OPEN ACCESS
Received: 10 -01 -2026
Accepted: 09- 03-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Al-Madinah al-Munawwarah in the Saudi Novel: A Cultural Semiotic Approach to the Thresholds of the Cover and Title

Samiyah Bint Salem Dubyan Al-Subhi*
445205206@student.ksu.edu.sa

Abstract:

This study investigates the representation of Al-Madinah al-Munawwarah in the Saudi novel through a cultural semiotic analysis of textual thresholds, particularly covers and titles. Drawing on a sample of eleven Saudi novels in which the city occupies a central narrative position, the research explores how verbal and visual signs contribute to constructing the cultural and symbolic image of the city. The study is organized into a theoretical preface on textual thresholds, followed by three analytical sections devoted to the semiotics of cover design, main titles, and internal titles. The findings reveal that novel covers employ cultural icons and visual symbolism to establish a meaningful connection between the city's identity and the narrative world. Main titles emerge as especially significant in expressing the cultural specificity of urban space, either through direct spatial reference or through indirect techniques such as omission and the juxtaposition of contrasting elements. Internal titles further reinforce the semantic structure through which the city is represented within the text. The study concludes that textual thresholds function as essential semiotic devices that shape readers' perceptions of Al-Madinah al-Munawwarah and deepen the interaction between narrative discourse, cultural memory, and spatial identity in contemporary Saudi fiction.

Keywords: Saudi Novel, Cultural Semiotics, Paratexte, Title Threshold, Cover Threshold.

* Doctoral Candidate in Critical Studies, Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Subhi, S. B. S. D. (2026). Al-Madinah al-Munawwarah in the Saudi Novel: A Cultural Semiotic Approach to the Thresholds of the Cover and Title, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(2): 89 -115. https://doi.org/10.53286/07dy1277

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/01/10م
تاريخ القبول: 2026/03/09م

المدينة المنورة في الرواية السعودية: مقاربة سيميائية ثقافية في عتبتَي الغلاف والعنوان

سامية بنت سالم دبيان الصبحي*
445205206@student.ksu.edu.sa

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة صورة المدينة المنوّرة في الرواية السعودية، بتحليل عيّنة مكوّنة من إحدى عشرة رواية سعودية برز فيها حضور المدينة حضورًا محوريًا. واقتصرت الدراسة على عتبتَي الغلاف والعنوان في الرواية السعودية، اعتمادًا على المقاربة السيميائية الثقافية في تحليل العلامات اللفظية والبصرية واستكشاف دلالاتها الثقافية والجمالية. وقد قام البحث على مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة. تناول التمهيد مفهوم العتبات النصيّة، وجاء المبحث الأول في سيميائية تصميم الغلافات، بينما خُصِّص المبحث الثاني لسيميائية العنوانات الرئيسة، وتناول المبحث الثالث سيميائية العنوانات الداخلية بوصفها مكوّنات دلالية تسهم في تشكيل صورة المدينة المنورة داخل النص الروائي. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث: تمظهر بعض أغلفة الروايات -بما تحمله من أيقونات ثقافية- مُعبِّرةً عن هوية المدينة المنورة في اتصالٍ مع النص، مثل رواية سفر بر لك، وتمر ورصاص، وللأرز أسرار في المدينة المنوّرة، ووجوه الحوش. أمَّا العنوانات الرئيسة فقد شكّلت الجانب الأكبر في إظهار الخصوصية الثقافية للمكان المديني؛ إذ طُبع بعضها بطابع مكاني صريح مثل: رواية للأرز أسرار في المدينة المنوّرة، ورواية وجوه الحوش، ورواية حوش التاجوري. بينما برز المكان في بعض العنوانات بطرائق مختلفة كالحذف في رواية كانت سلامًا... فقط، أو الجمع بين الأشياء غير المنسجمة كما في رواية الطيبون والقاع وتمر ورصاص. وقد يأتي العنوان مرتبطًا بحدث تاريخي متصل بالمكان مثل رواية سفر بر لك.

الكلمات المفتاحية: الرواية السعودية، السيمائية الثقافية، العتبات النّصية، عتبة العنوان، عتبة الغلاف.

* طالبة دكتوراه في الدراسات النقدية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الصبحي، س. س. د. (2026). المدينة المنورة في الرواية السعودية: مقاربة سيميائية ثقافية في عتبتَي الغلاف والعنوان، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(2): 89- 115 https://doi.org/10.53286/07dy1277

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

المقدمة:

تنهض النّصوص الروائية على عدد من العناصر والظواهر التي تتضافر لتكسو المباني الحكائية والوحدات السردية حُلَلًا من الجمالية والرؤى والشعرية، ومن تلك العناصر العتبات النّصية (Paratexte)؛ بوصفها علامات سيميائية، ومفاتيح تأويلية تؤطر المبنى الروائي، وتنسج له خصوصية وهُوية دون غيره من النّصوص، فهي تخلق أفق الانتظار والترقب للقارئ تجاه النّص، فضلًا عن أنّها تعد بوابات ومداخل رئيسة يدلف منها القارئ إلى عالم النّص؛ لفك شفراته ورموزه، وفهم أعمق لمقاصده ودلالاته.

وتزداد أهمية دراسة العتبات النصيّة حين ترتبط بمدينة ذات حمولات دينية وثقافية وتاريخية مثل: المدينة المنوّرة؛ إذ شكّلت عبر الزمن فضاءً دلاليًا غنيًا، وحاضنةً لعدد من الأنساق الثقافية والدينية والاجتماعية. وقد انعكس هذا الثراء على حضورها في الرواية السعودية، حيث ظهرت المدينة بوصفها مكانًا مُحمّلًا بالمعاني، ورمزًا ثقافيًا متعدّد الهويات والدلالات.

وتكمن مشكلة البحث في غياب التحليل السيميائي الثقافي لتمثّلات المدينة المنوّرة في العتبات النصيّة للرواية السعودية، مما يستدعي الكشف عن الدلالات اللفظية والبصرية التي تنتجها هذه العتبات، ودورها في تشكيل صورة المدينة داخل النص الروائي.

وتأسيسًا على ما سبق، يسعى هذا البحث إلى استكشاف تمثّلات المدينة المنوّرة في العتبات النصيّة للرواية السعودية، بوصفها علامات سيميائية تكشف عن تصوّرات الروائيين ورؤاهم تجاه المدينة. ويركّز البحث على قراءة الدوال السيميائية اللفظية والبصرية في مدونة الروايات المختارة، بما يسهم في رسم صورة الفضاء المديني ثقافيًا وجماليًا. ويعتمد البحث المقاربة السيميائية الثقافية إطارًا نظريًا وإجرائيًا لتحليل هذه العتبات، لما توفره من أدوات في قراءة العلامات وتمثّلاتها الثقافية، وفهم العلاقة بين النص وسياقه الاجتماعي والثقافي.

وتقوم مدونة البحث على إحدى عشرة رواية سعودية شكّلت المدينة المنوّرة حضورًا محوريًا فيها، وهي:

1- رواية الطيبون والقاع لعلي محمد حسون(1984م).
2- رواية حوش التاجوري لغالب أبو الفرج (2003م).
3- رواية جاهلية لليلى الجهني (2007م).
4- رواية حكومة الظل لمنذر القباني (2007م).
5- رواية ميمونة لمحمود تراوري (2007م).
6- رواية كانت سلامًا... فقط لعبد الله الطيّب (2017م).
7- رواية تمر ورصاص لعبد الرحيم فرغلي (2017م).
8- رواية سفر برلك لمقبول العلوي (2019م).
9- رواية وجوه الحوش لحسين علي حسين (2020م).
10- رواية نجم الدين صانع العطور لريم عبد الباقي (2021م).
11- رواية للأرز أسرار في المدينة المنورة لسفيان خالد السعدون (2025م).

وبالنظر إلى مدونة البحث، فقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تتكوّن من تمهيد وثلاثة مباحث رئيسة. جاء التمهيد في محورين: الأول تناول العتبات النصيّة، والثاني تناول السيميائية الثقافية بوصفها الإطار النظري للدراسة. أما المبحث الأول فقد خُصِّص لسيميائية الغلافات، في حين تناول المبحث الثاني سيميائية العنوانات الرئيسة، وجاء المبحث الثالث لبحث

سيميائية العنوانات الداخلية، وذلك بوصفها عتبات نصيّة تحمل أبعادًا ثقافية خاصة بالمدينة المنوّرة. ثم انتهت الدراسة بخاتمة عُرض فيها أهم النتائج التي توصّل إليها البحث.

تمهيد:

1- العتبات النّصية

تعددت الدراسات الحديثة التي أولت العتبات النّصية اهتمامًا واضحًا، منذ دراسات ك. دوشي(C.Duchet)، وجاك دريدا (Jacques Derrida)، وفليب لوجان (Philippe Lejeune)، وميشيل مارتن بالتار(Michel Martains Baltar)؛ الذين كان لهم فضل السبق في دراسة ما يتصل بالنّص ومحيطه(بلعابد، 2008، ص 29، 30)، بيد أنّ دراسات جيرار جنيت (G.Genette) تعد منطقة مفصلية في هذا الجانب في مختلف مؤلفاته، بدءًا من كتابه "مدخل إلى النّص الجامع"، ثم كتاب "أطراس"، ووصولًا إلى كتابه "عتبات"، إلا أنّ الأخير يعد محصلة أفكاره ومشروعه المنهجي، فقد قنّن فيه موضوع الشعرية، وأصل فيه للآليات التي تكشف عن الدلالات للنصوص الموازية في علاقتها بالنّص الأصلي(بلعابد، 2008، ص 26).

لقد عدّ جيرار جنيت العتبات نوعًا من أنواع المتعاليات النّصية ضمن نطاق مصطلح المناص (Paratexte) الذي يقصد به: "كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"(بلعابد، 2008، ص 44)؛ وهذ يعني أنّ المناص فضاء يهتم بكل ما يحيط بالنّص من البداية إلى النهاية، فهو يمثل حدودًا رصينة للنص الأصلي، ويسهم في بناء معمارية النّص؛ حيث "يتحول الفضاء النّصي إلى محفلٍ لعقد البرتوكولات ذات العلاقات والمهام المختلفة. وتتوضّحُ طبيعةُ هذه البروتوكولات من خلال التعاليات النّصية التي تكشفُ كلّ وحدة منها عن شكلٍ من أشكال كينونة النّص" (حسين، 2007، ص 36).

لذا فالنّص لا يمكن أنّ يظهر وحيدًا دون نصوص موازية له. كما أنّه لا يمكن أن تظهر هوية النّص إلا بمناصّه؛ فنادرًا ما يظهر النّص عاريًا دون عتبات لفظية أو بصرية تَسِمُه، مثل: اسم الكاتب، العنوان، الغلاف، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف وغيرها (بلعابد، 2008، ص 44)، حيث تروم هذه العتبات جميعًا تأطير عالم خاص بالنّص الروائي وطريقة نسجه، فهي تُمثّل "أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية" (الحجمري، 1996، ص 16)؛ لذا فإنّ دراسة سيميائية العتبات النّصية باتت "مدخلًا مهمًّا للولوج في النّص، وفك مغاليقه، وإضاءة جوانبه الخفية، وفهم خصوصياته الثقافية، والاجتماعية، والسياسية" (هلال، 2022، ص 4)؛ وهذا يعني أنّ العتبات النّصية فضاء سيميائي يحملُ أنساقًا متعددة تنفتحُ على مختلف الدلالات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي يعمل القارئ على تأويلها، فهي بمقدورها أنّ تضيفَ حمولة ثقافية موازية للنص الروائي.

وعلى ذلك فإنّ جيرار جنيت قد قسم المناص إلى قسمين، أولهما: النّص المحيط (Peritexte)، وهو كل ما يتعلق بالنّص ويظهر في فضائه، مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وثانيهما: النّص الفوقي(Epitexte)، وهو كل ما يدور خارج فضاء الكتاب ويتعلق به، مثل: المؤتمرات، الاستجوابات، التعليقات، الندوات وغيرها (بلعابد، 2008، ص 49-50)؛ ومن هنا فإنّ هذه الدراسة ستركز في عملها على القسم الأول وهو "النّص المحيط"؛ سعيًا منها للكشف عن الأنساق الثقافية للمكان المديني، وبما توحي به العلامات اللفظية والبصرية من دلالات وحمولات مضمرة في الروايات المدروسة.

والجدير بالذكر أنّ مصطلح العتبات النّصية (Paratexte)؛ كغيره من المصطلحات قد تعرض لفوضى الترجمة وضبابية الدلالة من لدن النقاد والباحثين العرب؛ مما أدى إلى تنوع المفاهيم والإشكالات حوله، فقد وردت له ترجمات

عديدة، منها: النّص الموازي- وهو من أكثر المصطلحات شيوعا-، النّص المصاحب، النّص المؤطر، محيط النّص، النّصوص المرادفة، الملحقات النّصية، العتبات وغيرها (المفرح، 2022، ص 27-34).

وتأسيسًا على ما سبق؛ فإنّ سيميائية العتبات النّصية تضطلع بمهمة محورية في تكوين الانطباعات الأولية والإبستمولوجية للقارئ؛ فهي عبارة عن بنيات نصية تجاور النّص الأصلي في تعالق يفضي إلى سيرورة دلالية، حيث تقوم العتبات بمد الجسور بين عوالم النّص الداخلي/والخارجي؛ ذلك أنها "فضاء بيّنِيٌّ (تجسيري) بالدرجة الأولى، لأنّها تمكن القارئ من العبور السري من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النّص (الداخل)" (أشهبون، 2009، ص 44، 45)؛ وهذا يعني أنّ العتبات هي علامات سيميائية تنطلق من النّص الأصلي وإليه، في عملية عكسية تفاعلية ذات تأثير وتأثر؛ لذا فإنّ العلاقة بين القارئ والنّص تبنى عند أول عتبة؛ فالعتبات "هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النّص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النّص نفسه" (درمش، 2007، ص 40)؛ ولذلك فإنَّ الدلالات المتعددة التي تنتج عن رؤية القارئ وتفاعلاته هي نتيجة حتمية لمضامين العتبات وكيفية ظهورها وتُشكّلها.

ومهما يكن من شيء فإنّ هذا البحث يروم النظر في سيميائية العتبات النّصية ذات الأنساق الثقافية للفضاء المديني، سواء أكانت لفظية أم بصرية؛ سعيًا للكشف عن تأثير التفاعل الديناميكي بين العتبات والنّص الروائي، من منطق المجاورة "كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير" (يقطين، 2001، ص 111)؛ بغية الوصول إلى الأنساق الثقافية، والدلالات المضمرة التي أسهمت في تشكل هوية متفردة للمكان "المدينة المنورة".

2- السيميائية الثقافية (النشأة والمفهوم والوظيفة)

تُعدّ السيميائية الثقافية (A cultural semiotic) أحد الفروع المتجذّرة في حقل السيميائيات، وقد نشأت بوصفها مقاربة تجعل من الثقافة موضوعًا للتحليل، مستفيدة من منعرجات سابقة في اللسانيات والدراسات الشكلانية، بدءًا من أعمال دي سوسير، وجهود حلقة براغ (Prague Linguistic Circle)، وهيلمسليف (Louis Hjelmslev)، وتشومسكي (Noam Chomsky) في النظرية التوليدية، ومالينوفسكي (Malinowski) في نظرية الثقافة، وكلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss) في الأنثروبولوجيا، و"فاينر" في البنيوية، وصولًا إلى علم التواصل الآلي (Cybernetics) (بريمي، 2018، ص 48- 50). وهذا التنوّع يؤكد أنّ السيميائية الثقافية هي ثمرة تلاقح معرفي متعدد التخصصات.

وقد تبلورت السيميائية الثقافية داخل مدرسة تارتو–موسكو بوصفها مبحثًا جديدًا يدرس الثقافة من حيث إنها نسقٌ من العلامات (بريمي، 2018، ص 47)، ويهدف إلى تحليل "العلاقة الوظيفية بين أنساق العلامات المختلفة"(بريمي، 2018، ص 47). وترى المدرسة أن الثقافة هي: "نظام من العلاقات بين العالم والإنسان (Socium)، ينظم سلوك الإنسان ويحدد الطريقة التي يهيكل بها العالم"(بوزيدة، 2007، ص 186). وهذا يعني أنّ الثقافة تُعنى بالإنسان، وببنيته النفسية، وبعلاقاته داخل محيطه الاجتماعي.

ويُعدّ يوري لوتمان (1993م) أبرز روّاد هذا الاتجاه؛ فهو "أول من تحدث بلغة مصطلحات سيميوطيقا الثقافة مركزًا على الدائرة الثقافية النسقية المنظمة التي يتورط فيها أي نص"(لوروسو، 2023، ص 89)، مؤكدًا أن كل نص "يمثل مكانًا تتشابك وتتداخل فيه شفرات كثيرة، مُشكّلة علاقات وأبنية جديدة"(لوروسو، 2023، ص 89). وقد ظهرت جهوده في مؤلفات مثل: "آليات غير متوقعة للثقافة"، و"الثقافة والانفجار"(بريمي، 2018، ص 46)، و"سيمياء الكون"(لوتمان، 2011، ص 5).

كما لا يمكن إغفال إسهامات بارت، وجريماس (Greimas)، وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) الذي رأى أن الثقافة "ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى"(بريمي، 2018، ص 53-54).

وقد استثمر لوتمان مفاهيم شارل بيرس للعلامات: الأيقونة (Icon)، المؤشر (Index)، الرمز (Symbol)، لبناء منظومته المفهومية التي تشمل: الفضاء (Space)، النص (Text)، النسق (System)، الذاكرة (Memory)، الحوار (Dialogue)، الترجمة (Translation)، والتي تتفاعل داخل ما أسماه الفضاء السيميائي (Semiosphere) (بريمي، 2018، ص 101)، وهو "كل كون يحيل على ثقافة ما وهي إحالة ضرورية للتعبير عن الأنساق السميائية البانية لهذه الثقافة أو تلك، وهو كون في تفاعل مستمر مع مكوناته. وينظر إلى الكون السميائي باعتباره تجربة سميائية جماعية تترجم عبر علامات دالة على ما هو سميائي"(بريمي، 2018، ص 107). لذا فإن العلامات قد تكون لفظية أو غير لفظية، وعلى ذلك يمكن القول إن هذا الاتجاه يسعى للنظر في الظواهر الثقافية والاجتماعية بوصفها أدوات تواصلية وأنساقًا دلالية.

ويقوم هذا الفضاء على مبادئ عدّة، منها: الثنائية، اللاتجانس، اللاتناظر، التعدية (بريمي، 2018، ص 107)، إضافة إلى مفهوم الحدّ (Boundary) الذي يفصل بين المركز والهامش، ويُعدّ شرطًا لعمل النسق الثقافي (لوتمان، 2011، ص 8). كما يؤكد لوتمان أنّ النص هو مركز السيميائية الثقافية، وأنه يعد "فسيفساء ثقافيًا متعددَ الصيغ واللغات يتجاوز حدود ما هو أدبي، لأنه مولّد لعدد لانهائي من النصوص" (لوتمان، 2011، ص 73). وهذا يعني أنه لا يقتصر على الأدب، بل يشمل الفنون والقطع الأثرية وكل ما يحمل دلالة ثقافية.

ويقودنا مفهوم النص عند لوتمان إلى مفهوم آخر هو الترجمة التي تُعدّ الفعل الأولي للفكر (لوتمان، 2011، ص 7)، إذ إن اختلاف اللغات السيميائية داخل الفضاء الثقافي يجعل الترجمة آلية لإنتاج المعنى. وتتحقق الترجمة عبر الحوار الذي يقوم على اللاتناظر، وعلى تبادل الأدوار بين الباث والمتلقي (لوتمان، 2011، ص 63)، مع ضرورة التواصل الفعّال بين المشاركين والقدرة على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنب انبثاقها (لوتمان، 2011، ص 64).

وترتبط السيميائية الثقافية أيضًا بمفهوم الذاكرة؛ إذ أشار إيفانوف (Ivanov) إلى ارتباطهما الجوهري بقوله: "إننا لو اعتبرنا جماعة ما بوصفها فردًا ذا بنية مركبة، فإنَّه يمكن أن تُفهم الثقافة، في تماثلها مع الآلية الفردية للذاكرة، باعتبارها جهازًا جماعيًا للحفاظ على الإخبار ومعالجته" (حنون، 1987، ص 87). وهذا يعني أن الذاكرة هي ماضي الثقافة الذي يُعاد ويُرسَّخ عبر الترجمة والحوار الفعّال.

أما أمبرتو إيكو فقد أكد أن السيميائيات تكشف قدرة اللسان على إنتاج أسماء وإشارات تُكوّن "نواة ثقافية" (إيكو، 2010، ص 261)، وأن الثقافة يجب أن تُدرس بوصفها نسقًا تواصليًا، وأن كل مؤوِّل للعلامة هو وحدة ثقافية داخل نسق أكبر (إيكو، 2010، ص 170). وبذلك، تسعى السيميائية الثقافية إلى أداء مهمتين رئيسيتين: دراسة أنساق العلامات داخل الثقافة وما تنتجه من دلالات، ودراسة الثقافة نفسها بوصفها نسقًا من العلامات.

وصفوة القول: إن السيميائية الثقافية مقاربة تبحث في كلّ ما أنتجه الوجود الإنساني من أساليب الحياة ومظاهرها وطرق التعبير عنها، وتشمل العلامات اللفظية وغير اللفظية بوصفها أدوات تواصلية ذات أنساق دلالية تُسهم في تشكيل هوية المجتمع بشكل عام، وهوية الفرد بشكل خاص. وهذا ما ذهب إليه عبد الله بريمي بقوله: "إنها في النهاية، تشكّلات سميائية واسعة ومتسقة ومنسجمة تساعدنا في تحديد الهوية الفردية والجماعية التي ينسبها الفاعلون لأنفسهم داخل الكون السميائي" (بريمي، 2018، ص 40). لذا فإن كل ثقافة عريقة تهيمن على تاريخها وتشكل نسقًا تاريخيًا ممتدًا، وهو ما أشار إليه

لوتمان بقوله: "كل ثقافة تاريخية إنما تنتج نمطًا ثقافيًا خاصًا يميزها" (لوتمان، وأوسبنسكي، د.ت، ص 295). وهذا يعني أن طريقة تنظيم العلامات في مجتمع ما تسهم بشكل فاعل في رسم هويته الثقافية.

المبحث الأول: سيميائية تصميم الغلاف

غنيٌّ عن البيان أنَّ عتبة الغلاف (Cover's Threshold) قد تعرضت في النقد الحديث إلى تساؤل إشكالي مفاده: إلى من تعود عملية وضع وتصميم الغلاف؟ هل تعود للمؤلف أم للناشر؟ ومن هنا فقد تباينت أراء النقاد حول هذه الإشكالية، من منطلق الأخذ بتصميم الغلاف والاعتداد بدلالاته أم تركهُ والنظر إليه بوصفه عتبة خارجة عن مقصود المؤلف ونصه الإبداعي. ومهما يكن فإنَّ الغلاف بوصفه عتبةً سيميائية قد يكون دالًّا ومعبرًا عن مضامينه وأنساقه، إلا أنَّ هذه الدراسة لا تسعى إلى الفصل في هذه القضية، بقدر ما تركز على صفحة الغلاف بكونها عتبةً نصيّةً تلقي بظلالها على النّص، ولا يمكن أنَّ نغفل دور الصورة في العملية التواصلية في حياتنا المعاصرة؛ إذ إنّ "إستراتيجيات التواصل الإنساني تجعلها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة" (فضل، 1997، ص 5)، ولا ضير في أن تستفيد الدراسة من الصورة كونها تُمثل بعدًا بصريًا لهوية المكان، المدينة المنورة.

ومهما يكن فإنَّ الغلاف، عدا كونه أول ما تقع عليه أعيُننا عند رؤية العمل الأدبي، فإنَّه يعد عتبة وعلامة سيميائية بصرية تشد الانتباه نحو النّص، بالإضافة إلى أنَّه يحوي مجموعة من العتبات اللفظية كالعنوان، واسم المؤلف، والمؤشر الجنسي. فالصورة التي تقع عليها العين عادةً ما يستند في تشكلها على مكونين رئيسين، هما: العلامة الأيقونية، والعلامة التشكيلية، ومن أجل إنتاج المعاني من الصورة فإنَّه يستلزم انبثاق مجموعة من المعطيات(الإشارات) من هذين المكونين، حيث تقدم العلامة الأيقونية إشارات طبيعية من الواقع مثل الوجوه، وأجسام حيوانات، وأشياء من الطبيعة وغيرها، وتهتم العلامة التشكيلية بالحالات الإنسانية التي تنبثق من الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (بنكراد، 2012، ص 133). ويحدد حميد لحمداني نمطين لتشكيل الغلاف في الروايات العربية الحديثة، وهي (لحمداني، 2000، ص 59، 60):

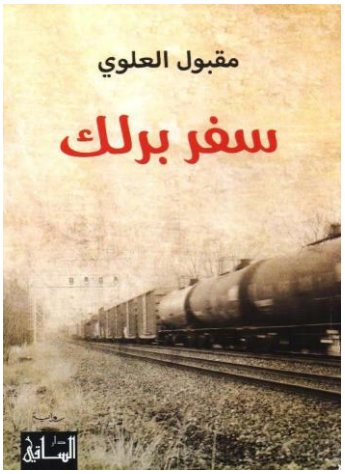
1- تشكيل واقعي: يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث. وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث. ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النّص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية.
2- تشكيل تجريدي: ويتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النّص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النّص، عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه.

لذلك فإنَّ سيميائية الغلاف تصنع التواصل مع المتلقي؛ بوصفها عتبة نصيّة وبصريّة، تهدف إلى إنتاج الأنساق خلف هذا التشكيل، "فالغلاف محرّض للقارئ على القراءة، ومساعد على فهم النّص من خارجه (من حدود عتباته)" (بلعابد، 2015، ص 80)؛ وبما أنَّ الدراسة تسعى إلى البحث عن تمثلات المدينة المنورة (المكان) فإنها إلى التشكيل الواقعيّ أقرب؛ "فالعلامات أو الأشياء المدركة تشكل "لغة مسننة" تحمل دلالات لها علاقة بالثقافة التي أنتجتها" (المكي، 2023، ص 40) ، ومن ثم فإنَّه يتم التعامل مع الصورة وفق نظام العلامة (الدال)، التي قد تشير إلى مدلولات ذات أنساق ثقافية للمكان، فالصورة من منظور السيميائية "تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه (أيقون Icone) ويشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على التشابهة والتماثل"(المفرح، 2022، ص 439)؛ وهذا يعني أنَّ عملية تشكل الصورة ليست عملية اعتباطية بل تقوم على المرجعيات الثقافية والأيديولوجية للنص لإنتاج المعنى.

إنَّ سيميائية الصورة في الغلاف بوصفها علامة تتضمن ثلاثية شارل بيرس (المؤشر، الأيقون، والرمز)؛ إذ إنَّ الصورة تشتمل على "الألوان والخطوط والمسافات، التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، وكذلك المحتوى الثقافي للصورة والأبنية الدلالية المشكلة لهذا المضمون" (المفرح، 2022، ص 440)، وهذا يعني أن تتبع الأجزاء وفهم مقاصدها أمر ضروري للوصول إلى الأنساق المضمرة ذات الأبعاد الثقافية للمكان.

وتأسيسًا على ما سبق فإنَّ الصور المتمثلة على أغلفة الروايات تعد علامة سيميائية بصرية، تنبثق منها حمولات دلالية يكشف عنها التأويل؛ "ففهم الصورة وقراءتها مرتبطان بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلة لنص الصورة، وهو تنسيق لا يستند إلى ما تعطيه الصورة، بل يستند إلى معاني هذه العناصر خارج الصورة وضمن سياقات الفعل الإنساني المتنوعة" (بنكراد، 2012، ص 139-140)، لذا فإنَّ الغلاف يمثل تجسيدًا للحكي، أو ترجمةً له، أو صورة موازية للمتن الروائي (عبدالعال، 2022، ص 195)؛ وعلى ذلك فإنَّ الدراسة ستركز على الصور ذات التشكيل الواقعيّ للمدينة المنورة ورموزها؛ بغية فهم أعمق لخصوصية المكان وأبعاده الثقافية، وهذا ما تشي به صور بعض الروايات المدروسة.

ولعّل المُتأمل في أغلفة الروايات المدروسة يلمح حضور المكان المديني بشكل جليّ مؤطَّرًا بأيقونات ومعالم دينية أو رموز ثقافية أو عمرانية، تشكل بوصفها علامات سيميائية نسقًا متصلًا مع معمارية النص، ففي رواية **سفر برلك** تصدَّرَ القطار بلونه الأسود الفاحم الأيقونة الأبرز في الغلاف، وبالعودة إلى دلالات القطار التي يستحضرها القارئ للوهلة الأولى (السفر- عدم الاستقرار- مكان مغلق متحرك) يجد أن هذه المعاني تتناغم مع حضور القطار في النص الروائي، وتنسجم أيضًا مع عتبة العنوان، إذ إن حضور القطار في الرواية يعزّز حالة التهجير القسري لأهالي المدينة، وهو ما تشي به الرواية منذ صفحاتها الأولى؛ إذ جاء في وصفه: **"كان يسير على الأرض المنبسطة، مثل ثعبان أسود، ضخم وطويل. من مقدِّمته، يتصاعدُ دخان رماديٌّ على دفقات متتالية. صوت اندفاعه الرتيب يقضُّ هدوء الصحراء وصمتها"** (العلوي، 2019، ص 5)، ولذلك فإنّ وصفه بالثعبان الأسود قد يحيل إلى الجانب السلبي الذي يعكسه النص؛ كونه يقدم وظيفة سوداوية لأهالي المدينة المنورة (السرقة- الهدم- النهب- الهيمنة- الخطف)، فهو لم يكن مصدر نماء وحضارة؛ بل على العكس من ذلك نتج عن وجوده زعزعة في الأمن، وفي الفضاء المديني كله؛ فالقطار بوصفه الوسيلة الرئيسة لجلب الجند الترك المهيمنين على المدينة، يسهم في الوقت ذاته في التهجير وتفرقة الأسر والأهالي مما يفضي إلى تدنّي الحالة الاقتصادية: **"وحمل لنا القطارُ المزيدَ من الجنود والمزيدَ من الجنونِ والانفلاتِ. وبسبب وجود هذا العدد الهائل من الجنود العصمليَّين، بدأت الأرزاق والمواد الغذائية تختفي من الأسواق، والحوانيت والدكاكين تغلق أبوابها بسبب شحِّ التموين ونهبها من الجنود الغاضبين"** (العلوي، 2019، ص 76، 77).



ومن جانب آخر فإنَّ القطار قد شكّل أداةً للضغط والهيمنة في مدة الحصار، بدايةً بسرقة محتويات الحجرة النبوية وحملها في القطار من العنصر التركي (العلوي، 2019، ص 91)، وسرقة محتويات مكتبة عارف حكمت وإرسالها إلى دمشق وإسطنبول (العلوي، 2019، ص 146)، وصولًا إلى العنف الذي وقع على أهالي المدينة، فاتّضح عبر مشاهد متفرقة منها ما جاء على لسان الشخصية ذيب في وصفه للقطار عند خطفه من قبل الجند الأتراك: **"كنتُ مأسوراً كعبدٍ في تلك**

القافلة السيئة الذكر. كان يسير كثعبانٍ ضخمٍ ينفثُ من فمه الدخان الأسود. أمسك بي الجنود جيداً، ثمَّ ساقوني عبر دروب وشوارع المدينة محصوراً بين أجسادهم الضخمة ورائحتهم النتنة" (العلوي، 2019، ص 109).

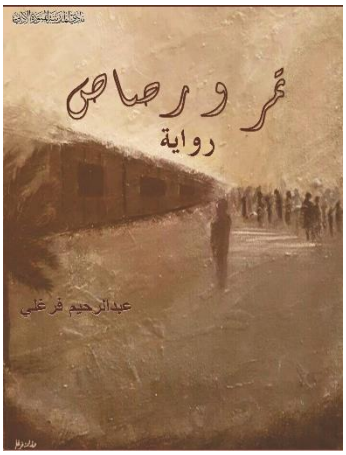
ومن هنا ندرك أنَّ القطار وإن كان يمثل مكانًا مغلقًا إلا أنَّه تلبس لبوس الانفتاح والانطلاق حين أصبح وسيلة للسفر القسري، مع أنّ انغلاقه يتناغم مع البعد النفسي المرير الذي حلّ بشخصية ذيب التي رزحت تحت وطأة الاختطاف والأسر.

وفي مشهد آخر يرتفع صوت المونولوج الداخلي للشخصية "ذيب" من داخل القطار نادبًا مصيره ومصير من هم على ظهر القطار، **"أدركتُ مصيري الأسود وحظّي العاثر حينما دخلتُ إلى جوف القطار. رأيتُ فيه ما أذهلني. كان هناك بشرٌ مثل الأشباح، هزيلو الأجساد، مجرَّد جلد على عظم، كأنَّهم موتى خرجوا من قبورهم بعد دفنهم بأيام! عيونهم زائغة، ثيابهم ممزَّقة، روائح كريهة تنتشر في كل مكان"** (العلوي، 2019، ص 111). ولعّل هذا المقطع المونولوجي يعزز فكرة هيمنة الأتراك واستبدادهم، وتقزيمهم للشخصيات العربية بوجه عام والمدينية على وجه الخصوص.

كما أنّ الربط بين عدد من الدول العربية (المدينة المنورة، تبوك، دمشق) وصولًا إلى إسطنبول بالقطار؛ يوحي بمحاولة للهيمنة من (الآخر) التركي، كما يدل على محورية الفضاء المديني بوصفه مكانًا مقدسًا، ينطلق القطار منه وإليه لكونه نقطة مركزية دون غيرها من الأماكن المقدسة.

وخلاصة القول: إنَّ القطار تمثّلَ بوصفه علامة سيميائية تحيل إلى جانب إنساني مهم، يكشف عن نسق طبقي ظاهر في الرواية بتبلور ثقافتين متناقضتين في الفضاء المديني، حيث شكل القطار الحدّ بين ثقافة التركي القادم من إسطنبول، وثقافة المجتمع المديني، وما يتبع ذلك من اللغة، وثقافة اللباس، وثقافة الأطعمة، وكل هذه العناصر تحيل إلى سلطة الآخر التركي على الأنا المديني.

وتتعالق رواية **تمر ورصاص** مع رواية سفر بر لك في الاتكاء على أيقونة القطار الذي يظهر على الغلاف على هيئة أشخاص-دون تحديد ملامح- أمام القطار، وفي يسار الغلاف يظهر رمز النخلة بوصفها علامة سيمائية تحيل إلى المبنى الحكائي، إذ مثّل القطار أحد الأدوات التي تسببت في تفكك أهالي المدينة، وسرقة ممتلكات المكان المقدس، وظل القطار رمزا سلبيًّا لذاكرة المكان، فهو ثيمة بارزة في النص حيث تجاوز وظيفته الأساسية وهي ربط المناطق المركزية بالمدينة المنورة، إلى وسيلة جلب الجند الترك للمدينة وتهجير أهلها في حادثة سفر بر لك، إذ جاء وصفه على لسان شخصية منصور **"كنت أتفكر في قطار المدينة، البعض يرونه الحبل السري الذي ينتقل عبره الغذاء وإن كان أكثره يذهب للجند، بل هو من ينقذ الناس من الجوع فينقلهم إلى الشام، أما أنا فأراه بات شؤماً علينا، كرهته يوم رأيت الجند يقذفون فيه الرجل ليجوع أهله، يوم فرق بين الأم وأطفالها، أين ذلك القطار قبل سنوات، كان كله خير"** (فرغلي، 2017، ص 114).

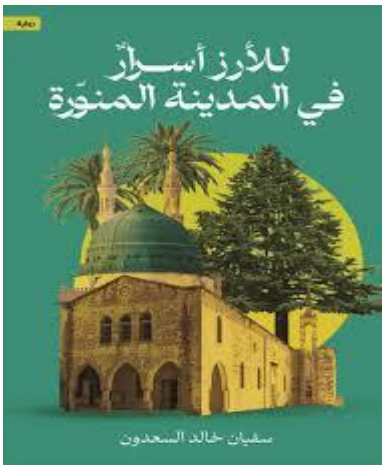


فالقطار أصبح علامة سيميائية تحيل إلى نسق تاريخي وثقافي في الذاكرة الجمعية للمكان، يكشف عن الألم والجوع الذي تعرض له أهالي المدينة تحت سلطة الآخر التركي، وما تعرضت له الحجرة النبوية من السرقة، **"في صباح كأن شمسه خرجت من بيت أرملة حزينة، أخبرني عبد الوهاب بنزع النخيل في حديقة العيني بغية شق شارع يبتدئ من باب السلام باتجاه المناخة لمد سكة القطار، وبعد أن تم فخري باشا ذلك شاهدنا الجنود الأتراك يقومون بتغليف كنوز**

وهدايا الحجرة النبوية بعناية فائقة ويودعونها إحدى عربات القطار بقصد إرسالها إلى الأستانة بتركيا" (فرغلي، 2017، ص 81).

ولعّل المقطع السردي السابق يحيل إلى أيقونات مرتبطة بالمكان (القطار والنَخل) بوصفهما علامات سيميائية تكشف عن ممارسة غير شرعية على المكان المقدس، فالقطار حمل ممتلكات الحجرة النبوية بفعل سلطة الأتراك؛ حيث العبث بأحد الرموز الثقافية للفضاء المديني وهو نزع النخيل لمد سكة القطار، إذ إن النخيل والتمر ومزارع المدينة عامة تعد أيقونات تاريخية وثقافية للمكان.

وفي رواية **للأرز أسرار في المدينة المنورة** نهض الغلاف على عدد من الأيقونات والعلامات التي رسّخت نسقًا ثنائيًا منذ الوهلة الأولى بمجموعة من العناصر السيميائية (شجرة أرز- النخيل- الحرم النبوي- الكنيسة المارونية)؛ وللوصول إلى فهم أعمق لهذه الثنائيات الظاهرة على الغلاف فإنه يستلزم النظر إلى كل عنصر وما تحيل إليه القراءة في محاولة للتأويل والربط السيميائي، انطلاقا من التعددية الثقافية والأيدولوجية التي ظهرت في الغلاف، وبالرجوع إلى علاقة هذه العناصر السيميائية بالمتن الحكائي نجد أن كل علامة تدل على عدد من المعاني، فشجرة الأرز في النص قد تمثل (لبنان- أرز الشجرة في مزرعة الشيبية في المدينة- أرز الأم- الآخر) في مقابل النخيل (المدينة المنورة- نخيل المدينة- حمد وريان- الأنا)، في حين ارتبط الحرم النبوي بمعاني (المدينة المكان- الاستقرار والطمأنينة - الهوية- الإسلام - الطقوس الدينية الإسلامية)، في مقابل الكنيسة المارونية التي تشير إلى (لبنان المكان- الخوف – المسيحية – الطقوس الدينية المسيحية).



فالعلاقة التي نشأت بين حمد المنذري الشاب المسلم القادم من المدينة، وأرز الصحفية المسيحية اللبنانية رسمت خطًّا ثنائيًا، بدايةً من غربة شجرة الأرز في تربة المدينة بين النخيل، وهو ما جاء على لسان ريان بعد أن رأى شدة اهتمام والده بتلك الشجرة إذ قال: **"إذا كانت أرز هي صورة لبنان في محيط تلك المزرعة... فحمد هو النخلة السعودية"** (السعدون، 2025، ص 20)، ولذلك فإنَّ اهتمام أبيه بتلك الشجرة أصبح يثير فضول ريان لمعرفة الأسرار التي خلفها، بداية من قول أبيه **"أرز بطرس هي أمك! لا وجود لمريم الناهض"** (السعدون، 2025، ص 38)، هذه هي الحقيقة التي أصبحت الشرارة الأولى التي أوقدت نيران الأسرار لتنجلي في اللاحق من الأحداث.

ولعّل ما يجيب التنّبيه عليه هو حضور النخيل في الغلاف بعدد نخلتين مقابل شجرة أرز واحدة، وقد جاءت النخلة الأولى بطول أعلى من شقيقتها التي بجانبها، وهذا قد يحيل إلى النخلة الأطول (الأب)، والنخلة الأقصر (الابن ريان) في مقابل شجرة الأرز (الأم)، وهذا ما يمكن أن نفهمه من حرص الأب على ابنه ريان بتعليمه الدين الإسلامي منذ ولادته وختانه، وبترسيخ انتمائه للمدينة المنورة واعتزازه بهويته، وهو ما ظهر عندما ذهب ريان إلى مقابلة الجد (جان بطرس المسيحي) في الكنيسة بمصر، إذ نأى بنفسه عن التأثر بتلك الأجواء والطقوس الدينية المسيحية. وبعد لقائه بوالده في بهو الفندق واحتضانه إياه **"أحس بالإسلام.. أحس بالمدينة المنورة.. أحس بهويته السعودية الحقيقية بلقاء أبيه! احتاج ريان لهذا الأمان بتأكيد حقيقته التي هو عليها"** (السعدون، 2025، ص 212)، ولعل في ذلك ما يعكس المقاومة والاعتزاز بالهوية والانتماء للمدينة المنورة وعدم الاستلاب في ظل الانبهار بطقوس الآخر الدينية.

ومن جانب آخر فقد شكل الدين وطقوسه علاماتٍ سيمائية تحيل إلى ثنائية الأنا والآخر بحمولاتها الثقافية، حيث مثّل الحرم النبوي الجانب الإيجابي بما يرتبط به من قيم الاستقرار والطمأنينة والانتماء التي برزت في ممارسات ريان: **"بينما حمد تفرغ لرعاية «أرز» في مزرعته.. هرب ريان مجدداً إلى أمان الحرم النبوي! بقي الشاب المتخم بالأسرار المتعاقبة لائذاً بجوار القبر الشريف في الروضة الشريفة! لم يغادرها سوى إلى دورات المياه، وكان يهرول عائداً وكأنه طفل شارد يبحث عن أمان الأم!"** (السعدون، 2025، ص 153)، وهذا يعني أن الحرم النبوي بوصفه مكانًا مقدسًا هو مكان جاذب للشخصية، بخلاف الشعور الذي كانت تشعر به أرز عند أداء الطقوس المسيحية في الكنسية عند مرافقة حمد لها، إذ بدأت بإعطائه بعض التعليمات داخل الكنسية حتى لا يثير الشكوك حوله، في ظل عدم تقبل حمد لتلك الطقوس؛ إذ إن حضوره كان من أجل التعرف على أرز ومحيطها عن قرب، فقد جاء وصف حال أرز على لسان حمد متوسِّلًا بتقنية "الاسترجاع" في حواره مع ابنه ريان:

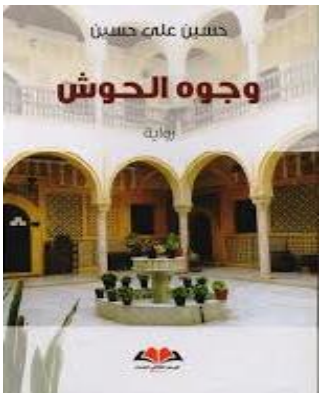
"-أرز كانت خائفة جداً أن يلاحظ أحد من الحضور ملامحي الخليجية المختلفة تماماً عن اللبنانيين فيعرفوا أنني غريب بينهم! لكن الحمد الله لم يلحظ أحد أن سعودياً مسلماً كان مندساً بينهم!

- أمك كانت و اقفة أمامي تماماً، وبقيت طوال الوقت تلتفت خلفها وكأنها ترصد الباب إلا أنها كانت فقط تطمئن على حالي" (السعدون، 2025، ص 76-78)، ولذا فإن الكنيسة بوصفها مكانًا لممارسة الطقوس المسيحية لم تشكل مصدر أمان لحمد، بل على العكس من ذلك، فهي تثير الرعب والخوف بسبب السلطة المهيمنة وصرامة الطقوس، والانغلاق وعدم الانفتاح على الديانات الأخرى.

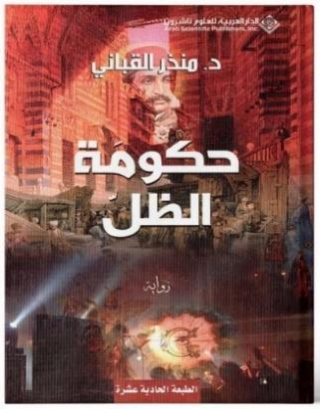
كما نلحظ ظهور الشمس خلف الأيقونات الثنائية بشكل لافت، ولا يخفى أن الشمس تمثِّل علامة سيميائية ترمز إلى الوضوح والنور والإشراق، إلا أن تواريها خلف تلك الأشياء (الثنائيات) يتناغم مع فكرة الأسرار التي تأسست عليها الرواية، "**هناك من الأسرار يجب أن تبقى مخفيّة** " (السعدون، 2025، ص 19)، كما اكتسح اللون الأخضر صفحة الغلاف بشكل صارخ، إذ ظهر في أساس الغلاف -شجرة الأرز- النخيل -القبة الخضراء، واللون الأخضر يوحي بالوسطية، حيث يعد أيضًا لون السلام ورمز الغنى المادي والروحي والنبل والشرف، وقد ذكر في القرآن الكريم سبع مرات (عبيد، 2013، ص 91-94)، فهو لون لباس أهل الجنة ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾ [الإنسان: 21]، ولون الجنة، والأرض حال الحياة، ولون الروضة الشريفة، وهذا ينسجم مع ثنائية الإسلام والمسيحية في الرواية، حيث اتسمت صورة الإسلام بالتسامح والوسطية التي عكستها شخصية حمد المنذري وابنه ريان، تجاه سطوة المسيحية الصارمة ذات الطقوس الجبرية، كما نلحظُ -على سبيل المثال- مشهد تعامل جان بطرس الكوماندور المسيحي تجاه حمد المنذري الذي اتسم بالسلطة والجبروت خاصة بعد وفاة ابنته أرز، مقابل تعامل حمد الذي اتسم بالتسامح وتقبُّل الآخرين.

ومن هنا فقد مثلت الثنائيات الحرم النبوي/ والكنسية، الأرز / النخيل، علامات سيميائية نسقية تتناغم مع المبنى الحكائي بما تحيل إليه من ثقافتين مختلفتين دينيًّا واجتماعيًّا وأيديولوجيًّا، يصعب الدمج بينهما أو الالتقاء على الرغم من ظروف الحب والحرب.

وفي رواية **وجوه الحوش** شكل الغلاف نسقا عمرانيًّا يشير إلى الحقبة الزمنية القديمة للمدينة المنورة، في العهد العثماني، وبالعودة إلى المرجعية الأصلية للصورة نجد أنها تحيل إلى "حوش القره مانلي" في طرابلس القديمة، في توافق زمني بين الحقبة التي تتحدث عنها الرواية وهي المدينة القديمة، وزمن بناء القصر، لذلك فالغلاف يواكب تلك الحقبة الزمنية، وعلى الرغم من عدم التعالق بين القصر والمتن الروائي إلا أنه يبدو أن حضوره من باب الاستعارة والتقريب وتشبيه الشي بالشيء من قبل المؤلف أو دار النشر، لما توحي به دلالة العنوان "وجوه الحوش" من التعددية، وكذلك يبدو تعدد الأقواس المنفتحة على الحوش في الغلاف متناغمًا مع انفتاح الحوش في الرواية على عدد من الوجوه ذات الثقافات المتعددة والمتباينة.



أما في رواية **حكومة الظل** فقد تكوّن الغلاف من لوحة فسيفسائية، تُمثّل بعدًا بصريًّا ذا فضاء ثقافي متعدد، يحوي الأبعاد التاريخية والسياسية والعمرانية، فقد تشكل الغلاف من ثلاث فئات (الأتراك- العرب – اليهود)؛ إذ تمركز العنصر التركي في أعلى الغلاف، وفي المنتصف تموضع العرب، ومثل الجزء السفلي اليهود، وعلى الرغم من أن الغلاف لا يمثل المكان المديني بشكل واضح، إلا أنه يتبدّى بتمظهر الجانب التركي المتمثل في الشخصية ذات الزيّ التركي، فضلًا عن الجانب المعماري الذي يُظهر حالة الرخاء التي تعيشها إستنبول آنذاك، بخلاف الشخوص العرب الذين تظهر عليهم حالة الفقر التي تعكسها الملابس والألوان، وهو ما قد يحيل إلى المدينة المنورة المهمشة عثمانيًّا بخلاف عاصمة الأتراك (إستنبول) ومدنهم الأخرى التي جاءت في ثنايا المتن الروائي، ويتبدى ذلك في فكرة المقارنة التي عقدها خليل الوزان عند ذهابه إلى إستانبول بين العاصمة إستانبول والمدينة المنورة، بعد أن شاهد شوارع العاصمة الفارهة والقصور الشاهقة التي صُممت على الطراز الأوروبي.



يحكي السارد عن خليل الوزان بعد أن استقر في جناحه في قصر الضيافة: **"بدأ يتأمل جناحه الفاخر المكون من غرفة نوم واسعة تكفي عائلة بكاملها، ملحقة بصالة استقبال، تفوق حجم غرفة النوم مرتين، مفروشة بأجود أطقم الكنب الإيطالي والسجاد العجمي. دهش خليل من هذا الترف الذي يكفي لسدّ حاجة جميع فقراء المدينة المنورة؛ بل وقد يفيض منه لفقراء مكة أيضا، ثم تنهد متأسيا على حال ديرته المليئة بالفقر والجوع وهو يرى رغد العيش في عاصمة الخلافة، حياة لم يشهدها الحجاز منذ زمن بعيد"** (القباني، 2023، ص 29، 26-27-28)؛ ولذلك فإنّ تمركز الجانب العمراني التركي في أعلى الصفحة بشكل جليّ لم يكن عشوائيًّا، وإنما عكس حالة الترف التي تنعم بها العاصمة العثمانية (إستنبول) بخلاف المدينة المنورة تحديدا التي هُمِّشت على الرغم من قداستها، أما العنصر اليهودي فقد تمظهر في منطقة مظلمة تتواءم مع فكرة المنظمة السرية التي تُحيكها الجماعة الماسونية، تقول المفرّح في حديثها عن غلاف الرواية:

"تغدو الملامح المعمارية لهذا المجسم ذات أبعاد حضارية ثقافية ترتبط بعلاقة السيد والعبد، والغرب والعرب، وما يحدث من فجوة واضحة بين ماض تليد، وحاضر بليد" (المفرح، 2024، ص 118، 119)، وتأسيسًا على ما سبق يمكن القول إنَّ هذه الصور والرسومات التي تموضعت في هذا الغلاف وفي بقية الأغلفة الأخرى لم تُنقش بصورة اعتباطية بل تشكّلت

بوصفها أيقوناتٍ سيميائية ذات أنساقٍ ثقافية واجتماعية وسياسية - تتصل إلى حدٍّ كبير بما جاء في المتون الروائية من ثيمات ورؤى.

المبحث الثاني: سيميائية العنوانات الرئيسة

إنَّ المتأمل في الدراسات الحديثة يلمح اهتمام النقاد والباحثين بعتبة العنوان (Titre) بوصفها علامة سيميائية متعدد الدلالات؛ فهي أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي، بغية استنطاقها واستقرائها، لفظيًا وبصريًا، وأفقيًا وعموديًا (حمداوي، 1997، ص 97)، بوصف العنوان "صاحب السُّلطةِ الأقوى في النّص"(إسماعيل، 2019، ص 251).

ومن هنا فإنَّ العنوان عتبة ركيزة تفتحُ باب التأويل، فحضوره ليس عبثًا أو ضربًا من الهامشية، بل هو نص مُوازٍ يضم في جنباته العديد من الأنساق الثقافية المضمرة التي تبرهن عليها "رؤى النّص الداخلية سواء بطريقة مباشرة أم بطريقة تكتنفها الرمزية والغموض" (البلوي، 2019، ص 58)، وانطلاقًا من ذلك فإنَّه من الصعوبة بمكان أن تتكشف أبعاد العنوان ودلالاته دون سبر أغوار النّص وتفكيكه، والوقوف على رؤاه ومضامينه وأنساقه الظاهرة والمضمرة على حدّ سواء.

إنّ العنوان -كما ذكرنا سابقًا ومن منظور جيرار جنيت- نص موازٍ ينتمي للمتعاليات النّصية، إلا أنَّ جيرار جنيت دان بالفضل للناقد لوي هويك (Leo Hock) على جهوده في هذا الجانب، حيث عدّه من "أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانات في كتابه (سمة العنوان)" (بلعابد، 2008، ص 66)، إذ إنّه قدم تعريفًا للعنوان يتسم بالدقة والشمول، حيث عرفه بأنه: "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، 2008، ص 67).

ونلحظ من هذا التعريف أنَّ لوي هويك أطّر العنوان وحدد صفاته من وجهة نظر لسانية، فهو لا يكتفي بالتسمية والتعيين فقط؛ بل إنه عنده يحوي أنساقًا دلالية ذات مقاصد. وقد تعود هذه المقصدية إلى مرجعيات مختلفة ذهنيًا وفنيًا وسياسيًا ومذهبيًا وأيدولوجيًا (قطوس، 2001، ص 31). أما رولان بارت (Rolan Barthes) فقد عرّف العنوان -من منظور سيميائي- بأنّه: مجموعة من الأنظمة الدلالية السيميولوجية، التي تحمل في طياتها قيمًا اجتماعية وأيديولوجية (حمداوي، 1997، ص 99)؛ لذا فإنّ العنوان يعدّ علامة تختزل مجموعة من الأنساق الثقافية التي تكشف عنها القراءة الناقدة.

وبما أنّ حضور العنوان يعد أداة إستراتيجية وعلامة فارقة في البنية السردية، وأنّ حضوره يكشف عن مكنون النّص ويبوح بما يضمر؛ إلا أنّ الاهتمام به وبإشكالاته أصبح مثار جدل بين النقاد والباحثين؛ بداية من اختيار التوقيت الزمني الذي يتم فيه وضع العنوان؛ لذلك فإنَّ الناقد الفرنسي جان جيرودو (Jean Giraudoux) لم يؤيد مسألة وضع العنوان قبل عملية كتابة النّص وعاب على من فعل ذلك؛ لأنّه يؤثر على سيادة النّص فيصبح النّص تابعًا للعنوان(ناصر، 2004، ص 99)، وهذا مخالف لرأي (Jean Giono) الذي يرى أنّ الاختيار المسبق للعنوان مفيدًا لأنه يلقي بظلاله على المؤلف ويسهم في ثورته الإبداعية (الهميسي، 1997، ص 111).

بيد أن المتعارف عليه عند النقاد والباحثين أن العنوان يوضع بعد أن ينسج المؤلف النّص ويبني عالمه، وهو ما يقرره الدكتور عبدالله الغذامي الذي يرى أنّ العنوان يكتب في مرحلته النهائية، فالرواية عنده "لا تُولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها" (الغذامي، 1998، ص 263)؛ ولذلك فإنّ النّص يمارس سلطته أيضًا على المؤلف؛ فالعنوان حاضر في الذهن، فهو كما يرى مصطفى سلوى "في استشارة مع النّص، الذي كلما تجدد، ونما، وكبر، ..... ظهر له شأن جديد في العنوان" (مصطفى، 2003، ص 210)، وهذا يعني أنّ إرجاء وضع العنوان إلى المراحل الأخيرة من العمل الأدبي، ليس ضربًا من العفوية والاعتباطية، بل قد يحمل في جوانبه العديد من الثغرات للمتلقي.

وهذا يدعونا للحديث عن مسألة أخرى وهي مسألة الوضوح والغموض التي تعتري العنوان؛ إذا سلمنا بأنَّ العنوان السيميائي لا يقدم نفسه بشكل مباشر؛ بل يعمل على خداع المتلقي ومراوغته. وقد ذكر أمبرتو إيكو في هذا السياق أنّه "ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها" (بوعلي، 1998، ص 65)، وهو ما نادى به أرباب الرواية الحديثة الذين ابتعدوا عن اختيار العناوين ذات الدلالة الواضحة، واتجهوا إلى العناوين التي تسعى إلى التشويش على ذهن القارئ، بقصدية خداعه (أشهبون، 2011، ص 22). إنَّ العناوين في الروايات الحديثة إذًا تعمل على "إرباك أفق انتظار المتلقي بالمفارقة التي تكتنفُ فضاءها الدّلالّي" (حسين، 2007، ص 372)؛ وعلى ذلك فإنَّ العنوان السيميائي أصبح فاتحة نصية ذات فضاء واسع تعمل على بعثرة ما كان ساكنا في عقل المتلقي، بما يكتنزه من الإشارات المختزلة ذات المرجعية الأبستمولوجية والثقافية التي تشجع المتلقي للبدء في فورة التأويل (الطريطير، 1998، ص 156).

كما أن إشكالية التفريق بين العنوان والاسم قد ألقت بسهامها هي الأخرى في هذا الجانب، وهي قضية ليست ذات تأثير واضح؛ لأن كليهما ينبثق من حقل دلالي واحد يسوده التكافؤ والانسجام، فهي قضية العام والخاص، حيث "تُعَدُّ "التسمية" Naming الاستراتيجية العامة في إنجاز هوية الشيء واختلافه، في حين تختصُّ "العنونة" Titling بعالم الكتابة حصراً بوصفها استراتيجية خاصة بالمكتوب" (حسين، 2007، ص 68). وهذا يعني أنَّ بين الاسم والعنوان علاقة تكاملية، لأن "الاسم يتخذ دلالة الشمول ليضم تسمية الكتب والأشخاص وغير ذلك، وتسمية الكتب أو عنونتها تتولد من التسمية بمفهومها العام، فتجتمع معها في سمات التعيين والتحديد والدلالة" (المفرح، 2022، ص 46)، ويعني هذا أن التسمية هي الأساس الذي تتحدد منه دلالة العنوان وما يحمله من أنساق مضمرة.

وبما أنّ العنوان عتبة نصيّة وعلامة سيميائية لفظية، فهو بلا شك يقدم وظيفة محوريّة للنص؛ فهو "عبارة عن متوالية صوتية لا يمكن أن تمارس سلطتها الدلالية الفارقة إلا عن طريق المتن الذي وضعت لتسمه وتدل عليه" (مصطفى، 2003، ص 164)، وعدا عن كونه "ممثلًا لسلطة النّص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي" (حليفي، 2013، ص 13)، فإنّه يتم التعامل معه بوصفه مفتاحًا إجرائيًّا للتعامل مع النّص في بعديه: الدِّلالي والرمزي (حمداوي، 1997، ص 97).

فالعنوان يعيش حالة من الاتصال والانفصال مع النّص؛ إذ إنَّه "أيقونةٌ دالة على العمل من أوله إلى آخره" (إسماعيل، 2019، ص 253)؛ فيتمثل الاتصال في كونه لم يوضع إلا من أجل النّص، ويتمثل الانفصال في كونه علامة سيميائية ونصية لها إجراءاتها الخاصة ووظائفها الذاتية كغيرها من العلامات التي تنبثق منها مسارات دلالية (بلعابد، 2013، ص 57)؛ لذا فإنَّ العنوان يقوم بدوره المركزي تجاه المؤلف والمتلقي؛ "لأن العنوان مداره التخاطب والتحاور، ليكشف عن مقصديات الكاتب وإرادته وهو يوصل عمله للقارئ، لأنه بين مقصديات الكاتب والخلفية المعرفية للقارئ يقع تأويل العنوان وتداوله" (بلعابد، 2015، ص 55).

ولا يفوتنا أن نذكر أن جيرار جنيت قد حدد وظائف العنوان من بؤرة النّص الروائي، وجعلها في أربع وظائف، هي (بلعابد، 2008، ص 86-88):

1- الوظيفة التعيينية (Fonction Désignation): وهي التي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقة.
2- الوظيفة الوصفيَّة (Fonction Descriptive): وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النّص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان.
3- الوظيفة الإيحائيَّة (Fonction Connotative): وهي أشد ارتباطًا بالوظيفة الوصفية، إلا أنها ليست دائما قصدية.

4- الوظيفة الإغرائيّة (Fonction Séductive): ويكون العنوان مناسبًا لما يغري، جاذبًا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارًا لدى القارئ.

إنَّ العلاقة بين العنوان والنّص باتت علاقةً معقدة تجاوزت السطحية والمباشرة، فالعنوان يوجد في زوايا النّص؛ لذلك "لم تعد علاقة سؤال - جواب بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النّص" (حليفي، 2013، ص 23)؛ ولذلك فإنّ الباحث السيميائي يتعامل مع العنوان بوصفه علامة ذات مدلول، بالإضافة إلى أنّه يؤسس فضاء يعنى بسيموطقيا الاتّصال، فهو شفره مسننه تقع بين المرسل(المؤلف) والمرسل إليه(المتلقي)؛ ولذا فإنَّه يخضع لمعايير التحليل التركيبية والمعجمية والتأويلية؛ حيث يتم النظر إليه عبر مستويين: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، ومستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها" (الجزار، 1998، ص 8)، وهذا يعني أن العنوان بوصفه بنية ذات دلالة يحمل مستويين: أحدهما بنية سطحية ذات دلالة مباشرة وظاهرة، والآخر بنية عميقة ترمي إلى أنساق مضمرة؛ يسعى المتلقي للكشف عنها وفك شفراتها وغموضها.

وبعد هذا المهاد النظري الموجز يمكن القول إنَّ العنوان بوصفه علامة سيميائية يتصل بالمبنى الحكائي، فأنه بلا شك يتصل بعنصر المكان، ومن ثم "فالعنوان إشارةٌ إلى ما تحتويه الرّواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه، وتختلف الرُّؤية مع اختلاف الهوية الثَّقافية" (إسماعيل، 2013، ص 75).

والناظر في عناوين الروايات المدروسة يلمحُ جليًّا عناوين ذات طابع مكاني؛ وعلى ذلك تنتج العلاقة بين العنوان والمكان بوصفه عنصرًا من عناصر المتن الروائي، "وإذا كان العنوان/ المكان متصدراً للنص الروائي زادت درجة إمكانية التأويل لانبثاقه من عمق الثقافة والميثولوجيا والتاريخ، وزادت درجة علاقاته النّصية الداخلية مع البنيات السردية الأخرى" (العدواني، 2002، ص 25)؛ وهذا يعني أنّ العنوان قد يكشف عن بعض الأنساق الثقافية والرؤى والمضامين، ومن ثم تعكس خصوصية للمكان، المدينة المنورة دون غيرها؛ لذا فإنَّه من المفيد الوقوف عند سيميائية العنوان، واستنطاقه وفق منهجية الدال والمدلول، بدءًا من البنية السطحية وصولًا إلى أعماق البنية العميقة.

ولعل المتأمل في عنوانات المدونة المدروسة يلمح أنَّ حضور المكان المديني يتراوح بين الوضوح صراحةً والغموض الذي يحتاج إلى مزيد من النظر في مسالك العنوان وفك شفراته، كما يلمحُ غلبة المستوى التركيبي في عنوانات الروايات، مثل: المركب الإضافي في روايتَي: **وجوه الحوش، حوش التاجوري**، وقد ترد بعض العناوين على نمط الجملة مثل: **للأرز أسرار في المدينة المنورة، كانت سلامًا... فقط**، وقد تأتي العناوين مفردة دون تركيب، مثل: **ميمونة، جاهلية**، أو مركبةً تركيبًا مزجيًّا، مثل: **سفر برلك**، وقد تأتي بعض العناوين بأسلوب العطف (معطوف ومعطوف عليه)، مثل: **الطيبون والقاع، تمرورصاص.**

إنَّ حضور العناوين المكانية على أغلفة الروايات يجعل منها علامات سيميائية واضحة ذات أنساق أبستمولوجية وثقافية للمكان المديني، فرواية **وجوه الحوش** شكلت ثنائية نسقية بين العنوان والنّص، العام والخاص؛ فحضور التعددية في العنوان يوحي بالاختزال المكثف بصيغة الجمع في كلمة (وجوه)، وقد جاء في لسان العرب أنّ الْوَجْهُ هو الْمُحَيَّا (ابن منظور، د.ت: 4775/6)، وبالوجه نعرف الأشخاص والأشياء؛ فإضافتها للحوش تأكيد على الانتماء والخصوصية والتعددية، فالحوش هو "سور يحيط بمجموعة من المساكن المتجاورة إلى بعضها البعض، ذات مدخل أو بدون منفذ"(الدبيسي، 2005، ص 161).

لذلك توحي الكلمة بنسق عمراني، ونسق ثقافي، ونسق سياسي لمجتمع ذلك الحوش؛ إذ إنّ لهذه الأحواش أنظمة وسلطة في الدخول والخروج، بالإقامة، بالعادات والتقاليد وغيرها، وهو ما نلمحه في الرواية التي جاءت في ستة عشر وجها،

يتصدر عنوان وجه الحوش أول عنوان داخلي للرواية للتعريف بالبنية العمرانية والاقتصادية لهذا الحوش، **"لو اعتليت منارة، من منارات المسجد النبوي، بالمدينة المنورة، خصوصاً المنارة السليمانية، لرأيت الحوش، بتفاصيله كافة"** (حسين، 2020، ص 7).

ثم تصدرت عنوانات الفصول الداخلية الأخرى بأسماء وكُنى (وجوه) الشخصيات التي سكنت الحوش؛ معرِّفةً بها وبأصولها المدينية أو غير المدينية، وبمهنها وعاداتها وثقافتها، مثل: (الريم، الزينبي، هلالة، مقبول، الشيخ، فرج، مريم، أبو ركبة، معصومة، نواب، غلوم والنوري، فضة، رجب، أبو جبل، عواد)، ولذا فإنَّ إضافة كلمة الوجوه للمكان علامة سيميائية توحي بخصوصية ثقافية للمجتمع خاصةٍ بالحوش، فضلًا عن أن كلمة الحوش تحيل إلى معجم ثقافي للمدينة المنورة، فالحوش بوصفه مكانًا مغلقًا لم يخلُ من مفارقة إذ إنّه انفتح على العديد من الثقافات فهو الحد بين الثقافة المدينية والثقافات الأخرى الشامية، والهندية، كثقافة اللباس التي حاول "نواب" تصديرها إلى أهالي الحوش.

فنواب هو الخياط الإفرنجي الذي قَدِم من بغداد إلى حوش أبي طافش مجاهدًا في تغيير نمط اللباس المديني كما تخبر الرواية؛ لذلك فإنّ العنوان (وجوه الحوش) يوحي بأننا أمام مكانٍ خاصٍّ ولكن تتعدد فيه الأحداث، والشخصيات، والثقافات، وكل ذلك يتلاءم مع التعددية الثقافية التي تؤطِّر الفضاء العام / المدينة المنورة.

كما أنّ تعيين أحد الأحواش يوحي بدلالة متفردة للحوش كما في رواية **حوش التاجوري**، إذ مثّل الحوش منطقة مفصلية في حياة الشخصية "رباب" التي عاشت طفولتها فيه، وظل يعيش داخلها، تسترجعه بين الفينة والأخرى، على الرغم من انتقالها إلى جدة، إلا أنه يمثل محطة استقرت في ذاتها لا يمكن نسيانها، فالحوش يسكن في ذاكرتها بما فيه، إذ جاء على لسان الشخصية عند حوارها مع فريد زوج أختها عن أيام حوش التاجوري، تقول الساردة: **"أعادت إليّ عبارة حوش التاجوري والناس الذين يعيشون في حوش التاجوري ذكريات وذكريات. ذكريات كنت أود نسيانها ولكن هيهات فبعض الذكريات تنغرس في باطن أعماقنا لا تريد فكاكاً"** (أبو الفرج، 2005، ص 526)، فالمكان ظلّ يفرض سيطرته على حياة الشخصية، لذا فإنّ العنوان يمثل بورة الألم للشخصية الرئيسة، فهو بوصفه مكانًا واقعيًّا حمل بين جانبيه معاناةٍ نفسية وذكرياتٍ للطفولة.

ويعد عنوان رواية **سفر برلك** عنواناً متعارفاً عليه تداوليًّا وتاريخيًّا بأنّه تسمية للمعاناة الجماعية التي تعرض لها أهالي المدينة المنورة وهي حادثة التهجير الإجباري لهم من قبل فخري باشا وجنده، فالكلمة ذات أصول تركية، وقد ورد العنوان في متن الرواية بشكل مباشر معبرًا عن العنف والتسلط الذي شهدته الشخصية ذيب وبقية المهجرين من قبل الجند الترك، إذ جاء على لسان ذيب أثناء ترحيله إلى الشام في القافلة: **"سمعتُ منهم كلماتٍ غريبةً مثل: "سفر برلك بالقطار، سفربرلك... هل سيكون مصيري مصير سكَّان أهل المدينة: التهجير الإجباري إلى الشام"** (العلوي، 2019، ص 108).

فالعنوان حمل اسم "سفر بر لك" تعبيرا عن الحدث الأعظم الذي تدور حوله الرواية، فالتهجير الإجباري لأهالي المدينة وانتهاك فخري باشا لقدسية المكان، نتج عنه كوارث مجتمعية واقتصادية وسياسية؛ إذ "بلغ من قسوة الحصار كما روى من جلس في المدينة أنْ أكل البعض القطط والكلاب وجثث الموتى وهم لا يعرفونها، باعها عليهم بعض المجرمين الذين لا يخافون الله، واشتراها من لا يعرفها من الجوع الذي عم البلد" (حافظ، 1996، ص 48). فضلا عن انتهاك حرمة وقدسية المسجد النبوي بوضع الأسلحة داخله (العلوي، 2019، ص 84).

ولعلّ من العناوين التي يظهر فيها فضاء المدينة المنورة بشكل جليّ، رواية **للأرز أسرار في المدينة المنورة**، وهو من العناوين الطويلة مقارنة ببعض العناوين الأخرى في المدونة المدروسة التي يعمد الروائيون عادة إلى جعلها قصيرة، إذ إنّ

الفضاء المديني ذُكِر فيها صراحة، وبالنظر في المستوى التركيبي للعنوان تتبدى لنا بعض الألفاظ التي تكشف عن خصوصية تؤكّد الانسجام مع المتن الحكائي وما يتبدى فيه من اختزال، حيث إنّ العنوان بدأ بشبه الجملة (الجار والمجرور) "للأرز" الذي جاء خبرًا مقدمًا، و"أسرار" مبتدأ مؤخر، و "في المدينة المنورة" جار ومجرور، فالخبر المقدم هنا يوحي بدلالة التخصيص والأهمية وهو ما أثبته المتن الحكائي؛ إذ إنّ الأرز هي الثيمة الرئيسة في العمل (أرز الشجرة في المدينة – أرز الزوجة)، وإضافتها إلى كلمة "أسرار" التي جاءت بصيغة الجمع، تدلّ على أنّ الرواية تحمل العديد من الأسرار التي تكشفت بين عدد من الشخصيات، بداية من سر زراعة حمد لشجرة غريبة بين نخيل المدينة، إذ إنّ **"نخيل حمد هن فقط من عرفن سرّه في زراعة الشجرة بينهن، باح لهن بالسر فكنَّ من رَعينَ هذه الدخيلة الغريبة لتكبر بينهن!"** (السعدون، 2025، ص 16).

ثم بعد ذلك يتوالى تكشف الأسرار بين حمد وابنه ريان، وبين ريان وقاسم السامرائي، وبين ريان والصندوق المدفون تحت شجرة الأرز في مزرعة الشبيبية بالمدينة المنورة، وكذلك الأسرار التي اطّلع عليها ريان في مذكرات والدته أرز وغيرها، وهذه الأحداث جميعها حُكيت مُعتمدةً على تقنية الفلاش باك، إذ طفق حمد يسترجع حياته في لبنان متكئًا على تقنية "الاسترجاع"، كما أنّنا نلمح مفارقة في العنوان إذ كيف للأرز أن ينبت في أرض وتربة ليست له؟! وهذه المفارقة تنسجم مع مفارقة زواج حمد السعودي المسلم من أرز الفتاة اللبنانية المسحية، وهو ما يشي بانتصار الحب وهزيمة المستحيل، وهو ما يكشفه ريان في نهاية الرواية بعد تكشف الأسرار، إذ جاء في معرض الرسالة التي كتبها خاتمة لمذكرات والدته:

"أتعرفين أنه يكيل لي الحب ليس فقط لأني ابنه الوحيد، بل لأنني ابنكِ أنتِ؟! عشق هذا الرجل لكِ مستحيلٌ استحالة عيش الأرز في المدينة المنورة.. لكنه كان! عاكس المستحيل وعشقكِ، بل وتزوّجك مخاطراً بالتضحية بكل شيء لأجلك.. وقد كان!" (السعدون، 2025، ص 313)؛ لذلك فإنَّ العنوان في مجملة يعد إضاءة للمبنى الحكائي، وانسجامًا مع وقائعه وأحداثه.

أما رواية **كانت سلامًا...فقط** فإنَّ الفضاء المديني يتمظهر في دلالة العنوان من داخل المتن الحكائي بعد قراءة النص وفك شفراته وتأويله، إذ إنّ العنوان على المستوى التركيبي جاء جملة دخلت عليها كان الناسخة، ثم حذف اسم كان، وسلاما خبرها، وموطن السلام كما تخبرنا الرواية يكمن في الأثر الذي حصل للشخصيات التي قدمت من مدن أخرى، وهي شخصيات تحمل ثقافاتٍ مختلفة، ووجدت الأمن في الفضاء المديني، كشخصية "عثمان" التي أخبرنا عنها السارد، فقد فرّ عثمان هاربا من قريته بالسودان بسبب الفقر، ووجد في المدينة مستقرًا له بعد أنّ تنقل في مدن السودان بحزنه المستقر بجسده من شكوى الحب والفقر، **"حين وصل المدينة، وصلّى في الحرم النبوي أول مرة وجد فيه الملجأ الوحيد من أشواقه للنيل الأزرق وعيون حميدة السوداء وضفيرتها اللعوب... بينما يسند ظهره ورأسه إلى السياج الأخضر، فيملؤه بالطمأنينة والإحساس بمعنى بقائه في المدينة، وطعم هجرته إليها... خرج من الحرم عازماً ألاّ يعودَ إلى السودان أبداً ما دام على قيد الحياة، كي يحافظَ على أمنيته. قرَّر أن يرى السودان وأهله في رحاب المدينة المنورة، حيث طاب مقامه بجوار المصطفى"** (الطيّب، 2017، ص 63 -64)، فضلا عن التغير الذي تشهده الشخصية على المستوى الثقافي والاجتماعي والاقتصادي.

كما تركز الرواية على شخصية أخرى، وهي شخصية سعيد المقلب "أبو فكس" الذي يخفي حادثة موت صديقه في ليبيا، **"بعد حادثة مقتل البشير، فرّ سعيد من قريته وهام على وجهه أياماً أشهراً وسنيناً سلبت طبيعته المرحة و ابتسامته الساخرة... استبدل نكاته الفرحة المتقافزة بصمت دائم، ووجل مستمر من كل شيء خشية الالتقاء بأحد من أهل قريته ... بعد فترة من الزمن أشار عليه بعض الصالحين بالهجرة إلى المدينة المنورة، لما يعرف عنها من وداعة أهلها. احتضنته المدينة تماماً كما أشار عليه الصالحون، وجد في المدينة وأهلها بديلاً عن أهله. في ظلال الحرم الشريف"**

(الطيّب، 2017، ص 131)، ولذلك مثلّ الفضاء المديني ملاذًا آمنًا لكلتا الشخصيتين على اختلاف السبب والوسيلة، ولعل التأنيث الذي لحق "كان الناسخة" يسهم في تعزيز الدلالة؛ حيث يحيل السلام إلى فضاء مؤنث، وهي المدينة المنورة / مدينة الحنان والرحمة والاحتواء.

وفي رواية **جاهلية** يتبدى للقارئ منذ الوهلة الأولى عند قراءة العنوان أنه يحيل إلى ذلك الزمن البعيد، وهو زمن قبل بعثة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم بعد الولوج في دهاليز الرواية نجد أن الأحداث تسير في الزمن الحاضر وفي الفضاء المديني بعينه، فالعنوان يتسق وينسجم مع أفعال بعض شخصيات الرواية في المكان المديني المقدس، من تعنيف هاشم لأخته لين، وعنصرية اللون والهوية الواقعة على مالك، وغير ذلك من الأحداث التي تحيل إلى شخصياتٍ معاصرة تسكن مكانًا مقدسًا وتحمل في الوقت نفسه قيمًا جاهلية ماضية، وهو ما ستعالجه الدراسة في الفصل الثاني بمشيئة الله.

ونلحظ أنَّ بعض العناوين قد اعتمدت على أسلوب العطف بحرف الواو في غير انسجام في التركيب بين المعطوف والمعطوف عليه، كمان يظهر في رواية" الطيبون والقاع" التي جاء العطف فيها بين الصفة (الطيبون) والمكان "القاع"، وقد جاء في لسان العرب أن القاع:" أَرْضٌ واسِعَةٌ سَهْلَةٌ مُطْمَئِنَة مُسْتَوِيَةٌ حَرَّةٌ لا حُزُونَةَ فِيها وَلا ارْتِفاعَ وَلا انْهباطَ" (ابن منظور، د.ت: 3775/5).

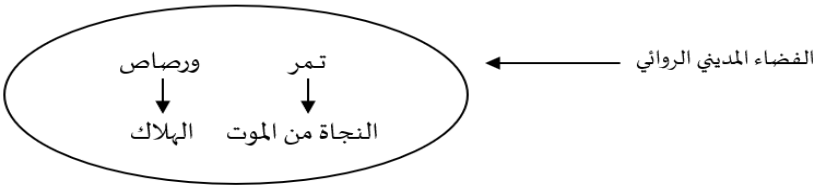
والعطف في هذا العنوان يفيد التخصيص والتبعية، وهو ما تنطوي عليه الرواية من عادات وقيم مجتمعية لأهالي الحي وبيئتهم المتكافئة ذات الحدود المنغلقة أيديولوجيًّا، فعلى سبيل المثال، يُستدعى رمضان بوصفه شهرًا فضيلًا ذا قيمة دينية متفردة عند أهالي الحي "**رمضان (المدينة المنورة) ليس له مثيل.. هكذا تعارف عليه الناس.. المنازل متلاصقة.. تشكل دائرة واسعة، تتوسطها مساحة شاسعة من الأرض الخلاء.. في الوسط ترتفع ربوة شكلتها زبالة أهل (الحي)**" (حسون، 1984، ص 9)، فضلا عن طقوس الزواج والنفساء وغيرها، تلك التي تعكس خصوصية الثقافة المدينية ذات الخصال الحميدة، مثل: مساعدة الجار، والسعي في الخير والإصلاح.

وإذا ما وضعنا العنوان والمتن الحكائي في الميزان التداولي فإنَّ الذي يتبادر إلى أذهاننا ويترسخ في وعينا العبارة المشهورة التي يتداولها الناس، وهي عبارة: "زمن الطيبين". ذلك الزمن المسكون بالنقاء والتكافل الاجتماعي الذي صورّه المتن الحكائي.

وقد جاء العطف بالواو أيضا في رواية **تمر ورصاص** إذ إن العطف في العنوان هنا بين التمر والرصاص يجمع بين شيئين غير متجانسين، إلا أن المؤول للجمع بينهما هو الثيمة المركزية للرواية؛ فالتمر كان أداةً للنجاة من الموت، في حين أن الرصاص كان أداةً للموت، وبالرجوع إلى المتن الحكائي، نجد أن (التمر) في المدينة هو أيقونة ونسق ممتد في الرواية، فهو غذاء أساسي لأهل المدينة، يقيهم من الجوع الذي حل بهم بعد حصار المدينة المنورة ونفاد المعيشة، كما أن فخري باشا قام بسرقة التمر من المزارع والمنازل لإجبار الأهالي على الرحيل، وتأمين القوت للجند الأتراك، **"ففخري قام بخزن كميات كبيرة من السلاح.. ولجأ إلى حفظ التمر والخبز المجفف بما يكفي لسنة و أكثر"** (فرغلي، 2017، ص 77).

كما أنَّ التمر الوارد في العنوان يُحيل إلى حادثة سرقة منصور للتمر من مزارع العوالي، حين اشتدّ بهم الجوع وبلغت بهم الحاجة مبلغًا عظيمًا كاد يودي بهم إلى الهلاك. (فرغلي، 2017، ص 179-180)، وتحضر الثيمة الأخرى (الرصاص) في هلاك الجند في مشهد الإعدام الذي جاء على لسان الشخصية عيسى، حيث يصف مشهد هلاك مجموعة من المتهمين الذين تم إحضارهم إلى الساحة الملاصقة لمحطة سكة القطار، في مشهد هلاكهم والخلاص منهم حيث تم تقييد أيديهم إلى الخلف، وأعينهم مغطاة بقماش، تظهر عليهم ملامح الخوف والرعب من هذا المصير المأساوي: **"وبعد تلاوة بيان الإعدام، أُطلق الرصاص على رؤوسهم، جمع غفير من الجند والأهالي كان حاضراً، ومن المؤكد أن فخري تعمد جمع أكبر عدد من الجند**

ليكون هذا القصاص عبرة لهم .." (فرغلي، 2017، ص 160)، وإذا كان التمر يشكل طوق النجاة فإن الرصاص يمثل الهلاك والموت، ولذلك فإن التمر والرصاص القارَّين في العنوان بوصفهما دالّين يشكلان طرَفَي نقيضٍ في الفضاء المديني، ويمكن تمثيلهما كما يلي:



وبالنظر في التمثيل السابق نلحظُ أن سيميائية الفضاء المديني بوصفه مكانًا تظهر بوساطة دوالٍ متضادة ضمنيًّا يكشف عنها المتن الحكائي، بالإضافة إلى أنَّ عنوانات الروايات المدروسة تشي بخصوصية المكان (المدينة المنورة)، بوصفها دوالًّا سيميائية تكشف عن أنساقٍ ثقافية واجتماعية وسياسية مرتبطة بهوية المكان، ومختزلةً لمضامين الروايات وثيماتها الجوهرية.

المبحث الثالث: سيميائية العنوانات الداخلية

تمثل العناوين الداخلية (Intertitres) عتبة نصية داخل المتن الحكائي، وحددها جيرار جنيت، بقوله: "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النّص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء" (بلعابد، 2008، ص 124-125)، حيث إنَّ العناوين الداخلية تسمح للمؤلف بتجزئة مساحة النّص اللغوية بمؤشرات لغوية أو طباعية (حسين، 2007، ص 82)، وتختلف العناوين الداخلية عن العنوان الرئيس في قضية الحضور والغياب، إذ إنّ حضورها ليس ضروريًّا في الروايات، بخلاف العنوان الرئيس الذي يعد حضوره ضروريًا للتعرف على هوية النّص، إلا أن لحضورها أثراً في الإيضاح وتوجيه القراءة النقدية للمتلقي (بلعابد، 2008، ص 125)، كما أنَّها تختص بجمهور أقل إذ تتبدى للقارئ الذي بدأ فعلا في عملية الكتابة (بلعابد، 2008، ص 57).

لذلك فإنَّ العناوين الداخلية بوصفها بنيةً نصيّةً تعمل في حضورها على خلق سيرورة دلالية تظهر عبر "آلية التماثل والاختلاف وظائفيًا" (حسين، 2007، ص 83)؛ فهي تقع بين منطقتين رئيستين، هما: العنوان الرئيس، والنّص؛ ولذا فهي تتصل بهما في علاقة وطيدة. فهي تعمل على استرجاع الأحداث أو تكثيفها، أو تشكل فضاء إيهاميًّا للمتلقي، بالإضافة إلى أنَّها تؤسس لبؤرة نصية ماكرة ومخاتلة (أشهبون، 2011، ص 141)، تُسهم "بمُضاعفة القدرة التفسيرية للمتلقي، لكونها عتباتٍ تأويلية للنصوص التي تُعَنْونها، ومن ثم تسهل الولوج إلى ردهات النّص أو المقطع النّصي" (حسين، 2007، ص 83). ومن جانب آخر تتكشف "سلطة العنوان الرئيس على العناوين الداخلية، وتجعله منطلقًا رئيسا في بنائها ومضمونها" (المفرح، 2022، ص 171)، وهذا يعني أنَّ العنوان الرئيس يفرض سيطرته لتتبع سيرورة دلالية تابعه له.

إنّ كل عنوان داخلي يشكل علامة سيميائية، إذ "تعمل فيه حركة مزدوجة: حركة جاذبة، تعزله وتفصله وتغلقه حول حدوده؛ وحركة نابذة، تنتزعه من الانكفاء والاستغلال والاكتفاء الذاتي. فإذا نُظِرَ إليه من زاوية منفصلة، فهو يشكل كلاً مستقلاً، لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لأن العنوان يقوم على شكل سردي يتجسد كذلك في العناوين الداخلية المجاورة له. فلا يتم تمثل العنوان الواحد إلا مصحوباً بذكرى العنوان الآخر/ السابق"(أشهبون، 2011، ص 141)، وهذا يعني أنَّ

العنوان الداخلي على الرغم من انفصاله واستقلاله إلا أنه في الوقت ذاته على اتصال بالعناوين الداخلية الأخرى، وهذا الاتصال يفضي إلى بؤرة دلالية تظهر مع القراءة الفاحصة.

وبناء على ذلك فإنَّ أشكال وضع العنوان الداخلي هي إستراتيجية من صنع المؤلف تأتي بأشكال متعددة، منها: عناوين لغوية تشكل في مجموعها النّص وتحمل في مضمونها أنساقًا ودلالات متعلقة بالبنية العامة للرواية، وتأتي بعض العناوين بطابع التقسيم الرقمي لفصول الرواية، وشكل آخر يجمع بين الطريقتين (المفرح، 2022، ص 170).

لذلك فإنّ هذه الدراسة ستركز في عملها على العناوين الداخلية ذات البعد المكاني للمدينة المنورة؛ بوصفها عتبة نصية موازية للمتن الحكائي، وهي في ذات الوقت علامة سيمائية مختزلة، تقدم وظائف محورية للنص، فقد تكشف عن مكانية الأحداث وحركية الشخصيات على نحو ما نجده في **رواية جاهلية**، إذ احتوت على بعض العناوين الفرعية، التي تمظهرت في تضاعيف فصول الرواية محتوية بعض الأمكنة التي تحيل إلى خصوصية للمكان، فقد تجاوزت تلك الفضاءات وظيفتها الأصلية بأن تكون خلفية ومسرحا للأحداث، وأصبحت عنصرًا فاعلًا وعلامة سيميائية لخطاب ذي مرجعيات ثقافية وتاريخية.

ولذلك لو تأملنا بعض العناوين الفرعية في الرواية نجد أن الأمكنة فيها تعود إلى نوعين: أسماء تحيل إلى المدينة المنورة الحديثة مثل: شارع الملك فيصل، شارع الستّين، شارع المطار الطالع، شارع الحزام، وأسماء ذات مرجعية تاريخية وإسلامية وثقافية للمدينة المنورة مثل: شارع قباء الطالع، شارع قباء النازل، قربان، باب التَّمَّار، فقباء منطقة تاريخية تراثية ذات أصول إسلامية منذ هجرة النبي صلى الله عليه وسلم؛ ولذلك فهي تحمل خصوصية مكانية للمدينة المنورة، فشارع قباء هو الطريق الذي سار عليه الرسول صلى الله عليه وسلم من مسجد قباء إلى المسجد النبوي؛ إلا أن شارع قباء (النازل أو الطالع) في الرواية يعكس لنا الحالة النفسية المضطربة عند هاشم الذي عُرف عنه تمرده في العلاقات وسلطته الذكورية تجاه شقيقته لين.

بيد أن هذا الشارع أظهر الجانب الآخر من شخصيته وحواره مع ذاته، إذ مثل شارع قباء النازل حالة الصمت التي أحاطته بمراجعات ذاتية لعاداته الغريبة، دون أن يشعر بالطريق وهو ما جاء على لسان الراوي العليم "ربما بدا غريبًا أن يلازمه الصمت طوال المسافة التي قطعها، لكن صخب الأفكار التي ملأت رأسه لم يجعله يشعر به. والآن انتبه له" (الجهني، 2007، ص 33)، ولهذا فإن حركة الشخصية وأفعالها مفارقة لقدسية المكان؛ ولذلك يمكن أن نعد المكان هنا مكانا هامشيًا، خلافًا لعنوان "الثانية فجرًا (باب التَّمَّار)" الذي يمكن أن نعده عنوانا مركزيا إذ إن المكان في أصله يعد منطقة تاريخية، وبالنظر إلى الرواية يرتبط المكان بتحديده الزمني بحادثة اعتداء هاشم وصديقه أيمن على مالك: **"... سمع طقطقة عظام، فأدرك بغتة أنّه لم يرد له الموت. دفع أيمن بعيدًا عنه وهو يقول:**

- خلاص، كدا ح يموت.

لكن أيمن تفلّت منه قائلاً:

- خلّيه يموت! الكلب.

فدفعه إلى مسافة أبعد هذه المرّة، ثم جذب العصا من يده، وهو يصرخ:

- خلاص، خلاص.

صار الحجر الثقيل ساخنًا وأشدّ ثقلاً، وغادرته قواه كلّها مفسحةً المكان للخوف" (الجهني، 2007، ص 43).

فالعنوان المكاني هنا يعد شاهدًا من الشهود على تلك الاعتداءات التي اقترفها هاشم، وما لحق ذلك المكان من عنصرية جاهلية تتنافى مع قدسيّته. وبالعودة إلى العنوان الرئيس نجد ذكر الشوارع وبعض الأمكنة في المدينة بوصفها عناوين داخلية، تأكيدًا على جاهلية مجتمع معاصر على الرغم من قداسة المكان المديني.

أما في **رواية ميمونة** فقد حضر المكان في عنوان فرعي "بنت الحجرة"، وهو عنوان بمثابة نص مصغر وعلامة سيميائية تحيل إلى حمولة ثقافية واجتماعية للمكان المديني وهو يتصل بالمتن الروائي الذي جاء فيه، فالشخصية ميمونة تحكي تفاصيل ولادتها في المدينة المنورة وما يتبع ذلك من طقوس ومراسيم تقام للطفل بعد ولادته، كالذهاب بالمولود إلى الروضة الشريفة، وهو ما وصفته الساردة بقولها: "**تذهب بي أمي للروضة الشريفة، تبتهل إلى الله أن يعيد زوجها. تنفض عنها أربعينها، فتسلمني لوادعة. زينوا رأسي بكوفية مقصبة، تتدلى منها الجنبهات، فكنت "بنت الحجرة". غسلوني بالسمسم، زيت أعاد كل الوحمات التي قشرتها الزنكلية بأظافرها (البنت هادي لازم تنقعوها في موية ورد وكادي، وشوية زعفران)، ثم حملوني إلى العقيق، والعاقول، وفي قربان أبصرت الماء ينساب إليّ بجلال، يذوب فيه الورد وينضحوني بقطرات يسكبه مَرَشٌ كأنه يحبني ويعاند الزنكلية حين يفضح كل الوحمات، ومن جوار القبة الطاهرة يرتفع نداء أخضر مبارك، تتندى له اذناي. فتعود بي أمي للبيت**" (تراوري، 2007، ص 51، 52)؛ ولذلك فإنَّ العنوان الفرعي زيادةً على أنه نص مختزل فهو أيضا يحيل إلى خصوصية مكانية بما توحي به كلمة الحجرة من الانغلاق، والعزلة.

وقد نسجت **رواية سفر برلك** عناوينها الداخلية من أمكنة متعددة متنوعة، تسهم في خلق سيرورة دلالية ذات نسق تاريخي وثقافي لحادثة سفر بر لك، إذ احتوت العناوين الداخلية على أمكنة تقع في فضاء المدينة المنورة، مقرونة بتحديد زمني في بعض الأحيان، وأمكنة أخرى لمدن سعودية وعربية، إذ بدأت الرواية بتحديد المكان والزمان "بئرُ درويش- غرب المدينة المنوَّرة-1915"، فالعنوان هنا يمثل نقطة انطلاق السرد عند رؤية ذيب للقطار أول مرة، بالتزامن مع حادثة خطف ذيب وبعض الصبية من بوادي مكة لبيعهم في سوق العبيد في المدينة المنورة (العلوي، 2019، ص 5).

ثم توالت العناوين الداخلية ذات الفضاء المديني، مثل: (باب العنبرية- المدينة المنورة)(حوش الخازندار-المدينة المنورة) (حوش العبيد- المدينة المنورة) (زقاق الطيَّار-المدينة المنورة) (بيت الوجيه عبدالرحمن المدني-زقاق الطيار) (مكتبة عارف حكمت-المدينة المنورة) (القلعة العثمانية القشلة- المدينة المنورة) (المسجد النبوي الشريف) (محطة القطار-حي العنبرية) (حوش القشاشي- المدينة المنورة)، والمتأمل في هذه العناوين يلحظُ تنوعها بين الأحواش الشعبية والزقاق والبيوت والمكتبة والمسجد النبوي ومحطة القطار والقلعة العثمانية وغيرها، وكأن هذه الأمكنة وما يدور فيها من أحداث هي شهود عيان على هيمنة التركي وسلطته على الأنا المديني؛ حيث توجد أحداث تصور حالات الظلم والألم والتهميش التي وقعت على أهالي المدينة المنورة، كما انطوت بعض العناوين على أمكنة خارج المدينة مثل: تبوك- محطة القطار، دمشق- محطة الحجاز، وقد شكلت أنساقًا مع الفضاءات المدينية تحيل على هيمنة الأتراك وتهميش المجتمع المديني.

وقد شكلت العناوين الداخلية في رواية **وجوه الحوش** اتصالًا جليًّا بالعنوان الرئيس والمتن الحكائي، إذ جاءت في ستة عشر وجهًا، جاء العنوان الأول "وجه الحوش" ليبيّن فيه الروائي ماهية الحوش وأبعاده، جاء في وصف الحوش: "**لو اعتليت منارة، من منارات المسجد النبوي، بالمدينة المنورة، خصوصاً المنارة السليمانية، لرأيت الحوش، بتفاصيله كافة، قريباً منها**" (حسين، 2020، ص 7).

فالعنوان الداخلي ارتبط بالعنوان الرئيس وبالبداية المكانية أيضًا، ثم توالت سردية تبيان الوجوه بذكر أسماء الشخصيات، فوجه الحوش الذي جاء مفردًا (وجه) يحيل إلى جزء من العنوان، وتماشيا مع الجمع الذي جاء في العنوان

الرئيس عنونت بقية الفصول بأسماء الشخصيات، حيث جاء كل فصل معرفًا بالشخصية وصفاتها الشكلية ومهنتها وحركتها داخل الرواية، وقد تنوعت تلك الأسماء ما بين أسماء تحيل إلى ثقافة مدينية، مثل: الريم، هلالة، أبو ركبة وغيرها، وأسماء تحيل إلى ثقافات أخرى، مثل: الزينبي، نواب، غلوم والنوري وغيرهم، وعلى ذلك فإن العناوين الداخلية على اتصال وعلاقة تامة بالعنوان الرئيس والمتن الروائي، علاقة تحيل الجزء إلى الكل (وجوه)، كما أن امتزاج الثقافات وتباينها بين الشخصيات المدينية والشامية، والهندية، والطرابلسية، كل ذلك يحيل إلى التعددية والانفتاح خلافًا لما تحيل إليه كلمة الحوش من الانغلاق.

وفي رواية **نجم الدين صانع العطور** تمظهرت بعض العناوين الداخلية للمدينة المنورة صراحة متبوعةً بتحديد زماني، إذ بدأت الرواية بتحديد المكان والزمان في العنوان (المَدِينَةُ المُنَوَّرَةُ 1988م)، وهو عنوان يعلن معه بداية السرد، وهو تحديد زمكاني لتوثيق الشخصية؛ إذ يدوّن نجم الدين مذكراته التي يخاطب فيها أمه المتوفاة منذ ولادتها إياه.

إنَّ بداية السرد تنطلق من اللحظة الآنية، ثم تعود إلى الوراء لتسجيل الأحدث عبر تقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، حيث تُدوَّن تحت هذا العنوان المشاعر النفسية للشخصية (نجم الدين) إثر فقدانه أمه، ويجمل حياته ومعاناته التي بدأت منذ مشهد ولادته، جاء على لسان نجم الدين مخاطبًا أمه: "**تسعُونَ عَامًا يَا أُمِّي جبْتُ فيها البلاد، وخالطتُ العباد، تزوجتُ و أنجبتُ، رحلتُ وعُدْتُ، وما زال العالم كلُّهُ بالنسبة لي محوره أنتِ وحدكِ... دولٌ قامتْ وأخرى غابتْ، حروب اشتعلت ونيران غيّرَتْ وجهَ الأرضِ.. رُسمتْ خريطة جديدة لعالمٍ لا تعرفين عنه شيئًا..**" (عبد الباقي، 2021، ص 11، 12).

ولعّل هذا المقطع السردي الاستباقي يوحي بأحداث متنوعة قادمة، وأمكنة متعددة ترافق الشخصية، وعلى الرغم من تنوع الأمكنة إلّا أن المكان القار الذي انتهت إليه هو المدينة المنورة، وقد اتضح من قوله: (دولٌ قامتْ وأخرى غابتْ، حروب اشتعلت ونيران غيّرَتْ وجهَ الأرضِ) المعاناة التي حدثت لأهالي المدينة المنورة، وهي المعاناة التي يلمّح إليها العنوان الداخلي «وجهُ القَمْلَة...» بوصفه مفتاحًا دلاليًا يكشف ما أصابهم من ضيقٍ وشدّة، ويمهّد لما سيأتي لاحقًا من تحوّلات في مسار السرد وشخصياته. ثم أُتبع بعنوان زمكاني أسفله (المَدِينَةُ المُنَوَّرَةُ 1906م) يتحدث عن موقف أهالي المدينة تجاه المحافظ (مرمحين باشا) المعيّن من السلطنة العثمانية؛ فقد رفض أهالي المدينة سطوته وجبروته ومعاملته السيئة، وقد بدأت نداءات الاعتراض من الصبية والرجال مردّدين: "مرمحين يا وجه القملة مين قالك تعمل دي العملة"، وتوحي هذه العبارات برفض أهالي المدينة التسلط والعنف والفتن التي سادت في الفضاء المديني آنذاك (عبد الباقي، 2021، ص 71-75).

ومن جانب آخر شكل المكان المدينة المنورة مكانا محوريًّا وأليفًا للشخصية نجم الدين منذ طفولته، إذ يقول: " **فقد صَوَّرَ لي عقلي حينَها بكلّ بساطة الطفولة أنَّ المدينةَ المنورةَ هي جنةُ الله على الأرض، كانتْ تضاهي في سموها جمهورية أفلاطون، أو مدينة الفارابي الفاضلة التي قرأتُ عنها لاحقًا بكلّ عدلها وسلامها...**" (عبد الباقي، 2021، ص 76، 77)، وعلى الرغم من الصورة العالقة في ذهنية نجم الدين إلا أنه يدرك جحم الظلم الذي تعرضت له المدينة منذ طفولته.

كما امتد هذا النسق في تحديد العنوان الزمكاني مرافقًا للعنوان الداخلي في موضع آخر من الرواية، كما في العنوان الداخلي(سَرَاب) الذي أتبع بتحديد (المدينةُ المُنَوَّرَةُ 1909م)، وهو تحديد يوحي بانكشاف معاناة أهالي المدينة بعد عزل السلطان عنها وترحيله في القطار، ثم أتبع بخبر خلع السلطان عبدالحميد الثاني وتنصيب أخيه الأصغر محمد رشاد الملقب بمحمد الخامس سلطانًا، ومن هنا انشطر أهالي المدينة حول هذا الخبر بين مؤيد ومعارض، ثم تبع ذلك استرجاع الشخصية لحدث آخر وهو افتتاح قطار الحجاز(عبد الباقي، 2021، ص 89-95)، كل هذه الأحداث تبدّت مرتبطة بمكان وزمان، ويحيل إليها العنوان الداخلي.

ولعّل الصفحات الأخيرة من الرواية تقرر عودة الشخصية للفضاء المديني من إسطنبول، وهو أيضا آخر عنوان في تدوين المذكرات التي شرعت الشخصية في كتابتها، فعنوان (المَدِينَة 1939م) يقيم علاقة ثنائية بين المكان والشخصية، كاشفًا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية المسكونة بالحنين إلى المكان وتفاصيله، بداية من باب العنبرية وجبل أحد والسوق، ودكان عمه، وذكريات طفولته، ووصولا إلى المنزل الذي بقي صامدًا على مرّ السنين. ومن جانب آخر فإنَّ اندماج أسرة نجم الدين ذات الأصول التركية (كزوجته حورية) بالفضاء المديني (عبد الباقي، 2021، ص 331-343)؛ يشي بأن المدينة المنورة فضاء جاذب وأليف تندمج فيه مختلف الأجناس.

ومهما يكن فإنّ بعض العناوين الداخلية في الرواية قد تمظهرت بطابعٍ زمكانيّ؛ حيث اندماج المكان / المدينة المنورة بالزمن الخارجي، وكل ذلك يؤكد محورية الفضاء المديني الذي سُجِّلت فيه أحداث مفصلية مرتبطة بالشخصية الرئيسة نجم الدين.

النتائج:

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- أسهمت سيميائية العتبات النصّية في الكشف عن عددٍ من الأنساق الثقافية والاجتماعية والتاريخية المضمرة في تمثيل المكان -المدينة المنوّرة - داخل مدوّنة الدراسة، إذ أظهرت العتبات بوصفها مكوّنًا دلاليًا فاعلًا قدرة النصوص الروائية على توظيف الرموز والعناوين لتشكيل وعيٍ سرديّ بالمكان، يكشف عن عمق العلاقة بين الفضاء المديني والهوية الثقافية والاجتماعية التي يحملها النص.
- مثّلت سيميائية العنوان الجانب الأكبر في إظهار الخصوصية الثقافية للمكان؛ إذ طُبعت بعض العناوين بطابع مكاني صريح مثل رواية للأرز أسرار في المدينة المنوّرة، ورواية وجوه الحوش، ورواية حوش التاجوري. بينما برز المكان في بعض العناوين بطرائق مختلفة كالحذف في رواية كانت سلامًا... فقط، أو الجمع بين الأشياء غير المنسجمة كما في رواية الطيبون والقاع وتمر ورصاص. وقد يأتي العنوان مرتبطًا بحدث تاريخي متصل بالمكان مثل رواية سفر بر لك.
- برزت بعض الأغلفة بما تحمله من أيقونات ثقافية تعبّر عن هوية المدينة المدينية في اتصالٍ مع النص، مثل رواية سفر بر لك، وتمر ورصاص، وللأرز أسرار في المدينة المنوّرة، ووجوه الحوش.
- ظهرت عتبة العناوين الداخلية في رواياتٍ ذات بُعدٍ مكانيّ صريحٍ مُعزَّزٍ بإطاره الزمني، مثل: جاهلية، وسفر بر لك، ووجوه الحوش، ونجم الدين صانع العطور.

المراجع:

القرآن الكريم

إسماعيل، ع. ع. (2013). *عتبات النّص في الرواية العربية: دراسة سيميولجية سردية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إسماعيل، ع. ع. (2019). *المُعجَم المُفَسِّر لعتبات النّصوص – موسوعة فكرية في الفنون والآداب*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أشهبون، ع. (2009). *عتبات الكتابة في الرواية العربية*، دار الحوار للنشر والتوزيع.

أشهبون، ع. (2011). *العنوان في الرواية العربية*، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع.

إيكو، أ. (2010). *العلامة تحليل المفهوم وتاريخه* (سعيد بنكراد، ترجمة؛ ط.2). المركز الثقافي العربي.

بريمي، ع. (2018). *السميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها: المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية*، كنوز المعرفة.
بلعابد، ع. (2008). *عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)*، الدار العربية للعلوم ناشرون.
بلعابد، ع. (2013). *عنفوان الكتابة ترجمان القراءة- العتبات في المنجز الروائي العربي*، مؤسسة الانتشار العربي.
بلعابد، ع. (2015). *فتوحات روائية- قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد*، دار الروافد الثقافية، ابن النديم للنشر والتوزيع.
البلوي، م. (2019). *المفارقة في الرواية السعودية المعاصرة- مقاربة في البنية والدلالة*، النادي الأدبي.
بنكراد، س. (2012). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها* (ط.3). دار الحوار للنشر والتوزيع.
بوزيدة، ع. (2007). يوري لوتمان... مدرسة "تارتو- موسكو" وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، *مجلة عالم الفكر*، *35*(3)،183-200.
بوعلي، ع. (1998). مع إمبرتو إيكو، *مجلة نزوى*، (14)،63-69.
تراوري، م. (2007). *ميمونة*، دار المدى.
الجزار، م. ف. (1998). *العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الجهني، ل. (2008). *جاهلية* (ط.2). دار الآداب للنشر والتوزيع
حافظ، ع. (1996). *فصول من تاريخ المدينة المنورة* (ط.3). شركة المدينة المنورة.
الحجمري، ع. (1996). *عتبات النّص: البنية والدلالة*، منشورات الرابطة.
حسون، ع. م. (1984). *الطيبون والقاع*، دار العلم للطباعة والنشر.
حسين، خ. ح. (2007). *في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية*، دار التكوين.
حسين، ع. ح. (2020). *وجوه الحوش*، المركز الثقافي للكتاب.
حليفي، ش. (2013). *هُويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل*، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع.
حمداوي، ج. (1997). السيميوطقيا والعنونة، *مجلة عالم الفكر*، (3)،79-112.
حنون، م. (1987). *دروس في السيميائيات*، دار توبقال للنشر.
الدبيسي، م. (2005). أحواش المدينة المنورة- مقاربة وصفية، *مجلة مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة*، (13).155-178.
درمش، ب. (2007). عتبات النّص، *مجلة علامات في النقد*، (61)، 39-88.
السعدون، س. خ. (2025). *للأرز أسرار في المدينة المنورة*، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع.
الطريطير، ج. (1998). في شعرية الفاتحة النّصية: حنا مينا نموذجًا، *مجلة علامات في النقد*، (29)،143-178.
الطيّب، ع. (2017). *كانت سلامًا... فقط*، مركز الأدب العربي.
عبد الباقي، ر. (2021). *نجم الدين صانع العطور*، مؤسسة بوك لاند للنشر والتوزيع.
عبدالعال، م. س. ع. (2022). *عتبات النّص السردي الحديث- أدب الرحلة- الرواية الجديدة- السيرة الذاتية- النُّوفيلا*، دار النابغة للنشر والتوزيع.
عبيد، ك. (2013). *الألوان- دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها*، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
العدواني، م. (2002). *تشكيل المكان وظلال العتبات*، النادي الأدبي الثقافي.
العلوي، م. (2019). *سفر برلك*، دار الساقي.
العماري، محمد، (نوفمبر،1998)، الصورة واللغة- مقاربة سيموطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13.

الغذامي، ع. (1998). *الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية* (ط.4). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو الفرج، غ. (2005). *حوش التاجوري* (ط.2). دار قناديل للتأليف والترجمة.

فرغلي، ع. (2017). *تمر ورصاص*، نادي المدينة المنورة الأدبي.

فضل، ص. (1997). *قراءة الصورة وصورة القراءة*، دار الشروق.

القباني، م. (2023). *حكومة الظل* (ط.15). الدار العربية للعلوم ناشرون.

قطوس، ب. (2001). *سيمياء العنوان*، وزارة الثقافة.

لحمداني، ح. (2000). *بنية النّص السردي* (ط.3). المركز الثقافي العربي.

لوتمان، ي. (2011). *سيمياء الكون* (عبد المجيد نوسي، ترجمة). المركز الثقافي العربي.

لوروسو، أ. م. (2023). *السيميوطقيا- نحو منظور ثقافي في السيميوطقيا* (سيد فارس، ترجمة). المركز القومي للترجمة.

مصطفى، س. (2003). *عتبات النّص: المفهوم والموقعية والوظائف*، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

المفرح، ح. (2024). العمارة في الرواية السعودية- دراسة سيميائية ثقافية، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، (167)،97-132.

المفرح، ح. ز. (2022). *عتبات النّص الروائي في الجزيرة العربية* (ط.2). كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية.

المكي، إ. آ. (2023). *الصورة وإنتاج المعنى- بحث في سيميائيات الأنساق البصرية*، دار كنوز المعرفة.

ابن منظور (د.ت). *لسان العرب*، دار المعارف.

هلال، آ. ع. ح. (2022). العتبات النّصيَّة في رواية "صديق قديم جدًّا" لإبراهيم أصلان- مقاربة سيمائيَّة، *مجلة كلية الآداب*، (21)، 31-99.

الهميسي، م. (1997). براعة الاستهلال في صناعة العنوان، *مجلة الموقف الأدبي*، (313)، 101-119.

يعقوب، ن. (2004). *اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يقطين، س. (2001). *انفتاح النّص الروائي "النّص- والسياق"* (ط.2). المركز الثقافي.

References

The Holy Qur'an.

Ismail, A. A. (2013). *Thresholds of the text in the Arabic novel: A semiological narrative study*. Egyptian General Book Authority.

Ismail, A. A. (2019). *The interpretive dictionary of textual thresholds: An intellectual encyclopedia in arts and literature*. Egyptian General Book Authority.

Ashhabun, A. (2009). *Thresholds of writing in the Arabic novel*. Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Ashhabun, A. (2011). *The title in the Arabic novel*. Muhakat for Studies, Publishing, and Distribution.

Eco, U. (2010). *The sign: History and analysis of a concept* (S. Benkrad, Trans., 2nd ed.). Arab Cultural Center.

Brimi, A. (2018). *Cultural semiotics: Its concepts and mechanisms of operation—An introduction to Yuri Lotman's semiotic theory*. Kunooz Al-Ma'rifa.

Belabed, A. (2008). *Thresholds (Gérard Genette: From text to paratext)*. Arab Scientific Publishers.

Belabed, A. (2013). *The vigor of writing and the translator of reading: Thresholds in the Arabic novelistic achievement*. Arab Diffusion Foundation.

Belabed, A. (2015). *Novelistic conquests: A new reading of a renewed Arabic novelistic achievement*. Dar Al-Rawafid Al-Thaqafiyyah & Ibn Al-Nadim for Publishing and Distribution.

Al-Balawi, M. (2019). *Irony in the contemporary Saudi novel: An approach to structure and significance*. Literary Club.

Benkrad, S. (2012). *Semiotics: Concepts and applications* (3rd ed.). Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Bouzidah, A. (2007). Yuri Lotman, the "Tartu–Moscow" school, and the semiotics of culture and sign systems. *Alam Al-Fikr, 35*(3), 183–200.

Bouali, A. (1998). With Umberto Eco. *Nizwa Magazine, 14*, 63–69.

Traoré, M. (2007). *Maymouna*. Dar Al-Mada.

Al-Jazzar, M. F. (1998). *The title and the semiotics of literary communication*. Egyptian General Book Authority.

Al-Juhani, L. (2008). *Jahiliyyah* (2nd ed.). Dar Al-Adab for Publishing and Distribution.

Hafez, A. (1996). *Chapters from the history of Al-Madinah Al-Munawwarah* (3rd ed.). Al-Madinah Al-Munawwarah Company.

Al-Hajmari, A. (1996). *Thresholds of the text: Structure and significance*. Rabita Publications.

Hassoun, A. M. (1984). *The good people and the abyss*. Dar Al-Ilm for Printing and Publishing.

Hussein, K. H. (2007). *On the theory of the title: An interpretive adventure into textual threshold affairs*. Dar Al-Takween.

Hussein, A. H. (2020). *Faces of the courtyard*. Cultural Center for the Book.

Halifi, S. (2013). *The identity of signs in thresholds and the construction of interpretation*. Muhakat for Studies, Publishing, and Distribution.

Hamdawi, J. (1997). Semiotics and titling. *Alam Al-Fikr, 3*, 79–112.

Hanoun, M. (1987). *Lessons in semiotics*. Dar Toubkal for Publishing.

Al-Dubaisi, M. (2005). Courtyards of Al-Madinah Al-Munawwarah: A descriptive approach. *Journal of the Center for Research and Studies of Al-Madinah Al-Munawwarah, 13*, 155–178.

Darmash, B. (2007). Thresholds of the text. *Alamat fi Al-Naqd, 61*, 39–88.

Al-Saadoun, S. Kh. (2025). *Rice has secrets in Al-Madinah Al-Munawwarah*. Arab Literature Center for Publishing and Distribution.

Al-Turaitir, J. (1998). On the poetics of the textual opening: Hanna Mina as a model. *Alamat fi Al-Naqd, 29*, 143–178.

Al-Tayyib, A. (2017). *It was only peace....* Arab Literature Center.

Abdel Baqi, R. (2021). *Najm Al-Din, the perfumer*. Book Land Foundation for Publishing and Distribution.

Abdel Aal, M. S. A. (2022). *Thresholds of the modern narrative text: Travel literature, the new novel, autobiography, and the novella*. Dar Al-Nabighah for Publishing and Distribution.

Obeid, K. (2013). *Colors: Their role, classification, sources, symbolism, and connotations*. Majd University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution.

Al-Adwani, M. (2002). *The formation of place and the shadows of thresholds*. Literary and Cultural Club.

Al-Alawi, M. (2019). *Safar Barlek*. Dar Al-Saqi.

Al-Omari, M. (1998, November). Image and language: A semiotic approach. *Fikr wa Naqd Magazine, 13*.

Al-Ghadhami, A. (1998). *Sin and thinking: From structuralism to deconstruction* (4th ed.). Egyptian General Book Authority.

Abu Al-Faraj, G. (2005). *Housh Al-Tajouri* (2nd ed.). Dar Qanadeel for Authorship and Translation.

Farghali, A. (2017). *Dates and bullets*. Al-Madinah Al-Munawwarah Literary Club.

Fadl, S. (1997). *Reading the image and the image of reading*. Dar Al-Shorouk.

Al-Qabbani, M. (2023). *Shadow government* (15th ed.). Arab Scientific Publishers.

Qatous, B. (2001). *The semiotics of the title*. Ministry of Culture.

Lahmadani, H. (2000). *The structure of the narrative text* (3rd ed.). Arab Cultural Center.

Lotman, Y. (2011). *The semiosphere* (A. M. Noussi, Trans.). Arab Cultural Center.

Lorusso, A. M. (2023). *Semiotics: Toward a cultural perspective in semiotics* (S. Fares, Trans.). National Center for Translation.

Mustafa, S. (2003). *Thresholds of the text: Concept, positionality, and functions*. Faculty of Arts and Humanities.

Al-Mufreh, H. (2024). Architecture in the Saudi novel: A cultural semiotic study. *Arab Journal for the Humanities, 167*, 97–132.

Al-Mufreh, H. Z. (2022). *Thresholds of the novelistic text in the Arabian Peninsula* (2nd ed.). Ghazi Al-Gosaibi Chair for Developmental and Cultural Studies.

Al-Makki, I. A. (2023). *The image and the production of meaning: A study in the semiotics of visual systems*. Dar Kunooz Al-Ma'rifa.

Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan al-'Arab*. Dar Al-Ma'arif.

Hilal, A. A. H. (2022). Textual thresholds in Ibrahim Aslan's novel *A Very Old Friend*: A semiotic approach. *Journal of the Faculty of Arts, 21*, 31–99.

Al-Hamيسي, M. (1997). The brilliance of the introduction in title making. *Al-Mawqif Al-Adabi, 313*, 101–119.

Yaqoub, N. (2004). *Poetic language and its manifestations in the Arabic novel*. Arab Foundation for Studies and Publishing.

Yaqtin, S. (2001). *The openness of the novelistic text: Text and context* (2nd ed.). Cultural Center.