العنوان ومعنى النصّ السردي
رواية (حارسة الظلال)[1] لـ "واسيني الأعرج"[2] نموذجـــا

الأستاذ : مولدي بشينية
كلية الآداب و اللغات
المركز الجامعي- الطارف (الجزائر)

ملخـــص:

بعد توسّع مفهوم "النصّ" وتبلور مفهوم "التفاعل النصّي"، تجتهد هذه الدراسة لتقديم محاولة تطبيقية في تحليل نصّ سردي لروائي جزائري من منفذ [العتبات]، تبيينا للقيمة التي تضيفها دراسة هذه "المنافذ" في وصف النصّ السردي الرئيس واجتراح معناه.

Résumé :

Suite à l'évolution du concept ″Texte″ et l'élaboration du concept ″Interaction textuelle″, cette étude appliquée, ayant pour appui 'un texte narratif d'un romancier algérien, s'efforce à un essai d'analyse. Et ce, en se basant sur le concept ″Seuils″ dans l'espoir de mettre en relief la valeur de l'apport éventuel de ce type d'étude à la description du texte narratif principal et à l'extériorisation de son sens.

1- علاقة العنوان بقضايا المعنى في النصّ السردي:

يمكن إدراج هذه الدراسة ضمن التحليل السردي الذي يعتبر [المعنى] [sens] مدلولا ليس تاما كما قد نجده في المعجم ولو كان معجم السرد – بتعبير رولان بارت- وإنّما تنظر إليه أساسا على أنّه ترابط متبادل، أو عنصر ترابط متبادل بين داخل النص أو خارجه. أو «هو كل سمة في المحكي تحيل على لحظة أخرى في المحكي أو على موقع آخر في الثقافة ضروري لقراءة المحكي»[3].

وبداية، أودّ أن أوضّح أهمّ الاعتبارات التي دفعتني إلى اختيار العنوان (titre) وفتحه على قضية المعنى في النصّ السردي؛ اعتقادا منّي أنّ هذا التوضيح من شأنه أن يؤطّر هذه الدراسة ويحدّد منطلقاتها ويرسم الأهداف التي تروم بلوغها. وعليه فإنّ أبرز تلك الاعتبارات ما يلي:

أ- أصبحت العتبات [paratextes] (ومنها العنوان)؛ خاصّة بعد توسّع مفهوم النصّ وتبلور مفهوم التفاعل النصّي، معنيّة هي أيضا بقضيّة المعنى في النصّ السردي الرئيس وبتأويله بشكل خاصّ؛ لما لها من «قيمة سيميولوجية وإشارية تفيد في وصف النصّ ذاته»[4].

ب- يخوّل المكان الاستراتيجي (الصدارة) الذي يحوزه العنوان، أن يمتلك أحقّية تؤهله للارتباط بقضيّة المعنى في النصّ السردي؛ فهو من هذه الناحية (وجه) النّص مصغرًا على صفحة الغلاف والحامل الأوّل لمضامينه الأساسيّة. كما أنّه – وفق النظرية النقدية المعاصرة- يشكّل «نظامًا سيميائيًا ذا أبعادٍ دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبّع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة»[5] بهدف استيضاح الدلالات النّصية المتراكمة داخل الحيّز النّصي.

ج- يعتبر العنوان من قبل النظرية السيميائية، أولى عتبات النّص التي لا يجوز تخطّيها أو تجاهلها، إنْ أراد الدارس التماس العلميّة في التحليل والدقّة في التأويل؛ فهو

«مصطلح إجرائي ناجح في مقاربة النّص الأدبي ومفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»[6].

وقد اخترتُ فتح قضايا المعنى في النص السردي على العتبات من المنفذ التطبيقي على وجه التحديد؛ نظرا لندرة الانتباه إلى هذا المنفذ في المحفل النقدي العربي، مقارنة بالاعتناء المتزايد الذي يحظى به على مستوى الدرس النقدي الغربي المعاصر؛ أين أُنتُبِهَ إلى قيمة العلاقات الجدليّة الثريّة التي تدخل فيها العتبات مع النصوص الرئيسة فتزيد من دلالاتها الشعرية وتعمل على تفعيل داوئر تلقّيها.

ولعلّ من أبرز الغربيين الذين أولوا العتبات عناية على مستوى التنظير: (جيرار جينيت) (Genette Gérard) في كتابَيْه (طروس) و(عتبات)؛ أين «حدّد موضوع الشعرية في التعالي النصّي»[7] ثمَّ نقّاد آخرين أبرزهم "كلود دوشيه" و"فيليب هامون". أمّا على الصعيد العربي، فهناك ثلّة من الدارسين نظروا إلى العتبات نظرة جادّة؛ من أبرزهم "عبد الحق بلعابد" في كتابه النظري (عتبات)، و"عبد الفتاح الحجمري" في مؤلفه التطبيقي (عتبات النص، البنية والدلالة) و"حميد لحمداني" في بحثه النظري (عتبات النصّ الأدبي) الذي استقرأ فيه ما كتبه عنها الغربيون.

وقد أشار "حميد لحمداني" في كتابه سالف الذكر، إلى أنّ العتبات «قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومنها: المطلع، الافتتاحية، المقدمة التنبيه، التوطئة التمهيد المدخل، الإهداء، الشكر؛ بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضاً: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضل كثير من الكتّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده»[8].

وقبل أن أفسح المجال لهذه الدراسة لتأخذ طريق التحقّق من فرضيتها الرئيسة والتي مفادها: أنّ لعتبة العنوان - بشكل خاصّ- في رواية (حارسة الظلال) للروائي الجزائري «واسيني الأعرج»، وظيفة مركزية في تأويل النصّ السردي الرئيس وفهم معانيه وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، يجدر بي أنْ أوضّح بعض المسائل ذات الصلة:

أ- إنّ القول بأنّ العنوان يحدّد جانبا أساسيا من المقاصد الدلالية للنص الرئيس ، لا يخرج في الحقيقة عن «الخاصّية الأساس للعتبة والتي تتمثّل في القوّة التكميلية لرسالتها»[9]. وهذا يعني، أنّ العنوان لا يقول فقط شيئا ما، ولكنّه يُنتج شيئا ما عبر قوله أيضا. وهو بذلك يمكن أن يساعد على فهم خصوصية النصّ السردي الرئيس وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية؛ من منطلق أنّه محفل نصيّ قادر بدوره على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل، ومن خلال الدور التواصلي الهامّ الذي يلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى.

ب- ولا أعني عندما أقول إنّ العنوان يحدّد جانبا أساسيا من المقاصد الدلالية للنصّ الرئيس ، أنّ هذه الدراسة تهدف - بأيّ حال من الأحوال- إلى استبعاد النصّ سالف الذكر عن مسألة تمثيله للمعنى والاستعاضة عنه في ذلك بنصوص العتبات، بقدر ما تهدف إلى اعتبار السرد بيت المعنى وآلية إنتاجه في آن؛ ولكن بالأخذ في الاعتبار: تبادل مكوّنات العمل الأدبي الجزئية عمليات التأثير والتفاعل.

ج- وإذْ تنظر الدراسة إلى النصّ السردي بذلك الشكل، فإنّها – بحكم المنحى الذي ستنحوه- تنظر إليه ابتداء، باعتباره بناء دالّا، يمكنه أن يدخل في علاقة مع بنيات أخرى دالة بدورها ومجاورة له فتغتني كلتا البنيتين بمثل تلك العلاقة، دون أن تلغي إحداهما الأخرى، وإنّما تصبح الثانية امتدادا للأولى وتوسيعا لها على الرغم من أنهما منفصلتان؛ ويصبح مبتغى البنيوية بحكم ذلك، «إدراك البنية المنسجمة إدراكا يفضي في مجال النقد الأدبي إلى بناء دعامات قوية للقراءة النسقية»[10].

د- ولمّا تولي الدراسة عتبة العنوان أهميّة قصوى في مقاربتها لمسألة المعنى في النصّ السردي فلأنّها ترى إنّه «لا يمكن الانتقال بين فضاءات النصّ المختلفة دون المرور من عتباته»[11]. وترى أيضا، أنّ العنوان من النصوص التي تقع مسؤولية تثبيتها على ظهر الغلاف على عاتق الكاتب بالدرجة الأولى؛ فهو نصّ تابع له بالأساس[paratexte auctorial] مثله في ذلك كمثل النص السردي الرئيس تماما؛ مقارنة بنصوص عتبات أخرى [paratextes audotirials]؛ أين يكون الكاتب شريكا في وضعها مع الناشر،

أو قد يتفرّد هذا الأخير بوضعها بعد أخذ إذن الكاتب طبعا؛ وما دام العنوان تابعا للمؤلف فإنّ وضعه على ظهر الغلاف لا يخلو من قصدية لها معنى، تستحقّ التوقّف عندها.

2- أسباب اختيـــار المدوّنـــة:

أمّا عن الأسباب التي تحكّمت في اختيار رواية (حارسة الظلال.. دون كيشوت في الجزائر) للروائي الجزائري «واسيني الأعرج» بالذات، كمدوّنة لهذا العمل التطبيقي فإنّ عدّة اعتبارات تدخّلت في ذلك، لعلّ أبرزها ما يلي:

أ- أنّ «واسيني» الروائي، مثلما يتصرّف برشاقة في نصوصه السردية الرئيسة، فيجعلها أكثر إيحاء ويصيّرها أكثر تنصّتا على وجيب المجتمع وهسيس الأشياء، يتصرّف بالرشاقة نفسها مع عناوين تلك النصوص؛ بل يفرض على المتلقي أن يتعامل مع عتبات نصوصه، باعتبارها لا تقلّ قيمة عن النصوص السردية الرئيسة.

ب- إنّ النصّ السردي – قيد الدرس- يحفل بالعديد من المعاني: بعضها مباشر وأغلبها ضمني يتطلّب مجهودا إضافيا استثنائيا لكشف أسراره وسبر أغواره، ممّا يقتضي الاستعانة ببنيات نصّية مجاورة قد تساهم في فكّ شفرة النصّ الرئيس؛ حيث غالبا ما يسعى «واسيني» من خلال عتبات نصوصه إلى تقديم منفذ عبور للمعنى الذي يتقصّده في نصّوصه الإبداعية إجمالا؛ في محاولة منه – في اعتقادي- لتمتين علاقته بالقرّاء، وتوطيدها في الاتجاه الصحيح بعيدا عن التأويلات الخاطئة أو المغرضة وانعكاساتها السلبية المختلفة.

ج- بيْدَ إنّني أاعتقد أنّ المعنى الماثل في النصّ السردي الرئيس انولد - إلى حدّ كبير- من رحم العنوان وفيه تمخّض؛ أي أنّ نصّ العنوان وما يحبل به من دلالات ثرّة وذات أبعاد عميقة، ساهم بقسط كبير في انولاد دلالة النصّ السردي قيد الدرس؛ إلى درجة أنّ العنوان بدا لي وكأنّه المحور[axe] الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثّلات وسياقات نصّية، ممّا أكّد عندي مسألة التعالق الذي يربط العنوان بنصّه والنصّ بعنوانه.

د- والأهمّ من كلّ ما سبق ذكره في اعتقادي، هو ارتباط المعنى الماثل في نصّ العنوان بالمعنى الماثل في النصّ السردي الرئيس، والعكس صحيح. وإذا أدّى ذلك الارتباط إلى انفتاح العنوان على التأويل وتعدّد القراءات، فإنّه أعلن عن نوعية النصّ وعن الطريقة القرائية التي تتلاءم معه بالأساس(القراءة التأويلية). أقول هذا الكلام من منطلق أنّ (حارسة الظلال) - في نظري- من العناوين الموضوعاتية[12]؛ «التي تعتمد على مضمون النصّ وتقوم بتعيين موضوعاته الأساسية وتقديم حلّه ونهايته»[13]؛ ممّا سيساهم إلى حدّ بعيد، في بناء ميثاق القراءة وضبط معنى النصّ السردي الرئيس.

3- الدراسة:

سيرتكز التحليل على تعريفين للعنوان؛ ينظر الأوّل إليه باعتباره «رسالة سننية في حالة تسويق يَنتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية»[14]. ويعتبره الثاني «أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طيّاتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية»[15]. وذلك لانفتاحهما على السياق الاجتماعي المُنتِج للنصّ وللعنوان كليهما، من جهة، وباعتبار «أنّ النفاذ إلى المرجعي يطرح مسألة الخصوصية الأدبية»، من جهة أخرى[16].

وترى الدراسة أنّ تركيب دلالة العنوان في رواية (حارسة الظلال) بمعزل عن التخلّق النصّي، لا معنى له أو أنّه لا ينتهي بالدراسة إلاّ إلى مجرّد فروض تخمينية ظنّية؛ لذلك سأقرأ العنوان بوصفه عنصرا تركيبيا ودلاليا مفسَّرا ومفسِّرا في آن واحد. والقراءة التي أتحدّث عنها هي تلك التي تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلا؛ على اعتبار أن هذا الأخير (أي التأويل) لحظة ما في إستراتيجية التلقّي وفعالية ذهنية «إنسانية ملازمة لكل نشاطات الإنسان وهو يشكل التجسيد الشكلي لمضمون الفهم في كل عملية تواصلية»[17].

ويغدو الهدف من دراسة نصّ العنوان في هذه الحالة، ليس البحث عن المعنى فقط وإنّما العمل على إنتاجه أيضا. ولتحقيق ذلك سأعمد إلى توسيع فجواته، وتكثيف عتماته، ومنح شخصياته حرية أكبر لتصبح مناطق للتأويل ومساحات للحركة وأمكنة للحلم؛ بمعناه الإبداعي المحفّز على التخييل، لأنّ المناطق المهجورة تغري دائما بالدخول وتفتح أقواساً للمغامرة الواعدة بمتعة الاكتشاف، لعلّ نعثر فيها على سرّ الملفوظ الروائي، الذي قد يختار القبوع في دائرة الصمت والعتمة، ينتظر القارئ الذي يكشف عنه ليعلن له عن حمولته.

3-1- عتبة العنوان الرئيس: البنية وسياق التداول

يمكن إدراج رواية (حارسة الظلال) ضمن روايات المرحلة الخطيرة التي عرفتها الجزائر خلال العقد التسعيني من القرن الماضي؛ وهي روايات يمكن تسميتها كذلك، ليس بالنظر إلى تاريخ كتابتها فحسب وإنّما لأنّ أصحابها حاولوا أن يكتبوا خطورة تلك المرحلة التاريخية ورهبتها روائيا بالأساس باعتبار أنّ (الرهبة) التي عاشتها الجزائر خلالها، خلّفت في نفسيات الأدباء والروائيين بشكل خاصّ وعيا معيّنا منحهم إياه - بالدرجة الأولى- الواقع الموضوعي للمرحلة؛ فهو الذي أذكى لديهم جذوة الإبداع وحفّزهم على فعل الكتابة؛ باعتباره تسوية بين الحرية والذكرى.

لذا حاول كلّ واحد منهم عبر الإبداع الروائي، تسريب ما تشكّل لديه من وعي خاصّ عن ذلك الواقع المأزوم والرهيب حينها؛ كلّ بحسب الطريقة التي رآها مناسبة لعملية تسريب ما رآه يستحقّ ذلك وبحسب ما أتاحه له وعيه الفنّي بالشروط اللّازم تحقّقها لتسريب ذاك الواقع المأزوم إلى الفنّ الروائي دون الوقوع في مزالق الاستعجال والتسجيل المرآوي.

وإذا كانت الأحداث الرهيبة لتلك المرحلة قد أرغمت ثلّة من الكتّاب الجزائريين لأخذ هدنة مع الكتابة الروائية وأسعفت آخرين لولوج النادي الروائي الجزائري لأوّل مرّة؛ فإنّ «الأعرج واسيني» لم يهادن الكتابة ولم ينتظر سقوط [الثور] حتى يُخرج سكينه لاقتطاع جزء منه ليقدّمه شريحة للقرّاء وإنّما ناوشه منذ غواياته الأولى، عبر عمله الروائي

البكر الذي سجّل فيه (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر1981) ثمّ عمله الثاني الذي اقتفى فيه (ما تبقّى من سيرة الأخضر حمروش1982) والثالث الذي فسح المجال فيه للـ(شاهد الأخير على اغتيال مدن البحر 1990) ليدلي بشهادته.

ويبدو أنّ «واسيني» - بحكم تكوّنه الأكاديمي وازدواجية لسانه/ إتقانه الفرنسية والعربية- كان أوفر حظّا من غيره وهو يشكّل عوالمه السردية، حيث راهن فيها على الواقع وذلك بالالتفات إلى تفاصيل الحياة اليومية والموروث الشعبي ومخزون الذاكرة، ليعثر فيها على خامات بكر، تَسمح بتكوين عوالم حكائية مغرية؛ نظرا لما تحمله من غرابة ودهشة، تمخّضت عن واقع حضاري مخصوص وواقع اجتماعي وسياسي مأزوم. فكانت رواياته روايات ثائرة ومحمّلة بالوعي الشديد بقضايا الراهن الجزائري.

وعليه فإنّ روايات «واسيني» تستحقّ الاهتمام؛ لأنّها «لا تحكي الواقع فقط، ولا تحاكيه، بل تقيم تواصلاً مع الرغبة»[18] العميقة في التحرّر عبر السرد كفنّ لاختراق الحواجز التي تعيق تلك الرغبة. إنّها «عملية بحث دائم يسعى إلى تعرية واقع مجهول»[19]، ملغية في سبيل ذلك المسافة بين التاريخي والمتخيّل دون أن تقع في الاستعجالية أو ركوب الموجة؛ فهي عندما تتّكىء على التاريخ لا تتّخذ من قوله هاجسها الأساس عبر تقصّي أحداثه وتتبّع وقائعه بهدف اختبارها - فليس ذلك من مهامها الجوهرية- وإنّما تتّكىء على المادة التاريخية لتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ ذاته قوله: الاستماع إلى (تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1983) أو الوقوف على (مصرع أحلام مريم الوديعة 1984)، فهناك يكمن هسيس المجتمع وأنين الناس وزغاريد أفراحهم وتباريح انكساراتهم أيضا.

وقد تبيّن لي وأنا أتابع المسيرة المطبعية للرواية، أنّ تغييرا لحق عنوانها خلال سفره بين الطبعتين الفرنسية 1996 والعربية 1999: ففي الطبعة العربية وردت الرواية تحت عنوان (حارسة الظلال)، بينما حملت إحدى الطبعات الفرنسية للرواية ذاتها عنوان (Le ravin de la femme sauvage). وتبيّن لي أيضا أنّ الرّوائي كان قد أطلق على نصّه عنوان (منحدر السيدة المتوحّشة) ثم عوّضه بـ (حارسة الظلال). وبمزيد من النظر في

العنوان الجديد، توضّح أن «واسيني» اتّخذ عبارة "دون كيشوت في الجزائر"، المفصولة بنقاط تتابع عن العنوان الرئيس عنوانا فرعيّا لروايته.

وإذا كان العنوان الرئيس يبوح بارتباط [corrélation] المتن الروائي بالتراث الشعبي الجزائري في شكله الأسطوري على وجه التحديد، فإنّ العنوان الفرعيّ يشير إلى ارتباط المتن ذاته بالثقافة الغربية العالمة، من خلال رواية الإسباني "ميغال دي سرفانتس" الموسومة بـ(دون كيشوت دلمنتشا) على وجه الدقّة؛ منفتحا بتلك الارتباطات المتنوّعة على مرجعيات حكائية وسياقات تاريخية: شعبيّة وعالمة، محلّية وعالميّة، تُرّة وثريّة جميعها.

وأعتقد أن ارتباط العنوان الرئيس للرواية بالتراث الشعبي الجزائري والعنوان الفرعي بالتراث الغربي العالم، يقتضي تحليل المقصدية من ذلك؛ لأنّ مثل ذلك التحليل من شأنه أن ينير جوانب من البعد الحواري للعنوان - ومن خلاله النصّ- ويكشف عن موقعه البيني المتّسم بتداخل المرجعيات الأدبيّة: الشعبيّة التي لا تزال حيّة وفاعلة في الذاكرة الثقافية الجزائرية، والعالمة التي تشكّل جانبا من ميراث الأدب الغربي الساخر، الذي يقترن كتابة وكاتبا بجزائر القرن السادس عشر.

وعليه، يمكن الإشارة إلى ثلاثة أمور بخصوص أبعاد العنوان وموقعه:

1- إذا كان وجود العنوان الرئيس (حارسة الظلال) بجانب العنوان الفرعي (دون كيشوت في الجزائر) يشكّل انزياحا [écart] على مستوى الشكل الروائي المعهود في الكلاسيكيات العربية والغربية معا؛ انزياح يمكن تفسيره بسعي الكاتب إلى تشكيل دمج ثقافي: عربي وغربي؛ سعيا إلى تشكيل جمالية عالمية، فإنّ حضور التراث الجزائري الخاصّ في الرواية؛ ومنذ العنوان - بوصفه الوجه المصغّر للنصّ- يطرح مسألة قدرة ذلك التراث المهمّش والمطمور على التعبير عن المقموع والمحظور خلال الحاضر التسعيني الجزائري المشخّص روائيا.

فنصّ العنوان - في اعتقادي- ومن خلال متابعة امتداداته عبر النصّ الرئيس، يمكن عدّه بمثابة موجِّه للفت الانتباه إلى العنف المادي والمعنوي الذي شهدته جزائر تسعينيات

القرن الماضي، وإلى الموقف السياسي الذي يتّخذه النصّ اتجاهه. كما يمكن اعتباره استحضارا لمكامن الحياة في الأمّة، من خلال العودة إلى تراث الشعب المقهور لإبراز عناصر القوّة المطمورة فيه[20]؛ فقد أثبت عبر التاريخ أنّه بإمكانه منافسة ثقافة الظِلال (الأشباح) والعبثية واللامعقول ومضاهاتها والوقوف ندا لها؛ من منطلق أنّ النصوص على اختلاف أنواعها متورّطة وجوبا في شبكة العلاقات السياسية والاجتماعية المعقّدة.

2- كما أنّ استحضار أسطورة (حارسة الظلال) باعتبارها رمزا تراثيا هامشيّا خربا (مُهْمَلا) وجعلها تحتلّ مكان الصدارة في العمل السردي، يشير بوجه من الوجوه، إلى قدرة الأنساق الرمزية والممارسات العلامية على التعبير على (الخراب) ومخاطبة المخيال والعمل على تشكيله ومدّه بالصور والأفكار وتوجيهه أيضا إلى مجابهة العنف الذي تمّت ممارسته على المخيال الرمزي ذاته [l'imaginaire symbolique] خلال المرحلة الخطيرة التي تتحدّث عنها الرواية؛ فمن خلال الاستعانة بالرمز المضاد (حارسة الظلال) ندرك مدى انخراط النصّ في عملية مواجهة العنف الرمزي المبثوث في طول الرواية وعرضها في شكل سلوكات وطرائق تفكير، تنطوي على محاولة هيمنة ثقافية لتطويق المخيال الرمزي الجزائري وتوجيهه.

3- إن اختيار الكاتب أسطورة (حارسة الظلال) كاسم للرواية، اختيار إستراتيجي - في اعتقادي- وذلك بالنظر إلى الهدف الذي رام تحقيقه من ذلك؛ وهو دسّ الغرابة (امرأة تحرس الظلال؟) في ألفة ورتابة ولامعنى الحياة اليومية للعشرية الجزائرية السوداء، وذلك لتحفيز الفكر المعطّل - بفعل ألفة ورتابة وركود تلك الحياة العبثية- على الاشتغال والبحث عن معنى يقي «حارسة الظلال الضائعة في سراديب مدينة بلا روح»(ص218) من الضياع الأبدي، ويمنح مدينتها روحا تستقوى بها لهجر السراديب المظلمة والتصدّي لهمجية المرحلة الرهيبة التي راهنت الرواية على تشخيصها.

4- وقد أدّى ربط الكاتب بين عنصري الألفة والغرابة- على حدّ تعبير محمد مفتاح-[21] حين اختار أسطورة (حارسة الظلال)عنوانا للنصّ السردي، إلى جعل العنوان مشجبا، يتمّ تعليق كلّ ما هو غير معقول وغير قابل للتصديق في النصّ الرئيس عليه؛

فإذا كان هذا الأخير يحكي جنون ولامعقول المرحلة الخطيرة، فإنّ الكاتب أراد أن يقول من خلال العنوان: إنّ لامعقول العشرية الخطيرة موجود منذ (حارسة الظلال) أي منذ قرون، وبالتالي فإنّ حاضر الجزائر ماض متّصل؛ مادام «هذا البلد يا صديقي كلّ شيء يسير فيه بالمقلوب»(ص75)، فإنّ «كل الحوادث تلتقي في نفس المسارات»(ص81).

أقول الكلام السابق باعتبار أن العنوان عتبة من عتبات النصّ، يمتلك «بنية ودلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي»[22]. وبما أنّ النصّ عبارة عن مجموعة من الجزئيات المنظّمة فإنّ ذلك يقود إلى اعتبار العنوان جزءا من تلك المجموعة؛ لا تقتصر وظيفته على مجرّد تسمية العمل فقط - على الرغم من أهمية تلك الوظيفة- وإنّما يتجاوزه ليتضمّنه أيضا، تماما، مثلما يتضمّن هذا الأخير العنوان. ولا يعني تضمّن العنوان للنصّ أنّه يحكيه، وإنّما يعني أنّه يعلن منذ البداية عن مقصديته؛ لذلك كان وضع العنوان يعني في جملة ما يعنيه، فرض النصّ كقيمة وكمعنى آت– على حدّ تعبير(ch.Grivel)[23]؛ لا يتمّ تمثّل قضاياه وظواهره إلّا في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية النصّية التي تراهن على ضرورة الاعتناء بالمستويات الآتية:

1- اعتبار العنوان نصا.

2- تحقيقه لسرّ الملفوظ الروائي.

3- إنتاجه لفائدة النصّ[24].

ومن هذا المنظور، يغدو اختيار العنوان من قبل الكتّاب عموما ومن قبل «واسيني» بشكل خاصّ عملية مقصودة، يعبّر عن قصديتها توالي حضور تمثّلات وسياقات نصّية، تؤكّد توالد وتنامي العنوان وإعادة إنتاج نفسه في الرواية؛ ليتّخذ لنفسه وضعا خاصّا في التشكّل والاشتغال؛ إلى درجة أنّه يمكن عدّه نواة [noyau] للنصّ وبؤرته التخييلية، لما له من امتدادات داخل سياقاته ومختلف مساراته وسأكتفي بالإشارة إلى أهمّها:

- «مسكين يا منحدر المظالم، لم تعد تخيف إلا نفسك. ومسكينة أيتها السيّدة المتوحشة، حارسة الظلال والأساطير. أيتها المنسية. ورقة تدحرجت من سرو متهالك

في فراغ ضيّع أصداءه»(ص18).

- « كل شيء هنا خاضع لنظام تسيره الظلال»(ص74).

- «الطريق المختصر الذي سلكناه بدأ يسودّ جرّاء الظلال التي كانت تملأ المكان»(ص108).

- «أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسة الظلال. امرأة بدون سن، تنتظر منذ قرون، بدون كلل. لم تشخ أبدا. وترد بدون أدنى تردد على كل من يسألها لماذا هذا الانتظار اليائس بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب: الأفق المسدود، سيأتي يوم ويغير لونه. السحب المثقلة بالماء ستفرغ أمطارها على الأرض. الأرض ليست مجنونة، فهي تدور ولكن ليس في كل الاتجاهات. ستُظهر يوما شمسها التي تخبئها كل مساء بكبرياء وغيرة. دفعوني إلى الظلال القديمة ولم أختر حالي ولا أريد أن أقضي بقية العمر في النسيان. أنتظر دوما وليدي حمّو، حامل الشمس الذي سيخرجني من هذا الظلام لأعيش كبقية الخلائق داخل النور. سيعود. انتظروا قليلا»(ص173).

- «حارسة الظلال التي تنتظر بفارغ الصبر عودة خويا حمّو، حامل الشمس، الضائع وسط الأشواق والأنوار»(ص175).

- «من هو هذا المعلم الذي يخيف الجميع هنا؟ - لا أعرفه سيدي. يُقال إنه يشبه الظل تارة وتارة أخرى مثل الزئبق. في كل مكان وفي اللامكان. يسمع كل ما يقال في السر والعلن»(ص181).

- «تخيل إنسانا يخوض حربا تراجيدية ضد الظلال»(ص217).

- «حارسة الظلال الضائعة في سراديب مدينة بلا روح»(ص218).

ومثلما هو واضح فإنّ هذه الصيغ النصّية وغيرها، لم تكتف بتضمّنها لبعض السياقات الثيمية التي يمظهرها عنوان الرواية: (نظام تسيّره الظلال، حارسة الظلال تنتظر، يُخيف.. يشبه الظل، حربا تراجيدية ضد الظلال، حارسة الظلال الضائعة في..) ممّا يؤكّد سلطة العنوان على النصّ، وإنّما هناك صيغ قدّمت محكي العنوان أو القصّة الأسطورية لـ

(حارسة الظلال) مؤكّدة مظاهر التوالد والتنامي وإعادة الإنتاج التي يحقّقها حضور العنوان ضمن نصّ الرواية.

وإذا كان حضور العنوان ضمن نصّ الرواية يحقّق منطقها التأليفي، فإنّه ينزع بالمقابل إلى توجيه المتلقّي إلى ضرورة فهم دلالاته في ارتباطها بالسياق الحكائي العام والمؤطر لنصّ الرواية. لذا يمكن القول، إن توظيف الكاتب لـ(حارسة الظلال) كعنوان للنصّ واستمرار حضوره فيه، يكشف عن جملة من المسائل المميّزة لدائرته الدلالية؛ أرى أنّها ساهمت إلى حدّ بعيد، في تنظيم العديد من صور النصّ الرئيس الحكائية كصور اللّامعقول،و التعارض، والعبثية، والضياع، وغيرها كما سأوضحه في حينه.

وعليه، فإنّه بالإمكان عدّ أسطورة (حارسة الظلال) - بما تتضمّنه من حمولة دلالية وكثافة رمزية وطابع مأساوي- مرجعا لفهم النصّ السردي، مثلما يمكن اعتبار هذا الأخير مرجعا لفهم تلك الأسطورة ممّا ينمّ على تعالق جدلي بينهما؛ يعني فيما يعنيه، تبعية الحاضر الجزائري للماضي، واستمرار حضور وهيمنة الوضع الشفوي ببدائيته وصعوبة تصديقه على الوضع الكتابي الراهن رغم رسميته.

ويعني اتصال الماضي الشفوي المأساوي ممثلا في محكي العنوان، بالراهن الرسمي ممثّلا في محكي جزائر المرحلة الخطيرة مثلما يعبّر عنه النصّ، محاولة الكاتب تسريب معرفة ما عن المأزق الجزائري التسعيني روائيا. ويمكن حصر تلك المعرفة طول أمد المحنة الجزائرية والريبة في الخلاص منها، نظرا لتوقّف الزمن عن الحركة والدوران على عكس ما هو باد على الأحداث؛ إذ يُفترض في الزمن أن يسير من الحاضر نحو المستقبل تاركا الماضي خلفه، إلاّ أنّ تكريس الرواية للماضي عندما وسمت نفسها باسم أسطوري، يشير إلى توقّف الحالة الجزائرية على مختلف المستويات والصعد، ممّا يفسح المجال أمام إمكانية (أسطرتها) بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني: البدائية واللامعقول وصعوبة التصديق.

ولكي يحدّ الكاتب من الأثر السلبي الذي قد يحدثه انزياح العنوان عن الواقع وما يخلقه لدى القارئ من صعوبة في التقبّل، باعتبار أنّه يُحيل على عوالم أسطورية موغلة في اللامعقولية؛ مثلما صرّح السارد بذلك: «تبدو القصة في مظهرها غير معقولة»(ص19)،

عضده بعنوان فرعي (دون كيشوت في الجزائر)، وذلك لتثبيت مضمون العنوان الرئيس في الذهن؛ باعتبار أنّ لسان حاله (العنوان الفرعي) يقول: إذا لم تصدّق (القارئ) أنّ هذا النصّ يحكي أحداثا واقعية، فما عليك إلاّ أن تقرأ زيارة حفيد الروائي الإسباني "ميغال دي سرفانتس" إلى الجزائر؛ فهي كفيلة بـ«تعرية المدينة (..) وإعادة اكتشافها بعدما ضيعت ملامحها الأساسية»(ص38).

ومن شدّة التعالق الموجود بين النصّ قيد الدرس وعنوانه، بدا هذا الأخير - على عكس المتعارف عليه عند الكتّاب عموما- وكأنه وضع قبل الشروع في كتابة النصّ؛ حتى غدا الرحم الذي تولّد منه هذا الأخير؛ وذلك بما أتاحه للكاتب من إمكانيات لبناء عالم نصّي ممكن؛ باعتبار أنّ «أسطورة هذه المدينة»، محكي سابق سيخبر عن محكي لاحق.

وقد نجم عن جدلية حكي السابق للّاحق تعطيل حركة السرد العام للنصّ الروائي، ممّا جعل القارئ يشعر بمرارة الركود وتعفّن الوضع وعبثية الحركة؛ مشاعر تُحيل مجتمعة إلى وضعية جزائر المرحلة الخطيرة، مثلما توضّح ذلك استعارات عديدة في النصّ الرئيس، من بينها: امرأة بدون سن تنتظر منذ قرون بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب، دفعوها إلى الظلال القديمة ولتقضي بقية عمرها في النسيان. هي تنتظر دوما (حمّو) حامل الشمس الذي سيخرجها من الظلام لتعيش كبقية الخلائق داخل النور.

وبمزيد من التمعّن في نصّ العنوان وتداوليته، يتّضح أنّ محكيّه ينبني على عنصر(التعارض)opposition المفضي إلى (الضياع)؛ حيث نقرأ فيه أنّ تعارضا حدث بين امرأة من جهة، وقوى معارضة (ما) من جهة أخرى. ولم يقدّم النصّ أسباب حدوث ذلك التعارض، وإنّما اكتفى بتقديم نتائجه فقط؛ والتي تمثّلت في زجّ القوى المعارضة بالمرأة في عوالم الظلّ والعزلة والعدمية، لتقضي بقية عمرها في النسيان والضياع.

ويمكن أن نجتهد فنقرأ أنّ ذلك التعارض حدث بسبب رغبة المرأة في الحصول على موضوع (ما) يتعارض الحصول عليه مع (رغبة) تلك القوى المعارضة في عدم تمكينها منه، نظرا لاحتكارها سلطة القرار النهائي في المجتمع. لذلك تمّ الزجّ بها في عوالم العدمية

والنسيان والضياع، لتقضي قرونا من عمرها، تنتظر حامل الشمس(براميثيوس=المعرفة) ليساعدها على الخروج من عوالم الظلام والعدمية إلى فضاء النور والحياة.

وإذا كان التعارض قد أودى بالمرأة (أسطورة المدينة) إلى عوالم الضياع والعدمية والتهميش، مثلما عبّرت عن ذلك عبارة (حارسة الظلال)= (حارسة الأشباح/ حارسة العدم)، فإنّه يميط اللثام - من زاوية أخرى- عن عنف وجبروت القوى المعارضة ويعرّي نزوعها إلى البطش والقهر والاستخفاف بمصير أم البشر (المرأة رمز الحياة والجمال والتضحيّة) ومنع رغبتها في العيش الكريم كبقية المخلوقات دون كوابح أو موانع تعرقل مسيرتها الحياتية، بل والزجّ بها في عوالم الظلام (حراسة الأشباح) المفضية إلى الضياع والتخلّف عن مسايرة ركب الحضارة.

3-2- من عتبة العنوان إلى النصّ:

1- تتكوّن رواية (حارسة الظلال) من ستّة فصول؛ يتحدّث الفصل الأوّل المتكوّن من ثلاثة أجزاء والموسوم بـ(عائلة الخضر) عن قصة وصول (فاسكيس دي سرفانتيس داليريا) الملقّب بـ(دون كيشوت) إلى الجزائر. ويتناول الفصل الثاني المتألّف من جزءين والمعنون بعبارة (خراب الأمكنة) الوقائع العصيبة التي حدثت للسارد في (مفرغة وادي السمار) والأسرار الخفيّة التي عرفاها، ليعرّج للحديث عن الضياع الذي لحق بالمدينة والتوقيف الذي طال (دون كيشوت) من قبل رجال الأمن واتهامه بالجوسسة.

ويتحدّث الفصل الثالث الموسوم بـ(ناس من تبن) عن رحلة الضياع والمعاناة القاسية التي لحقت بالسارد وهو يحاول إخراج رفيقه (دون كيشوت) من السجن وإماطة تهمة الجوسسة عنه. أمّا الفصل الرابع فيتناول عودة حسيسن/السارد إلى مقرّ عمله منهكا خائبا ضائعا، بفعل تضارب الأخبار عن الوضعية التي آل إليها مصير رفيقه (دون كيشوت).

ويتناول الفصل الخامس تفاصيل الرحلة الخطيرة التي قادت (دون كيشوت) إلى مدينة الجزائر وما تعرّض له من أهوال ومصائب في سبيل ذلك. أمّا الفصل السادس فقد حمل كعنوان عبارة (رائحة الخوف)؛ وتحدّث عن الوقائع الرهيبة التي وقعت لـ(حسيسن)

مع وزير الثقافة وصديقه رئيس جامعة الجزائر المركزية؛ وهي الوقائع التي جعلته يفرّ مذعورا تاركا وراءه التعارض والضياع قائمين.

2- ويمكن القول إنّ النصّ السردي الرئيس يتكوّن من مستويين سرديين متباينيْن. يتعلّق المستوى الأول (المحكي- الإطار) باضطلاع السارد بوصف رحلة (فسكيس دي سرفانتس داليريا) الملقب بـ (دون كيشوت) إلى الجزائر، بهدف اكتشاف المغارة التي حُجز فيها جدّه الكاتب (سرفانتس) وتتبع مختلف مراحلها؛ باعتبارها مسألة شخصية بالنسبة له ومشروعا صحفيا تبنته الجريدة التي يعمل بها.

فبمجرد وصول (دون كيشوت) إلى الجزائر، اتصل بـ (حسيسن) وهو موظف بوزارة الثقافة يعمل كمستشار مكلّف بالعلاقات الجزائرية – الإسبانية؛ حيث نصحه به زميله (بيدرو دو سيفي) ليساعده على تنفيذ المشروع الذي جاء من أجله إلى الجزائر: «انحدر من عائلة الكاتب الكبير ميغال دي سرفانتس وأنا هنا في مهمة إنجاز مشروع حياتي مهم. صديقكم بيدرو دي سيفي Pedro De Seville نصحني بضرورة الاتصال بكم من أجل مساعدتي في إنجاز هذا المشروع»(ص28).

وقبل سفره، جمع (فسكيس) معلومات عن المواقع التي مكث بها جدّه (سرفانتيس) وقرّر أن ينفّذ مشروعه الصحفي مهما كانت التكاليف. ولمّا وصل إلى المغارة رفقة (حسيسن)، أخرج صورة قديمة لها كانت لديه، ليقارن بين حالتها السابقة وحالتها الحالية؛ فقد كانت – بفضل مجهودات الجالية الإسبانية بالجزائر- مَعْلَمَة حضارية وثقافية وقبلة سياحية. ومع مرور السنين اندثرت آثارها، تآكلت ملامحها انحسر جمالها، ونُهبت محتوياتها ومآثرها النفيسة (اللوح التذكاري لسرفانتيس وتمثاله النصفي)، ليعاد بيعها خلسة في المفرغة التي تحوّلت في ظلّ غياب الدولة(ص213)، من مجرّد مزبلة إلى منطقة لشرعنة السرقة والاختلاس وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهضة.

وبُعيْد مغادرة المغارة (المفرغة)، احتجزت الشرطة (دون كيشوت) بحجّة دخوله إلى الجزائر بطريقة غير قانونية، فقام (حسيسن) بمساعي حثيثة لإبعاد تهمة الجوسسة وتهديد الأمن الوطني الجزائري عنه وإطلاق سراحه. إلاّ أنّه عانى في سبيل ذلك معاناة مريرة مع

موظفي الأمن ووزارة الداخلية أوّلا، ثمّ مع وزير الثقافة الذي وبّخه وقام بطرده من عمله، بحجّة أنّه تعامل مع (جاسوس) يهدّد أمن الدولة: «نحيطكم علما بأنه تم طردكم بسبب عدم الكفاءة في تسيير شؤون الاختصاص والمس بأمن الدولة».(ص237) وفي الأخير قامت مجموعة من الملثّمين الذين ارتأوا من الضروري لمصلحة البلد وراحته أن يبتروا ذكره ولسانه حتى يتعلّم(ص223).

ويتعلّق المستوى السردي الثاني (المحكي المؤطر)، بسرد (دون كيشوت) ما وقع له في السجن (نسخة الكورديلو التي سلّمها الكبابيرو إلى السارد). وهو عبارة عن يوميات حاول من خلالها أن يستحضر ما دوّنه في كناشته التي حجزتها منه السلطات الجزائرية. وقد سعى من خلالها أن يقتفي أثر جدّه لمّا أراد تأليف كتاب الجزائر [traité d'Alger le]، وكذلك البرتغالي (ماسكارينهاس) [Mascarenhas] الذي ألّف كتاب (أسير الجزائر).

ورصد (دون كيشوت) في يومياته وقائع تتعلّق بحالته النفسية وأحلامه واستيهاماته وتذكّر ما وقع لجدّه في سفينة (الشمس) Le soleil ومحكيات الجدّة (حنّا) عن (حارسة الظلال) ومحاورته لزوار حقيقيين (الحرّاس وكبابيرو الملحق الثقافي للسفارة الإسبانية بالجزائر) أو مفترضين (على نحو زُريد/مايا) وملء الفراغات والبياضات التي تخلّلت المحكي- الإطار.

وبالموازاة مع الرحلة الاستكشافية لـ (دون كيشوت)، يتشعّب الحكي ليزيح الغطاء عن الهاجس الأمني في جزائر العشرية السوداء، ويصوّر بشاعة واستفحال ظاهرة الاستخفاف بالثقافة وبالوجه الثقافي لمدينة الجزائر خلال تلك الفترة؛ التي لم تأبه بدور الثقافة في تقدّم الشعوب ورقيّها ولا بالدور الذي يمثّله الوجه الثقافي لمدينة الجزائر في التعريف بوظيفتها الحضارية. كما أماطت الرواية اللثام عن ظاهرة بروز فئات اجتماعية أفرزتها المرحلة؛ بعضها تخصّص في قتل الشرفاء والمثقّفين والفتك بهم باسم الإسلام والبعض الآخر تخصّص في سرقة مال الشعب وتصنيع الفضلات والنفايات وترميم الآثار الثقافية المسلوبة لإعادة بيعها بأثمان باهضة، نتيجة تزايد الطلب عليها من طرف

البورجوازية الصاعدة.

3- وإذا كانت أيّ قراءة للنصّ الروائي تقتضي الانطلاق من رصدٍ لجملة من العناصر المهيمنة التي تؤطّرها تلك القراءة وتعتبرها خاصّية مميّزة في النصّ المقروء[25]، فإنّي أعتقد أنّ العنصر المهيمن على بنية النصّ السردي الرئيس - مثلما هو الحال في بنية العنوان- هو عنصر [التعارض]؛ الذي يساهم عادة في «تقديم وجهة النظر النقيضة لما هو باد على السطح، ويلعب دورًا غير مباشر في إبراز رؤية العالم لدى المؤلف، ولكن في خلفية الصورة؛ أي ليس على مستوى الحدث كما يروى، ولكن على مستوى القوّة المستنتجة»[26]. ونجد ذلك التعارض على أكثر من صعيد في الرواية، إلاّ أنّ المسارات الدلالية السردية – في اعتقادي- هو المستوى الأمثل لتوضيح مسألة التعالق بين النصّ وعنوانه:

أ- مسار السلطة ـــــــــ دون كيشوت:

مكّن عنصر التعارض البادي على مسار (السلطة- دون كيشوت)، من إبراز التوتّرات القائمة بينهما كطرفين متعارضين وعمل على توضيح قيم كلّ طرف؛ فـ(دون كيشوت) الذي قدّم نفسه إلى المحقّق قائلا: «كيف أكون مناوئا لبلد تهمني كثيرا عافيته، أقلّ شيء بيني وبينه تاريخ عائلي مشترك؟ لا أخفيك سرّا يا سيدي إذا قلت لك إني أكره السياسة وكذبها كدم الأسنان. أنا بسيط جدا. مخلوق تصادفونه مرارا في زوايا المدينة ولا تنتبهون إليه وهو لا يطلب الشيء الكثير سوى حقه الأدنى في امتلاك عالمه الخاص لا أكثر ولا أقل»(ص196)، وجد نفسه أمام عالم معقّد يسير وفق منطق أكبر من قدراته العقلية؛ وجد سلطة لم تنتبه إلى زيارته إلاّ لما وصل إلى المفرغة؛ حينها رأت بأنّ «المسألة أكثر تعقيدا(..) هناك وضعية غامضة(..) وجودك في أماكن مشبوهة لا يُسهّل فهم وضعيتك»(ص196).

وزيارة (دون كيشوت) إلى الجزائر أمر عادي؛ بدليل أنّ السلطة لم تعترض عليه في البداية: فالرجل مرّ من الميناء وأمام الجمارك وبجواز سفر، إلاّ أن التعارض وقع لما وصل إلى المفرغة لمشاهدة اللوحة المخلّدة لذكرى مرور جدّه بالجزائر؛ حينها رأت السلطة

أنّ الزيارة تمسّ حساسيتها وتهدّد قيمها المتمثّلة في أمن الدولة، خاصّة وهو زائر أجنبي؛ فتلك الزيارة ستعمل على كشف بعض الأطراف المتورّطة في أزمة العشرية السوداء أمام العالم؛ ويتمّ فضح الحقائق المتوارية للمدينة وتعرية وجهها الذي ضاعت ملامحه بفعل نوائب السنين العجاف(ص38).

لقد استطاعت تلك الزيارة أن تميط اللثام عن أفعال أطراف استغلّت الوضع الاستثنائي(ص190) الذي مرّت به الجزائر خلال المرحلة الخطيرة، بحكم مكانتها في السلطة؛ حيث قال (دون كيشوت) بما يشبه الهذيان: «لا أدري كيف حدث ذلك. كيف يقبل بلد أن ترمى ذاكرته في مفرغة؟»(ص175). وسجّل مستدركا رجل الأمن: «لكن بلدا مثل بلدكم حرام أن يضيع هكذا. فهو مهدد بالأمنيزيا ومرض النسيان. بعض مميزاته الثقافية تندثر الواحدة بعد الأخرى تاركة أماكنها للفراغ المخيف. فاللعبة مكشوفة يا سيدي. وتسمية المكان مفرغة، حيلة لا تنطلي على أحد أصرّ على أن المفرغة ليست مفرغة»(ص189). ولذلك لم تتوان تلك الأطراف عن توقيفه والزجّ به في غياهب السجن - مثلما زُجّ بـ (حارسة الظلال) في عوالم الضياع والنسيان- لتضمن تلك الأطراف لفضاء المفرغة البقاء وتضمن لعمليات نصبها وسرقتها واحتيالها على التراث الثقافي والمال العام الاستمرارية.

وعلى الرغم من أنّ السلطة تتظاهر بمعارضتها لظاهرة البيع غير المهيكل في المفرغة: «هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات. السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة»(ص69). إلّا أنّ ظهور فئات جديدة (البحاثة البائعون، المسيرون)، التي تقوم بعزل نفايات المفرغة من الشاحنات، وتتكفّل بإعادة تصنيعها وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها، يكشف حقيقة ظلالها ويبدّد ذلك التظاهر ويجعل عالم المفرغة أشبه ما يكون «بنظام محكم تسيره الظلال»(ص س).

ب- مسار السلطة ـــــــــــ حسيسن:

امّا التعارض المشخّص على المسار الدلالي الثاني: السلطة- حسيسن، فإنّه يقوم على تضارب موقفها من (دون كيشوت)؛ حيث يُجمع أفراد السلطة (الشرطة، وزير الثقافة وزارة الداخلية) على أنه جاسوس، دخل إلى الجزائر بطريقة غير قانونية لتهديد أمنها واستقرارها. في حين أن (حسيسن) يُفنّد هذه التهمة مُبرزا أنه صحافي كبير يعشق مهنته باستماتة، و«فوق كل هذا فهو رجل طيب ويحب هذا الوطن كثيرا وإلا لما زاره في وقت يخلي فيه الجميع أمكنتهم بسبب الإرهاب» (ص227).

وقد أدّى تضارب الموقفين السابقين إلى ظهور عدّة توتّرات بين الطرفين، أبانت عن نوعية قيم كلّ طرف منهما؛ فـ(حسيسن) يبدو أنّه إنسان مثقّف وكريم ومضياف، متفان في عمله، يعطي وظيفته حقّها ولا يقبل المساومة في قول كلمة الحقّ؛ نظرا لأخلاقه الفاضلة والتزامه بالنزاهة والإخلاص للوطن. وفي الطرف المقابل تبدو القوى المعارضة كالأشباح تتصرّف بعبثية وانتهازية، تجلس في أماكن عمل ليست أماكنها في الحقيقة، سمتها الغالبة النفاق والحقد والمحاباة والتملّق، وهي تسبّق المظاهر على المؤهلات العلمية في تسيير شؤون الدولة، ولا تتوانى في سحق كلّ من يعارض أطماعها أو يخالف آراءها حتى ولو كانت خاطئة.

ومثلما كان مصير التعارض الذي حصل بين (حارسة الظلال) والقوى المعارضة لها، الزجّ بها في عالم الخوف والعدمية والضياع، والمصير نفسه مع الاحتفاظ بالخصوصية صادفناه مع (دون كيشوت) يلقى (حسيسن) المصير المأساوي ذاته، مع اختلاف في الدرجة والنوعية؛ حيث نُزعت عنه مسؤولية تحرير ملف مشاركة الجزائر في ملتقى غرناطة وتمّ تكليف رئيس جامعة الجزائر المركزية به رغم ضعف شخصيته وتكوينه، وتوريطه في تهمة إدخال شخص أجنبي يهدّد أمن الوزارة والوطن. وعليه سيمثُل أمام سلطات أمن الدولة للنظر في أمره، وإقالته من منصب عمله في وزارة الثقافة ثمّ نزع لسانه وذكره وتهديده بالقتل إن هو أفشى سرّ من قاموا بتلك الأفعال، وأخيرا الفرار كالسهم باتجاه الفراغ(ص241) والعدم والنسيان والضياع.

ويمكن تقديم أمثلة كثيرة من النصّ السردي الرئيس للتدليل على هيمنة عنصر التعارض المفضي إلى الضياع؛ حيث لم يكتف هذا العنصر بالهيمنة على المسارات السردية الرئيسة فحسب، وإنّما هيمن على المسارات السردية المتشعّبة عنها أيضا، على الرغم من كثرتها وتنوّعها: مسار عمي مختار ـــــ سي وهيب. مسار جدّ حسيسن ـــــ محاكم التفتيش. مسار الإسلاميين ـــــ الأجانب. مسار المترشّح للرئاسة ـــــ بنو كلبون. مسار الشاعر رينيار ـــــ القراصنة. مسار رئيس جمعية عشّاق الجزائر ـــــ الإرهابيين.

ولأنّ النصّ الروائي راهن على حكاية بشاعة المرحلة الخطيرة التي مرّت بها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، فإنّه يمكن ملامسة عنصر التعارض في مستويات أخرى في النصّ الروائي وذلك من خلال متابعة وظائف الزمن في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والمكان؛ فمن خلالها يمكن الوقوف على عدد معتبر من التقابلات الزمنية التي تحمل في مضمونها تعارضا بين قيّم في الماضي لها صلة بالمرحلة المشخّصة روائيا وقيم أخرى في الماضي نفسه، وتعارضا بين قيّم في الحاضر وأخرى في الحاضر نفسه إلاّ أنّها لإطراف آخرين في الصراع، وتعارضا بين قيم ماضوية وأخرى لها صلة بالحاضر. وتساعد متابعة تلك التقابلات على جمع جزئيات التعارض الذي باح به العنوان في البداية وراهن النصّ الروائي على تشخيصه.

وانطلاقا من أنّ النصّ الرئيس يحكي صراع المكان (مدينة الجزائر) أيضا، ضد مجموعة من الشخصيات والمواقف عبر الزمن المتعاقب؛ فإنّ وصف وظائف المكان في علاقته بالشخصيات ومختلف المواقف والزمن والكشف عن القيم الرمزية المرتبطة بعرضه وتقديمه في النصّ الروائي، يساهم بدوره وبشكل كبير في تشكيل الجانب الحكائي في المكان [narrativite du lieu]، الذي سيسمح برصد جملة من التقاطبات المكانية التي من شأنها أن تنير عنصر التعارض في النصّ الروائي. ولا يعدم القارئ العثور على أماكن للتواصل تحوّلت بفعل التعارض الحاصل بين القوى المتصارعة عبر الزمن إلى أماكن انفصال، وأماكن أخرى للتحصيل العلمي تحوّلت إلى أماكن للربح السريع وأماكن لرمي

الفضلات تحوّلت إلى مصانع ومتاحف أثرية....

3- 3 - وقد تمكّن العنوان من تقديم معنى النصّ السردي الرئيس مثلما تمكّن هذا الأخير من حكي محكي العنوان؛ فكلاهما يحكيان قصّة واحدة بتفاصيل وجزئيات مختلفة: قصّة المأزق الجزائري القديم المتجدّد؛ وذلك من خلال تسليط الضوء على لعبة صراع القوى المتعارضة فيها وهي لعبة أحكم الكاتب رسم عبثيتها وسذاجتها ولا معقوليتها؛ إلى درجة أنّه تمكّن من إيهامنا بأنّ ملامحها العامّة لم تتغيّر منذ المراحل البدائية للمجتمع الجزائري؛ فعلى الرغم من الاختلاف في التفاصيل والجزئيات بين اللعبة واللعبة من حيث نوعية القوى وتباين الفضاءات؛ إلاّ أنّ الصراع حافظ في جوهره على خطوطه الكبرى: غياب المبرّرات، غموض الأهداف، ممّا أدّى إلى عبثيته وخروجه عن المعقول: التنكيل بالإنسان والعمل على مسخ ذاكرته لتبديد هويته والقضاء عليه.

وقد أسعف التكوين المعرفي إلى جانب الموهبة الفنّية، الكاتب لنسج عالم الصراع التسعيني روائيا حيث تمكّن من خلال الاتّكاء على تجربته الذاتية وجزئيات الواقع اليومي والاحتماء بمخزون الذاكرة العريق، المطمور والخرب (الأسطورة، الأمثال الأغنية الشعبية، المعتقدات، النقوش...)، من جمع جزئيات الخراب الذي لحق بجزائر المرحلة الخطيرة. وهو احتماء أفضى في النهاية إلى بناء عالم روائي خاصّ على أعقاب هيكل خرب على جميع المستويات والصعد؛ تماما مثلما فعل الجزائريون في أعقاب كلّ حرب اكتووا بنارها: بناء بيوتهم وذواتهم داخل هياكل خربة أو مخرّبة.

وقد أتاح النظر إلى العنوان باعتباره نصّا حاملا لسرّ الملفوظ الروائي من مقاربة النصّ السردي والبحث عن المعنى فيه أو إنتاجه عبر عدّة عمليات: الاختراق، الإزاحة ثمّ التجاوز: اختراق العنوان في مواضعه الأكثر عتمة والعمل فيها بتسليط الضوء عليها وإخضاعها لسلطة الملفوظ الرئيس عبر استنطاق صمتها ثمّ إحداث نوع من الإزاحات سواء في الأمكنة أو الشخصيات أو الأحداث وإعادة بناء الملفوظ من جديد، في إطار الإزاحات التي تمّ إحداثها ثمّ تجاوز الملفوظ أو التجاوز به إلى فضاء آخر مشترك بين المكتوب والمتلقي، للدخول به إلى آفاق وسياقات جديدة.

لذا يمكن القول إنّ (العنونةَ) جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة، نظرا لقدرتها على اصطياد القارئ وإشراكِه في لعبة القراءة، وهي جزء لا يتجزّأ عن أيّ محاولة تروم فهم النصّ وتفسيره وتأويله أيضا.

الهوامـش و المراجـــع

1- واسيني الأعرج، حارسة الظلال.. دون كيشوت في الجزائر، ضمن الأعمال الروائية الكاملة المجلّد الرابع، منشورات السهل، الجزائر، 2009.

2- جامعي وروائي جزائري، ولد سنة 1954 بقرية سيدي بوجنان، من ولاية تلمسان، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسربون بباريس، يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي.

[3]- رولان بارت، التحليل النصّي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، سوريا، دار الزمن، المغرب، 2009، ص 28.

[4]- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987 ص48.

[5]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، عمّان، الأردن،2001، ص 33.

[6]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد 03، المجلد 25، 1997، ص96.

[7]- محمد بوعزّة، من النّص إلى العنوان، مجلّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدّة- مج14- ع53- رجب 1425هـ، ص411.

[8]- حميد لحمداني،عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدّة مج 12-ع 46- شوّال 1423هـ ، ص8.

[9]- pigallet Philipe, méthodes et stratégies de lecture, pour un art de lire, e.s.f, éditeurParis 1996, p;91

[10]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2007 ص 219.

[11]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ج. جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2008، ص 15.

[12]- والدليل على أنّ العنوان شديد الانفتاح على التأويل والتعدّد القرائي، استدعاؤه لعنوان فرعيّ (دون كيشوت في الجزائر)، بهدف توجيه القراءة إلى ما قصده المبدع والتنبيه إلى مراميه الأيديولوجية.

[13]- المرجع السابق، ص 68.

[14]- Christian Achour, Simon Rezzoug, Convergence critique(introduction à la littéraire), ed, o.p.u, Alger, janvier, 1990, p, 28.

[15]- البشير اليعكوبي، العنوان، ضمن: القراءة المنهجية للنص الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، 2006، ص91.

[16]- يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، ماي، 1995، ص 238.

[17]- محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد، 100، 1998، ص 53.

[18]- جمال الدين بن الشيخ، ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة، محمد برادة وآخرون، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 16.

[19]- Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon, Editions Gallimard, Paris, 1956,p8.

[20]- ترى خالدة سعيد في كتابها، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 19: «إنّ أي شخصية ثقافية تواجه تحدّيات مصيرية، تردّ على التحدّي عن طريق الإلحاح على مكوّناتها الأساسية». وترى نبيلة إبراهيم، في: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطباعة، القاهرة، د تا، ص7. أنّ التراث الشعبي

هو روح الشعب ولسانه الصادق وخبرته المصقولة وذاكرته التي يُحْتَكَمُ إليها عند الحاجة.. ليس هذا فحسب، بل إنّه «صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها وأن نتفهّمها».

[21]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1994، ص 218.

[22]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1 1996، ص 17.

[23]- Grivel (ch), production de l'intérêt romanesque, mouton, 1973,p:171.

[24]- عبد الفتاح الحجمري، مرجع مذكور، ص 18.

[25]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، دار نوبار للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى1996 ص 350.

[26]- صدوق نور الدين، الكتابة وإنتاج الوعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1995، ص 42.