سؤال النسق في الغلاف الروائي الجلاوجي بين الجمالي والثقافي

د. ليندة مسالي
جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
البريد الإلكتروني: lynda.messali@univ-bejaia.dz
معرف (أوركيد): 0009-0006-4320-040X

بحث اصيل الاستلام: ١٧-٨-٢٠٢٤ القبول: ٢٠-١٠-٢٠٢٤ النشر: ٣١-١٠-٢٠٢٤

الملخص:

إن الحضور الإبداعي لعز الدين جلاوجي يجعله عرضة للمساءلة النقدية والممارسات الاستجلائية عبر نصوصه المثيرة للدهشة والغرائبية، فتقنياته المتوسلة بالتجريب، واختلاف مرجعيات متخيله السردي، وأساليبه وتنوع الأجناس التي يرتادها عاد بالتميز على كتاباته، لقد اقتربنا تحديدا من رواياته الستة – رأس المحنة، والرماد الذي غسل الماء، وسرادق الحلم والفجيعة، والفراشات والغيلان، والعشق المقدس، وحائط المبكى.

واختيار هذه الروايات كان عبثيا نوعا ما؛ لأن مساءلة الغلاف الجلاوجي لا تستدعي الكثير من التدقيق في النصوص بقدر ما تتطلب التركيز على فعالية الغلاف من حيث هو تقنيات تمارس تأثيرها التواصلي والدلالي على القارئ، إذن توجهت أنظارنا نحو تلك الجماليات التي تبثها هذه العتبات الجلاوجية لنساءل عبرها مدى وعي الخطاب الجلاوجي بها من حيث هي أنساق ثقافية تخفي قبحات معرفية تم توارثها عبر اللغة أولا، وعبر أعراف اجتماعية وثقافية، ولنكشف إلى أي مدى يمكن لها أن تتحكم في توجهات القارئ العادي عبر ما تشكله من مخزون معرفي أولي لديه.

الكلمات المفتاحية:

الغلاف، الصورة، العنوان، النسق الثقافي، الجماليات.

للاستشهاد/ For Citation: Atif için / مسالي، ليندة. (٢٠٢٤). سؤال النسق في الغلاف الروائي الجلاوجي بين الجمالي والثقافي. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٥، ع١٠، ٢٤٥- ٢٧٣ / https://www.daadjournal.com/

The Question of Pattern in the Cover of the Novel al-Jalawji: Between the Aesthetic and the Cultural

Lynda Messali
Asst. Prof., Abderahman Mira University of Bejaia, Algeria
E-Mail: lynda.messali@univ-bejaia.dz
Orcid ID: 0009-0006-4320-040X

Thesis-Derived Article Received: 17.08.2024 Accepted: 20.10.2024 Published: 31.10.2024

Abstract:

Ezzedine Jellaouji's creative presence has made him a compelling subject of critical inquiry, thanks to his experimental narrative techniques, rich linguistic texture, and the surprising, often uncanny worlds of his fiction. This study examines a selection of his novels through what is termed the linguistic envelope, focusing on the novelistic cover as a paratextual and semiotic space that exerts communicative and interpretive influence on the reader. By analyzing these thresholds as cultural patterns that encode inherited cognitive and social values, the study explores how such paratexts shape the reader's initial perceptions and orient their understanding of the narrative. The analysis further reveals the extent to which Jellaouji's discourse engages-consciously or implicitly-with these embedded cultural systems.

Keyword:

Cover; Title; Image; Cultural Pattern; Aesthetics.

تقديم:

عز الدين جلاوجي أحد رواد الكتابة وأعلامها البارزين، فقد بدأ تقريبا نشاطه الأدبي في وقت مبكر منذ بداية الثمانينات واستطاع أن يتبوأ مكانة هامة في الساحة الإبداعية الجزائرية، وفي المشهد الثقافي، تمكن بسبب نشاطهم وكتاباته وأعماله أن ينتزع الريادة وأن يجعل الساحة النقدية مشغولة بأعماله وكتاباته، فإلى جانب العشرات من الرسائل والمذكرات التي أقيمت حوله، فإن الساحة الأكاديمية تحاول أن تشيد به كاتبا متألقا في ملتقيات وطنية ودولية تكريما له ككاتب، وتقديرا لعطائه الإبداعي.

له إلى جانب نتاجه الروائي الفراشات والغيلان، وسرادق الحلم والفجيعة، والرماد الذي غسل الماء، والعشق المقدس وحائط المبكى..الخ العديد من المجموعات القصصية مثل لمن تهتف الحناجر، وصهيل الحيرة، كما سبق له أن اقتحم عامل الكتابة المسرحية مخلفا عددا معتبرا من النصوص وكلها مسكونة بالتغيير وغنية بالتجريب، ويكفي أن نذكر أنه كتب مسرح اللحظة ليعد بذلك ريباديا في هذا النوع.

عز الدين جلاوجي باحث غني عن التعريف له أكثر من ٤٠ كتابًا، ويسعدنا جدا أن نعمل في هذا البحث على الإشادة به، من خلال دراسة العتبات النصية لبعض نصوصه الروائية محاولين تقصي الدلالات التي تشير إليها أغلفتها الخارجية، فسنقوم بقراءتها جماليا مع استنطاق هذه العلامات والرموز ثقافيا، خاصة وأن الباحث سار على نهج التجريب مؤسسا تجربته الروائية الحداثية على التغيير، بل مساءلة الخطاب الجلاوجي في حد ذاته بعد تحري منهجي ومعرفي، يثير فضول أي قارئ بطبعه حول تميز كتابات هذا الروائي، وإن كان للتجريب سببا في فعالية التقنيات السردية الجديدة التي اعتمدها في رواياته.

هذه العتبات ستكشف عن تميز إبداعي وتمثيلات ثقافية وممارسات شكلية وظفها الروائي، كان الهدف منها إحداث تموقع مهم على الساحة النقدية. إن هذه العتبات تجعل النص الروائي نصا حداثيا يملك أبعادا أوسع وأرحب، كما يربط النص بالفضاء الثقافي، لأنه يراعي في ذلك المشهد ومستلزماته، القارئ وآفاقه النص وأبعاده لتكون بذلك قرينة التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، الأمر هذا يجيل النص الروائي مسكونا بهاجس التغيير ومصدرا للقلق الوجودي، ومجسدا لطموحات القارئ نحو تلقي نصوص محملة بأبعاد فكرية هادفة.

ونحن نتصفح هذه الأعمال خارجيا نتساءل: هل التقنيات الشكلية والعلامات اللغوية والصور الرمزية التي تتمظهر على سطح الروائيات قادرة على تحمل أبعاد التجربة الجلاوجية؟ هل هذه العتبات قادرة على استيعاب هموم النص الروائي وتلقي مصاعب الحياة؟،هل هي قادرة على التأسيس لتجربة روائية مسكونة بالتجريب ومعانقة الحداثة في أطروحاتها الفكرية ومعرفياتها الأدبية؟ إلى أي حد كان الكاتب راغبا في المغايرة ومستفزا للتقليدي؟، وإلى أي مدى يمكن الاعتماد على هذه النصوص الموازية لمعرفة مدى تشرب الخطاب الروائي عامة للأنساق الثقافية المتغلغلة في اللغة؟ نعني طبعا تلك التي تكرس نمطية النسق الثقافي المتنقل عبر الزمن لتمثل النص في تماثلاته مع الواقع والمتخيل مع الثقافة؟ ، لاشك أنها تحولات تشكل تحديات للرواية لتكشف عن أنساق لها سلطتها الثقافية والاجتماعية، وتمثيلات لمركزيات سلطوية لها صلة بالسياسة وبالثقافة وبالمعرفة.

هذا تقريبا جوهر الدراسة، فما هو جوهر النص والتمثيل عند الكاتب جلاوجي؟، وإن كنا اخترنا تقريبا نماذج روائية جلاوجية لها وزنها في الساحة الروائية الجزائرية، فإننا نستدرج أغلفتها الخارجية لقراءة هذه الحواشي التي أضحت مركزا مهما في توجيه القارئ والمتلقي، لاسيما مع توجه النقد المعاصر إلى مقاربة الصورة وربطها بالواقع بأسهل تمثيل وأسرع تعبير وبأقرب دلالة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن المنهج، فإننا سنسأل سؤالا وجيها في البداية وهو: هل يمكن أن نمارس النقد دون أن نغضب الخطاب الجلاوجي؟، لأننا الآن في مرحلة إشادة أكثر منه قراءة، وإن كان الأمر لا بسبب كون الخطاب النقدي ليس خطاب في المحبة كما قال نادر كاظم، فهل يمكن أن يكون محايدا؟ ، إذن المنهج هنا هل سيكون ذريعة كي نعلي من مقام الكاتب الرفيع أصلا، أو هو أداة للحط من نصوصه في المقابل، ومن يصنع هذا الخطاب القيمي وهذه المكانة: هل هو النقد أم حضوره الجمالي وسط القراء والنقاد أصلا؟، ويزداد الأمر سوءا إذا صرحنا أننا اخترنا النقد الثقافي الذي أصبح اليوم مشروعا لضرب الجمالي وفضح العيوب النسقية، فهو نقد لا يخوض في الجميل البلاغي من أجل التحليل فقط، بل من أجل فضحه عيوبه الخفية، وما يخفيه من أنساق لها دورها في تغطية خفايا الثقافة وأعراف الجماعة.

لكننا ومع ذلك سنستمر في التمسك به، لقراءة تمثيلات الخطاب العتباتي عند

جلاوجي، لنتقصى مدى استجابة هذا الخطاب لتمثيلات الثقافة، وسنوقف حتما عند النسق الثقافي كنسق له خطورته في كونه مضمر وكامنا، حيث يمارس تأثيره دون رقيب، وهنا لابد من التوقف قليلا عند مصطلح التمثيل الذي تحدثنا عنه، ويعد ضرب من العمليات التي تدور حول طريقنا في النظر إلى أنفسنا والى الآخرين وطريقتنا في عرض أنفسنا وتقديم الآخرين، أو عرضهم، أو استحضارهم كما تصورهم الثقافة التي تمارس التمثيل (كاظم، ٢٠٠٤، ص ١٩).

هذا التعريف إن دل على شيء، فإنه سيدل حتما على قوة مصادرة الذات في تمثيل نفسنا، من خلال تمثيل الآخر لها، أو مصادرة الآخر في تمثيل نفسه من خلال تمثيل الذات له، وإبعاده عن تمثيل نفسه بنفسه، لأن التمثيل يعطي لهذه الجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه بول ريكور بالهوية السردية للجماعة (كاظم، ٢٠٠٤، ص ١٦).

وعموما، فالتمثيل ليس موضوعا فقط للعلوم الإنسانية، بل هو ميدان للعلوم بكل امتداداتها، حتى أنه يجعل المعرفة ممكنة من خلال استحضارها، لذا يعتبر أداة من أدوات الهيمنة والسلطة وفرض القوة، لأنه يساعد على إخضاع الآخرين عبر تمثيلهم بالصورة التي ترتضيها الذات، وحين يتم تسويق تلك الصور يمكن السيطرة عليهم ماديا بعد إرهابهم ثقافيا وفكريا.

للإشارة يعد مصطلح التمثيل من أهم الوسائل الإجرائية التي يرتكز عليها مفهوم النقد الثقافي الذي أضحى الآن من أهم المناهج التي تساعد الباحث على معرفة خفايا النصوص وصلتها بالثقافة، فهو فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية من المساس به. والحديث عن التمثيل الثقافي يقودنا بدوره للحديث عن النسق الذي يعد وسيلة فعالة تستخدمها الثقافة كحيلة لتمرير أنساقها تحت الأقنعة والوسائل الخاصة والحيل الجمالية، إن (النسق عبر دلالته المضمرة أو الكامنة ، لا ينسب إلى مؤلف دلالاته من الثقافة ومستهلكوها من جماهير اللغة المهيمن (صالح، ٢٠١٢، ص ٦٤).

وقد وجدت على الساحة النقدية العربية بعض الإنجازات التي كانت تدور في هذا الخضم، لعل أهمها ما كتبه عبد الله إبراهيم حول تفكيك المركزيات الثقافية الغربية والعربية معا، والإسلامية كذلك، وكذا عبد الله الغذامي الذي قدم بحوثا في اللغة

وعلاقتها بالمرأة، وكتبا نقدية في النقد الثقافي، كشف خلالها عن صلة الثقافة بمركزية المرأة وعيوب الشخصية العربية المتشعرنة، مركزا على النص الثقافي أكثر من النص الأدبي.

إن التمثيلات النصية هي بحث في الخلفيات التي تستند عليها الثقافة، لذا ينبغي التعامل مع النص بصفته خطاب ثقافي يشتمل على الجمالي والتاريخي والاجتماعي ثم تفسيره في ضوء الثقافة التي أنتجتها، هي عملية يجب أن يتسلح القارئ فيها بالوعي المعرفي والمرجعيات المختلفة كي يتمكن من تحديد الصلات بين مختلف العناصر، خاصة إن النص مادة ثقافية تختزل السلوكيات والممارسات والمفاهيم الحضارية السائدة إبان عصر المبدع والعصور السالفة إلى لغة مراوغة لا تستقر على معنى يزداد ثراؤها بتنوع القراء، ويكون وعي القارئ بالثقافة وامتداداتها داخل النص الأدبي دورا مهما في تأويل المعنى (يوسف، ٢٠٠٩، ص ١٥).

هنا لابد من القول إن المتخيل ومرجعياته ليست ثابتة ولا هي محددة بصورة ثابتة، إنه يوجد في ثقافة جماعة بشرية تلجأ إليه في محاولة للتعرف على ذاتها من خلال المقارنة مع الآخرين» (كاظم، ٢٠٠٤، ص ٣٣)، إذن النصوص الأدبية كما يؤكد النقد الثقافي هي نصوص ثقافية وليست نصوصا أدبية فحسب، فهناك تعزيزات مارستها الثقافة عليها، وطبعتها بمنظومة من القيم التي أضحت تمارس سحرها على النصوص تحت مسميات القوانين والتشريعات الأرضية، تلك القيم تترسب داخل الثقافة في صورة تيمات تحتفظ بقيمتها التاريخية والثقافية لا تلبث مع مرور الزمن أن تتحول إلى رموز ثقافية ومرجعية أو شفرات متعددة التأويلات حولها وتحل محلها عناصر ثقافية بديلة تقوم العناصر الثقافية السائدة (يوسف، ٢٠٠٩، ص ٣٤).

مع مرور الزمن هذه العناصر المترسبة تكتسب داخل الثقافة قيمتها، وتصبح ركنا لبنية الوعي، وهنا سنقدم قراءة على ضوء معرفة مستمدة من علم الأنثربولوجيا إضافة إلى علم الأساطير مما يكشف على بناء حضور وعي نقدي بالظواهر الاجتماعية في سياقها الأنثربولوجي.

عتبات تجلي الهواجس الجلاوجية:

نحاول أن نتبين مدى مساهمة التشكيلات النصية في الدلالة على هوية الخطاب الجلاوجي، وكذا ما تخفيه من أنساق ثقافية تمرر تحت الجمالي الصوري وسلطة الغلاف، بل مدى تعبيرها عن هواجس الوعي الجمعي المختلفة، ذلك إن النص الأدبي « ليس مصنوعا من أحجار أو من طوب، بل هو تشييد لغوي، لا معنى له خارج اللغة» (نجمي، ٢٠٠٠، ص ٨٧) التّي تُجسده سلسلة من المتتاليات اللسانية وغيرها من الوحدات الدالة، هذا ويَتوسل لغة الخط والتشكيل الفني التّي استفاد منها المؤلفون في إنتاج أعمالهم الأدبية، وبهذا أصبح للتقنيات الطبوغرافية أثرها في تبيان دلالة النص على مستوى البنية الخارجية.

إن أول ما سَنخضعه للمُساءلة هنا هو صفحة الغلاف التّي تضم مجموعة من التشكيلات النصية من العناوين والرسوم والافتتاحيات والتشكيلات الفنية والتصدير وأسماء المؤلفين، وجميع العلامات اللغوية وغير اللغوية التّي تَتمظهر في هذه الواجهة، ذلك أن المُؤلف يلجأ إلى الاستعانة بمجموعة من التشكيلات الطبوغرافية ويشيدها وفق تصور محكم، وهذا يعني أن الغلاف غير وثيق الصلة بمضمون الحكي، ولكن ذلك لا يجعل منه عنصرا حياديا.

إن أول ما يلفت انتباهنا في الروايات هو الغلاف الدلالي الذّي تتشكل منها، فهو يَتكون من مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، تَرد محملة بشحنة دلالية لها صلة قوية بمضمون الرواية وبعدها الرمزي. يبدو أن الروائي قد أفاد من تقنيات الغلاف النصية وأدرك سلطة النص الموازي paratexte وقدراته في الولوج إلى قلب الحدث من جهة وإلى نسيج الأنساق الثّقافية من جهة ثانية، فهو يعتبرها نسقا لغويا يشي بخفايا النص، مما سيسمح لنا بملاحظة امتلاكه وعيًا نقديا بآليات الكتابة وخلفياتها الثّقافية .

وتكاد الروايات التّي بين أيدينا، تَتخذ مسلكا مشتركا في طريقة تشكيلها للغلاف، باعتمادها على نفس التقنيات التشكيلية التّي تشي بمعاناة الذات في ظل سيطرة أنظمة معينة للحكم، ما يَعني تمايزها في الواجهة بظهور أنساق خاصة تشي بموقعها في المجتمع، إذ يَجب ألا ننسى أن الكتابة إحدى وسائل المقاومة التّي يستخدمها الكاتب.

هوية الكاتب واسمه المتجلي:

إن أول علامة تُطالعنا في الواجهة الأمامية لغلاف الروايات هي اسم المؤلف مكتوبا بكتابة متوسطة الحجم، تَتوزع أعلى الصفحة في كل الروايات، وبألوان مختلفة أيضا، تتراوح بين الأسود والأبيض والبني.

يَتمظهر اسم عز الدين جلاوجي في المستوى العلوي من الواجهة الأمامية لغلاف الروايات إذن، متوسطًا التشكيل الفني للصورة بكتابة بارزة وكبيرة الحجم تقريبا، وهذا لا يَرد اعتباطيا، ذلك أن «ضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذّي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى» (لحميداني، ١٩٩٣، ص ٦٠)، من هنا نكتشف أن كتابة الاسم في أعلى الصفحة دليل على رفعة المكانة التّي تتمتع بها الكاتب في الساحة الإبداعية الجزائرية بل العربية، إنها عملية قصدية تظهر حضوره القويّ في مجال الإبداع والكتابة.

إذن تموضع اسم المؤلف أعلى صفحة الغلاف بخط بارز، ويؤكد بعض الباحثين على أنه يعد نسبة على الملكية و الإشهار لهذا الكاتب... أي متى يظهر فظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب وفي باقي الطبعات اللاحقة (بلعابد، ٢٠٠٨، ص ٦٤)، ويُمكن تفسير ذلك بالانطلاق من فضاء دلالي آخر تطرحه الروايات، وهو هيمنة ذات الروائي على النص الروائي، ويَظهر ذلك في تلاعباته بشخصيات العالم الحكائي التّي كانت خاضعة خضوعا تاما للمنحى الذّي أراده لها.

مما سبق نستنتج أن اختيار مواقع الأسماء في الواجهة الأمامية للغلاف يكون له دائما قيمة جمالية ودلالية، مما يعني أن هوية الكاتب في نصوصه الروائي مرتبطة بما توحي تلك التشكيلات الخارجية، لذا علينا أن نَبحث عن دلالة ذلك في الروايات، وعن صلة المؤلف بالبطل، فنَكتشف الحضور القوي له سواء من خلال اختياره لنموذج السارد الرجل الموكل بالحكي، أو أن تكون القضية المطروحة في رواياته متصلة بالكتابة ومواجعها، بالمثقف وطموحاته، وبالمجتمع الجزائري وهواجسه.

إن إعلان اسم المؤلف يعد إشارة صريحة إلى صاحب العمل الأدبي، فهو اسم

له مكانته في الساحة الإبداعية الجزائرية، مثبتا قدراته الفكرية والإبداعية، ليؤكد أن ما يكتبه أولا يعود إليه ويُعبر عن تجربته في الحياة، وغايته في ذلك إثبات ذاته من خلال ثُبوت الاسم وعدم التخلي عنه. إن كتاباته بما تَمتلكه من مؤهلات فنية استطاعت أن تُثبت جدارة الحضور الجلاوجي في المشهد الثّقافي العربي، فهو لم يعد مجرد هوية مجهولة تذوب فرديتها في صوت جماعي، وإنما أضحى صوتا له نبراته وحدوده وإمكاناته التّي تدور في فلك الاسم المدني للمؤلف.

عموما، إن القارئ يقوم دائما بمُطاردة النص الروائي لمعرفة حياة صاحبه متجاوزًا في ذلك الفــواصل بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل، وهذا يظهر في أقــوال الكثير من الكتاب ممن عانوا من تربص الآخر بهــم، ما دفع بعضهم إلى الإحجام عن الكتابة عن الذات، ولكن رغم ذلك تبقى مساحات الظل في حياة الكاتب تظهر« كالمساحات البيضاء بين جمله.. هي أجمل ما يتركه لنا، والشيء الذّي لابد أن يستميت في الدفاع عنه، وإنقاذه من حريق الضوء (قاسم، ٢٠٠٢، ص ١٠٥) لذا نحن نوقع كثير من تفاصيل حياته في كتاباته، لتكون بمثابة المفتاح السري لأعماله.

إذن فهوية النص متصلة أوثق الاتصال بهوية صاحبه، وإن الكتابة وسيلة يستعين بها المبدع للتعبير عن مكنوناته وانشغالاته مهما كان نوعها، وقد كانت الكتابة فرصة أمام الكاتب للتعبير عما يجول في فكره وأحلامه، من هذا المنطلق شكلت الكتابة بالنسبة إليه، وسيلة يؤكد بها على وجوده، إن الكتابة بالنسبة للبعض لذة ومتعة تمكنه من ممارسة السلطة التّي لا تستطيع بصفته كاتب أن تمارسها بأية وسيلة أخرى.

العنوان بين أنساق اللغة وجماليات التلقي:

العنوان هو أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي قصد استنطاقها، وإذا قلنا لكل مبدع طريقته في اختيار عناوينه ولكل عنوان ظروفه وآليات اشتغاله من حيث علاقته بالنص أولا وبالمتلقي ثانيا ، فان أيضا يمكن القول إن المؤلف الواحد يختار طرقا مختلفة في تشكيل عناوينه كما نلحظ مع جلاوجي، فأحيانا تجده يسلك سبلا متقاربة في التشكيلات اللغوية والرمزية وأحيانا نصدم بتغيرات تصدر عن رغبة الكاتب في تجاوز الزيف والتمزق وأيضا النمطية.

يعد العنوان « مفتاح أساسي يتوسل به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة

قاصدا استنطاقها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أصل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية ما شكل من النص وغموضه (ادريس، ٢٠١١، ص ٢٠٤) وكان العنوان، نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالته، محاولة فك شفراته الرامزة.

يمكن للعنوان - بناء على إمكانات التركيب التّي توفرها اللغة- أن يتشكل من أي بنية لغوية يشاء، كأن تكون كلمة أو مُركبا وصفيا أو مركبا إضافيا كما قد تكون جملة فعلية أو اسمية، وهذا ما تؤكده آلاف العناوين التّي تزخر بها الكتابة الأدبية. لكنه يتمظهر بصيغ متشابهة في الروايات التّي بين أيدينا، حيث نلاحظ تشابها بينها، فهي تشترك في اختيار عناوين ذات صيغة تركيبية مكونة من جزأين (مسند ومسند إليه): حائط المبكى، العشق المقدس، رأس المحنة، الفراشات والغيلان، فهذه الروايات جعلت العنوان يجمع بين لفظتين، ولكن المختلف أنه أحيانا ترد الكلمة الأولى نكرة وأحيانا ترد معرفة، مما يجعلها مبتدأ في كل الأحوال ولكن تختلف الكلمة الثانية التي ترد أحيانا مضافة وأحيانا صفة.

يتموضع عنوان رأس المحنة تحت التشكيل الفني بلون أسود محاطا باللون الأحمر، ليشيرا مباشرة إلى قوة الأحداث التي تتضمنها الرواية، وعن تأزمها وخطورتها وعنفها، فالسواد هو لون الكتابة والوجود والحضور، إنه حضور الألم والمأساة السوداء التي عصفت بالجزائر والتهمت واقعا كان ينتظر أن يكون مشرقا بعد الاستقلال، أما اللون الأحمر فكان لون الدم والعنف والحرب والإرهاب، وإذا عدنا إلى الرواية، لنبحث عن دلالة رأس المحنة من حيث دلالته اللغوية، فإننا سنجد أن المحنة هنا لحقت بالرأس رأس شخصية صالح تمثيلا لكل الجزائريين الذين تم ذبحهم بشكل عشوائي في مرحلة التسعينيات، الرأس هنا أضحى رمز العقل والتفكير والمعرفة، وقد تم التلاعب بشرفه بدل دفنه، صالح الذي كان يبحث عن حياة شريفة له ولأولاده، رحل عن القرية و اصطدم بالواقع المتشتت في المدينة، التي بعد أن كانت رمزا للعيش والرفاهية في الروايات السبعينية تحولت إلى رمز للفساد الإداري والقهر والظلم، مما اضطره للعودة إلى قريته باحثا

عن الطمأنينة.

للعنوان مرجعية واضحة في التراث الشعبي الجزائري، إذ يعود لقصيدة كتبها الشاعر سيدي لخضر بن مرزوق في محاورة جمجمة وجدها مرمية في الخلاء يقول فيها: هذا وطنك ولا جيت براني.. يا رأس المحنة لله كلمني.....حر أنت ولا مملوك حطاني (جلاوجي، ٢٠٠١، ص ٢٣١). وقد تم ذبح صلاح الدين في الرواية يقول السارد في هذا السياق: رأس صلاح الدين يتدحرج أمامي، والبار عمر يدندن في أذني تتهادى نغمات شبابية ككثبان رملية (جلاوجي، ٢٠٠١، ص ٣٣) .

تتشكل عناوين باقي الروايات من جملة طويلة نوعا من : الرماد الذي غسل الماء، سرادق الحلم والفجيعة، مما يجعلنا نفهم أن شحنات العنوان الدلالية ليست ذاتها، حينما يتعلق الأمر ببعض المواضيع التي يتناولها الكاتب والتي تكون هواجسها أعلى وأعمق.

الظاهر أنها جمل اسمية والاسم عكس الفعل الذي يحتوي على الحركة والتوتر، فالأسماء والصفات تمتلك طاقة السكون والثبات، كما احتفظ دائما جلاوجي بالخبر الذي يبدو جليا في العناوين مما يؤكد حمولة الروايات المعرفية والفكرية وحتى الايديولوجية، وتطالعنا باقي العناوين بطاقات تتموقع أو تتصارع بين الألم والأمل والحياة والموت، الطهارة والتلوث، الوجود والعدم، وغيرها، مما أظهر الشخصيات حائرة في مصيرها بين ماض هربت منه بصعوبة فارة أو مناضلة، وبين حاضر تتخبط فيها بسبب كثرة شروره وفجائعه التي تظهر في حالات اليأس التي بدت تتسرب إلى نفسيتها لتتحطم آمالها، هذا رغم محاولات الروائي خلق مساحة من الأمل . ولعل أكبر ما سيدعم قولنا هو كلمة سرادق التي تجعل الحلم والفجيعة محاطة بأسوار وهمية غير واضحة في الرواية، لأنها تتصل أحيانا بالحبيبة نون التي ذكرت في الرواية، وأحيانا مسكونا بالغبار والدخان الذي غطى سماء الجزائر بعد الاستقلال، يقول السارد واصفا الحالة العامة للمدينة/المرأة:

«آه مدينتي...

عفوا أقصد آه حبيبتي...

لماذا تهرب منا اللّحظات الرائعة الجميلة؟.

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟.

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟ (جلاوجي، ١٩٩٩، ص ص ٢٥-٢٦).

في روايته الرماد الذي غسل الماء يطالعنا اللون الأحمر في تشكيله للبنية اللغوية للعنوان، مما يحث فيها نوعا من التشويق حول سر الجمع بينه وبين الأزرق الذي يلون باقي المفردات اللغوية لنتساءل عن سر علاقة اللون باللغة وما هي دلالاته انطلاقا من النص؟. فكيف يمكن أن يغسل الرماد الماء؟ ، لأن الأصح أن يغسل الماء الرماد؟ . ومعجميا كلمة الرماد تدل على بقايا النار أو الشيء المحروق الدال على الموت، و الفناء والزوال . أما الماء فهو الحياة، و الأمل، و النماء، و البعث ومنه قوله تعالى في سورة الأنبياء الآية ٣٠: ﴿وجعلنا من الماء كلّ شيء حي﴾.

وقد كتب العنوان بخط عريض بارز تقريبا بكتابة مائلة عريظة تشير إلى الجريمة الغامضة التي وقعت في الرواية، والتي هزت عين الرماد، حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء مسرعا فصدم بسيارته عزوز، يقول السارد واصفا الحدث:»..... زادت الأمطار هيجانا، وبدأت الخمرة تسدل ستائرها على عينيه..وأحس جسدا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهمر، ضغط على المكبح صدمه سقط بعيدا..انحرفت السيارة وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة في الغابة (جلاوجي، ٢٠٠٤، ص ص ٧-٨).

إن الرماد هنا عبر عن الحياة المظلمة التي كانت تعيشها معظم شخصيات الرواية، منهم كريم السامعي، وفاتح اليحياوي، سمير المرنيني وأخوه وغيرهم، مسجونة داخل أسوار مليئة بالخوف والترقب ، وقد اشتد الخناق عليها داخل مدينة عين الرماد التي كانت نموذجا مصغرا لما كان يحدث في الجزائر إبان التسعينات، وقد تم من خلالهم معالجة قضايا حساسة في المجتمع الجزائري كالفقر والظلم والشرف والأخلاق.

نسق اللون والصورة:

نقصد باللون والصورة هنا تلك « الرسومات الفنية الواقعية التّي يلجأ إليها الكاتب سواء في الغلاف الأمامي، أو داخل صفحات الرواية وفصولها لتكون أداة تعبيرية عن مشهد قصصي معين يبغي الكاتب توصيله للمتلقي» (مبروك، ٢٠٠٢، ص ١٥٣) . هذه التشكيلات الفنية تثبت الصلة العميقة بين الكتابة والتشكيل الفني، فعلى الرغم من اختلافهما في الأداة المستخدمة بين القلم والريشة أو الألوان، إلا أن الغاية الإجمالية لهما لا تبتعد عن كونهما أداة جمالية للتعبير عن ذات الكاتب.

فالمتصفح لأغلفة الروايات -التّي سبق إظهارها-. يلاحظ مجموعة من الصور الفنية أو الرسومات التجريدية* والأيقونات التّي توسلت بها الكاتب لاستجلاء المعاني الخفية في نصوص الروائية، وهي تتوسط صفحات أغلفتها متموضعة داخل إطار مستطيل، وتعد أهم عنصر دلالي يتمظهر في الواجهة، وتأتي هذه الرسومات محملة بشحنة دلالية مكثفة كثيرا ما يصادف القارئ صعوبة في الربط بينها وبين النص.

رواية العشق المقدس، ترد مصحوبة بتشكيل تجريدي في واجهتها الأمامية، وحولها إطار ملون باللون الأزرق السماوي، وهو ما يصعب علينا عملية التحليل، هنا نضطر إلى العودة للرواية فضاؤنا الوحيد للبحث عن مغزى اللون الذّي استأثر باهتمام الكاتب، فنجد أن دلالته تربطه بالألم، فلاحظنا في غلاف «سرادق الحلم والفجيعة»، صورة لامرأة عريبة الملامح، نصف وجهها ملون بالأسود وكأنه قناع أو مشوه، ونصفه الآخر وجه امرأة متبرجة بشعر بني كثيف وهو يتدلى على وجهها، مما يزيد طاقة الأنوثة عليه، موجودة هذه الصورة داخل إطار بيضاوي في فضاء ملون حوله بالأسود يشبه السماء ليلا، ولكن المؤكد أن الليل بلونه الأزرق قد أرخى سدوله على الفضاء.

وبعد هذه اللمحة الوصفية نحاول البحث في الصورة فيما يربطها بالعنوان، ذلك أن هذا التشكيل الفني «يغيب أفق انتظار القارئ ويستفزه بصريا وأيقونيا، وذلك بتشكيلاته السيميائية القائمة على اللون والفراغ والاكتمال مع التنويع في استعمال

الخطوط والأحرف والتركيز على الحرف الطباعي» (قطوس، ٢٠١٠، ص ١) الأمر الذّي قد يدفعه إلى البحث في النص عما يشبع نهمه، وفيما يطرحه هذا الأخير من تشويق فني.

أكثر ما يميز الرواية التي بين أيدينا هو الفضاء السحري أو عالم العجائبية الذي يزين زواياها وأحداثها وشخصياتها، لقد توسل الكاتب بعوالم راحت تماثل الواقع عوالم ما ورائية تمارس عنصر التشويق وتوسيع أفق الانتظار، وكأن الكاتب يؤكد أن أفضل تعبير عن دهشته لما يحدث في هذا الفضاء أو الوطن هو عنصر الغرائبية الذي خيم على سماء الرواية، على مدينته وشخصياتها، ساردا التحولات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، كي يجعل القارئ يشعر بالغموض وبالتحول وبفظاعة ما يحدث، إنها تقلبات الواقع التي أضحت فيها القوى فير طبيعية ولاعقلانية تتلاعب بالإنسان وبطموحاته وبهواجسه وغرائزه، عن خروج شهوته عن نواميس الطبيعة.

لقد انقلبت الأدوار وانفلتت وتماهت الأبعاد، بحوارات غير مألوفة تحكي مأساة الجزائري في زمن الظلام والموت والإرهاب، لقد سكتت شهرزاد عن الكلام المباح، فهل تعود المدينة المومس إلى سابق عهدها ويزول الظلام وتعود السكينة وتتوقف إراقة الدماء يقول: أيتها المدينة المومس... إلى من تفتحين ذراعيك للبلهاء... إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء.... إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب« (جلاوجي، ١٩٩٩، ص ٣٣)، إن المدينة الحلم التي كانت مطمح للمفكرين والفلاسفة ورمزا للمثل العليا أضحت رمزا للفساد والدعارة والانحلال الخلقي في الرواية، بل هي رمز لكل أنواع الشر و القتل والحقرة.

ما شدني هنا هو التلاحم العميق الذي ظهر بين المدينة والأنوثة، حيث أضحت المدينة رمزا للدنس واضحت المرأة مومسا، إن المراة المومس التي تعبر عن نسق أخلاقي معين تماهت أبعادها لتطال الفضاء المكاني الذي مرة يلون أعضاء جسدها بطاهرة، لتصبح المرأة الوطن التي تقدس ومرة تصبح المرأة المدينة التي تدنس، يقول جلاوجي: « وأحست نفسي بالانجذاب إليها لقد شغفتني حبا .. ملأتني وجدا.. حاصرتني هياما ...أشربتني هوى» (جلاوجي، ١٩٩٩، ص ٦١)، هذه المرأة المدينة تحصرها حجافل الدود ويسيطر عليها السيد الغراب عابثا في مفاتنها إنها تلك المرأة التي كانت تعترض طريق الكاتب، المرأة التمثال التي تغنى بها امرئ القيس فظهرت

بوجهها الأبيض وشعرها الأسود، يقول في ذلك: اعترضت طريقي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها.. تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن بأغنيتها المفضلة، لتتحول إلى مدينة عجوز، إنها عجوز شريرة وفاقدة للأنوثة ورمز للمكر والدهاء، ها هي تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه، ساقاها سلكا حديد صدئ (جلاوجي، ١٩٩٩، ص ٣١) وكأن كل صفات الجمال غائبة في ذاكرة الرجل.

الظاهر أن المرأة هنا تتموقع في إطار مكاني مغلق، أي فرض عليها التواجد في أغلب الأحيان- إن لم نقل دائما- ضمن فضاء منغلق، كدلالة على العادات والتقاليد وربما الحدود المكانية التّي يحب عليها احترامها في المجتمع الجزائري والعربي عموما، إن الإطار المغلق نعني به فضاء محاصر بالتقاليد، إن هي تخطت الحدود تصبح مومسا فاتحة ذراعيها لكل الحمقى حسب تعبير الكاتب، كما أن الظلام الذي يحيط بها كأنثى هنا يعمق الدلالة حول دلالة التأطير على الظلم والقهر والمكر الذي أصاب الفضاء العام، ووقوع المرأة/المدينة في قبضة السيد الغراب الذي راح يتاجر بعفتها، محققا لنفسه الانجازات التي تدر عليه بالأموال.

ما يتراءى لنا عند تصفحنا لغلاف رواية «الفراشات والغيلان» هو الغلاف الذّي يرد خاليا من أية رسومات فنية أو تجريدية على سطح الغلاف، سوى امتلائه باللون البنفسجي الفتح الذّي يستحضر الزهور وعطورها، الربيع بالوانه الحب بكبريائه، والمرأة بأنوثتها، إن هذا اللون يذكرنا بثنائية الفرح والألم. بل إن الهدف الأساسي من الرواية كان معالجة موضوع الوطنية عند الجزائري.

إذا انتقلنا إلى فحص الصور المتواجدة ضمن واجهة باقي الروايات الأمامية: مثلا «رأس المحنة»، «الرماد الذي غسل الماء»، «حائط المبكى»، محاولين معرفة أبعادها الهندسية والدلالية، فمن المهم الإشارة إلى الفضاء المكاني الذّي تتشكل منه حيث نلاحظ في رواية راس المحنة أعلى الصفحة صورة لفضاء القرية بجبالها مع بحيرة

واسعة نوعا ما، ولكن اللون الأحمر كان كفيلا بأن يجعل الصورة أو الفضاء مشحونا بالعنف وبالدموية والحزن، كما في رأس المحنة التي غاب فيها اللون الأخضر واستبدل باللون الأزرق، الذي كان من المفروض أن يكمل حضور رموز السيادة الوطنية بألوانها المعروفة الأبيض والأخضر والأحمر، لكن الخصوبة والعطاء والنماء والمساحات التي تبحث عن الأمل ابتلعت اللون الأخضر واستبدل بالزرقة،، والأزرق تتراوح دلالته بين الامل والحياة والتمسك بالمستقبل، وبين الالم الذي قد يخلقه الموت في نفسية الجزائري.

وتتضح الدلالة أكثر مع غلاف رواية الرماد الذي غسل الماء، الذي ينقل لنا فضاء البحر كفضاء ممتلئ بالماء ولا يوجد ما هو أوسع من هذا الفضاء الجغرافي تقريبا في عالمنا بعد الكون، فهو إلى جانب النقاء والصفاء والحيوية والحياة التي يمثلها يرد أيضا رمزا للطهارة وتنقية الخطايا وتوبة المخطئ. إن الماء هنا تلوث بالرماد ليدل على حالة عدم الثبات والغموض المسيطر على سماء الجزائر بسبب الأوضاع وتأزمها إبان العشرية السوداء .

فكان غلاف الرواية زاخرا بألوان تزينه، ولاشك أن اختيارها لم يكن اعتباطا، وإنما يحمل دلالات قوية على النص، فاللون البنفسجي الذي يلون نصف واجهة الغلاف، يدل على الاعتدال ويرمز للوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل، والتوازن بين الأرض والسماء، الحواس والروح... هو لون الهدوء والسكينة (عبيد، ٢٠١٣، ص ١٢٢). وقد وظفه جلاوجي لربما لأنه كان يحلم بحياة تملؤها الطمأنينة والسكينة، إنه هو حلم خاص بكل الجزائريين بعد الاستقلال، لكن فترة التسعينات غيرت الأحلام، وقلبت الأوضاع فجاء الأحمر والأسود والبني للتعبير عن عشرية يسكنها الدم والعنف والقتل واليأس، التي راح ضحيتها والدة عزيزة الجنرال التي قتلت في مأساة رهيبة «حين تجرأ زوجها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة (جلاوجي، ٢٠٠٤، ص ٤١).

الفضاء الثالث الذي يتمظهر فب واجهة الغلاف كان نافذة زجاجية يطل منها طائر تنعكس صورته على الزجاج، النافذة دائما ما تكون امتدادا للأفق الخارجي يبدو الزمن ليلا. إنها صور فوتوغرافية لا تدع مجالا للتخمين عن أهمية الفضاء الجغرافي في الروايات، ليكون سببا في معاناة الشخصيات، والشاهد الأساسي على أحداث مرت بها منذ صغرها أو مر بها الوطن إما في زمن التسعينات أو بعدها.

مما سبق يمكن القول إن الألوان التّي سيطرت على غلاف الروايات، والتي تراوحت بين اللون الأزرق والأحمر والرمادي والبنفسجي والأسود والأصفر، كانت ذات أبعاد تجمع بين النظرة التشاؤمية والتفاؤل، وكأن الكاتب أراد أن يجعل من الألوان رمزا لذاكرة الجزائري المفجوعة بالفقد والمثقلة بالجراح، فأكسبها أبعادا دلالة عن القهر الاجتماعي الذّي يعانيه وعتمة التهميش التي حددت موقعه في المجتمع. ولابد من التنبيه إلى أن الألوان «لا تكتسب دلالة إلا من خلال دخولها في فلك اللغة، فالخط المستقيم المتجه إلى أعلى سيعني مثلا الرفعة، واللون الأسود سيعني مثلا الحزن(..) إلى غير ذلك من خلال الانتقال إلى نظام سيميوطيقي آخر هو نظام اللغة» (قاسم، ٢٠٠٢، ص ٢٠٥).

أكثر الألوان سطوة على الصور السابقة كان اللونين الأزرق السماوي والرمادي باعتبارهما حاضرين في معظم نصوص الروايات، ما يعني أن المتخيل الجلاوجي اشتغل أكثر على اللون الأزرق للدلالة على مكنونات الذات الجزائرية ومكابداتها في ظل النظام القائم. لقد ساعدنا في اكتشاف حيرة الشخصيات، وحِرصها على البحث عن هويتها في سبيل تغيير الواقع، لذا فقد عَمل مع اللون الأسود على إشاعة الإحساس بالفقد والضياع المخيم في نفسية الشخصيات نتيجة القهر الذّي تعانيه في المجتمع، ليُجسدن بذلك أبشع معاني الحزن والكآبة والدمار النفسي.

يمكن القول أخيرا، إن اللونَ لم يعد مجرد أداة صبغية، تلون الأشكال والرسوم، بل أضحى علامة دلالية كبرى في عالم السمياء، يمكنه تحقيق التواصل والدلالة على قيم ومعتقدات الشعوب، وطموحات الفرد في الحياة، وهنا يؤكد «جوزيف أديسون» (Joseph Addison)» إن الألوان تتكلم كل اللغات، أما الألفاظ، فلا يفهمها سوى هؤلاء الناس أو تلك الأمة (اكسير، ٢٠٠٢، ص ٣٣)

المصادر والمراجع

١.اكسير، جوزيف. (٢٠٠٢). شعرية الفضاء الروائي (ترجمه حسن لحمامة). الدار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق.

٢.إدريس، عبد النور. (٢٠١١). النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي: تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية. الدار البيضاء، المغرب: سلسلة دفاتر الاختلاف.

٣.بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨). جيرار جنيت من النص إلى المناص. الجزائر: منشورات الاختلاف.

٤.جلاوجي، عز الدين. (١٩٩٩). سرادق الحلم والفجيعة. الجزائر: دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع.

٥.جلاوجي، عز الدين. (٢٠٠١). رأس المحنة. الجزائر: دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع.

٦.جلاوجي، عز الدين. (٢٠٠٤). الرماد الذي غسل الماء. الجزائر: دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع.

٧.صالح، بشرى موسى. (٢٠١٢). بويطيقا الثقافة: نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي. بغداد، العراق: دار الشؤون العامة.

٨.عبيد، كلود. (٢٠١٣). الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها (راجعه محمد حمود). القاهرة، مصر: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

٩.قطوس، بسام. (٢٠١٠). سيميائية العنوان. عمان، الأردن: وزارة الثقافة.

١٠.قاسم، سيزا أحمد. (٢٠٠٢). القارئ والنص: العلامة والدلالة. القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

١١.كاظم، نادر. (٢٠٠٤). تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٢. لحميداني، حميد. (١٩٩٣). بنية النص السردي. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

١٣. مبروك، مراد عبد الرحمن. (٢٠٠٢). جيوبولتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً. بيروت، لبنان: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

١٤. نجمي، حسن. (٢٠٠٠). شعرية الفضاء في الرواية العربية. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

١٥. يوسف، عبد الفتاح أحمد. (٢٠٠٩). قراءة النص وسؤال الثقافة. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.