شعرية العتبات في روايات عز الدين جلاوجي

هاجر يونـس

جامعة أم البواقي

lolitadream404@yahoo.fr

ملخص:

ترتكز هذه القراءة في بعض روايات " عز الدين جلاوجي" إلى الكشف عن آليات تموضع الدلالات في ما تخفيه العتبات النصية، بخرقها أنظمة الثبات والسكون، وهدم حدود المنطق نحو لا معقولية السرد، لتهدف هذه القراءة إلى استقصاء ما لم يقله النص في الروايات الآتية: " سرادق الحلم والفجيعة "، " الفراشات والغيلان "، " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"،" الرماد الذي غسل الماء".

الكلمات المفتاحية: شعرية / العتبات / روايات / عز الدين جلاوجي.

Abstract:

This reading is based in "Aaz El Din Djelawdji's" novels, on detection mechanisms functioning the signs behind its paratexte which, distinguish violating systems stability and stillness also demolition of logic borders to nonreasonable narration

This reading aims to search about what didn't text said in these novels: "Soradik el Holom Wa El Fadjiaa", "El Farachette Wa El Ghilan", "Houba Wa Rihlat El Bahth Aan El Mahdi El Montadar", and "El Ramad El ladi Ghassal el Maa".

Keywords; poetic / novels/ aaz dine djelaoudji.

تمهيد

تعد العتبات النصية من أهم وأبرز الإجراءات الفنية التي قد تعترض سبيل المتلقي والمؤلف في آن، كنص جرئ يؤسس لسؤال البدء ولتبني أنساق التعددية كنوع من المفارقة الرمزية في التفاعل النصي الذي يفضي إلى إقحام مفاتيح إيديولوجية جديدة تهدف إلى مراودة المنظومات المعرفية المسكوت عنها داخل النص، إذ « تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها ( ) «.

فالنص الموازي (le paratexte) ينفتح على دلالات تستفز المتلقي في محاورته للنصوص وإيجاد قنوات تربط بينها، باستجلاء إستراتيجيات تقوم على مكاشفة ما يخفيه النص من تمظهرات إبستمولوجية تنتقل به من الداخل إلى الخارج، هذا على اعتبار أن المتن السردي في تفاعل دائم مع ما أضمر بأنساق المناص « فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية (...) فالمناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة( ) «.

وعليه لا يمكن مساءلة شفرات النص بمعزل عن عتباته، كما لا يمكن فك أنظمة العتبات بمنأى عن النص، فبينهما علاقة جدلية متباينة، طرفاها :

ليكون الهدف منها تحديد مسار العملية التواصلية والإبداعية،كترجمة للمضامين الداخلية التي تستعصي وحركة انتظام دلالاتها داخل النص، وفي هذا نجاعة تداولية لوصل المتن الإبداعي بمتلقيه.

مما يعني أن العتبات بانصهارها مع النص تخلق بعدا تأويليا جديدا يمثل نقطة لقاء إستراتيجية تربط بينهما، ذلك أن المناص كينونة النص وهويته التي تختصر المسافات الإبداعية في أسطر.

1. العنـــوان:

العنوان كواقعة لغوية، تخضع النص لمبدأ التعددية والانشطار، كعنصر بارز من عناصر النص الموازي باعتباره نسقا يترجم فلسفة الغياب بدلالات الحضور، لكن لم العنوان ؟ وما الوقع الفني الذي يضيفه على

العمل الإبداعي؟ أيلجأ الكاتب في اختياره إلى إجراءات علمية ؟ أم أنه رهين أفكار اختزنتها الذاكرة البعيدة؟

للعنوان سلطة تحدد جغرافية النص عبر استنطاقه للوظيفة الإغرائية التي تمهد الطريق للوصول إلى بؤرة المتن الحكائي، ونستطيع القول إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة تختزل كل النسيج النصي، لأنه نظام دلالي مشحون بالعلامات .

ليحتل العنوان بذلك موقع الصدارة، لما يحمل من أبعاد أيديولوجية مضيئة للجوانب التي يخفيها النص فهو لحظة وقف إشارية تقبل عدة فرضيات وتأويلات مستفزة للمتلقي، في محاولته فك شفرات البوح الدلالية وطريقته المعتمدة في وصل الفجوات بالعلامات الإنتاجية المقنعة من قبله إذ « أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان ( ) «.

فالعنوان - إذن - يقوم بدور الوسيط بين القارئ والنص، من حيث عده حمال أوجه ودالا رمزيا يختصر النص وما فيه من تيمات مفتاحية، فيحمل شحنات استفزازية عديدة تتلاعب بفكر المتلقي، وهو ما يرمي إليه نور الدين صدوق في قوله: « ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها ( ) «.

وهذا لا يكون إلا بزحزحة النص عن منطقه الفيزيائي المألوف، أين يحتمي العنوان بالأنظمة التشفيرية المتعددة المخارج بغية الوصول إلى نص آخر يختزل المتن الرئيس، لكن ما الذي يعطي العنوان شعريته ؟ وكيف يحقق سمة التكثيف لجذب المتلقي؟

يرى أومبرتو إيكو في هذا الصدد أن « العنوان (...) هو أحد المفاتيح التأويلية فنحن لا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي تشير إليها عناوين مثل " الحرب والسلم " الأحمر والأسود"، إن أكثر العناوين إثارة لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكثيفها في اسم دال على البطل " دافيد كوبرفيلد" أو "روبنسون كروزو ( )«".

لكن أيعني ذلك أن المصاحبات النصية الأخرى (العناوين) لا تكثيف فيها؟

عادة ما ينبني النص بأكمله على العنوان، فهو المصدر الذي يجذب أو يبعد المستقبل، لأن المناص يقوم على إستراتيجيات بنائية ذات أطر دلالية يسعى الكاتب لإبرازها « من هنا يغدو العنوان موقع التلاقي بين الكتاب واللا كتاب بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم النص وخطوة مطمئنة للقارئ يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه( ) «.

فالعنوان إذن لحظة تعارف أولى بين النص والمتلقي، النص كمادة غائبة تفصح عنها ذات المتلقي المتطلعة، لينكشف المجهول بالتدريج بفضل المناص بصفته طرحا إشكاليا يجيب عنه العمل الإبداعي، وهو ما يرمي إليه ليو هوك (LEO HOEK) في تعريفه للعنوان من أنه « مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي قد تكون في الجزء العلوي من النص من أجل تعيين الدلالة على المضمون العام وجذب الجمهور «. ( )

وبهذا يتيح العنوان فرصة تجاوز المنظومات السائدة لدى المتلقي وإعمال الفكر من أجل الانفتاح على آفاق تأويلية أكثر عمقا، خاصة وأن العناوين اليوم خطت خطوات جريئة ومعقدة أخرجتها من السياق المباشر إلى آخر رمزي ومنحرف « فلا بد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة تجعله قادرا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص( ) «.

ومن ثم، فالعنوان شيفرة تتشكل بين حدي العملية الاتصالية: المرسل والمستقبل، ليتحول بموجبها إلى نص ثان وخطاب له سماته الشعرية المنفردة.

وإذا كانت هذه مقاربة نظرية بسيطة للعنوان، فكيف يشتغل نصيا داخل أعمال عز الدين جلاوجي الروائية ؟

أ. الفراشات والغيلان: بؤرة النص بين الانفتاح والانغلاق:

بالاصطدام مع عنوان " الفراشات والغيلان " تتبدى لنا حالة التشظي فيه كشيفرة اتخذها الروائي بغية إيقاع المتلقي وسط متاهة المسكوت عنه، لم هذا الترتيب ؟ لم لم تكن الغيلان والفراشات بدل الفراشات والغيلان؟

إن هذا العنوان نتاج تفاعل علاماتي يربط بين نواتين متضادتين (الفراشات) و (الغيلان) وما هذا إلا كشف عن مقصدية الروائي في كسره سنن الطبيعة وتجاوز أبعادها الدلالية، فهل كانت البداية بالفراشات تلخص رحلة البداية التي لا نهاية لها ؟

هي أمل جديد، هي تطلع وهروب من الواقع، وكأن الروائي يعيش حالة حنين إلى ماض مسجون في الذاكرة البعيدة، لما تحمله الفراشات من رقة ورهافة حس، فهي كائنات تعيش في النهار، لها حضورها المميز تحت الضوء وما فيه من وضوح، كما تختزل - داخل النص - كافة اللحظات في دال " الحياة " إذ نجد الروائي بصدد محاولة لرسم صورة أخرى أكثر جمالا وإشراقا.

في حين نجد الغيلان، الوحوش الأسطورية تمثل ما يخفيه الظلام من أسرار وغموض؛ فهي كائنات ممسوخة تجسد صورة القتل والهمجية، لتلخص بذلك ما يحمله الموت من سكون يمثل نمطية قسوة التغييب وما ينجر عنه من آلام.

بين انغلاق الزمن وانفتاحه تتكشف المضامين المختبئة وراء علامات العنوان، في أن الغيلان تمثل الآخر المعتدي، والذي لم تتحدد معالمه بذهن المتلقي نتيجة الضبابية التي تلفه ككائنات أسطورية تبقى حبيسة الخيال، فلكل منا تصوره الخاص عنها، لكن كيف يجدها الروائي؟ « وتراءت الغيلان ذات أشكال غريبة... آذان طويلة...وعيون كثيرة...مناخير .... وخراطيم... مخالب ذيول... وأشعار ( ) «...

الفراشات والغيلان، جملة اسمية خالية من الحركة والديناميكية، وهو ما يمتاز به الاسم من سكون وثبات فهي مركب معروف ومجهول في الآن ذاته.

والمتلقي بربطه سياق الرواية بعنوانها، يجده علامة أشبه ما تكون درامية، تتناص والمتن بطريقة تواصلية تفضي إلى اعتبار النص تعليلا لوجود العنوان، الذي يعد اختصارا له وفق علاقة تكاملية رمزية .

ب. سرادق الحلم والفجيعة: تفكك العلامات:

هو العنوان اللغم، المحمل بالدلالات والذي جاء مغتربا بجمعه بين ثنائيتين متضادتين: الحلم والفجيعة أما السرادق فهو في حده المعجمي « كل ما أحاط بالبناء، والجمع سرادقات (...) وهو كل ما أحاط بشيء من حائط أو مِضرَب أو خباء (...) والسرادق الغبار الساطع (...) وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء( ) «.

مما يعني احتجاز الحلم كتيمة مع الفجيعة وفق علامات منكسرة تبحث في أسئلة الهوية والتجنيس.

" سرادق الحلم والفجيعة " عنوان مغر، ممزق دلاليا خارج عن حدود المألوف، أين تتماهى فيه الأبعاد التخييلية والواقع المبهم كمكون إبداعي رتبت أبجديته بطريقة آلية تخفي الكثير، تبعا لثنائية الظاهر / الباطن هذا على اعتباره شيفرة إستطيقية وجب فكها وحل ما استبطن فيها من جوانب رمزية بهدم معانيها القاموسية وتأسيس أخرى على أنقاضها.

يسعى الروائي في عنوان روايته إلى تبني لغة أخرى تكسر قراءة القراءة بهدف الوصول إلى تأثيث إيديولوجي مفخخ، لكن أيخضع في ذلك لأنظمة منطقية أم شعرية؟

عنوان الرواية شرخ علاماتي يختزل أنساق النص السيميائية، لذا هو قصد ودلالة تتتابع ميكانيزماته بشكل شعري ملفت، فهو عنوان موضوعاتي يختصر الرواية بأكملها بطريقة غير مباشرة، باستثمار مقتضيات الرمز في عدم خضوعه لأحكام عقلية ومنطقية، وعليه فهو في تناص مع النص عن طريق محاولة تبيان أزمة المثقف الجزائري.

" سرادق الحلم والفجيعة " جاء كرد فعل لرفض الأشكال الكلاسيكية المنغلقة، إذ انفتح في مجمله عما للتجريب من آليات تنبذ المعمار السطحي النمطي، فهو أشبه بأليغوريا قولبها المبدع بغية التمرد الفني لتحرير الكلام المؤجل إلى حين استنطاق أحرف الرواية.

وبالربط بين النص والعنوان، يلفي المتلقي أن الأخير كان بمثابة علامة فاصلة عما يخفيه المتن، فهو واقعة كوسمولوجية - إن صح القول – لما ضم من عوالم مبطنة داخله تكشف عنها الرواية، فالحلم والفجيعة تيمتان تمثلان الضوء في مقابل الظلام، فتعالق بذلك مع الخير والشر، لتنضوي تحتها الثنائيات الضدية كالجمال/ القبح، السلم/ الخوف، الماضي/ الحاضر، الانفتاح/ الانغلاق، الانعتاق/ الأسر... فالفجيعة بتحديدها زمنيا مرتبطة بتفكك القيم الحميدة وإحلال الفساد مكانها، وهو ما تمثله المدينة المومس مع أبطالها: الغراب، الفئران، الثعالب، النسور... أما الحلم فهو الأمل المغترب الذي تحيا لأجله المدينة "ن" حبيبة السارد.

ما يبين أن العنوان يتشاطر غرابة الطرح والرواية، في القفزة النوعية التي أحدثها الكاتب بكسره سلم الأنماط الكتابية المتعارف عليها، فأعطى المتن الحكائي بعدا واقعيا سحريا بالاعتماد على تخييل الواقع في تشاكل التصوف والراهن، بل الحلم والفجيعة...

ج. الرماد الذي غسل الماء: انحراف السنن

يحمل عنوان الرواية طاقة إبداعية موجبة، في قدرة الذات الكاتبة على قولبة المفاهيم وإعادة صياغتها تبعا لزاوية نظر خاصة، تتميز بتكثيف الدلالة وحضور الانزياحات داخله كمفارقة محفزة للمتلقي لتحريك شفرات النص وسيرورات التأويل، مما يتيح له فرصة التعرف على النص وتجديد نظرته للواقع المعيش وفق منظور إستطيقي يخفي ويوحي أكثر مما يبوح، وهكذا تنأى لغة العنوان عن اللغة المباشرة والتقريرية.

" الرماد الذي غسل الماء " رسالة فيها عدول عن نسق الدلالة، ما جعلها مثار مساءلة إبستمولوجية من طرف المتلقي، الذي يلفي نفسه داخل فوضى انكسر فيها سلم الكتابة، وبالتالي تتحول السنن وتحيد عن تموضعاتها الاعتيادية، كيف ذلك ؟

إذا بحثنا في التعريف العلمي للماء، سنجده سائلا شفافا، لا لون له، ولا طعم، ولا رائحة، وتتكون جزيئته الواحدة من ذرة أوكسجين وذرتي هيدروجين .(H2O)

لكن إذا ما أسقطنا أهميته على الحياة، ألفيناه سر وجودها لقوله تعالى﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾ (الأنبياء/30)الأنبياء/30) إذ تبرز قيمته من خلال استحضاره لثنائية الكينونة / الوجود، فيربط بينهما بكلمة محورية هي " الاستمرارية" كيف لا وهو « رمز للتطهر، إنه طقس من الطقوس الموغلة في القدم، فقد ظل الإنسان يرى في الماء منبعا وأصلا لكل شيء، إنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصور أي شيء خارج الماء ( ) «.

أما الماء عند غاستون باشلار، فهو استدراج لعوالم ماضية، هو حكاية لها بداية ونهاية، فكأنا به يعكس ما للعالم من مشاعر طفولية تتقاسم الحزن والفرح « فحكاية الماء حكاية بشرية عن ماء يموت، يبدأ حلم اليقظة أحيانا أمام ماء رقراق يدخل بأكمله في انعكاس

فسيح ضاج بموسيقى شفافة وينتهي في عمق ماء حزين عاتم ( ) «.

وبهذا نستطيع القول إن الماء معادل موضوعي للحياة، أما الرماد، وعلى الرغم من أنه مصدر للتلوث عادة، فقد منحه الروائي مالم يمنحه للماء من حيث اعتباره رمزا للغسيل والتطهر، وهو بذلك ذو قالب لغوي مراوغ في انحرافه عن طبيعته المعروفة، إذ الماء هو من يغسل الرماد لا العكس.

لقد انفتح الرماد في العنوان على مشاهد أدبية تقصي الثبات كحالة بدئية كان عليها، هذا على اعتباره من المخلفات الصلبة لاحتراق المواد العضوية، فنستطيع القول إن الرماد يمثل الموت الكائن، بالرجوع إلى زمن الفعل " غسل " لكن أتتغير الأوضاع تبعا لحالة الفعل؟ إذن بإمكاننا القول إن المعنى هو الموت الذي غسل الحياة !! بيد أن خلف المعنى معان عدة، حيث تتمركز الدلالات المحيطة بالمناص والتي يفصح عنها النص بحد ذاته خاصة إذا ما ربطناه بمدينة عين الرماد داخل الرواية، فالرماد نتيجة والماء سبب، إلا أن العلاقة بينهما خطها الروائي في فعل " غسل"

العنوان مشحون بالأفكار الإبستمولوجية، لما فيه من غموض لازم ذي بنية بلاغية تهدم المعنى التقريري الأول، فنجده في حالة تشير على ما يمكن أن يقال بين الأسطر، بالنظر إلى حده الأول " الرماد" الذي هو انعكاس للسوداوية والقهر والتفكك، وما فيه من صفات الموت والسكون، وفي هذا خاصية أسلوبية تزحزح العنوان من بنيته المغلقة إلى الانفتاح على مساحات شعرية قابلة للتأويل من طرف المتلقي، وبالتالي يصبح «كتابا بذاته ويقدم نفسه للجمهور فهو يصنع كتابة خاصة عن مواضيع المتلقي ( ) «...

إن الرماد في بعده الوجودي، يتموضع من خلال ربطه سواء يقينا أو ظنا بالتجريب كعنصر وظفه الروائي لخرق القوانين المعروفة، والتحريض على أخرى ضمن أنظمة شعرية مغايرة، هكذا يتحول الرماد كرمز للفناء والسكون إلى آخر مختلف مواجه للماء وما فيه من نقاء.

2. الغـــــلاف:

يعد الغلاف أحد المناصصات البارزة، والذي حظي باهتمام كبير كأيقون علاماتي يفصح عن عديد الدلالات والإيحاءات، في محاولة منه تسريع الرصد التأويلي الخاص بالمتلقي، باعتباره رسالة إغرائية تجذب الجمهور، لنستطيع القول إنه علامة مفصلية ذات نشاطات ترميزية أو بمثابة سيميوز - إن جاز القول - يقود إلى تناسل المعاني، وبالتالي « فالغلاف قاعدة ترابط ذات وظيفة تواصلية، لهذا لابد وأن يولد الفضول لدى القارئ (...) فهو ما يثير شهية الجمهور بتبيانه فواعل الكتاب لجعل المتلقي في حالة حساسية تجاه نوعية النص( ) «.

فالغلاف يمكن عده أركيولوجيا للنص في بحثه عن المعاني الضائعة داخل المتن، إذ إن مجمل الدلالات التي يختزنها الغلاف من حيث هو رسالة بصرية لا يمكن اعتبارها وليدة مستويات تضمينية ومعان ثابتة وساكنة في شكل معين دون الآخر، إنما هي ذات أبعاد ومسارات أنثروبولوجية وإنسانية بالدرجة الأولى، وهو ما يجعل المتلقي في تساؤل عن الغرض الإبستمولوجي الذي يحققه الغلاف، فما العلاقة بينه وبين النص؟ أيمكن عده نصا آخر موازٍ للمتن ؟ وما علاقة الوحدات الغرافيكية التي تدخل في معماريته بالعنوان والنص في الآن ذاته ؟

وتبعا لحركة الأسئلة المنصبة حول ماهية الغلاف عبر مقاربة ما هو لساني بما هو أيقوني، تتولد الإجابة عن طريق تبني أنساق معرفية داخل نسيج النص الثاني: المتن/ القراءة، لتتحول العملية

التواصلية من ثنائية النص/ الروائي إلى: النص/ المتلقي، وهذا تبعا لدراسة المعاني الخفية الخاصة بكل نظام علاماتي داخله، لأن الغلاف في النظرية السيميائية يشتغل بوصفه « لوحة (Tableau) ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني ، وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها تعمل على ترسيخ (Ancrage) المتن النصي بأكمله ، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه( )« .

فالغلاف إذن تجسيد لما تحمله اللغة البصرية من أيقونات، فهو أشبه ما يكون بمتتالية تسعى لتحريك شفرات التأويل، عبر توليد أنظمة دلالية قابلة للحركة من لغة لسانية إلى أخرى مرئية لا لغوية، تنتظم فيها إجراءات شكلية تدمج بين اللفظي والبصري من أجل بناء صرح دلالي عام.

في علاقة النص بالغلاف، يتساءل المتلقي عما يحيط بالعمل الإبداعي من معان، وفي هذا ارتباط بحقيقة التدليل عينه؛ على اعتبار أن النص يمثل تدلالا (sémiosis)في الوصول إلى السيرورة التي يسعى الماثول فيها إلى الإحالة على الموضوع، انطلاقا من المؤول. وبالتالي « تنتظم الغلاف مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية (iconiques) والتشكيلية (plastiques)والعلامات اللسانية (linguistiques)...»( )

الغلاف كالعنوان، يفصح عن هوية العمل الإبداعي، ومنه فهو ترداد بلاغي وإبلاغي في الوقت ذاته، لما له من وظائف إغرائية تجذب المتلقي، عبر لقطات مشهدية مفاجئة له، لكن بلغة الصمت كنوع من الاستباق الرمزي، في محاولة منها بسط سلطة التأويل، وتكثيف الدلالة وتسريع حركة المقروئية لذاك الخطاب المضغوط المختصر .

أ. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: عنوان الغلاف أم غلاف العنوان ؟

يقال إن الرسم كتابة بالألوان، خاصة بالنظر لما تبوأته الصورة - اليوم - من مكانة بارزة مع جيل كتاب الرواية الجديدة والرواية ما بعد الحداثية، باعتبارها ضرورة إستطيقية ونقدية ملحة، لذا نستطيع القول إنها أضحت بمثابة لوحة تتناص والمتن في محاولة منها لتسترعي انتباه الرائي (المتلقي) بالدرجة الأولى، فقد « كانت الصورة - سابقا - توضح النص، أما اليوم فإن النص هو من يضاف إلى الصورة ( ) «.

وعليه، زادت قيمة الصورة واتسع نطاقها، خاصة إذا ما انفتحت على علامات ترميزية تختزل النص، وفي اللحظة ذاتها تفتح من أثر التلقي، كما هو الحال ورواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، " فهل كانت تجسيدا لعنوان الغلاف؟ أم أنها غلاف للعنوان؟ أم هل كانت استقطابا لتأويلات المتن الروائي؟

يمثل غلاف الرواية فاتحة نصية أيقونية ذات رهانات معرفية ودلالية عدة، لما يتسم به من إجراءات قرائية تمكن المتلقي من رصد تيماته وتسنين لغته، خاصة وأن خطاب الصورة (في الرواية المنتقاة) له أحقية ممارسة لعبة الغواية على الجمهور والقدرة على فتح ما كان مغلقا.

إذا ما بحثنا في المؤول المباشر لغلاف الرواية، فسنلفي اسم الكاتب في أعلى اللوحة باللون الأبيض وبخط صغير ويقع تحته مباشرة عنوان الرواية، لكنه جاء منفصلا وبلونين مغايرين؛ إذ كتب الشق الأول منه "حوبة ورحلة البحث عن " باللون الأحمر، وبخط أكبر بقليل من اسم الكاتب، أما الشق الثاني " المهدي المنتظر" فقد كان باللون الأصفر وبخط بارز وكبير نسبيا، وفي الوسط صورة لبدر مكتمل، لتكون الخلفية باللون الأسود القاتم، وعلى الجانب الأيسر من العمل

الروائي توجد العلامة الأجناسية " رواية ،" هذا بربط العلامات بالمعاني التقريرية (dénotatif) في صورتها المباشرة، لكن من وجهة نظر مرتبطة بالمؤول الدينامي يجد المتلقي نفسه إزاء استحضار المعاني الإيحائية (connotatives) في بحثه عما تخفيه من دلالات، وفي كيفية استدعائه قراءة جديدة، نابعة مما هو متحقق نصيا لكن بصورة مغايرة تنطلق من خلال البحث في المؤول الثاني غير المباشر بهدف طرح متاهات التأويل، وفي هذا الصدد يرى رومان جاكوبسون أنه « من المناسب إعادة تأكيد أن التشابه العالق بين دور قواعد اللغة والشعرية يكمن لدى الرسام( ) «.

في الأعلى اسم الكاتب وفي هذا - ربما - بسط لهيمنة الروائي على عمله، على اعتبار أن الاسم حمولة إيديولوجية وإبستمولوجية هامة، لكن لماذا كتب بلون أبيض غير بارز؟ هل للأمر صلة بالمعيار النموذجي للكتابة (prototype) ؟ فالكاتب معروف وهو أشهر من أن يكتب بلون بارز أو أن يمنح مساحة غرافيكية أكبر، وله اسم سابق لنصه وضع كتقدمة وكفاتحة نصية لعمله الروائي، وفي اللون الأبيض شفافية وتطلع إذ « استخدم رمزا للطهر والبراءة والتفاؤل والرضا «... ( )

وتحت اسم الكاتب مباشرة جزء من عنوان الرواية " حوبة ورحلة البحث عن " كتب بلون أحمر بارز، فله استقلاليته كميكرونص مكثف بذاته، لكن ثمة ما لم يقل خاصة بالعودة إلى المتن ، والذي يعد إطارا عاما أشبه ما يكون من قصص ألف ليلة وليلة إذا ما ربطناه بالحكاية التي ترويها حوبة داخل الرواية « حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة ( ) «.

ومن الدلالات التي يحيل إليها اللون الأحمر « البهجة والانشراح (...) والألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية والشهوة الجنسية( ) «...

لكن لطالما ارتبط هذا اللون بالمرأة، فهل لحوبة علاقة به؟ وهو ما يؤكده موقعه الطوبوغرافي البارز على الغلاف في حمله تلك الكثافة الدلالية والطاقة العلاماتية بعدم اكتماله نسقيا.

أما الجزء الثاني منه " المهدي المنتظر " فقد كان بلون أصفر وبحجم أكبر، وهذا اللون « مقدس (...) ولارتباطه بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزا لإله الشمس رع( ) «.

وما يثير الحيرة لدى المتلقي عدم عثوره على المهدي داخل حكاية حوبة، وهو مرتبط بالمعتقدات الإسلامية في ظهوره آخر الزمان لنشر العدل والرخاء، حيث « لا يترك بدعة إلا أزالها، ولا سنة إلا أقامها ويفتح قسطنطينية والصين وجبال الديلم، فيمكث على ذلك سبع سنين مقدار كل سنة عشرون سنة( ) «.

هو إرباك للمتلقي، كشفته الوحدات الغرافيكية للغلاف، ما يقتضي تجاوز القراءة الساكنة إلى الديناميكية خاصة إذا ربطنا اللون بالشمس وفي ظهور المهدي إشارة، إذ لا يخرج « حتى تطلع من الشمس آية ( ) «.

وبالبحث عن التشخيص الموضوعاتي المتعلق بالصورة الحقيقية للمهدي داخل الرواية، لا نجده إلا إذا أسقطنا بعضا من أبعاده الفكرية على شخصية " العربي الموستاش " فيقول الكاتب:« يا ناس يا ناس، هو سيد الناس، يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس ولادنا «. ( )

فقد كان لهذه الشخصية حضور قوي داخل المتن الحكائي في مواقفه الشهمة ونبله ونبذه للظلم، أين فر

بحبيبته " حمامة " من " القايد عباس " الإقطاعي الظالم وقتله إياه.

في وسط الغلاف صورة لقمر مكتمل (بدر)، وبالرجوع إلى المستوى الدلالي الذي يحظى به القمر فسنلفي له أهمية بارزة، باعتباره جزءا من الكل النصي والمساعد على كشف الشفرات العلاماتية وشرحها داخل النظام الحكائي خاصة وأن « معظم الثقافات البدائية تنظر للقمر باعتباره أنثى، وتعتقد بتجسيده لإلهة أنثى «. هذا التوجه لعبادة القمر كان نتيجة خوف ورهبة، وسر من أسرار ما بالكون من مظاهر عجيبة، والتي عجز الإنسان عن إيجاد تفسير لها، فعبد النجوم، والرياح والشمس « لكنه لم يجد فيها ندا للقمر، لم تثر في نفسه من العجب والتساؤل ما أثاره القمر( ) «.

إن صورة القمر على غلاف الرواية قائمة على دلالات إيحائية وأبعاد احتمالية ذات نسق مفتوح، يقتضي اشتغاله فهمه في تعالقه السردي بالرواية، والبحث عن موضوع القيمة فيه (Objet de Valeur)بربط المتلقي بين الظاهر والباطن وفق أنظمة هارمونية خاصة بالألوان، وبالتحديد خلفية الغلاف، لم كانت باللون الأسود؟ وما الكون القيمي الذي يعنيه داخل الرواية ؟

إن صورة الغلاف تتجاوز حدود الأيقون (Icone) لتدخل في إطار التشكيل الرمزي المختزل، سواء من منظور التداعيات أم من خلال ما يربط بين العوامل (Actants)من علاقات .

كانت الخلفية باللون الأسود، وهو من أهم الألوان وأكثرها حضورا، حتى أن الثعالبي في كتابه " فقه اللغة وسر العربية " أعطاه مكانة بارزة تدل عليها تدرجاته في قوله: « أسود وأسحم ثم جَوْن وفاحم ثم حالك وحانك، ثم حلكوك وسحكوك ثم خُداري ودَجوجي ثم غِرْبِيب وغُدافي ( ) «.

والمتتبع لهذا اللون وما له من إيحاءات، يجده أشد ارتباطا بالموت والدمار على الرغم من قداسته، وهذا مرده ارتباطه بالظلام والليل والغموض والشر « ولم يأت ارتباط التشاؤم باللون الأسود عبثا وإنما نتيجة لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة أو غير البهيجة فقد اعتاد الناس لبس السواد عند الحزن، فربطوا السواد بالموت وشاع بينهم الخوف من الظلام وما يحمله من مجهول( ) «...

حتى إن هذا اللون في الموروث العربي يحمل دلالة الغربة والارتحال، لعلاقته الوثيقة بالليل وما له من تمظهرات نفسية واجتماعية رسخت في العربي، سواء بارتباطه التكويني والطبيعة، أم بما يتنازعه من مشاعر تفرض تبنيه آراء سلطوية في شتى المواقف.

ودلالة الأسود، دلالة قصدية تحمل طابع الحزن والتفكك وحتى الموت، خاصة بربطه بالعنوان والمتن في الآن ذاته؛ فاللون الأسود له دلالات الارتحال، وحوبة تحكي رحلة المهدي المنتظر، لكن من هي حوبة ؟ ومن هو المهدي المنتظر؟

جاء في " لسان العرب" أن « الحوبات: النساء المحتاجات، الحَوْبة والحيبة: الهم والحاجة (...) والحَوْب: الجَهْد والحاجة (...) والحَوْبُ والحُوبُ: الحزن، وقيل: الوحشة (...) والحَوْبُ: الوجع، والتحوب: التوجع والشكوى والتحزن (...) والحَوْبُ والحُوبُ والحابُ: الإثم ( ) «....

لنخرج بدلالات أهمها: الوجع، الألم، الحزن، الحاجة، الضعف، التشتت....وهي ملامح سلبية؛ فحوبة امرأة منكسرة تبحث عن استقرار، عن مساعدة، عن أمل جديد يسعفها والذي يمثله المهدي المنتظر فهي « تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل( ) «.

وبين سلبية التفكك وإيجابية الشوق والحنين، تظهر شخصية حوبة كصوت للوطن المهزوم، الباحث عن كينونته وهويته وسط الآلام والأحزان، وعودة زمن آخر، له مسار خطي مغاير بما فيه من رهانات حركية عبر البحث عن بطل إشكالي يشكل فاتحة القول وخاتمة الأحزان، وهذا بكسر نظامية الثبات عن طريق ثنائية الماضي/ المستقبل، إذ تبحث حوبة في الماضي، وفي الذاكرة البعيدة عن المهدي، في حين أن زمن الانتظار ينحصر بالمستقبل، وبين كلا الزمنين ينبني هيكل الرواية الذي اختصره العنوان في جملة لكسيمات مكثفة على غلاف المتن الحكائي الذي عد بمثابة نص ثان مشحون بالدلالات الرمزية المتعددة (Polysemie) وباندماج اللفظي بالأيقوني تبرز الوظيفة التدعيمية (Relais)أين يقوم النص اللساني بإضافة دلالات جديدة للصورة التي ينصهر معها لإبراز قيمة العمل الشعرية، لتبقى « الصور الأساسية تلك التي تشترك والخيال انطلاقا من الحياة( ) «.

وهو ما كان في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " حيث لخص الغلاف كل ما تبغي الرواية قوله عبر سيرورات تأويلية خاصة بالمتلقي والروائي في الوقت ذاته.

ب. سرادق الحلم والفجيعة: انكسار الدلالة وتشظي العلامة

لغلاف الرواية كلمة ذات دلالات مفتوحة، ومقصدية تأويلية تعتمد لغة التلميح والتكثيف في اختصار المسافات السردية التي تهدف الرواية إلى إيصالها للمتلقي وفق معايير ووحدات غرافيكية، تسترعي اهتمام المتلقي وتثير فيه جملة بنيات تساؤلية عديدة، ففي رواية " سرادق الحلم والفجيعة " جاء اسم الكاتب في الأعلى وهذا راجع لتبعية العمل لمؤلفه لا العكس، ثم كان العنوان تحته مباشرة باللون الأحمر، لون الدم والإثارة لكن أهم ما يميز الغلاف الصورة الملحقة به، هي صورة ذات أبعاد رمزية لوجه امرأة تتقاسم البياض والسواد. فهل كانت مجرد تجريد؟ أم أنها تعدت ذلك لصفة التجسيد؟ وما الذي تعنيه هذه الصورة بربطها وسياق النص؟

تعالج الرواية موضوع الحياة السياسية والاجتماعية والأنظمة الفاسدة، باستنباطها وكشفها عما يعانيه المثقف في بلد تتنازعه الأحكام المرفوضة والقيم المنحلة، وهو ما جاء ممثلا بالمومس المنغمسة في الرذائل، فيقول السارد: « أيتها المدينة المومس...إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟ إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء..؟ إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب ..الفئران..والخنافس ( ) «..

وهو الوجه السلبي الذي يطرحه العنوان في دال " الفجيعة " أما الحلم فهو " المدينة ن " العالم الذي يحلم به الروائي بنقائه وطهره وجماله وبراءته، هو الحبيبة التي يحن إليها ويناجيها دائما فيقول: « هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس «... وقد تجاوز الغلاف هذه الأنظمة اللسانية إلى أخرى مختزلة رمزيا عبر لغة الرسم والتشفير، فالأبيض رديف النقاء والطهر، وهو ما تمثله الحبيبة "ن" في نصف الصورة، عكس الأسود قرين الغموض والنجس، وهو ما تمثله المومس في القسم الآخر، فعالم الأديب تتشاطره الأفراح والأحزان / الطهر والرذائل...

ووسط هاته الثنائيات الضدية، تتوالد الدلالات وتتنامى الأحداث ليعيد المتلقي بناءها من جديد، في إطار تأويلي خاص به، لكن أيستطيع فك شفرات الغلاف وما يخفيه من أنساق دون الرجوع للمتن؟ ولمن

كانت الغلبة - بعيدا عما قالته الرواية - للبياض أم للسواد؟

من الممكن أن تكون الغلبة للجانب السلبي من هذه التراكمات الإبستمولوجية، وهذا بالرجوع للخلفية السوداء على الغلاف، إذ جاء أغلبه بهذا اللون عدا العنوان وذاك الجانب الأبيض من الصورة، كما يمكن أن تكون لغة رمزية أخرى تخضع النص لمسار دائري يجمع بين البداية والنهاية في إطار تنظيمي يكشف عنه العنوان، إذ كانت البداية بالحلم لا بالفجيعة، لكن أيعني هذا أن هاته الصيغ النصية تتمظهر جلية فيما يحمله العنوان من أنظمة ثيمية؟ أكانت البداية مجرد حلم ليعود الروائي لعالم الواقع المجسد في الفجيعة آخرا ؟

اللون الأسود يوحي بالشتات والضياع والخوف من المجهول والاغتراب، فيقول: « الغربة ملح أجاج ..وحدي أنا والمدينة..ثكلت الهوى..ثكلت السكينة..لا ورد ينمو ههنا..لا قمر ..لا حبيبة..لا دفء في القلب الحزين..لا ولا شوق..ولا غيث..ولا حلم أمين..لا حب يبلسم من حبة القلب الأنين..وحدي أنا والظلام ( ) «..

جاء الغلاف كرد فعل تجاه ما تعانيه الذات من غربة وتضارب قيم، بين تمسكها بمبادئها في سعيها لتحقيق الحلم بلقاء الحبيبة "ن" أو السقوط في شباك الرذيلة والانصياع لغرائز المدينة المومس، ولعل الخيار الثاني هو ما جعل السارد يخون حلمه وحبيبته وكيانه بل وحتى فقدانه لهويته نتيجة ما تعرض له من إغراء وإغواء « وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف..يتصافح ثدياها..تدندن أغنيتها المفضلة أغنية العشق الخالد..وأحسست نفسي أنجذب إليها لقد شغفتني حبا( ) «...

وربما هذا ما يستشرفه اللون الأسود في الغلاف، لون الغدر وخيانة الصديق، والضمير المنغمس في الأخطاء لكن الأمل باق طالما ثمة نور أبيض وسط الغلاف، هو لون الحلم، لون الحبيبة "ن" الذي أيقظه من غفوته وانكساره، غير أنه وبعد أن أيقن السارد خطأه، وعلى الرغم من اعترافه بخطيئته تبقى المدينة في غياهب مجهولة أين تنتشر فيها الأوبئة والفساد والانحلال بإعادة انتخاب الغراب حاكما عليها.

ولوحة الغلاف في مجملها بما حملت من متتاليات تأويلية، تنشد التغيير كقيمة ثابتة وسط معايير متذبذبة مجسدة بذلك حالة انفصام وتفكك للدلالات فيها، أما التجنيس على الغلاف، فيعد مؤشرا تواصليا يربط بين المتلقي والعمل الروائي، في دخوله للنظام التركيبي الخاص بالعنوان، ومحاولة تهيئة المتلقي وإعطائه أفق توقع للعمل الأدبي الذي هو بصدد تلقيه، لهذا « يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل( ) «.

وعليه يدخل التجنيس كآلية إستراتيجية في عملية التلقي، والمتتبع لأعمال الكاتب الروائية يلحظ حضور مؤشر التجنيس لما له من أهمية معرفية، ربما كربط منه للعملية الإبداعية ككل وتوجيهها وفق معايير وتقنيات معينة قد لا يحتملها جنس أدبي آخر كالقصة مثلا، أو لاتساع وتشابك القضايا التي يتطرق إليها داخل العمل لأن الرواية قد تحتمل أكثر من القصة، وهذا ما يجعلنا نستحضر الناقد " هيثم حسين " بقوله: « في العالم، حياة ذات نهاية وعوالم حياة لا نهائية، تتقدم الرواية، تبتدئ الحياة، تشتعل الثورة، يكون الاستهلال المتبوع بالكثير من النقاط والفراغات، وتكون العناوين والأجزاء والفهارس المستجدة بالانتظار، ويظل من باب الاستحالة

وضع النقطة الأخيرة في نهاية الحياة كما في نهاية الرواية ( ) «.

فالمتلقي هو الطرف الرئيس للعمل الإبداعي، وهو من يسد الفراغات التأويلية، ولا يتأتى له ذلك دون ربط المتن بجنسه المنتمي إليه.

3.الإهـــداء :

يعد الإهداء من المصاحبات النصية التي نالت وافر حظها من الاهتمام والعناية من طرف الكاتب والمتلقي على صعيد تشكيل أفق استشرافي مثير، وعادة ما يتموضع في الصفحة الأولى قبل بدء الكتابة أو على الصفحة الثانية التي تلي الغلاف، وهو في أبسط تعاريفه: « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية ( )»

فالإهداء إذن وقفة مشهدية لا تخلو من قصدية؛ وذلك في علاقة المهدي بالمهدى إليه/ إليهم، وما بينهما من رسائل ضمنية وتشفيرية، سواء في طابعها العام أم الخاص، فيأتي المتلقي في محاولة منه فك هذه الشفرات بغية تشكيل أفق انتظار خاص به، لكن ما العلاقة التي تجمع بين النص/ الإهداء ؟

يعد الإهداء بمثابة بوابة تفضي إلى الكشف عما خفي من مكنونات الذات المبدعة، وطرحها من قبل المتلقي حسب مساراته التأويلية، وإمكانية وجود خيوط دقيقة بين المتن والإهداء، فهو عتبة وعلامة مفصلية تسائل النص باستقراء تجلياته ووظائفه التي اشتغل عليها داخله، بالانتقال الخطي من الأنا المبدعة إلى الأنت المستقبلة، والإهداء تبعا لهذا نظام علاماتي يختزن الدلالات والإيحاءات في بنيته ونسيجه العام، سواء أكان فقرة أو جملة أو حتى كلمة، فله من التكثيف ما يسمح للمتلقي بإنتاج تأويلات عدة، إذ إنه يدخل في التكوين الفني للنص في تقريبه لمستواه الدلالي، من خلال فتح القنوات الرابطة بين المهدي والمهدى إليه، وهو ما يعرف بالوظيفة التواصلية التي تسمح للمتلقي « بمعرفة العناصر البانية لهذه العلاقة الإهدائية( ) «.

دون أن ننسى ما يحققه الإهداء من وظيفة تداولية، في فهم العلاقات الموجودة بينه وبين الرواية من خلال التأويلات وإعطاء تفسيرات وشروحات خاصة بالقارئ، وهذه الوظيفة « مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه( ) «.

وهذا بتتبع الجزئيات التي تربط بين العلامة ومؤوليها، ما يستلزم ضمنيا وجود مستخدم ما، إذ قبل اشتغال العلامة داخل النسق البنائي للنص، لا بد وأن تمر بعملية تأويلية يطرح المتلقي في خضمها جملة تساؤلات تخص الكاتب والغاية من الإبداع وظروف كتابته، وبالتالي يجد القارئ نفسه كعنصر مشارك في الإهداء.

أ. سرادق الحلم والفجيعة: سؤال الراهن:

إن الإهداء في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " قطعة فنية موجزة تحمل من التكثيف ما من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة للتأويل من قبل المتلقي، فيقول: « إلي...إلى الغرباء( ) «.

هذا الإهداء يستفز القارئ، وينمي فيه الرغبة في معرفة المزيد عن الروائي وعن الغرباء، فهو إهداء يحرك أفق التلقي، ويدفع بالقارئ إلى إعادة إنتاج المتن في تساؤله عن علاقة الغرباء بالرواية، وهل دمج الروائي لذاته والغرباء يجعله غريبا ؟

يقدم الإهداء فكرة مختصرة عما بداخل الرواية من رموز، وهذا نتيجة الغموض الذي يلفه، فهو مقتضب ومشحون بالدلالات والرسائل الضمنية في صيغته العامة، وفي هذا انحراف عن سنن شكل الرواية، إذ اختزل موضوعها في تيمة " الغرباء "

التمويهية، لأن الاغتراب (Alienation) حالة نفسية تتملك الفرد فتجعله منعزلا عمن حوله ويعيش في انفصال عن الآخر، وفي هذا إستراتيجية قرائية مختلفة تنطلق من التخصيص إلى التعميم، فكان كمرآة تعكس ما يعانيه المثقف من عزلة وغربة، وانقياده نحو الرذيلة ورفضه لهذا الواقع وتجاوزه « الغربة ملح أجاج، وحدي أنا والمدينة لا ورد ينمو ههنا، لا قمر...لا حبيبة( ) «.

وفي الكشف عن هذا الوجه السلبي للمدينة المومس وما فيها من رذائل، تنتج دلالة إبستمولوجية بالأزمة التي يعيشها المثقف الغريب، والغربة هنا مقترنة بالذات التي تبحث عن نفسها وهويتها وسط الظلام.

إن الإهداء المعتمد في الرواية كسر نمطية الإهداءات الكلاسيكية، وفي هذا انزياح فني أين تتموضع الكتابة في إطار تنظيمي أليغوري مميز؛ فلم تأت عتبة الإهداء بشكل منفصل عن النص والعنوان والغلاف في الوقت عينه، بل كان له سلطة وحضور متشظ وموزع على كامل متن الرواية، وكأنا بالإهداء قد نقل لنا بشكل استباقي ما بالرواية من حلم وضياع وتغريب .

ب. الفراشات والغيلان: رهان إنساني وتكثيف دلالي:

اختزل إهداء رواية " الفراشات والغيلان " الهدف من كتابتها، فيقول الروائي: « ما أحقر الإنسان يضطهد الإنسان، إلى كل الثائرين ضد همجية الإنسان وإلى الأطفال المضطهدين في كل شبر من هذه الأرض «.

وفي هذا الإهداء تبرز رؤية الكاتب وموضوع قيمته (Objet de Valeur) الذي ينشده من وراء تأليف هذه الرواية التي تحكي عن همجية الإنسان وتجرده من إنسانيته، موضوعها يدور حول مأساة الأطفال وتشردهم بفعل الحرب والظلم، وبهذا اختصر الإهداء النص بأبعاده الإيحائية والمرجعية، ويمكن عده نصا ثانيا بجانب النص الأصل، ليبقى هذا الإهداء صفحة خاصة بالكاتب فحسب إلا أن أفكاره المبثوثة والدلالات المشحونة به تجعل من المتلقي طرفا ثالثا في العملية الإبداعية.

من هنا نستطيع القول إن الإهداء في رواية " الفراشات والغيلان " يمثل بؤرة إشارية لما يحمله من شحنات وعلامات خاصة للتأويل.

كانت هذه إضاءة بسيطة لبعض عتبات الرواية، والتي تم التركيز فيها على العنوان، الغلاف والإهداء وفق رؤية تأويلية خاصة، نابعة من تلقي النص شكلا ومضمونا مع الأخذ بعين الاعتبار أنه ما من قراءة نهائية، فالقراءة التأويلية - بغض النظر عن صاحب الرواية - هي التي لم يقل فيها كلام بعد، ليبقى أطراف المعادلة الإبداعية الثلاثة في ترابط وتفاعل إبستمولوجي وإيديولوجي مكثف .

والروايات المذكورة، صرح إستطيقي صعب الدخول إليه لفك كافة شفراته الرمزية، وهذا نتيجة ذكاء الروائي، وقدرته على تحريك فعل الكتابة بغية إنتاج نسبة أكبر من الدلالات، فلم تكن مجرد روايات بسيطة إذ نلمح فيها تلك العلاقة الوشائجية التي تربط بين الخارج والداخل، فتتشابك ميكانيزماتها بشكل عجيب، وعلى رأي أومبرتو إيكو فقد نجد رواية « تسلم مفاتيح دروبها بسهولة، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائرين إلى المنفذ الصحيح، وقد تمتنع وتستعصي على الضبط وتنصب لقارئها الأفخاخ والنتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفة وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضل سبيله وقد لا يخرج منها أبدا( ) «.

وخلاصة القول، إن الروايات المذكورة تحتمل - في استقراء عتباتها - أكثر من تأويل، إذ اختصرت لحظات الكتابة في أيقونات وأنظمة لسانية وغير لسانية،

وحتى في إطار لغة تميل أحيانا إلى الصمت، لغة الألوان والقدرة على اختزال ما قيل وما لم يقل في صورة أو كلمة.

والعتبات هنا حمولة فكرية ذات طاقة دلالية مكثفة، تقترح نفسها على المتلقي بغية الكشف عن المضمر والجلي، وهو ما أراده الروائي من خلال رواياته التي هجرت التقليد واتجهت صوب التجريب وكسرت التقاليد الكلاسيكية المعروفة.

المرأة في الرواية الجزائرية:

استخدمت المرأة كرمز داخل الرواية تعبيرا عن إيديولوجيا معينة،أو عن التضحية والحب أو رمزت للماضي القومي الوطني،حيث لمن الصعب أن يكتب رجل عن المرأة،ويعبر عن كيانها أفضل من المرأة في حد ذاتها،لكن مع ذلك فالكتابة لم تتح سوى للرجل بحكم هيمنته وسيطرته وتهميشه للمرأة واحتقاره لها،لقد أصبحت المرأة شخصية بطلة في تلك الروايات التي يكتبها الرجل،وكشخصية على القلوب قبل العقول سواء أكانت أما،أم أختا،أم زوجة،أو حبيبة... تعيش وضعها انتقاليا بين ذاتها وبين وضعها،ووضع آخر تتطلع إليه،وبين مجتمعها كما هو،فهي تعيي هذا الانتقال وتقصده وتكافح من أجله1 ،وهذا ما نلمحه في بدايات الروايات،حيث كانت نظرة الرجل الكاتب إلى المرأة نظرة تقليدية محافظة وفق منظور قضية وضع الحجاب، والطلاق والزواج المبكر وغيرها ومن القضايا التي جعلت المرأة تعيش داخل القوالب التقليدية البالية،وخير مثال على ذلك رواية ريح الجنوب لعبد الحميد هدوقة التي رسم من خلالها نموذج المرأة البرجوازية الصغيرة مستقبلا المتمثلة في نفيسة الثائرة على الأوضاع لوالدة رابح البكماء "دار أبي لن أعود إليها أبدا".2

كما نجدأيضا نور الدين بوجدرة في روايته "الحريق" التي يمثل "عليوة" أحد أبطالها إلى جانب "زهور" التي تلتحق بالجبل من أجل البحث عنه والأخذ بثأر والدها من الفرنسيين،3 ،والموضوع نفسه طرحته رواية "طاهر وطار" العشق والموت في زمن الحراشي، التي بطلتها "جميلة" ،و رواية "غادة" أم القرى لرضا أحمد حوحو التي صورت المرأة في إطارها المحافظ داخل بيئة حجازية تضع الحب عن المرأة متمثلة في "زكية"،وغيرها من الأقلام الرجالية التي برعت في تصوير المرأة الجزائرية.

لكم ما ينبغي أن نشر إليه في هذا المقام تحول الكتابة إلى العنصر النسوي والرجالي معا،بعد أن كانت في السابق مجرد موضوع يكتب عنها الرجل فقط،بعد أن سمحت لها الظروف بإبراز قدراتها الفكرية،وارتضت مقولة "أنا موجودة إذن أنا قادرة على الكتابة ".

لقد اهتدت المرأة الجزائرية إلى الكتابة لتحرر نفسها ولتحطم جدار الصمت القائل باعتبارها "فئة عاشت ظروفها التاريخية وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول أنا ها والبحث عن الحرية4. ووعي المرأة العربية عامة،والمرأة الجزائرية خاصة،بهذا الفن خلق نوعا من الأدب طبعت فيه شخصية المرأة كبطلة وككاتبة ، هذا ما أكدته الأديبة بثينة شعبان في قولها نحو:قد حاولت الروائيات العربيات تحرير المرأة من مكونتها،كما حاولت تثقيف الرجال حول الأبعاد الفنية لحياة النساء ،وقد

---

[1] محي الدين صبحي،أبطال في الصيرورة،دراسات في الرواية العربية والمعربة،دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1980،ص05

2 عبد الحميد هدوقة،ريح الجنوب،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط 5، د س، ص 246.

3 نور الدين بوجدر ،الحريق،الشركة التونسية لفنون الرسم،تونس، د ط،1967،ص 24.

4 رشيدة بن سعود،المرأة والكتابة،إفريقيا المغرب ط 1994،1،ص 26.

خلقن عالما تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابا على كل منهما 5، وباستطاعتها تعبير عن ذاتها أحسن مما يعبر عنها الرجل،بنضج فني وموضوعي يرصد مشاعرها الحميمية.6

وقد لمعت عدة أعمال أدبية رائعة،نذكر منها: الثوب الأبيض،ويوميات مدرسة حرة و لونجة والغول"... وغيرها،ثم توالت الكتابات على يد مجموعة من الأدبيات أمثال:زليخة مسعودي(عرجونة) التي صورت مأساة المرأة وهي تبحث عن ذاتها فضاعت داخل مجتمعها وياسمينة صالح وزينب الإبراهيمي،وبلغت مرحلة النضج على يد أحلام مستغانمي التي اخترقت بكل جرأة الثالوث المحرم:الجنس،الدين،السياسة،حيث تقول:"إن المهم في كل ما نكتبه هو ما نكتبه لا غير"فوحدها الكتابة هي الأدب وهي التي ستبقى" .7

وهكذا اضطلعت المرأة بدور السلطة المحبوبة و المهمشة،والخاضعة لتقاليد المجتمع في روايات الرجل الكاتب وذلك لخلفيته وثقافته في حين حملت شعار التحرر من القيود جميعها ومواجهته السلطة الذكورية في إيداع المرأة الكاتبة التي خاضت غمار هذه التجربة على الرغم من كل الانتقادات التي وجهت إليها بغية كشف القضايا المحرمة في مجتمع يخشى مناقشتها بحجة أنها مواضيع لا يجوز الحديث فيها.

مرجعية الرواية الجزائرية عند المرأة:

لعل ممارسة الكتابة الروائية عند المرأة والعالم العربي عموما والجزائري خصوصا قد جاءت متأخرة بالمقارنة مع الإبداع الروائي الذكوري الذي سبقها بزمن طويل على عكس ما عرف الغرب من إبداع روائي نسوي يوازي إبداع الرجل،فقد أوجدت الرواية النسائية منذ نشوء الرواية عكس ما حدث مع أجناس أخرى مثل المأساة والملهاة.8

كما أن الرواية الجزائرية الحديثة العهد اعتبارا بجملة من المعطيات الاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها،لم يكن نشاطها فاعلا إلا بعد الاستقلال وما وفرته الدولة الجزائرية بعدها من فرص للتعليم مما زاد وعي المرأة ورغبتها في التحرر والمشاركة في بناء الوطن والتمرد على الواقع الذي قهرها لقرون مضت،لكن هذا لا ينفي وجود محاولات روائية نسائية سابقة لفترة استقلال الجزائر.9

وبما أن الرواية كغيرها من الفنون الأدبية لا بد لها من فكر واع وناضج،فلا يمكن أن نذكر دور المثاقفة والارتباط الفكري مع الغير في نضج الرواية الجزائرية،وصقلها وفق قواعدها الغنية المؤسسة لها،وبالتالي وضمن هذا المجال نستعرض نشأة الرواية النسوية الجزائرية .

نشأة الرواية النسوية الجزائرية :

إن المناخ الثقافي الذي أفرز جيل كاتبات الرواية الجزائرية ذات التعبير النوعي،وأثر في ممارستهن لهذا النوع الأدبي قد مر بمرحلتين تاريخيتين شكلتا مسارا واضحا بارزا في جميع مناحي الحياة.

المرحلة الأولى:

فيما يخص المرحلة هذه نلحظ غيابا تام لمساهمة المرأة الجزائرية في الحركة الثقافية (بوجه عام) والفن الروائي

5 بثينة شعبان،100 عام من الرواية النسائية العربية،دار الآداب بيروت،د ط،1999، ص 69.

6 محمد صالح الجابري،الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية ،صيدا، د ط، 1967، ص 63

7 أحلام مستغانم،ذاكرة الجسد،المؤسسة الوطنية للفنون،الجزائر، د ط، 1993، ص 14.

8 منى أبو سنة،إشكالية الإبداع في الأدب النسائي،مجلة الإبداع ،القاهرة ع01،يناير 1993،ص 24.

9 أحمد منور ،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته،تطوره قضاياه،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ط2007،1،ص 241.

(بوجه خاص)،وربما يعود السبب إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت طاغية في تلك الفترة،حيث أن الاستعمار الفرنسي حاول بشتى الطرق أن يشل الحركة الثقافية ويعرقل فاعليتها على الصعيد الفني،فضرب حصارا على اللغة العربية ومنح التعليم بها،بل وحاول محو الكيان اللغوي في الجزائر ليحل محل لغة جديدة وقطرا جديدا، وهو ما جعل بعضا من الأقلام الأدبية تدون باللغة الفرنسية،وجعلتها وسيلة للبوح والكتابة ،مما أدى إلى تأخر الفن الروائي الجزائري عن نظيره في المشرق العربي ،لكن ذلك لم يمنع بعض الأدبيات حريتها أساسا في إبداعها وجعلتها محور كتاباتها،لأنها تبحث دوما عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي أرهف كيانها الروحي والفكري،فكتبت:جميلة دباش" ليلى فتاة من الجزائر Leïla, jeune fille d'Algérie عام 1947 ،وهي الفترة التي ظهرت فيها روايات أخرى تعالج تقريبا الموضوع نفسه الذي ناقشته جميلة دباش في عملها الروائي ،فكانت القضية مثار الجدل في أوساط المثقفة بجميع توجهاتهم،وأسالت حبر الكتاب بين مؤيد ومعارض،ثم أصدرت بعد ذلك رواية أخرى تحمل عنوان عزيزة 1955م،ثم نشرت ثلاثة أبحاث عن التعليم والمرأة وهي على التوالي "المسلمون الجزائريون و التمدرس تعليم اللغة العربية في الجزائر ،وحق المرأة الجزائرية في التصويت ،10 وبالرغم من أن الموضوعات التي كتبتها هذه الأخيرة كانت باللغة الفرنسية، إلا أن الموضوعات التي طرحتها تنبع من صميم الواقع العربي الإسلامي للمجتمع الجزائري،وإلى جانب جميلة دباش كتبت "الطاوس عميروش" رواية الياقوتة السوداء سنة 1974،وهي سيرة ذاتية لفتاة أمازيغية وقعت بين مطرقة الهوية وسندان العاطفة الشخصية ثم أصدرت أسيا جبار عمل روائي لها وهو "رواية العطش سنة 1957 وأردفتها برواية أخرى تحمل عنوان القلقون عام 1958. وكلتاهما تعالجان قضايا المرأة وحريتها المهدورة في المجتمع الجزائري.

المرحلة الثانية :أما عن المرحلة الثانية في الرواية النسوية المكتوبة باللغة العربية قد أظهرت بعد الاستقلال بسنوات، حيث عم التدريس باللغة العربية،ونالت المرأة الجزائرية قدرا من الحرية ساعدتها من تبوء مكانتها في المجتمع بقوة نتيجة إبداعاتها الفنية الأدبية ،فبرز في الأفق في تلك الفترة الكاتبة والمتألقة زهور ونيسي التي لم تترك مجالا أدبيا إلا وأبدعت فيه ،فكانت لها قصص وروايات وأعمال مسرحية متنوعة وغيرها ،فكتبت مجموعة قصصية بعنوان الرصيف النائم 1967 نولها أيضا مجموعة قصصية أخرى:الظلال الممتدة 1982،عجائز القمر 1996 التي نالت بها شهرة عالمية.11

كذلك برزت في تلك الفترة أعمال الروائية أحلام مستغانمي بقوة ،و قد نالت هي الأخرى خطوتها الأدبية وذاعت شهرتها في العالمين العربي والغربي،ومن خلالها بلغت الرواية الجزائرية الأنثوية نضجها الفني بشهادة كثير من الأدباء 12،مثل الأديب الأردني نزيه أبو نضال حيث يقول :"مع صدور روايتها الأولى ذاكرة الجسد انتزعت مستغانمي مكانة مرموقة على خارطة الإبداع الروائي العربي،وسجلت اسمها بجدارة إلى جانب كتاب الجزائر الكبار:الطاهر وطار،رشيد بوجدرة،واسيني

[10] أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته،تطوره قضاياه،ص 244.

11 سهام حشايش،الرواية النسوية الجزائرية: تعددية القراءة،مجلة التبيين الجاحظية،ص 13

12 نزيه أبو نضال،تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، وبيليوغرافيا الرواية النسوية العربية، المؤسسة العربية للنشر،الأردن، ط 1،2004،ص 108.

الأعرج،عبد الملك مرتاض...وقبل ذلك تتابع المسيرة العظيمة لرواد الرواية الجزائرية، كاتب ياسين،محمد ديب،مولود فرعون،عبد الحميد بن هدوقة، وغيرهم ".13

خاتمة:

وصفوة القول تعتبر قضية المرأة قضية حساسة نظرا للدور المهم الذي تؤديه في المجتمع،مما انعكس بصورة واضحة في موضوعات الجنس الأدبي ونخص بالذكر العمل الروائي من قناعة مؤداها أن لا فاصل بين الفن و المجتمع،ومن غير اللائق أن يتناول أي دارس موضوعا بعيدا عن المجتمع .

وباعتبار المرأة من أهم ركائز هذا المجتمع،فقد حظيت باهتمام الكثير من الكتّاب والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم وتعدّد اهتماماتهم ومشاربهم،وشغلت حيزاً بارزاً في نتاجهم الأدبي ،فكانت الوتر الحساس الذي يتأثر بحركة الواقع، ويؤثر فيه،مما استحوذت على القلوب والعقول أما وأختا وزوجة،وليس بعيدا عن الأعمال الروائية الجزائرية التي جسدت عوالم الأنوثة الحميمية والعامة في نصوصها الروائية،وأن مواضيعها مستوحاة من الواقع المعيشي،وقد جسدت في مراحل تشكلها المتوالية شخصيتها في نمط فني ينبئ بدقة درجة وعييها.

قائمة المراجع:

1) إبراهيم عباس،السنة السردية في الرواية المغاربية،دراسة البنية الشكل،منشورات مؤسسة وطنية للاتصال والنشر ،د ط،2002.
2) أحلام مستغانم،ذاكرة الجسد،المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، د ط،1993.
3) أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته،تطوره قضاياه،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط2007،1.
4) بثينة شعبان،100 عام من الرواية النسائية العربية،دار الآداب بيروت،د ط،1999.
5) رشيدة بن سعود،المرأة والكتابة،إفريقيا المغرب ط 1994،1.
6) سهام حشايش،الرواية النسوية الجزائرية:تعددية القراءة،مجلة التبيين الجاحظية.
7) صالح مفقودة،المرأة في الرواية الجزائرية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة محمد خيضر) بسكرة،ط 2009،2.
8) عبد الحميد هدوقة،ريح الجنوب،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط 5،د ت.
9) غدير رضوان طوطح،المرأة في روايات سعر خليفة،رسالة ماجستير،الدراسات الأدبية المعاصرة،اشراف محمود العطشان،كلية الآداب،جامعة بيروت،2006.
10) محمد صالح الجابري،الأدب الجزائري المعاصر،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا،د ط،1967.
11) محمد يوسف سواعد،المرأة في الأدبيات العربية المعاصرة (مصر أنموذجا)،دار الزهران للنشر والتوزيع،عمان ط 2010،1،ص 95.
12) محي الدين صبحي،أبطال في الصيرورة،دراسات في الرواية العربية والمعربة،دار الطليعة،بيروت،ط1980،1.
13) منى أبو سنة،إشكالية الإبداع في الأدب النسائي،مجلة الإبداع ،القاهرة ع01،يناير 1993.
14) نزيه أبو نضال،تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية،وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية،المؤسسة العربية للنشر،الأردن،ط 2004،1.
15) نور الدين بوجدر،الحريق،الشركة التونسية لفنون الرسم،تونس، د ط،1967.
16) يوسف عبد المجيد فالح الضمور،صورة المرأة في شعر خليل مطران،مذكرة ماجستير،قسم اللغة وآدابها،امعة مؤنة،إشراف إبراهيم عبد الله البعول،2011.
17) ابن منظور،لسان العرب،دار صادر، بيروت، ج1، ط1990،1،(مادة روي).

13 نزيه أبو نضال،تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية، 109 .