العتبة الأولى للنّصّ: مقاربة سيميائيّة لعنوان رواية الوجع الآتي حكاية رجل تنقصه أنثى لياامين بن تومي

The first threshold of the text: A Semiotic approach to the title of the novel: Coming Pain the story of a man missing a woman by Lyamine Bentoumi

إكرام علّاق[1]

[1]مخبر مناهج النّقد وتحليل الخطاب، جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف2 (الجزائر)، ik.allag@univ-setif2.dz

تاريخ الاستلام: 2025/09/11 تاريخ القبول: 2025/12/14 تاريخ النشر: 2026/05/31

ملخّص:

تهدف هذه الورقة البحثيّة إلى مقاربة العنوان الرّوائي: الوجع الآتي حكاية رجل تنقصه أنثى لياامين بن تومي من منظور سيميائي، بصفته أولى العتبات النّصيّة، المؤسّس للعلاقة الفعليّة بين المتلقّي والنّصّ، وننطلق في هذا البحث من فرضيّة مفادها أنّ العنوان لا يقتصر على الوظيفة التّعريفيّة فحسب، كما أنّ عمله لا ينحصر في إغراء القارئ، بل هو حمولة دلاليّة مشحونة بالرّموز توجّه المتلقّي وتتحاور مع محتوى المتن الرّوائي.

وقد خلصنا في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النّتائج لعلّ أبرزها أنّ العنوان يتجاوز وظيفته التّعريفيّة إلى القيام بدور إجرائيّ ودلاليّ يساهم في تشكيل هويّة النّصّ، ما يجعله يشكّل خطابا موازيا يولّد المعنى الّذي لا نبلغه إلّا بعد تفكيك التّركيبة اللّغويّة وتحليل علاماته ورموزه والكشف عن الشّبكة الدّلاليّة الّتي تربطه بالنّصّ.

كلمات مفتاحيّة: العنوان، سيمياء، رمز، الوظيفة التّعريفيّة، هويّة النّص.

Abstract :

This research paper aims to approach the title of the novel The Coming Pain: The Story of a Man missing a Woman by Lyamine Bentoumi from a semiotic perspective, considering it as the primary textual threshold that establishes the actual relationship between the reader and the text. The study is based on the hypothesis that the title is not limited to a merely identificatory function, nor is its role confined to attracting the reader; rather, it constitutes a semantic load imbued with symbols that guide the recipient and interact with the content of the narrative text.

The study concludes with several findings, most notably that the title transcends its identificatory function to perform a procedural and semantic role that contributes to shaping the identity of the text. It thus forms a parallel discourse that generates meaning, which can only be attained through deconstructing its linguistic structure, analyzing its signs and symbols, and uncovering the semantic network that connects it to the text.

Keywords: Title, Semiotics, Symbol, Identificatory Function, Textual Identity.

المؤلف المرسل: إكرام علّاق، **الإيميل:** ik.allag@univ-setif2.dz

1. مقدّمة:

يعتبر العنوان في الدّراسات الحداثيّة المعاصرة أحد أبرز العتبات الّتي لا يمكن للقارئ تجاوزها، فهو البوّابة الّتي منها يلج عالم النّصّ، فيصبح الرّابط بين المتلقّي والعمل الأدبيّ، وقد أولت المقاربات السّيميائيّة العنوان اِهتماما بالغا، إذْ بحثت في دلالاته، وفكّكت رمزيّته، باحثة عن طيفه في المتن الرّوائي، متجاوزة النّظرة السّطحيّة الّتي كانت ترى أنّه مجرّد علامة تجاريّة لجذب القارئ، مثبتة أنّه علامة صغرى مرتبطة بعلامة أكبر حجما ممثّلة في النّصّ، فهو القادر على توجيه القارئ لا جذبه فحسب، وذلك من خلال شبكة من الرّموز والدّلالات الّتي تستدعي التّحليل العميق.

وقد وقع اِختيارنا على رواية الوجع الآتي حكاية رجل تنقصه أنثى لليامين بن تومي، لما يحمله عنوانها من ثقل دلاليّ، مشبع بالرّموز الّتي تطرح عديد التّساؤلات، فهل الوجع هنا وجع شخصيّ أم جماعيّ؟ أم هو حكاية وطن كُتبت بطريقة سرديّة تلخّص الوجع التّاريخي؟ وإلى ماذا توحي لفظة "الآتي"؟ هل هو المستقبل المرتقب أمْ المباغت المحتوم؟ وما هي وظيفة الجملة الشّارحة: حكاية رجل تنقصه أنثى؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اِنطلقنا من إشكاليّة محوريّة قوامها: إلى أيّ درجة يتجاوز العنوان وظيفته التّعريفيّة والإغرائيّة ليؤدّي دورا سيميائيّا يؤطّر هويّة النّصّ؟ معتمدين على المنهج السّيميائي الّذي يتيح لنا تفكيك بنية العنوان باحثين عن الدّلالة، كاشفين عن الرّموز والشّبكة العلائقيّة الّتي تربط العنوان بالمتن السّرديّ.

كما اِرتأينا تقسيم البحث إلى قسمين، يمثّل القسم الأوّل الجانب النّظري، حيث تطرّقنا لتعريف العنوان في اللّغة والإصطلاح إضافة إلى أهميّة العنوان، كما عرجنا على مفهوم السّيمياء، أمّا القسم الثّاني فيمثّل الجانب التّطبيقي، والّذي أسقطنا فيه معارفنا السّيميائيّة على العنوانين الرّئيسي والفرعي من النّاحية المعجميّة، دون أنْ نغفل عن تحليل العناصر البصريّة، رابطين بين دلالاتها ودلالات العنوان، كما تطرّقنا إلى نمط العنوان ومكوّناته، وفي الأخير أسقطنا تلك الدّلالات المستنبطة من العنوان على المتن الرّوائي، آخذين بعين الإعتبار حضور الشّخصيّات بين السّرد والواقع.

2. مفاهيم في العنونة:

1.2. العنوان لغة: نجد في المعاجم اللّغويّة حقلا شاسعا لمفردة العنوان، ومن ذلك ما نجده في موسوعة اِبن منظور من المعاني الآتية:

01	الظّهور	"عَنَّ الشّيء يَعنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا: ظهر أمامك"(اِبن منظور، 2003، صفحة 352).
02	الإعتراض	–"عَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عنّا وعنونا واِعْتَنَّ: اِعترض وعرض"(اِبن منظور، 2003، صفحة

	والعرض	.(352 –"ولا أفعله ما عنَّ في السّماء نجم أيْ عَرَضَ من ذلك"(إبن منظور، 2003، صفحة 353) –"العِنّة والعُنّة: الإعتراض بالفضول"(إبن منظور، 2003، صفحة 353). –"ورجل مِعَنٌّ: يعرض في شيء ويدخل فيما لا يعنيه"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
03	المرأة المجدولة والرّجل العريض	يُقال: "إمرأة مِعَنَّة إذا كانت مجدولة جَدْلَ العِنان غير مسترخية البطن، ورجل مِعَنٌّ إذا كان عريضا مِتْيَحًا"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
04	الخطيب	"المِعَنٌّ"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
05	الصّنم والوثن	"العَنن"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
06	المصدر	"العَنُّ"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
07	الإسم	"العَنَنُ"(إبن منظور، 2003، صفحة 353).
08	التّعريض	وعن الكتاب نقول: "عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُه لكذا أيْ عرّضته له وصرفته إليه"(إبن منظور، 2003، صفحة 358).
09	العنونة	"عَنَّ الكتاب يَعُنُّه عنًّا وعَنّنه: كعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْته بمعنى واحد: مشتقّ من المعنى، وقال اللّحاني: عَنَّنْتُ الكتاب تَعْنينا وعَنَّيْتُه تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتهُ، أبدلوا من إحدى النّونات ياء وسمّي عُنوانًا لأنّه يَعُنّ الكتاب من ناحيته وأصله عُنَّانٌ، فلمّا كثرت النّونات قلبت إحداها واوا، ومن قال عُلْوان الكتاب جعل النّون لاما لأنّه أخفّ وأظهر من النّون"(إبن منظور، 2003، صفحة 358).
10	الأثر	يُقال: "كلّما إستدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له"(إبن منظور، 2003، صفحة 358).

–جدول يوضّح جانبا من المفاهيم اللّغويّة للوحدة المعجميّة: "العنوان"–

2.2.العنوان في الإصطلاح:

إنطلق الباحثون من سؤال «**بارت**»**Roland Barthes** التّأسيسي، حينما قال: من أين نبدأ؟ ومنذ ذلك الحين وهذا السّؤال هو المفتاح الرّئيسيّ لدراسة العتبات النّصيّة، ذلك أنّه يعدّ الإشارة الأولى الّتي ستملأ بحضوره النّصّ(فلّاح، صفحة 44).

يعدّ العنوان أولى العتبات النّصيّة الّتي تجذب اِنتباه القارئ، ذلك أنّه يحتلّ واجهة الغلاف، فيكون دوره الأساسيّ بذلك هو نقل المتلقّي من عالم الواقع المنتمي إلى خارج النّصّ، إلى عالم المتخيّل داخل النّصّ، ويعرّفه النّاقد «**أندري دال لنقو**»**André dul lungue** بقوله: العنوان "نقطة نصيّة تبدأ من العتبة المفضية إلى التّخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمّة في مستوى النّصّ، فهي موضع اِستراتيجي في النّصّ"(فلّاح، صفحة 49).

أمّا «**جيرار جينيت**»**Gérard Genette** فيرى أنّ العنوان "عبارة عن نصّ اِبتدائي أو سابق، ينتجه المؤلّف أو غيره والّذي يعتبر كخطاب منتج للنّصّ يتبعه أو يسبقه"(فلّاح، صفحة 49)، فالعنوان آخر ما يكتبه المؤلّف، وأوّل ما يتلقّاه القارئ، وإنْ كان هذا الكلام لا يمثّل قاعدة ثابتة، فبعض المؤلّفين يضبطون العنوان قبل البدء في عمليّة التّأليف، وبعض الكتب يختار أصحابها عناوينها باللّجوء إلى غيرهم، كصديق مثلا أو يلجأ لِاستشارة خبير في المجال الّذي يكتب فيه، أيْ أنّه لا يشترط أنْ يكون المؤلّف هو الّذي ينتج عنوان مؤلَّفه، ومع ذلك فإنّ عمليّة اِختيار العنوان دقيقة تُراعى فيها متطلّبات المتلقّي كي يكون جاذبا، كما أنّه يسبق النّصّ ويتبعه في آن، حيث أنّه يمثّل واجهته الجاذبة، ولا يخرج عن نطاق معانيه فيدلّ عليه.

وحسب «**جينيت**»**Genette** فإنّ العنوان "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهور قرّائه من جهة، وعقد تجاريّ/إشهاريّ بينه وبين النّاشر من جهة أخرى"(بلعابد، 2008، صفحة 71).

ليس العنوان مجرّد علامة تسم الكتاب وتميّزه، بل تعدّى ذلك ليكون رسالة تنتقل بين المرسل الّذي هو كاتب النّصّ، والمرسل إليه الّذي هو القارئ أو المتلقّي، فيسهمان بذلك في عمليّة التّواصل المعرفي والجمالي، ويعمل المستقبِل على تفكيك رسالة العنوان المشفّرة وتأويلها بلغته الواصفة الما وراء لغويّة، وتكون هذه الرّسالة ذات وظيفة شاعريّة وجماليّة، ترسَل عبر قناة مهمّتها الحفاظ على الإتّصال، غير أنّ وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أنْ تكون مرجعيّة أو إحاليّة فحسب، بل من واجب العنوان أنْ لا يخفي أكثر ممّا يُظهر، وأنْ يسكت أكثر ممّا يصرّح، فيعمل أفق توقّع المتلقّي على اِستحضار الغائب أو المسكوت عنه الثّاوي تحت العنوان(قطّوس، 2001، صفحة 50).

وبهذا يكون العنوان مصيدة للقارئ، وليس مجرّد اِسم يعلو النّصّ، بل هو نداء وإغراء للقارئ، كي يلج عالم المتخيّل(فلّاح، صفحة 58).

3.2. أهميّة العنوان:

عُدّ العنوان واحدا من أهمّ العناصر المكوّنة للمؤلَف، فهو مكوّن داخلي، يشكّل قيمة دلاليّة لدى الدّارسين، ويمكن اِعتباره ممثّلا لسلطة النّصّ وواجهته الإعلاميّة الّتي تمارس على المتلقّي "إكراها أدبيّا، كما أنّه الجزء الدّالّ من النّصّ(Grivel، 1973، صفحة 166)، الّذي يؤشّر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّصّ والمساهمة في فكّ غموضه"(حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، 2005، صفحة 11).

كما أنّه يساهم وبشكل كبير في الإعلان عن قصديّة المؤلّف، معتمدا إمّا على الوصف بشكل محايد، أو حجب شيء خفيّ، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، ذلك أنّه يُظهر معنى كلّ من النّصّ والأشياء المحيطة به، فهو يلخّص معنى المكتوب بين دفّتين في الوقت الّذي يكون فيه بارقة تحيل على خارج النّص(حليفي، 2005، صفحة 12).

تبدو أهميّة العنوان واضحة جليّة من خلال بحث الكاتب الدّائم عن اِسم لمؤلَّفه، يميّزه عن غيره من المؤلّفات، "ومع التّطوّر الّذي شهدته الكتابة، صارت العناوين أمرا ضروريّا للتّعريف بالكتاب حتّى يصير متداولا"(حليفي، 2005، صفحة 13) ومن هنا تتّضح أهميّة العنوان في كونه يحرّر النّصّ من عزلته، ويوصله لقرّاء يهتمّون به، ويساهمون في إنتاج معناه.

لا يسعى العنوان إلى أنْ يصبح حقيقة ثابتة، بل هو باب يُفتح أمام سؤال يتقاطع في رفده عديد الحقول المعرفيّة تُجاه العنوان الّذي "يشكّل تساؤلا، ويخلق اِنتظارا من نوع خاصّ، تتلبّسه الحيرة والتّردّد كما تتلبّسه المفارقة العريقة الّتي ينتجها تساؤل المتلقّي، لأنّ العنوان يفاجئ ويحيّر بحسب المعرفة الّتي يخلقها"(حليفي، 2005، صفحة 21).

وبتعبير آخر، فإنّ أهميّة العنوان تكمن في أنّه يشكّل غواية النّصّ الّتي ينساق معها القارئ، فهو المرآة المكسورة الّتي تُعطي اِنطباعا مشتّتا من زوايا مختلفة، يفتح سؤالا عند تلقّيه، ولا تتمّ الإجابة عنه إلّا متأخّرا بعد قراءة النّصّ كاملا(حليفي، 2005، صفحة 21).

يشكّل العنوان مع نصّه علاقة تكامليّة، الثّاني مبهم لا نعلم معناه حتّى نقرأه، والأوّل يعمل على إضاءة الثّاني وجذب المتلقّين له، كمرآة صغيرة تعطينا لمحة عن نطاق أوسع، أو كمفتاح للغز صعب، أمّا المعنى الّذي يطرحه العنوان فلا يبق حبيسا لديه، بل يمتدّ إلى نهاية صفحات الكتاب.

وكاِختصار لكلّ ما سبق يمكن لنا القول أنّ العنوان يمثّل بطاقة هويّة للنّصّ، يختاره الكاتب بعناية فائقة كي يتناسب مع المضمون.

4.2. المنهج السّيميائي:

اِرتبط ظهور السّيمياء منذ البداية بتيّارين: "الأوّل لسانيّ النّشأة ويمثّله فرديناند دو سوسير F.De Saussure، والآخر تشارلز ساندرس بيرسCH. Prirce"(زيتوني، 2002، صفحة 111)، حيث نجد الأوّل يعرّفها "بأنّها علم يدرس حياة العلامات في الحياة الاِجتماعيّة، ويبيّن قوام العلامة والقوانين الّتي تسيّرها"(زيتوني، 2002، صفحة 111)، في الوقت الّذي ربطها فيه الثّاني بالمنطق قائلا أنّ "المنطق بمعناه العامّ هو اِسم آخر للسّيمياء، وهي مذهب شبه ضروريّ وشكليّ للعلامات"(زيتوني، 2002، صفحة 111).

وعلى هذا الأساس اِهتمّت السّيمياء بعد ذلك بكلّ شيء يتكوّن أساسا من العلامات، فاِختلف السّيميائيّون في تحديدها، الأمر الّذي أدّى لظهور عديد السّيميائيّات، منها سيميائيّة الدّلالة (مدرسة باريس) الّتي شدّدت على ما تمثّله العلامة لدى مستخدميها(زيتوني، 2002، صفحة 112)، وإنْ اِنطلقت السّيمياء الدّلاليّة من تصوّرات سوسير إلّا أنّها "تتجاوز التّواصل وما يستلزمه من مقصديّة لدى مستعمل العلامات وتركّز بالمقابل على آليّات الدّلالة داخل هذه العلامات وداخل أنساقها السّيميائيّة"(المرابط، 2010، صفحة 71).

اِنتشرت السّيمياء أكثر بعد اِنعقاد ملتقى باريس سنة 1973 حول سيميائيّة الفضاء، وبالرّغم من أنّ غريماس قد صرّح فيه أنّه يتوقّع اِختفاء السّيمياء في حدود الثّلاث سنوات، إلّا أنّ الّذي حدث عكس ذلك تماما، إذْ ذاع صيتها أكثر وراح الباحثون يعرّفونها كلّ حسب خلفيّاته، **فأمبرتو إيكو Umberto Eco** مثلا يعرّفها في كتابه البنية الغائبة بأنّها: "علم العلامات في حين يعرّفها قاموس Le Petit Robert: نظريّة عامّة للعلامات"(شرشار، 2016، صفحة 17)، بينما يعتقد أتباع اِتّجاه مدرسة باريس "أنّ السّيميائيّات تطمح إلى إنجاز مشروع لنظريّة عامّة لنظام الدّلالة"(شرشار، 2016، صفحة 17).

3. دلالات العتبة البصريّة: سيميائيّة اللّون والصّورة:

1.3. تحليل الغلاف كواجهة بصريّة:

لا يقلّ الغلاف الخارجيّ أهميّة عن العنوان، فهو واجهة الكتاب المصوّرة، والفضاء الّذي تُكتب عليه المعلومات الأساسيّة، فيعرف القارئ مع من سيتعامل –أيْ المؤلّف–وأيّ دار نشر أشرفت على الكتاب من حيث الطّباعة، وإنْ كان للقارئ تعامل مسبق مع الكاتب فهنا يعطيه الغلاف الخارجيّ نظرة عن محتوى الكتاب، كالكاتب الّذي عوّدهم على القضايا الاِجتماعيّة مثلا، فتصبح مواضيعه متوقّعة، وهنا يأتي دور النّصّ ليثبت توقّع القارئ أو يكسره.

1.1.3. اللّون:

لا يعدّ اللّون في العتبات البصريّة مجرّد عنصر جماليّ يُستعمل في الزّينة فقط، بل هو عنصر سيميائي يُنتقَى بعناية بناءً على عدّة معطيات، لعلّ أهمّها الدّلالات الموجودة في الرّواية، وعليه نجده يساهم في توجيه تأويل القارئ برموزه المشحونة بالمعاني النّفسيّة والإجتماعيّة والثّقافيّة... الّتي تؤثّر في المتلقّي وتجذبه لدخول عالم المتخيّل السّردي، وبهذا تغدو دراسة ألوان الغلاف الخارجيّ خطوة مهمّة تكشف عن العلاقة الجدليّة بين العنصرين: البصري واللّغوي، فتترجم أفق النّصّ وتعطي لمحة عن مضمونه قبل اِختراق كلماته ومعرفة مضمون صفحاته.

وبالنّظر إلى غلاف رواية "الوجع الآتي حكاية رجل تنقصه أنثى" نجد الألوان التّالية:

أ. **الأبيض:** يتمركز في الخلفيّة العليا والسّفليّة، مهيمنا على أغلب المساحة، يعطي شعورا بالإرتياح، فبالنّسبة لمعظم أنحاء العالم "يرتبط هذا اللّون بالنّقاء (فساتين الزّفاف) والنّظافة (الأطبّاء بالمعاطف البيضاء)، وأمان الضّوء السّاطع (تتحرّك الأشياء ليلا وليس في ضوء الشّمس)، كما يُستخدَم لإبراز غياب اللّون أو الحياد، وفي بعض الأجزاء الشّرقيّة من العالم يرتبط اللّون الأبيض بالحزن، كما يرتبط بالإبداع (اللّوحات البيضاء والفارغة)، إنّه مزيج من جميع الألوان في قوس قزح"(**Dr. Meghamala. S. Tavaragi. Mrs. Sushma, 2016, p. 116**).

بالرّغم من الدّلالات الإيجابيّة الكثيرة للّون الأبيض، إلّا أنّه يحمل جانبا سلبيّا، فهو لون الحياد، ورمز الحزن في بعض المجتمعات الآسيويّة، ولون الكفن عند المسلمين، حتّى بنظافته نحسّه يخاطبنا قائلا: يرجى عدم اللّمس، فأنت ستلوّث هذه النّظافة ببصمات أصابعك، أو كالطّفل الّذي يولد صفحة بيضاء تملأها بعض السيّئات والأخطاء السّوداء عندما يكبر ويصبح مكلّفا تحتسب عليه أفعاله، أو كقلب أبيض يمتلئ تدريجيّا بالسّواد نتيجة أحداث قاهرة تجرح نفسيّة صاحبه، فتتغيّر شخصيّته إلى الأسوأ، إنّه اللّون الّذي يبرز قوّة الألوان، وإنْ اِستعملت اللّون الأبيض لطلاء غرفتك، ستبدو أكبر من حجمها الطّبيعي، فهو لون المساحة، وإنْ اِصطفّت الألوان الدّافئة أمامه لبدت صارخة بارزة، وبناء على هذا فإنّ اللّون الأبيض في هذا الغلاف يجعلنا نستشعر الحياد، والحجم الكبير للفراغ، الّذي ربّما يُقصَد به الفراغ الّذي يعانيه ذلك الرّجل الّذي تنقصه أنثى، كما نستشعر البرودة، الّتي ربّما تعكس برودة المشاعر بعد تعرّض صاحبها للوجع الآتي.

نلاحظ أنّ اللّون الأبيض كذلك قد أُستعمل لكتابة مصطلح: "رواية"، الّتي تبيّن لنا الجنس الأدبيّ للكتاب، ما منحه وضوحا وبروزا بصريّا، كما أنّ مصطلح "رواية" لا يحمل أيّ شحنة عاطفيّة كتلك الّتي يحملها العنوان، فهو (أيْ المصطلح) يعكس معلومة محايدة وقد رأينا أنّ الحياد من دلالات اللّون الأبيض.

ب. **الرّماديّ بدرجاته:** الّذي يظهر جليّا في:

-اِسم الكاتب أعلى الصّفحة على اليمين، والخطّ العريض الّذي يملأ الفراغ بجانبه.
-الصّورة الّتي تتوسّط الغلاف، والّتي تظهر منحوتة لوجه اِمرأة حزينة.
-عنوان الرّواية أسفل يمين الغلاف.

وهو من الألوان الّتي توحي بالحياد كذلك، ونراه هنا يعكس جوّ الكآبة والوجع ونقص أو اِنعدام الطّاقة الحيويّة للإنسان، إنّه يمثّل غياب الألوان.

ت. **الأسود:** ينحصر اِستعمال اللّون الأسود في موضعين:

-اِسم دار النّشر الّتي طبعت الرّواية: **Enag Editions**.
-الكتابة الصّغيرة داخل الشّريط الأصفر، والّتي تخبرنا أنّ الرّواية قد حصلت على جائزة علي معاشي للمبدعين الشّباب، سنة 2014.

يرتبط اللّون الأسود عادة بالسّلطة (البدلة السّوداء الرّسميّة للشّخصيّات المهمّة)، والقوّة والذّكاء (الرّداء الأسود للمحامين، ولباس التّخرّج)، وهو لون الأناقة والرّقيّ والفخامة، لكنّه في الوقت نفسه لون كئيب يرمز للحزن (اِرتداء الأسود في الجنازات عند بعض المجتمعات، والصّور السّوداء الحزينة الّتي تستعمل للتّعبير عن الحالة في منصّات التّواصل الاِجتماعيّ)، كما يرمز للشّرّ (نقول شخص قلبه أسود، وعادة ما يرتدي رجال العصابات البدلات السّوداء في الأفلام وغيرها).

وهو هنا يعطينا بوضوح معلومة مهمّة ترفع من قيمة الكاتب، فالمعلومة بارزة للعيان بفضل اللّون الأسود الّذي يبيّن أنّ لهذه المعلومة وزنا وقيمة، فهي تعطينا خبرا جديّا بعيدا عن اللّغة الشّعريّة للرّواية، يضيف العمل الأدبيّ شرعيّة واِعترافا، لأنّ الإخبار بالجائزة هنا عنصر خارجيّ منفصل عن الوجع وعن الرّجل والأنثى، والحكاية الّتي تجمع هذه العناصر.

الأمر نفسه بالنّسبة لدار النّشر، الّتي تمثّل دور السُّلطة المسؤولة عن عمليّة النّشر كلّها، فهي هنا جهة رسميّة تكتب اِسمها باللّون الأسود، تماما كما يُكتَب القرار الرّسميّ المهمّ بحبر أسود.

ث. **الأصفر:** وسط كلّ الحياد الّذي يملأ الصّفحة، نلمح شريطا مشرقا أسفل اليسار، هو لون الشّمس المرتبط "بالضّحك والسّعادة والأوقات الجيّدة، ويشعر الشّخص المحاط بالأصفر بالتّفاؤل، لأنّ الدّماغ يفرز في الواقع المزيد من السّيروتينين (المادّة الكيميائيّة الّتي تشعرك بالسّعادة في الدّماغ)(**Dr. Meghamala. S. Tavaragi. Mrs. Sushma**، 2016، صفحة 119)، ولأنّ الجائزة عنصر حيادي لا علاقة له بالشّحنات الحزينة للغلاف، فيمكن القول هنا أنّ اللّون الأصفر قد اُستعمِل بمعناه الإيجابيّ، ليدلّ على تألّق الكاتب وفوزه بالجائزة.

نستنتج من خلال هذا الطّرح أنّ ألوان الغلاف تترجم العنوان بصريّا، فاللّون الأبيض فراغ يدلّ على المستقبل الّذي لا يعلم كنهه أحد، فهو مجهول، كصفحة بيضاء لم نكتب عليها بالسّواد بعد، بل حتّى أنّنا لا نعلم ما سنكتبه عليها، أمّا الرّماديّ فيترجم الوجع والغياب، في حين يترجم الأسود المصير المأساويّ الّذي تعكسه جملة: الوجع الآتي.

وبهذا تكون الألوان مفتاحا سيميائيّا يلخّص الرّواية في معادلة بصريّة:

-وجع آت: أسود/أبيض.

-اِغتراب الذّات وحزنها: رمادي.

2.1.3. صورة الغلاف:

اِعتمد الكاتب صورة وجه اِمرأة منحوتة كصورة للغلاف، فهي إسقاط مباشر للعنوان الفرعي: حكاية رجل تنقصه أنثى، وهي بحضورها الجامد كتمثال تعكس غياب الأنثى المتحدّث عنه في العنوان، وربّما في الرّواية كذلك.

ويظهر للمتأمّل بدقّة أنّ هذه الصّورة هي وجه العذراء من تمثال **Pietà** لمايكل آنجلو **Michelangelo**، ونشير هنا إلى أنّ وجه مريم العذراء بعينين مغمضتين، وتفاصيل المنديل الرّخامي الملقى على رأسها، تُستعمل كثيرا في أغلفة الكتب ذات تيمة الحزن والفقد، وهما الدّلالتان المستوحيتان من كلّ من العنوان (الرّئيسي والفرعي) وكذا الألوان المعتمدة في الغلاف، ممّا يعني أنّ الصّورة وإنْ لم تكن حقيقيّة، إلّا أنّها تترجم العنوان بصريّا كذلك، إذْ يحضر الوجع في سكون الملامح وبرودة الرّخام وخلوّه من المشاعر، إضافة إلى اللّون الرّمادي لوجه التّمثال، ويجسّد غياب الأنثى حضور منحوتة جامدة لا حياة فيها.

فيها.



الصّورة المعتمدة في الغلاف.



صورة الغلاف



Michelangelo’s Pietà

بعد قراءة الرّواية نجد أنّ صورة الغلاف لا تترجم العنوان فحسب، بل تنفتح على البنية الدّاخليّة للنّصّ، الأمر الّذي يوحيه تكرار مفردة (نحت) بأكثر من صيغة على طول الرّواية، بل إنّنا نجدها كذلك تتكرّر في الصّفحة الواحدة أكثر من مرّة، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- "إلّا ولدي لزهر فقد كفر بكلّ منحوتاتي"(بن تومي، 2015، صفحة 7).
- "فبين المرأة والرّجل دائما مسافات لتخليد الذّكريات، بل لنحتها على طريق الأبطال"(بن تومي، 2015، صفحة 21).
- "ما بقي لنا إلّا أنْ ننحت اِبتساماتنا كلّ مرّة، فهل نجيد فنّ النّحت؟"(بن تومي، 2015، صفحة 53).

وفي مواضع أخرى نجد مفردات تنتمي للحقل الدّلالي لمفردة (نحت)، كالصّنم والتّمثال، ومن ذلك نذكر:

- "ها هي كلّ النّاس تشرب من تمثالك الرّهيب"(بن تومي، 2015، صفحة 58).
- "أعود إليك يا صنمي يا من تثقل كاهلي لأنحت بعض ظلمك لنا... لن أنحتك كحبّة الموز المقلوبة"(بن تومي، 2015، صفحة 74).

يظهر كذلك من خلال اِستنطاق أحداث الرّواية، أنّ ما يراه المتلقّي من غياب الرّوح عن تمثال المرأة، يتطابق مع غياب الأنثى في الرّواية، فالبطل (قادر) مجاهد فقد ساقيه في الحرب، كما فقد أنثاه، سواء الفرنسيّة الّتي أحبّها وغادرت الوطن، أو الجزائريّة الّتي ماتت بعد أنْ وضعت وليدها.

ومن هنا يظهر لنا أنّ اِختيار المنحوتة الصّامتة كصورة للغلاف لم يكن اِعتباطا، بل يختزل لبّ الحكاية، الأمر الّذي يولّد اِنسجاما بين العلامة البصريّة والعلامة اللّغويّة، فالصّورة والنّصّ يتحاوران، ذلك أنّها تجسيد بصريّ للغياب والوجع المكتوب.

4. الأبعاد التّركيبيّة والمعجميّة للعنوان:

1.4. البنية النّمطيّة للعنوان:

ينتمي هذا العنوان إلى النّمط الجُملي، وهو النّمط الرّابع حسب التّصنيف الّذي أورده شعيب حليفي في كتابه: "هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل"، إذْ نلاحظ أنّ عنوان الرّواية قد جاء جملة كاملة مستوفية المعاني ذو لمحة كلاسيكيّة، حيث نلقاه يتكوّن من عنوان رئيسي: الوجع الآتي، وعنوان فرعي: حكاية رجل تنقصه أنثى، وحسب الباحث شعيب حليفي، فإنّ هذا النّمط من العناوين يتشكّل عادة من ثلاثة أنواع: "الجملة الشّرطيّة، وجملة على صيغة الأمر، ثمّ جملة على صيغة المصدر"(حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، 2005، صفحة 28)، وعلى اِعتبار أنّ:

-**الوجع:** اِسم جامد على صيغة المصدر (الفعل: وَجَعَ، يوجع وجعا).

-**الآتي:** اِسم فاعل من الفعل أتى، وهو صفة مضافة إلى مصدر.

فإنّنا نصنّف العنوان هنا في النّوع الثّالث، أيْ: جملة على صيغة المصدر، فالجملة هنا ليست اِسميّة أو فعليّة، بل هي مركّب إضافيّ وصفي.

ولا نهمل العنوان الفرعي الّذي نجد فيه:

-**حكاية:** اِسم نكرة مضاف.

-**رجل:** مضاف إليه.

-**تنقصه أنثى:** جملة فعليّة في محلّ جرّ مضاف إليه.

وبهذا يكون العنوان الفرعيّ جملة اِسميّة موسّعة تحوي جملة فعليّة صلة للموصول المحذوف، فهي لا تخرج عن نطاق النّمط الرّابع.

2.4. مكوّنات العنوان:

بِاعتبار العنوان وحدة دلاليّة مستقلّة فإنّه ينبني على مجموعة من المكوّنات الّتي تساعد على النّظر إليه نظرة متحرّرة وفاعلة، وبالتّدقيق في عنوان: "الوجع الآتي، حكاية رجل تنقصه أنثى"، نلقاه يحتوي على:

أ: **المكوّن الفاعل:** "حيث يكون العنوان في هذه الحالة حاملا لِاسم شخص، قد يكون هو بطل الرّواية، أو هو الضّحيّة، وفي كلتا الحالتين فهو شخصيّة مبأرة ورئيسيّة تكون محورا ترتبط به الشّخوص الأخرى"(حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، 2005، صفحة 29).

أيْ أنّه المكوّن الّذي يحيل إلى الذّات المحوريّة في الرّواية، وإنْ لم يصرّح الكاتب بِاسم البطل مباشرة إلّا أنّه من خلال ذكره (رجل) الّذي يبدو أنّه محور القصّة، من خلال قوله: حكاية رجل، أيْ أنّ أحداث الرّواية ستروي لنا حكاية هذا الرّجل الّذي لا نعرف اِسمه بعد، إضافة إلى ذكره لفظة (أنثى) الّتي تبدو ذاتا غائبة (تنقصه أنثى) لكنّها مؤثّرة نظرا لكونها العنصر المطلوب، فهي غائبة فِعْلًا حاضرة دلالة، وبهذا يبدو المكوّن الفاعل (رجل/أنثى) حاضرا.

ب: **المكوّن الحدثي:** وهو أكثر مكوّن يعكس ذكاء الكاتب إذْ نراه يجمع بين:

-**الأحداث الدّينامّية:** وذلك من خلال الحدث (الوجع) المرتقب الّذي سيحوّل الوضع الحاليّ من الإستقرار إلى اللّا اِستقرار، فالوجع سيأتي مستقبلا (الآتي) في حركة زمنيّة تضع القارئ في حالة ترقّب دائم، منتظرا أنْ تكشف له الأحداث موعد هذا الوجع ونوعه، أيْ ما إنْ كان جسديّا أو نفسيّا.

-**أحداث ستاتيكيّة:** "وهي الّتي تترجم وضعيّة وحالة الرّوح والعواطف والخصال والتّصوّرات المجرّدة كالحبّ والسّعادة والموت"(حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، 2005، صفحة 31).

الأمر الّذي نلحظه جليّا في العنوان الفرعي الّذي يصف وضعا وجوديا ثابتا، فكلمة (تنقصه) لا تدلّ على حدث حركي، بل تحيل إلى حالة وجدانيّة ثابتة يعيشها الرّجل ممثّلة في الفقد والغياب والحاجة إلى أنثى وهو وضع نفسيّ مستقرّ لا نلمس في الجملة أيّ اِحتمال للتّغيير، وإنْ كنّا هنا نعجز عن تصنيف الأنثى، فهل ستكون حول محبّ فقد محبوبته (سواء كانت الحبيبة أو العشيقة أو الصّديقة أو الخطيبة أو الزّوجة) أم عن رجل عاش يتيما دون حنان أوّل أنثى في حياته (الأمّ) أو عن شخص فقد شقيقته الّتي يحبّ... فالعنوان هنا يجعل القارئ يبحث عميقا عن أجوبة لكثير من الأسئلة، تعدّ تأويلا للقراءة الأوّليّة للعنوان الّذي يفتح النّصّ على توتّر مزدوج: وجع آت من المستقبل (حركة) مقابل نقص روحيّ ثابت يعيشه البطل حاليّا.

ج: المكوّن الزّمني: بالرّغم من خلوّ العنوان من تواريخ زمنيّة وكذا ظرف الزّمان، إلّا أنّه يحيل على الزّمن الحاضر والمستقبل فكلمة الآتي: تحيل على المستقبل، ما يضع القارئ في أفق زمنيّ مفتوح، نظرا لأنّ الألم/الوجع لم يقع بعد، بل هو حدث مرتقب واقع لا محالة.

في حين يحيل الفعل (تنقصه) إلى المضارع، أيْ الزّمن الحاضر المستمرّ، ما يجعل العنوان يربط بين نقص قائم وألم/وجع سيأتي، ويشكّلان معا عاملا سيميائيّا أساسيّا.

3.4. المستوى المعجمي:

يتركب العنوان الرّئيسيّ لهذه الرّواية من وحدتين معجميّتين هما: «الوجع» و«الآتي»، ولإيجاد دلالة اللّفظتين لجأنا لمعجم لسان العرب:

وجع: "الوجع اِسم جامع لكلّ مرض مؤلم، والجمع أوجاع"(ابن منظور، 2003، صفحة 451).

الآتي: "مِنْ «أتى» وهو "الإتيان: المجيء"(ابن منظور، 2003، صفحة 15).

في حين يتركّب العنوان الثّانوي من أربع وحدات معجميّة، هي: «حكاية»، «رجل»، «تنقصه»، «أنثى»، وقد اِعتمدنا على القاموس المحيط لشرحها:

حكاية: مِنْ «حكو»: "حكوت الحديث أحكوه، كحكيته أحكيه، وحكيت فلانا، وحاكيته شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء، و_ عنه الكلام: نقلته، و_ العقدة شددتها كأحكيها، واِمرأة حَكِيّ كَغَنِيّ: نمّامة، واِحتكى أمري: اِستحكم، وأحكى عليهم: أبَرّ"(الفيروزابادي، 2008، صفحة 390).

رجل: "الرّجل بضمّ الجيم وسكونه، وإنّما هو إذا اِحتلم وشبّ"(الفيروزابادي، 2008، صفحة 622).

تنقصه: "النّقص: الخسران في الحظّ كالتّناقص والنّقصانِ، والنّقصانُ أيضا: اِسم للقَدْر الذّاهب من المنقوص"(الفيروزابادي، 2008، صفحة 1634).

أنثى: "أنثت المرأة إيناثا: ولدت أنثى، فهي مؤنِث، ومعتادتها: مِئناث، والأنيث: الحديد غير الذّكر"(الفيروزابادي، 2008، صفحة 76).

5. الشّخصيّات بين الحضور الحكائي والدّلالة الرّمزيّة:

تعدّ الشّخصيّة Characterمن بين العناصر الحكائيّة الرّئيسيّة الّتي تتبني عليها الرّواية، فهي "كلّ مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا"(زيتوني، 2002، صفحة 113، 114)، أيْ أنّها المحرّك الفعليّ للحدث، وإنْ لم تكن كذلك فهي لا تعدو عن كونها جزءا من الوصف، فالشّخصيّةCharacter "عنصر مصنوع، مخترَع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الّذي يصفها ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"(زيتوني، 2002، صفحة 114).

ونظرا لهذه الأهميّة الكبيرة الّتي تكتسبها الشّخصيّة، أصبح ولوج عالم الرّواية عبر شخصيّاتها، من بين الطّرق المتبنّاة في التّحليل، وإنْ كانت المناهج الحديثة ومن بينها السّيمياء لا تقتصر على تتبّع المسار الحكائيّ للشّخصيّة، بل تغوص إلى ما تحمله من شحنات رمزيّة ودلالات تتجاوز حدود السّرد إلى الواقع، وبهذا لا تغدوا الشّخصيّات مجرّد كائنات ورقيّة، بل علامات سيميائيّة تتقاطع عندها الدّلالات الحكائيّة والواقعيّة، فتصبح كلّ شخصيّة رمزا يترجم دلالة واقعيّة ما أو حتّى تاريخيّة.

وبالعودة إلى رواية الوجع الآتي نجد ما يلي:

الشّخصيّة	حضورها الحكائي	دلالاتها الرّمزيّة
قادر	بطل الرّواية، فنّان تشكيلي يعمل على نحت التّماثيل المختلفة، فقد ساقيه في الثّورة التّحريريّة الكبرى إذْ كان أحد الجنود المنخرطين المساهمين في المعركة، وقبلها عمل في اِصطبل الأحصنة لدى السيّد ميشال. يظهر قادر في بداية الرّواية كحرفيّ بسيط (ينحت الطّواجن)، ثمّ أصبح يعمل في الاِصطبل في البداية في التّنظيف ثمّ تعلّم ترويض الخيل وأصبح مقرّبا من السيّد، يجلس إلى طاولته ويأكل من طعامه، وأصبح الجميع يريدون عمله لديهم ليروّض أحصنتهم.	يعكس الاِنتقال الّذي عاشه قادر من حرفيّ بسيط إلى مروّض خيول محترف، ثمّ مجاهد وبعدها قائد، ثمّ يعود إلى النّحت بعد الاِستقلال ليجسّد تماثيل خالدة، مسار الجزائر نفسها، فهي الدّولة الّتي عاشت البساطة واِقتاتت من خيرات أرضها، ثمّ عايشت الاِستعمار سنوات طويلة أفقدتها هويّتها واِستنزفت خيراتها، لنجدها بعد الاِستقلال تحاول بناء هويّة جديدة، لكنّ جرح الاِستعمار كتمثال ظلّت ذكراه خالدة في الذّاكرة، فقادر هنا يقول لنا: أنا أخلّد تماثيل، لكلّ تمثال قصّة، كذلك نحن علينا تذكّر الاِستعمار وتخليد مواقفه، كي يكون درسا تاريخيّا لا يمحوه النّسيان.
فرانشيسكا	هي اِبنة السيّد ميشال، لاحقت قادر في البداية	لم تكن العلاقة بينها وبين قادر مجرّد علاقة

	بنظراتها الجريئة، ثمّ نجدها تعترف له بحبّها، ليدخل الإثنان علاقة عاطفيّة متكاملة، وبعد أنْ تعرّفت بوالدته، أصبحت تعتني بها في غيابه، وكانت هي من جعلته يستوعب حقيقة الإستعمار ويفكّر في الثّورة.	عاطفيّة جسديّة، بل هي رمز لكون الوعي بالمستعمر أتى من الآخر، أمّا خروجها من الجزائر فيرمز لإنسحاب فرنسا بعد أنْ تركت بذورها في الجزائر.
لزهر	إبن قادر من زوجته الجزائريّة باية، كان يكره الأعمال التّشكيليّة الّتي ينحتها والده، إنظمّ إلى الإرهاب لفترة من الزّمن، ولديه إبنة تحمل إسم جدّتها: باية.	يرمز للحضور الإرهابيّ في الجزائر بعد الإستقلال، ولأنّ لزهر هو إبن قادر، فكأنّ الكاتب هنا يحدّثنا عن خيبة الوطن في أبنائه الّذين تنكّروا له وصعدوا إلى الجبل، فرجال الثّورة ماتوا ليسيطر الرّعب الإرهابيّ بدلا من الشّعور بالأمان، أمّا رفض الإبن لمنحوتات والده، فيتعدّى كونه مجرّد نظرة دينيّة تحرّم المجسّمات، بل ترمز إلى رفض الذّاكرة الجماعيّة والثّورة، ونقد لخطاب السّلطة.
السيّد ميشال	درس علوم الزّراعة في الجامعة، وتخرّج بأحلام كبيرة في المجال، لكنّه تعرّف على والدة فرانشيسكا فأحبّها وتزوّجها، لتخونه بعد ذلك، فقتلها ودخل السّجن لمدّة ثلاث سنوات، وحين خرج منه نفي إلى الجزائر، أين تفرّغ لأحلامه في إمتلاك مزرعة كبيرة، وهو صاحب الإسطبل الّذي عمل فيه قادر.	يرمز للمستوطن الضّعيف في بلاده، القويّ المسيطر في بلد آخر، هو المجرم الّذي لم يعد مقبولا في وطنه لا قانونيّا ولا إجتماعيّا لكنّه بدلا من أنْ يلقى القصاص العادل، ينفى إلى الجزائر أين يصبح مالكا وسيّدا، فالغرب يتخلّص من مشكلاته الدّاخليّة بإلقائها في المستعمَرات. أمّا عن قتله لزوجته، فالأمر هنا يرمز لقتل الحياة والحبّ والخصوبة، وكأنّ الكاتب يعيد قصّ جرح تاريخيّ بطريقة سرديّة، حيث كان من يقتل أنثاه يعاقب بالعيش في أرض أخرى تمثّل الزّوجة البديلة المغتصبة من طرف

		المستعمِر، فإختيار الجزائر لم يكن إعتباطا، فالمستوطنون أتوا من طبقات دنيا، مجرمون ومنفيّون جعلوهم أسيادا على المالكين الحقيقيّين.
سليمان	صديق قادر منذ طفولته، درس في مصر علوم الدّين.	يمثّل التيّار الثّقافي الآتي من بلدان عربيّة مختلفة.

-جدول يوضّح حضور الشّخصيّات بين المتن الحكائي والبُعد الواقعي-

تعدّ رواية «الوجع الآتي» لياسمين بن تومي من الرّوايات الّتي عملت على تعرية الواقع سرديّا، فهي تحكي عن تسلسل تاريخيّ عاشته الجزائر، بداية من الدّولة البسيطة الّتي عمل شعبها في الفلاحة، هذا ما تعكسه الجزئيّة السّرديّة الّتي تحدّثت عن تعلّمه صناعة الطّواجن من والدته، يقول الرّاوي: "منذ أنْ علّمتني أمّي كيف أصنع من الطّين الطّاجين..."(بن تومي، 2015، صفحة 79، 80)، فالطّاجين هنا رمز للعيش اليوميّ للجزائريّين قبل الإستعمار، هذا الأخير الّذي يمثّل المرحلة الثّانية، فعمل قادر في تنظيف إصطبل السيّد ميشال يمثّل البدايات الأولى للإستعمار، حين كان الشّعب الجزائريّ في القاع، يعمل في خدمة المستعمِر الّذي إستولى على أراضٍ لا حقّ له فيها، وأصبح بالغصب مالكها الشّرعيّ، يقول الرّاوي: "أشقّ طريقي كلّ صباح إلى فيرمت ميشال، كنت كآلاف الخمّاسة يحلمون بقطعة الخبز يحملونها إلى تلك الأفواه الجائعة"(بن تومي، 2015، صفحة 31).

تتصاعد الأحداث ليصبح قادر مروّضا بارعا للخيول: "وإجتهدت في عملي حتّى صرت مروّض خيول من الطّراز الأوّل"(بن تومي، 2015، صفحة 36)، الأمر الّذي يرمز إلى تخلّص الشّعب من التّبعيّة وإمتلاكه المهارة والقوّة، حتّى الخيول نفسها ترمز للحريّة والرّوح الجامحة للجزائريّ، وكأنّ الكاتب يقول لنا هنا: أصبح الشّعب قادرا على ترويض قوّته والسّيطرة على مصيره، أمّا عن كونه مروّضا مطلوبا لدى الفرنسيّين: "أصبحتُ مطمعا من أصحاب النّفوذ..."(بن تومي، 2015، صفحة 36) فيرمز إلى الخيرات الّتي تمتلكها الجزائر، والّتي جعلتها محلّ طمع للإستعمار، إضافة إلى حاجة الفرنسيّ للجزائريّ كيد عاملة ماهرة، وهنا أتت مرحلة الوعي: بما أنّني أمتلك مهارة يحتاجونها، فأنا سيّد نفسي.

أمّا عن العنوان: الوجع الآتي، فيرمز إلى أنّ الوجع لم ينته بإستقلال الجزائر، بل هناك وجع جديد سيولد من رحم الشّعب نفسه الّذي دافع عن أرضه، فكان دور الإبن (لزهر) يبرّر تماما العنوان المختار، فهو الوجع الآتي ممثّلا في الإرهاب، نجد في نصّ الرّواية: "ولدك لزهر غادر البيت، كفّرني، سفّه كلّ أحلامي، لعن تاريخي، قالها دون حياء... إنّك خنقتني بتاريخك، أتراني باية من دفعته نحو الإنهيار نحو ما سمّاه التّوبة؟"(بن تومي، 2015، صفحة 201، 202)، ونجد في موضع آخر: "ها أنت في المكان الّذي كنتُ فيه أنا يوما، هل تراك إستعطت أنْ تصنع عالمك؟ أنت تؤثّث الخراب داخلك، فقط عمّقت جنونا، زدت

الرّجم سحرا، أنت وأمثالك أشعلوا الحريق ظنّا منكم أنّكم تقضون على الكفر المزعوم"(بن تومي، 2015، صفحة 206)، فيضاف إلى الجزائر جرح داخليّ من رحمها، يؤلم أكثر من الوجع الخارجي (الإستعمار)، وإنْ كانت الجبال مكانا مشتركا، بين الثّورة والإرهاب، لكنْ لكلّ منهما إنجازه، الأولى حرّرت الجزائر، والثّاني صنع وجعا جديدا.

وعن الأنثى نجدها تمثّل العاطفة كما تساهم في تحوّل الأحداث، فالأمّ الّتي تمثّل ذاكرة الوطن، هي من علّمت اِبنها النّحت، والزّوجة هي الّتي تساهم في اِستمرار النّسل، فزواجه منها قبل ليلة اِندلاع الثّورة: "كانت ليلة كلّها للعشق وبعدها كان الفناء..."(بن تومي، 2015، صفحة 203)، يشير إلى الخصوبة والوعد بالإستمرار، وكأنّ الكاتب يقول: لقد أقسم الأحرار على اِستمرار نسلهم الجزائريّ رغم الحرب، أمّا فرانشيسكا المرأة الّتي تمثّل ضمير فرنسا فهي الّتي أعطت البطل وعيه السّياسيّ، فهي تمثّل من جهة الغواية، ذلك أنّ فرنسا أغوت الجزائر بالتّعليم والتّطوّر والحياة المختلفة، ومن جهة ثانية تمثّل الوعي، الأمر الّذي يعكسه الحوار التّالي:

–"من تكون قادر؟

–ماذا تقصدين؟

–بمعنى هل تقرأ تاريخك؟ هل تعلم من أنت؟"(بن تومي، 2015، صفحة 103).

كما ترمز العلاقة بين قادر وفرانشيسكا إلى العلاقة بين بعض الجزائريّين مع بعض المستوطنين الّذين أدركوا حقيقة الإستعمار، لكنّ فرنسا لم تسمح لهذه العلاقة أنْ تدوم طويلا، رافضة لأيّ علاقة متكافئة بين الطّرفين، هذا ما نراه في إرسال السيّد ميشال لفرانشيسكا إلى فرنسا، حينها قرّرت إقامة علاقة متكاملة مع قادر، لتُزرع بذرة الحبّ في رحمها، فأصبحت اِبنتها العمريّة وجعا يأتي من بعيد، ليراها والدها أوّل مرّة بعد الإستقلال وهو فنّان كبير، وكان لحضورها وقع في نفسه، أحيت الذّكريات، وذكّرته أنّه الرّجل الّذي تنقصه أنثى، في حين ترمز الرّسالة الّتي حملتها إلى أنّ الجزائر لا تزال عالقة في ذاكرة فرنسا، كما أنّ الجزائر لم تتخلّص من التّبعيّة الكاملة لها، بل ظلّت ثقافتها طيفا يحوم بنا، كلغتهم الّتي لا نزال نستعملها إلى اليوم، فمهما حاولنا تجاهلها تظلّ موجودة كحضور الإبنة في منزل والدها، وإنْ لم تكن مرغوبة إلّا أنّه حقّها الشّرعي، ما يثبت أنّ الجزائر تقاوم وجعها الخارجيّ لتظلّ مرتبطة بماضيها الإستعماريّ حتّى حينما تحاول الهرب منه، لكنّها لا تستطيع إنكاره، تماما مثلما لا يستطيع قادر أنْ ينكر أنّ العمريّة اِبنته من فرانشيسكا، هي علاقة الأب واِبنته الّتي لم يقطعها الإستقلال بل زادها تعقيدا، ومن وجهة نظر مختلفة، يمكن النّظر إلى الإبنة القادمة من فرنسا على أنّها الهجرة الّتي يطمح إليها شبابنا اليوم، فنراهم يشقّون

البحار بطريقة غير شرعيّة بحثا عن عمل وحياة أفضل، وهكذا يظلّ الغرب جزءا من ذاكرة الجزائر حتّى وإنْ رحل، ففرانشيسكا لم تكنْ مجرّد نزوة بل هي جزء من تاريخ عميق.

كانت فرانشيسكا اِبنة مجرم فرنسيّ، قتل زوجته بعد خيانتها له، ليعاقب بالسّجن وبعدها بالنّفي إلى الجزائر، هذا الاِختيار الّذي لم يكن اِعتباطا، بل يعكس حقيقة أنّ الاِستعمار لم يكن مشروع حضارة، بل هو مشروع إلقاء النّفايات البشريّة في أراضي الآخرين، هو مشروع التّعويض عن النّقص النّاتج من جرح الخيانة والاِنكسار الأوروبّي الدّاخلي، فما الرّجل المجرم إلّا رمز لأوروبا المجرمة، أوروبا الّتي تحمل داخلها جرحا أخلاقيّا واِجتماعيّا، والّتي جعلت من الجزائر ضحيّة مزدوجة، ضحيّة للاِستعمار، وضحيّة كونها تحمّلت المجرمين كأسياد على شعبها الحقيقيّ، أمّا الزّوجة الخائنة فترمز للأصل الفرنسيّ (روما بصفتها الأمّ الكبرى لأوروبا) الّتي خانت أبناءها وتنكّرت لمبادئها (الحريّة، العدالة، الأخلاق)، فما كان من الفرنسيّ المقهور إلّا التّمرّد عليها وقتلها، لينطلق بعد ذلك في رحلة للبحث عن أرض جديدة، فالاِستعمار لم يأتِ من فرنسا مثاليّة بل من فرنسا المتناقضة أخلاقيّا، فرنسا الّتي تعاني الأزمة، أيْ أنّ المستعمِر لم يأتِ من موضع قوّة، بل من موضع ضعف، وهكذا يصبح حبّ فرانشيسكا لقادر والحمل منه، محاولة للاِنفصال الرّمزيّ عن خطيئة الأب الّذي أعلن القطيعة مع الهويّة الأوروبيّة القديمة، وأتى الجزائر بحثا عن هويّة جديدة، فكان الاِستعمار بذلك تعويضا عن فقدان الجذور الأصليّة.

لا ينحصر الوجع الآتي في خطر الإرهاب الّذي تربّص بالبلاد مباشرة بعد الاِستقلال، فلم يترك مجالا للجراح كي تلتئم، بل يتمثّل كذلك في الاِنقسام الّذي حصل، والفساد الأخلاقيّ الّذي مسّ جزءا من الشّعب، الأمر الّذي أحدث مفارقة بين التّاريخ الحقيقيّ الّذي مثّل له الكاتب بشخصيّة قادر، الّذي يعدّ مجاهدا حقيقيّا، عايش التّجربة وفقد جزءا من جسده في الحرب، يقول قادر: "لم أعش لأرسم حدود هذه الورقة، وإنّما ضحيت لأنجب تاريخا من العشق مع وطن يحبّ أبناءه حدّ القتل"(بن تومي، 2015، صفحة 198)، وتاريخ مزيّف صنعه أناس عبر تهافتهم على شهادات مزيّفة بأنّهم مجاهدون لينالوا الاِمتيازات الموعود بها، وهنا يصبح النّحت الّذي يمارسه قادر رمزا لمحاولة حفظ الذّاكرة الحقيقيّة، وتشييد الرّموز التّاريخيّة لتصبح الثّورة أيقونة، وهكذا يغدو الوجع الآتي تراكما بداية بالاِستعمار، مرورا بالتّزوير، ليصل في الأخير

إلى وجع الإرهاب المرتقب، وبين مجاهد حقيقيّ وآخر مزيّف ولدت رواية تُظهر أنّ الوجع لا يتوقّف، بل هو وليد كلّ مرحلة جديدة.

أمّا عن الرّجل الّذي تنقصه أنثى، فيخيّل للقارئ في بداية الرّواية أنّ الأنثى فرانشيسكا هي الّتي ينقصها رجل (قادر) الأمر الّذي توضّحه الرّسالة الّتي أتت بها العمريّة في معرض لمنحوتات قادر، حيث تعبّر فيها فرانشيسكا عن الفقد والفراغ الّذي تركه قادر في نفسها بعدما تزوّج وفقا للعادات والتّقاليد وتخلّى

عنها، لكن سرعان ما ينقلنا الكاتب من قصّة الحبّ ضبابيّة الملامح إلى أنثى من نوع مختلف حينما وصف الثّورة على أنّها اِمرأة حسناء قدّم لها الرّجال كلّ شيء حتّى فحولتهم.

الأنثى هنا ليست مجرّد اِمرأة يفتقدها قادر، هو الّذي فقد زوجته وحبيبته ووالدته، وعاش متعطشا لذكراهنّ مدى الحياة، بل الأنثى هنا قد ترمز للأرض والوطن والهويّة، فالجزائر الّتي ترمز للفحولة، ذلك أنّها هي من زرعت بذرة الحياة في رحم فرانشيسكا، حُرمت من اِستقلالها المتكامل، ومن حريّتها الحقيقيّة، ومن العدالة الاِجتماعيّة، فراحت تواجه الخيبات زمنا بعد زمن، وكما عاش قادر مفتقدا أنثاه، عاشت الجزائر نقصا لا يسدّ، وهنا يمكننا القول أنّ العنوان الفرعيّ: حكاية رجل تنقصه أنثى، يدفع بالقارئ للبحث عن الغياب في النّصّ: المرأة، الوفاء، الأمن، الاِستقلال الكليّ... ليصبح هذا الغياب هو الخيط الرّفيع الّذي يجمع أحداث الرّواية ببعضها.

6. خاتمة

- لا يمكن اِعتبار رواية الوجع الآتي مجرّد خيال أدبي، بل هي مرآة لواقع جزائريّ عايش الوجع لعدّة مراحل متتالية.
- "الوجع الآتي" ليس مجرّد عنوان أدبيّ، بل تشخيص سياسيّ، اِجتماعيّ، واقعيّ للجزائر.
- يرمز العنوان الرّئيسيّ إلى كون الوجع الجزائريّ ليس مجرّد حدث ماضٍ، بل هو متسلسل ممتدّ، الأمر الّذي تثبته أحداث الرّواية:

-وجع الاِستعمار.

-وجع الإرهاب.

-وجع الفساد والتّزوير.

-وجع التّبعيّة لفرنسا رغم الاِستقلال.

- تصوّر الرّواية الجزائر ككائن محكوم بتاريخ معقّد، فمن الدّاخل تمزّقه خيباته (التّزوير، الإرهاب...)، ومن الخارج ظلّ مرتبطا بفرنسا رغم الاِستقلال.
- يرمز قادر إلى الجزائر الّتي لا تزال تعيش في ماضٍ لم ينقطع، بل يتجدّد في أشكال متباينة من الوجع.
- يرتبط العنوان الرّئيسي "الوجع الآتي" بالعنوان الفرعي "حكاية رجل تنقصه أنثى، حيث أنّ سبب الوجع الدّائم هو النّقص، الغياب الّذي يسبّب الألم.

- يمثّل قادر في ظاهره دور الرّجل الّذي تنقصه أنثى، لكنّه في العمق يرمز للجزائر الّتي تنقصها ذاتها، بعدما فقدت جزءا كبيرا منها بتتالي المواجع، وكأنّ الوجع ليس قدرا شخصيّا، بل قدر وطن بأكمله.
- يحمل العنوان الفرعيّ تضادّا جنسيّا (رجل/أنثى)، وهذا من البديهات، فالعلاقات الإنسانيّة السّليمة من حبّ وزواج لا تكون إلّا بإجتماع الجنسين، لكنّنا نكتشف أنّ النّقص مرتبط هنا بالجزائر الّتي بحثت في تلك الفترة عن إكتمال ذاتها.
- يتجاوز العنوان الوظيفة التّعيينيّة التّعريفيّة، وهي الوظيفة الموجودة في كلّ رواية، إلى وظيفة المراوغة، حيث يحيل العنوان إلى أنّ النّصّ يركّز على موضوع العلاقة الثّنائيّة بين رجل وإمرأة، لنجد أنّ النّصّ يحدّثنا في حقيقة الأمر عن وطن مفجوع، يسعى لإسترجاع هويّته المسروقة منه بفعل الأزمات، فالعنوان هنا يراوغ المتلقّي، ما يعكس عبقريّة الكاتب في الإختيار.
- الوجع هنا ليس حالة عابرة يطويها النّسيان بل هو قدر يسكن الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة معا، أمّا عبارة: رجل تنقصه أنثى فيمثّل المفتاح القرائيّ الّذي يحيل على نصّ يطال الذّات الجزائريّة في بعدها الفرديّ ممثّلا في شخصيّة قادر.
- يعيد اليامين بن تومي إنتاج التّاريخ بأسلوب سرديّ مليء بالشّفرات والرّموز، فإختزل في كتاب واحد مسارا تاريخيّا سياسيّا وجوديّا في آن.
- تمثّل فرنسا كذلك وجعا آتيا نظرا لأنّ طيفها لا يزال يتجوّل في ثقافتنا وعقول بعض شبابنا، فالإستقلال لم يحقّق القطيعة النّهائيّة معها.
- لم يعد العنوان مجرّد تسمية بل هو علامة سيميائيّة تختزل وطنا كاملا عاش على وجع لا ينتهي ورجل تنقصه أنثى كالجزائر الّتي عانت طويلا من نقص ذاتها.
- تكشف هذه الرّواية عن نصّ متشابك تهيمن عليه الثّنائيّات مثل: الحضور/الغياب، الإستعمار/الثّورة، ما يفتح المجال أمام المتلقّين والباحثين ليمارسوا عليها نشاطهم النّقدي لإستنطاق معانيها أكثر، فهي لا تزال تحمل من الغموض ما يستحقّ الدّرس والتّحليل.

7. قائمة المراجع:

1) Dr. Meghamala. S. Tavaragi. Mrs. Sushma. (2016). Colors and Its Significance. *The international Journal of Indian Psychology*.
2) Grivel, C. (1973). *Production De L'interet Romanesque*. Mouton.
3) إبن منظور, ج .ا .(2003) .*لسان العرب*.بيروت :دار الكتب العلميّة.
4) بلعابد, ع .ا .(2008) .*عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص*.الجزائر :منشورات الإختلاف.

5) بن تومي ,ا .(2015) .*الوجع الآتي حكاية رجل تنقصه أنثى*.الجزائر :موفم للنّشر.
6) حليفي ,ش .(2005) .*هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل*.الدّار البيضاء :دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع.
7) زيتوني ,ل .(2002) .*معجم مصطلحات نقد الرّواية عربي إنجليزي فرنسي*.لبنان :دار النّهار للنّشر..
8) شرشار ,ع .ا .(2016) .*مدخل إلى السّيميائيّات السّرديّة نماذج تطبيقيّة*.الجزائر :الدّار الجزائريّة.
9) فلّاح ,ح .(s.d.) .*الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي)ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير*.(تيزي وزّو :الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
10) الفيروزابادي ,م .ا .(2008) .*القاموس المحيط*.القاهرة :دار الحديث.
11) قطّوس ,ب .م .(2001) .*سيمياء العنوان*.عمّان :طبع بدعم من وزارة الثّقافة.
12) المرابط ,ع .ا .(2010) .*السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب من أجل تصوّر شامل*.الرّباط/الجزائر/بيروت :دار الأمان/منشورات الإختلاف/الدّار العربيّة للعلوم ناشرون.