يناهز 53 في باريس في فرنسا) هو صحفي وروائي روسي يشتهر بروايات الخيال العلمي والنقد السياسي، ومن أبرز أعماله رواية "نحن" (1921) التي تدور أحداثها في المستقبل في دولة بوليسية دستوبية أي فاسدة.

النوع من الأدب بين من القضايا السياسية إلى القضايا الاقتصادية أو حتى البيئية فالمجتمع داخل المدينة الفاسدة قد توج في سلسلة واسعة من الأنواع الفرعية من الخيال العلمي »[1].

ولعل من أهم الروايات الديستوبية التي يمكن الإشارة إليها في هذا المجال، **عالم شجاع لأدولسهكسلي*** **(1932)**، رواية **(1984) لجورج أورويل***، **الحصان الحديدي لجاك لندن*** **(1907)**. أما الرواية الديستوبية في العالم العربي فيمكن القول أنّ الرواية العربية، لم تهتم كثيرا بهذا النوع من الرواية، ومن المفارقات أنّ الواقع العربي هو في ذاته ينتمي إلى المتخيل الديسوتوبي»[2]، إلا أنّنا نلمس وجود بعض الأعمال وإن كانت بسيطة، «رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصر الله*، وفي هذه الرواية حدد نصر الله معالم الرواية الديسوتوبية منذ التقديم الذي خصه للرواية»[3]كما أشار لونيس بن علي إلى الكتابة الديستوبية في الرواية الجزائرية، إذ يقول: «لم يهتم الروائي الجزائري كثيرا بهذا النوع

---

[1] الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، الجمعة 20 مارس 2020 ميلادى - 25 رجب 1441 هجرى،
http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id

* **أدولس هكسلي**: (بالإنجليزية: Aldous Huxley) (ولد 26 يوليو 1894- توفى 22 نوفمبر 1963) هو كاتب إنجليزي اشتهر بكتابة الروايات والقصص القصيرة وسيناريوهات الأفلام. قضى حياته منذ 1937 في مدينة لوس أنجلوس. رواية العالم الطريف (تترجم أيضا: عالم جديد شجاع Brave New World) تعد من أفضل أعماله وأشهرها. له اهتمامات بالباراسيكولوجيا والتصوف الفلسفي، معاد للحروب ومهتم بالقضايا الإنسانية. في آخر آيام حياته اعتبر في بعض الدوائر الأكاديمية، قائدا للفكر الإنساني الحديث ومثقفا بارعا. له تأثير واضح على جورج أورويل.

* **جورج أورويل**: إريك آرثر بلير (بالإنجليزية: Eric Arthur Blair) هو الاسم الحقيقي لجورج أورويل (بالإنجليزية: George Orwell) وهو الإسم المستعار له والذي اشتهر به (25 يونيو 1903م - 21 يناير 1950م). هو صحافي وروائي بريطاني. عمله كان يشتهر بالوضوح والذكاء وخفة الدم، والتحذير من غياب العدالة الاجتماعية ومعارضة الحكم الشمولي وإيمانه بالاشتراكية الديمقراطية. يعتبر القرن العشرين أفضل القرون التي أرّخت الثقافة الإنجليزية، كتب أورويل في النقد الأدبي والشعر الخيالي والصحافة الجدلية. أكثر عمل عرف به هو عمله الديستوبي رواية 1984 التي كتبها في عام 1949م

* **جاك لندن**: جاك لندن (بالإنجليزية: Jack London)، ولد عام 1876 في أمريكا، ومات هناك عام 1916. كان والده كاهنا يمتهن التنجيم وقراءة الغيب والمحيّ، ولهذا يُعَرَّف جاك لندن في الأدبيات الاشتراكية والماركسية بأنه يتحدر من الشريحة البرجوازية الصغيرة، يعمل في خدمة الكادحين. وتجرع جاك لندن مرارة الحياة، وامتهن أعمالا مختلفة، من صحافة، وعامل في المعامل، وقطع الطريق، والشرطة البحرية، وقبطان سفينة، وطالبا، ومراسلا صحفيا، وعامل منجم وسواها. ويقال انه قد انتحر وانه مات بسبب الازمة التي مرة فيها وانه كان عنده الكثير من الامراض مثل الإدمان وغيره من الامراض المسبّبة للوفاة.

[2] ينظر، لونيس بن علي، الرواية الديستوبية في الجزائر، https://kritica1.blogspot.com/2020/02/blog-post.html

* **ابراهيم نصر الله**:إبراهيم نصر الله، كاتب وشاعر وأديب من مواليد عمّان، الأردن،عام 1954م من أبوين فلسطينيين، هُجِّرا من أرضهما في قرية البريج (فلسطين) الواقعة 28 كم غربي القدس عام 1948م. نشر حتى الآن 15 ديواناً شعرياً و 22 روايةً من ضمنها مشروعه الروائي (الملهاة الفلسطينية) المكون من 12 رواية تغطي أكثر من 250 عاماً من تاريخ فلسطين الحديث. ترجمت له خمس روايات وديوان شعر إلى الإنجليزية، وأربعة كتب إلى الإيطالية. كما ترجمت له رواية إلى الدنماركية وأخرى للتركية والفارسية. ونصرالله إلى ذلك، رسام ومصور، وقد أقام أربعة معارض فردية في التصوير. نال نصرالله 9 جوائز، أهمها "الجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" عام 2018 عن روايته "حرب الكلب الثانية".

[3] لونيس بن علي، الرواية الديستوبية في الجزائر.

الأدبي، على الرغم من العنف الدموي الذي عاشه في سنوات الموت والقتل في تسعينيات القرن العشرين بسبب الصراع الدموي الذي وقع بين الدولة والجماعات الإسلامية المسلحة، وهو ما أوجد وضعا مأساويا أنتج ما سمي في الجزائر بالأدب الاستعجالي، لكن الأدباء لم يستثمر هذا الواقع لكتابة أدب خيال علمي ديسوتوبي. وهذه المفارقة تبرز هيمنة الرواية النفسية والواقعية على التجارب الروائية بحيث مازالت هذه الحقبة الدموية تعود في الروايات التي تنشر اليوم في الجزائر، في شكل استرجاعات لأجل فهم ما الذي حدث»[1]

هذا لا يعني وجود بعض المحاولات ولو القليلة في الكتابة التخييلية وفي هذا يضرب لونيس بن علي مثالا بكل من،رواية (**الآدميون**) للروائي المخضرم **إبراهيم سعدي**[*] ، ورواية (**هالوسين**) للروائي الشاب **إسماعيل مهنانة**[*] ، حيث اتخذت من المستقبل موضوعا تخيليا لها»[2]، وعليه فالرواية الديستوبية هي رواية الفوضى والمكان السيء والظلم والقهر، وهذا ما تميّزت به الكتابات الروائية مؤخرا خاصة في العالم العربي، في ظل الأزمات التي تعصف به، من كل حدب وصوب، والانتشار الرهيب للآفات الاجتماعية، في ظل ما يسمى العولمة، والتسارع التكنولوجي، فاتخذت بعض الكتابات الروائية التشويش والبعثرة، كميزة للعمل الأدبي،

وعليه فإنّ « أهمّ ما يميز الكتابة الروائية، ظاهرة البعثرة، لما هو خطي أفقي في الواقع، وخلخلة منطق الثبات والسكون الذي يحكم أحداث الواقع المنجزة»[3] هذه الفوضى هي نوع من التمرد الذي تبناه بعض الكتاب الروائيين في رواياتهم، « إن هذا التمرد على تقاليد الكتابة وعلى قوانين اللغة أيضا يسهم في خلخلة كل ما هو ثابت، ويجعل هذا النص ينفلت باستمرار من قبضة التأويل، حيث

---

[1] لونيس بن علي، الرواية الديستوبية في الجزائر.

[*] **ابراهيم سعدي**: الروائي الدكتور إبراهيم سعدي مبدع جزائري طليعي وبارز، أصدر عددا معتبرا من الأعمال الروائية والدراسات في مجالات الفكر والأدب كما له ترجمات من الفرنسية إلى العربية. ويشرف حاليا على تحرير مجلة الثقافة التابعة لوزارة الثقافة الجزائرية كما يرأس قسم الفلسفة بجامعة تيزي وزو. وفيما يلي نص الحديث الذي جرى بيني وبينه حول بعض قسمات تجربته الإبداعية. أزراج عمر، https://thakafamag.com/?p=436

[*] **اسماعيل مهنانة**: اسماعيل مهنانة. كاتب ومترجم وباحث جزائري في الفلسفة والنّقد السّياسي، وأستاذ الفلسفة الغربيّة في جامعة قسنطينة، ومؤسّس الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة .

[2] ينظر، المرجع نفسه.

[3] مرعي فؤاد وآخرون، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، مجلد 14، ع 2، 1992م، ص 164.

يتكرس التشويش والعماء في الكتابة الأدبية، ويصبح ظاهرة طبيعية بالنسبة لروح العصر، فالعماء هو نحن ممثلين بكائنات جدلية وجدالية، ونحن هذه تشمل الممارسات الإبداعية والنقدية على حد سواء ذلك أن التعقيد والعماء يصنع على مستوى اللغة وعلى مستوى الكينونة أو الهيئة المنتجة وكذلك المتلقية»[1]

ولعل هذا ما يدفعنا للحديث عن النسق والكاوس من حيث أن « النسق يفيد نظاماً واضحاً للسرد الروائي، فيما يعني الكاوس العماء والفوضى واللاتعيين. وإذا كان النسق شكلاً تتخذه الرواية لطرح خصوصيتها الأسلوبية، فإن الكاوس يعمد إلى كسره وإحلال نسق آخر محله بغية خلق مساحة خيال جديدة داخل وعي القارئ، وداخل اللغة»[2]. وهذا ما ميّز كتابات الروائي سليم بركات موضوع الدراسة، وقد أشار في حوار له إلى صعوبة قراءة كتاباته وهو في هذا يقول:«رواياتي صعبة: أعرف ذلك. فسيفساء مدروسة: أعرف ذلك. متقاطعة الوقائع كلعبة بلا ميثاق: أعرف ذلك. يحضر الشعر فيها مستأنسا بمقعده كاستئناس النثر. مصائر إشكالية: تلك هي جسارتي.لا أبدأ رواية بلا إشكال. الحياة إشكال. الأمل إشكال كاليأس. الحضور والغياب إشكالان. أمتحن الواقعة لتمتحن الواقعة دربتي في الوصول إلى مخرج. أحيانا يقع كلانا في المتاهة. ليكن. لو رغبت في سهل من السرد وحيوات مبذولة في الشارع، كنت فتحت على نفسي، في الواقع الضحل للرواية العربية المحطمة الخيال والإشكال، سخاء من المديح والترجمة، تحديدا. أنا صعب، قدري صعب، وكتابتي اشتغال قدري علي واشتغالي على قدري»[3]

وقد أسهم كتاب محمد بوعزة في إلقاء الضوء على كتابات سليم بركات مركزا على نظرية الكاوس أو الفوضى باعتبارها نظرية علمية برزت بشكل كبير في كتابات هذا الروائي وفي هذا يشير بوعزة إلى أن انتقال سليم بركات إلى حقل الرواية العربية ، بعد تجربة طويلة ومنفردة في حقل الشعر

---

[1] د. طاهر روابنية، المثاقفة وبلاغة العماء، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة دورية علمية محكمة، الملتقى الدولي حول النظرية النقدية المعاصرة والعولمة، عدد خاص رقم 9، جامعة فرحات عباس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، سطيف، 2004، ص12

[2] علي جازو، مقال الكتروني، https://newspaper.annahar.com/article/244665، 13 حزيران 2015 | 00:00

[3] حمدي علي الدين، كتب الأسئلة: ناصر مؤنس و صلاح عبد اللطيف ، حوار مع سليم بركات ، 30/6/2007, 00:39http://alolymp.niceboard.com/t601-topic

العربي الحديث، كان بهدف بعث دم جديد في شرايين الرواية العربية، بالمراهنة على عناصر الخيال والأشكال والترميز»[1]، وقبل كل هذا وذاك علينا أن ندرك كنه هذه النظرية سواء في حقلها العلمي الأصلي أو كنظرية مستحدثة في الأدب.

مفهوم نظرية الفوضى:

من أولى النظريات التي ظهرت، بديلا للسببية الحتمية وتعبيرا عن الوجه اللاحتمي للطبيعة كانت نظرية الفوضى التي هي واحدة من التصورات الجديدة في العلم المعاصر، وسادت معظم المجالات كالموائع، التنبؤات الجوية، النظام الشمسي، الأسهم المالية المجتمع السكاني والحيواني والنباتي، العضوية الدقيقة ونماذج التسابق نحو التسلح... وقد ظهرت هذه النظرية في الستينيات من القرن الماضي، وتطورت في اتجاهات مختلفة وطبقت في ميادين واسعة وعلى ظواهر متنوعة، إلى درجة أن مفاهيمها وتصوراتها أصبحت تمثل قطيعة مع المفاهيم الكلاسيكية التي أسست للعلم الحديث منذ غاليلو وديكارت...»[2]، ولعل أهم ما يميز هذه النظرية ما يلي:

(1)الأهمية الشديدة لانطلاقة البداية، حيث يمثّل التغير الطفيف فيها بداية لاتجاه وحجم المتغيرات المتوقعة.

(2)تعقيد النظم وعدم قابلية استعادة مكوناتها، فلا يمكن في الأنظمة المعقدة أن يتكرر محتوى ما مرتين، فمهما تشابهت الظروف إلا إنه تبقى هناك تغييرات طفيفة.

(3)وجود جواذب غريبة، أو ما يدعى جزر الاستقرار، وفي المعادلات قد يكون الجاذب نقطة ثابتة أو مجموعة من النقاط أو عددا لا محدودا من النقاط أو مدارا معقّدا. ويعتقد أن في كل نظام جاذبا أو أكثر، وهذه الجواذب تغيّر الأنظمة بمرور الزمن اعتماداً على نوع القوى، اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية الخ.، التي يتعرض لها النظام.

---

[1] ينظر، محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي...، ص 16.

[2] د. داوود خليفة، نظرية الفوضى وهدم التصور الحتمي، جامعة شلف، www . asjpcerist .dz.article

(4)وجود أشكال كسريةfractal formsتمثل وحدات من كل النظام، ويمكن تحليل أي وحدة من خلال علاقتها بسمات النظام ككل.

(5)التشعب، وهو انبثاق حلول مختلفة لمعادلة نظام غير خطي عند ازدياد تعقيده. وعادة ما يعتبر التشعب مصدرا إبداعياً[1]».

أما ما تعلق بنظرية الفوضى وعلاقتها بالأدب فإنّ النقد التفكيكي في الفلسفة والأدب، قد تعمق مع نظرية العماء chaos التي أعادت اكتشاف الطبيعة المعقدة للظواهر؛ فما يبدو من نظام ظاهر في الكون، قد لا يعبر سوى عن رؤية مثالية للإنسان، تسعى إلى إضفاء الانسجام والوضوح على الظواهر، خوفا من التعقيد واللانظام»[2] لقد انتقلت عدوى نظرية العماء إلى الأعمال الأدبية الروائية فنجد العديد من الأعمال التي برزت فيها هذه النظرية ومنها رواية **آغاثا كريستي** "جريمة في قطار الشرق" «إذ جمعت الخيال والعقل في حس تعقيدي كبير، أبهرت به القارئ وأدخلته دوامة تزاحم فيها مع الفوضى واللامنطق والتشويق، أرغمته على التدقيق في تفاصيل الرواية والمساهمة في حل القضية، مع وقوعه في خيبة أمال كبيرة كل مرة، معترفا بينه وبين نفسه بصغر تفكيره وعجز عقله على حل التعقيد، لكنه يظل منهمكا في الرواية رغبة في معرفة الحقيقة ليتضح له في الأخير ما لم يحسب له حسابا، وما لم يتنبأ به أصلا. لذا نقول أن "أغاثا كريستي" حققت جزءا كبيرا من ميزات النظرية»[3].

نظرية العماء كان لها الحظ في التنظير النقدي العربي، من بين هؤلاء أحمد اليبوري حيث قال: «وعلى هذا الأساس فإن المدخل الصحيح لقراءة نص بهذا الخصب والتعقيد، تتشابك مكوناته وتستثمر بطرق مختلفة ومخالفة للسائد، لا يمكن أن يكون إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة بصفة خاصة في الكارثية والجنون...وانطلاقا من دينامية الأشكال والتي تستند إلى ضبط التشابكات

[1] شريفة محمد العبودي نظرية الفوضى، http://www.alriyadh.com/2010/04/29/article520774.html ، 01/ 07/ 2007.

[2] ينظر، محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي...، ص 46- 47.

[3] حليمة بولحية، الكاوس نظرية الفوضى في رواية جريمة في قطار الشرق لآغاثا كريستي، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد 27 ، جوان 2017م، السنة التاسعة، جامعة باي مختار عنابة.

والتشعبات والكوارث بدل التعادلات والبدائل والتضمينات»[1] كما يشير بوعزة إلى أن الأستاذ محمد مفتاح قدم مقاربات للشعر العربي المعاصر، استنادا إلى مبادئ نظرية العماء...»[2].

والملاحظ من خلال هذا الطرح، أن نظرية الفوضى تعمل على العلاقة التي تربط صاحب العمل بالمتلقي ومحيطه وقبل ذلك عمله، «ففي مقال له بعنوان "نظرية الفوضى ChaosTheory" يتساءل الناقد والقاص الأمريكي جون بارث John Barth قائلاً: لماذا يجب أن يهتم الكاتب بنظرية الفوضى؟ ثم يجيب: لسببين، الأول لكي يعطي الكاتب أهمية بالغة ليس لشكل عمله الأدبي ولغته فقط ولكن لجميع مكوناته من حبكة وبؤرة تركيز وتطور وأسلوب ووصف. فهذه المكونات تصبح كلها مؤشرات لما يعنيه العمل. الثاني: أن الكاتب لا يكتب عملاً يتصف بالجدّة بمجرد أن يكتب عن أمور جديدة، فالجِدّة تعني أن يكتب الكاتب تبعاً لأحدث أساليب الكتابة.»[3]

ضمن هذا الطرح تم وضع سمات وخصائص الكتابة الروائية وغيرها ضمن نظرية الفوضى بحسب ما جاءت به كاثرين هيلز Katherine Hayles في كتابها "قيد الفوضى ChaosBound" حيث تذكر هيلز إنه يجدر بالعمل الأدبي القيّم أن يعكس الخصائص التالية:

- أن يكون هناك تركيز شديد على مستهل العمل، وهذا يتضح في الشعر ثم في القصة القصيرة بشكل خاص حيث يضع الكاتب تركيزه على السطر أو الأسطر الأولى من العمل، والتي يكون لها تأثير قوي وملموس على تطور العمل ككل.
- ألّا يكون خطياً، فمن المحبذ أن تكون المسببات ونتائجها في العمل الأدبي شديدة التفاوت. إذ يجب تعليق أهمية شديدة لانطلاقة البداية، حيث يمثّل التغير الطفيف فيها، في صورة حدث أو أحداث قد لا تبدو ذات أهمية في حينها ولكن الكاتب يجعلها شرارة أو بداية لأحداث تنمو وتتضخم مع تطور العمل الأدبي.

---

[1] ينظر أحمد البوري، دينامية النص الروائي، ص 102- 103 ، نقلا عن محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي، ص 52 .

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص 52.

[3] شريفة محمد العبودي نظرية الفوضى، http://www.alriyadh.com/2010/04/29/article520774.html، 01/ 07/ 2007.

- أن يتصف بالتعقيد والتركيب مما يجعل أبعاده غير متوقعة. فالديناميكية غير الخطيّة تفترض وجود اختلاف ليس في الحجم فقط إنما أيضاً في القيمة النوعيّة لهذا الحجم بين النظم الخطيّة والنظم غير الخطيّة
- أن تكون في العمل الأدبي جواذب، أو ما يدعى بجزر الاستقرار، حيث يتغيّر التركيز من وحدة من وحدات العمل ليعود إلى نقطة الجذب. ففي الديناميكية غير الخطيّة يبدو المسار كدوّامات داخل دوّامات داخل دوّامات تتكرّر ولكنها لا تتماثل بالضبط أبداً. والتغييرات البسيطة بين تلك الدوّامات يمكن أن تتسبب في حدوث تغييرات هائلة تطيح بمسار العمل إلى اتجاهات جديدة.
- أن يكون في النصوص المعقدة نوع من تبادل المنافع بين مكوناته، فالمخرجات المنبثقة عن تشعب ما تعود هي ذاتها إلى النص كمدخلات تعزز بنيانه. ولذا يعتبر التشعب مصدرا إبداعياً يعود بالنفع ليس فقط على النص ذاته إنما أيضاً على كاتب النص الذي تزداد خبرته بتنامي العمل الأدبي مما يجعله قادراً على خلق المزيد من التشعب للنص.»[1]

وعليه فإنّ نظرية الفوضى وبكل ما تحمله من تعقيدات، شكّلت قطبا جذابا استهوى كتاب الأدب بحيث أن أي نقطة في النص الأدبي تعد مركز استقطاب للعديد من الجوانب النصية الأخرى فتشكل بذلك نظام حركي مميّز في بناء النص يخلق فضاء آخر للتأويل.

[1] ينظر المرجع السابق، شريفة محمد العبودي، نظرية الفوضى.

الفصل الأول:

ضمور الكاوس وتجليه في عثبات رواية عبور البشروش

[كانت الفوضى قانون الطبيعة فيما كان النظام حلم الإنسان]

– هنري آدمز

لعل البحث في مفهوم العتبات يفضي بنا إلى الاستشهاد بما قاله الدكتور سعيد يقطين: «ما أكثر العتبات، وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة الفضاء»[1] ثم يشير مسترسلا، إلى أنّ العتبات النصية لم تكن، قبل توسّع مفهوم النّصّ، تثير اهتمام النقّاد، ولم يتوسّع مفهوم النّصّ إلاّ بعد التقدّم في التعرّف على مختلف جزئياته وتفاصيله، وقد أدّى ذلك إلى تبلور مفهوم التفاعل النّصّيّ وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض... وكان التطور في فهم النص والتفاعل النصي، مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته»[2]، وعليه فالنص كفضاء واسع هو العتبة الأولى التي يسعى المتلقي لكشف دلالاتها ويساعده في استكشاف ما ينطوي عليه من معانٍ ودلالاتٍ غائبة أو مُغيَّبة، مجموعة من العتبات.

أ. مفهوم العتبات النصية (seuils):

بغض النظر عن التعريف اللغوي لمفهوم العتبة، فإن تحديد مفهومها الاصطلاحي، هو النقطة الارتكازية للبحث، بحيث «تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها، وتحققها التخييلي، كما أنّها أساس كل قاعدة تواصلية، تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية، وأشكال كتابتها»[3]، لقد أصبح مفهوم العتبات مفتوحا، إذ لا يمكن التوقف فيه عند عتبات معينة، على الرغم من أن عتبة العنوان والتصدير، والإهداء تمثل أنساقا رئيسية في فضاء العتبات، إلا أن ثمة أنساقا أخرى لا حدود لها، من العتبات النصية لا يمكن أن يجترحها النص الأدبي، في أشكاله المختلفة (الشعري، والسردي) حسب الضرورات النصية التي تقتضي إحلالها في فضاء خطابه»[4].

ويمكن القول أنّه «قد سبق لجيرار جينيت، في دراسته القيمة (عتبات)، أن حدد جملة من الضوابط، كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الاهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، ص 13.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 14.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدرا البيضاء، ط1، 1996، ص 16.

[4] ينظر، أمينة حمداوي، هجيرة بدري، سميائية العتبات النصية في رواية أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص مناهج النقد المعاصر، إشراف: محمد مدوار، كلية الآداب واللغات جامعة جيلالي بونعامة خميس مليانة، 2015- 2016م، ص 7.

الاستجوابات، وغيرها باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية، تاريخية، ونصية، ووظائف تأليفية، تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة»[1]، هذه العتبات تعتبر نصا آخر، ومفتاحا للنص الفضاء كعتبة كبرى لها من الأهمية ما لها.

غير أنّ هذا التحديد المفاهيمي للعتبات وأهميتها، لا يمكن أن يكسبها هذه الأهمية، بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية»[2]. فلكل نص طبيعة تميزّه، مشحونة بطبيعة الحال بكل ما يحمله صاحبه من تصورات، وكذا طبيعة الجنس الأدبي الذي يختاره، سواء نص شعري أو سردي.

من أولى العتبات النصية التي تطالعنا في الكتاب، غلافه مع كل ما يحتويه من علامات، تفتح جانبا دلاليا آخر لمضمون النص، وتعطي تلميحات عما يحتويه هذا المؤَلَّف.

ب. قراءة رسمة الغلاف:

يعد الغلاف العتبة الأولى –كما ذكر سابقا– فتجده يمثل«المدخل الذي يمكن أن يحدد القارئ عبره كُنْهَ الرواية بصورة ابتدائية، إذ أنّها تركز على الانطباع والتخمين عن كنه ما ينوي الولوج إليه، والذي يركن بين صفحتي هذا الغلاف، فتجد أن الجاذبية الأولى المعتمدة على المؤشرات والدلالات البصرية "الانطباع" التي تتصارع عندها نفسية وعقلية القارئ وتكهناته عن ما تحتضنه دنيا الكاتب "الرواية بنصوصها السردية ومشاهدها المتنوعة" وعن كل ما يمور فيها، هذا بالإضافة إلى الشعور العام الذي يعتري القارئ من العنوان (اسم الرواية)، والذي يقود بدوره إلى فهم بسيط عن النص السردي وما يرمي إليه»[3] فقد أضحت الصورة لغة ثانية للتقويل النص.

أضحى غلاف الكتاب، عنصرا ذا أهمية كبرى، من حيث أنّه يحمل جميع عناصر الصورة الثابتة فيدفعنا إلى تسليح أنفسنا بمختلف المناهج التي تمنحنا قراءة واضحة له، بمختلف مكوناته من (أطر، أشكال، ألوان...) فهو «أول ما نقف عنده ،وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 16- 17.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

[3] عبدالرحيم ضرار: غلاف الرواية.. عتبة من عتبات النص السردي، 23 يوليو 2018 الساعة 7:55، http://m.al-chark.com/article

للرواية، لأنّه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إثارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له: صورة، ألوان، تجنيس، موقع، اسم مؤلف، دار نشر، مستوى الخط، إذ تعتبر جميعها أيقونا علاماتيا يوحي بالكثير من الدلالات والإيحاءات وتعمل بشكل متكامل ومتناغم لتشكيل لوحة فنية جمالية تفرض نفسها على قارئ مبدع وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء ليتسنى لها إثارة التشويش على هذا المتلقي أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص»[1] وعليه فالصورة بوصفها تشكيل بصري، تعد أحد عناصر التواصل بين الباث والمتلقي، والتي يطرحها الغلاف وفي هذا الطرح،« يعتبر شارل ساندرس بورس(**C .S. peirce**) أول من حدّد بدقة مجال دراسة الصورة ، تحت اسم المجال الأيقونيdomaine iconique كأول مجال تواصلي غير لساني خضع للدراسة السيميائية العلمية، وستكون هذه الدراسة بمثابة الفاتحة لظهور دراسات حول الخطاب البصري، كأهم أشكال الخطابات المعاصرة، التي جاءت كنتيجة للثورة التقنية التي شهدها القرن العشرين، وهو القرن الذي تحولت فيه الصورة إلى ظاهرة ثقافية متميزة وشديدة التأثير»[2].

وعليه، فالصورة باعتبارها أيقونة، تتحدد عند بيرس «بوصفها دليلا يحيل إلى الموضوع الذي لا يدل عليه إلا بمقتضى الخصائص التي يملكها، سواء أوجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد، صحيح أنّه إذا لم يوجد حقا فإنّ الأيقونة لا تتصرف بوصفها دليلا، لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل فإنّ أي شيء صفة أو فردا موجودا أو قانونا هو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء وأن يتخذ دليلا لهذا الشيء»[3] أي أن الصورة باعتبارها دليلا يجب أن تتخذ صفات الشيء الذي تدل عليه، وليس هذا فقط إنّما هي« ملزمة بأن تنتج فكرة مؤولة، وبهذا المعنى ليست الأيقونة غاية في ذاتها مثلما ليست زخرفا تزيينيا، بل تشتغل بكيفية دالة ووظيفته مهما كان نمط كينونتها، أي سواء أكانت رسما بيانيا أو صورة أو استعارة»[4].

---

[1] نعيمة سعدية،سمياء الخطاب الروائي قراءة في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، http://univ-biskra.dz/enseignant/naimasaadia/06.pdf ص3.

[2] لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.

[3] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2015م، ص 70.

[4] ينظر، المرجع السابق، يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، ص 70 .

بالإضافة إلى أنّها «تأليف بين الخطوط والأشكال والألوان والظلال والأضواء علامة غير لسانية المعول فيها على البصر ولكنها علامة تحتاج اللغة لاستنطاقها والوقوف على مكنوناتها .ولدراستها يقف الباحث عند هذه الخطوط وتلك الأشكال والألوان و درجة الإضاءة وتوزيع مكوناتها على مساحتها وفضائها .إنّ الصورة في العموم شكل يحمل مضمونا ويستهدف جملة من المقاصد تتجاوز الجماليات إلى التعبير والتّأثير والحجاج»[1]

نجد في العديد من أغلفة الكتب وخاصة الروايات، رسومات ولوحات تشكيلية، ترتبط بشكل أو بآخر بموضوع النص، فهو –الغلاف– «يتشكل من لوحة تشكيلية أبدعتها يد الفنان؛ وهي تمثل نصاً بصرياً، تتداخل عبره العلامات الكاليغرافية، والألوان المتراكبة – والصورة تحيل على موضوعات قابلة لأن يتعرف عليها، فهي بمثابة لغة ثانية؛ دالة وبشكل كثيف. لكن باعتبارها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسانية تعضد دلالتها، وإن كان عبد الفتاح كليطو يرى؛ "أن الصورة من شأنها أن تضيف شيئا إلى النص"، فأن رؤيتي لها، تذهب إلى كونها اختزال للنص، في دلالات مكثفة.»[2]

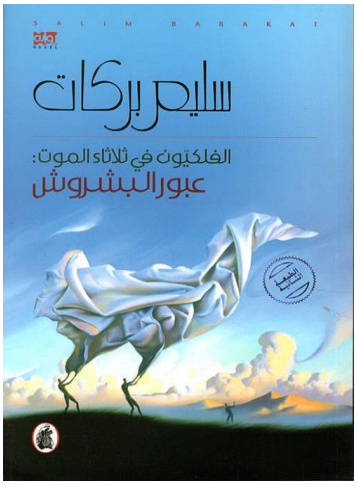
إنّ اللّوحة الفنية التي تتمظهر على صفحة غلاف الكتاب، قد تتوزع في مساحات معينة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قد توظف في صفحة الغلاف الأولى، فتتوزع في فضاء محدد منه، وهو مثال شائع ومتواتر في أغلب الكتب، وقد تمتد أيضا من صفحة الغلاف الأولى إلى صفحة الغلاف الرابعة فيكون الامتداد كليا وشاملا، إذا كانت الأيقونة عبارة عن لوحة تم توزعها بين الصفحتين...أو يكون جزئيا كذلك بأن يتم الاقتصار في صفحة الغلاف الأخيرة على عرض صورة مصغرة عنها ...أو جزء منها...وقد تتكرر في صفحة الغلاف الأولى وصفحة الغلاف الأخيرة»[3]

[1] توفيق حنيش، العنوان وصورة الغلاف في رواية "البرنزي" للأديب عمار التيمومي، http://elsada.net/47524 .

[2] محمد بلواقي، قراءة في رواية شرفات بحر الشمال، https://www.diwanalarab.com .

[3] ينظر، يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 71.

وهذا ما لفت انتباهنا لرواية الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش لسليم بركات، حيث كان تصميم الغلاف، لزهير أبوشايب، عن لوحة للفنان الروسي فلاديمير كوش**Vladimir Kush*** صورة الغلاف موضحة كالآتي:



قد يكون التصميم مستوحى من اللوحة التالية لفلاديمير:

وهي لوحة من الفن السوريالي، عنونها بيوميات من الاكتشافات، «يعرض لحظة عندما الخيال والناجمة عن تاريخ الكتاب، يأخذنا إلى أماكن بعيدة، يتم تصوير مجموعة متنوعة من أشكال الحياة في لحظة مذهلة من الولادة في الصورة "معجزة الميلاد»[1]

ومما قيل عن هذه اللوحة في صفحات التواصل الاجتماعي، ما جاء في أحد التعليقات ل سعيد المصري:" لوحة من الفن السوريالي بعنوان يوميات من الاكتشافات dairy of discoveriesوأنا يحلو لي أن أسميها صفحات مهاجرة، وّد تعبر عن أن المعارف حرة كالطيور لا وطن لها...دعونا نحلق إلى

---

* **فلادمير كوش**: ولد عام 1965 في موسكو وبدأ الرسم في سن صغيرة جدا حيث التحق بمدرسة فنية وهو في سن السابعة. سرعان ما بدا برسم لوحات سريالية تميزت بإعطاء نظرة ايجابية عن الحياة حيث رسم الورود والفراشات في العديد من لوحاته بطريقة تأسر القلوب قبل العيون في سن الرابعة عشرة. بدأ كوش علاقته بالسوريالية في سن الرابعة عشرة، ويبدو انه كان متأثرا بحقيقة أن والده كان متخصصا في الرياضيات. وقد غرس الأب في ابنه تقديرا عميقا للعلاقة بين الرياضيات والفن وفي اليونان القديمة كان الفن والرياضيات يعتبران شيئا واحدا ويؤكد كوش أن عدم اهتمامه بالشكل هو الذي أبعده عن الاتجاهات الفنية الرائجة كالانطباعية ويضيف: في كل عمل من أعمالي أثير مشكلة أو سؤالا ما دون أن أوفر إجابة أو حلا. إنني أريد أن استثير أفكار الآخرين دون أن أملي عليهم قيما أخلاقية أو دروسا وعظيه من نوع ما عن http://kookhalghareeb.com/?p=11970

[1] https://ar.atomiyme.com

آفاق أرحب في التفكير والخيال والجمال."كلا لوحتين يحملان نقاط مشتركة من حيث اختيار الألوان والشكل الطائر بالنسبة للرداء الأبيض، فكلاهما اتخذا شكلا يشبه الطائر محلقا في السماء.

كما نجد لوحة أخرى لكوش تحمل نفس الملامح مع ما جاء في غلاف الرواية، وهي لوحة العاصفة: وقد تكون هذه الأقرب لتصميم الغلاف، من حيث الشخوص المرسومة، وكذا الستار المرفرف في السماء، وكذا الألوان المستعملة، ومما قيل عن هذه اللوحة«رسم فلاديمير كوش صورة لعاصفة فوق إحدى الجزر في هاواي. وبدت أشجار النخيل في تلك اللوحة وهي تتمايل بعنف تحت وطأة الريح العاتية وغزارة المطر الموسمي...»[1]،كما توجد إشارة إلى أن كوش يملأ رسوماته بأجسام مجازية مألوفة مستمدّة من الأساطير المعروفة كالنسور والفراشات والماسات والجواهر. أما البشر فيبدون دون وجوه أو ملامح. ومن الواضح أنهم يلعبون دورا ثانويا في أعماله»[2].

أما فيما يتعلق بدراسة اللوحة التشكيلية لغلاف رواية عبور البشروش، فإن أول ما يمكن البدء به هو شكل الطائر الذي لا تكاد تبدو ملامحه، فهو يتخذ شكل طائر لكن بصورة خيالية للرسام يتحدى فيها طبيعة الشكل العادي للطائر، محفزا مخيلة الرائي مستثيرا أفكاره، فالقارئ للوهلة الأولى حين يرى هذا الرسم، تتوالد في ذهنه أفكار عديدة وتساؤلات عن دلالة هذا الشكل وما القصة التي يرويها من خلال خطوط رسمه وألوانه. حينما تتبع أحداث الرواية، تجد ارتباطا نوعا ما بين صورة الطائر، وشخصية المهندس بطل الرواية، حيث اضطر للهجرة من بلاده إلى قبرص بعد أن ضاعت أوراق ثبوتيته، باحثا عن أمل جديد له في أرض جديدة.

لهذا فإنّ للصورة لغتها الخاصة،« التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخلها، فهي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين، البعد العلاماتي الأيقوني/ البعد العلاماتي

[1] علي هادي اليامي، فلاديمير كوش، Wednesday, August 10, 2005،
http://prom2000.blogspot.com/2005/08/blog-post_10.html

[2] ينظر المرجع نفسه.

التشكيلي، فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري، لموجودات طبيعية تامة(وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة، ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية الأشكال الخطوط والألوان والتركيب.»[1].

لهذا فإن اللوحات التشكيلية التي تتجسد في أغلفة الروايات، تتخذ صنفين، وهما:

«**تشكيل واقعي**: يشير بصورة مباشرة إلى أحداث القصة أو موقف أو مشهد من هذه الأحداث ولا يحتاج القارئ إلى بذل كبير في الربط بين النص واللوحة التشكيلية، وذلك لدلالته المباشرة على فحوى النص.

تشكيل تجريدي: يأتي على شكل علامات، وألوان، وأشكال هندسية تحمل دلالات مفتوحة وتحتاج من المتلقي إلى بذل جهد كثيف لفك رموزه وإدراك دلالاته، ولإيجاد العلاقة الرابطة بينه وبين النص»[2]

وغلاف رواية البشروش، اتخذ من الفن السوريالي أيقونة مميزة له، على يد زهير أبو شايب* باختياره للوحة فلاديمير كوش، اللوحة تتناسب بشكل كبير مع ما يتبناه سليم بركات في رواياته خاصة رواية البشروش، فهي تعتمد الخيال والفوضى، بكسر أفق توقعات القارئ، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى الفن السوريالي، لكونه «دعوة لإطلاق روح الإنسان من مسارها الطويل، في قيود المنطق والعقل والنظام والانسجام والشكلية والرتابة والجمود والاعتياد والألفة مع الواقع والحياة والعمل والأهل

[1] قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 34-35

[2] د. موزة آل علي، أغلفة الكتب عتبات الإبداع التي تأخذ بيد الجمهور للعالم المسحور، 29 سبتمبر 2016، https://www.alittihad.ae/article

* ولد زهير ياسر قاسم (أبو شايب) في دير الغصون/ طولكرم عام 1958، حصل على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة اليرموك عام 1982، يعمل منذ تخرجه في مجال التصميم والغرافيك في المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وكان عضواً في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين لعدة دورات، وهو عضو في الرابطة، وفي التحاد العام للكتاب والأدباء العرب.

والمجتمع كله، فهي تنكر الواقع كما هو لتراه وراء الأحلام والأشباح، وعندما تجنح إلى الخيال، فإنها تبتعد عن مراقبة العقل وبذلك يكون للفنان التأثير الأقوى على الكائنات»[1]

هكذا كانت تعكس صورة الغلاف، فكرة الانطلاق، والخيال، فشكل الطائر يعكس الاختلاف عن طبيعته، وحتى شكل الإنسان في اللوحة مجرد من الملامح والتفاصيل، لهذا فالفنان السوريالي« يستجلب الواقع في لوحاته، ولكنه يدخل عليه تحريفات جوهرية، ويمزجه في نفس الوقت برؤى حلمية ولا واقعية، وخيالات مبتكرة»[2]، وفي هذا تطابق مع ما تميزت به كتابات سليم بركات فنجد لوحة الغلاف تعكس تماما لغته في نص روايته، بحيث« لا يحفل سليم بركات بالمنطق الدلالي السائد بين عناصر العالم، بقدر ما يسعى وفق رؤيته التفكيكية، إلى تقويض البنية المنطقية لعلاقة اللغة بالعالم من جهة والدال بالمدلول من جهة أخرى وتأصيل منطق دلالي مغاير ومفارق وغرائبي»[3]

في صورة الغلاف كذلك، يحمل شكل الغيمة، شحنة دلالية كذلك، والغيمة كتيمة، تحمل دلالات منذ القديم، في الأدب الجاهلي وما بعده.«ارتبطت الغيمة في لغة الشاعر العربي القديم بعناصر الحياة والأمل، وبذل وقتاً وجهداً في تأملها ووصفها وقراءة ملامحها وما يمكن أن تغدقه عليه من نعم وفرح. فهو ينصت إلى رعدها وأزيز الرياح التي تسوقها ويقرأ أفكارها ونياتها. لقد جعل الشاعر العربي من الغيمة كائناً حياً يفكر ويغضب ويعطي ويسلب.. وأنتج هذا التوحد الوجداني والنفسي أدباً جميلاً ظلّ يفرض نفسه عبر قرون طويلة»[4]

وبالنسبة للغيمة في الفن التشكيلي بمختلف ألوانه،«تعبِّر عن اهتمام نفسي وطقسي وثقافي عميق الجذور في حياة البشر.»[5] وعلى العموم فإنّ الغيمة خضعت لتبدلات المزاج التشكيلي الأوروبي، فقد أصبحت غيمة وحشية في أعمال الوحشيين، وتعبيرية في أعمال رواد التعبيرية، وسريالية في لوحات

---

[1] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلامة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1،2010م، ص 44-45 .

[2] المرجع السابق، كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلامة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 47.

[3] أول الغواية أو رحلة البحث عن مفتاح النص، https://al-akhbar.com/Culture_People/196804?fbclid=

[4] يحي البطاط، الغيمة، منتدى القافلة، https://qafilah.com/ar

[5] المرجع نفسه.

السرياليين، وغيمة تجريدية لدى التجريديين»[1] وهي في غلاف الرواية، تخرج عن شكلها في حركتها الموحية بوجود رياح تتراقص معها في تحدي العبور.

- **الألوان:**

أما من ناحية الألوان، « لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حلّ محل اللغة،ومحل الكتابة لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي، ثم بالبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية و الأبعاد المستترة في النفس البشرية»[2] وهكذا كان للألوان دلالات تعطي صورة عن العمل الأدبي وصاحبه، ولو بجزئية صغيرة، فهي تثير انفعالات متعددة، وتظهر توافقا بين تركيبتها وأمزجة الناس، فيميل الإنسان إلى السكينة والتأمل إذا كان في محيط يعكس الألوان الباردة كالأزرق مثلا، كما يتجه نحو الحركة والتوتّر إذا كان في محيط يعكس الألوان الساخنة كالأحمر مثلا»[3]

علاقة الألوان بالصورة، علاقة تلازمية، فلا توجد صورة من غير ألوان، فهي من« أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان، ونتيجة لذلك اكتسبت من الأيام، وفي مختلف الحضارات دلالات ثقافية، وفنية، ودينية، ونفسية، واجتماعية، ورمزية...»[4]

لذلك فإنّ ما يتعلق بالألوان المستعملة في واجهة الغلاف، فنجد المساحة الأكبر لكل من اللون الأبيض والأزرق، مع وجود ألوان أخرى تتفاوت في نسبة وجودها في الشكل الأمامي للغلاف وللبحث عن دلالة هذه الألوان ستكون البداية مع:

اللون الأبيض:يحمل اللون الأبيض دلالات متعددة بحسب المقام الموجود فيه، فهو رمز الطهارة والإيمان عند المسلمين، فهو ثوب الحجاج، وفي حالة الحرب يدل على الاستسلام، وفي الأفراح يمثل ثوب العروس، وهو في نفس الوقت يحمل دلالة الموت في صورة الكفن، وتوجد العديد من الدلالات

---

[1] ينظر المرجع السابق. يحي البطاط، الغيمة، منتدى القافلة.

[2] ابتسام بن حاج جيلالي، زهرة زنيني، العتبات النصية في رواية أنثى السراب لواسيني الاعرج، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص أدب جزائري، إشراف : أحمد عبد القوي، كلية الآداب جامعة جيلالي بونعامة خميس مليانة، 2015- 2016م، ص 14

[3] وافية بن مسعود، سيميائية اللّون واستراتيجية الدّلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع، انسانيات المجلة الجزائرية في الانتروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، https://journals.openedition.org/insaniyat/14976

[4] كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م، ص 9.

التي يمكن أن نجدها لهذا اللون، «يشير اللون الأبيض إلى الانتعاش والنظافة، وغالباً ما يستخدم عند الرغبة في استحضار الحداثة والأمور الشبابية،ويرتبط اللون الأبيض أيضاً بالخير والعذرية والبراءة ويعتبره البعض لون الكمال، وغالباً ما تكون دلالاته إيجابية»[1]

كما أنّ « معظم الشعوب لونت الجهات الأربع. اعتبرت الأبيض لون الشرق والغرب، وفي الحالتين هو قيمة نهائية كما طرفي خط الأفق اللانهائي، هو لون العبور، أبيض الغرب هو الأبيض البارد للموت...أبيض الشرق هو لون العودة، لون الفجر حيث القبة الزرقاء تعاود الظهور بدون ألوان، ولكنها غنية بالتجليات الكامنة التي تشحن العالم الكبير والعالم الصغير»[2]ولعل هذا ما يوحيه استعمال اللون الأبيض، في غلاف الرواية فالسحب عابرة وشكل الطائر كذلك فنجد ترابطا دلاليا بين عنوان الرواية عبور البشروش، ودلالة الأبيض، من حيث أنّه لون العبور والعودة.

اللون الأزرق: يعتبر هذا اللون، من الألوان الباردة، وهو لون يوحي بالتفاؤل، والحياة، والهدوء «يعتبر اللون الأزرق لوناً هادئاً، حيث إنّه يجعل الشخص يشعر بالهدوء والراحة؛ بالإضافة إلى أنّه يوصف بلون السلام والأمان والتنظيم، وغالباً ما ينظر إليه على أنّه علامة استقرار وثقة، لذا يستخدم بشكل كبير من قِبل الشركات الترويجية في إعلاناتها، قد يشير الأزرق أيضاً إلى الحزن والانطواء و الوحدة كما يمكن للأزرق أن يؤثر على جسم الإنسان؛ حيث يساعد في خفض معدل النبض ودرجة حرارة الجسم»[3].

من مميزات اللون الأزرق، أنّه « يساعد المخ على استيعاب مشاعر الآخرين، أو تسهيل عملية التواصل العاطفي أكثر من الضوء التقليدي، ويشجع على الإبداع، لأن الناس تربط هذا اللون بالمحيط، والمساء، والحرية، والسلام »[4] ولعل هذا ما دفع المؤلف لاختيار هذه اللوحة، فألوانها مثيرة

[1] محمد زماري ، دلالة الألوان، : ٠٤:٣١ ، ٣ يوليو ٢٠١٨، https://mawdoo3.com

[2] ينظر، كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، ص 52.

[3] ينظر ، المرجع السابق.

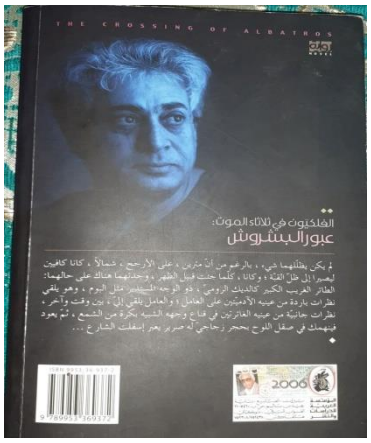
[4] ينظر، كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، ص 23- 24.

والأزرق فيها يثير انتباه القارئ، فيفتح المجال للتواصل معه، فـ« الأزرق أعمق الألوان يدخله النظر دون أية عوائق، ويسرح فيه إلى ما لانهاية، حتى لكأننا أمام هروب مستمر للون»[1].

فكرة الفوضى، واللاثبات يعطيها اللون الأزرق للمساحات المطلية به، فـ « الجسم المطلي بالأزرق، يبدوا أصغر حجما، الحائط الملون بالأزرق، لا يبدوا حائطا، تضيع الحركات والأصوات والأشكال، في اللون الأزرق، تغرق فيه، يغمى عليها في داخله كالعصفور في السماء...الأزرق الفاتح هو الأوهام وأحلام اليقظة»[2] وقد تتطابق هذه الرؤية مع أحداث الرواية، التي توحي بأنّها مجرد حلم يقظة للمهندس.

وعليه فإن المساحة الكبرى التي اتخذها كل من اللونين الأزرق والأبيض، في اتصالهما، تعبر عن انفصال فيم هذا العالم، ورفع الروح المتحررة، نحو الخالق، أي نحو الذهب الذي يأتي لملاقاة الأبيض البتول...»[3]، وهذا ما عبر عنه اللون الأصفر الذي كان يلوح في الأفق، حيث يعبر اللون الأبيض نحوه.

اللون الأسود: لعلنا لا نجد له مساحة كبيرة في الواجهة الأمامية لغلاف الرواية، فنجده في اسم الكاتب والإشعارات، كما نجده يشكل تزاوجا مع اللون الأخضر لون الأرض لدرجة أن يخيب الأخضر عن المساحة، وفي هذا دلالة أخرى، فالأرض السوداء تدل على الهجرة، والاغتراب واللحظات المؤلمة والمحزنة، والأسود يأخذ بشكل بارز المساحة الكلية في الواجهة الخلفية للغلاف.



«يتم وصف اللون الأسود بأنّه لون قوي ومثير وغامض، وهذا السبب في أنّ اللون الأسود هو الأكثر شيوعاً للسيارات الفخمة، بينما يعتبره البعض لوناً يرمز للشؤم، ويتم استخدامه كرمز للتهديد أو الشر أو السحر، ويشير هذا اللون لدى العديد من الثقافات بالموت والحداد،

[1] كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، ص 81.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص 82.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص 85- 86

كما يرتبط عند البعض بعدم الرضا والشكليات والرقي»[1] كما أنّه يعطي دلالة الرقي، في مجال الأزياء وهو من خلال غلاف الكتاب، يمنح القوة لظهور صورة الكاتب بشكل واضح جلي.

وعلى العموم، فـ« الأسود يرمز إلى كل الصفات السلبية التي ليس لها طاقة إيجابية، كالتشاؤم والكره، والدمار والخراب، والخيانة،...لون الفقدان النهائي، السقوط في العدم بلا عودة، لون العقوبة والإدانة»[2].

فيما يتعلق بباقي الألوان، فقد كان ظهورها، بسيط لكنه يحمل دلالة فـ**الأصفر** مثلا« قوي عنيف، حاد إلى درجة تمكنه أن يكون ثاقبا أو رحبا، وباهرا كتدفق معدن في حالة الذوبان، الأصفر هو الأكثر دفئا، الأكثر بوحا والأكثر تأججا واتقادا بين الألوان»[3] كما يدل اللون الأصفر على التفاؤل والمرح والسعادة، و الوضوح الذهني.

نأتي إلى اللون **الأحمر** والذي كتب به عنوان الرواية" عبور البشروش" وكذا التجنيس، وهو من الألوان التي تعبر عن « الرمز الأساس، لمبدأ الحياة، بقوته، وقدرته، ولمعانه، هو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار»[4] ولهذا تم اختيار هذا اللون لكتابة العنوان حتى يوحي بقوته ويثير انتباه القارئ.و العنوان ككل كتب بثلاث ألوان لها من القوة ما لها، الأسود، الأحمر والأخضر.

وعن اللون **الأخضر**، فقد اختلفت درجاته كذلك فهو في العنوان لون فاتح أما الأرض في الصورة، فكان قاتما لدرجة أنّ ملامحه غابت في السواد، « هو لون الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء»[5] هو لون يرمز للفكر الديني، فنجد قبب المساجد تلوّن بالأخضر.

---

[1] محمد زماري ، دلالة الألوان، : ٠٤:٣١ ، ٣ يوليو ٢٠١٨، https://mawdoo3.com

[2] كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 107 .

[4] المرجع نفسه، ص 73 .

[5] المرجع نفسه، ص 93.

هذا فيما يتعلق بالألوان بشكل عام ودلالاتها، وبالعودة إلى الغلاف الخلفي لغلاف الرواية أشرنا سابقا إلى استعمال صورة المؤلف في الغلاف، والتي تتخذ الجزء العلوي من الغلاف مكانا لها تظهر صورة سليم بركات باللون الأزرق الفاتح، وسط المساحة السوداء، وهذا اللون قد يرمز في هذا الفضاء الأسود، للحلم الذي يرافق لياليا، فكلما زاد اللون الأزرق الفاتح عتمة، كلما امتد للون الليل(الأزرق الليلي)، و يمكن للصورة أن تمنح القارئ، فسحة للكشف عن شخصية هذا المؤلف من خلال ملامحه، وكذا إبراز أهميته ومكانته. اتخذ مصمم الغلاف من الصورة الفوتوغرافية لسليم بركات، مساحة لنقل الواقع، بخلاف الجانب التشكيلي للواجهة الأمامية للغلاف، كأنّه بذلك يشير إلى أنّ عالمنا مقسم لاثنين، عالم الخيال، وعالم الواقع.

ويجدر بنا الإشارة، إلى أنّه«يكثر في المؤلفات أن توضع صورة المؤلف في الأخير؛حيث أنّ صورة المؤلف لها وقعها الخاص في نفس المتلقي، وذلك من خلال كونها بمثابة الوجه للجسد، حيث أنّ وجه أي شخص –نقابله لأول مرة خاصة– يمكن أن يعطينا انطباعا أوليا على جوانب افتراضية من شخصيته استنادا إلى مجموعة من ملامحه، هذه الجوانب "الافتراضية" تبقى قائمة إلى غاية تحدث هذا الشخص/النص إلينا و حينها يمكن أن تصح تلك الانطباعات الأولية وتعضد، كما يمكن لها أن تسقط تماما، هذا الأمر ينطبق –من بعض جوانبه– على الصورة الفوتوغرافية للمؤلف عندما توضع في الكتاب، كما أنّها توفر تكريسا أكثر لحضور المؤلف باعتباره صاحبا للعمل و محركا رئيسا له, ليس من خلال اسمه المدون بالحروف الطباعية فحسب، وإنّما كذلك من خلال صورته الفوتوغرافية التي تميزه كشخص.»[1].

- **شعار دار النشر:**

ومما نجده في الغلاف كذلك، من الناحية الأمامية والخلفية، وجود شعارات، تخص دار النشر وكذا شعار آخر بشكل الطابع البريدي، إضافة إلى تجنيس الرواية والذي يظهر بلونين مختلفين في كل من الغلاف الأمامي والخلفي. وتظهر بالشكل الآتي:

[1] بسمة جديلي، بوح الخطاب الغلافي, من عتبة نصية إلى مفتاح تأويلي قراءة في رواية الصدمة لياسمينة خضرا، مقال نشر في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد 39 الصفحة 85، جامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة، https://jilrc.com

هذه الشعارات لا توضع جزافا إنّما لها وظيفتها التي وضعت من أجلها، فـ« الشعار logo هو نتاج سلسلة تاريخية طويلة من الإبداعات الفنية، التي تثير المتلقي في تمثيلها لكثير من الإشارات الشعارية للقرون الوسطى، مثل(الختم، وشعار الصورة، وشعار المؤسسات والمتعلقة بعلم الإنسان "القناع" والقانونية" توقيع" والفنية " صورة" »[1]، أما عن وظائفه، فهو « عبارة عن رموز فنية، تظهر هوية الفرد، أو الجماعة، أو المؤسسة، أو الدولة»[2]، والشعار في طبيعته، يتخذ أشكالا متعددة، منها الصورة كما هو موجود في غلاف رواية عبور البشروش، ويسمى الشعار الأيقوني، حيث يمكن أن يكون مجرد رمز، أو رسم تشخيصي لإنسان، أو حيوان...(رجل، سنجاب، حصان) وهناك صورة غير رمزية(سهم، مربع، كرة،...)[3]هذا بالنسبة لعتبة الغلاف من خلال الرسم التشكيلي والألوان والشعارات، أما أهم عتبة تتمظهر في الغلاف هي عتبة العنوان.

ت. توزيع العنوان:

أول ما يبرز في غلاف الرواية، ويتخذ نمطا معينا من حيث الخط، واللون، وكذا موقعه من الغلاف، هو ما يمنح النص بمختلف أشكاله قوة الظهور من خلال اختيار العنوان بشكل دقيق « العنوان عبارة عن كتلة مطبوعة، على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى، مثل اسم الكاتب

[1] قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، ص 243.
[2] المرجع نفسه، ص 243.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص 247.

أو دار النشر...والمهم في العنوان، هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل، يناص نصه الأصلي؟»[1].

برزت العديد من الدراسات عن العتبات النصية، وعتبة العنوان بالأخص عند الكثير من النقاد وأفردت للعنوان وحده مؤلفات تتناول دلالاته، من بين هؤلاء **لوي هويك** Loe Hoek*والذي يشير في كتابه سمة العنوان، إلى مفهوم العنوان بأنّه« مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2]، وفي مفهوم آخر لكلود دوشيCLAUDE DUCHET*يقول أن العنوان« رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاط ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنّه يتكلم. يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي، في عبارات روائية»[3].

كما يحدد كلود دوشي في خضم تعريفه للعنوان، ثلاثة عناصر له:

أولا: العنوان(zadig).

ثانيا: العنوان الثانوي(second titre) وغالبا ما نجده موسوما، أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية، ليدل على وجهته.

ثالثا: العنوان الفرعي(sous titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل(رواية قصة، تاريخ..)[4].

بالنسبة لعنوان الرواية محل الدراسة، فينقسم لعنوان رئيسي، والذي حملته ثلاثيته الشهيرة " الفلكيون في ثلاثاء الموت" أما العنوان الفرعي فهو" عبور البشروش" وهو نمط يختلف عن طابع العناوين التي

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 67.

* أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه " سمة العنوان".

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 67.

* كلود دوشي: من أهم الدارسين الغربيين الأوائل الذين أولو اهتماما خاصا بالعنونة.

[3] المرجع نفسه، ص67- 68.

[4] المرجع نفسه، ص 67 .

تحملها الأعمال السردية. ففي العادة العنوان الفرعي يأتي شارحا للعنوان الرئيسي، لكن في هذه الرواية كل من العنوان الرئيسي والفرعي يحمل في طياته غموضا يستثير القارئ للبحث عن هذه الدلالة.

وقبل الخوض في هذا لا بد لنا من أن نعرج على مفاهيم أخرى، ضمن مفهوم عتبة العنوان، والتي نحدد من خلالها مكان ظهور العنوان، وكذا وظائفه.

- **مكان ظهور العنوان:**« لم تظهر صفحة العنوانpage de titre إلا في السنوات بين 1475- 1480 وبقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب ليظهر الغلاف المطبوع، وبهذا يمكننا تحديد مكان ظهور العنوان، وباقي المؤثرات الطباعية في صفحة العنوان، وهي تردف بالعنوان الجاري titre vout court »[1]بالنسبة للأماكن التي يتموضع فيها العنوان وفقا للنظام الطباعي المعمول به، هي أربعة:
  - الصفحة الأولى للغلاف
  - في ظهر الغلاف
  - في صفحة العنوان
  - في الصفحة المزيفة للعنوان(وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وربما لا تجدها في بعض السلاسل الطباعية كما نجد العنوان، يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف، أو في العنوان الجاري، أي في أعلى الصفحة، آخذا موضعا مع عنوان الفصل»[2]
- **وظيفة العنوان:** يمكن أن نسرد وظائف العنوان من خلال رؤية بعض النقاد والدارسين، وهي كالتالي:

✓ **شارل غريفل*CH .GRIVEL**:حددها في:- تسمية النص/ الكتاب

- تعيين مضمونه
- وضعه في القيمة أو الاعتبار

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 69.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 69- 70.

*CH .GRIVEL: مواليد 18ديسمبر 1936 في جنيف سويسرا، وتوفي 14ماي 2015.

- ✓ **لوي هويكLoeheok**: أجمل وظائف العنوان في تعريفه السابق الذكر/ من حيث أن العنوان مجموعة من العلامات اللسانية، التي تظهر على رأس ما قصد **تعيينه، وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف.**
- ✓ **هنري ميتيرانHenri Mitterand*** : جمع بين نظامية هويك ودقة دوشي في تحديده لوظائف العنوان:
  - الوظيفة التعيينية/ التسموية
  - الوظيفة الإغرائية أو التحريضية(والتي جمعها هويك في الوظيفة التداولية)
  - الوظيفة الإيديولوجية.
- ✓ **جيرارد جينيت Gérard Genette:** يرى بأنّ الوظائف الثلاثة المحدّدة للعنوان هي: **التعيين désignation، تحديد المضمون Indiction de contenu** إغراء الجمهور **seductiondu public** وما من ضرورة بأن تجتمع كلّها في العنوان على الرغم في أن الوظيفة الأولى تعدّ ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان أما الوظيفتين الآخرين فهما اختياريتين»[1].

تختلف العنونة السردية عن العنونة الشعرية، من الناحية الفنية، فـ« العنونة السردية لا تتوانى عن انتاج عناوين تضاهي العناوين الشعرية، بنية ودلالة، نتيجة الضيافة المتبادلة بين السردي والشعري...»[2] أصبحت العناوين السردية تتنافس مع العناوين الشعرية، من ناحية الجمالية تكتنفها هالة من الغموض، والمتأمل في العناوين التالية في السرد الروائي: يقين العطش، إدوارد الخراط1996م الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش، سليم بركات 1994م، اختيار الحواس، علي عبد الله سعيد 1992م...المتأمل في هذه العناوين الروائية، يكشف إلى مدى كبير اعتكاف منتجي السرد على

*Henri Mitterand, né le 7 août 1928 à Vault-de-Lugny est universitaire, auteur, critique et éditeur. Il est un des spécialistes internationaux de l'œuvre de Zola, ainsi que l'un des fondateurs de la sociocritique en France

[1] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، 74-75.

[2] د. خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شوؤن العتبة النصية، دار التكوين، دط، دت، ص303 .

الارتفاع بنصية العنوان السردي إلى مضاهاة العنوان الشعري ليكتنف بالغموض والاستعارة، حتى يكون أكثر إغواء وأشد اصطيادا للقارئ»[1].

مع تطور المناهج النقدية الحديثة، وانتقالها من طابعها السياقي إلى النسقي، أضحى الاهتمام بالنص في بنيته التركيبية والدلالية، المسعى الأساسي للنقاد، هذا ما يبرز « مجرى تحول الكتابة الروائية من تصوير البنية السطحية للواقع، إلى التركيز على البنية العميقة له، التي كشفت عن تعقده وديناميكيته، الأمر الذي افترض استبدالا للأدوات الروائية على مستويات اللغة والتقنيات والرؤية والانتقال إلى ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية وارتياد أحياز المسكوت عنه والمستحيل التفكير فيه...»[2].

هذا التحول، عكسته أعمال الكثير من الروائيين، فلقد « تجلى هذا التحول الروائي، نصا وعنونة، في منجز روائي، بإمضاءات عبد الرحمن منيف، جبرا ابراهيم جبرا، حيدر حيدر إدوارد خراط سليم بركات...»[3] وهذا الأخير هو محور دراستنا فـ«لدى بركات خيال سينمائيّ، ونصوصه تشبه ما يرصده المصور معتمداً على عدسته أو كاميرته المتجولة، رواياته سرد متحرك...شيء من الكتابة،وشيء من الصور،وشعره نفسه عبارة عن سينما فلا شيء غير الانفعال ونوايا الأفعال ولا وجود لهواجس الداخل كأن ذاكرته كاميرا محمولة على الكتف وقوله اصطياد اللقطة في الهواء، روايات بركات يزحف المتخيل فيها ليكمل سرد الواقع.. لا تعتمد الطابع الحواري إلا فيما ندر في الوقت الذي تتضّح فيه طاقة السرد الكبيرة من خلال بنية الحكاية وتبشر بعهد نهوض سيمياء الرواية العربية بوصفها الحقل المعجمي بامتياز»[4].

---

[1] ينظر، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص 303- 304.

[2] المرجع نفسه، ص 371.

[3] المرجع نفسه ، ص 371.

[4] أديب حسن محمد، وقائع برنامج خاص عن سليم بركات في الإذاعة السورية، الحوار المتمدن-العدد: 1498 - 2006 / 3 / 23 - 07:31، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp، برنامج "واحد من آخرين" إذاعة صوت الشعب دمشق 2004/4/4من إعداد المذيع سامر فهد رضوان.

هذه الإستراتيجية التي تمتعت بها أعمال سليم بركات سواء الشعرية أو السردية، نجدها تستند إلى آليات التكثيف الدلالي، الإثارة، والمفارقة، التناص، وأخيرا تفعيل البعد البصري لموطن العنونة[1]،إنّ المنطق الغريب الذي يتبناه سليم بركات في اختيار عناوينه، يوحي بأنّه إزاء مغامرة لغوية يسعى فيها لتحفيز القارئ، واستثارة مخيلته، نضرب مثالا عن هذا ببعض مدوناته الشعرية«**بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح** أو **مكائد الفجاءة والخديعة**، يتراءى للمتلقي كما لو أنّه إزاء تعويذة وهو يواجه مثل هذا العنوان الغرائبي. فهو يمثّل تحدياً للقراءة الراهنة، ما جعل الشاعر يقدم لنصه بقوله:"حقاً العنوان ـ نفسه ـ مسألة غامضة. قد يصلح هذا العنوان لكتاب ما، وقد يصلح له عنوان آخر. كلنا يقلب جملة من مفاتيحه على باب النص، واحد منها يماثل قفل الرؤيا، واحد هو خيال المطمئن خطأً أو صواباً إلى أنك استوفيت السهم اندفاعاً إلى صميم حبرك"[2].

وعليه يتضح أنّ سليم بركات لا يحفل بالمنطق الدلالي السائد بين عناصر العالم، بقدر ما يسعى وفق رؤيته التفكيكية إلى تقويض البنية المنطقية لعلاقة اللغة بالعالم من جهة، والدال بالمدلول من جهة أخرى، وتأصيل منطق دلالي مغاير ومفارق وغرائبي»[3].

لقد أشار الدكتور خالد حسين، إلى أسلوب سليم بركات في كتابة عناوينه،« لدى سليم بركات، حيث يتأجج العنوان بقدر هائل من الغموض، ويقترف كسرا مريعا لأفق الانتظار لدى المتلقي الذي يتفاجأ بعناوين مثل فقهاء الظلام 1985م، أرواح هندسية1987م، البراهين التي نسيها مما زاد في رحلته المضحكة إلى هناك أو الريش 1990م، الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش1994م...»[4]، سليم بركات بهذا التميز، قد يسعى إلى فرض نمط خاص يتفرد به عن غيره، خاصة من ناحية اللغة التي يستعملها، كأنّه يفرض على القارئ، وليس أي قارئ، أن يخوض معه معركة اللغة، للبحث عن خباياها الخفية، فتأتي كتاباته كالمتاهة، أمام القارئ.

---

[1] ينظر، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص 372 .

[2] أول الغواية، أو رحلة البحث عن مفتاح النص، https://al-akhbar.com/Culture_People/196804?fbclid

[3] ينظر، المرجع نفسه.

[4] د. خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 373.

وبداية المتاهة عند بركات، عناوينه المستفزة، فهو يسعى للانطلاق بخطاب العنوان إلى آفاق متناهية، عبر الإمعان في تكسير أفق الانسجام بين القارئ، والنص، بتقديم عناوين لا تعرف سوى التنافر، وعدم الملاءمة بين عناصرها، كما لو أنّها تبتغي خرق الإطار السوسيو ثقافي، الجامع بين المرسل والمرسل إليه..»[1]، وعليه فما الذي يمكن أن يوحي به عنوان الرواية" الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش"، مما قيل عن عنوان الرواية:«يبدو وكأنّه، على الأقل ظاهرياً ، لا علاقة له بأي اقتباس. إنّه وبعرف بركات ذو دلالة مقتصدة على لفظة " الموت "، ولكن ما المغزى في اختيار هذا اليوم بالذات _ الثلاثاء _ من أيام الأسبوع الأخرى، كمستقرّ أبديّ لفلكيي، أشخاص الرواية ؟ لن نعثر في متن الرواية أو هوامشها على إحالة لنص أو مصدر ما . فشيمة بركات الكاتب، كما نعاينها في أعماله جميعاً، لا تحبذ مثل هكذا هوامش. بيد أن مراجعة جائزة للتراث، يوفر علينا مشقة الغوص في مدلول ذلك اليوم المنحوس : ففي عُرف العرب الأقدمين ، وبحكم إنابتهم لمسار الكواكب بكل ما يتعلق بأحاجي حيواتهم وحظوظها؛ هذا العرف، أعطى لكل يوم من أيام الأسبوع مدلولاً معيناً ؛ فكان يوم الثلاثاء ، كنايةً للموت والشؤم..»[2].

وأما ما يتعلق، بالعنوان الفرعي "عبور البشروش"،«مستوحى من عِبْرَة النص. فالبشروش بحسب كلمات المتن، هو طائر من فصيلة اللقالق والكراكي : " **له ميّزة الصبر على الجوع، يعبرُ ثلاثة جبال ويأكل وجبة** " (عبور البشروش ص،117). هذا الطائر، كان على مدى زمن الرواية حبيسَ قبو سريّ، يهتدي إليه الراوي، كما لو أنّه على موعد مع قدره: ثمة سيلتقي ذلك الكائن المعرّف بـ" الغريب "، فيطلق عليه النار من بندقية صيد. هناك أيضاً ، سيكون البشروشُ أحد عناصر خاتمة الرواية ، لا بصفته كـ " بطل " لعنوانها ، بل لأنّه أحد رموز النص. فما إن يغلق الراوي دفتي الكتاب، حتى يتحرر الطائر ويرتفع : " **إلى القبة الأبعد خلف حجاب المكان ، حيث الظاهر وحده، يعتقُ الأبدية من كمالها** " (ص 248)[3].

---

[1] ينظر ، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص 374.

[2] دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " إسم الوَردة"، الحوار المتمدن-العدد: 1543 - 2006 / 5 / 7 - 11:53، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

[3] دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " إسم الوَردة"، الحوار المتمدن.

العناوين الداخلية:

العناوين الداخلية Inter titres، هي« عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص، كعناوين للفصول، والمباحث، والأقسام، والأجزاء، للقصص والروايات والدواوين الشعرية، وهي كالعنوان الأصلي، غير أنّه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/ الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارها من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلا في قراءته»[1].

تعمل العناوين الداخلية، على« تكثيف فصولها ونصوصها عامة، وإما تفسيرها، وإما وضعها في مأزق التأويل...وعن مكان ظهورها، يمكن أن 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)»[2] في الجدول التالي نوضح العناوين الداخلية للرواية:

عناوين الفصول	الصفحات	عناوين المباحث	الصفحات
تصاميم المتاهة	ص 7	عويل شجرة الخروب	9- 71
		الكلي ومطابقاته: غواية التأسيس الكبير	71-94
الأيقونات	ص 95	الحيوان في استراحته الثانية	97- 120
		قنص في الغسق	121- 146
		النّحاتون	147- 170
رمال مكدونيستا	ص 171	السفينة ذاتها	173- 182
		التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجري	183- 185
		الملاك الذي نجا بسبب قياس خاطئ للمنظومات	186- 193

[1] عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرارد جينيت...، ص 124- 125.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 125- 126.

		أرخبيل زحل	248 -194
توثيق الأهوال	ص205	/	249 -205

هكذا جاءت عناوين فصول الرواية، وكذا مباحثها، وهي لا تختلف في الغرابة والغموض عن العنوان الأساسي، كما نلاحظ تنافرا بينها، وكأن لكل جزء قصة تختلف تماما عن الأخرى، هذا هو سليم بركات، في رواياته بشكل عام، والمشتركة في سمة الغرابة المستوفية شروط المتن؛ هذا المتن بلغته البليغة الصعبة، الغنية باستعاراتها وكناياتها وإيحاءاتها.»[1]

وكما ورد في الدراسة السابقة، فإن للعدد الفصول دلالة مرتبطة بما جاء في نص الرواية «في إحالة لإشاراتٍ عن تلك الأعداد. ففي سياق السرد، يظهرُ دوماً أربعة أشخاص ذوو ملامح متشابهة كأنّهم صورٌ لشخص واحد: زيهم أخضر، شعورهم رمادية طويلة، على أعينهم اليمنى عصابات جلدية مع أنّها سليمة، حناجرهم مثقوبة (ص 55). سنتدارك لاحقاً ما يحمّله الكاتب لأولئك الأشخاص وأشباههم من إحالة لرموز معينة، دينية كانت أم أسطورية .. التأكيد مجدداً، ومن خلال شواهد النص على أنّ هذا الرقم 4، الملغز، له استدلال متوافق مع عدد فصول " عبور البشروش "، الأربعة، في موضع آخر من هذه الرواية، نقرأ ما يُشبه " تكراراً " لتشبيهات المعلم غولياموالمقيلة ما أسماهُ الأرقامَ المقدسة ومعانيها الروحية : " أوراق رسمية ممهورة بختم اهليلجي يمثل مجازات الكون الأربعة : الفراغ، السكون، السديم والثقل " (ص 115). كذلك يُصادفنا هذا الرقم نفسه، في أحد استعارات الكتاب والتي تتضمنها صورة خروف كان يخص امرأة، اسمها " وطفة "؛ بصفته كضحية لإحدى غارات الطائرات العراقية على قرى الأكراد؛ وبإيحاء ترميزه للسيد المسيح وكذلك للراوي وسلالته الذين: " بقوائم لا تحصى، أعلنوا القطيعة مع الخلود، ليعفوا أنفسهم من مجازات الإنسان الغارق في البحث عن حضوره الثاني"(ص 240)،استنادا لهذه الاستعارة، فإنّ تركيز الكاتب على قوائم

[1] ينظر، دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " إسم الوَردة "، مقال 2، الحوار المتمدن-العدد: 1548 - 2006 / 5 / 12 - 06:10، الموقع الالكتروني نفسه,

الخروف التي " لا تحصى " _ وهي أربعة ، على كل حال _ يُجيز لنا أنْ نحيله إلى أرض الكرد، المقسمة سياسياً إلى أربع كيانات تابعة.»[1].

دون أن ننسى أن لكل عنوان فصل من هذه الفصول أفردت صفحات خاصة له متخذة أشكال معينة، فقد جاءت العناوين أسفل الصفحات بحجم كبير موضوعة في إطار، مع الترقيم أما يمين كل صفحة شكل أسهم تتدرج من الأصغر إلى الأكبر على طول الصفحة ، وداخل إطار كبير يحيط بها.

نأتي إلى باقي العتبات النصية، والتي تشمل اسم المؤلف، وعلامة التجنيس .

ث. اسم المؤلف:

أي عمل إبداعي لابد لاسم صاحبه، من أن يكون متصدرا صدر الغلاف، و« يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله، أو مجاوزته، لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[2] وله بشكل عام وظائف، تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد من أهمها:

- **وظيفة التسمية:** وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- **وظيفة الملكية:** وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- **وظيفة إشهارية:** وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لثرائه»[3].

وعن مكان ظهور اسم الكاتب« غالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية(قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصفحة الأدبية...)، ويكون

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ينظر، دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " إسم الوَردة "، مقال 2.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 63 .

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 64- 65 .

في أعلى الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية، والإشهار لهذا الكاتب»[1] وهكذا ورد اسم الكاتب سليم بركات في صفحة الغلاف باللغتين الأجنبية والعربية، فكان في أعلى الصفحة مكتوبا باللغة الأجنبية بحروف منفصلة ، تتفرد على مساحة واسعة للغلاف وتظهر بلون أحمر، واسمه الثاني ورد باللغة العربية بخط واضح كبير ولون أسود بارز على صفحة الغلاف الأمامي، على عكس الغلاف الخلفي الذي ورد فيه اسم الرواية باللغة الأجنبية ولون وردي، بدل اسم الكاتب، كأنّه بهذا يشير إلى أن الرواية هي الوجه الآخر لسليم بركات، أما ما تعلّق بالخط هنا لا علاقة له بالخطوط التقليدية، ولكنه ينتمي للخطوط المطبعية التي ظهرت حديثا بشكلها المسطري، وهو قريب في بعض حروفه من حروف الخط الكوفي، وخط النسخ معا، أنجزه الفنان المصمم زهير أبوشايب، ويطبقه على كل تصميماته لأغلفة كتب المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ج. المؤشر التجنيسي Indication générique:

أو ما يسمى بالتجنيس، وهو الذي يحدد نوع العمل الأدبي« إن المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان(annexe de titre) كما يرى جينيت، فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك... أما وظائفه فنجد الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي، هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه، بجنس العمل/ الكتاب الذي يقرؤه»[2] جاء في الرواية مؤشر التجنيس، في أعلى الصفحة من الجانب الأيمن بخط أحمر عريض، وأعيدت كتابته، في الغلاف الأخير بنفس الشكل ونفس الموضع بلون وردي.

ثاني صفحة بعد غلاف الرواية، تحمل عنوان الرواية، إضافة إلى معلومات عن دار النشر، من الاسم، عنوان الدار وأرقامها الهاتفية، إضافة إلى تاريخ طبعة الرواية، مرفقة باسم مصمم الغلاف زهير أبو شايب وعنوانه الالكتروني وكذا اسم صاحب اللوحة فلاديمير كوش، الصفحة الثالثة حملت اسم

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص64.

[2] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارد جينيت...ص، 89- 90.

الكاتب وعنوان الرواية، مع رمز الطبعة الثانية لها، تليها صفحة تناولت أسماء الشخصيات الواردة في الرواية.

أما عن الصفحات الأخيرة للرواية، فنجد الصفحة الأخيرة من الفصل نجد أسفلها تاريخا قد يشير إلى رحلة المهندس خلال هذه السنوات. تليها صفحة فيها إصدارات الكاتب من دواوين وأعمال روائية، وفي الأخير الفهرسة، والتي يعتبرها جينيت« أداة تذكيرية في جهاز العنونة»[1].

وكعنصر أخير من العتبات النصية التي وجدت في الرواية النص المقتبس في الغلاف الأخير للرواية، و« المقتبسة تروم- عبر بينتها وتركيبها- إكمال المهمة التي بدأها العنوان، فهي بقدر ما تضيء بعض جوانب الموضوع، وتجيب على جزء من الأسئلة التي أثارها العنوان في ذهن المتلقي، تثير لديه أخرى أكثر عمقا وتعقيدا، مما يوقعه في الشراك التي نصبها له المؤلف، بعنوان كتابه وأيقونته فيغريه ذلك بمتابعة سبر أغوار النص والبحث عن الإجابات على الأسئلة التي بدأت تتناسل في ذهنه..»[2]، وعادة ما نجد المقتبسة، عبارة عن كلمات لكتاب ونقاد أشادوا بالرواية، وفي حالة رواية عبور البشروش، عمد الناشر إلى وضع مقتبس من الرواية(ص 196- 197)، وهذا قد يكون لاعتبارات تدخل في إطار الدعاية، بهدف التجارة، كخطة تسويقية تعتمدها دار النشر.

رواية عبور البشروش كانت متاهة، بكل ما تحمله العبارة من معنى، من أول واجهة تقابلنا وهي الغلاف بعنوانه الغريب، إلى النص وتنوع مواضيعه واختلافها، فنجد متاهة اللغة الكردية واختلاطها بلغات أخرى، المتاهة الدينية،بذكر قصة قابيل وهابيل، وكذا الحديث عن التصوف، المتاهة الجغرافية موسكو قبرص شمال إفريقيا..، متاهة الشعر(قصيدة صديقه ميلان)حيث ترجع بعض حروفها إلى أشكال رؤوس آدمية»[3].

لعل دراسة العتبات النصية لهذا العمل الروائي قاصرة على الإلمام بجميع دلالاته، لكن النص في حد ذاته صعب الترويض ويتطلب معرفة نقدية متمكنة، تساعدنا على كشف أغواره.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارد جينيت...، ص126 .

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 74.

[3] ينظر، دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " اسم الوَردة، مقال 3.

الفصل الثاني:

فوضى الرؤية بالعماء في رواية عبور البشروش

[إنّ العمل الفني يبدأ كعمل من أعمال التدمير الإبداعي قبل البناء]

– بابلو بيكاسو

إنّ أي عمل روائي يتأسس في بنائه على عناصر مهمة تشكله، وتضفي عليه مسحة جمالية تجعله يتشكل في أبهى صورة له، فأي عمل سردي بصفة عامة وروائي بصفة خاصة يتشكل بطبيعة الحال من شخصيات وزمان ومكان وحبكة تربط جميع هذه العناصر، وأهم ما نركز عليه في هذا العمل – عبور البشروش– عنصر الشخصية والزمان والمكان، والبداية تكون مع:

أ. **الشخصيات**: تعد الشخصية الروائية أو القصصية، من أهم عناصر العمل الفني السردي وهو مصطلح تعددت مفاهيمه،حيث الشخصيات«تشكل نقطة تحول فنية وثقافية وقطيعة مع تقاليد أبية حكائية، سادت لفترات طويلة (الأسطورة الملحمة الحكاية الشعبية) وانتقالا من البطولة والمثالية المطلقة، إلى آفاق انسانية وواقعية، وان تجاوزتها في بعض الأحيان نحو الغرائبية»[1].

وقد أشار فلاديمير بروب في تحديده لمفهوم الشخصية، إلى أنّها «مستند ضعيف الفعالية، إلا بقر ما هي فاعلة، وإذا كان البعض يعتبرها نقطة تمركز تلتف حولها الأحداث، والمواقف، وتستقطب عناصر السرد، وتمتص مختلف الأنوية المشكلة لنسيج القص»[2]، أما ليفي شتراوس فـ«يعتبرها كتلة من العناصر المرجعية تحيلنا على خلفيات النص المتعددة، وعن تودوروف فهو يرى في الشخصية أنها "شكل أجوف تملؤه المساند (predicats) المختلفة كالأفعال والنعوت" ومن خلال هذه التعريفات يشير الأستاذ فيدوح إلى أن هؤلاء نظروا إلى الشخصية من زاوية مرجعية وأحالوها إلى رصيد الأوصاف والنعوت[3].

وعليه يمكن حصر الشخصية في ثلاثة محاور :

- ✓ هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري، يعيش في مكان وزمان معينين.
- ✓ ويرى آخرون أنّ الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة ، ويكتب مدلوله من البناء القصصي، فهو الذي يهده بحيويته.

---

[1] فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2009-2010م، ص 165

[2] د. عبد القادر فيوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996م، ص 45.

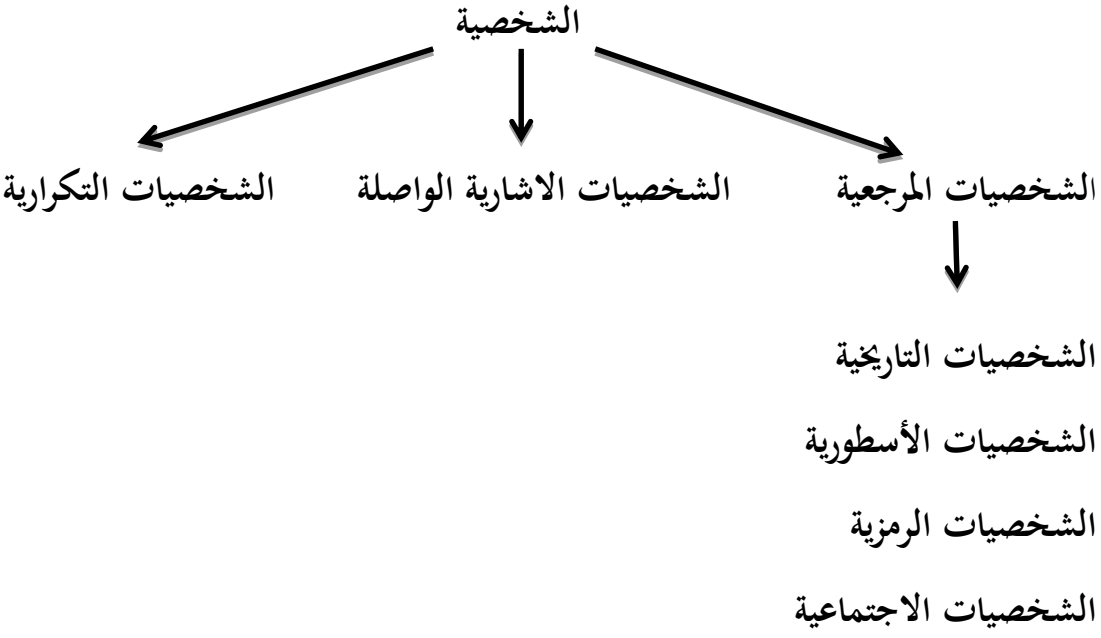
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 45 .

- ✓ ويرى فريق ثالث، أن الشخصية مكونة من عناصر البنية، وهي علامة من العلامات الواردة في النص، أي أنّها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات متميزة.[1]

وفي مفهوم آخر للشخصية يرى فيليب هامون، أن مفهومها يتجلى من خلال بعض الملاحظات التي أشار إليها:

- ✓ أنّاه ليست (الشخصية) حكرا على الميدان الأدبي، وهي ليست مقولة أدبية محضة، ومرتبطة بالوظيفة النحوية التي تقم بها الشخصية داخل النص، وتتأتى الوظيفة الأدبية حين يحتكم الناقد إلى جملة من المقاييس الجمالية والثقافية.
- ✓ هي ليست مقولة مؤنسنة دائما (فالفكر في عمل هيجل يعد شخصية مثلا).
- ✓ ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص.
- ✓ إنّ عملية بناء الشخصية تكون مشتركة بين النص والقارئ[2].

كما قدّم هامون ثلاثة تصنيفات للشخصية، سنوضحها بالشكل التالي:



[1] ينظر، فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص 165.

[2] ينظر، المرجع نفسه، 171.

الشخصيات المرجعية: تحيل على معنى ناجز وثابت، أقرته ثقافة ما وتبقى مقروئيتها مرتهنة بفاعلية القراءة ومشاركة القارئ في تلك الثقافة، ومن هذه الشخصيات المرجعية انبثقت أربعة أقسام الموضحة أعلاه.

الشخصيات الاشارية الواصلة: وتعد هذه الفئة دليل حضور المؤلف، أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص.

الشخصيات التكرارية: تقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكارات، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة»[1]

وفي رواية عبور البشروش، تتعدد الشخصيات وتتنوع ،ونحن في تقسيمنا لها على شخصيات مرئية وغير مرئية:

- **الشخصيات المرئية**

الرّاوي : وراء طاولة بيضاء يمسك كأس الشراب المثلجة في راحته اليسرى، ويمسح باليمنى غزوات العرق المنحدر من حاجبيه على جفنيه العلويين، وهو مهندس في علم الزوايا القوسية.

نساء :مزدحمات على محل البقالة، تعبن من شيخوختهن فتركن شعيرات صلبة، ملتوية، تطفر بسماحة لا مثيل لها فوق أنوفهن، وعلى جنبات ذقونهن، وعلى الغضاريف التي تعلو شحمات آذانهن .

عمال بناء أو **سائقو شاحنات** الرمل المستخدم في تمليس الجدران يتغيرون باستمرار، يرتادون المقهى.

أبو ستولي : صاحب المقهى، شيوعي، احترق مرتين لأسباب مجهولة، شعر رأسه فاحم.

البستاني: ارتأى أن يزود السياج المحيط بالعراء الصغير الذي يواجه المقهى بفسائل من الجيرانيوم السائد كالغبار في حدائق المنازل الشعث، وبالخبيز الشجري ذي الأزهار الحمر القمعية ذات المدقات الصفراء التي تعلق بالثياب مثلها مثل غبار شجر الميموزا.

[1] ينظر المرجع السابق، ، فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص 171

المحقق : قبرصي، حقق مع الراوي المهندس حين وصل إلى قبرص، بحروف يونانية شبيهة بالروسية.

أربعة عمال :يجلسون تحت ظل جبّالة الإسمنت الضخمة، لوحتهم الشمس فاشقرّت رؤوس الخصل الطويلة من شعورهم البنية الداكنة والسوداء.

جانو إينين: كردي تركي ابن "أضنه"طويل، ذو عينين حزينتين و شاربين كثين، منسدلين من شفته العليا حتى منتصف شفته السفلى، صاحب خوذة صفراء، تعرف عليه المهندس حين اكتشف خللا في قوس القنطرة كان يهدد الجسر، حيث ترجم جانو لبقية العمال ما رآه المهندس، صياد ومهندس متاهات.

الغريب:كان يقبع في قبو منزل الراوي، شاب جاث في الشلال الشاحب للضوء الكسول، شعره حليق برمّته إلا غرّته المجتمعة في خصلة كالعرف تتدلى منها على جبينه، خرزة زرقاء ألصقت إلى الشعر بكرة صغيرة من الشمع، جاثي على ركبتيه يتأمل خناجر ومدى كثيرة ذات مقابض على أشكال حوريات، على بلاط أسود مستعرضا خناجره ومداه، رفع وجهه جانبيا بالثقل الذي رسمته وجنتاه البارزتان تحت عينيه الآسرتين، حين نزل إليه الراوي أطلق عليه طلقتين ببندقية جانو المرخّصة.

الذئاب الجبليون: عابرون هاربون من تركيا، لهجتهم كردية، يقصدون جانو والراوي في الساعات الثلاث التي يقضونها في المقهى.

ميلان : شاعر كردي، مناضل شيوعي من الجزيرة السورية ،كان يلتقيه جانو في بيته الضيق في زقاق روستينوف المسدود شرقا داخل تقاطع بين نزل الراوي وجانو، كان يلتقيه الراوي كل خميس، مشدوها بحكاياته الظريفة، عيناه ذابلتان من أثر الفودكا، حنجرته كهفية، خمسيني، له قصيدة الخندق الطائر.

ميكاليدس: المشرف على منازل المهندسين، أصلع، بشوش، جمجمته حمراء، لغته انكليزية تتوازى وتتقاطع في لهجة يونانية، يجلس خارج مكتبه على كرسي قصير القوائم، أمامه منضدة تتسع لطاولة زهر مرصعة بمثلثات من العاج.

مهندسي المتحف: اليوغوسلافي له زوجان من الإوز، البلغاري له فقمتان، الهندي له جروان من نمور البنغال وعربي واحد له باشقان.

سائق الحفارة :دخل بالحفارة إلى الخلاء المحاط بشجر الزيتون، أرخى قبعته القماش على ثلثي عينيه فيما ترك الثلث الباقي يغمر بها الراوي كل بضع دقائق بثلث نظرة لم يخف وميضها الدفين عن الراوي

جين : امرأة بريطانية سترسم شجرة الخروب الضخمة، عينان زرقاوان، ذات بشرة حمراء، شعرها أسود فاحم، ظهرت الرسامة البريطانية حين شقت الحفارة الخلاء الترابي المحاط بشجرة الزيتون.

موظف في مصلحة الضرائب : كان يحضر مع المرأة البريطانية، رجل طويل رمادي الشعر طويل حتى الكتفين، له شاربان معقوفان على شكل اعتراف بجد قديم من أجداد الجبليين، نظراته صقرية واثقة كان يبعث بإشارات من البار إلى صديقته جين.

البقال: صاحب محل البقالة، أصلع، كان يجتهد في تفسير أسعار المرتفعة للشارين بعبارة لن تجدوا هذه الأصناف عند أحد غيري،ويقول مكافأتكم لي هي شراء بضاعتي.

رواد المقهى: أربعة متشابهون في زيهم الأخضر، لهم شعور رمادية طويلة على أكتافهم، ولكل واحد منهم عصابة جلدية يغطي بها عينه اليمنى، عيونهم سليمة، أصواتهم غريبة، كلماتهم يونانية، لهم خناجر مثقوبة أسفل الحراقد، يحيطون رقابهم بمناديل تتفتح وتتكمّش بحركة تنفّسهم، يضعون أصابع أيديهم على الثغرات المخفية إذا تكلموا، يخاطب واحدهم جليسه المقابل على المنضدة بسبّابة تتّجه إلى عينه المكشوفة، ظهروا في الظهيرة التي أعقبت إطلاق النار على الغريب في قبو مسكن الراوي نظروا إلى الراوي مبتسمين ثم حيّوه بإيماءات من رؤوسهم.

رجل ذو شعر طويل أبيض :مرهق قليلا في قسماته، التفت إلى الراوي وسط الجمهرة الممتنة لذلك الكمال العابث في قسمات المبنى، فتح ثغرة لنفسه واتجه صوب الراوي، ملامحه تشبه ملامح الشاعر الكردي ميلان في نظرته اليائسة.

الزائرين الطلبة :كانوا يزورون الشاعر ميلان رفقة الراوي فيلقي عليهم ميلان شعره.

أب الراوي :لم يحظ الراوي بسماع الشعر الكردي إلا عبر أبيه، الذي كدس في البيت كل شعر يتصل بالمدائح النبوية مترجمة إلى اللغة الكردية، المكتوبة بحروف القرآن.

غلام: من سوق في باكو يحمل مرايا مؤطرة بالنحاس، اشترى منه ميلان مقصا صغيرا من نحاس أحمر مصنوع يدويا للزينة على الأرجح أراه إياه وهو يطقطق بشفرتيه كأنما يجز بعضا من العانات الخفية الطائرة في الهواء.

علماء النفس: يقدمون دروس للمهندسين حول العناية بحيواناتهم، ويختارون لكل حيوان لونا من الإضاءة لا تزعجه في الليل بخفوتها.

المهندس الباكستاني: سأله الراوي عن الدّوي الخافت الشامل حين كانت الحيوانات تتبادل مجادلاتها العجماء، لكنه نفى أنه سمع شيئا.

بائع القردة: رجل أسود في ثياب سوداء، تعود إلى عشرينات القرن الإغريقي الراهن، على رأسه حطة سوداء يلفّ بها نصف وجهه، مما تحت الأنف تماما، مثل أهالي الصحارى، فيبرز أنفه الكبير بشعيراته الشّعث، القاسية من الجانبين، ثقيلا في الوجه المتغضّن المحتجب، بجوار السوق حيث يُسكت قردة البابون بكلام بعد أن يستثيرهم العابرون.

البائعات الفيليبينيات:متواجدات في سوق السبت المسقوف بالإسمنت، في دكاكينهن المتصلة متزوجات من رجال قبارصة، متحايلات، يبعن الأجبان، اللحوم ..الخ.

رجال:يتوافدون من المنعطفات الجانبية، يحملون أبواقا من المعدن يتحلّقون من حول الراوي وجانو في فوضى، لما كانا بالسوق لشراء قردي البابون، ثم يفتحون الحلقات مهمهمين كي يمرّا.

طفل: في ثياب غبراء يجتاز حلقة الرجال إلى الراوي وجانو، ثم يرمي إلى جانو بمثلث خشبي مرقم ملتصق بقرص دائري من التوتياء يتوسطه سهم من حديد أسود.

شخص: رثّ الثياب طليق اللحية كمشرد، قفز من فوق السور راكضا، ثم فتح لفافة ورقية عريضة وواجه بها عيون البابونين، يظهر عرق على جبينه، شبهه الراوي بالشاعر ميلان.

النحاتون: تكلفهم هيئة مجلس العمارة بمراقبة عمل المهندسين، مآزرهم بيضاء جافة في ظلال الصنوبر، دخلوا بدفاتر لا تخطيطات فيها.

النحات البدين: ابتسم حين زار مسكن الراوي، وعاين طويلا قردي البابون بعينين براقتين.

الفحّام: خمسيني، ذو قميص منحسر.

زوجة الفحام: ذات شعر قصير أكرت، فمها أدرد، وحركتها متدافعة، تدخل وتخرج مع زوجها إلى خزانة أبو ستولي الخاصة بالفحم خلسة لأخذ قطع من لحم الخنزير.

السمّاك: من قرى أعالي باقوس، يرتدي بنطال مرتخ على وسطه، ووجهه بشوش، غير حليق.

عمال البناء: يدخلون المقهى ولا يجلسون، ويخرجون بلطائف الخبز المحشو باللحم المفروم.

المقامرون: لهم طاولة قمار خضراء بمقهى أبو ستولي.

نيكوس: دراج ستيني ذوساق واحدة، استعاض الناقصة بقضيب معدني دقيق يلتفّ عليه بنطاله كالسّاري الهندي، يمشي بتمايل كبير على حقوه الأيسر، له نابان وأربعة أضراس، أصلع ضامر يرتقي السلم إلى العلية قفزا، ولا يمكث غير ساعة ينول بعدها كأنه عجلة مسنّنة من النار يخسر المقامرة أمام أبو ستولي وكان يلقي الشتائم.

شخصان: نهاية كل أسبوع يشاركان أبوستولي الرّهان على الخيول حول فوز هذا الخيل أو ذاك فيستعرضون معا الوثيقة الكبيرة الخاصة بالخيول المتسابقة وأسمائها.

أطفال، زوجة أبوستولي وابنته وصديقتها أم الأطفال، ظهروا داخل المقهى بعد نشوب حريق فيه.

بائع اليانصيب الأعمى: عيناه بيضاوان، غشاءان من وميض جاف كالذي فوق عيني الضّب، يرى من خلالهما كل شيء معتم، عصاه التي من غصن زيتون ملتو لم ينزع عنه لحاؤه، ظهر بعدما ألقى الأربعة ذوي الخناجر المثقوبة الطيور المقتولة داخل المقهى، ظله أغلق فكّا الفخ، ردّد باليونانية "أعادوا يتصيدون؟" ثم اختفى.

فريق من الممثلين العاملين في المسرح الوطني: رافقوا مجيء النحاتين، في موكب يجرّ كرة ضخمة من الكريستال بسلاسل نحاسية، ثم تركوا الكرة على نحو إيمائي في مركز الرمال الناعمة، توزع كل ممثل أمام كل مسكن في ثياب من عهود الإغريق، ينتعلون نعالا جلدية سمّرت في أعقابها سهام صغيرة، وقد أخفى كل ممثل وجهه في قناع جرى تصميمه على نحو ممزق موشوم برموز تدل على بلد من بلاد العالم.

ممثل واحد: خصص لمسكني الراوي وجانو، من غير قناع بين الفريق برمته، وهو يقف على بعد أمتار في المنتصف بين المسكنين لا يؤدي حركات إيمائية، مطرقا كأنما ينتظر إشارة من ملقن مستور.

الطبيب: اسمه ولقبه وكنيته، حل محل ميكاليدس في الإدارة على مساكن المهندسين، رجل شاحب يأتي قبل دخول النحاتين فراغ الساحة، مئزره أبيض، يعاين الحجر بآلة قياس النبض متصلة بأذنيه حركته قلقة متسارعة، مستطيل الوجه، شعره قصير قائم، نحيل، عيناه جاحظتان، له نظارة سميكة فضية تغطي عينه، يلتفت قوسيا، له دفتر صغير أبيض، متصوّف.

المشرف على المبنى الدائري: ذو شعر رمادي، مبتسم، يلتقيه الطبيب ليقدم له دفاتر كبيرة، يزعم الراوي أنها الدفاتر التي اختفت من مسكن كل مهندس، عينيه مبتسمتين، بشوش، رصين، قاد الراوي إلى داخل المبنى الدائري بعد إتمامه.

عمال: يلحمون مفاصل السياج الحديدي المحيط بالقبة، تحت أقنعة تقيهم وهج الشرر المتطاير من نار الأوكسجين.

العامل: عيناه غائرتان في قناع وجهه الشبيه بكرة من الشمع، منكب على صقل لوح حجري، على جانبه عمود خشبي رفيع من الأسفل، يجثم عليها طائر مقرون بسلسلة من الحديد في عنقه،كان يهتم بعمله المشرف على بناء العمارة الدائرية،كان يملي اللوح الحجري بحروف نافرة مهيبة متداخلة.

عمرحاجو: صاحب الاعتراض المرفوع إلى شمال إفريقيا، عبارة عن أربع أسطر باللغة الكردية، رجل شاحب، يختفي ثم يظهر بعد أربع سنوات في مدينة القامشلي تائه اللب ذاهل العينين،كث اللحية صامر الصدر مقعّر الخدين، نقل إلى بلدته بأمر من المخفر حملته مركبة لنقل الماشية، بعدما عثروا على وشم على ساعده: بسم الله، عين ديوار.."

وطفا: أخت عمر حاجو، تقطن قرية تركية،لها سبعة أولاد ذكور،وصفت لأخيها مشهد بعثرة قذيفتان عراقيتان أخطأتا هاربين أكراد لدجاجاتها وخروفها.

بهو و سيروكي: أختا عمر حاجو، نحيلتان، تجمعان التموين والحنطة لقوات المحارب الكردي.

شرين: زوجة عمر حاجو، تحفّظت عن سفر زوجها في صمت، متهيّبة من الغرق في الرمال المجاورة لقلاع المغيب الإفريقي.

أبناء بهو وسيروكي: كانوا يستفتون كتبهم المدرسية في علوم الجغرافيا يشددون أمام عمر حاجو أن إفريقيا ليست صحاري فحسب.

السيد الخضر: رأتاه بهو وسيروكي ذات مساء شاحب ذو هيئات لا تحصى، يجر مدفعا صغيرا على حدبة السهل الشرقي، رافعا يده المضيئة مشير إلى جهات كردستان، ثم يمسح بسبابته عرقا عن جبينه ونثره قوسيا من حوله، حيث ظل التراب بليلا خمسة أيام.

الملا البرزاني: لجأ إلى أمريكا، يدمغ بخاتمه على راحة يد عمر حاجو بعدما أضاع عمر العريضة.

عمال المبنى الدائري: وجوههم فتية، متشابهة قليلا، ثيابهم رمادية سميكة.

سائق دراجة نارية: يتلمس عتبة باب المقهى بخطم حذائه، يستند على كتف رفيق له بيده حين توجّه إلى البراد الكبير، حركاته حركات أعمى، كان وجهه إلى الأعلى، عيناه تتفتحا جفانها عن غشائين حليبيين يغطيانهما تماما .

- **الشخصيات غير مرئية:**

حكمي: ابن خالة المهندس، دبر للراوي منحة إلى موسكو بعد انتهاء مرحلته الثانوية ليدرس بها.

أرستودولوس: واضع تخطط مبنى المهندسين الدائري.

كوستانياكي: منفذ المعمار.

كيكا: المشرفة على الحديقة، لها أصابع من ذهب والمخفورة بحشد من مقصات ذهبية، تشير إليها وتومئ، فتنطلق تلك المقصّات طائرة كرسول منيرقا المجسد في بومة الله، فلا يخرج العشب، أو الشجر من عملها الخاطف إلا ناطقا المشرفة على الحديقة.

حماد الصقار: وضع مصنف لابن مسعود الديلمي الحائر في تفسير فجاءات بحر قزوين، يصنف الطرائف لأهل القتل، أوقف تصنيفه على القتل وحده.

بابا يوانو الأحمر: مؤسس الحزب البلشفي.

يلماز ملي: سجين كردي، ابن جبال، غطى جدارن القاووش الأربعة لمعتقل "قونيه" من السقف حتى الأرض بسجاجيد من الخرز، قد يجري تقدير استغراق صناعتها من الوقت بألفي عام، وحين نقل إلى سجن مرسين رسم الرجل حوريات من الخرز وسلطعونات وأسماك لها ملامح أطفال...

السجناء : جرى تحريرهم جميعا من معتقل قونية.

ابن أخ يلماز ملي :لما جاء مدد من قوات الدرك التركية جلس يلماز وسط القاووش الفارغ ومرر خيطا بلاستيكيا رقيقا من أربع خرزات، لينجز لابن أخيه تعويذة من ودعة بيضاء، صافية،كاد ينتهي من تغليفها قبل أن ينهار السجن ركاما.

رسول اينين: انتقل من جبل هكار إلى أضنه، أخبر ابنه جانو بطرائف من مآثر السجين يلماز ملي ذي الألفي عام حين أفرج العسكر عنه من سجن مرسين.

مأمور سجن مرسين: طلب من يلماز ملي أن يهبه السجاجيد التي من الخرز مقابل حريته، لكن يلماز رفض وفصل الخرز عن القماش.

كوتي: تقطن قرية هرم رش،أخت الشاعر ميلان، شيوعية، سلخت تسع خراف لتصنع لميلان عباءة صوف ضخمة، تحتفل على طريقتها بانتصار البلاشفة، عندها طبل ذو جلد غير مشدود تقرع عليه بمغرفة الخشب كل يوم يكون تعداده السابع عشر من الشهر، أيّ شهر.

حراث حقول: صنع لكوتي طبلا غير مشدود من أربعة جلود إضافية، وسطلين من الملح، ومديتين لهما شفرتان تشطران الشعرة الآدمية طوليا.

زوج كوتي: لم يوافق على الرقم سبعة عشر لزوجته، كان ضد توقيت تطبيل كوتي الذي كانت تقرع الطبل فجرا، وهو يرى أن تؤجل احتفالها إلى الظهيرة.

المارديني: مؤلف كتاب التأسيس الكبير.

القيداح: أول جد خرق الماس ونضده في عقد أهدي إلى برذان الكاماني في أصقاع بحيرة وان وصفة نقلها تواترا عن شيخ من دجلة.

الميناني السرياني: استند إلى محاججاته الراوي في ترجمانه عن اللاتينية القديمة أهوال الفجر، كأن يقتبس عنه: "ساكنوا القباب محجوبون بحجاب القوس، تؤول العمارة بهم إلى فراغ كالفلك، ويتيه البنيان في سرابه المتناظر، فتفسد أرومته ويتضعضع الأساس على قلق هو جرثومة القوس".

الآذري: له كتاب شمل العطارين، أخذ المارديني منه تدويناته الفجرية.

معماري الأعمدة المعلقة في الهواء دون أن تلمس الأرض.

أخماليدس الفلكي : مهندس برج السلوقيان.

الاسكندر ذي القرنين: تحدث عن قبره الماردیني في الجزء الثاني من كتابه التأسيس الكبير، الذي يقال إن القبور اجتمعت، وتشاورت في أحوالها ثم اشتكى بعضها إلى بعض أنها لا تريد استضافة الاسكندر إذا مات.

مهمد تشي: أو محمد غريب، يحضر مجالس أب المهندس الراوي، خجول رصين، لا يرتبك ولا يبادر مغني استحضره الراوي عندما قالت له جين البريطانية: لا تكن حديديا.

جدة جانو: ماتت وهي تخبئ القيامة في كيس من القنب، حتى لا يهتدي زوجها إلى سبيل للاستيقاظ من الموت..

الشيخ الخزنوي : متصوف كردي، له رموز تتخذها أم الرّاوي كحجاب.

مهندس جامايكي، و**آخر بنغالي**، و**ثالث** من **هندوراس**، **وامرأة من جزر موريشوس**، و**راهبة صهباء** نمساوية، كانت تركت السلك الرهباني وخاضت في الهندسة طردتهم إدارة المساكن لأنهم أهملوا بتفاوت رعاية حيواناتهم.

المرأة الروسية: صغيرة في السن قياسا إلى النساء المدربات، كانت غير جذابة، تحمل في ملامحها انكسارا لا يمكن تجاوزه قط، تخاطبها مع أبو ستولي كان على مقدار الإشارات القليلة بالأيدي.

أبو ستولي آخر: غريم صاحب المقهى غادر إليه الراوي، سرق فتاة الغيم البلشفي، لديه مسكن صيفي، وزورق في مدينة "أيانابا" التي تطير في سمائها أثداء النساء العارية كحروف من ألواح الأزل المسمارية.

الرئيس العربي الإفريقي :يذهب إليه عمر حاجو بالاعتراض.

علي صورو: محارب تائه في قصيدة ميلان الخندق الطائر، طويل هو أحد قادة جماعات الملّا المحاربة انكفأ بسبع مائة مقاتل إلى أرض السوفيات الشاسعة ، اسمه هو رهبة لون الدم.

أم علي صورو.

عمر بالو: إمام المسجد الذي كان به كتاب التأسيس الكبير، شاب في العقد الثالث، ورث الإمامة من أبيه التي ورثها عن جده، يقرأ خطبتي الجمعة وهو مغمض العينين، حفظ القرآن غيبا دون كتابة

أو قراءة، حفظ خطبتين من أبيه خلط فيها الكردية بالتركية بالعربية بتمتمات صوتية كأوراد الشفاعات على ألسنة الفرس.

الدّارس الشيخ: قرأ القرءان في أورفة بتركيا قبل نزوله بأنحاء عين ديوار، تنبه إلى الإمام عمر بالو في أمر كتاب التأسيس الكبير الذي كان محفوظا في المسجد.

زوج وطفا: بقي في تركيا قريبا من بيته، حين ذهبت زوجته إلى بلدة عين ديوار.

علي: زوج سيروكي، قدمت له زوجته لفافة تبغ عقدتها أنامل الملا البرزاني واحتفظ بها ثماني سنين.

طغرل بك: قائد سلجوقي، رجل المقصات السلجوقي، جلبه الشاعر ميلان في استعاراته، كان يحمل على جماله المغولية مقصّات لا تحصى، في أغماد من الجلد، يزعم ميلان أن طغرل أمر بإقامة نصب هائل لمقصّ في "شعب بوّان"، وزرع من حوله على مدى مائتي فرسخ، رؤوسا آدمية مجففة من الملح على أهلة من الحجر، لتبدو للناظر مثل الحرف "ن".

عثمان كرك: عم الشاعر ميلان لديه حمار يطير.

قرّاء مستأجرون: يصنفهم المارديني، قادرين على تزيين الغلط وتقويض الصواب باختزالهم للمصنفات يستأجرهم المعماريون، يعرفون الشارد والوارد من صنوف العمارة، وتواريخ قاطنيها، ومذاهبهم وشؤونهم الخفية.

إنّ كل ما يقع داخل الوصف المتخيل فهو غير مرئي بدليل إنّه يحكي عن شخصيات مثل الجن والملائكة قال تعالى:« إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ ». الأعراف – الآية 27

ما هو مرئي ظاهر للعيان، وما هو غير مرئي خفي عن العيان ولكنه محكي عنه في الرواية.

لقد ارتبط ظهور الشخصيات في هذا العمل الروائي ارتباطا شديدا بعنصر الزمان والمكان، فهي تتداخل في تكوينها معهما ،فالمكان مثلا يكشف عن طبيعة الشخصية من خلال الرؤية الاجتماعية والثقافية التي يبرزها وهذا ما نستوضحه في المبحث الثاني.

ب. المكان:

يشكل عنصر المكان «محورا أساسيا من المحاور التي تدور حول نظرية الأدب، غير أنّ المكان – في الآونة الأخيرة– لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا

للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني وأصبح تفاعل العناصر المكانية، وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي»[1].

وعليه، فإنّ المكان «يتميز بوصفه المكون الذي يحتوي على بقية العناصر، ويتبلور في ضوئها ويعمل في أحيان كثيرة على توجيهها، ويكشف عن الرؤية الحضارية/ الاجتماعية/ التاريخية للمساحة الجغرافية التي قدمت النص الروائي..»[2] كما أنّه ارتبط في تحديد مفهومه في الكثير من الطروحات بعنصر الزمن، حيث أنّ «العالمة الزمنية لا تمنح دلالتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان، وبينهما يتنامى العالم المأخوذ في النص الروائي، في بعديه المادي والمعنوي، وبذلك يتبدى الفضاء في كل محيط بالإنسان، ويحدد المكان بوجوده المحسوس وجود الزمان في التصور ..»[3].

وفي المنظور السيميائي، يعد «المكان في النص الروائي مجموع العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على إيجاده وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي، وبهذا تنجلي العلامة المكانية بوصفها معطى سيميائي لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية مكانية»[4].

وإذا ما قارنا المكان الروائي، بالمكان الواقعي، فنجده يتميز بكونه:

- ✓ **فضاء لفظي**: espace verbale، لا يوجد إلا من خلال اللغة، إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب...
- ✓ **فضاء ثقافي**: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا بمعنى أن يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها.
- ✓ **فضاء متخيل**: يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة، تتضمن أحداثا وشخصيات حيث يكتب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه»[5].

---

[1] أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات ، الدار البيضاء، ط2، 1988م، ص 3.

[2] فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص 111- 112.

[4] المرجع نفسه ، ص 112.

[5] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010م،ص 99- 100.

في رواية البشروش، نستعرض من خلال الجدول التالي الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية والمناطق التي تم ذكرها في الرواية:

الأماكن المفتوحة	الأماكن المغلقة	المناطق
شجرة الخروب الضخمة	قبو مسكن الراوي	شارع آخيون
مقهى أبو ستولي	غرفة المحقق	موسكو
محل البقالة	مجمع من منازل المهندسين الدائري	السويد
عراء يواجه المقهى	مسكن جانو	مالطا
ساحة الفتيريا	بيت ميلان الضيق	قبرص
الحقول	المتحف الكبير	نزل عرفت
جبالة الاسمنت الضخمة	مكتب المشرف على المهندسين	مدينة أضنة
الجسر	الخلاء الدائري المحاط بالمساكن	الجزيرة السورية
قاعة كبيرة	الساحة الدائرية	تركيا
المدارس	حديقة حيوان لكل مهندس	الجبال: هكار، طوروس الجودي، تودوروس، الأكراد الاورال، ثقاف، تيمان
الستارة الشرقية	كهوف جبال هكار	البحار: قزوين، بحيرة وان، بحر الفرس، بحيرة اورمية، بحر آرال، نهر سيخون، نهر النيجر، نهر دجلة
شجرة بوغانفيلي	سياج شجرة الزيتون	منطقة آيوسديميتيوس
مرآب للسيارات	الأرض المحاطة بشجرات الزيتون	كردستان تركيا
البراد العالي	سجن أمانوس	جنوب جبال طوروس

المدرسة	معتقل قونية	الحدود السورية
حديقة ميلان	سجن مرسين	العراق
سوق باكو	الأقاليم الكردية	شمال بلدة عين ديوار
مقهى ستولينكا	الحدود السورية	مجرة
مطعم غايدولين	مطبخ المقهى الضيق	برج
المبنى اللَّبنيّ المستطيل (مسجد)	المبنى الدائري	دجلة وفرات
جسر الروم	غرفة ميلان المظلمة	جزيرة الاسيا
البحر	زرائب ملحقة بمنازل المهندسين	كريت
شعاب مقدونية	القصور	جزيرة النحاس
الشمس	قبر الاسكندر	منطقة انغومي
المطار	الأنفاق	الشمال السوري
السور	المحراب	أرض بوطان
الصين	مسكن طائري الحجل	حلب
سوق السبت	حاجز الجيش اليوناني	الشمال الإفريقي
الحوانيت	ساحة المسجد المحاطة بحجر	كردستان
خلاء يجاور المسجد	سوق مسقوف بالإسمنت	سورية
جبال	مخرج الحديقة المقفل	تركيا
الشارع	مسكن قردة البابونين	شرق ما بعد النهرين
المدينة	السلم الخشبي الثابت	مدينة القامشلي
المحلات	القبة الخفيضة	اللاذقية
حديقة المدينة	برّاد البيت	أمريكا

مكتب الإدارة الطولانيّ البناء	سور مساكن المهندسين	أواسط آسيا
غابة	القاعة المثلثة	خليج الفرس
قرية بافوس	مطار المدينة المغلق	أرض السوفييت
زحل	الخنادق	سيبيريا
الزهرة	الآبار	جورجيا
المريخ	مستودعات كبيرة بها التماثيل	مثلث الرعب الكردي: (طهران،بغداد،أنقرة)
المشتري	جناح التماثيل	
عطارد	قباب	
شواطئ الجزيرة	الخلاء الكوني المحيط بالمتحف	
رصيف المقهى	حوانيت معتمة	
الفخ	حانوت أكثر إعتاما	
غرفة نوم الراوي	المبنى الدائري الأبيض	
قمر أورانوس	مسكن الطبيب	
الساحة الرملية	الأعماق	
النصب الحجري	قلاع البحر	
طاولة ميكالديس	غرفة بها التموين	
هضبة مكدونيستا	كهوف الجبال العالية	
حدائق	الخندق	
منصة عالية	جبل قاف اللامرئي	
بحر قزوين	عمق المبنى	
بحيرة وان	أرض السرداب	
الصحاري	جدران القبة	

السهول	بهو أسفل الدرج	
الشارع العريض		
زقاقات المدينة القديمة		
دكاكين لبيع التحف		
مكتبة		
أسفل القبة		
الضخمة		
الخلاء الرملي		
أسفل القبة الضخمة		
الخلاء الرملي		
جبل طورس		
مسجد البلدة		
ساحة مسكن وطفا		
الأودية		
السهل الشرقي		
جبال الأكراد		
الغابات		
شواطئ بحر قزوين		
حقل اليقطين		
بيت وظفا		
حديقة صغيرة دائرية		
شعب بوان		

ت. الزمان:

يعد الزمن المحور الأساسي لأي بناء سردي، لذا «اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة، عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية، يعني الماضي فحسب، فإنّه أصبح في الرواية الجديدة؛ يعني مدّة التلقي، أو القراءة، ذلك أنّ تماهيا قد حدث بين زمن المغامرة (أو القصة المحكية) وزمن الكتابة (أو السرد)، وزمن القراءة... وأصبح الزمن موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدقة»[1].

وقد أشار سعيد يقطين قائلا: «إذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الترسبية في الرواية الجديدة، يمكن القول، أن الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنّه لا يجري لأنّ الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن نسف الفضاء، واللّحظي ينكر الاستمرار، يتضح من خلال هذا التصور الذي نقدمه "غربية" الرؤية الجديدة للزمن، والتي تنكر، أي تماثل وانعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود...»[2] وفي هذا يتضح أن مفهوم الزمن في الرواية الجديدة بعيد تماما عن الزمن الواقعي، وأنّ زمن الرواية ما هو إلا زمن الخطاب.

وأما مفهوم الزمن عند بارت، فقد «عدّه مستوى من مستويات الخطاب، وأنّ المنطلق السردي، هو الذي يكشف عن الزمن، فضلا عن ذلك، فإنّ الزمن لا وجود له، أو لا يوجد على الأقل إلاّ وظيفيا، أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي، إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنّما ينتمي إلى المرجع، فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي، أو واقعي»[3].

وفي تقسيم الزمن «ميّز جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة1967) بين زمن السرد وزمن القصة، وقسم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاثة أزمنة، هي: زمن المغامرة (عن أحداث وقعت

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005م، ص 105.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص65.

[3] ينظر، فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص 46.

في سنتين مثلا)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلا)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلا)»[1]، ونجد هذا التقسيم كذلك عند ميشيل بوتور، حيث يقد أمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب الروائي خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين، أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما...»[2].

أما بنيفست، فيميز ثلاثة أنماط للأزمنة، هي:

أ. **الزمن الفيزيائي/ الطبيعي للعالم**: وهو زمن خطي غير متناه، يقيسه الفرد وفق احساساته وإيقاع حياته(زمن ذاتي).

ب. **الزمن الحدثي**: وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا بوصفه متتالية من الوقائع(زمن موضوعي).

ت. **الزمن اللساني**: وهو مرتبط بالكلام، ومنبعه الحاضر، وهو في الواقع زمنان، ومن الخطاب ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء»[3].

وفيما يلي نستعرض جدولا لأهم الأزمنة في رواية البشروش، قسمنا فيه الزمن إلى زمن مغلق ليلي، ونهاري، وزمن متشظي. لمسنا في هذا المبحث صعوبة القبض على الزمن الليلي، لكون جملة الأزمنة فيه معتمة، والرؤية فيها ضبابية، كما أنّ طبيعة الليل المتسمة بالهدوء والدعة، والسبات العميقين كسرت المعرفة التي استندنا عليها بخصوص تعامل الكتابة الكاوسية، مع الأزمنة الليلية، فهي تكاد لا تتوافق مع حركية الزمن التي تبدو لا حراك فيها كلما حلّ الليل عليها.

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، ص 105.

[2] ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، ص 69.

[3] ينظر، فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، 45- 46.

والملاحظ كذلك غلبة الزمن المتشظي، وهذا ما تتطلبه رؤية السرد المتماهية إلى حد يصعب معه على القارئ التمييز بين الأزمنة الثلاثة، بحكم تقاربها في المعنى، والدلالة، وتأديتها لوظيفة التشظي والتجزئة والتشرذم، التي هي من طبيعة الزمن الكاوسي .

الزمن الليلي	عدد التكرار	الزمن النهاري	عدد التكرار
الليل	18	الظهيرة	24
المساء	15	الصباح	10
الفجر	11	النهار	6
الظلام	2	العصر	3
البارحة	1	جمعة	1
المغيب	1		

بعد هذا الجدول نستشهد بنصوص من الرواية لتوضيح هذه الأزمنة:

– **الزمن الليلي**: النموذج الأول: «يصير المقهى عندنا، في ليل تركيا، نزلا دون أسرة للتائهين في مسالك العالم، قال لي جانو من وقت بعيد»[1].

النموذج الثاني: من يفيق على حكمة ممسوسة كهذه، بعد ليل ممسوس تطاير فيه فراغ الغريب الجالس في فسحة صغيرة من قدره»[2].

–**الزمن النهاري**: النموذج الأول: «وهو أنني لست وحدي وجانو من يرتادان المقهى، في الساعات الثلاثة الميتة، بدءا من شيخوخة الصباح، حتى مشارف الظهيرة»[3].

النموذج الثاني: «ففي حين كنت أقضي فترة ما قبل الظهر في لعب شطرنج غامض مع الطائر، كنت أرصد في فترات ما بعد العصر وأوائل المساء مسكن الطبيب» [4].

[1] سليم بركات، الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2006م، ص155.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 55.

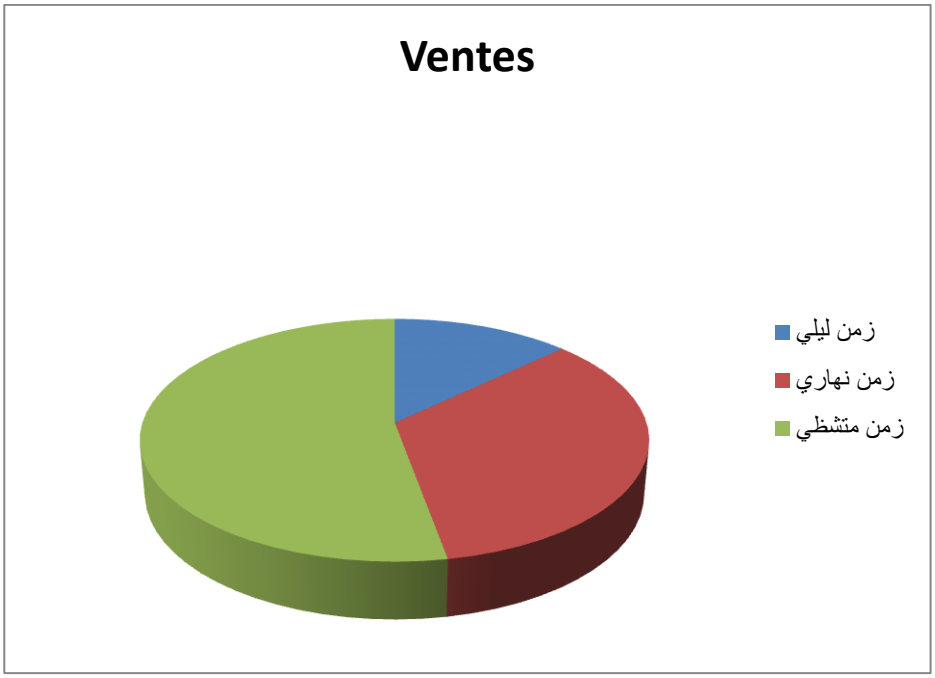
[4] المرجع نفسه، ص 200.

الزمن المتشظي	عدد التكرار
يوما بعد يوم	13
3ساعات يوميا	2
9سنين	18
الماضي	2
الغيب	1
يوما في الشهر	1
سنتين	5
مدى السنين	5
أحد عشر شهرا	1
أسبوعيا	1
اليومية	3
بعد 22يوم	1
من قرن ما ميلادي أو هجري	1
كل خميس	4
سنواته الخمسين	2
يوما بعد الآخر	3
القرن 17	1
وقت طويل	1
اليوم	40
دقائق	6
عشر سنين	13
سنة	15
ثماني سنوات	2
أربعة أيام	1
شهرين	5

خمسة أشهر	1
حاضرك	1
الأشهر الأولى	1
ساعة	23
ساعتين	4
الساعات	5
شهرا	11
بين وقت وآخر	5
مطلع السبعينات	1
ألفي عام	6
قرن	4
تسعين يوما	2
عشرين عاما	1
بعد أداء الصلاة	1
كل ستين سنة	1
كل مئة عام	1
شهر الصيام	1
عشرة أيام	1
تسع عشرة سنة	2
عشرينات القرن الاغريقي الراهن	1
سنة وتسعة شهور	1
لحظات	2
اليوم الرابع	1
نهاية كل أسبوع	1
السنوات خمس عشرة	2
يوم القيامة	1

الخسوف	1
ألف عام	2
ثلاث أسابيع	3
الآن	2
من أيام	1
يومين	2
9أشهر وأسبوعين	2
اليوم الثالث عشر	1
السنة السادسة	1
اليوم الثاني	1
أربع سنين	1
خمسة أيام	1
حين	1
قبل أسبوع واحد	1
سبعين عاما	1
قبل 300سنة	1
أربع مئة سنة	1
ثانيتين	1

يكاد الزمن يكون متشظيا في حبكته السردية، لدى الروائي سليم بركات، فهو بقدر ما تكون دلالته واضحة، ودالة على مفهوم الوقت حصريا، سواء الظهيرة في النهار، أو الليل الذي يطول على مرتادي المقاهي، أو الفنادق، فإنّه يتيح لقارئ الرواية أن يدخل مع أبطالها في استحضار طقوس الليل، أو ضجيج النهار بلغة سردية متحكمة في أدواتها، المعبرة عن زمنين مختلفين ليلي ونهاري، حتى إنّ القارئ سوف تستغرقه قدرة الكاتب على توصيف زمن الليل والنهار، على الرغم من اتساع الفجوة بينهما في لغة السرد، التي أفلحت في الوقوف على الزمنين، بحسب درجة تشظيهما.



الزمن الليلي: 13٪

الزمن النهاري: 34،11٪

الزمن المتشظي: 52،87٪

وتجدر الإشارة إلى أنّ الزمن المتشظي في الرواية، تخضع أبعاده فيه للتكسر، والبعد عن التتابع يصعب فيها على القارئ القبض على مجريات الرواية وفهم أحداثها.

- **فوضى التبئير:**

لغة: جاء في لسان العرب "بأرت أبأر بأرا حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر مكان تجتمع فيه المياه"[1]. فالدلالة اللغوية للتبئير تشير إلى الحفر، الجمع والمركز.

اصطلاحا :يتم عرض الرواية عادة ضمن وجهة نظر معينة وعن طريق وسيط، ويقوم الراوي بالتعبير عن تلك وجهة النظر بعرض نصه عن طريق تلك الواسطة، أطلق عليها رواد النقد السردي الحديث "التبئير".

[1] أبي الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ص 285.

فقد تعددت وتنوعت التعاريف بين النقاد حول مصطلح التبئير بقولهم :«التبئير تقليص حقل الرواية عند الراوي وحصر معلوماته، وسمي هذا العنصر بالتبئير لأنّ السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرواية وتحصره، والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، لهذا ينبغي تجنب الخلط بين المنظور والصوت: فالمنظور يجيب عن السؤال: "من يرى"؟، أما الصوت فيجيب عن السؤال: "من يتكلم"؟، ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وان كان النظر هو أهم مصادر التبئير، وقد يكون بالسمع أيضا، فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي وبالتالي القارئ حول ما يجري في الحكاية »[1] فالتبئير هو أن تقدم الأحداث والمواقف في الرواية وفق منظور ورؤية معينة.

والحديث عن التبئير يستدعي عدة مصطلحات تدور في فنكه أبرزها: «الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور وكذلك وجهة النظر»[2] فالتبئير هو زاوية الرؤية التي يتخذها الراوي في سرد أحداث الرواية في إطار لا يحيد عنه، بغية التأثير على المروي له أو على القارئ بصفة عامة. كما ربط سعيد يقطين التبئير في علاقة الراوي بالشخصيات بقوله: «يرتبط التبئير بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بشكل عام»[3].

وفي المنظور الغربي فقد اقترح هذا المصطلح، جينيت بديلا من مصطلحي وجهة النظر، وزوايا الرؤية، ولتحاشي أن يختلط معنى المصطلحين بما يمكن أن يوحي بالرؤية البصرية، زجاء تصنيفه على النحو التالي:

- **الحكاية غير المبأرة (التبئير الصفر)**: يقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من خلف، أو الراوي خلف الشخصية.
- **التبئير الداخلي**: يقابله مصطلح (الرؤية مع) أو الراوي= الشخصية، ويقسم هذا النوع في التبئير إلى ثلاثة أقسام:

1. تبئير داخلي ثابت، يجعل الرؤية السردية منحصرة في وعي الراوي.

---

[1] زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، ط1 ،2002 بيروت ، ص40

[2] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د.ط ،2002،ص 23

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي للطباعة والنشر ،ط1997،1، المغرب ،ص225

2. تبئير داخلي متغير، يتوزع بين رؤية الراوي وشخصيات أخرى في الرواية.
3. تبئير داخلي متعدد، وفق وجهات نظر الشخصيات، فيعرض الحدث في الرواية مرات متعددة، حسب وجهات النظر المتوفرة في الرواية، عن طريق شخصياتها.

- **التبئير الخارجي**: يقابله مصطلح الرؤية من الخارج، ويعتمد أسلوب السرد فيه على تكتم الشخصية وعدم إفصاحها عما لديها من عواطف، أو مشاعر، أو أفكار وغالبا ما تتميز الشخصية بالغموض والإبهام»[1] إذن تتحدد زاوية الرؤية أو التبئير بالمفهوم الحديث، من خلال موقع الراوي في روايته، وعلاقته بالشخصيات التي رسمها .

أ. الرؤية من خلف(Vision par derriere):

يرتبط التبئير برؤية الراوي الذي ينقل الحكاية للمروي له، وبناء على تلك الرؤية يتضح أي نوع من التبئير تنسب هذه المروية أو تلك، حيث هناك ثلاثة رؤى في العملية السردية من بينها الرؤية من خلف، وهي نوع من أنواع التبئير، وقد أشار إليها حميد لحميداني بقوله: «يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم»[2] فالرؤية من خلف يكون فيها الراوي عالما بكل شيء، حاضرا في كل الأمكنة، و يدرك ما يدور في روايته ما لا تدركه الشخصيات الروائية.

ففي رواية الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش لسليم بركات نجد أنّ هذا النمط من الرؤية حاضر بقوة ملحوظة، خصوصا حينما يكون الحكي متعلقا بشجرة الخروب الضخمة المواجهة لمقهى أبوستولي، أو عندما انتقل إلى منازل المهندسين بنزل عرفت، حيث يكون الراوي عريفا بكل شيء والذي نصادفه في مطلع الرواية: "تمائم كثيرة يلقي بها الهواء المختنق، في هذه الظهيرة، مخففا من أحماله. وكذلك شجرة الخروب الضخمة، المنبثقة من المشهد أمامي، ترمي ظلالا رهيفة، مسنونة

[1] ينظر، سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنى الرابعة، العدد 14، صيف 2013م، ص 117- 118

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 1991،بيروت، ص47

عموديا، إلى طرف الإسفلت الصقيل من أثر الحمى التي يتركها حزيران في الأيدي القابضة على جمر الله، منذ انجذبت الكينونة إلى سحر نفسها في المراثي فائتلفت الحياة بأطواق من النحاس والحديد وشهوات مكسورة الأقنعة "[1].

فالراوي في هذا النموذج يسرد لنا الأجواء السائدة بدقة وبلغة راقية قريبة من لغة المسرح وهدفه من هذا الوصف المعلن للأجواء المحيطة بشجرة الخروب أن يهيئ المروي له لاستقبال أحداث المحطة الأولى تصاميم المتاهة عويل شجرة الخروب، حيث العراء الصغير المواجه للمقهى المقابل لشجرة الخروب الضخمة، وفي عز لهاث الصيف القوي سيغدو منزلا دائريا دون أبواب أو نوافذ.

كما جعل الراوي القارئ يعايش المكان فذكر الهواء المختنق، الظهيرة، شجرة الخروب الضخمة النحاس والحديد، كلها وسائط تخلق أفق انتظار للمتلقي وتدفعه لمتابعة الأحداث، وفي موضع لآخر يستعمل الراوي أسلوب الوصف للتعبير عن الأجواء بمنازل المهندسين الدائري، ونأخذ نموذجا له لما كان نائما بمسكنه والذي نصادفه أيضا في مطلع محطته الثانية "ذات خميس مسكوب، من قمع برج الميزان، على فجر الله، أفقت على صوت طائر اقتحم غرفة نومي، من الشباك المفتوح على مصراعيه دار دورتين في أرجائها التي لا تشبه سماء اعتادها، ثم خرج.

لم تستغلق علي هويته برغم الزيارة الخاطفة: إنّه هدهد ترك لي خفق جناحيه تحية تائهة بادلتها بشكر للصباح الباكر على مرحه، ليس من عادة الهدهد دخول البيوت، كما أعرف، وفاجأني أن في تلك الأنحاء صنفا منه، لم يقدر لي رؤيته عشر سنين، إلا اليوم. فيما كنت أرى في حواشي خرائط الصيد المعلنة من قبل الدولة، صورته بين صور طيور أخرى يطاول القانون من يتصيدها، فأكاد أزعم أن لا وجود له في جزيرة النحاس الأحمر. لكنني أدركت خطأي، في عقر غرفة النوم، فجرا، وعلى علو متر واحد من السرير: يا للتحية الصاخبة"[2].

فقد ذكر السارد طائر الهدهد، الفجر، قانون الصيد، خرائط الصيد والتحية الصاخبة، كلها قرائن ووسائط تشجع المروي له على مواصلة قراءة الرواية، فالرؤية من خلف هي ما يرويه الروائي أو

[1] سليم بركات، الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش، ص 9.
[2] المرجع نفسه، ص 147.

ما يراه خارج رؤية أبطال الرواية، والذي هو ليس بطلا من الشخصيات التي تتداول عملية السرد في الرواية، مستعملا الوصف، وعادة يكون في بداية أي فصل من فصول الرواية، ليترك القارئ تحت لعبته السردية .

ب. فوضى الرؤية بالعماء :

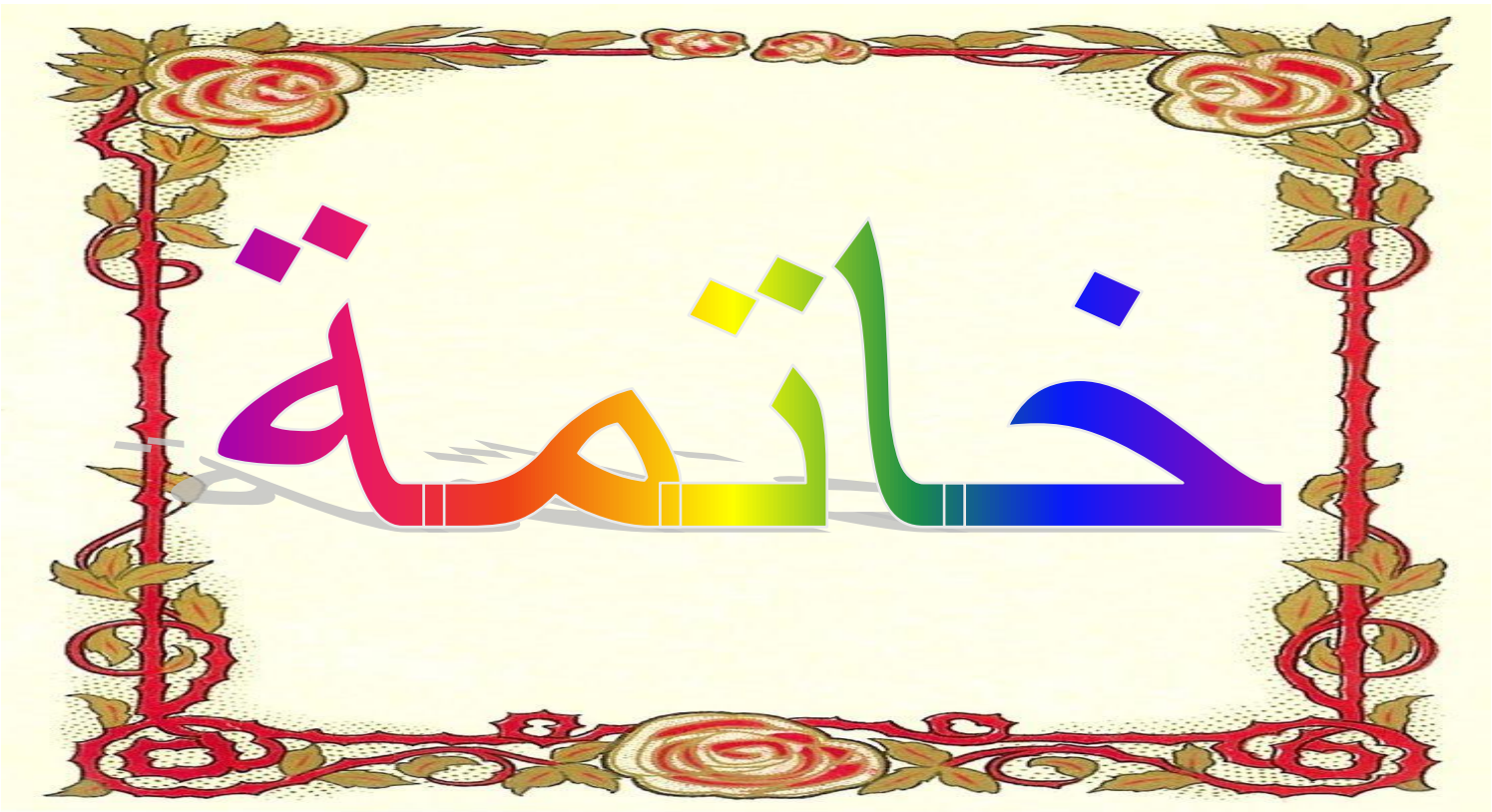
إنّ الراوي في مسألة الرؤية بالعمى يستند كثيرا على تلك المرويات التي يوزعها بشكل يمكن تسميته بنظام الفوضى، فهو يقدم رؤيته العمياء مثل ذلك الكفيف الذي تحكى له حكاية ما ويعيد سردها على الجالسين من حوله، وهنا يقدم لنا سليم بركات شخصية جانو لتقوم بسرد رؤية العمى حين يقول :" ...فيما استرسل "جانو" بلكنته الروسية الشبيهة بلكنة أهل ضواحي موسكو: "قرأت مرة عن حديقة لها متاهة هائلة من الممرات. عشب عال على شكل جدران. ضاع فيها سبعون عاملا قبل أن ينتهي المعماري من رسم آخر مخرج على خريطته "[1].

أما المروية الثانية: "وكانوا، بعامة، أكرادا من تركيا، ينتمون إلى حزب "الذئاب الجبلية"، الذي في مقدور أتباعه أن يتخذوا أية هيئة يريدون، هكذا يقول جانو. وأنا أعرف أن في مستطاع الذعر أو الجسارة الفائقة، تمكين الآدمي من الانقلاب على الشكل، لذلك أوافقه بهزة من رأسي"[2] .

❖ الفوارق بين الرؤيتين :

إنّ النص الثاني فيه رؤية عمياء للأيديولوجيا أو لأفكار الناس في كرد تركيا، وهي رؤية ضيقة تحدها مخاطر الانتماء الحزبي، بينما الرؤية الأولى تشف عن وقائع تاريخية تنفتح على الهويات بما في ذلك الرؤية إلى هوية الاختلاف اللساني بين الأفراد والجماعات في الوطن الواحد .

[1] سليم بركات، الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش ، ص 20.
[2] المرجع نفسه، ص 22.


خاتمة

خاتمـة:

في ختام هذا العمل، ما يمكن قوله أنّ الرواية ديوان الحياة المعاصرة، أضحت قطعة متحرّكة من الحياة الاجتماعية والسياسية والعلمية... الخ، ورواية عبور البشروش/ الجزء الأول من ثلاثية الفلكيون في ثلاثاء الموت لسليم بركات رواية ديسوتوبية منبثقة من أدب الخيال العلمي، جنحت إلى الخيال في عوالم السوريالية وإلى توظيف نظرية الكاوس أو العماء ومن خلال هذه القراءة، سجلنا بعض الملاحظات هي كالتالي:

-أولى العتبات النصية التي طالعتنا في هذه الرواية كان الغلاف وما صاحبه من: صور، ألوان، رسومات، موقع، اسم مؤلف، دار نشر...كلّها شكّلت لوحة فنية جمالية تبعث على الإغراء، والإغواء، وعلى إثارة التشويش والتشظي على الملتقي، لأنّ الصورة أصبحت تشكيلا بصريا شديد التأثير، وهي أحد عناصر التواصل بين الباث و المتلقي .

-حاولنا الوقوف على ما في الرواية من وقائع سردية مضمرة داخل ظاهرة الحكي والمحكي معا، على مستوى الشخصيات وتفاعلها بقيم العماء والفوضى في محوري الزمان والمكان، والتي بدت لنا تستجيب لمقتضيات نظرية الكاوس في كثير من تفاصيلها.

-فيما يخص الزمن، أثبتنا في المتن السردي صعوبة في القبض على الزمن الليلي، كون جملة الأزمنة فيه معتمة، والرؤية فيها ضبابية، وطبيعة الليل المتّسمة بالهدوء كسرت المعرفة التي كنا استندنا عليها بخصوص تعامل الكتابة الكاوسية مع الأزمنة الليلية، فهي لا تتوافق مع حركية الزمن التي تبدو لا حراك فيها كلما حلّ الليل عليها المتسم بالهدوء والسكينة، أيضا وجدنا في مواضع تعاقب بين الفصول أو الليل والنهار ويعد ذلك تسابق زمني سيحيل إلى التراكم الذي يخلق الفوضى ومن ثم الانفجار والتشظي .

-بعد عملية إحصائية للأزمنة الثلاث نلحظ غلبة الزمن المتشظي، مما صعّب علينا التمييز بين الأزمنة بحكم تقاربها في المعنى والدلالة، وتأديتها لوظيفة التشظي والتشرذم، التي هي من طبيعة الزمن الكاوسي، وهذا ما تتطلبه لغة السرد المتماهية.

-اعتمد الروائي في مسألة الرؤية بالعماء على مرويات موزعة بنظام الفوضى.

-إن اللغة العربية عند سليم بركات حمّالة أوجه، فهي تتوالج مع العوالم السوريالية بمعجم خصب قل نظيرة في المسرديات العربية، ينضاف إلى ذلك غرابة المعجم الذي أوغل به صاحبه في إثراء دلالات الأدب الكاووسي، وما يدخل في مفرداته من معانٍ جديدة، ساعدت ثقافة الروائي في التفسح فيه إلى درجة أن تجعل القارئ يعيد تكرار ما قرأ مرات عديدة، لكي يستوعب وضعية التواصل مع خطاباتها المتعددة كما رواها على لسان شخوصه، ومن غرابة معجمه كأن قال "...وبعض شجرات من فصيلة العَفص"، وفي موضع آخر يقول "...وبالخبيز الشجري ذي الأزهار القُمعِية" حيث شجرات جمع قلة قليل الاستعمال، والقُمعِية هو لون أزهار نادر الاستعمال.

-فقد استطاع الراوي سليم بركات أن يجمع بين الخيال والعقل في حسّ تعقيدي كبير، أبهرنا وأدخلنا دوامة تزاحمنا فيها مع الفوضى و اللّامتوقع، وأرغمتنا على التدقيق في أبسط أحداثا الرواية، فقد حقّق سليم بركات جزءً كبيرا من مميزات نظرية الكاوس.

- الرواية فن حساس لما يجري في الحياة، فمن الطبيعي أن تتماشى مع عصر العولمة وخاصة التكنولوجيا الرقمية، فقد استفادت الرواية العربية في شكلها الورقي طباعة وإخراجا ونشرا وتوزيعا، وظهر الروائي الورقي الذي يعتمد على الحاسوب في التصميم والتشكيل، فقد استطاعت الرواية أن تستوعب التكنولوجيا، ولم تستطع التكنولوجيا استيعابها، لأنّها بناء متماسك، مع ذلك لم تستطع رواياتنا العربية منافسة الروايات العالمية كون الروائي العربي يعاني من اختناق والعيش في جو فيه كبت للحريات، والاهتمام بالكم فقط، وأيضا غياب الترجمة إلى اللغات الأجنبية... إذن الرواية فن متمرّد على كل شيء، حتى على ذاته.

وفي الأخير نسأل الله تعالى التوفيق في عملنا هذا وخير الختام الصلاة على خير الأنام مُحَمَّد ﷺ وعلى آله وصحبه الكرام.

ملحق

1. السيرة الذاتية للمؤلف:

سليم بركات روائي وشاعر وأديب كردي سوري من مواليد عام 1951 في قرية موسيسانا التابعة لمدينة عامودا في ريف القامشلي، سوريا، قضى فترة الطفولة والشباب الأول في مدينته والتي كانت كافية ليتعرف على مفرداتها الثقافية بالإضافة إلى الثقافات المجاورة كـ الآشورية والأرمنية. انتقل في عام 1970 إلى العاصمة دمشق ليدرس الأدب العربي ولكنه لم يستمر أكثر من سنة، فانتقل من هناك إلى بيروت حيث بقي فيها حتى عام 1982، ومن بعدها انتقل إلى قبرص ومن هناك بدء بكتابة الرواية إلى جانب الشعر حيث عمل في قبرص بمجلة الكرمل مع الشاعر محمود درويش وفي عام 1999 انتقل إلى السويد.

أعماله:

الأعمال الشعرية	الأعمال الروائية	أعمال أخرى
كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضا.	فقهاء الظلام.	الجندب الحديدي (سيرة الطفولة).
هكذا أبعثر موسيسانا.	أرواح هندسية	هاته عالياً، هات النّفير على آخره (سيرة الصبا).
للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك.	الريش.	كنيسة المحارب(يوميات).
الجمهرات.	معسكرات الأبد.	الأقراباذين (مقالات في علوم النّظر).
كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضا.	الفلكيون في ثلاثاء الموت: **عبور البشروش**.	التعجيل في قروض النثر (مقالات).
الكراكي.	الفلكيون في ثلاثاء الموت: **الكون**.	
بالشِّباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح.	الفلكيون في ثلاثاء الموت: **كبد ميلاؤس**.	
البازيار.	أنقاض الأزل الثاني.	
الديوان (مجموعات شعرية)	الأختام والسديم.	
	دلشاد (فراسخ الخلود	

طيشال ياقوت. المجابهات، المواثيق الأجران، التصاريف، وغيرها. المثاقيل. المعجم. الأعمال الشعرية. شعب الثالثة فجر أمن الخميس الثالث. ترجمة البازلت. السيل. عجرفة المتجانس. آلهة. شمال القلوب أو غربها. سوريا. الغزليّة الكبرى. الأبواب كلّها.	المهجورة) كهوف هايدراهوداهوس. ثادريميس. موتى مبتدئون. السلالم الرملية. لوعة الأليف اللاموصوف المحير في صوت سارماك. هياج الإوزّ. حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس. السماء شاغرة فوق أورشليم. 2. حورية الماء وبناتها. سجناء جبل أيايانو الشرقي. أقاليم الجن. سبايا سنجار. زئير الظلال في حدائق زنوبيا. ماذا عن السيدة اليهودية راحيل.	

2. ملخص الرواية:

تنقسم الرواية إلى ثلاث محطات أو ما يسّميه سليم بركات بتصاميم المتاهة ، فإذا كانت هذه التسمية هي عنوان المحطة الأولى في رواية الفلكيون في ثلاثاء الموت (عبور البشروش) ،يقسّم هذه المتاهة إلى عنوانين رئيسيين :

_ 1 عويل الخروب:

تدور أحداث القصة حول الشخصية الرئيسية في الرواية وهو الراوي، كان يرتاد مقهى على رصيف شارع آخيون، لطيلة تسع سنوات حتى أصبح أحد معالمها المهجورة ، والتي على واجهتها شجرة خروب ضخمة ، تصارع ثمارها لهاث الصيف، حيث عراء صغير يواجه المقهى سيغدو منزلا دائريا.

الراوي مهندس في علم الزوايا القوسية، بعد إنهائه لدراسته الثانوية، تكفل ابن خالته بتدبّير منحة له إلى موسكو، ثم توقّف في السويد ، واستقرّ في الأخير في قبرص، والتي لها سوابق في إيواء لفيف من الأكراد ، وأصبح يتظاهر في ساحة ألفتيريا حول ما يحدث للأكراد في تركيا.

بينما كان في حقل على مشارف المدينة جنوبا، ارتفع جسر للسير لم يكتمل بعد بسبب الازدحام، وكان عمله قرب جبّالة الإسمنت في ظلها أربعة عمال لوحتهم شمس الظهيرة ، يحمل مغزقا لفتح سواقي المياه، اقترب منهم فلمح خللا في قوس القنطرة الرابعة يهدد ذلك الجسر، فردّد يا للحماقة، ومن خلال تلك العبارة تعرف على جانو اينين المهندس الكردي الذي شرح لبقية العمال ما لمحه الراوي.

تذكر الراوي عبارة قادته إلى مصيره " القوس محنة الهندسة "، دونها المارديني في كناشه" التأسيس الكبير "، فصار مهندسا إلى جانب قبارصة وبلغار وبريطانيين.

وتتوالى الأحداث حدث على إثره انقلاب، فنقل المهندس الراوي من نُزُل عرفت إلى مجمّع دائري من المنازل ذات القرميد ، تتوسطها حديقة ، حيث لكل مهندس غرفة نوم ومطبخ وحمام ،واختار مقاما ملاصقا لمقام صديقه جانو.

جانو صديقه قبل تعرّفه عليه، كان يلتقي بشاعر كردي اسمه ميلان في بيته الضيق في زقاق روسيتوف، و المهندس أيضا كان يلتقيه كل خميس، لكن جانو والمهندس لم يلتقيا أبدا في حضرة ميلان، وفي مساء يوم من أواخر الصيف ، حيث لمح ما لا يوجد في مسكن بقية المهندسين درج لصق جدار المطبخ، نزل تسع درجات وجد قبوا فأجفل شابا ،أطلق عليه رصاصتين ببندقية جانو المرخصة ، أخبر جانو عن الشاب الغريب عدة مرات ، و كان جانو يحادثه عن الجسر في كل مرة،

وبعد يأس أربعة أيام نقل الأمر إلى المشرف على منازل المهندسين، فبدأ المشرف يشرح له الأضلاع الثلاثة لبركة السباحة، حتى ألف الراوي الشخص الغريب الذي بقبو منزله. و تسع سنوات لم يلتفت لتلك الثغرة المفتوحة.

دار على المهندسين المترددين على الساحة الدائرية واحدا واحدا، اليوغوسلافي، البلغاري، و الهندي ومهندس عربي واحد، وكانوا يشرحون له عن حيواناتهم وتدليلهم لها . بعد شهرين من حادثة القتل، ألحّ عليه صديقه جانو اقتناء زوج من الحيوان اقتداء بسنة المكان، لأن لكل مهندس زوجا حيوان ، والراوي كان قد فكر في ذلك قبل ذلك .

قد أخبرنا الراوي ما أنجزه الكردي يلماز ملّي سجين الألفي عام في معتقل قونيه، الذي غطى جدران القاووش الأربعة من السقف إلى الأرض بسجاجيد من الخرز ،وأيضا حين نقل إلى سجن مرسين رسم حوريات من الخرز، وسلطعونات تشبه الديكة وأسماك بملامح أطفال. استحضر المهندس ما فعله يلماز ملي لأنّ جانو صديقه له سبّحة السجين وهي كرات من الخرز الملون تأخذ شكل حبات معقودة ومتجاورة في سلك معدني.

وفي ظهيرة ذلك اليوم بعد الطلقتين، لمح الراوي امرأة حمراء بريطانية اسمها جين، كانت سترسم شجرة الخروب الضخمة، ولمح أربعة متشابهون في زيّهم الأخضر كلماتهم يونانية، يضعون عصابات جليدية على أعينهم اليمنى يرتادون إلى المقهى بعد مغادرته مع جانو منه منذ اليوم الذي أطلق فيه النار على الغريب.

وفي اليوم الذي تكتمل فيه السنة العاشرة له في المقهى، لم يغادر هؤلاء الأربعة المقهى كما كان معتادا ، رأى عبر زجاج الواجهة حيث تم إنجاز المبنى الدائري الذي لا يشبه أي مبنى يجاوره لا نوافذ فيه ولا أبواب، اقترب منه رجل قادم من سياج شجرات الزيتون ، شبّهه المهندس بالشاعر ميلان في ملامحه، وحين وطأ عتبة المقهى، برز فجأة جانو متمتما: انهار المتحف يا رجل.

2-الكلّي ومطابقاته : غواية التأسيس الكبير:

تناول فيها الرّاوي وصفا لكتاب التأسيس الكبير لأبو المعضل أويس الماردِيني ، ينطوي تحته عنوان فرعي " الأجرام والمراتب ": أخبار الظل في النحو المنسي ، والمشافهات المدونة في فقه

المعيارية " وصل الكتاب إلى المهندس عبر أبيه، الذي أعطاه له إمام المسجد عمر بالو، لأن الإمام ارتاب في أمر هذا المخطوط حين وصله إبلاغ من دارس قرأ القرآن في أورقة تركيا، حيث المخطوط كان موجودا في جدار لصق المحراب وسط المصاحف ، وقد مده إليه أبوه لأن المهندس له ميل إلى مجاهيل الفيزياء اللامحدودة في رقعة عين ديوار.

وصف المهندس الكتابة، سطوره الدائرية، والرسومات التي فيه، حيث في السطر الأول تكررت جملة " القوس محنة الهندسة " دوائر دوائر، والتي كان الماريديني يلمّح إلى فراغات الخمس الثاني من علم الفلك، تساءل عن ذلك الراوي وسعى إلى فهم مراد الماريديني.

قسم الماريديني كتابه إلى بحثين : كيف تبنى مدينة في فاصل بين البصر والصوت، والقبر: فراغ المستقيم والبناء فيه، يتحدث الكتاب عن مراتب بناء المدن وشروط استقامتها، وصف البناء الأعمدة ، السقوف ، قنوات المياه في بلدة سبأ حيث الكل زجاج هناك.

القوس باطن وثبات عند الماريديني، وكان المهندس قد استعاد اقتباسا من أخماليذس أورده الماريديني في مراتب بناء المدن ليلة قتل الغريب في قبو مسكنه ، وكذلك ذكر الأنفاق التي هي من خواص المدن ، ذكر الأقواس، النعش، والقبر ..الخ ، وقد اشترط وجود الجسر حتى تكون هناك مدينة، وقد ختم الماريديني صفحاته بالحديث عن القوسيين،وتلي الصفحات السبع ورقة ممهورة في وسطها بمخلب حيوان على جانبيه جناحا زيز حقيقيان مدون تحت الشكل عنوان الجزء الثاني من الكتاب على صورة حرف " النون " : القبر :فراغ المستقيم والبناء فيه "

تحدّث عن قبر الاسكندر ذي القرنين في القسم الثاني الذي لم يقبر، بل دفن في الهواء الثقيل، حربه من أول السطور على المتصوفة مستعينا بالفلك المنقسم حول بنات نعش الكبرى والصغرى ،وذكر لنا المهندس لعبة الحصوات كان يلعبها صاحب التأسيس الكبير، والتي كان الصبية يتبارون بها في بلدة الراوي عين ديوار .

يجهل المهندس في أي جزء يتقاطع ما يذهب إليه الماريديني في أمر الأنفاق، وما حدّثه "جانو" حين جاءه بخبر بناء متحف على شكل سفينة من السلطات، وأعطاه صورة وتصميم له

، مركزا على الأنفاق التي ستكون تحت أساساته مشكّلة متاهة ، مزعما أن التماثيل تفضل السّرد فيها.

يقودنا هذا إلى المحطة الثانية والتي أسماها الأيقونات يقسمها إلى ثلاث عناوين فرعية:

•الحيوان في استراحته الثانية:

جانو كان في مسكنه زوجا حجل سمينين إسوة بالمهندسين الآخرين الذين يسري عليهم قانون السّكنى في تلك المنازل، لأن للحجل صفات الكردي ، وقد طلب من جين البريطانية رسمهما بعد قرابة شهر من التعارف، وفاتح جانو المهندس بوجوب الإقتداء بسنة المكان، فاقتنى الرّاوي رفقة جانو قردي البابون من سوق يبعد أمتارا عن المسجد " سوق السبت " لأنّه وجد رسمه محفورا على لوح حجري في منطقة "كريت "، تحته سطر مبعثر من الحروف هي تحية من نحّات قبرصي إلى والي في كريت ، أسكنهما في ركن لصق مسكنه واهتم بهما، لأنّ النّحاتين القادمين بعد تكليف من هيئة مجلس العمارة سيقومون بتصوير الحيوانات جميعها.

ثم جاءت جين البريطانية لرسم القردين، وقد أوحي للراوي أنّ هيئة جين لها صلة بأنثى البشروش قبل طيرانها وهو طائر من نوع اللقلق، يصبر على الجوع ، فصرخ البابون الذكر وهاجم السياج الفاصل عندما تقدم المهندس صوبهما ، ثم توقّف عن الصراخ بمجرد تراجعه، في تلك اللحظة انكبت جين على ورقتها وبدأت بالتخطيط، بينما الأنثى كانت تقلد في حركات الرسامة جين.

•قنص في الغسق:

تناول فيه حادثة احتراق المقهى إثر ماس كهربائي تفلّت من قدحه شرارات ، فلم يسلم من الحريق إلا البرّاد والسلّم لموقعهما يزعم الراوي.

واستغرق ترتيب المقهى المحترق عشرة أيام، وفي ذلك اليوم دخل أربعة ذو خناجر مثقوبة واضعين عصابات بنيّة نظروا إلى درجات السلّم ،وألقوا طيورا مقتولة، ثمة حيوان ينهض من تحت القبة الخفيضة جريحا، فقام أحد العصابات الأربع لمس جرح الحيوان ووضعه على جبين الراوي، وكانوا قد ضعوا فخا على رصيف المقهى به كومة من الطيور، دخل بائع اليانصيب الأعمى بمس

الطيور بعصاه بحركة قوسية يقلبها، عند خروجه مس ظلّه الحديد المتهيء فانفك مغلاق الفخ، وكان ينفكّ مغلاق الفخ ويعاد نصبه لأحدى عشر مرة ، ثم أقفل المشهد أحد الأربعة.

وتحدّث الراوي عن جين التي رسمت واجهة المقهى بتفاصيلها، سقيفة القماش، الظل، الفخ والأربعة ذو الخناجر خلف زجاج الواجهة لمقهى أبو ستولي إلا هو وجانو لم ترسمهما، نام الرواي وأفاق عصرا ثم توجه إلى البرّاد المضاء طلبا للماء، البرّاد به ثغرة كبيرة تشرف على هوة ، فإذا هي قبو مسكنه ذاته مضاءً بضوء فيروزي شاحب ، على أرضيته ثلاثة متقابلين، رأى وجهه الإثنان جانو وميلان، والثالث ساكن وسط دائرتهم (الغريب).

•النحاتون:

ذات خميس، تدلّت فوق سور مساكن المهندسين سلاسل الرافعات الضخمة، مُشبّثة بقطع من الصخور، تضع أمام كل مسكن حجر مواجه لإقامة الحيوانات ثم تحرّر الصخور من سلاسل الرافعات بعد تثبيتها على الأرض،كل مهندس وضع منضدة صغيرة في ظل حجره الضخم وكرسي وعكف على القراءة ، جانو والراوي نصّبا مظلة بحرية، أما المشرف على إدارة المساكن ميكاليدس بدون مظلة في الساحة، فكانت هناك محاولة فاشلة لجز ظل النصب الحجري بمنكاش الراوي المهندس ومنكاش صديقه جانو وإيصاله إلى ميكاليدس.

وفي اليوم التالي أتى النحاتون مع فريق من الممثلين العاملين في المسرح الوطني، بأقنعة و ثياب من عهد الإغريق، في موكب يجر كرة من الكريستال بسلاسل نحاسية، ثم تركوا الكرة في مركز الرمال الناعمة، توزعوا أمام كل مسكن دائري، أخفى كل ممثل وجهه، إلا ممثل واحد خصص لمسكني الراوي وجانو، يقف ثابتا، فأغمض جانو إحدى عينيه وقذف بحصى على الممثل، فبادله بالقذف أيضا، ثم انتقلت العدوى بين الممثلون والمهندسون وهم ثابتون، فامتلأت الساحات بالحصى، ثم تفرق الممثلون، وبين انصرافهم جاء رجل شاحب اسمه ولقبه وكنيته الطبيب ،يلتفت قوسيا ،حلّ محلّ ميكاليدس و يحمل آلة قياس النبض، وعاد المهندسون إلى مساكنهم ، ريثما يتهادى النحاتون الساحة بعدما يبلغهم الطبيب بإشارات، فقاسوا المسافات بأقدامهم بين الأنصاب الحجرية والحيوانات وكانت بأيديهم آلات رقيقة تمسّ الحجر فتتهاوى قشوره.

في اليوم الرابع من عمل النحاتين ،طلبت جين مسكن الراوي لرسم نحات أثناء عمله فوافق الراوي المهندس وبدأت تتضح ملامح البناء الدائري المواجه لشجرة الخروب الضخمة .وبعد ثلاثة أسابيع تم إنجاز التماثيل الحيوانية ، والتي ستنقل إلى المتحف الذي بني على شكل سفينة عبر رافعات آلية ضخمة ، بعدها حل استرخاء في حديقة المساكن.

عاد الراوي لمسكنه، واصطحب جين إلى جانو، وفي أوراقها الصلبة كانت قد رسمت شابا يقتعد الرخام الوضّاء، متطلعا بعينين معتذرتين إلى مركز المشهد، هيئة وجهه تمازج بين ملامح الراوي وملامح جانو ومعه ومدى وخناجر موزّعة دائريا.

وفي المحطة الثالثة التي أسماها " رمال مكدونيستا " والتي سيبنى فوقها المتحف على شكل سفينة يقسمها إلى أربعة عناوين فرعية:

•السفينة ذاتها:

بعد يومين على مقتل الشاب الغريب، جاء الرجل الكهل (الطبيب) إلى المهندسين يرشدهم الى تدوين المخططات ويدقّق رسوماتهم، ويقارنها بالتخطيط النهائي لهيكل المتحف الذي على طاولته مبلغا إياهم أن أي خطأ في الرسم الهندسي يعرض صاحبه للتنحية من المشروع، وقد أنهى المهندسون تصاميم المتحف الهندسية بعد تسعة أشهر ونصف تساقط فيها الكثير من المهندسين، حيث هذا المتحف سيكون على شكل سفينة فوق رمال مكدونيستا.

جانو كان قد غادر مدينة أضنه موكلا الراوي الإشراف على تنفيذ مخططاته وخرائطه، وكانت الرسامة البريطانية جين كانت قد سرقت أحد دفاتر الراوي الملغزة لما كانت بمسكنه، فقد ذكر الراوي اختفاء من كل منزل مهندس دفترا مشككا في الطبيب المشرف الذي كان يلتقي المشرف على عمال المبنى الدائري، ربما أمدّه بالدفاتر التي اختفت من مسكن كل مهندس، عندما عاد جانو من مدينة "أضنه"، جلب معه كتابا يشبه التأسيس الكبير.

•التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجري:

تحدّث الراوي عن نقل التماثيل إلى طبقة المتحف الثانية للمتحف الخاصة بالمتاهات، صممها جانو هي متاهات بممرات لولبية، ينهض على كل منعطف فيها تمثال لزوج من الحيوان،

تتنزّه فيها التماثيل طول الليل، و يستطيع الزائر إلقاء نظرات طويلة من كل الاتجاهات على جناح التماثيل دون دخوله قط وذلك عبر سلالم آلية، حيث كشافات الضوء على أسفل الهيكل المتطاول للمبنى تشكّل سفينة حقيقة.

•الملاك الذي نجا بسبب قياس خاطئ للمنظومات:

عشر سنوات عاشها الراوي في صيف متصل، لم تنقطع عنه أصوات الزيزان(الذبابة الكبيرة) كانت الظهيرة هي مكانه، فكر في قتل جانو فاعتصرت جين خياله بجملة أقتل جانو، فتساءل عن مكان إقامة جين وعلاقاتها!!

تتبّع المهندس البريطانية جين حين اجتازت زقاقات المدينة القديمة لساحة ألفتيريا، وكلما أوغلت كانت الزقاقات تغدو دائرية، بعد ساعة اتسعت الزقاقات، ظهرت حوانيت معتمة مفتوحة الأبواب مُعلّقة على جدرانها الداخلية لوحات بها رسومات، أحدها نسخة من الرّسم الذي خرجت به جين من قبو مسكن الرّاوي حين كان النحاتون ينجزون ملهاتهم الحجرية (شاب ملامحه مزيج بين ملامح الراوي وصديقه جانو) ، دخلت الرسامة منعطفا في متاهة الزقاقات دخل الراوي من خلفها، التفت رأى الطبيب خارجا من حانوت دائري أكثر إعتاما، كانت إحدى اللوحات الطولانية الكبيرة تستر بابا لم يغلقه الطبيب، دخل منه الراوي إلى قاعة مكتبة، بجانبها منضدة تجلس إليها جين نادته و أرته العمارة الغريبة التي ستنهض في الخلاء المحاط بشجرات الزيتون على بعد أمتار من رصيف من مقهى أبوستولي ، مبنى دائري أبيض مرسوم في ورقة ضخمة دون نوافذ أو أبواب .

•أرخبيل زحل:

بعدما أفاق الراوي من قيلولته، توهّم رؤية الشاعر ميلان في الساحة متّجها صوب مسكن الطبيب فاتجه حافيا يمشي على رمل الساحة قرع باب الطبيب مرات عدة لكن لم يفتح الباب، لكن قبل ذلك اليوم رأى عاملا أسفل القبة الضخمة منكبّا على صقل لوح حجري مثبت ، وعلى جانبه عمود خشبي على قمته طائر مقرون بسلسلة على عنقه ، والسلسلة معقودة جنب اللوح ذاته حيث كان الطبيب مهتما بعمله حيث كان العامل يملأ اللوح الحجري بحروف نافرة ومتداخلة

ويزوره كل نصف ساعة، تقدم الراوي صوبهما، فصرخ الطائر ثم استقرّ بمجرد تراجع المهندس ومع بروز أول شكل للوح الحجري ألقى الطائر ظل جناحيه على اللوح كمظلة.

بعد الانتهاء، التفت العامل إلى شجرة الخروب حيث ظلها يمتد من الشرق الى الغرب ، وردّد الراوي : الشاعر ميلان هنا في هذا المجمع السكني، وفي الظلام اقتحم الراوي صوب مسكن الطبيب وجد أعمدة من خشب، على كل عمود طير يتصل بسلسلة حديدية تتصل بلوح ذي زخارف وحروف نافرة بين كل لوح ولوح ، تلك الحروف كانت لأسماء المهندسين الذي يقطنون المساكن في الساحة الدائرية ولوح عليه اسم جانو، واجهة الباب من نحاس برزت صورة الغريب الذي قتله و حولها قرون كظل شجرة الخروب .

وفي المحطة الرابعة الأخيرة التي أسماها **توثيق الأهوال** تناول فيها:

اعتراض عمر حاجو، عبارة عن ورقة من أربعة أسطر بالكردية إلى رئيسٍ من الشمال الإفريقي جمع تحتها تواقيع وجهاء، تصف فيه أخته وطفا مشهد بعثرة دجاجاتها وأرانبها وخروفيها الأسودين بدوي قذيفتان عراقيتان على كردستان أخطأتا هاربين أكراد.

فقد تواطأت دول على روح الملاّ مصطفى البرزاني ،إلا أن بهو وسيروكي أختا عمر حاجو لن تكتشفا إلا متأخرتين لخبر لجوء ملا البرزاني إلى أمريكا ، لذلك أخذتا الوقت على سعته وهما تجمعان التموين لقوات المحارب الكردي، سيروكي تخلت للراوي عن محفظة كبيرة من جلد، جاموس النهر أودع فيه التأسيس الكبير المعلق إلى حائط في منزله مقابل حمل حوائج خفيفة فيها الى موسكو وطلبت منه أن يذكّر أرض موسكو بعبور البرزاني عليها .

ظهر عمر حاجو صاحب الاعتراض في مدينة القامشلي تائها بعد أربع سنين اختفاء، نقل إلى بلدته بأمر من درك المخفر هناك بعدما عثروا على وشم على ساعده: بسم الله ، عين ديوار.ثم تحدث المهندس الراوي عن قصيدة الشاعر ميلان " الخندق الطائر " شعر باللغة الكردية وبأوزان عربية وهو خندق مغلف بخِرق من السديم الطائر وعلى جانبه حقول وكان الراوي يجهل بكتابة لغته الكردية وقراءتها.

يتحدث في قصيدته ميلان عن محارب تائه ف هو أحد قادة جماعات الملاّ البرزاني اسمه علي صورو، ومساره الغريب الأشبه بالمتاهة رجل طويل وله جناحان، صوره ميلان معافى بعض ملامحه خليط من جانو ميلان، أب الراوي ، عمر حاجو ، وعمر بالو وحتى أختا عمر بهو وسيروكي، ثم تحدث الراوي عن إصابة الرئيس العربي الإفريقي بمرض سرطان الكبد ، وعن لقاء عمر مع الملا البرزاني بجوار حقل اليقطين ليدمغ له عريضته التي اختفت ، فيدمغ البرزاني على راحة يد عمر .

وقد التقط الراوي مشهدا ضم صديقه جانو اينين والشاعر ميلان وهو برفقتهم على الرغم من انه لم يقابل جانو قط في مجلس الشاعر .

يواصل الراوي المهندس توثيق الأهوال متحدثا عن تخاطر العمارات التي وردت في هامش ضيق عند صاحب التأسيس الكبير الماردیني في شؤون الرموز، وحيرته في طبائع المعماريين وأقدارهم حيث لا ينجو أي واحد منهم إلا باستئجار قراء مهابين يزينون الغلط ويقوّضون الصواب يصنفهم الماردیني حيث يكتب المعماري وصية قبل التصميم في مصنفاته عبارة عن خوارق وألاعيب يقع القراء المستأجرون طائعين فينقلونها إلى كراريسهم ثم يقتلهم المعماريون، ويطلب من الورثة قتل القراء إذا وقع المعماري فريسة لمعلومة نفذها في العمارة ولها واسطة شر إلى السلطان ، وهؤلاء القراء كانوا يتركون ثغرات في وصف ماشابه من عمارات الأرض.

لكل هندسة لها ما يماثلها من الإشارات في أعراف الناس حسب الماردیني، حيث المساكن مستنسخة، حيث مساكن المهندسين وأي عمارة رآها الراوي متشابهة ولها خصائص الطابع البريدي كما صور الزعماء عليه، الراوي يتأمل المبنى الدائري الذي لا يعرف منه إلا كرته الصّماء قبل وصول جانو بنبأ انهيار المتحف، أما المشرف على البناء الدائري تقدم صوب المهندس عند الجهة المجاورة لشجرات الزيتون، مذكّرا إياه بطلقته على الغريب الذي في قبوه، منذ ثماني سنوات، وحثّه على المضي صوب المبنى، وقد لمح المهندس الأربعة ذو الخناجر المثقوبة يدخلون المقهى بعناقيد من طيور قتيلة وفي أيديهم بنادق صيد وفخاخ حديد.

اقترب الراوي من عمال البناء الدائري ، تفتحت حلقتهم على شكل ممر له في اتجاه المبنى الذي لا أبواب فيه، طلب منه المشرف على المبنى الدخول، فأشار المهندس إلى أحد العمال إلى فتح ثغرة فشق الحائط بسكين، دويّ مزلزل من جوف المكان قال له المشرف : (هذا دويّ طلقتك) ، وقد شدّ الراوي بعد سماعه الدوي في أحشاء المبنى ، إلى ذاكرة خروف وطفا نفسه الذي اختفى، بداخله تصاوير بالخرز فعرف من المشرف أنّه "يلماز ملي "، بعد خطوات رأى حزاما من الصوف، عرف أنه حزام الشاعر " ميلان "، نهاية السرداب مفتوح على حديقة صغيرة دائرية ، خرج شبح واحتواه ثم عاد الشبح من حيث دخل وراء الباب الشح كان الطبيب المشرف ، ثم سمع شهقة للدراجات النارية عددها إحدى عشر رآها مرة واحدة تتوقف أمام المقهى.

ثم دعا المشرف الراوي الى التقدم في آتجاه الأسفل عبر درج كان فيه دما ، حين بلغوا بهوا مستطيلا أسفل الدرج رأى رسوما نافرة تغطي جدرانه لحيوانات تتنفس جميعا طليت بالكس الأبيض ملامح المشرف على البناء تشبه ملامح المهندس الراوي، بعد برهة أعطاه لفافة مستطيلة : التأسيس الكبير. أمامهم كانت خناجر، أبريق معدنية، لمح طائرا كسر القشرة من بين الحيوانات الحية الكلسية وحطّ بين المعادن المنقوشة أمامهم مستعرضا عنقه، ثم ارتفع هذا الطائر البشروش إلى القبة الأبعد خلف حجاب المكان إلى الظاهر .

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر والمراجع:

- سليم بركات، الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البشروش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2006م.

1. أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988م.
2. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.
3. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
4. خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، دت.
5. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.
6. سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1997، المغرب .
7. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1، 1989م.
8. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
9. فيصل غازي، العلامة والرواية "دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2009- 2010م.
10. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
11. عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996م.

12. قدور عبد اللهثاني، سميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت.

13. كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م.

14. كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلامة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010م.

15. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

16. محمد بوعزة، هرمنيوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007م.

17. محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، ط1، 1984م.

18. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

19. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2002.

20. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت.

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

II. المجلات والدوريات:

1. بسمة جديلي، بوح الخطاب الغلافي، من عتبة نصية إلى مفتاح تأويلي قراءة في رواية الصدمة لياسمينة خضرا، مقال نشر في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 39.

2. حليمة بولحية، الكاوس نظرية الفوضى في رواية جريمة في قطار الشرق لآغاثا كريستي، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، عدد 27 ،جوان 2017م، السنة التاسعة، جامعة باي مختار عنابة.
3. سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الرابعة، العدد 14، صيف 2013م.
4. طاهر روابنية، المثاقفة وبلاغة العماء، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة دورية علمية محكمة، الملتقى الدولي حول النظرية النقدية المعاصرة والعولمة، عدد خاص رقم 9، جامعة فرحات عباس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، سطيف، 2004.
5. لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، جامعة عبدالرحمن ميرة، بجاية.
6. مرعي فؤاد وآخرون، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 14، ع 2، 1992م .

III. المذكرات :

1. ابتسام بنحاج جيلالي، زهرةزنيني، العتبات النصية في رواية أنثى السراب لواسيني الاعرج، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص أدب جزائري، إشراف: أحمد عبد القوي، كلية الآداب جامعة جيلالي بونعامة، خميس مليانة، 2015- 2016م.
2. أمينة حمداوي، هجيرة بدري، سميائية العتبات النصية في رواية أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص مناهج النقد المعاصر، إشراف: محمد مدوار كلية الآداب واللغات جامعة جيلالي بونعامة، خميس مليانة، 2015- 2016م.
3. قارة مصطفى نوردين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في النقد المعاصر، إشراف: د. أحمد يوسف،كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009- 2010.

IV. المواقع الالكترونية:

-الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، الجمعة 20 مارس 2020ميلادي - 25 رجب 1441 هجري. http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id

1. 30 /2007/6, 00:39 http://www.alolymp.niceboard.com/t601-topic
2. أديب حسن محمد، وقائع برنامج خاص عن سليم بركات في الإذاعة السورية، الحوار المتمدن-العدد:1498-23/3/2006-07:31،

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp، برنامج "واحد من آخرين" إذاعة صوت الشعب دمشق 2004/4/4 من إعداد المذيع سامر فهد رضوان.

أول الغواية أو رحلة البحث عن مفتاح النص ،

= https://al-akhbar.com/Culture_People/196804?fbclid

3. توفيق حنيش، العنوان وصورة الغلاف في رواية "البرنزي" للأديب عمار التيمومي، http://elsada.net/47524
4. حمدي علي الدين، كتب الأسئلة: ناصر مؤنس و صلاح عبد اللطيف ، حوار مع سليم بركات،
5. داوود خليفة، نظرية الفوضى وهدم التصور الحتمي، جامعة شلف ، www.asjpcerist.dz.article.
6. دلورميقري، " عبورُ البشروش " عبْرَ فضاءاتِ " اسم الوَردة"، الحوار المتمدن-العدد: 1543 - 2006 / 5 / 7 - 11:53، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp
7. شريفة محمد العبودي، نظرية الفوضى، ، 01/ 07/ 2007.http://www.alriyadh.com/2010/04/29/article520774.html
8. عبد الرحيم ضرار: غلاف الرواية.. عتبة من عتبات النص السردي، 23 يوليو 2018 الساعة 7:55، http://m.al-chark.com/article.
9. علي جازو، مقال الكتروني، https://newspaper.annahar.com/article/244665، 13 حزيران 2015 | 00:00

10. علي هادي اليامي، فلاديمير كوش، Wednesday, August 10, 2005 ، http://prom2000.blogspot.com/2005/08/blog-post_10.html

11. لونيس بن علي، الرواية الديستوبية في الجزائر، ، https://kritica1.blogspot.com/2020/02/blog-post.html

12. محمد بلوافي، قراءة في رواية شرفات بحر الشمال https://www.diwanalarab.com

13. محمد زماري ، دلالة الألوان، : ٠٤:٣١ ، ٣ يوليو ٢٠١٨، https://mawdoo3.com

14. موزة آل علي، أغلفة الكتب عتبات الإبداع التي تأخذ بيد الجمهور للعالم المسحور، 29 سبتمبر 2016، https://www.alittihad.ae/article

15. نعيمة سعدية، سمياء الخطاب الروائي قراءة في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، http://univ-biskra.dz/enseignant/naimasaadia/06.pdf.

16. وافية بن مسعود، سيميائية اللّون واستراتيجية الدّلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع، إنسانيات المجلة الجزائرية في الانتروبولوجيا والعلوم الاجتماعية ، https://journals.openedition.org/insaniyat/14976..

17. يحي البطاط، الغيمة، منتدى القافلة،https://qafilah.com/ar.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

تشكرات

مقدمة.....أ-ج

مدخل: نظرية الكاوس في الرواية العربيـة.....5

الفصل الأول:ضمور الكاوس وتجليه في عتبات رواية البشروش

أ. مفهوم العتبات النصيـة.....18

ب.قراءة رسمة الغلاف.....19

- الألوان.....,.....26
- شعار دار النشر.....30

ت.توزيع العنوان.....31

- مكان ظهور العنـوان.....33
- وظيفة العنوان.....33

ث.اسم المؤلف.....40

ج. المؤشر التجنيسي.....41

أ. الفصل الثاني:

أ. الشخصيات.....44

- مرئية.....46
- غير مرئية.....52

ب.المكـان.....55

ت.الزمان.....61

ث.فوضى التبئير.....67

ج. الرؤية من خلف.....69

ح. فوضى الرؤية من العماء.....71

خاتمـة

ملحق

قائمة المصادر والمراجـع

فهرس الموضوعات

ملخص

نظرية الكاوسCAOS أونظرية الفوضى Chaos theory، نظرية علمية تؤثر منذ انبثاقها خلال السبعينيات من القرن المنصرم على تقديم الكثير من حقول المعرفة ومن بينها الأدب ،أصبحت خلال العقود الأخيرة سمة بارزة في كيفية رؤية الكتّاب،كتّاب الأدب للعالم وما يحكمه من قوانين مرئية وغير مرئية، وما يسوده من أحداث قد لا يبدو لها تفسير ظاهر.

وقد كان للخيال العلمي حصة في الرواية بحيث ظهر ما يعرف بأدب الديسوتوبيا ، أدب وهمي تسوده الفوضى، وعليه فالرواية الديستوبية هي رواية الفوضى والمكان السيئ والظلم والقهر،وهذا ما دفعنا لاختيار رواية عبور البشروش" الجزء الاول من ثلاثية الفلكيون في ثلاثاء الموت " لسليم بركات لما يميّز كتاباته من فوضى وتشويش، والرواية المدروسة تعددت فيها الشخصيات إلى مرئية وغير مرئية ومن مختلف الجنسيات ، وتنوعت الأمكنة إلى مغلقة ومفتوحة ، فهي رواية ديستوبية منبثقة من أدب الخيال العلمي، جنحت إلى الخيال في عوالم السوريالية و إلى توظيف جزء كبير من نظرية الكاوس أو العماء.

الكلمات المفتاحية : نظرية الكاوس،الفوضى ،الخيال العلمي ،الديستوبيا ،المرئي/اللامرئي، السوريالي.

Astronomers on Death Tuesday:

Crossing the flamingo

CAOS theory, or chaos theory, is a scientific theory that, since its emergence during the seventies of the last century, has influenced the presentation of many fields of knowledge, including literature. It has become in recent decades a prominent feature in how writers, literary writers, see the world, and the visible and invisible laws governing it. And what prevails in terms of events may not It seems her explanation is apparent.The science fiction had a share in the novel so that what is known as dystopian literature appeared, a fictitious literature dominated by chaos, and accordingly the dystopian novel is a novel of chaos, bad place, injustice and oppression, and this is what prompted us to choose the novel The Passage of the Bishrush "The first part of the astronomers' trilogy on Death Tuesday" by **SALIM BARAKAT** when He distinguishes his writings from Chaos and confusion, and the thoughtful novel is the crossing of the flamingo, in which there are many personalities to visible and invisible and from different nationalities, and the places varied to closed and open. It is a dystopian novel that emanates from science fiction literature.

Key words: Caos theory, chaos, science fiction, dystopia ,visible /invisible, surrealism.