عتبة الصورة المصاحبة للغلاف الخارجي في رواية " كراف الخطايا " بريشة الروائي"عبد الله عيسى لحيلح"

مفيدة بوفنارة
كلية الآداب واللغة العربية
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:

يندرج هذا البحث ضمن مقاربة عتبة الغلاف الروائي الجزائري المعاصر. وقد اخترنا لدراسة هذا الموضوع رواية " كراف الخطايا " للروائي"عبد الله عيسى لحيلح"، مركزين في بحثنا حول العتبات النصية الخارجية (النص الموازي الخارجي و الصوري)، أو ما يُعرف بالصورة المصاحبة للغلاف و التي جسدها الروائي بريشته. محاولين استجلاء مكونات الصورة من رسومات وأشكال مرسومة، و ألوان متمازجة عبرت عن قصدية الوضع، ووعي الروائي الجزائري بعلم العتبات، و مدى مطابقتها للنص السردي، كما بيّن ذلك الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gérard Genette) في (كتابه عتبات Seuils).

الكلمات المفتاحية: العتبات؛ النص الموازي الخارجي؛ الرواية الجزائرية المعاصرة؛ عتبة الغلاف؛ الصورة المصاحبة.

Abstract:

This article aims to study the paratext of the contemporary Algerian novel. To conduct our research, we opted for Abdallah Aissa Lhilah's novel "Hunter of Sins". Our analysis will focus on the external paratext, the image that appears on the front cover and drawn by the novelist himself. It will be a question of interpreting the forms and the colors and to check their adaptation to the narrative frame as pointed out by the French critic Gérard Genette in his work SEUILS.

Keywords: Paratext; parallel text; contemporary Algerian novel; front cover.

مقدّمة:

أولت الدراسات النقدية اهتماما بالغا بالعتبات النصية (les seuils)، والتي عدت من المصطلحات المتصلة ببنية النص الأدبي، وهي تنتمي إلى المصطلحات البنيوية بحثا في ظاهرة أدبية هي التناص (L'intertexte) والتي شُغل بها عدد لا بأس به من النقاد الغربيين أمثال ميخائيل باختين " Mikhail Bakhtin " جوليا كريستيفا " Julia KRISTEVA"، جيرار جينيت " Gérard Genette ".

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة،الجزائر2018

" لقد أسهم ظهور كتاب عتبات « seuils » لجيرار جينيت G.Genette (1987)، وقبله إنتاج الفائدة الروائية لـشارل غريفل (1978)، و خطاب الرواية لهنري ميتران (1986)، وغيرها من الكتب في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص وأهميتها الدلالية و الإيحائية، فأخذت الدراسات المعاصرة تتجه نحو مقاربة طبيعة الأمشاج النصية والوظائف الدلالية والرمزية التي تؤديها تلك العناصر التي تسبق الكتاب و تعقبه، وتطوق متنه وتحيط به لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم، ومن العالم إلى النص، ويشكل في امتداده نقطة الوصل وجسر اللقاء"[1].

ويعد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت G.Genette من أوائل النقاد الذين أثاروا سؤال العتبات"[2]، وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية، فقد سعى لتطوير آلياته النقدية الإجرائية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل.

كما أن عتبات النص " لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها وبمعزل أيضا عن تطورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية "[3].

وقد اهتم جيرار جينيت (G.Genette) في كتابه أطراس (palimpsestes) بالإشارات والعلاات والتزيينات التي غابت عن قواميس النقاد ودراستهم. فالعتبات حسبه تتمثل في: " العنوان، العنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها، مما توفر للنص مكانا متنوعا، وقد يكون أحيانا أخرى شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي "[4].

والحق أن مصطلح عتبات النص لا يمثل في الغالب سوى مفاتيحا للنص تغري القارئ / الملتقي لاقتناء الكتاب والغوص في أعماقه، فالعتبات " بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها(...)، وهي بحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا "[5].

ونحن نسعى في بحثنا هذا إلى ضرورة إظهار شعرية كل العتبات و دورها في الكشف عن مضامين النص سواء كانت هذه العتبات داخلية و مكملة للنص أم مرتبطة بالفضاء الخارجي و الصوري ففي كلتا الحالتين " بيانات إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية ويدخل فيها العنوان وبيانات النشر"[6]، باعتبارها إرساليات نصية من أجل إيجاد موطئ يضع فيها القارئ قدمه في النص لتوجهه وتحفزه، وترسم له أفق توقع محدد وبذلك فالعتبات " خطاب على الهامش يوجه فعل القراءة "[7].

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالشكل الخارجي للرواية - الغلاف تحديدا - فهو من أهم " جوانب البناء الفني العام الذي تتضام فيه جميع العناصر المشكلة لأثر، لأن الشكل الخارجي للمكتوب يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدها المؤلف "[8]عبر لوحتة التشكيلية/ الفنية باعتبارها عتبة مهمة مساعدة على قراءة النص القبلية ومدعمة لعملية التأويل فهي تعمل على اختزال الموضوع. ولهذا وجب على القارئ والناقد خصوصا تطوير ثقافته الفنية /التشكيلية لما لها من دور في إرسال موجات فنية موحية قبل بداية النص السردي، وهنا تكون اللوحة نصيرا للناقد في فهم رواية الكاتب وتصوره لعمله، ومناخا لبعض دلالات الأثر الفني المساهمة في فهم أبرز لوحاته الفنية، و مثالنا في ذلك لوحة "الصرخة" للفنان النرويجي ادفارد مونش "Edvard Munch" التي رسمت سنة 1893، لوحة مميّزة وظفت عبر عديد من الأعمال الأدبية العربية والغربية. وقد اختارت الروائية "غادة السمان" هذه اللوحة التشكيلية لتكون لوحة الغلاف الأمامي لروايتها "سهرة تنكرية للموتى"، وقد تناولت السمان في هذه الرواية واقع ومستقبل لبنان إزاء الأخطار المخفية التي تحاصرها من كل جهة، وهنا يتناسب موضوع الرواية مع مضمون لوحة الصرخة التي تحمل وجها ذاعرا، بملامح مطموسة وعيون جاحظة، ويدين إلى الأعلى، سماء بلون دموي، جو مخيف، ألوان قاتمة ... و كل هذه الإشارات جعلت من عتبة الغلاف أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني، و القلق الشبحي، و بهذا عدّ الاتصال غير اللغوي المعوّل على الصورة والإيماء أو الإشارة أبلغ أنواع الاتصال لما له من أيقونات متنوعة يعدّد فيها رسائله، فتقدم لنا أفكار متنوعة و موزعة بطرق احترافية " فالصورة منظمة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة "[9].

انتعشت عتبة الغلاف بهذا الفن الراقي الذي حمّلها عدّة معان عملت على إزالة إبهام الصّورة بقصدية من الكاتب الذي يسهر كي يجمع بين فحوى لوحة الغلاف والنّص الرّوائي، فالغلاف " وعاء لما يوعى فيه وفي صفته – صلى الله عليه وسلم – يفتح قلوبا غُلفا أي مغشاة مغطاة "[10].

أيقونة الغلاف.. عتبة ناطقة:

يعتبر الخطاب الغلافي قصدية من قصديات المؤلف/ الكاتب الملغمة بإشارات مختلفة، والتي قد تتطابق مع مضمون النّص الرّوائي فتخدمه وقد تبتعد صورة الغلاف عن مضمون النّص، وأكثر من ذلك قد لا يمتّ له بصلة، فيصبح مجرد واجهة غلافية تحمي الكتاب لا أكثر، و الأصل فيه خلاف ذلك فلوظائف الغلاف أبعاد فنية وإيديولوجية وجمالية وإغرائية تعمل على " إثارة التشويش على هذا التلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص "[11].

فالغلاف فضاء مكاني تجريدي له دور في " تشكيل البعد الجمالي والدلالي للنص إذ أن تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص "[12]. وتعد الوظيفة الإشهارية من أبرز وظائفه لهذا أعطي له من أولية الطباعة وجودة الغلاف، وحسن اختيار الخط النّصيب الأوفر.

أفضت ثقافة الصورة عما عجزت عنه اللغة " خاصة أمام العجز في التحكم فيها زمكانيا بعدما استباحها الجميع، يشاهدها الداني و القاصي، و الكبير والصغير، و المثقف والحدود الثقافية قياساً بالنّص الملفوظ الذي تتحكم فيه زمكانية إلقائه، أوقياساً بالنص المكتوب الذي يتوجه إلى النخبة القارئة فلا يكاد يتعدى فعل القراءة"[13]. فالقراءة العادية لا تمكن من الوصول إلى الدّلالات المتطابقة مع ما ترمي صورة الغلاف الوصول إليه، بل إن فعل القراءة لكلا النّصين يتطلب خبرة فنية عالية لتمكن القارئ من الرّبط بين مختلف عتبات النص وبين النصّ أصله.

وإذا كان المتلقي لعتبة الرواية الجزائرية قد تعوّد على طقوس إخراجية محدّدة لعتبات النص السردي، فإن التطور الذي شهدته الرواية الجزائرية استطاع أن يظهر لمسات فنية تثبت الخبرة بعلم العتبات، لكن التساهل الذي يجعلنا نقف عنده هو من هو الساهر على الانتقاء الجيد لعتبة صورة الغلاف؟ أهو الناشر أم المؤلف؟ أم كليهما؟ و إن كان المبدع هو المنتقي لهذه العتبة؟ فإلى أي درجة سيكون انتقاؤها معبرا و مطابقا لمتنه الروائي؟

و ماذا إن كان هو مصممها؟ ألا يبدو ذلك تجديدا فنيا محترما " لعلم العتبات " باعتبارها علم رموز و إشارات دالة و موحية.

فهل استطاع الروائي الجزائري أن يوفق في إبداعه بين نصه الأصلي و النص الموازي؟

و هل يمكننا أن نعتبر هذه الظاهرة صحية في حقل الممارسة الإبداعية؟

الصورة المصاحبة للغلاف .. قصدية للوضع أم انتقاء إعتباطي:

إنّ أغلفة الرواية الجزائرية المعاصرة في الغالب لم تستطع أن تشي بمكنونات متونها بطريقة مباشرة، إذ أن الغلاف قد يحمل علامة أيقونية بعيدة عن عمق مغزى النص، كما أن الغلاف لوحة إشهارية قد يتغير من طبعة لأخرى، فلا يمكن الحكم على النص أنه لا يفهم إلا من صورة غلافه، لهذا اختلفت قيمة عتبة الغلاف كون الروائيين الجزائريين لا يفضلون في الغالب التعويل عليها كثيرا فليست – حسبهم - إلا نقطة إضافية لعملهم قد تزيده معنا، ودلالة، وقد تبتعد من الهدف المراد فتصبح صورة الغلاف مجرد علامة دالة على الرغم من ضآلة مدلولاتها فيؤولها المتلقي كما يناسبه.

إنّ عدم ترجيح الروائيين الجزائريين لكفة عتبة الغلاف راجع إلى ضعف ثقافة النشر بالجزائر، ونقص الخبرات التشكيلية، ونقص الاهتمام بالنص الموازي عموما كل هذا لا يخدم الرواية ولا الروائي.

لهذا لجأ الروائي "عبد الله عيسى لحيلح " إلى رسم لوحة روايته "كراف الخطايا" بريشته فيكون هو المسؤول عن قصديته التي من المؤكد أن لا أحد يجرؤ على التشكيك في تطابق صورة الغلاف مع النص الروائي. ما أجمل أن يكون "عبد الله عيسى لحيلح" الشاعر، والروائي والفنان المبدع الخلاق، والمعبّر عن مكنوناته الداخلية والخارجية. ولكن ما نطرحه على أنفسنا ما مدى وعي الكاتب بعلم العتبات؟

تبدو حركات ريشة الروائي، حركات تنم عن العفوية، فالرّوائي عوّل على عصاميته في تجسيد لوحته الفنية حتى يعطيها المكانة المميّزة تميّز روايته " كراف الخطايا ". وقد حوّت لوحة الغلاف على عدّة ألوان تباينت بين ألوان أساسية وأخرى ثانوية.

الألوان الأساسية في اللوحة فهي: اللون الأصفر واللون الأحمر، و أما الألوان الثانوية في اللوحة فهي: اللون البرتقالي واللون الأبيض واللون الأخضر.

رُسِمت لوحة الغلاف فوق خلفية صفراء اللون، وتعود إيحائية هذا اللون لفصل الخريف " لما يسيطر عليه من دلالات المرض والموت والجفاف ولا يأتي بالخضرة والعشب "[14].

وهو لون يدل على الاضطراب النفسي والاجتماعي الذي عانى منه بطل الرواية "منصور" وسط أبناء قريته، يتوسط هذه الخلفية الصفراء حركات متموجة من اللونين، الأحمر،- وهو الغالب- والأصفر مشكلة بذلك رأس حصان متجه نحو الجهة اليسرى للوحة والدّماء تسيل من عنقه بكميات كبيرة، ونرى أن أرجله الأربعة ليست على استقامة الوقوف إذ يبدو الحصان هائجا مما أدى إلى عدم التوازن في وقفته، وكأن هناك من أشهر سيفه فذبحه، وهو واقف يترنح من ألم ما وقع له، فقد أقحم الحصان في معركة طاحنة دلالة ورمزا على ولوج عالم المتن الروائي. إذ ترمز هذه الصورة إلى معاناة الإنسان وسط مجتمع زائف غطى نفسه عبر سنوات طوال بالخطايا، والمعاصي، و لهذا اختار الروائي الألوان التي تتناسب مع الحالة التي يعيشها بطل روايته " منصور " الذي أكسبه فعلا من صفحات كتب كان قد طالعها " **قد يكون عنوانه الجنون أو فلسفة الجنون** "[15].

وكثيرا ما يوظف الروائيون، وحتى المسرحيون شخصية البطل المجنون أو المعتوه ليعكس صورة الحكيم، وقد عكس ذلك الواقع حيث جعله صورة ساقطة أمام مخيّلة واسعة مسّت الجانب السياسي بذكاء يخاطب فيها العقول البشرية البسيطة بساطة المجتمع آنذاك و لذلك جاءت لوحة الغلاف صورة لجواد بدون فارس يكاد يسقط أرضا، ليمثل هذا الجواد الوطن الجزائر إبان فترة تاريخية صعبة عاشها الشعب الجزائري ألا وهي العشرية السّواد، مركزة على الجانب الديني داخل نفسية الفرد الجزائري،

ومدى تعلقه بالخالق، فشخصية "منصور" رمز للرجل الرافض الزيف، والنّفاق الطاغي على أهل قريته فجاءت لوحة الغلاف صورة ناطقة بما حُمّل به النص من معاني، ومكونات ولهذا اللون الأصفر عدة دلالات منها الموت والفجيعة والزيف، والنفاق، فهو اللون الغالب على صفحة الغلاف، وهي الصفات الأكثر انتشارا داخل المتن الروائي.

كما اعتبر اللّون الأصفر إلهاما للشعراء، إذ انحصرت نشوته في سياق الحديث عن الخمرة التي صحبت "منصور" الشخصية المعذبة بين صحوة الواقع، ونشوة الخطيئة " **إنه يهرع إلى الصلاة حين يكون راضيا مطمئنا، منسجما مع نفسه، والحياة وأهل الحياة، ويلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين يكون قلقا مضطربا، متبرما بالحياة، ساخطا على أهل الحياة** "[16]، كما يشير اللون الأصفر إلى نتائج الخطايا والمعاصي التي غرق فيها أهل القرية، وقد مثل الروائي هذا الغرق بشخوص روائية عديدة لكل واحد منها دلالة معيّنة، أولها إمام المسجد "الشيخ" الشخصية الرمز في المجتمع، وهذا لما مكنته لها السلطة الدينية المصحوبة بمستوى ثقافي وعلمي رجحتها أن تكون المرشد الأول، والمفتي الأول لأهل القرية. " فالشخصية وإن وجدت في الإطار السردي ككائن ورقي حسب قول "بارت" فإنها تملك مرجعية تجعلها تمد بصلة الواقع التي يمنحه لها الراوي، ذلك أن الشخصية يكون وجودها في النص مشابها للوجود الإنساني الحقيقي يظهر لنا من خلال الشخصية المتفاعلة مع مناخها الاجتماعي عبر فعلها وانفعالها به "[17].

قام الروائي بإسقاط هذه الشخصية على عالم الخطيئة ليجرمها بفعلها، ويساويها بغيرها من حيث الأفعال، فيصبح المجتمع على حالة واحدة من المجون والنفاق الكاذب " **حتى قام الشيخ إلى صندوق صغير مثبت في جدار المقصورة مكتوب عليه في سبيل الله وفتحه وأخرج منه عقدا ذهبيا قدمه إليه قائلا:**

هذا وحسب السلعة لدي مزيد، قالها وهو يربت على الصندوق مبتسما (...) وقد تذكر اللحظة أمه الطيبة، وتمنى لو أنها كانت حاضرة لتعرف أين يذهب ذهب المشاريع الخيرية عندما يقع بين أيدي المرد أو بين أيدي الملتحين! "[18]، ولم تكف صفة السرقة لتسقط الإمام من منزلة الأخلاق والفضائل التي وصفه بها المجتمع وأكسبه صفة أخرى تزيد من معصيته التي تكاد أن تنزل العمامة الفاضلة من على رأسه " **ولما أدرك أية شهوة قذرة تحركهم شعر بخجل مقرور (...) ثم انتبه إلى هيئته تحت عمامته، فوق خفة الحجازي بين برنوسه الوبرّي، فاستخزى وانقلب دون أن يحدث صوتا ليجد نفسه في الشارع وحده يُسرع الخطو صوب بيته وزوجته التي تظن - إن استيقظت ولم تجده -أن إعداد خطب الجمعة ودروس الوعظ قد شغله عن حقه في أهله، وأذهله عن حق أهله فيه، فتدعوه وتتوسد كفّها وتنام**"[19].

ويستمر الروائي في إسقاط شخوصه الروائية الواحدة تلو الأخرى [عمي صالح القهواجي، عمي الساسي بائع الزلابية، رئيس البلدية، عمي السعيد الزبال، وابن الهجالة "بلال"] ليصورهم في صورة سردية تمثل هبوطا أخلاقيا ودينيا " **لأن صورتهم ضاحكين ذكرته بالحمار لما يمط جحفلته ويرفعها قليلا** "[20].

فالشخصية بهذا المعنى هي أداة في يد الكاتب يوظفها كرمز يعكس العالم الواقعي بشكل فني مختلف عما هو عليه مما يستدعي من القارئ قراءة تفحصية متمعنة لاكتشاف المعنى المكنون وراء العلامات التشكيلية –عتبة الغلاف-والعلامات اللغوية داخل النص.

مثلت شخصية "منصور" صورة الحصان المتفرع الأرجل كل رجل تتجه إلى جهة معينة، لقد عبر هذا الرسم عن غرق 'منصور' في الخطأ فكان الضائع وسط مجتمع لا يرحم يصلي نهارا، ويرتكب الفاحشة ليلا، وما تلك الأرجل الأربعة للحصان إلا "منصور" وقارورة خمرته، والشيطان وصورة والده " **جلس على حافة السرير وتناول الكيس البلاستيكي الأسود، واستل منه زجاجتي خمر فكانتا أشبه بسيف الصُبح يستل من غمد الظلام، ووضعهما على طاولة النوم كالتوأم الجميل (...) أنا وأنتما والشيطان ثالثنا وصورة أبي لنا رابعة.. لكل واحد منا ذوقه وأحلامه ووجهته الخاصة أنا الضائع الكريه، كعربة تجتذبها الأحصنة من الجهات الأربعة..**

لي أمل كبير أن أصد الريح بالهراوة، أو أجمع حفنة من دخان في عزبال (...) لي رغبة في كل الجهات، ولهذا أنا واقف في مكاني بلا وجهة "[21].

استطاع هذا الخطاب المقتطف من المتن الروائي أن يعبّر عن ترجمة ناطقة بفحوى صورة الغلاف، فقد حقق بقصدية من الروائي التطابق بينه، وبين الفضاء البصري الذي شكلته ريشة الروائي نفسه ليضمن " تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) ويكون في الإمكان قراءة الصورة أوفك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الدّاخلية في قراءة الموضوع نفسه "[22].

عبّرت حركة الحصان المنتفضة عن عذاب صارخ، وأنين نادى به "منصور" والده الرّاقد تحت التراب:

" يا أبي أبغيك حيّا لا ظلالا وخيالا في إطار..

ووساما ونياشين تدلت كزهور ذابلات من جدار(...)

قم تحرّك، وادفع الغارات عنّي والمنايا والحراب

(...)

أنت من أنزلني من صُلبه كالشاة أثغو بين قطعان الذئاب

أنت من أورثني هذا التلاشي في الغياب

أنت من عقدني..

أنت من أقعدني..

فقطعتٌ الدّهر وحدي أتغنّى بالذي أعليتُه أنت زمانا بين أطلال

وجودي كالغراب..

حاصروني.. قيّدوني.. عذبوني.. ضربوني، ألبسوني كالغواني حلقة مثل السّوار"[23].

احتلت الصورة المصاحبة لغلاف الرواية حيزا موازيا للنص الروائي محققة بذلك قيمة إشارية تجعل " الصّور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنّب الارتماء في المعنى"[24]. لقد فشل "منصور" من القضاء على الاعوجاج الذي ساد مجتمعه، لكنّه نجح في إسقاط أقنعة النّفاق والكذب والخيانة، والخداع والمعصية...

وهو الأمر المطابق للوحة الغلاف فقد فشل الحصان من الوقوف وقفة الجواد الأصيل لكن تعثراته لم تسقطه أرضا فتقضي عليه.

إن كل هذه الصراعات التي انطلقت من صورة الغلاف لتلج المتن الروائي كانت سببا في انتشار اللون الأحمر دلالة على ثورة الإنسان "منصور" ورفضه العيش تحت غطاء الكذب والانصراف عن الدين، فيتخذ من باب كشف الخطايا سبيلا له يعبره، وهو متسلّح بروح الحكمة، إلا أن أهل قريته نعتوه بالمعتوه، والمجنون فكانت كل محاولاته بالنّسبة لهم محاولات تنّم عن أنه رجل قد فقد عقله.

فكان اللّون الأحمر تعبيرا عن " المشقة والشدة من ناحية، وارتبط بلون الدم (...) فاستعمل العرب لفظة مثنى وأرادوا (...) اللحم و الخمر"[25].

استحوذ كل من اللونين الأصفر، والأحمر على مساحة واسعة من على سطح غلاف الرواية، جعلت الناظر إليها يساوي في درجة استحواذهما على فضاء الغلاف، لكن هذا لا يعني غياب ألوان أخرى رغم ضآلة مساحتها كاللّون الأبيض واللّون الأخضر.

رمز اللون الأبيض إلى الغد الطاهر طهارة الحياة، فهو لون للصفاء والبراءة، والسلام والاستقرار والطمأنينة وورد هذا " اللون المقدس لدلالته على التفاؤل والإشراق"[26]، بغد مزدهر تملؤه نبرة التفاؤل رغم الجرح الذي أصاب "منصور" " **تناول من فوق الطاولة شظية المرآة، وراح ينظر فيها، ويكمّد بأطراف أصابعه الجُرح الذي أحدثته الدولة، ثم إنه ابتسم كعادته حين يريد أن يقول كلاما: إيّاكِ أن تظني أن الدّولة سوط وقفص وهراوة، إنّها نسق قيمي يدفع نفسه بالسّوط، و القفص والهراوة.. لا تقتربي مرّة أخرى كان يُخاطب عينه المتورّمة! "**[27].

وهو الحال بالنسبة لبعض اللمسات التي أحدثتها ريشة الروائي باللّون الأخضر تجسدت في خمس مواضع من الصورة واللون الأخضر يعني " الشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الطري"[28].

ويمثل فئة الأطفال الذين خرجوا ليحلّوا محل آبائهم " **وفي صباح اليوم الرابع لم يظهر إلا أطفال بوجوه مشرقات كصباحات الربيع الندية، وعيون صافيات يستحم فيها الطهر والبراءة، وغدا كل واحد إلى دكان أبيه ليفتحه (...) حُلمه قد تحقق فقد اختفت من القرية الغيبة والنميمة، والحسّد والنفاق وصفا الجوّ بالطهر والبراءة وتبخرت سحب الخداع والغش (...)**

لكن ما يؤسف له بحق، هو أن هؤلاء الأطفال ظلوا يبيعون ويشترون بتسعيرة آبائهم، وإخوانهم الكبار، هؤلاء الذين تحصنوا بظلام الصمت، وصمت الظلام ريثما تنقشع عن وجوههم دهشة الفضيحة ولينسجوا أقنعة جديدة "[29].

كرّف [*] "منصور" خطايا مجتمعه الذي تحكم فيه الغرائز الحيوانية، و من هنا تكمن الصورة الواضحة للصورة المصاحبة للغلاف التي كشفت عن مأساة المجتمع ذي الغرائز الحيوانية، كل هذا كان سببا في إختفاء "منصور" الذي نجح في خطة استدراج أهل قريته ليثبت لنفسه ولهم أنهم ليسوا سوى مجتمع حيواني.

" **لقد نجحت في الاستدراج! .. لقد تحررت فحررت..لابّد أن أجعلهم أحرارا اتجاهي يتحدثون بعفوية ويتصرفون بتلقائية.. لابّد أن أكشف لكل واحد منهم من أي فصيلة حيوانية هو!** "[30].

و مما تقدم عرضه يمكننا أن نخلص إلى جملة من النتائج ندرجها تباعا:

- طابق متن رواية " كراف الخطايا " صورة الغلاف بامتياز فقصدية الروائي بائنة وظاهرة، كما يمكننا القول أن " عبد الله عيسى لحيلح " يدرج ضمن قائمة الروائيين الجزائريين المتحكمين، و المتذوقين لشعرية النصوص الموازية كيف لا و قد كان هو راسم لوحة غلاف روايته.
- حملت صورة الغلاف عديدا من الرؤى اللغوية المجازية المعبرة عن دلالة بصرية تشكيلية مما ساعد ذهن المتلقي على الفهم المسبق – نوعا ما – لفحوى النص الأدبي.
- عدت الألوان المتمازجة المرصوصة بطريقة فنية على لوحة غلاف الرواية بداية نصية ناجحة في بناء فضاء الخطاب الشعري، فتقحمنا إلى الفضاء الجمالي الممتد للفن التشكيلي.
- استطاع الروائي الجزائري أن يثبت أن لكل غلاف حكاية، و اختياراته ليست اعتباطية.
- إن الملاحظ لأغلفة الرواية الجزائرية المعاصرة يتمثلها كصورة شعرية لفضاء تشكيلي منمق كأنها لوحة فسيفساء أو منمنمة تشير إلى التغيرات التي طالت الجزائر و الضبابية التي اجتاحتها، تشير إلى

الحب، إلى المرأة و السفر و الهجرة...، إيمانا منهم أن الغلاف إسقاط للواقع المعاش حاله كحال المتن السردي.

هذا و قد حققت شعرية الأيقونة بألوانها المتموقعة داخل لوحة الغلاف بعدا تواصليا رمزيا يتعالق مع نسيج النص السردي، مكونا بذلك خطابا دالا يكشف في النهاية عن الرحلة الشعرية للرواية الجزائرية.

الهوامش و الإحالات:

(1)-يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر) منشورات مقاربات، المغرب، ط1 2008، ص:15.

(2)- Gérard Genette, seuils, ed seuil, paris, 1987.

(3)-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة) شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 16.

(4)-Gérard Genette: palimpsestes, la littérature au second degré paris, seuil,1982, p:9.

(5)- يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، ص:15.

(6)- أحمد المنادي: النص الموازي (المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد مج 16، ج 61، السعودية، 2007، ص: 139.

(7)-Henri Mitterand : Les Discours du roman, Puf écriture paris, 1986, p :15.

(8)-باديس فوغالي: بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته الضحية والغرباء- دراسة -، منشورات دار الحضارة، ص:52.

(9)- والترج أونج: الشفافية والكتابة، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع: 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص:169.

(10)- ابن منظور: لسان العرب مج11،(مادة غلف)، ص:60

(11)-روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مخطوط ماجستير (شعبة البلاغة وشعرية الخطاب)، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007، ص:171.

(12)-مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الادبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:124.

(13)-أبوبكر مرزوق: سيميائيات الفضاء النصّي- قراءة في رواية الزيني بركات - لجمال الغيطاني- منشورات الحياة الصحافة، ط1، الأغواط ، الجزائر،2006، ص:08.

(14)-ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر " الشعر الأردني نموذجا "، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، عمان – الأردن، 2008، ص:121.

(15)-عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر، ط1، 2002، ص:05.

(16)-المصدر نفسه، ص:02.

(17)-بويجرة بشير محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) ج2، منشورات دار الأديب، ط1، 2008، ص:189.

(18)-عبد الله عيسى لحيلح: المصدر السابق، ص:65.

(19)-المصدر نفسه، ص:62.

(20)-المصدر نفسه، ص:200

(21)-المصدر نفسه، ص:219.

(22)-محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص:222.

(23)-عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، ص:223.

(24)-محمد غرافي: قراءة في السيمولوجية البصرية، ص:222.

(25)-أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص:76.

(26)- المرجع نفسه ، ص:221.

(27)- عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا، ص:222.

(28)- أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص:210.

(29)- عبد الله عيسى لحيلح:المصدر السابق، ص:284.

* كرّف الشيء: شمّه، كرّف الحمار: شم بول الأتان، ثم رفع رأسه، وقلب جحفلته. وكرّف: شم الروث أو البول، أو غيرهما ثم رفع رأسه، انظر المعجم الوسيط (مادة كرّف-كرّاف)

(30)-عبد الله عيسى لحيلح: المصدر السابق، ص:13.