الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطيّة الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد لمين دباغين –سطيف2

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدّمة لنيل شهادة

الدكتوراه

التّخصّص: نقد معاصر وتحليل الخطاب

إعداد الطّالبة: أمال شيدخ

سيميائية العنونة في الرّواية النّسويّة الجزائريّة

المشرف: أ.د فتيحة كحلوش

جامعة: سطيف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
أ.د عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
أ.د فتيحة كحلوش	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
أ.د عقيلة محجوبي	أستاذ	جامعة سطيف2	ممتحنا
د. حنان حطاب	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف2	ممتحنا
أ.د آمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	ممتحنا
أ.د عباس بن يحي	أستاذ	جامعة مسيلة	ممتحنا

2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله المعين والشكر له تبارك وتعالى قدر نعمه العظيمة

ثم أخلص معاني العرفان والامتنان

للأستاذة الدكتورة "**فتيحة كحلوش**" التي أشرفت على البحث ولم

تبخل عليه بالتوجيه والتصويب.

والشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين

منحوا البحث من وقتهم الثمين

وخبرتهم القيمة.

إهداء

بكل عناوين البر والعرفان

ودلالات أسماء الحب وأشياء الجمال

إليكما "أمي وأبي" في كل حدث

وقتما كان وأينما كان.

مقدمة

إن الإقرار بهيمنة النصوص الإبداعية السردية على الساحة الثقافية والأدبية في القرن الأخير أمر لا اختلاف فيه، ولا غرابة في تأييد فكرة تلاؤم الرواية –بشكل أخص– مع الحياة الفكرية المعاصرة، والمصادقة على أحقيتها في صدارة فرضتها متطلبات عصر يحتاج إلى جنس أدبي ذو طبيعة مرنة وديناميكية قادرة على احتضان جل الأجناس الأدبية، واحتواء مختلف السياقات الثقافية والفنية، بل والخوض في كل الموضوعات الاجتماعية، والسياسية، والدينية...

يطول الحديث عن تفاصيل تسرب النص الروائي إلى جميع الأقطار الإنسانية، ويحتاج إلى مساحات فضفاضة تنسجم مع الزخم الهائل لطروحاته النظرية وجزئيات تطوره الشكلية، والمضامينية. ولما كانت طبيعة البحث تفرض علينا الاهتمام بالرواية من زاوية محددة؛ نلتزم فيها التركيز على المخزون الروائي النسوي الجزائري، كان لابد لنا من تسليط الضوء على الرواية الجزائرية –المكتوبة باللغة العربية–، والتي لم تكن انطلاقتها المتأخرة عائقا أبدا أمام النضج الذي أصبحنا نلمسه اليوم في تقنياتها الفنية المتلائمة مع فنيات الجنس الروائي، وقضاياها الفكرية المتناسبة مع معطيات المسار الحضاري. ومن يمعن النظر في التدفق الإنتاجي الغزير للرواية الفتية يدرك أنها استطاعت خلال ظرف وجيز فرض نفسها في الساحة الأدبية محليا وعربيا، وتمكنت من تحقيق ارتفاع في نسبة الاستقطاب على مستوى المقروئية، وحصد الجوائز.

وحسب أغلب النقاد تعد رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي كتبت في سبعينيات القرن الماضي أول رواية جزائرية مكتوبة –بقلم عربي– تظهر على شكل فني متكامل، يخالف النقص الذي اتسمت به كتابات ما قبل الاستقلال "كغادة أم القرى" لرضا حوحو، و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي. وبغض النظر عن بعض الآراء التي ترجح فكرة أن أول عمل عربي ينحو نحوا روائيا تعود فيه الأسبقية للأدب الجزائري بنموذج "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، فإن البداية الفعلية للرواية الجزائرية ترجع إلى فترة السبعينات أين برزت أعمال عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، مرزاق بقطاش، عبد

الملك مرتاض... (ريح الجنوب، اللاز، الزلزال، دماء ودموع...) التي جاءت متناغمة مع أوضاع المجتمع الجزائري الذي كان يعيش أولى مراحل ما بعد الاستقلال فلم تخرج في مضامينها – إجمالا– عن موضوع الثورتين التحريرية والزراعية.

ثم تطور الإبداع الروائي وتضاعف؛ حين أفرزت فترة الثمانينات والتسعينات والألفية الثالثة بعقديها طاقات أدبية كبيرة، تنوعت فيها أسماء وأقلام جزائرية أبدعت فنا يحاكي الأزمات السياسية والاجتماعية، التي عاشتها جزائر ما بعد الاستقلال (أدب الأزمة، أدب المحنة، العشرية السوداء...).

وإذا أردنا أن نخص بالحديث خلفيات تطور الرواية النسوية الجزائرية –المكتوبة باللغة العربية–، والتي عرفت كثافة إنتاجية في العقد الأخير تناقض الحضور المحتشم الذي أظهرته في عقود سابقة، فلابد لنا من الإشارة أولا إلى أن القلم النسوي كان أكثر تأخرا في الظهور من القلم الرجالي.

ولا نستطيع النفي بأن ذلك التأخر له مبرراته المنطقية، فهو راجع للظروف الصعبة التي نشأت في كنفها المرأة الجزائرية فترة الاستعمار الفرنسي؛ الفترة التي عمل فيها المستعمر على طمس مقومات المجتمع الجزائري من خلال محاربة الهوية العربية الإسلامية بشتى الطرق، وقد أسهمت أيضا الأوضاع الأمنية المتأزمة آنذاك في منع أغلب النساء الجزائريات من التحصيل العلمي؛ فكان بذلك العامل التاريخي سببا مباشرا في تأخر القلم العربي عموما، والنسوي بشكل أخص.

كما أن العامل الاجتماعي كان له دور كبير أيضا في وأد الطاقة الإبداعية النسوية، التي لم تر النور إلا بعد عقود من الاستقلال؛ فلم تجد المرأة الجزائرية الفرصة لإخراج صوتها في مجتمع محافظ، كان لوقت قريب محكوما بعادات وتقاليد تضع كل ما يصدر عن المرأة تحت مجهر الأخلاق، وتخصها بنظرة تنتقص من قدراتها الفكرية التي لا ترقى –حسبها– لمنافسة المستوى الفكري للرجل.

والحقيقة أن انطلاق المرأة الجزائرية مؤخرا إلى ممارسة الكتابة، وكسرها لحاجز المجتمع المحافظ/ الرقيب –الذي لاتزال شريحة كبيرة من الناس تتبنى مبادئه المضبوطة على حدود لا ينبغي تجاوزها– يعد جرأة تحسب لها.

يُظهر البحث الببليوغرافي للرواية النسوية الجزائرية بلغة الأرقام نموها التصاعدي الذي بدأ بطيئا بمعدل رواية واحدة في نهاية السبعينات "من يوميات مدرسة حرة" 1979 لزهور ونيسي، وهو الرقم الذي لم تحافظ عليه سنوات الثمانينات حيث لم تثمر أي إنتاج روائي نسوي، ثم عاد ليرتفع في التسعينيات بمعدل ست روايات "لونجة والغول"1993 لزهور ونيسي، "ذاكرة الجسد" 1993، "فوضى الحواس" 1998 لأحلام مستغانمي، "رجل وثلاث نساء"1997، "عزيزة" 1999 لفاطمة العقون، "مزاج مراهقة" 1999 لفضيلة فاروق. أما بالنسبة للعقدين الأول والثاني من الألفية الثالثة فيمكن القول إنهما قد مثلا بحق الانفجار الفعلي للإبداع النسوي الجزائري؛ حيث تجاوز فيهما عدد الأعمال الروائية أرقام العشرات، ووصل عدد الروايات الصادرة قبل نهاية سنة 2017م تقريبا إلى مئتي رواية.

لقد أثبتت الرواية النسوية الجزائرية بذلك جدارتها، وأضحى العنصر النسائي حاضرا بقوة في الساحة الأدبية والفكرية بعديد الأعمال الفنية التي يمكن استثمارها في البحوث، والدراسات النقدية من خلال مقاربة مكوناتها السردية وقراءة عتباتها النصية. هذه الأخيرة التي نالت مؤخرا اهتماما ملحوظا أخرجها من دائرة المهمش، فأصبح الكشف عن فنياتها من صميم عمل القارئ السيميائي الذي وجه جهوده نحو البحث في الأبعاد الجمالية للنص الروائي، وأظهر اهتمامه بعتبة "العنوان" حيث جعلها حقل اشتغاله الأول؛ على اعتبار أنها نص مصغر مختزل حاضر بتشكيله اللغوي والبصري لعقد أول اتصال يربط القارئ بالمتن النصي.

يشتغل هذا البحث الموسوم بـ"سيميائية العنونة في الرواية النسوية الجزائرية" على مقاربة العنونة في عشرة نماذج روائية كتبت بأقلام نسوية جزائرية:

-"حلم على الضفاف" لحسيبة موساي (الصادرة سنة 2013).

-"بيت الخريف" لسامية بن دريس (الصادرة سنة 2018).

-"تغريدة المساء" لزهور ونيسي (الصادرة سنة 2015).

-"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي (الصادرة سنة 1993).

-"الفحيح والشَّرك وطقوس الدم... (فانتزيا على فخذ الشيطان)" لنوال جبالي (الصادرة سنة 2014).

-"سأقذف نفسي أمامك" لديهية لويز (الصادرة سنة 2013).

-"عايشة" لحواء حنكة (الصادرة سنة 2016).

-"الرايس" لهاجر قويدري (الصادرة سنة 2015).

-"وطن من زجاج" لياسمينة صالح (الصادرة سنة 2006).

-"الشمس في علبة" لسعيدة هوارة (الصادرة سنة 2001).

تطلبت طبيعة البحث انتهاج "القراءة السيميائية" في المقاربة؛ كونها من المباحث النقدية التي أثبتت انفتاحها على الداخل، والخارج النصي، واستطاعت إلى -حد ما- تلبية مطامح القارئ الذي يسعى إلى الإحاطة بجميع جوانب النص الفنية والتركيبية والدلالية... ومنحته -أثناء القراءة- مساحة حرية تتسع لعدد لا نهائي من التأويلات.

ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا بأن القراءة السيميائية، تعد من القراءات النقدية الملائمة لدراسة العنونة على اعتبار أنها تمتلك إجراءات، وآليات لها فعالية كبيرة في إبراز مواطن إبداع النصوص، والكشف عن المعاني والدلالات التي توصل القارئ إلى إنتاج معرفة ما.

تثير مصطلحات (السيميائية/ العنونة/ الرواية النسوية الجزائرية) مجموعة من الأسئلة التي تلامس إجاباتها جوهر البحث:

ما مدى فعالية القراءة السيميائية في مقاربة عناوين الرواية النسوية الجزائرية؟

كيف يمارس العنوان فعل الغواية على القارئ؟

وإلى أي مدى يمكن اعتبار العناوين مفاتيح تمكن القارئ من الولوج إلى عوالم الرواية؟

هل يستطيع التطبيق السيميائي الكشف عن العلاقة بين العنوان، والمتن النصي؟

ترتبط الأسئلة مع الأهداف التي يروم البحث بلوغها؛ وهي أهداف لا تخرج في مجملها عن:

إثراء البحث العلمي من خلال تقديم دراسة تجمع بين القضايا النظرية، والممارسات التطبيقية، ومحاولة تسليط الضوء على الرواية الجزائرية والتعريف بطاقاتها الإبداعية من خلال جعلها مادة للبحث، والتركيز –بشكل أخص– على المنجز الإبداعي النسوي. السعي إلى إبراز آليات القراءة السيميائية من خلال مقاربة عدة نماذج روائية، والبحث عن العلاقة بين النص والنصوص الموازية. ثم الكشف عن الأنساق المتخفية وراء اختيار العنوان، والاشتغال على قدراته الإغوائية ومدى براعته في جذب القارئ.

جمع البحث بين طرح القضايا النظرية وعرض الممارسات التطبيقية فتوزعت مادته على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ حيث أسندت القضايا النظرية إلى المدخل الذي تضمن ثلاثة عناصر حُددت في العناوين الآتية:

1– السيميائية: النشأة وآليات القراءة.

2– الكتابة النسوية العربية: إشكاليات الدال والمدلول.

3- عتبة العنوان: الاحتفاء النقدي المعاصر.

أما الفصول الثلاثة فقد تضمنت العمل التطبيقي من خلال عرض دراسة لعدة عناوين روائية اختيرت بناء على التصنيف الدلالي لمكونات العنوان الخمسة (مكاني، زماني، حدثي، اسمي، شيئي).

عنون الفصل الأول بـ "سيميائية العناوين المكانية والزمانية" وقسّم إلى قسمين:

الأول: "سيميائية العناوين المكانية" (حلم على الضفاف/ بيت الخريف).

الثاني: "سيميائية العناوين الزمانية" (تغريدة المساء/ ذاكرة الجسد).

ودرس الفصل الثاني المعنون بـ "سيميائية العناوين الحدثية" نموذجين:

الفحيح والشَّرك وطقوس الدم... (فانتزيا على فخذ الشيطان) / سأقذف نفسي أمامك.

كما قسّم الفصل الثالث "سيميائية العناوين الاسمية والشيئية" إلى قسمين وتطرق بالتحليل إلى أربع روايات:

القسم الأول: "سيميائية العناوين الإسمية" (عايشة/ الرايس).

القسم الثاني: "سيميائية العناوين الشيئية" (وطن من زجاج/ الشمس في علبة).

أما الخاتمة فقد جمعت جملة النتائج المستخلصة من البحث.

تنوعت مصادر البحث ومراجعه بين معاجم اللغة، وكتب النقد، والفلسفة، والأسطورة، والدين، والتاريخ... وهو تنوع فرضته طبيعة القراءة السيميائية التي لا تقيد مجال البحث ضمن حقل معين.

يرجع اختيار الموضوع لأسباب ذاتية ترتبط بميل الباحث لفن الرواية واستمتاعه بعملية تحليلها والاشتغال على جمالياتها. والرغبة في التوسع والبحث بشكل أكثر دقة في مواضيع الرواية

الجزائرية/ القراءة السيميائية/ العتبات النصية، وهي مواضيع اشتغل عليها الباحث في بحوث سابقة.

وأخرى موضوعية تتعلق بالرغبة في تسليط الضوء على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، في وقت لازال فيه كثير من القراء يعتقدون أن الرواية الجزائرية تنحصر في القلم الفرنسي. والعزم بشكل أخص على لفت الأنظار للرواية النسوية الجزائرية شبه المغيبة عن المشهد الثقافي الجزائري، رغم امتلاكها لطاقات إبداعية تجعلها مادة جديرة بالبحث.

مدخل

1- السيميائية (النشأة وآليات القراءة).

2- الكتابة النسوية العربية (إشكاليات الدال والمدلول).

3- عتبة العنوان (الاحتفاء النقدي المعاصر).

1- السيميائية (النشأة وآليات القراءة):

تعد المقاربة السيميائية منعرجا هاما في تاريخ النظرية النقدية، وقد أولى النقاد والباحثون اهتمامهم بالدراسات السيميائية على الصعيدين النظري والتطبيقي، فأسهم ذلك الاهتمام في تطورها واتساع آفاقها. وظهرت لها اتجاهات كثيرة يصعب حصرها في زاوية معينة؛ اتجاهات أسست لها طبيعة السيمياء المتشعبة، التي لا تتوقف عند حدود الدراسات الأدبية فحسب بل تخترق عديد المجالات العلمية والثقافية.

يستمد التيار السيميائي أصوله ومرجعياته من خلال تقاطعه مع شتى الحقول المعرفية كالأدب، الطب، الفلسفة، الأنثروبولوجيا، السوسيولوجيا، التحليل النفسي، اللغويات، الاتصال البصري وغيرها من الميادين العلمية والفنية؛ لذلك يميل كثير من النقاد إلى عدّه "محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر"[1].

ولقد كان التعدد والاختلاف سببا في ازدهار السيمياء منذ نشأتها وبروزها كعلم يدرس العلامات، ويعالج الظواهر الفكرية والإنسانية من خلال التعامل مع أبعاد المعاني، والتعاطي مع الدلالات المتعددة القابلة للتفسير والتأويل؛ فالعلامات تعبر عن مختلف السلوكيات والأنشطة الحياتية " ذلك لأنه من منظور افتراضي كل ما يقدمه لنا الواقع قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة، سواء تعلق الأمر بشيء واقعي أم بأمر مجرد"[2].

وبمعنى آخر تخترق العلامة كل مناحي الحياة فكل ما يحيط بنا يمكن عدّه علامة شرط أن يحيل إلى شيء آخر؛ والعلامة بذلك تمثل كل الظواهر والأفعال الصادرة عن الكائنات الحية إضافة إلى الأشياء الجامدة.

---

[1]- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، مكتبة الأدب المغربي، دار إلياس العصرية، دط، دت، ص12.

[2]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص 09.

رغم اختلاف الباحثين في تحديد مفهوم العلامة ومكوناتها إلا أنها "ظلت راسخة كشيء مادي يظهر أو يدل على شيء آخر ذهني، وهي مرتبطة بقصد إنساني للاتصال، وتتكون من نسيج مركب من المعاني والدلالات والتصورات التي يمكن رصد أنظمتها وقواعدها لتحليلها وتفسيرها"[1] ويشترط أثناء عملية الاتصال الاتفاق بين باث العلامة ومستقبلها على القواعد والشفرات، بحيث يكون الطرفان ملمين بالسياق الثقافي والنظام اللغوي/ غير اللغوي الذي تستند إليه العلامة[2].

وقد أشار الباحث الإيطالي ايكو أمبرتو (Eco Umberto) إلى ذلك بقوله إن "المجتمع رهين في وجوده بوجود تجارة للعلامة، فالمجتمع لا يمكن أن تقوم له قائمة إذا لم يخلق سننه وشفراته الخاصة التي يعتمدها الأفراد المنتمون إليه للتواصل فيما بينهم وهي التي تسمح لهم بتبادل الدلالات واستهلاكها"[3] فلا يمكن الاستغناء عن تلك السنن والشفرات؛ لأنها السبيل الوحيد لفهم العلامة، والنسق الذي يعبر عنها، وبالتالي هي الأسس التي ينبني عليها المجتمع. وتتحول العلامة –حسب ايكو– إلى "شيفرة عندما تتجاور مع علامات أخرى داخل النص، لكن البنية التأويلية للشيفرة لا تنتهي بتأويلها؛ لأنها تتحول إلى علامة مفسرة تتجاور مع علامة مجاورة أخرى، وتتحول بذلك العلامة إلى تأويلات لا نهائية"[4] تمنحها امتياز التجدد والدينامية.

لا تقتصر العلامة على الجانب اللغوي فحسب، بل تمثل أيضا الجانب غير اللغوي لذلك يمكن الحديث عن نوعين من العلامات:

1- **العلامات اللغوية:** تتمثل في النصوص اللغوية كالأدب بمختلف أجناسه؛ رواية، قصة شعر، مسرحية .... الخ.

---

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1، 2003، ص 369.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 368.

[3]- أمبرتو أيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص 09.

[4]- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف ط1، 2012، ص46.

2- **العلامات غير اللغوية:** تندرج ضمنها النصوص البصرية والفنون الحركية، الرسوم، الأزياء الأطعمة، إشارات المرور..... إلخ.

يؤرخ لمرحلة ظهور ونشأة علم العلامات بإرجاعها إلى النصف الثاني من القرن العشرين؛ حيث شهدت تلك الفترة علما يبحث "في أنظمة العلامة أيا كان مصدرها لغويا كان أو سننيا أو مؤشريا"[1]. وقد بشر به كل من عالم اللغة الفرنسي فردينان دي سوسير (F.de soussure) (1913- 1957)، والفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس (C.S peirce) (1914- 1839) في مرحلة زمنية متقاربة نسبيا. فعدّ عملهما "الإطار المرجعي الأساسي لعلم العلامات"[2].

تزعّم كل من دي سوسير وبيرس مدرستين مختلفتين في المنطلقات والأسس:

1- **المدرسة الفرنسية:**

التي تتبنى مصطلح السيميولوجيا Sémiologie بزعامة سوسير، الذي أعلن عن هذا العلم في كتابه "محاضرات في الألسنية العامة Cours de Linguistique Générale" قائلا: "يمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، اننا ندعوه بالسيميولوجيا Sémiologie (...) وما اللسانيات إلا جزء من هذا العلم العام "[3]. وقد جعل سوسير

العلامة ذات "كيان ثنائي يتكون من وجهين"[4] هما:

- الدال Signifiant
- المدلول Signifié

[1]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للدار البيضاء، ط1، 1987 المغرب، ص 05.
[2] - بول كويلي، ليتيسيا جانز: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005، ص 42.
[3]- Ferdinand de Saussure : Cours De Linguistique Générale, Arbre d'or, 2005, p22.
[4]- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر مدخل الى المناهج النقدية، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996، ص 74.

حسب رأي سوسير لا يمكن تصور علامة دون هذين الطرفين، لأن مثل العلامة "مثل الورقة التي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون قطع الأخرى"[1]. وقد حصر –عالم اللغة– اهتمامه على العلامة اللغوية فقط، حيث رأى بأن اللسانيات جزء من علم العلامات.

وهي رؤية قلبها الباحث الفرنسي رولان بارت R. Barthes ؛ حين قال بأنه "يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح الصوسيري: ليست اللسنيات جزءا، ولو مفضلا، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة، باعتباره، فرعا من اللسنيات: وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة؛ وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علم الإناسة، والاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية، حول مفهوم الدلالة"[2]. حيث يوضح المقطع رؤية بارت التي تنفي إمكانية التعبير عن العلامات غير اللغوية خارج إطار اللغة.

ورغم أنه يمكننا النظر من الوجهة المنطقية "إلى اللسانيات بوصفها جزءا من علم العلامات العام، فالعلامة اللغوية ليست سوى جزء بسيط من مجموع العلامات المختلفة والمتنوعة التي تقترب منها السيميولوجيا، فثمة أنماط أخرى من العلامات التي تكون أنظمة من التواصل مثل: العلامات الشمّية والعلامات اللمسية والذوقية والإشارية أو الإيمائية وكذلك العلامات الإيقونية، والعلامات السمعية والسمعية–البصرية (التلفزيون= حضارة الصورة)، غير أن هذه العلامات تلوذ بالصمت ما لم تغذها العلامة اللغوية بالكلام. فالعلامة الأيقونية لا تتحقق من مستوى الإمكان إلى مستوى الفعل إلا عبر اللغة"[3].

ويمكن القول إن القلب الذي مارسه بارت على الطرح السوسيري لا يعني أبدا خروجه عن اللسانيات البنيوية؛ لأن الأخيرة كانت مصدرا أساسيا تغذت عليه أبحاثه السيميائية.

---

[1]- عادل فاخوري: تيارات في السمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، 1990، ص 12.
[2]- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ت: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1987، 30/29.
[3]- وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، ع2، 2002، ص60.

2- المدرسة الأمريكية:

تتبنى المدرسة الأمريكية مصطلح السيميوطيقا Sémiotics بزعامة بيرس الذي كانت نظرته أوسع مجالا، فرأى بأن المنطق بمفهومه العام ليس " إلا اسما آخر للسيميوطيقا"[1]. وقد جعل الفيلسوف الأمريكي نظام العلامة ثلاثيا مكونا من ثلاثة أركان:

1- العلامة بحد ذاتها/ المصورة Representamen.

2- الموضوع Objet.

3- التعبير/ المفسرة Interprétant.

فالعلامة –حسب رأيه– "شيء ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما، أي أنها تخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو علامة أكثر تطورا"[2]. كما حدد ثلاثة أنواع لها (العلامة):

1- العلامة الأيقونية Icon: تقوم على مبدأ المشابهة.

2- العلامة المؤشرية Index: تقوم على مبدأ السببية.

3- العلامة الرمزية Symbole: تقوم على مبدأ "المجاورة المتواضع عليها"[3] (العرفية غير المعللة).

لم يقف بيرس عند حدود العلامة اللغوية بل تجاوزها إلى العلامة غير اللغوية، وبذلك كانت نظرته للعلامة أكثر شمولية؛ حيث وسع مجالها لتشمل "كافة مناحي الحياة"[4].

---

[1]- آن إينو، ميشال أريفيه، لوي بانينيه، جان كلود كوكي، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، ت: رشيد بن مالك، م: عز الدين مناصر، دار مجدلاوي، ط1، 2008، ص 31.

[2]- جيرار دولو دال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ت: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 50.

[3]- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ص 27.

[4]- فضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص7.

ورغم اختلاف المنطلقات الفكرية عند كل من سوسير وبيرس، إلا أن جهودهما قد فتحت المجال لبروز العديد من الاتجاهات التي وسعت وطورت البحث السيميائي؛ فكان المحوران السيميائيان المنطقي الفلسفي، والنحوي اللساني "أساسا متينا قامت عليه السيميائية الحديثة"[1]. فظهرت في الساحة النقدية عدة أسماء لفلاسفة، ونقاد تناولوا الدرس السيميائي برؤى مختلفة، فأسهموا في بلورته، وإثراء إجراءاته منهم:

رولان بارت R. Barthes، جورج مونان G. Mounin، أندري مارتيني A. Martini، يوري لوتمان Y. Lotman، أمبرتو إيكو U. Ico، بنفنيست Benveniste، قريماص Greimas، جوليا كريستيفا J. Kristiva، ريفاتير Riffatere... وغيرهم كثيرون –لا يتسع المقام لذكر جميع أسمائهم– أسهموا في تشكيل "تيارات سيميائية متمايزة، ومتعايشة ضمن هذه الإمبراطورية العلامية"[2].

ويمكن اختزال أبرز الجهود السيميائية في ثلاث اتجاهات (سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة):[3]

1- سيمياء التواصل: (جورج مونان، أندري مارتيني، بريتو J.prieto...)

يقوم هذا الاتجاه على مبدأ التواصل سواء كان لسانيا (لغوي)، أو غير لساني (غير لغوي)؛ حيث يرى رواده أن للعلامة ثلاث مكونات:

دال + مدلول + وظيفة قصدية.

2- سيمياء الدلالة:

---

[1]- انتصار عبد العزيز منير: الحاكم في مسرح الستينات دراسة سيميائية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 2010، ص 19.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، والتوزيع، ط1، 2007، ص 19.

[3]- ينظر جميل حمداوي: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر، فبراير2007. www.diwanalarab.com

تجاوز رواد هذا الاتجاه، وعلى رأسهم بارت ما زعمه أصحاب اتجاه سيمياء التواصل من ضرورة توفر القصدية في العلامة؛ فاهتموا بالبعد الدلالي للعلامات غير المقصودة بحيث لم تعد القصدية عنصرا مهما في إنتاج الدلالة، وحافظوا على الكيان الثنائي للعلامة:

دال + مدلول.

3- سيمياء الثقافة: (يوري لوتمان، أمبرتو إيكو، إيفانوف Ivanov...)

يقوم هذا الاتجاه على مبدأ دراسة العلامة من خلال وضعها في إطارها الاجتماعي، ودراستها وفق اعتبارات ثقافية، وذلك " من منطلق أن اللغة نتاج عملية تواصل بين أفراد المجتمع، وهي جزء من وحدة كلية هي الثقافة "[1]، وعلى هذا الأساس تتكون العلامة من:

دال + مدلول + مرجع ثقافي.

وقبل طي صفحات نشأة السيمياء وتطورها، تجدر الإشارة إلى أن كلا المصطلحين الفرنسي Sémiologie ، والأمريكي Semiotics "مهما كان بينهما من اختلافات دلالية"[2] قد استخدما كمترادفين يحملان المعنى نفسه، ورغم اتحادهما في مصطلح واحد (Sémiotique) الذي استقرت عليه الجمعية الدولية السيميائية المنعقدة في فرنسا سنة 1969، إلا أن بعض الباحثين استمر في استخدام المصطلحين على اعتبار ترادفهما في المعنى[3]؛ حيث تهتم السيميولوجيا بالمجال النظري، والسيميوطيقا بالجانب التطبيقي.

إن انتشار السيمياء في شتى المعارف، واختراقها لكافة الحقول – كما سبق الذكر – جعل منها مجالا واسعا "لا تملك أي معالجة له أن تكون شاملة"[4]، فهي اتجاه نقدي يمتلك العديد من

---

[1]- أحمد شرجي: سيميولوجيا الثقافة، المدى، ع 3890، 2017/04.
http://almadapaper.net/ar/printnews.aspx?NewsID=527606

[2]- جميل حمداوي: مدخل إلى المنهج السيميائي، ندوة الأصالة جوهر الحداثة، المغرب.
www.arabicnadwah.com

[3]- ينظر نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 367.

[4]- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، م: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص22.

الآليات التي تجعله مؤهلا لمقاربة مختلف النصوص. كما أنها من "أكثر مناهج الفكر النقدي قابلية لأن تنتشر في دوائر الأدب والفن والثقافة في إطارها الكلي الشامل"[1]، فلم تنحصر القراءة السيميائية في مقاربة الأدب بمختلف أجناسه فحسب؛ بل عنيت أيضا بالاشتغال على الثقافة، والفنون، والحياة.

والنص بطبيعته بنية مشفرة –تحمل بين ثناياها معاني كثيرة عصية على الفهم– يستفز القارئ، ويدعوه للحفر في دلالاته، وفك شفراته عن طريق ممارسة القراءة السيميائية التي تعتمد على "إجراءات نقدية محكمة لها خصائصها المعينة في التأويل، لكشف البنيات العميقة، وربط صريح النص بباطنه"[2]، وهي إجراءات جعلت النقاد السيميائيين يطلقون "العنان لحرية القراءة بحثا عن النسق المتخفي وراء الإشارات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات "[3]. ويمكن القول إن حرية القراءة – التي تميزت بها السيمياء المعاصرة – قد فتحت مجال الإبداع للقراء.

وبمعنى آخر أصبحت القراءة السيميائية تمثل إضافة وإثراء للنص المبدع، وذلك من خلال تفجير المعاني، والكشف عن الدلالات المستورة؛ حيث يتأسس مبدأ القراءة فيها على "إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص قرائية إبداعية تعتمد الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص"[4]، ومن هذا المنطلق يشتغل القارئ على دال حاضر، ومدلول غائب فيقوم بفك "الرموز التي يتلقاها بواسطة الرموز التي يمتلكها في ذهنه"[5]، ويتعامل معها وفق ما يمتلكه من مكتسبات ومخزون ثقافي، واجتماعي، وديني، وسياسي...الخ.

---

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، دط، دت، ص 119.
[2]- أحمد طالب: المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 6.
[3]- بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الحوار، ط2، 2005، ص53.
[4]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 51.
[5]- يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ص148.

وهنا تبرز كفاءة القارئ، وتظهر براعته، ومدى قدرته على إنتاج إبداع ثان يعادل، أو يفوق الإبداع الأول؛ لأن القراءة من هذا المنطلق تعتبر "نشاط سيميائي باني لدلالة النص"[1] بحيث يلعب القارئ دورا رئيسيا في إعادة إنتاجه.

وتجدر الإشارة – في هذا السياق– إلى أن حرية المؤول السيميائي لا تكمن في تشكيل المعنى، وصنعه بل في العثور عليه من خلال الاعتماد على الطرق المتاحة له (النحوية، الدلالية ...الخ)؛ فهو لا يستطيع أن يضفي أي دلالة يشاء على النص، ولكنه يستطيع إضفاء كل الدلالات المرتبطة بالنص[2]، ومن ثم عليه أن يكون قادرا على التعامل مع الدلالات ليستطيع مقاربة العمل الإبداعي.

وقد وضع شولز Scholes شرطان لقراءة النص[3]:

1- الشرط الأول يتعلق بوجوب معرفة التقاليد الجنسية، أي مراعاة السياق الفني داخل الجنس الأدبي.

2- أما الثاني فيكون من خلال الاعتماد على عوامل ثقافية (مهارات) لأن "القارئ مطالب بقراءة باطن النص مثلما يقرأ ظاهره وذلك كي يتمكن من تخيله، ومن ثم

تفسيره تفسيرا سيميولوجيا إبداعيا"[4] بحيث تمكنه تلك العوامل الثقافية من استحضار العناصر الغائبة.

أما أوتين (Otten) في دراسته المعنونة بـ "سيميولوجيا القراءة" – حسب ما ورد في كتاب "السيمياء العامة وسيمياء الأدب" "لعبد الواحد المرابط" –، فيرى بأن القراءة تتم انطلاقا من ثلاثة عناصر هي:

---

[1]- عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية، جامعة الجزائر، 2008، ص20.

[2] - ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص62.

[3] - ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 51.

[4]- المرجع نفسه، ص 51.

1- **النص:** على اعتبار أنه موضوع للقراءة يحمل دلالات ينبغي تأويلها، بحيث يرصد أوتين نوعين من المواقع في النص هما:

1-1- مواقع اليقين: ويعتبرها مرتكزات لبناء التأويل.

1-2- مواقع اللايقين (الشك): وتشمل الرموز الغامضة التي ينتج عنها تعدد التأويلات.

2- **القارئ:** حيث " ينطلق القارئ (بصفته نصا) من معارفه وشفراته ورغباته ليقوم برد فعل اتجاه النص الموضوع للقراءة، وتكون رد الفعل هذا هي "التأويل النهائي" "[1]

3- **العلاقة الناتجة عن لقاء النص والقارئ:** وهو أهم عنصر بالنسبة إليه حيث يحدده من خلال مرحلتين:

3-1- مرحلة "اختيار أرضية دلالية"[2] والربط بينها، وبين ما يرد في النص.

3-2- مرحلة "عمليات تحويل النص في اتجاه الفرضية والأرضية الدلاليتين"[3].

من خلال أطروحة أوتين يتبين لنا أنه ركز على عملية القراءة، وارتباطها بالتأويل من خلال فرضيات أولية يطرحها القارئ إما يقر بها، أو يتراجع عنها؛ وذلك حسب استجابة النص لها.

يتضح لنا – من كل ما سبق ذكره- أن هذا النوع من القراءة النقدية يعمل على إعادة إنتاج النص الإبداعي وبنائه؛ من خلال البحث في الدلالات الممكنة. كما أنه يسعى "إلى تشتيت الرؤى وتفجير المرجعيات محاولا استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات"[4] التي تعمل على فك شفرات النص محاولة الوصول إلى الدلالات الخفية التي لم يصرح بها. فيعتمد القارئ

---

[1]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة، وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار العربية للعلوم ناشرون دار الأمان، ط1، 2010، ص196.

[2]- المرجع نفسه، ص198.

[3]- المرجع نفسه ص 198.

[4]- صباح حسن عبيد التميمي: شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر المقولة والإجراء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص36.

على آليات تمكنه من مقاربة مختلف النصوص، على اعتبار أنها علامات (لغوية/ غير لغوية) حبلى دلاليا بحيث تتوالد الدلالات، وتتنامى كلما تعددت القراءات.

2- الكتابة النسوية العربية (إشكاليات الدال والمدلول):

تعد الرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي اشتغلت عليها القراءة السيميائية، بل ويمكن اعتبارها "الجنس المهيمن حاليا"[1] على الساحتين الأدبية، والنقدية. ولعل التفات النقاد لهذا الفن السردي يرجع لانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية من جهة، ولارتباطه الوثيق بروح العصر، وقدرته على مناقشة مختلف القضايا الإنسانية من جهة أخرى؛ فهو "نتاج تملك المبدع للواقع الحياتي الذي يمارس فيه وجوده الإنساني وللخبرة المعرفية والفنية التي تمكنه من الإنتاج الأدبي"[2].

والرواية – كإبداع فني له خصائصه الجمالية– فرضت وجودها، حيث استحوذت من جهة على اهتمام القراء، والباحثين الذين استقبلوها بحفاوة، ومن جهة ثانية عرفت مؤخرا نشاطا واسعا من طرف المبدعين/ المبدعات الذين أقبلوا عليها، وفضّلوها على بقية الأجناس الأدبية. حتى يمكن القول إنها نالت حصة الأسد من منتوجهم الإبداعي.

وإذا أردنا الحديث عن المنجز الروائي النسوي العربي (الأقلام النسائية) فإننا نستطيع القول بأن الرواية العربية قد جاءت لتفجر المكبوت النسائي[3]، وتفتح المجال لتطور ما يعرف بالكتابة النسوية؛ التي تأسست كحال جميع القضايا النقدية المعاصرة على أرضية غربية؛ ثارت فيها المرأة على الثقافة الأبوية التي موضعتها في مرتبة أدنى من الرجل، وعلى فكر مسيج بمركزية ذكورية عمل طويلا على تهميش المرأة وتقليص دورها في المسار الحضاري.

ورغم أن إرهاصات التمرد النسوي قد ظهرت قبل انتفاضة أواخر الستينات* إلا أن تأريخ الانطلاقة الفعلية لعملية تحرر الصوت النسوي يرجع إلى الثلث الأخير من القرن العشرين؛ "حين

---

[1]- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ت: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2013، ص 18.

[2]- كواري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية الرواية المغاربية نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المعاصر، جامعة وهران 2009، ص 7.

[3] - ينظر: رشيدة بنمسعود: الكتابة النسائية بحثا عن إطار مفهومي، المملكة المغربية وزارة الثقافة www.minculture.gov.ma

* شهدت أواخر الستينات حالة تمرد نسوي ظهر على شكل دعوات لتحرر المرأة رافقتها التفاتة جادة لموضوع الكتابة النسوية...

اندلعت حركة تحرير المرأة باعتبارها حركة فكرية شاملة متعددة الاهتمامات لا تقتصر على المطالبة بحقوق المرأة، وإنما طرحت أسئلة الذكورة والأنوثة."[1] وقد لمعت على إثر تلك الحركة أسماء نسوية –لا يتسع المقام لذكرها– عالجت مواضيع المرأة في مختلف الميادين، وأسست للنظريات النسوية التي انبثق عنها ما يعرف بالأدب النسوي والنقد النسوي.

وبالعودة إلى الكتابة النسوية العربية، تجدر الإشارة إلى أن استقبال المصطلح في الأوساط الأدبية والنقدية قد أثار جدلا واسعا؛ حيث اختلفت الآراء حول مشروعيته، فتأرجحت بين نفي لوجود خصوصية في الأدب النسوي، وبين إقرار بوجودها.

يمكن القول إن مصطلح الأدب النسوي قد واجه صعوبة في مسألة الاعتراف به، والتأسيس له في ظل مجتمع تتميز ثقافته بملمح وحيد "هو ملمح الثقافة الأبوية الذكورية"[2] حيث تخوف البعض من الإقرار به، لما سينجر عن ذلك من تبعات قد تخلق صراعات جنسوية من شأنها خلخلة السائد، وفضح المسكوت عنه، والمطالبة بالتغيير والمساواة...الخ

ذلك التخوف لم يقف حاجزا أمام الجهود التي اعترفت بالكتابة النسوية، "بوصفها كتابة جديدة تختلف إلى حد كبير عن الكتابة السائدة التي هيمن عليها الذكور، الذين جعلوا النساء يبدعن، ويكتبن زمنا طويلا بلسانهم وقلمهم"[3] خاضعات لسيطرة السائد، لا يمتلكن الجرأة على تجاوز السياق الثقافي المهيمن، والخروج عن المسموح به "أو بمعنى آخر يمضين في نفس السياق الفكري الذي رسمه الرجال/ الكتاب من قبل"[4] .

---

[1]- نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي حوار المساواة في الفكر والأدب، منشورات فكر، ط1، 2009، ص17.
[2]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2008، الأردن، ص 5.
[3]- المرجع نفسه، ص 108.
[4]- سوسن ناجي رضوان: صورة الذات/ مرآة التطور " قراءة في تطور السرد القصصي النسائي المعاصر"، مجلة الجسرة الثقافية.
Aljasra.org/archive/cms

تبنت الفئة المقرة بمشروعية المصطلح فكرة التمايز والاختلاف، على اعتبار أن ما تكتبه المرأة مغاير لما يكتبه الرجل؛ وبالتالي القول بوجود خصوصية في الكتابة تتغذى من الفروق بين الجنسين (المرأة/ الرجل) في الطبيعة البيولوجية، والسيكولوجية، والمرتبة الاجتماعية...الخ، إذ تستلزم تلك الفروق –منطقيا– تمايزا في الرؤى، ووجهات النظر لدى الطرفين.

وبمعنى آخر تسعى تلك الفئة من خلال جهودها النظرية، والتطبيقية للإقناع "بإمكانية وجود جمالية فنية نسوية خاصة، وأيضا بإمكانية رؤية للعالم مختلفة لدى المرأة عن الرؤية لدى الرجل، بحيث يستحق هذا السياق النسوي أن يكون قيمة حضارية مخالفة لما طرح من خلال الوعي البشري الاجتماعي الثقافي الذي يهيمن عليه الوعي الذكوري"[1]. من هذا المنطلق تقر تلك الفئة بخصوصية المنتج الإبداعي النسوي، وضرورة تمييزه.

وفي مقابل هذا الموقف نجد فئة معارضة، تنفي فكرة الخصوصية والتمايز "بحجة أن الكتابة لا تعرف جنس مبدعها، فالرجل والمرأة سيان في العملية التي لا يجب إخضاعها لهذا التصنيف الجنسي"[2]، الذي من شأنه خلق صراعات ينبغي تفاديها، والترفع عنها.

انطلاقا من الجدل المثار حول إشكالية الكتابة النسوية سنحاول عرض بعض الآراء، والمواقف لكاتبات وناقدات عربيات اختلفت تصوراتهن حول هذه القضية:

ترى سوسن ناجي بأن خصوصية الكتابة النسوية مرتبطة بخصوصية الذات الكاتبة، وبأن "أدب المرأة يحقق جودته من صدقه الفني وصدقه الفني ينشأ من درجة تحرره"[3] وتجاوزه للصورة التقليدية السائدة والمرسومة سلفا، وبمعنى آخر ترى أن "تحقق الذات الأنثوية لا يكون إلا مع تحرر صورة الذات، وتحرر صورة الذات لا يكون إلا بخروجها من الداخل إلى الخارج، أي تحررها ضمنيا من منظورها التقليدي، وذلك بإلغاء انقسامها وازدواجيتها الكائنة بين التفكير،

[1]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص107.
[2]- فاطمة مختاري: خصوصية الرواية النسائية العربية، آفاق علمية، ع 9، جوان 2014، ص 41.
[3]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 113.

والإحساس أو بين العقل والوجدان "[1]. وهو تحرر استطاعت – حسب رأيها– أن تحققه عبر المراحل الزمنية، التي تطورت فيها المرأة الكاتبة التي تستطيع أن تبني صورة جديدة عن الذات ناتجة عن تغيير رؤيتها للعالم.

تعارض الناقدة اللبنانية يمنى العيد فكرة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسوي كمفهوم خاص حيث ترى بأن "خصوصية أدب المرأة ليست خصوصية فنية، بل هي خصوصية صادرة عن وعي محدد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية تعيش ظروفا خاصة"[2]. فرغم اعترافها – أي الناقدة – بوجود خصوصية في أدب المرأة إلا أنها ترى بأن تلك الخصوصية غير ثابتة، لأنها ظاهرة ناتجة عن الارتباط بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي تعيشه المرأة. ومن ثم اتسم هذا الأدب – حسب رأيها – " برؤية محدودة ولهجة استسلامية، من أجل البحث عن الحرية، ورفض سلطة الرجل لذلك ترى أن مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي هي وسيلة من وسائل التحرر"[3]. من خلال هذا الطرح يتبين لنا أن يمنى العيد في مناقشتها للكتابة النسوية قد ربطت المنتج الإبداعي بالواقع الاجتماعي.

تعرض الناقدة المغربية رشيدة بنمسعود عدة آراء، ومواقف من مصطلح الأدب النسائي لكاتبات مغربيات (ليلى أبو زيد، خناثة بنونة، مليكة العاصمي) من خلال إجابتهن عن سؤال المصطلح في حوارات صحفية فتقول " نلاحظ أن الروائية ليلى أبو زيد تقر بطريقة غير مباشرة بوجود كتابة إبداعية نسائية لها حساسيتها أما خناثة بنونة فإنها تعتبر التصنيف داخل الأدب ظلم للمرأة وبهذا ترفض بشكل حاسم القول بوجود "أدب نسائي"، أما بالنسبة للشاعرة مليكة العاصمي فموقفها يتأرجح بين القبول والرفض"[4]. ترجع بنمسعود سبب الاعتراض على مصطلح الأدب النسائي لما يحمله من "دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري"[5]؛ حيث تنفر بعض الأديبات

[1]- سوسن ناجي رضوان: صورة الذات/ مرآة التطور " قراءة في تطور السرد القصصي النسائي المعاصر".
[2]- رشيدة بنمسعود: استراتيجية الكتابة النسائية، عالم الفكر، مجلد 21، ع1، يوليو 1991، الكويت، ص 120.
[3]- نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي حوار المساواة في الفكر والأدب، منشورات فكر، ط1، 2009، ص212.
[4]- رشيدة بنمسعود: الكتابة النسائية بحثا عن إطار مفهومي، (مرجع سابق).
[5]-المرجع نفسه.

من فكرة التصنيف الأدبي، وترفض أن يوصف منتجها الإبداعي بـ " النسائي"، بل وتعتبر أن ذلك التصنيف فيه ظلم للمرأة، وما تنتجه من إبداع قد يحكم عليه مسبقا بأنه لا يرقى لمستوى ما يكتبه الرجل. وبمعنى آخر يرى – هذا التيار من الناقدات – بأن الإقرار بالتمايز يعني إخضاع المنتج الأدبي لتصنيفات جنسوية تقلل من قيمته الإبداعية.

وهي فكرة تخالفها بنمسعود التي ترى بأن الإقرار بالمصطلح لا يعني بالضرورة التقييم والتصنيف داخل الأدب، بقدر ما هو محاولة يُسعى من خلالها "إلى التحرر والجرأة على المطالبة بالاختلاف الإيجابي كحق مشروع"[1]. وقد حاولت تحديد خصوصية الكتابة النسوية من خلال الاشتغال على فكرة التمايز اللغوي بين الرجل والمرأة، مؤكدة أن أشكال الكتابة تختلف لدى الجنسين في إطار ما يعرف بـ "لغة الذات"؛ حيث لا يستطيع أي طرف منهما أن يكتب بدل الآخر أشياء لا يعيشها[2].

استندت بنمسعود على ترسيمة جاكبسون لوظائف الخطاب في إبراز خصوصية الكتابة النسائية، فركزت على الوظيفة التعبيرية التي تؤكد على دور المرسل/ المتكلم قائلة بأنها "تتمثل في الكتابة النسائية عن طريق استخدام ضمير "أنا""[3] الدال على التمحور حول الذات، وهي – حسب رأيها– خاصية مهيمنة على الكتابة النسائية، كما أشارت إلى الوظيفة اللغوية التي تركز على مسألة التواصل؛ حيث "تتمثل على مستوى الكتابة في الإطناب والتكرار الممل"[4]، وقد فسرت حضور هذه الوظيفة في الكتابة النسائية برغبة الكاتبة في فتح حوار مع الآخر، والخروج من العزلة.

[1]- رشيدة بنمسعود: الكتابة النسائية بحثا عن إطار مفهومي، (مرجع سابق).
[2] - ينظر: نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 213- 214.
[3]- رشيدة بنمسعود: استراتيجية الكتابة النسائية، ص 129.
[4]- المرجع نفسه، ص 129.

وفي نفس السياق صرحت الناقدة السورية أسيمة درويش برفضها لمصطلح الأدب النسائي بقولها أنه" ليس هناك مصطلح يجيز الفصل بين ما يكتبه الرجل، وما تكتبه المرأة "[1] وبالتالي ليس هناك تمييز بين الأدب النسائي، والأدب الرجالي.

وهو نفس الموقف الذي تبنته الأديبة الجزائرية زهور ونيسي التي توسم "مصطلح الأدب النسائي بالتحيز، والتقوقع بل تصفه بأنه مصدر للترف الفني"[2]، لأن جوهر الأدب حسب رأيها إنساني لا مجال فيه للتصنيف الأنثوي والذكوري.

وتعلق الناقدة العراقية نازك الأعراجي على الموقف النسائي الرافض لمصطلح الأدب النسوي بقولها إن" المرأة المثقفة "الأديبة هنا" وهي تنأى عن وصف كتاباتها "بالنسوية" إنما تواصل ما تفعله في الحياة "بيت الأسرة، بيت الزوج، العمل، الشارع""[3]، وأن تهربها من الاعتراف بوجود أدب نسوي، يرجع لخوفها الخروج من عباءة الحماية الذكورية التي تضمن لها الاعتراف الاجتماعي، وعدم المساس بحقوقها (غير الثابتة) المشروطة بالانصياع الثقافي والاجتماعي لسلطة الرجل.

وتضيف أن إجابة الفئة المعارضة عن سؤال المصطلح هي "أن ليس هناك أدب نسوي، أنا أكتب أدبا إنسانيا"[4]؛ فيتم اللجوء لاستبدال مصطلح الأدب النسوي بالأدب الإنساني تفاديا لأي تصنيف أدبي من شأنه خلق ثنائية ضدية أدب رجالي/ أدب نسائي.

يمكن القول إن نازك الأعراجي تصف "المرأة الكاتبة التي ترفض أن يسمى أدبها نسائيا بأنها مهادنة ومستكينة لسلطة الرجل"[5]، تمارس الانصياع له على الصعيدين الثقافي (الإبداع)

---

[1]- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2010، ص 62.
[2]- المرجع نفسه، ص 32.
[3]- نازك الأعراجي: صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 8.
[4]- المرجع نفسه، ص 7.
[5]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 281.

والاجتماعي (البيت).

تبقى إشكالية خصوصية الكتابة النسوية مثار جدل في الأوساط النقدية والثقافية، إذ تتعدد الرؤى –كما سبق وأدرجنا– وتختلف وجهات النظر حول هذا الموضوع. ولا يتسع المقام لإدراج كل الآراء والمواقف.

والجدير بالذكر أن الاختلاف والتباين لم يقف عند سؤال الخصوصية فحسب؛ بل امتد إلى إشكالية المصطلح، فمصطلح الأدب النسوي/ النسائي/ الأنثوي كغيره من المصطلحات الوافدة شهد –أثناء تداوله – عدم الاستقرار على تسمية موحدة، حيث يجد الباحث نفسه مشوشا ومشتتا أمام تعدد الدوال المترادفة لنفس المصطلح؛ فهو لدى البعض نسوي، ولدى البعض الآخر نسائي، وعند فئة أخرى أنثوي. وقد حاول العديد من الباحثين التمييز بين تلك الدوال.

حاولت الناقدة المصرية شرين أبو النجا التمييز بين الدالين النسوي، والنسائي عندما خصصت كتابا عنوانه يحمل تساؤلا حول المصطلح " نسائي أم نسوي؟ "؛ حيث ميزت بينهما بقولها إن "(النسوي) يتجه إلى الوعي الفكري والمعرفي، وأن النسائي يتجه إلى الجنس البيولوجي"[1]، فهي أحالت مفهوم النسوي "إلى وعي المرأة بحضورها كذات فاعلة تحمل أفكارا مستندة على مجموعة من المعارف تؤهلها لأن تنافح عنها"[2]، وحصرت مفهوم النسائي في الهوية الجنسية للمبدع.

أما الباحثة التونسية زهرة الجلاصي فتقترح – في هذا السياق – استبدال مصطلح النص النسائي بمصطلح النص الأنثوي، وترى بأنه "ينبغي أن تتجه المقاربة إلى الذات الكاتبة من خلال علاماتها المبثوثة في النص، أي تتجاوز "النسائي" في مفهومه الجنسي الصرف.. وكدائرة مغلقة على نفسها إلى مجال أرحب.. فحتى داخل النص الذي تكتبه المرأة لم تعد لمسألة الميز كبير

[1]- رشا ناصر علي: الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب، جامعة عين شمس، 2009، القاهرة، ص 21.
[2]- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007-2008، ص 50.

الشأن (...) أليس من الأجدى أن يتجه البحث نحو علامات "المؤنث" داخل النص"[1]، وبمعنى آخر يبتعد النص الأنثوي –حسب رأيها– عن أي تصنيف مسبق لأنه يستند على آليات الاختلاف لا الميز، كما أن مجال الاشتغال فيه أوسع عكس النسائي الذي يوحي بتحديد جنس المبدع من خلال الانغلاق في دائرة النساء.

وعلى النقيض من ذلك ترفض نازك الأعراجي مصطلح "الكتابة الأنثوية" لأن لفظ الأنثى "يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف، والرقة، والاستسلام والسلبية"[2]، لذلك تقترح استخدام مصطلح الكتابة النسوية، وهي بذلك تسعى لتحرير "المصطلح من حمولته الدلالية في مجال تداوله العام"[3]على الصعيدين الثقافي والاجتماعي.

يمكن القول إذن –استنادا على ما سبق ذكره – أن مصطلح الأدب النسوي في المشهد النقدي العربي قد اتسم بنوع من الضبابية واللبس، ولعل ذلك ناتج عن عدم الوضوح في ضبط حدوده، والتباين في التعاطي مع مفاهيمه، إضافة إلى "الحكم عليه من دون الإلمام بتأريخه ومدلولاته"[4]. كل تلك العوامل أسهمت في خلق إشكالية المصطلح، وإثارة الجدل حول خصوصية الإبداع النسوي.

ونعتقد في الأخير أن للأدب –مهما كان نوعه– غاية إنسانية ثابتة لا تختلف باختلاف خصائصه وأشكاله التعبيرية؛ لأنه في النهاية فن ناتج عن ذات مبدعة –مهما كان جنسها– تحمل قيم فكرية وحضارية، تترجم بإبداعها نسبة وعيها ونضجها الثقافي. وبالتالي إن الإقرار بوجود خصوصية وتمايز في الأدب النسوي لا يعني بالضرورة التعصب والمغالاة في تبني الفكرة حد

---

[1]- زهرة الجلاصي: ما بعد الكتابة النسائية؟، آفاق، ع 67، أبريل 2002، المغرب، ص39.
[2]- نازك الأعراجي: صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية، ص 31.
[3]- مفيد نجم: الكتابة النسوية إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، نزوى، ع 42، أبريل 2005، ص89.
[4]- عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية قسم الأدب والفلسفة، ع 15، جانفي 2016، ص 3-8.

خلق صراعات لا تخدم الأدب بقدر ما تنقص من قيمته، كما أن الإصرار على إنكار التمايز، وعلى نبذ فكرة الاختلاف يبدو أمرا مخالفا للصواب.

3- عتبة العنوان (الاحتفاء النقدي المعاصر):

شهد الفن الروائي في السنوات الأخيرة إقبالا واسعا – كما سبق وأشرنا– من طرف كاتبات لمع نجمهن في الساحة الأدبية؛ حيث أبدعت الأقلام النسوية إنتاجا غزيرا تجسد في شكل نصوص إبداعية تفتح للقارئ مجال البحث والتحليل؛ فالروايات "بالأساس آلات مولدة للتأويلات"[1] يعمد القارئ الوصول إليها، من خلال مقاربة البنيات النصية على المستويين الداخلي (المتن الروائي)، والخارجي (العناصر خارج النصية).

لم يعد اهتمام الدرس النقدي المعاصر مقتصرا على قراءة المتون النصية وحدها فحسب؛ بل انتقل اهتمامه إلى كل ما يساعد على تشكيلها من عناصر خارج نصية (النصوص الموازية)، على اعتبار أن تلك العناصر هي التي تجعل "من النص كتابا يعرض نفسه على قرائه أو بصفة عامة على الجمهور"[2]، فهي العتبات التي تعرّف بالنص.

لقد تجاوزت القراءة النقدية التعامل مع الأشكال النصية الموازية على أنها مجرد جزئيات مصفوفة على هامش القراءة، لا تخرج أهميتها عن دائرة التزيين الخارجي للكتب؛ بل اكتسبت مع تطور الإجراءات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية النص الأصلي، فقراءة ذلك الأخير صارت مشروطة "بقراءة هذه النصوص فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"[3]؛ لأن العتبات تلعب دورا كبيرا في "فهم النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية "[4]، وقد كان الالتفات للعتبات المحيطة بالنص كالعناوين، والمقدمات، والإهداءات، والافتتاحيات، والهوامش، والمؤشرات الأجناسية، وأسماء المؤلفين...الخ "ثمرة من ثمار التنظير السيميائي

---

[1]- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، ت: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 20.

[2] - Gérard Genette : Seuils, éditions du Seuil, 1987, p 7-8.

[3]- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، دط، 2000، ص23.

[4]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، ط1، 1996، ص 7.

المعاصر"[1]، الذي سلط الضوء على النصوص الموازية، وخصها بالبحث، والدراسة.

وعلى الرغم من وجود إرهاصات أوليه لمفهوم العتبات عند بعض النقاد الغربيين[2] أمثال ك. دوشي C. Duchet في مقاله المعنون بـ "من أجل سوسيو-نقد" سنة 1997، و Derrida J. جاك ديريدا في كتابه "التشتيت" سنة 1972، و ج. دوبوا J. Dubois

L'assommoir D'E. Zola : société, discours 1973.

وف. لوجان PH. Logan في كتابه " الميثاق السيرذاتي " سنة 1975، و م. مارتان بالتار M. Martins-Baltar في كتابه المشترك الخاص بالمقرر الأوربي لتعليم اللغات الحية

L'écrite et les écrites: Problème d'analyse et considération didactiques سنة 1977.

إلا أن كتاب جيرار جينيت Gérard Genette " عتبات " Seuils الصادر سنة 1987، يعد أول كتاب عني بدراسة مفهوم العتبات دراسة تفصيلية أبرز فيها أنواعه وتقسيماته، وسلط الضوء بشكل موسع على جزئياته.

وقد وصل جينيت إلى تحديد مفهوم النص الموازي Paratexte أثناء اشتغاله على النص "منطلقا من اتجاهاته (ما بعد البنيوية)، وعلى الخصوص السيميولوجية التي عايشت البنيوية، وفارقتها، والتي تجاوزت مفهوم النص إلى (التداخل النصي) ومن ثمّ إلى التداخل الإبداعي"[3]. فكان النص الموازي Paratexte أحد الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية Transtextualité التي حددها جينيت أثناء اشتغاله على مفهوم التناص حيث "حاول من خلال كتابه: أطراس Palimpsestes رصد جميع العلاقات التي بإمكان النصوص أن تأخذها

[1]- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، دط، 2009، ص133.
[2] - ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 29-30.
[3]- صباح حسن عبيد التميمي: شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر المقولة والإجراء، ص 69.

في حوار بعضـــها مع بعض"[1] فحدد مفهوم التعالي النصـــي بأنه "كل ما يجعل نصـــا يتعالق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو خفية"[2].

وميز خمسة أنماط تندرج ضمنه:

1- التناص Intertextualité

وينحصر "في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر، أي حضور نص في آخر للاستشهاد أو السرقة. ويكون صريح الدلالة المعنوية أو الغرافية (الشكل الخطي)"[3]. وهو مجال اشتغلت عليه جوليا كريستفا.

2- المناص Paratextualité

هو كل ما يحيط بالنص من موجهات، ومصـــاحبات فهو "العلاقة التي يقيمها الكتاب في شـــكله المادي مع النص، إذ إن النص ترافقه مجموعة من النصـــوص الموازية تحيط به وتسـهم في اسـتكشـاف بعض دلالاته أو الترويج له ووضـعه في الإطار العام الذي يتوقع أن يستقبل به"[4] من أمثلته: العناوين الرئيسية والداخلية، والصور، والرسوم، والملحقات، والمذكرات، والإهداءات، والمقدمات...الخ.

3- الميتانص Métatextualité

وهو المجال الذي تدخل فيه علاقة الوصف والتفسير التي تربط نصا بآخر حيث "يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا"[5]، ويعرف أيضا بـ "ما وراء النص".

---

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نقدية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، دط، 2007، المغرب ص 21.

[2]- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان، ط1، 2001، ص 44.

[3]- كواري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية الرواية المغاربية نموذجا، ص95.

[4]- منصوري مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص556.

[5]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص 97.

4- النص اللاحق Hypertextualité

أو النصـــية المتشـــعبة، وهي عملية اشـــتقاق نص من نص آخر، أو إحالة نص على مجموعة واسعة من النصوص.

5- معمارية النص: Architextualité

هو "النمط الأكثر تجردا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...الخ"[1]، يعرف بـ "الجامع النصي".

إذن فالمناص/ النص الموازي هو أحد أنماط المتعاليات النصـــية، والذي يمكن تحديد مفهومه بـــــ "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين"[2]، وتكمن العلاقة بين البنيتين "من خلال مجيء المناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها"[3] تسهم في التعبير والكشف عن النصوص.

قسم جينيت المناص إلى قسمين:[4]

1_ النص المحيط Peritexte:

"هو جزء النص المصـاحب غير المنفصـل عن النص"[5]، وبتعبير آخر هو كل ما يحيط بالنص من مصاحبات كالعناوين (الرئيسية والفرعية)، والغلاف، والصور، واللوحات المصاحبة للغلاف كذلك الإهداء، والافتتاحية، والمقدمات...الخ.

وينقسم بدوره إلى قسمين:

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 97.
[2]- المرجع نفسه، ص 99.
[3]- المرجع نفسه، ص 11.
[4] - ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص49-50.
[5]- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 92.

1-1 النص المحيط النشري Peritexte Editorial: يضم كل من الغلاف، كلمة الناشر، الجلادة...الخ

2-1 النص المحيط التأليفي Peritexte Auctorial: تندرج ضـــمنه العناوين بأنواعها، الاستهلال، الإهداء...الخ

4- النص الفوقي Epitexte:

ويتعلق بكل الخطابات الموجودة خارج الكتاب كاللقاءات الصـــحفية، والندوات، والمناقشات، والاستجوابات، والمؤتمرات، والحوارات...الخ

ينقسم هو كذلك إلى قسمين:

1-1 النص الفوقي النشري Epitexte Editorial:

يندرج ضمنه كل من الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر.

2-1 النص الفوقي التأليفي Epitexte Auctorial:

وينقسم بدوره إلى قسمين:

1_2-1 النص الفوقي العام Epitexte Public:

تندرج ضـــمنه كل المقابلات، واللقاءات الصـــحفية، والإذاعية، والتلفزيونية المتعلقة بالكاتب، بالإضافة إلى المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله.

2-2-1 النص الفوقي الخاص Epitexte Privé:

ويضم كل من النص القبلي، والمذكرات، والمراسلات، والمسارات...الخ.

إذن فالعتبات تنقسم إلى نوعين؛ نوع متصل بالنص لا ينفصل عنه (النص المحيط)، ونوع منفصل مجال اشتغاله يكون خارج النص (النص الفوقي).

وهذان النوعان بما فيهما "من تكثيفات قصـدية أو غير قصـدية بمثابة المهيمنة التي تنفتح على كثير من المرجعيات والحزم الدلالية "[1]، كما أن اجتماعهما واتحادهما في العمل الإبداعي من شـأنه إنارة مواطن التعتيم فيه، وتوضـيح الإبهام الذي قد يحيط به. فالنص الموازي يفتح المجال أمام القارئ للعبور إلى المتن النصـــي من جهة، ويمنح النص من جهة أخرى هوية ومظهرا خارجيا، فلم "يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب النص، فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة"[2].

والجدير بالذكر أن النص المحيط كان أكثر حظا من النص الفوقي في مجال البحث والقراءة؛ حيث أولاه النقاد والباحثون عناية فائقة محاولين اسـتنطاق مؤشـراته اللغوية والأيقونية، ولعل أكثر عتبة حظيت بتلك العناية هي "**عتبة العنوان** " التي سلط الضوء عليها، وخصصت لها مباحث موسعة ومستقلة – نظريا وتطبيقيا – فتبلورت في شكل علم قائم بذاته "علم العنونة" (La Titrologie).

وهو علم تطور بفضـــل جهود دارســـين غربيين أســـهموا في بلورة مفهومه، وتحديد تصـــنيفاته؛ ولعل أول من اهتم بالعنونة في النقد الحديث، وأشـــار إليها في دراســـته الباحثان الفرنســـيان: فرونســـوا فروري François Fourier، واندري فونتانا Andrie Fantana في دراستهما المعنونة بـ"عناوين الكتب في القرن الثامن"، وذلك سنة 1968.

ثم ظهرت دراسة كلود دوتشي Claude Duchet سنة 1973 المعنونة بـــــ " الفتاة المتروكة والوحش البشري مبادئ عنونة روائية".

وفي سـنة 1973 خصـص ليو هوك Leo Hoek كتابا يحمل عنوان "سـمة العنوان" لدراسـة العنونة، وقد أسهم عمله في التأسيس لها، وعُد "بحق كتابا في فقه العنونة من جميع

[1]- عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 174.
[2]- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص6.

جوانبها"[1].

برزت بعد ذلك جهود الناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي اشتغل على العتبات النصية – كما سبق وذكرنا – في كتابه Seuils سنة 1987، وصنف العنوان كأحد أهم عناصرها.

إضافة إلى روبرت شولز Robert Scholes، وجون كوهين Jean Cohen، وجون مولينو Jean Moulino، هنري ميتران H.Miterand...الخ، وغيرهم من الباحثين الذين تناولوا موضوع العنوان بشكل موسع، وممنهج*.

وقبل محاولة تحديد مفهوم العنوان انطلاقا من علاقته مع النص/ القارئ/ الناشر يجدر بنا أولا الوقوف عند دلالاته المعجمية:

ورد في لسان العرب لابن منظور الإفريقي:

1- مادة " عنا ":

"وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنَّيتُ وعَنَّنْتُ، وقال الأخفش: عَنَوتُ الكتاب واعْنُه؛ وأنشد يونس:

فَطِنَ الكتابَ إذا أردتَ جَوابَه

واعْنُ الكتابَ لِكَيْ يُسَرَّ وَيكْتما

قال ابن سيده: العُنوانُ والعِنوانُ سِمَةُ الكتَابِ وعنونَه وعِنْواناً وعنَّاهُ، كلاهما: وسَمَهُ بالعنوانِ، وقال أيضا: والعُنيَانُ سِمَةُ الكتاب وقد عنَّاهُ، وأعناه، وعَنْونتُ الكتاب وعلونته، قال يعقوب: وسمعت من يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْونهُ واختمه، قال ابن سيده: في جبهته عنوانٌ من كثرة السُّجودِ أي أثر؛ حكاه اللحياني وأنشد:

---

[1]- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008.

*ينظر: المرجع نفسه.

وَأَسْمَطَ عنوانٌ به مِنْ سُجودِ كَركبَةِ عَنْزٍ من عنوزِ بني نصرٍ"[1]

2- مادة " عنن "

"عَنَنْتُ الكِتَابَ وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عَرَّضْتُه له وصَرَفْتُه إليه. وعَنَّ الكتابَ يَعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنه: كَعَنْوَنَهُ وعَنْوَنته وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عَنَّنتُ الكتابَ تعنينًا وعنَّيتُه تعنيةً إذا عَنْوَنْتَه، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عنوانًا لأنه يَعُنُّ الكتابَ من ناحيته وأصله عُنَّانٌ فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال عُلْوانُ الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف وأظهر من النون. ويقال للرجل الذي يعَرِّض ولا يصرِّحُ قد جعل كذا وكذا عُنوانًا لحاجته؛ وأنشد:

وتعرفُ في عُنْوانِها بعضَ لَحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعاءُ تَلكي الدَّواهِيَا"[2]

لقد وردت عدة معاني معجمية في مادتي "عنا" و "عنن" سلطنا الضوء على جزء منها فقط، وهو الجزء المتعلق بمعنى **السمة/ الوسم/ الأثر**.

أما المعجم الأجنبي Dictionnaire Hachette فنجد أن "العنوان" Le Titre هو:

"عبارة تستعمل لتسمية نص، وغالبا ما تشير إلى محتواه"[3].

في حين ورد في المعجم المشترك بمعنى:

"عنوان، لقب، إسم، سند، مستند، صك، حجة :Titre "[4]

من خلال تحديد المعنى المعجمي لـــــ "العنوان" "Titre" في المعاجم الثلاثة "العربي، والأجنبي، والمشترك" نلاحظ أن ثلاثتهم يشتركون في دلالة التسمية ومنح الهوية، وهي دلالة

---

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، م15، ص 106.
[2]- المرجع نفسه، م13، ص 294.
[3]- Dictionnaire hachette/ Encyclopédique Illustré, Hachette livre, 1994, p 1876.
[4]- يوسف محمد رضا: الكامل الكبير، قاموس اللغة الفرنسية الكلاسيكية والمعاصرة فرنسي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط3، 1999.

تقترن بشكل مباشر مع المفهوم الاصطلاحي للعنوان الذي عرف بأنه "للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"[1] يربط هذا التحديد بين العنوان، ونصه ربطا هوياتيا؛ فيجعل العنوان بمثابة هوية تعريفية للنص، وبتعبير آخر يعد "انتخابه بمثابة آلية تمنح العمل هويته واسمه"[2] بحيث لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر؛ فلا يمكن تصور نص دون عنوان لأن عدم وجوده يجعل النص غير معروف، وعرضة للاختلاط مع نصوص أخرى. وفي نفس الوقت حضور العنوان دون نص يجعله مفرغا من الدلالة.

انطلاقا من هذه الفكرة يمكن تشبيه الطرفين بالرأس والجسد؛ فالعنوان للنص "بمثابة الرأس للجسد"[3] تربطهما علاقة تكاملية. والعنوان يجسد " مجموع النص ويحمل علائقه ويعبر عن مكوناته، ويجمع موضوعاته"[4]، وذلك ما يجعله مرآة لنصه، فيدل على محتواه، ويعبر عن مضمونه؛ وبمعنى آخر يشكل "بنية حاملة لدلالة ما، توضع على المتن لتربط دلالتها بدلالته"[5]، فيصبح العنوان في هذه الحالة نصا مصغرا "يختزل ويجمع المقاصد المفصلة والموسعة في النص المكبر"[6]؛ والمقصود بـ "المصغر" هنا هو الحجم المختصر للعنوان المبني على التكثيف والاختزال بحيث يشكل "أعلى اقتصاد لغوي ممكن"[7]، تتضمن دواله حمولات دلالية كبرى تعكس المواضيع، والقضايا التي تطرق إليها المتن النصي.

وصف "خالد حسين حسين" علاقة النص والعنوان بالعلاقة غير المجانية، وحدد ثلاثة

---

[1]- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1998، ص 15.
[2]- محمد خليف خضير عبيد الحياني: شعرية العنوان جدل التواصل بين المتن والثريا، قراءة سيميائية في مجموعة " أنا والأسوار "، دراسات موصلية، ع 22، 2008، ص 193.
[3]- محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص 72.
[4]- الجيلالي الغرابي: عناصر السرد الروائي رواية " السيل " لأحمد توفيق أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، 2016، ص11.
[5]- أحمد شهاب: تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة في نقد النقد، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2015، ص 16.
[6]- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص 37.
[7]- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 10.

أنواع من العلاقات الرابطة بين العنوان والنص:

1- علاقة امتدادية: يشبّه فيها العنوان بـ "الذرة البدائية أو البيضة الكونية المخزنة بقوة دلالية قصـــوى"[1]. وهي علاقة يكون فيها النص امتدادا للعنوان، و-بمعنى آخر- بمقتضـــى تلك العلاقة يتشكل النص من العنوان.

2- علاقة ارتدادية: يولد فيها العنوان من النص؛ لأن المؤلف الذي انتهى من انتاج النص لابد له وتحت ضغوط التسمية أن يكثّف النص في اسم، عنوان يفترض به أن يعبر عن كثافات النص بمجراته واتســـاعاته وخرائطه"[2]؛ بموجب ذلك تربط الطرفان (العنوان/النص) علاقة تكثيفية.

3- علاقة تجاورية: "تنهض العلاقة التجاورية بعمليات فك الارتباط بين النصـــين الصـــغير والكبير، ليســتقل كل منهما عن الآخر مشـــيدا اختلافه الأنطولوجي والاحتفاظ في الوقت ذاته بعلاقات حسـن الجوار بينهما (...) وهذا يعني بكل بسـاطة النظر إلى العنوان على كونه كائنا لغويا مكتملا له كينونته ذات الطابع التفاعلي الانفكاكي في علاقته بالنص"[3]؛ باختصـار يتسـم ارتباط النص والعنوان في العلاقة التجاورية بالاستقلالية.

اهتم النقد المعاصـر بالعلاقة التي تجمع القارئ مع النص/العنوان، وسـلط الضـوء على دور تلك العلاقة في عملية القراءة؛ وذلك على اعتبار أن العنوان "علامة إجرائية تسـمح بمقاربة النص، واسـتقرائه، والغوص في تأويله، وتفسـير دلالاته"[4]، حيث لا يتم ذلك إلا من خلال قارئ متمكن لا يمكن -بأي حال من الأحوال- تهميش دوره في عملية التلقي.

---

[1]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، دت، ص45.
[2]- المرجع نفسه، ص50.
[3]- المرجع نفسه، ص54/53.
[4]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة: سيميائية الخطاب السردي العماني رواية (سيدات القمر) للأديبة جوخة الحارثي نموذجا المكتب العربي للمعارف، ط1، 2018، ص 26.

لذلك عُد العنوان "أحد المفاتيح التأويلية"[1] التي يستعملها القارئ لفتح أبواب النص، ودخول دهاليزه؛ فلا يمكن المرور إلى النص دون الوقوف عنده، ولا "سبيل لتجاوزه فهو مرحلة مهمة من مراحل القراءة"[2]؛ لذلك اعتبر "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"[3] وبمعنى آخر: العنوان شفرة يضعها المؤلف، ويحاول القارئ فكها للتواصل مع النص، وتشييد معناه.

والجدير بالذكر أن اختيار تلك الشفرة ليس بالأمر الهين فقد يجد المؤلف صعوبة كبيرة في تحديدها، بل قد يمر العنوان بعدة مراحل قبل أن يتبلور، ويستقر في شكله النهائي، وصيغته المناسبة. لذلك غالبا ما يكون العنوان آخر ما يكتب من العمل الإبداعي حيث يتأول المرسل (المؤلف)" عمله فيتعرف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانا لهذا العمل"[4]، بالإضافة إلى أنه يكون مقيدا بجعله عنوانا معبرا يوحي بدلالات النص من جهة، ويجعله مغر، وجاذب للقراء من جهة أخرى؛ وبمعنى آخر يمكن القول إن عملية العنونة تعد جزءا "لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة"[5].

وتعد لحظة وضع العنوان "أو اختياره لحظة حرجة، لأنها لحظة تأسيس: إما لاستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ، وحمله على المتابعة رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)، وإما تصده عن المتابعة والتواصل"[6].

كما أن السلطة الاقتصادية / المالية (الناشر) المسؤولة عن العمل قد تتدخل في اختيار العنوان أو تطالب بتغييره، وذلك حسب ما يتلاءم مع متطلبات الجمهور؛ لأن هدفها الرئيسي هو إيصال

1- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ص 20.
2- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7، ع 2، 2014،ص90.
3- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص33.
4- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 19.
5- خالد حسين حسين: اللغة-الكتابة واستراتيجية العنونة، إيلاف، 2008/04/14.
www.google.com/am/s/elaph.com
6- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص 60.

العمل لأكبر عدد ممكن من القراء، ولأن "الاختيار الجيد للعنوان يساهم بشكل كبير في النجاح التجاري للنص"[1]، لذلك نجد دور النشر تتفنن في صبغه بكل أشكال الإغراء التي تجذب عيون القراء.

يتموضع العنوان على سطح الغلاف الذي يعد مدخلا بصريا، يتضمن مجموعة من العناصر اللغوية والأيقونية؛ وهي عناصر تتضافر مع بعضها لتشكيل فضاء فني يبرز فيه العنوان "خطا وكتابة وتلوينا ودلالة، سواء كانت هذه الكتابة حرفية أو مجازية قائمة على التضمين والإيحاء"[2]. وبمعنى آخر تساعد العلامات الأخرى المتموضعة على سطح الغلاف (عتبات الغلاف) على التلميح والإشارة إلى الدلالات المرتبطة بالعنوان والمتن النصي.

لقد حظي الفضاء العنواني –المرتبط بالغلاف– بأهمية بالغة فرضتها متطلبات العصر (عصر الصورة والتواصل البصري)، ولعل تلك الأهمية هي التي جعلت جينيت يعرف العنوان بأنه " كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر... "[3] حيث يخرج العنوان من مكانه النصي (Textuel) إلى مكانه المناصي (Paratextuel).

كما حدد موضعه في أربعة أمكنة حددها النظام الطباعي:

1- الصفحة الأولى للغلاف.
2- في ظهر الغلاف.
3- في صفحة العنوان.

[1] - Leo H.Hoek : La marque du titre, Dispositifs Sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton éditeur la HAYE – PARIS- New yourk, 1981, p 3.

[2]- أحمد شهاب: تحليل الخطاب النقدي المغامر، ص 16.

[3] - Gérard Genette: Seuils , p 60 نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت ، ص 67.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط).[1]

يمكننا تلخيص علاقة العنوان ومؤلفه مع كل من النص/ القارئ/ الناشـــر من خلال اقتباس قول عبد الحق بلعابد الذي يرى فيه أن " العنوان عقد شـــعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشـــهاري بينه وبين الناشـــر من جهة أخرى"[2]؛ وهي علاقة يتحدد منها مفهوم العنوان، وتبرز على ضوئها أهميته.

والعنوان الجيد لا يهمل أي طرف من أطراف هذه العلاقة، ولا يميل إلى طرف على حســـاب الآخر فمثلا "كثيرا ما نجد عناوين كتب جذابة لكن قراءتنا لها تتوقف عندما نكتشـف أن العنوان كان مجرد فخ تسويقي"[3] الهدف منه استدراج القارئ لا غير، بحيث لا يتم التركيز على ضرورة تقاطع دلالاته مع المتن النصي.

إن البحث في دلالات العناوين يفرض على القارئ أن يكون "مزودا بمعارف خلفية، وأنساق تصويرية، تعمل لإنجاز سيناريوهات قرائية مبنية على ما يقدمه العنوان من مؤشرات دلالية"[4]؛ وبتعبير آخر ينبغي عليه – أي القارئ – أن يكون متمكنا من الآليات القرائية التي تفكك العنوان لغويا (معجميا، تركيبيا، دلاليا...) من جهة، والتي تقارب النصـــوص البصـــرية (الخط، الرسم، الألوان...) من جهة أخرى.

إن العنوان رسالة يتبادلها مرسل ومستقبِل تجمعهما عملية تواصلية حددها جينيت[5] في خطاطته التي استعان فيها بعناصر التواصل عند جاكبسون Jakobson، وأطراف الخطاطة التواصلية العنوانية هي:

---

[1]- ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص70.
[2]- المرجع نفسه، ص 71.
[3]- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، ص 20.
[4]- المرجع نفسه، ص 25.
[5]- ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 72، 73.

المرسل	**الرسالة**	**المرسل إليه**
المعنون	**العنوان**	**المعنون له**
الكاتب	**عنوان النص**	**القارئ/ الجمهور**

- الرسالة (العنوان): تربط بين الباث والمستقبِل، حيث يشكل العنوان "دور الوسيط بين القارئ والنص"[1].
- المرسل/ المعنون (واضع العنوان): يرى جينيت أن اختيار العنوان يرجع بالدرجة الأولى إلى الكاتب، إلا أنه قد يوضع في بعض الأحيان – كما سبق وذكرنا – بمشاركة الناشر أين يراعى الجانب التجاري والإشهاري من أجل الترويج للكتاب.
- المرسل إليه/ المعنون له (المتلقي أو الجمهور): حسب جينيت العنوان يوجه إلى الجمهور بمعنى عام، وليس حكرا على القراء فقط؛ لأن العديد من الناس قد يمر عليهم العنوان ويتناقلونه دون قراءة النص.

ينقسم العنوان – حسب جينيت – إلى[2]:

1- العنوان الرئيسي (الأصلي) Le titre Principale:

قلما يحضر وحده غالبا ما نجده مرفقا بالعنوان الفرعي، والمؤشر الأجناسي.

2- العنوان الفرعي Le sous-titre:

يأتي شارحا، ومفسرا للعنوان الرئيسي.

3- المؤشر الأجناسي (Indication générique):

يحدد طبيعة الجنس الذي ينتمي إليه العمل (رواية، شعر، قصة...الخ).

[1]- خالد خنيش: النص الموازي في رواية " العمامة والقبعة " لصنع الله إبراهيم، مقاليد، ع 5، ديسمبر 2013، ص 70.
[2] - ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 68-69.

4- العناوين الفوقية أو العلية (Les sur titre):

يتعلق بالمصـــــنفات أو المجلدات التي " تأخذ نظاما عنوانيا مغايرا، فإما أن تحمل هذه الأجزاء عنوانا واحدا، وهو عنوانها الرئيســـي، وإما أن يتفرد كل جزء بعنوانه الخاص وإما أن تكون هذه الأجزاء ذات عناوين مختلفة ويجمعها عنوان واحد هو عنوان المجموعة "[1].

للعنوان عدة وظائف متنوعة حاول ليوهوك تحديدها أثناء تعريفه للعنوان بقوله إنه "مجموعة من العلامات اللسانية (كلمات، جمل، وحتى النصوص) التي نجدها على رأس النص بغرض تعيينه وتعريفه، وإبراز محتواه، بالإضافة إلى جذب القراء إليه "[2].

من خلال هذا التعريف يمكننا تحديد ثلاثة وظائف للعنوان:

1- **وظيفة تسمية النص.**
2- **وظيفة تعيين مضمونه.**
3- **وظيفة جذب القراء.**

أما جيرار جينيت فيقترح الوظائف التالية:

1- الوظيفة التعيينية F.Désignation :

تعنى هذه الوظيفة بتسمية العمل، وتعريفه، وتحديد هويته، حيث يعبر العنوان عن النص ويشير إليه من جهة، كما يميز بينه وبين بقية النصوص من جهة أخرى، والعلاقة بينهما – إن صحت المشابهة – كعلاقة الإنسان باسمه " فتسمية طفل ما تعني مباركته، فمتى أعلن عن اسمه سيتم تسجيله به، دون النظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه كذلك أن تسمي كتابا "[3]. لذلك عرفت هذه الوظيفة أيضا بـ "وظيفة التسمية".

---

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

[2] -Leo H.Hoek, La marque du titre, p 17.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 78.

2- الوظيفة الوصفية F. Descriptive:

يعمل العنوان على وصف النص المعنون من خلال قول شيء عن محتواه؛ وبمعنى آخر قد نجد أن العنوان يحيل إلى النص، فتكون العلاقة بينهما شبيهة بالتناص[1].

3- الوظيفة الإيحائية F. Connotative:

تعتمد هذه الوظيفة على "مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة"[2]، وهي " ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية "[3]. ترتبط أيضا بالوظيفة الوصفية؛ حيث دمج جينيت بادئ الأمر بين الوظيفتين ثم قام بفصلهما.

4- الوظيفة الإغرائية F. Séductive:

تتعلق الوظيفة الإغرائية أو الوظيفة الإشهارية بالطابع الاستهلاكي، حيث يعمل العنوان في ضوئها على إغراء القارئ، وجذبه للنص، وتحفيزه للاطلاع عليه من خلال تكثيف الدلالات، واختزالها في تركيب مميز يثير فضوله لقراءة المتن.

حدد ليوهوك، وشارل كريفل Grivel أربعة قوانين تتحكم في تنظيم العنوان:[4]

- أن يلتزم العنوان بالنص الذي يعنونه، فتكون دلالته قريبة منه لا بعيدة عنه.
- أن يكون مختصرا مثيرا، يحمل مجموعة معلومات مختزلة في صيغة مرفولوجية صغيرة.
- أن يكون متفردا نوعيا، غير متشابه مع عناوين أخرى.

---

[1] - ينظر: عبد الحميد بوختالة: سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، قراءة في عناوين قصص اللعنة عليكم جميعا، النص والظلال فعاليات الندوة التكريمية حول سعيد بوطاجين، منشورات المركز الجامعي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، خنشلة، جوان 2009، ص169.

[2]- رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع 4، 2008، ص 95.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 87.

[4] - ينظر: شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2005.ص32-33.

- أن يتوفر فيه الوضـــوح " دفعا لكل ما يميع الدلالة، وهو وضـــوح عمودي غير مكتمل، وموزع على مجموعة دلالات وتأويلات تتقاسم معنى العنوان "[1].

ويمكن تحديد أنماط العنوان الأدبي، ومكوناته انطلاقا من البعدين التركيبي، والدلالي:*

1- البعد التركيبي:

تندرج ضمنه خمسة أنماط:

1-1- نمط " الجملة الإسمية ": يأتي العنوان في هذا النمط على ثلاثة أوجه:

1-1-1- اسما موصوفا.

1-1-2- اسما علما.

1-1-3- اسم عدد.

1-2- نمط " الظروف ": حيث يأتي العنوان ظرفا متعلقا بالزمان.

1-3- نمط " النعوت والصفات ": يأتي هذا النمط على حالتين:

1-3-1- صفة.

1-3-2- جملة موصولة.

1-4- النمط "الجملي": يتميز هذا النمط من العناوين بكونه يجيء جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى تاما يتيسر على المتلقي فهمه[2].

1-5- النمط "التعجبي": يأتي العنوان في هذا النمط على شكل "تعجب".

2- البعد الدلالي:

يتضمن هذا البعد أيضا خمس مكونات:

1- المكون المكاني:

[1]- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 33.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

يحضـر المكان كفضـاء مغلق أو مفتوح في هذا المكون، فيشـير العنوان إلى أماكن ترتبط بالنص.

2- المكون الزمني:

يحمل العنوان في هذه الحالة معلومات أو دلالات تقترن بالزمن.

3- المكون الحدثي:

يسيطر الحدث في هذا المكون على العنوان؛ فيأتي الأخير معبرا عن أحداث النص.

4- المكون الفاعل:

تدل العناوين في هذه الحالة على شخصيات محورية، ورئيسية في العمل الفني؛ حيث يحمل العنوان اسم الشخصية، أو ما يشير إليها.

5- المكون الشيئي:

يعمل العنوان في هذا المكون على تعيين أشياء لها صلة وثيقة بالنص.

الفصل الأول

سيميائية العناوين المكانية والزمانية

* المكان والزمان بين الواقع والأدب

1- سيميائية العناوين المكانية:

1-1- حلم على الضفاف.

1-2- بيت الخريف.

2- سيميائية العناوين الزمانية:

2-1- تغريدة المساء.

2-2- ذاكرة الجسد.

المكان والزمان بين الواقع والأدب:

لا يكاد ينفصل الزمان عن المكان، ولا المكان عن الزمان في أي مجال معرفي؛ حيث تجمع الطرفان علاقة اندماج وانسجام، تجعل منهما كتوأمين مترابطين يؤطران الكون أو بالأحرى الوجود ككل، ولعل الفيلسوف بياجي Piaget لم يبتعد عن الصواب حين طابق بينهما، وجعل من الحركة المكانية والسرعة الزمانية "وجهان لعملة واحدة (...) الزمان مكان متحرك والمكان زمان ثابت"[1].

إن الاهتمام بالبحث في العلاقة بين الزمان والمكان، والالتفاف حول مفهوم المصطلحين أمر معروف، وموثّق في بحوث لا تعد ولا تحصى، وعلى الرغم من تنوع المفاهيم المدرجة لهما بتنوع الحقول المعرفية، إلا أن القول بحسيّة المكان وتجريدية الزمان شيء متفق عليه.

وقبل تسليط الضوء على تمظهر المصطلحين (المكان، الزمان) كمقومين أساسيين في الحقل الأدبي، يجدر بنا أولا الإشارة إلى المعنى اللغوي الذي جعل المكان مرادفا للموضع؛ " مكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أَجْرَوْهُ في التصريف مجرى فَعال (...) والمكان: الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع."[2]

والزمان مرادفا للمدة؛ "الزمان: الوقت قليله وكثيره. ومدة الدنيا كلها. ويقال: السنة أربعة أزمنة: أقسام أو فصول. (ج) أزمنة، وأزمنٌ. (الزَّمَانَةُ): مرض يدوم. (الزَّمَنُ): الزمان. (ج) أزمان، وأَزْمُنٌ. ويقال: زَمَنٌ زَامِنٌ: شديد"[3].

والإشارة –أيضا– إلى المعنى الذي حدده المعجم الفلسفي؛ والذي عرّف المكان: Espace (F.) Space (E.) بأنه "وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز

[1]- يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، دت، ص17.
[2]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، م13، ص414.
[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص401.

بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه. فإن انتفى فيه إحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغا في الهندسة غير الإقليدية. وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجساد."[1]

وعرّف الزمان Temps (F.) Time (E.) بأنه "وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة، والمدة جزء منه: وقد يطلق على مدة معينة."[2]

باختصار وصف معجم الفلسفة المكان بالهيكل المادي، والزمان بالظاهرة غير الملموسة.

لا يمكن البحث في النص الأدبي –والسردي بشكل أخص– دون التطرق إلى الزمان والمكان، بوصفهما عنصرين أساسيين يستحيل تشكيل النص دون اعتمادهما؛ ففي الوقت الذي يعدّ فيه المكان في الرواية –مثلا– "البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به"[3]، يوصف الزمان بأنه "وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[4]؛ وبمعنى آخر يكتسب كل من المكان والزمان في الرواية مفهوما أكثر اتساعا وانفتاحا؛ فزمن الرواية "ليس زمن الساعة وكذلك مكان الرواية ليس المكان الطبيعي"[5]. والروائي حين يبدأ في تشكيل نصه "يصنع عالما مكونا من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم)"[6]. وإذا كان الروائي يعتمد على الواقع كنقطة انطلاق "فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره"[7] وتلبسه رداء التخييل.

---

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية،1983، ص191

[2]- المرجع نفسه، ص95.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص29.

[4]- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2006، ص5.

[5]- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"، مهرجان القراءة للجميع 2004، دط، دت، ص104.

[6]- المرجع نفسه، ص108.

[7]- المرجع نفسه، ص109.

يكمن الفرق بين المكان الحقيقي، والمكان الروائي في كون الأول خارجي محسوس، والثاني وليد الكلمات لفظي متخيّل يمتلك مقومات خاصة؛ وبمعنى أدق تتحول هندسة المكان الواقعي –في الأدب– إلى "هندسة من نوع آخر، هندسة يصممها كاتب النص عن طريق تصرفه بالمساحة الوحيدة التي يمتلكها، مساحة الصفحة، ورغم القبض على الجغرافيا ضمن تلك المساحة فهي تحتفظ بانفتاحها"[1]، لأنها تخضع لإعادة التشكيل عن طريق اعتماد التخييل، "ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي"[2].

عند الاطلاع على الطرح النظري للمكان في النص الأدبي نتصادف مع مصطلح "الفضاء" (Espace) وهو مصطلح حمّله بعض النقاد دلالة الاتساع واللامحدودية فميّزوا بينه، وبين المكان (Lieu) من منطلق أن الفضاء شمولي "يشير إلى المسرح الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[3]؛ أي إن مجموع الأمكنة المتعددة، والمتنوعة في الرواية الواحدة كالمقهى، المنزل، الساحة، الشارع... تشكل جميعها مفهوم الأخير، فيصبح المكان تأسيسا على ذلك مكونا للفضاء[4].

يمكن تحديد عدة أشكال للفضاء في النص الأدبي:

1- الفضاء الجغرافي (L'espace géographique):

يقابل مفهوم المكان، وهو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك الشخصيات في إطاره.

2- الفضاء النصي (L'espace textuel):

[1]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، ص30.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30/29.
[3]- حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظورالنقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000، ص63.
[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص63.

يتعلق بالجانب الطباعي وبما تشغله الكتابة من إطار مكاني على مستوى الصفحة، وتوزيع الأحرف الطباعية على المساحة البيضاء للورقة.

3- الفضاء الدلالي (L'espace sémantique):

وهو الفضاء الذي تتجاوز فيه الأمكنة واقعيتها، فتتحول إلى كيان لغوي يفتح مخيلة القارئ أمام توقعات جديدة "إذ لا مكان خارج المخيلة"[1]؛ يرتبط هذا الفضاء عموما بالدلالة المجازية التي تنتجها لغة الحكي[2].

4- الفضاء كمنظور أو كرؤية (L'espace comme une perspective ou vision):

"يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[3]. وهو فضاء تحدثت عنه جوليا كريستيفا.

يختلف -أيضا- الزمن في الواقع عن الزمن في الأدب؛ حيث يصنع المبدع الزمن الأدبي "مخالفا به الزمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطيّة المعهودة"[4]، فيعمل على التحرر من قيود الأخير من خلال اختراق سيرورته المنطقية؛ وبالتالي لا يمكن عدّ الزمن الأدبي زمنا واقعيا حقيقيا لأنه "زمن تكثيف وقفز وحذف"[5] يبنى على أساس فني وجمالي.

ويمكن تمييز نوعين من الزمن داخل النص السردي "زمن القصة" و"زمن السرد":

---

[1]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، ص25.

[2] - ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردي، ص62.

[3]- حميد حميداني: بنية النص السردي، ص62.

[4]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2001، ص80.

[5]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص39.

1- زمن القصة: وهو الزمن الذي "يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث"[1]، حيث يعبر عن الفترة التي تغطيها الأحداث.

2- زمن السرد: لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث، ويقوم بتوليد ما يعرف بالمفارقة السردية.

والمفارقة هي "انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد"[2]؛ أي أن زمن القصة ثابت، وزمن السرد متغير يحدث فيه تلاعب بالتتابع المنطقي لزمن القصة، فتتولد بذلك مفارقات زمنية يخلقها الاسترجاع (استحضار الماضي)، والاستباق (تداعي المستقبل).

*الاسترجاع: "هو ذاكرة النص"[3]، ويصطلح عليه أيضا بالسوابق الزمنية "وهي استحياء أحداث سابقة للنقطة التي توصل إليها السرد"[4]، وتكمن أهمية هذه التقنية السردية في توظيفها للماضي في الحاضر السردي.

*الاستباق: وهو "تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد"[5]، يصطلح عليه أيضا باللواحق الزمنية، وهو عكس الاسترجاع يتجه نحو الأمام.

يبقى البحث النظري في موضوع المكان والزمان من المواضيع المتشعبة التي يحتاج طرحها إلى فصول طويلة. وما يهمنا في هذا المقام هو العنونة باعتماد المكونين المكاني، والزماني.

---

[1]- حميد حميداني: بنية النص السردي، ص73.
[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص190.
[3]- المرجع نفسه، ص192.
[4]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، دط، 2006، ص149.
[5]- مها حسن البصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص211.

1- سيميائية العناوين المكانية:

1-1- حلم على الضفاف:

** توصيف العنوان وقراءة عتبات الغلاف:*

يكوّن القارئ فكرته الأولى عن رواية "حلم على الضفاف " لحسيبة موساوي" عند لقائه بغلافها الخارجي؛ أين يتمظهر له العنوان كنص بصري يتشارك مع مجموعة من العتبات الخارجية (اسم المؤلف، المؤشر الأجناسي، لوحة الغلاف) في تشكيل واجهة الكتاب/ الرواية، وطرح دلالات تمهد سبل الوصول إلى النص/المتن.

تنقسم الواجهة إلى جزئين متناقضين لونيا؛ حيث يحتل اللون الأبيض الجزء العلوي منها، وهو جزء خط عليه اسم المؤلف "حسيبة موساوي"، في حين صبغ الجزء السفلي –وهو أكبر جزء في الواجهة– باللون الأسود.

يتضمن الجزء الثاني/ السفلي لوحة الغلاف التي يظهر فيها طيف امرأة تقف أمام شاطئ البحر في جو مضطرب أوحى به وميض البرق وتكدر الأمواج. وقد خط المؤشر الأجناسي أسفل اللوحة في الجانب الأيسر بلون أبيض، وحجم خط أقل من الحجم الذي خط به اسم المؤلف. يتموضع عنوان الرواية بين الجزئين العلوي والسفلي حيث يبرز بخط ذو حجم كبير نوعا ما لُوّن باللون الأحمر.

ولا شك أن اختيار تموضع العنوان بين البياض الناصع، والسواد القاتم لم يكن عشوائيا/اعتباطيا بل فيه شيء من القصدية، كما أن انتقاء لون خطه وحجمه لا يخلو من الدلالة.

فمن منا لا يعرف أن كل لون من الألوان الثلاثة السالفة الذكر يوحي بعديد الدلالات التي تتفاوت حسب السياق الذي تظهر فيه، وتتباين رامزيتها أحيانا إلى حد التناقض.

عند الحفر في دلالات اللون الأبيض– مثلا – نجد أن الناس يعتبرونه رمزا للطهر "والصفاء، والبراءة، والحرية، والسلام، والاستقرار"[1]...، وهو أضف إلى ذلك يعبر عندهم عن الفرح أحيانا، وعن الحزن أحيانا أخرى.

فالمتعارف عليه أن أغلب المجتمعات الإنسانية تعتمده كلون لثوب الزفاف الرامز لعفة العروس وطهارتها، والجالب لحظ سعيد وحياة مستقرة لا يشوبها أي تكدير.

وهي رؤية تخالفها بعض المجتمعات الآسيوية؛ كالمجتمع الهندي الذي يعتبر اللباس الأبيض رمزا للحداد، والحزن على الميت.

كما نجد له عند المسلمين دلالتين متناقضتين؛ لون الفرح (ثوب العرس)، ولون الموت (الكفن). وفي الوقت الذي ترمز فيه الحمامة البيضاء للسلام، ترمز الراية البيضاء في الحرب للاستسلام.

والشيء نفسه نلاحظه على دلالات اللون الأسود التي تعبر أحيانا عن أمور سلبية، وأحيانا أخرى عن أمور إيجابية.

فيقال مثلا "يوم أسود" إذا كان يوما صعبا كثير المشاكل، ويقال " فلان قلبه أسود" أي أنه شخص خبيث وحقود.

كما يرتبط اللون الأسود في بعض المعتقدات، والأعراف بالتشاؤم والتطيير فإذا لمح طائر الغراب في منطقة ما اعتقد أهلها ان كارثة ستحل بهم؛ لأن لونه جعل منه رمزا للشؤم والفأل السيء.

وفي الوقت الذي يعتبر فيه ارتداء الملابس السوداء رمزا للحداد في أغلب المجتمعات الإنسانية. يعد ارتداء الزي الأسود في مناسبات اجتماعية أخرى دلالة على الفخامة، والوقار، والأناقة لأنه اللون الذي يفضل ارتداءه أصحاب المراكز المرموقة كالرؤساء، والوزراء، ورجال الأعمال.....الخ.

1- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص143.

والأمر لا يختلف كثيرا مع دلالات اللون الأحمر الذي يرمز للإثارة، والحب؛ حيث يعتمده العشاق في عيدهم، ويصبغون كل شيء حولهم به، فيتلون كل شيء في الفالنتين (Saint valentin) باللون الأحمر " الورود، الأزياء، الهدايا..... الخ.

يملك الزي الأحمر جاذبية كبيرة تجعل منه زيا لافتا للنظر لذلك يربطه الكثيرون بالإثارة، والعاطفة الجامحة ويجعلون من لونه رمزا لشهوة الحياة.

وفي مقابل ذلك يرمز اللون الأحمر للموت والهلاك، على اعتبار أنه لون الدم والنار اللذان يرمزان بدورهما للحرب، القتال، الدمار، الصراع...

إن كتابة العنوان باللون الأحمر، وبروز خطه بحجم كبير قد يشير إلى ارتباطه ارتباطا كبيرا ببعض الدلالات المدرجة للون الأحمر. كما أن تموضعه بين ضفتين متناقضتين لونيا، وتربعه على الضفة البيضاء ملامسا الضفة السوداء قد يكون له دلالة عميقة مرتبطة بمضمونه، وعلاقته مع المتن النصي.

تتعدد الاحتمالات بتعدد الدلالات، ومحاولة فرز الاحتمالات تسهل عملية الوصول إلى التخمين الأولي لمضمون الرواية الذي يدور في فلك الدلالات المدرجة سابقا. فمن الممكن أن تجمع هذه الرواية بين الحب والموت، كما أنها قد تشير إلى صراع بين نقيضين، وهي دلالة توحي بها العلاقة الضدية التي تربط بين اللونين الأبيض والأسود، والتي تجعل منهما عنصرين في ثنائية واحدة. وربما يوحي تموضع العنوان بينهما إلى التأرجح بين ضفتين متقابلتين يستحيل الوصل بينهما.

لا يمكن بطبيعة الحال التأكيد على ملامسة التخمين الأولي لدلالات النص إلا بمقاربة العنوان والاطلاع على المتن النصي.

بني عنوان "حلم على الضفاف" على صورة تركيبية خبرية ملائمة لطبيعة الجنس الروائي الذي يعتمد أسلوب السرد.

حلم على الضفاف

خبر + جار +مجرور

حيث ورد – العنوان – على شكل جملة إسمية حذف فيها " المبتدأ " وابتعد فاسحا المجال أمام الخبر، الذي أخذ على عاتقه مهمة بدء البوح والإفشاء عن أسرار النص.

تتضمن جملة العنوان ثلاث علامات سنحاول تتبع دلالاتها والحفر في معانيها عبر المزج بين مستويين؛ مستوى خارج النص (دلالات العنوان المستقلة عن النص؛ مرجعياته المعجمية، الثقافية...)، ومستوى داخل النص (مدى انسجام وتشابك دلالات العنوان مع النص):

*** علامة "حلم":**

"السياج النفسي" (تمظهرات العجز)

ترك الشاعر والفيلسوف الهندي طاغور قبل قرن من الزمان حكمة مفادها أن الممكن سأل المستحيل أين تقيم؟ فأجابه الأخير: في أحلام العاجز.

الحكمة ربطت الحلم بالعجز، وألغت إمكانية تحقيقه حين جعلت منه موئلا للمستحيل، فسطرت بذلك حدود الممكن / المستحيل في العلاقة بين الحلم/ الواقع.

تلك العلاقة حددتها المعاجم اللغوية، وفصّلت في شرحها المناهل الدينية، والنفسية، والاجتماعية...

ورد في لسان العرب لابن منظور الافريقي "حلم: الحُلْمُ والحُلُم: الرؤيا، والجمع أحلام يقال: حلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام (...) وفي الحديث: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان، والرؤيا والحُلْمُ

عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلْمُ على ما يراه من الشر والقبيح، ومنه قوله: أضغاث أحلام ويستعمل كل واحد منهما موضع الآخر"[1].

إذن فالحلم معجميا هو الرؤيا أو ما يراه النائم. وقد أشار ابن منظور إلى الفرق بين الرؤى، والأحلام من خلال إيراد الحديث النبوي الشريف، الذي جعل الرؤيا تشتمل على مشاهدة الرائي أمرا مستحبا يدل على الخير، والحلم يشتمل على ما يشاهده النائم من أمر مستقبح يدل على الشر.

وقد ورد في حديث آخر للرسول صلى الله عليه وسلم تصنيف ثلاثة أنواع من الرؤى حيث قال "إذا اقترب الزمان تكدرت رؤيا المسلم، وأصدقهم رؤيا، أصدقهم حديثا، ورؤيا المؤمن جزء من ستة وأربعين جزءا من النبوة والرؤيا ثلاثة الرؤيا الصالحة بشرى من الله عز وجل، ورؤيا المسلم التي يحدث بها نفسه ورؤيا تخزين من الشيطان، فإذا رأى أحدكم ما يكره فلا يحدث به وليقم فليصل"[2].

أضاف الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الصنفين السابقين صنفا ثالثا، يتعلق بحديث النفس الذي يعبر عن الرغبات والمخاوف التي يختزنها الإنسان، ويعيد تركيبها أثناء نومه أو ما يعرف بأضغاث الأحلام.

اعتبرت الرؤى المحمودة الصالحة علامات تدل على أشياء قد تحدث مستقبلا لأنها رؤى صادقة، لذلك اهتم الكثير من علماء الدين الإسلامي بتفسير الرؤى من خلال الاستناد إلى القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة.

[1]- ابن منظور الافريقي: لسان العرب، م12، ص 145.
[2]- محمد بن سيرين: تفسير الأحلام، دار الكتاب الحديث، ط5، 1997، ص 39.

وقد وردت عدة إشارات في القرآن الكريم لرؤى الأنبياء عليهم السلام، من أمثلة ذلك سورة يوسف التي وردت فيها قصة النبي يوسف عليه السلام ورؤياه؛ والتي أشير فيها إلى القدرة التي حباه بها الله عز وجل على تأويل الرؤى.

قال تعالى على لسان يوسف عليه السلام " **رَبِّ قَد آتَيتَني مِنَ المُلكِ وَعَلَّمتَني مِن تَأويلِ الأَحاديثِ فاطِرَ السَّماواتِ وَالأَرضِ أَنتَ وَلِيّي فِي الدُّنيا وَالآخِرَةِ تَوَفَّني مُسلِمًا وَأَلحِقني بِالصّالِحينَ** ﴿١٠١﴾"[1]

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع تفسير الأحلام قديم قدم الإنسان؛ فقد عنيت معظم الحضارات بتفسير الأحلام على اعتبار أنها رسائل واردة من عالم ما فوق الطبيعة، لذلك ربطوا تفسيرها بقوى التنجيم، واهتموا كثيرا بفن العرافة الذي يمهد –حسب اعتقادهم– الطريق لمعرفة مدلولات الغيب.

وقد أرجع علم النفس ظاهرة الأحلام إلى رغبات الإنسان المكبوتة التي لا يسعه تحقيقها على أرض الواقع فيلجأ –غالبا– إلى تحقيقها في عالم الأحلام؛ حيث أشار "سيغموند فرويد" " Sigmund Freud" إلى أن كل "حلم إنما يرمي بمحتواه الباطن إلى تحقيق رغبة لدى الحالم، وأن كون هذه الرغبة لا شعورية يجعلها هدفا "للمصادرة" من الرقيب الشعوري، وتهربا من هذه "المصادرة" يلجأ الحلم إلى عمليات تنكر بعيدة المدى لإخفاء معالمه"[2]، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الحلم يهدف إلى تحقيق الممنوعات الواقعية.

يرتبط الحلم أيضا بالزمن الماضي الذي نحاول بعثه من جديد، فنستحضره على شكل "ذكرى نسيناها نستعيدها بالمنام، أو حادثة كنا ذاهلين عنها حين وقوعها نتمثلها من جديد، أو

[1]- سورة يوسف، الآية 101.
[2]- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ت: نظمي توقعا، كتاب الهلال سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، ع 137، ص 76.

نتف من الذكريات ملمومة من هنا وهناك، دون أي وثاق يربط بينهما"[1].

كما أن الحلم لا ينحصر في عالم النوم فحسب بل يوجد أيضا ما يعرف بأحلام اليقظة التي تراود الإنسان وهو مستيقظ؛ فيقوم الدماغ "في غفلة من الزمن بنسج خيوط فيلم قصير يحقق فيه الحالم هدفا يصعب تحقيقه على أرض الواقع"[2]، وهي أحلام لا تختص بفئة عمرية محددة فقد تراود أي إنسان مهما كان سنه، تفصله عن الواقع فترة زمنية قد تكون طويلة أو قصيرة حسب استجابته واستسلامه لها.

اتسعت دلالة الحلم ولم تعد تقتصر على ما يراه النائم أثناء نومه، أو ما يراه المستيقظ في غفلة من الزمن، فأصبحت متداولة على أساس أنها كل شيء رائع وجميل يفكر الإنسان فيه ويتمنى الحصول عليه؛ وبمعنى آخر تُعنى بكل مبتغى يأمل الإنسان الوصول إليه، وتمثل أحيانا الحافز الذي يشجعه ويدفعه للسعي إلى تحقيقه. فأصبحت تتقاطع مع مصطلحات أخرى كالأماني، والأهداف، والطموحات...

لذلك كثيرا ما نلحظ شيوع كلمة "حلم" في محاضرات، ودورات التنمية البشرية التي تعتمد مبدأ تحويل الأحلام والأمنيات إلى أهداف مدروسة، وغايات يمكن الوصول إليها بالتخطيط الجيد، وذلك على اعتبار أن كل نجاح يبدأ بحلم.

تعالي ففي العمر

حلم عنيد

فمازلت أحلم

---

[1]- سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص87.

[2]- أنور نعمة: أحلام اليقظة.. مرض نفسي أم نشاط دماغي مبدع؟، الحياة www.alhayat.com

بالمستحيل[1]

يقابل عالم الأحلام (العالم التخيلي الافتراضي) عالم الحقيقة (العالم الواقعي) ويناقضه؛ لأنه يمثل المستحيل الصعب الذي يشتهيه الإنسان، ويروم الوصول إليه في الواقع لكنه متيقن من استحالة ذلك في اللحظة الراهنة للحلم؛ لذلك تلتصق دلالة العجز بالحلم.

ذلك العجز يدفع الإنسان لخلق فضاء تخيلي يكون فيه صاحب السلطة المطلقة في ترتيب الأمور، فيعيش حلاوة الخيال هروبا من مرارة الواقع.

والعجز هو أمثل وصف يمكن أن ينعت به "حسان" الجزائري المقيم بـ "نورموندي" الفرنسية؛ العجز عن مواجهة الواقع، العجز عن نسيان الماضي، العجز عن الغفران للذات، العجز عن التغيير...

حلم حسان هو حلم مرتبط بمكانين وزمانين مختلفين (واد غير/نورموندي، الماضي/الحاضر). تروي تفاصيله ابنة شقيقه "أحلام"؛ الفتاة التي قادها –بدورها– الحلم إلى زيارة عمها المستوطن في الضفة الأخرى.

"باريز الحلم الذي كنت أتضرع دائما لنحبه.. الأمل المتألق في سمائي العاتمة"[2].

وإذا كان الجزء الأول من حلم "أحلام" قد تحقق حين تمكنت فعلا من السفر إلى فرنسا. "لحظات فقط وحلم الضفاف يختصر ليصبح حقيقة أراها وأعاشرها.. لحظات فقط ورائحة الغربة المعبأة داخل ذكريات الأمس تعود لتلاقي زمنا آخر وفرد آخر فر من بلاده ليس هربا وإنما رغبة وشوقا للاستمتاع ولو قليلا فوق هذه الضفاف"[3].

---

[1]- فاروق جويدة: لأني أحبك، دار الغريب للطباعة والنشر، دط، دت، ص98.
[2]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، دار الروائع للنشر، ط1، 2013، ص9.
[3]- المصدر نفسه، ص24.

فإن الجزء الثاني منه؛ المتعلق بالاستمتاع والمصبوغ بالشوق والحماسة للقاء الأقارب قد صور لها واقعا مشوها لحياة كانت تخالها بوردية أحلامها الملائمة لسنها اليافع؛ أين اصطدمت بواقع الضفاف، وتعرفت على التناقض الصارخ بين حميمية "وادي غير" وبرودة "نورموندي".

تناقض لمحته –ربما– منذ ليلتها الأولى في فرنسا؛ فعلى الرغم من الاستقبال الحار الذي خصها به عمها حسان –الذي لم ينس طقوس الترحيب التي يتقنها أبناء جلدته– إلا أن لقاءها مع بقية أقاربها لم يكن بنفس الحفاوة.

بدء من زوجة العم التي لم تكن في انتظار وصول ضيفتها "راح السؤال يدفع نفسه داخل أعماقي كيف لها أن تترك البيت وهي تعلم أنني قدمت من بعيد"[1]، ومرورا ببنات عمها اللائي تغيبن ليلة وصولها عن المنزل في سابقة لم تألفها، ولم تتقبلها "لا أحد منهما يسأل عن بناته التائهات في هذا الحلك (...) الواحدة ليلا.. الوقت يمضي.. الثانية ليلا.. الثالثة ليلا.. السباع تنهش لحوم فرائسها وجسدي تأكله القشعريرة المتأنية من الرأس إلى أخمص القدمين.. وبنات عمي لم يعدن للتو أهلكني التعب"[2].

تناقض لم تستطع التأقلم معه، ولم تتحمل تفاصيله، فكان أقصى ما تطمح إليه هو الهروب من هناك بأسرع وقت ممكن. بعد زيارة قصيرة رأت فيها عن قرب تبعات الحلم الذي انفصل عمها "حسان" بواسطة سياجه عن واقعه المؤلم، وتعرفت من خلالها كذلك على مدى هشاشة الأنا مقابل توحش الآخر.

"سألني عمي أن أبقى أياما أخر.. أتمتع بها داخل نورموندي لكنني رفضت.. أخذت تذكرة السفر ألغيت الوقت الذي كان من المفروض أن أعود فيه إلى وطني لأقربه قدر الإمكان.. كان الحظ حليفي حين وجدت مكانا شاغرا بعد يومين.. أحسست أن الزمن لا يدور.. وأن اليوم لا يتغير..

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص22.
[2]- المصدر نفسه، ص28.

تلك الرغبة الرهيبة في الهروب من هذا الوطن الذي وطأته قدمي يوما للاستمتاع جعلتني عصبية المزاج"[1].

استطاعت "أحلام" اختراق سياج الحلم، والتملص من فخاخ العجز بفهمها لحقيقة الواقع الذي يجسد استحالة الوصل بين النقيضين، ويقر بصعوبة الجمع بين الضفتين؛ لذلك لم تستغرق استفاقتها من حلم الضفاف وقتا طويلا، ولم يشتتها الحلم كثيرا عن استيعاب واقعها الملموس؛ حيث كانت حازمة حاسمة في رسمها لحدود علاقة الحلم/الواقع بالممكن/المستحيل.

على عكس عمها حسان الذي كرر الخطأ مرتين حين استسلم لعجز الحلم مرتين، وتعرف كذلك على بشاعة الواقع مرتين.

المرة الأولى كانت بمسقط رأسه "واد غير" دشرته الشاهدة على اغتيال حلم ولد مع "أم السعد"، وكبر معها، وتحطم بموتها.

"أم السعد" هي ابنة عمه التي ارتبط اسمها به ليلة خرجت إلى الدنيا، وصار يجمع بينهما مصير مشترك، وهي الشخصية المسيطرة على ماضيه وحاضره.

"أما أنا فلا أفارق مهد أم السعد.. لقد أحببتها وهي تكبر تحت ناظري.. عشت داخل أحلامها وهي رضيعة(...) تألمت معها وهي تخرج من شرنقتها وتخلع صغرها لتكبر وتكبر وأكبر أنا معها (...) وكبرت أحلامنا"[2].

تلك الأحلام وئدت ليلة زفافهما وليلة كاد الحلم أن يصبح حقيقة، ليلة بكت أم السعد "دموع الرحيل.. دموع اللاعودة.. بكت عمرها.. بكت فرحتها المسلوبة.. بكت موتها وهي حية.. بكت أحلامها"[3].

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص108.
[2]- المصدر نفسه، ص40.
[3]- المصدر نفسه، ص49.

بكت لكنها كانت أشجع من الجميع؛ أشجع منه هو الذي وقف موقف المتفرج فآثرت الموت بشرف، ورفضت أن تدنس على أيادي المغتصب.

انتفضت "أم السعد" بعدم انصياعها لقمع الآخر فكانت شامخة مقاومة كأرضها الرافضة للمستعمر، على عكس "حسان" الذي وُصمت ذاته بالرضوخ في أول صدام جمعه مع الآخر حين استسلم لغريزة البقاء، وحين أثبت أن حبه للحياة أقوى من حبه لأم السعد، وأن خوفه من الموت أكبر بكثير من خوفه فقدان الأهل، والشرف، والوطن... "تسلل من بينهم أحد المسؤولين يسأل عن العريس.. كنت ضعيفا لحظتها.. أخاف الموت"[1].

"كان جسدي يرتجف خوفا وهلعا على نفسي.. على أهلي وعلى أم السعد.."[2].

"أم السعد رهينة الجبن الذي كان يستكين داخل جسدي"[3].

"حسان" وقف موقف العاجز، ولم يكن "الصنديد الذي ضحت من أجله أم السعد ليلة زفافهما.. كان ضعيفا في أمله وفي حلمه"[4]، وفي لحظة تخاذل تحول زفافه إلى مأتم، كما تحول الواقع الممكن إلى حلم مستحيل.

حلم الارتباط بأم السعد، وحلم الاستقرار في وطن آمن، وحلم العيش بحرية... "تحولت الفرحة إلى كآبة واختفت الأحلام تحت الأرض"[5].

بعد مأساة يوم الزفاف لم يستطع "حسان" البقاء في دشرته، ولم يقو على تحمل نظرات اللوم والاحتقار "كنت بالنسبة إليهم حركيا خائنا"[6].

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص48.
[2]- المصدر نفسه، ص50.
[3]- المصدر نفسه، ص55.
[4]- المصدر نفسه، ص13.
[5]- المصدر نفسه، ص52.
[6]- المصدر نفسه، ص 75.

فرحل عن "واد غير" حاملا معه حسرة فقدان "أم السعد". "موت أم السعد خلف جرحا عميقا في قلبي وهذا ما جعلني أختفي عن هاته الأرض التي تجمعنا"[1].

وعقدة ذنب تجلد ذاته باستمرار؛ عقدة خلفت شرخا كبيرا في رجولته، وتسببت في فوضى نفسية عبثت بشخصيته، ووصمتها بختم الانهزامية. "أعلم أم السعد أنك تحملينني رصاصة بقلبك الدافئ.. أعلم أنك تحملينني دمعة حرة منذ تلك الليلة.. تحملينني ما كنت أخشاه ذلك اليوم الرهيب (...) سامحيني أم السعد سامحيني.. لم أكن ذلك الرجل الذي كنت تحلمين به يوما"[2].

لذلك اختار ضفة أخرى ينحت عليها أحلاما جديدة لا تنفصل عن القديمة؛ فطيف "أم السعد" رافقه إلى المكان الذي استبدل به ضفة "واد غير"، رافقه إلى شواطئ "نورموندي" أين حاول الانتماء لوطن جديد، وإحياء "أم السعد" من جديد.

"آه أم السعد.. آه أيتها الفرحة المنسية.. آه أيتها الأحلام الوردية.. آه ثم آه إن كان الحرف يروي عطش تلك الفرحة التي سلبت منا في يوم من الأيام.. يروي عطش الضفائر.. يروي القلب.. يفجر مهجته حتى يدمي بالحياة وتعود الروح لنحيا في بلد اعتنق الحرية.. نحيا أحرارا.. أعلم أنك ترينني يا أم السعد فالشهداء لا يموتون.. لا يموتون"[3].

لم يمت حلم "حسان" كما لم تمت رغبته في العيش مع روح "أم السعد"، وكان سبيله لتحقيق تلك الرغبة هو البحث عن شبيهتها في أرض المنفى/ أرض الحرية؛ أين وقع اختياره على "ماري"، "الفتاة التي تصطبغ بالحلم الباريزي وطيف نورموندي الأخضر"[4]. فكانت أمله الجديد، وحنينه "المفقود على دشرة واد غير وضريح أم السعد"[5].

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص75/74.
[2]- المصدر نفسه، ص68.
[3]- المصدر نفسه، ص68/67.
[4]- المصدر نفسه، ص13.
[5]- المصدر نفسه، ص25.

يقول: "ارتحت إليها.. رأيت فيها أم السعد الغائبة عني.. في شكلها.. في دفئها.. في نصاعتها غير أن أم السعد صقلتها جبال جرجرة والونشريس واستحمت في أنهار طهارتها.. غسلها كوثر الشرف لتفارق حياتنا وتتركني وحيدا.. أما ماري ما تزال حية.. تحيى فيها الأحلام والأنوثة واللباقة.. آنست وحدتي.. شاركتني همي.. فتحت لي أبواب الأمان.. ساعدتني في الخروج إلى حياة أخرى"[1].

رزق "حسان" من زوجته "ماري" بثلاث فتيات "نورة، فريدة، ليلى" كنّ حلمه الجديد، الحلم الذي بني حاضره على أنقاض الماضي، والذي ارتبط بهاجس استرجاع "أم السعد"، واسترجاع دفء "واد غير".

فبدأ "الحلم الأخضر ينداح على الضفاف"[2]. بولادة نورة.. نوارة 62.. نوارة الحرية.. نوارة "واد غير". خليفة أم السعد والنسخة الأخرى منها التي بُعثت من جديد على أرض أخرى والتي تزامن ميلادها مع ميلاد الحرية في أرض أجدادها.

"كسرت حدقة عيني نحو مهد نورة.. وجدت فيها أم السعد وهي رضيعة.. تذكرت ملائكيتها (...) أحاول استرجاع ذكريات الأمس.. تلك اللحظات الجميلة التي جمعتني وأم السعد وهي في مهدها الصغير"[3].

"تقربت منها.. حدقت بوجهها فبدت لي ملامح أم السعد"[4].

"قبلتها وأنا أدقق النظر في ملامحها.. فعلا ملامح أم السعد وكأنها هي بل زادت قسماتها إيضاحا.. عيناها.. فمها.. بياضها.. كل شيء فيها هو ملك لأم السعد.. لم تترك شيئا إلا وأخذته

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص58.
[2]- المصدر نفسه، ص62.
[3]- المصدر نفسه، ص64.
[4]- المصدر نفسه، ص65.

منها لتتأى به هنا على الضفاف"[1].

هوس "حسان" بحلم استرجاع حقه المسلوب (أم السعد)، وتشبثه بوهم تغيير نتائج الماضي غيّبه تماما عن واقع الحاضر، الذي تختلف تفاصيله كثيرا عن تفاصيل الماضي، والتي لا تنحصر فحسب في الاختلاف الجغرافي والتاريخي، بل تمتد أيضا إلى التناقض الصارخ في القيم والمبادئ بين ضفتي "واد غير" الجزائرية، و"نورموندي" الفرنسية.

كبرت الفتيات، وكبرت معهن الفجوة بين الواقع والحلم؛ لأن شخصية "حسان" لم تكن بالقوة الكافية للتحكم في نشأتهن، ولأن الحرية التي كان يطمح إليها وهرب في سبيلها إلى وطن آخر كانت هي القيد الذي ضيق الخناق على حلمه.

وإن كان حسان –ظاهريا– قد تمتع بسلطة تسمية الوالد لذريته حين أطلق على بناته أسماء مشابهة لأسماء بنات وطنه. "جمعت رجولتي الغائبة عني مدة من الزمن لأختار اسما من هناك.. نورة"[2]. إلا أنه فقد الحق الذي يمتلكه الأب الجزائري في السيطرة على نشأة أبنائه – الإناث منهم بشكل أخص–؛ ف "نورة"، و"فريدة"، و"ليلى" اللائي كبرن "بعيدا عن الأصل.. انغمسن داخل حياة النورموندیين فأضحين يحيين على هامشها.. يتجاهلن الواقع.. ينسلخن"[3]، ويبتعدن وينفصلن عن "واد غير"، وعن روح "أم السعد" "خيزرانة الفتيات في تلك الناحية وهي تنبعث منها الروح الأمازيغية وردة واد غير"[4] وبنت تاكفريناس التي "خلقت حرة لتموت حرة وتدفن حرة"[5].

لقب "الحرة" المشبّع بقيم وأخلاقيات "واد غير" هو اللقب الذي كان حسان يحلم أن تلقّب به بناته، واللقب نفسه الذي أطلقه على ابنة شقيقه "أحلام".

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص77.
[2]- المصدر نفسه، ص61/ 62.
[3]- المصدر نفسه، ص78.
[4]- المصدر نفسه ص44.
[5]- المصدر نفسه، ص50.

"– تفضلي يا أحلام بجانبي..

كان يقولها وهو في شوق للمناداة بها بعدما قدمني إلى بناته وهو ينعتني بالحرّة"[1].

لأن "أحلام" في نظره لا تختلف عن "أم السعد" فهي أيضا تحمل روح "واد غير"، وتجسد شموخ أرضها "طوق رقبتي بذراعه وحمل عني العبء الثقيل وراح يهتف أحلام.. أحلام وهو يشدد على طوقه ويعبث بضفيرتي.. يدلك تموجاتها وكأنه مشتاق لهذه الضفائر التي تركها في بلاده ولم يرها منذ أمد بعيد منذ أن ودع أحلامه مع أم السعد ورائحة الحبق المنبعث من منبتها"[2].

حسان اكتفى بالحلم ولم يعمل على تحقيقه، كما اكتفى بالامتعاض داخليا من تصرفات بناته دون أن يحرك ساكنا لتغييرها، لذلك لم ينجح في جعلهن نسخا عن "أم السعد"، ولذلك – أيضا– كان واقعه واقعا مؤلما، إذ سرعان ما تحول حلمه إلى كابوس " لم أكن أعلم أن كل ذلك الحلم الذي رسمه عمي حسان ينتهي هكذا خلال لحظات متقاربة، ويكتب على كل تلك الأسرة كل تلك الدموع"[3].

ف "فريدة" ماتت في سن صغيرة – مثل أم السعد– بعد أن عاشت حياة قصيرة تمردت فيها على مرضها السري، من خلال الانغماس في حياة عبثية لا تشبه حياة "أم السعد". "أتعبت والديها كثيرا منذ أن كانت صغيرة.. لا تعود إلى البيت إلا وهي تتأبط ذراع شاب لاقته في الطريق أو في إحدى المنتزهات أو في الكلية.. لم تبال تماما بأخلاقيات أسرتها وشخصيتها.. كثيرا ما راح عمي حسان يستلمها من الشرطة"[4].

و"نورة" تزوجت من الشاب اليهودي "صاموئيل" الذي وجدت فيه ما ينقصها، وينقص كل فرد من أفراد عائلتها؛ انبهرت كثيرا بحسه الانتمائي، وبطريقة تفكيره المتشبثة بقضية شعبه رغم

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص29.
[2]- المصدر نفسه، ص18/ 19.
[3]- المصدر نفسه، ص119.
[4]- المصدر نفسه، ص103.

افتقاده "وأقرانه إلى وطن يلمهم.. يحنون إلى تربته.. رغم ذلك التشتت الرهيب الذي جعلهم يهيمون في جميع بقاع العالم إلا أنهم استطاعوا أن يحافظوا على ذلك الانتماء لأنهم يدركون جيدا أن الانتماء هو الوطن الحقيقي"[1].

عبث "صاموئيل" بأفكار "نورة"، وحرص على قطع كل صلة تربطها بـ "أم السعد" وبمبادئ وثوابت وطن "أم السعد" مستغلا في ذلك جميع ثغرات التشتت والتشظي الهوياتي التي أورثها حسان لنسله.

"استطاع وبكل تفان، وإتقان أن يجردها من روح العروبة، ويزرع داخلها العبرية.. راحت تتلقاها بكل سهولة.. تتفنن في التحدث بها.. استطاع أن يغرس فيها مبادئه.. استطاع أن ينتزع منها تلك الأحلام التي أراد يوما عمي حسان أن يحققها لفتياته هنا على الضفاف"[2].

أما ليلى فقد سلكت طريقا مختلفا عن طريق بنات "واد غير"، وقررت الاستقلال عن عائلتها مستعملة الحق القانوني الذي منحها إياه بلد الحريات؛ حيث فضلت العيش "مع إنسان أحبها وأحبته تعاشره معاشرة أجنبية."[3]

وبذلك وقف حسان عاجزا مرة أخرى أمام الآخر حين فشل في حماية الفتيات، كما فشل من قبل في حماية "أم السعد"، فخسر حلمه مرتين الأولى في ضفة "واد غير" حين اغتال القائد "بانجمان" أم السعد أمام ناظريه، والثانية في ضفاف "نورموندي" أين شهد بنفسه تشتت وضياع فروعه نورة، فريدة، ليلى.

حسان كان الحالم الذي استفاق على واقع بشع يناقض جمال الحلم؛ حيث تغلب عجزه على إرادته فكان زوجا عاجزا (تخلى عن واجب حماية زوجته)، وأبا عاجزا (بقي مكتوف اليدين

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص105.
[2]- المصدر نفسه، ص106.
[3]- المصدر نفسه، ص103.

أمام تمرد بناته وضياعهن)، ومواطنا عاجزا (هرب من وطنه واختار لملمة شتات وطنيته في مكان أجنبي)، وكذلك مغتربا عاجزا (عاش لاجئا ضائعا في المنفى)...

***حرف الجر "على":**

"دلالة الاستعلاء"

وردت عدة معان لحرف الجر "على" في معجم الوسيط:

"(عَلَى): حرف جر بمعنى فوق الشيء، كما في التنزيل العزيز "وَعَلَيْهَا وَعَلَى الفُلْكِ تُحْمَلُونَ" أو فوق ما يقرب منه، كما في التنزيل العزيز: "أَوْ أَجدُ عَلَى النَّارِ هُدًى". أي كل مكان يقرب من النار. وقد تكون الفوقية معنوية، كما في التنزيل العزيز: "وَلَهُمْ عَلَّى ذَنْبٌ" بمعنى مع، كما في التنزيل العزيز: "وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ"

وبمعنى عن، كقول القُحَيف:

إذا رَضِيَتْ عَلَيَّ بَنُو قُشَيْرٍ لَعمرُ الله أَعجبني رضاها.

وبمعنى لام التعليل: كما في التنزيل العزيز: "وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ": أي لهدايته إياكم.

وبمعنى مِنْ، كما في التنزيل العزيز: " الَّذِينَ إِذَا اكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ".

وبمعنى الباء، تقول: [اركب على اسم الله].

وللاستدراك، تقول: [فلان عاصٍ، على أنه لا ييأَس من رحمة الله]."[1]

وحرف الجر "على" في جملة العنوان ورد بمعنى الاستعلاء (فوق الشيء)، فبيّن العلاقة بين الدال الأول والدال الأخير من خلال تحديد "الضفاف" كمكان لوقوع "الحلم".

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004ص 625- 626.

***علامة "الضفاف":**

" تجاذبات الـ "هنا" والـ "هناك" "

معجميا " ضفَّةُ البحر: سَاحِلُه. والضّفَّةُ، بالكسر: جانب النهر الذي تقع عليه النبائت. والضّفَّةُ كالضِّفَةِ والجمع ضفاف. وضَفَّةُ الوادي وضيفه: جانبه (...) وضفّتا الوادي: جانباه."[1]

يمكن القول –من المنطلق السابق– إن الضفة مكان يرتبط بالأودية، والأنهار، والشواطئ ...يرسم حدودها الفاصلة؛ حيث يتوسط الماء ضفتين متقابلتين ويفصل بينهما. لا يمكن التقاء الضفتين بأي حال من الأحوال لذلك غالبا ما نجد تسمية جانبي / ضفتي الفضاء المائي متناقضة؛ فيقال الضفة الشرقية في مقابل الضفة الغربية، كما يقال الضفة الشمالية مقابل الضفة الجنوبية.

ولعل طبيعة تجاور الضفاف القائمة على التوازي هي التي حمّلت لفظة الضفة دلالة التقابل والتناقض؛ فعندما نقول مثلا الضفة الفلانية تقر أذهاننا مباشرة بوجود ضفة أخرى في الاتجاه المعاكس لها بحيث لا تنفصل الضفتان، وفي نفس الوقت لا تلتقيان في اتجاه واحد.

لذلك كثيرا ما تستعمل كلمة "ضفتين" مجازا في الحديث عن طريقين، أو اتجاهين، أو رأيين، أو ثقافتين... مختلفتين ومتناقضتين حجم الهوة بينهما عميق وجسور الالتقاء بينهما شبه منعدمة.

ومن ذلك المنطلق تتشكل ثنائيات ضدية مختلفة مثل: الهنا/ الهناك، الداخل/ الخارج، الغريب/ المألوف، الحرية/ الأسر، التغرب/ التوطن، الأنا/ الآخر .... الخ

"إلى كل من كان يحلم بالحرية..

إلى كل من كانت له حكاية مع اللهب المقدس

[1]- ابن منظور الافريقي: لسان العرب، مجلد 9، ص 207.

إلى كل ثائر محنته هذا الوطن"[1]

انطلاقا من فكرة أن عتبة الإهداء "تستحضر قصدية عنوان الرواية وتعمل على تأكيدها منتقلة في ذلك من البعد التخييلي الذي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في الرواية"[2].

يمكن القول إن العبارات التي خطت على صفحة إهداء رواية "حلم على الضفاف"، عبارات لم تؤدّ وظيفة الإهداء فحسب بل أدخلتنا –أيضا– إلى عالم الرواية حين أحالتنا إلى الحيزين المكاني، والزماني اللذين تدور في فلكهما الأحداث، حيث عمل الحيزان على إماطة اللثام عن لغز الضفاف؛ لأن دوال "الحرية، اللهب المقدس، ثائر، وطن" كلها تشير إلى بلد معين "الجزائر" في حقبة تاريخية معينة هي "الثورة التحريرية".

أين كان الصراع محتدما بين ضفتين متناحرتين؛ ضفة تعمل على افتكاك الحرية من براثن المستعمر، وضفة تقمع تلك المحاولات وتحاول السيطرة على مستعمرتها، وتسعى جاهدة للاحتفاظ بسلطتها عليها.

الصراع بين الجبهتين قبل/ بعد الاستقلال، هو التيمة الرئيسية للرواية التي فصّلت في عرض صراعات الأنا مع الآخر؛ الأنا الضعيفة/ التابعة/المغلوب على أمرها مع الآخر القوي/المتبوع /الغالب.

صراعات نألفها بل –وربما– نستوعبها بديهيا لأنها لا تخرج عن الإطار العام الذي

تدور في فلكه كل الروايات العربية/الجزائرية التي تصور جدلية العلاقة بين الشرق والغرب، وتعرض أزمة الهوية، وتشتت الذات بفعل اصطدامها مع الآخر المغاير.

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص5.

[2]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ص28.

لا يخرج كل ذلك عن فكرة الآخرية التي تنبثق من "حجم الصراع الدموي العنيف بين الإنسان والإنسان (...) وكل صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من توضّع كلا الطرفين في حيزي الآخرية، فلا يكون بينهما صراع ما لم يكن كل منهما آخر بالنسبة للآخر"[1]؛ وبمعنى آخر تعمل علاقة التجاذب التي تجمع الأنا مع الآخر على تغذية الصراع لأن "العلاقات العدائية بين الشعوب تؤدي إلى تكوين صورة سلبية عن الآخر (المعادي) نظرا للمشاعر العدائية وسوء الفهم"[2]، وبطبيعة الحال تنتج عن ذلك الاحتدام ثنائيات القوة/ الضعف، الخوف/ الأمان، الاغتراب/ الاستقرار، الانتصار/ الانهزام...

إن المكان باعتباره معادلا للوجود يجسد جوهر النزاع بين كل طرف وآخر، وبمعنى أدق لا ينفصل الصراع على البقاء عن رغبة الآخر في اكتساح المساحات الجغرافية، والاستيلاء على الأمكنة التي تخص الآخر/الأنا، تليها رغبة طامعة وطموحة في امتلاك واحتلال كل ما يخص الطرف الضعيف.

يرتبط ذلك الصراع في الرواية بشخصية "حسان" من خلال تأرجحه بين موقعين متجاذبين (هنا/هناك)؛ حيث يأخذ كل موقع منهما دور الآخر في عملية تبادل بين زمني الماضي والحاضر.

تتجسد أحداث الزمن الماضي بشكل عام –ربما– في استحواذ المستعمر الفرنسي على أرض "حسان"، وبشكل خاص في استحواذ القائد "بانجمان" على حلم "حسان"؛ فكانت حادثة يوم الزفاف أول صدام فعلي لـ "حسان" مع واقع ضعفه، وضعف وطنه.

"رصاصة بانجمان كانت الأسبق إلى ظهرها لتخترق جسدها وتستكين بقلبها الذي كان ينبض بالحياة (...) لم يكتف بانجمان برصاصته بل راح يقلب أم السعد ليرى دماءها وهي تنزف من

[1]- صلاح صالح: سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص10.
[2]- ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، ص120.

قلبها وديانا وردية (...) أما أنا فقد بقي فمي مشدودا لا ينغلق.. الحسرة تخنق أنفاسي.. يصفعني جبني"[1].

موت "أم السعد" برصاصة القائد الفرنسي، وما نتج عنه من أسواط اللوم الموجهة نحو "حسان" بسبب موقفه الذي اعتبره أهله وجيرانه موقفا مخزيا، كان المنعطف الرئيسي في حياة الأخير؛ حيث بدأت معها رحلة الهروب من الـ "هنا" إلى الـ "هناك".

"ركعت لضعفي.. لخوفي.. لجبني.. هربت من أم السعد.. هربت من وطن كان بحاجة إلي"[2].

"هربت لأني لا أحب الحروب.. لا أحب الموت.. لا أحب الاستعباد"[3].

فبعد كل ما حدث لم يقو "حسان" على الاستمرار في العيش بـ "واد غير"، وتخلى في لحظة ضعف عن واجب حماية وطن كان في أمس الحاجة لنضاله، بعدما تخلى عن واجب حماية عروس لقيت حتفها أمام ناظريه.

فضّل الهروب من حرب وطنه، وحرب نفسه بحثا عن الحرية، بعد "أن مل القيد الذي كانت فرنسا تضعه في أعناقنا وتجرنا كما تجر الكباش لتنحر يوم العيد "[4].

وكان البحث عن رقعة جغرافية مشابهة لمسقط رأسه هو أول إجراء اتخذه "حسان"؛ حيث وجد ضالته في مدينة "نورموندي" الفرنسية التي "تضاهي دشرة "واد غير" ببجاية في اخضرارها.. رونقها ونسيمها العليل"[5]، والمكان الذي يذكّره بخضرة "بلاده التي افتقدها وراء البحر"[6].

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص51/50.
[2] - المصدر نفسه ص70.
[3]- المصدر نفسه ص71.
[4]- المصدر نفسه، ص12.
[5]- المصدر نفسه، ص19.
[6]- المصدر نفسه، ص13.

عزم حسان –حلميا– على تغيير موقعه الأضعف في ميزان القوة الذي جمعه مع الآخر (بانجمان/ كل ما له صلة بالمستعمر الفرنسي).

"أحاول أن أصنع من نفسي رجلا ناضل من أجل البقاء حتى يحيى كبيرا ولو صورة بعيدة عن مخيلتهم وكأنني أحاول أن أثبت لهم نضالا آخر يضاهي نضالهم هنا عندما حدثوني عن الثورة واندلاعها وعن نضالهم وما عانوه مع بانجمان وقومه"[1].

فحاول رد الصاع من خلال احتلاله لقطعة أرض فرنسية خصّها لبناء منزله الخاص، ومن خلال ارتباطه –أيضا– بزوجة فرنسية (ماري) لا تقل جمالا عن زوجته الجزائرية (أم السعد)، بل وصل به الحد إلى استنبات غصن من أشجار زيتون "واد غير" في تربة حديقة منزله النورموندي.

ولعله قد أراد بذلك خلق فضاء حلمي يلغي به حدود التوازي بين الـ هنا/ الـ هناك؛ فضاء ينتقل من خلاله متى شاء بين النقيضين (واد غير/ نورموندي)، ويستنسخ فيه أشخاصا مشابهين –ولو شكلا– لأحبائه الذين يفتقدهم ويشتاق إليهم.

"شجرة الزيتون تلك التي كانت تربطني بروحها علاقة متينة (...) حملت معي غصنا من تلك الشجرة المقدسة.. حتى تبقى أم السعد داخله أمارس معها طقوس الحلم المنسي"[2].

تصرف حسان لا يثبت فقط عيشه حالة من التأرجح والتشتت، بل يدل أيضا على عدم استيعابه لحقيقة التغيّر الذي حدث، التغيّر الذي يتمثل في تحول القريب إلى بعيد (واد غير)، والبعيد إلى قريب (نورموندي)، في عملية تبادل بين موقعي الـ هنا/ الـ هناك (على اعتبار أن "هناك" تشير إلى البعد و"هنا" تعني القرب[3]).

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص74/73.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- ينظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1979، الجزء السادس، ص68/67.

فعلى الرغم من إقامته –واقعيا– في "نورموندي" إلا أن روحه ظلت متعلقة بـ "واد غير" "لم يبق لي مكان هنا معكم بعد أن خنت لم يبق لي مكان هنا بعد أن داست الغربة كبريائي ورجولتي هربت من نفسي"[1].

أرضه ومكانه الأصلي الذي أصبح محرما عليه بحكم هروبه غير المشرف في نظر كل فرد من أفراد قريته. "بقيت في البلدة مدة طويلة.. أحاول أن أجد لنفسي مكانا في حضنها فلم ألق من نظرات أهل القرية غير نظرات الإذلال والاحتقار"[2].

فأصبحت علاقته بـ "واد غير" –إن صح الوصف– علاقة انفصامية تجمع بين الاتصال والانفصال في آن؛ ولعل الأمر الذي غذّى تلك الحالة من الاضطراب، والضياع لدى "حسان" هو اكتشافه أن حلم التغلب على الآخر في عقر داره هو مجرد سراب، وأن السحر قد انقلب على الساحر "رحيلي كان خنجرا أغرسه داخل أعماقي المغتربة.. يشرنقها البحر المديد والحياة الجديدة التي أضحيت أحياها"[3].

وأنه في النهاية أصبح مجرد رقم في قائمة "المغتربين الذين يبحثون عن ذواتهم الغائبة عنهم وهي بالقرب منهم أو بالأحرى داخلهم"[4].

واكتشافه –أيضا– أن قرار رحيله قد جعل منه شخصا منبوذا خارجا عن الجماعة، شخصا حرمته جنسيته الجديدة أبسط حقوقه في الاحتفال بنصر وطنه الأم، ولم تُبق له حالة اللاانتماء ملجأ سوى البحر الفاصل بين ضفتي الـ "هنا" والـ "هناك".

"دموع الفرحة المسلوبة تفر من عيني هاربة من الضفاف ولكن بعد ماذا؟ بعد أن بزغ برعم أخضر من غصن منسي.. بعد أن ازداد الوثاق بيني وبين الضفاف.. مرة أخرى تسبقني دموع القدر

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص71.
[2]- المصدر نفسه، ص75.
[3]- المصدر نفسه، ص76.
[4]- المصدر نفسه، ص79.

لتستبعدني من جديد.. لا أعرف أين أذهب.. لا أعرف مع من أقاسم فرحتي؟ أين أهتف تحيا الجزائر.. لم يكن أمامي غير البحر.."[1]

وتيقنه من حقيقة أن الحرية التي كان يخدع نفسه بنعيمها على أرض الضفاف، هي في الواقع أكبر إثبات على عبوديته وتبعيته؛ بدء من طقوس زفافه الفرنسي التي كانت مخالفة للطقوس التي رماها "وراء برنسه الأبيض وعمامته البيضاء"[2].

وانتقالا إلى لغة فقد حق النطق بها، وأصبح يشتاق ويحن إلى التواصل بها. "وما هي إلا لحظات حتى انطلق بسيارته التي كانت تبدو جديدة.. وهو لا يكف عن الحديث بلغتي ولهجتي التي نتقاسمها على هذه الأرض الغريبة.. وبدت لي الكلمات كأنها كانت سجينة داخل حلقه مدة طويلة حتى أنه يحاول إخراجها بعسر وهي تتكسر تحت لسانه"[3].

ووصولا لعيشه حياة ذليلة تقتات من رجولته المخلفة وراء البحر. "في حين لا يزال عمي حسان ذلك الرجل الضعيف في جسده وفي روحه وداخل كل أوراقه التي أتى بها يوما هاربا ما تزال فرنسا حدثا داخل بطاقته رغم استقلال الجزائر"[4].

"عمي حسان اختار الموت البطيء على الضفاف.. اختار أن يغتال شخصيته هنا على الضفاف.. أن يعيش مبعثرا أشلاءه هنا على الضفاف.."[5]

حالة الضياع التي رافقت "حسان" من الماضي إلى الحاضر، وحياة التشظي واللاانتماء انتقلت إلى بناته الثلاث؛ البنات اللائي حرمهن حق العيش في مكانهن الطبيعي، ولم يورثهن غير الحنين والاشتياق لاستقرار مفقود.

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص63.
[2]- المصدر نفسه، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص19.
[4]- المصدر نفسه، ص104.
[5]- المصدر نفسه، ص107.

فعاشت الفتيات الصراع الذي يعيشه كل مغترب اجتُث من جذوره، واستُبدل وطنه الأصلي بوطن آخر، فلا هن ينتمين للوطن الأصل، ولا هن ينتسبن للوطن الآخر، والنتيجة كانت انشطارا هوياتيا كبيرا، وشرخا في الانتماء، وحنينا إلى الأصل.

"تقدمت مني ليلى عانقتني بحرارة كبيرة تحتمي داخل صمت كبير كنت أقرأه من نبرات صوتها المبحوح وهي تبعث سلاما كبيرا إلى كل الأهل وإلى وطن يدين لها بالكثير"[1].

و"تقربت نحوي فريدة وهي تتحسس ذراعيها المطبقتين.. لتعود ترتمي داخل صدري وهي تحاول أن تتلذذ برائحة وطن غائب عنها.. تبحث عن رائحته في جسدي"[2].

أما "نورة (...) أرادت من خلال ذلك العناق أن تتفرس ما كانت تفتقده وهو يسري في دمائها.. أجهشت بالبكاء وأنا أسترق منها الحنين.. أحسست أن أم السعد تحيى داخلها.. تتعذب"[3].

"حسان" ببحثه "عن الانتماء داخل نبض الغرباء.. التعساء"[4]، وبهجره "الوطن وما يحمله الوطن"[5]. عبث بهويتهن، وأورثهن التمزق والانسلاخ فأضاعهن كما أضاع "أم السعد". كنّ يتعطشن للاستقرار وحس الانتماء، فتجرعن مرارة ريّ عطشهن كيفما كان.

فـ"فريدة" التي فُصلت عن "واد غير"، وحرمت من دفء أهلها ماتت وحيدة "دثرتها تربة نورموندي وهي غريبة عنها.. جثتها حللتها قطرات نوء سحابة نورموندي لتنام والطحالب الغريبة.. عاشت غريبة وماتت غريبة على أرض غريبة وبلد غريب"[6].

و"ليلى" حاولت ملأ فراغ الهوية من خلال اختيار تمزيق ذلك الحلم. "أرادت أن تمحو ذلك الانشطار.. لتبني شخصية منفردة.. حاولت مرارا ومرارا أن تسافر إلى إنجلترا ولكن والدها رفض..

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص109-110.
[2]- المصدر نفسه، ص 110.
[3]- المصدر نفسه، ص 111.
[4]- المصدر نفسه، ص107.
[5]- المصدر نفسه، ص105.
[6]- المصدر نفسه، ص122.

لا يريدها أن تتعذب.. ولا أن تعيش حياته.. غريبة.."[1]. فلم تخلصها محاولة والدها –المتأخرة– في احتوائها من شعور الاغتراب؛ الشعور الذي دفعها للهروب إلى أحضان الآخر، واختيار العيش على الطريقة الأوروبية، والاستقرار على حياة تناقض عروبة اسمها.

أما "نورة" التي اقترنت باليهودي "صاموئيل" بحثا عن الأمان وحلما بالاستقرار فقد استفاقت على صراع آخر مع الضفاف، فعثرت على ذاتها في الوقت الذي فقدت فيه ابنتها "لوشيا" لصالح ضفة أخرى (إسرائيل).

"صاموئيل استطاع بدهائه أن يهرب بها إلى تل أبيب حيث وحشية الصراع القائم من أجل بقاء قطرة الدم ذات العرق الأوحد"[2].

لتبدأ معها قصة جديدة يطرح فيها سؤال عن لوشيا "الطيف الآخر من واد غير.. من الجزائر كيف سيقابل الآخر"[3]، وتتجاذب فيها قضايا "الأنا" مع "الآخر"، ومواقع "الـ هنا" مع "الـ هناك".

"بطبيعة الحال هي تجهل من تكون.. ومن أي عرق تدفقت دماؤها.. كل الذي ستذكره حتما أن والدها يهودي وأن عليها أن تحافظ على انتمائها حتى تحقق بذلك قطعة أرض تضمها وأباها في سلام بعد أن يغرس أبوها بذرة الحقد داخلها لتنمو شيئا فشيئا إلى أن تكبر وتتفجر في كل العرب مهما كانت مشاربهم.."[4].

كان ذلك آخر مقطع نصي ختمت به الروائية صفحات روايتها، مقطع النهاية والبداية في آن؛ نهاية قصص حسان وبناته مع الآخر هناك، وبداية قصة "لوشيا" وكثيرون غيرها ممن فرضت عليهم الظروف عيش التشظي والاغتراب النفسي/الجغرافي.

---

[1]- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، ص103.
[2]- المصدر نفسه، ص128.
[3]- المصدر نفسه، ص129.
[4]- المصدر نفسه، ص129.

أو بالأحرى النهاية المفتوحة على بداية جديدة دلالة على استمرارية الصراع باستمرارية وجود قوي/ضعيف، ظالم/ مظلوم، مغتصب/مغتَصب...، واستمرارية أزمة الهوية باستمرارية قضايا الانتماء/ اللاانتماء، التطابق/الاختلاف، الاستقرار/الاغتراب...

ختاما يمكن القول إن العنوان "حلم على الضفاف" بدواله المختصرة قد سمح لنا الولوج إلى النص الحكائي من أوسع أبوابه من خلال انتهاج القراءة السيميائية التي تمنح القارئ مفاتيح التأويل، وتوازن "الخطى بين التوجه إلى علامات النص، وما تحيل إليه تلك العلامات مما يقع في دوائر خارج النص"[1].

فكان حلم الضفاف حلما غير مكتمل متأرجح بين الماضي، والحاضر. مصبوغ بدماء "أم السعد" ومسيج بعجز "حسان".

حلم على أرض الآخر؛ حلم استعادة الذات المفقودة، والحنين إلى الأرض المهجورة / المخلفة وراء البحار.

[1]-آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص12.

1-2- بيت الخريف:

عند محاولة توصيف عنوان "بيت الخريف" لسامية بن دريس كنص بصري ينتمي إلى فضاء الغلاف، يمكن القول في البداية إن القارئ يأخذ بعد اصطدامه بالعنوان والعتبات المجاورة له انطباعا أوليا يتسم بالانقباض، ويولّد بالنفس شعورا غير لطيف يقترب من التشاؤم؛ وهو انقباض استدعته -ربما- هالة التجهّم والشحوب المحيطة بفضاء الغلاف.

بدء من الصورة التي تحتل منتصف الجزء العلوي منه؛ وهي صورة ليد تحمل قلما على هيئة شجرة سوداء عارية إلا من بعض الوريقات المصفرة، ترسم تلك اليد ورقة شجرة خريفية محاطة بجو غائم، أوحى لنا به تمازج اللونين الأبيض والأسود الذين هيمنا على الصورة.

ومرورا بالألوان التي صبغ بها الغلاف: البني والأصفر البارد/ الفاتح، والرمادي، والأسود، والأبيض؛ حيث كتب العنوان بلون بني على خلفية صفراء، في حين كتب اسم المؤلف وجنس العمل باللون الأسود، أما دار النشر وشعارها فقد خطا بلون أبيض على خلفية سوداء.

وانتهاء بعدم نصاعة لون صفحات الرواية، التي تشابه في شحوبها أوراق الكتب القديمة المصفرة بفعل الزمن.

ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الألوان التي صبغ بها الغلاف، والهيئة التي ظهرت عليها عتباته قد جعلتنا نستحضر صورة ليوم خريفي، تعرت فيه الأشجار بعد تساقط أوراقها المصفرة والمحمرة، وتكدرت سماؤه بالغيوم المنذرة بتسلل البرودة، وانسحاب موسم الدفء. ولعل ذلك ما يؤكد أن اللون عند الفرد يعدّ "بشكل واع أو غير واع موصلا لرسالة أو حالة أو موقف"[1]؛ حيث تبعث ألوان تلك الصورة في النفس عديد المشاعر السلبية كالإحباط، والتوتر، والكآبة، والخوف، والوحدة...، وتوحي -أيضا- للقارئ بأن شخصيات الرواية التي هو بصدد دخول عوالمها، تحظى بنصيب

[1]- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، ص10/9.

وفير من تلك المشاعر.

يأتي العنوان بصيغته الحرفية "بيت الخريف" ليعزز ذلك الحدس ويضخمه، أين نجد دالين يثير اجتماعهما الارتباك، ويخلق في الذهن عديد الأسئلة مثلا:

هل "البيت" في نص العنوان يتعلق بميزان الشعر؟ أم يرتبط معناه بالمأوى والمسكن؟ وإذا كان كذلك لماذا استخدمت مفردة "بيت" ولم تستخدم مفردة "دار"؟

ثم ما المقصود بالخريف؟ ولماذا الخريف دون الفصول الأخرى؟

لماذا تم الجمع بين مفهومين متناقضين: دفء البيت مقابل موسم انسحاب الدفء "الخريف"؟

قبل البدء في البحث عن إجابات لتلك الأسئلة ينبغي الإشارة أولا إلى الجانب التركيبي للعنوان، الذي بني على الصيغة النحوية التالية:

جملة إسمية تركيبها إضافي (اسم نكرة مضاف إلى غيره) حذف فيها المسند إليه (المبتدأ).

بيت + الخريف

خبر لمبتدأ محذوف وهو مضاف + مضاف إليه

يتضافر المكونان الزماني والمكاني في تشكيل العنوان؛ حيث يعبر الدال الأول عن حيز مكاني "بيت"، ويعبر الدال الثاني عن فترة زمنية ترتبط بأحد فصول السنة "الخريف".

***علامة "بيت":**

"مقبع الشتات"

لعل أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ عند اطلاعه على نص العنوان هو سؤال: لماذا استعانت الروائية بعلامة "بيت"، وانحرفت عن المسار المتداول في تسمية مأوى العجزة بـ "دار"

أو "دور"؟ وما غرضها من القيام بالتشويش على الحاسة السمعية التي لم تألف سماع عبارة "بيت العجزة"؟

لا شك في أن الحصول على إجابة السؤال مرتبط بالحفر في دلالات علامتي "بيت" و"دار"، اللتان كثيرا ما يتم الخلط بينهما، والتعاطي معهما على أساس الترادف.

حيث يحدد البحث في المعاني اللغوية للعلامتين فروقات واضحة بينهما، فتعني الدار معجميا "المحل يجمع البناء والساحة والمنزل المسكون، والبلد والقبيلة"[1].

أما لفظ "بيت" فقد ورد في لسان العرب بمعنى:

"**بيت:** البَيْتُ من الشَّعرِ: ما زاد على طريقة واحدة، يقع على الصغير والكبير؛ وقد يقال للمبني من غير الأبنية التي هي الأخبية بيت، والخباء: بيت صغير من صوف أو شعر، فإذا كان أكبر من الخباء، فهو بيت (...) التهذيب: وبيت الرجل داره، وبيته قصره، ومنه قول جبريل عليه السلام: بشر خديجة ببيت من قصب؛ أراد بشرها بقصر من لؤلؤة مجوفة، أو بقصر من زمردة"[2].

كما ورد في معجم مقاييس اللغة بمعنى:

"(بيت) الباء والياء والتاء أصل واحد، وهو المأوى والمآب ومجمع الشمل. يقال بيت وبيوت وأبيات (...) والبيت: عيال الرجل والذين يبيت عندهم."[3]

فيُظهر المعجم اللغوي أن "الدار" تختلف عن "البيت" في شرط البناء، الذي يجب أن يتوفر فيها على عكس "البيت" الذي لا يشترط فيه أن يكون مبنيا.

تعزز العودة إلى نص الرواية الرؤية السابقة؛ حيث توصلنا محاولة الإجابة عن سؤال

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص303.
[2]- ابن منظور الافريقي: لسان العرب، مجلد 2، ص 14.
[3]-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، الجزء الأول، ص 325.

البيت/ الدار إلى استنتاج أنه على الرغم من استحواذ علامة "بيت" على الجانب الأكثر بروزا باحتلالها نص العنوان، إلا أن ذلك لا يلغي حضور علامة "دار" داخل المتن النصي بمفهومها اللغوي المرتبط بشرط البناء تعبيرا عن مكان إقامة العجزة.

"كان ذلك هو الحضيض الذي انحدرنا إليه جميعا، كل سكان الدار الكئيبة أو ساكنات الدار"[1].

يحدد ذلك الشرط المعجمي الفرق بين العلامتين عندما يجعل من مفهوم البيت أكثر اتساعا وشمولية؛ حيث يرتبط بدلالات الأخير جانبان مختلفان:

الجانب الأول مادي؛ يتعلق بهيكل البيت وشكله على اعتبار أنه مكان للسكن.

أما الجانب الثاني فله بعد معنوي؛ حيث يرتبط بالأفراد المجتمعين تحت سقفه (الذين يبيتون فيه).

وردت كلمة بيت في القرآن الكريم في عدة مواضع ومن أمثلة ذلك قوله تعالى في سورة العنكبوت:

" **مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّـهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾**"[2]

من يبحث في تفاسير هذه الآية القرآنية، يجد أن الكثير من المفسرين قد ذكروا أن المقصود ببيت العنكبوت هو البعد المادي للبيت، على اعتبار أن بيت العنكبوت ضعيف وهش في تركيبه يفتقر لعنصر الحماية الذي ينبغي أن يوفره أي مسكن.

كـ "ابن كثير" الذي ذكر في تفسيره أن الله تعالى ضرب مثلا في الآية عن المشركين الذين اتخذوا " آلهة من دون الله، يرجون نصرهم ورزقهم، ويتمسكون بهم في الشدائد، فهم في ذلك كبيت العنكبوت في ضعفه ووهنه فليس في أيدي هؤلاء من آلهتهم إلا كمن يتمسك ببيت العنكبوت،

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، دار ميم للنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص91.
[2]- سورة العنكبوت: الآية 41.

فإنه لا يجدي عنه شيئا"[1].

لكن بحوث الإعجاز القرآني لم تتوقف عند هذا المعنى، حيث تجاوزت البعد المادي لبيت العنكبوت إلى بعد آخر معنوي، وذلك انطلاقا مما أثبته العلم الحديث عن قوة نسيج العنكبوت وصلابته التي تفوق "صلابة الحديد الصلب حتى سمي بالصلب الحيوي، وأن بيت العنكبوت – المسكن– هو من أقوى البيوت المعروفة من ناحية متانة نسجه"[2]. لذلك سُلّط الضوء على طبيعة العلاقات الاجتماعية للعناكب، والتي تقوم على العدائية "فالعنكبوت الأنثى تقتل ذكرها بعد أن يلقحها، وتأكله.. والأبناء يأكلون بعضهم بعضا بعد الخروج من البيض (...) وكل من يدخل البيت من زوار وضيوف يقتل ويلتهم (...) وإنه لأوهن البيوت لمن يحاول أن يتخذه ملجأ"[3].

يمكن القول إذن إن مفهوم البيت أوسع من أن ينحصر في الشكل المادي، وهشاشة أو صلابة أي بيت لا تحددها طبيعة جدرانه الضعيفة أو السميكة، بقدر ما تحددها العلاقات الأسرية، لأن مفهوم البيت يرتبط بالأفراد المقيمين به.

ولعل الحمولة الدلالية السابقة هي التي دفعت الروائية لتوظيف علامة "بيت" في العنوان، وذلك على اعتبار أن "البيوت تعبر عن أصحابها"[4]. فكانت التيمة الرئيسية للرواية هي الكشف عن الجانب القبيح من العلاقات الأسرية الهشة؛ أين تتنوع أشكال الهجران والنكران، وتمارس طقوس التخلي والاستغناء بكل إتقان وحرفية؛ الاستغناء عن الأمهات، التخلي عن فلذات الأكباد، هجران القلوب، وخيانة الجسد...

---

[1]- أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القريشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، ت: سامي بن محمد السلامة[1] دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، الجزء 6، العنكبوت، ص 279.

[2]- صلاح رشيد: تأملات في تفسير معنى قوله تعالى: (وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون)، الهيئة العالمية للكتاب والسنة، رابطة العالم الإسلامي.

www.eajaz.org

[3]- مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري للقرآن، دار المعارف، دط، 1999، ص212.

[4]- رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، دط، 1992، ص305.

"كان تخلي الجسد، وهو إحدى أكبر الخيانات التي تعترض سبيل الإنسان"[1].

والنتيجة عيش مع أشباح الوحدة في مكان يفتقر إلى أدنى شروط الحياة، مكان –إن صح الوصف– متآكل كئيب يحتضر.

ننتقل عبر صفحات الرواية إلى عالم الشيخوخة المنبوذة والأنوثة المقهورة؛ حيث تقبع نسوة من مختلف الأعمار بأحد البيوت المنسية في مدينة بجاية؛ عالم كل شيء فيه آيل "للسقوط في أية لحظة؛ العجائز، والجدران والأسقف"[2].

تشهد الجدران المهترئة لذلك البيت على معاناة النزيلات، وتصور الوضعية المزرية التي يعشن في كنفها؛ والتي لا تقتصر على سوء الرعاية فحسب، "ستنفق هذه الكائنات المسكينة من البرد ليس من الإهمال أو الوحدة فقط"[3].

بل تصل أحيانا إلى نهب وسلب مواردهن القليلة "من ذا الذي يتجرأ على أكل حساء هذه المخلوقات؟ من صحونها المتآكلة الحواف (...) لا أدري إذا كان هناك بشر يتجرأ ويمد يده إلى مثل هذا المال، ثم إن الميزانية هزيلة مكونة أساسا من صدقات المحسنين"[4].

تعكس حكايا البيت حطام العلاقات الاجتماعية، وهشاشة الروابط الأسرية "كل القاطنات هنا يحملن ندوبا وأوشاما لا تحكى إلا لحفار القبور"[5].

علجيه، باية، يامنة، العرجاء، يمينة... أسماء لعجائز تلتصق بماضيهن حكايا مختلفة عن الجحود، والتفريط، والخذلان... ويرتبط بحاضرهن نفس المصير البائس؛ فلكل اسم مرض إن لم يكن عضويا فهو بالتأكيد عقلي، ولا تتشابه العجائز بمناديلهن المتهدلة فحسب بل تتماثل أيضا

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص91.
[2]- المصدر نفسه، ص38.
[3]- المصدر نفسه، ص39.
[4]- المصدر نفسه، ص38.
[5]- المصدر نفسه، ص47.

في ضعف "أعضائهن التي بدأت تتخلى يوما بعد يوم عن أداء وظائفها"[1].

وحتى لو تنوعت قصصهن واختلفت أمراضهن فإن الألم المستمر واحد، والموت المرتقب أيضا واحد "في المرقد كان الموت يدنو من العجائز، كان يختار بهدوء، يدير عيونه بينهن (...) كان الإنصات إلى انهيارات الجسد – كما يحدث عند انهيار جبال الجليد– هو إحدى التقاليد الراسخة والمشتركة بين العجائز"[2].

فتوثق الحكايا قسوة أبناء "نسو كل شيء: الرحم والحليب والعرق والليل والفجائع ورموها مثل عظم يابس في سلة المهملات."[3]

كما تفضح "العار الذي يدفنه الأبناء بعيدا عن أعين الناس"[4].

يشهد البيت على ما تتجرعه العجائز المنبوذات من مرارة الخيبة والحسرة على أيام الصحة والشباب؛ أيام العطاء اللامحدود في ربيع العمر، العطاء الذي لم يثمر في موسم جني الثمار.

"لا تحبي أحدا أكثر من نفسك، ابنك أو زوجك أو أمك أو أبوك، كما في يوم القيامة نفسي نفسي، لا بأس أن تعطفي، ولا بأس أن تحبي ولكن دعي نفسك في المرتبة الأولى ما دامت الصحة والشباب"[5].

وتصطبغ ذكريات نزيلاته بالندم على السذاجة القديمة "علام البكاء؟ لقد تغذت الأم بابنتها قبل أن تتعشى بها، وهو عكس ما حدث لنا، فقد انتظرنا أن يتغذى ويتعشى أبناؤنا فانظرن إلى الواقع الذي صرنا إليه"[6].

---

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص91.
[2]- المصدر نفسه، ص129.
[3]- المصدر نفسه، ص49.
[4]- المصدر نفسه، ص96.
[5]- المصدر نفسه، ص 45.
[6]- المصدر نفسه، ص85.

لا يستثني ذلك البيت أي أنثى سواء كانت في سن الطيش كـ "ياسمينة" الأم العازبة، التي تحملت بمفردها تبعات الخطيئة "وقادني من يدي كان ذلك هو جارنا القديم عماد (...)واستسلمت للمسات والموسيقى والمشروب "[1].

أو في عمر البراءة كـ "حوراء" التي وصمت بعار لقب الآنسة x "الاسم حوراء، اسم الأم خديجة، اسم الأب x تاريخ الميلاد: 1995/03/18."[2]

ثمرة العنف، والضغينة، والرفض التي نبذت إلى عالم المنسيات لدرء الفضيحة "فقد حملت بيض الأفعى في رحمي، الحق أني حاولت إسقاطها ولكن روحها كانت متشبثة بالحياة"[3].

وضحية مجتمع لا يفرق بين الضحية والجلاد، "لكنهم رأوا أيضا شعر الآنسة x الملتف ينسدل على كتفيها، والمعلمة تمسكه بشدة، والأدهى من ذلك أن التلاميذ رأوا خيطا من الدم على وجه الآنسة x، وللمرة الأولى رأوا الدموع تطفر من عينيها"[4].

كانت "حوراء" نموذجا من نماذج كثيرة أفرزتها سنوات الخوف والرعب المسماة بالعشرية السوداء، "إنها جريمة مرحلة عشناها جميعا ولم ننتبه لمخلفاتها، اكتفينا بإيقاف نزيف الدماء المسفوحة على الأرض وتسترنا على بقية الجرائم"[5].

السنوات التي شتتت فيها اللعبة السياسية شمل أفراد المجتمع الجزائري، وحولته التطرفات الفكرية إلى بيت غير آمن يقتل أفراده بعضهم البعض، ويترصد فيه الخطر بالأبرياء في كل مكان وفي كل وقت.

---

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص 150.
[2]- المصدر نفسه، ص62.
[3]- المصدر نفسه، ص143.
[4]- المصدر نفسه، ص63.
[5]- المصدر نفسه، ص144.

"عندما تحضرين خذي سيارة أجرة، احذري بقية السيارات تأكدي من لوحة الترقيم."[1]

لم تكن الوصايا في المقطع السابق مجرد عبارات متداولة بغرض الحرص الروتيني الذي ينبغي على أي شخص توخيه في حياته اليومية، بل كانت وصايا فرضتها الحالات المأساوية الناتجة عن غياب الأمن في فترة التسعينات؛ حيث كانت الجماعات الإرهابية تستدرج ضحاياها في الطرقات باستخدام هويات وهمية، ومن خلال تزييف لوحات ترقيم السيارات.

"خالي عبد الله انتهى على يد الجماعات الإرهابية هكذا قيل لي، أخبرني ابن عم أمي. أنهم ألقوا القبض عليه في حاجز مزيف، سألوه إن كان يصلي أم لا، فقال بعناد: لستم من سيحاسبني على أفعالي (...) حين فتشوه عثروا على كتاب "الإرادة الحرة والقدر" لنيتشه، فاقتادوه خارج السيارة ونحروه"[2].

لذلك نجد أن علامة "بيت" في العنوان لم تعبر فقط عن المكان الرهيب الذي تقطن به النسوة (دار العجزة)، حيث تظهر سطوة العنوان/ المكان (البيت) "حين تتجلى قدرته على البوح"[3]، وتتوثق سيطرته على موضوع السرد، وإحاطته بكل تفصيل من تفاصيله، فلا تنحصر علامة "بيت" في دلالة الهيكل المكاني الجامع لحكايا التشتت الأسري للنزيلات فقط؛ إنما نلمح امتداد البيت وتضخمه أحيانا ليصبح بحجم وطن تشتت شمل أبنائه، وانكسرت فيه العلاقات السلمية بينهم.

كما نلمح تقلصه أحيانا أخرى ليعبر عن بيت الشعر الذي سمي بالبيت "على التشبيه لأنه مجمع الألفاظ والحروف والمعاني، على شرط مخصوص، وهو الوزن"[4]. حيث لا يخلو النص الروائي من حضور الشعر، والشعراء على شكل جوقة خيالية تحمل اسم "جوقة الليل".

---

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص12.
[2]- المصدر نفسه، ص100.
[3]- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، دط، 2002، ص23.
[4]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، الجزء الأول، ص 325.

"فجأة سمعت خشخشة وضجيجا عند النافذة، واهتزت الستارة ودخل مجموعة من الرجال والنساء، الواحد بعد الآخر (...) نحن شعراء، الشعراء الذين لا يأذون أحدا(...) ولكنا لن نغادر حتى أعرفك على جماعة جوقة الليل التي لن تتخلى عن زيارتها لك (...)

كفت الجلبة واختلطت الأنفاس وشع دفء في الغرفة الصغيرة"[1]. وقد كان سبب ظهور الجوقة الخيالية هو الحالة النفسية المضطربة لممرضة "دار العجزة" "ماجدة سي يونس".

تتجاوز علامة "بيت" هنا الدلالات السابقة وتتلبس ثوبا آخر؛ إذ يمكننا –في هذا الصدد– استحضار البعد النفسي لعلامة "بيت"، والذي يعد من أبرز المباحث التي ناقشها الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار G. Bachlard في كتابه "جماليات المكان"؛ حيث انطلق من فكرة أن "كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت"[2] بل وذهب أبعد من ذلك عندما أقر بأن "البيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك"[3].

اشتغل "باشلار" على فكرة التعلق النفسي بالبيت فتحدث عما يعرف بالألفة، ودفء البيت الأول الذي يرافق الإنسان أينما سكن على اعتبار أن "ماضينا كاملا يأتي ليسكن البيت الجديد"[4].

وربط البيت بالأحلام، والذكريات، والخيال قائلا بأن "ساكن البيت يضفي عليه حدودا. أنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام (...) إن حلم اليقظة يتعمق إلى حد أن منطقة من التاريخ البعيد جدا تنفتح أمام الحالم بالبيت، منطقة تتجاوز أقدم ذكريات الإنسانية"[5]، وأن الإنسان أينما لقي "مكانا يحمل أقل صفات

المأوى: سوف نرى الخيال يبني "جدرانا" من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية"[6].

---

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص27/26.
[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، ص36.
[3]- المرجع نفسه، ص44.
[4]- المرجع نفسه، ص37.
[5]- المرجع نفسه، ص37/36.
[6]- المرجع نفسه، ص36.

تتحدد قيمة البيت –وفق المنظور السابق– من خلال صلته بالإنسان، حيث يتسع مفهومه ليصبح ظاهرة نفسية.

ولعلنا نلمح إشارات عن تلك الظاهرة في المتن الحكائي الذي يربط استدعاء "جوقة الليل" بحالة الوحدة التي كانت الممرضة "ماجدة سي يونس" تعاني منها؛ حيث لجأت "ماجدة" إلى تلك الجوقة –ربما– بحثا عن دفء افتقدته في كل البيوت التي أقامت بها.

بيت والدها الذي فقد دفأه بعد وفاة والدتها "كنت هشة وبلا حماية، عارية أمام السماء التي راحت تهمي، بينما النسوة يضحكن في مأتم أمي (...) إلى اليوم ظل مكانها شاغرا، داخل السفينة العملاقة التي تتقاذفها الأمواج والتي نسميها –كما جرت العادة– الحياة. آه الحياة التي ظل فيها مكان أمي شاغرا."[1]

وبيت الزوجية الذي كان شاهدا على غياب واختفاء زوجها "هادي" في ظروف غامضة. "أتكون رصاصة غادرة فجرت رأسه؟ أيكون تعرض لحادث مرور؟. هادي لم يعد، أيكون قد مات؟ (...) بدا البيت خاويا إلا من ظلال قاتمة سوداء، وستائر تتحرك في الخفاء وخطوات تصرخ في الليل، كان كل شيء مريبا، وكانت الأشباح وحدها تؤنس وحدتي وتهددني ليهرب النوم من عيني"[2].

ثم السكن الوظيفي (دار العجزة) البيت البارد والخلفية المكانية التي "يمكن أن ينظر إليها على أنها تعبير مجازي يكنّى عن الشخصية"[3]؛ حيث يجمع بين كل ساكنات ذلك

البيت قاسم مشترك؛ هو الوحدة والهجران.

لذلك اختلقت مخيلة الممرضة تلك الجوقة ربما بحثا عن ونيس –حتى لو كان وهميا– ينسيها ألم فقدان الزوج والأهل؛ حيث بنت "ماجدة" بيتا خياليا، واختارت أفراده وفق ما يتلاءم مع

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص73/72.
[2]- المصدر نفسه، ص105/104.
[3]- رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص305.

ميولاتها الشعرية "انظري إلى ذلك الذي يجلس تحت الضوء مباشرة ذاك هو امرؤ القيس، لا شك أنك تعرفينه، فأنت شاعرة كما قيل لنا ولا يمكنك القفز على قامته"[1].

تلك الميولات التي غالبا ما تقمعها، الرقابة الأسرية وتحتقرها في المجتمعات المحافظة، وتحرّمها –بشكل أخص– على الأنثى. "الآن صرت أعرف معنى أن تكون المرأة شاعرة، أن يكون ظهرها عاريا لحجارة القبيلة حتى ترجمها"[2].

وإن كانت "ماجدة" قد خلعت عنها العباءة الأبوية، وتمردت على الرقابة الأسرية، في بعض خياراتها التي استقلت بها عن بيت العائلة، وعن سلطة أفراده؛ كخيار تقليص سنوات الدراسة بتحويل تخصصها من الطب إلى التمريض، وخيار الاقتران بزوجها الشاعر العراقي دون موافقة أهلها قاطعة بذلك كل سبل التواصل معهم.

"لهذا أسدلت ستارا أسود سميكا على تلك الحياة، ولا يمكنني العودة للنبش في جذورها، لقد تمزقت جميع الخيوط التي ربطتني بهم يوم رفضوا هادي، يوم رأوا فيه محض درويش ينزل من سماء الشعر، ولا يتقن حرفة عد النقود."[3]

إلا أن ذلك التمرد، وتلك القطيعة لم يمنعا حنينها واشتياقها لبيت الأهل –خاصة في أشد لحظات حياتها صعوبة– "استجمعت شجاعتي واتصلت برقم الهاتف العتيق المدون في مفكرتي القديمة لمنزل العائلة (...) وعلى الرغم من كوني كررت الاتصال لقرابة العشر مرات، فلم أجرؤ على مجابهة الماضي"[4]، وهو حنين تبرره –ربما– الصلة المعنوية التي تربط الفرد ببيته الأول، وتجعله غير قادر على التنصل من ذكرياته.

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص26.
[2]- المصدر نفسه، ص99.
[3]- المصدر نفسه، ص105.
[4]- المصدر نفسه، ص107/106.

في الأخير يمكن وصف "بيت العنوان/الرواية" بأشكاله الدلالية المتعددة بأنه بيت قاس وبارد يناقض كل معاني الاحتواء والدفء والحماية... ويصور هشاشة العلاقات الأسرية/ الإنسانية؛ بيت تنسحب منه الحياة تدريجيا كشجرة خريفية تفقد ورقاتها واحدة تلو الأخرى.

* علامة "**الخريف**":

"ملامح التشيّخ"

"الخريف" معجميا "أحد فصول السنة، وهي ثلاثة أشهر من آخر القيظ وأول الشتاء، وسمي خريفا لأنه تخرف فيه الثمار أي تجتنى. والخريف: أول ما يبدأ من المطر في إقبال الشتاء"[1].

والخريف هو أحد الفصول الأربعة المتعاقبة على مدار السنة (الربيع، الصيف، الخريف الشتاء)، يأتي بعد فصل الصيف وقبل فصل الشتاء، ويتميز كغيره من الفصول بعدة ظواهر خاصة به كانخفاض درجة الحرارة وهطول الأمطار واصفرار أوراق الأشجار، وتساقطها، قصر وتقلص ساعات النهار...الخ.

ارتبطت دلالات الفصول الأربعة في الموروث الثقافي بالمراحل العمرية للإنسان، فكثيرا ما نصادف عبارات من قبيل ربيع العمر وخريف العمر دلالة على مرحلتي الشباب والشيخوخة؛ ولعل ذلك الارتباط بين الدلالات ناتج عن تشابه الظواهر المناخية لكل فصل مع التغيرات البيولوجية للإنسان في كل مرحلة عمرية؛ حيث يشترك مثلا فصل الربيع مع مرحلة الشباب في النضارة والحيوية والإقبال على الحياة، في حين يشترك فصل الخريف مع مرحلة الشيخوخة في الشحوب والذبول وملامح انسحاب الحياة.

يمكن أن نضرب مثلا عن ذلك التشابه بظاهرة تغير لون أوراق الأشجار وتساقطها، التي تشبه

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد9، ص62.

كثيرا حالة تغير لون الشعر (الشيب) وتساقطه لدى الإنسان، وظاهرة ذبول وتيبس الأشجار والنباتات، التي تماثل حالة ترهل وتيبس الجسد في مرحلة الشيخوخة.

تمتلك علامة "الخريف" طاقات دلالية متنوعة تميل في جانب من جوانبها إلى العوامل النفسية التي تتعالق مع الظواهر الطبيعية في عدة محطات؛ فعلى سبيل المثال كثيرا ما تؤثر الظواهر الطبيعية في فصل الخريف على نفسية ومزاج الإنسان حتى إنها قد تصل عند البعض إلى درجة الاكتئاب؛ تعرف هذه الحالة في علم النفس بالاكتئاب الموسمي أو "الاضطراب العاطفي الموسمي" Le trouble affectif saisonnier، وهي "حالة مؤقتة تصيب فئة من الأشخاص باختلاف أعمارهم وحياتهم الاجتماعية"[1]، حيث تتسبب التغيرات المناخية –خاصة المصاحبة لفصلي الخريف والشتاء– في ظهور اضطرابات وأعراض نفسية على بعض الأشخاص.

ورغم أن الأبحاث الطبية لم تؤكد وجود هذا النوع من المرض إلا أنه لا يمكن نفي الحالة التي تصيب الإنسان "تقريبا في نفس الأوقات من كل عام"[2] والتغيرات المزاجية التي تؤثر كثيرا على نفسيته التي يخيم عليها الإحباط، وتجتاحها مشاعر وأعراض

سلبية كالحزن، واليأس، والخمول...

تهاوت يا خريف العمر

أشجاري وأوراقي

وأشلائي ممزقة

[1]- تغريد السعايدة: فصل الخريف.. بداية لتغيرات مزاجية، الغد، سبتمبر 2017، عمان.
www.alghad.com

[2]- آية السيد نوفل: أعراض الاكتئاب الموسمي وأسبابه وكيفية علاجه، كل يوم معلومة طبية
www.dailymedicalinfo.com

على أعتاب أشواقي[1]

انطلاقا من فكرة ارتباط دلالة الخريف بآخر محطات العمر تنقلنا أحداث الرواية إلى بيت تسكنه روح الخريف بحق شكلا ومضمونا؛ فبناؤه القديم الموروث عن الحقبة الكولونيالية يفتقد لأبسط مقومات الحياة، و"صبغته ذات اللون الأصفر الباهت الذي تحول تحت ضغط عوامل الطبيعة إلى لون أوراق الخريف الذاوية"[2] توحي بانسحاب دفء الحياة، وتعلن عن قرب النهايات. وذلك على اعتبار أن لون الخريف "الأصفر أو المصفر يرتبط عموما بالشيخوخة والمرض والاستنزاف"[3]؛ وهي مواصفات تنطبق على قاطنات الدار فنلمح تناسبا وانسجاما يجمع بين الوصف الخارجي لتلك الدار، وبين الحالة الصحية (العضوية/ النفسية) المتأزمة للنزيلات.

"يتناسب الديكور مع أهله، منظر جانبي بلون التراب الداكن، منظر من الأعلى بلون رمادي متجهم، منظر آخر جانبي بلون أجرد تخلى عن أصله"[4].

تسيطر المشاعر السلبية على أفراد بيت الخريف/ دار العجزة؛ فنتعرف في ذلك المكان على أعراض شيخوخة الروح التي لا تفرق بين شخص فتي وآخر هرم؛ تلك الشيخوخة المتسربة إلى الأعماق بفعل ضربات الزمن الموجعة.

وبفعل قسوة الظروف التي تستدعي الخريف في غير موعده، وحالة "ماجدة سي يونس" ممرضة الدار من حالات الخريف المفتعل؛ الحالات التي تعيش تشيّخا سابقا لأوان الشيخوخة، فهي امرأة أعلنت استسلامها واكتفاءها من الحياة، ولجأت بملء إرادتها إلى مكان كئيب اختارت الانزواء فيه هربا من حقيقة غياب زوجها، وفقدانها أمل العثور عليه بعدما اختفى –في ظروف

---

[1]- محمد أبو الفتوح غنيم: خريف العمر، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 22 يوليو 2008.
www.diwanalarab.com

[2]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص35.

[3]- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، دط، 2002، ص72.

[4]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص37.

غامضة ذات خريف– تاركا إياها دون سند أو ولد "مثل شجرة خريف عارية"[1] ينسحب منها الدفء تدريجيا.

ولأنها لم تستطع العودة إلى حضن عائلتها التي تخلت عنها بسبب زواجها، اختارت نفي نفسها إلى (دار العجزة) تراقب فيها "خطوات الشيخوخة الزاحفة نحوها بفعل العدوى"[2].

وهو أمثل حل للمرأة المهجورة/الوحيدة في مجتمعها؛ المجتمع الذي يربط حياة الأنثى منذ ولادتها إلى مماتها بالرجل؛ فيعادل غياب الرجل (الأب، الأخ، الزوج، الابن...) غياب الحياة.

" منذ البدء كنت أحدس أن الخريف سيأتي مبكرا "[3].

عرض النص الروائي بشيء من التفصيل، وفي أكثر من موضع الجانب النفسي/ العضوي المتدهور لنسوة البيت اللاتي قذفت بهن الظروف إلى الحضيض، ونبذن إلى بيت النسوة المهمشات.

وركز على شخصية "ماجدة" التي تظهر عليها أعراض الخريف وانسحاب الدفء أكثر من غيرها؛ دفء الجسد بفعل روماتيزم الدم؛ المرض المزمن الذي نال من أطرافها "فأنا أعاني برودة مزمنة في أطرافي السفلى بطن قدمي ورؤوس أصابعي، قدمي المسكينة المتروكة لأنياب البرد تنهشها، قدمي العارية من الدفء، ومن حنان المساء، كأنما اجتثت عن امتداداتها العضوية"[4].

ودفء القلب بفعل اليأس والوحدة؛ حيث كانت طبيعة مرضها العضوي ملائمة تماما لمصابها النفسي، ومعاناتها مع البرد كانت معاناة مضاعفة.

"انسجمت بشكل تلقائي مع الخريف ومتاعه الهالك، وأوراقه الجافة وضوئه الهزيل... كأن صومي

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص106.
[2]- المصدر نفسه، ص132.
[3]- المصدر نفسه، ص101.
[4]- المصدر نفسه، ص102.

هو عباءة هذا الخريف الخالي تماما من البهجة والأمل" [1].

في الختام عند الانتهاء من قراءة صفحات الرواية وبعد التعرف على التجارب الاجتماعية والنفسية لشخصياتها يراودنا تساؤل عن طبيعة بيت الخريف فلا نعلم إن كانت "ماجدة" وبقية النزيلات يسكن بيت الخريف أو أن بيت الخريف هو من يقبع بأعماقهن "قد يكون بيت الخريف موجودا في أي واحد منا وهو وثيق الصلة بساعتنا البيولوجية التي لا تكف عن إطلاق دقاتها حتى تنتهي بنا في بيت الخريف أو في غيره، ولتكن الحفرة الأخيرة مثلا، ومن يدري قد تكون في مكان مجهول، مجرد قبر مهمل لا شاهدة تدل على صاحبه"[2].

فقد لا تكون لبيت الخريف بالضرورة جدران اسمنتية لأن اليأس حين يتسلل إلى الأعماق، والوحدة حين تفرض سطوتها على القلوب المهجورة يصبح موقع المكان، وجغرافيته مجرد تحصيل حاصل.

[1]- سامية بن دريس: بيت الخريف، ص109.
[2]- المصدر نفسه، ص11.

2- سيميائية العناوين الزمانية:

2-1- "تغريدة المساء":

يمارس التشكيل البصري في غلاف رواية "تغريدة المساء" دوره الإغرائي ببراعة، حيث تتجذب الأعين الرائية لعتباته التي لم تؤثث على سطحه بشكل عفوي، أين يبدو واضحا تعمد الجهة المسؤولة عن النشر خلق الاختلاف والمغايرة بين شكل، ولون، وحجم كل عتبة بدء من اللوحة التي يختلف حجمها ومكان تموضعها في كل من واجهة وقفا الغلاف، وانتهاء بنوعية ولون الخط الذي كتبت به العناصر اللغوية.

يتفرد العنوان بهيئته البارزة عن باقي العتبات اللغوية، حيث اختير له أعرق أنواع الخطوط وأكثرها فخامة، فنجد أنه كتب بالخط الكوفي الذي يعد "أول فنون الخط العربي ظهورا"[1]، وهو خط استعمل على مر العصور في إبداع كل ما هو فخم؛ حيث تفنن الخطاطون في الزخرفة به على جدران القصور والمساجد، كما "استخدم في كتابة المصاحف لما له من جلال يتناسب مع جلال القرآن"[2]، وقد وظفته دور النشر الحديثة في كتابة عناوين المعاجم والكتب الدينية والتاريخية، كما أننا كثيرا ما نرصد حضوره في كتابة عناوين المتاحف والمنشآت الثقافية.

إن استعمال خط يحمل سمات حضارية وتاريخية موغلة القدم في كتابة عنوان الرواية، يجعلنا نضع أولى علامات الاستفهام حول علاقة العنوان بالمتن النصي، وبمعنى آخر علاقة المضمون بمصطلحات من قبيل: الرقي، والتاريخ، والثقافة، والقدم، والأصالة، والتقليدية... وهي مصطلحات يوحي بها –طبعا– الخط الكوفي.

خطّ العنوان باللون أصفر، وهو لون يحضر أيضا –مع مزيج آخر من الألوان– في اللوحة التجريدية التي تتوسط واجهة الغلاف وتعلو العنوان، وهنا نضع علامة الاستفهام الثانية حول

[1]- أحمد عبد الوهاب الشرقاوي: الفنون والآداب، المركز الثقافي الآسيوي، دط، 2015، الأردن، ص20.
[2]- مصطفى محمد رشاد إبراهيم: جماليات الخط العربي وتطبيقاتها المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2014، ص52.

علاقة اللون الأصفر بأحداث الرواية، خاصة أنه – كما ذكرنا سابقا– لون يحمل دلالات عديدة أغلبها سلبية فيرمز إلى الذبول، واليأس، والمرض، والقدم...الخ.

لا يقتصر البحث في المحمول الدلالي للعنوان على الدراسة الخطية والشكلية فحسب – رغم أهمية فك شفرات العلامات البصرية في تخمين المضمون النصي – بل ينبغي على القارئ أيضا المرور بعدة مراحل تحليلية، تبدأ بتفكيك البنية اللغوية لنص العنوان، وتنتهي بفرز الدلالات وربطها بالمتن الروائي؛ حيث لا مفر –في تحليل العنوان– من "قراءة تأويلية تعززها الصياغة اللغوية والمعجمية التي تعين المتلقي في قراءة العنوان منفصلا أو متصلا بالنص"[1].

يتألف عنوان "تغريدة المساء" من دالين محوريين يشير أحدهما إلى فترة زمنية "المساء"، لذلك يمكن تصنيفه –أي العنوان– ضمن مجموعة العناوين الزمانية. وقد افتتحت جملة العنوان بمصدر المرة، حيث صيغت لفظة "تغريدة" من فعل غير ثلاثي "غرّد" أضيف لمصدره الأصلي "تغريد" تاء في آخره، للدلالة على حدوث الفعل مرة واحدة.

إن حصر عدد مرات وقوع الفعل في مرة واحدة يجعله بارزا ومميزا، كما يضفي عليه نوعا من الخصوصية والتفرد. وهو ما يوحي لنا أننا بصدد التعرف على تغريدة لا تشبه بقية التغريدات، ومساء يختلف عن بقية المساءات.

* علامة "**تغريدة**":

"صوت الماضي وتقنية الحاضر"

ورد في لسان العرب: "غرد: الغَرَدُ، بالتحريك: التطريب في الصوت والغناء. والتَّغَرُّدُ والتغريدُ: صوت معه بَحَحٌ (...) قال الليث: كل صائت طرَّبَ في الصَّوْت غَرِدٌ، والفعل غَرَّدَ يُغَرِّدُ تَغْرِيدًا. الأصمعي: التغريد الصَّوْتُ. وغَرِدَ الطائر، فهو غَرِدٌ، والتغريد مثله (...) وغَرَّدَ الإنسانُ:

[1]- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص34.

رفع صوته وطَرَّبَ، وكذلك الحَمامةُ والمُكَّاءُ والدِّيكُ والذُّبابُ. (...) وقيل: كل مُصَوِّتٍ مُطَرِّبٍ بصوتِه مُغَرِّدٌ وغِرِّيدٌ وغَريدٌ وغَرِدٌ وغِرِدٌ"[1] كما ورد في معجم الوسيط "(غَرِدَ) الطائرُ والإنسانُ- غَرَدًا: رفع صوتَه بالغناء وطَرَّبَ به(...) (الأُغْرُودَةُ): غناء الطائر أو الإنسان. (ج) أغاريد. يقال: طائر أو مُغَنٍّ مستملَح الأَغاريد"[2].

لا يختلف المعنى المعجمي عن المعنى السائد والمتداول، أين يرتبط فعل التغريد عموما بالغناء والصوت الجميل الذي تطرب الآذان لسماعه، ويرتبط بصوت الطيور بشكل أخص.

ولعل اشتراك الإنسان والطير في صفة التغريد، هو ما جعل الكثير من المغنين والمطربين الذين يعرفون بعذوبة أصواتهم، يلقبون بأسماء مختلف الطيور المغردة، كلقب زرياب مثلا الذي منح للموسيقي أبو الحسن علي بن نافع الموصلي في العصر العباسي، ولقب العندليب الأسمر الذي أطلق على المطرب المصري الراحل عبد الحليم حافظ، واسم الشحرورة الذي عرفت به الفنانة اللبنانية صباح، وبعض فرق الروك Rock Music* البريطانية كفرقة «Guillemots» التي اختارت اسم طائر للبحر اسما فنيا لها، وفرقة "العصافير" «The Birds»....

اكتسب مصطلح "التغريد" دلالة جديدة في العقد الأخير حين اقترن بأحد أكبر وأشهر مواقع التواصل الاجتماعي تويتر twitter الذي ظهر سنة 2006 ليقدم "خدمة تدوين مصغر تسمح لمستخدميه بإرسال تغريدات (tweets) عن حالتهم بحد أقصى (140) حرفا للرسالة الواحدة"[3]. والتي تجعل الموقع يتسم بخاصية الاختصار والاقتصاد التي تفرض على المستخدمين نشر المهم فقط (الخلاصة والزبدة).

---

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد 3، ص324.

[2]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص648.

* الروك: نوع من الموسيقى الشعبية الغربية تعتمد على قوة الآداء الصوتي.

[3]- مركز المحتسب للاستشارات: دور مواقع التواصل الاجتماعي في الاحتساب تويتر نموذجا، سلسلة إصدارات المحتسب (32)، ط1، 1438هـ، ص41.

وقد استطاع الموقع في سنوات قليلة استقطاب عدد مهول من الناس الذين أصبح يطلق عليهم بلغة تويتر اسم "مغردون"، يتواصلون من خلاله مع بعضهم البعض بسهولة وسلاسة؛ فهو تلك النافذة التي" يطل منها مشاهير السياسيين، والكتاب والرياضيين وغيرهم مع جمهورهم"[1] والمنصة التي يتفاعل من خلالها المغردون عن طريق هاشتاغات* معنونة توصل أصواتهم بقوة، وتسمح لهم بالتعبير الحر عن آرائهم في القضايا الراهنة والتفاعل مع المستجدات، فيلعب الرأي العام دورا رئيسيا في توجيه مسار الأحداث إلى درجة تشكيل الفارق؛ ولعل خير مثال على ذلك ثورات الربيع العربي المعاصرة التي نسقت وأديرت عبر الفضاء الافتراضي.

وبمعنى أكثر تفصيلا يمكن القول إن موقع تويتر –على غرار مواقع التواصل الاجتماعي الأخرى– قد أسهم في ظهور ما يعرف بالإعلام الاجتماعي المفتوح، الذي خلق نوعا من التنافس بين الصحفيين والمدونين على تحليل المعطيات والأحداث الراهنة، وعرض آخر الأخبار بطريقة سريعة/ حصرية تروم دوما الوصول إلى "الخبر العاجل".

و"**التغريدة**" بمفهوم تويتر هي خانة النص التي يغرَّد من خلالها بعدد محدد من الكلمات، وهي الرسالة التي يتم نشرها على حساب المرسل بحيث تظهر لدى الأشخاص المتابعين للحساب، تتنوع بين مشاركات وردود وإعادة مشاركات.

يحمل تويتر شعار الطائر الأزرق، وهو شعار لا يتعارض مع اسم الموقع فكلمة twitter معجميا تعني "يغرد، يشقشق"[2].

---

[1]- مركز المحتسب للاستشارات: دور مواقع التواصل الاجتماعي في الاحتساب تويتر نموذجا، ص42.

* الهاشتاغ: هو وسم يختاره المغردون ويفتحون من خلاله المجال للنقاش وإبداء الآراء تجتمع تحته التغريدات و يسبق برمز(#).

[2] -oxford wordpower : قاموس أكسفورد الحديث لدارسي اللغة الإنكليزية إنكليزي- إنكليزي-عربي, oxford university press , p803.

حيث يعبر كلاهما –أي الشعار والاسم– عن الفكرة التي يتبناها الموقع؛ الفكرة المستوحاة من حرية الطيور وتغريداتها المسموعة والمنتشرة في الأرجاء دون قيود، ويرجع جاك دورسي Jack dorsey مؤسس الموقع –في مقابلة صحفية– سبب عنونة الموقع بـ "تويتر"، لكونه عنوانا مثاليا يجمع بين فعل كتابة الرسائل النصية القصيرة، وبين معنى التغريد كالطيور[1].

تقول الأسطورة المنقولة عن التراث الغربي إن طائر البجع عندما يشعر بدنو أجله، يصدح بتغريدة أخيرة تسمى أغنية الموت أو تهويدة الرحيل le chant du cygne حيث يقال إن لحن الموت الذي تتفنن البجعة في عزفه والذي يأتي لتلخيص كل ما مرت به في حياتها، يشبه كثيرا الأغنية التي قد يغردها الإنسان مستحضرا ذكريات متشربة لعصارة السنين، معلنا من خلالها عن اقتراب النهاية وانسدال ستائر الحياة.

وعلى نهج طائر البجع تنقلنا أحداث رواية "تغريدة المساء" من خلال حكاية ثنائي مسن إلى عالم يتنافس فيه الماضي مع الحاضر على دور البطولة؛ حيث نشاهد على مدى 156 صفحة محطات زمنية تلخص مسيرة أكثر من خمسين سنة عاشتها "حبيبة" بحلوها ومرها مع زوجها "أحمد".

وإذا كنا لا نستطيع التفريق بين الحياة والرواية –كما ورد على لسان البطلة "حبيبة"– لأن لكل حياة رواية، أو حكاية، أو تاريخ[2] فإننا نعيش من خلال تغريدة المساء حياة كاملة محكية.

حياة تيمتها الرئيسية الذاكرة التي يتشاركها مجتمع بأكمله، ذاكرة نتعرف عليها من خلال استرجاع تجربة الثنائي (حبيبة/أحمد)؛ الثنائي الذي استرسل في عرض فيض من الذكريات تلخص مسيرة

---

[1]- David Sarno : Twitter creator Jack Dorsey illuminates the site's founding document. Part1, Los Angeles Times, 18 /02/2009.

https//web.archive.org

[2] - ينظر: زهور ونيسي: تغريدة المساء، منشورات، anep ، دط، دت، ص57.

عمرهما بالتدريج، عبر محطات تبدأ ربما منذ لقاء "أحمد" و"حبيبة" الأول، أو قبل اللقاء بحقبة زمنية أين يرتبط ماضي الوطن بقيود الاستعمار، الذي استعمل شتى الطرق غير المشروعة لبسط سيطرته، وحاول جاهدا طمس هوية الأجداد.

تبدأ الحكاية ربما منذ عام 1874م بحادثة نفي جد "أحمد" إلى كاليدونيا "إن حكاية جدي هذا وأجداد آخرين مثلي كبيرة وعميقة في التاريخ، وهي عالقة بذهني أبدا، ولن أنساها ما حييت"[1].

ولعل حكاية الجد الذي اقتيد قسرا إلى سفينة المنفى مكبل الأرجل بأغلال صدئة –سفينة لم يصل الجد بوصولها إلى كاليدونيا لأنه كان قد مات والتهمت الأسماك جثته–كانت هي من زرع في "أحمد" شرارة النضال، والدافع الذي جعله ينضم إلى صفوف الثوار إبان الثورة التحريرية الجزائرية.

الثورة التي دامت "سبع سنوات ونصف السنة، ولو أنها اقتصرت على من في السجون لانتهت بالهزيمة، لكنها استمرت مع وجوه وأسماء أخرى رفعت المشعل وقاومت، وأخذت بثأر الذين ماتوا والمقيدين في السجون والمعتقلات لقد كانت (...) موجا من البشر يتبعه موج، وإعصارا يتلوه إعصار، ودماء مسفوكة كل ساعة وكل يوم، لم تترك للمستعمر أن يلتقط أنفاسه حتى تحقق النصر للوطن والهزيمة للاستدمار"[2].

لم يكن "أحمد" المناضل الوحيد في هذه الحكاية فـ"حبيبة" أيضا جاهدت من أجل الحرية، فاجتمع الثنائي على حب وطن واحد قبل أن يجتمعا في بيت واحد. التقيا هي وأحمد بعد الاستقلال "كانا شبابا، أحب فيها آراءها الشجاعة، ونظرتها الآملة المتفائلة للحياة، أحب نشاطها وحيويتها، وهي تجمع في اليوم الواحد دور المعلمة والمناضلة (...) وأحبت هي فيه حبه لها.. كما أحبت بساطته ونضاله"[3]، شهدا فرحة النصر معا كسائر أبناء الوطن، فرحة لم تستمر طويلا

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص18.
[2]- المصدر نفسه، ص73.
[3]-المصدر نفسه، ص16.

بسبب الأزمات التي عانى منها الوطن منذ نيله الاستقلال إلى الوقت الراهن.

تروي "التغريدة" تفاصيل الفساد السياسي الذي تفشى في الوطن وأتعب الوطنيين الشرفاء، أمثال أحمد الذي كان مرغما على الاختيار "إما أن يمارس السياسة بدون أخلاق ولا نقاء ولا مبادئ أو يبتعد عنها تماما، فابتعد عنها بعد أن حقق مع المخلصين النصر، ورأى بلاده تنعم بالحرية"[1].

"أحمد" كغالبية المجاهدين الذين اختاروا البقاء في الظل، والانتماء لفئة الهامش المنسي رغم أنه لم يندم يوما على قرار الابتعاد عن المجال السياسي والانسحاب الكلي من ساحته، إلا أنه كثيرا ما كان "يصاب بخيبات أمل وهو يرى الأخطاء والتجاوزات والانحرافات السياسية وغير السياسية تفرض نفسها على المواطن دون حياء"[2].

خاصة بعد تأزم الأوضاع بشكل مريع فترة العشرية السوداء؛ حين فقد الوطن أمنه، وخسر عددا هائلا من أبنائه في حرب قذرة اتخذت الدين ذريعة لسفك الدماء. "إن وسيلة هؤلاء ليس الرصاص بل هو القناطير من الحقد والغل والجهل وشهوة الدمار، خمسون كيلو من الألغام لتدمير مدرسة وطفل وبراءة(...) فهل أمر الإسلام بذلك؟ أية متعة هذه وأي جهاد هذا في بتر الرأس البشري عن الجسد بواسطة فأس أو سيف صدئ"[3].

وقد شاءت الظروف ألا يُستثنى بيت "أحمد" من قائمة البيوت الجزائرية الكثيرة التي خرج من أصلابها أفراد غُرّر بهم وأسهموا بشكل أو بآخر في تدمير الاستقرار الوطني. "لا تذكري اسمه أمامي أرجوك، إنه لو لم يكن أخي لقطعت صلتي به نهائيا(...) إنني عندما أرى لحيته الكثة أتصور أن كل شعرة فيها هي سيف لمجزرة من المجازر التي اقترفت خلال عشريتين كاملتين،

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص58.
[2]- المصدر نفسه، ص59.
[3]- المصدر نفسه، ص35.

جزء فيها من أعمارنا سرق منا، لم نعشه إلا خوفا ورعبا وقلقا على هذا الوطن"[1].

لم تقف رواية "تغريدة المساء" عند تأريخ الأحداث السياسية فقط، بل كانت أيضا ساحة مفتوحة لمناقشة العديد من القضايا والمواضيع الفكرية، والثقافية والاجتماعية، والفلسفية... فمصطلحات من قبيل الحرية، والأصالة، والأرض، والتكنولوجيا، والفن... وقضايا من قبيل الهجرة، والتطرف، والمحسوبية... أخذت حقها من التحليل الموضوعي ونوقشت بحرية، وبوعي ملحوظ يفسره –ربما– المستوى الفكري العالي لثنائي يمكن وصفه بالمثقف؛ حيث تشهد "مكتبتهما الزاخرة بالعناوين القديمة والحديثة في مختلف المواضيع" [2]على ذلك.

مستوى صقلته سنوات من البحث والاطلاع، فـ "أحمد" لم يكن مجرد شخص سطحي و"لم يكن متطرفا في أفكاره، بل كان متوازنا منطقيا في قناعاته، وجريئا أيضا في مواقفه"[3]. وقد "كان يقرأ كثيرا ويحلل كثيرا ويستشرف مختلف النتائج والأحداث"[4].

و"حبيبة" أيضا لم تكن مجرد امرأة عادية فبالإضافة لكونها زوجة وأمّا، كانت أديبة معروفة بكتابات، حظيت من خلالها بعديد التكريمات "من طرف عشاق نصوصها، وكلمتها الدالة على مدى أكثر من ستين سنة عمر ثورة تحرير الإنسان في بلادها، كلمتها الدالة التي تبني ولا تهدم، تجمع ولا تفرق"[5]. فحققت بذلك نجاحا كبيرا منحها مكانة بارزة في الساحة الأدبية.

ولعل الغرض من ظهور (حبيبة/ أحمد) على شكل ثنائي مثقف هو تهيئة المتلقي لاستقبال تحليلاتهما لأحداث الماضي، ومناقشتهما لقضايا الجيل الجديد. حيث تناقش "التغريدة" مشاكل العصر، وتكشف عن الوجه القبيح للتكنولوجيا التي تلاعبت وسائلها بعقول شباب عربي عاش

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص34.
[2]- المصدر نفسه، ص85.
[3]- المصدر نفسه، ص119.
[4]- المصدر نفسه، ص59.
[5]- المصدر نفسه، ص138،139.

كذبة التحضر، الكذبة التي صدرت له مبادئ الرداءة والتفاهة.

"إنها التبعية الطوعية لهذه التي يسمونها العولمة المبهرة بوحشيتها واستلابها لكل ضمير حي نبيل عند البشر"[1].

وأوهمته بنجاعة مسالك التحرر "إننا لسنا أبدا أمام إرادة الحقيقة، إنما أمام إرادة التضليل بواسطة التكنولوجيا وطغيان الصورة"[2].

فأضحى الشباب مهيأ للمشي على أجندات من تأليف أطراف خارجية برمجته على الاندفاع نحو أهدافها بشكل أعمى، والنتيجة كانت ميلاد ما يعرف بثورات "الربيع العربي"، "ربيع يخطط له الأجنبي، ويموله وينفذه العربي في حق العربي، لصالح الأجنبي"[3]. والهدف من كل ذلك إغراق الدول المستهدفة في دوامة الفوضى السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية...

"فوضى وتهديم وقتل وتشريد انتهاكات وتلذذ بذلك، وما هي في النهاية إلا أعاصير وعواصف، تؤججها كل ساعة قنوات وضعت يدها في أيدي المافيا المالية، والسياسية العالمية، فأصبحت غرفا للعمليات والمعارك الحربية..."[4].

حيث لعبت وسائل التواصل الاجتماعي « Social media » كـ (تويتر Twitter، فايسبوك Facebook...) دور البطولة في ثورات "الربيع العربي" التي بدأت على شكل حرب إلكترونية، وصراعات إعلامية انتقلت فيما بعد إلى الشوارع وتسببت في تخريب أنظمة عدة دول عربية.

يعرف عن السيمياء امتلاكها لميزة "احتواء الدلالات القديمة والحاضرة والمستقبلية، والقدرة على ضبطها ضمن آليات مكرسة وممكنة الحضور"[5]؛ لذلك يجعلنا دخول التكنولوجيا خط السرد

---

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص117.
[2]- المصدر نفسه، ص123.
[3]- المصدر نفسه، ص125.
[4]- المصدر نفسه، ص124.
[5]- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص60.

واستحواذها على جزء لا بأس به من الأحداث، نلمح حضور الدلالة المعصرنة –إن صح التعبير– لعلامة "تغريدة" التي استولت في مرجعياتها الحديثة على مكان بارز في الحقل الإلكتروني، لتظهر لنا تنوعا دلاليا في حضور العلامة داخل النص؛ حيث أظهر لنا التتبع الدلالي –للعلامة– من قبل حضورها على شكل شريط تأريخي مختصر يعمل بلسان الثنائي البطل (حبيبة/ أحمد) على استحضار صوت الماضي بما فيه من خيبات، وأمجاد إلى ضوضاء الحاضر وما تحمله من تقلبات وصراعات.

*علامة "**المساء**":

" الغروب المرتقب"

المساء حسب ما جاء في لسان العرب هو: "ضد الصَّباح. والإمْساء: نقيض الإصْباح. قال سيبويه: قالوا الصَّباح والمساء كما قالوا البياض والسواد"[1].

أما في المعجم الوسيط فجاء بمعنى: "زمان يمتد من الظهر إلى المغرب، أو إلى نصف الليل. (ج) أمْسِيَةٌ(...) (الأُمْسِيَةُ): خلاف الأُصْبوحة، وقد تطول إلى نصف الليل"[2].

على الرغم من عدم التحديد الدقيق لوقت نهاية المساء في المعجم، إلا أن المتعارف عليه أن المساء هو تلك الفترة الزمنية الممتدة من منتصف النهار (الظهر) إلى منتصف

الليل، حيث يمثل النصف الثاني من اليوم ويشغل الاثني عشرة ساعة الأخيرة منه، وذلك مقابل فترة الصباح التي تشغل الاثني عشرة ساعة الأولى، والتي تبدأ من منتصف الليل وتنتهي عند منتصف النهار.

ويرمز للفترتين الزمنيتين –الصباحية، والمسائية– بالرمزين Am و Pm اختصارا للعبارتين

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد15، ص280.
[2]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص870.

اللاتينيتين:

ما قبل الظهر (الفترة الصباحية) AM: Ante Meridiem

ما بعد الظهر (الفترة المسائية) PM: Post Meridiem

وعلى الرغم من امتداد كل فترة زمنية إلى اثني عشرة ساعة إلا أن أبرز ما يميز الصباح والمساء، هو ظاهرتي الشروق والغروب المرتبطتين بموعد ظهور الشمس وموعد رحيلها.

وقد اهتم الإنسان منذ القدم بالشمس، وجعل منها آلهة معبودة، فحاول العقل الأول تفسير مراحل تطورها، وأسباب ظهورها واختفائها؛ وهي محاولة أفرزت عديد الأساطير كأسطورة الدورة اليومية "رحلة رع" في الميثولوجيا المصرية القديمة؛ أين يقوم إله الشمس "رع" برحلة سماوية "تستغرق الليل كله. الاثني عشرة ساعة التي تبدأ من لحظة الغروب حتى يأتي الشروق"[1].

وهي رحلة محفوفة بالمخاطر يواجه فيها –رع–المجهول، ويصارع قوى الشر والفوضى، فيعبر من خلالها اثني عشرة بوابة تمثل اثني عشرة ساعة يعود بعدها إلى الظهور من جديد أين تنتشر أشعته معلنة عن منح الحياة للبشر[2].

وقد كان "يبحر كل يوم في قاربه عبر السماء من الشرق إلى الغرب، وكان الآلهة هم بحارته الذين يقومون على خدمته، وكان هو طفلا صغيرا حديث الولادة عند الفجر ولكنه كان يسارع في النمو كلما تقدمت الساعات حتى لتراه في وسط النهار رجلا مكتمل القوة ثم يبدأ يتقدم

[1]- مرفت عبد الناصر: موسوعة حضارات العالم القديم الجزء الأول (مصر، اليونان، العراق، الصين، المكسيك)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2016، ص10.

[2] - ينظر: لطيف شاكر: الشمس قوة الإله الكونية، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث واللغات، الحوار المتمدن،2014/11/25.

www.m.ahewar.org.

في السن بعد الظهر حتى تأتي ساعة الغروب فيتحول إلى شيخ أحنى الضعف ظهره"[1].

ولا تختلف هذه الرواية عن نظرية الكهنوت الهليوبوليتاني، التي ترى بأن الإله "رع" هو ابن جب ونوت* "في صورة بقرة، وإن رع كان يولد كل صباح كعجل ثم يكبر حتى يصبح ثورا في وسط النهار (...) ثم يموت في المساء ليولد في صباح اليوم التالي"[2]. تتشابه الدورة اليومية للشمس في هذه الأسطورة مع الدورة الحياتية والمراحل العمرية؛ حيث تلتقي أوجه التشابه بينهما في مراحل التطور من البزوغ إلى الأفول.

"الخريف الجهم والريح وأشجان الغروب

ووداع الطير للنور وللروض الكئيب

كلها تمثل في نفسي رمزا لانتهائي

رمز عمر يتهاوى غاربا نحو الفناء

فترة ثم تلف العمر أستار المغيب"[3]

لم يقف تشبيه لحظة شروق الشمس بالمولود الصغير، الذي ينمو ليصبح شابا في الصباح ويهرم ويموت في المساء بعد الغروب عند الميثولوجيا القديمة، بل يمكن القول إن الفكر الإنساني الحديث قد استوحى منه عديد الدلالات التي حمّلها لظاهرتي الشروق، والغروب من قبيل: البدايات / النهايات، الحياة/ الموت، البزوغ/ الأفول، القوة/ الضعف، النور/ الظلام، المكوث/ الرحيل، الفتوة/ الهرم...

---

[1]- إيمان جمال: أساطير رع وآلهة هليوبوليس، موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث، 7 أغسطس 2017.
Hadaraat.ahram.org.eg

*جب ونوت: جب إله الأرض، نوت آلهة السماء في الديانة المصرية القديمة.

[2]- سمير أديب: موسوعة الحضارات المصرية القديمة، العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص448.

[3]- فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص11.

"لعل اليوم هو آخر الأيام؟ والليلة هي الأخيرة في الليالي؟ إنه منذ مدة، ومع كل يوم وكل ليلة، كان ينتابه الإحساس ذاته بالخوف والتوجس، ومع ذلك لم يكن ليصاب بالمفاجأة ولا بالدهشة عندما يجد نفسه حيا يرزق كل صباح، لم يكن ذلك يثير في نفسه الغرابة، لقد أصبح قادرا فجأة على تحقيق المصالحة مع جميع الناس، ومع كل الأشياء، لقد أصبح على وفاق مع نفسه، عدا رجفة خفيفة كانت تصيب يده اليسرى بين الحين والآخر، فهل هي الرجفة الأخيرة التي تنتاب كل مقدم على حياة أخرى؟ وهل هنالك زمن أحسن من آخر للخروج من هذه الحياة؟"[1].

لا يستثني هاجس الليلة الأخيرة أي شخص وصل لمرحلة متقدمة في السن، فالعقل الموهن بفعل الزمن لا ينفك ينشغل بالغد المجهول المقترن بالموت الزاحف، وكلما ازدادت قوة تأثير الهاجس ازداد معها فيض الذكريات المرتبطة بالماضي الطويل وأحداثه الكثيرة، التي تمر على الذهن كشريط متسلسل يعبّر عن محطات الزمن الفائت، ويستحضر ذكريات حياة تعيش مساءها الأخير وتقترب دون بطء من النهاية.

شريط يتشارك في عرضه (أحمد، وحبيبة) الثنائي المسن، الذي وصل إلى خريف العمر ويعيش مرحلة الغروب بكل ما تحمله المرحلة من عوارض الاكتئاب "إنها تدرك جيدا أن تفكيره في الآونة الأخيرة لم يكن يخلو من حالة اكتئاب شديد تشبه المساء والغروب والنهاية"[2].

وهي عوارض طبيعية تتلاءم مع المرحلة العمرية، التي تجعل أغلب المسنين يعيشون مشاعرا تجتمع فيها حالات رعب من المجهول المظلم. "ما فتئ يجد خوفا آخر يسكنه، خوفا غريبا عن أنواع الخوف الأخرى خوفا ليس من أحد ولا من شيء، لكنه خوف من اليوم القادم الآتي القادم من الأيام"[3].

---

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص159.
[2]- المصدر نفسه، ص123.
[3]- المصدر نفسه، ص89.

وهواجس خوف من أعراض الشيخوخة التي تعلن عن دخول آخر المحطات العمرية، وتوحي معظمها باقتراب النهاية/ الموت. "قل له أنني خائف، خائف من كل شيء، من نفسي وعمري ونهايتي قل له أن الخوف إحساس فضيع لا يمكن مراقبته أو التحكم فيه"[1].

ومشاعر يجتمع فيها ما يناقض كل ذلك كومضات التفاؤل التي قد تختلج مشاعر المسن من حين لآخر، "صحيح أن كر السنين يغضن الجلد، وضعف الحيوية يغضن الروح، لكن مادام قلبك قادرا على تلقي رسالات الحق والخير والجمال فأنت رغم الشيخوخة لا تزال شابا"[2].

ومضات تعزز تشبثه بحقه في العيش، وتجعله مقبلا على الحياة بشكل أكبر. "سأقطف الأيام يوما يوما وردة وردة وغصنا غصنا، حتى وهي توشك على الجفاف"[3].

دون نسيان إحساس الحنين الذي يرافق كل متقدم في العمر "لماذا هذا الحنين للماضي، رغم أنه كان أيضا قد حمل لنا في طياته الكثير من التعب، ولم يكن أبدا ربيعا كله؟ هل لأننا كنا الربيع بشمسه وإشراقه القادر على دحر كل ما هو غيم أسود(...) إنك في الحقيقة لا تحن إلى الماضي كماض بل تحن إلى شبابك في ذلك الماضي محاولا الهروب من شيخوختك اليوم"[4].

وماضي أحمد وحبيبة عمره حوالي ستين سنة، وهو ماض حافل بالعطاء الإيجابي، والنضال الفكري والسياسي عرضته الروائية، واختصرته في عنوان يتألف من علامتين "تغريدة/ المساء" ليثبت العنوان بذلك علاقته الداخلية مع المتن، ويرمي بخيوطه لينسج علاقات خارجية تؤيد فكرة وصفه –أي العنوان– بالعلامة المائزة التي "تحكمها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا"[5].

---

[1]- زهور ونيسي: تغريدة المساء، ص115.
[2]- المصدر نفسه، ص117.
[3]- المصدر نفسه، ص33.
[4]- المصدر نفسه، ص14.
[5]- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص97.

إذ لا ينفك يراود أذهاننا سؤال ارتباط عنوان الرواية "تغريدة المساء" بالعبارة الأجنبية le chant du cygne، التي أصبحت ترمز إلى الروائع الإبداعية الأخيرة التي يختم بها المؤلفون، والشعراء والموسيقيون... مسيرتهم الفنية فتكون بمثابة تغريدة الوداع[1].

هل يعكس العنوان "تغريدة المساء" أحداث الرواية فقط؟ أم أنه يتجاوز أحداثها، ويتسع ليخبر عن صاحبتها التي ربما تكون قد باشرت في كتابة تغريدات أخيرة تحاكي تغريدات البجع؟!.

[1]-voir : Dictionnaire hachette/ Encyclopédique Illustré, p484

2-2- عنوان **"ذاكرة الجسد"**:

" عملية التبادل الاستعاري"

(تجسيد الذاكرة وتجريد الجسد)

لا تنحصر أهمية عتبة اسم المؤلف في إثبات الانتماء والملكية الإبداعية للمبدع فحسب، بل تكمن أهميتها –في كثير من الأحيان– في عملية التسويق والترويج للعمل خاصة إذا كان المؤلف من مشاهير الإبداع، فيدخل العمل مع صانعه في علاقة ترابطية يتماهى طرفاها؛ بحيث يصبح الطرفان وجهان لعملة واحدة يعبر كل طرف عن الطرف الآخر، وبمعنى مختصر قد يُعرف الكاتب باسم عمله، كما قد يشتهر العمل بسبب اسم مؤلفه.

ولعل الاستثمار الناجح لتلك العلاقة في الجانب التسويقي للعمل، هو ما جعل الناشر في الطبعة الخامسة عشر من رواية "ذاكرة الجسد"، يستغل شهرة العمل وشهرة الروائية بنسبة متساوية نوعا ما، ذلك أننا لا نستطيع القول إن الروائية "أحلام مستغانمي" أشهر من مؤلَّفها "ذاكرة الجسد"، الذي بلغت شهرته الذروة في العقدين الأخيرين، وفي الوقت نفسه لا يمكننا أن نذكر عنوان "ذاكرة الجسد" منفصلا عن اسم المؤلفة "أحلام مستغانمي"؛ لأن كلاهما –إن صح التعبير– سبب شهرة الآخر.

وبالعودة لغلاف الطبعة الخامسة عشر نلاحظ تنافسا كبيرا بين العمل وصاحبته في الهيمنة على الغلاف، الذي تضافرت في تشكيله ثلاثة ألوان هي الأحمر والأسود والأخضر، ففي الوقت الذي يحتل فيه العنوان رأس الواجهة بخط كبير يساعد على إبرازه لون قوي كاللون الأحمر، يأتي اسم المؤلفة الذي كتب تحت العنوان بخط أصغر اختير له لون مغاير "أسود" لا يقل قوة عن اللون الأحمر ليختم على ملكية العمل، التي تعمل صورة الغلاف على تأكيدها، فالناشر اختار

أن يضع –كنوع من الدعاية لطبعته الجديدة– صورة فوتوغرافية للمؤلفة تشبه كثيرا البوسترات الإعلانية لنجوم السينما، والتي تتفن شركات الإنتاج في عرضها بغية الترويج لأفلامها.

وضعت الصورة في إطار لونت حدوده بلون أخضر، لوّن معه وريقات شجر تحيط بالصورة وتظهر منفردة مبتورة عن أشجارها.

وعند البحث في رامزية الألوان الثلاث –التي سبق إدراج دلالاتها– نجد أنها لا تبتعد عن المتن الحكائي الذي عرف بمعالجته لقضية الوطن، ومواضيع الحرب، والحب، والهزائم...

ينسج العنوان روابطه مع النص المعنون، ويحقق جدليته معه من خلال "ما يغتني به من أبعاد تركيبية ودلالية وتداولية"[1] يستند عليها القارئ في رحلة بحثه عن مفاتيح الدلالة، ويعمل من خلالها على إزاحة هالة الغموض التي ترافق كلا النصين (العنوان/المعنون).

1- **العنوان خارج العالم الروائي:** (لمحة مختصرة عن مرجعيات العنوان)

من الناحية التركيبية ورد عنوان "ذاكرة الجسد" على شكل تركيب خبري يمكن تصنيف وظيفته النحوية على النحو الآتي:

مسند (خبر) حذف المسند إليه (المبتدأ)

ذاكرة + الجسد

خبر مضاف + مضاف إليه

يمتلك كلا الدالين "ذاكرة" / "جسد" تاريخا فكريا حافلا صنعه الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع، والأنثروبولوجيا... تاريخ نتجت عنه ثنائيات عديدة –لا يتسع المقام هنا للتطرق إليها–

[1]- لؤي حمزة عباس: بلاغة التزوير فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص120.

ثنائيات من قبيل: المقدس/ المدنس، الخلود/ الزوال، الروح/ الجسد، العقل/ الجسد، الذاكرة/النسيان...

1-1-الذاكرة:

يعّرف المعجم الذاكرة على أنها "قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها"[1]، وهو تعريف عملت الحقول الفلسفية، والنفسية، والاجتماعية... على توسيعه لدرجة عدم الاستقرار على تعريف ثابت وموحد، فالذاكرة البشرية تعد من العمليات العقلية/ النفسية المعقدة التي انبثقت عنها عدة مباحث فصلت في دراستها.

غير أن الاتفاق على عدّ الذاكرة نشاطا عقليا لا يحدث دون المرور بمراحل ضرورية أمر لا اختلاف فيه.

يمكن أن نعرّف الذاكرة بأنها " القدرة على التمثل الانتقائي selectively represent (في واحدة أو أكثر من منظومات الذاكرة) للمعلومات التي تميز بشكل فريد خبرة معينة، والاحتفاظ بتلك المعلومات بطريقة منظمة في بنية الذاكرة الحالية، وإعادة إنتاج بعض أو كل هذه المعلومات في زمن معين بالمستقبل، وذلك تحت ظروف أو شروط محددة"[2].

يعمل نظام الذاكرة من خلال ثلاثة مراحل هي:

*مرحلة الترميز Encoding.

*مرحلة الاحتفاظ Storage.

* مرحلة التذكر Retrieval .

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص313.
[2]- محمد قاسم عبد الله: سيكولوجية الذاكرة قضايا واتجاهات حديثة، عالم المعرفة، دط، 2003، ص17.

وهي مراحل لا تقتصر على نظام الذاكرة البشرية فحسب بل تميز كل الأنظمة التي طورتها التكنولوجيات الحديثة، والتي تمتلك القدرة على التشفير (اكتساب المعلومات)، والتخزين (حفظ المعلومات)، والاسترجاع (القدرة على استحضار المعلومات المخزنة) سواء كانت مسجلة، سمعية أو مرئية، أو الأقراص الصلبة في أجهزة الكمبيوتر، أو حتى خزانة ملفات بسيطة...[1]

أثبت الباحثون باستعمالهم وسائل التصوير المختلفة لدراسة مخ الإنسان، أن الذكريات توزع على خلايا عديدة من المخ ولا تتمركز في مكان واحد؛ حيث يمكن تشبيهها بالشبكة، فذاكرة "المخ هي في الواقع شبكة كبيرة أشبه بشبكة الإنترنت. فاستدعاء شيء من الذاكرة أشبه بالبحث في الإنترنت عن شيء، حيث تتسبب كلمة أو كلمتان في تنشيط العشرات بل والمئات من الوصلات."[2]

يقابل الذاكرة ما يعرف بالنسيان الذي يمثل بمفهومه المبسط فقدان المعلومات المخزنة في الذاكرة والفشل في استعادتها؛ حيث تتعرض المعلومات في تلك الحالة للزوال، والامحاء.

وترتبط الذاكرة بالزمن فهي تحتفظ بأشياء من الزمن الماضي، وتقوم باستحضارها وقت الحاجة في زمن قادم، ولعل ذلك الارتباط هو ما جعلها وثيقة الصلة بالتاريخ؛ حيث تعتبر الذاكرة بمثابة "المواد الأولية للتاريخ"[3]، فيشتركان معا في مبدأ توثيق الحدث غير أن جعلهما في نفس كفة الترادف فيه نوع من الخلط، ذلك أن التاريخ "اختصاص أكاديمي ينبني على موضوعية البحث ويستجيب لمقاييس منهجية صارمة. أما الذاكرة، فهي تنبني على أسس ذاتية وترتبط بتجربة فردية، عائلية أو مجتمعية(...) وعلى عكس التاريخ، فللذاكرة بعدها العاطفي بالأساس فهي ترتبط

[1] - ينظر: جوناثان كيه فوستر: الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ت: مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014، ص28.

[2]- رجاء محمود أبو علام: سيكولوجية الذاكرة وأساليب معالجتها، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2012، ص26.

[3]- بول ريكور: الذاكرة التاريخ، النسيان، ت: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص567.

بهوية مجموعة ما وبقيمها(...) ومن خلال تناوله الموضوعي للأشياء، يساهم التاريخ في تسليط الضوء على الانتقائية التي تميز الذاكرة ويحذر من إمكانية تسيسها"[1].

وإذا كان علم النفس قد حصر نطاق دراسته للذاكرة في الفرد فإن علم الاجتماع وسع دائرة الدراسة إلى نطاق الجماعة، فاشتغل على ما يعرف بمفهوم الذاكرة الجمعية "التي تعتبر أن عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو أن تتم إلا ضمن إطار اجتماعي معين"[2]. ويعد عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي موريس هالبفاكس (Maurice Halbwachs) من الباحثين الذين أسسوا لنظرية الذاكرة الجمعية؛ حين ربط الذكريات الشخصية للفرد بالبيئة المجتمعية التي ينتمي إليها، حيث رأى بأن "استناد الأفراد في تجديدهم للماضي إلى الإطارات المرجعية الاجتماعية، يجعل ذكرياتهم ذات طابع مشترك وبالتالي جمعي"[3]، وقد كانت دراسته بمثابة تجاوز للبحوث التي تعاملت مع الذاكرة كظاهرة بيولوجية فردية.

1-2-الجسد:

الجسد معجميا هو "جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض. والجسد البدن، تقول منه تجسد، كما تقول من الجسم تجسم"[4].

يقر المعنى المعجمي بأن "الجسد" لفظ يطلق على الإنسان دون غيره من الكائنات الحية، ويجمعه مع الجسم والبدن في خانة دلالية واحدة، ورغم أن استعمال ترادف الدوال الثلاث أمر شائع ومقبول، إلا أننا لا نستطيع أن نلغي الفروق اللغوية والدلالية التي تميز بين كل دال.

---

[1]- فريق البحث: كورا أندريو، وحيد الفرشيشي، سيمون روبينس، أحمد العلوي، هاجر بن حمزة، وحيد الشاهد: التاريخ والذاكرة الجماعية في تونس: مفاهيم متباينة، مركز الكواكبي للتحولات الديمقراطية، ط1، 2016، ص12/11.

[2]- زهير سوكاح: نظرية الذاكرة الجمعية لموريس هالبفاكس: التذكر بوصفه ظاهرة مجتمعية، الحوار المتمدن، ع6175، 2019/03/17.

www.ahewar.org

[3]- المرجع نفسه.

[4]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد3، ص 120.

"الجسم" هو "كل ما له طول وعرض وعمق. وكل شخص يدرك من الإنسان والحيوان والنبات. و(عند الفلاسفة): كل جوهر مادي يشغل حيزا ويتميز بالثقل والامتداد، ويقابل الروح، وقد عرفه الجرجاني: بأنه جوهر قابل للأبعاد الثلاثة، الطول، والعرض، العمق"[1].

نلاحظ من خلال التعريف السابق أن لفظ "الجسم" أعم وأشمل من الجسد الذي يطلق على الكائن البشري دون غيره؛ حيث يتوسع مفهوم الجسم ليشمل كل الأشكال الملموسة التي تمتلك طول، وعرض، وعمق.

أما "البدن" فهو "ما سوى الرأس والأطراف من الجسم. والدرع أو القصيرة من الدروع. ومن الثوب: ما يقع على الظهر والبطن دون الكمين والجانبين"[2].

يظهر المعنى المعجمي أن البدن –إن صح التعبير– جزء من الجسد أو جسد غير مكتمل يمثل البدن بعض أعضائه، لذلك يقترن مفهوم البدن بالبعد الوظيفي الصادر عن فعل الأعضاء في حين يقترن مفهوم الجسم بإبراز الكينونة الفيزيائية[3]، وهنا يظهر الفرق بين كل مفهوم.

فالجسد الذي يصنف من فئة الأجسام الحية (الحيوان/النبات/ الإنسان) يتجاوز مفهوم الجسم ككيان فيزيقي له وظائف بيولوجية؛ لأن "جسم الإنسان ليس مجرد مادي أو بيولوجي بل هو جزء من شخصيته وإنيته"[4]، جسم ذاتي يشعر به صاحبه يطلق عليه الفلاسفة اسم "الجسم الخاص".

اقترح فريد الزاهي[5] نمذجة أضفى فيها طابع مفاهيمي وإجرائي على كل دال من الدوال الثلاث الجسم/ البدن/ الجسد، من خلال جعلها تستوعب المعطيات المختلفة والمستويات المتعددة التي يطرحها التناول الفكري والأدبي والفلسفي للجسد:

---

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص123/122.
[2]- المرجع نفسه، ص44.
[3] - ينظر جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، دط، 2004، ص136.
[4]- سمية بيدوح: فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، والتوزيع، دط، 2009، ص6.
[5] - ينظر: فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، دط، 1999، ص32/31.

1- الجسم: ويعنى به الجسد الموضوعي الذي يتجاوز الإطار البشري ليعبر عن كل الأجسام سواء كانت حيوانية أو جرمية.

2- البدن: يمكن وصفه بالجسد الوظيفي الذي يخدم أهدافا خارجة عن مقوماته الشخصية؛ فهو الجسد اليومي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي حيث تمت موضعته ليصبح جسدا مشتركا بين كل الناس.

3- الجسد: هو الجسد الشخصي الذي يمثل الوحدة الأنطولوجية التي تسم وجود الكائن في العالم، وهو بذلك يمثل هدفية الوجود الذاتي للإنسان*.

عند البحث في ماهية الجسد نصطدم بتسونامي معرفي تتشعب فيه الدراسات من الفكر القديم إلى البحوث المعاصرة، وتتنوع فيه حقول الاشتغال أين يتسرب المصطلح إلى الفكر الفلسفي، والديني، والاجتماعي، والنفسي، والطبي، والأنثروبولوجي والتسويقي... "بحيث يغدو الجسد أجسادا مفهومية يحيل كل منها على حقل إيحائي معين، أو شكلا فارغا تتناوب العلوم على ملئ بياضه، حسب شروط التداول الخاص والعام، فتنتج معرفة أو معارف غير متجانسة، تتوزع الجسد وتشذره إلى بقع ومناطق متنائية."[1]

وينتقل الجسد فيه عبر محطات تاريخية من مرتبة المدنس، والهامش، والخطيئة، والعورة، والسجن، والعائق... إلى مرحلة الاحتفاء، والتجميل، والاستغلال، والعرض، والإشهار، والسلعنة، والإتجار..

2- <u>العنوان داخل العالم الروائي</u>: (العنوان والنص)

يجمع عنوان ذاكرة الجسد بين صفة الإغراء /الغواية وبين خاصية الغموض/ الغرابة؛ كونه يوافق بين مفهومين متعارضين –نسبيا– يستثيران الحس الفضولي للقارئ، الذي يميل دوما إلى المواضيع التي فيها ابتعاد عن المألوف، وخروج الذاكرة عن طبيعتها المعنوية بتغييرها لموضعها

[1]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص4.

المتواري في الذهن، وانتقالها لتحتل الجسد الملموس الظاهر يجعل من عنوان الرواية عنوانا انزياحيا يخرق حدود التوقع.

عند التعمق في تصفح الرواية نلحظ قسمة عادلة بين الدالين الذاكرة/ الجسد على مستوى الطرح الذي فرض نوعا من التوازن بينهما، لم يسمح فيه لأي طرف باستحواذ الأهمية على حساب الطرف الآخر. كما نلمح تداخلا عجيبا بينهما يستعير فيه كل طرف مكان الطرف الآخر؛ أين تتحول الذاكرة إلى ملموس مادي، ويتحول الجسد إلى معنوي مجرد.

تبرز الذاكرة بشكل لافت في النص الذي احتلت كامل جسده، ووصمت وجودها –تقريبا– على كل صفحاته؛ فلا تكاد تخلو أي صفحة من مجموع الصفحات الأربعمائة وأربع من حضور الذاكرة لفظا أو معنى.

فتواصل حضورها الاستعاري الذي فعّلته في العنوان؛ حين تخرج في المتن أيضا عن طبيعتها المعنوية، وتستبدل ثوب التجريد لتلبس عديد الدلالات المادية.

فنجدها أحيانا حاضرة كأماكن للسكن لها عناوين، وأبواب، وغرف، ومفاتيح...

"ها أنا أسكن ذاكرتي"[1].

"أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن"[2].

"لم أكن أعرف وقتها أنني أختار عنوانا لذاكرتي مجاورا تماما لعنوان بيتي"[3].

"وكأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين"[4].

---

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب بيروت، ط15، 2000، ص288.
[2]- المصدر نفسه، ص276.
[3]- المصدر نفسه، ص139.
[4]- المصدر نفسه، ص13.

"وكانت متعتي الوحيدة وقتها، أن أودعك مفاتيح ذاكرتي"[1].

وأحيانا كمتاع نافع للملبس والمشرب.

"يا طفلة تلبس ذاكرتي"[2].

"ارتوي من ذاكرتي سيدتي"[3].

"وفي مواسم الخيبة تصبح الذاكرة مشروبا مرا يبتلع دفعة واحدة"[4].

وأحيانا أخرى كجسد يمارس كل وظائفه البيولوجية؛ جسد يبكي، وينام، ويركض، ويسلم وينزف...

"وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء"[5].

"أنت التي جئت لتوقظي الذاكرة"[6].

"وركضت الذاكرة إلى الوراء"[7].

"فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن؟"[8].

تمرد الجسد أيضا في النص على فيزيولوجيته، فاتسعت دلالته لتعبر عن مفاهيم معنوية تتجاوز الحدود المادية؛ مفاهيم بحجم المدن، والأوطان. يظهر ذلك في شخص "حياة" الأنثى/ الجسد التي تلبست في النص روح المدينة والوطن.

---

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص102.
[2]- المصدر نفسه، ص66.
[3]- المصدر نفسه، ص85.
[4]- المصدر نفسه، ص312.
[5]- المصدر نفسه، ص66.
[6]- المصدر نفسه، ص203.
[7]- المصدر نفسه، ص110.
[8]- المصدر نفسه، ص 284.

"يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن، وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن"[1].

"لم تكوني امرأة.. كنت مدينة (...) كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل"[2].

"كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة تلبسين تضاريسها"[3].

"احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة. أنت وطن بأكمله.. هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم"[4].

عن أي ذاكرة وعن أي جسد يتحدث العنوان؟ أو بالأحرى لمن الذاكرة ولمن الجسد؟

سؤال تشتت إجاباته القارئ أكثر من مرة، فالعنوان من النوع الزئبقي الذي كلما اعتقدت أنك وصلت إلى مفاتيحه، انفلتت من بين يديك دلالاته واتسعت لتتلون بلون مغاير يجعلك تبحث من جديد في اتجاه آخر.

تظهر الذاكرة في النص كذاكرة عامة تشترك فيها معظم شخصيات الرواية حياة، زياد، سي الشريف... مع الشخصية الرئيسية "خالد بن طوبال"، وهي ذاكرة مرتبطة بالثورة، والتضحية، والجهاد، والاستقلال، والغدر، والفجيعة، والخسائر...

وتنقسم إلى نوعين ذاكرة حية/وفية، وذاكرة ميتة/ خائنة.

"كنت أحب سي الشريف، كان فيه شيء من هيبة قسنطينة وحضورها شيء من الجزائر العريقة وذاكرتها، شيء من سي الطاهر، من صوته وطلته"[5].

---

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص13.
[2]- المصدر نفسه، ص141.
[3]- المصدر نفسه، ص141.
[4]- المصدر نفسه، ص381.
[5]- المصدر نفسه، ص232.

"ولأنني كثيرا ما قاسمت زياد ذاكرته، حدث أن أحببت كل ما أحب ومن أحب"[1].

"وأعتقد أنك في النهاية ستعودين إلي، لأنه لن يكون هناك سواي ولأنني ذاكرتك الأولى.. وحنينك الأول لأبوة كنت أنا نسخة أخرى عنها"[2].

"لم تكن تلك الذاكرة لي، وإنما ذاكرة مشتركة أتقاسمها معك. ذاكرة يحمل كل منا نسخة منها حتى قبل أن نلتقي"[3].

"وأنك رغم كل شيء ستظلين وفية لذاكرتنا المشتركة ولمدينة تواطأت معنا ومدت كل هذه الجسور لتجمعنا"[4].

وإذا كان ارتباط الذاكرة في النص بخالد بن طوبال قد جعلها تستقر في موقع شبه ثابت، فإن الجسد في النص كان حاضرا بعدة أشكال ولم يستقر عند شخص واحد؛ حيث نلمح تجسد رموز مختلفة في عدة شخصيات أهمها الشخصيتين المحوريتين "خالد"، و"حياة".

*جسد/ خالد بن طوبال

يجسد حالة الشعب المفجوع بحريته المسلوبة، وانتصاراته المبتورة.

هو مجاهد من فئة معطوبي الحرب –الكثر– الذين تركوا قطعا من أجسادهم على أراضي المعارك، وهو الجسد الناقص الذي عوض نقصه بذاكرة حية لا حاجة لها بمحفزات الاسترجاع؛ لأنها دائمة الحضور على شكل عضو مبتور، فخالد الذي فقد ذراعه في حرب التحرير حمل في جسده شهادة نضال ثابتة/ دائمة.

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص196.
[2]- المصدر نفسه، ص242.
[3]- المصدر نفسه، ص 376.
[4]- المصدر نفسه، ص373.

"أنت تحمل شهادتك على جسدك"[1].

"ولم تكن مطالبا بتقديم أي شرح ولا أي سرد لقصتك كنت تحمل ذاكرتك على جسدك"[2].

"وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟"[3].

ظاهريا عاهة خالد مثار فخر وبطولة بعد حرب تكللت بالنصر، أما باطنيا تتحول عاهته إلى تشوه يذكره بالنصر المعطوب.

"هل توقعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا، يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي.. وحتى من ساعتي وأشيائي، ليزج بي في زنزانة (فردية هذه المرة) زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة.. الثورة التي سبق أن جردتني من ذراعي"[4].

تشوه يذكره بالوطن الذي استولى عليه المرتزقة بعد حرية كان ثمنها دماء الشهداء، وأعضاء الوطنيين الحقيقيين.

"أحبك السراق والقراصنة.. وقاطعوا الطرق. ولم تقطع أيديهم. ووحدهم الذين أحبوك أصبحوا ذوي عاهات لهم كل شيء ولا شيء غيرك لي"[5].

"خالد" من الوطنيين الذين رافقتهم خيبة وطن ما بعد الاستقلال، الوطن الذي نسي تضحياتهم وتنكر لذاكرة كفاحهم. "يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي (...) كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه. ولكنه لم

يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أميا"[6].

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص369.
2- المصدر نفسه، ص72.
3- المصدر نفسه، ص73.
4- المصدر نفسه، ص344/343.
5- المصدر نفسه، ص184.
6- المصدر نفسه، ص404.

وذراعه المبتورة التي يفترض أن تكون دليل بطولة يفخر به أي جندي شريف، أصبحت اليوم في نظر الناس دليل نقص يجلب شعور الخجل لصاحبه.

"اليوم بعد ربع قرن... أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"[1].

خالد الذي نبذه الوطن وهمشه، دفعته خيبته إلى نفي نفسه في مكان آخر، مكان لم يستطع أن ينفصل فيه عن وطنه؛ فعبّر في المكان البديل عن حالته من خلال رسم لوحات لجسور قسنطينة.

لوحات لا تحمل فقط قيمة جمالية وفنية، بل تحمل أيضا قيمة رمزية وجد فيها خالد تعبيرا عن ذاته المتأرجحة بين الماضي والحاضر، فالجسر الذي يرمز للوصل بين شيئين/ ضفتين/زمنين... يشبه كثيرا جسد خالد الذي يحمل في الحاضر ماضيه (الذراع المبتورة)، ويشبه أيضا نفسه التائهة بين مكانين وطن مفقود، ووطن بديل.

"خالد.. لماذا تحيط نفسك بكل هذه الجسور؟ أنا لا أحيط نفسي بها أنا أحملها داخلي. هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق. جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين"[2].

"لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل. كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي. ودواري. ولهذا ربما كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي فهل تعني كل هذه الجسور. أن لا شيء تغير في حياتي منذ ذلك الحين"[3].

تشبه شخصية خالد بكل مواصفاتها الجسدية والروحية حالة الشعب الذي لم يهنأ بنصره، بعد أن

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص72.
[2]- المصدر نفسه، ص401.
[3]- المصدر نفسه، ص208.

خذله الوطن وارتمى بين أحضان اللصوص والانتهازيين، الشعب الذي لم يتمتع بخيرات الوطن الكثيرة. وبتر ذراع خالد لا يوحي فقط ببتر آمال وأحلام الشعب؛ بل يرمز أيضا لقطع النعم على اعتبار أن اليد ترتبط بـ " النعمة والإحسان (...) والسلطان والقدرة والقوة"[1]، وبترها يوحي –ربما– بشل سبل بناء وإصلاح الوطن.

*جسد/ حياة

حياة هي سليلة الثورة، والإرث الذي تركه الشهيد سي الطاهر ترمز للوطن الذي تركه الشهداء أمانة للشعب.

تجمعها هي وخالد ذاكرة واحدة، وجرح واحد "كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق. لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك. اقتلعوا من جسدي عضوا.. وأخذوا من أحضانك أبا.. كنا أشلاء حرب.. وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير"[2].

هي الجسد الذي كان سيعتبره خالد تعويضا عن جسده الناقص، والحلم الذي كان سيعوضه عن حلمه المبتور. "ضممتك كأنني أضم الحلم الذي أضعت من أجله ذراعي الثانية"[3].

هي المرأة/ الوطن، الفرحة المسلوبة، والحق المشروع الذي سرق من خالد مرتين؛ المرة الأولى تزامنت مع استقلال وطن استباحه الخونة فلم يهنأ الشرفاء بحريته، "كنت أكتشف فقط مرة أخرى أنك نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم. ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي"[4].

والمرة الثانية عندما زفت حياة عروسا لرجل آخر، رجل من أصحاب النجوم ذوي الخلفية المشبوهة.

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص1063.
[2]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص102.
[3]- المصدر نفسه، ص115.
[4]- المصدر نفسه، ص170.

"في هذه الساعة المتأخرة من الألم، أعترف أنني مازلت أحبها، وأنها لي أتحدى أصحاب البطون المنتفخة.. وذلك صاحب اللحية.. وذلك صاحب الصلعة.. وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعد.. وكل الذين منحتهم الكثير.. واغتصبوها في حضرتي اليوم أتحداهم بنقصي فقط. بالذراع التي لم تعد ذراعي، بالذاكرة التي سرقوها مني. بكل ما أخذوه منا. أتحداهم أن يحبوها مثلي. لأنني وحدي أحبها دون مقابل. وأدري أنه في هذه اللحظة هناك من يرفع عنها ثوبها ذاك على عجل يخلع عنها صيغتها دون كثير من الاهتمام ويركض نحو جسدها بلهفة رجل في الخمسين يضاجع صبية.

حزني على ذلك الثوب.. حزني عليه كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، وكأنه ليس الوطن فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد"[1].

يجسد المقطع الأخير مرثية خالد بن طوبال لذاته المتجرعة لمرارة الفقدان، يظهر فيه كعاشق فقد محبوبته الأزلية؛ محبوبة هي الأنثى والوطن في آن، وهي الذاكرة والجسد في آن، هي الذاكرة الحية كاسمها المفعم بالحياة، والخالدة كمعاني اسمه الشاهد على خلودها، هي الجسد المستباح، والمقدس الذي دنسه الفساد واغتصبه أصحاب النفوذ "هذه هي الجزائر يا حسان.. البعض يصلي.. والبعض يسكر.. والآخرون أثناء ذلك "ياخذوا في البلاد.""[2].

ترمز حياة التي تزامن ميلادها مع فترة الاستقلال إلى الجزائر الفتية؛ جزائر الاستقلال.

ورغم أن معظم الأحداث في الرواية تدور حول الشخصيتين السابقتين، إلا أن النص لم يخل من توظيف شخصيات أخرى لها رامزيتها مثل: زياد الذي يرمز للعروبة والقومية المغتالة.

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص362.
[2]- المصدر نفسه، ص 345.

وكاثرين الجسد البديل من المكان البديل يحمل جسدها رامزية الآخر البارد الذي احتضن موهبة خالد؛ جسد رغم اعترافه بقدراتك إلا أن اعترافه غير دائم لأنه مرهون بما تقدمه له من مصالح، كاثرين شقراء بجمال غربي يناقض الجمال العربي وهي رمز للبيت الباريسي البارد الذي يخلو من دفء البيوت العربية.

تسلط الرواية الضوء على عدة محطات زمنية من تاريخ الجزائر الحديثة، وتروي نوعين من الذاكرة؛ ذاكرة حية في جسد خالد، وذاكرة جاحدة هي ذاكرة الوطن المتناسية، الوطن الذي انتهك المرتزقة واللصوص جسده.

يبقى العنوان "ذاكرة الجسد" عنوانا عصيا لا يسهل القبض على دلالته، لأن مفرداته تمتلك طاقات معرفية قابلة للعديد من التأويلات، التي تجعل القارئ ينظر في كل مرة إلى العنوان من زاوية مغايرة تمنح الأخير نفسا جديدا.

الفصل الثاني

سيميائية العناوين الحديثة

* الحديث الروائي

1- الفصيح والشّرك وطقوس الدم...(فانتازيا على فخ الشيطان)

2- سأقذف نفسي أمامك

***الحدث الروائي:**

إن أي حديث في الحقل الأدبي عن عنصري المكان والزمان، يستدعي بالضرورة حديثا آخر عن عنصر الحدث الذي لا ينفصل عنهما، ولا يقل دوره أهمية عن دورهما في تشكيل النص السردي.

ولعل جوهر العلاقة بين الأطراف الثلاثة يكمن في كون الحدث يتمثل بمجموعة من الوقائع التي لا تخرج عن الإطار الزماني والمكاني؛ وبمعنى آخر يجمع بين العناصر السابقة رباط وثيق يجعل إمكانية خلو النص السردي من أي عنصر منها مستحيلا.

عند البحث عن معنى الحدث في المعاجم اللغوية نجد أنه يدل على:

"كون شيء لم يكن. وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع."[1]

و"الحاء والدال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن. يقال حدث أمر بعد لم يكن. والرجل الحدث طري السن. والحديث من هذا؛ لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء."[2]

ولعل ربط المعاجم اللغوية للحدث بالواقعة الجديدة التي لم تكن موجودة، والذي فيه –إن صح التعبير– تغيّر من حال إلى حال آخر، لا يبتعد كثيرا عن مفهوم الحدث الذي عرضته المعاجم السردية، حيث يعرف معجم المصطلح السردي لجيرالد برنس الحدث بأنه:

"سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال (...) وفي مصطلح بارت فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل؛ فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد2، ص131.
[2]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، الجزء الثاني، ص36.

الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا."[1]

ويرى معجم مصطلحات نقد الرواية بأن الحدث "هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات."[2]

أما معجم السرديات فيرى بأن "لهذه الكلمة في الاستخدام العام مفهوم محدد إذ هي تعني الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف (...) أما في السرديات فإن الحدث يعني الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما. ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث –واقعة كانت أو متخيلة– وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار."[3]

تتفق التعريفات السابقة على أن الحدث حركة تدفع بالنص قدما، وتنقله من حالة إلى أخرى وذلك من خلال وتيرة متسلسلة من الأفعال المنتسبة للشخصيات، وهي حركة لا يمكن عزلها في الكتابة السردية عن مكونات (الزمان، المكان، الشخصيات)؛ وبمعنى آخر "لم تعد النظرة النقدية تفصل بين هذه العناصر كما كانت عليه، بل أضحى النص كلا شاملا جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر"[4]، حيث يعد الحدث مجموع الوقائع التي تترجم أفعال الشخصيات ضمن حيز مكاني ومجال زماني.

وانطلاق الحدث –في النص السردي بصفة عامة، والنص الروائي بشكل أخص– من الواقع لا يعني أبدا مطابقته له؛ فالروائي مثلا "حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية، ما يراه مناسبا لكتابة روايته كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، م: محمد بريرى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص19.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي إنكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص74.

[3]- محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص145.

[4]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص66.

يجعل من الحدث الروائي، شيئا آخر لا نجد له في واقعنا المعيش، صورة طبق الأصل"[1]. ويبقى تحقيق ذلك –بطبيعة الحال– مرتبطا بمدى احترافية الروائي وبراعته الفنية؛ لأن "الواقعية الفنية هي غير الواقعية الحسية (...) ومعظم الآفات الفنية تصيب الرواية الحديثة من عجز الروائي عن السيطرة على الواقع وصهره والانتصار عليه، فيسيّره وفقا للانفعالات التي يتّبع تطورها بدلا من أن يتسيّر له، وينحدر إلى جزئيات عارضة لا معنى لها"[2]، تسقطه في فخ التفاصيل التي لا تخدم النص بقدر ما تنقص من قيمته الفنية، ويمكن القول إن الواقع بالنسبة للمبدع بمثابة المادة الخام التي يستقي منها عمله ويتصرف فيها وفق ما يتناسب مع غايته[3].

يطغى الحدث على كثير من العناوين الروائية، فهو من أهم المكونات التي تصنف إليها العناوين في بعدها الدلالي؛ فيستوعب المكون الحدثي "باقي المكونات الأخرى وينطوي على حدث في حاجة إلى تحويل أو تأويل"[4]، حيث يمكن رصد نوعين من الأحداث[5]:

1- أحداث دينامية: تعبر عن تحول في الوضعية، وتترجم نوعا من الحركية.

2-أحداث ستاتيكية: تترجم حالة الروح والعواطف والخصال وتعبر عن التصورات المجردة كالحب والسعادة والموت...

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015، ص37.
[2]- ايليا الحاوي: في النقد والأدب الجزء الرابع الأدب المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1986، ص 87، 88.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص88.
[4]- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص31.
[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص31.

1- الفحيح والشَّرك وطقوس الدم... (فانتزيا على فخذ الشيطان):

يخطو القارئ أولى خطواته نحو عالم النص الروائي، من خلال اعتماده على ممهدات مشفّرة تنتمي إلى محيط بصري له نصيب وفير من الدلالة، ولا شك أن أول فكرة يأخذها عن المتن المتواري ضمن الغلاف، تتم عبر ذلك المحيط الذي يرمي طعمه للقارئ من خلال إبراز علامات مكثفة دلاليا تلعب دورها ببراعة في لفت انتباهه للمحتوى النصي، وكثيرا ما تعدّ التلميحات التي يجود بها الغلاف أرضية صلبة يبني عليها القارئ فرضياته القرائية.

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن عبارة من نوع "لا ينصح باقتراب ذوي القلوب الضعيفة" كان ينبغي أن تتصدر غلاف رواية نوال جبالي "الفحيح والشرك وطقوس الدم... (فانتازيا على فخذ الشيطان)"، بغية تخفيف صدمة النظرة الأولى التي تجمع القارئ مع الغلاف، والتي قد تدفعه غالبا إلى الرغبة في قلبه وإبعاده، رغبة نابعة -ربما- من مشاعر الخوف والنفور التي يتحد في بثّها كل من العنوان والصورة.

فيوحي الغلاف بأن الرواية تحمل بين طياتها العديد من الأحداث المخيفة، وقد يتخيل القارئ لوهلة أنها رواية رعب؛ فالعنوان المتموضع على شكل جملتين -جملة رئيسة وأخرى فرعية شارحة- حُمّل بمفردات قوية ومرعبة تصور مشهد فريسة وقعت في الشبك، ويظهر جليا أن صائدها لا يرحم.

يتناغم العنوان وينسجم بشكل كبير مع صورة الغلاف التي يحتلها كائن مخيف مبهم يصعب تحديد هويته، فلا نستطيع الجزم بأنه حيوان رغم أن أعضاءه مشابهة للزواحف (الأفاعي والثعابين)، كما لا نستطيع التأكيد على أنه أحد الوحوش المسيطرة على العالم التي صورها لنا العقل الأول في الحكايا الأسطورية، لكن كل ما يسعنا فعله هو محاولة وصفه؛ حيث يظهر على هيئة كائن ناري له شكل عدة ثعابين متصلة ببعضها البعض، يُحكم قبضته على أجساد بشرية،

ويلقي بها في مجرى ناري أين تتحول إلى جثث مصبوغة بلون النار، يحدث كل ذلك في محيط يسوده الخراب، ويسيطر عليه ذلك اللون الناري الملتهم للاخضرار تدريجيا.

لا نلمح اللون الأخضر القاتم –الذي يمكن أن نقول بأنه فقد نقاءه– فقط في الصورة، بل نجد أيضا بأنه لون الخط الذي كتب به كل من العنوان بشقيه (الرئيسي، الشارح)، والمؤشر الأجناسي (رواية) على خلفية صفراء، فيتنافس اللونان المتناقضان دلاليا الأصفر /الأخضر، السلبي/ الإيجابي باختلاف درجاتهما من أجل الهيمنة على غلاف الرواية، مع سيطرة واضحة للون الأصفر، حيث تميل كفة الغلبة إليه، خاصة أن اللون الأخضر قد فقد بريقه وأصابته لوثة الضعف.

إن سيطرة اللون الأصفر على اللون الأخضر تعني بالضرورة سيطرة دلالاته التي تشير معظمها إلى زحف الهلاك (الذبول، الموت، المرض، القحط...) على دلالات اللون الآخر (الحياة، الخصب، النماء...)، وبالنظر للكائن المخيف الذي ينشر حممه في محيط الصورة نستطيع رصد ملامح خراب جلي يتغلب فيه الموت على الحياة، وتضيّق فيه قوى الشر الخناق على الخير الذي أصبح اضمحلاله وشيكا.

يتميز عنوان الرواية بتعدد مفرداته، فهو طويل نوعا ما مقارنة بالعناوين الروائية الأخرى ولعل ذلك الطول قد اعتمد لغرض الإلمام بجميع جوانب النص.

ويمكن تصنيفه نحويا ضمن نمط التراكيب الخبرية المناسبة لسرد الأحداث؛ حيث ورد بشقيه (الرئيسي، الشارح) على شكل جملة إسمية (مبتدأ وخبر).

فيفتتح العنوان الرئيسي باسم معرّف يعطف معه اسمين آخرين، وينتهي بثلاث نقاط تفتح مخيلة القارئ على عدد لا نهائي من العلامات المشابهة للعلامات المذكورة. ولا شك أن اختيار تعريف جميع مفردات العنوان له قصدية معينة، خاصة أن المعرفة تدل على مسمى معين معروف

أو معلوم، وهو ما قد يدل على أن أحداث الرواية معروفة، وأن القارئ لا يجهل أبدا الوقائع التي سيواجهها.

الفحيح (مبتدأ) + الشرك (معطوف)+ طقوس (معطوف مضاف) + الدم (مضاف إليه)

ويأتي العنوان الشارح ليتم الجملة الإسمية من خلال مفردة "فانتازيا" التي وردت على شكل خبر للمبتدأ.

فانتازيا (خبر) + على فخذ (جار ومجرور مضاف) + الشيطان (مضاف إليه).

يعمل العنوان الشارح على إتمام فكرة العنوان الرئيس، من خلال محاولة تبسيطها وتفسيرها –إن صح التعبير–؛ حيث تحدد لنا الجملة الواقعة بين قوسين "فانتازيا على فخذ الشيطان" القالب الذي تشكلت فيه الرواية، وذلك من خلال لفظ "فانتازيا" الذي أوحى لنا بأن الأحداث لا تخلو من الخيال والعجائبية؛ لأن المعروف عن الفانتازيا أنها "عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، ويستحيل تحقيقها. و(الفنتازيا الأدبية)، عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء"[1]، كما أن العمل الفانتازي غني بالأحداث الخارجة عن المألوف والمعارضة للطبيعة، وكثيرا ما يعتمد على القوى السحرية، والشخوص الخارقة مادة أساسية في تشكيل تفاصيله.

وظهور الشيطان كدال محوري في العنوان الشارح يدعم تلك الفكرة كثيرا؛ لأن علامات الاستفهام المثارة حول واقعية وجود الشيطان والغموض الذي يحيط بماهيته، يتناسب مع فكرة الفانتازيا.

وبمعنى آخر إن التصور العام للشيطان غير ثابت، ورغم صعوبة تحديد ماهية الأخير، والجزم بواقعية وجوده على اعتبار أنه كائن متواري غير ملموس وغير مرئي، موقعه غير معروف،

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، ط1، 1985.

وهيئته مجهولة، يمكن القول إن الشيء الذي تتفق عليه كل الثقافات، وتصادق عليه معظم الحضارات، والمعروف في مختلف الأديان أن الشيطان هو المعادل الموضوعي لمفهوم الشر. الشيطان "من الجذر العبري "شطن" الذي يتضمن معنى المقاومة والمعاندة"[1]، ويعرف بأنه "اسم لكل عارم من الجن والإنس والحيوانات"[2].

وهو "روح شرير مغو. وكل متمرد مفسد. والحية الخبيثة، ويقال في تقبيح الشيء: كأنه وجه شيطان. أو رأس شيطان. وفي التنزيل العزيز في وصف شجرة جهنم: "طلعها كأنه رؤوس شياطين" ويقال ركبه شيطانه: غضب ولم يعبأ بالعاقبة. ونزع عنه شيطانه: استمسك بالحلم. وشيطان الفلاة: العطش. وشيطان الشاعر (في معتقد أهل الجاهلية): جني كانوا يزعمون أنه يلهم الشاعر."[3]

لا يبتعد المعنى المعجمي كثيرا عن التصور السائد، فالشيطان –كما سبق وأشرنا– يمثل الجانب المظلم/ الظالم في الكون، وبمعنى آخر "هو المبدأ الكوني للشر والمصدر الماورائي الذي يصدر عنه كل شر معاين وجزئي وملموس"[4].

ويعد الشر من أبرز القضايا التي شغلت البشر منذ بدء الخلق، فحرص الإنسان القديم في مختلف الحضارات الشرقية والغربية على محاربته والتصدي له بقوى الخير، وعمل على تحصين نفسه من الشرور والخبائث بارتداء التمائم وابتكار التعاويذ، وتقديم القرابين...

كما حرص الإنسان المعاصر على محاربته من خلال فرض قوانين تجرّم كل ما من شأنه خلخلة النظام.

---

[1]- فراس السواح: الرحمن والشيطان الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، دار علاء الدين، دط، دت، ص241.

[2]-الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، ط4، 2009، ص454.

[3]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص483.

[4]- فراس السواح: الرحمن والشيطان الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، ص8.

وإذا كانت الثقافات والعقائد الموغلة في القدم لم تجسد مفهوم الشر في كائن معين، فيمكن القول إن فكرة الشر المرتبطة بكائن ماورائي قد برزت وتبلورت بشكل أشد وضوحا مع ظهور الديانات الإبراهيمية، التي سلطت الضوء على أول فعل شيطاني من خلال قصة التفاحة التي كانت سببا في خروج آدم وحواء من الجنة، ورغم اختلاف تفاصيل القصة باختلاف الديانات، إلا أن الاتفاق على وجود كائن شرير وخبيث معادي لآدم وبنيه أثبتته النصوص الدينية، التي أظهرت سعي الشيطان إلى الانتقام من البشر بنشر الشر والفساد، من خلال احتراف الوسوسة واستعمال سلاح الغواية.

"قالَ أَرَأَيتَكَ هذَا الَّذي كَرَّمتَ عَلَيَّ لَئِن أَخَّرتَنِ إِلى يَومِ القِيامَةِ لَأَحتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلّا قَليلًا﴿٦٢﴾"[1]

"وَقُل لِعِبادي يَقولُوا الَّتي هِيَ أَحسَنُ إِنَّ الشَّيطانَ يَنزَغُ بَينَهُم إِنَّ الشَّيطانَ كانَ لِلإِنسانِ عَدُوًّا مُبينًا﴿٥٣﴾"[2]

"قالَ فَبِما أَغوَيتَني لَأَقعُدَنَّ لَهُم صِراطَكَ المُستَقيمَ﴿١٦﴾ ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِن بَينِ أَيديهِم وَمِن خَلفِهِم وَعَن أَيمانِهِم وَعَن شَمائِلِهِم وَلا تَجِدُ أَكثَرَهُم شاكِرينَ﴿١٧﴾"[3]

فيظهر الشيطان في الكتب المقدسة على أنه مخلوق ملعون متمرد يطمح للوصول إلى المكانة الإلهية. "وأنت قلت في قلبك: أصعد إلى السماوات. أرفع كرسيي فوق كواكب الله، وأجلس على جبل الاجتماع في أقاصي الشمال. أَصعد فوق مرتفعات السحاب. أصير مثل العلي"[4]، وقد ذكر في الأناجيل على أنه صاحب مملكة الشر التي تسيطر على العالم يتخذ من "النفس الإنسانية والمجتمع الإنساني مجالا رئيسا لنشاطه"[5].

---

[1]- سورة الإسراء، الآية 62.
[2]- سورة الإسراء، الآية 53.
[3]- سورة الأعراف، الآية 16-17.
[4]- الكتاب المقدس (العهد الجديد): سفر إشعياء 14-13-14.
[5]- فراس السواح: الرحمن والشيطان الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، ص241.

وذكرت صفاته الخبيثة في القرآن الكريم؛ كصفة "الكبر" التي دفعته لعصيان الأمر الإلهي بالسجود لآدم عليه السلام.

" **وَإِذ قُلنا لِلمَلائِكَةِ اسجُدوا لِآدَمَ فَسَجَدوا إِلّا إِبليسَ قالَ أَأَسجُدُ لِمَن خَلَقتَ طينًا ﴿٦١﴾** "[1]

" **قالَ ما مَنَعَكَ أَلّا تَسجُدَ إِذ أَمَرتُكَ قالَ أَنا خَيرٌ مِنهُ خَلَقتَني مِن نارٍ وَخَلَقتَهُ مِن طينٍ ﴿١٢﴾**"[2]

لقد وجد الشيطان في أصل خلقه من النار سببا للترفع والتعصب، "فأعرض عن النص الصريح على السجود فأخذ يفاضل بين الأصول فقال: (خلقتني من نار وخلقته من طين) (...) ثم أتبع ذلك بالكبر فقال (أنا خير منه). ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التي أراد تعظيمها باللعنة والعقاب"[3].

وتتفق النصوص الدينية –أيضا– على الوجود المؤقت للشيطان حيث ورد في القرآن الكريم أن جزاء الشيطان مؤجل إلى يوم الحساب، حيث سيكون مصيره وأتباعه يوم القيامة جحيم مستعر.

"**قالَ أَنظِرني إِلى يَومِ يُبعَثونَ ﴿١٤﴾ قالَ إِنَّكَ مِنَ المُنظَرينَ ﴿١٥﴾**"[4]

" **لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكَ وَمِمَّن تَبِعَكَ مِنْهُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٨٥﴾** "[5]

تقرن الديانة المسيحية نهاية الشيطان بآخر مشهد من "مشاهد تاريخ الخلاص وذلك في يوم الرب عندما يبيد المسيح في قدومه الثاني كل قوة ورئاسة وسلطان لإبليس ويسلم الملك للأب"[6]، وهي بذلك تدعم فكرة الأجل المحدد للشيطان.

---

[1]- سورة الإسراء، الآية61.
[2]- سورة الأعراف، الآية12.
[3]- جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي: تلبيس إبليس، دار القلم، ط1، 1403هـ ، ص25.
[4]- سورة الأعراف، الآية14-15.
[5]- سورة ص، الآية85.
[6]- فراس السواح: الرحمن والشيطان الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، ص242.

اتسع مفهوم الشيطان في الفكر المعاصر وخرج من المجال الميتافيزيقي المنحصر في كائن لا مرئي من الجن، إلى المفهوم الفيزيقي المتجسد في شكل كائن بشري يروج لثقافة الشيطنة، التي تضم كل الأفعال والممارسات الإجرامية كالقتل، والتنكيل، والاحتيال، والسرقة... التي يمارسها الإنسان الفاسد سعيا لتوسيع دائرة نفوذه؛ فالشيطان قد يتجسد في شكل سياسي دجال أو رجل أعمال محتال، أو رجل دين منحرف، أو عالم قاتل، أو حتى في شكل دولة معتدية...

الشيطان إذن هو المكون الفاعل والشخصية الرئيسية في الرواية، فأن تأتي الفانتازيا على فخذه معناه أننا لا ننفك نجده مسيطرا على أحداثها التي سلمت نفسها له ولذريته، خاصة إذا ما صادقنا على الدلالة المعجمية للفظ فخذ "الفخذ والفخذ: ما فوق الركبة إلى الورك. و–في العشيرة إحدى فصائل البطن (ج) أفخاذ"[1]وهي دلالة مرتبطة ومتعلقة بفروع القبيلة.

تتطابق جملة العنوان الشارح "فانتازيا على فخذ الشيطان" مع طبيعة الرواية، التي تمتزج فيها الفانتازيا مع الواقعية السحرية، فيتلاءم العنوان الصادم مع الأحداث التي أبسط ما يقال عنها أنها قاسية؛ حيث تجرفنا الروائية معها إلى دهاليز عالم مرعب تتدفق فيه "حشود الجرذان من مجارير المدن وتركض أسرابا أسرابا على الجثث المستحمة بدمائها وأوحالها، والعنكبوت المتأله يحيك خيوطه في السماء وينصب أفخاخه وشراكه في كل مكان وأكداس اللحم البشري تتدلى منها ،وهو يدعو العالم لعبادته متهددا ومتوعدا، والأفاعي تحزم الجثث التي تنهض من تراب مدافنها لتحارب الأقدار رقصا، وكلما نهضت جثة نافضة عنها الدود والتراب قفزت أفعى متطوعة إلى خصرها وحزمتها وهي تحثها على النزال رقصا بفحيحها.."[2]

وتنقل لنا عبر صفحات يبلغ عددها 228 صفحة عديد القضايا الدينية والسياسية، والاجتماعية... كما تصور لنا مشاهدا ليست بغريبة عنا في قالب خيالي يقترب كثيرا من الحقيقة، ويعريها بشيء

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص676.
[2]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، موفم للنشر، دط، 2014، ص205.

من المبالغة والصراحة الموجعة.

تحكي الرواية عن الشر المجسد في شكل عصابة شيطانية تدعى بالعنكبوت السداسي، وهي عصابة "تواصل تكالبها على خرق نظام الكون وتخريبه وقلبه إلى الضد، قلب مبادئه من الخير إلى الشر"[1]، تُحكم تلك العصابة قبضتها على العالم بأسره وتسيطر على مصير بلاد العربان كما يسيطر لاعب الدمى المتحركة على دماه، بمساعدة حلفاء (القارة السمينة) يعملون معها سرا وعلانية على نهب وإضعاف بلاد العربان، وعلى معاداة دين السلام لضمان استمرارية سيطرتهم على الأرض المقدسة "دار الدين"، وضمان حفاظهم على المكاسب السياسية والاقتصادية في منطقة العربان؛ باختصار يتشارك الحلفاء نفس الأهداف الشريرة، ويتقاسمون المهام فالعصابة تخطط والقارة السمينة تنفذ.

"كل هذه اللعبة بتقلباتها وثوراتها وهيجاناتها ماهي إلا مخطط مدروس على يد العصابة تحركه القارة السمينة لإقامة عالم أحادي القطب تتحكم فيه سياسة واحدة تصب في مصلحة العنكبوت السداسي وتوسيع نطاق أرضه التي يلتهمها كل يوم أكثر عبر الاحتلال والمؤامرات"[2].

عالم جديد "يمشي ليكون دولة واحدة اسمها القارة السمينة وعاصمتها دولة العنكبوت حيث كل القرارات السياسية تحاك (...) هو ينسج ويحيك ويفصل والعالم يلبس"[3]

يستقر زعماء العصابة في قصر خيالي يتناسب وصف بنائه الفانتازي، وديكوراته الميثولوجية مع فكرة الشر والرعب، فيصلح فعلا –إن صح التعبير–كمكان لإقامة الشيطان. "ثكنة الشرير" هو اسم ذلك القصر الذي يتشح كل نزلائه بالسواد، والذي نُحت سقفه برمز العنكبوت السداسي.

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص14.
[2]- المصدر نفسه، ص127.
[3]- المصدر نفسه، ص136.

"كانت القاعة المليئة بالتماثيل الشريرة التي تجسد الذبائح البهيمية في عصر الظلمات، ولوحات إحراق الساحرات الجماعي في العصور الوسطى(...) رمق السقف الشاهق العلو وبدا له الشر متمركزا هناك في رمز ذاك العنكبوت السداسي الأرجل الشره السمين المنحوت بطريقة محمومة"[1]

لذلك يمكن القول إن عبارة (فانتازيا على فخذ الشيطان) قد فُصّلت بشكل دقيق على مقاس النص الروائي، الذي يحضر فيه الشيطان بقوة لفظا ومعنى؛ لأن العصابة تقدسه وتحلف باسمه "أجيبوني بحق الشيطان"[2]، بل وتتخذه مثلا أعلى فتمشي على خطاه وتطبق أساليبه الملتوية.

يؤدي العنوان الشارح "وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضا ويكتسب شرعيته في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيس من حيث عدم استيفائه لمضمون النص"[3]، لذلك نجد أن تخمينات العنوان الشارح "فانتازيا على فخذ الشيطان" –بمعزل عن المتن النصي– تنجح نوعا ما في ملامسة دلالات النص، كما أنها تساعد القارئ على اكتشاف توجه علامات العنوان الرئيس "الفحيح/ الشرك/ طقوس الدم" وتدفعه لاستقباله بانطباع معين، والنظر إليه برؤية أقرب للميثولوجيا، والحكايا الخارقة والمرعبة؛ رؤية مخالفة للواقع أو –ربما– موازية له.

* علامة "**الفحيح**": *"الالتواء الشيطاني"*

ترسم علامة "الفحيح" في الذهن مشهد الخطر واقترابه، لأنها ترتبط بصوت الأفعى فيقال "فحح: فَحِيحُ الأفعى: صوتها من فيها، والكشيش صوتها من جلدها. الأصمعي: تفُحُّ وتَفِحُّ وتَحُفُّ: والحفيف من جلدها والفحيح من فيها (...) والفُحُحُ: الأفاعي"[4].

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص56.
[2]- المصدر نفسه، ص 39.
[3]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،79.
[4]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، م2، ص540.

والأفعى من أخطر أنواع الزواحف، وهي "من شـرار الحيات، رقشـاء، دقيقة العنق، عريضـة الرأس، قاتلة السـم"[1]، تتميز بالحدة البصـرية وبقدرتها على تغيير جلدها... هذه الصـفات البيولوجية حمّلت الأفعى دلالات كثيرة، فأصـبحت رمزا للقوة، والغدر، والالتواء، والخيانة... فيقال مثلا فلان كالثعبان أي أنه ماكر ومعروف بغدره وأسـاليبه الملتوية، وفلانة كالأفعى أي أنها خطيرة، ومفسدة.

وعند التعمق في البحث عن ماهية الأفعى، نجد أنها تمتلك تاريخا حافلا صـنعه العقل البشري الأول، الذي اهتم بها بشكل كبير وحولها من كائن حي قوته محدودة إلى كائن أسطوري خارق القوى، تختلف مكانته باختلاف المعتقدات وتتنوع قصصه بتنوع الحضارات؛ كائن طبيعته غير ثابتة تتأرجح بين الخير والشر.

نلمح ذلك التأرجح في الحضـارة الفرعونية التي صـورت لنا "رننوتت" ربة الحصـاد الزراعي "في هيئة حية كبيرة أو في هيئة امرأة لها رأس الكوبرا، التي عادة تشـكل الحية الملكية"[2]، وظيفتها تأمين وحماية الغذاء وهي حية خيرة عكس الثعبان الضـخم "أبوفيس" "إبيبي" الشرير الذي "يهدد رب السماء رع عندما ينتقل في قاربه الشمسي من الشرق إلى الغرب أثناء النهار، وعندما ينتقل في قاربه من الغرب إلى الشرق أثناء الليل"[3].

لا يختلف المشـهد كثيرا في الحضـارة الهندية التي قدسـت الأفعى وأنزلتها منزلة الآلهة المعبودة، وخصـصـت لها أدوارا هامة بنيت عليها عقيدة الفرد الهندي على مر العصـور، وما نشاهده اليوم من مهرجانات لازالت تقام سنويا في الهند كمهرجان ناغ بنشامي[4]

[1]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص696.
[2]- سمير أديب: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ص471.
[3]- المرجع نفسه، ص29.
[4]- ينظر Euronews: الهندوس يمجدون ثعبان الكوبرا، Euronews -، 2017-07-28.
https://araic.euronews.com

(naga panchami) احتفاء بالثعابين خير دليل على ذلك، ومن بين الثعابين التي روت عنها النصوص الهندوسية نذكر نموذجين تنوعت فيهما المكانة بين المقدس والمدنس:

(Vasuki) "فاسوكي: أفعوان ضخم حاكم الناغاس عمل كحبل في خدمة الأرباب"[1]، وهو من الثعابين الخيرة الخادمة للآلهة، وعلى النقيض من ذلك ذكرت الحية الخبيثة "كاليا" حية المستنقع المسموم التي صارعها الإله كريشنا. "قفز إلى المستنقع المسمم من أجل أن يقتل كاليا الحية السامة التي تعيش هناك(...) مع صغارها لذا كان الإنسان والحيوان يتجنب ذلك المستنقع، والذي كانت مياهه الخضراء مسممة لا أحد يشرب منها"[2].

ذكرت الأفعى أيضا عند السومريين، فمن منا لا يعرف قصة الأفعى التي خطفت عشبة تجديد الشباب من جلجامش حائلة بينه وبين خلوده المنشود.

"فتشممت أفعى رائحة النبتة.

تسللت خارجة من الماء وخطفتها.

وفيما هي عائدة، تجدد جلدها.

وهنا جلس جلجامش وبكى."[3]

إن التنوع الدلالي الذي تحظى به الأفعى والذي نتج عبر تراكمات تاريخية، يجعل من توظيف علامة "الفحيح" توظيفا موفقا –إن صح الحكم– لأن الشيطان المشار إليه في النص، والمجسد في شكل تنظيم يدعى بـ "العنكبوت السداسي"، هو تنظيم تمتد جذوره إلى قرون موغلة في القدم، لذلك يمكن وصف القضية التي يتبناها بالقضية القديمة الحديثة، القضية التي ظاهرها سياسي، وباطنها ديني بحت يرتبط بـ"أرض الدين" التي تدّعي العصابة أن الله وهبها إياها منذ

[1]- ماكس شابيرو، رودا هندريكس: معجم الأساطير، ت: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2018، ص268.
[2] - ك.م.مونشي: كريشنا الأسطورة الهندية، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2007، ص139.
[3]- فراس السواح: كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص223.

قرون "عصابة العنكبوت السداسي التي اغتصبت دار الدين مدعية أنها أرضها المذكورة في كتابها السماوي"[1].

الأرض العربانية التي خططت العصابة لاحتلالها، ونجحت في الاستيلاء على أراضيها مستغلة في ذلك تخاذل حكام العربان المعروفين بمواقفهم الجبانة، "بارك العربان اغتصابها والتنكيل بأبناء شعبها وهتك مقدساتها وسرقة هويتها وذلك بصمتهم الذي استمر لعقود طويلة من الزمن"[2].

كما أنها قضية تتأرجح فيها موازين الخير والشر، "لقد كان زعماؤها وشعبها أكفأ محامين لأكبر قضية غير عادلة، لقد خططوا وسهروا والعربان نيام ولازالوا، وهم يعملون جاهدين على الوصول إلى مقاليد الحكم الكامل الشامل بعد أن كانوا أكبر شعب اضطهد وأهين وشرد.."[3]؛ حيث تستغل العصابة مزاعم تعرضها للاضطهاد كورقة ضغط تستعطف بها الرأي العام العالمي، وتروج بها لعدل قضيتها، "فساد حكمها على العالم بعد أن اخترقت العقول والجيوب المتحكمة به وغزتها بثقافتها وفرضت عليها وجهة نظرها ومصالحها فهيمنت على الشعوب وبرمجتها، وصارت ترتكب جرائمها جهارا نهارا وسط تأييد جماهيري عام، فعولمت الفساد وروجت له بل وفرضته كقوانين" [4].

يفتح لنا الاستمرار بالحفر في دلالات الفحيح/ الأفعى أبوابا كثيرة تمكننا من رصد علاقة العنوان الشارح بالعنوان الرئيس، وعلاقة الاثنان بالنص؛ حيث يكشف لنا البحث في الحقل الديني عن علاقات وطيدة تربط بين الشيطان والأفعى.

فنجد أن التراث العبراني قد حمّل مسؤولية طرد آدم وحواء من جنة عدن بعد عصيانهما

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص 128.
[2]- المصدر نفسه، ص38.
[3]- المصدر نفسه، ص128.
[4]- المصدر نفسه، ص 14.

الأمر الإلهي للحية المتآمرة مع الشيطان، الحية المروجة لتفاح شجرة المعرفة المحرمة. "فقال الرب الإله للمرأة: ما هذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة: الحية غرتني فأكلت"[1].

وأن الديانة المسيحية تربط كذلك بينهما، "فَطُرح التنين العظيم، الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان، الذي يضل العالم كله، طُرح إلى الأرض، وطرحت معه ملائكته"[2].

كما لعن الإله الحية الغاوية التي امتزجت في تصور عقائدي آخر بشخصية "ليليث"، المرتبطة "بأكبر أساطير الخلق (...) سميت كذلك بالثعبان الأكبر، والتنين، القوة الكونية للخلود الأنثوي"[3]، قيل إنها زوجة آدم الأولى قبل حواء؛ هربت منه إلى أحضان الشيطان، فأصبحت روحا متمردة شريرة تنشر الرعب والهلاك، كانت " جميلة جدا وتمتلك صفات مغرية (...) تتجسد ليلا أمام الرجال لكي تغريهم ثم تقتلهم وكانت ليليث تلقب بقاتلة الأطفال لها أجنحة ومخالب"[4]، لذلك اعتبرت "من أكبر القوى المعادية للطبيعة"[5]، واقترن اسمها بالغواية والخراب.

عند محاولة ربط ما سبق بالنص الروائي، نجد أن العصابة الشيطانية قد اعتمدت أساليب الالتواء والغواية لتخريب البلدان العربانية؛ حيث استخدمت أساليبا ممنهجة تستهدف البنى السياسية، وعملت على زعزعة الأمن والاستقرار من خلال خلق الصراعات الطائفية والإثنية بين أبناء البلد الواحد.

"وبدت كل البلدان العربانية مهددة بالحروب الأهلية وانقسام خرائطها حسب الملل والمذاهب"[6].

---

[1] -الكتاب المقدس -العهد القديم، سفر التكوين، اصحاح 3-13.
[2]- الكتاب المقدس- العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتي، اصحاح 12-9.
[2]- بريجيت كوشو: أسطورة ليليث(lilith)، ت: نظيرة الكنز، إيلاف، أبريل2008
https://elaph.com
[4] - كريم شوابكة، كمال أبو غزالة: ليليث أسطورة الأنثى المتمردة، ما وراء الطبيعة، أغسطس2010
www.parnormalaraia.ccom
[5]- بريجيت كوشو: أسطورة ليليث (مرجع سابق).
[6]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص38.

وعملت –العصابة أيضا– على نشر الفوضى بدعم الثورات والانتفاضات الشعبية، "كان الشعب يكشر عن أنياب غضبه الذي ورثه في جيناته جيلا بعد جيل، كان الشعب يريد الثأر، فقد عاش مستعمرا في أرضه ومن طرف أبناء أرضه"[1].

انتفاضات خدمتها هي أكثر مما خدمت الشعوب العربانية التي سالت دماؤها على قضية خاسرة. "كانت الدماء تشكل وديانا في الشوارع وكان الشهداء يداسون بعد أن تعب الذين يحملون الجثث المكدسة على أكتافهم وسط الطرقات والساحات المليئة بالسيارات المفخخة والميليشيات" [2].

فالشعوب أطاحت بحكام يخدمون العصابة، "في هذه الأثناء كان أحد عملائها الأكثر وفاءا حاكم أحد بلدان العربان، ديناصور من ديناصورات الدكتاتورية العربانية بل وأشرسها على الإطلاق يتقلب في فراشه الوثير(...) حين دق الباب فجأة قرعا عنيفا متوترا، كان هذا كلبون المستشار الأكبر والخبث والأقرب للدكتاتور(...) إلحق يا سمو "المعبود" حاكم البلد المجاور "خيرهم العفيف" قد أطيح به من طرف شعبه"[3]، وسلمت مقاليد الحكم لعملاء يخدمون العصابة أيضا، "مرحبا بك في جماعتنا أيها الولد (...) سنساعدك وندعمك لذا نقترح عليك أن تكون حاكم دار السلام الجديد، ستكون "عادل الحكيم" وستجلس على كرسيه وتلعب دوره كما نمليه عليك نحن، كل ما عليك فعله هو التنفيذ"[4].

وقد لعب جشع الحكام، وسوء تسييرهم لبلدانهم دورا كبيرا في مساعدة العصابة على نيل مبتغاها؛ حيث "سقطت البلدان العربانية في الشرك دولة بعد أخرى"[5]، وأطاحت انتفاضات الشعوب بحكام العربان واحدا تلو الآخر؛ خيرهم العفيف حاكم دار الحضارة ومعبود الجماهير حاكم دار الخيرات وسيف الأمة والمصلح أبو الشعب ومنتصر القبضاي حاكم دار النصر....

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص20.
[2]- المصدر نفسه، ص28.
[3]- المصدر نفسه، ص14.
[4]- المصدر نفسه، ص55.
[5]- المصدر نفسه، ص38.

"لقد كان "خيرهم" متحكما بسلطته على رعيته لعقود من الزمن لكن غروره وجشعة جعله يلعب بذيله وتحاذق مع العصابة فكشفت أمره وأضعفت مركزه وألهبت الفتن في أوساط رعاياه ودعمتهم ضده فأطاحوا به"[1].

كما أن وسائل الإعلام الممولة من طرف العصابة، كان لها دور بارز في توجيه مسار السياسة العربانية؛ حيث عملت على إغراء الشعوب بحرية وهمية، وأجّجت الأوضاع بتحريضهم على الثورة، "الإعلام في يدنا بدءا من السينما عبر أكبر مقاطعة إنتاج "الشجرة القدسية" الواقعة كما هو معلوم في "القارة السمينة" والتي تنتج أفلاما تسوق لكل بلاد المعمورة تبث ثقافتنا، عدا عن القنوات الإعلامية الكبرى في العالم، إلى الجرائد والمجلات والإنترنت"[2].

تزامنت الفوضى السياسية في البلاد العربانية مع انهيارات كبرى في البنى الاقتصادية؛ حيث كان النهب الدائم والمستمر منذ عقود لخيرات العربان سببا رئيسيا في وقوع تلك الانهيارات. "فحتى انسحاب قوات القارة السمينة الادعائي المسرحي الهزلي من "دار الحكمة والتاريخ" والذي طال وعدهم به لأصحاب الأرض وللعالم أجمع حتى يتسنى لهم نهب أكبر قدر من البترول والآثار والخيرات"[3].

وبالأخص بعد أن بارك حكام العربان عمليات النهب التي أصبحت تمارس على بلدانهم بصفة شرعية، "أما أنا فألعبها صح مع العصابة إني أمنحها من خيرات البلاد أضعاف ما أتركه للبلاد وعبادها"[4].

وأتاحوا للعصابة فرصة احتكار خيرات العربان كمادة البطرون؛ المادة الشبيهة بالبترول والبديل الحيوي له والتي تكتمت العصابة على وجودها "فيما يخص الثروة الجديدة المكتشفة، كيف

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص16.
[2]- المصدر نفسه، ص39.
[3]- المصدر نفسه، ص136.
[4]- المصدر نفسه، ص 16.

يمكننا أن نحصل عليها"[1].

بالإضافة إلى الصفقات المشبوهة التي كانت تدر على الأخيرة أموالا طائلة، كصفقات الفيروسات واللقاحات المضادة "أرأيت حين أمدتني بلقاح المناعة لما يكفينا أنا وحاشيتي بعد صفقة استيراد أحد الفيروسات مع أدويته ولقاحاته كما وعدت"[2].

يمكن القول إن الرواية تصور لنا مشاهدا مألوفة تحاكي الصراع السياسي/الديني الذي تشهده المنطقة العربية، فتوجه الروائية أصابع الاتهام في كل ما يحدث للعالم العربي –بقناعات لا تبتعد كثيرا عن نظرية المؤامرة– إلى الكيان الصهيوني الذي ربطت بينه وبين الحركة الماسونية التي أصبحنا اليوم نسمع الكثير عنها، وتصلنا أخبار عديدة عن كونها "واحدة من أهم وأذكى عمليات اليهود ضد بني الإنسان، ذلك أنها اعتمدت، ومنذ النشأة المبكرة على الدقة والضبط والعمل المنظم"[3]؛ حيث تتبنى الماسونية العقيدة القائلة بنقاء الجنس اليهودي، وتعرّف بأنها "حركة تنظيمية خفية قام بها على الأرجح حاخامات التلمود وخاصة في مراحل الضياع السياسي الذي تعرض له يهود العهد القديم فأخذ الحاخامات على عاتقهم إقامة تنظيم يهودي يهدف إلى إقامة مملكة صهيون العالمية"[4].

وهو هدف لا يتحقق إلا من خلال ضرب الديانات الأخرى –خاصة الديانة الإسلامية– وإعلان العداء على كل ما يعرقل مسار المخطط.

يصور النص الروائي عدة مشاهد عن ذلك العداء؛ حيث تطرقت الروائية إلى قضية الإسلاموفوبيا ومحاربة الدين الإسلامي، من خلال ربطه بالعنف والهمجية.

---

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص43.
[2]- المصدر نفسه، ص16.
[3]- صابر طعيمة: الماسونية ذلك العالم المجهول دراسة في الأسرار التنظيمية لليهودية العالمية، دار جيل بيروت، ط6، 1993،ص5.
[4]- المرجع نفسه، ص11.
*التلمود كلمة عبرية تعني الدراسة، وهو كتاب تعليم الديانة اليهودية.

وتحدثت عن مساعي العصابة لمسخ شخصية الفرد العرباني، وإبعاده عن أخلاق دين السلام من خلال استعمالها لمخطط طويل الأمد؛ مخطط اعتمدت فيه على تشويه الدين السلامي العدو الأكبر لها "كما تعلمون يا إخوان هدفنا من هذه الحرب هو قتل الهوية العربانية ودينها الخطير الذي هو العدو الأكبر لكينونتنا"[1].

وعملت على ذلك من خلال وصم دين السلام بالإرهاب والهمجية، عن طريق توظيف عملاء يرتدون عباءة الدين، عملاء من عينة المنافق "مهدي الإخونجي" الذي اعتمدت عليه العصابة في تطبيق شرائعها الدموية، "خاصة وأنه يمثل هوية الدين والعصابة تعي جيدا أن ورقة الدين هي أقوى ورقة في الحكم والسيطرة على الإطلاق"[2].

الإخونجي حكم بلده العربانية بطرق ترهيبية، "هي تريدني أن أكون هتلرا آخر ولكن دون شارب بل بلحية ويرتدي دوما عباءة الدين والسيف في خصره"[3]. وجعل منها مسلخا كبيرا "يصور شخصية العرباني الهمجي البدائي الدموي المتوحش بكل المقاييس العالمية التي صدرتها العصابة للعالم عبر إعلامها المنتشر في القارة السمينة والقارة المسنّة"[4] .

وما ساعد أكثر على نجاح مخطط العصابة هو الانفجارات المتعددة، التي افتعلتها الأخيرة في القارتين السمينة والمسنّة، ونسبتها للسلاميين الذين أصبحوا دوما محط اتهام، خاصة بعد الانفجارات التاريخية التي سلطت الضوء على إرهابية الدين السلامي.

"بعد تلك الانفجارات التاريخية الملفقة للعربان السلاميين وما تلاها من انفجارات كانت تحدث بكثرة في محطات الميترو ويروح ضحيتها مواطنيها الأبرياء وتنسب دوما لشخص ذي ملامح عربانية يقيم في أرضها تتهمه بتنظيم خلايا إرهابية"[5].

---

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص40.
[2]- المصدر نفسه، ص24.
[3]- المصدر نفسه، ص 25.
[4]- المصدر نفسه، ص68.
[5]- المصدر نفسه، ص69.

وبالعودة إلى مرجعيات علامة "الفحيح"، يمكن القول إننا نلمح في دلالاتها إشـارات عن الحركة الماسـونية؛ حيث تعد الحية الملتفة حول قضـيب رمزا من رموز الماسـونية، يمثّل له بحرفين لاتينيين متعانقين (T/S)، وهو شعار يعود –في الغالب– إلى نقش موجود على كرسي الاعتراف في كنيسة لودان في النمسا، حيث نحت صليب كبير تلتف حوله حية، وهو شعار يسوع المصلوب[1].

ويقال عن المحافل الماسـونية بأنه "في إحدى الدرجات يرفع عامود في المحفل يحمل أفعى ملتفة عليه، وهذه ترمز إلى قصة موسى يوم ابتلى شعبه بالأفاعي فوضع موسى حسب كلام الرب له حية نحاسـية محرقة على رابية فكان كل من لدغته حية ونظر إلى الحية النحاسـية يحيا. وهذه تدعى في الماسونية الملوكية بدرجة الأفعى النحاسية."[2]

وإذا كانت قصـة الأفعى المرتبطة بالنبي موسـى تتغذى عند الماسـونيين من مرجعيات إسرائيلية لعلاقة المنظمة –حسب الشائع– بالمشروع الصهيوني لأن "تاريخ الماسونية يرشدنا إلى أنها بنت الفكر اليهودي، سواء قلنا إنها نشأت في عهد موسى عليه السلام، أم في العصور التالية"[3].

فإن قصـة الحية/ الثعبان التي لعبت دورا كبيرا في قصـة موسـى عليه السـلام عند المسـلمين تختلف كثيرا عن القصة السابقة.

ذكر القرآن الكريم قصـة أفعى موسـى في عدة آيات، على أن الله تعالى سـخرها لتكون معجزة موسى، ووسيلة للفصل بين الحق والباطل.

"وَأَوحَينا إِلى موسى أَن أَلقِ عَصاكَ فَإِذا هِيَ تَلقَفُ ما يَأفِكونَ ﴿١١٧﴾ فَوَقَعَ الحَقُّ وَبَطَلَ ما

[1] ـ ينظر: حسن نعمة: موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، دط، 1994، ص38.

[2]- صابر طعيمة: الماسونية ذلك العالم المجهول دراسة في الأسرار التنظيمية لليهودية العالمية، ص 146/145.

[3]- المرجع نفسه، ص133.

كانوا يَعمَلونَ ﴿١١٨﴾ فَغُلِبوا هُنالِكَ وَانقَلَبوا صاغِرينَ ﴿١١٩﴾ وَأُلقِيَ السَّحَرَةُ ساجِدينَ﴿١٢٠﴾"[1]

"فَأَلقى عَصاهُ فَإِذا هِيَ ثُعبانٌ مُبينٌ ﴿١٠٧﴾"[2]

"قالَ أَلقِها يا موسى ﴿١٩﴾ فَأَلقاها فَإِذا هِيَ حَيَّةٌ تَسعى ﴿٢٠﴾ "[3]

وحسب ما ورد في تفسير الآية السابقة إن "هذا برهان من الله تعالى لموسى، عليه السلام، ومعجزة عظيمة، وخرق للعادة باهر دال"[4]، يدل على قدرة المولى عز وجل وعظمته، وعلى إثبات نبوة رسوله.

ولعل قصة الأفعى التي كانت سببا في إظهار إفك السحرة وانتصار موسى عليه السلام قبل قرون كثيرة، هي التي جعلت البعض يربط بين الثعابين والطقوس السحرية، فانتشرت فكرة تلبسها بالجن؛ وأصبحت تستخدم في ممارسات شاذة تتعلق بالشعوذة، والسحر الأسود ممارسات لازلت سارية المفعول حتى يومنا هذا؛ فحسب تقرير أعده الموقع الإخباري العراقي سومرية نيوز، وعرض فيه عددا من شهادات صائدي الأفاعي في محافظة ديالي "التي تضم أكثر من 17 نوعا من الأفاعي أخطرها المعروفة باليهودية (...) الأفاعي اليهودية تستعمل كمادة أساسية في بعض تعويذات السحر الأسود(...)أبرز التعويذات التي يجري استعمال الأفعى اليهودية فيها هي إثارة المشكلات بين الأزواج أو الإضرار الجسدي أو محاربة الجن الذي يتملك أجساد البعض(...) الجزء الأساسي الذي يجري استعماله في صناعة تعويذات السحر الأسود هو الأنياب بعد طحنها، كذلك العينين، إضافة إلى قطرات من السم"[5].

---

[1]- سورة الأعراف، الآية 117-118-119-120.
[2]- سورة الأعراف، الآية107.
[3]- سورة طة، الآية 19-20.
[4]- أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء الخامس، ص 278.
[5]- السومرية نيوز: "السحر الأسود" سعر الأفعى في ديالي إلى مليون دينار، السومرية، 06- 06-2013.
Www.alsumaria.tv

وبغض النظر عن مدى واقعية ما عرض، لا نستطيع أن ننكر لجوء العديدة من المشعوذين لاستخدام بعض الحيوانات في تشكيل تعويذاتهم السحرية.

انطلاقا من فكرة ارتباط دلالات الأفعى بالسحر والدجل، نستطيع أن نرصد أيضا علاقة أخرى للعنوان بالنص، الذي يعرض بكثير من التفاصيل مسألة الممارسات الشاذة للشعوذة، ويعرفنا على عالم الأباطيل الذي انغمس فيه العربان بعد ابتعادهم عن دينهم، وسخّروا له أموالا طائلة أملا في تغيير أقدارهم.

حيث اشتهر المنجمون من أمثال "بديعة" التي أطلقت على نفسها اسم "بصيرة زرقاء اليمامة" والتي ذاع صيتها في مجال التنجيم، ومعرفة المستقبل فاكتسبت "شريحة هائلة من الزبائن الأثرياء المستعدين لدفع المبلغ الذي تطلبه(...) واجتذبت زبائن الطبيب وزبائن المحامي وزبائن كلا من المستشارين النفساني والاجتماعي، بل إنهم هم شخصيا أخذوا مواعيد وزاروها بعد أن انصرف زبائنهم عنهم"[1].

كما انتعش مجال السحر والشعوذة كذلك على يد مشعوذ تجاوزت شهرته في ممارسة طقوس السحر الأسود "دار الملوكية" التي يقيم بها، وانتشرت في سائر البلدان العربانية "ذاك المنجم المشهور بضلوعه في ممارسة السحر الأسود والتبصير (...) كان مشتهرا باسم "سيد الغيب"، وكان يبدو متحكما في رعاياه ومعجبيه وكأنه ينومهم مغناطيسيا بسحره وهيبته"[2].

شهرة "سيد الغيب" جعلت حتى الملوك، والحكام يتنافسون على خدماته "أعتذر منك سيدتي، فمولانا سيد الغيب لم ينته من مهامه بعد إنه يقيم "حضرة لاستحضار الأسياد" بطلب من الملك ولن يفرغ حتى ظهر اليوم الموالي"[3].

---

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص78.
[2]- المصدر نفسه، ص77.
[3]- المصدر نفسه، ص80.

وتلك الشهرة –طبعا– لم تأت من فراغ، فهو حليف العصابة/العناكب وسلاحهم الخفي لضرب المجتمع العرباني. "كان ذلك اللقاء يشبه جلسة التحالف مع الشيطان في جناح الحضرة بين سيد الغيب وكاهن العناكب الأكبر "جالوت""[1].

حيث كان سيد الغيب مسؤولا عن تنفيذ مشاريعهم بدار الملوكية؛ كمشروع بناء معهد عالي للتاروت التنجيمي، وأسرار الغيب سمي بـــ "شمعة بابل السوداء" "يعد تجارة كبرى وجد مربحة (...) نريد أن ينسى العربان حلالي المشاكل القدماء الذين اعتادوا الهرع إليهم وقت الحاجة ويقبلوا على هذا المعهد الذي يقدم الحلول السحرية الشافية"[2].

ومشروع قناة فضائية تحمل نفس الاسم، سخرتها عصابة العناكب للاستيلاء على جيوب العربان وجرهم إلى غياهب الظلام.

من خلال ما سبق يمكن القول إننا نلمس انسجاما واضحا لدلالات علامة "الفحيح" مع ما ورد في الرواية؛ حيث نستطيع تشبيه العصابة بالأفعى السامة التي التفت حول عنق العربانيين، وسخرت كل جهودها لتضييق الخناق عليهم من خلال العبث بالدين، ونشر الجهل وضرب الاستقرار، وتخريب الاقتصاد...

* علامة "**الشّرَك**":

"المصيدة الشيطانية"

معجميا الشّرك هو" حبائل الصائد وكذلك ما ينصب للطير واحدته شَرَكَةٌ وجمعها شُرُكٌ، وشَرَكُ الصائد: حبالته يرتبك فيها الصيد. وفي الحديث: أعوذ بك من شر الشيطان وشِرْكِه أي ما يدعو إليه ويوسوس به من الإشراك بالله تعالى، ويروى بفتح الشين والراء، أي حبائله،

[1]- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص144.
[2]- المصدر نفسه، ص145، 146.

ومصايده"[1].

نلمح في المعنى المعجمي لكلمة شرك بعدين أحدهما مادي والآخر معنوي؛ الشق المادي يرتبط بعملية الصيد المعروفة منذ القدم كوسيلة للاقتيات، أطراف العملية هم:

الصياد + المصيدة + الفريسة؛ حيث يقوم الصائد باقتناص الفريسة من خلال نصب شرك أو كمين.

أما الشق المعنوي فيجعل من الشّرَك صفة شيطانية؛ لأنه يتعلق بالمكيدة والفخ الذي يحيكه طرف بغية الإيقاع بطرف آخر باستخدام الخبث والدهاء والطرق الملتوية، يساعده على ذلك عدم انتباه وقلة حذر الطرف المغدور.

يمكن أن نرصد للطرفين عدة ثنائيات ضدية:

صائد/ فريسة، جاني/ ضحية، ظالم/ مظلوم، قوي/ ضعيف، ذكي/ غبي، شرير/طيب، محتال/ مغفل، غادر/ مغدور ...

تتناغم علامة "الشّرك" مع تسمية العصابة (العنكبوت) فتجعل منها اسما على مسمى؛ لأن الأخيرة تنصب شركها وتنسج خيوطها في كل مكان.

فتستعمل سياسة العمالة "لن أندم وأنا أكتشف كل يوم أكثر أن الأغلبية خائنة وتتعاطى مع عمالة مبطنة لصالح العناكب"[2].

وتجند العملاء من السياسيين والمثقفين ورجال الأعمال، ورجال الدين والفنانين... لأن في عرفها كل فرد له نقاط ضعف قابل لأن يصبح عميلا؛ كأن يكون ابن شهيد حرم من حقوقه مثل "جهاد"، أو مفكرا مهمشا في بلده كـ "شكري كهرمان"، أو جامعية انتهى بها المطاف للعمل

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، المجلد10، ص450.
[2]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص126.

في مجال الدعارة، ثم الدخول لعالم التنجيم والدجل مثل "بديعة"...

المهم أن العصابة تدرس نقاط ضعفهم وتوقعهم في شركها، ثم تجعلهم موالين لها بعد غسل أدمغتهم، وإغرائهم بمناصب عليا ونفوذ لا حدود له، وتعمل بعد ذلك على استغلالهم للتغلغل في عمق بلدانهم العربانية، "كنا نستلم منك يوميا كل التفاصيل التي تعنينا والتي لا تعنينا، كنت حتى لا تهمل ذكر ألوان ملابسك الداخلية إن ارتديتها"[1].

وبرمجتهم لتنفيذ أوامرها بولاء تام، "من اليوم فصاعدا وبعد أن توقع معنا التعهد الذي ستختمه ببصمة من دمك ستتعود على التنفيذ دون نقاش"[2].

لم تتوقف العصابة عند نصب فخاخ العمالة، بل طال شركها أيضا التركيب الاجتماعي لبلاد العربان؛ فتلاعبت ببناء شخصية الفرد العرباني ورسمت سيره الأخلاقي من خلال تسريب كل أشكال اللهو والمجون، حيث عملت على تغذية مصادر الانحلال.

"كانت ملامح الجيل العرباني تبدوا جلية لكل أجنبي حيادي يريد أن يتعرف عليهم وعلى اهتماماتهم، كانت قصات الشعر غريبة وأزياؤهم أغرب وكان من الصعب جدا تحديد جنس الشاب منهم من أول نظرة"[3].

وروجت لثقافة "الهيشيك بيشيك، تيرشرش تيرشرش، وهز ياوز"، وقد نجحت في الإطاحة بالشباب من خلال توجيه ميولاتهم نحو الأحلام التافهة، حتى أضحى حلم العمر بالنسبة لأغلبيتهم هو المشاركة في "أكاديمية الهز"، وحلم البقية منهم هو الالتقاء بمشاهير الفن الهابط. "وقد خدمت العنكبوت المجيدة بإخلاص وتدري أني مؤخرا أشرفت على سبر آراء كبير في أوساط الشباب العرباني مما جعلني أستعد لأطلق أضخم برنامج عرفه التاريخ العرباني"[4].

---

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص35.
[2]- المصدر نفسه، ص57.
[3]- المصدر نفسه، ص132.
[4]- المصدر نفسه، ص133.

جمعت أكاديمية الهز التي أسستها العصابة في دار التعايش شبابا من عدة جنسيات عربانية ليتنافسوا على لقب "نجم الرقص الشرقي"، واكتسب البرنامج قاعدة جماهيرية ضخمة.

"كانت الجماهير العربانية ساهية متغاضية عن أعراس الدم التي تغسل أراضيها وتقبع في تجمعات ببيوتها أمام الشاشات في انتظار البرايم الأول لبرنامج "أكاديمية الهز""[1]

لم تقف خيوط الشرك التي نسجتها العصابة عند حد المشروع التحطيمي "أكاديمية الهز"، فقد أسست في عدة بلدان عربانية مراكز للفسق وإشباع الملذات، كجناح الليالي الملاح في سلطنة الخيرات، الجناح الذي ملأه مهدي الإخونجي بالجواري وبائعات الهوى.

"انها ليلة رأس السنة، وكان جناح الليالي الملاح على أهبة الاستعداد ليطلق حفلاته واستعراضاته أمام ضيوف "المهدي الإخونجي" الذين كانوا من كبار العصابة، انطلقت العروض برقصة افتتاحية للجواري المائة المدربات خصيصا على الرقص الإيحائي شبه العاري"[2].

ومول الحب الذي تمتلكه "طنطة دعسة خلخال"، وتمتلك معه عدة مواخير وملاهي ليلية في دار السلام، المول الذي يعرض سلع الحب بأنواعها، "كانت تمر على متاجر تبيع أشياء غريبة، أشياء خاصة بتعديل المزاج أو أشياء تهيج الغريزة الجنسية، كتلك الأقراص التي تقدم الحلين معا والمسماة بـ"حبوب الحب" والتي كانت أشهر بضاعة في "مول الحب""[3].

والذي ينشط تجارة الجسد، بتوظيف عاهرات فاتنات لتخدير عقول العربان. "نحن سلعة في مواخيرك يا مدام مجرد عاهرات تافهات نستعمل ونلقى كما تلقى الزبالة (...) قلت ولن أعيد نريد أن نرى هنا عِزا ولِذا وهَزا.. مفهوم؟ والشاطرة التي تصل أينما تريد، أنتن اليوم عاهرات ولديكن ألقاب جميلة أنتن أرتيستات... وغدا نجمات مجتمع وغدا وزيرات ربما، كل حسب شطارتها،

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص140.
[2]- المصدر نفسه، ص124، 125.
[3]- المصدر نفسه، ص167.

وحسب علاقاتها العامة، وتذكرن يا جميلات معرفة الرجال كنوز"[1]

باختصار لعبت العصابة على ورقة الجنس لغرض تشتيت انتباه العربان، وإلهائهم عن نهبها لتاريخهم وإرثهم الحضاري، "نحن في تقدم ملحوظ حصلنا حتى الآن على عشرين مخطوطة قيل لنا أنها تحتوي على العلم والدين والتاريخ"[2].

حيث عملت على سرقة مخطوطاتهم الأثرية، لمحو ذاكرتهم المليئة بالإنجازات والانتصارات. "أعلم كما تعلم أن المخطوطات يشتريها عناكب أثرياء لأسباب عدة"[3].

ووجهت اهتماماتهم نحو قضايا هامشية لا تخدم قضيتهم الفعلية، كقضية "حق المرأة في الحياة بحرية، والاستمتاع بعمرها وجمالها"[4]، وقامت بإنشاء مجلات تدافع عن تلك الحقوق، كمجلة "حواء وأكل التفاحة".

*علامة **"طقوس الدم"**:

"الممارسات الشيطانية"

تنسجم آخر علامة في العنوان "طقوس الدم" مع بقية العلامات؛ حيث تنبئ هي الأخرى بوجود أحداث صادمة داخل النص، وتؤكد على وصمه بتيمة الشر.

فلفظ الطقوس وثيق الصلة مع مواضيع السحر، والمعتقدات الدينية التي تدعم فكرة الفانتازيا، ولفظ الدم يوحي بتخييم الخطر، واقتراب الموت.

الطقوس لغة (ج) طقس وهو "النظام والترتيب. و(عند النصارى): نظام الخدمة الدينية أو شعائرها واحتفالاتها."[5]

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص166، 167.
[2]- المصدر نفسه، ص97.
[3]- المصدر نفسه، ص134.
[4]- المصدر نفسه، ص188.
[5]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 561.

حظي مصطلح الطقوس بأهمية بالغة في الدراسات التي تعنى بممارسات الأفراد والجماعات الإنسانية، وأصبح من أهم المباحث التي يعالجها الحقل الأنثروبولوجي، ويعرف الطقس بأنه "مجموعة من القواعد التي تنتظم بها ممارسات الجماعة، إما من خلال أداء شعائرها التي تعدها مقدسة أو من خلال تنظيم أنشطتها الاجتماعية والرمزية وضبطها وفق "شعائر" منتظمة في الزمان والمكان"[1].

وبمعنى آخر تعبر الطقوس عن الممارسات العقائدية التي تتبناها الجماعات الإنسانية، وتؤمن بمراسمها الرمزية، كما أنها تمثل مجموع الإجراءات التي اتفقت الجماعة على تأديتها في مواقف ومناسبات معينة.

وقد كانت الطقوس "السبيل الأبسط والأوضح للأديان التي سادت عصور ما قبل التاريخ (...) متعارضة مع الدين"[2]، واستمرت استعمالاتها باستمرارية المقدسات والمعتقدات الإنسانية، ولعلنا نتلمس ارتباط الطقوس بشدة مع السحر الذي هو دين بدائي، وممارسات تأسر جاذبيتها العقول و"تسجن الفكر لتجعله متوافقا مع ما تنتظره منه"[3].

تطور مفهوم الطقوس مع مرور الوقت، وتسرب من الحقل الديني واتسع ليشمل كافة الحقول الاجتماعية، وأصبح من المصطلحات الفضفاضة التي يتعذر الإلمام بجميع جوانبها لتعدد أنواعها وتشعب موضوعاتها.

ان اقتران الكلمتين الطقوس + الدم ببعضهما، يفتح المجال أمامنا لاستحضار ممارسات عقائدية موغلة في القدم، فبعيدا عن المعنى المعجمي الذي يصف لنا الدم بالسائل الأحمر، الذي

---

[1]- منصف المحواشي: الطقوس وجبروت الرموز قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول، إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 2010/49، ص15-43.

[2]- خزعل الماجدي: متون سومر (الكتاب الأول التاريخ، الميثولوجيا، اللاهوت، الطقوس)، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1989، ص309.

[3]- بيار بونت، ميشال إيزار: معجم الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا، ت: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2011، ص632.

يسري في الجهاز الدوري للإنسان والحيوان، والمعنى البيولوجي الذي يحدد لنا وظيفته، التي تكمن في تغذية أعضاء الجسم[1]، يعد الدم السائل الأشهر في عالم السحر والشعوذة، والوسيلة الأنجع للتقرب من المعبودات في تاريخ الأديان.

وقد صور لنا التاريخ مشاهدا بشعة استبيحت فيها الدماء والأجساد لممارسات طقسية؛ ممارسات لم تتوقف عند طقوس "النكرومانسي" (Nécromancie)[2] ، القائمة على العبث بالجثث بغية معرفة الغيب، والتنبؤ بالمستقبل، ولم تنته عند عقيدة القربان الساعية للمغفرة والخلاص، العقيدة التي كانت سائدة "في العديد من الديانات الوثنية القديمة لدى المصريين البوذيين والإغريقيين والهنود، فقد كانت تلك الأقوام تدفع للمذابح الرجال والنساء والأطفال والحيوانات (...) قربانا إلى الله"[3].

وربما لم تكن القرابين البشرية حكرا للديانات الوثنية فقط؛ فقد اتهم اليهود في القرون الوسطى بخطف "ولد كاثوليكي صغير، وقتله وإدخال دمه في خبز عيد الفصح"[4]، وهو عيد يقام في فصل الربيع احتفالا بنجاة النبي موسى من فرعون، أثارت هذه الحادثة الذعر في الأوساط الكاثوليكية واضطرتهم لحبس أولادهم في أيام عيد الفصح اليهودي، استمرت الإشاعات بملاحقة اليهود لوقت طويل خاصة بعد حادثة "اختفاء الراهب الكاثوليكي الفرنسي "توما" رئيس دير الفرنسيسكان بدمشق في أثناء عيد الفصح اليهودي لعام1840م، ثم اختفاء بستاني الدير المسلم (...) والعثور على بقايا من جثتيهما في "خرارة" بحارة اليهود في دمشق"[5].

مع العلم أن الطرف اليهودي يكذب إلى اليوم هذا الأمر جملة وتفصيلا، ويسميه "بفرية الدم".

---

[1] - voir : dictionnaire hachette, p1692.

[2] - المرجع نفسه، ص1285.

[3]- خالد موسى عبد الحسيني، سلام كناوي عباس: أثر القربان الوثني في العشاء الرباني المسيحي، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع42، 2010، ص44.

[4]- حسن ظاظا: من التخبط اليهودي: اليهود المران، مجلة الفيصل مجلة ثقافية شهرية، ع247، مايو/يونيو 1997، ص22.

[5]- المرجع نفسه، ص22.

وتستمر حتى الساعة الممارسات الشاذة التي تستعمل الدماء البشرية والحيوانية في تجمعات ومحافل، تقوم بها جماعات تدعى بعبدة الشيطان، مبدؤهم الأساسي هو إشباع الغرائز والاستمتاع بالملذات، "يحبون اللون الأسود فيستخدمون الطلاء الأسود لبيوتهم ونوافذهم وأدوات معيشتهم، ويرتدون الثياب السوداء، والقداس يسمونه بالقداس الأسود. وهم يطلقون شعورهم، ويرسمون نجمة داود، أو وشم الصليب المعقوف على صدورهم وأذرعهم"[1].

تسيطر على طقوسهم ممارسات دموية "يخرج فيها هؤلاء عن الآدمية إلى حالة لا توصف إلا بأنها فعلا شيطانية، والتي لعل أدناها شرب الدم الآدمي المأخوذ من جروح الأعضاء وشرب دماء الماعز والقطط والكلاب بعد ذبحها، وليس أعلاها تقديم القرابين البشرية وخاصة الأطفال بعد تعذيبهم بجرح أجسامهم"[2].

وممارسات جنسية مقززة "فلا يجدون أي مشكلة في الإتيان بالكلاب والأبقار والحمير وممارسة الجنس معها، ولم يتوقف الأمر عند هذا فحسب إنما يلجأ البعض لإقامة علاقة شاذة مع جثث الموتى"[3]، بالإضافة إلى زنا المحارم واللواط، والاغتصاب...

وعلى الرغم من أن الموضوع يبدو غير قابل للتصديق وأقرب للخرافة، إلا أن الحالات التي سجلتها عدة بلدان غربية وعربية[4] عن هذه الفئة، والتقارير التي كتبت عنها تثبت ذلك.

لا تختلف تلك المشاهد الشاذة عما ورد في النص الروائي، الذي خصص العديد من صفحاته لتصوير طقوس غريبة، اقترنت بعصابة العنكبوت ممارسة وترويجا؛ حيث يمكننا إحصاء عدة قواسم مشتركة بين ماورد في التقارير الإخبارية عن عبدة الشيطان (الماسونيين)، وبين ما

---

[1]- صالح حسين الرقب: الماسونية وعبدة الشيطان، قضايا عقائدية موقع الأستاذ الدكتور صالح الرقب، 17-02-2018.
www.drsregeb.com

[2]- المرجع نفسه.

[3]- جهاد الدينارى: عبدة الشيطان أسطورة شريرة لا تنتهي..، اليوم السابع، 23 فبراير 2016.
https://m.youm7..com

[4] - ينظر صالح حسين الرقب: الماسونية وعبدة الشيطان.

ورد في الرواية عن عصابة العنكبوت السداسي.

كاعتمادهما اللون الأسود، واشتراكهما في الأذواق الشاذة والديكورات المخيفة، "ضوء الشموع المنبعث من الشمعدانات العملاقة يرسم الظلال والأشباح على وحشة المكان، وهذا الشخص الذي يتكلم بدا وكأنه مصاص دماء بأنياب مدببة وحادة، وهؤلاء الرجال الذين يلبسون الأسود بملامحهم الغريبة هم رعاياه وأحس بنفسه أنه هو الذبيحة التي ستقدم الليلة لآلهة شريرة متعطشة للدماء"[1].

وتلذذهما بالطقوس الدموية؛ كالمأدبة الخاصة جدا التي أقيمت في ماخور "اللسع اللذيذ"، الذي وُشمت أجساد راقصيه وراقصاته العراة برمز العنكبوت السداسي. "كانت الصالة الشاسعة تحوي حشدا من الأرتيسيات والمعازيم وفي كل ركن عرض مغر من عروض العري أو التلوي أو جرح الأجساد العارية وامتصاص الدم منها ثم ممارسة البغاء معها (...) وراح بعضهم الآخر يسبح في المزهريات المليئة بالدم الجديد الدافئ وأحدهم يقشر الموز ويغمسه في الدم ويلتهمه بشهية مفتوحة، وكان الجناح الذي يحوي هذه الصالة الضخمة بأكمله مبنيا على شكل فخذ شيطاني تنبت منه القرون مدجج بأوشام ورسومات تصف جهنم بمسرة وفسق.."[2].

حيث كانت المدعوة طنطنة تقيم اجتماعات سرية للهو والمجون، تباح فيها كل الممنوعات، وتمنح فيها الحرية لممارسة كل التصرفات الشاذة.

تحضر طقوس الدم أيضا في مشهد صادم اجتمع فيه المشعوذ "سيد الغيب" مع المنجمة "بصـيرة/ بديعة"، "كانت جالسـة على كرسـي بلا ظهر عارية تماما وسـيد الغيب يكتب على مختلف أنحاء جسدها تعويذات غريبة بالدماء مستعملا إصبعه في الكتابة بعد أن يغمسها في محبرة الدم الكبيرة"[3].

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص56.
[2]- المصدر نفسه، ص188، 189
[3]- المصدر نفسه، ص158.

وكان ذلك الاجتماع إعلانا عن بداية تحالف شيطاني؛ حيث تتلمذت بصيرة على يد سيد الغيب، "واصطدمت بالعوالم المخفية التي تنبثق من ظلامية طقوسه الشريرة، فعرفت عن المندل وأبوابه، والزعزوع، والقطع، والتنزيل السفلي، وهمس الودع، والفك والربط(...) وعرفت عن السحر وطرقه العديدة: طريقة الأثر، طريقة الكف، طريقة الإقسام، طريقة التنكيس، طريقة النجاسة، طريقة الذبح، طريقة التنجيم، الطريقة السفلية.. إلى آخره من الطرق التي يسلكها السحرة ليتقربوا من الشياطين الذين يحققون لهم مطالبهم من السحر المعمول"[1].

كما ساعدته في إدارة المعهد، وأنشأت سوقا سوداء لبيع أطراف الموتى، "كان عم صادق في هذه الأثناء مع معاونيه في القبو القريب من المدفن الكبير، يحشو الثلاجات التي جعلته بصيرة يشتريها بأعضاء الموتى المعلبة في أكياس نايلون شفافة، من قلوب مسلولة إلى ألسنة إلى أصابع إلى أيدي أو أرجل أو أعضاء تناسلية مقطوعة(...) كانت الصناديق مملوءة باللحم البشري الذي وضعت فيه تسعيرات تفوق الخيال"[2].

وكانت تنغمس شيئا فشيئا في العالم الشيطاني، حتى وصلت إلى نفوذها المنشود، "عرشي مليء بأشجار التفاح ورائحة التفاح هي عطري، كان لابد أن يكون الأمر هكذا من الأول، لا مناص من أكل التفاح، لا مناص من العوم في الخطايا حتى أعرف مثلما يعرف الشيطان فأحظى بمثل ما يحظى، لولاه لما قبرت "بديعة" وتركت "بصيرة" تجول عارية طليقة في براري شبقها، لولاه لما عمت في دمائها حين أزهقتها ولكنت ظللت أجهل طقوس الدم وشهواتها، إنه انتصار أحمر، شغف مثير أن تقتل من تكره وتسبح في حمام دمه وأنت تقيم شعائرك وتتوج ذاتك إلها لا أحد يخالفه، الجميع يعبدونه لفرط نفوذه هيلمان سلطته"[3].

---

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص146.
[2]- المصدر نفسه، ص179.
[3]- المصدر نفسه، ص217.

عند الانتهاء من قراءة الرواية نستنتج مباشرة أن الروائية، قد استوحت أحداث نصها من واقع سياسي/ ديني، قديم /حديث تتصارع فيه الدول العربية مع الكيان الصهيوني اليهودي، الذي برز بشكل واضح في كل علامة من علامات العنوان بشقيه (الرئيس، والشارح).

الكيان المدعوم من أكبر قوة في العالم أمريكا (القارة السمينة)، فوظّفت الشكل السداسي في إشارة واضحة لنجمة داوود السداسية التي تعد من رموز الكيان الصهيوني، وسلّطت الضوء على المشروع الصهيوني داخل المنطقة العربية.

"لينظر كل منكم إلى الخريطة المرسومة على الطاولة، إنها خارطة التقسيم التي وضعناها منذ سنوات وسميناها بـ "خارطة الحلم"، أجيبوني بحق الشيطان ألا تجدون أنها تتحقق بسرعة جنونية لم نتوقعها إثر التناحر السريع للعربان فيما بينهم عن قريب أيها الرفاق سنشرب نخب الإنجاز مكتملا بمناسبة اكتمال خارطة التقسيم الجديدة على أرض الواقع والتي تتيح لنا الوصول إلى الهدف الأسمى والذي هو توسيع دولتنا المباركة التي يتوجب عليها أن تكون جنة عدن أخرى على الأرض تحيطها المياه من كل جانب، وسيتحقق ذلك بعد تضعف كل دولة عربانية وتستنزف جهودها في هذه الانتفاضات والفتن التي توقعها في فخاخ الحروب الأهلية"[1].

حيث يعبر المقطع النصي بشكل واضح عن الحلم الصهيوني، المتمثل في إنشاء دولة إسرائيل الكبرى من النيل إلى الفرات على أرض، يزعم الصهاينة أن الرب منحها لهم منذ أزمان غابرة، "في ذلك اليوم قطع الرب مع ابرام ميثاقا قائلا: «لنسلك اعطي هذه الارض، من نهر مصر الى النهر الكبير، نهر الفرات"[2]، وهو حلم لا يتحقق إلا من خلال شن الحروب وتفتيت الدول العربية، بغية تغيير الخريطة الجغرافية بتغيير الخريطة الديموغرافية.

[1]- نوال جبالي: الفحيح والشرك وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، ص39.
[2]- الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر التكوين، اصحاح15-18.

وقد واصـــلت الروائية اقتباســـها لأحداث حقيقية، حين تطرقت للحديث عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر، التي وقعت في أمريكا سنة ألفين وواحد، والتي كانت سببا رئيسيا في خلق ما يعرف برهاب الإسلام "إسلاموفوبيا"، كما وظفت ثورات الربيع العربي، وأشارت بأسلوب تهكمي إلى الوضعية الخطيرة التي يعيشها المجتمع العربي، فتطرقت إلى موضة تلفزيون الواقع، التي دخلت في الســنوات الأخيرة إلى الســاحة العربية، وأشــارت أيضــا إلى اســتيراد بعض الممارسات الشاذة من الدول الغربية.

نصل في الختام إلى أن العنوان قد صور لنا شيطان العصر، وجعل في كل علامة من علاماته إشارة واضحة لذلك الشيطان، الذي تجسد في شكل عصابة العنكبوت السداسي/ الكيان الصهيوني/ العدو الماسوني.

شـيطان يظهر على هيئة أفعى تزحف بحذر ومكر. تسـمع فحيحها، وتتلقى لدغاتها المسـمومة دون أن تظهر لك بشــكل مباشــر، تنصــب شــركها وفخاخها لك، فتقيدك وتتفنن في تعذيبك، وامتصاص دمك بتأييد عالمي.

فلا تملك أي قوة للمواجهة، أو الرد لأنك الفريسة التي استحوذ الصائد عليها، وتسرب فعليا إلى أعماقها مستغلا نقاط ضـعفها، التي عمل على استغلالها وتوسيعها وفق مخطط ممنهج طويل الأمد.

2- عنوان "**سأقذف نفسي أمامك**":

"نحو محاولة جريئة لاختراق الصمت"

لعل أول سؤال يتبادر إلى ذهن من يقرأ عبارة "سأقذف نفسي أمامك" التي عُنونت بها رواية "ديهية لويز" هو سؤال عن الهوية، هوية المتكلم وهوية المخاطب.

من الذي سيقذف نفسه؟ ومن المتكلم هنا رجل أم امرأة؟ وأمام من سيقذف المتكلم نفسه؟

وإذا كان الوصول إلى إجابة الشق الثاني من السؤال دون الرجوع إلى نص الرواية صعبا نوعا ما لأنه يفتح مخيلة القارئ على تأويلات لا حصر لها، فإن إجابة الشق الأول لا تتعسر كثيرا خاصة إذا ربطنا تخمينها بصورة الغلاف التي تظهر فيها ملامح حزينة لوجه امرأة غير مكتمل، لا يظهر منه سوى العينين والأنف، وجزء من الفم الذي ابتلعه حيز لوني تمازج فيه اللون الأسود مع اللون البني.

ولعل تموضع العنوان –الذي كتب هو الآخر بلون بني وبخط كبير نوعا ما– فوق ذلك الوجه، هو ما يدفعنا للافتراض بأن المتكلم هو أنثى مجروحة، تعاني ربما من قهر أو اضطهاد مورس على صوتها الذي كاد يختفي بفعل دلالات اللونين الذين يكممان فمها؛ وبالعودة لدلالات اللون الأسود التي نفترض أنها غالبا سلبية تتعلق بالخراب والدمار وهي دلالات أوحت لنا بها – طبعا– صورة الوجه الحزين، ودلالات اللون البني التي قد ترتبط بمفهوم الأرض والوطن، يتضح لنا أننا أمام أحداث روائية يلعب فيها صوت الأنثى المقهورة في المجتمع دور البطولة.

وبالعودة إلى أرشيف الذاكرة نجد ربما ما يدعم هذه الفرضية، من خلال استرجاع عبارة تشبه كثيرا جملة العنوان، وهي عبارة كتبت على شاهدة قبر الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف التي انتحرت في أربعينيات القرن الماضي "أمامك سوف أقذف نفسي غير مقهورة أيها الموت، ولن أستسلم" مع العلم أنها عبارة مقتطعة من إحدى مؤلفاتها، الشبه بين العبارتين يثير هو الآخر

عديد الأسئلة في أذهاننا، مثلا هل عنوان الرواية مقتبس من تلك العبارة؟ هل المخاطَب المجهول في العنوان هو نفس المخاطب (الموت) في عبارة وولف؟ وهل هناك علاقة بين العبارتين؟ وإذا كانت هناك علاقة بينهما كيف نستطيع تأويلها؟ هل يوجد وجه شبه بين الحياة المأساوية[1] التي عاشتها فرجينيا وولف، وبين حياة الأنثى الحزينة التي تظهر على سطح الغلاف؟ أم أن إرهاص تحرر الصوت النسوي الذي بدأ مع فرجينيا وولف، يتقاطع بشكل أو بآخر مع ما سنتعرف عليه في النص؟

يوصل لنا العنوان قرارا اتخذته تلك الأنثى، قرار ربما يرفض الماضي ويسعى إلى تغييره فيبوح بما سيحدث في المستقبل القريب، وهو ما أوحت لنا به السين المرافقة للفعل المضارع

سـ + أقذف + نفسي + أمامك

السين: حرف تسويف يفيد المستقبل القريب

أقذف: فعل مضارع مرفوع فاعله ضمير مستتر تقديره "أنا".

تلتصق بالقرار عدة دلالات كالقوة، والجرأة، والتهور، والاندفاع... وهي دلالات مرتبطة بالمعنى المعجمي للفعل "قذف" فيقال "قذف بالحجر، وبالشيء– قذفا: رمى به بقوة، وقذف البحر بما فيه: رمى به من صيد وغيره. و–فلان بقوله: تكلم من غير تدبر ولا تأمل. و–بالشيء على فلان: رماه به، وفي التنزيل العزيز: "بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه": نرميه به فيمحقه. وفلانا بالشيء: أصابه. يقال قذفه بالكذب. وقذفه بالمكروه: نسبه إليه. و–فلانا في البحر أو نحوه: دفعه. وفي التنزيل العزيز: "أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليم". و–المحصنة: رماها بالزنى"[2].

[1] - ينظر حسونة المصباحي: فرجينيا وولف سيرة مبدعة على حافة الجنون، المدى للإعلام والثقافة والفنون 13-05-2011. www.almadasupplements.com

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص721.

نستطيع أن نفترض أيضا من المعنى السابق أن القرار قد يتعلق بالبحث عن حق مهدور، على اعتبار أن الحق يقذف على الباطل ليمحوه، أو ربما يتعلق بالخوض في عرض منتهك لأن القذف هو الكلام الذي يتضمن اتهاما بالفاحشة.

يقع فعل القذف على مفعول به مقترن بياء المتكلم –التي تجاهر بملكيتها– دلالة على أن الفاعل والمفعول شخص واحد؛ هو على الأرجح أنثى الغلاف التي اختارت أن تقذف "نفسها".

نفسي: مفعول به منصوب وهو مضاف وياء المتكلم مضاف إليه.

ومفردة "نفس" من المفردات التي يصعب حصرها في معنى معين؛ حيث عرضتها المعاجم كمادة غنية بالمعاني المختلفة.

ورد في المعجم الوسيط ما يلي: "النفس: الروح، ويقال: خرجت نفسه، وجاد بنفسه: مات. و– الدم، يقال: دفق نفسه أو بنفسه. وذات الشيء وعينه. يقال: جاء هو نفسه أو بنفسه. (ج) أنفس، ونفوس. ويقال أصابته نفس: عين. وفلان ذو نفس: خُلُق، وجَلَد. ويقال: في نفسي أن أفعل كذا: قصدي ومرادي، وفلان يؤامر نفسيه: له رأيان لا يدري أيهما يثبت."[1]

كما ورد في معجم تاج العروس:

"(النفس الروح) (...) وقال أبو إسحاق النفس في كلام العرب يجري على ضربين أحدهما قولك (خرجت نفسه) أي روحه والضرب الثاني معنى النفس فيه جملة الشيء وحقيقته (...) ومن المجاز النفس (الدم) يقال سالت نفسه (...) والنفس (الجسد) (...) والنفس (العين) التي تصيب المعين وهو مجاز يقال (نفسته بنفس) أي (أصبته بعين) (...) والنفس (العند) وشاهد في قوله تعالى حكاية عن عيسى عليه وعلى نبينا محمد أفضل الصلاة والسلام "تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك" أي تعلم ما عندي ولا أعلم ما عندك (...) وقال أبو سحاق: وقد يطلق ويراد

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص940.

به جملة الشيء وحقيقته، يقال قتل فلان نفسه، وأهلك نفسه: أي أوقع الهلاك بذاته كلها وحقيقته (...) والنفس: (عين الشيء) وكنهه وجوهره (...) والنفس: الإنسان جميعه، روحه وجسده"[1].

لا يمكن إذن القبض على دلالة معينة لمفردة "النفس"، فالمعجم يحيلنا إلى دلالات كثيرة منها: الروح، الدم، الذات، الحقيقة، العين، العند، المراد، الجسد...

يجمع بين الدلالات قاسم مشترك هو انتماؤها للكيان البشري، الذي كان ولازال حتى الآن مجالا للتحليل والدراسة؛ حيث عني الإنسان على مر العصور بالبحث في مصطلح "النفس"، فكان الأخير مادة للنقاش في الحقول الفلسفية، والدينية، ثم الإنسانية التي أسست له علما قائما بذاته "علم النفس" يعنى بدراسة كل السلوكيات والانفعالات البشرية.

ولعل ممارسة فعل القذف القاسي على النفس، التي يصعب في الحالات العادية التعامل معها بخشونة "سأقذف نفسي"، يجعلنا نميل إلى افتراض يدور في فلك ما يعرف بـ"بجلد الذات" ومحاسبتها –ربما– على ماض غير مشرف.

يدفعنا أيضا الحضور القوي لضمير المتكلم في الجملة الفعلية للتنبؤ باستحواذ "الأنا" على أهمية كبيرة في أحداث الرواية. وقد تعودنا على أن حضور "الأنا" يستلزم بالضرورة حضور "الآخر" معها ليدخلا معا في صراع طويل؛ لأنهما طرفان في "علاقة متنافرة تجمع بين الشيء وضده على صعيد واحد"[2].

و"الآخر" في العنوان –على الأرجح– هو ذلك المخاطب المجهول الذي أشارت إليه كاف المخاطبة في "أمامك"، والذي يبدو أن أنثى الغلاف قد قررت أن تتحداه وتقذف بنفسها قربه أو قدامه – لأن "الأمام" معجميا تعني "القدام"[3]– غير آبهة بالعواقب.

---

[1]- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: محمود محمد الطناحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004، ج16، ص570/559.

[2]- رشا ناصرعلي: الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، ص46.

[3]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد 12، ص26.

في العنوان نبرة تمرد وتحد لا نستطيع أن نغفل عنها، وإذا حاولنا أن نقرأها بالاعتماد على صورة الغلاف، تظهر لنا أنثى الغلاف بمظهر اليائس الذي لم يعد يهمه شيء؛ وكأنها تقول سألقي كل ما يوجعني، وما أخفيه داخلي أمامك ولن أخشاك، سأبوح بكل شيء حتى لو حاولت منعي وكممت فمي فلن يحدث أكثر مما حدث.

عند الاطلاع على نص الرواية نكتشف أن الاحتمالات القرائية التي ساعدنا الغلاف على تصورها، لم تبتعد كثيرا عن المتن الحكائي فالبطولة المطلقة كانت فعليا لصوت الأنثى التي تواجه الآخر المتمثل في السلطة الذكورية، والمؤسسات الاجتماعية والسياسية المؤدلجة... وتصفعه بتعرية الحقيقة من خلال تقويض مقولة "البيوت أسرار"، ومن خلال كسر الطابوهات والدخول إلى المناطق المحرمة، التي يوصد الآخر أبوابها خوفا من العار، والفضيحة، والعيب والفوضى... فيخرس الأصوات بذريعة الحفاظ على الاستقرار الأسري والأمن الوطني.

وعند التمعن في الأحداث نجد أنفسنا أمام صراع ثنائية البوح/ الصمت؛ الصمت الذي كان سائدا في الماضي وجلب معه الخراب، والبوح الذي يُنتهج في الحاضر ويبدو أنه سيجلب معه هو كذلك خرابا من نوع آخر.

"لم أكن أعرف أن للصمت كل هذه الأسلحة الفتاكة، ليردي قلبي أشلاء مبعثرة على جانبي طريق طويل من الكدمات غير المنتهية. أنا التي كنت أهرب دائما إلى الصمت لأتجنب المواجهة، وكان سلاحي الوحيد لأرد به شيئا من الألم، وأحيانا أتوارى وراءه حين أشعر أن الأمور وصلت إلى حد يتجاوز قدراتي"[1].

لم تكن مريم تتوقع أنها ستستطيع يوما التمرد على صمتها الذي نشأت عليه وتربت في كنفه، بل ووجدت كل المحيطين بها ينتهجونه كمبدأ في الحياة تحت شعارات من قبيل: "الأمر لا يعنيني"، "لم أر، ولم أسمع"، "لم يحدث شيء"... ويستعملونه في كثير من الأحيان كسلاح لحماية

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، ط1، 2013، ص36.

أنفسهم من ألسنة الناس حفاظا على سمعة زائفة، أو خوفا من أن يصبحوا رقما من أرقام قائمة المغضوب عليهم من طرف السلطة.

"هذه هي الهفوة التي نرتكبها، نحاول التستر بالصمت الجبان، ونقول إن الأمر لا يعنينا.. لذلك مازلنا نتخبط في العالم الثالث.. مازلنا نرى الظلم يتغذى ويتعشى بيننا ولا نحرك ساكنا.. مازلنا نرى الجثث تسقط أمامنا ونمر وكأن شيئا لم يكن"[1].

لكن بعد اثني عشرة سنة من الألم والصدمات المتتالية، قررت أن تستبدل الصمت بالبوح "قرار صعب هذا الذي اتخذته في التعري أمام الورق (...) لكني سأكمل وأكتب وأتعرى، رغما عني، وبإرادتي.. فلم يعد هناك غير الكتابة كملجأ أخير لهذا الكم الهائل من الخراب الداخلي"[2].

فاختارت الكتابة وسيلة لتعرية الحقيقة، وقتل الذات الصامتة التي كانت أكبر مذنب في الأحداث المريعة التي عاشتها هي وجميع المحيطين بها.

"سأحاول أن أكتب عن نفسي مثلما يفعل الكتاب ويدعون أنهم يكتبون عن أشخاص غيرهم (...) لكني لن أملك القدرة على الخروج من ذاتي وكتابتها من وجهة نظر حيادية، لا أملك سوى حقيقتي الواحدة والوحيدة التي تستوطن بداخلي (...) لذلك لن أكتب سوى نفسي"[3].

فنلمح في الرواية مقاطعا نصية مكررة المعنى تقول فيها "مريم" بأنها ستقدم على الكتابة، وستواجه الحقيقة، وكأنها بذلك التكرار تحاول تشجيع وإقناع نفسها بضرورة ممارسة فعل البوح الذي يتطلب جرأة كبيرة.

"أعرف تماما أني في أحيان كثيرة أكتب أشياء قاسية جدا، بدءا بنفسي ووصولا إلى أقرب الناس

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص49.
[2]- المصدر نفسه، ص7.
[3]- المصدر نفسه، ص133.

إلي.. لكن الكتابة هي متنفسي الوحيد، حقيقتي التي أواجهها بكل قسوتها وجمالها، بكل المنعرجات والأحاسيس التي نتحاشى حتى التفكير فيها وحدنا أمام المرآة"[1].

و"لذلك لن أكتب سوى حقيقتي، لأنثرها على صفحات، أغتصب بياضها مثلما اغتصبوا ابتسامتي"[2].

تبدأ مريم بنثر أول حكاية على الورق، فتسترجع الماضي الذي كانت شاهدة فيه على انتهاك شخص كانت تعتقده والدها لقوانين الأبوة "مازلت أحتفظ بمذاق شفتيه على فمي في تلك القبلة الأولى التي رسمت لحياتي منعرجا لانهائيا، وسمحت للقدر والبشر أن يجعلوا مني وطنا للخراب"[3].

يوم آثرت الصمت ولم تمتلك الجرأة الكافية لإخبار والدتها عن تجاوزات الأب المخزية، "كيف سأخبرها بما حدث ليلة البارحة؟ وبأية طريقة؟ لا، لن أزيد عليها هما آخر"[4].

"لم تترك لي الفرصة لأقنعها بالبقاء هذه الليلة بالتحديد، أن تبقى من أجلي ولو لمرة. أكانت بقيت لو أني أخبرتها؟ لكني لم أخبرها"[5].

وكانت نتيجة الصمت هي غياب الأم عن المنزل تاركة المجال مفتوحا لتكرار ما حدث، لكن ما حدث هذه المرة كان أفظع فالأب حاول الاعتداء على ابنته.

"لوهلة تحول إلى رجل غريب بالنسبة لي، رجل تحركه الغريزة فلم يبق له من الإدراك ما يميز به من أكون"[6].

---

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص37.
[2]- المصدر نفسه، ص16.
[3]- المصدر نفسه، ص7.
[4]- المصدر نفسه، ص11.
[5]- المصدر نفسه، ص13.
[6]- المصدر نفسه، ص 18.

وتسبب في مقتل طفله الصغير الذي كان يحاول حماية شقيقته. "ابني قتلته قبل اليوم بصمتك وجبنك.. كنت السبب في موته ولم يكمل حتى ثماني سنوات من عمره.. دماء إبني سالت دون سبب أيضا، ولا أحد منكما، لا أنت ولا ذلك الـ ...، كلف نفسه عناء إخباري بالحقيقة"[1].

لم يكن الصمت سببا في موت شقيق مريم فقط؛ بل كان أيضا سببا في انهيار أسري عانت كل العائلة من تبعاته، فالأب الفار كانت نهايته بشعة؛ حيث "عثرت عليه الشرطة في غابة شلاطة بعد أن وجده أحد سكان المنطقة، توفي منذ ثلاثة أيام، وقد كانت جثته طعاما للذئاب"[2].

والأم عاشت حالة صمت أحدثت شرخا كبيرا في علاقتها مع ابنتها، "ها هي تجرحني بصمتها ونظراتها المريبة كلما التقت بي صدفة في أرجاء المنزل (...) بقيت حالة الفتور بيني وبين أمي فترة أحسست أنها طويلة (...) نتبادل الاتهامات بصمت"[3].

ولم تخرج المرأة من تلك الحالة، إلا بعد أن وجدت طريقة تنفّس بها عن غضبها من زوجها، وابنتها، والمجتمع، والقدر...

فقررت الانتقام لنفسها –ربما– من سنوات الصمت التي عاشتها في قهر وذل مع زوجها. "انهال عليها أبي بالضرب، وصوت الكدمات على جسدها يصلني إلى غرفتي.

–حرام عليك يا واحد "الحقار"..

وكلما ازداد صوت أمي ألما، ازدادت متعته في ضربها"[4].

سنوات لم تتجرأ فيها ولو لمرة واحدة على إبداء أي ردة فعل، مثلها مثل أكثرية نساء مجتمعها المغلوبات على أمرهن، النساء اللواتي يتحاشين أسواط اللوم، ويخفن من التصاق تهمة انعدام

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص 50.
[2]- المصدر نفسه، ص44.
[3]- المصدر نفسه، ص32.
[4]- المصدر نفسه، ص10.

الصبر بهن، والتي قد تخرجهن في أسوء الحالات من مجموعة "بنات العائلة" الحائزات على رضا وبركة المجتمع.

"وجدت أمي تجمع بعض أغراضها وكأنها ستذهب إلى مكان ما. شعرت بالخوف، ليس لأنها ستذهب وربما لن تعود، فأنا أعرف أمي كلما ضاق بها منزلها تلجأ إلى بيت خالي وجدتي وردية، تفرغ ما في جعبتها من هموم وتعود بعد يومين أو ثلاثة؛ لأنها اشتاقت إلينا وإلى زوجها، فبالرغم من قسوته فهي تحبه، أو على الأقل متمسكة به"[1].

تمثلت طريقة التنفيس التي توصلت إليها الأم في خلع ثوب ربة الأسرة الخنوعة التي تتحمل أي شيء في سبيل الحفاظ على منزلها، وارتداء ثوب المومس التي لا تهمها سمعة العائلة.

"سمعتها التي تتناقلها كل الألسنة بالقرية، البعض يزيد من عنده الكثير، طبعا لتكون قصتها أكثر إثارة وتشويقا (...) كنت أريد أن أنفجر في وجهها بعد كل المهانة التي رضيت بها لنفسها ولي بعد وفاة نسيم وأبي.."[2].

"عمر كان الوحيد الذي يراها امرأة تستحق الاحترام، حتى وهي تعود مع المعالم الأولى للفجر ويوصلها رجل كل ليلة بشكل مختلف، حسب ما جادت عليها حانة L'avenir"[3].

وانغمست بعالم الحانات والسهرات الماجنة في محاولة –غير موفقة– منها لترميم كبريائها الأنثوي المكسور. "كيف دخلت إلى هذه الهاوية؟ (...) أم إنها تنتقم من وفائها لرجل اكتشفت متأخرة أنه لم يكن يستحق حبها الكبير؟ ماذا تحاول أن تثبت لنفسها قبل الآخرين؟ أنها مازالت امرأة مغرية، تستهوي الرجال ليعبثوا بجسدها كيفما شاءوا؟"[4].

حيث اكتشفت أن تلك المحاولة قد فاقمت من جرح الكبرياء، وبعثرت ما تبقى لها من كرامة

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص12.
[2]- المصدر نفسه، ص48.
[3]- المصدر نفسه، ص60.
[4]- المصدر نفسه، ص81.

إنسانية، عندما اختطفت من طرف رجل مهووس وإرهابي سابق –"الأمير خالد" ارتبط اسمه بالكثير من قضايا الخطف والاغتصاب– تفنن في امتهان جسدها، وانتهاك كرامتها.

"نزل من الجبل بعد صدور العفو الشامل، عاد إلى الحياة المدنية، لكنه لم يتخلى عن وحشيته (...) حسب ما علمته من الطبيب، فقد كان يقطع جسدها بسكين قديم ويصب عليها البيرة ثم يلحسها بلسانه مع دمها، وآثار الحرق بالسجائر كانت واضحة في مناطق كثيرة من جسمها"[1].

فكانت تلك الصدمة سببا في خروجها من هاوية العهر، واستسلامها مرة أخرى لسلبية الصمت "لكنها لم تستطع الشفاء، كل يوم يزداد صمتها وحزنها العميق"[2].

والواقع أن الصمت ليس فعلا غريبا عليها؛ لأنها اعتادت على انتهاجه في جل مراحل حياتها، ولعل المأساة التي حدثت لعائلتها كان سببها الرئيسي، هو كتمان حقيقة أن ابنتها "مريم" ليست ابنة زوجها؛ حيث سيطرت الضغينة لسنوات على الرجل الذي تربت في كنفه الفتاة، فحاول الانتقام لنفسه من زوجته بالاعتداء على ابنتها.

"ماذا تريدين أن تعرفي؟ آه.. أني اضطررت للزواج من أول رجل يقرع الباب؛ لأني كنت حاملا وأن الفضيحة كانت لتكون على لسان الجميع؟ أن تعرفي أني توسلت إلى سليم بكل الطرق التي كان يمن بها خبثي النسوي أن لا يفضحني أمام أهلي؟"[3].

خراب الصمت أثّر كثيرا على "مريم" التي تحولت من شخصية خنوعة تحترف السكوت، إلى شخصية متمردة تسعى لاختراق حواجز الصمت، عن طريق مواجهة الطابوهات، ومعارضة محرمات السلطة والمجتمع "كنت أريد بدوري صناعة التاريخ، أو حتى التسلل إليه عبر النافذة، فلم تكن الأبواب لتسمح للمرأة بالدخول عبرها، إن لم تكسرها"[4].

---

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص 89.
[2]- المصدر نفسه، ص88.
[3]- المصدر نفسه، ص142.
[4]- المصدر نفسه، ص46.

فأصبحت تنتفض على كل ممنوع تحدده القيم الاجتماعية، "قررت قتل كل ما يمثل بالنسبة للآخرين خطوطا حمراء ليس على الفتاة تجاوزها.. فلم يعد يهمني شيء (...) لكن الحقيقة أني أحاول فقط الإثبات لنفسي أنني قادرة على التحدي والعناد، حتى وإن كان ذلك عبر سيجارة، قهوة مرة والجلوس بقميص النوم في النافذة.."[1].

وتتحدى كل وضع تفرضه الثوابت السياسية، "كنت أحب المشاركة في المظاهرات كلما سمحت لي الفرصة، أحاول بطريقة ما إثبات وجودي، أو ربما الإثبات لنفسي أني قادرة على المشاركة في تغيير أوضاع هذا الوطن إلى الأحسن"[2].

لم تكتف مريم بالحديث عن صمتها وسرد آثاره المدمرة، بل عرضت أيضا نموذجا آخر للصمت الأنثوي حين تطرقت إلى حادثة اغتصاب صديقتها "إيناس" من طرف أحد رجال الدولة، "ابتلعت صراخي وألمي والتزمت الصمت، لم أكن أملك غيره في النهاية، غير الصمت والخضوع له (...) انهارت قدراتي ودخلت في دوامة الكآبة المزمنة من يومها، قطعت علاقتي مع العالم الخارجي لأنطوي على نفسي؛ خوفا أن أتعرى يوما لتتكشف هذه الحقيقة"[3].

لم يعرف أحد عدا "مريم" عن تلك الحادثة؛ حيث تألمت إيناس في صمت، وانتقمت من المغتصب كذلك في صمت، "أحرقت دركيا الأسبوع الماضي، صبت عليه زيتا مغليا (...) تصوري أنها أصبحت بطلة، انتقمت لمراهق أصابه نفس الدركي برصاصتي كلاشينكوف في الظهر (...) كان هو نفس الشخص الوضيع الذي أجبرها أن تركع أمامه وتقوم بكل ما يطلبه منها، دون أن تجرؤ على الصراخ أو المقاومة."[4] فحققت انتقامها الصامت، وانتحرت عاجزة عن البوح بالحقيقة.

---

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص46.
[2]- المصدر نفسه، ص 134.
[3]- المصدر نفسه، ص77، 78.
[4]- المصدر نفسه، ص71، 72.

عندما تسترسل "مريم" في سرد قصة صديقتها، نجد أن كل ما حدث مع الفتاة كان أيضا نتيجة حتمية لصمت والدتها عن جبروت زوجها وممارساته الظالمة في حقها وفي حق بناته، "كنت أعيش مع عائلتي التي تعرفينها الآن، أم مسكينة وساذجة أمام سلطة أب جبار لا يحمل في قلبه شيئا من الرحمة (...) والدي لم يرزقا بولد، وتعلمين كم أن ذلك مقدس عندنا، لهذا السبب يضيقون علينا الخناق بما أننا لسنا سوى بنات، ويخافون أن نجلب لهم العار (...) كان على أن أتحرر بأية طريقة"[1]، حيث حققت "إيناس" رغبتها في التحرر، وهربت من المنزل ليوم واحد؛ فكان يوما حافلا بالألم والصمت.

تعرض الرواية عدة نماذج للصمت الاجتماعي المقترن بحكايا الشرف والخوف من الفضيحة؛ حيث تسرد "مريم" قصة صديقة أخرى لها تدعى "ثليلي"، الصديقة التي حملت في أحشائها طفل زوج مات قبل أيام من إعلان الزواج، واضطرت هي الأخرى للتكتم عن مشكلتها، ولم تتجرأ على البوح بها حتى لأقرب الناس إليها.

"إنه زوجي على سنة الله ورسوله، لكن كيف أفسر هذا للجميع؟ أكيد أن والدي سيقتلني"[2].

"–حتى والدتك لا تعلم؟

–تريدين أن تقوم القيامة علي؟ تعرفين كيف تحرص على مسألة الشرف"[3].

وتصور –الرواية– عدة مشاهد عن محاولات اختراق الصمت السياسي؛ حيث كان اقتران مريم بعمر وتبنيها لنفس مبادئه سببا في التفاتها لقضايا تتجاوز جدران بيتها، وخروجها من قوقعة المآسي الشخصية، "معه بدأت أعيش من جديد، أكتشف شيئا من الصفاء بداخلي، وبدأت أتصالح مع الحياة وأقبل أن لها أوجها أخرى أكثر إثارة، وأنها لا تنحصر في كومة الخراب التي كانت

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص73.
[2]- المصدر نفسه، ص97.
[3]- المصدر نفسه، ص98.

تلازم وجودي قبل أن يدخل عمر إليه"[1].

و"حين عرفت عمر عرفت معه وطنا وعالما وأشياء أخرى كانت تنتشلني من خيباتي الفردية، ليتحول تفكيري واهتمامي إلى مسائل أكبر بحجم الوطن، والحلم بغد أفضل"[2].

فاهتمت كثيرا بقضية الهوية الأمازيغية التي انفجرت بمنطقة القبائل أول مرة في أبريل 1980 ، وأطلق عليها اسم الربيع الأمازيغي، الربيع الذي حاول الشباب إحياءه بعد مقتل الشاب "ماسينيسا قرماح" على يد دركي سنة 2001.

"لم يكن ذلك الربيع سوى انفجار لبركان يغلي من سنوات، تجمعت فيه كل العناصر المتفجرة، ليكون قرماح ماسينيسا الشعلة التي تؤجج حممه"[3].

كانت كغيرها من الشباب تشعر بالظلم والغضب من السلطة، وتتطلع للتغيير "منذ متى تشاركين في المظاهرات، وسط العشرات من الشبان؟ (...) منذ أن قتلوا شابا في ربيع عمره (...) منذ أن أصبحنا في معزل عن هذا الوطن الذي نحمله في قلوبنا، لكنه يرفضنا في كل مرة نحاول اللجوء إليه، مثل أم تبرأت من أبنائها لأنهم لا يشبهون غيرهم، لأن لهم لغة مختلفة،

تقاليد مختلفة"[4].

غضب تحول إلى سخط على الطريقة التي تناول بها الإعلام الوطني قضية من أهم القضايا الوطنية بعد الاستقلال، "كانت تلك المظاهرة الأولى في تاريخ الجزائر المستقلة، أكثر من مليوني شخص جاءوا من مختلف مناطق القبائل (...) كنت في المنزل مع عمر نشاهد الصور التي ينقلها التلفزيون الذي كان من المفروض أنه وطني، لكنه لم يكن سوى دمية يتسلى بها بشر لإدارة

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص63.
[2]- المصدر نفسه، ص65.
[3]- المصدر نفسه، ص47.
[4]- المصدر نفسه، ص49.

مصالحهم عبرها"[1].

فكان الإعلام –حسب رأيها– غير منصف أبدا في نقله للأحداث، "أحسست بعمر يتمزق أمامي وهو يشاهد تلك الصور، ويسمع تعليقات المذيعة التي لم تدخر كلمة وضيعة من قاموسها وهي تصف المتظاهرين على أنهم قتلة ومرتزقة ومنحرفين وإرهاب وو.."[2].

لذلك كانت مشمئزة من الدور الذي لعبته الصحف في تلك الفترة، "كانت معظم الجرائد التي تصدر في تلك الأحداث لا تفعل شيئا سوى صب الزيت على النار، ونحن مثل الأغبياء نصدق المعلومة وما وراءها، ثم يزيد الاشتعال ويسقط المزيد من الموتى.."[3].

سرعان ما تحطم حلم الربيع عندما تحولت المظاهرات إلى ساحات خراب وشغب؛ حيث "اختلطت الأوراق وتعددت المكائد التي نصبت في ذاك الخميس من شهر جوان 2001.. والنتيجة إجهاض محاولة إنقاذ ما تبقى من هذا الوطن، إجهاض مع نزيف حاد من الدم والخراب، أبطاله تسللوا بين المتظاهرين مثل الأفاعي ليحولوا العاصمة في ظرف ساعات إلى كومة من الدمار الشامل"[4]، فسالت دماء الأبرياء، وخربت الممتلكات بعد أن نجح الخونة في التسلل بين الشرفاء.

"من كان ليعرف في ربيع 2001 أن الأحلام لا تتحقق؟ أن الموت قريب كل هذا القرب إلى حد أن لا نعرف الحي فينا من الميت؟ (...) كيف يمكن للربيع أن يغير من حلته هكذا، ويتحول من أجمل الفصول إلى بركان مدمر لا يخلف وراءه سوى الرماد؟"[5].

بعد مرور عشر سنوات على أحداث الربيع الأسود، خرجت "مريم" عن صمتها، ووثّقت بكثير من المرارة تفاصيله التي نسيتها ذاكرة الوطن، "تؤرقني هذه الذاكرة اللعينة، تعيد إلي الحلم الجميل الذي كنت أحلمه مع غيري في أننا يمكن أن نصنع التاريخ بأحرف من ذهب، لكننا

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص67.
[2]- المصدر نفسه، ص68.
[3]- المصدر نفسه، ص64.
[4]- المصدر نفسه، ص67.
[5]- المصدر نفسه، ص52.

رسمناه بالدم، ومع ذلك رفضنا في قاموس الشهداء.. مع ذلك تنكر الوطن لدم أبناءه، وتنكر لنا التاريخ بالصمت الجبان و.. بالنسيان.."[1].

فتبوح مريم وتعري حقيقة ما حدث في ذلك الربيع الذي قمعته السلطة بالقتل والتعذيب، السلطة التي لجأت إلى سياسة التحجيم والتعتيم؛ فجعلت من أحداث قضية مهمة مجرد أحداث الهامشية.

الإدانة نلمحها في عدة صفحات، أين تتساءل "مريم" عن سبب الصمت المتخاذل، "نسي التاريخ أن يدون من الطاغوت ومن الضحية (...) اليوم أصبحت ذاكرة صماء بكماء عمياء، فلم يكن التاريخ قد كتب شيئا آنذاك، نسي أن يدون.. النسيان ليس ظاهرة طبيعية مثلما يعتقد الجميع، بل هي من صنع البشر. كلما أزعجتهم مسألة وقرروا أن يدفنوها، يخلقون شيئا أكبر"[2].

وتجلد صمت التاريخ والذاكرة والرأي العام ... "**أسبوع واحد يحصد أكثر من خمسين قتيلا، والوطن والتاريخ بقيا على الهامش يتفرجان علينا كيف نرثي موتانا وحدنا.. أجل كان الصمت، أكبر الخيانات مثلما كان عمر يقول (...) التزمنا الصمت وكأن شيئا لم يكن. الصمت الجبان الذي نحتمي وراءه كلما شعرنا بالخطر، صمت اللامبالاة التامة.. الصمت الذي يولد من الخوف**"[3].

تظهر في الأخير هوية المخاطب الذي أشار إليه العنوان، ونصل عند الانتهاء من قراءة النص إلى أن المخاطَب هو القارئ الذي قُذفت جميع الحقائق أمامه في أوراق بوح عرّت الصمت، وأثارت عديد القضايا الاجتماعية والسياسية، التي تعد طابوهات يحرّم ظهورها في العلن كانتقاد السلطة، ومناقشة قضية زنا المحارم، وفضح التفاصيل المرتبطة بالشرف والسمعة...

[1]- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، ص51.
[2]- المصدر نفسه، ص52.
[3]- المصدر نفسه، ص59.

الفصل الثالث

سيميائية العناوين الإسمية والشيئية

* الأسماء والأشياء "طاقات إبداعية وأبعاد جمالية"

1- سيميائية العناوين الإسمية:

1-1- عايشة.

1-2- الرايس.

2- سيميائية العناوين الشيئية:

2-1- وطن من زجاج.

2-2- الشمس في علبة.

الأسماء والأشياء "طاقات إبداعية وأبعاد جمالية":

اهتم الدرس السيميائي كثيرا بدلالات الأشياء والأسماء في النصوص الأدبية، وعمل على نقلها من هامش البحث إلى مركزه؛ ولعل ذلك الاهتمام نابع مما تحمله الأولى من جماليات تتجاوز المألوف والسائد، الذي ينظر للشيء في الواقع من زاوية بسيطة تحصره –إن صح التعبير– ضمن تعريف ثابت يرادف "الموجود وما يتصور أو يخبر عنه"[1] و"يقابل المعدوم"[2]؛ حيث يستخرج الفن من الأشياء طاقات تبعدها عن حياديتها المعهودة في الواقع[3]، ويجعل من العناصر الشيئية قوى فاعلة وقادرة على المشاركة في إنتاج الدلالة. فأصبحت الأشياء تمارس إغراءها المفهومي والرمزي، ولم تعد مجرد تشكّل مادي أو معنوي فقط بل توسعت إلى مفهوم يمكن أن تُكشف على ضوئه العديد من الحقائق[4].

وراجع –ربما– لما تتضمنه الثانية من طاقات إيحائية وشحنات دلالية، يعمل المؤلف على تفصيلها وفق مقاس شخصياته، وذلك على اعتبار أن "أبسط شكل للتشخيص هو التسمية. فكل تسمية هي نوع من إضفاء الحيوية وإذكاء الحس، وإعطاء الفردية"[5]، كما أن "الاسم يقدم جملة من العلامات الفاعلة التي تمكن من إبراز السمة المعنوية لهذه الشخصية أو تلك"[6].

فيعد انتقاء المؤلف –من هذا المنطلق– لأسماء تعبر بشكل أو بآخر عن حالة الشخصيات تحركاتها، وأفعالها وسلوكياتها... داخل النص السردي "الخطوة الأولى في الترميز الشفري

---

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص502.
[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية،1983، ص104.
[3]- ينظر: مصطفى الضبع: الأشياء وبلاغتها في القصة القصيرة، موقع الكتابة الثقافي، 2019/04/16.
http://alketaba.com

[4] - ينظر: محمد التعمرتي: دلالة الأشياء في الرواية المغربية، منبر الدكتور محمد عابد الجابري، مجلة فكر ونقد، ع53، نوفمبر 2003.
www.aljabriabed.net

[5]- رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص301.
[6]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة: سيميائية الخطاب السردي العماني، ص44.

الناجح"[1] الذي لا يخضع للصدفة أو الاعتباط؛ وبمعنى آخر يحمل اسم الشخصية "أبعادا دلالية وجمالية، ويمكّن الروائي، والأديب، من التعبير عن عالمه الإبداعي"[2] بشيء من البوح المشفّر.

والجدير بالذكر أن مسألة الاهتمام بالاسم لا تعد مسألة حداثية كعديد المواضيع التي كان الفضل في نفض غبار التهميش عنها للبحوث المعاصرة؛ فالتسمية معروفة منذ القدم تمتد جذورها –ربما– لبداية الخلق." **وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴿٣١﴾**"[3]

حيث قيل في تفسير الآية أن المولى عز وجل علم آدم "أسماء الأشياء كلها: ذواتها وأفعالها"[4] وقيل أيضا "معناه علم آدم أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات العربية والفارسية والسُّريانيَّة والعِبْرانيّة والروميّة وغيرِ ذلك من سائر اللغات، فكان آدم (...) وولده يتكلمون بها، ثم إن ولَدَه تفرقوا في الدنيا وعلق كل منهم بلغة من تلك اللغات"[5]. فتثبت الآية القرآنية بذلك أن لكل موجود اسم يعرفه، ويمنحه هوية تمايز بينه وبين بقية الموجودات.

وقد أرجعت المعاجم العربية لفظ "الاسم" إلى "الوسم"، و"السمة": "واسم الشيء وسَمُه وسِمُه وسُمُه وسَمَاه: علامته (...) وإذا نَسَبْت إلى الاسم قلت سِمَويّ وسُمَويّ، وإن شئت اسميٌّ، تركته على حاله، وجمع الأسماء أسام؛ وقال أبو العباس: الاسمُ وَسْمٌ وسِمة توضع على الشيء تُعرف به؛ قال ابن سيده: والاسمُ اللفظ الموضوع على الجوهر أو العرض لتَفْصل به بعضه من بعض كقولك مبتدِئا اسمُ هذا كذا، وإن شئتَ قلت أُسْمُ هذا كذا، وكذلك سِمُهُ وسُمُه (...) وسَمِيُّك:

---

[1]- صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995، ص180.

[2]- يونس لشهب: النص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء نحو نموذج تطبيقي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012، ص115.

[3]- سورة البقرة، الآية31.

[4]- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج1، ص223.

[5]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد14، ص402.

المسمى باسمك، تقول هو سَمِيُّ فلان إذا وافق اسمُه اسمَه كما تقول هو كنيُّه"[1].

الوسم "أثر كيَّة تقول موسوم أي وسم بسمة يعرف بها، إما كية، وإما قطع أذن أو قرمة تكون علامة له (...) الوسمي: مطر أول الربيع، وهو بعد الخريف لأنه يسم الأرض بالنبات فيُصيّر فيها أثرا في أول السنة"[2]

يمنح "الوسم" الاسم دلالة الأثر على اعتبار أنه علامة تثبت انتماء الاسم إلى المسمى، في حين تمنحه "السمة" دلالة التمايز، والاختصاص الذي يفصل بين المسمى وبقية المسميات، ويصادق المعجم الأجنبي على الدلالتين السابقتين حين يقر بأن التسمية "تؤسس الهوية التعريفية لشخص ما؛ حيث يمكن من خلالها التمييز بينه وبين شخص آخر"[3]. وإذا أردنا التركيز على تسمية الأشخاص، لا بد أن نشير إلى وجود عدة أصناف من الأسماء:

*الاسم الشخصي الذي يختاره الأهل لأبنائهم لحظة الولادة.

*الاسم العائلي الذي يجمع بين أفراد العائلة الواحدة.

*اللقب اسم يوضع "بعد الاسم الأول للتعريف، أو التشريف، أو التحقير"[4]، وهو ليس علامة إسمية ثابتة؛ حيث يكتسبه الفرد بسبب صفة معينة لا تصاحبه منذ الولادة قد تكون نتيجة مظهر فيزيولوجي، أو عمل إيجابي، أو سلبي اشتهر به شخص معين[5]، وقد تدل أيضا على مستوى استطاع أن يصل إليه شخص ما أو رتبة استحق أن يلقب بها. وتجدر الإشارة إلى أن الدوائر الإدارية والسجلات المدنية تستعمل كلمة "اللقب" للدلالة على الاسم العائلي.

---

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد 14، ص403/402/401.

[2]- المرجع نفسه، مجلد 12، ص636.

[3]- -Dictionnaire hachette/ Encyclopédique Illustré, p1310.

[4]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص833.

[5] - ينظر: سعيدي محمد: "الاسم" دلالته ومرجعيته. مقاربة أنثروبولوجية1/2، موقع أنتروبوس،2013/10/08.
www.aranthropos.com

*الكنية وهي حسب تعريف المعجم "ما يجعل علما على الشخص غير الاسم واللقب، نحو: أبو الحسن، وأم الخير؛ وتكون مصدرة بلفظ أب أو ابن أو بنت، أو أخ أو ابن أو بنت، أو أخ أو أخت، أو عم أو عمة، أو خال أو خالة. وتستعمل مع الاسم واللقب أو بدونهما تفخيما لشأن صاحبها أن يذكر اسمه مجردا"[1]، وقد جرت العادة أيضا على تكنية بعض الأشخاص بما يملكونه سواء أكان ذلك الملك ماديا أو معنويا أو سلوكيا[2].

ويمكن القول إن الأسماء ترتبط في جميع المجتمعات بمرجعيات مختلفة؛ لأنها مسألة "تندرج ضمن ثقافة الشعوب، ومعتقداتها، وتصوراتها للعالم"[3]. وبمعنى آخر تخضع الأسماء لمرجعيات قد ترتبط بالطبيعة، أو التاريخ، أو المعتقد، أو الديانة...

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص802.
[2] - ينظر: سعيدي محمد: "الاسم" دلالته ومرجعيته (مرجع سابق).
[3]- محمد الجويلي: من الحطب إلى الذهب مقارنة أنثروبولوجية بين حكاية سعودية وحكاية فرنسية من التراث الشفوي صفير للجهيمان والأصبع الصغير لبيرو، وزارة التعليم العالي الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، منشورات ضفاف، ط1، 2014، ص44.

1-سيميائية العناوين الإسمية:

1-1- عنوان "عايشة"

"التمرد الدلالي وخلخلة أفق التطّلع"

عند محاولة قراءة عنوان رواية "عايشة" لحواء حنكة قراءة أفقية على اعتبار أنه نص بصري يتموقع في محيط فني مؤثث بعديد العتبات الموحية، يمكننا رصد إشارات كثيرة من شأنها إزاحة عراقيل الإبهام التي قد تواجهنا في رحلة البحث عن الدلالة النصية، التي تربط العنوان كمقروء لغوي /لفظي بالمتن الحكائي.

وإذا أردنا وصف الغلاف الأمامي للرواية والذي تتنوع فيه النصوص الموازية بين مؤشرات لغوية (العنوان، اسم الكاتب، التصنيف الأجناسي)، ومؤشرات غير لغوية (صورة الغلاف، والألوان المحتلة لفضائه).

نستطيع القول إن الصورة قد احتلت المساحة الكلية لواجهة الغلاف، حيث يظهر فيها الجزء العلوي من جسد فتاة تبدو في مقتبل العمر، يمكن وصف هيئتها بالمزرية فهي ترتدي قميصا أبيض يشبه القمصان الداخلية، غير مهندم ولا يستر كل الجسد؛ الذي تظهر منه عدة مناطق عارية.

تبدو الفتاة متسخة بفعل بقع لا نستطيع التمييز إن كانت سوداء أو رمادية أو بنية فهي تشبه نوعا ما البقع التي تحدثها الأوحال، كما تشبه آثار الرماد التي تنتج عن الحرائق. لم تنحصر البقع في محيط القميص الأبيض الذي فقد نقاءه فقط؛ بل تسربت أيضا إلى المناطق العارية من الجسد وصبغت كومة الشعر الذي لا يظهر منه شيء لأنه طمس بفعل تلك الصبغة الطينية/ الرمادية.

تتموضع المؤشرات اللغوية على الصورة بأحجام وألوان ومواقع مختلفة. يبرز العنوان بلون أصفر وبحجم أكبر يحتل منتصف الصورة، أما اسم الكاتب فيحتل الجزء العلوي بحجم متوسط كتب بلون أبيض، في حين كتب المؤشر الأجناسي (رواية) بلون أحمر في الأسفل وبحجم أصغر من المؤشرين السابقين.

وفي محاولة لتأويل الوصف السابق نستطيع إدراج التخمينات الآتية:

*الشخصية المحورية في الرواية، والتي تدور حولها الأحداث قد تكون أنثى لم يكتمل نضوجها بعد؛ على اعتبار أن ملامح الوجه في الصورة أقرب إلى ملامح مراهقة منها إلى ملامح امرأة ناضجة.

* عري بعض المناطق من جسدها يوحي ببقائها وحيدة في العراء عرضة للانتهاك دون سند يوفر لها شعور الحماية.

وما يؤيد هذه الفكرة أن غياب الستر عن الفتاة في العديد من الثقافات والمعتقدات له دلالات غير محمودة، وإذا ركزنا بشكل أخص على الثقافة الشعبية الجزائرية –على اعتبار أن الرواية جزائرية– نجد أنها تقرن ستر الفتاة بالرجل (الأب، الزوج، الأخ، الابن).

"**ربي يعطيك برنوس الستر إلي ما يبلا ما يخسر**" دعاء جزائري متداول في الأوساط الشعبية يقصد به الرجاء والتمني والطلب من المولى عز وجل أن يرزق الفتاة بزواج ناجح ودائم.

و"**البرنوس**"* من التراث الجزائري وهو "رمز لمسؤولية أرباب العائلات"[1]، وهو من الألبسة التقليدية التي لازلت حتى اليوم حاضرة في طقوس الزواج الجزائري ترتديه العروس لأنه رمز لسترتها وخروجها من عائلة رجال، ويرتديه العريس لأنه يرمز لنخوة وشهامة الرجل.

* البرنوس: لباس جزائري قديم يرتديه الرجل ليقي نفسه من البرد.

[1]- صليحة.ب: البرنوس الحوري.. رمز الأصالة الأمازيغية، وقت الجزائر يومية وطنية إخبارية، 2017/08/23.
www.wakteldjazair.com

*البقع المنتشرة في ثيابها وجسدها توحي بأن نقاءها قد عبث به، وأن السوداوية وضنك العيش يحيطان بحياتها؛ وهو تأويل مستوحى من دلالات اللون الأبيض الذي "استخدم رمزا للطهر والبراءة والتفاؤل، والرضا"[1]. كما أن نوعية البقع في الحالتين؛ الوحل أو الرماد لا توحي بالخير أبدا.

فالطين رغم أنه يرمز للسلبي والإيجابي (الحياة والموت) في آن واحد* إلا أن المعطيات السابقة ترجح كفة الاحتمال السلبي.

كما أن الرماد أيضا يرمز للنهاية المأساوية، والخراب لأنه ناتج عن الحرائق التي تلتهم كل ما تصادفه في طريقها.

*وبالنسبة لدلالات الألوان التي كتبت بها المؤشرات اللغوية فيمكن القول إن:

الأبيض يرمز –كما سبق وذكرنا – للبراءة والنقاء، وكتابته بحجم صغير نوعا ما قد يدل على تقلص أو غياب الصفات السابقة في المحيط الذي تعيش فيه الفتاة.

أما اللون الأحمر الذي كتب به المؤشر الأجناسي (رواية) فيوحي ربما بأن الدم سيكون حاضرا في النص.

ولا يبتعد اللون الأصفر الذي صبغ به العنوان هو الآخر عن الدلالات السلبية التي تدل غالبا على الذبول والمرض...

[1]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص205.

* الإنسان الذي خلق من طين "**وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ ﴿١٢﴾**" -سورة المؤمنون- يحتضنه الطين بعد الموت (الدفن). فيكون الطين بذلك شاهدا على ثنائية الموت/الحياة.

اختارت "حواء حنكة" في أولى كتاباتها الروائية المكون الفاعل أساسا للعنونة؛ "عايشة" دال واحد مكثّف يحمل على عاتقه مسؤولية الإيحاء، والتعبير عن النص الروائي ورد على شكل اسم علم يدل على شخصية مؤنثة، يبدو أنها البطلة أو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث النص.

وكغيره من العناوين الإسمية يحيلنا عنوان "عايشة" إلى عدة مرجعيات لغوية، ودينية، وشعبية، وأسطورية...

عند البحث في الدلالات اللغوية للفظ "عايشة" نجد:

"(عاش)– عيشا، وعيشة، ومعاشا: صار ذا حياة، فهو عائش.

(أعاشه): جعله يعيش. يقال أعاشه الله عيشة راضية.

(عايشه): عاش معه.

(عيشه): أعاشه.

(تعايشوا): عاشوا على الألفة والمودة.

ومنه: التعايش السلمي.

(تعيَّش): تكلف أسباب المعيشة.

(العائش): ذو الحالة الحسنة.

(العائشة): مؤنث العائش.

(العيش): معناه الحياة. و–ما تكون به الحياة من المطعم والمشرب والدخل. و–الخبز. ويقال: عيش بني فلان اللبن: أي يعيشون عليه.

(العيشة): حالة الإنسان في حياته. ويقال: عاش فلان عيشة صدق وعيشة سوء.

(العياش): مبالغة العائش. و– صانع العيش أو بائعه.

(المتعيّش): من له بُلغة من العيش.

(المعاش): ما تكون به الحياة من المطعم والمشرب ونحوهما. و–زمان التماس العيش ومكانه. و–المرتب الذي يتقاضاه من قضى مدة معينة في خدمة الحكومة بعد انقطاعه عن العمل.

(المعيشة): المعاش من المطعم والمشرب والدخل. (ج) معايش على القيس، ومعائش على غير قياس. وقد قرئ بهما في التنزيل العزيز: "وَجَعَلْنَا لَكُمْ فِيهَا مَعَايِشَ"."[1]

يحيلنا المعنى المعجمي إلى عدة دلالات منها: الحياة، البقاء، الاستمرار، الرفاهية، السلم، القوت...

وهي دلالات ترتبط أيضا بالمتداول الشعبي الذي لا يبتعد كثيرا عن المعنى الفصيح؛ حيث تستعمل اللهجات العربية كلمة "عيش ومشتقاتها بكثرة.

فنجد مثلا لفظ "العِيشْ" في مصر يطلق على نوع من أنواع المخبوزات التي لا يستغني عنها الفرد المصري في غذائه اليومي.

في حين يستعمل نفس اللفظ للإشارة إلى "الأرز" في بعض الدول العربية الآسيوية التي تعتمد الأرز أساسا للغذاء.

كما تطلق بعض المناطق الجزائرية لفظ "العَيْش" على نوع من أنواع المعجنات "المفتولة"* التي تصنع من الدقيق وتخبّأ "للعولة" (التخزين) لتستعمل وقت الحاجة.

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص640/639.

* المعجنات "المفتولة" هي معجنات تصنعها النسوة يدويا باستعمال الغربال.

و"العياشة" في بعض مناطق الشرق الجزائري ترتبط بمعتقد شعبي مفاده أن الحفاظ على طاجين "البغرير"* المصنوع من الطين يرتبط بمخالفة الشكل الدائري لآخر رغيف والذي يطلق عليه اسم العياشة التي تحافظ –حسب المعتقد– على حياة الطاجين وتمنع عنه خطر التحطم.

يرتبط اسم عايشة في التراث الشعبي المغربي بشخصية شهيرة تضاربت الآراء حول واقعية وجودها حيث نجد ثلاث روايات مرتبطة بها "عايشة قنديشة/ عايشة كونتيسة/ عايشة قديسة"

***عايشة قنديشة:**

شخصية خرافية مرعبة يروى أنها كانت جنية تقتات على أكل الذكور بعد أن تفتنهم بجمالها وتوقعهم في شركها. تمتلك جسد أنثوي فاتن، وقدمي ناقة أو بغلة، وتتخذ الأماكن المائية كالآبار، والوديان مسكنا لها[1].

يربطها بعض الباحثين بشخصيات أسطورية مشهورة بالفتنة والغواية كليليث وعشتار...

مثل الباحث "بول باسكون" الذي رأى بأن عيشة قنديشة هي النسخة المغربية من الشخصية الأسطورية عشتار. " ويبدو أن عيشة هذه هي عشتار ملكة الحب القديمة، التي كانت تغذي عبادة الدعارة المقدسة."[2]

لازلت خرافة عيشة قنديشة –إلى اليوم– متداولة في الأوساط الشعبية المغربية تستعمل أحيانا

*"البغرير" أكلة شعبية جزائرية على شكل أرغفة دائرية؛ وهي عبارة عن عجين سائل يطهى في آنية فخارية تعرف باسم "الطاجين".

[1] - ينظر: حليمة أبروك: "عيشة قنديشة".. جنية مغوية أم "كونتيسة" مقاومة؟، أصوات مغاربية، 2017/12/15. www.maghrebvoices.com

[2]- بول باسكون: الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ترجمة مصطفى المسناوي، موقع أرنتروبوس الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا. www.aranthropos.com نقلا عن نص باللغة الفرنسية من "المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع"، ع 165-166 يناير 1986، ص85/71.

لتخويف الأطفال.[1]

***عايشة قديسة (ولية صالحة):**

حسب ما ورد في كتاب "**الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام**" لعباس بن إبراهيم السملالي فإن عيشة قديسة (1447م) ولية صالحة شهيرة " كان يأتيها السلطان سيدي محمد بن عبد الرحمان في خلافته الصغرى وكانت تغزل الشتب وتعمله حبالا تخاط به البرادع وتقتات من ذلك، وما فضل ترميه في محلها، فلما ماتت وجد الشتب الذي كانت تغزله كله حرير"[2]. اشتهرت بحكمتها فكانت تقول "الصماري والغماري وحكامة الدراري، واللبن في الحفاري مغطي بالشواري، وتدخل الثيران وتخرج الفيران"[3] في إشارة منها لغلاء المعيشة بعد انحباس المطر، وظهور الأشرار بعد غياب الأخيار.

***عايشة كونتيسة**

يقول البعض بأنها أميرة موريسكية أطلق عليها البرتغاليون لقب "الكونتيسة" اشتهرت بمقاومتها الشرسة للمستعمر بعد طردها من الأندلس، واستقرارها بالمغرب. ويقول البعض الآخر بأنها "سيدة مغربية شاركت في المقاومة ضد البرتغاليين في السواحل الأطلسية وكانت تجذب الضباط البرتغاليين بجمالها قبل أن تجهز عليهم."[4] كما يرجح الكثيرون أن لقب قنديشة تم تحويره عن لقب كونتيسة.

اسم عايشة تم تحويره عن الاسم العربي "عائشة" "وعائشةُ: اسم امرأة. وبَنُو عائشةَ قبيلة من تيم اللات، وعائشة مهموزة ولا تقل عَيْشة. قال ابن السكيت: تقول هي عائشة لا تقل العَيْشة

[1] - بول باسكون: الأساطير والمعتقدات بالمغرب، (مرجع سابق).
[2]- عباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، مراجعة: عبد الوهاب ابن منصور، المطبعة الملكية الرباط، ط2، 1993، ص 416.
[3]- عباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ص417.
[4]- حليمة أبروك: "عيشة قنديشة".. جنية مغوية أم "كونتيسة" مقاومة؟، مرجع سابق.

ولا تقل هي رَيْطة ولا تقل رائطة، وتقول عَيذ الله ولا تقل عائذ الله. وقال الليث: فلان العائِشِيّ ولا تقل العَيْشي منسوب إلى بني عائشة"[1].

يحمل الاسم معاني مستحبة ترادف الحياة والاستمرار، والبقاء... وينتشر بكثرة في الدول العربية والإسلامية؛ حيث اشتقت منه عدة أسماء تُنطق حسب اللهجات المحلية لكل بلد بإسقاط الهمزة فنجد عايشة، وعيشة، عويشة، عيشوش، عوشة، عيوشة، عواشة...

وهو اسم لازال متداولا ولم يطله الانقراض كعديد الأسماء العربية القديمة، وربما يكمن سر استمراره وديمومة وجوده لارتباطه بمرجعية دينية؛ فهو اسم إحدى أشهر الشخصيات الإسلامية النسائية "عائشة" أم المؤمنين رضي الله عنها زوجة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم؛ حيث تتبرك به الأسر والعائلات الإسلامية، وترى فيه أمل صلاح الفتيات؛ لأن عائشة رضي الله عنها تمتلك عديد الصفات الحميدة التي يتطلع المسلمون لغرسها في بناتهم فهي قدوتهم في العفة والعلم والنسب الكريم...

تمثل عائشة رضي الله عنها رمز المرأة الفاضلة المثالية التي تجمع بين الأصل الطيب والذكاء والفطنة والمعرفة الواسعة؛ فحياتها "بنت مجدا باذخا لتاريخ المرأة العلمي في الإسلام"[2] ومن يبحث في سيرتها يجد علما زاخرا "كالبحر بعد غور، وتلاطم أمواج، وسَعة آفاق، واختلاف ألوان، فما شاء امرؤ من تمكن في فقه أو حديث أو تفسير، أو علم بشريعة، أو آداب، أو شعر، أو أخبار، أو أنساب، أو مفاخر، أو طب، أو تاريخ إلا هو واجد منه ما يدهشه عند هذه العبقرية الفذة"[3].

ولم يكن العلم الواسع الصفة الوحيدة التي جعلت من عائشة رضي الله عنها قدوة لنساء المسلمين؛

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد6، ص322.
[2]- سليمان الندوي: سيرة السيدة عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها، عربه وحققه وخرج أحاديثه محمد رحمة الله حافظ الندوي، دار القلم، ط1، 2003، ص9.
[3]- المرجع نفسه، ص9.

حيث عدّت –أيضا– رمزا للطهر والنقاء؛ لأن المولى عز وجل برّأها بآيات من القرآن الكريم بعد أن خاضت ألسنة المنافقين في عرضها، يقول الله عز وجل في محكم تنزيله:

"إِنَّ الَّذِينَ جَاءُوا بِالْإِفْكِ عُصْبَةٌ مِّنكُمْ لَا تَحْسَبُوهُ شَرًّا لَّكُم بَلْ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُم مَّا اكْتَسَبَ مِنَ الْإِثْمِ وَالَّذِي تَوَلَّى كِبْرَهُ مِنْهُمْ لَهُ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿١١﴾ لَّوْلَا إِذْ سَمِعْتُمُوهُ ظَنَّ الْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بِأَنفُسِهِمْ خَيْرًا وَقَالُوا هَذَا إِفْكٌ مُّبِينٌ ﴿١٢﴾ لَّوْلَا جَاءُوا عَلَيْهِ بِأَرْبَعَةِ شُهَدَاءَ فَإِذْ لَمْ يَأْتُوا بِالشُّهَدَاءِ فَأُولَئِكَ عِندَ اللَّـهِ هُمُ الْكَاذِبُونَ ﴿١٣﴾ وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّـهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ لَمَسَّكُمْ فِي مَا أَفَضْتُمْ فِيهِ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿١٤﴾ إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ اللَّـهِ عَظِيمٌ ﴿١٥﴾ وَلَوْلَا إِذْ سَمِعْتُمُوهُ قُلْتُم مَّا يَكُونُ لَنَا أَن نَّتَكَلَّمَ بِهَذَا سُبْحَانَكَ هَذَا بُهْتَانٌ عَظِيمٌ ﴿١٦﴾ يَعِظُكُمُ اللَّـهُ أَن تَعُودُوا لِمِثْلِهِ أَبَدًا إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١٧﴾ وَيُبَيِّنُ اللَّـهُ لَكُمُ الْآيَاتِ وَاللَّـهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴿١٨﴾ إِنَّ الَّذِينَ يُحِبُّونَ أَن تَشِيعَ الْفَاحِشَةُ فِي الَّذِينَ آمنوا لهم عَذَابٌ أَلِيمٌ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَاللَّـهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ ﴿١٩﴾ وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّـهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّـهَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴿٢٠﴾"[1]

وحسب ماورد في تفسير ابن كثير إن هذه الآيات "كلها نزلت في شأن عائشة أم المؤمنين، رضي الله عنها، حين رماها أهل الإفك والبهتان من المنافقين بما قالوه من الكذب البحت والفرية التي غار الله تعالى لها ولنبيه، صلوات الله وسلامه عليه، فأنزل الله عز وجل براءتها صيانة لعرض الرسول"[2]. سميت هذه الحادثة بـ "حادثة الإفك".

[1]- سورة النور، الآية (11-20).
[2]-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء السادس النور- يس، ص19.

"لكل امرئ من اسمه نصيب"

مقولة شهيرة نسمعها كثيرا، يؤمن بها البعض ويرفضها البعض الآخر، وبغض النظر عن مدى صدقها من عدمه، فإن "عايشة" الشخصية المحورية في الرواية لم يكن لها نصيب من اسمها بتاتا.

يتجاوز مفهوم العيش في الثقافة الشعبية الجزائرية ثنائية الحياة/ الموت، ويتسع ليشمل مفهوم العيش الرغيد، وحياة السعادة والرفاهية. واسم عايشة الذي يحمل معنى الحياة المترفة في المخيال الشعبي يناقض نوعية الحياة التي عاشتها "عايشة".

"ناس عايشة وناس مطَّايشَة"

مثل يضرب للمقارنة بين حالتين متناقضتين في نوعية الحياة؛ حياة سهلة مترفة يسمى أناسها بـ"العايشين"، وأخرى صعبة مقفرة يسمى أناسها بـ"المطّايشين" على اعتبار أن الكلمة العامية "مطّايشة" محملة بمعاني التخلي، والنبذ، والرمي، البؤس...

والشخصية المحورية في الرواية "عايشة" جمعت بين اسم الفئة الأولى وبين حالة الفئة الثانية. "أهلك طيّشوك، ونايا واش انذير بعقونة"[1].

عايشة المطّايشة/ المنبوذة اسم يليق ببطلة الرواية التي ولدت بإعاقة ذهنية جعلت الجميع ينفر منها ويتخلى عنها. أول من مارس على الفتاة فعل النبذ هما والداها اللذان صدما بخلقة غير تامة بعد كثير من الانتظار. "وسمى الوالدان عايشة لتعيش، إذ لم يعودا قادرين على الفقد المتكرر لأطفالهم حديثي الولادة، وتحققت أمنياتهم وعاشت عايشة لكن بعاهة مستديمة"[2]. لم تكن "عايشة" في مستوى تطلع الأبوين؛ فكان الخيار الأسهل هو التخلص من عبء طفل غير طبيعي، ورمي حمله على جدة تجهل كثيرا كيفية التعامل مع ذوي الاحتياجات الخاصة "فباتت البنت عبئا لا

[1]- حواء حنكة: عايشة، الرابطة الولائية للفكر والإبداع، دط، 2016، ص10.
[2]- المصدر نفسه، ص8.

أكثر، وما إن جاءتهما الفرصة للسفر خارج البلاد قصد العمل، حتى تركاها لجدتها من أمها القادّة (...) كانت عايشة في الثامنة من العمر، حين تركها والداها ورحلا إلى ديار الغربة"[1].

الجدة التي عانت من إهمال ولا مبالاة ابنة غابت عنها لعدة سنوات وجدت في "العقونة" (المجنونة) متنفسا لإفراغ حقد الهجران؛ فراحت تتعامل مع حفيدتها بعدائية شديدة ظهرت في عدة مواقف.

"آخر محادثة بينهما كانت قبل أربعة أشهر، لازالت القادة تحفظ كل تفاصيلها (...) اغرورقت عيناها بالدموع، وخنقتها العبرة، فأغلقت الهاتف دون أن تترك لها فرصة الرد، وضعته جانبا ثم مسحت سيل الدمع الجاري على خديها بظاهر يدها، والتفتت إلى عايشة وبصقت عليها بكل ما يحوي فمها من لعاب (...) الفتور واللامبالاة الذي تلقاه القادة من ابنتها المسافرة، هو ما زود حقدها وكرهها لعايشة"[2].

سوء معاملة الجدة ظهر في عدم إشفاقها على حفيدتها ولامبالاتها بألمها "عمتي القادّة، عمتي القادّة، عايشة عضها حصان عمي جلول (...) طيروا...حصان مجنون وعض مجنونة، وين المشكل"[3].

كأن من بمثل حالة "عايشة" لا يستحق أن يعامل معاملة آدمية. "وكأي بنت طبيعية مرت بجميع مراحل التطور الجسمي والفيزيولوجي، لذا صارت جدتها هلعة كلما أهل شهر، وحتى تتجنب القيل والقال ارتأت إلى ربطها حتى تنتهي المدة، هي بغريزتها الفطرية الرافضة للقيود كلما ربطتها تظل تصرخ وترمي بكل شيء قريب منها، بالمقابل تكون القادّة بقمة توحشها لا تكفيها الشتائم التي ترميها كالسهام كل ثانية، بل تضربها بعكازها إلى أن تشعر بالفتور والتعب وتتعب عايشة من

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص8.
[2]- المصدر نفسه، ص9.
[3]- المصدر نفسه، ص16.

المقاومة، فتتكور على نفسها إلى أن تنام"[1].

يصور المقطعان الأول، والثاني أسلوب معاملة لاإنساني؛ حيث تغيب في الأول الرحمة، وتحضر في الثاني ممارسات عنيفة تتمثل في الحبس والربط والضرب الذي يتكرر كل شهر ويستمر لعدة أيام.

يظهر سوء المعاملة كذلك في الإهمال الدائم لمراهقة تنتمي إلى فئة تحتاج معاملة وعناية خاصة، فبدل احتضانها وتوفير جو أسري يتلاءم مع حالتها أهملتها الجدة المسؤولة عنها.

"تسير بالشارع دوما عارية الرأس، في الواقع لم يكن شعرها وهو مفرود بوحشية مغريا، بل من غير الممكن تسميته شعرا أصلا، سيليق تصنيفه إلى باروكة قديمة تشابكت خيوط الشعر فيها"[2].

وتركتها–الجدة– للشارع تقضي معظم وقتها فيه. "ليس هناك مبرر لكل هذا الحقد، فعايشة لم تكن عدائية مطلقا عوضا عن ذلك فهي طوال اليوم بالشارع وإن حصل وعادت فهي تأتي مسرعة، تتكور في فراشها ثم تنام"[3]. وعلى الرغم من أن طبيعة معاملة الجدة ستتغير في نهاية الرواية إلا أن الأوان يكون قد فات، وتبعات الإهمال ستظهر على شكل عواقب وخيمة.

حالة الرفض التي عاشتها "عايشة" في المحيط الأسري كانت مجرد نموذج مصغر عن حالة النبذ التي تتضاعف خارج أسوار البيت؛ ففي المجتمع الذي تنتمي إليه يجهل الكثيرون أن كل إنسان مهما كان وضعه يمتلك الحق في الحياة، وأن الرحمة والإنسانية لا تختزل في منح فاقد العقل قطعة خبز من فائض الطعام بل في الشعور به كإنسان له الحق في مقاسمتهم الحياة، وعدم التعامل معه كوباء.

"ومضت باحثة عن منشفة قديمة يمكنها رميها، لأنها حتما لن تستعملها بعد أن استخدمتها هذه

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص14/13.
[2]- المصدر نفسه، ص13.
[3]- المصدر نفسه، ص12.

العقونة.

!–ترى لما يتقزز الناس من هذه الفئة؟

–لمَ لا يشربون في آنيتهم، ولا يأكلون من نفس الملعقة التي أكلوا بها، ثم يسارعون فيما بعد إلى رميها؟

–هل سينقلون لهم عدوى الجنون مثلا؟"[1].

في مجتمع "عايشة" تعتبر العقونة/المعاقة وسيلة تسلية للصغار، ونموذج اكتشاف حي للمراهقين. "تجري في الأزقة غير عابئة بكم الحجارة التي تصيبها ولا بصياح الصبية خلفها: – عايشة العقونة... عايشة العقونة(...) وما إن يهاجمها الصبية بالحجارة حتى ترفع ثوبها وتجري فارة منهم، يرونها فيغرقون بكركرة طويلة، بينما يقف المراهقون منهم بخشوع يتابعون بدقة معاينة كل سنتيمتر من جسدها الظاهر للعيان بفضول جامح(...) ويحدث أحيانا أن يمنحها المارة بعض الدنانير، يفتكها الأطفال منها فلا تبدي أي نوع من المقاومة؛ سوى الهروب فزعة إلى بيت الجدة"[2].

وتعتبر –أيضا– حقل تجارب للكبار الذين يدّعي معظمهم الشفقة والإحسان عليها؛ إحسان أقصاه لقمة طعام أو بضعة دنانير تمنح على مضض بعد نظرة استعطاف. "حين تجوع لم تكن تسرق من الدكاكين الخبز والفاكهة، بل تقف عند باب المحل مطولا إلى أن يتصدق عليها صاحبه أو يطردها، أيضا لا تدخل البيوت؛ تنتظر عند عتبة الباب إلى أن يمنحوها شيئا تحنانا عليها"[3].

فالمعاق حسب نظرة مجتمع "عايشة" موته أفضل من حياته؛ لذلك لا مانع في استغلاله للوصول إلى غايات توفر أسلوب عيش أفضل. غايات لا تخلو من الأنانية؛ أشبه ببناء حياة على حساب

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص24.
[2]- المصدر نفسه، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص14.

حياة أخرى، ويظهر ذلك في حادثتين.

الأولى حادثة استدراج فتاة لا تعقل بقطعة خبز، واستغلال جسدها لإثبات قدرة رجل عاقل على الإنجاب من عدمه "أغلق الباب بسرعة، جحظت عيناها من الرعب فرمت قطعة الخبز من يدها وراحت جريا ناحية الباب لتفتحه (...) استيقظت بعد فترة، بدى العالم في عينيها ضبابيا، لكنها استطاعت أن تميز أن هناك شيئا ما جار على ساقيها(...) فك الحبل عنها ونزع رباط فمها، التفتت جانبا تبعد عينيها عن ناظريه، فرأت قطعة الخبز التي رمتها، مدت يدها بثقل تجتذبها"[1].

فـ"عباس" الذي كان يخشى اضطراب حياته المستقرة مع زوجته دون أطفال، ويخشى أن تثبت عليه تهمة العقم، ويخشى أيضا ألا تزين حياته بذرية تخلد اسمه من بعده، لم يجد ما يمنعه من اتخاذ رحم "عايشة" عينة يمارس عليها تجربته. "لذا كان دائم التفكير بعايشة، إنها العينة الصامتة، فإن حملت منه تزوج وإن لم يحصل نسي الموضوع وقد حل دون أضرار"[2].

وحتى انتحاره في الأخير بعد اغتصاب فتاة في الخامسة العشرة من العمر لم يكن نتيجة تأنيب ضمير اتجاه ما حدث فالفتاة لا تعقل لذلك استباحة جسدها ليس بالأمر الجلل، بل كان الانتحار سببه خوف من الفضيحة بعد أن ظهر شاهدان على الحادثة. "ما يقتل عباس ليس لأنه لم يغفر لنفسه فعلته الحمقاء المخزية، ولو كان الحظ معه لمر الموضوع بسلام، غير أن السيء بالأمر أن صالحا رآه (...) هكذا كان عباس، فكل خوفه أن يشي صالح به، يحس أنه قد فتح على نفسه باب جهنم (...) ما يفعل لو أخبر الناس والسلطات عن فعلته وانتهى به الأمر سجينا، عوضا عن العار الذي سيلحق به حتى موته، ستكرهه حورية وسينبذه الناس، كما نبذ السامري ويقضي باقي عمره وحيدا"[3].

---

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص33.
[2]- المصدر نفسه، ص22.
[3]- المصدر نفسه، ص43/42.

أما الحادثة الثانية فتظهر مشهدا آخر للاستغلال، يتجسد في الرغبة الأنانية التي طغت على "حورية" أرملة "عباس"؛ حين أرادت أن تحتفظ بشيء يذكرها بزوجها، وأن تنعم بأمومة مفقودة حتى لو كان المقابل فضح "العقونة"، أو ربطها كالحيوانات مدة تسعة أشهر المهم أن تحظى في الأخير بطفل يساعدها على العيش ومواصلة الحياة، لأنها امرأة طبيعية فهي أحق بالعيش والسعادة من فتاة مجنونة قد ينقذها الزواج من الفضيحة.

"-خطبها صالح الفوال؛ ونايا وافقت

-جحظت عينا حورية وردت فزعة:

-لالالا مستحيل.

-كيفاش، قالت الجدة.!!

-مستحيل تتزوج من صالح، قالت حورية.

-وبطنها والناس واش ايقولوا، قالت الجدة.!!

-متخافيش، اربطيها حتى تولد، وناخذ أنا الطفل ونهرب بيه.

-عطيت كلمة للراجل، قالت الجدة.!

-قوليله بطّلت.

ضربت الجدة كفا بكف وردت على كلامها غاضبة:

-مجنونة انت، تسعة أشهر وأنا رابطتها، عايشة تتزوج صالح، ووقت تولد هزي ولدك ميهمنيش!"[1]

يظهر الحوار السابق ثلاثة حلول لمشكلة حمل عايشة، كل حل يخدم مقترحه أكثر مما يخدم صاحبة المشكلة فعلى النقيض من "حورية" التي ارتأت الاحتفاظ بطفل عايشة دون المغامرة

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص62.

بتزويجها لأن مصير الطفل في حالة تحقق الزواج سيصبح مرهونا بطالب الزواج. كان عرض الزواج الحل الأمثل بالنسبة للجدة التي باءت محاولة إجهاضها لحفيدتها بالفشل. "لذا راحت تبحث في المطبخ عن صرة الأعشاب وأخرجت منها نبتة الشيح وبعض حبوب الحلبة وغلتهما جيدا، ثم عادت وأضافت كمية أخرى، تريده كثيفا جدا حتى لا يؤثر بالرحم لتجهض من أول مرة، تركته ليبرد وظلت تنتظر عودة عايشة من الشارع."[1]

والواقع أن فكرة الإجهاض التي حاولت الجدة تطبيقها ضاربة عرض الحائط باحتمالات الخطورة، التي قد تؤدي في أسوء الحالات إلى فقدان الحياة، هي فكرة تشترك فيها مع ابنتها –والدة عايشة– التي استقبلت حمل الفتاة بلامبالاة مفرطة.

"–عايشة حامل، أرّاحي هزّي بنتك.!!

–مامي، عارفة مشكلة الأوراق!

–دايرتني عقونة هاا، سبع سنوات وما مقدرتيش على الأوراق..!!

–عادي مامي، ادّيها لسبيطار ايطيّحوه."[2]

وحتى "صالح" الذي تقدم بعرض شهم للزواج ظاهره حماية عايشة من ألسنة الناس ودرأ الفضيحة، يخفي في الواقع سببا آخر غير ظاهر للعيان.

"قرر خطبتها، لا لشيء فقط ليحميها من الذئاب البشرية التي قد تأتي بعد عباس، هو لن يستطيع إلا أن يكون حاميا لها، ظل حائط تحتمي به لا أكثر، فهو يعرف تمام المعرفة أنه بعد تلك الحادثة اللعينة يوم خرج فجرا لبيع الفول قرب المسجد، وصدمته تلك السيارة المسرعة، لن يكون لأي أنثى إلا حاميا فقط."[3]

---

[1]- حوء حنكة: عايشة، ص53.
[2]- المصدر نفسه، ص55.
[3]- المصدر نفسه، ص50.

سبب يخدم مصلحته الشخصية بالدرجة الأولى؛ فزواجه من فتاة فاقدة للأهلية من شأنه دفن سر قديم منعه من الارتباط بفتاة واعية وسليمة. وبالتالي يخدمه الزواج بـ"عايشة" كثيرا، ويساعده على العيش بسلام، وراحة بعيدا عن تساؤلات الناس حول عزوبيته الغريبة.

" أعزب لم يتزوج رغم أنه قد جاوز الأربعين من عمره، لا لأنهم يرفضون تزويج بناتهم لرجل أسود، بل لسبب جسماني يعلمه هو وحده، يسكن وحيدا وكم من قصص ألفّت فيه"[1].

وعلى الرغم من أن الناس في المجتمعات المحافظة يتعاملون مع حوادث الاغتصاب بالتكتم، وعدم محاسبة الجاني خشية العار والفضيحة إلا أن الأمر في حالة "عايشة" العقونة/ المجنونة انقلب من شعور طبيعي بالخوف على الضحية إلى شعور غير طبيعي بالتعاطف مع الجاني. ربما لأن الضحية هنا لا تنتمي لفئة الناس الطبيعيين الذين يستحقون العيش بكرامة، كأن المجنون لا كرامة له ولا حق له في الاعتراض على ما يصيبه من العقلاء.

يظهر ذلك في تقبل "حورية" لفعلة زوجها الشنيعة؛ حيث كان غضبها منه مؤقتا، وحتى طرحها لسؤال لماذا لم تقصد به فعل الخيانة بحد ذاته بقدر ما قصدت به لماذا تلك بالذات، تلك التي –ربما– لا ترقى لمنافستها.

"علاَش يا عبّاس ...ما لقيت غِير عقونة، قللّي! "[2]

يظهر كذلك تعاطفها مع الجاني وعدم إشفاقها على الضحية في موقف تحسرها على زوج مات قبل أن يرى ثمرة خطيئته. "لا تدري حورية أتفرح لأنه تبقى لها من ريح زوجها طفل، أم تحزن لأن عباس طيلة زواجه بها وهو يتمنى أن ينجب، وحين منّ الله عليه؛ قتل نفسه قبل أن يعلم، اغرورقت عيناها بالدمع"[3].

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص49.
[2]- المصدر نفسه، ص44.
[3]- المصدر نفسه، ص62.

وإن كان إشفاق "صالح" على عايشة ظاهرا في عدة مواقف أهمها قرار حمايتها بالخطبة فإن تعاطفه مع الجاني/المغتصب/ صديقه المنتحر كان واضحا أيضا "شيء من الحزن كان يغزو قلبه إذ ربما لا يكون عذاب الضمير هو من أوصل عباس لهذا الحال، إذ قد يكون فعل ذلك خوفا منه"[1]. حيث أظهر في أكثر من موقف ندمه على ما رأت عيناه من حق مهدور.

"عاد صالح هذه المرة إلى بيته يمشي بثقل، يفكر بما حدث، وكيف أن عذاب الضمير كاد يودي بخيط العقل الذي يحمل، حتى أنه تمنى كثيرا لو لم يرجع وقتها ولم ير عايشة"[2].

وما يثبت ذلك هو ارتياحه في الأخير من عذاب الضمير بعدما علم بأنه ليس الشاهد الوحيد على تلك الحادثة.

"الآن وبعد اكتشافه أن المرأة التي ارتطم بها هي زوجة عباس، نزع الحمل عن كاهله، إذ لم يكن هو على الأقل السبب"[3].

وإذا أردنا اختزال الأحداث السابقة نستطيع القول إن عايشة العقونة عاشت حياة بائسة لأنها تنتمي إلى فئة يهمشها المجتمع. ولم تكن تتصف بالعقل والحكمة لأنها كانت تعاني من إعاقة ذهنية، ولا بالعفة والنقاء لأن عرضها انتهك وشرفها استبيح، ولا حتى بالقوة والشراسة لأن حالتها المرضية جعلت منها عينة صامتة مستضعفة، لا تستطيع حماية نفسها...

تختم حواء حنكة أحداث روايتها بنهاية مفتوحة تظهر فيها عايشة أخرى "صغيرة" تبلغ من العمر سنتين، لا نستطيع إثبات إن كانت ابنتها أو نموذجا آخر لعايشة الأولى دلالة على استمرارية معاناة العقون (المجنون) التي تتمثل في نقص الرعاية، وفعل الامتهان، والسخرية.... خاصة أن عايشة اختفت من قريتها "اعميش" دون أن يذكر مصيرها الفعلي هل ماتت أم مازلت

[1]- حواء حنكة: عايشة، ص47.
[2]- المصدر نفسه، ص49.
[3]- المصدر نفسه، ص50.

تحيا كالأموات.

يمكن أن نصادق في الأخير على أن العنوان الإسمي "يظل مشحونا بأبعاد سيميوطيقية ومساحة تناصية مكثفة في دلالتها"[1]، وقد أثبت عنوان الرواية أن "عايشة" لم يكن لها من اسمها نصيب. حالها كحال شريحة ذوي الاحتياجات الخاصة المهمشة في كثير من المجتمعات، التي لازلت تضاعف من صعوبات المعاق في التأقلم مع الحياة من خلال نظرتها الدونية لإعاقته وعجزها عن إدماجه وتشجيعه على تجاوز النقص الذي يعاني منه.

واسم عايشة في الرواية لم يخالف فقط دلالاته المعجمية النابضة بالحياة، بل تمرد أيضا على رامزيته –المعروفة– المتغذية من المرجعيات الدينية، والتاريخية، والشعبية، والأسطورية...

[1]- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص39.

1-2- عنوان "**الرايس**":

"زوايا المنسي التاريخي"

قبل الانطلاق في عملية قراءة عنوان رواية "الرايس" لهاجر قويدري نجد أنفسنا أولا-لتفادي الوقوع في اللبس- ملزمين بمراجعة الأرشيفات التاريخية الخاصة بالقرن السابع عشر وبالضبط حقبة الحكم العثماني، وفترة وصايته على "إيالة الجزائر". والتنقيب عن شخصية بطولية تركت وراءها تاريخا مكللا بالإنجازات.

"الرايس" عنوان يصنّف ضمن فئة العناوين الإسمية، اختير ليرأس نصا امتزج فيه التاريخ بالمتخيل، وبعيدا عن طبيعة الشخصية التاريخية المشهورة "حميدو" التي استندت الروائية عليها في تشكيل أحداث النص، تمتلك كلمة "الرايس" هيبة ووقارا لارتباطها لغويا بمعاني العلو والسيادة، والرفعة، والقيادة... وهي معاني لا ترتبط فقط بالدلالة المعجمية التي تفيد بأن "الرَّيِّسَ" هو الرئيس، والرئيس هو "سيد القوم، والجمع رؤساء، وهو الرأس أيضا، ويقال ريِّسٌ مثل قيّم بمعنى رئيس"[1].

ولا تجعل فقط الفعل راس مرادفا للفعل تبختر، وهو فعل لا يصدر إلا عن شخص معتد بمكانته المرموقة/ الرفيعة "ريس: راسَ يَريسُ رَيْسًا ورَيَسانًا: تَبَخْتر، يكون للإنسان والأسد. والرَّيْسُ: التبختر"[2].

بل ترتبط أيضا في المعنى الشائع والسائد -شعبيا- بمنصب الحاكم؛ حيث يدل لقب "الرايس" المعرّف وغير المرفق باسم معين -كما ورد في العنوان- على شخصية القائد والرجل الأول في الدولة.

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد6، ص92.
[2]- المصدر نفسه، ص103.

تتلاءم الدلالات السابقة كثيرا مع دلالة عنوان الرواية الواضح ارتباطه برتبة خاصة بقباطنة البحر في العهد العثماني[1].

فيبدو العنوان في بداية الأمر بسيطا لا غموض فيه يحيل إلى شخصية حميدو حتى لو لم يذكر اسمها مرافقا للقب "الرايس". إلا أنه يمكن تفسير ذلك الحذف بتعويض "الـ" التعريفية عن الاسم "حميدو"؛ لأن الأخيرة قد تفيد غالبا بأن الرايس المقصود شخص محدد معروف وغني عن التعريف، والرايس حميدو معروف تاريخيا بأنه من الرياس الجزائريين القلائل الذين وصلوا إلى المراتب العليا في أسطول الجزائر وكان "حالة خاصة من حيث كونه قبائليا دون وجود قطرة دم تركية في عروقه"[2]، في وقت كانت فيه محاولة الأقلية الجزائرية الوصول إلى مناصب عليا في البحرية الجزائرية تعد تهورا وجرأة مستهجنة.

ولم يخرج النص الروائي عن الإطار التاريخي العام عندما عرض لنا حدث تلقيب حميدو "بالرايس".

"كانت الحادثة الأكثر إثارة على الإطلاق في ميناء الجزائر، عندما جاء الرايس تشلبي برفقة حميدو إلى وكيل الحرج السيد علي ومعهما عدد من رياس البحر والقبودان وليمان البحر؛ من أجل أن يمنحوا لحميدو لقب الرايس (...) غير أن وكيل الحرج قال لهم وأمام الجميع:

–لم يبقى إلا الدزيري وليد العطّاي الدزيري يصبح رايسا علينا."[3]

وصور الرفض والاستهجان اللذان رافقا الحدث "ولا يعجبني البتة تهور حميدو ولا حتى جرأة رياس البحر أمثال الرايس تشلبي والرايس إسكندر على منحه لقب الرايس. كما أن أمرا كهذا لم يحدث من قبل على الإطلاق، إذ أن حميدو قبائلي من مدينة يسر الساحلية، ولا ينتمي إلى العثمانيين."[4]

[1] - ينظر: وليم سبنسر: الجزائر في عهد "رياس" البحر، ت: عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر، دط، 2006، ص75.
[2]- المرجع نفسه، ص74.
[3]- هاجر قويدري: الرايس، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2015، ص56.
[4]- المصدر نفسه، ص57.

من الناحية الإعرابية وردت كلمة "الرايس" على شكل منادى مبني على الضم في محل نصب، فجاءت الصيغة الإعرابية متناغمة مع فعل النداء الذي مورس على شخصية تم استدعاؤها من القرن السابع عشر، واستحضار زمانها القديم ليكون زمن الأحداث الروائية.

نستطيع استنشاق عبق التاريخ من صورة الغلاف التي تتعاون مع العنوان في إثبات هوية "الرايس"؛ حين تصور رجلا بشارب طويل مفتول كان في الماضي رمزا للشجاعة والرجولة. وعمامة تحيل إلى مرجعية دينية؛ حيث عرف المسلمون منذ القدم بارتداء العمائم، وملامح وجه أسمر تتسم بالخشونة والجدية، ملامح تنطبق على ما نسمعه عن مواصفات الرجال القدماء الذين تعبّر ملامحهم عن هيبتهم ووقارهم.

فجاءت الصورة محملة بدلالات تفشي عن نوع الزمن (القديم)، وعن نوع الديانة (الإسلامية)، ونوعية الرجال (الأقوياء)...

وهي دلالات تنطبق كثيرا على الزمن القديم الذي نقلتنا إليه الرواية، ولا تخالف ما كتبه التاريخ عن قوة رياس البحر في زمن الحكم العثماني. "يتصف رياس الجزائر بالشجاعة واليقظة ومعرفتهم الجيدة بأمور البحر"[1].

والتي عمل النص الروائي على تأكيدها في أكثر من موضع.

"إنهم يا مريمومة بلا لحى، سمرة البحر تشتعل على جباههم، مفتولي العضلات (...) يتكلمون بلغات العالم، ونظراتهم حادة جدا وربما مخيفة، لقد شعرت بالخوف وهم يحملون رائحة البحر الهائج"[2].

[1]- حنيفي هلايلي: التنظيم العسكري للبحرية الجزائرية في العهد العثماني، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع24، ديسمبر2007، ص270/260.

[2]- هاجر قويدري: الرايس، ص23.

"ولكنني الآن لا أهتم إلا بعودة شاربي المفتول (...) فكرت بأن ألجأ إلى حميدو المتواجد قرب السواحل الجيجلية ثم فكرت أن شاربي لن يصبح طويلا ومفتولا إلا إذا حصلت على غنيمة جيدة"[1].

"كان وعلى الرغم من صغر سنه يتمتع بوقار شديد، وبنظرة حادة تجعلنا جميعا ننزل عيوننا أرضا"[2].

ولا تختلف الدلالات أيضا عما كتبه –التاريخ – في شأن عمل "رياس البحر" بمبدأ الجهاد الإسلامي ضد الكفار؛ فالقرصنة "في بداية نشأتها في حوض البحر الأبيض المتوسط لم تكن تهدف إلى الاعتداء والنهب، ولكنها كانت رد فعل قام به المسلمون ضد القراصنة المسيحيين الذين كانوا عبارة عن قراصنة حقيقيين يقومون بنهب الشواطئ الإسلامية تحت ستار الاستمرار في خدمة الصليب"[3].

وقد عرض النص الروائي ذلك المبدأ في عدة مواقف لـ"حميدو"

"أنت مثلي. تركت والدتي وحبيبتي، لأنني أفكر في مصير إيالة تضم أهلي وأبناء جلدتي، أخاف عليهم من المهانة تحت حكم كافر متسلط"[4]

"– لو أنك تقبل بالخدمة في البحرية الأمريكية، سيكون هذا مكسبا كبيرا لنا.

استغرب حميدو كثيرا من عرض جاكسون وعقد حاجبيه لوقت طويل ثم قال له:

–يستحيل ذلك، أنت وبحريتك بالنسبة لي كفار (...) وهل تعتقد يا جاكسون أنني أقوم بالقرصنة من أجل المال. لا أنت مخطئ في ذلك.

---

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص173.
[2]- المصدر نفسه، ص42.
[3]- مبارك بن محمد الهلالي الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، مكتبة النهضة الجزائرية، دط، دت، ص125.
[4]- هاجر قويدري: الرايس، ص182.

كان حميدو على قناعة كبيرة بنبوة الولي المالطي الذي نهض من ضريحه وأخبر الناس بأن الفرنسيين سوف يحتلون البلاد، وكان يخاف ذلك فعلا."[1]

ظاهريا يبدو العنوان "الرايس" –كما سبق وذكرنا– واضحا لا لبس ولا غموض فيه، يحيل إلى الشخصية التاريخية "حميدو" التي تم نسج ونسب أحداث متخيلة إليها.

فجاءت الرواية مستندة على المادة التاريخية دون التزام تام بالتوثيق والتدقيق؛ لأن المبدع يهدف من خلال الرواية التاريخية إلى إحياء "المنسي في الذاكرة دون أن يسلك نمطية موثقة ورسمية فهو يكسر قيود التاريخ والتزاماته انه يلجأ إلى التاريخ ثم يعود ليتجاوزه ويستنطقه"[2]، وذلك ما يصنع الفارق بين التاريخي والمتخيل.

نتصادف في رواية "الرايس" مع أسماء لشخصيات حقيقية/ واقعية تتعامل مع شخصيات وهمية/ متخيلة؛ كشخصية مريم التي تلعب دورا محوريا في حياة حميدو، ومع وقائع موثقة وأخرى إبداعية في فترة زمنية ممتدة من سنة 1791م إلى 1815م سنة وفاة "حميدو" الحقيقية؛ فصراع الدايات على الحكم في تلك الفترة وضغطهم على الرياس لملء خزائن الدولة بالغنائم، وحادثة بوشناق والانتفاضة على اليهود، وإنجازات حميدو، وطريقة وفاته، وتلبية رغبته في رمي جثته إلى البحر... كلها أحداث تطابق فيها التاريخي مع المتخيل.

وفيما يلي نموذج عن ذلك التطابق في عرض استيلاء حميدو على السفينة البرتغالية

النص التاريخي:

"بعد إبحار دام بضعة أيام، التقى الرايس حميدو بفرقاطة برتغالية، فوضع مشروعا جريئا للاستيلاء عليها. وتنفيذا لخطته، استعمل الحيلة فرفع الراية الإنجليزية. قبلت السفينة البرتغالية هذا التحول دون احتراس (...) فكان الاقتحام سريعا وفجائيا. إذ بعد تصادم السفينتين اقتحم الجزائريون السفينة البرتغالية رغم أن هذه الأخيرة كانت مجهزة بالشبكات الواقية (...) إن الرايس أحمد الذي

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص179.

[2]- شامخة طعام: التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر- المغرب- تونس)، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر، جامعة وهران 2013-2014، ص25.

لم يتمكن من المشاركة في المعركة، أراد –على الأقل– كسب المجد عن طريق تبليغ الخبر(...) لم يمضي وقت طويل حتى وصلت "المريكانا" قبالة الحي الحربي، وهي تطلق نيران مدافعها من جانبي السفينة (...) قال الباشا لقائد المرسى، لا شك أن أحمد قد عاد بغنيمة رائعة ليقوم بمثل هذا الضجيج.

–سيدي (مولاي)، أجاب قائد المرسى، لم يغنم شيئا، ولكنه جاء فقط ليخبر أن الرايس حميدو قد غنم سفينةCorvette برتغالية رائعة.

–ها ها ها هذه قصة فريدة من نوعها، أضاف الباشا مبتسما: حميدو يتزوج وأحمد يريد أن يكون العريس (...) تلك هي، تقريبا الرواية الشفوية المتداولة عن هذا الحديث. ومهما كانت التفاصيل، فالواقعة مؤكدة. زودت الفرقاطة المغتنمة بطاقم من المؤمنين وأصبحت تبحر باسم El porteguiza"البرتغيزة""[1].

النص الروائي:

"لقد تمكن من تحديد هوية الفرقاطة العسكرية البعيدة عنا وعرف أنها برتغالية. فذهب على الفور ونزع الراية خاصتنا وبدلها براية الإنجليز، لم يكن أحد يعرف هذه الفرقاطة الجديدة التي نبحر بها لأول مرة(...) كانت الفرقاطة البرتغالية تتبعنا وبذات السرعة إلى غاية اقترابها النهائي منا، كان حميدو يستدرجها إلى السواحل الدزيرية حتى لا تتمكن من المقاومة، في حين ظنت بأن الفرقاطة الإنجليزية –التي هي حيلة حميدو لا غير– تريد أن تخبرها بشيء ما(...) طوال الفترة الماضية وأنا أبحث عن فرقاطة حربية تنصفني وأنصفها، سوف أسميها "البرتغيزة" (...) دخل الرايس أحمد الزميرالي أو استحكامات الميناء وهو يضرب المدفعية، فهرع نحوه ليمان الميناء بزورقه السريع حتى يعرف منه ما الخطب، كان الداي مصطفى باشا يريد معرفة ما يجري بسرعة، فأرسلني لأفهم ما يحدث، وعندما وصلت الميناء عرفت أن الرايس أحمد الزميرلي يضرب كل هذه المدفعية لأن حميدو قد غنم فرقاطة برتغالية عليها خير كثير.

[1]- علي تابليت: الرايس حميدو أميرال البحرية الجزائرية 1770-1815م، منشورات ثالة، دط، 2006، ص16/15/14.

عدت للقصر سريعا، أطلعت الداي على الخبر، فصار يضحك بملء شدقيه وهو مستمتع بخبر الغنيمة التي طال انتظارها ثم أردف قائلا.

–ما به أحمد، حميدو يتزوج وهو يريد أن يكون العريس."[1]

يتمازج ذلك الاسترجاع التاريخي مع الإبداع التخيلي عندما يعرض النص الروائي الجانب الشخصي من حياة "حميدو"، فيظهر الاختلاف بين حميدو/ البطل الروائي، وحميدو/البطل التاريخي.

يعمل ذلك الجانب الشخصي على إخراج الرايس حميدو من مثاليته التاريخية التي صورته كبطل عظيم لا عيب في شخصه؛ فتتوازن في الرواية إنجازاته العظيمة مع أخطائه الجسيمة.

في الرواية نجد أن حميدو الذي ترك بصمته في البحرية، وتدرج في المراتب حتى وصل إلى منصب أميرال، هو في الواقع شخص يعيش اللااستقرار؛ وعلى قدر نجاحه العملي في البحر على قدر فشله الشخصي في اليابسة.

"في اليوم الذي تراني فيه أملك مفتاحا لبيت أعود إليه كل مساء توقف عن مناداتي الرايس حميدو؛ لأنني سأقص شاربيّ وأغسل الأواني مع النساء"[2].

فالرايس حميدو منعه البحر من حضور دفن والده، وحرمه من مرافقته في لحظاته الأخيرة، حيث سلبت منه مهنة الرايس حق القيام بواجبه كـ ابن.

"لم نسمع بوفاة والد حميدو؛ إلا بعد مرور ثلاثة أيام"[3].

"حميدو خطفه البحر، ومراد جاء من يسر ليدفن أباه ثم عاد إليها في المساء نفسه"[4].

---

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص134/133.
[2]- المصدر نفسه، ص108.
[3]- المصدر نفسه، ص37.
[4]- المصدر نفسه، ص35.

"كم أمقت هذا الجهاد الذي حال بينه وبين حضوره مراسم دفن والده، وبينه وبين شوقي، كم أمقته وأمقت جنته الموعودة"[1].

وهو أيضا ابن منعه البحر من الاستقرار مع والدته المريضة /الوحيدة. "لكنني أمسيت حزينا بعدما وجدت والدة حميدو في حالة صحية متدهورة، سألتني عن حميدو وهي تبكي فخفت أن ترحل ولا تراه للمرة الأخيرة"[2].

ولعل استمرار حميدو في تقصيره مع والدته كان سببه حنانها الزائد الذي منعها من معاتبته

"كانت والدته العجوز حنونة جدا، بكت طويلا أمامه، شعرت أنها تبكي على حميدو وليس على زوجها المتوفى.."[3].

حيث كانت بسذاجة قلب الأم تحمل مسؤولية غيابه الدائم لجنية البحر "أنت جميلة جدا يا ابنتي وعروس ولدي الذي سرقته مني ومنك جنية البحار"[4].

وحميدو –أيضا– رجل تلاعب بخطيبته لأكثر من عشرين عاما، ولعل شخصية مريم في الرواية جاءت لتكسر الصورة النمطية لحميدو الرايس البطل/ الكامل وتسلط الضوء على الجانب الناقص/ الظالم في شخصه.

"سنوات من الدموع والشوق والحلم والرغبة الحارقة ولا يأتي حميدو. يبللني الشتاء ولا يحضنني حميدو وتفتح أزرار ثوبي حرارة الصيف ولا يحتويني حميدو، أنتظر وأنتظر ثم أسكت وأنام"[5].

"آه يا حميدو، آه يا رايس البحار، ها هي مريم الصغيرة تزف اليوم عروسا وأنا لا أزال أنتظرك"[6].

---

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص32.
[2]- المصدر نفسه، ص173.
[3]- المصدر نفسه، ص41.
[4]- المصدر نفسه، ص166.
[5]- المصدر نفسه، ص116.
[6]- المصدر نفسه، ص164.

"لا بد أن لا أتوقف عن التطريز أبدا وإلا وقعت على الأرض وعرفت أن عمري 42 سنة وأنا هنا أنتظر حميدو ليتزوجني منذ أكثر من 24 سنة"[1].

"لقد علقها حميدو.. لا هي مسكت السماء ولا طالت الأرض"[2].

تظهر المقاطع السابقة الجانب الأناني من "حميدو"، الذي أغفله مجد إنجازاته عن الالتزام بمسؤولياته ناحية "مريم" التي ارتبط بها وهو يعلم تماما أنه لن يستطيع إتمام ذلك الارتباط، وحتى بعد أن قرر أخيرا إنصافها كان قراره نابعا من أنانيته التي فرضت عليه إراحة ضميره بتنفيذ وصية والدته المتوفاة.

"– لقد قالت له زوينة ربي يرحمها، قبل موتها بلحظات أنها لن ترتاح في قبرها حتى تتزوج مريم. كنت أرجح أن هذا هو السبب وإلا فلن يسأل عني حميدو، إنه أميرال بحر، كيف يتزوج وينجب أطفالا؟ أنا أيضا لم أعد أصلح لأكون أما ولا لتربية أطفال أشقياء"[3].

وتركه لمريم على اليابسة بعد أيام قليلة من الزواج كان فيه كذلك نوع من الجحود والاستخفاف بسنوات الانتظار.

"شعرت وكأن ما يحدث لي هو حلم جميل سوف أفيق منه، لا يمكن أن تكون هذه هي الحقيقة، وإذا كانت فحتما سوف تحدث لمرة واحدة فقط، كنت أدرك أنني لن أرى حميدو مرة أخرى، وعندما أنزلني من على السفينة بدأت بالبكاء والعويل."[4]

كما أننا لا نستطيع إلا أن نلوم "حميدو" على مصير "مريم"، التي فقدت بصرها في الأخير ونتعاطف مع مأساتها محملين أفعاله مسؤولية ما حدث لها.

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص188.
[2]- المصدر نفسه، ص166.
[3]- المصدر نفسه، ص190.
[4]- المصدر نفسه، ص191.

"ولكنني عندما بدأت العمل تعثرت أصابعي بالإبرة مرات ومرات، تحسست الدم الحار وأنا أضع إصبعي في فمي، كنت أريد أن أخرج وأحضر بعض الماء حتى لا يتسلل الطعم إلى حلقي، لكنني لم أر الباب، ولا رأيت تالية وهي تمسك بيدي. عرفت أنني فقدت عيوني"[1].

عند التمعن في الأحداث نلاحظ أن حميدو يشار إليه بضمير الغائب من بداية النص إلى نهايته؛ فهو الحاضر/ الغائب، الذي لا نسمع صوته قط لكننا نتعرف عليه من خلال ما ترويه شخصيات أخرى عنه.

وأن الضوء في الرواية قد سلط على شخصية أخرى دخلت في منافسة مع حميدو على دور البطولة؛ هي شخصية "علي طاطار"/ بفاريتو التي لم يذكرها التاريخ لكنه أقر بوجود الفئة التي تنتمي إليها؛ حيث كانت "البحرية الجزائرية في العهد العثماني تتغذى عناصرها من ثلاثة مصادر أساسية وهي: المرتزقة المسيحيون وهم الأعلاج، والمسلمون من مناطق الإمبراطورية العثمانية ثم الأقلية وهم الجزائريون من سكان الإيالة"[2]. وعلي طاطار ينتمي إلى الفئة الأولى فهو مسيحي من درمنجيلر كان يدعى بفاريتو ساقته الأقدار إلى "الدزاير" فصار من البحارة الذين اعتنقوا الإسلام.

وقد مهدت الروائية لظهوره من خلال استنادها على واقعة تاريخية مسجلة في الوثائق العثمانية. "طلب الأهالي من الحاكم إبعاد 50 شقيا في قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدين الإسلامي والدولة العثمانية ومن أجل إصلاح نفوسهم.

"من مجموعة الأرشيفات التركية""[3]

---

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص191.
[2]- حنيفي هلايلي: التنظيم العسكري للبحرية الجزائرية في العهد العثماني، ص257.
[3]- هاجر قويدري: الرايس، ص5.

فتُفتتح الرواية بحادثة ترحيله. "لا يزال مغشيا عليه والدماء تغسل وجهه، يستحق أكثر من ذلك ابن العاهرة، خادم العثمانيين النتن، هو الذي وشى بي وجعلني في عداد هؤلاء الأشقياء (...) لم أتقبل وضعي الجديد، ولم أتمكن من إقناع نفسي بتقبله.. بأي حق يحملوننا إلى هناك، وماذا سنفعل؟؟"[1].

وبميلاده كشخصية محورية في النص الذي يفصّل في عرض تفاصيل كثيرة عن حياته قبل وبعد أن يصبح مساعدا لحميدو.

ولعل أهم التفاصيل تلك المتعلقة بصراع الهوية، والتشتت الذي عاشه بفاريتو متأرجحا بين شخصيتين (السارق/البحار)، واسمين (بوفاريتو/ علي طاطار) وديانتين (المسيحية/ الإسلام)، وموطنين (درمنجيلر/ الدزاير).

"ربما يسمونك هنا المهتدي، لكن إذا ألقي عليك القبض من طرف سفننا سوف نعلقك على صليب ونقوم بحرقك في الساحة العامة يا خائن دينك وشعبك. ارتجفت من قوله ووجدتني أسأل علي طاطار، أين هو بفاريتو؟؟"[2]

"غسلت وجهي وأنا أناديني بفاريتو. كنت أقول له، انهض يا بفاريتو.. أسرع يا بفاريتو... وكأنما سقط على رأسي اسمي فجأة. لم أعد أفكر بالأشياء الكبيرة، لا بالمسيح ولا بختاني ولا بشهادة المسلمين"[3].

وعلى الرغم من أن بفاريتو/ علي طاطار يظهر في الرواية كذراع أيمن تابع ومساعد لحميدو، يقاسمه كل إنجازاته إلا أن ذلك لا ينفي أبدا أن له انتصاراته الخاصة التي حققها أثناء غياب رئيسه حميدو.

---

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص7.
[2]- المصدر نفسه، ص88.
[3]- المصدر نفسه، ص107.

"شربت انتصاري ذلك اليوم مرتين، الأولى عندما نجحت في الظفر بالسفينة البرتغالية والثانية عندما التحق بنا حميدو آخر النهار وهنئني على ذلك"[1].

"ولكنني تحصلت في النهاية على سفينة فرنسية صغيرة تحمل تبغ هافانا على متنها 19 أسيرا.

–دخلت ميناء الدزائر وأنا أحمل فرحتي ولفافة تبغ هافانا. سجلت غنيمتي في دفتر الغنائم"[2].

كما أنه لم يشترك مع حميدو فقط في عشق المغامرة، وتفضيل حياة البحر على حياة اليابسة. "نزلت للسباحة رغم برودة الجو، كنت أريد أن أغسل روحي من عناء محجرة بن شكاوة ووجع اليابسة الذي لا ينتهي"[3].

فقد جمعتهما أيضا ظروف مشابهة؛ حيث ماتا معا بعد أن عاشا لسنوات طويلة معا، كما أن كلاهما ترك وراءه حبيبة تنتظره لسنوات. وإن كان حميدو قد ابتعد عن مريم متعمدا ولم يكن ينوي عقد قرانه عليها منذ البداية.

"قبل النوم أخبرني حميدو أن هذه الخطبة هي أسوء قرار اتخذه، وأنه قد ضيع مستقبل الفتاة معه، لكنه فعل هذا لأنها هي، مريم التي أحبها منذ صغره والتي ستصبر على كل ما قد يفعله بها"[4].

"– ربما أردت أن ترسمني حتى أرسلها لمريم، لكنني متأكد أنني لن أفعل، كما أنني متأكد أنني لن أتزوجها وأنني ضيعت حياتها بالكامل، إنها لا تستحق وأنا في داخلي أحبها أكثر من روحي ومع كل هذا لا يمكنني الزواج بها. كل ما حدث ورطة كبيرة، من الصعب أن أجد نفسي منساقا

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص87.
[2]- المصدر نفسه، ص173.
[3]- المصدر نفسه، ص86.
[4]- المصدر نفسه، ص 41.

خلف حكايات الزواج وتربية الأولاد وأنا غائب كبير عن البيت. الزواج يعني أن أكون على اليابسة لوقت أكثر، وأنا قد حسمت أمري في هذا الأمر منذ زمن طويل"[1].

فإن بفاريتو ابتعد عن ليندا مضطرا ولم يبحث عنها لأنه لم يكن متأكدا من انتظارها له "شعرت بثقة حميدو في معشوقته، أدركت هذا في عيونه وراحة باله، لم يكن الأمر كذلك بالنسبة لي. أخاف ليندا، قد تنساني وتتزوج، قد لا تفكر في انتظاري"[2]. و –ربما– ما يحسب له أنه رغم بعد المسافة وعدم تيقنه من انتظار ليندا ذهب بعد سنوات للبحث عنها وكان مستعدا لترك حياة البحر من أجلها "لقد قصصت شاربي ولبست لباس تاجر جنوي وقصدت مدينتي درمنجيلر، أريد حقا العودة إلى هناك بعد غياب 15 سنة، أريد أن أعرف كيف هي ليندا؟ ما الذي حل لها؟ خفت أن أموت ولا أراها ثانية. كان لا بد أن أقص شارب علي طاطار وأعود إلى بفاريتو ولو لأيام قليلة... على الرغم من أنني كنت أكتم في صدري تنبيه سنتياغو، بأن لا أحد ينتظرني في الضفة الأخرى."[3]

يمكن القول إن كلتا الشخصيتين قد برزتا في النص مع تفوق "بوفاريتو/ علي طاطار" على "حميدو" في خاصية الحضور؛ فالأخير رغم تواجده في معظم الأحداث إلا أن حضوره كان على ألسنة الرواة فقط، أما "بوفاريتو" الذي لم يتحدث عنه التاريخ فقد أثبت وجوده في الرواية وتحدث عن نفسه، ولم يترك المجال لتهميشه مجددا فاستولى على أكبر نسبة من المقاطع المروية مقارنة بالرواة الآخرين. يتوافق كل ذلك مع تركيبة الرواية التاريخية التي "تحدث في الماضي شرخا أو تغييرا تنجز على أنقاضه"[4].

ولعل ما يدعم فكرة سحب البطولة في الرواية من حميدو هي كتابة بخط جد مصغر في زاوية لا تكاد تلمح أسفل قفا الغلاف، كتب عليها أن اللوحة أو الصورة في الغلاف هي لـ "بفاريتو"؛

[1]- هاجر قويدري: الرايس، ص111.
[2]- المصدر نفسه، ص41.
[3]- المصدر نفسه، ص159.
[4]- شامخة طعام: التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر- المغرب- تونس)، ص24.

وبالاستناد على فكرة استغلال الجانب الفني للأغلفة –بإدراج صور، ورسومات تترجم مواقف ومشاهد النص الأدبي– في "إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه"[1].

فإن ما كتب عن هوية صاحب الصورة يخلخل قناعتنا الأولى بأن الرايس المقصود في العنوان هو "حميدو"، فيثير في أذهاننا لقب "الرايس" الذي ورد مجردا من اسم "حميدو" تساؤلا يناقض التصور الأول الجازم قطعيا بهوية رايس العنوان؛ تساؤلا مفاده إمكانية وجود رايس آخر غير الرايس المعروف. "هل يعقل أن نترك الفرقاطة من دون رايس يارايس."[2]

تساؤل يجعلنا ننظر لوصف "حميدو" مساعده "علي طاطار" بالرايس من زاوية القصدية لا العفوية.

[1]- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.
[2]- هاجر قويدري: الرايس، ص131.

2- سيميائية العناوين الشيئية:

2-1- عنوان "وطن من زجاج":

"التوليفة الدلالية"

احتل عنوان رواية "وطن من زجاج" للروائية ياسمينة صالح منتصف واجهة الغلاف؛ حيث خط بلون بني على خلفية ناصعة البياض ساعدت على إبرازه، وقُسّمت لوحة الغلاف إلى جزأين يجمعان مزيجا من الألوان المختلفة؛ الأخضر، الأصفر، الأسود، الأحمر.

وقد غلب اللون الأخضر على الجزء العلوي من اللوحة، يليه الأصفر بدرجة أقل، فالأسود ثم الأحمر –الذي يعد ظهوره شبه منعدم–، وهو جزء خط عليه بلون أبيض اسم المؤلف "ياسمينة صالح"، ودار النشر "منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون". في حين تناقضت نسبة ظهور الألوان في الجزء السفلي الذي خط عليه بلون أسود جنس العمل "رواية"؛ حيث احتل اللون الأحمر مساحة أكبر من بقية الألوان الأخرى يليه الأسود، فالأصفر، ثم الأخضر.

تمارس الألوان بدلالاتها المتعددة الفنية، والنفسية، والدينية، والاجتماعية، والأسطورية.... تأثيرا كبيرا على القارئ، وتتضافر مع بقية مكونات الفضاء الطباعي لإبراز العنوان، وإضفاء عنصر التشويق. ذلك أن اللون " بطبيعته التشكيلية الصرف أو بتمثيله التشكيلي في حقول عمل أخرى يشتغل بوصفه لعبة سيميائية دائمة الحراك والتشظي والإشعاع والتأثير والإنتاج، تسعى دائما إلى إنتاج معنى خفي، موارب، احتمالي، تخيلي، زئبقي، مرآوي، متعدد قابل للقراءة والتأويل"[1].

لا شك أن اجتماع كل هذه الألوان (الأبيض، الأسود، الأحمر، الأخضر، الأصفر، البني) بدرجات متفاوتة على سطح الواجهة له دلالات معينة.

[1]- فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص8.

فكتابة العنوان مثلا باللون البني يدفع القارئ لاستحضار الدلالات المرتبطة به –أي اللون البني– والتي طالما ارتبطت بالصمود، والانتماء، الجذور، التشبث... على اعتبار أنه لون "الأرض، الخشب، الحجر"[1]، التربة...الخ وقد كان لتموضعه على خلفية ناصعة البياض دور كبير في بروزه خاصة مع حيادية اللون الأبيض، الذي يمنح لبقية الألوان مساحة أكبر للظهور. كما أن تمازج الألوان الأخرى المحيطة بالعنوان يمنح القارئ عديد الإشارات التي تجعله يخمن العلاقة بين العنوان والنص.

يرمز اللون الأخضر مثلا إلى "الهدوء والحياة والاستقرار والازدهار والتطور والنماء"[2] ولعله اكتسب تلك الدلالات من ارتباطه الوثيق مع الطبيعة فهو لون الربيع الذي يرمز بدوره إلى التجدد، والخصب، والنماء والحياة...الخ.

عكس اللون الأصفر الذي " يرتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحاري الجافة"[3] لذلك يرمز غالبا للذبول، واليأس، والمرض ...الخ.

أما اللون الأسود، واللون الأحمر –اللذان سبق لنا إدراج دلالاتهما الإيجابية والسلبية– فربما يكمن القاسم المشترك بينهما في أن دلالات اللون الأحمر المتعلقة بالدم، الموت والحرب والدمار ... تنتج عنها حتميا دلالات اللون الأسود المرتبطة بـ "الظلام والكآبة والجهل"[4] والخراب...

ولعل اختلاف نسبة ظهور الألوان وتضادها في القسمين الأول والثاني المحيطين بالعنوان، يدل على انقلاب الأوضاع، وتغير الأمور من حال إلى حال آخر، أو –ربما– تدهورها إلى الأسوء.

1- أحمد ناصر: معاني الألوان في التصميم ، AN بالعربي، أبريل، 2016.
https://anbilarabi.com

2- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص143.

3- رسول بلاوي: دلالة الألوان في الذاكرة الشعبية، النور، مارس، 2013.
http://www.alnoor.se/article.asp?id=146011

4- قدورعبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 143.

فالقسم الأول تغلب عليه دلالات الهدوء والاستقرار، والحياة في حين تغلب على القسم الثاني دلالات الدمار والموت. ولا يمكن المصادقة – بطبيعة الحال – على هذه الرؤية، والاعتماد فقط على رامزية التشكيل البصري ما لم نحفر في الدلالات اللغوية للعنوان.

"وطن من زجاج" عنوان مكون في تركيبه النحوي من اسم نكرة متعلق بجار ومجرور، ويتألف إعرابيا من:

خبر لمبتدأ محذوف + شبه جملة (جار ومجرور)

وطن + من + زجاج

يجمع العنوان "وطن – من – زجاج " بين المكون المكاني، والمكون الشيئي، فتصنع آخر علامة "زجاج" المفارقة مع العلامة الأولى "وطن"؛ حين يمتزج المادي بالمعنوي.

وتشترك العلامة الوسطى "حرف الجر مِنْ" في صنع تلك المفارقة حين تحدد جنس الوطن غير الملموس/ بالزجاج الملموس.

وعلى اعتبار أن العنوان "يتيح إمكانيات التأويل الذي ينبني على ثقافة المتلقي"[1] تجعل العلامات الثلاث: وطن/ من/ زجاج العنوان مفتوحا على دلالات كثيرة توسع مجال التخمين والافتراض، وتربط مسألة الاقتراب من الدلالة بتظافر المخزون الثقافي والتحديد المرجعي مع تحليل المتن الروائي ومحاولة سبر أغواره.

***علامة "وطن":**

"أوجه الخيبة"

أسقطت النكرة عن الدال الأول للعنوان "وطن" دلالة التحديد، والاختصاص، وأظهرته

[1]- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، ص22.

بمظهر العاري حين انتزعت منه "الـ" التعريف، فجعلته على الهامش غير معين مثله مثل أي وطن آخر غريب؛ فأسهمت في اقتران وطن العنوان بدلالات اللانتماء، اللاملكية، اللاقتران، اللاقرب...

دلالات تناقض جوهر مفهوم الوطن الذي تتفق التعريفات المعجمية، والعرفية على مبدأ حميميته.

فالوطن هو" المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله (...) والجمع أوطان. وأوطان الغنم والبقر: مرابضها وأماكنها التي تأوي إليها (...) وأوطنه: اتخذه وطنا. يقال: أوطن فلان أرض كذا، وكذا أي اتخذها محلا ومسكنا يقيم فيها"[1]

لكل موجود وطن يأوي إليه، ويحتمي به؛ يشير المعنى المعجمي إلى حيز مكاني مفتوح يرادف دلالات يغلب فيها البعد المعنوي المأوى /الحمى/ الملجأ... على البعد المادي الجغرافي؛ حيث يقترن الوطن بمفاهيم من قبيل الحماية والحميمية...

ولا يخرج الوطن في أبسط تعريفاته العرفية من دائرة الدلالات السابقة؛ فيعرف بأنه "تلك البقعة من الأرض التي ينتمي إليها الأفراد ويجمعهم تاريخ مشترك ومستقبل واحد وربما لغة واحدة ودين واحد" [2] وبتعبير آخر يؤسس الوطن لأفراده هوياتهم ويمنحهم شرعية الوجود، فما يربط الإنسان بوطنه ليس مجرد الانتماء لمكان جغرافي فحسب، بل هناك رابط معنوي تنتج عنه أواصر يتشاركها أفراد الوطن الواحد.

والوطن أيضا هو المكان الذي ينبغي أن يعيش فيه الناس بأمان وكرامة، والأرض الحاضنة التي يفترض بها جزل العطاء لأبنائها، وهو الماضي، والحاضر، والمستقبل.

وعلاقة المرء بوطنه لا تختلف كثيرا عن علاقته بعائلته؛ لأن الوطن يجسد مفهوم البيت

[1]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد 13، ص 451.
[2]- علي الزاغيني: الوطن الهوية الانتماء، الحوار المتمدن، 2010/02.

الكبير، الذي يبث كل مشاعر الانتماء، الملكية، الارتباط، الحنين...

وغالبا ما تتساوى المعزة بين الطرفين الوطن/العائلة؛ فيصبح الوطن هو الأب بأمانه والأم بحنانها، والأخ بسنده، والحبيب بعطاءاته اللامتناهية...

تلك العلاقة المعنوية/ الروحية تجعل الإنسان الطبيعي مجبولا على حب وطنه ومسؤولا عن الحفاظ عليه وصيانته حتى لو وصل الأمر إلى التضحية والفداء.

وقد جسدت الآداب الإنسانية تلك العلاقة وتغنت بها؛ فتفنن الأدباء في استعراض حبهم لأوطانهم، وربطوها بدلالات عديدة لعل أهمها هي دلالة الأنثى التي تمازجت وتماهت مع الوطن؛ فتنوع ظهور الوطن في النصوص الإبداعية التي صورته تارة كأم حنون لا تبخل بعطاءاتها، وتارة أخرى كحبيبة يُرام وصالها. ورمز الأدباء للوطن بالمرأة أحيانا، واعتبروا المرأة وطنا أحيانا أخرى.

كلما غنيت باسم امرأة

أسقطوا قوميتي عني، وقالو:

"كيف لا تكتب شعرا للوطن؟"

وهل المرأة شيء آخر غير الوطن؟

آه.. لو يدرك من يقرؤني

إن ما أكتبه في الحب..

مكتوب لتحرير الوطن.."[1]

[1]- نزار قباني: قاموس العاشقين، تعريف جديد للوطن.
https://nizarq.com/ar/poem950.html

تتناقض كل دلالات الوطن –السابقة الذكر– مع دلالات "وطن الرواية"؛ حيث نستطيع بعد الاطلاع على المتن الحكائي أن نفهم أخيرا سبب حدسنا الأولي لغربة –إن صح التعبير– "وطن العنوان" الذي لمسنا فيه كل دلالات اللا..... المناقضة لحميمية الوطن.

فكان وطن العنوان مرآة عاكسة لوطن الرواية الذي عرّفنا على نفسه من خلال علاقته مع أبنائه.

أول شخصية تعكس طبيعة "وطن الرواية" هي شخصية "عمي العربي" أحد أبناء الوطن المخضرمين الذين عايشوا الجزائر المحتلة، وشهدوا جزائر الاستقلال، وفجعوا بجزائر العشرية السوداء..

"عمي العربي" الذي كان الوطن سببا في فقدانه لساقه بعد أن كان سببا في يتمه وحرمانه من الأمان العائلي، لم يفقد يوما إيمانه بالوطن.

الإيمان الذي غرس فيه منذ طفولته الشاهدة على عنف مستعمر انتفض –عمي العربي– على ظلمه بعدما أصبح شابا رافضا لواقع وطن "يستسلم هكذا للمحتلين ويطأطئ رأسه لمرور دباباتهم العسكرية أمام بابه. الوطن الذي يبصق عليه الفرنسي حين يتكلم عن الجزائريين البائسين الذين يصفهم بالأوباش.."[1].

"عمي العربي" حارب المستعمر، ولبى نداء وطن انتزع حريته بدماء الشهداء الغزيرة، وبعاهات وصمت أجساد آلاف المجاهدين الذين لم يترددوا في الفداء بأعضائهم المبتورة.

"عمي العربي" لم يفتقر يوما للحس الوطني رغم التهميش الذي عاشه في الوطن، ورغم اكتشافه كملايين المجاهدين "أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم.. لم يعد يتسع لإخلاصهم ولصدقهم وأن الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ يتذكرها " الكبار " احتفالا وفولكلورا، و"زردة" يأكلون من خلالها أموال اليتامى والمساكين" [2].

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2006، ص14.
[2]- المصدر نفسه، ص 12.

فهو أحد "أولئك الذين أحبو الوطن (...) دون المطالبة بالمقابل من أحد "[1]، حيث كان مؤمنا بقدسية الوطن كما كان " أشد قناعة وأكثر حرصا على الواجب (...) كان مهيئا ليكون مخلصا في قناعاته إزاء ما كان يسميه وطن "[2] .

ورغم كل ذلك لم يمنحه الوطن شيئا غير العجز عن المشي، والعجز عن الحلم. إضافة إلى مصير مجهول حدده له إرهاب الدين؛ حيث كوفئ الرجل على حبه للوطن، وتضحيته في سبيله بالانضمام إلى قائمة المفقودين الذين انقطعت أخبارهم في ظروف غامضة فترة العشرية السوداء.

فلم يكن مصيره أقل مأساوية من مصير ذلك الشيخ الذي كان ذات يوم رفيقه في الجهاد؛ الشيخ/ المجاهد الذي شهدت عيناه إبادة جماعية لقريته. "كان مجاهدا شارك في الحرب التحريرية وقاد كتيبة نحو الاستقلال قالها لنا بعينين مملوءتين بالدموع وبصوت كانت تخونه حشرجة الكلمات.. قال إنه عجز عن الدفاع عن أهله"[3]. فخانه العمر، وخانته الشجاعة، وجحده الوطن...

تثير قصة "عمي العربي" قضية من أهم قضايا الخيبة اللصيقة بالوطن؛ حيث تصور بتفاصيلها الممتدة من الماضي إلى الحاضر خلخلة لمفهوم الوطن والوطنية. الخلخلة التي بدأت –ربما– منذ الأشهر الأولى للاستقلال؛ حين تنكّر الوطن للكثير من أبنائه المخلصين، وجحد تضحياتهم أيام الثورة فحرمهم من حقهم في كعكة الامتيازات التي لازلت إلى اليوم تغدق بخيراتها على من يستحق، ومن لا يستحق.

الخيبة التي استمرت لعقود أكمل فيها –الوطن– فعل التخلي، والتفريط من خلال عجزه عن توفير ميتة لائقة بالتاريخ المشرف "لعمي العربي" ولكثيرين يشبهونه من أمثال الشيخ المجاهد الذي أبيدت قريته.

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص12.
[2]- المصدر نفسه، ص12.
[3]- المصدر نفسه، ص73.

وطن عمي العربي هو نفسه وطن "رشيد" أحد رجال الأمن الذين اغتيلوا على يد الجماعات المسلحة؛ رشيد الذي كان "منصاعا إلى الواجب بشكل عجيب.. واجب الوطن.. وواجب الوفاء للوطن من دون أن يقف ليسأل: لماذا لا يكون للوطن واجبه نحوي أيضا"[1]. رشيد الذي عاش مهددا في وطنه مضطرا للتخفي عن الأعين.. حتى أنه كان "يلتقي بأصدقائه في مقهى الحي متسللا كالسارق"[2] الذي لا يجرؤ على الظهور في النور.

رشيد "الذي كان يقنع نفسه أنه سعيد لمجرد أنه يقوم بواجبه"[3] نحو الوطن، أهداه الوطن كفنا وهو في مقتبل العمر؛ حين لقي حتفه في اشتباكات مع الإرهابيين مخلفا وراءه أما ثكلى، وخطيبة مكلومة.

لتظهر خيبة الوطن هذه المرة بثوب آخر؛ ثوب الطغيان، والظلم الذي خيم على حياة رجال الأمن فترة العشرية السوداء حين اقترنت أسماؤهم بأوصاف الكفر والزندقة؛ لذلك طبق إرهاب الوطن على كثير منهم حد الموت لأنهم –حسب اعتقاده– خارجون عن الدين والملة.

وطن رشيد هو نفسه وطن المعلم الذي ثار على استعباد الناس، ولم يعجبه استغلال ملاك الأراضي للفلاحين. فسعى بحكم عمله " كمعلم " لإنارة العقول الساذجة، وتحريرها من سيطرة الإقطاعيين. كان للمعلم حضور قوي، وصوت مسموع لدى أفراد القرية؛ فحارب الجهل، و" انتقد الوضعية المزرية التي تعيشها المدرسة. انتقد غياب أبسط الوسائل التعليمية انتقد غياب الحافز للدراسة أساسا"[4].

التوعية التي سعى المعلم لنشرها بين الناس خلقت له عداءات مع أصحاب المال، والنفوذ وقد كانت تلك العداءات كفيلة بتحطيم مستقبله المهني؛ حيث "عاد للعاصمة ليجد نفسه معاقبا

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 9.
[2]- المصدر نفسه، ص70.
[3]- المصدر نفسه، ص 69.
[4]- المصدر نفسه، ص 40.

بالطرد بتهم كثيرة أكبرها التطاول على الأسياد"[1]. فتحول المعلم من مربي أجيال إلى بائع في متجر، لينتهي به الأمر في آخر المطاف إلى مجرد حمال في الميناء همه الوحيد توفير القوت اليومي لعائلته.

انكسر المعلم، وأصيب بخيبة كبيرة فمات بحسرته على دولة لا مكان فيها للمثقف، ورحل "حاملا حزنه الشخصي وانكساره الكبير"[2] من وطن يلفظ بكفاءاته ونخبه إلى الحضيض.

وطن المعلم هو نفسه وطن ابنه " النذير " الذي ورث عن والده الغيرة على الوطن، والكفاح لإعلاء صوت الحق فكان شعاره دوما "أن قيمة الإنسان في دفاعه عن قيمة وطنه"[3]؛ كان النذير شابا طموحا سعى من خلال مهنته إلى إيصال الحقيقة للشعب، فأسس مشروعه الذي حلم به ذات يوم جريدة مستقلة تحمل اسم "مدى الجزائر"، أراد أن يكون له "حق بناء فكرتها عن جدارة"[4] جريدة تنقل الحقيقة في زمن الفجيعة.

لكن "النذير" لم يكن استثناء عن زملاء مهنته الذين كمّمت أفواههم، وفشل مشروعهم التحريري لفكر الوطن في زمن الخيبة. "أن تكون كاتبا أو صحفيا في هذه المدينة فأنت مشروع ضحية أيضا. مشروع مقتول، مشروع ميت"[5]؛ حيث تمت تصفيتهم في وطنهم بدم بارد لأنهم ببساطة طواغيت تشملهم فتوى الموت.

"كان كل صحفي أشبه بحركي في نظر القاتل"[6].

وطن النذير هو نفسه وطن ذلك الشاب الثلاثيني المنتحر الذي اضطره القهر، ودفعته قلة الحيلة إلى وضع حد لحياته؛ حين اكتشف أن شهادته الجامعية لا قيمة لها في وطن يربط الناس

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص62.
[2]- المصدر نفسه، ص62.
[3]- المصدر نفسه، ص65.
[4]- المصدر نفسه، ص66.
[5]- المصدر نفسه، ص70.
[6]- المصدر نفسه، ص127.

فيه "بين الشهادة الجامعية وبين البطالة واللاعمل، فلا فرق هنا بين جامعي وبطال أمام اللاعمل"[1].

وحين تيقن أنه يعيش في وطن لا يعترف بالكفاءات الفكرية، ولا يمشي إلا بمنطق الوساطة، ولا مكان فيه إلا لأبناء الشخصيات المرموقة "الذين يعتبرون أنفسهم استثنائيين (...) بموجب مواقعهم الاجتماعية كأبناء "الأسياد""[2]، تلك المواقع تجعلهم غير مضطرين لبذل الجهد والبحث "عن شهادة لن يحتاجونها في الحقيقة لأن الجميع يعمل بموجب الوساطة "[3].

اكتشف الشاب المنتحر أيضا سذاجة تفكيره الذي قاده للاعتقاد بأن "الحب وطن يكفي ليعيش فيه مرفوع الرأس، وفخورا.. لكن الحب لم يكن حبا "[4]، وابنة عمه التي أحبها لم يستطع الظفر بها لأن الحب ببساطة لا يمكنه الصمود أمام قوة المادة. لهذا قضى عمه على الحب بتزويج الفتاة من "شخص آخر يكبرها سنا.. شخص له موارده التي سيغدق منها على الجميع"[5].

ولذلك قرر الشاب أخيرا إحراق جسده بعد أن احترقت آماله وأحلامه بفعل الخيانة؛ حيث خانه الحب حين انهزم أمام سطوة المال و" خانه الوطن حين أحاله على البطالة المزمنة، وخانته أسرته التي رمته في التهميش العمدي عقابا له على اللاعمل"[6]. فانتحر الثلاثيني بعد أن تجرع خيبة وطن نخر الفساد (السياسي والاقتصادي، والاجتماعي...) جسده.

وطن الشاب الثلاثيني المنتحر هو نفسه وطن الطفل الناجي من إحدى المجازر التي شهدها الوطن، الطفل الذي رأى بعينيه كيف اغتيل جميع أفراد أسرته فبات "ينظر إلى الكون بضغينة لا يمكن النظر إليها دون الشعور بالذنب (...) كانت في عينيه انكسارات الوطن

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 47.
[2]- المصدر نفسه، ص48.
[3]- المصدر نفسه، ص49.
[4]- المصدر نفسه، ص 103.
[5]- المصدر نفسه، ص103.
[6]- المصدر نفسه، ص102 103.

وتقاطعات الكارثة والوجع اليومي في عتاب العمر"[1]. الطفل الذي عرّفته الجماعات الإرهابية على شعور الألم، والفقدان، والخيبة... بأبشع وأعنف طريقة.

"عمي العربي" و"الشيخ المجاهد" و"الرشيد" و"المعلم" و"النذير" و"الشاب الثلاثيني" و"طفل المجزرة"... مجرد عينة من أبناء الوطن. نماذج لها مثيلات لا تعد ولا تحصى تجتمع كلها تحت سقف وطن واحد.

حين تتعمم المأساة وتتعدد أسباب الموت لا تصبح للأسماء أهمية تذكر، ولعل ذلك ما جعل الروائية تتعمد عدم إطلاق اسم طبيعي على الشخصية المحورية التي تسرد وقائع الرواية، كأنها أرادت بذلك أن تعبر من خلاله عن كل فرد من أفراد الوطن الواحد، فاجتنبت التحديد بغية التعميم، وربما في ذلك إشارة إلى أن بطل الرواية لا يمثل نفسه فحسب، بل يمثل كل أبناء الوطن الذين خيم الشؤم على حياتهم؛ ولعل ما يؤيد هذه الفكرة إطلاق الروائية على الراوي/ السارد لقبا عاما "لاكامورا"، حيث يؤدي ذلك اللقب وظيفة الوصف أكثر من وظيفة التسمية.

"أنا الذي يتطير الناس منه.. أنا لاكامورا الذي ارتبط وجوده برحيل الذين أحبهم.. والذين يحبهم"[2].

و"شيئا فشيئا فهمت أن لاكامورا تعني ببساطة من لا حق له في الموت براحة"[3].

لأن وصف "لاكامورا" المقترن بالشؤم، والخراب والموت، اليتم... ليس لقبا خاصا ينطبق فقط على الطفل الذي نجا من عدة حوادث أودت بحياة أطفال آخرين "كنت أعي تماما أن الجنية لن تأكلني أنا، بل تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين رفاقي الذين غرقوا في الوادي أمام عيني.. لماذا لم أكن أغرق؟ لماذا لم أكن أموت؟ (...) كانوا يموتون بينما أبقى أنا حيثما أكون"[4].

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 72.
[2]- المصدر نفسه، ص44.
[3]- المصدر نفسه، ص37.
[4]- المصدر نفسه، ص37.

أو على الشاب الذي نجا من سلسلة الاغتيالات التي طالت زملاءه الصحافيين "فكرت أن مكاني إلى جانب النذير، ربما لأن الرصاصة أخطأتني وأصابته (...) لعل النذير ذهب خطأ بالنيابة عني لعل الرصاصة كانت تبحث عني في صدره"[1].

بل يمكن تعميمه وتضخيمه ليصبح على مقاس وطن تلون بألوان الموت المتعددة، وكان شاهدا على الخيبات المتتالية التي لحقت بمواطنيه.

"آآآآآ يا وطن! "[2] .

عبارة مشحونة بدلالات الخيبة والقهر والوجع. عبارة تختزل الحالة الشعورية لأفراد وطن اجتمعت فيه كل صفات اللاوطن؛ وطن غاب عنه الاستقرار واقترن اسمه بالعنف، والدمار فترة العشرية الدموية.

"**كيف نحب وطنا يكرهنا؟**"[3]. سؤال افتتحت به الروائية متنها الحكائي وتفاوتت الإجابات عنه داخل النص من شخصية لأخرى إلى حد التناقض.

فهناك من يرى بأنه وطن لا يستحق الحب ويجب أن نبادله الكره؛ وهم أشخاص فقدوا إيمانهم به وبمقوماته، فما عادت مصطلحات كالأمن الوطني، السيادة الوطنية، دولة القانون، العدالة، الحرية...تعني لهم شيئا. لأنها –حسب رأيهم– مجرد كلمات يضحك بها الوطن عليهم ليقهرهم، ويلغي باسمها جميع حقوقهم. لذلك فقد الوطن قدسيته عند معظمهم، فأضحى كل ينعته وفقا لما يمليه عليه حقده، فمنهم من يلعنه ويرى بأنه "بلد كلب وأبناء كلب"[4].

"هذه بلاد بنت كلب يا صاحبي "[5].

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص127.
[2]- المصدر نفسه، ص79.
[3]- المصدر نفسه، ص7.
[4]- المصدر نفسه، ص54.
[5]- المصدر نفسه، ص77.

" يلعن هذه البلاد بنت الحرام "[1].

ومنهم من يشبهه بحاوية النفايات "واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت بيدون زبل "[2].

وكثيرون يرون بأنه وطن الضياع، ومقبرة الأحلام التي لا مستقبل فيها، والتي ينبغي الفرار منها فيحلمون بـ "الحصول على فيزا تحررهم من كذبة الوطن"[3] وقد يلجؤون في أسوء الحالات لقوارب الموت علها تساعدهم على الوصول إلى ضفة أخرى حتى لو كان ثمن ذلك التعرض للاستغلال والاستعباد.

"الخوف من الرجوع جعله يبقى.. جعله يقبل أن يكون عبدا في وطن لا يشعر فيه بالإهانة تماما لأنه ليس وطنه في النهاية، ولأن وطنه الأم، وطنه الحقيقي أهانه من قبل"[4].

فالمهم هو الهروب من جحيم الوطن حتى لو كان المكان البديل جحيما آخر.

وفي مقابل ذلك نجد البعض يناقض فكرة كره الوطن، ويجيب عن السؤال بقول إنه "لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه"[5]؛ لأن الوطن أكبر من أي شخص فهو "ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، وليس الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين، ولا الخونة ولا الإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره.. هو الأعشاب التي نمشي عليها والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يباغتنا عن غير موعد، والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين"[6].

فتؤمن تلك الشريحة بقدسية الوطن وبأنه لا ينبغي التفريط بحبه تحت أي ظرف من الظروف.

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص 73.
[2]- المصدر نفسه، ص54.
[3]- المصدر نفسه، ص83.
[4]- المصدر نفسه، ص98.
[5]- المصدر نفسه، ص 23.
[6]- المصدر نفسه، ص 11.

يمكن أن نجزم بأن الروائية قد حسمت أمر سؤال كره/حب الوطن في أول عتبة داخلية فأعطتنا تلميحات عن إجابته في نهاية نصها الإهدائي.

"**إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيء.. ونعيش فيه على الرغم من كل شيء**"[1]؛ حيث تحمل عبارة (رغم كل شيء) بين ثناياها كل معاني التطرف في الحب نحو وطن ليس لأبنائه أي خيار في الانتماء إليه، تماثل تلك الصلة المعنوية شعور الانتماء إلى الأهل الذين يعادل ألم فقدان الوطن ألم فقدانهم.

"أن تفقد أبا فأنت يتيم.. أما أن تفقد وطنا فأنت مفجوع إلى الأبد.. بين اليتم والفجيعة تولد النهارات التي تأتي عبثا"[2].

بناء على ما سبق يمكن القول إن وطن العنوان/ وطن الرواية قد اجتمعت فيه توليفة دلالية غريبة ومتناقضة –إن صح التعبير– توليفة تجعل من الوطن مدانا، ومتعاطفا معه في آن، محبوبا وممقوتا في آن، قاس وضعيف في آن...

توليفة تتلاءم –ربما– مع دلالات الجنس الذي صنفت الروائية الوطن ضمنه (الزجاج)، ونتعرف عليها أكثر من خلال ربطها به.

*** علامة "من":**

"دلالة بيان الجنس"

"مِنْ" حرف جر يحمل دخوله على الأسماء عدة معاني منها:

" "**مِنْ**" تكون لابتداء الغاية، نحو: خرجت من البلد

والتبعيض، نحو: أنفقت من الدراهم

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص5.
[2]- المصدر نفسه، ص135.

وبيان الجنس، نحو: لي ثوب من خَزٍّ

والتعليل، نحو: مات من الخوف

والبدل، نحو:

" أَرَضِيتُمْ بالحَياة الدنيَا مِنَ الآخِرَةِ "، أي بدل الآخرة."[1]

وقد وردت "من" في العنوان بمعنى "بيان الجنس" الذي يتركب منه الدال الأول "وطن"، حيث حُدّد الجنس بالدال الثالث "زجاج".

*علامة **"زجاج"**:

"الانعكاس الدلالي"

معجميا "الزُّجَاجُ والزَّجاجُ والزِّجاجُ: القوارير، والواحدة من ذلك زُجاجَةٌ (...) والزُّجاجَةُ في قوله تعالى: القِنْديلُ."[2]

و" (الزّجاج): جوهر صلب سهل الكسر، شفاف، يصنع من القلى. (الزّجاجة): القطعة من الزّجاج. والقارورة. والقنديل."[3]

يمتاز الزجاج بعدة خصائص أكسبته دلالات متنوعة منها ما هو سلبي ومنها ما هو إيجابي

***الشفافية:**

الزجاج مادة شفافة عديمة اللون، لها القدرة على تمرير الضوء وعكسه، لذلك استخدم منذ القدم كمادة أساسية في صنع المصابيح، ووسائل الإنارة.

[1]- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، تح: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط 4، 2001، ص248.
[2]- ابن منظور الافريقي: لسان العرب، مجلد 2، ص 287.
[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 389.

وقد ورد لفظ الزجاجة بمعنى القنديل في المعاجم استنادا إلى قول الله عز و جل : "**اللَّـهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّـهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّـهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّـهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾**"[1]

ورد في تفسير الآية 35 من سورة النور ما يلي: "هذا المصباح في زجاجة (...) يكون نوره أقوى لأن النور ينعكس ولا يتبدد (...) الزجاجة تقي النور وتصفيه. فالنور إذا لم يكن في زجاجة – كما هو معلوم– يكون مضطربا ويكون غير صاف وجيد"[2].

كذلك تصنع منه النوافذ لغرض دخول أشعة الشمس وإضاءة الأماكن. كما يمكن القول أيضا إن الزجاج لا يخفي شيئا لذلك اكتسب دلالة الوضوح والمصداقية –إن صح التعبير – لأنه ينقل الحقيقة كما هي.

ولعل تلك الخاصية هي ما جعل الأمر يلتبس على بلقيس ملكة سبأ كما ورد في قوله تعالى:" **قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّـهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٤٤﴾**"[3]

وحسب ما جاء في تفسير الآية القرآنية: إن الصرح عبارة عن سطح من زجاج وتحته ماء "ذلك أن سليمان، عليه السلام، أمر الشياطين فبنو له قصرا عظيما من قوارير أي: من زجاج، وأجرى تحته الماء، فالذي لا يعرف أمره يحسب أنه ماء، ولكن الزجاج يحول بين الماشي وبينه (...) فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها، لا تشك أنه ماء تخوضه (...) أمر سليمان بالصرح،

---

[1]- سورة النور، الآية35.

[2]- محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم سورة النور، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية ط1، 1436هـ، ص 241-246.

[3]- سورة النمل، الآية44.

وقد عملته له الشياطين من زجاج كأنه الماء بياضا "[1].

***الانكشاف، والتعرية:**

من الدلالات السلبية للزجاج؛ لأن الشيء المنكشف يعد جبهة مفتوحة، ومكشوفة للجميع (غير مستورة)، وذلك ما يجعلها محل طمع فيسهل اختراقها والتلصص على خصوصياتها؛ ذلك أن التخفي في كثير من الأحيان يمكن الإنسان من العيش في سلام وسعادة، ويضمن له الابتعاد عن المشاكل.

يقول المثل الفرنسي:

« **Pour vivre heureux, vivons cachés** »

***الفخامة والجمال:**

تنوعت استعمالات الزجاج بتطور وسائل الرفاهية التي أضحى الإنسان ينعم بها؛ حيث استعمل كخلفية لتزين المباني الفخمة، واستخدم كمادة أساسية في صناعة الأثاث الفخم كما أن التحف الغالية غالبا ما نجدها مصنوعة من مادة الزجاج، ولعل ذلك راجع لما تحمله هذه المادة من سمات جمالية تتطلب عناية فائقة من طرف مقتنيها؛ كاختيار أماكن آمنة توضع فيها لضمان عدم وقوعها أو ارتطامها، وكذلك توخي الحذر أثناء تنظيفها.

كما أن الأواني الكريستالية الفخمة التي توضع عليها أصناف الأطعمة، ومختلف المشروبات لا تجعل منظر الطعام لائقا فحسب بل إنها تعكس في كثير من الأحيان المستوى المعيشي للناس.

***الهشاشة والضعف:**

" من بيته من زجاج لا يرمي الناس بالحجارة "

[1]- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 6 النور- يس، ص 41-44.

وهو مثل يقال لغرض التحذير من إيذاء الناس؛ لأن من يؤذي سيؤذى "كما تدين تدان"؛ وقد اختيرت مادة الزجاج هنا بسبب خاصية الهشاشة التي تتميز بها، فالبيت المصنوع من زجاج يهدم وينكسر بسهولة لأن مادة البناء هشة لا تقاوم الرشق بالحجارة.

إذا انكسر الزجاج يتحول إلى شظايا مختلفة الأحجام والأشكال، فيستحيل إعادة تشكيله من جديد وحتى لو جمعت تلك الشظايا، وأعيد تشكيلها فإنها تصبح نسخة مشوهة عن النسخة الأصلية.

وقد شبهت النساء بالقوارير في قول النبي الكريم صلى الله عليه وسلم: " عن أنس رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم كان في سفر وكان غلام يحدو بهن يقال له أنجشه، قال النبي صلى الله عليه وسلم:" رُوَيدَك يا أنجَشةُ سوقَكَ بالقَوارير" قال أبو قِلابة: يعني النساء"[1]

والمتمعن في دلالات الزجاج، والطبيعة السيكولوجية للمرأة يجد أن القاسم المشترك بينهما يكمن في الرقة والضعف، فالمرأة تمتلك طبيعة حساسة، وبنية جسدية ضعيفة مقارنة مع الجنس الآخر؛ تلك الحساسية وذلك الضعف يجعلانها شبيهة بالزجاج تحتاج عناية خاصة –إن صح التعبير– لأن التعامل معها بخشونة يتسبب في إيذائها وكسرها، وإذا كسرت نفس حواء يصعب لملمة شتاتها كالزجاج تماما.

*** الحدة والخطر:**

إذا انكسر الزجاج يؤذي من حوله، لأنه يتحول إلى شظايا حادة تدمي من يلمسها وقد تخلف ندوبا يصعب علاجها، وآثارا لا تمحى بسهولة.

تلامس الدلالات السابقة كثيرا وطن العنوان/وطن الرواية؛ حيث يمكن أن نقول بأن وطن من زجاج هو وطن انكسرت أسواره، وتطايرت شظاياه.

[1]- أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص1549.

وطن ثمين لم يجد من يحافظ عليه، فتسابق اللصوص إلى نهبه ونجح الخونة والمرتزقة في تخريبه. وهو وطن يمكن أن يجوع شعبه في الوقت الذي تقدر "مداخيله النفطية بالمليارات"[1].

وطن ارتبط تاريخه "في الذاكرة بالخسائر الاجتماعية التي وقعت بعد الاستقلال، وبأصول النهب التي جرت الناس إلى المجاعة والشحاذة كأن الشهداء خرافة.. كأن الثورة كذبة تاريخية لأجل حاضر بائس.."[2].

وطن التصدعات والانكسارات المتتالية التي كان الشعب شاهدا على حدوثها، وتابع تسلسلها من البداية منذ الاستقلال.

التصدعات التي كانت نتيجة حتمية لتعفن تفشى في السلطة، وفساد طغى على جميع الأصعدة وتسرب إلى كل المؤسسات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية...

لأن الوطن الذي يتعامل بلغة الخدمات والمحسوبية، والوساطة، والرشوة، والبيروقراطية، والنهب والسلب...الخ، والذي يتم فيه تلميع صورة الخونة والمدعين، على حساب الوطنيين المخلصين هو بلا شك وطن هش سهل الانكسار.

لقد جعلت أزمة العشرية الدموية من "الجزائر" وطنا تترصده الأعين الخارجية، حيث كانت فجائعه مادة مغرية لوسائل الإعلام الدولية.

"وضع البلاد الذي كان في الحقيقة على صدر الصحف الأجنبية التي كانت تجد متعة رهيبة في البصق علينا باسم حرية التعبير"[3].

فعملت وسائل الإعلام في تلك الفترة على تهويل الأوضاع، وتسابقت إلى فضح عورات الوطن، ونقل أوجاعه بأبشع صورة، حتى أنها كثيرا ما لجأت لتزييف الحقائق.

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص88.
[2]- المصدر نفسه، ص11.
[3]- المصدر نفسه، ص74.

"صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية. يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة"[1].

كما جعلت –أزمة العشرية السوداء– من الجزائر وطنا تتكالب عليه الجبهات الداخلية، فأصبحت مرتعا للقتل واللاأمن، وارتبط اسمها بالدماء والمجازر التي مارستها الجماعات المسلحة بغية محاربة أعداء الله، وبغية تنظيف الوطن من الطواغيت.

"في لغة العنف كان الطاغوت هو كل شخص، وهو أي شخص. الطاغوت هو أب العائلة الذي يكدح لأجل قوت أبنائه، وهو الطبيب والمحامي والشرطي والعسكري. كل واحد لا يفكر كما يفكر القاتل بمثابة الطاغوت الذي يستحق التصفية ويسقط عليه حكم القصاص من أمير الجماعة"[2].

فيتسابق أفراد الجماعة لممارسة القتل، والاغتصاب، والتنكيل بوحشية في يوميات "تحولت إلى فيلم رعب لا ينتهي"[3]، كما تحول الوطن إلى "مقبرة يتكئ الناس على أسوارها"[4]. فـ" الموت والجوع والغربة والخوف والمجزرة كلها أسماء لنفس الوطن أيضا"[5]. وطن "يأكل أبناءه يوميا"[6].

ينقل عنوان "وطن من زجاج" حال الوطن الثمين الذي "سرق اللصوص والقتلة قلبه"[7]؛ حال جزائر التسعينات، الجزائر العارية المتكشّفة التي شهد أبناؤها انكساراتها اليومية بعدما جعل منها الإرهاب وطنا مؤذ حد الموت يورث الألم ويسقي العذاب بأبشع الطرق.

فعكست علامات العنوان المختصرة وضعية وطن تهشم وأصبح خرابا، وصورت دلالاته بقايا وطن مفتت تدمي شظاياه الشعب وتهدد أمنه واستقراره.

---

[1]- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص76.
[2]- المصدر نفسه، ص70.
[3]- المصدر نفسه، ص77.
[4]- المصدر نفسه، ص79.
[5]- المصدر نفسه، ص88.
[6]- المصدر نفسه، ص110.
[7]- المصدر نفسه، ص24.

وطن الخوف والفجائع، وطن الخراب والخذلان؛ الوطن الزجاجي.

2-2- عنوان "**الشمس في علبة**":

"مساحة التناقضات" (الاتساع الدلالي والخرق الانزياحي)

تتشارك جهة النشر مع الكاتب في تحديد الهيئة والشكل النهائي الذي يظهر عليه الكتاب للقراء، وتمتلك صلاحيات كبيرة تصل أحيانا حد التدخل في عنونة الكتب؛ لأنها تمثل السلطة المادية والاقتصادية التي تروج وتسوق للعمل، وتهدف بمنطق تجاري لاستقطاب أكبر عدد ممكن من المستهلكين.

لذلك نجدها تركز بشدة على التشكيل الفني للأغلفة، فتعمل من جهة على تأثيثها بنصوص بصرية تتناغم مع بعضها البعض وتنسجم مع المضامين النصية، وتعمل من جهة أخرى على تفعيل الحاسة الفضولية للجمهور/ القارئ نحو الكتاب من خلال إغرائهم بشيء من البوح الممتنع.

لا يغفل المتأمل لرواية سعيدة هوارة "الشمس في علبة" عن الانسجام الظاهر بين التشكيل الخارجي للرواية وبين مضمونها الداخلي؛ فيبدو جليا أن اختيار طبع الرواية في شكل صغير رغم موضوعها الكبير لم يتم اعتباطا، بل له قصدية معينة ترتبط -ربما- بعلاقة مشابهة مع العنوان، الذي يحشر بدوره مفهوما/ مخلوقا / نجما كبيرا "الشمس" داخل شيء صغير محدود "العلبة".

تبدو أيضا صورة الغلاف التي احتلت مكانا صغيرا في منتصف الواجهة كمرآة عاكسة للعنوان؛ فتدخل هي الأخرى في نفس علاقة المشابهة مع الطرفين السابقين.

حيث تظهر الصورة على شكل إطار ضيق ومظلم، يحتجز داخله قرصا ملتهبا يشبه -نوعا ما- الشمس وقت الغروب لكنه يختلف كثيرا عن الغروب العادي، الذي تختفي فيه الشمس تدريجيا في عملية طبيعية لتعاقب الليل والنهار، فالقرص المشتعل داخل الإطار يحيط به ظلام دامس،

ويبدو كشمس تحترق وتذوب لتتحول إلى لون ناري يبتلعه فضاء مجهول يشبه –نوعا ما– ابتلاع البحر للشمس.

المنظر غير الطبيعي للشمس في الصورة، والذي فيه خلخلة لنظام الكون، يدفعنا إلى استحضار دلالات سيئة لا تنبئ بالخير؛ فهو منظر لا يمكن أن يرتبط في الواقع إلا بكابوس من عالم الأحلام، والذي عادة ما يؤوله المفسرون باقتراب النهاية، وموت الرائي؛ فإن الشمس "رؤيت ساقطة إلى الأرض وابتلعها طائر، أو سقطت في البحر، أو احترقت بالنار وذهب عينها، أو اسودت وغابت في غير مجراها من السماء، أو دخلت في بنات نعش، مات المنسوب إليها"[1].

يستمر نفس الانطباع السيء عند التمعن في بروز السواد الذي اغتصب بياض الغلاف بعد أن تم اختياره كلون للخط الذي كتبت به جميع المؤشرات اللغوية بحجم متفاوت حظي العنوان بأكبر حصة منه. ولعل التعمد في تكبير حجم العنوان مقارنة ببقية المؤشرات اللغوية يهدف إلى منحه الهيمنة المطلقة، وجعله أول مقروء لغوي يلفت الانتباه.

وبالعودة إلى محاولة قراءة اللونين الأبيض والأسود يمكننا القول إن اللون الأبيض يرمز إلى الطهر، البراءة، الحرية، السلام، الاستقرار، الأمان، الحياة ... وهي دلالات لُطّخت في الغلاف بالسواد الذي يدل حضوره عادة مع اللون الأبيض على العبث بالدلالات الإيجابية للبياض، واستبدالها بدلالات السواد السلبية، والتي توحي ربما بانتشار "الظلام، والكآبة والجهل"[2]، الخراب، الخوف، الاعتداء، الموت...

يمنحنا التشكيل الخارجي للرواية بعض الإشارات التي نخمن من خلالها موضوع المتن الحكائي الذي ربما قد يرتبط باحتلال/ اختراق ظالم، تختل فيه توازنات الخير/الشر، الرعب/ الأمن، النور/ الظلام، الاستقرار/ الاضطراب...الخ.

[1]- محمد بن سيرين: تفسير الأحلام، ص343.
[2]- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص143.

عند الحفر في البناء التركيبي للعنوان نجد أن مفردة "الشمس" قد وردت على شكل معرفة ابتدأت بها الجملة الإسمية المكونة من مبتدأ يتبعه جار ومجرور متعلقان بالخبر.

الشمس + في + علبة

مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور

فمنحت المكانة الإعرابية لعلامة "الشمس" دلالة الصدارة، في الوقت الذي أكسبتها فيه صيغة المعرفة دلالة التحديد والاختصاص، وهو ما جعل الضوء مسلطا عليها على اعتبار أنها أول دال يستلم مهمة الوشاية بالنص.

ولعل اختيار "الشمس" كدال محوري يتصدر جملة العنوان، يرجع إلى امتلاكه لطاقات دلالية تتجاوز المعنى المعجمي إلى دلالات أكثر عمقا، دلالات تمتد جذورها إلى فجر التاريخ.

1- <u>الحفر في مرجعيات العنوان</u>:

*علامة "**الشمس**":

يعرف المعنى المعجمي الشمس على أنها "النجم الرئيسي الذي تدور حوله الأرض، وسائر كواكب المجموعة الشمسية"[1]، و"الشمس عين الضح؛ قال: أراد أن الشمس هو العين التي في السماء تجري في الفلك، وأن الضّح ضوءه الذي يشرق على وجه الأرض"[2].

وهو تعريف شائع ومعروف لأكثر الظواهر الكونية تعقيدا؛ فالشمس التي تظهر في السماء

كل يوم وتتطور –حسب النظرة السطحية– عبر مراحل أهمها مرحلتي الشروق والغروب قد استغرق الإنسان آلاف السنين لمعرفة أنها لا تتطور لتغيب في نهاية اليوم؛ وأن كوكب الأرض

[1]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص494.
[2]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد6، ص113.

هو الذي يدور حول نفسه دورة تستغرق أربعة وعشرون ساعة يتعاقب فيها على الظهور كل من الليل والنهار.

وأنها اليوم تبلغ من العمر أكثر من أربعة مليار سنة "وقد تكونت من سحابة من الغبار والغاز الذري الناتج من انفجار ضخم قبلها"[1]. ويفترض الفلكيون أنها ستزول بعد أن تبتلع عدة كواكب على مدار المليارات التالية من السنين.

تمتلك الشمس تاريخا علميا حافلا لازال مستمرا إلى هذه الساعة في كتابة إنجازات الفلكيين الذين دأبوا على البحث في أسرار الفضاء، والطاقات الكبرى للكون. وإذا كان الإنسان المعاصر قد وجد الحرية المطلقة في بحوثه العلمية عن الشمس، فإن الإنسان القديم قبل قرون كانت محاولات اكتشافه لها تعد جريمة قد يفقد حياته بسببها، وقد ذكر التاريخ أمثلة عن فلاسفة كلّفهم الاقتراب من الشمس النبذ والاضطهاد؛ كالطرح الصادم في يونان القرن الخامس قبل الميلاد للفيلسوف Anaxagoras "أناكزاجوراس" أثناء تعامله مع الشمس كظاهرة طبيعية قابلة للبحث، والذي اعتقل على إثره بتهمة الهرطقة "ثم تم نفيه بعد ذلك مدى الحياة من مدينة أثينا موطنه وهي معاملة شبيهة جدا بالمصير الذي عانى منه جاليلوا على أيدي السلطات الدينية في زمانه عندما تجرأ هو أيضا وافترض أن الشمس ظاهرة طبيعية"[2].

وبالعودة إلى الأزمنة الأكثر قدما نجد أن الشمس كانت كغيرها من الظواهر الكونية مثار اهتمام الإنسان الأول الذي لاحظ في وقت مبكر أن الشمس هي التي تمنح الحياة، وأن أشعتها هي التي تساعد على النماء فقدسها وأنزلها منزلة الآلهة المعبودة.

ولا تكاد تخلو أي حضارة قديمة من تأليه الشمس التي اختلفت مرتبتها وتنوعت أسماؤها (هليوس، شمش، شاباش، رع، أتون، عثيرة، مثرا، أتوم...) باختلاف الحضارات وتنوعها.

---

[1]- بول بركّا: الشمس النجم الذي يهبنا الحياة معلومات وحقائق عن الشمس بأسلوب مبسط يفهمه الجميع، ت: محي الدين عبد الغني، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، ص40.

[2]- جون جريبين: الحياة السرية للشمس، ت: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008، ص11.

ولعل أول من عبد الشمس وبجلها هم الفينيقيون الذين ربطوها بالعدالة؛ فاعتبروها "إله العدل لأنها ترى كل شيء على الأرض وتعرف كل شيء في باطن الأرض أثناء هبوطها في المساء"[1] حيث عبدت في بعض مدنهم باسم "شمش".

تسربت عبادة الشمس كذلك إلى جل حضارات الشرق الأدنى؛ حيث عبدها المصريون "لكونها نار السماء المخيفة، ومصدر الحرارة والنور الضروريين لحياة الإنسان"[2]. عُبدت في البداية باسم "رع" الذي عرف عند الفراعنة برحلته التي تتكرر كل ليلة، ثم استحوذت في عهد أخناتون* على مرتبة عليا أقصيت فيها كل المعبودات الأخرى؛ فأصبحت تعبد كإله واحد يدعى "آتون" الذي صوره الفراعنة "على شكل قرص الشمس تخرج منه أشعة ينتهي كل منها بشبه كف إنسان يوزع النور والحرارة والخير على البشر"[3]. ويمكن القول إن الشمس قد اقترنت في الحضارة الفرعونية بدلالات العطاء والتفرد كونها مصدر للحياة تمتلك طاقات لا تمتلكها بقية المعبودات.

لا تبتعد الرؤية السومرية كثيرا عن المعتقدات الفرعونية حيث قدّس السومريون الشمس وعبدوها باسم "شاماش"، كما أننا نجد أحيانا آشور الذي وضعه الآشوريون في مرتبة السيادة "إلها للشمس وإلها للنبات (...) ويرمز له بالشمس المجنحة"[4].

وتعتبر الشمس رمزا للقوة في الميثولوجيا الفارسية؛ حيث نقلت لنا الأساطير الفارسية صراع "مترا" إله النور مع الشمس التي عجز عن التغلب عليها فتحالف معها لصالح الناس[5]، ولذلك سمي في العديد من النصوص بإله الشمس.

---

[1]- حسن نعمة: موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص34.
[2]- نعيم فرح: موجز تاريخ الشرق الأدنى القديم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي، دار الفكر، دط، دت، ص112.
*أخناتون هو أمنحوتب الرابع أحد فراعنة الحضارة المصرية حكم في الفترة (1375/1358 ق.م).
[3]- نعيم فرح: موجز تاريخ الشرق الأدنى القديم، ص83.
[4]- المرجع نفسه، ص58.
[5] - ينظر حسن نعمة: موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص35.

كما عبدت الأمم المتعاقبة على الحضارة اليمنية ثالوث القمر والشمس والزهرة "وقد سمى القتبانيون القمر (ودا) كما فعل المعينيون والحضرموتيون وسموا الشمس: (عثيرة)"[1].

وقد ذكر القرآن الكريم في سورة النمل أمر عبادة الشمس في سبأ على لسان الهدهد "**فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿٢٢﴾ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿٢٣﴾ وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّـهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴿٢٤﴾**"[2].

إن حقيقة لجوء الإنسان الأول إلى عبادة الشمس والقمر والنجوم والرياح... وكل الظواهر الطبيعية التي كانت عصية الفهم بالنسبة إليه، قد أكدها القرآن الكريم عندما أقر بوجود ذلك النوع من العبادات ونهى عن اتباعها.

"**وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّـهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ ﴿٣٧﴾**"[3]

نستطيع القول من خلال ما تقدم إن الإنسان القديم قد انبهر بالشمس نورها ودفئها، وقوتها وأشعتها التي تنبت الأرض، واعتبر خيراتها وقدراتها أمرا خارقا لا يصدر إلا من معبود يحمي البشر.

ولعل مميزات قوى الشمس الجاذبة لانبهار الإنسان هي التي جعلتها تكون إحدى خيارات النبي إبراهيم عليه السلام أثناء رحلة بحثه عن الله.

"**فَلَمّا رَأَى الشَّمسَ بازِغَةً قالَ هذا رَبّي هذا أَكبَرُ فَلَمّا أَفَلَت قالَ يا قَومِ إِنّي بَرِيءٌ مِمّا**

[1]- أحمد مغنية: تاريخ العرب القديم، دار الصفوة، ط1، 1994، ص127.
[2]- سورة النمل: الآية (22-23-24).
[3]- سورة فصلت: الآية 37.

تُشرِكونَ﴿٧٨﴾"[1]

وقد أقسم بها المولى عز وجل في سورة الشمس "**وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ﴿١﴾**"[2].

وذكرها جل وعلا في عدة سور قرآنية كمخلوق سخره ليكون آية عظمة الخالق لبني آدم.

"**أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّـهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ﴿١٥﴾ وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا ﴿١٦﴾**"[3]

" **هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمسَ ضِياءً وَالقَمَرَ نورًا وَقَدَّرَهُ مَنازِلَ لِتَعلَموا عَدَدَ السِّنينَ وَالحِسابَ ما خَلَقَ اللَّـهُ ذلِكَ إِلّا بِالحَقِّ يُفَصِّلُ الآياتِ لِقَومٍ يَعلَمونَ﴿٥﴾**"[4]

حيث ذُكر في تفسير الآية الأولى أن الله فاوت بين الشمس والقمر "في الاستنارة، فجعل كلا منهما أنموذجا على حدة، ليعرف الليل والنهار بمطلع الشمس ومغيبها، وقدر القمر منازل وبروجا، وفاوت نوره، فتارة يزداد حتى يتناهى ثم يشرع في النقص حتى يستتر"[5].

كما ورد في تفسير الآية الثانية أن تعالى يخبر "عما خلق من الآيات الدالة على كمال قدرته، وعظيم سلطانه، وأنه جعل الشعاع الصادر عن الشمس ضياء وشعاع القمر نورا، هذا فن وهذا فن آخر، ففاوت بينهما لئلا يشتبها، وجعل سلطان الشمس بالنهار، وسلطان القمر بالليل"[6].

لا يختلف التفسيران كثيرا حيث يلتقيان في مبدأ تسخير الشمس والقمر كآيات على عظمة الله عز وجل. وأن يجعل الله الشمس دلالة وبينة على عظمة خلقه، يؤكد أنها تمتلك مميزات وطاقات جبارة تجعلها من أعظم المخلوقات.

---

[1]- سورة الأنعام: الآية 78.
[2]- سورة الشمس: الآية 01.
[3]- سورة نوح: الآية 15-16.
[4]- سورة يونس: الآية 05.
[5]- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء الثامن سورة نوح، ص233.
[6]- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء الرابع سورة يونس، ص248.

اكتسبت الشمس من تاريخها الحافل دلالات إيجابية متوالدة لا حصر لها؛ كل دلالة لها دلالات متعددة فأصبحت رمزا للخير والعطاء، التألق، الجمال، الأمل، النور، الحماية، العدالة، الحقيقة، الحرية...الخ

وهي رموز استثمرتها الآداب الإنسانية على مر العصور؛ حيث وُظّفت الشمس في أعمال إبداعية كثيرة ربطتها أحيانا بالمرأة

هام الفؤاد بأعرابية سكنت

بيتا من القلب لم تمدد له طنبا

كأنها الشمس يعيي كفَّ قابضه

شعاعها ويراه الطرف مقتربا[1]

المتنبي

وأحيانا بالرفعة والمكانة العليا

فإنك شمس، والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكب[2]

النابغة الذبياني

بنى، من جوهر العلياء بيتا

كأن النيرات له عماد

إذا شمس الضحى نظرت إليه

[1]- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، 1983، ص 97.
[2]- ديوان النابغة، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط3، 1996،ص28.

أقرت أن حلتها حداد[1]

أبو العلاء المعري

وربطتها أحيانا أخرى بالحرية وقضايا الأوطان المغتصبة

من شحوب الخريف، من وجع الأرض

تلوح السنابل الخضراء..

ويطل الفداء شمسا علينا

ما عسانا نكون.. لولا الفداء[2]

نزار قباني

لم توظف دلالات الشمس في الأعمال الشعرية فحسب؛ فقد عمد كثير من أدباء السرد لاعتماد الشمس علامة محورية لعنونة أعمالهم الأدبية مثل:

"**باب الشمس**" لإلياس خوري، "**رجال في الشمس**" غسان كنفاني، "**تحت شمس الضحى**" إبراهيم نصر الله، "**شمس القراميد**" محمد علي اليوسفي، "**شمس بيضاء باردة**" كفى الزعبي « **Soleil** » David Bouchet, « **Midnight Sun** » Stephenie Meyer...

* علامة "**في**":

"في" حرف جر له عدة معاني

" في تكون للظرفية حقيقة، نحو: الماء في الإبريق أو مجازا، نحو: نظرت في الأمر والتعليل، نحو: قتل كليب في ناقة أي بسبب ناقة

[1]- أبو العلاء المعري: سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، دط، 1957، ص81.
[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، 1978، ص813.

والمصاحبة، نحو: خرج الأمير في موكبه

والمقايسة، نحو: ما ذنبنا في عفوك إلا هفوة أي بالقياس إليه

وقد تضمن "في" معنى "إلى" نحو: "فردوا أيديهم في أفواههم" أي إليها

ومعنى الباء، نحو: هو بصير في المسألة أي بها

ومعنى (على) نحو: "ولأصلبنكم في جذوع النخل" أي عليها"[1]

وقد وردت "في" في العنوان بمعنى الظرفية لأنها دلت على مكان تموضع الدال الأول "الشمس" وهو "العلبة".

* علامة "**علبة**":

العلبة معجميا " قدح ضخم من خشب أو من جلود الإبل، وقد يكون لها طوق من خشب يحلب فيه. و–وعاء من خشب أو ورق أو صفيح معدني يحفظ فيه الشيء. (ج) علب، وعلاب."[2].

معنى لا يختلف كثيرا من حيث المبدأ عن المعنى الشائع والمتداول، لكنه توسع قليلا لأن العلب أصبحت اليوم تصنع من مواد مختلفة فنجد العلب الزجاجية، والبلاستيكية، والحديدية، والخشبية، والورقية، والقماشية...تتنوع بتنوع استعمالاتها، وهي وسيلة تستعمل لحفظ وتخزين الأشياء المختلفة، طعام، شراب، حلي، أغراض متنوعة...

تلتصق بالعلبة عدة دلالات منها:

*الضيق والقيد؛ لأن لها مساحة محدودة تأسر الأشياء داخلها.

*الظلام؛ لأنها –غالبا– تمتلك غطاء يحول بينها وبين الضوء.

[1]- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، ص249.
[2]- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مجلد 1، ص628.

*الاختباء والحجب؛ لأنها تخفي ما في داخلها.

*الحفظ والحرص؛ لأنها تحافظ على الأشياء الموضوعة داخلها وتمنع تلفها.

*الغموض والمفاجأة؛ لأنها ليست مكشوفة وأحيانا لا يمكن توقع ما بداخلها...

اقترن مصطلح العلبة السوداء أو الصندوق الأسود La boite Noire/ Black Box في الأنظمة السياسية، والاقتصادية، والأمنية... بالأسرار والأشياء الخفية التي يحتفظ بها كل نظام ويحجبها عن العامة؛ فيكون مفتاحها بيد صناع القرار فقط "وكلمة صندوق كناية عن الحرز والمجهولية التي تتضمنها الأشياء الموجودة في صندوق مقفل أما صفة السواد، فتعبر عن الطابع السري، وبعيد المنال لما تتضمنه محتويات ذلك الصندوق"[1].

يستعمل هذا المصطلح أيضا في مجال الطيران؛ حيث تمتلك كل طائرة صندوقا أسود يخزن كل المعلومات المتعلقة بالرحلات ويسجل كل المحادثات التي تجري بين قيادة الطائرة، وبرج المراقبة، وهو عبارة عن علبة معدنية متوسطة الحجم لا تحترق، ولا تتحطم[2].

ترتبط علبة باندورا في الميثولوجيا بأصل الشرور المتسربة للعالم فـ "باندورا"Pandora هي "معبودة يونانية، وهي سيدة النعم، أرسل بها الإله زيوس إلى بروميثيوس وأخيه، فرفضها الأول حذرا وتزوجها الثاني، ومنها خرجت الأمراض والأوبئة والشرور."[3] تقول الأسطورة أن الإله زيوس أراد معاقبة بروميثيوس والانتقام منه على مساعدته للبشر في الحصول على النار؛ تشاركت جميع الآلهة في خلق باندورا فكانت أقرب للكمال، وأرسل معها زيوس صندوقه الفخ، وقد كان صندوقا فاخرا سجن فيه "جميع الشرور، والأوبئة والمتاعب، جميع الأرواح الشريرة المؤذية. فإذا

[1]- صدقة بن يحيي فاضل: "الصندوق الأسود للأنظمة؟"، المدينة صحيفة يومية تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر،2011/07/27.

www.al-madina.com

[2] - ينظر: صدقة بن يحيي فاضل: "الصندوق الأسود للأنظمة؟"، (مرجع سابق).

[3]- حسن نعمة: موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص175.

فتحت باندورا الصندوق انطلقت تلك الأرواح تعيث فسادا على وجه الأرض"[1].

أصبحت عبارة "فتح صندوق باندورا" تعبيرا شائعا يقصد به التصرف الذي يبدو بسيطا، وتنتج عنه عواقب وخيمة وغير متوقعة.

2- العنوان وعلاقته بالمتن الحكائي:

وبالعودة إلى عنوان الرواية "الشمس في علبة" لا يمكن أن نعلم أي نوع من العلب اختارت أن تضع فيه الروائية "سعيدة هوارة " الشمس، ولا أن نعلم أي الألوان اختارت له. كل ما نعلمه أنها وضعت الشمس في علبة ضيقة تناقض طبيعة حجمها اللامحدود، ووضعت معها القارئ في حالة من الحيرة حين صدمته بعبارة انزياحية اختارتها لتترأس نصها الحكائي.

عبارة عصية لا تمنح أسرارها بسهولة، وتفتح الباب أمام تعدد الخيارات التي لا تمكن أي شخص من القبض على خيوطها القرائية بسهولة.

تتبادر للذهن عدة أسئلة: كيف يمكن أن توضع الشمس في علبة؟ هل الشمس هي التي تقلصت لتصبح بحجم العلبة؟ أم أن ظلمة العلبة هي التي تغلبت على ضياء الشمس؟ من الشمس هنا؟ أو بالأحرى أي الرموز الملتصقة بالشمس أُسرت واحتُجزت داخل علبة؟ هل يعقل أن يكون شخص أو وطن أو حرية أو عدل أو أمل أو حقيقة... محتجزة؟

"أصبحت المقبرة التي وارينا فيها جثمان الوردي التراب من أشهر المقابر. ضمت إليها كل المساحات الخضراء التي تحيط بها. وصارت توفر الشغل للعاطلين أكثر من المدينة، بل إنها المدينة الحقيقية الآن. تحفر القبور وتهيأ من قبل مثلما البيوت أو المساكن، ويلتقي فيها الأطفال أيام العطل بدل الحدائق والغابات، ويسير العمل فيها بمقتضى الإعلام الآلي بعد أن ألحقت بها إدارة قريبة منها"[2].

[1]- عبد المعطى شعراوي: أساطير إغريقية الجزء الأول أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1972، ص94.
[2]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، دط، 2001،، ص131.

تصور رواية "الشمس في علبة" عدة مشاهد من زمن الموت والفجيعة؛ حيث غلبت عليها تيمة الموت المفتعل/ الاغتيال الذي أحاط بأحداثها من البداية إلى النهاية؛ وما يؤكد ذلك افتتاحها واختتامها بمشهد المقبرة.

المقبرة التي ابتلعت عددا لا محدودا من الناس وصارت أكثر الأماكن حيوية، وكانت الشاهد الوحيد على الظلم، والخوف، والتشرد، والحزن، السجن... الذي عاشه سكان القرية والمدينة.

المدينة التي انشطرت لعدة ساحات تمثل تسمية كل ساحة حالة نزلائها؛ فنجد ساحة البائسين، وساحة الصامتين، وساحة العارفين، وساحة الغافلين، ساحة الجبناء...

والقرية التي عبثت وحشية القتلة بأمنها واستقرارها.

عند الشروع في الاطلاع على المتن الحكائي يلتبس علينا الأمر لوهلة، فنعتقد أن شمس العنوان تجسدت في شكل مكون فاعل يدل على شخصية نتعرف عليها في الصفحات الأولى؛ وهي والدة الطفل "أمين"، وزوجة "الوردي" المدعوة بـ "شمس" التي اختفت وسافرت عقب اغتيال أقرب صديقاتها.

تظهر "شمس" أول مرة في حوار طفلها "أمين" مع الشخصية الخيالية "بودوبودو".

"أبي قال لي قبل موته أنك أخذت معك أمي في إحدى رحلاتك إلى الجزر البعيدة المليئة بالصدف والكنوز العجيبة. قال إنها ستعود من رحلتها هذه. لا بد أن تعود.

-وما اسم أمك يا أمين؟

-أعتقد كانوا ينادونها "شمس" (...)

-شمس.. شمس.. لا أعتقد يا بني أنني اصطحبت معي امرأة بهذا الاسم. (...) قد تكون شمس

مع الكواكب والنجوم يا أمين"[1]

وتظهر مرة أخرى في ذكريات "حياة" و"مصطفى" المسترجعة عن أول لقاء لهما مع "الوردي"، بعد عودته رفقة زوجته وابنه من السفر.

"قدمنا لبعضنا قال: اسمها شمس. ضحكت وعلقت: ليس هذا اسمي إنه الاسم الذي ناداني به منذ التقينا أول مرة بمكتبة الجامعة (...) لقد أحبت شمس الوردي بجنون (...) شمس أحبت أيضا المدينة التي كانت تسكنه (...) تحب شمس المغامرة وتهوى جمع الصور، لم تخالط الناس كثيرا فأصدقاؤها كانوا أصدقاء الوردي وأصدقاء أمين"[2].

يقول "مصطفى" "التقيت بالوردي أسبوعا بعد عودته من السفر كان برفقة طفل صغير لا يتعدى يومها الثالثة من عمره (...) حتى انحناءة رأس أمين تشبه انحناءة رأس الوردي. ذهبنا معا إلى السوق (...) عدنا إلى البيت، ضحكت شمس وهي ترى رأس العجل يملأ قفة ابنها، طهونا الرأس مع بعض وكانت هذه هي المرة الأولى التي أرى فيها زوجته شمس"[3]

بعد هذه المقاطع/ الأحداث تختفي شخصية "شمس"، وتغيب تماما عن النص ولا يتم ذكر أي شيء عنها أو حتى عن مكان تواجدها. لنكتشف عند الانتهاء من صفحات الرواية أن "شمس" هي مجرد نموذج لعدة شموس غائبة/ مختفية، يجمع بين غيابها قاسم مشترك موحد هو القتل.

***شمس الاستقرار:**

الاستقرار الذي غاب بفعل وحشية الاغتيال؛ حيث تظهر لنا في المقطعين السابقين نوعية الحياة السعيدة والمستقرة لعائلة "الوردي"، والتي تغيرت كثيرا في الحوار الأول الذي جمع بين "أمين" والشخصية الخيالية "بودوبودو"؛ يوضح ذلك الحوار حجم احتياج الطفل لعاطفة الأم

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص8/9.
[2]- المصدر نفسه، ص28.
[3]- المصدر نفسه، ص28.

المختفية، ولحماية الأب الفقيد؛ فأمين وجد نفسه وحيدا محروما من الدفء الأسري بعد غياب والدته التي "سافرت مباشرة بعد اغتيال أقرب صديقة لها"[1].

وبعد اغتيال والده أمام عينه. "كان أمين يصرخ في ذلك الصباح. يضرب رأسه على الحائط ولما ولجنا البيت، وجدنا الدماء تملأ حجراته. كان رأس عمي الوردي بعيدا عن الجثة"[2].

أمين مجرد عينة من عينات كثيرة لأطفال شتت الإرهاب الدموي شمل عائلاتهم بلال، نسرين، محمد، جمال، كاهنة، سفيان.... تتعدد الأسماء بتعدد العائلات ولكل عائلة قصة أكثر فظاعة. " أمها ماتت يا تاتا حياة، شاهدتهم يجرونها في سلالم العمارة عندما كنت أركض مع أبي"[3].

"أنا أيضا كنت أشاهد التلفاز مع إخوتي عندما حطموا الأبواب، واقتحموا المنزل"[4].

"أما نحن فقد دخلوا إلينا من السقف بعد أن حطموا المدخنة وجزءا من الحمام"[5].

لم يكن التشرد حكرا على الأطفال الذين اتخذوا بيتا مهجورا مأوى لهم بعد أن تفنن الإرهاب في العبث باستقرارهم؛ حيث عانى شعب بأكمله من ألم التشتت، واضطرت عائلات كثيرة للانتقال وتغيير أماكن إقامتها.

"يكرهون المدينة وينتظرون اليوم الذي يغادرونها فيه. إنه الحلم الذي يراودهم جميعا، نحن أعيانا الترحال والتنقل والسفر الدائم يا أبي وهم يرون فيه خلاصهم. فشبابها يبحثون عن تأشيرة للمدينة بكاملها."[6]

---

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص28.
[2]- المصدر نفسه، ص11.
[3]- المصدر نفسه، ص82.
[4]- المصدر نفسه، ص83.
[5]- المصدر نفسه، ص84.
[6]- المصدر نفسه، ص15.

فكان الخوف من الهلاك دافعا قويا لترك الديار. "هاجر دون أن يخبرني بذلك. كما هاجر شبان كثيرون من القرية (...) لقد تحول الخوف الذي سكن أهل قريتي منذ بدأ الغرباء يفدون إليها إلى إحباط ويأس(...) وقرروا ذات صبيحة الرحيل.

–فحزمت جموع لا تحصى من البشر أمتعتهم وغادرت القرية إلى وجهة لا يعلمها أحد، بعد أن امتد الموت إليهم طوفانا"[1]

يحاكي ذلك المشهد واقع جزائر التسعينات، التي غذت أوضاعها الأمنية فكرة الهجرة لدى شباب كثر كانوا يطمحون لتغيير وضعيتهم المعيشية، ويسعون إلى مستقبل أفضل بعيدا عن الخراب المحيط بهم. كما فرضت المجازر المتكررة على كثير من الناس آنذاك –خاصة سكان المناطق النائية_ الرحيل والهروب بحثا عن أماكن أكثر أمنا تمنحهم الاستقرار الذي افتقدوه.

***شمس السعادة:**

اغتيلت السعادة في مدينة أصبح الحزن عنوانها، وخيم على كل زقاق من أزقتها. "من سرق الابتسامة والحب والأمان منها؟ لقد أحسست بالكآبة والحزن وأنا أتجول في شوارعها برفقة أمين لم أر يا أبي إلا عيونا تستغيث وقلوبا تبحث، مدينتك الفاتنة جريحة وأهلها يشكون، يتألمون، يتذمرون ويسخطون"[2].

"صاح بائع الورد. أحس بالظلام يحاصرني من كل الجهات، ويحاصر مدينتي"[3].

"صدقيني يا مرجانة فأنا لم أعثر إلا على بقايا مدينتي الجميلة التي حملتها في قلبي كل هذه السنين الطويلة. إنها حزينة يا ابنتي وخائفة"[4].

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص25.
[2]- المصدر نفسه، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص61.
[4]- المصدر نفسه، ص15.

"وبالرغم من أن الموت ليس بالشيء الجديد في قريتنا فإنه في هذه الليلة، وبهذه الطريقة أصبح مر المذاق أغلقت الدكاكين أبوابها، قاطع التلاميذ مدارسهم، تجمع الفلاحون خارج حقولهم. خيم الحزن على القرية.. كل القرية.. الشمس لم تظهر في ذلك اليوم الذي تراكمت في سمائه السحب السوداء الداكنة"[1]

يُظهر كل مقطع من المقاطع السابقة حجم المعاناة النفسية التي كان يعاني منها سكان القرية والمدينة، ويصف كل مقطع منها حالة الكآبة التي انتشرت في أرجاء الوطن، وسيطرت على شعبه الذي سرق القتلة أفراحه، وحجب الإرهاب شمس سعادته.

***شمس الأمان:**

غابت شمس الطمأنينة عن المدن، "الخوف يسكن مدينتي الجميلة"[2]، وعن القرى فسكن الرعب أوصال سكانها الذين كانوا ينامون ويستيقظون على شعور الخوف. "وفي يوم من أيام الشتاء الباردة استيقظت القرية مذعورة على مشهد مفزع لم تر مثيلا له من قبل"[3].

الخوف من أن يكونوا الضحية التالية في قائمة القتلة الذين يتفننون في فعل القتل، ولا يستثنون أحدا من قائمتهم الطويلة التي تضم نساء، ورجالا وأطفالا من مختلف الأعمار. "أطفئت الأضواء، امتزج الصراخ بالعويل، بصيحات النجدة. استيقظ أمين مذعورا. قفز من مكانه. تشبث بعنق حياة تسائل الأطفال مذعورين عن موعد الرحلة.. كسرت الأبواب، حطمت النوافذ. جر الناس إلى خارج البيوت. امتلأت الساحة العامة للمدينة بالناس. تشبث الأطفال بآبائهم وأمهاتهم، التصقوا ببعضهم. خرج الكل إلى الساحة.. الساحة التي عاشت لحظات رعب حقيقية. وعندما ازداد دوي الرصاص بدون توقف جرى الناس في كل الاتجاهات. كانوا يحاولون الفرار من الموت (...)

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص19.
[2]- المصدر نفسه، ص38.
[3]- المصدر نفسه، ص19.

بقي أمين متشبثا بعنق حياة. كان يرتجف. أسنانه تصطك. أوصاله ترتعش: هل سنموت الآن؟"[1].

والخوف على الأبناء "قالت أمي ليلتها، أتدرين فيما أفكر الآن، ودون أن تنتظر ردنا أجابت أود لو أعيدكن إلى صلبي"[2].

الخوف من العجز عن توفير الحماية لهم في مكان يحيط به الخطر، والذي قد يفرض على الآباء اتخاذ قرارات اضطرارية لتفادي الأسوء؛ مثل قرار الأب الذي أصر على تزويج بناته الصغيرات خوفا عليهن من عمليات الاختطاف والاغتصاب التي طالت عددا كبيرا من فتيات القرية.

"حضريهن، سيتزوجن جميعا هذا الأسبوع (...) قالت لكنهن صغيرات، تزوجت أمهن في الثلاثين وتريد أن تقطف أزهارهن قبل الأوان؟

– زمانك شيء وزمان بناتي شيء آخر.

حلمت بأشياء كثيرة، لكن ها أنت ترين كل شيء يتغير ويتغير بسرعة.

–المدينة لم تعد المدينة، والقرية لم تعد قرية، ونحن لم نعد نحن.

إني عاجز عن حمايتهن يا فاطمة، أتفهمين ما أقول؟"[3]

يظهر المقطع الأخير حجم الخوف، وحجم العجز الذي قد يدفع بالإنسان لاتخاذ قرارات تتنافى مع قناعاته، ومبادئه فقرار الأب الذي يبدو مجحفا في ظاهره كان في الواقع الحل الأمثل، والطريقة الوحيدة التي يحافظ بها على شرف بناته وحياتهن، في وقت أصبح القتل والاغتصاب فيه من الممارسات الروتينية التي تحدث كل يوم.

لقد حاصر الرعب جميع الأفراد، وغاب إحساس الأمان، بعد أن عبث القتلة بحياة الناس وسعوا

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص44.
[2]- المصدر نفسه، ص21.
[3]- المصدر نفسه، ص24.

لإخراس صوت الحقيقة التي تعري جرائمهم؛ إما عن طريق التصفية المباشرة للنخبة التي تسعى لمحاربة الظلام.

كالعملية الإجرامية التي مورست على "الوردي" عندما فصل القتلة رأسه عن جسده. "لماذا قتلوه تساءل حمودي؟ ودون أن ينتظر الرد قال: أ لأنه يفكر لا كما يفكر الناس قال سعيد: يومان قبل اغتياله كنا في بيتي (...) حدثني عن مشاريع كثيرة ينوي القيام بها لم يكن خائفا على نفسه، فثقته فيما حوله كانت كبيرة. خوفه كان على المدينة التي وجدها تغيرت بعد عودته من السفر"[1].

واغتيال سعيد الذي لم يشفع له صمته "ألم يصمت سعيد في الأشهر الماضية؟ قال لي ذات يوم أحب أطفالي وأعشق الكتابة وسوف أتفرغ لهم وللأزهار التي ترعاها الجمعية (...) يوم اغتالوه حضروا مبكرين(...) باغتوه عندما دخلوا من نافذة القاعة"[2].

أو عن طريق ترهيب وتهديد الأقلام كـ "مصطفى" الذي اضطرته رسائل الوعيد للفرار من منزله والتخلي عن زوجته وأطفاله. "الساعة السادسة صباحا.. لم يأتوا، ولم أمت، ولم أنم، كل شيء كان يسقط بداخلي وحولي. كل شيء ينهار وبسرعة. طويت الرسالة ووضعتها في جيبي قبلت أطفالي دون أن أودعهم، غادرت البيت والساحة والجمعية"[3].

وعبثت هواجس الخوف بسلامته النفسية. "وبعد أن استلمت الرسالة التي تشعرني بدنو أجلي لم أعد أتحدث إلا في المرحاض وبعد أن أتأكد من غلقه. حتى جدران الغرفة أصبحت تخيفني، كانت الأحاديث كثيرة ومتشعبة وتدور في معظمها حول مبررات القتل ودواعيه"[4].

كما اضطرت "حياة" –أيضا– لتغيير مكان إقامتها كل فترة خوفا من أن تلقى نفس مصير زملائها الصحفيين الذين تمت تصفيتهم، حيث يظهر ذلك في عدة مقاطع نصية.

---

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص26.
[2]- المصدر نفسه، ص31/30.
[3]- المصدر نفسه، ص120.
[4]- المصدر نفسه، ص122.

"بعد اغتيال الوردي هجرت بيتي وسكنت نساء كثيرات جسدي، وحتى نفسي (...) استعرت وظائف شتى.. عبثا كنت أحاول تناسي مهنتي. أكتب بسرعة، وأتنكر، ثم أختفي لأوصلها إلى مكانها"[1].

"هذه المرة لن أهجرك يا بيتي، سأحاول أن أجدد علاقتي بك. بقائي بين جدرانك مرهون بالصمت. وأنا لم أتعود على الصمت"[2].

"كنت أخاف حتى من الهواء إذا حرك الأوراق حولي، وذات يوم كنت ذاهبة إلى عملي. وقد وضعت ما كتبته في الليلة السابقة في كيس، وأدخلته في الصدرية (...) وفجأة أحسست بخطى شخص تتبعني. أو هكذا تخيلت"[3].

"خائفة من أن أموت، ربما، فالخوف طبيعة في الإنسان، فطر عليها... لم أعرفه من قبل، لكنه الآن يسكنني. كلما فكرت فيه تراءت الأشياء التي ستختفي مني قبل غيرها، أولها الكلمات التي ينتظرها الناس يوميا"[4].

تثير المقاطع النصية السابقة مسألة إجرام الجماعات الإرهابية التي مارست العنف ضد كل فئات المجتمع، وعملت على البطش بكل صوت وقلم يهدد وجودها. كما تصور عدة مشاهد لشمس الأمان الآفلة؛ بفعل محاربة المعتدين لكل من يحاول فضح مخططاتهم ولكل ما يتعارض مع مصالحهم، منتهجين (استراتيجية مصادرة الحقيقة) التي تعد أمثل وسيلة للهيمنة والتحكم في زمام الأمور.

***شمس الحرية:**

قيّد المجرمون حرية الناس، وسعوا إلى التحكم في قناعاتهم ومبادئهم، وحشرها في

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص37.
[2]- المصدر نفسه، ص30.
[3]- المصدر نفسه، ص96.
[4]- المصدر نفسه، ص 35.

إطار ضيق يتناسب مع مصالح تخدم برامج التطرف. "أسبوع بعد ذلك استيقظ أهل القرية على ضجيج مكبرات الصوت، اندفعوا إلى الشوارع قلقين مضطرين، فاجأهم منظر قوم يلوحون بسيوفهم الناصعة البياض ويمتطون جيادهم(...) يا أهل القرية: امتنعوا عن الحب، عن غرس الأشجار، عن شم روائح الورود عن قراءة الكتب، عن تربية العصافير"[1].

فأخذوا يتحكمون في الأفعال، والأقوال، والأزياء... "ذات يوم زار قريتنا الهادئة قوم غرباء، التقوا بكثير من الناس اختلوا ببعضهم، حدثوهم في أمور كثيرة. وفي الغد كان الحديث عن الزي الجديد الذي يجب ارتداؤه (...) سمعت أبي يقول لأمي منذ متى يتدخل الناس في شؤون بعضهم، أليس اللباس مسألة شخصية (...) أضاف أبي وبسرعة مذهلة انتشر الزي الجديد: كان أسود طويلا، يخفي الجسم كله، ومنديل أبيض يلف كامل الرأس، ويغطي الشعر والأذنين والرقبة."[2]

ويسفكون دم كل شخص يتجرأ على رفض أوامرهم. "رؤوس خمس أخوات وضعت على قارعة الطريق. لقد حاولوا اغتصابهن ولما قاومن ببطولة قطعوا رؤوسهن عقابا لهن، لا بل قتلن لأنهن رفضن ارتداء الزي الأسود الموحد"[3]

فتنوعت الجماعات التي تناقضت أفكارها وأيديولوجياتها، وأصبحت كل جماعة تنافس الأخرى على فعل محاصرة عقول الأهالي، واستبداد حياتهم.

"مرت أيام عاد إلى القرية قوم آخرون.. على الجياد ركبوا، وحملت أيديهم مسدسات (...) لتستبدل نساء القرية زيها الطويل الأسود الموحد بزي قصير جدا مزركش وليستأنف الجميع دراستهم، فأبواب المدارس مفتوحة (...) قيل إن من قتلن هذه المرة هن النساء اللواتي ارتدين اللباس الأسود الطويل، وكذلك الفتيات اللواتي انقطعن عن الدراسة"[4].

---

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص20/19.
[2]- المصدر نفسه، ص18.
[3]- المصدر نفسه، ص19.
[4]- المصدر نفسه، ص22.

سلط النص الروائي الضوء على قضية الإرهاب الفكري الذي وقع المجتمع في حضيضه، وفصّل في عرض الممارسات الديكتاتورية، التي سعت لفرض أفكار وإيديولوجيات تخدم أطرافا معينة على حساب حرية العامة، وهو مشهد يحاكي واقعا مألوفا.

***شمس البراءة**

اغتيلت البراءة عندما فتح الأطفال أعينهم على ممارسات دموية ورّدت لهم ثقافة العنف والضغينة، فأصبحت الألعاب المفضلة لديهم هي أسلحة الموت.

"كلنا نملك مسدسات، صاح الأطفال كانت من الورق أو الخشب، وبعضها من البلاستيك، وضعوها في جيوب سراويلهم الأمامية أو الخلفية، وبعضهم ضغط عليها بواسطة الحزام لتنام على خصره"[1].

وقد حكت جدة "أمين" عنه "أشياء غريبة عندما زارها أثناء العطلة. قالت بأنه: كان يجمع السكاكين والمقصات، وشفرات الحلاقة، ويقطع رؤوس لعبه، يفصل الأزهار عن سيقانها ذات ليلة استيقظت مذعورة على موء حاد لقطته، أشعلت الضوء لتجده ممسكا بيده سكينا ويحاول قطع رأسها"[2].

واغتيلت أيضا عندما تجرع الأطفال مرارة الفقدان "لماذا لا تحكون لي عن قططكم وكلابكم التي كنتم تخفونها هنا. أين هي أزهاركم وعصافيركم التي رعيتموها سابقا مع عمكم الوردي، كما تدعون؟؟

–ذاك كان في الماضي يا بودوبودو. نحن الآن نبحث عن أعضاء آبائنا الضائعة. إسأل بلال.. هو أمامك.. وسيؤكد لك ما قلناه. لقد توسل إلينا –إن وجدنا يد والده المغتال– أن لا نسلمها إلى العائلة حتى يقبلها ثم يفحتها ليجد بداخلها الحلوى كما كان يفعل في حياة والده."[3] فغابت شمس

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص88.
[2]- المصدر نفسه، ص40.
[3]- المصدر نفسه، ص12.

البراءة عندما شهد الصغار على الصراعات الدموية التي افتعلها الكبار، وعندما تعرف الأطفال مبكرا على الموت في أبشع صوره.

***شمس العدالة:**

انتشر الظلم في المدينة/ القرية، وتجسد في شكل كتيبة إجرامية يحمل كل فرد من جماعتها اسم سلاح قاتل؛ فنجد سيف، ورمح، وموس، وكابوس، وبشطولة، وسهم، سكين...

"لقد طلب منا القائد الهجوم على بعض الشقق فقط أمضينا أياما طويلة نترصد كل حركة فيها، حفظنا أسماء سكانها، أوقات عملهم نوعية لباسهم طراز سياراتهم، ويومان قبل الهجوم تعرفنا على نمط أكلهم ونومهم. لكن ليلة الهجوم هجر حتى سكان الشقق الأخرى بيوتهم من شدة الخوف. باغتناهم وهم يتراكضون في سلالم العمارات غلقنا جميع المنافذ وقتلناهم. لقد سقط بعضهم حتى قبل أن تلمسه السيوف أو الخناجر.

أنا في هذا اليوم، قال موس، رأيت الناس يموتون. بالجملة، أصوب مسدسي إلى شخص فيسقط معه آخرون، كانوا يترنحون كالسكارى. ضحك، وضحك زملاؤه"[1].

امتهنت الكتيبة فعل القتل، وكانت تمارسه ببرودة أعصاب تناقض قسوته، ووحشية مرتكبيه الذين كانوا يخرجون عن آدميتهم أثناء ازهاقهم لأرواح الأبرياء. "قال كبيرهم: يجب أن تعتزوا بهذه الأشرطة، وتعتبروها مفخرة لنا. لم نظلم أحدا، ولم نجن على أحد، لقد استحقوا جميعا الموت (...) نحن لا نعرفهم إلا لحظة القتل، وفي هذه اللحظة لا ننظر إليهم، عندما نقتل لا نرى من نقتل، نتابع فقط حركة السيف، أو اتجاه الرصاصة، ثم الرأس وهو يطير أو يسقط"[2].

كره الظّلمة الشمس ونورها لأنها تكشف وتعري أفعالهم، وأحبوا السواد لأنه يستر بشاعتهم؛ لذلك اختاروا حلكة الليل موعدا ثابتا لتنفيذ جرائمهم، وسعوا إلى نشر الظلام في كل مكان. "لقد

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص101.
[2]- المصدر نفسه، ص107.

أدركنا بعد عدة هجومات على ساحتنا أن الأقوام، وقبل كل غارة يغرقون الساحة في الظلام، في تلك الليلة حملنا القناديل، أشعلنا الشموع، أحرقنا الأغصان اليابسة، فكان ضوء الساحة يعمي الأبصار فولوا هاربين"[1].

أدرك الأهالي –في الصفحات الأخيرة من الرواية– نقطة ضعف القتلة المتمثلة في النور والضياء، وقد كان ذلك الإدراك هو أول سبل الخلاص التي ظهرت بوادره باحتشام. فظهر بعد الحديث عن غياب شموس الاستقرار، السعادة، الحرية، الأمان، البراءة، العدل... حديث آخر عن حضور شمس الأمل؛ الشمس المعلنة عن العودة إلى حياة الأمن والاستقرار.

حيث نلمح في الرواية وميضا صغيرا لأمل رجوع الشمس؛ يظهر ربما في شكل يقين الطفل أمين بعودة والدته "شمس" من جديد.

"قال إنها ستعود من رحلتها هذه. لا بد أن تعود"[2].

"قالت حياة، بل هي شمس والدة أمين.. منذ أطلت وأنا أرقبها، لقد وعدت أمين بالرجوع يوما"[3].

أو يظهر –ربما– في شكل شعاع متسرب تعكس ضوءه علبة معدنية في يد طفل صغير يبحث عن الأمل.

"في الجهة المقابلة للبيت المهجور الذي اتخذه الأطفال مأوى لهم. وبعيدا عن الأطفال، وعن القطة وصغارها. جلس بلال وحده على صخرة تلون نصفها بالسواد. كان مرتديا سروال جنز وحذاء رياضيا كشف عن أصابع إحدى رجليه. مسك بلال بعلبة شمة فارغة وراح يعبث بأشعة الشمس الرقيقة الدافئة ويحاول إدخالها في تلك العلبة."[4]

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص144.
[2]- المصدر نفسه، ص9.
[3]- المصدر نفسه، ص77.
[4]- المصدر نفسه، ص93.

أو قد يتجسد في شكل قرار المواجهة والكفاح الذي اتخذه أهل القرية أخيرا. "وكم كانت دهشتي كبيرة وأنا أرى أمي التي اختفت بدورها ذات يوم، في طليعة العائدين إلى القرية. لمحت في عينيها لحظة الالتقاء بعيني نفس الرغبة، نفس الإصرار، ونفس التحدي الذي كان من قبل. لقد خصصت رحمة الجزء الأخير من مذكراتها للحديث عن كفاح أهل قريتها وصمودهم في مواجهة الغازين كما أخبرتني هي نفسها بذلك."[1] لأن ذلك القرار هو أمثل وسيلة للخلاص.

ختاما يمكن القول إن العنوان "الشمس في علبة" قد أدى مهامه المسندة إليه "متحولا من مساحته اللغوية إلى مساحة دلالية متسعة"[2]، جعلت من "الشمس" شموسا لها صفات مختلفة، ودلالات متنوعة، كما حمّلت –في الوقت ذاته– علامة العلبة طاقات كبيرة جعلتها مخولة لعكس أفعال الإرهاب، وقادرة على احتواء سنوات الظلام.

ونستنتج بعد طيّ صفحات الرواية أن العنوان قد أحاط بموضوعها من جانبين: الأول سلبي عندما تجتمع في العنوان دلالات الشمس التي يرادف حضورها الحياة، ويعادل غيابها الفناء، مع دلالات العلبة التي تحيل إلى الظلمة وحجب النور، للتعبير عن الوضع الكارثي الذي يعيشه أهل المدينة والقرية.

والثاني إيجابي عندما يفتح العنوان الباب أمام إمكانية تغير الأوضاع (الأمل)؛ خاصة أن الشمس تحمل دلالة العودة (الشروق بعد المغيب)، والعلبة تحمل دلالة الحفظ (تصون مكنوناتها).

فعلى الرغم من اختفاء الشمس المنشطرة لعدة شموس إلا أن أمل عودتها والعثور عليها لازال قائما فالشمس مهما طال غيابها بطول الليالي وسوادها لابد أن تشرق من جديد، والعلبة رغم ضيق أسوارها وظلمتها وابتلاعها للأشياء لا تقوم بإتلافها، بل تحفظها حتى يتمكن أحدهم في الأخير من العثور على مفتاحها وتحرير ما بداخلها.

---

[1]- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، ص135.

[2]- لؤي حمزة عباس: بلاغة التزوير فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، ص205.

خاتمة

ختاما ونحن نطوي صفحات هذا البحث الذي حاولنا من خلاله الاقتراب من موضوع سيميائية العنونة في الرواية النسوية الجزائرية، لا نحسب أننا قد استطعنا تحقيق كل أهدافه المنشودة، أو نزعم أننا قد أوفيناه حقه من الدراسة؛ لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال القبض على دلالات النصوص الإبداعية، أو ملامسة جميع جوانبها ملامسة كاملة وشاملة، فالطاقات الدلالية الكامنة وراء كل علامة تجعل عملية حصر القراءة في زاوية معينة مسألة شبه مستحيلة؛ لأن الدلالة غير ثابتة تتسع وتضيق حسب المقام، وتنتقل من مجال معرفي إلى آخر، كما أن اختلاف الرؤى والتنوع الثقافي الذي تتشكل ضمنه عملية التحليل، يفتح المجال أمام التعددية التأويلية وتوالد الاحتمالات اللامتناهية، وينفي قابلية تقييم العمل والحكم عليه بالصحة أو الخطأ.

بناء على ما عُرض في البحث نظريا وتطبيقيا يمكن تسجيل النقاط الآتية:

– السيمياء علم يعنى بدراسة العلامات أيا كان نوعها لغويا أو غير لغوي، ويتسرب إلى كافة الميادين فيشتغل على حقول متنوعة كالآداب، والثقافات، والفنون...

– القراءة السيميائية من التطبيقات النقدية المعاصرة التي أثبتت نجاعتها وفعاليتها في التعامل مع النصوص الإبداعية لأن آلياتها:

*تعمل على البحث في التعدد الدلالي من خلال الحفر في النصوص، لاستخراج الطاقات الدلالية في العلامات اللغوية وغير اللغوية.

*تسعى لفتح أبواب التأويل، والتسلل إلى دهاليز النصوص لرصد الدلالات المتوارية.

*تسهم في إثراء النصوص من خلال تقديم قراءات –لا حصر لها– توسع من نطاق التعاطي مع الدلالة، وتنفتح على عديد الحقول المعرفية لتصل في الأخير إلى إنتاج معرفة ما.

– أصبحت النصوص الموازية اليوم مادة بحثية غنية بالدلالات الموحية بعدما كانت في الماضي مجرد جزئيات جانبية وظيفتها الوحيدة تزيين الأغلفة.

– حظي العنوان باهتمام مضاعف من طرف النقاد، ونال حصة الأسد من البحوث المعاصرة التي اشتغلت على العتبات النصية.

– العنوان أول علامة/ علاقة تعقد جسور التواصل بين القارئ والنص، وأهم عتبة من العتبات المؤثثة للغلاف على اعتبار أنه يجمع بين التشكيل البصري، والحضور اللغوي.

– اختيار العنوان المناسب لأي عمل يعد أصعب مرحلة في عملية التأليف؛ لأن عملية تحديده وتشفيره تحتاج إلى دقة كبيرة يجتمع فيها الاقتصاد اللغوي، والتكثيف الدلالي.

– العنوان نص مصغر لا يقل أهمية عن المتن النصي؛ لأنه مطالب بتفعيل وظائف متعددة لا تقف عند وسم النص ومنحه هوية تعريفية، أو عند الإيحاء والإفصاح عن القالب العام الذي يتشكل ضمنه، بل تعمل أيضا على الترويج للنص من خلال ممارسة سحر الغواية قصد النجاح في جذب أكبر عدد من القراء.

– القراءة السيميائية لعناوين النصوص الروائية تجمع في عملية التحليل بين قراءة خارجية وقراءة داخلية للعلامات؛ فأما القراءة الخارجية فتقف على:

*الجوانب الخطية (قراءة العنوان كنص بصري محاط بألوان وصور ومؤشرات لغوية.. تتضافر معه في التقليص من غموض، والتباس المحتوى المتواري ضمن الغلاف).

*النحوية (من خلال إبراز التصنيفات الإبلاغية، والإسنادية، واستثمار المكانة الإعرابية في عملية البحث عن الدلالة).

*المعجمية (من خلال الاستناد على المعاني اللغوية المرتبطة بالدوال).

*الدلالات المختلفة للعلامات (العرفية، والتاريخية، والأسطورية، والدينية، والشعبية...)

وأما القراءة الداخلية فتبحث في العلاقة بين العنوان والمتن الحكائي، من خلال إظهار مقاطع نصية تعبر عن تلك العلاقة.

– يجعل القارئ من العنوان أول محطة في مراحله التحليلية؛ فيشتغل عليه مستندا إلى ما يمتلكه من ذخيرة معرفية خارجة عن النص، عكس المؤلف الذي ينسج عنوانه في آخر مرحلة/ محطة من التأليف مستندا إلى أحداث النص.

– تنوعت عناوين الرواية النسوية الجزائرية بين عناوين: مكانية، زمانية، حدثية، إسمية، شيئية.

– استطاعت –الرواية النسوية الجزائرية– من خلال النماذج المدروسة تقديم عناوين تجمع بين الوظائف الفنية والقوة الدلالية، ووفقت في عرض مواضيع تقارب كبرى القضايا الوطنية والقومية، مثل:

*قضية الاستعمار الفرنسي، والثورة التحريرية التي ظهرت في رواية "حلم على الضفاف" لحسيبة موساوي، و"تغريدة المساء" لزهور ونيسي، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

*قضية العشرية السوداء، والأحداث الدموية التي تم تسليط الضوء عليها في روايتي "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، و"الشمس في علبة" لسعيدة هوارة.

*قضية الهوية الأمازيغية، وأحداث 2001م في منطقة القبائل التي ناقشتها الروائية ديهية لويز في رواية "سأقذف نفسي أمامك".

*الأوضاع السياسية والاجتماعية في المجتمعات العربية، الكيان الصهيوني، والإسلاموفوبيا... مواضيع تطرقت إليها نوال جبالي في رواية "الفحيح والشّرك وطقوس الدم... (فنتازيا على فخذ الشيطان)".

*أحداث الربيع العربي التي حضرت في روايتيّ "تغريدة المساء"، "الفحيح والشرك وطقوس الدم..."

كما استطاعت –الرواية النسوية الجزائرية– أن تلامس المسكوت عنه في عدة قضايا اجتماعية مثل:

*قضية العقوق التي فجرتها سامية بن دريس في رواية "بيت الخريف".

*وقضية تهميش فئة ذوي الاحتياجات الخاصة التي تطرقت إليها حواء حنكة في رواية "عايشة".

*وكشفت المستور عن طابوهات محرمة عرضتها بصراحة فاضحة مثل التعصب الديني، والفساد السياسي، والاغتصاب الجنسي، وزنا المحارم (وطن من زجاج، ذاكرة الجسد، عايشة، سأقذف نفسي أمامك).

*وأشارت إلى قضية الهوية الأنا /الآخر في عدة نماذج (حلم على الضفاف، الرايس لهاجر قويدري، سأقذف نفسي أمامك...).

يمكن القول في الأخير أن العلاقة بين المتن الحكائي والعناوين المدروسة كانت علاقة تكاملية، عملت فيها العناوين على التمهيد لمحتوى المتن؛ وبتعبير آخر كانت العناوين المدروسة عبارة عن نصوص موازية مفصلة بدقة على المتون الروائية، ومفتوحة على دلالات عميقة تمد جذورها إلى حقول معرفية متنوعة كالتاريخ، والأسطورة، والفلسفة، والدين...

ثبت المصطلحات

ا

الآخر	L’autre
أحداث	Evènements
اسم	Nom
أدب نسوي	Littérature féministe
إجراء	Procédure
اعتباطية	Arbitraire
إغراء	Séduction
افتراض	Supposer
الأنا	Le moi
إيجابي	Positif
أيقون	Icon
إهداء	Dédicace

ت

تاريخ	Histoire
تأويل	Interprétation
تحليل	Analyse

تخييل	Fiction
تصور	Concept
تعيين	Désignation
تفسير	Explication
تمرد	Révolte
تيمة/ موضوع	Thème
تناص	Intertextualité
تناقض	Contradiction

ث

ثنائية	Dualisme

ج

جسد	Corps
جنس	Genre

ح

حدس	Instinct
حقل الدلالي	Champ sémantique

خ

خارج نصي	Extratextuel
خصوصية	Particularité

د

داخل نصي	Intratextuel
دال	Signifiant
دلالة	Signification
دلالية	Sémantique
دينامي	Dynamique

ذ

ذاكرة	Mémoire

ر

رؤية	Vision
رسالة	Message
رمز	Symbole
روائي	Romancier
رواية	Roman
زمان	Temps

س

سردي	Narratif
سلبي	Négatif
سيمياء التواصل	Sémiotique de communication
سيمياء الثقافة	Sémiotique de la culture
سيمياء الدلالة	Sémiotique de Signification
سيميائية	Sémiotique
سيميولوجيا	Sémiologie

ش

شعور	Emotion
شفرة	Code
شكل	Forme
شيء	Chose

ص

صراع	Conflit
صوت	Voix
صورة	Image

ط

طاقة	Energie

ع

عتبة	Seuil
عرض	Représentation
علامة	Signe
عمل/ مؤلّف	œuvre
علم العنونة	Titrologie
عنوان	Titre
عوالم	Mondes

غ

غلاف	Couverture

ف

فضاء	Espace
فضاء جغرافي	Espace géographique
فضاء دلالي	Espace sémantique
فن	Art

ق

قارئ	Lecteur
قراءة نقدية	Lecture critique
قصدية	Intentionnalité

ك

كاتب	écrivain
كتابة نسوية	écriture féminine

م

مادي/ ملموس	Physique
مؤشر	Index
مؤلف	Auteur
متعاليات نصية	Transtextualité
متن	Corpus
مدلول	Signifié
مرجعية	Référencement
مركز	Centre
مشهد	Scène

Representamen	مصورة
Architextualité	معمارية النص
Sens	معنى
Abstrait	معنوي/ مجرد
Interprétant	مفسرة
Lieu	مكان
Composé narratif	مكون سردي
Composant	مكون
Paratextualité	مناص
Métatextualité	ميتانص

ن

Editeur	ناشر /جهة النشر
Féminisme	نسوية
Texte	نص
Epitexte	نص فوقي
Epitexte Auctorial	نص فوقي تأليفي
Epitexte Privé	نص فوقي خاص

نص فوقي عام	Epitexte Public
نص فوقي نشري	Epitexte Editorial
نص محيط	Peritexte
نص محيط تأليفي	Peritexte Auctorial
نص محيط نشري	Peritexte Editorial
نص موازي	Paratexte

هـ

هامش	Marge

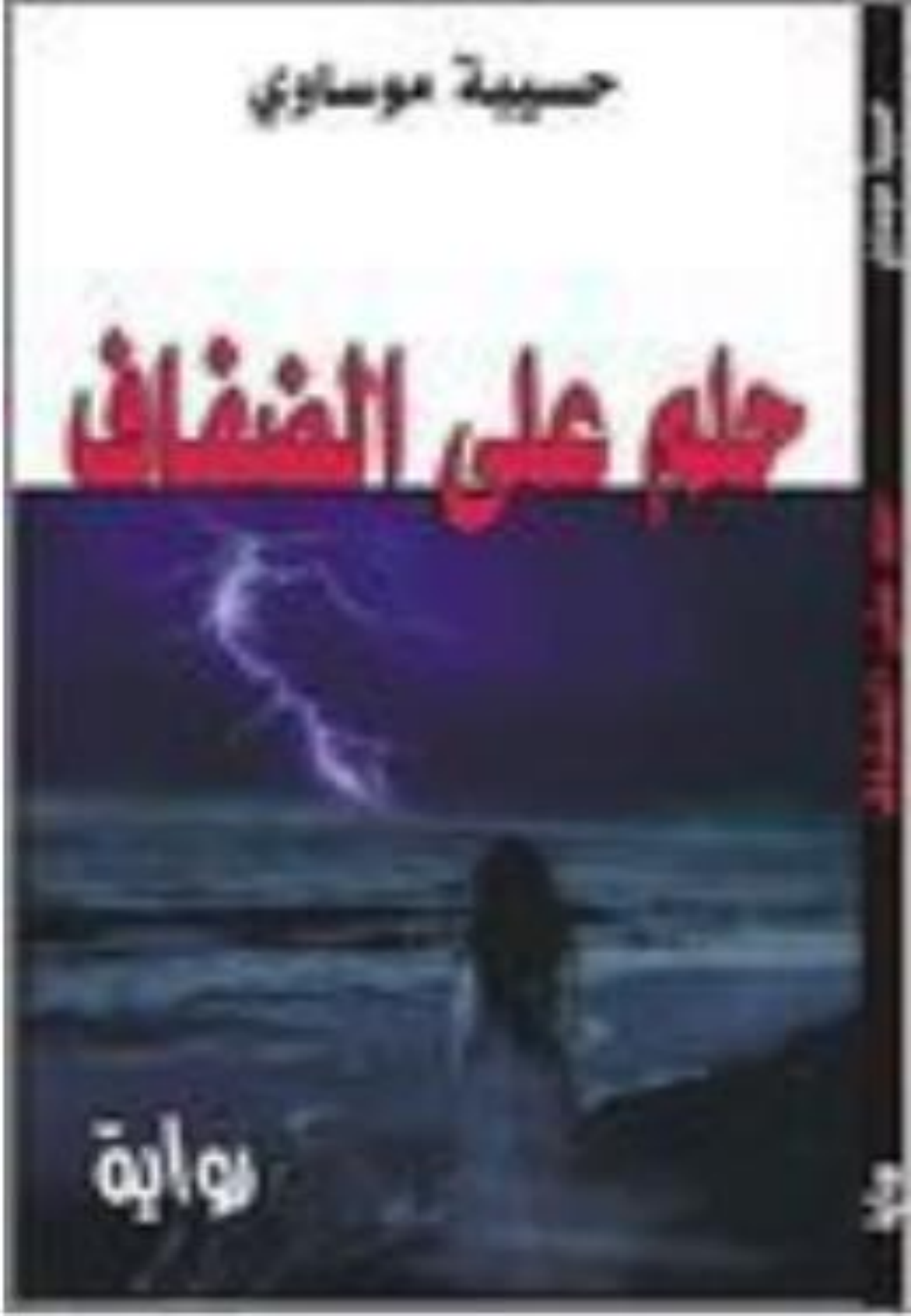
و

وصف	Description
وظيفة	Fonction

ملحق الأغلفة

حسيبة موساوي

حلم على الضفاف



رواية

SAMIA BENDRIS

سامية بن دريس

بيت الخريف

رواية

ميم للنشر
Mim Edition

زهور ونيسي

رواية

تغريدة المساء

ANEP
منشورات

الرواية الفائزة بجائزة نجيب محفوظ للإبداع الأدبي ١٩٩٨

ذاكرة الجسد

أحلام مستغانمي

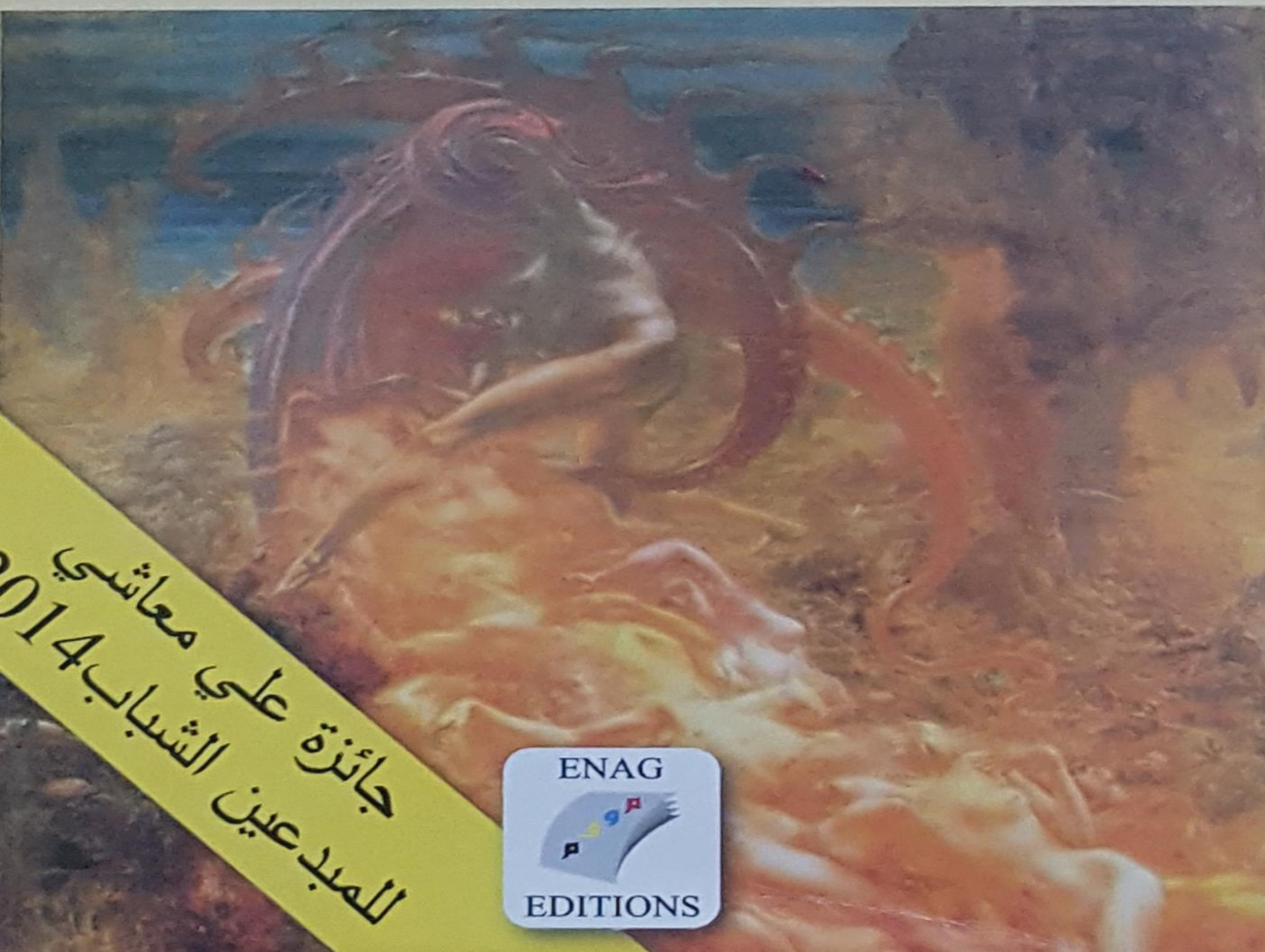
رواية

دار الآداب

نـوال جَبـالي

الفحيح والشرك وطقوس الدم...
(فانتازيا على فخذ الشيطان)

روايَة



منشورات الجمل
Editions Al Jamal

ديهية لويز

سأقذف نفسي أمامك

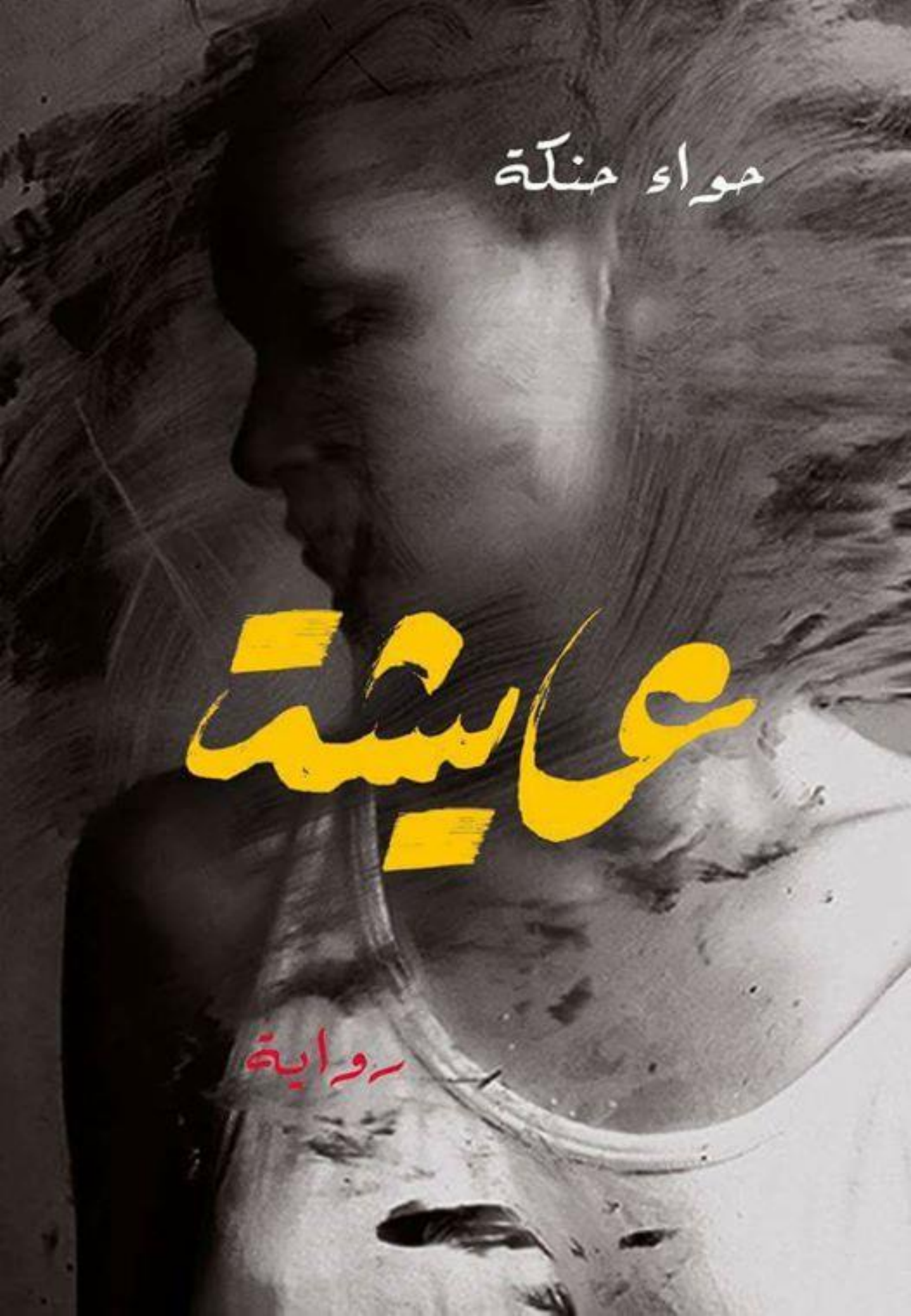
رواية

سعيدة طوارة

الشمس في علبة

رواية

ENAL / EDITIONS


حواء حنكة
عايشة
رواية

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Pub. Inc.
منشورات الاختلاف

ياسمينة صالح

وطن من زجاج

ياسمينة صالح
وطن من زجاج

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

هاجر قويدري

الرّايس

رواية

مصادر البحث

ومراجعه

-**القرآن الكريم.**

- الكتاب المقدس العهد القديم/ العهد الجديد.

***المصادر :**

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب بيروت، ط15، 2000.

2- حسيبة موساوي: حلم على الضفاف، دار الروائع للنشر، ط1، 2013.

3- حنكة حواء: عايشة، الرابطة الولائية للفكر والإبداع، دط، 2016.

4- ديهية لويز: سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، ط1، 2013.

5- زهور ونيسي: تغريدة المساء، منشورات Anep ، دط، دت.

6- سامية بن دريس: بيت الخريف، دار ميم للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

7- سعيدة هوارة: الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، دط، 2001.

8- نوال جبالي: الفحيح، والشرك، وطقوس الدم... فانتازيا على فخذ الشيطان، موفم للنشر، دط، 2014.

9- هاجر قويدري: الرايس، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2015.

10- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2006.

***المراجع العربية:**

1- أبو العلاء المعري: سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، دط، 1957.

2- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القريشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، ت: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999.

3- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، تح: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط 4، 2001.

4- أحمد شهاب: تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة في نقد النقد، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2015.

5- أحمد طالب: المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، دت.

6- أحمد عبد الوهاب الشرقاوي: الفنون والآداب، المركز الثقافي الآسيوي، دط، 2015، الأردن.

7- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، 1997.

8- أحمد مغنية: تاريخ العرب القديم، دار الصفوة، ط1، 1994.

9- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف ط1، 2012.

10- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015.

11- ايليا الحاوي: في النقد والأدب الجزء الرابع الأدب المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1986.

12- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2010.

13- بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الحوار، ط2، 2005.

14- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان، ط1، 2001.

15- جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي: تلبيس إبليس، دار القلم، عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه للمرة الأولى سنة1403هـ دار القلم.

16- الجيلالي الغرابي: عناصر السرد الروائي رواية " السيل " لأحمد توفيق أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، 2016.

17- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

18- حسن نعمة: موسوعة الأديان السماوية والوضعية (1) ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، دط، 1994.

19- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2008، الأردن.

20- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

21- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، دت.

22- خزعل الماجدي: متون سومر (الكتاب الأول التاريخ، الميثولوجيا، اللاهوت، الطقوس)، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1989.

23- الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، ط4، 2009.

24- رجاء محمود أبو علام: سيكولوجية الذاكرة وأساليب معالجتها، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2012.

25- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

26- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

27- سليمان الندوي: سيرة السيدة عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها، عربه وحققه وخرج أحاديثه محمد رحمة الله حافظ الندوي، دار القلم، ط1، 2003.

28- سمية بيدوح: فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، والتوزيع، دط، 2009.

29- سمير أديب: موسوعة الحضارات المصرية القديمة، العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

30- سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.

31- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"، مهرجان القراءة للجميع 2004، دط، دت.

32- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مكتبة الأدب المغربي، دار إلياس العصرية، دط، دت.

33- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

34- صابر طعيمة: الماسونية ذلك العالم المجهول دراسة في الأسرار التنظيمية لليهودية العالمية، دار جيل بيروت، ط6، 1993.

35- صباح حسن عبيد التميمي: شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر المقولة والإجراء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

36- صلاح صالح: سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

37- صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995.

38- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، دط، دت.

39- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، 1990.

40- عباس بن إبراهيم السملالي: الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، مراجعة: عبد الوهاب ابن منصور، المطبعة الملكية الرباط، ط2، 1993.

41- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

42- عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

43- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، دط، 2000.

44- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، ط1، 1996.

45- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نقدية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، دط، 2007، المغرب.

46- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2001.

47- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر مدخل الى المناهج النقدية، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1996.

48- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

49- عبد المعطى شعراوي: أساطير إغريقية الجزء الأول أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1972.

50- عبد الناصر حسن محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، دط، 2002.

51- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة، وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار العربية للعلوم ناشرون دار الأمان، ط1، 2010.

52- علي تابليت: الرايس حميدو أميرال البحرية الجزائرية 1770-1815م، منشورات ثالة، دط، 2006.

53- فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

54- فاروق جويدة: لأني أحبك، دار الغريب للطباعة و النشر،دط، دت.

55- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008.

56- فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993.

57- فراس السواح: الرحمن والشيطان الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط1، 2000.

58- فراس السواح: كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987.

60- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، دط، 1999.

61- فضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

62- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت.

63- كورا أندريو، وحيد الفرشيشي، سيمون روبينس، أحمد العلوي، هاجر بن حمزة، وحيد الشاهد: التاريخ والذاكرة الجماعية في تونس: مفاهيم متباينة، مركز الكواكبي للتحولات الديمقراطية، ط1، 2016.

64- لؤي حمزة عباس: بلاغة التزوير فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

65- ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000.

66- مبارك بن محمد الهلالي الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، مكتبة النهضة الجزائرية، دط، دت.

67- المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، 1983.

68- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.

69- محمد بن سرين: تفسير الأحلام، دار الكتاب الحديث، ط5، 1997.

70- محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم سورة النور، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية، ط1، 1436هـ.

71- محمد الجويلي: من الحطب إلى الذهب مقارنة أنثروبولوجية بين حكاية سعودية وحكاية فرنسية من التراث الشفوي صفير للجهيمان والأصبع الصغير لبيرو، وزارة التعليم العالي الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، منشورات ضفاف، ط1، 2014.

72- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للدار البيضاء، ط1، 1987 المغرب.

73- محمد سيف الإسلام بوفلاقة: سيميائية الخطاب السردي العماني رواية (سيدات القمر) للأديبة جوخة الحارثي نموذجا، المكتب العربي للمعارف، ط1، 2018.

74- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1998.

75- محمد قاسم عبد الله: سيكولوجية الذاكرة قضايا واتجاهات حديثة، عالم المعرفة، دط، 2003.

76- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

77- محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.

78- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2006.

79- مرفت عبد الناصر: موسوعة حضارات العالم القديم الجزء الأول (مصر، اليونان، العراق، الصين، المكسيك)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2016.

80- مركز المحتسب للاستشارات: دور مواقع التواصل الاجتماعي في الاحتساب تويتر نموذجا، سلسلة إصدارات المحتسب (32)، ط1، 1438هـ.

81- مصطفى محمد رشاد إبراهيم: جماليات الخط العربي وتطبيقاتها المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2014.

82- مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري للقرآن، دار المعارف، دط، 1999.

83- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، دط، 2002.

84- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.

85- منصوري مصطفى: سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

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

87- النابغة: الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط3، 1996.

88- نازك الأعراجي: صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997.

89- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1، 2003.

90- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، 1978.

91- نعيم فرح: موجز تاريخ الشرق الأدنى القديم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي، دار الفكر، دط، دت.

92- نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي حوار المساواة في الفكر والأدب، منشورات فكر، ط1، 2009.

93- يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، دت.

94- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، دط، 2009.

95- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، والتوزيع، ط1، 2007.

96- يونس لشهب: النص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء نحو نموذج تطبيقي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012.

97- هشام العلوي: الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، منشورات الزمن، دط، 2004.

***المراجع الأجنبية:**

1- Ferdinand de Saussure: Cours De Linguistique Générale, Arbre d'or, 2005.

2- Gérard Genette: Seuils, éditions du Seuil, 1987.

3- Leo H.Hoek : La marque du titre, Dispositifs Sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton éditeur la HAYE – PARIS- New yourk, 1981.

***المراجع المترجمة:**

1- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، ت: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

2- أمبرتو أيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

3- آن إينو، ميشال أريفيه، لوي بانينيه، جان كلود كوكي، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، ت: رشيد بن مالك، م: عز الدين مناصر، دار مجدلاوي، ط1، 2008.

4- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ت: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2013.

5- بول بركّا: الشمس النجم الذي يهبنا الحياة معلومات وحقائق عن الشمس بأسلوب مبسط يفهمه الجميع، ت: محي الدين عبد الغني، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.

6- بول ريكور: الذاكرة التاريخ، النسيان، ت: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009.

7- بول كويلي، ليتيسيا جانز: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005.

8- بيار بونت، ميشال إيزار: معجم الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا، ت: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2011.

9- جوناثان كيه فوستر: الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ت: مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014.

10- جون جريبين: الحياة السرية للشمس، ت: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008.

11- جيرار دولو دال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ت: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

12- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، م: محمد بريرى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

13- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، م: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، بيروت.

14- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

15- رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، دط، 1992.

16- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

17- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ت: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1987.

18- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ت: نظمي توقعا، كتاب الهلال سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، ع137.

19- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب ولسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984.

20- ك.م.مونشي: كريشنا الأسطورة الهندية، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2007.

21- ماكس شابيرو، رودا هندريكس: معجم الأساطير، ت: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2018.

22- وليم سبنسر: الجزائر في عهد "رياس" البحر، ت: عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر، دط، 2006.

***المعاجم:**

-المعاجم العربية:

1- ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، مجلد (01-15).

2- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، مجلد2، دط، دت.

3- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1979، الجزء الأول.

4- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، دط، 2004.

5- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، دط، 2006.

6- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، ط1، 1985.

7- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي إنكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

8- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية،1983.

9- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

10- محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.

11- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: محمود محمد الطناحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004، ج16.

-المعاجم الأجنبية:

1- Dictionnaire hachette/ Encyclopédique Illustré, Hachette livre, 1994.

-المعاجم المشتركة:

1- oxford wordpower قاموس أكسفورد الحديث لدارسي اللغة الإنكليزية إنكليزي-إنكليزي-عربي، oxford university press .

2- يوسف محمد رضا: الكامل الكبير، قاموس اللغة الفرنسية الكلاسيكية والمعاصرة فرنسي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط3، 1999.

***المجلات والدوريات:**

1- حسن ظاظا: من التخبط اليهودي: اليهود المران، مجلة الفيصل مجلة ثقافية شهرية، ع247، مايو/يونيو 1997.

2- حنيفي هلايلي: التنظيم العسكري للبحرية الجزائرية في العهد العثماني، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع24، ديسمبر 2007.

3- خالد خنيش: النص الموازي في رواية " العمامة والقبعة " لصنع الله إبراهيم، مقاليد، ع 5، ديسمبر 2013.

4- خالد موسى عبد الحسيني، سلام كناوي عباس: أثر القربان الوثني في العشاء الرباني المسيحي، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع42، 2010.

5- رشيدة بنمسعود: استراتيجية الكتابة النسائية، عالم الفكر، مجلد 21، ع1، يوليو 1991، الكويت.

6- زهرة الجلاصي: ما بعد الكتابة النسائية؟، آفاق، ع 67، أبريل 2002، المغرب.

7- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7،ع2، 2014.

8- عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية قسم الأدب، والفلسفة، ع15، جانفي 2016.

9- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008.

10- فاطمة مختاري: خصوصية الرواية النسائية العربية، آفاق علمية، ع 9، جوان 2014.

11- محمد خليف خضير عبيد الحياني: شعرية العنوان جدل التواصل بين المتن والثريا، قراءة سيميائية في مجموعة "أنا والأسوار"، دراسات موصلية، ع22، 2008.

12- مفيد نجم: الكتابة النسوية إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، نزوى، ع 42، أبريل 2005.

13- منصف المحواشي: الطقوس وجبروت الرموز قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول، إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 2010/49.

14- وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، ع2، 2002.

15- يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي.

***الرسائل الجامعية:**

1- انتصار عبد العزيز منير: الحاكم في مسرح الستينات دراسة سيميائية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 2010.

2- رشا ناصر علي: الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب، جامعة عين شمس،2009، القاهرة.

3- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007-2008.

4- شامخة طعام: التخييل التاريخي في الرواية المغاربية (الجزائر- المغرب- تونس)، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر، جامعة وهران 2013-2014.

5- عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية، جامعة الجزائر،2008.

6- كواري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية الرواية المغاربية نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المعاصر، جامعة وهران 2009.

***المواقع الإلكترونية:**

-العربية:

1- أحمد شرجي: سيميولوجيا الثقافة، المدى، ع 3890، 2017/04.

http://almadapaper.net/ar/printnews.aspx?NewsID=527606

2- أحمد ناصر: معاني الألوان في التصميم، AN بالعربي، أبريل، 2016.

https://anbilarabi.com

3- أنور نعمة: أحلام اليقظة.. مرض نفسي أم نشاط دماغي مبدع؟، الحياة.

www.alhayat.com

4- آية السيد نوفل: أعراض الاكتئاب الموسمي وأسبابه وكيفية علاجه، كل يوم معلومة طبية.

www.dailymedicalinfo.com

5- إيمان جمال: أساطير رع وآلهة هليوبوليس، موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث، 7 أغسطس 2017.

Hadaraat.ahram.org.eg

6- تغريد السعايدة: فصل الخريف.. بداية لتغيرات مزاجية، الغد، سبتمبر، 2017، عمان.

www.alghad.com

7- جميل حمداوي: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر، فبراير 2007.

www.diwanalarab.com

8- جميل حمداوي: مدخل إلى المنهج السيميائي، ندوة الأصالة جوهر الحداثة، المغرب.

www.arabicnadwah.com

9- جهاد الديناري: عبدة الشيطان أسطورة شريرة لا تنتهي..، اليوم السابع، 23 فبراير 2016.

https://m.youm7..com

10- حسونة المصباحي: فرجينيا وولف سيرة مبدعة على حافة الجنون، المدى للإعلام والثقافة والفنون 13-05-2011.

www.almadasupplements.com

11- حليمة أبروك: "عيشة قنديشة".. جنية مغوية أم "كونتيسة" مقاومة؟، أصوات مغاربية، 2017/12/15.

www.maghrebvoices.com

12- خالد حسين حسين: اللغة-الكتابة واستراتيجية العنونة، إيلاف، 2008/04/14.

www.google.com/am/s/elaph.com

13- رسول بلاوي: دلالة الألوان في الذاكرة الشعبية، النور، مارس، 2013.

http://www.alnoor.se/article.asp?id=146011

14- رشيدة بنمسعود: الكتابة النسائية بحثا عن إطار مفهومي، المملكة المغربية وزارة الثقافة.

www.minculture.gov.ma

15- زهير سوكاح: نظرية الذاكرة الجمعية لموريس هالبفاكس: التذكر بوصفه ظاهرة مجتمعية، الحوار المتمدن، ع6175، 2019/03/17.

www.ahewar.org

16- سعيدي محمد: "الاسم" دلالته ومرجعيته. مقاربة أنثروبولوجية1/2، موقع أنتروبوس، 2013/10/08.

www.aranthropos.com

17- سوسن ناجي رضوان: صورة الذات/ مرآة التطور " قراءة في تطور السرد القصصي النسائي المعاصر"، مجلة الجسرة الثقافية.

Aljasra.org/archive/cms

18- السومرية نيوز: "السحر الأسود" سعر الأفعى في ديالي إلى مليون دينار، السومرية، 06-06-2013.

Www.alsumaria.tv

19- صالح حسين الرقب: الماسونية وعبدة الشيطان، قضايا عقائدية موقع الأستاذ الدكتور صالح الرقب، 17-02-2018.

www.drsregeb.com

20- صدقة بن يحيي فاضل: "الصندوق الأسود للأنظمة؟"، المدينة صحيفة يومية تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر،2011/07/27.

www.al-madina.com

21- صلاح رشيد: تأملات في تفسير معنى قوله تعالى: (وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون)، الهيئة العالمية للكتاب والسنة، رابطة العالم الإسلامي.

www.eajaz.org

22- صليحة.ب: البرنوس الحوري.. رمز الأصالة الأمازيغية، وقت الجزائر يومية وطنية إخبارية، 2017/08/23.

www.wakteldjazair.com

23- علي الزاغيني: الوطن الهوية الانتماء، الحوار المتمدن، 2010/02.

www.m.ahewar.org

24- كريم شوابكة، كمال أبو غزالة: ليليث أسطورة الأنثى المتمردة، ما وراء الطبيعة، أغسطس2010

www.parnormalaraia.com

17- لطيف شاكر: الشمس قوة الإله الكونية، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث واللغات، الحوار المتمدن،2014/11/25.

www.m.ahewar.org.

18- محمد أبو الفتوح غنيم: خريف العمر، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 22 يوليو 2008.

www.diwanalarab.com

19- محمد التعمرتي: دلالة الأشياء في الرواية المغربية، منبر الدكتور محمد عابد الجابري، مجلة فكر ونقد، ع53، نوفمبر 2003.

www.aljabriabed.net

20- مصطفى الضبع: الأشياء وبلاغتها في القصة القصيرة، موقع الكتابة الثقافي، 2019/04/16.

http://alketaba.com

- **الأجنبية:**

1- David Sarno : Twitter creator Jack Dorsey illuminates the site's founding document. Part1, Los Angeles Times, 18 /02/2009. https//web.archive.org

-**المترجمة:**

1- بريجيت كوشو: أسطورة ليليث(lilith)، ت: نظيرة الكنز، إيلاف، أبريل2008.

https://elaph.com

2- بول باسكون: الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ت: مصطفى المسناوي، موقع أرنتروبوس الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا.

www.aranthropos.com

3- Euronews: الهندوس يمجدون ثعبان الكوبرا، Euronews، 28-07-2017.
https://araic.euronews.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

– مقدمة.....(أ–ز).

– مدخل.....(13–50).

1– السيميائية: النشأة وآليات القراءة.....13.

2– الكتابة النسوية العربية: إشكاليات الدال والمدلول.....24.

3– عتبة العنوان: الاحتفاء النقدي المعاصر.....33.

– الفصل الأول: سيميائية العناوين المكانية والزمانية.....(52–131).

*** المكان والزمان بين الواقع والأدب**.....52.

1– سيميائية العناوين المكانية.....(57–100).

1–1– **حلم على الضفاف**.....(57–83).

* توصيف العنوان وقراءة عتبات الغلاف.....57.

* علامة "حلم" "السياج النفسي" (تمظهرات العجز) .....60.

* علامة "على" "دلالة الاستعلاء".....73.

* علامة "الضفاف" "تجاذبات الـ "هنا" والـ "هناك"".....74.

1–2– **بيت الخريف**.....(84–100).

* علامة "بيت" "مقبع الشتات".....85.

* علامة "الخريف" "ملامح التشيّخ".....96.

2- سيميائية العناوين الزمانية.....(101-131).

2-1- **تغريدة المساء**.....(101-115).

* علامة "تغريدة" "صوت الماضي وتقنية الحاضر".....102.

* علامة "المساء" "الغروب المرتقب".....110.

2-2- **عنوان "ذاكرة الجسد"**

"عملية التبادل الاستعاري" (تجسيد الذاكرة وتجريد الجسد) .....(116-131).

1- العنوان خارج العالم الروائي (لمحة مختصرة عن مرجعيات العنوان) .....(117-122).

1-1- الذاكرة.....118.

1-2- الجسد.....120.

2- العنوان داخل العالم الروائي (العنوان والنص) .....(122-131).

– الفصل الثاني: سيميائية العناوين الحدثية.....(**133 –182**).

***الحدث الروائي**..... 133.

1- **الفحيح والشّرك وطقوس الدم.. (فانتازيا على فخذ الشيطان)** .....(136-167).

* علامة "الفحيح" "الالتواء الشيطاني".....144.

* علامة "الشّرَك" "المصيدة الشيطانية".....156.

* علامة "طقوس الدم" "الممارسات الشيطانية".....160.

- **عنوان "سأقذف نفسي أمامك"** "نحو محاولة جريئة لاختراق الصمت".....(168-182).

– الفصل الثالث: سيميائية العناوين الإسمية والشيئية.....(**184–266**).

*الأسماء والأشياء "طاقات إبداعية وأبعاد جمالية".....184.

1- سيميائية العناوين الإسمية.....(188-220).

1-1- **عنوان "عايشة"** "التمرد الدلالي وخلخة أفق التطلع".....(188- 206).

1-2- **عنوان "الرايس"** "زوايا المنسي التاريخي".....(207-220).

2- سيميائية العناوين الشيئية.....(221-266).

2-1- **عنوان "وطن من زجاج"** "التوليفة الدلالية".....(221-241).

* علامة "وطن" "أوجه الخيبة".....223.

* علامة "من" "دلالة بيان الجنس".....234.

* علامة "زجاج" "الانعكاس الدلالي".....235.

2-2- **عنوان "الشمس في علبة"**

"مساحة التناقضات" (الاتساع الدلالي والخرق الانزياحي) .....(242-266).

1-الحفر في مرجعيات العنوان.....244.

* علامة "الشمس".....244.

* علامة "في".....250.

* علامة "علبة".....251.

2-العنوان وعلاقته بالمتن الحكائي.....253.

– خاتمة..... **268**.

– ثبت المصطلحات.....**273**.

– ملحق الأغلفة.....282.

– مصادر البحث ومراجعه.....293.

– فهرس الموضوعات.....315.

ملخص:

شـهدت الرواية النسـوية الجزائرية –في العقدين الأخيرين– تطورا ملحوظا جعلها مادة خصـبة تتهافت البحوث النقدية للكشـــف عن طاقاتها الإبداعية، من خلال البحث في مكونـاتها الســـردية، ومقاربة عتباتها النصـــية. هذه الأخيرة التي انتقلت من هامش البحث إلى مركزه، فاتجه الاهتمام النقدي للبحث في جمالياتها وســعى الدرس الســيميائي لاســتنطاق حمولاتها الدلالية واسـتثمارها اسـتثمارا فنيا يسـهم في إنتاج دلالات النصـوص. ولعل أهم تلك العتبات هي عتبة "العنوان" التي خصـت بعناية فائقة من طرف المؤلفين، والقراء على حد سـواء، ولم يعد وجود العنوان على رأس أي نص مجرد وجود شـكلي فحسـب، بل أصـبح من جهة يعد علامة نصـية مختزلة ومكثفة دلاليا تحيل تلميحا أو تصـريحا إلى المتن النصـي، ومن جهة أخرى يعد مادة إبداعية مثيرة تمارس فعل الغواية وتستفز الحاسة القرائية.

كلمات مفتاحية: السيميائية، العنونة، الرواية النسوية الجزائرية.

Résumé :

Au cours des deux dernières décennies, le roman féministe algérien a connu un développement remarquable qui en est devenu une matière de prédilection pour les travaux de recherche de la critique littéraire dont le but est d'en révéler ses énergies créatrices par premièrement la recherche de ses éléments narratifs et deuxièment par l'approche de ses seuils textuels qui et si auparavant étaient considérés comme une matière marginale, occupent désormais dans le domaine de la critique littéraire, une place prépondérante et c'est ainsi, que l'intérêt de la critique littéraire s'est orienté vers la recherche de l'esthétique des seuils textuels ; et la sémiotique contribue, dorénavant à mettre en exergue ses potentialités sémantiques et participe par investissement artistique à la production de la sémantique des textes.

Il évident, que parmi ces seuils le « titre » reste celui auquel, aussi bien auteurs que lecteurs lui vouent soigneusement une attention de la plus haute importance ; d'ailleurs, la mention du titre en tête de tout texte n'est plus simplement une mention de forme, mais est y devenue plutôt une marque textuelle, conceptuel et sémantiquement riche renvoyant implicitement ou explicitement au contenu du texte, comme par ailleurs, il est devenu un sujet créatif, impactant qui fait dans la séduction et la provocation de la passion de la lecture.

Mots clés : sémiotique, titrologie, roman féministe algérien.