1- الأيقونة.. الظاهرة و المفهوم:

المعلوم أنه لا يوجد فكر بدون علامات، و لا يمكن أن نفكر خارج ما تقدمه هذه العلامات، فالإنسان «علامة و ما يحيط به علامة، و ما ينتجه علامة و ما يتداوله أيضاً علامة. والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة، و لا شيء يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه و امتداده و عمقه. كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم حراً طليقاً يحلق في فضاءات الكون لا تحكمه ضوابط، أو حدود و لا يجد من نزواته نسق»([1])، و عندما نقول عن علامة أنها أيقونة، فيجب أن نفهم أن هذه العلامة هي «علامة ذات هيمنة أيقونية، و أنها علامة، بالمقارنة مع علامات أخرى تظهر في محيطها، و تبدي سمات أيقونية متفوقة»([2]).

إن العلامة تشتغل وفق مبدأ الثلاثية مثلها مثل نظرية المقولات (أولانية، ثانيانية، ثالثانية):

1. الأولانية la primarité: و يقصد بورس بالمقولات الأولانية وجود الشيء كما هو موجود دون أية علاقة مهما كان نوعها مع أي شيء آخر، و هذا النوع أقرب إلى الخصائص الحسية مثل (صوت الرياح).
2. الثانيانية la secondarité: و هي وجود الشيء في ذاته، و في علاقته مع شيء ثان دون الآخذ بعين الاعتبار لشيء ثالث مهما كان، فإدراك الشيء لا يكون إلا بوجود علاقة مع شيء يقابله، ذلك أن الإشارة إلى وجود مائدة يشير إلى أنها صلبة مثلاً و ثقيلة.
3. الثالثانية La térialité: إنها تقابل نظرية التوسط بين الأولانية و الثانيانية.

و قد ذهب "بورس" إلى أن العلامة السيميوطيقية تتكون من علاقة ثلاثية متراسلة فيما بينها، وهي:

1- ممثل Representamen، أو علامة أو إشارة Signe.
2- موضوعة Son objet.
3- مفسِّرة أو مؤولة Son interprétant.

إن المستويات الثلاثة الأولى تقابل الأطراف الثلاثة الأخيرة.

---

[1] – سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل (مدخل لسيميائيات. ش.س.بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص:73.

[2] – منذر عياشي، العلاماتية و علم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص: 44.

- الأولانية / الممثل.
- الثانيانية / الموضوع.
- الثالثانية / المؤول.([1])

فكلمة طاولة مثلاً هي علامة تتكون من **ماثول**، و هو سلسلة من الأصوات (ط ا و ل ة)، و من **موضوع** و هو ما تحيل عليه الطاولة باعتباره في ذاته قاعدة للإحالة، و تحتوي ثالثاً على ما يبرر العلاقة القائمة بين المتوالية الصوتية، و هذا الموضوع. و لكي تبقى الطاولة في الذاكرة لابد من قانون يحفظ له ذلك، و هو أن نجعل من الربط بين "الطاولة" ككلمة و الطاولة كموضوع ربطاً دائماً، و يكون ذلك عن طريق التعريف بـ "الطاولة" على أنها شيء خشبي له أربعة قوائم...الخ. إن هذا النموذج الذي ربط بين الكيانين (السيارة ككلمة و السيارة كموضوع) هو ما يسمى **بالمؤول**، و بالتالي فالعلاقة الثلاثية للعلامة هو ما يطلق عليه "بورس" «السيميوز؛ و السيميوز هو السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما؛ أي إلى تأسيس العلاقة السيميائية: ماثول، موضوع عبر عنصر التوسط الإلزامي: المؤول»([2]).

2- **مكونات السيميوز:**

1/2- **الماثول**: هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر. إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، والماثول هو الذي يخرجنا من النوعيات و الأحاسيس إلى ما يجسد هذه النوعيات وهذه الأحاسيس.

2/2- **الموضوع**: و هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء أكان هذا الممثل شيئاً واقعياً أم قابلاً للتخييل أم لا يمكن تخيله.

3/2- **المؤول**: و هو العنصر الثالث داخل السيميوز. إنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، حيث لا يمكن الحديث عن العلامة بدون وجود مؤول باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً، فهو الذي يحدد للعلامة صحتها و يضعها للتداول كواقعة إبلاغية. إنه يعتمد على قانون ليحيل على الموضوع، و إذا انتفى هذا القانون فإننا سنعود إلى نقطة البدء؛ أي إلى الأحاسيس و النوعيات

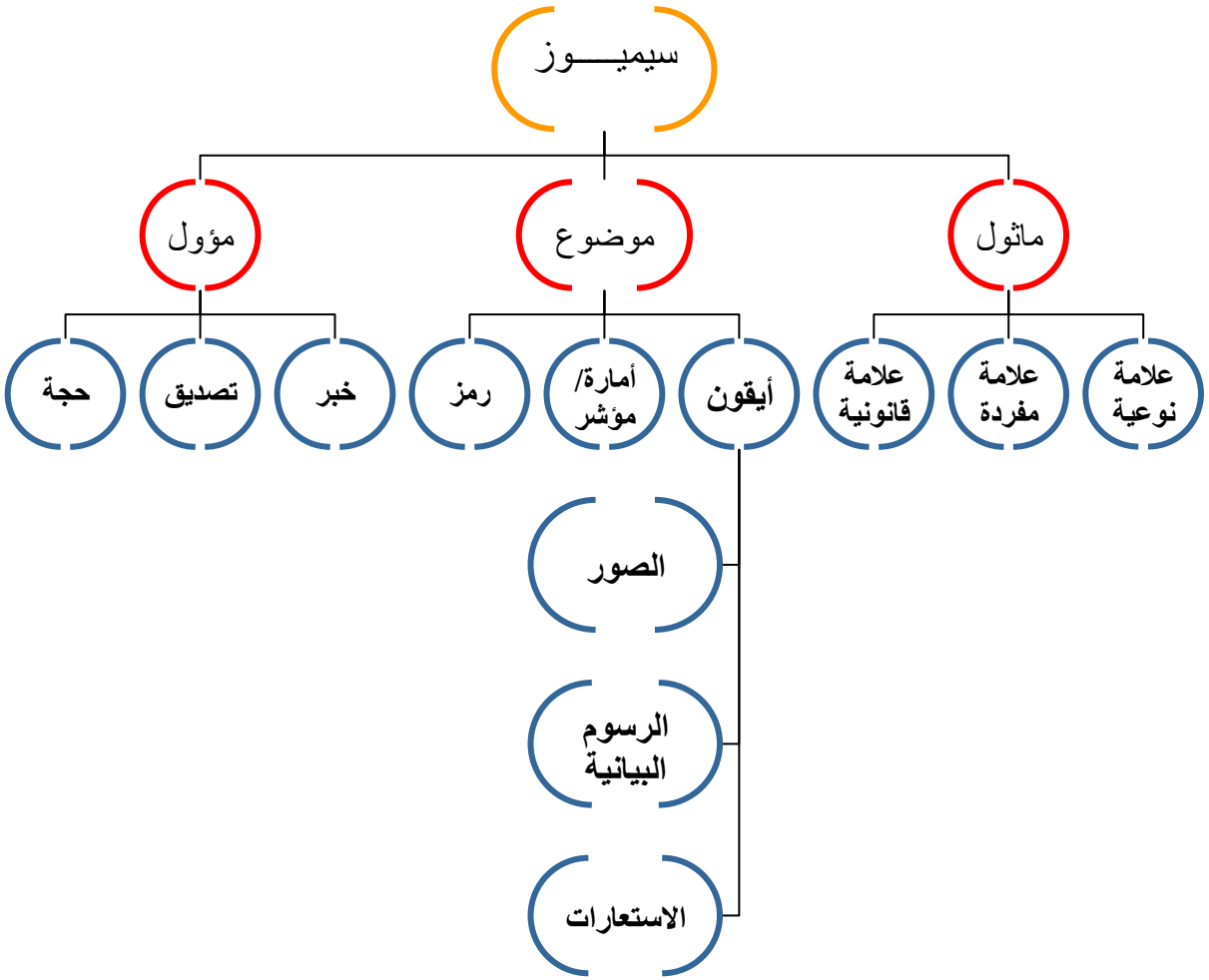
[1] - ينظر عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث، م ، س، صص: 16-17.

[2] - المرجع نفسه، ص: 75.

مجسدة في وقائع، لا ضابط لها و لا ذاكرة لها[1].

3- العلاقة بين مكونات السيميوز:

إن العلامة كما سبق و أن رأينا، تضع للتداول ثلاثة عناصر: «ماثولاً يقوم بالتمثيل (أول). و موضوعاً للتمثيل (ثان). و مؤولاً يضمن صحة العلاقة بين الماثول و الموضوع (ثالث)، و لا يمكن أن يستقيم وجود أية سيرورة سيميائية إلا من خلال وجود هذه العناصر الثلاثة»[2] التي تشكل السيميوز، و أن هذه السيرورة لا يمكن أن تتوقف عند نقطة محددة، لأن الماثول يحيل على موضوع عبر مؤول، ثم يتحول هذا المؤول إلى ماثول يحيل على موضوع آخر و هكذا إلى ما لا نهاية. وللوصول إلى الأيقونة سنبين ذلك من خلال الخطاطة التالية:



[1] – ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، م، س، صص: 80-90.

[2] – المرجع نفسه، ص: 107.

4- مفهوم الأيقونة:

يعرفها "بورس" بأنها «علامة حددت بواسطة موضوعها الدينامي (الحركي) بناءً على طبيعتها (الأيقونة أو العلامة التي تمثلها كصورة رجل أو تصميم هندسي لمنزل مثلاً)»([1]). كما تتمثل الأيقونة «في الصورة الدالة على متصور مثل: صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال و المدلول فيه أساس التشابه. و الأيقونة تشبه ما تشير إليه و العلاقة بينهما حينئذٍ علاقة تخييلية فلن تستطيع فهم العلامة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها» ([2]).

إن حالة الأيقون تقوم على التشابه، لأنه هو العلامة التي تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها سواء أكان الموضوع موجوداً أم غير موجود، فالصورة مثلاً كيفما كان نوعها و رسمها تشتغل كأيقونة.

5- علاقة الأيقونة بالمؤشر و الرمز:

إن الدليل اللغوي ينحلّ ليندمج في عبارة ما، و يمكن أن يصبح أيقونة على الرغم من إمكانية احتفاظه بمؤوله، و هذا إذا لم تكن تنتمي إلى الاستعارات المستهلكة، و المعروفة من مثل (كثير الرماد) فهنا تصبح هذه المقولة عبارة عن مؤشر لا أيقونة لاستهلاكها، لأن «الاستعارات التي تقبل الانطواء تحت قسم الأيقونات، هي الاستعارات التي تجد مؤولاً موسوعياً يحول دون انفتاحها على عدة موضوعات دينامية؛ أي تلك التي تماثل اللوحة الفنية، التي و إن كنا نرى نوعيتها (خطوط، ألوان، أشكال)، و لا نجد في أذهاننا مؤولاً ثابتاً لها»([3])؛ أي أنها - أي الأيقونة- ترتبط بالأدلة الفاقدة لمؤولاتها. و فقدان المؤول لا يكون كلياً، و إنما بالنسبة للمتلقي، أو لمدرك الشيء، فإذا كان المتلقي فاقداً لهذا المؤول، و هو معروف عند غيره، فإن هذه الأدلة التي لا يستطيع مدركها تبين موضوعها الفعلي، تصبح بالنسبة إليه أيقونة، و تصبح للذي يعرفها مؤشراً، فإذا قدم كاتب النص معلومة في نصه و هي غير معروفة لدى المتلقين، تصبح هذه المعلومة بمثابة أيقونة لأنها غير معروفة عند المرسل إليه، لكنه بعد معرفته إياها تصبح مؤشراً بالنسبة إليه، و هو ما نلاحظه في هذا الروايات.

---

[1] - عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية دلالية في الرواية و التراث، م، س، ص: 18.

[2] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، م، س، ص: 98.

[3] - عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 87.

انطلاقاً مما سبق يمكن القول: إن الأيقونة «تشكل في مستوى الموضوع خزاناً، يشكل بشكل دائم بدايات كل تطور أولي لأدلة جديدة، و لكل تطوير ثانوي تقويمي ناتج عن سيرورة تهديم ما»([1])، لأن كل المؤشرات التي توجد أمامنا من مثل الإشارات القانونية و الألوان...الخ، قد كان منشأها أيقونياً، لأنها لم تكن مدركة من قبل، و هي في هذه المرحلة أيقونة، و بعد إدراكها تصبح مؤشراً و هذه النتيجة هي التي تدفعنا إلى تحديد المؤشر باعتباره يولد من رحم الأيقونة.

6- أقسام الأيقونة:

ذهب "بورس" إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الأيقونات، و هي:

- **الأيقون / الرسم البياني:** و هو نوع يتمثل في البيانات التي تستعملها الإحصائيات.
- **الأيقون / الصورة:** و يتمثل في أي صورة تحيط بنا و العلاقة قائمة على وجود تشابه بين الماثول و موضوعه. كما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل.
- **الأيقون / الاستعارة:** و هو أن التشابه لا يتعلق بعناصر محسوسة و مشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالطراوة و النظارة، فصورة شجرة صغيرة مثلاً قد توحي بالطفولة([2]).

أما "أيكو" فقد رفض فكرة التشابه، و يختصر هذه الحالة في عنصر واحد، هو "**سنن**([*])**التعرف**"، حيث «لا يمكن الحديث انطلاقاً من وجود معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافية أو تلك»([3]).

أما "فان زوست" فقد ذهبت إلى إعادة تسمية هذه العناصر من جديد:

1/6- الأيقونة البيانية (أو الفضائية):

ينطلق هذا النوع من الأيقون بوصفه «آلية إنتاجية لمدار النص؛ هو تشكيله للمرحلة الأولى لإدراك المنتج و بعده المتلقي للعلاقة الرابطة بين المدار السياقي المجسد للدليل - التفكري، و بين المدار النصي على أنها تشابهية، حيث من اللازم أن يبدو التشابه واضحاً بين المتبديين: الفعلي المقصود

---

[1] – عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 89.

[2] – ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، م، س، صص: 110-117.

[*] - السنن اللغوي لا يتبلور في لغة يفترض أنها متجانسة، بل في صلته الأساس بغيره من اللغات، أكانت حيّة أو ميتة، أو في تنوع اللغة (نفسها) (اللهجات، مستويات اللغة، خطاب التخصص...)، فهو تجل لحوارية لا يمكن إبطالها. ينظر دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 15

[3] – سعيد بنكراد، م، س، ص: 118.

(المؤشر عليه) و التخييلي المجسد»[1]، و الشرط في ذلك أن يكون المداران المتبديان مجردين، وذهنيين بدرجة عالية، و هذا ما ينطبق على: "نوار اللوز" التي تعالج مشكلة الخلافات التي لا حلّ لها إلا النّصل الذي يعتبر لغتنا الوحيدة، و مدى تأثير هذا على السلوك الاقتصادي و السياسي والحضاري بصفة عامة و بفضل طابعها التجريدي، اعتبرنا الرواية مؤسسة على الأيقونة الفضائية، و قد تكون هذه الرواية بمثابة الحل الفلسفي لمشكلة الأفراد والجماعات لتجاوز عتبة التخلف إلى التحرر.

2/6- الأيقونة الصّورويَّة:

إن إدراك هذا النوع من الأيقونة يتطلب على الأقل معرفة بالمؤولات و أقصد بالصّورويَّة هنا، ليست الصور العادية لأشياء أو لأشخص موجودين وجوداً فعلياً، بل أقصد الصور المجردة للأفكار المجردة و المعقولة، و التي تتصف بكونها حاضرة في معرفتنا الموسوعية و واصفة لشكل سيرورة ما، وسأمثل لهذا النوع بمجموعة من الروايات، و منها:

أحلام مريم الوديعة، نوار اللوز، حارسة الظلال، سيدة المقام، ذاكرة الماء، ضمير الغائب...الخ، و هي روايات تجسد في أغلبها إخفاقات المجتمع الجزائري، و قصوره المستمر، والمتعدد الجوانب في بلوغ التقدم و الازدهار، حيث نلاحظ أيقونات هذه الروايات تشير إلى أفراد جالسين، و منه فالفكرة تشير إلى صنمية الاستبداد، و إن كان مضمراً، لكن ما يميز هذه الصور كونها أيقونات محضة لموضوعاتها الدينامية، التي لا تجد لها وجوداً في أي عالم فعلي، و مع ذلك يجب ألا ننسى أن مؤشرات المدار النصي ليست بدون مرجع موسوعي فعلي، فأغلب الروايات تجد لها مرجعية تاريخية. فـ "نوار اللوز" مثلاً استمدت جذورها من تغريبة بني هلال، وهو نص مستمد من ذاكرة السرد العربي الأكثر شهرة و حكمة، فهي نصوص تأتينا عن طريق المجاورة والمشابهة والمحاكاة...الخ.

إن العلاقة القائمة بين الحكايات و التي يدعوها نقاد الأدب الشكلانيون بالتناص، ليست علاقة تأشيرية بل علاقة أيقونية محضة، ذلك أن رواية "نوار اللوز" ليست نسخاً للتّغريبة بل هي تقويض انتقائي لبعضها. و ميزة ذلك التقويض أنه لا يتغيّا الحكايات في ذاتها، و لا يستهدف

[1] – عبد اللطيف محفوظ، المعنى و فرضيات الإنتاج (مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 82.

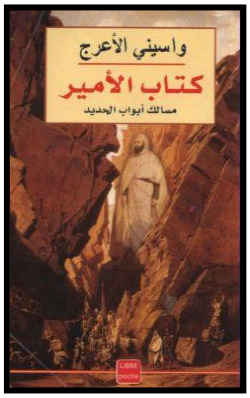
موضوعاتها المباشرة، بل يستهدف الدليل - التفكري نفسه، و موضوعاته الدينامية المجسدة [1]، فالحكايات التي نحكيها في إنتاج نصوصنا ليست ثابتة و إنما ظرفية لنسايرها في نوعيتها فقط.

تستند أعمال واسيني إلى نفس المرحلة التي منها يكون نفس الدليل - التفكري العام للروايات، و خاصة تلك التي جاءت بعد التسعينيات، و التي تعكس الواقع في تلك الفترة؛ أما إذا كانت إشارات الكاتب من خلال العناوين الفرعية إلى قصص قديمة فما ذلك إلا شكلاً سطحياً مناسباً لتجسيد الدليل - التفكري، و هو ما يجعل العنوان المفترض "الفرعي" يرتبط بالدليل المؤسس أيقونياً. مثلما نجد ذلك في:

- **حارسة الظلال** "دون كيشوت في الجزائر".
- **ضمير الغائب** "الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر".
- **أحلام مريم الوديعة** "حكاية مصرع الساموراي الأخير".

1/2/6- فضاء الأيقونة:

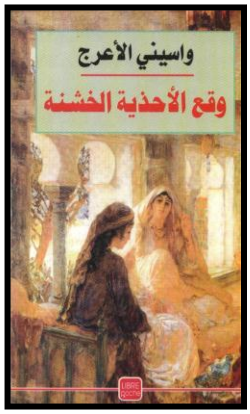
إذا كان الكُتاب يلجئون إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للكتاب فليس ذلك للتزيين أو التزويق، أو ملء فراغ، بل لكونها تنطوي على خطاب حول النص و حول العالم أيضاً، كما أنها تتكامل مع العتبات الأخرى و تعمل على استجلاب نظر الجمهور، و دفع المتلقي إلى طرح الأسئلة حولها كخطوة تدفعه لشراء الكتاب. و هي ليست كالعنوان واسم المؤلف الذين يرتبطان بالنص ارتباطاً عضوياً. و هناك بعض الأيقونات التي تتوحد مع العنوان، أين تظهر فيها صفة العنونة البصرية بجلاء، و هي تلك العناوين التي يعتمد فيه الكاتب توظيف صورة فوتوغرافية تشير إلى الشخصية التي يتناولها الكتاب مثل رواية "كتاب الأمير" التي تحمل الصورة المتخيلة للأمير، و هو ما يظهر من خلال الأيقونة التالية: **طبعة دار الفضاء الحر** (2004).



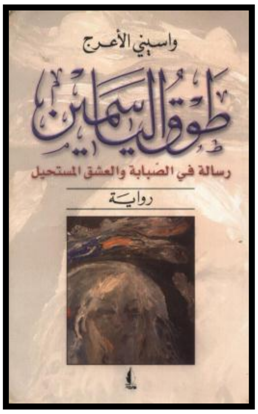
[1]- ينظر عبد اللطيف محفوظ، المعنى و فرضيات الإنتاج، م، س، ص: 84-85.

تزايَد الاهتمام بالأيقونة نظراً للأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، و كان هذا نتيجة للثورة التي أحدثتها الصورة في نفس الإنسان حتى أصبحت وسيلة للتواصل لكونها تجمع بين الجمال والإفادة. و تعتبر الأيقونة عنواناً بصرياً يتشكل من صور فوتوغرافية، أو رسوم تجسيدية، أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة العنوان إلى تشكلات لونية و خطية، كما تعمل على اختزال فكرة العنوان وتحديد مقصديته، و هي بخلاف العنوان الذي لا يتم تغييره من طبعة لأخرى. إنها قابلة للتغيير من طبعة لأخرى، هذه هي القاعدة التي تحدد علاقة العنوان بالأيقونة، لكن الملاحظ في إحدى روايات واسيني أنه قد تمّ تغيير العنوان من "**وقع الأحذية الخشنة**" إلى "**طوق الياسمين**". هذا من ناحية العنونة. و يتبيّن كذلك تغير الأيقونة، مع تغير العنوان الفرعي، و هو ما يشير، إما لتغير الرؤية، و إما لهدف تجاري، و إما بطلب من الناشر، و يكون هذا بدافع تجاري. وسنوضح ذلك بشكل أكبر، من خلال دراسة العنوان.

طبعة دار الفضاء الحر (2002)



طبعة دار ورد (2006)



تقدم لنا الأيقونة الأولى (دار الفضاء الحر) صورة لامرأتين جالستين جميلتين في لباس تقليدي. إلى حد الآن الأمر عادي، لكن الشيء الذي يربط بين الأيقونة، و العتبة التي جاءت خلف غلاف الصفحة هو اللون الأصفر الذي يشير إلى الغيرة، و الغيرة هنا إشارة إلى العلاقات الزوجية. و هو في الغرب يشير إلى الذكورة، و أنه لون النور و الحياة، إذ لا يستطيع التحول إلى ظلمة أو حلكة، فهو ناقل للشباب، و القوة و الخلود الرباني، و نجده في الأساطير اليونانية يشير إلى الحب والوئام (الذهب الأصفر). كما يرمز إلى التكبر و الغيرة. أما في الإسلام فنجد الأصفر المذهَّب يعني الحكمة، و النصيحة الجيدة. كما يعني الأصفر الشَّاحب الغدر و الخيانة، و الخذلان

وخيبة الرجاء، و نجده يشير إلى الأرض الخصبة[1]، و انطلاقاً من هذه التحديدات يمكن أن نرسى على أنه يتعلق بالحب، و يشير إلى الغيرة و العلاقات الزوجية، حسب النص الذي بين أيدينا، إذ نجد أن هذا اللون يطغى على جسد هذه المرأة، فللجسد أهمية كبيرة. إنه فضاء واسع «يضمن دلالات عميقة، فقد ارتبط وجوده، أساساً، بالامتلاك و الرغبة، و باتت الحاجة إليه ملحة كالماء والهواء (...)، إنه دعوة إلى سفر مطلق وتحقيق للذات (...)، و بالرغبة إذن، يشتعل الجسد وينادي على نظيره لتكتمل اللذة»[2].

لكننا نجد أيقونة طبعة "دار ورد" غامضة نوعاً ما، حيث لا نستطيع القبض على وجه المرأة المغلف باللون الرمادي و اللون الأسود إلا بصعوبة، إذ نلاحظ السواد الذي يلف الصورة يشير إلى الموت، و إلى القبور، و هو ما يوافق الملخص الذي جاء على شكل عتبة في غلاف الرواية.

أما قضية الأيقونة فوجدناها تختلف في أغلب رواياته التي طبعت أكثر من مرّة، و إذا كانت الأيقونة قد تغيرت عنده من رواية لأخرى «فإن ذلك لم يتم بغاية التنويع فحسب، أو استجابة إلى ضرورات السوق و التسويق التي تشترط الإثارة و الجذب قصد ضمان رواج جيد للمنتوج - النص الروائي فقط، لأن الأمر لو كان كذلك، لعمد الكُتاب و الناشرون استبدال أيقونة بأخرى كيفما اتفق، و لكن العامل المتحكم في الاختيار: التفضيل، و الاستحسان إيحائيا وسيميائياً»[3]، لأن الكاتب يقدم لنا بعض المثيرات البصرية كالألوان و العلاقات الفضائية وانعكاسات الضوء، و هي أمور مرتبة داخل حقل إدراكي معين، فنقوم نحن بالربط بين هذه المثيرات عبر عملية تحويل معقدة إلى أن تنشأ لدينا بنية مدركة اعتماداً على تجارب سابقة[4]، و هو ما نلاحظه كذلك من خلال التالي:

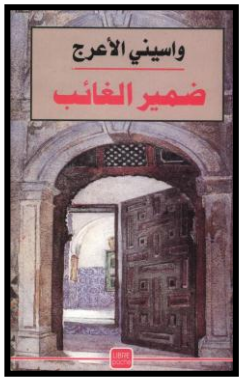
طبعة دار الفضاء الحر (2001) **طبعة دار ورد** (2008)

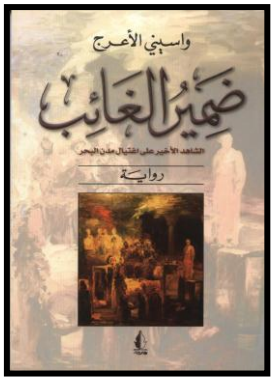
[1] - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, (*Dictionnaire des symboles, mythes, réves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*), Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982, pp.535-537.

[2] – أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، م، س، ص: 65.

[3] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، ص: 74.

[4] – أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية. تر: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2008، ص: 33.





نجد الباب المفتوح في طبعة "دار الفضاء الحر" يشير إلى دخول مرحلة سياسية جديدة، حيث فتحت الأبواب أمام الأحزاب سنة 1988. و أما الإشارة إلى الشهداء من خلال المهدي بن محمد فتكون بمثابة الدليل التفكري الذي انطلقت منه الرواية، و إذا كانت الرواية قد نشرت في سنة 1986، و أن الباب قد فتح سنة 1988، فإن الرواية قد أخذت قراءة ثانية، من قبلنا، و هي دلالة على خيال كاتبها.

أما طبعة"دار ورد" فنجد الأيقونة غامضة، إلا أنها بإمعان النظر تشير إلى أشخاص جالسين، و آخرين واقفين، و من خلال المضمون تشير هذه الصورة إلى جلسة محاكمة، حيث يطغى على هذه الصورة اللون الأسود و البرتقالي، و الأصفر، و كأنما هؤلاء الأشخاص في محرقة، و هي إشارة إلى بداية المأساة سنة 1993، إذ تمثل هذه الألوان؛ الألوان النارية، و منه نستطيع أن نقول: إن الروائي يركز بشكل كبير على لغة الألوان، معرفة منه أن «الألوان تتكلم كل اللغات، أما الألفاظ فلا يفهمها سوى هؤلاء الناس أو تلك الأمة»[1]. و بذلك نجد أن الألوان الرامزة للموت أكثر من المشيرة إلى الحياة، و عليه نقول: إن الكاتب «ينتظم في سلك مدرسة العبث واللامعقول التي تقدم موقفاً عابثاً و رافضاً للوضع القائم، و في الوقت ذاته استطاع أن ينسج خيطاً رفيعاً يوفق من خلاله بين المكتوب المقروء و بين المنضوي بين الأسطر و الذي يمثل بعداً ثالثاً لقراءة منفتحة على النص الروائي» [2].

إن الكاتب حين يعمد إلى توظيف مثل هذه الألوان فإنه بالتأكيد سيعود إلى الاستعانة

[1] – جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، م، س، ص: 33.

[2] – جعفر يايوش، ، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، من كتاب الأعرج واسيني و شغف الكتابة، م، س، ص: 40.

برسام «يستطيع التحكم بمادة أبجدية جديدة، و لأنه كان كيمياوياً، ومقطراً، و صاحب طلاء، ومختصاً بالتزجيج، فقد كان قادراً على كتابة نص جديد للواقع (...) و لكن بوسائل أخرى، يعتمد على ابتكار أبجدية، أي مجموعة من العلامات الصغرى، تتكون من التقطيع و النقاط والضربات والرقع البيضاء، التي تحمل الصورة و تحيطها بالغياب»([1])، ذلك أن الإمكانات التي يتوفر عليها الرسام غير متاحة لكل الناس، لأن «الرسام شبيه بتقني الأنماط الفردية، لأنه، و إن كان يوظف سننا يعترف بها الجميع، فهو يضفي عليها قدراً من الأصالة، و يدخل فيها عدداً من البدائل الاختيارية، و عناصر الأسلوب الفردي، التي لا يسمح للمتكلم بإدخال مثلها في كلامه»([2])، و هو ما سيشير إليه النص التالي:

- «**الكسوف** بدأ و ما يزال قائماً. يأكل ما تبقى من جمال المدينة المدهشة، الناس، كل الناس صاروا **كالعميان**، لا أحد يبصر جاره و لا حتى نفسه.

قبل أن تغيبني تفاصيل الحياة و **رماد** الأنجم **المحترقة**. أريد أن أذكركم بيّ. ربما تكونون قد نسيتم. **الظلام** أحياناً **يعمي الأبصار**. عذراً، فالمدينة استأصلت ذاكرة الآلاف من عشاقها.

اسمي الحسين. اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد التي **احترق** من أجلها لكنها **نسيت** عظامه مرمية في **وحشية** الأحراش و الوديان. لم يسأل عنه حتى أقرب أصدقائه»([3]).

أحداث الرواية طبعاً تدور حول الصحفي "الحسين بن المهدي بن محمد" الذي أراد أن يحقق في ملابسات وفاة أبيه الشهيد "المهدي بن محمد"، الذي قيل عن وفاته الكثير، و هو لا يعرف ما إذا استشهد، أم انتحر أم قتل، من قِبل أصدقائه. لكنه يُمنع من هذا التحقيق، لأن ذلك سيكشف الكثير من المجهول الذي سيفضح عددا من أصدقاء "المهدي بن محمد"، و مع إسرار الحسين على متابعة هذا التحقيق يتهم بالجنون و يقدم للمحاكمة بسبب ذلك، و هو ما أشارت إليه أيقونة الرواية، أعلاه، من خلال طبعة "دار ورد".

كتب واسيني الأعرج رواياته الأولى في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد، و لم تكن هذه المرحلة متميزة عن سابقتها إلا من الناحية السياسية؛ و هي مرحلة تحوّل في الجزائر صاحبتها

---

[1] – بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى). تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص: 77.

[2] – أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، س، ص: 56.

[3] – ضمير الغائب، مص، س، ص: 10.

بحبوحة مالية معادية للتحرر و الديمقراطية.

لقد كانت الروايات الأولى "وقائع من رجل غامر صوب البحر(*)". 1981، ثم أتبعها بـ"وقع الأحذية الخشنة". 1981، ثم: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش(**)". 1982، ثم: "نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري) (***)". 1983، ثم: "أحلام مريم الوديعة(****)". 1984، و "ضمير الغائب(*****)". 1990. و هنا نلاحظ أن شخصيات هذه الروايات أقرب إلى الشخصيات الملحمية، والحكايات الشعبية، و لم تكن هذه الشخصيات، شخصيات إشكالية، و هي ميزة الشخصيات الروائية، ذلك أن الصراع الذي دار في هذه الأعمال لم يكن صراعاً إنسانياً بل كان صراعاً بين القيم الإنسانية و بين الخير و الشر، وفيه تتخندق الشخصيات في جبهة واحدة، ولا تحيد عنها[1].

و هناك كذلك رواية "كتاب الأمير" التي تستلهم قوتها من تاريخ الجزائر، لأن ما يميز هذه الفترة هو خضوع الجزائر للاحتلال الفرنسي، و هو ما سيساعدنا على استنتاج الدليل - التفكري، الثاوي وراء شكل رواياته، و من خلال قراءتنا لهذه الروايات تبين أن الدليل المؤسس للمدار السياقي يتمثل في إدراك المؤلف أن التحلل الذي يعرقل الازدهار يكمن في عدم امتلاك الجزائريين لزمام الأمور.

---

* - تتناول هذه الرواية الواقع الذاتي و الموضوعي، إذ يرتبط الأول بالذاكرة الطفولية التي تلعب دوراً مهماً في الإلهام الإبداعي للمؤلف كالفقر و التهريب، و أما الموضوعي فيتصل بالأزمة النقابية سنة 1978، و ما أفرزته من أحداث، إذ تهتم هذه الرواية بنقد واقع الكتابة الصحفية في البلاد العربية. ينظر بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية (أسئلة الكتابة و الصيرورة)، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1998، ص: 91.

** - تتناول هذه الرواية التاريخ النضالي للحزب الشيوعي حول مسألة الأرض، و يقول الروائي أن سيرة بطل الرواية لخضر حمروش واقعية مستلهمة من سيرة عجوز جزائري -يقول- التقيت به في مكان مهمل في جهة سيدي بلعباس أثناء حملة تطوعية، و جلست معه وإذا به أخذ يحكي لي عن تاريخ حياته النضالي. ينظر بوشوشة بن جمعة، م، ن، ص: 92.

*** - تستمد هذه الرواية جذورها من السيرة الهلالية كمتكئ شعبي للكتابة الروائية. ينظر بوشوشة بن جمعة، م، ن، ص: 91.

**** - أما هذه الرواية فتطرح علاقة المثقف بالمؤسسة الحاكمة، إذ يعتقد المثقف أن المؤسسة العربية الحاكمة تعمل على اغتيال الكتابة التي نقصد بها التجدد، و أن الأنظمة العربية ترى أن أول ما يزيحها هو المثقف، و منه تعتقد أن الأسلوب الديمقراطي لا يفيد، و به فإن كل واحد يتربص بالآخر للإطاحة به، حيث نجد أن بطل الرواية هو فنان يريد كتابة قصيدة، و له شرطي ماثل في ذهنه يتحكم فيه، وفي كتابته. ينظر بوشوشة بن جمعة، م، ن، ص: 93.

***** - تتناول هذه الرواية عينة من المثقفين، مع الإشارة إلى تجاوز السلطة للمثقف، إذا يرى الروائي أنه بات على المثقف أن يزيح الشرطي من دماغه ليتحكم هو فيما يكتب. ينظر بوشوشة بن جمعة، م، ن، ص: 94.

[1] - ينظر محمد ساري، محنة الكتابة، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2007، ص: 126.

تقدم هذه الروايات أسئلة واحدة في معظم الأحيان، تتمثل في السعي وراء الديمقراطية، حتى و إن الإجابات على ذلك مختلفة من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة. لقد استعار المؤلف هذه الأساليب من ماضي الجزائر (كتاب الأمير)، مدركاً أن الأمة التي لا تهتم بتسجيل أعمال رجالها، و التي لم تستطع أن تتحقق من أن ذلك العظيم شخصية تاريخية أو خرافية؛ أمة ضعيفة الإحساس بالتاريخ. أما الكتاب الذين عاشوا الماضي و الحاضر و حتى المستقبل و سجلوا رجالهم على أوراق الكتب فإن إحساسهم بالتاريخ عميق و دقيق، و هذا هو الدور الذي قام به واسيني من خلال رواية "كتاب الأمير" لأنه يدرك أن الإحساس بالتاريخ عن أمة و أخرى، لن يطمس حقيقة هامة، و هي أن ذلك الحس التاريخي هو الأب المنجب للسيّر يوم كانت السيّر جزءاً من التاريخ، و يوم كانت حياة الفرد تمثل جانباً هاماً من تصور الناس للتاريخ، و إيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيف الأحداث و يرسم الخطط، و يقوم بالتفكير و التنفيذ، و تتضاءل إلى جانبه -أعني جانب الفرد العظيم- كل حقيقة أرضية أخرى»[1]، و أن الغاية من كتابة التاريخ هي الكشف عن القدوة الحسنة، و تجنب المزالق و الاعتبار بأخطاء الماضي، فالغاية من قراءة التاريخ، غاية خلقية. كما استعار أساليبه من التراث العربي (نوار اللوز)، و الدعوة إلى محاكاتهما في الحاضر، «و تشكل هذه الاستعارة تجسيداً لأيديولوجية محايثة، و مزامنة لفعل الإدراك و الإنتاج»[2]، و تتمثل تلك الأيديولوجية في فكرة الروح الجزائرية التي سيطرت على الكُتاب والمفكرين الجزائريين.

بعد استقرائنا لأعمال واسيني الروائية، توصلنا إلى حقيقة مؤداها أن هذه الروايات تستلهم قوتها من التراث الجزائري، و العربي و حتى الغربي، حيث تعمل هذه الروايات على أن تكون مؤشرات دافعة للتغيير، و تطالب بالوفاء له. و التغيير هنا هو بتجاوز العصبيات، و الاستلاب والتهميش، و الدعوة إلى الاحترام المتبادل بين كل الأطياف و التوجهات السياسية، والأيديولوجية. و إنْ كان هذا من الطوباوية.

إن اختيار واسيني لهذه العناوين هو بهدف السخرية من الواقع، حيث تؤشر هذه العناوين على هذا الواقع المتأزم، كما تشير إلى أيديولوجية المؤلف الرافضة لهذا الواقع، لعل هذا الوعي بالواقع الناتج دون شك عن الإحساس الشعبي بفشل الأحزاب الوطنية في أن تفرز سياسة مقنعة،

[1] – إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، و دار الشروق، بيروت/ عمان، ط1، 1996، ص: 10.

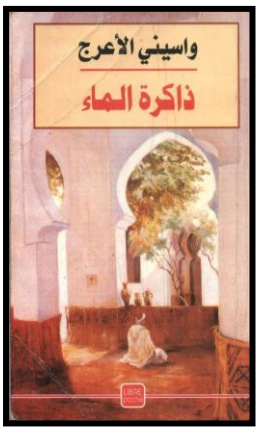
[2] – عبد اللطيف محفوظ، المعنى و فرضيات الإنتاج، م، س، ص: 51.

و من ثمة كان لابدّ من اقتراح آخر: لسؤال كيف نحقق الديمقراطية؟

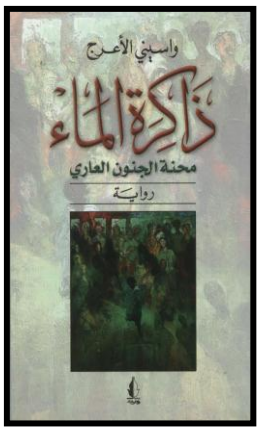
جاءت هذه الروايات التي صادفت الفترة الدموية متزامنة مع تعاظم السخط الاجتماعي على النظام، من قبل الجماعات المتطرفة التي خلقت جناحاً مسلحاً استهدف الكثير من أبناء هذا الوطن، و لا شك أن هذا الوعي هو الذي جعل الروائي يدرك الخلل الكامن وراء ديمومة الاحتلال، ليس في اغتيال الجماعات و الأفراد، و إنما في استهداف هذا النظام القائم، و هو ما تصوره أغلب الروايات، و إن بالأيقونات، أو المؤشرات، و هو توظيف يعكس أيديولوجية الكاتب، على الرغم من أنه استعار مداراتها النصية -أي رواياته- من تاريخ الجزائر الحديث والقديم.

يبدو أن ما أفرزته هذه العشرية من حقائق جديدة، و من تحولات معرفية و اقتصادية عميقة، قد فرض على الكاتب تطوير شكل وعيه بالعالم، و تغيير وعيه بشكل كتابة الرواية، حيث تجلى ذلك في التخلي عن الشكل الأيقوني البسيط كما «نتج عن ذلك استمرار الأفكار الأساسية التي عبّر عنها من خلال الرواية التاريخية، لكن وفق شكل جمالي مغاير. و قد نتج عن هذا الشكل، التحول من اعتماد المشابهة كعلامة بين الدليل النصي، و موضوعه الدينامي، إلى اعتماد المجاورة»[1]، فكانت "**طوق الياسمين**" بعد الطبعة الجديدة حاملة لأيقونة مشابهة لأيقونات الروايات الأخيرة، و كانت "**ذاكرة الماء**"، و "**أحلام مريم الوديعة**"، و "**شرفات بحر الشمال**"، و هو ما يؤكد أن الروائي يعتمد نفس الاستراتيجية في إنتاج رواياته، سواء أكانت واقعية أو تاريخية، أو غيرهما، وهو ما نلاحظه من خلال اختلاف الأيقونات التالية، من طبعة إلى أخرى:

طبعة دار الفضاء الحر (2001)



طبعة دار ورد (2004)

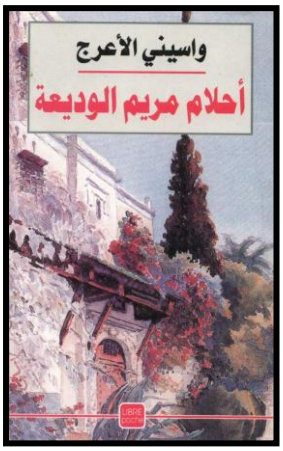


[1] – عبد اللطيف محفوظ، المعنى و فرضيات الإنتاج، م، س، ص: 61.

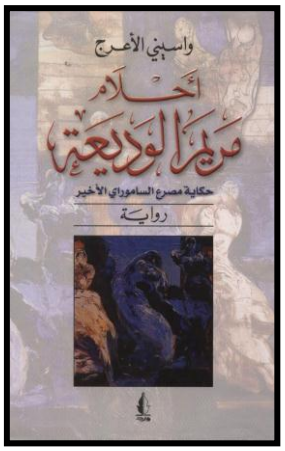
نجد الأيقونة الأولى على اليمين تشير إلى تجربة ذاتية، من خلال الإشارة إلى شخص واحد، لتتطور الأيقونة مع طبعة "دار ورد"، لتشير إلى مجموعة من الناس، في صورة غير واضحة، و في مكان غير واضح، كما تشير الأيقونة إلى تحولات المكان؛ من مكان للحياة إلى مكان للموت. حيث تتحدث الرواية عن سيرة كاتبها في فترة زمنية معينة، و محددة لمرحلة مرّت بها الجزائر، و مرّ بها الكاتب. ومن ثمة فالرواية تدعو إلى الانتقال إلى نمط مغاير من التفكير و الفعل، و الهدوء والديمقراطية من خلال احترام "الأنا" "للآخر" و العكس.

أحلام مريم الوديعة هي الأخرى تغيرت فيها الأيقونة، من شبه واضحة، إلى غامضة:

طبعة دار الفضاء الحر (2001)



طبعة دار ورد (2008)



أيقونة الطبعة الخاصة "بدار الفضاء الحر" تشير إلى بيت، و البيت هنا هو رمز للعلاقات الزوجية، و أنه «من أهم العوامل التي تدمج أفكار و ذكريات و أحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج و أساسه هما أحلام اليقظة»[1]. أما في طبعة "دار ورد" فالأيقونة تشير إلى صراع حاد على المرأة، دون الإشارة إلى أي بيت، و المعروف أن اللابيت يصبح فيه الإنسان مفتتاً، ذلك أن البيت هو الذي يحمي الإنسان من المخاطر.

و تختلف الأيقونة كذلك في "شرفات بحر الشمال" من طبعة لأخرى، و هو ما نلاحظه من خلال التالي:

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، م، س، ص: 38.

طبعة دار الفضاء الحر (2001)

طبعة دار ورد (2008)

إن اللون الأزرق - من خلال طبعة الفضاء الحر- يطغى على هذه الأيقونة؛ و اللون الأزرق هنا يختلف؛ فالأزرق الذي كتب عليه العنوان غامق مقارنة بلون السماء، و هو يشير بطريقة مباشرة إلى البحر من خلال علاقته بالعنوان التالي: (شرفات بحر الشمال)، إذ إنه في هذه الحالة يشير إلى الحقيقة والموت، كما يشير إلى الآلهة عند المصريين القدماء. و أنه لون الخوف، وفقدان الوعي، و يدل كذلك على ذروة السّلبية و العزوف عن الأمر. و في نفس الأيقونة نلاحظ الأزرق الشفاف الذي يرتبط في الأسفل بالبحر، و يوحي إلى التجريد و الروح، و إلى فكرة الأبدية الهادئة والمستعلية "المتكبرة"[1]، ومنه فالسفينة الراسية على سطح البحر إشارة إلى زمن السفر، كما نجد أن الضباب يسيطر على الأيقونة، مما يحيل إلى الغموض، و اللاجدوى، إلا أن هناك من يرى أن «البحر هو مكان بلا حدود و لا جدران، و فضاء رحبا يحتضن الجسد الإنساني ليكشف هذا الأخير عن طاقاته الجوانية ويعلن عن حضوره من خلال ممارساته الحرة الطليقة التي يقوم بها»[2].

أما بالنسبة لأيقونة "دار الآداب"، فقد كتب العنوان باللون الأزرق، و هي إشارة إلى البحر، و هو ما سنحدده من خلال العنوان. أما الأيقونة فنجدها شبه واضحة، و هي صورة لامرأة جميلة فاتنة من خلال الحلي، في لباس أحمر، و الحمرة هنا قد تكون إشارة للموت، كما قد تشير إلى «لون النفس و الغريزة الجنسية (الليبيدو) و القلب» [3]، و نلاحظ ذلك من خلال علاقة الراوي مع فتنة.

[1] - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Opt.cit, pp: 129-131.

[2] – أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، م، س، ص: 64.

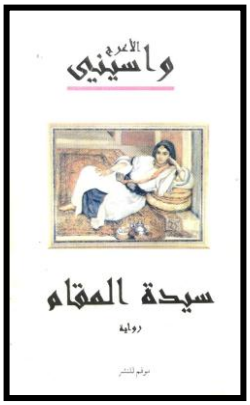
[3]- *Ibid* , p:831.

كما يشير هذا اللون إلى شدّ الانتباه، خاصة إذا ما ارتبط بالمرأة، باعتباره «لون أنثوي»([1])، إذ نجده « صورة للحدة و الحسن، و للقوة التحريضية و المعطاءة، للنشاط، للصحة، للثراء...» ([2])، و نلاحظ أنّ الوجه قد حدد بإطار أبيض، و ربما يكون إشارة إلى الفتنة، و هو ما يتوافق مع اسم هذه الشخصية. و نجد أن خلفية الصورة، هي اللون الأزرق، وهو لون البحر، ونلاحظ أن هذه الصورة وسط دائرة سوداء قاتمة، و هي إشارة أخرى للحزن، والموت و القبور، كما نلاحظ أن الصورة تمثل جسداً واحداً، و هي إشارة إلى عدم تحقيق الذات، لأن تحقيق الذات يكون من خلال الإشارة إلى الأخر، و أن تحقيق الرغبة الجسدية يكون بالإشارة إلى عامل خارجي، كالإشارة إلى كأس، أو قلم، أو سيجارة. و إذا «لم يستطع الجسد تحقيق ذاته أو أن يكون جسداً حقيقياً، كأي جسد في العالم، فمعنى ذلك أنه يعلن عن صمته و موته، وبالتالي عن حاجته إلى مكان يخفي فيه برودة و جموده. و لعل المكان الأنسب إليه و قتذاك هو المقبرة»([3]). وهو ما لاحظناه فعلاً من خلال نصوص الرواية.

إن تغيير الأيقونة من طبعة لأخرى يعود في الغالب إلى تصور جديد و خاص يرى أنها أكثر تلخيصاً للقصد العام للرواية، و هو ما تحققه فعلاً و بامتياز، و هذا ما حققته الأيقونات الجديدة - أي في الطبعات الجديدة - في روايات واسيني، ذلك أن أغلب هذه الصور التي تشكل الأيقونات غير واضحة و مشوهة، و إشارة إلى النسيان كمظهر من مظاهر الاغتراب و الاستلاب و هذا ما يظهر من خلال نسيان المعتقلين داخل السجون، و من خلال نسيان الشهداء، والمثقفين.

أما أيقونة "سيدة المقام" فنلاحظ أنها واضحة، و جلية إلا أنها غامضة الدلالة، حيث لا تتضح إلا من خلال قراءتها.

طبعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (1997)



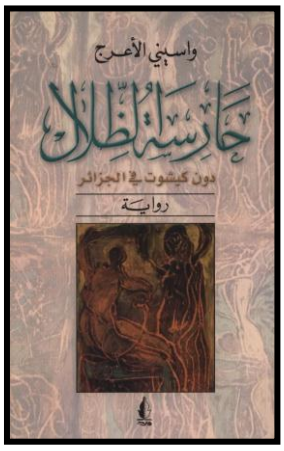
[1]- *Ibid* , p:1002.
[2]- *Ibid* , p: 832.

[3] – أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، م، س، ص: 67.

يوهمنا الروائي بامرأة جميلة، في لباس جميل، و عنوان جذاب، لكن مضمون الرواية يختلف عن الأيقونة، فالمضمون يشير إلى الجزائر في مرحلة أزمتها، حيث مثلت "مريم" الجزائر، التي وقعت بين قطبين متصارعين (حراس النوايا و بني كلبون)، و قد رصد لنا النص مظاهر الخيبة، والرعب، و القتل، و الصراع الذي يعبر عن الانتماء المسبق لصاحبه، و مع هذا فإذا كان «خطاب الرواية عنيفاً، سوداوياً، كالحاً، فإنها تستبطن خطاباً تقويمياً، و تربوياً توجيهياً، يحاول إبراز حقيقة خطيرة جداً»[1] تتمثل في الترهيب، و التقتيل، دون استعمال العقل. و هو ما نلاحظه في أغلب أيقونات المؤلف، و هي إشارة إلى الواقع الذي يعيشه العالم العربي ككل. و بذلك فهذا النوع من الأيقونات هو نوع يميل إلى الجانب التجاري أكثر منه إلى الجانب الفني، و هي طريق لجلب المتلقين.

أما "حارسة الظلال" فنجد الحراسة تمثلت في اللون الأخضر الذي لُون به العنوان، وهو إشارة إلى الأمن، و علامة «على حالة الشعور بالأمل الذي يسكن جوانية الإنسان و الذي يحمل في خلد الجزائري الحلم بغدٍ أفضل من يومه و أمسه، تتغير فيه ملامح الحياة اليومية التي اصطبغت بصورة الموت و الدخان»[2]. أما الأيقونة فنجدها عبارة عن ظلين أحدهما واقف، و يشير إلى المحكوم، والثاني جالس، و يشير إلى الحاكم، و سنوضح ذلك بشكل أفضل من خلال مطابقة الأيقونة للعنوان.

طبعة دار ورد (2006



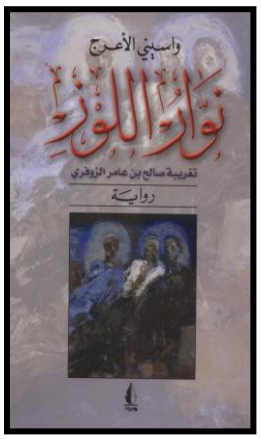
[1] – محمد معتصم، بنية السرد العربي، م، س، ص: 186.

[2] – جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، من كتاب الأعرج واسيني و شغف الكتابة، م، س، ص: 39.

إن الكاتب حينما يقدم لنا خطابه عبر الأيقونات، لا يوجه إلى الحاكم أو المحكوم، لأنه يدرك تمام الإدراك أن المسألة تتعلق بتكوين الوعي و اللاوعي المتسرب في العقائد و في أسس التربية التي يمارسها المحكمون أنفسهم، من خلال تجاوزهم للغير، و عدم احترامهم للآخر الذي يعتبر شرطاً أساسياً في إثبات هوية الأنا.

أيقونة رواية "نوار اللوز" هي الأخرى من النوع الجديد، و نجدها مرتبطة بالعنوان الفرعي الذي سنأتي إلى تحديده، حيث تكون الأيقونة على الشكل الآتي:

طبعة دار ورد (2007)



نلاحظ في هذه الأيقونة ثلاثة أشخاص، و هي إشارة إلى التغريبة التي ترتبط بالجماعة. أما النوع الأدبي الذي يرتبط بالفرد فهو "الرحلة"، و لو كان العنوان هو "رحلة صالح بن عامر الزوفري" لكان العنوان عادياً، لكن ربط التغريبة بفرد واحد هو ما يثير الانتباه، و من هنا نقول: إن الأيقونة تقوم على المستويات التالية:

- وجهان ملتصقان تحفهما دائرة زرقاء، و يغطي جسم أحدهما اللون الأسود، و أما الثاني فالنصف العلوي أبيض، و السفلي أسود.
- أما الشخص الثالث، فنجد وجهه محاطاً بدائرة خضراء باهتة، و جسمه مغطى بالأزرق. فإذا كان الأزرق مهيمناً، فإن الأخضر قد أصبح رصيناً و حاملاً للفكر، فاتحاً كان أو قاتماً، ليحافظ على ميزته الأصلية عن اللامبالاة و السكون؛ في الأخضر الفاتح تتفوّق اللامبالاة، بينما نشعر بالهدوء، أكثر، في الأخضر القاتم...([1]).

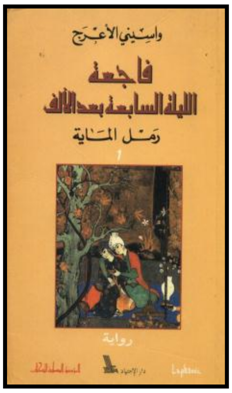
[1]- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Opt.cit, pp:1006.

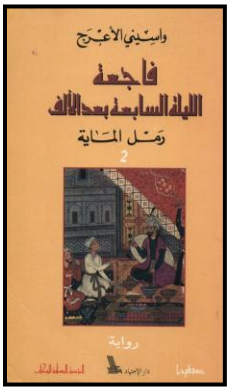
- سيطرة اللون الأسود على النصف السفلي من الأيقونة.

إن المتأمل لهذا الأيقونة يجد أن هذه المستويات تتكاتف لتنتج خطاباً حول النص، حيث نلاحظ هذه الوجوه مشوشة جراء القمع و التهميش و التجاوز، و النسيان، الذي يطال شخصية "صالح بن عامر الزوفري" المجاهد، و أن الإشارة إلى أكثر من وجه هو التأكيد على أن عالم القمع يطال الكثيرين، و منه فإن الكاتب ينبه الآخرين.

أما أيقونات الروايات الأخرى فلاحظنا من الشكل التقليدي أنّها تحاكي نصوصها، فرأينا أن نقدمها دون شرح، و تعليل، و هي كالآتي:

طبعة دار الجرمق (1980) **طبعة "م و ك/ لافوميك / دار الاجتهاد"**(1993) **طبعة دار الآداب**(2009)





3/6- **الأيقونة الاستعارية:**

ذهب "بورس" إلى أن الأيقون / الاستعارة يقوم على التشابه، و التشابه هنا لا يكون من خلال الشيء المحسوس، و إنما يكون بخصائص مجردة. إلا أن "أيكو" رفض فكرة التشابه، وعوض ذلك يقول بالتسنين المسبق الذي يتحكم في العلامات الأيقونية، حيث لا ينظر إلى الأشياء في حرفيتها، و في معناها المعروف، و إنما ينظر إليها و يُتعامل معها باعتبارها عنصراً منضوياً داخل هذا النسق أو ذاك، و منه فإن العلامات الأيقونية تشتغل وفق سنن أيقوني يحدد درجة هذا التشابه، و يحد من سلطة الإحالة المباشرة، و لهذا فإدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية يكون بمعرفة سابقة، وهذه المعرفة هي التي تمكننا من الإمساك ببنيتين، و هما:

- «بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام.

- و بنية واقعية هي منطلق التمثيل و أصله.

و هذا يعني أننا لا ننتقل آلياً من الدال الأيقوني إلى ما يوجد خارجه فنحن دائماً في حاجة إلى وسيط يجعل الربط بين الطرفين قادراً على توليد دلالة»([1]).

تحقق هذه الخصيصة خاصة في الروايات التاريخية، أو في الروايات ذات البعد الميتافيزيقي أو الوجودي، لأن مدار هذه الروايات يستند إلى تاريخ فعلي، و بالتالي فإن المؤولات التجسيدية (الأدلة اللغوية) هي مؤشرات منحلة عن الرموز التي تشير إلى أشياء وجدت وجوداً فعلياً في التاريخ، و أن العلاقة بين الموضوع المباشر و الموضوع الدينامي، هي المشابهة، و من ثمة فإن تلك الروايات، هي أيقونات لموضوعاتها الدينامية. و أن عمل المتلقي يكون بنقل هذه الأيقونات إلى مؤشرات، و إلا فستظل غامضة، «إذا لم يستطع حتى إدراكها، على اعتبار أنها أيقونة، أي إذا توقفت سيرورة التدلالية عند مستوى الإدراك المباشر الذي يجعل منها مؤشراً مباشراً على موضوعها المباشر، فإنها ستكون عبارة عن حكايات تاريخية و حسب، ويمنع هنا الإدراك الانفعالي المتلقي من استنتاج الدليل - التفكري المؤسس للروايات، و بالتالي يمنعه من إدراك استراتيجية الإنتاج المعتمدة من قبل المنتج»([2]).

ينطلق عمل المتلقي من استراتيجية المنتج، لأن الروايات هي عبارة عن أيقونات و هي أيضاً مؤشرات، و قد تمّ ربطها بالأيقونة لأنها الوسيلة القاعدية للإنتاج، لتحول بعد ذلك إلى مؤشرات، إن تمّ كشف المقصود. و أنه بدون إدراك الأيقونة لا يتم إدراك الموضوع الدينامي. كما أن الاختلاف بين المنتج و المتلقي هو أن المتلقي و هو «يستقبل الدليل الاستهلالي، يضطر إلى تحويله إلى مؤشر على موضوع لم يتعرفه بعد؛ أما المنتج السوي فيدرك منذ البداية الموضوع الدينامي النصي و الفرعي، إذ ليس ما يقوم به و هو ينتج هذه الجملة الأولى نفسها، سوى التأشير وفق آلية إنتاجية مناسبة على الموضوع بفضل السياق المناسب له»([3])، و هو ما نلاحظه في رواية "كتاب الأمير"، حيث تتحول الأيقونة (الصورة) إلى مؤشر، من خلال ربط العنوان بالصورة المتخيلة للأمير، لأن واجهة الكتاب بالعنوان وحده لا تعني أن المضمون يحتوي على نصوص تاريخية خاصة بالأمير عبد القادر، و من ثمة

[1] – سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، م، س، ص: 118.

[2] – عبد اللطيف محفوظ، المعنى و فرضيات الإنتاج، م، س، ص: 88.

[3] – عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، م، س، ص: 87.

يتحول العنوان بفضل الصورة من أيقونة إلى مؤشر. أما الصورة فمنذ البداية تظهر بأنها مؤشرة على الأمير عبد القادر، باعتبارها أشارت مباشرة إلى صورته، و هو ما سبق و أن قدمناه.

و في هذا العنصر يمكن أن ندرج العناوين كأيقونات استعارية، نظراً للمعاني الكثيرة التي تنطوي عليه هذه العناوين كاستعارات، و انطلاقاً من أن كل استعارة إلا و تشكل في موضوعها أيقونة، و ما دامت تنتقل إلى مستوى المؤشرات، فإنها ستظل أيقونات، و لهذا أشرنا إلى أن هذه الروايات مثلما هي أيقونات، هي أيضاً في الوقت نفسه مؤشرات، و هذا نظراً للقبض على بعض المدلولات، و انطلاقاً من هذا التقديم عمدنا إلى دراسة بعض العناوين، دون غيرها، بسبب انفتاحها على العديد من الدلالات.

المعروف أن العنوان هو اسم الكتاب، و هو الذي يمنعه من الاندثار، والذوبان داخل النصوص الأخرى، و منه فإن هناك «بعض المقاربات التي تتخذ من العنوان بوابة للولوج إلى عالم النص. قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للعناوين التي تعتبر تلخيصاً لمضمون النص الأدبي أو مطابقاً لنوعه، وهذا تماشٍ مع المثل العربي القائل "الكتاب يقرأ من عنوانه" و لكننا نجد أن هذا المثل يفقد مصداقيته خاصة فيما يتعلق بالعناوين العبثية أو اللامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النص و تأويله لإيجاد القرائن اللغوية أو المعنونة التي تربط العنوان كعلامة -سمة- و بين النص الذي كتب تحته»[1]، كما أن البحث في فضاء الرواية يعني البحث في مكونات الدلالة و أبعادها، و لا يتأتى ذلك دفعة واحدة، و إلا سقط البحث في التعتيم و البتر، فاكتشاف دلالات الرواية يعنى المرور من السطح كما تعرضه الكلمات و التراكيب إلى الأعماق التي هي جوهر الرواية و عالمها الدلالي.

و إذا كان لكل نص مفاتيح أولية، تؤشر للعالم الدلالي في خطابه، فإن أبرز مفتاح هو العنوان، الذي يدرس من خلال علاقته مع عناصر الخطاب الأخرى: الأقوال السردية، و المقاطع التي يتكون منها، و يظهر العنوان موقعياً في بداية الخطاب، و يمكن أن نكتشف ذلك اعتماداً على مجموعة من المؤشرات:

- يتميز باستقلالية في علاقته مع خطاب الرواية، انطلاقاً من الفضاء النصي الذي يحتله، على صفحة الغلاف.

[1] - حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، م، س، ص: 21.

- يشكل النواة الاستهلالية التي تمثل دليلاً إخبارياً، و إقناعياً، و دلالياً، فهو الذي يخبر عن وجود الخطاب و يحدد جنسه، و هو الذي يقنع المتلقي بالقراءة.
- كما أن العناصر الأيقونية (البروز الأيقوني للعنوان)، و التركيبية (التبئير) تجعل منه عاملاً يتميز بالقوة و الهيمنة. إن كل هذه العناصر تحيل على مستوى دلالي عام.

و منه فإن كل العناصر المرتبطة بالعنوان: أيقونياً، و تركيبياً، و دلالياً، تبين أن العنوان يحتل المركز المنظم للخطاب انطلاقاً من الموقع الذي يشغله، إنه يحتل موقعاً هاماً من خلال علاقته بمجموعة من العناصر:

- الموقع الذي يحتله على الصفحة، هو موقع التميز الأيقوني، و هو ما سنركز عليه.
- الموقع الذي يحتله في علاقته مع العناصر الأخرى، هو موقع تركيبي.
- الموقع الدلالي الذي يشغله في تحديد الدلالة، و هو ما يسمى بالعنصر المنظم.

و منه تكون قيمة العنوان، قيمة موقعية تجعل منه المركز المنظم Centre organisateur الذي يتولد منه الخطاب([1]).

و انطلاقاً مما تقدم سنركز على العناوين من خلال المواقع التي تحتلها على الصفحات، باعتبارها مواقع التميز الأيقوني، و علاقتها بدلالة الخطاب.

1/3/6- مقاربة سيميائية للعناوين و علاقتها ببناء دلالة الخطاب:

بعد قراءتنا لهذه الروايات تبين لنا أن المخيّلة السردية في هذا الخطاب، مخيّلة دلالية ثرية بالمعاني و معاني المعاني المخبوءة فيما وراء المظهر اللغوي الخارجي للنص الروائي، المتمثل في العناوين و الشخصيات الروائية في سياقها الخاص و العام، و الفضاء المكاني و دلالاته المختلفة، وكذا الزمان و الأحداث. لكن دراستنا ستنصب على العناصر الأكثر ظهوراً و تأشيراً ، و قد تمّ التركيز على دلالة العنوان كبداية، حيث «تهتم الدراسات الحديثة بالعنوان اهتماماً بالغاً، بعد ما أصبح الأدباء يعطونه قدراً خاصاً من الاشتغال. و تتفق هذه الدراسات بأن العنوان يحمل وظيفة عضوية و تمهيدية، إذ يعد عتبة يتم عن طريقها الولوج إلى عوالم النص، و عنصراً مساهماً في تفجير سيرورة الانفتاح التأويلي. و من جهة أخرى يتداخل مع النص تداخلاً جدلياً، لأنه يساعد على فهم النص من حيث يساعده

[1] - ينظر عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، م، س، صص: 121-123.

هذا النص على فهم ذاته»[1]، إذ لا يقدم العنوان مخبؤه إلا إذا طلب الباحث ذلك لأن القارئ إذا تقدم «نحو العنوان منتظراً منه أن يمده بكل دلالاته دون جهد يذكر، فإنه في هذه الحالة سيجد نفسه أمام إطار أجوف لا فرق بينه و بين عنوان آخر إلا الاسم والرسم. أما إذا تقدم نحوه مسائلاً إياه مشرحاً له، مدققاً في العناصر الموسوعية التي يحيل عليها، و تحيل عليه، فإنه لا محالة سيخرج بنتائج لم يكن ليتوصل إليها لو لم يسلك هذا الطريق الصعب. نقول إذن: غيّر طريقة تلقيك للعنوان، تتغير طبيعة العنوان، و ينتقل من عنوان "منغلق" إلى عنوان منفتح»[2]، كما أن اختيارات المؤلف للعناوين لا تكون عفو الخاطر بل يخضعها لعدة اعتبارات، أين لا يجيب عنها النص مباشرة، بل على المتلقي أن يجهد نفسه لإدراكها، أو على الأقل إدراك بعض منها.

يعتبر العنوان عند الغرب بمثابة العتبة التي لا يمكن أن ندخل النص إلا من خلالها، و هو الجسر الممتد بين النص و الكلام، و عبره يلوح النص بمضمونه دون أن يفصح عنه جملة، و من الشروط التي ينبغي أن تتوفر في العنوان، الاختصار و الوضوح و السهولة و الدقة، و كذا الشمول الذي يستدعي توظيف مجموعة من التقنيات التي تضفي عليه طابعه الإيحائي: كاللون و الحيز والكرافيك، و كذا الصورة التي توظف في الواجهة التي تعتبر عنواناً بصرياً، بالإضافة إلى العنوان الآخر الذي يتمثل في الصورة اللغوية.

أما في النصوص الحديثة، و خاصة منها الرواية فقد أخذت العناوين مسارات أخرى حيث لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص، بل إن النص سار يساهم في خلق معان متعددة الدلالات للعنوان [3]، فقد يكون العنوان كلمة واحدة، و قد يكون جملة اسمية، و قد يكون مصدراً منكراً، و قد يكون مصدراً معرفاً، كما قد يكون أسماء لأماكن، و موضوعات، و قد يكون نعوتاً، أو أرقاماً و تواريخ، أو أسماء شخصيات.

1/1/3/6- أنماط العناوين:

لقد ذهب كل من "بليو هوويك" و "هنري ميتران"، إلى تحديد ثلاثة أنماط للعناوين، وهي:

---

[1] – وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو)، م، س، ص: 150.

[2] – رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة و الإشارة)، م، س، ص: 194.

[3] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، صص: 47- 49.

1/1/1/3/6- **العنوان الذاتي** Subjectal: و هو العنوان الذي يعين موضوع النص.

2/1/1/3/6- **العنوان الموضوعي** Objectal: و هو العنوان الذي يعلن انتماء النص إلى أصناف القص. كأن نشير بأنها رواية تتحدث عن المضمون من خلال عنوان بسيط.

3/1/1/3/6- **العنوان المختلط**: و هو الذي يراوح بين الذاتي و الموضوعي، و يتحقق ذلك في العنوان الفرعي، لرواية: أحلام مريم الوديعة "**حكاية مصرع الساموراي الأخير**".

و هنا العنوان الفرعي يحيل إلى شكل أدبي هو "الحكاية"، و إلى **الموضوعة المهيمنة** في النص، و هي: (مصرع).

أما "جيرار جنيت" فقد ذهب إلى تقسيم وظائف العنوان إلى أربعة أقسام، و هي:

2/1/3/6- **وظائف العنوان**:

- إشارية / Désignation.
- وصفية(*) / Descriptive.
- إيحائية / Connotative.
- إغرائية(**) / Séductive.([1])

و هذه الوظائف تتداخل و تتقارب مع الوظائف التي سنشير إليها و هي:

1/2/1/3/6- **وظيفة التسمية** (التعيينية Designative): و هنا تتميز عناوين النصوص الخصوصية نفسها التي تتميز بها الأسماء في الحياة الاجتماعية، إذ يعين العنوان النص اللاحق له. فعنوان الرواية يشير إلى اسم صاحبها مباشرة، و دون أن تشير أنت إليه، لارتباط العنوان بصاحب الرواية، و لهذا يسعى الكُتاب إلى تمييز أعمالهم بعناوين فريدة وغير مسبوقة، و تسمية النص هنا تعني مباركته، فالعنوان هو اسم العمل، مثل أسماء العلم و أسماء المواضيع، إذ يهدف إلى التعرف على

---

* - الوظيفة الوصفية هنا هو أن الوظيفة اللغوية الواصفة للغة تكون قبل كل شيء وظيفة تفسيرية، تهدف إلى استبدال الدلائل الباعثة على الشك بدلائل واضحة. و هذا الموقف ينتج عنه بالضرورة اعتبار العنوان كنوع من الشرح للنص، و هذا حسب ما ذهب إليه "جاكبسون". ينظر عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي،دار السبيل للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،2009،ص:267.

** - الوظيفة الإغرائية هو أن يعطي المؤلف فكرة تامة قدر الإمكان عن محتوى المؤلف، مصراً مع ذلك على إثارة فضول القارئ؛ عن طريق التأليف المدهش للحروف و المهارة في وضع الأسطر، إذ عليه أن يوفر لعين العارف نظرة منتظمة بلا رتابة، و متنوعة بصفة سائغة، كما يكتسب شكل الصفحة دوماً أهمية كبرى عن طريق التأثير الذي يمارسه على جمهور القراء.ينظر عبد الحميدم،ن،ص:272.

[1] - ينظر يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، ص: 51.

العمل بكل دقة و بأقل ما يمكن من اللبس، وتأخذ هذه الوظيفة عدة تسميات من بينها: «استدعائية appellative (غريفل 1973)، وتسمويةdenominative (ميتران 1979)، تمييزية distinctve (غلودنشتاين 1990)، ومرجعية referencielle (كانتوروويكس 1986)» ([1]).

2/2/1/3/6- **الوظيفة الإثارية**: تسمى بالوظيفة الإثارية كونها ترتبط «بالأثر المزدوج الذي يمارسه العنوان على المتلقي، إذ يسعى العنوان جاهداً إلى استجلاب اهتمام القارئ أو الجمهور المستهدف من خلال تبئير انتباهه، لكون التسمية مصاحبة له، و مؤشرة عليه، فيحاول أن يدفعه إلى حيازة النص و قراءته»([2]). كما يعمل العنوان على التلميح دون التصريح، و منه يثير الدهشة في نفس القارئ، و يرى "أمبرتو أيكو" أن «أكثر العناوين إثارة لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكثيفها في اسم دال على البطل»([3]).

3/2/1/3/6- **الوظيفة الأيديولوجية**: تتحقق هذه الوظيفة عبر العنوان، و تكرر ظهوره في أكثر من عتبة؛ أي في صفحة العنوان، و صفحة العنوان المزعوم، و على ظهر الغلاف، و على حاشية الكتاب...الخ، و منه ينضبط العنوان في بنيته و محتواه إلى شروط السوق و التسويق، وأن وظيفته الأيديولوجية هو أن يلزم القارئ «بطريقة معينة في القراءة، و يحرص في الآن نفسه على إقصاء أخرى»([4]).

و انطلاقاً من هذه الوظائف، يمكن القول: أن النص لا يمكن «معرفته و تسميته إلا بمناصه»([5])، حتى و إن كان هذا المناص يختلف من وظيفة لأخرى، إذ نجده يعين أو يسمي في وظيفة، و يلمح في أخرى، و يخضع لشروط التسويق في ثالثة، و منه فإن المناص يتكون من مجموعة شاذة أو غير متجانسة من الممارسات والخطابات المختلفة ومن أي نوع وأي سنن والتي سأجعلها - كما يقول جينيت - مؤتلفة تحت هذا المفهوم باسم وحدة المصالح، أو تقارب الآثار،

---

[1] – عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، م، س، ص: 249.

[2] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، ص: 52.

[3] – أمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية. تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2009، ص: 20.

[4] – يوسف الإدريسي، م، س، ص: 52.

[5] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، م، س، ص: 44.

والتي تبدو لي أكثر أهمية من تنافر مظاهرها([1]).

مرّ العنوان عبر سيرورة تاريخية يمكن أن نتلمسها من زوايا متعددة، و من خلال علاقته بالنص و بالقارئ، و من خلال ارتباك ببنيته و محدداته الذاتية بشروط السياق الثقافي و الاجتماعي الذي أنتجه، أنه «بنية نصية تحيل على دلالات عديدة يصعب حصرها، و لكنها تحيل قبل كل شيء على بنية النص الروائي الذي تنتظم فيه مجموعة معان مترابطة، يتخذ النص من خلالها هيئته المتكاملة»([2])، و من خلال ما تقدم نشير إلى الدلالتين الآتيتين:

1- «دلالة قصدية([*]) تحدد مضمون الكتاب و تلخص فكرته العامة.

2- دلالة إرسالية تسمي المرسل و المرسل إليه»([3]).

إن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية كثيرة و مهمة، تتجاوز الوظائف البرغماتية، و منها لفت الانتباه، و الإعلام، و الإخبار، و تعمل هذه الوظائف على تفسير طبيعة الاتجاه الفني للكتاب.

و يعتبر العنوان كأي عنصر من العناصر الموازية للنص، كاسم المؤلف، و دار النشر، وتاريخ النشر، و كل الهوامش الأخرى، إلا أن أهمية العنونة مقارنةً مع هذه العناصر تبدو جلية. حيث اهتمت السيمياء بدراسة العنوان اهتماماً واسعاً مثله مثل بقية العناصر المكونة لفضاء النص، ذلك أن العنونة في الكتابة سيرورة ثقافية، لأنها تحدد خصائص النصوص، كما أن العنوان بناءً على بنيته التركيبية و عناصره المعجمية و الدلالية يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص، و تحديد شكله، ودلالته، و للتمييز بين العنوان و النص، نقول:

المتن النصي هو جملة العناصر اللغوية (جمل/أقوال) التي تكون النص باستثناء العنوان، وتتضح استقلالية العنوان من خلال هذه العناصر الشكلية و الدلالية:

---

[1] - Genette, *G.*, *"Palampsestes"*, éd., Seuil, Paris, février 1987, p.7.

[2] – رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة و الإشارة)، م، س، ص: 194.

[*] - تقوم أطروحة القصدية على اعتبار الوعي أصل أي إعطاء لمعنى. سيلفان أورو، فلسفة اللغة، م، س، ص: 69.

[3] – يوسف الإدريسي، م، س، ص: 32.

3/1/3/6- العناصر الشكلية و الدلالية:

1/3/1/3/6- العناصر الشكلية:

- ينفرد العنوان بالصفحة الأولى التي تعد أول عنصر ندخل منه النص.
- يتميز العنوان بطوبوغرافية خاصة (نوع الحروف: غليظة، رقيقة...الخ).

2/3/1/3/6- العناصر الدلالية:

هنا يعد العنوان نقطة الانطلاق الطبيعية للنص. إنه النواة التي يتولد منها الخطاب، ويمكن تحديد العنوان من الناحية السيميوطيقية بالتركيز على المستوى التركيبي، و المستوى الدلالي:

1/2/3/1/3/6- البنية التركيبية:

و يكون هذا المستوى الأيقوني الذي سنركز عليه من خلال التركيز على العناوين الرئيسة، و العناوين الفرعية، من خلال التركيز على الحروف التيبوغرافية، سواء أكانت غليظة، أم رفيعة، أم مائلة...الخ، و سواء أكانت في أعلى صفحة الغلاف أم في أسفلها، و من خلال تحديد الحيز الذي يحتله هذا العنوان، مقارنة مع عناصر الغلاف الأخرى، كاسم الكاتب، واسم دار النشر...الخ. و وضعية العنوان على الغلاف هي التي تعطيه نوعاً من البروز و التميز الأيقوني، مقارنة مع عناصر الغلاف الأخرى، كما تؤشر بنيته الأيقونية (البروز و التمييز)على مقصدية الكاتب في دفع المتلقي إلى الاهتمام بهذا الخطاب، و إثارة الدهشة في نفسه، كما أن تشكيل العنوان تيبوغرافياً بنوع من التمييز الأيقوني يرتبط بإثارة اهتمام المتلقي، و تحفيزه على قراءة الخطاب باعتباره يشكل علامة إخبارية و إقناعية؛ لأن وجود عنوان يتصدر صفحة الغلاف الأولى، يعد انطلاقاً من تقاليد الكتابة التي يوجد حولها اتفاق بين مستعملي النصوص، إخباراً عن خطاب سردي موجه للقارئ. أما بالنسبة للصور فقد تمّ التركيز عليها من خلال تحليل الأيقونات.

2/2/3/1/3/6- البنية الدلالية:

يمثل العنوان دليلاً يَفتح به الخطاب نقطة انطلاق لتوالده وتناسله، و لذلك يمكن تحليل العلاقات السيميوطيقية، بين الدلائل اللغوية التي تحقق العنوان، و بين التمثيلات الذهنية الدلالية التي تحيل إليها المركبات اللغوية، كما تؤشر كل الدلالات الأولية التي تجعل من العنوان نواة أساسية تدور حولها كل الدلالات الجزئية الأخرى التي ينتجها الخطاب، و هو ما يجعل من العنوان

نقطة توالد وانسجام الخطاب. كما تُبرز هذه العناصر المتعلقة بالعنوان، بعض الدلالات الجزئية ([1]) التي تشير إلى قوة العنوان و هيمنته.

يتكون العنوان على مستوى بنيته اللغوية من وحدات معجمية تثير مسألة الدلالات التي تحيل إليها في استقلاليتها كعنوان، و الدلالات التي تحيل إليها علاقتها بخطاب الرواية، و منه فإن «الدلالات الممكنة التي تولدها الوحدة المعجمية لا تتحقق كلها على مستوى الخطاب؛ أي لا تدخل كلها ضمن مجال ما هو محقق، و إنما يستثمر منها قسم جزئي يكون موافقاً للتشاكل العام المهيمن الذي يحدده الخطاب بصفته إطاراً عاماً منذ مفتتحه، فالتشاكل العام الذي يحدده الخطاب انطلاقاً من العناصر الأولى التي يفتتح بها خطاب الرواية هو الذي يوجه استثمار و تحقق هذه الدلالات الممكنة داخل الخطاب»([2]).

يكتسي العنوان أهمية كبيرة من خلال ارتباطه «بالجانب الطوبولوجي، أي بنوعية المكان والموقع الذي يحتله في علاقته مع مجموعة من العناصر:

- الموقع الذي يحتله على صفحة الغلاف في علاقته بالعناصر الأخرى.

- الموقع الذي يحتله في علاقته مع باقي العناصر التي يتمفصل إليها خطاب الرواية سواء من الجزئية المتمثلة في الأقوال، أو الشاملة المتمثلة في المقاطع التي يتكون منها الخطاب، ذلك أن هذه العناصر تكاد تنمو و تتفرع من عنصر واحد: هو النواة الاستهلالية»([3]) التي تمثل دليلاً إقناعياً وإخبارياً و دلالياً يخبر عن وجود خطاب من جنس الرواية، و يحاول إقناع القارئ بقراءته مقدماً له بعض "أثار المعنى" حول هذا الخطاب. و منه يصبح العنوان العنصر المهيمن انطلاقاً من «المجال الذي يشغله أيقونياً، و تركيبياً، و دلالياً، فقبل دخول و عبور قيمة جديدة للنسق مثل بداية تفرع و نمو الخطاب بتوليد مقاطع أخرى، و انتقال خطاب الرواية من الحالة الأولية (المركز المنظم) إلى حالة أخرى ثم حدوث الكوارث الأولية، مثل كارثة المواجهة، فإن العنوان يمثل العنصر المهيمن بفعل امتداد المجال الذي يشغله»([4]).

---

[1] - ينظر عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس، المغرب، ط1، 2002، صص: 108-113.

[2] - المرجع نفسه، ص: 119.

[3] - المرجع نفسه، ص: ن.

[4] - المرجع نفسه، ص: 123.

4/1/3/6- **مقاربة تطبيقية للعناوين (نماذج و دلالات)**:

تتمثل مهارة واسيني الأعرج في استخدامه للغة، استخداماً وظيفياً و دلالياً ينسجم مع النوع الأدبي الذي تنتمي إليه أعماله الروائية ممثلة في الرواية الجديدة، و في سياق ذلك فإن كل عناوينه ذات البعد المكاني، و المنزع المكاني النفسي، و ذات البعد الأسطوري، و ذات البعد التاريخي لا تقتصر وظيفتها على تأسيس المضمون الاجتماعي، و إن كانت هذه الأولى وظائفها، وإنما هي تبدو بمثابة "الجملة النواة" التي تتولد منه و تتكامل و تكتمل على ضوئها كل المكونات الأساس للبناء الروائي ممثلة في المكان و الزمان و الشخصيات و الدلالة الفنية التي تولدها هذه العناصر الروائية نفسها[1]، و هو ما يبين أن الخطاب الواسيني يولد في عناوين رواياته:

1/4/1/3/6- **الوظيفة الدلالية** لـ:

- نوار اللوز "**تغريبة صالح بن عامر الزوفري**"
- أحلام مريم الوديعة "**حكاية مصرع الساموراي الأخير**"
- ذاكرة الماء "**محنة الجنون العاري**"

إن الموقع الذي يحتله العنوان على الكتاب، و الموقع الذي يحتله مع باقي العناصر المكونة للخطاب، هو ما يجعلنا نركز على هذه العناوين من خلال واجهة الكتاب.

فالروايات الثلاث أعيد طبعها من قبل دار "ورد" السورية، و جاءت عناوينها باللون الأحمر، حيث جاءت هذه الطبعة حاملة لعناوين فرعية رفيعة الخط، و بطبعة فاخرة، و لها أيقونات تختلف عن أيقونات دار "الفضاء الحر"، و منه:

فإن طابع الكتاب "دار ورد" قد حاول تجسيد العنف من خلال غلاف الكتاب، حيث كتب العناوين الأصلية بخط أحمر ضخم يتصدر صفحة الكتاب و لهذا دلالة، ليلفت نظر المتلقي، كما أنه رمز كوني للحياة؛ فبقوته و شدته و لمعانه، يمتلك الأحمر، شأنه شأن النّار و الدّم، رمزية ملتبسة سواء أكان فاتحاً أم قاتماً[2]. ثم جاءت العناوين الفرعية بخط رفيع، و لهذا دلالة أخرى خاصة من الناحية الشكلية، لأنه أراد التشديد و التركيز على العناوين الأصلية. كما أن اللون الأحمر يُعتمد من قبل أغلب الكتاب لاستجلاب نظر المتلقي المستهدف، و إثارة التساؤلات في ذهنه، و لكي يجيب

[1] – ينظر عثمان بدري، وظيفة اللغة، م، س، ص: 32.

[2] - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Opt. cit.*, p. 831.

المتلقي على هذه التساؤلات ينبغي له أن يتحصل على هذه الرواية، علماً منه بأن هذه اللون يشير إلى الخطر الذي يحدق بكينونة الإنسان العربي. أما الشيء الذي يشير إلى خطورة هذا اللون فهو بداية العنوان الفرعي بإشارة إلى نوع الحكاية، أو ما يسمى بـ"الموضوعة المهيمنة"، من خلال العناوين التي نقدم.

العنوان الأصلي	العنوان الفرعي	الموضوعة المهيمنة
نوار اللوز	تغريبة صالح بن عامر الزوفري	تغريبة
أحلام مريم الوديعة	حكاية مصرع الساموراي الأخير	مصرع
ذاكرة الماء	محنة الجنون العاري	محنة

إن العنف الذي أشرنا إليه، ليس هو العنف بالمفهوم الإعلامي و لكنه «يحيل إلى بنية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة و الأنساق التعبيرية المكرّسة لتؤسس بنيتها الخاصة و جنسها (نوعها) الخاص (...) فالعنف الذي يمارسه النص على متلقيه ليس ما يقدمه النص و لكنه الكيفية التي يقدم بها»([1])، و العنف هنا لا يقدم لنا إجابات، و إنما يطرح أسئلته، و «عن طريق هذه الأسئلة يتم امتلاك النص، أي أنه يصير جزءاً من ذاكرة القارئ و ثقافته، و يعني الامتلاك أكثر من الفهم مع القدرة على احتواء النص و السيطرة عليه، و الامتلاك يحاول دائماً الانفلات من المحاكاة. وكل جديد يثير الدهشة و يحدث الصدمة وبالتالي يلتصق بالذاكرة لأنه يفلت من الرتابة و التكرار ويؤسس بنيته الخاصة المنبنية على التمرد على القوالب الجاهزة و الأشكال المهيمنة»([2])، كما أن العنوان هو الذي يحفظ خصوصية النص، ويمنعه من الذوبان في النصوص الأخرى، و هو الذي يكسب النص شرعيته التاريخية، لكننا لو أخذنا عنوان "نوار اللوز" مثلاً، لوجدنا العنوان مغريا، إلا أن اللافت في الأمر هو عدم التطابق تقريباً بين العنوان الأصلي، و المضمون، و هذا ما يخيب أفق انتظارنا، و بالتالي الوقوع في الغموض، مما يفتح أبواب التأويل، و «لهذا يأتي العنوان الفرعي ليلعب دور الموجه القرائي (الموجه الحقيقي لقرائتنا» ([3])، و ليقلل من احتمالات التأويل بوظيفته الإخبارية، من خلال الإشارة إلى التغرب من المشرق إلى المغرب، فكلمة التغريبة توحي إلى دلالتين:

[1] – حسين خمري، نظرية النص، م، س، ص: 405.

[2] – المرجع نفسه، ص: 408.

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 80.

- الأولى التغرب إلى المغرب، باعتبار أبطال التغريبة هم من المشرق.
- و الدلالة الثانية ما تحمله هذه الكلمة من تغرب و غربة عن الوطن، و هو ما يوحي إلى المعاناة و الحزن و البكاء[1] كما نجد التغريبة الهلالية جماعية، و التغريبة الثانية فردية.

و نلاحظ أن كتابة العنوان مثلاً من خلال دار "الفضاء الحر" قد كتب بخط النسخ، أما كتابة "دار ورد" فنلاحظ أن العناوين الرئيسة كتبت بخط الثلث، و العناوين الفرعية كتبت بخط النسخ، و هو ما خلخل لدينا معرفتنا بالخط، و مع هذا سنأخذ نموذجاً، و نحاول تأويله مانحين إياه معنى و دلالة:

إذا حكّمنا بصرنا على واجهة رواية "أحلام مريم الوديعة" من خلال طبعة دار الفضاء الحر، فسنلاحظ العنوان مكتوبا بخط طويل، أو أنه يحتل فضاءً طويلاً، و هو ما يوحي بالعتمة، والقهر، والتعذيب، وخاصة أن لون هذا الخط هو اللون الأحمر، ولهذا اللون دلالة أخرى، أشرنا لها سابقاً.

أما طبعة دار "ورد" فنلاحظ العنوان جاء بخط الثلث، و احتل نصف صفحة الواجهة، وقد جاء هذه الخط مدوراً تقريباً، و هو يعبر عن الانكسار و التراجع، إلا أن خط العنوان الفرعي، فقد جاء مستوياً بلون أزرق، و هو ما قد يوحي إلى الأمل من جديد.

و نستخلص من خلال هذه المحاولة الاستنطاقية لهذا الفضاء المكتوب، أن العنوان يتكون من بنيتين: بنية القهر التي نجدها في العنوان الرئيس، و بنية الأمل التي نجدها في العنوان الفرعي. ومنه فإن وظيفة العنوان تبدو واضحة «لكون بنيته اللغوية تختزل مقولة النص، و تكشف طبيعة موضوعه، و تعين حقله المعرفي، و تبقى بذلك محكومة بشرطي الاختصار و الاقتضاب؛ إذ لا يصح لبنية العنوان أن تفرط في الطول لأن العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالة على النص»[2].

و هو ما نجده كذلك في رواية "**كتاب الأمير**"، الذي يوقعنا في حيرة تأويلية. هل هو كتاب في التاريخ؟ أم أنه رواية ليأتي العنوان الفرعي "**مسالك أبواب الحديد**" ليشير إلى أن العمل رواية و ليزيل القلق التأويلي.

كما أن إشارتنا إلى الخط الغليظ و الخط الرقيق، لم تأت عفو الخاطر، و إنما لمعرفتنا بأن«الخط -كبعد تشكيلي- في هذا السياق ليس بريئاً، إذ أنه يعكس علاقات اجتماعية بين المرسل والمرسل إليه وهي علاقات تحكمها وظائف اجتماعية و مؤسساتية و تخضع لها. و بهذا يمكن أن

[1] – ينظر سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2006، صص: 89-92.

[2] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، ص: 34.

نقول: أن الخط ليس من البراءة في شيء بل هو رمز للسلطة الاجتماعية و السياسية، و يعكس علاقة السيد بالمسود؛ أي أن العلاقة هنا من نوع مهيمن / مسيطر عليه»([1]).

2/4/1/3/6- الوظيفة الدلالية ل"وقع الأحذية الخشنة (طوق الياسمين)":

إن أغلب روايات واسيني الأعرج تتكون من عناوين أصلية، و أخرى فرعية، مثل ما نلاحظ في (طوق الياسمين"**رسالة في الصبابة و العشق المستحيل**").

العنوان الأصلي: "طوق الياسمين"، و العنوان الفرعي: "رسالة في الصبابة و العشق المستحيل". لهذه الرواية طبعتان: واحدة مكتوبة باللون الأحمر، و تحمل عنوان "**وقع الأحذية الخشنة**"، و تحمل عنوانا أصلياً واحداً، و هذا حسب طبعة الفضاء الحر. و الثانية مكتوبة باللون الأزرق، و تحمل عنوانان؛ واحد أصلي، و هو: "**طوق الياسمين**"، و الثاني فرعي، وهو: "**رسالة في الصبابة و العشق المستحيل**"، وهذا حسب طبعة دار ورد.

إن قراءتنا لهذا العنوان جاءت في ضوء تمثلنا للنص الروائي كله من الداخل، و أن قراءتنا الأفقية و الرأسية لهذا النص كشفت بدائل كثيرة داخل النص، كان بإمكان واسيني أن يختار منها عنواناً لروايته، و هذا دليل على أن الروائي عا لم بأن هناك الكثير من العناوين التي تنوب عن بعض، مثل هذه الرواية التي تستحوذ على عنوانين، مثلما حددنا ذلك سابقاً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنه قد اختار أيقونات مختلفة حسب الطبعات و حسب دور النشر.

إن هذه الرواية رغم اختلاف عنوانها و أيقونتها، و اتفاق مضمونها، إلا إنها تظل تشير إلى الإحساس بدلالة الغربة، و العشق المستحيل من خلال عنوانها الفرعي، و هي إشارة إلى عدم الاستقرار، و الإقامة المؤقتة، و هذا المؤشر الأساس للرؤية الفنية في النص، و هذا المؤشر ينزع منذ البداية منزعاً سياسياً مؤداه أن حالة الاغتراب النفسي هذه حتمية لوجود حالة من الخوف في نفوس المثقفين، لم يعرفها المجتمع الجزائري من قبل.

أما العناوين الأخرى فنلاحظ أنها جاءت مختلفة من حيث توظيف اللون فنجد لون الخط في طبعة "الفضاء الحر" أحمر، و هذا الاختيار إما يكون تجارياً، أو إشارة أخرى إلى القيمة الفنية لهذه الروايات، باعتبار هذا اللون يدل من جهة أخرى على العلم و المعرفة السحرية و السرّية([2]).

[1] – حسين خمري، نظرية النص، م، س، ص: 111.

[2] – Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Opt. cit*, p. 831.

أما في طبعة "دار ورد" فيميل إلى البني، و كلاهما بالبنط العريض، وأن طبعة "دار ورد" جاءت فيها العناوين الأصلية مصحوبة بعناوين فرعية، في حين جاءت العناوين الأصلية فقط في طبعة "الفضاء الحر".

إن تغيير لون العنوان قد يكون بتغير رؤية الكاتب، بعد مرور مدة من الزمن، و قد يكون بشرط من الطابع لغرض تجاري، و لهذا تغير لون العنوان من الأحمر إلى البني، هذا من جهة. و أن اللون الأحمر الذي أُعتُمد من قبل "دار الفضاء الحر" هو لون يسيطر عليه البعد الأيديولوجي من جهة، و البعد الاقتصادي من جهة ثانية، إذ لا يمكن أن ننكر «بأن العنوان يحمل وظيفة جمالية وتجارية. خاصة بعدما أصبح الأدب مسيَّجاً في قوالب اقتصادية مرهونة بالسوق، فكثير من الأدباء يتفننون في وضع عناوين ذات إيقاعات موسيقية جذابة، أو صورة مخاتلة، لمخادعة القارئ المستهلك»([1]).

3/4/1/3/6- **الوظيفة الدلالية لـ" شرفات بحر الشمال"**:

أما عنوان "**شرفات بحر الشمال**" فنجد لون الخط الخاص بالعنوان يختلف، ففي طبعة "الفضاء الحر" باللون الأحمر، و قد يشير هذا إلى توجه الكاتب، و نجده في طبعة "دار الآداب" باللون الأزرق، لكننا لو جئنا إلى تحديد العنوان في حدّ ذاته لتوصلنا إلى نفس الفكرة، حتى و إن اختلفت الألوان، لأن العنوان مرتبط بالمضمون، و هذا لا يعني إلغاء مهمة اللون، لأن «اللون يعتبر المجال و كأنه مجموع من الأمكنة التي تنشر شدَّات ضوئية متغيّرة و نوعية: لذلك يمكن استخدام اللون في بعض الحالات لتحديد مكان الأشياء على سطوح عميقة مختلفة»([2])، إذ نجد أن اللون يؤدي إلى تفتح خواص أخرى، تتمثل في الحواس، مثل حاسة الذوق، و حاسة اللمس، و حاسة الشم، ومنه فإن استخدام الفوارق اللونية لم يكن « لتسهيل القراءة التصويرية للأشياء، بل لتحديد موقعها على عدة سطوح عميقة. في هذه الحالة، فإن التصييغ الموزَّع والتصييغ المتنافر لا يخصان انشغال الأمكنة، بل المنظور، و عندها يدخل توزيع التصييغات في علاقة شبه رسمية مع درجات الابتعاد عن المشاهد»([3]).

---

[1] – وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، م، س، ص: 150.

[2] – جاك فونتاني، سيمياء المرئي. تر: على أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003، ص: 45.

[3] – المرجع نفسه، ص: 45.

إن عنوان "**شرفات بحر الشمال**" مرتبط بفضاء البحر أكثر من أي شيء آخر، و البحر معجمياً يدل على مكان غير مسكون، و يضرب به المثل في اللاجدوى و التيه، و انعدام المنفعة، كما أن البحر في الغالب يكون محفوفاً بالمخاطر، وهذه المخاطر تدخل في عالم الغيبيات بوصفها قدراً مجهولاً. و هو ما يقود في الأخير إلى الصراع مع الأقدار من أجل الرغبة في البقاء، و هناك دلالة سيميائية أخرى مرتبطة بالشخصيات والأحداث و الرؤى و الأفكار و الزمن و المكان ليصبح الدال السيميائي ‹البحر› قابلاً للتدليل والتحول و الإشارة إلى سلسلة من المدلولات التي تحدث تواصلاً بين العنوان و الفضاء العام لأنساق المتن النصي. فلو عدنا إلى لون الخط مثلاً فنجد لون خط العنوان في طبعة "دار الآداب" هو اللون الأزرق، و الزرقة هنا تشير إلى الفضاء الجغرافي، و هو البحر، و لو أمعنّا النظر في لون خط العنوان في طبعة "الفضاء الحر"، و الذي هو الأحمر لقلنا أن هذا اللون يشير إلى التيهان والموت، و خاصة إذا ما تمّ ربط هذا اللون ‹الأحمر›، أو ذاك اللون ‹الأزرق› بشخصية ‹فتنة›.

و إذا جئنا إلى ربط "الشرفات" بـ"البحر" لوجدنا أن جمع شرفات هو شرفة، والشرفة ترمز إلى المكان العالي، كأن نقول شرفة البيت، و منها يكون الإشراف من فوق، لترى الأرض من فوق، و هذه دلالة أخرى على شخصيات هذه الرواية، كشخصية "الأستاذ الجامعي"، و هو مستوى عال، و شخصية "فتنة"، و هي شخصية رمزية، و منها ارتباط الشرفات بالأستاذ وارتباط البحر بـ "فتنة".

4/4/1/3/6- **الوظيفة الدلالية لـ" حارسة الظلال ":**

أما ‹**حارسة الظلال**"**دون كيشوت في الجزائر**"› فنجد العنوان الأصلي من حيث الرسم قد جاء بالبنط العريض باللون الأخضر، و هو رمز للأمن. كما أنه لون الإنسانية و الدّعة، الأمل والقوة، طول العمر و الخلود، الرصانة و الحكمة، الهدوء و الفتور، و يشير إلى استيقاظ الحياة الأصلية، كما يعتبر الأخضر لون ذكوري[1]، و هو في الإسلام يمثل لون العلم، و يشكل للمسلم شعار السلام، و الإنقاذ، و رمز الخيرات المادية و الروحية[2]، و هذا ليس غريباً و خاصة إذا تعلق هذا بالحراسة، أي الأمن. و ‹الحراسة› هنا هي إشارة إلى حراسة المكان، و المكان المشار إليه هو ‹مفرغة واد السمار›

[1] - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Opt. cit*, p. 1002.

[2] - *Ibid* , p. 1003.

التي دارت فيها أغلب الأحداث، لكن لو جئنا إلى (الظلال) لوجدنا هذه الكلمة تنطوي على عدد من الدلالات، والظلال جمع ظل، و الظل يتعلق بالمكان الذي لا تصله الشمس، و منه ومن خلال النص نجد هذه المفرغة مكانا غير عاد نظراً للحراسة المشددة عليه، لما يحتوي عليه من كنوز في نظر من يفهم قيمة هذه الكنوز، و من جهة أخرى فالظل هنا له رمز آخر، يتعلق ببعض الإطارات الذين يتخذون هذا المكان للتمويه على بعض السلع المستوردة، التي تدخل هذه المفرغة بحجة فسادها، ثم تخرج بطريقة أخرى لتُعَلَّب من جديد و تباع بأثمان باهظة، وهي دلالة أخرى على التهرب الجمركي.

من خلال هذه النماذج و دلالاتها أرى أن أقف عند هذا الحد من هذه التحديدات، وخاصة فيما يتعلق بدلالة العناوين، و هذا نظراً لكثرتها و صعوبة تحديدها، و سعة دلالاتها، لأن قراءة العناوين قراءة قصدية و متأنية، هو ما يفتح مجال التعقيد و لا تظهر الأمور ببساطة، حيث تتفاعل هذه الأمور البسيطة و تتكامل فيما بينها لتوليد آفاق دلالية متنوعة تمكننا من رؤية العالم في الخطاب الروائي الواسيني، خصوصاً إذا تمّ تفكيك هذه العناوين في ضوء الخطاب الروائي، لأن دلالة العنوان بمعزل عن النص لا معنى لها، لأننا أثناء التفكيك نقوم بالوصف و التحليل و التفسير و التأويل لهذه العناوين بوصفها عناصر تركيبية و دلالية مفسَّرة، و مفسِّرة.([1]) و بهذا التلاعب التلويني يبتعد الكاتب «عن التقريرية المباشرة في الخطاب الروائي بمعنى تحقيق الابتعاد عن لغة السرد المباشرة و اللجوء إلى اللغة الرامزة، اللغة المؤشرة و اللغة الأيقونة، أي أن الكلمة تصور في حد ذاتها، فهي لغة موحية مؤشرة من خلال آلية التصوير و التلوين الذهنيين لما يكتبه عن الوقائع والأحداث» ([2]).

إن عناوين واسيني في أغلبها تتكون من عناوين أصلية و أخرى فرعية خاصة في الروايات الأخيرة، و أقصد بذلك الإصدارات الأخيرة، و كذا الطبعات الجديدة، و تكون هذه العناوين الفرعية دالة على العناوين الرئيسة، «و اختيار المؤلف لعنوان مخصوص لتسمية نصه، و تشكيله له بطريقة معينة ليس أمراً بريئاً (...) و لكنه يروم إبلاغ رسالة معينة إلى المتلقي، يتضافر الشكل والمحتوى في إيصالها»([3])، ذلك أن وظيفة العنوان هي التي تعمل على تحديد ذلك، و هذه الوظيفة هي وظيفة التسمية. كما لا يحيل العنوان على خطاب بعينه، بقدر ما يشكل خطاباً مفتوحاً، مشرعاً على

[1] – ينظر عثمان بدري، وظيفة اللغة، م، س، ص: 33.

[2] – جعفر يايوش، ، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، من كتاب الأعرج واسيني و شغف الكتابة، تنسيق محمد داود، م، س، ص: 40.

[3] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، م، س، ص: 68.

تأويلات مختلفة، تؤول إلى طبيعة إلمامنا برؤية واسيني للعالم، و لنوعية النصوص التي يقدمها لنا، إذ نجد أن العنوان عنده عبارة عن نص مصغر لبعض تيمات النص المركزي عنده.

و جملة القول لما سبق: إن هذا النوع من العناوين التي يختارها واسيني هو ما يروق المتلقين، خاصة تلك العناوين ذات السمات الرمزية المليئة بالدلالات، لدرجة أنها قد تفقد كل الدلالات في الأخير، و «حينها لن يكون القارئ قادراً على اختيار تأويل ما، و حتى عندما يكون بمقدوره الإمساك بقراءة ما (...) فإنه يكون قد قام بعدد لا يحصى من الاختيارات. إن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة»([1])، و منه فإن عناوين واسيني جاءتنا محمية من السطحية و التكرار، نظراً لقيمتها الجمالية، التي تعتمد «الإيحاء لا التصريح، و ذلك لغرض خلق العنوان المنفتح على التأويلات المتعددة و الممكنة. إذ يتم صهر النثري و الشعري لخلق تشكيلة إنجازية تنزاح عن مألوف العناوين، لتنحت خصوصيتها التي ترتد أساساً إلى ذلك التمفصل الملتبس بين الحدين التجنيسيين: النثري و الشعري. إنها نموذج العناوين التي تقدم رؤية فنية، و تمثل موقفاً جمالياً»([2])، كما تضفي قيمة جمالية لصياغة العنوان في حد ذاته.

[1] – أمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية. تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2009، ص: 22.

[2] – عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 88.