

I. عتبات النص المحيط.

1. عتبة الجنس الأدبي في رواية " دليل العنفوان " لعبد القادر الشاوي :

يكاد يجمع المنتبعون لأشكال السرد الأدبي في المغرب على أن السيرة الذاتية قد أخذت مجالا أوسع ضمن الكتابة السردية الأدبية المغربية ؛ فإن كانت سيرتا "الزاوية" للتهامي الوازني و "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون تمثلان علامتين مضيئتين في الكتابة السيربية ؛ فقد عرفت الكتابات المعاصرة اهتماما أوسع بهذا الشكل الأدبي ولم يتوقف هذا الاهتمام عند الحد الكمي بل امتد ليشمل الجوانب النوعية أيضا ؛ حيث استفادت التجارب السير الذاتية المعاصرة من تقنيات السرد الروائي ولقد ارتبط هذا الاهتمام أن ساهم في كتابة هذا النوع الجديد المعروف برواية السيرة ذاتية مجموعة من الأدباء المثقفين الأكاديميين الذين يشتغلون في حقول ثقافية مختلفة مثل الناقد الأدبي محمد برادة في " لعبة النسيان" (1987 م) وهناك المؤرخ والمفكر عبد الله العروي في "أوراق" (1989م) وهناك عبد القادر الشاوي في " دليل العنفوان" (1989 م)¹... وغيرهم .

وقد وقع اختيارنا على " دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوي* لما للكاتب من أثر على الساحة الأدبية المغربية إن من حيث ارتباطه بعلم السرد دراسة وإن من حيث ممارسته للسرد إبداعا.

1.1. الجنس الأدبي و"دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوي:

حدد الروائي في صفحة الغلاف الميثاق الذي عقده مع القارئ لتأسيس فضاء للقراءة محدد عندما صنف عمله في نطاق الرواية ، وإن كانت الدلالة الأولى لهذا المصطلح تفيد سرد مجموعة من الأحداث والوقائع المتخيلة أو الواقعية في نطاق حبكة معينة ووفق تقنيات سردية متعددة ومتنوعة ، فإن قارئ تفاصيل "دليل العنفوان" يجد نفسه مضطراً لاستحضار جنس أدبي آخر وهو السيرة الذاتية ؛ فهل يعود هذا النص بصعوبة تصنيفه إلى مشروع البدايات في الرواية بالمغرب ؟ أم أن سؤال هويته التجنسية مجرد امتداد لمشكلة قديمة جديدة تتجاوز حدود هذا المتن لتشمل بعض كتابات المغرب عامة

¹ - عبد العزيز جسوس ، قراءات في الأدب المغربي الحديث ، زاوية للفن والثقافة ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 2006 م ، ص (07-08) .

* عبد القادر الشاوي من مواليد أكتوبر 1950 م بإقليم شفشاون بالمغرب ، له مؤلفات عديدة في السيرة الذاتية والنقد الأدبي والكتابة التاريخية والأدبولوجية .

والتي سبق لعبد الله العروي في كتابه "الأدبولوجية العربية المعاصرة" أن وقف عليها حين اعتبر أن الرواية المغربية لم تعرف سوى جنساً أدبياً واحداً وهو السيرة الذاتية.¹ ويصعب أيضاً تصنيف هذا النص في خانة الرواية وكثير من المتون أمثالها ؛ أما إذا تجاوزنا الميثاق المثبت على صفحة الغلاف (عتبة الجنس الأدبي) واعتبرناها رواية فيُصبح من الضروري إعادة النظر في أعمال أخرى سابقة - لكتّاب آخرين - أُعتبرت روايات وهي سير ذاتية ؛ وبالتالي لا يمكن تجاوز سؤال الجنس الأدبي لـ "دليل العنقوان" عندما يتعلق الأمر بتصنيفها ضمن باقي الروايات الأخرى .

فالكاتب يُلزم القارئ قراءة هذا النص بميثاق الرواية وهو إلزام لا يمكن الاستخفاف به كيفما كان الحال غير أن احترام الميثاق (عتبة الجنس الأدبي) الذي يعلنه المؤلف لا يعفي القارئ المفترض من طرح بعض الأسئلة وخاصة منها التي تستهدف إلقاء الضوء على عتبة الجنس الأدبي ؛ فتركيز الكتابة على الذات يجعل من تلك الكتابة موضع تساؤل إلى أي نوع من الأنواع الآتية: السيرة الذاتية، المذكرات ، رواية الشخصية يمكن انتساب "دليل العنقوان" إلى واحدة منها ؟ من هنا فإن هذا السؤال بالنسبة لهذا النص هو ما سيشكل حافز هذه المقاربة التحليلية انطلاقاً من الأهمية التي تطرحها عتبة الجنس الأدبي.

قد سبق الإشارة أنه لا يمكن الإقرار بصفاء النوع الروائي بالنسبة لبعض النصوص الروائية وهو الأمر الذي يتجلى من خلال اختراق المكون السير ذاتي للرواية وهو في العمق خرق للجنس الأدبي ينتج عنه جنس مختلط اصطلح عليه برواية السير الذاتية.²

و لكن الإشكال يتجسد من خلال ما يحدده عبد القادر الشاوي باعتبار أن ما ستنم قراءته بين دفتي هذا العمل ينتمي إلى نوع الرواية و لو جعل الكاتب أن ما ستنم قراءته نوع سردي يتراوح بين السيرة الذاتية باعتبارها تحيل على شخص في واقع معين والرواية في الاحتكام إلى تقنيات السرد الروائي باستبدال " رواية " الموضوع على صفحة الغلاف بـ " رواية سير ذاتية " مادامت العلاقة بينهما يمكن دمجهما في صيغة مركبة فإن ذلك يفيد بأن الكاتب سيقدم سيرته الذاتية في قالب روائي .

¹ - عبد الله العروي ، الأدبولوجية العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، لبنان ط3 ، 1979 م ، ص 16 ، نقلا عن : محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ص(83).

² -محمد أمنصور ، خرائط التجريب الروائي ، دار الأمان ، المغرب ، ط 1 ، 1999 م ، ص(82).

2.1. دلائل العنفوان كسيرة ذاتية :

يعلن نص " دليل العنفوان " الذي نحن بصدد تحليله عن هويته المؤقتة من خلال عتبة الجنس الأدبي المثبت على صفحة الغلاف (الرواية) الذي لا يحيل إحالة دقيقة على المتن ومن هنا جاء الإغراء بالبحث و الالتفات إلى عنصر غير معلن عنه يتمثل في ميثاق سير ذاتي وفيما يلي يمكن إبراز أهم التمثلات السيرة الذاتية في هذا النص و ما ظهر من الأجناس أخرى لها تداخل مع تلك الأخيرة .

إن أبسط مستلزمات السيرة الذاتية وفق معايير philipe le geune هي استيفاء السرد لشرط التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة أي توحد الضمائر في السرد ، و شخصية السارد في "دليل العنفوان" تتطابق تماما مع شخص المؤلف و ضمير المتكلم مهيم بصفة تامة ؛ ذلك لأن السارد هو مركز الحوار إليه يوجه الكلام و بسببه وعنه يقال هو ذات الكلام و موضوعه و هو من يقوم بوظيفتي تنظيم السرد وتأويل الأحداث ؛ حيث يفتح النص بالحديث عن نفسه يقول : " أقمت في بداية الشتاء في مسكن متواضع يطل على الجوطية ولحكمة ما لا يعرف لها سر"¹ ، وينتهيها بالشئ نفسه يقول : " سألتحق بالنهر الغائر ولن أغادر الطوفان هناك ناحية شعبية تهتف لي بالموعد، وقد تزف لي البشارة بيوم نصر قريب "² ، فالكتابة تتخذ من الأنا نقطة ارتكاز لها وذلك من خلال إعادة صياغة إحدى أهم المراحل التي عاشها الكاتب ؛ ف "دليل العنفوان" كسيرة ذاتية تستجوب الأنا في تاريخها الخاص و الفردي و ما يتصل بالتاريخ العام من خلال تفاعل شخصية عبد القادر الشاوي المؤلف مع أحداث حقبة زمنية محددة من تاريخ المغرب ، وإذا كانت السيرة الذاتية تتطلب لرواجها "أن يكون بطلها شخصا ذا تميز واضح في ناحية من النواحي ، فإن هذا الشرط أساسي في السيرة الذاتية خاصة إذ لابد شمول الرغبة فيها أن يكون صاحبها ذا صلة دقيقة بأحداث كبرى أو أن يكون ممن لهم مشاركة في بعض تلك الأحداث "³ ، فكان وجود الذات في هذا النص وجودا متقاطعا مع الزمان و المكان أي محدد بالتاريخ الفردي والعام في نطاق المجتمع المغربي و يبدو أن منهج كتابة السيرة الذاتية عموما وفي هذا النص يبدأ من اللحظة الأنية لكاتب

¹ - عبد القادر الشاوي ، دليل العنفوان ، دار الفنك ، ط1، 1989 م، المغرب ، ص (13) .

² - عبد القادر الشاوي ، نفسه ، ص (141) .

³ - إحسان عباس ، فن السيرة ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان، ط1، دت ، ص(96) .

السيرة الذاتية وهو يشبه إلى حد ما منهج كتابة التاريخ الذي يبدأ من آلية الرجوع الى الخلف بالإضافة الى أن السيرة الذاتية نشأت في حضان التاريخ ،¹ يقول الكاتب : "أقول ما سوف يضعني تحت مجهر آخر تماما لهذه الذات الغامضة كلها ، ما كان لها و ما سوف أضبطه عليها (...). ازدحمت الوقائع في ذاكرتي ولم تتنفس لغتي".²

و هناك من الأجناس ما يكون مصدر لبس في علاقته بالسيرة الذاتية و أبرزها المذكرات إذ كثيرا ما استعملت المذكرات بمعنى السيرة الذاتية ، و لعل "دليل العنقوان" تحيل الى المذكرة أيضا بالإضافة إلى جنس السيرة الذاتية دون أن يذكرها الكاتب في عتبة الجنس الأدبي ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات و السيرة الذاتية تظل إلى الآن غير محدودة إذ لا يكفي تخصيص المذكرة في تدوين الأحداث العامة و اقتصار السيرة الذاتية على التاريخ للحياة الخاصة لتضع حدا فاصلا بين جنسين مختلفين.

إن إلحاح الكاتب على أهمية حضور المذكرة واضح في المتن و لكن الكاتب يجعل في صفحة الغلاف أنه يكتب رواية مما يجعلنا نعتقد أن مسألة الوعي بطبيعة الجنس غير واضحة ، فعمل السيرة الذاتية و المذكرة و الرواية هم شيء واحد في ذهن عبد القادر الشاوي .

تتعلق المذكرات بطبيعة فصول الكتاب حيث تظهر أشبه بالمذكرات المستقلة أحيانا ينقطع تتابع الأحداث فيها لأن الكاتب لا يروي حدثا خاصا عاشه بل هي في أغلب الأحيان مزيج من الانطباعات و الأحكام و الأوصاف و تبدو الأفكار متقطعة فيصبح النص كأنه مجموعة من الخواطر المترابطة التي لا جامع بينها إلا السارد بل جاءت بعض المقاطع السردية مؤرخة على النحو (23 ماي 1969)³ ، (الهامش تاريخه 26 / 06 / 1988) يقول : " عدت إلى مجرى هذا العمل في تاريخ لعلك رأيت في أعلى هذه الصفحة وأدركت مغزاه".⁴

ومن نافلة القول أن السيرة الذاتية تظهر أيضا من خلال تسجيل السارد لملاحظته وخواطره استرجاعيا يقول : " أعود إلى هذا اليوم أو التاريخ أو الحكم بمفارقة ، فأنا

1 - عادل ضرغام ، في السرد الروائي ، ص (129) .

2 - عبد القادر الشاوي ، دليل العنقوان ، ص (82) .

3 - عبد القادر الشاوي ، دليل العنقوان ، ص (50) .

4 - عبد القادر الشاوي ، نفسه ، ص (81) .

أذكر في ذلك كله تفاصيل لحظته الشديدة"¹ وبالتالي الفصل في هذا النص بين المذكرات و السيرة و الرواية ليس سهلا والحدود الفاصلة بينها غير واضحة وحضورها جاء متفاوتاً في القيمة ولكنه ثابت .

3.1. "دليل العنقوان" كرواية :

إن العبور من السيرة الذاتية إلى الرواية يتم ضمن مراحل لا يمكن معرفتها إلا بعد القراءة المتأنية ؛ فإذا كان نص " دليل العنقوان " يحيل بشكل واضح ومباشر على وقائع في حياة الكاتب عاشها و تأثر بها ؛ فإن طريقة استثمار هذه الوقائع داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التوثيق إلى مستوى الإبداع الروائي ، وإذا سلمنا جدلاً أن " دليل العنقوان" كنص سردي ليست سيرة ذاتية ولا حتى نوع من الأنواع المجاورة لها كالمذكرات بل رواية بمقياس عتبة الجنس الأدبي المعلن عليه في صفحة الغلاف فكيف أسست روائيتها ؟ هذا ما سيحاول التحليل اللاحق الوقوف على بعض تجلياته من خلال طابع التخيل وسرد الأحداث .

1.3.1. طابع التخيل :

إن نص " دليل العنقوان " بما أضفى على الذات من تخيل اكتسى طابعا نصيا هو السرد الروائي أقرب منه إلى السرد الأنثروبوغرافي ؛ فالكتابة بقدر ما تستهدف بناء الحقائق بقدر ما تسعى إلى بناء تخيلات أو بتعبير المؤلف " تسعى الرواية إلى أن تقول شيئا من الحقيقة و بعض من الخيال وأقل القليل من الذكريات التامة"².

ويظهر طابع التخيل من خلال التغيرات التي أصابت الأحداث الواقعية فجردتها من التوثيق و أضفت عليها بعض الالتباس و التداخل ؛ أما الشخصيات فجلبها متخيلة بحكم ما لحق أسمائها من تغيير و تحريف و ما لحق أدوارها من تشكيك وما أصاب مصائرهما من تلاش و غياب يقول الكاتب كمثل على ذلك : "...إلا أنني كنت أريد كما خططت لذلك أن أجعل منه شخصيةً روائيةً فأتجاهل بهذه الضرورة الفنية ما كانت عليه شخصيته الواقعية"³.

¹ - عبد القادر الشاوي ، نفسه ، ص(109) .

² - عبد القادر الشاوي ، دليل العنقوان ، ص (82) .

³ - عبد القادر الشاوي ، نفسه، ص(108) .

و يمكن القول أن إضفاء طابع التخيل على الوقائع و الشخصيات و التجربة و تراوحها بين الواقعي و الخيالي أعطى للكاتب حرية أوسع مما تتيحه السيرة الذاتية المقيدة بالحقائق يقول " وأجزم أن ذلك هو الجانب الواقعي بعد الروائي في شخصيته"¹ ؛ ذلك أن الاختلاف يكمن في أن الحادثة المسرودة تختلف عن الحادثة الحقيقية لأنها تخضع للتبرير و التفسير فالمتن الحكائي لا يمكنه الاحتفاظ بسمة الحقيقة عند السرد باعتبار أن الحقيقة ما تصبح موضوعا للسرد حتى يُعاد إنتاجها لتطابق الشكل الفني لذلك تصبح مختلفة عن شروط تكوينها قبل السرد.²

2.3.1. سرد الأحداث :

يُفترض في السيرة الذاتية من وجهة نظر معينة أن تسير وفق ترتيب محكم و تطور متنام تسير بالقارئ قُداً باتجاه الغاية التي و وضعها الكاتب دون ثغرات لأن خرق شرط التعاقب الزمني أو توالي الأحداث يجعل السرد أقرب إلى سرد أحداث الرواية -في بعض وجوهه- منه إلى السيرة الذاتية.³

من خلال هذا المنطلق نجد نص "دليل العنقوان" انزاح عن السرد المؤلف في السيرة الذاتية ؛ فابتعد عن الدقة المفترضة للكاتب لا يعتني بكل تفاصيل حياته الشخصية و إنما ركز على الأحداث التي تحمل دلالة فكرية محددة ، كما أنه لم يهتم بالترتيب الزمني للأحداث و جعل ينتقل من فضاء إلى آخر ، إضافة إلى ما لحق ذلك من تغير في وجهة نظره فنتج عن تداخل الأزمنة و الوقائع أن جاء السرد متقطعا أثناء الانتقال عن طريق الاسترجاع من فضاء إلى آخر فظهر امتزاج الحلم بالواقع عبر ذهاب السارد و إيايه بين مرحلة الطفولة و الشباب.

4.1. تركيب :

و ما يمكن قوله بعد الوقوف مع النص أن "دليل العنقوان" أخذت موقعها الخاص من خلال وضع ذات المؤلف بوصفها المنطلق الأساسي لتشكيل موضوع الكتابة و صياغة ذلك في قالب روائي و ينتهي ذلك بتشبيد منطقة جديدة للكتابة بإحداث التداخل بين

¹ - عبد القادر الشاوي ، نفسه ، ص (107) .

² - عادل ضرغام ، المرجع السابق ، ص (132) .

³ - عادل ضرغام ، في السرد الروائي ، ص (125) .

ماهو سير ذاتي و الروائي و شكل ذلك جنسا عُرِف بالرواية السير ذاتية ، فكان هذا النص - أي دليل العنقوان - نصا تجريبيا* وذلك من خلال تجاوزه للمعايير والقيم الجمالية الإتفاقية وابتعاده عن مفاهيم الرواية التقليدية المبنية على وحدات (المكان،الزمان،الحدث)الثابتة و حبكة تقتضي عقدة وحلا أو صراعا بين البطل والشخصيات ...إلخ.

و لكن كان على الكاتب أن لا يُلزم القارئ بمعرفة جنس هذا النص إن كان سيرة ذاتية أو رواية بالبحث في المراجع الخارجية أي السياق السوسوتاريخي و السياق الثقافي الذي يتحرك فيه العمل أو الرجوع إلى الوسائل المساعدة من كتابات أخرى أو أحاديث أو مقابلات بل كان عليه - أي الكاتب - أن يحيل على عتبة الجنس الأدبي في صفحة الغلاف بأن ماسيتم قراءته في هذا العمل هو رواية سير ذاتية ، وبإزاء هذا الميثاق يصبح هذا الأخير إعلانا لضبط مسار تلقي القارئ لهذا النص كما يبرز عدم إغفال الكاتب لأهمية هذه لعتبة الجنس الأدبي.

2. عتبة الغلاف رواية " الضوء الهارب" لمحمد برادة أنموذجا .

يحتوي الغلاف الأمامي لرواية "الضوء الهارب" لمحمد برادة* على اسم المؤلف، عنوان الرواية، عتبة الجنس الأدبي بالإضافة إلى صورة مرسومة تحتل مركز و بؤرة الغلاف الأمامي، وأيضا اسم دار النشر في أسفل الغلاف و عليه سنبداً في تحليل عتبة الغلاف في رواية "الضوء الهارب" بما هو لساني ثم الانتقال إلى ما هو أيقوني. وعلى اعتبار أن الغلاف يتكون من جانبيين يضمنان الكتاب يمكن أن نميز بين جناحي الغلاف ؛ الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي:

2.1. الغلاف الأمامي : ويحتوي على هذه العناصر بالترتيب من الأعلى إلى الأسفل :

- عتبة اسم المؤلف.

- عتبة عنوان الرواية.

* المقصود بالتجريب هو البحث عن تشكيلات نصية و تيمات غير مطروقة تُتيح للكاتب أن يجدد أسلوبه و طريفته في الكتابة.

* ولد محمد برادة بالمغرب عام 1938م ؛ نشرت له أول قصة عام 1958 م بعنوان " المعطف البالي "؛ يكتب القصة والرواية كما يكتب المقالة الأدبية والبحث النقدي وله في هذه المجالات العديد من الدراسات والكتابات التي لها الأثر البالغ في المشهد الثقافي والأدبي العربي .

- عتبة الجنس الأدبي (لقد تطرقنا لهذه العتبة فيما سبق لذلك يمكن تجاوزها في هذه الرواية لأنها لا تطرح أي إشكال).

- عتبة صورة الغلاف .

- عتبة بيانات النشر .

1.1.2. عتبة اسم المؤلف

أ. موقع اسم المؤلف في الغلاف : يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة داخلية في تشكيل المظهر الخارجي للرواية ، كما ان ترتيب واختيار مواقع هذه العتبات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية ، فوضع اسم المؤلف في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه عند وضعه في أسفل الصفحة ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الروايات وحتى الكتب الصادرة حديثاً.¹

ورواية "الضوء الهارب" ليست بمنأى عن تلك الروايات ؛ حيث تصدّر اسم المؤلف "محمد برادة" صفحة الغلاف الأولى في الأعلى الوسط مخترقا بذلك الفضاء الأسود بلونه الأبيض معلناً بوضوح لا لبس فيه أن الروائي بارتفاع اسمه وتعاليه عن تفاصيل الغلاف الأخرى أنه هو مصدر هذه الرواية ومرسل إشاراتها و أنه سبب وجودها.

كما أن اسم المؤلف الذي جاء متقدماً مباشراً وصريحاً ليس معزولاً عن كتلة العنوان البارز "الضوء الهارب" ؛ بل شكل معها جزءاً من سلسلة قريبة من بعضها البعض يؤكد في إشارة حقيقية أن هذه الرواية تُقرأ من خلال صاحبها و ليس العكس صحيح.

ب. توقيع المؤلف :

في رواية "الضوء الهارب" أشرف "محمد برادة" باسمه الحقيقي على غلاف روايته وهذا ليس فعلاً مجانياً ؛ فالنظام القولي لا يكتسب نصيته من بنيته الداخلية فقط بل يتدخل فيها كذلك منتجاً ليضيء بدوره النص ويفتح أفق انتظار القارئ يكون مرتكز على نصوص الكاتب- إن كان له نصوص - السابقة الثاوية في ذاكرة المتلقى وعلى قدر انزياحه عنها أو انسجامه معها تتحدد هوية المكتوب ؛ هذا فضلاً عن تثبيت شرعية النص إذ لا يستسيغ القارئ نصاً مفارقاً لمؤلفه ؛ فالمؤلف إذن قيمة متعالية فوق قيمة المؤلف ويجب الإشارة أن حيازة دلالة الشخص المؤلف تكون من خلال ثلاثة مقاربات:

¹ - ينظر : حميد حميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص (60) .

-المقاربة الطبقيّة: و هي التي تصله بالفئة التي ينتمي إليها أي الكاتب بروليتاري. بورجوازي،بورجوازي صغير وهي التي يستوجبها النقد الأيديولوجي.

-المقاربة القانونية: تتجاوز الوجود الورقي للمؤلف لتلح على طبيعته القانونية من زاوية البنود حيث تنص الإتفاقية العالمية الموقعة عام (1952 م) في مادتها الأولى على اتخاذ التدابير اللازمة لضمان حماية كافية و فعالة لحقوق المؤلف .

-المقاربة الأدبية: تنظر إلى المؤلف من زاوية ذاتية باعتباره مرسخ اتجاه أدبي وصانع أسلوب¹؛ وذلك يكون من خلال التفريق بين مؤلف ألف رواية فريدة و آخر له عدة مؤلفات فهذا الأخير قد ينتظره القراء ويترقبون إنتاجاته لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا ودلاليا.

إن اسم المؤلف "محمد برادة" يتقدم عنوان الرواية -كما هو الحال في أغلب الروايات- وبالتالي يتقدم النص ذاته كما يتقدم الأب الابن فهو موجود قبله وبهذا المغزى يتم استدعاء ماضي كتاباته وحاضرها أيضا ؛ وفي حالة برادة يمكن استدعاء الكاتب والناقد المشهور والحائز على جائزة المغرب للكتاب في الدراسات الأدبية على كتابه النقدي "فضاءات روائية" ؛ له العديد من الروايات والقصص والكتب النقدية والأدبية يمكن أن نشير إلى بعضها:

- محمد مندور و تنظير النقد العربي ، دار الآداب ، بيروت ط2 ، 1979 م .
- سلخ الجلد ، قصة ، دار الآداب ، بيروت ، 1979 م .
- لغة الحلم والطفولة قراءة في ذاكرة القصة المغربية القصيرة ، الشركة المغربية للناشرين المتحديين ، الرباط ، المغرب ، 1986 م .
- لعبة النسيان ، رواية ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، 1987 م .
- أسئلة الرواية (أسئلة النقد) ، منشورات الرابطة .
- مثل صيف لن يتكرر ، رواية ، دار الفنك ، الدار البيضاء ، 1999 م .
- ورود ورماد ، رسائل بالاشتراك مع محمد شكري ، المناهل ، الرباط ، المغرب ، 2000 م .

¹ - أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص (29).

هذا فضلا عن رواياته وقصصه وكتبه ومقالاته النقدية الأخرى وترجمته للعديد من المؤلفات .

ويمكن القول في الأخير أن تكرار اسم المؤلف في أكثر من صفحة والتشديد على ضرورة ربطه بالنص سواء بصيغته الحقيقية أم مستعارة لا يمكن أن يكون بريئا بل على العكس من ذلك تماما ؛ إذ يشير إلى ملكية المؤلف الخاصة للنص ويروم الترويج للرواية وفتح سبل التداول أمامها خاصة إذا كان مؤلفها مشهورا مثل "محمد برادة" ولعل هذا ما جعل بعض الكتاب والناشرين يضعون اسم المؤلف بخط مضغوط وأكثر بروزا يضاهي العنوان في بروزه.

2.1.2. عتبة العنوان :

سنقارب عتبة العنوان انطلاقا من آليات المنهج السميائي وأكثر تحديدا اعتمادا على آليات التحليل المتعمدة في مدرسة باريس السميائية التي يرأسها Greimas* ؛ حيث يعتمد منهجه على مستويين الأول سطحي ينتظم داخل النص ؛ والثاني عميق من خلال شبكة العلاقات التي تحدث ترتيبا في قيم المعنى حسب العلاقات التي تدخل فيها ؛¹ ولكن لم نتبع لكل الخطوات المعتمدة في هذا التحليل بل أخذنا ما يتناسب ورؤية هذا البحث.

أ.العنوان في الغلاف :

جاءت جملة عنوان "الضوء الهارب" في الصفحة الأولى أو الغلاف من الرواية وكان شكل الحرف بكثافته وسمكه المثبت في أعلى وسط الصفحة شاغلا حيزا كتابيا واسعا مقارنة مع العناصر الكتابية الأخرى مما يجعل منه متميزا أيقونيا يعبر عن مقصدية الكاتب الضمنية في إثارة الاهتمام لدى القارئ وإعطائه بعدا تداوليا في تحفيزه على قراءة الرواية.

إن "الضوء الهارب" كشكل يظهر من خلال أمرين خطي و لوني ، فالأول لا يهدف إلى خلق معنى ولكن إلى تقديم العنوان كشكل مرئي وتحليله يجب أن يخصص له باعتباره عتبة مهمة لها دلالتها في مرافقة النص الروائي فوضع "الضوء الهارب" كعنوان وسط الغلاف يسمح لنا بتسجيل هيمنته على المستوى الخطي .

* - حيث يعتبر مؤسس نظرية السميائيات السردية من خلال كتابه " الدلالة والبنوية " عام (1966 م) ؛ وهو في أبحاثه يهتم بالدلالة وشكلنة المضمون معتمدا على التحليل البنوي والمحايث في تحليل الخطابات النصية السردية .

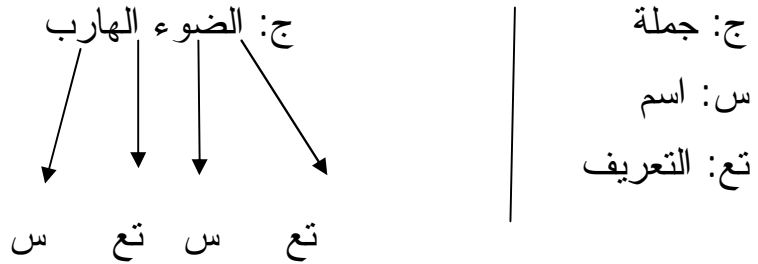
¹ - جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص (97) .

أما الأمر الثاني فهو اللون وقد قدم العنوان بخطوط عريضة وباللون الأحمر وهذا الأخير معروف بجاذبيته واستقطابه.

وما يمكن قوله عن "الضوء الهارب" كمظهر خطي أو طباعي ومظهر لوني والذي يهتم بتحديد موقع العنوان بالمقارنة مع مختلف مكونات الغلاف الأخرى بالتأكيد ف "الضوء الهارب" يتموقع في مكان يضعه أو يرغمنا على وضعه في الاعتبار لأنه في قلب الغلاف أما عن علاقته بالنص الروائي هذا ماسنقف عليه في التحليل الآتي بدءاً بالوقوف على معناه¹.

ب. العنوان (بنية الدال/بنية المدلول):

*بنية الدال : و نقصد به تحليل العنوان كبنية لغوية لا تسكن فيها الرغبة و الأيدولوجيا حيث يحيلنا المكون التوليدي على قراءة أصولية للجملة بقصد تحديد بناها الداخلية وفق ما يسمى بالمشجر الذي يستدعي كتابة العنوان في تركيبه الأصلي :



فالجملة إذن اسمية يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان و هو ما يجعل دلالة العنوان متجهة صوب الاستمرارية و الانسياب والسكون ؛ كما أن التعريف في الضوء والهارب يؤسس تعالي الدال كنسق مجرد يتأبى على الإمساك فيصبح العنوان في حد ذاته هاربا .

و في رصد المستوى الاختياري العنوان محولا عن صيغته الأصلية نقف عند عملية الانتقاء التي خضعت لها مكوناته لماذا لا نستبدل الضوء باللون الهارب مثلا أو الشعاع أو بغيرهما؟

¹ - ينظر: جمال أبو الطيب، العنوان في الرواية المغربية، ضمن كتاب الرواية المغربية (أسئلة الحداثة) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996م ، ص (201).

لماذا الهارب لا تعوض بيهرب أو الذي يهرب أو هرب أو الهروب عموماً لماذا هذا الاختيار من بين الاختيارات الأخرى الممكنة؟
* **بنية المدلول :**

وسنقارب خلالها عنوان الرواية كفضاء يرتد إلى واقع مادي و يتعلق بسقف ثقافي يحيل على ما يسمى بالثقافة النصية ؛ ذلك أن العنوان متقل بدلالات سيكولوجية و أدبولوجية مما يمنحه سلطة أكيدة حيث يطرح -ومعه الرواية ككل - إشكالا يسائل إمكانية النقل الموضوعي للحدث من خلال السرد مادام الحدث يضيع في التاريخ ليُبقى على شكل من أشكال الوعي به داخل الذاكرة.¹
فالعنوان إذن يعلن عبر ملفوظه احتمال ما يتبعه و من ثمة يحيل العنوان "الضوء الهارب" على الإرث الاجتماعي و الفكري للكاتب كما يحيل على دلالة الكلمات المكونة للعنوان على المستوى الخارجي.

فكلمة الضوء مثلاً متعددة المعاني فيما يخص المظهر المادي للكلمة ؛ فالضوء يعتبر مادة حيوية بفضلها يستطيع الفرد الرؤية و اقتحام الظلام ممثلاً في النور و منابعه الأصلية كالشمس و غيرهاو إذا كان الضوء مادة حيوية بواسطتها نستطيع الرؤية فإنه لا ينبغي الحديث عن الضوء بمعزل عن الظلام و الذي هو في الحقيقة عنوان الرواية "الضوء الهارب" معناه "الظلام الحاضر".

أما بالنسبة للشق الثاني من العنوان "الهارب" فقد جاءت صفة اسم فاعل دليل على استمرارية و ثبات الهروب.²

و في السياق نفسه يمكن القول أن العنوان هو قبل كل شيء لعب بالكلمات لأن نواة معنوية واحدة قد تظهر في أشكال متباينة عبر التلاعب بمفردات اللغة و توليدها و تغيير فضاءها و من هذا المنظور نقارب مكوني العنوان باعتبار مفردتي (الضوء/ الهارب) حيث ترددت مفردة **الضوء** ست مرات في الرواية كما تراكمت مفردة **الهارب** ستة مرات أيضاً معضدة بعدة اشتقاقات و يظهر ذلك في قول الكاتب:

" يخيل إلياً أنهم يهربون من شيء...".³

¹ - ينظر: أحمد فرشوخ ، **جمالية النص الروائي** ، ص (24) .

² - جمال بوطيب ، المرجع السابق ، ص (203) .

³ - محمد برادة ، **الضوء الهارب** ، دار الفنك ، المغرب ، ط 02 ، 1995 م ، ص (97) .

" كنت معلقة هاربة من ذاكرتي".¹

" كل الذكريات الممتعة يهرب ضوءها فتبدو شاحبة مثل صدى المرآة".²

و قد تردد العنوان بمكونيه ثلاث مرات مثل قول الكاتب : " تماما مثلما أقف أحيانا متجمدا أمام القماشة ماسكا بالفرشاة و أنا أراود الضوء الهارب".³
ومن خلال ما سبق يمكن القول أن عنوان الرواية بمكونيه في علاقته بالرواية قد اكتسى تعددية في المعاني والدلالات الإيحائية ، ومع ذلك لا يمكن أن نحسم في التأويل وتظهر هذه التعددية في ما يلي :

- هل الضوء الهارب هو الزمن الضائع ؟ أم الذاكرة المفقودة ؟

" هل الذكرى حدث عشناه أم أنها شيء ينقصنا ، يعطينا إحساسا بالفقدان فنبتدعه ؟
هل الذكرى مشاهد عشناها بالفعل أم أننا نعيشها بالتذكر عبر ما يُخبرنا به الآخرون".⁴

-هل الضوء الهارب هو الأجساد المشروخة للعيشوني وغيلانة وفاطمة ؟هل هو استحالة تجمعها والتقاءها ؟ أم هو البحث عن هويتها الضائعة ؟

"هل من المعقول أن يفقد رسام مثقف مثلك صوته ليغدو مجرد صدى لمصدر مجهول؟"⁵
-هل الضوء الهارب هو السعادة الضائعة ؟

" يملأ صدورهم الحرمان والحقد ولا يملكون سوى الكلمات لتشخيص أحلام طوبية لا تكاد تمت بصلة إلى واقع الأحوال".⁶

يمكن القول من خلال ما تقدم-من وجهة نظر القراءة التأويلية-أن شعرية العنوان لا تحقق بمجرد انتشاره في الرواية بمكوناته أو لأنه يشكل البؤرة المركزية فقط لأن ذلك لا يكفي حتى يبرر احتلاله فضاء الرواية و إنما تكمن شعرية العنوان في مستويين :

المستوى الأول في اشتغاله على تقنية الحذف المعنوي حيث تتضمن جملة العنوان فراغا على القارئ أن يملأه من خلال توقعاته من النص وهنا يكون القارئ شريكا في منح معنى للعنوان .

1 - محمد برادة ، نفسه ، ص (146) .

2 - محمد برادة ، نفسه ، ص (172) .

3 - محمد برادة ، نفسه ، ص (48) .

4 - محمد برادة ، نفسه ، ص (61) .

5 - محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (138) .

6 - محمد برادة ، نفسه ، ص (111) .

والمستوى الثاني ينطلق من فرضية أن النص هو الذي يفسر عنوانه بإعطائه عدة احتمالات منطقتها في ذلك الخفاء والتجلي كما رأينا في السابق ؛ و بهذا المعنى يمكن الذهاب في القراءة بحركة عكسية دائرية تنطلق من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان ليتضح الأمر أكثر .

ج. من العنوان إلى النص:

لقد أصبح للعنوان في السرد المعاصر دلالات تضارع النص إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية فالمبدع يضع العنوان -في الغالب- بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة ؛ فهو إذن حاصل تفاعل العناصر العلامية و المكونات الدلالية ليمثل العنوان بعد ذلك أولى محطات القارئ في النص ، أضف إلى ذلك أن نصية العنوان و محمولاته تدل على مستوى وعي الكاتب بروافده التناسلية من جهة و بدرجات مخاطبيه من جهة أخرى وعلى الرغم من أن إحالة العنوان ذات بعد تداولي إلا أنها هنا غير مباشرة بل هي استعارية رمزية ؛ فإذا كان النص يخلق عالما موازيا لواقعه فإن العنوان يميل هو الآخر إلى لغة موازية للغة النص الذي يعنونه.¹

و قد أفلح أسلوب الذي صيغ به عنوان الرواية " الضوء الهارب " في زحزحة القارئ وإثارته كي يطرح التساؤل حول العلاقة الممتدة من العنوان إلى النص و عليه تعتبر هذه العلاقة المدركة عبر هذا التدرج الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب تبليغها إلى القارئ بهدف إثارة فضوله و تشويقه إلى قراءة النص ؛ حيث نلمس رغبة الكاتب في تحريك القارئ في الطريقة التي بنى بها العنوان و يمكن أن نفترض منذ البداية أن الجمع بين "الضوء" و "الهارب" مسخر لخلق إشكال لدى القارئ و تحفيزه.

د. من النص إلى العنوان:

إن العلاقة الممتدة من النص إلى العنوان تقودنا إلى النظر في النص على أنه آلة لقراءة العنوان و بناء الدلالة ؛ حيث يدخل العنوان و الرواية في علاقة تكاملية و ترابطية فيظهر العنوان باعتباره نسقا دالا متحققا في شكل النص أو ضمن عناصره بالإشارة الدالة.

¹ - محمد سالم محمد الأمين ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 2008 ، م ، ص (135) .

من هذه المنطلقات النظرية نلاحظ أن عنوان الرواية يتقدم في البداية بوصفه سندا مستقلا لا يملك من الدلالة سوى ما يحدده له القاموس و لكنه في الحقيقة يبقى خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة -تتراوح بين الخفاء والتجلي - و أقربها للدقة ما تحدده لنا مضامين هذه الرواية وعناصرها مجسدة في : الشخصيات ، السرد ، المحكي، الفاتحة والخاتمة.

ه.العنوان والشخصيات:

***العيشوني:** يشغل العيشوني في هذه الرواية - كأحد أبطالها - ذاتا باحثة عن موضوع جديد لا علاقة له بالمألوف وعن شكل ملائم لإحساساته و علاقته بالعالم الخارجي وهو يستعين بقدراته التعبيرية و بالخطوط و الألوان لملاحقة الضوء الهارب و البحث عن أنجع الطرق لإسكانه في قماش اللوحة يقول: "عليّ إذن أن أعود الى الخطوط و الألوان لألحق الضوء الهارب منّي باستمرار ..."¹.

وقد انقطع العيشوني عن كتابة مذكراته بعدما تأكد بأنها مجرد ثرثرة لا تسعفه على نقل إحساساته و مشاعره فوجد ضالته من جديد في حمل الفرشاة لتشخيص ما يدمم في أعماقه على قماش اللوحة إذ يقول:"أعود هاربا من كلمات هذه المذكرات الى الخطوط والألوان".²

كما يتبنى العيشوني خطاب المثقفين الحداثيين أي إحداث القطيعة و الهروب من التجربة الانطباعية السابقة و الدخول في تأملات فكرية عميقة لابتكار أسلوب جديد مستجيب لمطامحه و مشاعره فما يحلم به بمثابة الضوء الهارب³ "...يُمضي ساعات طويلا في التأمل و ملاحقة الأسئلة و أطراف اللوحات الهاربة..."⁴.

*الشخصيات الأخرى:

يشغل الدحماني وغيلانة و فاطمة مواقع متواضعة في التراتبية الاجتماعية لكن هذه الشخصيات تتطلع إلى الترقى السريع ؛ و لهذا تستخدم الطرق الغير مشروعة لجمع الثروة و الظفر بالكماليات التي تهتم المجتمع الاستهلاكي (سيارة فارهة ، مطعم فخم... إلخ) فما يهم أفراد هذه الفئات أساسا هي المظاهر الخارجية التي بإمكانها أن تعطي

1- محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (197) .

2- محمد برادة ، نفسه ، ص (198) .

3- محمد الداوي ، سيميائية الكلام الروائي، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2006، م ، ص (205) .

4- محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (23) .

الانطباع على تحسن مستواهم المعيشي و قدرتهم على مسايرة اقتصاد السوق¹، وهذا يوحي باستعارة الهوية و استعارة التحولات التي تشخصها مواقف كل من هؤلاء وهي ذوات توحد بينها أزمة وعي و متاهة مشتركة و هاجس التحرر من إخفاقات وجودية " ما الغرض من الحياة ؟ أم أن الحياة تُحَقَّقُ بنا أغراضا نجهلها باستمرار"².

يمكن القول أن الشخصيات : العيشوني و غيلانة و فاطمة هي شخصيات حائرة تشعر بالتوتر و الاختناق و ترغب في تجاوز واقع معين " من منا لا يهرب من شيء"³ هي شخصيات هاربة من شيء ما نحو استعادة كينونتها بل و نحو البحث عن هويتها الضائعة.

طنجة و فاس و مراكش بالإضافة إلى اسبانيا و فرنسا هي الأخرى فضاءات محددة بالنسبة للشخصيات ؛ إنها جزء من مواقفها و من إحساساتها و من أحلامها. و لعل في توحيد رغبات الشخصيات مع تحولات الفضاء بحث في جدوى انتماء الذات للمحيط و العالم الهارب بالنسبة إليهم⁴، " منذ شهر تقريبا قبل زيارتك ، كنت مستغرقا في استعادة طنجة خلال العشرينات ثم خلال بداية طفولتي أثناء عهدها الدولي ، لا أظنك تدركين تلك النكهة التي تحاصرني"⁵.

و.العنوان والسرد:

إن رواية " الضوء الهارب" تستعصي على الضبط المسبق فهي تتبني انطلاقا من تراكمات نصية قد لا تقود بشكل آلي إلى نهاية بعينها إلا أنها على الأقل ترسم خطا لسير السرد يكون قابل لأن يُستوعب و ينصهر في نقطة ما يمكن اعتبارها نهاية . كما إن وقائع الرواية تخرج من دائرة السرد العادي لتضمحل في أوراق يكتبها العيشوني بعد أن غابت غيلانة و فاطمة و كنزة و الأخريات ؛ و هكذا فكل ورقة قد تشكل منطلقا لرواية جديدة ؛ حيث تعتبر الأوراق عبارة عن انطباعات لا تخضع لسرد معين أيضا...إنها هروب للسرد و جنوحه من دائرة الحاضر (تحتوي الأوراق على مجموعة

1- محمد الداوي ، سيميائية الكلام الروائي ، ص(205) .

2- محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (101) .

3- محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (198) .

4- ينظر : عبد الفتاح الحمري ، عتبات النص (البنية والدلالة) ، ص (15) .

5- محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (47) .

من الوقائع التي تم سردها في الفصول السابقة) لتستوعبه ذاكرة تستلذ باستعادته ضمن أزمان متنوعة.¹

ز. العنوان و المحكي:

تتألف رواية " الضوء الهارب " من أربعة فصول تليها مقاطع من دفاتر العيشوني ويتوازي هذا الفضاء النصي مع طبيعة بناء الحكاية نفسها و التي يتوالى على سردها ثلاث شخصيات العيشوني ، غيلانة وفاطمة ؛ و لعل ما يميز بناء هذه الرواية فضلا عن ذلك حضور صوت سردي خارجي ناقل للأحداث و مؤطر للتفاصيل ، و يبدو أن الوضع العام المؤطر لبناء الحكاية في رواية " الضوء الهارب " يأخذ بعين الاعتبار تعالق الشخصية بمواصفات الفضاء الذي تدور فيه الأحداث فالعيشوني يروي قصته و يشير إلى موقع الآخرين داخل هذه الرواية ؛ إنه ثابت في الفضاء و الآخرون متحركون و أنه قار و الآخرون ضيوف فلا نهاية لقصته حينما بدأت و عندما كلَّ السارد استتريت الأحداث في أوراق لا تحكمها خطية ما حيث تنتشر اللغة المليئة بالصور الشعرية لينهار التسلسل الهادئ للحدث و تُقرأ عبر تلك الأوراق كل الأحداث الأخرى السابقة.

و يمكن معاينة تواتر وحدتين كلاميتين في مختلف المحكيات التي تتابو الشخصيات في أدائها انسجاما مع مقاصدها و وظائفها و هما : إفضاء السر (المُسارة) و محاولة إقناع المخاطب به ؛ ففاطمة تتوخى إقناع العيشوني بحضورها و وجودها و بتلبية رغباتها ومطالبها وتراهن غيلانة على إقناع ابنتها بمتابعة دراستها و تقديم التبريرات والحجج الدامغة للعيشوني حتى يقتنع بالمسار الذي سلكته لجمع المال ويحرص العيشوني على إقناع غيلانة و أمها بعالمه الخاص القائم على المتعة و الجمال والوجدانية و التخلص من الإكراهات العائلية و الاجتماعية.²

فكل من تلك الشخصيات يحاول إقناع الآخر بالشيء الذي يهرب منه فالجري و ملاحقة الضوء الهارب هو ملاحقة لخلص هارب و لحياة هاربة و لنجاة هاربة و سعادة هاربة وقد تمت هذه الملاحقة دون الظفر بالشيء الملاحق.

¹ - ينظر : سعيد بنكراد ، المرجع السابق ، ص(15).

² - ينظر: محمد الداوي ، سميائية الكلام الروائي، ص (201) .

ح. العنوان والفاصلة والخاتمة :

تعتمد رواية " الضوء الهارب " فضلا عن ذلك على التنوع في مظاهر توالد و مستويات تركيب عنوانها معتمدة مثلا على الجمع بين لحظة بداية الحكى و لحظة نهايته ؛ و بذلك يشكل هذا الجمع بينهما ناظما آخر من نواظم حضور العنوان ضمن النص مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا و نرصد لحظة بداية الحكى "الضوء الهارب" من خلال المقطع السردي الموالي:

"مسترخيا كان ،على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر و الشاطئ الاسباني الذي تتبينه ،رغم البعد، العين المجردة إذا كان الجو صحوا. صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم و هو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها ،عن شيء ما ، يتولد بين عشوة المساء و عتمة الليل أين و متى؟ في مثل هذه الساعة دائما تُشحنُ نفسه بأحاسيس غامضة"¹.

ويمكن رصد تعالقات الفاتحة مع العنوان في مايلي :

- إعلان غروب الشمس ← إعلان هروب الضوء (إعلان مستمر و متكرر).
- عشوة المساء و عتمة الليل ← بداية هروب الضوء.
- أين و متى ؟ ← استفهام ← هروب الجواب ← الحيرة.
- في مثل هذه الساعة دائما ← إحساس متكرر بهروب الضوء.
- تُشحنُ نفسه بأحاسيس غامضة ← هروب وضوح الأحاسيس.²

و لا يكتفي العنوان باعتباره مستهلاً روائياً بالحضور في فاتحة الرواية بإشارته الإيحائية وإنما يصاحبنا حتى خاتمة الرواية و ينتقل من خلق الاهتمام و أفق انتظار القارئ إلى البحث عن الإقناع -كما سبق الإشارة إلى ذلك- عندما يعلن العيشوني في خاتمة الرواية " من منا لا يهرب من شيء ؟ أعود هاربا من كلمات هذه المذكرات إلى الخطوط والألوان"³.

¹ - محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (11) .

² - ينظر : جمال بوطيب ، المرجع السابق ، ص (197) .

³ - محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (198) .

ط.العنوان و الوظيفة:

يتخذ عنوان رواية "الضوء الهارب" وضعاً خاصاً في التشكل و الاشتغال إنه نواة الحكاية و بؤرتها التخيلية و هو أيضا أول عتبة نلج من خلالها عوالم النص و هذا الوضع هو ما يجعل للضوء الهارب حضورا وظيفيا ضمن البنية الحكائية لنص الرواية حضوراً تدعمه بقية العتبات الأخرى وهذا الاستحضار يؤكد بعض مظاهر التوالد والتنامي و إعادة الإنتاج التي يحققها حضور العنوان ضمن نص الرواية و لتلك المظاهر منطق تألوفي يوحد من جهة بين مستويات الاستحضار والتحقق النصي ، وينزع من جهة ثانية نحو تأكيد ضرورة فهم دلالة العنوان في الارتباط بالسياق العام و المؤطر لنص الرواية ،

تبعاً لما سبق يمكن القول أن توظيف "الضوء الهارب" كعنوان لهذا النص الروائي يكشف عن جملة من الاختيارات الدلالية المميزة للوظيفة الإغرائية ؛ و لذلك كان العنوان السابق ذكره يتجه على امتداد مقاطع و فصول الرواية نحو تنظيم العديد من الإشارات الدالة منطقتها الخفاء والتجلي مراعيًا في ذلك خصوصية الأبنية الزمنية و تأطيراتها الفضائية وأوضاع نواتها السرديّة من مراودة الأحلام واستشعار السعادة و التذكر و الملاحقة والجري وراء...؟ وغيرها من الصور المقترنة بحضور الضوء الهارب كعنوان.¹

3.1.2. عتبة صورة الغلاف في رواية "الضوء الهارب":

سنقارب صورة الغلاف في رواية "الضوء الهارب" انطلاقاً من المعطيات التي اشتغل عليها Roland Barthes في مقاربتة للصورة الإشهارية ؛ وباعتبار أن صورة الغلاف هي صورة ثابتة يمكن أن نبدأ بمستوى التعيين إلى مستوى الإيحاء ليشكلان معا الوظيفة السميائية المحيلة على النص الروائي عبر السؤال الذي طرحه Barthes* : هل تضاعف الصورة بعض معلومات النص ؟ أم أن النص يضيف خبراً جديداً للصورة.²

1- ينظر : عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص (البنية والدلالة)، ص (20-21).

* - يعتبر رائد سميولوجيا الدلالة فجميع الوقائع والأنساق تدل ومدام الأمر كذلك ؛ فلا عيب من تطبيق المقاييس السانية على الوقائع الغير لفظية كالصورة لبناء الطرح الدلالي .

2- ينظر : رولان بارت ، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، تر : عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 1994 م ، ص (92-95) .

أ. علاقة النص الروائي بالصورة:

تلزم الإشارة إلى أنه من الصعوبة بمكان الحديث عن صورة الغلاف في معزل عن النص ؛ حيث أنه مهما كانت الصورة خالصة لشيء ما فإنها تتيح فكرة تأويلها ولهذا يمكن للأيقونات أن تشغل كمحمول للعبارة وتكمن ضرورة أهمية ارتباط الصورة بالنص الروائي في كون الصورة لا يمكن لها أن تتقل الخبر بدقة دون الوقوع في شرك الخطأ عند التأويل ؛ ولهذا تبقى الكلمات ضرورية بالنسبة لها إذ تضيء عليها معنى حقيقياً ومن هنا كانت حاجة الصورة إلى تعليق يتممها ويبسط إنتاج المعنى ويؤمن الفهم ويضمن التواصل¹ ، تصبح الأيقونة قريبة ما دامت تنسج صلة دينامية وفاعلة مع موضوعها بحيث تفقد خصائصها الدلالية إذا فقدت مرجعها ولذا تغدو العلاقة القرينية علاقة مجاورة بين الإشارة (الصورة) والشيء المشار إليه (موضوع الرواية)².

لكن هذا ليس دائماً فقد تستقل الصورة عن المعنى العام للنص فقد يبدو عليها نوع من الحياد أحيانا بالإضافة إلى أن الصورة بخلاف العنوان واسم المؤلف اللذين يرتبطان بالنص ويلتصقان به ؛ فيُعرف بهما ويتميز عن سائر النصوص من خلالهما لا ترتبط الصورة ارتباطاً عضوياً بالنص إذ من الممكن أن تغيب كلياً أو أن تتغير وتُستبدل من طبعة إلى أخرى دون أن يتأثر النص بذلك ؛ فتغيير صورة الغلاف من طبعة إلى أخرى ينطوي على قيمة دلالية ووظيفة تداولية هامتين لكونه يؤشر -خاصة لدى القارئ المطلع- على رواج الرواية وانتشارها³ ؛ وهذا ما نجده في رواية "الضوء الهارب" حيث تغيرت صورة غلافها من الطبعة الأولى إلى الطبعة الثانية .

أما الصورة المثبتة على صفحة الغلاف الأولى في الطبعة الثانية ليست بنية معزولة لأنها في تواصل مع النص والعنوان ؛ وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الصورة في هذه الرواية تشكل نسقا دلاليا يواكب النسق الدلالي اللغوي ويماشي رؤيته وغايته فالصورة لا تتفصل عن المحتوى الرئيسي للرواية بل تدعمه وتقويه بوظيفتها الدلالية كما سيظهر لاحقاً في التحليل .

¹- عبد النبي ذاكر، المرجع السابق، ص (148).

²- أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب (صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة)، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ط1، 1995 م، ص (60).

³- يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص (54).

ب. تحليل صورة الغلاف:

يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها فقبل أي تحليل لابد أن نميز بين صورة الغلاف المرفقة برواية " الضوء الهارب " بين مختلف الأنماط الأخرى، فهي عبارة عن صورة ثابتة مرسومة على ورق وضعت فيها يد الفنان خطوطاً وأشكالاً وألواناً وعلى هذا الأساس سيتحدد اختيارنا لأهم عناصر التحليل الممثلة في :

*مكونات صورة الغلاف (الوظيفة التعيينية) : يكون استقبال الصورة في المرحلة الأولى مجملاً ؛ فالعين ترى الصورة جملة واحدة ليس بالكيفية الخطية التي نقرأ بها نصاً ما ، لكن هذه القراءة ما تلبث لتصبح قراءة خطية ؛ لأن تركيز بصرنا على الصورة سوف يمدنا تدريجياً بكل التفاصيل الموجودة فيها على نحو ما نجد في صورة غلاف رواية " الضوء الهارب " من عناصر وهي :

- نصف وجه إنسان وهو معطى طبيعي تام .
- كأس وهو يدخل ضمن ما يصنعه الإنسان .
- إطار يحمل هذه العناصر .
- استخدام بعض الألوان والممثلة في اللون الأسود ، اللون الأحمر ، اللون الأبيض ، اللون الأزرق .

هذا كل ما تقدمه القراءة الوصفية البصرية لصورة الغلاف على مستوى التعيين بتحديد مكونات الصورة ، لننتقل فيما يلي إلى مستوى الإيحاء وما تحمله تلك المكونات من دلالات .

* دلالات صورة الغلاف (الوظيفة الإيحائية):

تحمل الصورة نصف ملامح لشخص من الواضح أن الحيرة قد أخذت مأخذه منه على الرغم من عدم ظهور ملامح ذلك الوجه فيها ؛ وغياب الملامح هو بالطبع غياب للهوية التي من شأنها أن لا تربط الصورة بذات معينة ، وإن ربط هذا التصور بالعنوان الذي يدور حول "الضوء الهارب" يوحي بأن هوية هذا الرجل هي الأخرى هاربة عبر الملامح المغيبة حتى وإن كان الأرجح أن المقصود بهذا الشخص هو (العيشوني) بطل الرواية، لكن هذا لا ينفي أن الرسم الأحادي للوجه ينم عن توحيد كل الشخصيات عبر هم

وحيرة مختزلة ؛ وقد تعاضد ذلك مع جحوظ العينين و النظرة الثاقبة في غياب لأي معالم في أجواء تبدو مظلمة توحى بالكثير من فقدان وعدم الثقة و الحيرة. وقد تم هذا التعبير بتوظيف حالة من التساوق بين الكأس المهيم على معظم الحيز يقسم الصورة إلى نصفين نصف يغطيه اللون الأحمر والنصف الآخر يظهر الوجه في شقه الأيسر فقط وكأنه قابع في الكأس محملا بالبعد المأساوي ؛ وللأس دالات عدة دلالة لغوية تحيل إلى معنى الحيز والاحتجاز ومعنى مكتسب من خلال ما يحيل إليه الكأس وهنا الاحتجاز الذي دل عليه الكأس هو احتجاز معنوي من خلال ارتباط الكأس في الثقافة الأدبية العربية بالخمير وما ينضوي تحت ذلك من قيم الفساد الأخلاقي الذي صورته الرواية ، ويمكن إجمال مكونات صورة الغلاف بدلالاتها في الخطاطة الآتية حتى الوصول إلى المعنى المراد توصيله:

الكأس (دلالة الحيز) ← وجود الشخصية في الكأس ← دلالة الاحتجاز ← أشياء مفقودة . وهذه الأشياء المفقودة الممثلة في الضوء الهارب وبالتالي الشخصية في هذه الرواية تبحث عن حريتها من خلالها بحثها عن ذاتها وعن أحلامها وعن رؤاها المستقبلية ومن خلال محاولة التخلص من التعاسة الحاضرة عبر البحث عن السعادة الهاربة " منذ ثلاثين سنة وأنا أجري وراء أشياء تتلأل في المخيلة ولا تكاد تأخذ شكلا ... هي أقرب إلى الأوهام المتجددة لكنني ، وأنا أرفض أن أغدو جزءاً من العلائق المُرْتَبَّة ، أحس بخواء لا إنساني ، هل لأنني فتنت أردد ضرورة التشبث بأوهام تعطينا أفقا يُخلصنا من رتابة العيش ..."¹

هذا وتأتي الصورة في إطار مربع جعلها تبدو -أي الصورة- و كأنها معلقة على جدار مما يوثق لحظة معينة ؛ بالإضافة إلى أن الإطار خلق إحساس بوحدة الصورة و ضم أجزاءها و زاد قوة لفت النظر أمام المتلقي لإشعاره بأهمية الصورة في كونها بؤرة لوحة الغلاف و مركز ثقلها، كما أن رسم الصورة عن قرب وبزاوية منخفضة زاد سيكولوجياً من أهمية الموضوع وأوحى بمدى تفاعل المكونات التي تتكون منها .

¹ - محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (91).

* رمزية الألوان:

وظف الكاتب على صفحة الغلاف أربعة ألوان تختلف من خلال المساحة التي تحتلها من لون إلى آخر فلنبدأ بأكثرها كثافة إلى أقلها:

- **اللون الأسود:** إن أول ما يستدعي انتباه القارئ في غلاف رواية " الضوء الهارب" هو استحواذ اللون الأسود وسيطرته على الجزء الأكبر من هذه المساحة الإشهارية، حتى وأن الظاهر هو حرص مصمم الغلاف على إحداث نوع من التطابق بين اللون والمواضيع المتناولة فسيادة اللون الأسود بالإضافة إلى الألوان الأخرى جعلت الغلاف يبدو وكأنه يعبر عن سوداوية وواقعية الأشياء والمواضيع المشكلة لهذا النص الروائي. يحمل اللون الأسود في الثقافة اللونية دلالة اليأس والحزن والتشاؤم والمجهول وهو لون منبوذ ومكروه وهو لون الظلام والكآبة والجهل.¹

و للون الأسود هنا دلالة رمزية من خلال عملية عكسية بما أن الضوء هارب المتمثل في السعادة وغيرها من المعاني السامية هو عنوان الرواية بمعنى أن الظلام حاضر بمعناه الحقيقي المتجسد في اللون الأسود وبمعناه المجازي المتمثل في الكآبة و الوحدة وعملية البحث المستمرة عن السعادة.

كما أن اللون الأسود يدل على الفساد الخُقي وما ارتبط بذلك من اعتبار أمكنة الشيطان معتمة لأنه يجد راحة أكثر في ممارسة سلطته على بني البشر ؛ وطالما ارتبط الليل/السواد بالغواية وفتح أبواب الرغبات ؛ كما أنه اللون الأقرب لإثارة الغرائز والشهوات الباطنة ولون الحزن والوحدة والإحساس بالوحشة² ؛ وقد تجسدت دلالة هذا اللون في الرواية من خلال الحياة العبثية التي تعيشها الشخصيات التي لا تحتكم إلى دين أو حتى عقل " استيقظ متأخرا مقلوب الدماغ ، بعد ليلة صاخبة قضاها بمرقص ليلى ..."³، ومن خلال مظاهر الحزن واليأس المستمر "... تبدو لي حياتي بكليتها خالية من الدلالة ، أشبه بخربشات قط في أكوام التبن ... ".⁴

¹ - قدور عبد الله ثاني، المرجع السابق ، ص (113).

² - نادية خاوة ، المرجع السابق، ص (350).

³ - محمد برادة ، الضوء الهارب ، ص (83).

⁴ - محمد برادة ، نفسه ، ص (68).

- اللون الأبيض: يرمز اللون الأبيض إلى الطهر و الصفاء والبراءة والحرية والسلام كما يرتبط هذا اللون بالفرح و السعادة وهو اللون الأقرب إلى عوالم الطفولة والبراءة فأصبح بذلك أكثر من رمز دلالي و تحول إلى علامة عنصرية مستبدة على أنه هناك شبه اطراد على ربط اللون الأسود بمقابلة الأبيض واستخدام الأول في المناسبات الحزينة والمواقف الغير محبوبة والاستخدام الآخر في المناسبات السعيدة ؛ ولهذا نجد اللون الأسود مرتبط في الطبيعة بكثير من الأشياء المقبضة والمنفرة فهو مرتبط بالليل والليل مخيف وموحش والأبيض رمز للخير والتفاؤل وغيرها.²

أما عن دلالة البياض في غلاف الرواية ما جعله أكثر وضوحا وعمقا عندما بُعث من وسط مخالف له بل وحتى مناقض و هو اللون الأسود، تزداد دلالة هذا البياض أيضا عندما ارتبطت ببعض القرائن كما يمثله هذا الغلاف ؛ إذ أن اسم المؤلف و عتبة الجنس الأدبي كُتبا وسط هذه المساحة السوداء باللون الأبيض مع الإطار يدل على أن هناك مساحة للأمل يمثله المؤلف والرواية معا من خلال البحث عن الضوء الهارب.

كما أن الروائي يعي جيدا غايات مشروعه التحولي من خلال اقحام اللون الأبيض في خلفية سوداء ؛ وذلك كدلالة رمزية يقصد من خلالها إلى هتك الواقع وقسوته وظلمه والتتصل من قيوده لنشيدان عالم الأمان ؛ لأن البياض هو سلطان العقل الذي يهاجم السواد لهذا كانت الظلمة /السواد هي أفضل قناع تتكري يستتر به شخصيات هذه الرواية -وعلى رأسهم العيشوني - من عين الرقابة والعقل.

-اللون الأحمر: لقد ارتبط اللون الأحمر في المعتقد الشائع برمزية السلطة بحيث تغيب السلطة كمفهوم وتصبح القرينة اللونية ممثلا لها على أكثر من صعيد ؛ أنه اللون الرقابة والقمع الذي يمارس استبداده العلاماتي على بقية العلامات اللونية الأخرى لأنه أقوى الألوان تأثيراً على الحاسة الإدراكية البصرية ؛ لذلك فإن حضوره يجعله مهيمنا إضافة إلى هذا فالأحمر لونٌ إغرائيٌّ إن صح التعبير يمارس سلطة كسب الرهان العاطفي بحيث جرى الاعتقاد الشائع بتلوين عواطفنا باللون الأحمر.³

¹ -قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، ص (113).

² -عبيدة صبطي، نجيب بخوش، المرجع سابق، ص (39).

³ - نادية خاوة ، المرجع السابق، ص (348).

دَلّ اللون الأحمر في غلاف رواية " الضوء الهارب " من خلال القرائن الدالة عليه على رغبة ملحة في استقصاء عوالم المحضور وانتهاك حدود وقيود الفكر والعقل باتخاذ الخيال معبرا للهروب من الواقع الشاذ وآثامه إلى عوالم المطلق وكماله ؛ و بما أن اللون الأحمر هو لون اضطرب الأدلة تبدو الحمرة الفاقعة المهيبة التي تشكلت بها اللوحة الحروفية للعنوان ذات دلالة أكيدة لأنها تهجس بمعاناة الكتابة الثاوية في الرواية تضمينا وتصريحا و معناه أن الكتابة ليست فقط ترجمة للمعاناة بل هي المعاناة نفسها.

-**اللون الأزرق:** لم يتحدد مدلول الأزرق عند العرب بل تداخل مع الألوان الأخرى كالأبيض والأخضر وهو إلى جانب هذا من الألوان النادرة في الطبيعة كما أن درجاته تتفاوت تفاوتا كبيرا بقربه من الأبيض حيناً ومن الأسود حيناً آخر ولكن يقترب من هذا الأخير أكثر يُقال: " نهارك أزرق " ويعنون أسود لليوم المملوء بالشر.¹

وقد دَلّ اللون الأزرق الذي صبُغ به وجه الشخص العديم الملامح دَلّ على طول الانتظار والشوق وطول الليل الذي يُنتظر شروق صباحه؛ كما دَلّ على الحزن والبعد والحيرة والبحث عن المفقود.

ويمكن القول في الأخير أنه ليس بالإمكان استنتاج جميع دلالات صورة الغلاف - إذ ثمة خفي يتأبى على الإمساك ليحقق شعرية الغياب وهو ما تروم الرواية تحقيقه عبر استراتيجية المضمرة في الكتابة وعبر بحثها عن الضوء الهارب.

4.1.2. عتبة بيانات النشر: يمكن أن نميز بين ثلاثة بيانات للنشر في رواية " الضوء الهارب " وهي :

أ. **علامة الناشر:** يُعالج الغلاف ضمن العتبات النصية التي قد تكون من إنتاج الناشر أو إرساله وتقع في أغلب الأحيان تحت مسؤوليته المباشرة أو تكون بالاشتراك مع مؤلف الرواية أو إرساله وتوجيهه أيضا.²

و يتجلى تدخل الناشر -إضافة إلى الإخراج الفني ككل- في رواية " الضوء الهارب " في اندراجها ضمن ما يُعرف بـ " طبعات الجيب " و هي علامة توجه القارئ إلى قيمة العمل من خلال مقصديات التداول و شروطه ؛ من خلال أن الطبعات الراقية الخاصة تكون

¹ -عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة و المعنى في الصورة ، ص (41).

² -نبيل منصر، المرجع السابق ، ص (33).

محدودة الانتشار على عكس الطبقات الزهيدة المتوفرة بأعداد كبيرة- من ضمنها طبقات الجيب- إن هذا المسار الذي يأخذه العمل في النشر يعكس ما تعرفه الرواية في التداول الثقافي من نزوع نحو غزو الأوساط الشعبية الواسعة من القراء ؛ فطبقات الجيب إضافة إلى كونها سهلة الحمل تفرض حروفا طباعية صغيرة مكثفة وموقعة على ورق بسيط هش وأصفر بينما الطبقات الفنية الراقية تتطلب حروفا كبيرة واضحة موقعة على ورق ممتاز مما يصعب عملية اقتنائها في أغلب الأحيان.¹

ب. اسم دار النشر: دار الفنك التي نشرت من خلالها رواية "الضوء الهارب" في الطبعتين الأولتين (الطبعة الأولى 1993 م، الطبعة الثانية 1995 م) تنتمي إلى ذلك الصنف من تلك الدور التي عملت على نشر العديد من الروايات و الكتب ولا زالت تنشر؛ وهذا يدل على مكانتها الخاصة ومن بين منشوراتها رواية "دليل العنقوان" لعبد القادر الشاوي (1989 م)، و "أغمات" ليوسف فاضل (1990م)، "مثل سيف لن يتكرر" لمحمد برادة (1999م) و "الساحة الشرقية" لعبد القادر الشاوي (1999م)...إلخ.

و العكس صحيح بحيث يكون الإقبال الواسع على الرواية من دور النشر دليل على تميزها و هنا نذكر مثال توضيحي فقط من خلال الروائي المغربي محمد زفزاف ؛ حيث تم تلقي أعمال هذا الأخير الروائية والقصصية بشكل كبير من طرف المؤسسة الأدبية العربية كما يتضح من تعدد دور النشر التي بادرت إلى ترويج إنتاجاته السردية والإشادة بها في كل من المغرب وتونس ولبنان والعراق و سوريا ومصر ، وفي ذلك اعتراف بإبداع أصيل يرتكز على رؤية فكرية كاملة تتجلى عبر اللغات والفضاءات التي تتجذر امتداداتها في الواقع الاجتماعي و المتخيل الجمعي و في خريطة الاستيهامات والتوجسات والأحلام والأوهام التي يحفل بها عالمه الروائي والقصصي.²

ج. رقم و تاريخ الطبعة: يعطي رقم الطبعة مؤشرا على مدى انتشار و مقروئية الرواية ومكانة الروائي بين جمهور المتلقين ورواية "الضوء الهارب" في طبعتها الثانية ؛ حيث جاءت هذه الطبعة بعد عامين فقط من صدور الطبعة الأولى ، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على مدى انتشار ومقروئية الرواية ومكانة مبدعها بين جمهور المتلقين.

¹ - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص (34).

² - أحمد البيوري، الكتابة الروائية في المغرب (البنية و الدلالة)، المدارس، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2006م، ص (136 - 137).

5.1.2. الإهداء في رواية الضوء الهارب:

على اعتبار أن الصفحة الثانية تابعة في تصنيفها لعتبة الغلاف؛ يمكن مقارنة عتبة الإهداء في رواية "الضوء الهارب" في تضافرها مع عتبات الغلاف الأخرى خدمة للنص الروائي.

وعليه تمدنا المعطيات النظرية السابقة بالعديد من الأساسيات الأولية التي تحقق لعتبة الإهداء في رواية "الضوء الهارب" بعض خصوصياتها سواء تعلق الأمر بطرائق الصوغ أم بأفق الانتظار الذي تفتحه أمام القارئ؛ وبذلك تكتسي هذه العتبة أهميتها حيث تستحضر قصدية عنوان الرواية و تعمل على تأكيدها منتقلة في ذلك من البعد التخيلي الذي ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في الرواية.¹ يتخصص الإهداء إذن باعتباره عتبة نصية لا تخلو من مقصدية الكاتب سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء و في الارتباط بما سبق يمكن التمييز بين نوعين من الإهداء في رواية "الضوء الهارب" تتضمنه صيغة الإهداء التي حددها المؤلف فيما يلي:

- إلى صنع الله إبراهيم* . وهو إهداء عام

- هذه اللحظات الهاربة : هاربة باستمرار ! . وهو إهداء خاص .

وعليه سنبدأ بالتحليل بالإهداء العام ثم الإهداء الخاص :

أ. الإهداء العام :

- إلى صنع الله إبراهيم.

يتضمن هذا الإهداء العام حضوراً للمهدى إليه معلن عنه "صنع الله إبراهيم*" و يندرج هذا الأخير ضمن شريحة معينة من جمهور القراء و هي شريحة الطليعة التي استهدفها الكاتب من بين جماهير القراء كما يشير إلى نوعية الأفكار التي يتضمنها نصه الروائي باعتباره رسالة موجهة إلى قارئ ضمني محدد وحضور هذا الأخير -صنع الله إبراهيم- ينم عن اختيار هاجس تبرزه تمثلات الكتابة باعتبارها هماً ثقافياً مشتركاً يقول محمد برادة

¹ - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة) ، ص (28).

* - كاتب وروائي مصري ولد (1937 م) ؛ من أشهر رواياته : "اللجنة" (1981م) ، و "بيروت بيروت" (1984م)

في موضع آخر يبرز ما قصد إليه: "...لقد قلت في بداية هذه الكلمة أن الكتابة تبدو هي الفوضى الوحيدة الممكنة وسط السديم الذي صفتنا حقيقته ومشاهده الغنيفة المتتالية وهو قول لا يخلو من التباس لأنه قد ينقل أصداء مواقف دأبت على أن تلجأ إلى الكتابة بحثا عن بلسم يشفي أو تخيل يعوض الآتي المتشابك ويحقق التعالي اتجاه واقع مفرط التعقيد"¹.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الإضافة النوعية التي تراهن عليها كتابة صنع الله إبراهيم ومحمد برادة الروائية الطامحة والمتجهة نحو آفاق جديدة ومغايرة أمام حداثة الكتابة السردية التخيلية العربية ؛ وهذا ما يؤمن به محمد برادة تجسيدا في قوله: "إن الذات بماديتها وشروطها بما تتلقاه وبما تطمح إليه تمكن باستمرار وراء التراكيب واللغة والأخيلة والأحلام... وهي ذات منقسمة وواقعة في تلك التأثيرات المتبادلة... الكتابة هي التي تكشف عن هذه الحركة الداخلية وعن تاريخها المخبوء"².

ويقول صنع الله إبراهيم في السياق نفسه: "منذ البداية كانت لعبة الشكل تستهويني فالحرية التي يتعامل بها الكتاب المعاصرون مع مادة الرواية كانت تثيرني للغاية ؛ كل رواية تصبح مفاجأة تامة ومغامرة مثيرة جديدة لا تكرر فيها ولا ابتذال"³.

وهذا ما سعى محمد برادة إلى استحضاره في تجربته الروائية من خلال اتجاهين جماليين في الكتابة ؛ حيث يأخذ من الأول فضاءات الطفولة والحلم و انشطارت الذاكرة والهذيان واللاوعي والاستيهام ؛ وكذا تعاريف اللغة في امتداداتها الظاهرة والمضمرة.

فيما يستوحي من الاتجاه الثاني تشخيص الواقع عبر نقصي تفاصيله والتقاط هوامشه المنسية ومن ثم تصوغ التجربة خطابها الجمالي عبر تجريب دينامي يجذر انتماء الكتابة ويجعلها فاعلة في التداول السوسيو ثقافي.⁴

إن إهداء العمل إلى شخص بعينه (صنع الله إبراهيم) هو المقصد الذي يحيل دوما- وعلى الأقل - إلى كل من المهدي إليه الذي هو في الأصل قارئ يؤكد حضوره دوره

¹ - محمد برادة ، كتابة الفوضى والفعل المتغير ، دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية، المغرب ، ط 1، 1986، م، ص (18).

² - محمد برادة ، كتابة الفوضى والفعل المتغير ، ص (17).

³ - صنع الله إبراهيم ، تجربتي الروائية ، الرواية العربية واقع وآفاق (ملتقى الرواية العربية) دار ابن رشد ، المغرب ، ط 1، 1981، م، ص (292).

⁴ - أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، ص (08).

في فهم خصوصية العمل وعوالمه الممكنة وهذا ما جعل من هذا الإهداء إعلانا لعلاقة المؤلف بصنع الله إبراهيم وفي هذا تأطير لدوره حيث يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل المُهدى إليه حين يقدم له قليلا من دعمه و مشاركته.

ب. الإهداء الخاص :

- هذه اللحظات الهاربة : هاربة باستمرار !

الإهداء هنا خرج عن الطبيعة المعيارية فغدا نصابا يتوفر على مقومات شعرية تتزاح فيه اللغة من التعيين إلى الإيحاء وهذا الإهداء قد تقاطع مع المتن الروائي لأنه لم يشكل نصابا قائما بذاته ومستقلا عن المتن العام الذي يتقدمه ولكنه غدا محيطا فنيا لا يقل أهمية في إبراز البعد الدلالي ؛ وعليه جاء هذا الإهداء الخاص حاملا بدوره العديد من الأسئلة الموازية لتلك الذي يعرض لها الإهداء العام رغم اختلاف المنطلقات وتوزيعها بين مجال العمل والنسخة ومن ثمة يستدعي الإهداء قارئاً مشاركاً قادراً على بناء عالم التخيل انطلاقاً من الإشارات التي تُقدم له والتي تعمل على برمجة حكي الرواية وفق سياقات ومستويات دلالية تختلف من قارئ لآخر.

وما يهم من هذه الصيغة الإهدائية إلحاحها على خاصية الهروب و الجري وراء ... ؟ وهي الخاصية التي استحضرتها العنوان والنص الروائي في مواقع مختلفة ؛ حيث سعت الرواية من خلال موضوعها إلى استرجاع واستحضار وملاحقة والجري وراء ضوء مميز بكونه ضوء هاربا وهو ما يفسر كل أفعال الشخصيات التي ارتبطت بهذا الضوء؛ بل إن "الضوء الهارب" كرواية هي ضوء هارب لاحقه الروائي انطلاقاً من لعبة النسيان.

الضوء الهارب في الرواية : هو التاريخ/ الإنسانية/ المرأة/ الذات/ الإبداع/ الرسم/ الحلم/ الأشكال التعبيرية/ الأسئلة النظرية/ اللغة/ الرواية¹، أو الكتابة عموماً وما تثيره من خلال مجموعة من الأسئلة والهواجس التي يُعتبر الجري وراءها متعباً وعملية تتضح بالعذاب لكنها ترشح بالمتعة والإغراء في نظر محمد برادة ؛ وهي في نظره أيضاً لحظات هاربة قد لا يجد فيها الكلمات يقول:

"وظننت أن الجري وراء الضوء سينقذني لكنني وجدتني وسط الإعصار من الأسئلة المتناسلة".

"هل الكتابة محو يساعد على النسيان أم أنها وشم يستقر في الأعماق يوقظ الوجدان"². يمكن القول أنه حتى إن بدا الإهداء في عمومه مساحة لحرية الكاتب في تحديد جهتها فقد قدّم هنا خدمة ما لدلالة العنوان ومقصدية النص الروائي بشكل عام ؛ حيث انفتح الميثاق المؤطر للإهداء على إشارات موازية تأخذ بعين الاعتبار السياق العام للرواية مما يؤكد أنه ميثاق لتحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية.³

2.2. الغلاف الخلفي :

لقد ساد نمط الشهادة في رواية "الضوء الهارب" لغلافها الخلفي ولكن ليست هذه الشهادة من ناقد أو كاتب أو ناشر بل هي من المؤلف نفسه وهي شهادة من نوع خاص يقول "محمد برادة" :

"بعد أقل من سنتين تعود الضوء الهارب للبحث عن قراء جدد و قد غيرت غلافها وألوانها لتبدأ حياة أخرى عبر ذاكرة الذين سيرتادون عالمها"⁴.

إن إحالة تقنية الشهادة هذه أدت دوراً مهماً في توجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الروائي من خلال الاشتغال على عتبة الغلاف " غيرت غلافها و ألوانها لتبدأ حياة أخرى عبر ذاكرة القراء"، ومن خلال إشارتها إلى المنعطفات الرئيسية للمتن الروائي على مستوى التجربة الروائية " كانت فترة صعبة من حياتي وظننت أن الجري وراء ذلك الضوء

1- جمال بو الطيب، العنوان في الرواية المغربية ، ص (199).

2 - الغلاف الخلفي لرواية الضوء الهارب.

3 - ينظر : عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة) ، ص (27) .

4 - الغلاف الخلفي لرواية الضوء الهارب، ط2.

سينقذني... لكني وجدتني وسط إعصار من الأسئلة المتناسلة التي تزج الكيان وتقود إلى المتاهة...".

وعلى مستوى التقنيات التعبيرية الخاصة: "بعد الانتهاء من كتابتها بدأت المسافة تتباعد بيني وبينها وغشي النسيان ساعات الكتابة المعذبة".

وعليه إن الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي يتجاوز وظيفته التداولية التي تُعنى بالتسمية والتصنيف ونسبة النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا ؛ إنه يقوم أيضا بوظيفة إيحائية يعد من خلالها المتلقي منذ البداية لقراءة الرواية قراءة محددة ويهيئه من العنوان لأفق تأويلي خصب.¹

3. عتبة التصدير في رواية "أرصفة و جدران" لمحمد زفزاف :

انفتحت الرواية بعد السبعينات وما بعدها على ظاهرة الاقتباس والتصدير أو الاستشهاد بعبارات دالة لعدد كبير من الكتاب والفلاسفة الغربيين وغيرهم ، مما يوحي بوعي ثقافي جديد لكتاب الرواية منفتح على الفكر الإنساني والعالمي والتصدير يكون أحيانا بكلمات لا يذكر أصحابها وأحيانا تتجزأ من النص نفسه وأحيانا أخرى يكون التصدير بمقاطع من الشعر وهذا ما ذهب إليه محمد زفزاف* في روايته " أرصفة وجدران " سنقف عند هذه العتبة بدءً بتحديداتها.

1.3. تحديد التصدير :

جاء التصدير على رأس رواية " أرصفة وجدران " بعد العنوان مباشرة وتحت مباشرة مباشرة نجد اسم مؤلف التصدير على هذا النحو:

" إن هناك ما يشبه انتقاما لقوى الظل من أطفال النور "

شارل بودلير²

وهذا التصدير مأخوذ من الأعمال الكاملة للمؤلف أي يُجهل تماما موقعه الأصلي في الرواية ذات الطبعة الأصلية ؛ لكن كما سبق وأن أشرنا المظهر المادي للعتبات قد لا

¹ - علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية، ص (64).

* - محمد زفزاف من أشهر الروائيين والقاصين بالمغرب ولد عام 1942 م ، له أدب حدائثي غارق في تفاصيل الهم اليومي للإنسان العادي ، من رواياته وقصصه : قصة " حوار في ليل متأخر " الصادرة عام 1970م ، ورواية " المرأة والوردة " الصادرة عام 1972 م ...إلخ .

² - محمد زفزاف، أرصفة والجدران ، الأعمال الكاملة، الروايات ، دار المناهل ، المغرب، 1999 م ، الجزء الأول ، ص (121) .

يطرح إشكالا كبيرا وعليه يمكن القول أن التصدير في هذه الرواية شكّل مقترحا إضافيا لمقاصد النص الروائي و هو بذلك ممتك لسباق رمزي توظيفا و استحضارا من خلال توجيهه للقارئ .

وإذا كان التصدير يفسح المجال لصوت خارج النص بدخوله فإنه قبل ذلك يخضع لسلطة الكاتب في اختيار هذا التصدير أو ذلك وذلك خاضع بدوره لعوامل عدة منها رؤية الكاتب و دوافعه الذاتية أو غير ذلك كأن يكون اختياره لهذا الكاتب بدافع الإعجاب أو التأثر و هذا مثل محمد زفزاف فهو في اختياره لهذا الكاتب بدافع الإعجاب و التأثر و محمد زفزاف ككاتب مغربي معروف بتوظيفه أشكالا سردية عتيقة مطعمة بشذرات من بدائع السرد الغربي و ذلك لنقل صور عن الهامشي و الخلفي لواقع هش من زوايا مختلفة و في فضاءات متعددة .

2.3. مؤلف التصدير: إن التساؤل عن مؤلف التصدير أمر أساسي لفهم سياق توظيفه وعليه هذا التصدير غيري بنسبة حقيقية صحيحة يحتل فيه * Charles Baudelaire وضعية مؤلف التصدير، و هو شاعر فرنسي يعد رائد قصيدة النثر بامتياز وصاحب دواوين شعرية نظم خلالها نماذج من قصائد النثر منها "أزهار الشر" و"سوادوية باريس" ... إلخ .

و يجب الإشارة إلى المكانة التي احتلتها قصيدة النثر في الأدب الفرنسي من خلال رغبة كتّابها في التحرر و التمرد على التقاليد العروضية التي أضحت الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن النظم و البحث عن إيقاع نثري جديد بابتعاد عن المألوف و السائد.¹ و بعض ما يستحضره توظيف الكاتب لهذا التصدير Charles Baudelaire الذي يفتح به نصه الروائي إنه اختيار يتشكل من خلال تفرد هذا الشاعر بخصائص كتابته المميزة و التي تمنح للتصدير منطقته الوظيفي الخاص به من خلال توظيف الكاتب لخلفيته الثقافية بواسطة وضع هذا المقطع الشعري في بداية نصه الروائي.

* -شاعر وناقد فني فرنسي (1821م - 1867م) بدأ كتابة قصائده النثرية عام (1857م) ويعتبر من أبرز شعراء القرن 19 م ورموز الحداثة لأن شعره كان متقدما عن شعر عصره فلم يفهم جيدا إلا بعد وفاته؛ من مؤلفاته : ديوان " أزهار الشر" .

¹ - حبيب بوهرور ، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية ، تداخل الأنواع الأدبية ، المجلد الأول ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، جامعة اليرموك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 01 ، 2009 م ، ص (275) .

3.3. التصدير و الوظيفة: يقدم التصدير كأحد العنات الروائية التي تنبثق من جنس الاستشهاد بكيفية تتجاوب مع أفق و مقصدية مرسل التصدير ؛ و هو باعتباره استشهاد يوسع الأفق الثقافي للنص الذي يصدر له بالإضافة إلى الوظائف التي تمارس داخل النص الروائي و هنا وظيفة التصدير غير مباشرة فهي لا تتصل بتفسير العنوان ولا بالتعليق عن النص وإنما يتعلق الأمر بوظيفة الكفالة كما يسميها Gérard Genette و ذلك من خلال التنصيص على اسم المؤلف مضافاً إلى مبدأ الشهرة و الجودة وهو ما يهييء لمحمد زفزاف باعتباره مرسل التصدير نسبا شعريا جليلا يشد مكانا شعريا ضمن مجمع العظماء وفي هذه الوظيفة يكون التصدير قد أحال على الكاتب أكثر من إحالته على ما يقوله لأن هذا الأخير خاضع للاحتمال و التنوع في التأويلات.

يمكن القول في الأخير أن للتصدير أهمية تظهر من خلال توثيقه عبر دمج ضمن التركيب العامة للنص الروائي أو على مستوى استعارة صوت من خارج النص و نقله إلى داخله ، وهذا يؤكد أهمية الأسئلة التي يثيرها توظيف التصدير و عمق القضايا المحددة لوظائفه النصية في ارتباطه بالمستوى الثقافي للكاتب كما أن التصدير بتضافره مع عناصر أخرى من العنات النصية يساهم في توجيه أفق انتظار القارئ و يوسع أفقه الثقافي .

4. عتبة المقدمة في رواية "مغارات" لمحمد عز الدين التازي :

في ضوء تلك المعطيات النظرية التي تم التطرق إليها في الفصل السابق سنحاول فيما يلي على سبيل المثال -لا الحصر- مقارنة مقدمة رواية "مغارات" لمحمد عز الدين التازي* هذا الصوت المغربي الأكثر إنتاجا في الإبداع السردي ؛ فهو صاحب أكبر كمّ روائي وقصصي ؛ وتحفل تجربة التازي السردية بخصوصيات فنية لافتة من بينها الحفاظ على الوتيرة الإبداعية نفسها التي ضمنت له الاستمرارية من منطلق أساسي أن التطور الكمي يفرز بين طياته - لا محالة - تطورا نوعياً وهذا التطور يمس النص الأدبي وعتباته

* - محمد عز الدين التازي ، كاتب وروائي وقاص مغربي ولد عام 1948 م بفاس (المغرب) ، بدأ النشر عام وذلك بظهور قصته القصيرة " تموء كالفطط " له مجموعة من الأعمال القصصية والروائية بالإضافة إلى كتابات بمجموعة من الصحف والمجلات من رواياته : " أبراج المدينة " الصادرة عام 1978م ، وقصة "نداء بالأسماء " الصادرة عام 1981 م ...إلخ .

أيضا وعليه نحاول أن نتعرض لبعض تجليات هذا التطور في مقدمة رواية " مغارات " بدء بتحديد نوعها .

1.4. نوع المقدمة في رواية " مغارات " :

1.1.4. نوع المقدمة من حيث المرسل (الكاتب) :

يرى Gérard Genette إن موضوع مؤلف المقدمة موضوع معقد إلى حد ما لأن أشكال مؤلفي المقدمة حقيقيين كانوا أم وهميين متعددة¹ ؛ فهناك المؤلف المباشر الحقيقي أي صاحب المقدمة و المتن معا وغالبا ما يهيمن فيه ضمير المتكلم ؛ فالمؤلف يفرض نفسه باعتباره كاتباً وأسلوباً يؤسس منه صورة أقرب لما يعتقد حقيقته غير أن هناك حالات تُنسب فيها المقدمة إلى أشخاص آخرين غير المؤلف و تكون - في نوع من أنواعها - من صنع المؤلف الحقيقي ؛ ولعل أوضح مثال على ذلك هو ما جاء على لسان محمد عز الدين التازي في روايته "مغارات" إذا أجرى في هذه المقدمة كلاماً على لسان شخصية متخيلة (عبد النبي) وهي الواقع لا تعكس سوى آراء الكاتب نفسه ؛ وبالتالي تُقلب المعطيات بشكل ملفت للانتباه من خلال اعتماد هذه المقدمة على التلميح في عدم إظهارها لحقيقة مرسل المقدمة ؛ و هنا يبرز أول إشكال يجعلنا نعيد النظر في هوية مرسل المقدمة ككل على اعتبار أن الظاهر هو تقديمها من طرف شخص متخيل اسمه " عبد النبي " أبدعه الكاتب و بقي مندمجاً فيها يقول :

و ما أنا بقارئ و لا بكاتب

سوى أنا شاباً غريباً أراد أن يقتحم مغامرة الكتابة عن طنجة².

ثم نفى أي علاقة أو تشابه معها :

لا أعرف ما سيقول لكم ذلك الشاب الغريب عني³.

و السؤال المطروح هنا : لماذا عمد الكاتب إلى اختلاق مرسل مقدمة متخيل ؟

يمكن القول في الإجابة عن هذا السؤال هو أن الكاتب حاول الانزياح عن قواعد التواصل المباشرة عبر التلميح و الإشارة ؛ وهو أمر مقصود في العمق للتلاعب بالقارئ لأن الانتقال من التوضيح إلى التلميح معناه ترك المبادرة لتأويل القارئ ؛ فصارت المقدمة

¹ - Gérard Genette , seuils , p(165).

² - محمد عز الدين التازي ، مغارات ، مطبعة الساحل ، الرباط ، المغرب ، ط 1، 1994 م ، ص (13) .

³ - محمد عز الدين التازي ، نفسه ، ص (13).

بذلك خطابا تمويهي للتعريف بالشخصية المقدمة ؛ و هذا يدخل في عداد كتابة لها خصوصية جعلت من المقدمة نصا متميزا .
ويمكن القول أننا أمام مقدمة متخيلة وقد سبق تعريفها بأنها كتبت من طرف الكاتب ولكن بشخصية مستعارة ومتخيلة .

2.1.4. نوع المقدمة من حيث وقت ظهورها :

يمكن القول أننا أمام مقدمة ذاتية أصلية ونعتها بالذاتية عائد إلى كونها كتبت من طرف الكاتب الحقيقي ؛ و الملاحظ أن هذا النوع من المقدمات عادة ما يكون أصليا أي أن زمن ظهورها يكون مزامنا لظهور الطبعة الأولى للرواية وهذه الطبعة الأولى من الرواية الصادرة عام (1994 م) .

3.1.4. نوع المقدمة من حيث جنسها الأدبي : تنتمي هذه المقدمة في جنسها الأدبي إلى الشعر وهي مقدمة قصيرة نسبيا لكنها ذات صلة وثيقة ومباشرة بالمنظور الثقافي و الفني للكاتب ومتكونة بطريقة تتم عن ارتباطها بالنص الذي تقدم له سواء أكان هذا الارتباط مباشرا عبر التصريح أو غير مباشر عبر التلميح و الإشارة وهذا من الأسباب القوية التي جعلت الكاتب يجعل المقدمة من الشعر حيث يؤكد على اعتماده هذه الاستراتيجية في العنوان ويبدو أن هذا تعدها إلى المقدمة يقول : " إن العنوان لم أفكر فيه - أي رواية مغارات - بعد سأختار كلمة ذات إحياءات متعددة حتى لا تسجن القراءة في الإحالة إلى معنى واحد ... " ¹ .

2.4. المقدمة والعلاقات:

عن مقارنة المقدمة من هذه الناحية يطرح هذا وجوب إبراز مكوناتها وطرق استعمالها وأبعادها التداولية وهذا يستدعي بالضرورة البحث في ثلاثة أنواع من العلاقات : علاقة المؤلف بالمقدمة وعلاقة المقدمة بالنص الروائي ؛ ثم علاقة المقدمة بالمتلقي و تدعيما لهذا القول يرى Henri Mitterand أن كل خطاب مقدماتي يتكون من مثلث تنقاسمه ثلاثة ضمائر: ²

¹ - عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، ص (48) .

² - Henri Mitterand , opcit ,p(23) .

- (1) - ضمير المتكلم المفرد (أنا): وهو يعود على المتكلم في المقدمة الذين يمكن أن يكون كاتب النص نفسه أو شخص آخر .
- (2) - ضمير الغائب المفرد (هو): يعود على النص حيث أن كل مقدمة تتحدث عن نصها وتقدمه باعتباره نصاً مميزاً.
- (3) - ضمير المخاطب (أنت) : يعود على المخاطب في المقدمة أي جمهورها الخاص .
- * **ضمير المتكلم**: تلعب الضمائر في هذه المقدمة دوراً استراتيجياً في توجيه المقصدية العامة و الضمير السائد فيها هو ضمير المتكلم المفرد ؛ وهذا الضمير في هذه الرواية كان به الابتداء و الاختتام وقد تم توظيفه للتعبير عما هو شخصي و هو يشير بدقة و صرامة إلى ذات الكاتب في عالم لا يشاركه فيه أحد في هذه المقدمة حيث يعرض الكاتب و يقترح ثم يفرض نفسه ككاتب مكونا عنها صورة تقربه مما يعتقد حقيقته و هو مما يجعل من هذا الخطاب خطاب سيادة و سيطرة و يظهر ذلك من خلال التكرار المبالغ فيه لضمير الأنا يقول :

أنا عبد النبي يقول...

كل الأشياء تعرفني ...

وأنا من يسمع ...

أنا من قرأ ...

أنا الوهم...

أنا النشيد ...

أنا عبد النبي...

و ها أنذا....¹

***ضمير الغائب المفرد**: تعتبر المقدمة في العادة خطاب مساعد و تمهيدي إعدادي للمؤلف من خلال احتواءها على بعض الإشارات لإنارة ما قد يصعب فهمه على القارئ و عليه إن العلاقة بين رواية "مغارات" و مقدمتها هي علاقة تكمل بعضها البعض حتى وإن تراوحت بين التصريح و التلميح ؛ و هذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على وعي النقدي للكاتب ومدى تماسك رؤيته اتجاه الكتابة ؛ يظهر التصريح في أن المقدمة جاءت موازية

¹ - محمد عز الدين التازي، **مغارات** ، ص(11-12-13) .

للنص باعتبارها لا تخرج عن الإطار العام للرواية من أولها إلى آخرها بالإضافة إلى مجيء هذه المقدمة مرافقة للنص الروائي مما يجعل وظيفتها الإجرائية متحققة داخل النسيج العام للرواية ؛ كما يتجسد التصريح من خلال الوظيفة الإخبارية و التي سيأتي الحديث عنها لاحقاً.

و المقدمة من ناحية أخرى - كما و سبق الإشارة إلى ذلك - تكشف عن نوايا الكاتب التي يهدف من خلالها إلى فرض تأويل معين للنص عبر التلميح عبر الحديث عن الكتابة بأسلوب بلاغي يعتمد فيه على المراوغة و كأنه يعد بأشياء في النص ترغيباً و تشويقاً يقول :

لن أرشدكم في مغارات هذه الرواية
دروبها و أسرارها.¹

و لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار ما قد أدخله الكاتب عليها من استعارات و مجازات وانزياحات ؛ حيث تعتبر هذه المقدمة من المقدمات التي تتراوح بين التوضيح و التوجيه الغموض و الشك وهي بذلك تجعل من المراوغة طريقها إلى الاشتغال مما يضفي على النص تشويقاً و يجعل تأويلها غير يقيني و غير قابل للإدراك بصفة نهائية ومضبوطة. كما هناك إشارات متعلقة بالكتابة عموماً و هي موظفة ليست جزافاً بل من أجل الانتقاد في إشارة ضمنية للتعبير عن تصور نقدي و رؤية معينة تتطوي على وجهة نظر الكاتب يسعى من خلالها إقناع المتلقي باختلاف الكتابات و من ثمة أحقية كتاباته بالتميز يقول :

لقد صرت مقعداً أنزه بصري في سور الكسالى
تخليت عن مهمة المرشد السياح
و ها أنذا في سور الكسالى
من رأني منكم فليحن رأسه و يمضي
فلا حاجة إلى الكلام بعد الكلام.²

¹ - محمد عز الدين التازي ، نفسه ، ص (13) .

² - محمد عز الدين التازي ، مغارات ، ص (14) .

كل تلك الإشارات تفضي و بشكل عام إلى التعبير عن مجموعة من القضايا تتصل بالرواية أو بالكتابة عموماً من خلال الحديث عن الكاتب و الكتابة الروائية يقول :

و ما أنا قارئ و لا كاتب

سوى أنا شاباً غريباً أراد أن يقتحم مغامرة الكتابة عن طنجة.¹

يمكن القول من خلال ما سبق أن هذه المقدمة تتضمن الإعلان عن مشروع و هدف الكتابة والخلفية الإيديولوجية المتحكمة فيها .

***ضمير المخاطب :** إن المقدمة و كأى عتبة لابد أن تحدد وظيفتها التداولية وهو شيء لا يتأتى إلا بتحديد المتلقي ؛ ومن الظاهر في هذه المقدمة أنها موجهة إلى قارئ بعينه و ليس إلى الجمهور الذي يشكل قاعدة عريضة من قراء الرواية ؛ و نجد الكاتب يشير إلى القارئ تارة علانية في قوله :

و عليكم أن تتذكروا ...

والأحلام التي وهبناها لكم مقابل لا شيء

لن أرشدكم في مغارات هذه الرواية

أعذروني...

و تارة أخرى يشير إلى القارئ ضمناً و هو ما يفهم من السياق .
و يمكن القول من خلال كل ما سبق هو أن الضمائر جاءت في هذه المقدمة مشفوعة بالتنوع وتداخل دقيق مع العلم أن ضمير المتكلم هو قطب المقدمة مما يجعل من الكتابة عند عز الدين القارئ شكلاً ذا سمات تحمل خصوصية معينة .

و انطلاقاً من المعطيات السابقة نكون قد حصلنا في العملية التواصلية على الضمائر:

المرسل	المرسل إليه	الرسالة
(الكاتب)	(القارئ)	(المقدمة)

حصلنا على المرسل و هو الكاتب و المرسل إليه و هو القارئ و الرسالة المتجسدة في المقدمة وهو ما تؤديه هذه الأخيرة من الوظائف.

¹ - محمد عز الدين التازي، نفسه ، ص (13) .

3.4. المقدمة و الوظيفة :

تشكل المقدمة جزء رئيسيا من عتبات رواية "مغارات" لمحمد عز الدين التازي و التي تهيأ من خلالها المتلقي لقراءة الرواية ؛ ومادامت المقدمة عموما تقوم بوظيفة الإخبار عبر التأكيد على الميثاق الروائي ؛ جاء هذا التوثيق صريحا في مقدمة هذه الراية و مكررا أكثر من مرة يقول :

أنا قارئ هذه الرواية¹

و بكل تواضع أنا السي عبد النبي كما يسمونني في القصة

أوقع هذه الأوراق باسمي

لن أرشدكم في مغارات هذه الرواية².

و هذه العبارات تتضمن تأكيدا على الجنس الأدبي وهو ما درجت الرواية على تأكيده عبر لجوء عز الدين التازي إلى ذلك في صفحة الغلاف على أن مغارات هي رواية وليست جنسا آخر .

و يمكن القول في الأخير أن هذه المقدمة أشارات إلى بعض العناصر الأولية للعمل الروائي عند الكاتب من خلال مساهمتها في الإحاطة بالجنس الأدبي فهي تخبرنا بالتأكيد ما إذا كان المؤلف رواية أم غير ذلك مما يميز بين الأجناس الأدبية ؛ كما ساهمت في تمحيص الوعي النقدي للكاتب من خلال رؤيته للكتابة عموما.

¹ - محمد عز الدين التازي ، **مغارات** ، ص (12) .

² - محمد عز الدين التازي ، نفسه ، ص (13).

5. الفاتحة والخاتمة في رواية "عين الفرس" للميلودي شغموم :

يحتل الكاتب الروائي المغربي الميلودي شغموم* موقعا متميزا في مجال الكتابة الروائية في المغرب ؛ يتجلى ذلك أساسا في قدرته على إنتاج كم روائي يتسم بالفاعلية والتنوع ؛ من هنا كانت أعماله الروائية تمثل مختلف مظاهر التجريب بما تتضمنه من تشكيل متفرد للأحداث و الزمان و المكان و الفواتح و الخواتم ... إلخ ، و ليس هذا الملمح مجرد انفتاح على طرائق السرد المعاصرة فقط و لكنه أيضا تشكيل لطرائق السرد التراثية العربية و لأساليب الحكى الشعبي الشفهي و هذا المزج الدقيق بين هذه العناصر الثلاثة أعطى لكتابه الروائية إيقاعا خاصا كما خلق أشكالا مختلفة بين مكوناتها السردية.¹

1.5. تعيين حد الفاتحة :

تعد الفاتحة من العتبات المهمة و المركزية في أي عمل روائي ؛ لأنها تعطي الإشارات الأولى لإدراك الصورة الأولية للعمل الروائي لذا فإن معظم الروائيين – إن لم نقل كلهم ومنهم الميلودي شغموم- يهتمون كثيرا بهذه العتبة ويولونها الاهتمام الكبير الذي يجعل من هذه العتبة بوابة حقيقية للدخول العالم السردى للرواية ؛ فضلا عن أنها -أي عتبة الفاتحة - المفتاح المهم الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهل المرور من عتبة العنوان إلى ميادين المتن الروائي ؛ كما أنها تساعد القارئ على تبني أفكار معينة يسعى للبحث عنها في المتن ؛ وبالتالي لا يمكن حسم مسألة الفاتحة في الرواية على نحو نهائي و كلي لأنه في أية قراءة يمكن أن تُقترح عتبة فاتحة تخضع لقراءة معينة و يتوقف الأمر على الرؤية المنهجية العامة.²

وعليه تقترح قراءتنا استنادا إلى هذه الرؤية عتبة الفاتحة في رواية "عين الفرس" للميلودي شغموم بدءاً بتحديداتها أو من خلال ما شغلته في الفضاء النصي ككل .

* - الميلودي شغموم من مواليد أكتوبر 1947 م يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب والعلوم الانسانية بمكناس (المغرب) يكتب في الرواية والقصة القصيرة و السرد والدراسات والترجمة ؛ من مؤلفاته مجموعته القصصية : " أشياء تتحرك " و"سفر الطاعة" ورواية " خميل المضاجع (1995 م) وفي الدراسات كتاب " المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي (1991 م) ... إلخ .

¹ - أحمد البيوري ، دينامية النص الروائي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1993 م ، ص(109) .

² - إبراهيم نصر الله ، المرجع السابق ، ص (200) .

تعتبر مسألة تقطيع النص على درجة عالية وكبيرة من التعقيد ؛ لذلك يجب أن نتساءل عن نقطة انتهاء الفاتحة في رواية "عين الفرس" ثم نقترح إثر ذلك معايير ممكنة للتقطيع نستطيع من خلالها تمييز الفاتحة عن بقية النص فهناك بالفعل طرق للتعرف على حدودها قديما كانت تُستعمل قوالب جاهزة من قبيل " كان يا مكان في قديم الزمان... وعاشوا حياتهم في سعادة و هناء".¹

لكن طبيعة النصوص تختلف من جندس إلى آخر ومن رواية إلى أخرى فمثلا رواية "عين الفرس" التي نحن بصدد دراستها انتهى بنا طول الإمعان في الفصل الأول من الرواية إلى القول بأن الفاتحة فيها قد استغرقت صفحة و نصف صفحة أي ثمانية وعشرون سطرا بدايةً من السطر الأول بعد العنوان الفرعي للفصل الأول وهي الكاتبة بداية من قول الكاتب " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية – و ضمنها قصة الولد الرهيب و البنت العجيبة – وقائع حدثت سنة 2081 بإحدى الإمارات الكئيبة في هذه السنة بالضبط تحول ماكان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين بالوطن الكئيب إلى إمارات كثيرة انهارت "دول" و تحولت بلدان عظيمة إلى إمارات بديلة ، كماهي حال العمران الذي يصنعه الإنسان!... ، و أنا في الواقع لست متأكدا تمام التأكيد من حدوثها خلال تلك السنة بالضبط ، وكل ما أستطيع قوله أنني أدركتها آنذاك...فأنا ، سبحان مدبر الخلق ، قد ولدت سنة 661 ، و مت بعدها بعشر سنوات ، ثم ولدت سنة 842 ، و مت بعدها بعشرين سنة ، ثم ولدت سنة 1830 و مت بعدها بثلاثين سنة ثم ولدت سنة 2041 ولا شك أنني سأموت إن شاء الله بعد عشر سنوات أي سنة 2091 ! بذلك إذا حسبتم سنوات حياتي سيكون عمري و الحمد لله مئة و خمسين سنة ! أما إذا حسبتم سباتي فإن و الأعمار بيد الله سأكون عمرت قرونا ! إلا أنني في كلتا الحالتين سأكون شيخا ضعيف الذاكرة و العقل و الخيال هراماً ميالاً إلى الخلط بين التواريخ والأحداث ، و كذلك بين المصادر و الأسماء ، ناهيك عن الزمان و المكان ، عن الباطن و الظاهر ، و عن الحلم و الواقع ، و عن الحقيقة و الوهم ، و عن الماضي و الحاضر والمستقبل...، فهذه إرادة الله في خلقه و على شباب اليوم المعول في تصحيح مثل هذه الأخطاء التي يقع فيها السلف و على كل حال أدركني ما يسميه العجم

¹ -أندري دي لنجو ، في إنشائية الفواتح النصية ، (32) .

"بالتاريخ" سنة 2081 ، في واحدة من هذه الإمارات الصغيرة الكثيرة التي تشبه رقعة الشطرنج منظوراً إليها من طائرة و في هذه الإمارة وقعت هذه الحكاية".¹

و الذي دلّنا على انتهاء الفاتحة عند هذه النقطة هو سياق العام من خلال الانتقال من الوصف إلى السرد ؛ يظهر الوصف في تحديد ملامح الوضع أو الإطار العام الذي سيحدد مجرى الأحداث و إلى وضع الذات الساردة التي ستقوم بعملية السرد فيما بعد وفي حديثها عن نفسها و عن عمرها و عند مكان مجرى الأحداث.

حيث نجد بعد هذه الفاتحة بداية السرد في قول السارد: " في إحدى الليالي الممطرات الباردات من تلك السنة و ما أقلها خلال مواسم الجفاف...".²

و يمكن أن نضيف معياراً آخر يشير إلى أن الفاتحة تتوقف عند ذلك الحد هو التقابل بين نقطتين من زمن السرد : الأولى تظهر في الفاتحة و تمثلها صيغة المستقبل في علاقته بسرد الوقائع حين قال : " الوقائع الغريبة التي سأرويها في هذه الحكاية...". أي ما هو آت من السرد ؛ في حين ترسم الجملة الفاصلة في قوله: " في إحدى الليالي الممطرات الباردات...".³ حاضر السرد الذي بالقياس إليه تتحدد صورة الأحداث المستحضرة في الفاتحة وهي التي ستشغل عليها الرواية فيما بعد .

و بالنظر إلى فاتحة الرواية بشيء من الإمعان نلاحظ عليها نوعاً من الخصوصية من خلال ما تحمله من أسئلة و من توجيه غير محدد أو مسبق للقراءة ؛ لأن ما يطمح إليه الكاتب هو إثارة فضول القارئ حول طبيعة ما يقرأ وبالتالي إدراجه في عالم النص.⁴

يشتغل الكاتب على هذا منذ السطر الأول في الفاتحة ؛ بل منذ الجملة الأولى حيث نجد الراوي يحاول إدماج المروي له من خلال الإشارة إلى طبيعة العالم الذي سيروي عنه بقوله " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية و منها – قصة الولد الرهيب والبنيت العجيبة " ⁵

1- الميلودي شغموم ، عين الفرس ، منشورات دار الإيمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 1988 م ، ص(05-06) .

2- الميلودي شغموم ، نفسه ، ص (06) .

3- سعيد يقطين ، (المطلاع ، اللعب ، الدلالة) ، من خلال عين الفرس والدرأويش يعودون إلى المنفى ، الأدب

المغاربي اليوم ، قراءات مغربية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 2006م ، ص (78) .

4- الميلودي شغموم ، نفسه ، ص (06) .

5- الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص(05) .

إن الكاتب يحاول إيهام القارئ بأنه أمام حكاية عجيبة وقعت في سنة معينة في إمارة ما ، و إذا كان هذا يدخل عادة في نطاق الميثاق السردي الذي يضعه الكاتب ليوجه قارئه إلى أفق انتظار محدد ؛ فالملاحظ بعد هذا التحديد مباشرة الكاتب شكك في وقوع هذه الأحداث بقوله : " وأنا في الواقع لست متأكدا تمام التأكد من حدوثها خلال تلك السنة بالضبط " ¹، و بعد تأكيد خرق هذا الميثاق بصورة واضحة من خلال الشروع في التشكيك بجلاء من خلال عدم التحديد و التدقيق ... " وكل ما أستطيع قوله أنني أدركتها الوقائع آنذاك ، فأنا سبحان مدبر الخلق قد ولدت سنة 611 (...) و لاشك أنني سأموت إن شاء الله بعد عشر سنوات أي 2091 " ².

يتضح من ذلك كله أن الفاتحة في رواية " عين الفرس " تتحو منحى عجائبي* وغريب والذي أوماً إليه الراوي في السطر الأول يعد أكثر عجائبي مما هو معهود في الرواية؛ ويظهر ذلك أيضا من خلال الإشارة السريعة إلى عدم تأكد الراوي من حدوث الوقائع إلى عدم تأكد الراوي نفسه من القيام بدوره كراوي ويتأكد ذلك أخيرا في كونه يبدأ بتفسير مواته المتعددة وفي تواريخ لم يحن وقتها بعد بتسبيح مدبر الخلق.

2.5. الفاتحة والعنوان:

رغم شدة تأكيد بعض النقاد على أن الفاتحة في الرواية تمثل أول لقاء مادي محسوس يتم بين القارئ والنص لأنه من المفترض أن هذا القارئ قد فتح فعلاً النص و نظر في شيء منه يبقى هذا التأكيد صحيحا في جهته ؛ لكن عنوان الأثر الفني يمكن عده الفاتحة النصية الكبرى أو فاتحة الفاتحة وذلك بحكم صدارته واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامة ³. لكن تبقى لكل عتبة أهميتها في إضاءة النص ؛ وفي الحديث عن ما يمكن أن يربط بين العنوان والفاتحة في رواية "عين الفرس" يفرض علينا الوقوف على دلالات العنوان ؛ فحديثنا عنه من خلال قراءة الرواية ككل يؤكد أن "عين الفرس" كعنوان لا يحيل على دلالة ثابتة قابلة للتعيين أو التحديد المرجعي ؛ فهو تسمية متعددة الدلالات تضع آفاق

¹ - الميلودي شغوموم، نفسه ، ص(05).

² - الميلودي شغوموم ، نفسه ، ص(05) .

* - والمقصود به خرق المؤلف والخروج عن المعتاد أو الاعتماد على أبعاد خرافية تستمد مكوناتها من المرجعية التخيلية للحكي الشعبي كأف ليلة وليلة .

³ - جلييلة طريطر ، في شعرية الفاتحة النصية ، ص(155).

انتظار القارئ المفترض في التخيل مباشرة وبالتالي معرفة ما يوحي به هذا العنوان يقتضي استخلاص بعض الدلالات الإيحائية الثانوية في صلب هذه التسمية.

فهناك **عين الفرس** التي تُطلق على عين الحيوان الذي يسمى الفرس وحينما آخر تُطلق على آلة تضخيم الصوت وهو الجهاز الصغير الذي وضعه كبير مهندسي الأدميرال والذي من شأنه نقل صوت الراوي محمد شهرزاد الأعور في كافة أنحاء الإمارة .

"وجيء بكبير المهندسين وهو روسي عظيم الخلقة ، فوضع أمامي جهازا صغيرا يشبه رأس فرس بعين واحدة فقال الأدميرال : الآن عليك أن تحكي بدون عناء ، تأكد من صوتك سيظل بدون أدنى أي إزعاج إلى كل أنحاء الإمارة بفضل عين الفرس هذه".¹

و في مستوى ثالث هناك **عين الفرس** كمدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلاً عن سطح الماء في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جبهتها المظلة على البحر.²

إن عدم التحديد و التعيين في دلالة هذا العنوان تحيل إلى انزياح هذا الأخير و تجاوزه الحد المألوف و المعروف في الروايات التقليدية التي تحيل عادة و بصفة مباشرة -في كثير من الأحيان- على أحد مكونات النص(المكان والشخصية والحدث الهام أو الفكرة) التي تتمحور حولها الرواية ؛ وهذا الانزياح ينطلق من مقصدية تبدو و كأنها تسعى إلى خرق أفق انتظار القارئ.

وهذا ما سعى إليه الكاتب فيما يتعلق الأمر بالفاتحة فكان منطق هذه الأخيرة أيضا عدم التعيين والتحديد ودليل ذلك أن جاء مصدرها التخيل و اتجاهها صوب أفق الاستحالة واللامعقول؛ فالغرابية لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف * هناك إذن علاقة بين الألفة والغرابية و في هذه العلاقة يمكن سر التأثير الذي تحدثه الفاتحة والعنوان معا.³

3.5. وظائف الفاتحة في رواية "عين الفرس" :

1.3.5. الوظيفة التمييزية : إن الدور الوظيفي الذي تلعبه الفاتحة هو افتتاحها للنص الروائي وهذا الافتتاح يعد بالضرورة تعريفا صريحا أو ضمنيا للخطاب من حيث هو تلفظ مخصوص يتم إبرامه بين الكاتب و القارئ الذي سيحدد كيفية تلقيه للرواية و التعامل

¹-الميلودي شغوم ، **عين الفرس** ، ص (11).

²-الميلودي شغوم ، نفسه ، ص (11).

* الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة.

³- محمد أمنصور ، **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة** ، ص (175).

معها على مستوى القراءة و التأويل ؛ لهذا عادة ما تتضافر جملة من المعطيات النصية لإيضاح سنن الخطاب و بلورتها باعتبار أن كل خطاب هو نمط تواصلية و تداولية من نوع خاص يستدعي تفكيكا معينا.¹

لهذا فالدور المنوط بهذه الوظيفة التتميطية في فاتحة " عين الفرس" هو البحث عن الميثاق الأدبي الروائي الذي اعتمده الميلودي شغموم و الظاهر من خلال تأكيده على الحكي وهذا طبعا لا يتحقق إلا من خلال أمرين مهمين :

الأول استقبالي على اعتبار أن الفاتحة (والرواية ككل) رسالة (مرويا) صادرة عن مرسل (راو) قاصدة مستقبلا (مرويا له) ، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية فمن خلال رؤية الاتصال يتحتم النظر إلى أدبية القص شعرية من خلال أركان الرسالة السابقة.

والثاني أن بين كل من المرسل و المرسل إليه سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه أي تأكيد أن السرد يقتضي وضعاً ثنائياً (مبدع /متلقي) يعتمد على التعاقد الضمني أوالمعلن بين الراوي و المروي له ؛ و بذلك تكون الوظيفة التتميطية قد راهنت على فعالية السرد في الفاتحة ويظهر ذلك في قول الراوي مخاطبا المروي له : " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية ..."² .

وفي هذا إشارة إلى المروي له وقوله : " وأنا في الواقع لست متأكدا تمام التأكد من حدوثها"³ " ...إذا حسبتم سنوات حياتي سيكون عمري ⁴ ... " .

يمكن القول في أن الفاتحة قد راهنت على فعالية مبدأ القص أو الحكي -في هذه الوظيفة - وتجدر الإشارة إلى أن الراوي الذي اضطلع بافتتاح الرواية وإن كان معروفا وهو محمد بن شهرزاد الأعور؛ فإن "عين الفرس" كرواية قد قدمت في فقرات متفرقة مجموعة من الرواة محددة الأسماء والصفات حيناً ومجهولة الهوية حيناً آخر؛ و في كل فقرة يتحدث عنهم تتكرر جملة تؤكد أن مصدر السرد الحقيقي هو الحلم و التذكر و أن الرواية ككل و ما بدأت به - أي الفاتحة - تجسد العديد من المفارقات فهي تبدأ في المزج بين المتخيل بامتداداته العجائبية ؛ و في الوقت نفسه في علاقاته مع المتغيرات الواقعة كما

¹ - جليلة طريطر ، المرجع السابق ، ص (151) .

² - الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص (05) .

³ - الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص (05) .

⁴ - الميلودي شغموم ، نفسه ، ص (05) .

أن الراوي لا يقصد ما يقوله أحيانا : " وأنا في الواقع لست متأكدا تمام التأكد من حدوثها خلال تلك السنة بالضبط " ¹.

و ما يمكن قوله أن الوظيفة التتميطية في هذه الفاتحة قد أدت دورها من خلال حرصها على تأكيد سنن الخطاب و لكنها في الوقت نفسه سعت إلى تقويض أسس الكتابة التقليدية و تأسيس مسارات و رؤى جديدة للكتابة الروائية تركز على تجريب كل ما هو حديثي.

2.3.5. الوظيفة الإخبارية :

عرفت الفاتحة تحولات مع الرواية المعاصرة في المغرب ؛ فأصبحت تبحث عن التميز في التمهيد للأحداث التي سيتم حدوثها في المتن الروائي و ذلك من خلال خلق سمات و خصوصيات تنهض بدورها في توليد شعور معين عند المتلقي يؤهله لاستقبال ما سيأتي من أحداث مختلفة و تخلق لديه الانتباه المتيقظ ؛ وهذا ما سعى إليه الميلودي شغوم في فاتحة روايته "عين الفرس" من خلال جعلها بمثابة مفتاح لخريطة تساهم في مد القارئ بأدوات و فهم جديدين يمتلكهما لاستحضار الجدة من المعاني .

وعليه إن الفاتحة في الرواية المذكورة نهضت أيضا بالوظيفة الإخبارية ؛ بحيث أخبرنا السارد بسرد خطي للأحداث ولكن في إطار ما يعرف بالانزياح عن المؤلف .

و أخبرنا عن الوقائع التي سيرويها لنا وعن غرابتها وعن مكان حدوثها (الإمارات)... إلخ. إن الفاتحة في اضطلاعها بهذه الوظيفة المعتمدة أحيانا على التصريح و أحيانا أخرى على الحذف الموحى تغاير الرواية التقليدية ذلك من خلال ماتقدمه إذا ما قارناها بأعمال أخرى لأنها - أي الفاتحة - عملت على استحضار الوعي الذي يغذي الكتابة و يوجهها و يتحول بها من مجرد موجه لغوي إلى آخر فكري يشتغل على المعنى الحديثي.

فنحن حينما نبدأ بقراءة الرواية نجد الإشارة إلى طبيعة الحكاية : الوقائع الغربية و زمانها المزعوم (2081) و مكانها (إحدى الإمارات) و بدل الشروع في سرد الأحداث بعد هذا الإعلان يتم الحديث عن ما سيروى ؛ وفي هذا تلاعب بقواعد السرد القديم والتي يمتلكها كبير المؤنسين و الأميرال في مجلسه و من خلالهم جميعا ؛ وهذا يبدو بجلاء في المعارضة الدائمة لما يقوله الراوي عن الحكاية و الحكاية من قبل كبير المؤنسين ؛ مما يجعلنا نتساءل عن الحكاية التي ستروى بدل أن نكتفي بالرغبة في الاستماع إليها و الاستمتاع بها

¹ - الميلودي شغوم ، نفسه ، ص (05).

فالإخلاصة التي يمكن الخروج بها أن الفاتحة جعلت الرواية في هذه الوظيفة ليست مجموعة أحداث وقعت في زمان أو مكان معينين وعلينا متابعة سرد وقائعها ؛ إنها مادة للتفكير و السؤال من خلال البحث عن المعنى والدلالة في عملية الحكى ذاتها لذلك كان الشروع في القراءة مثل عملية الشروع في التفكير في أي موضوع يصعب الإمساك بمعناه بسهولة.¹

3.3.5. الوظيفة الدرامية : والمقصود بهذه الوظيفة كيفيات انطلاق السرد من خلال تحديد نقطة الصفر التي ستتعرض عنها الرواية وبالقياس إليها ستحدد الأحداث المحكية بأن تكون سابقة عليها أو لاحقة عنها في مجرد السرد والفواتح لها في ذلك عدة اختيارات هناك من يبدأ بأحداث هامشية أو ثانوية ومنها ما يبدأ بلحظة حكاية حاسمة كأن تكون لحظة أزمة أو صراع يعرضها السارد على القارئ ثم يبدأ بتفسير حيثياتها وأسبابها² وقد تعكس الحالة الأولية للشخصية قبل انطلاق الحدث الرئيسي مثل ما يحصل في الروايات القديمة كأن تبدأ بحالة تكون فيها الفضيلة مضطهدة والرذيلة منتصرة (صراع أخلاقي) وتنتهي بإعادة الاعتبار للفضيلة لكن الرواية في انتقالها من الحالة الأولية إلى مايليها لاتسلك بالضرورة خط المستقيم بل قد تعود مرارا إلى ما قبل الحالة الأولية وتسترجع أحداثها لتستكمل رسم صورة الشخصية أو تبرر سلوكها أو تعلق أفعالها³، كما أنه من خلال السرد يقدم السارد ما يرغب فيه من الأحداث كما يؤخر البعض منها ليس من الضروري الابتداء كما هو بداية أصلا في الرواية فقد تبدأ الفاتحة من نهاية الرواية و لكن لا تبدو الأحداث في ذلك دون دلالة لأنها تكسب معناها في ضل تماسكها أو في صلة بين السابق منها و اللاحق.⁴

و في رواية "عين الفرس" للميلودي شغوم تشتغل كيفيات السرد أو الطريقة التي ستسرد بها أحداث الرواية من خلال الاسترجاع و الاستباق المشار إليهما في الفاتحة .

¹ - سعيد بقطين (المطلع ، اللعب ، الدلالة) من خلال عين الفرس والدر اويش يعودون إلى المنفى ،الأدب المغربي اليوم ، ص (81).

² - جلييلة طريطر،المرجع السابق،(152).

³ -لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص (32) .

⁴ - صدوق نور الدين ، المرجع السابق ، ص (26) .

الاسترجاع هو مخالفة لسير زمن السرد يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق و هو عكس الاستباق¹؛

ويظهر ذلك في فاتحة الرواية من خلال قول الراوي : " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم ..."²

و الاستباق هو مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية و ذكر حدث لم يحن وقته بعد والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم و لاسيما في كتب السير و الرحلات و يتخذ الاستباق شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات.³ و يظهر هذا في الفاتحة من خلال قول الراوي : " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة (...) وقائع حدثت سنة 2081 قوله أيضا "... ثم ولدت سنة 2041 و لاشك أنني سأموت إن شاء الله بعد عشر سنوات أي سنة 2091".⁴

و ما يمكن قوله إزاء هذا كله أن الفاتحة تشكل -من خلال الوظيفة الإخبارية- مكاناً استراتيجياً في النص الروائي من خلال تحديدها طريقة القراءة وموازنتها بين الإيضاح والتضمين ؛ فالترام الميلودي ببناء عالم الرواية دفعه إلى تقديم المعلومات و التفسير والوصف وتنظيم عملية السرد ورغبته في جذب القارئ دفعه حيناً آخر إلى إخفاء بعض من المعلومات و التقليل من السرد والوصف لهذا رتب الكاتب عناصر السرد منذ البداية ترتيباً يوازن بين المهمتين.

4.3.5. الوظيفة الإغرائية : إن ظاهرة الإغراء تحيل إلى أشكال متنوعة يصعب حصرها ولكن من الممكن أن نشير إلى بعضها كالإضمار و الإلغاز في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسية لفهم المراد و تنويع عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب وذلك بمخالفة البعض الشائع منها و مفاجأة القارئ بالانزياح عنها مثل ذلك معنى ميلاد السارد ووفاته المتكررين ومفتاح قراءتها هو القراءة التأويلية الرمزية حيث قال :

¹ - لطيف زيتوني ، المرجع السابق ، ص (18) .

² - الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص (05).

³ - لطيف زيتوني ، المرجع السابق ، ص (15 - 16) .

⁴ - الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص (05) .

" لقد ولدت سنة 661 (...) ثم ولدت سنة 842 ثم ولدت سنة 1830 (...) ثم ولدت سنة 1967".¹

فالقارئ العادي قد لا يلاحظ أي معنى لهذه التواريخ ؛ ولكن عبد الحميد عقار لاحظ في كتابه " الرواية المغربية " أن هذه التواريخ القاسم المشترك بينها هو إحالتها على هزيمة ما وهي كآلاتي :

(661) : تاريخ قيام بني أمية وهو يترجم هزيمة العدل والشورى .

(842) : استمرار محنة القائلين بخلق القرآن وما صاحب ذلك من تعسف ؛ الأمر الذي يُترجم هزيمة العقل والرأي وفي هذه السنة تولى الواثق الخلافة العباسية وانشغل بتكيد المعتزلة وأصدر رسالة توقف الاجتهاد.

(1830): تاريخ احتلال الجزائر وهو ما يعني فقدان الاستقلال والهوية.

(1967) : تاريخ هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل ، وهو تاريخ لا يحتاج إلى تعليق.²

إن الوظيفة الإغرائية إذن تعمل على جلب اهتمام القارئ و حمله على شد الانتباه للحفاظ على التواصل وخلق جو من الرغبة المستمرة تعضدها في ذلك كفاءة القارئ التي بدونها يتعذر تجسيد إمكانات النص الإغرائية.³

لكن مع الإشارة أن لحظة تأسيس الفاتحة لحظة حرجة ودقيقة تؤسس لشرعية النص تكتنفها من جهة تخوفات الكاتب من جهة ما قد يتوقعه من أحكام مختلفة يصدرها القارئ على عمله تتراوح من التثويه و الإعجاب إلى الإعراض لذلك كان لزاما أن يسمو محل افتتاح الرواية إلى مرتبة الإقناع من خلال استراتيجية إغرائية قادرة على إثارة اهتمام القارئ و شده بكل أساليب الترغيب المتاحة إلى متابعة العمل الأدبي ، علما بأن أي لحظة في زمن القراءة يمكنها مع كل كلمة و جملة أن تستمر أو تنقطع و هذا يعني أن الترغيب ليس حكرا على الفاتحة وحدها ففشلها لا يمكن له مطلقا أن يضمن انقطاع القراءة في حين أن نجاحها لا يضمن دائما تواصل القراءة.⁴

1 - الميلودي شغوم ، عين الفرس ، ص (05) .

2 - عبد الحميد عقار ، الرواية المغربية (تحولات اللغة والخطاب) ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 م ، ص (146) .

3 - جلييلة طريطر ، المرجع السابق ، (150).

4 - جلييلة طريطر ، في شعرية الفاتحة النصية ، (149 - 150) .

و لكن اشتغال الميلودي شغوم على فاتحته جعل الوظيفة الإغرائية ظاهرة و متجلية من خلال نزوعها -أي الفاتحة- عن الطابع المتداول العادي لتتحول بذلك إلى موضوعا للتفكير و التأمل ؛ و حين تزخر هذه الفاتحة بكل هذا ينعكس ذلك إيجابيا على الرواية فيوجهها و جهة تختلف عن الوجهة التي تصاغ بها الرواية التقليدية ؛ فيصبح من ثمة بحثا دائما عن مغامرة لاحدود لها في تقديم صيغة جديدة للرواية مما يمنحها خصوصية التجسيد الروائي القائم على التجريب.¹

4.5. الخاتمة في رواية " عين الفرس " :

تمثل عتبة الخاتمة عنصر مهما في تناول عتبات الرواية ؛ اذ يهتم بها الروائي اهتماما كبيرا لما تحظى به من أهمية على صعيد إرساء دعائم النهائية للعمل الروائي ؛² ويعتبر الميلودي من الروائيين الذين يولون هذه العتبة أهمية كبيرة .

وقصد معرفة حد الخاتمة في رواية " عين الفرس " يمكن قلب السؤال التأسيسي ل roland Barthes من أين نبدأ ؟

يصبح السؤال : من أين ننتهي ؟ كسؤال تحديدي للخاتمة باعتبارها محل الخروج وعلامة إغلاق النص الروائي.³

إن الخاتمة في تحديدها لا تخضع للمقاييس نفسها التي قد تخضع لها الفاتحة من خلال الإشارات الشكلية و العلامات الإملائية وهذا يطرح صعوبة فهم و تحليل الإغلاق الروائي و الخاتمة خاصة والتي لم تصبح بنية نصية فقط وإنما مفهوماً عملياً يشتغل عليه القارئ بمساعدة الفاتحة التي تقوم بعملية تنظيم السرد .

و مع ذلك يمكن القول أن "عين الفرس" كرواية انتهت بعدها لم يبق شيء نقرأه يعني أن نقطة النهاية - كعلامة إملائية - سبقت آخر بياض لينغلق النص روائيا و أيقونيا أي وضع بصمته الكتابية ذات إطار البداية والنهاية من خلال إعطاء الإشارة لوقف القراءة . وقد جاءت الخاتمة في رواية "عين الفرس" مناسبة للفاتحة وذلك وعيا من الميلودي شغوم بأهمية هذين الموضعين الاستراتيجيين ؛ لأنهما أول و آخر ما يعلق بأذهاننا

¹ - سعيد يقطين (المطلع ، اللعب ، الدلالة) من خلال عين الفرس والدرأويش يعودون الى المنفى ، الأدب المغربي اليوم ، ص (84) .

² - ابراهيم نصر الله ، المرجع السابق ، ص(208).

³ - عبد الحق بلعابد ، تطبيق شبكة القراءة على رواية لعبة النسيان لمحمد برادة ، ص (41).

وأسماعنا علما أنهما ليسا منفصلان عن بنية العمل الفني كله كما لا يمكن عزلهما والتعامل معهما كما لو كانتا بينيتن مغلقتين لأنهما كما أنهما غير منفصلتين عن بعضهما البعض ؛ حيث بدأت الفاتحة في "عين الفرس" هكذا : "الوقائع الغربية التي سأرويها لكم في هذه الحكاية -وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة (...). وفي هذه الإمارة وقعت الحكاية".¹

وانتهت هكذا : "...وإنما قررت أن أحكي في كل مدينة أو إمارة أستطيع التسلل إليها حكاية قديمة جديدة كهذه التي حكيتها في عين الفرس عفواً عن عين الفرس ، فلا شك أن مثل هذه الحكاية -أي نفس حكاية- تقع في كل إمارة وتحتاج فقط إلى من يعيد حكايتها".²

فالكاتب عندما وضع هذه الخاتمة لروايته -علماً أن هذه الفقرة ليست آخر ما كتب- لم يفكر في نهاية الرواية بقدر ما فكر في جعلها أفق لبداية جديدة و مستمرة لحكايته؛ فجاءت الخاتمة مناسبة في التأكيد على الميثاق الروائي .

كما يمكن اعتبارها خاتمة مفتوحة بالنظر إلى الأحداث ويظهر ذلك في اتجاه السارد البطل محمد بن شهرزاد الأعور نحو البحر في هدوء معلنا بذلك الكاتب عن نهاية الرواية . يمكن القول في الأخير أن الفاتحة في رواية " عين الفرس " جاءت مناسبة للدخول في أجواء الرواية بعد أن تعرف القارئ على المناخ العام للسرد الروائي ؛ وهذه العوامل المهمة في نجاح الفاتحة من خلال أنها جعلت الملتقى داخل الحدث الروائي و جعلته يُشرف على فضاء الرواية بشكل أو بآخر عبر تجلي المكان و الزمان و الإشارات الأولى لطبيعة الحدث العجائبي الذي سيتم التفصيل فيه في المتن الروائي.

وكما كانت الفاتحة جاءت الخاتمة هي الأخرى مناسبة للخروج من السرد الروائي وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تميز رواية " عين الفرس" بين الروايات الأخرى وتميز الميلودي شغموم بين الناهضين إلى جنبه من الروائيين.

¹ - الميلودي شغموم ، عين الفرس ، ص (05-06) .

² - الميلودي شغموم ، نفسه، ص (120).

6. عتبة الفضاء النصي في رواية "رحلة خارج الطريق السيار" لحميد حميداني :
تطرقنا في الفصل السابق لأهم عناصر الفضاء النصي و في هذا الفصل نقارب هذه العتبة تطبيقاً على رواية "رحلة خارج الطريق السيار" للكاتب و الناقد حميد حميداني* وذلك بالاستفادة من العناصر النظرية السابقة :

1.6. اتجاه الكتابة :

إن الكتابة العادية التي يلجأ إليها الكُتَّابُ عامة عندما يبدأ سطر الصفحة من الجهة اليمنى وينتهي عند اليسار ؛ وهذا النمط الشائع في معظم الكتب الأدبية و الغير أدبية ؛ وهو عموماً اتجاه تفرضه اللغة العربية ؛ أما المستعمل في هذه الرواية هو الكتابة العمودية حيث طغت بشكل ملفت للانتباه فاستُغلت الصفحة في أغلب الأحيان في جهة اليمين فقط وهذا ما فرضته طبيعة الحوار بين الشخصيات و قد طرح هذا أبعاد إيحائية و دلالية ويمكن أن نمثل لهذه الكتابة بهذا المقطع الحواري :

- هل قلت شيئاً يزعجك؟

- أنا فقط أردت أن أنبهك إلى عدم الوقوع في خطأ إزعاجي...

- لقد قلت سيدي كل شيء .

- لا لم يكن أستاذي صعباً إلى هذا الحد .

- و هل كنت من مريديه حقاً ؟

- أهو استنطاق أم ماذا ؟

- أنا لم أشجعك على مفاتحتي بالكلام...

- الظاهر أنني أخطأت التقدير .

- تقدير ماذا ؟

- لا شيء أنا ... لم أقل شيئاً¹.

و هذا الحوار في الرواية أضفى الطابع التمثيلي ويتجلى في هيمنة العرض على السرد مما أفسح مجالاً واسعاً لتنويع الأصوات من مختلف الشرائح الاجتماعية

* - حميد حميداني كاتب وناقد مغربي ولد عام 1950 م ، دخل مجال النشر عام 1979م بظهور روايته " دهاليز الحبس القديم " ومقال عن الرواية بمجلة أعلام المغربية يتوزع إنتاجه بين الرواية والقصة والسيرة الذاتية والنقد الأدبي .
1 - حميد حميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، منشورات علامات ، فاس، المغرب ، ط2، 2006 م ، ص (56) .

والمستويات الفكرية و هو التنوع الذي يسوقه الحوار بين الشخصيات إلى تعارضات واختلافات .

وتساعد هذه التقنية القارئ على التنقل بسرعة عبر الأحداث كما توهمه بأن ما يحدث للشخص إنما يحدث الآن و بالتالي يأخذ القارئ دور المشارك والمُلاحظ ؛ تتحرك الشخص أمامه و كأنه أمام مجموعة من الممثلين تقوم بأدوارها و هذا يحقق المباشرة وذلك كما وسبق أن قلنا يظهر من خلال الحوار السريع و الانتقال عبره بين الأحداث والمواقف .

2.6. حجم الكتابة :

الرواية من حيث عدد الصفحات : لا تتجاوز عدد صفحات رواية "رحلة خارج الطريق السيار" 117 صفحة ؛ فهي رواية قصيرة نسبيا و سبق و أشرنا أن ذلك يعود إلى قصر نفس الروائي المغربي عموما ؛ و لكن رغم قصر هذه الرواية إلا أنها تمتاز بالتركيز والرمزية الشيء الذي يجعلها معقدة و تتطلب قراءات متعددة ؛ كما تصب فيها معرفة عميقة ومتنوعة تكشف أن حميد لحميداني ككاتب له تجربة طويلة في الأدب بصفة عامة و جنس الرواية بصفة خاصة.

حجم الكتابة من حيث الخط : أتاح لاستخدام التقنيات العلمية الحديثة في الكتابة الحصول على أشكال جديدة لم تكن متاحة من قبل و أهمها الكتابة البارزة أو التي يتم توضيحها بالخط الداكن لتمييزه عن الخط الفاتح ؛ و بالإمكان استغلال هذه التقنية لتوضيح العناوين أو الاستشهاد و الحوار والاسترجاعات ...إلخ ، وقد صرح حميد لحميداني -صاحب الرواية- في كتابه "بنية النص السردى" أنه لجأ إلى ذلك في روايته "دهاليز الحبس القديم" وهو عمل يسهل على القارئ - في نظره - مهمة تتبع الوقائع و التمييز فيها بين ما يريد الكاتب تمييزه و شد انتباه القارئ له أكثر من غيره.¹

و يبدو أن الكاتب لجأ إلى استخدام هذه التقنية في روايته "رحلة خارج الطريق السيار" حيث قدم في هذه الرواية تنوعا من خلال بعض نماذجها في أحجام الأشكال الخطية وسمكها بين الخط الفاتح و الداكن ؛ حيث جاءت الفقرات مكتوبة كتابة عادية عندما تكون الأحداث والمواقف التي مرت بها الشخصيات بسيطة وعادية ؛ وتستخدم الكتابة البارزة

¹ - ينظر : حميد لحميداني ، بنية النص السردى ، ص (593) .

والداكنة في عدة مواضع مثلا في ذكر المثل الشعبي : " نظافة زائدة لا تدل إلا على قلة الزوار " ¹ أو في الدعاء : " اللهم عافينا ولا تبتلينا و اجعل عاقبتنا أمانا و يمنا أنت كريم يا أرحم الراحمين " ².

أو في اشتداد الموقف : " والدتي يحتمل أن تكون مريضة بداء خبيث ... أما أختي فعاطلة قبل مغادرتي وضعت مولودها الأول في إحدى غرف البيت لأن زوجها عاطل عن العمل أما أنا فأبي يرفض الموافقة على زواجي ... و لذلك طرد الشاب العاطل عن العمل " ³.
كما كتبت استرجاعات الشخصيات باللون الداكن و التي تتجاوز في بعض الأحيان 9 صفحات (من 86 إلى 96) .

وما يمكن قوله أن إبراز الكتابة بالخط الأسود الداكن يمكن اعتباره منبها أسلوبيا أوبصريا يتم عبره التأكيد على وحدة معجمية معينة ومن هذا المنظور فإن دور هذه الكتابة الإيحائي يتجسد في شد انتباه القارئ إلى مواضع محددة و تركيز حضورها في ذهنه.

3.6. توزيع البياض :

يعتبر توزيع البياض و السواد مستوى آخر في إطار الفضاء النصي بحيث تعتبر المساحات السوداء التي يشغلها الخط مناطق نشاط في الكتابة و تدل على ازدحام الأحداث و المواقف والرؤى و الأفكار ؛ أما المساحات البيضاء فهي مناطق سكون .
ويمكن القول أن توزيع البياض في هذه الرواية يخضع لالتزامات تعبيرية خاصة ؛ ذلك أن هذه الرواية تتسم بالتجريد الذي يقارب الأشياء ويشخصها دون أن يحيل إليها مباشرة وهذا ما يجعل الرواية محملة بالعتاء الرمزي ؛ ولذلك جاء توزيع البياض عبر مستويين :
الأول من خلال عدم اعتماد الرواية على الأقسام و الفصول و إنما على المقاطع والشذرات أي لا وجود لحدث مستمر متواصل يشد الأنفاس أو يقطعها تشويقا ، و جاء هذا البياض للفصل بين الأحداث من خلال وجود ثلاث ختمات (* * *) عبر التقطيع في الأحداث والمواقف بين شخصية و أخرى دون أن يظهر السارد بل يترك الأمر لمخيلة القارئ واحترام دوره كمنتج ثاني لمكونات النص ويعبر هذا البياض بين الفقرات عن

1 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (23) .

2 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (49).

3 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (52) .

الانتقال من مستوى زمني و مكاني إلى آخر و أحيانا يكون بمثابة الاستراحة للاستطراد ثم استكمال عملية السرد.

أما المستوى الثاني فيظهر البياض على شكل نقاط حذف (...) و هو حذف دال يرى فيه الكاتب غاية دلالية ليترك مساحة للقارئ ليجاري فيها خياله مؤولا له عبر التساؤل والافتراض و التخمين ؛ وهذا يمنح النص تعدد القراءات .

و قد أشار حميد لحميداني إلى أهمية هذا البياض من خلال تعرضه لعنوان الرواية السابق والذي كان - حسب تصريحه - " الرحلة إلى ... " دون علامة استفهام و لا علامة تعجب حتى يترك للقارئ فرصة ملاء هذا البياض ¹ .

و من أمثلة ذلك ما بدأ به الكاتب الرواية من خلال نقاط الحذف المتوالية تفاوت في الطول داخل الأسطر ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر إلى آخر.

-..... ثم يأتي الحوار :

- أنت دائخ و غاضب ؛ لماذا تفعل بنفسك هكذا...؟

- سلمني المال حالا... لست على استعداد لاستجدائك

فالموقف يدل على غضب أحد المتحاورين وهو الأول الذي أخفى الكاتب كلامه عبر نقاط الحذف و للقارئ أن يتخيل ما قاله إن كان سبا أو شتما أو غير ذلك من الأقوال التي تناسب هذا الموقف.

4.6. علامات الترقيم :

بعد قراءة النص الروائي نلاحظ أن الكاتب ركز إلى حد ما على إبراز علامات الترقيم وهي تظهر عبر توزيع مقصود وإذا جئنا إلى استنطاقها باعتبارها مصاحبة لما هو لساني كشفت لنا عما تزومه من دلالة على التصويبات أي تحيل على الأمزجة الصوتية من تنهدات واندعاشات وارتخاءات كلامية ونبرات سخرية مثال ذلك :

- لا أعتقد أنك قادرة فعلا على تحقيق الحلم ؟

- هل تنهمني في كفاءتي دون معرفة ملكاتي الخاصة ؟ ²

و السخرية في قوله :

¹ - ينظر : حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (126).

² - حميد لحميداني ، نفسه، ص (70) .

- أو ليس صحفيا؟ وماذا عساه كان سيفعل معي غير هذا؟¹
أما نقاط الاستكفاء (...) فتومئ إلى الغياب وبالتالي إلى بلاغة الصمت؛ وفي استخدام الكاتب للعوارض (-) يعمد من خلالها إلى تخصيص الحوار عبر تعويض فعل " قال " إضافة إلى دلالتها على جدلية الأشياء و المتناقضات مثل قول الكاتب على لسان الشخصيات :

- لماذا تصعب الأمور بهذا الشكل؟
 - لماذا لا تريد أن تستغني عني في يوم من الأيام؟
 - أنت تعلم أن النفاق لا يعجبني؟!
 - فين عمرها أنت عجبائك أنت حاجا في الدنيا ، كأنك تحمل همومه وحدك ...
- ونجد النقطة (.). أخذت وظيفتها الحقيقية في النص إذ جاءت بعد انتهاء الجملة أو تمام معناها.

ويمكن القول أن هذا التوزيع المقصود لعلامات الترقيم يعطي حيوية للمتلقي في القراءة والملاحظة و الفهم العميق لمعاني الكلمات و الجمل ؛ فالقراءة المتأنية تمنح للقارئ الفرصة للمتابعة في احتواء الرموز ووقعها على النفس و ما تحيل إليه من معاني ساخرة؛ و ما ينتج عنه من ضبط للشكل و تأثيره في المضمون .

5.6. الفضاء النصي و الوظائف : و من خلال ما سبق يمكن القول أن الدارس لرواية "رحلة خارج الطريق السيار" يلاحظ أن الكاتب اشتغل على عناصر الفضاء النصي و ذلك من أجل التأثير على القارئ بالدرجة الأولى و بالتالي الاشتغال على الوظيفة التأثيرية : فمثلا لم يأتي الكاتب بالخط الداكن و الفاتح لمجرد التلاعب بالخطوط بل استعمله ليبدل على تأزم الحدث أو وصوله إلى منتهاه أو يأتي ليفرض الكاتب رأيه على من حوله ؛ وكان هذا التوضيح بدافع شد انتباه للقارئ و تعريفه على مواقف الشخصوص ... إلخ.

وما يمكن قوله أن الفضاء النصي كعتبة يعتبر تقنية بصرية و فكرية ترتبط بمقدرة المبدع في التأثير على المتلقي و شد اهتمامه لمعرفة ما تحتويه العبارات من أفكار و التركيز عليها إلى غيرها من الصور العديدة للأشكال الطباعية التي تم ذكرها في السابق كتوزيع البياض و علامات الترقيم و كلها تشتغل على الوظيفة التأثيرية ؛ وهذا ما يجعلنا

¹ - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (71)

نقر إلى أن الفضاء النصي إضافة إلى أنه أظهر الرواية في شكل منظم ولائق قد ارتبط بالمضمون عبر التأثير على القارئ وشد انتباهه بل ودفعه إلى إعمال الفكر .

II. النص البعدي و رواية "رحلة خارج الطريق السيار" لحميد لحميداني :

نروم إنجاز هذه المقاربة بقراءة النص البعدي باعتباره نصاً يتم إنتاجه بموازاة النص الروائي والتمثل في رواية " رحلة خارج الطريق السيار " لحميد لحميداني ونسعى إلى تحليله عبر مساءلة بعض القضايا التي أثيرت في حوارات و مقابلات و تعليقات و حتى رسائل اعتباراً لأهميتها في كونها عتبات نصية تساهم في إضاءة الكثير من الجوانب المتعلقة بالرواية السابقة الذكر و شروط تداولها ؛ وكما سبق الإشارة- في الفصل النظري - إلى أن هذا النوع من النصوص الموازية لا يحتل موقعاً محددًا على الرغم من وجوده في أغلب الأحيان خارج فضاء الكتاب وذلك لأنه يمكن أن يكون متضمناً داخل فضاء الكتاب؛ من هنا جاء هذا الأنموذج لإعطاء صورة و لو بسيطة عن هذا النوع من النصوص الموازية حيث أنتجت في سياقات متعددة ثم جمعه الكاتب ووضعها داخل فضاء الكتاب في شكل ملاحق .

1. تحديد النص البعدي :

قبل الإشارة إلى ما جاء من هذه النصوص يمكن القول أنها جاءت على شكل ملاحق على هامش النص الروائي ووضعت في آخر الكتاب ؛ وهذا مما يدعو القارئ إلى قراءة النص الروائي مرتين الأولى : قراءة المتن الروائي في حد ذاته و الثاني : عندما يتعلق الأمر بهذه الملاحق و جاءت هذه الأخيرة تحت هذا العنوان " ملحقات على هامش النص الروائي" ويمكن أن نشير إلى أهم ما جاء فيها :

* قرار لجنة تحكيم جائزة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين و ما يتعلق بمبررات ترشيح رواية "رحلة خارج الطريق السيار" للأديب المغربي حميد لحميداني للفوز بالجائزة للإبداع في حقل الرواية مناصفةً مع رواية " القرمطي" للأديب الفلسطيني أحمد رفيق عوض و ذلك يوم (2002/10/29) .

ثم جاءت الحوارات و التعليقات و الدراسات و المقالات وهي عناصر النص البعدي :

1.1. التعليقات و الدراسات : و قد أورد الكاتب مقتطفات من بعض الدراسات و التعليقات التي كتبت عن رواية "رحلة خارج الطريق السيار" و هي دراسات قيِّمة قبل التتويح بالجائزة

- مقتطف من مقال د.محمد أمنصور " أفق الرواية الموضوعية " المنشور بمجلة الثقافة العربية (2001/08/18).

- مقتطف من مقال بعنوان " تأملات في رواية رحلة خارج الطريق السيار " لحميد حميداني بقلم د.الجلالي الكديه و الذي قرأ في ملتقى بعنوان "يوم مع الروائي و الباحث حميد لحميداني مسارات السرد و النقد " بحضور مجموعة من الأساتذة و الباحثين : أحمد فرشوخ ، محمد خرماش ، محمد أمنصور ، هشام العلوي، وحضور الكاتب نفسه... إلخ.

- تعليق تحليلي كتبه الأستاذ عز العرب الحكيم بناني (أستاذ الفلسفة بكلية الآداب بفاس (المغرب) بعد قراءته للرواية قصد إدراجه في هذا الملحق.¹

2.1.الرسائل : و قد أورد الكاتب رسالة تلقاها من الأستاذة و الباحثة ندى توميش من فرنسا بعد قراءتها لرواية "رحلة خارج الطريق السيار" و قد أخذ موافقتها على ترجمة رسالتها هذه و نشرها في هذا الملحق.

3.1. المحاورات :

-حوار أجراه الصحفي عبد الحق بلوط مع المؤلف لفائدة إذاعة فاس الجهوية وأذيع على الأمواج الوطنية يوم (2002/12/28) على (12.30).

- حوار أجراه الصحفي خالد الطويل لفائدة إذاعة فاس (2002/12/26) على (14.3).
ومن خلال الإشارة إلى مختلف عناصر النص البعدي و المتمثلة في المحاورات والدراسات و التعليقات والرسالة و هي نصوص أو مقتطفات من نصوص تشير إلى سياقات تواصلية تستهدف في الوقت نفسه حصر هوية المحاور (مجموعة من النقاد و الصحفيين) والمُحاور هو حميد لحميداني الأديب المغربي و الأكاديمي المرموق و الناقد الفذ ؛ و إثبات سيرة حياته الأدبية الملحقة بآخر الرواية تؤكد جدارته للفوز بالجائزة ؛

¹ - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (147) .

والمهم أن هذا الإثبات تأكيد لعمق وعي فكر الكاتب و تنوع مجال ممارسته للكتابة المتراوحة بين النقد و الإبداع الروائي .

و بالتالي إن قراءة هذه النصوص التي اختارها الكاتب و أثبتتها في آخر روايته في شكل ملاحق - لا يمكن تفصيها ما فيها إلا من خلال رصد القضايا و الموضوعات التي تتصل اتصالا مباشرا بالمتن الروائي و بالكتابة عموما.

2.النص البعدي و النص الروائي :

يبرز لنا في سياق مساءلة هذه النصوص الموازية جملة من الاعتبارات المضيئة للرواية وهي في عمومها تنطلق من الآخر (المتلقي) في علاقته بالكاتب عبر إنتاجه المختلف وخاصة هذه الرواية التي جاءت بعد رواية سابقة وهي " دهاليز الحبس القديم " الصادرة عام(1979م) ، و قصة " صباح جميل في مدينة شرقية " الصاردة عام (1981م) ومع كم هائل من المؤلفات النقدية ؛ و بالتالي تستحضر هذه النصوص بعض الموجهات التي توجه أفق انتظار القارئ و تؤهله في الوقت نفسه إلى فهم مختلف القضايا الجوهرية التي تراهن عليها هذه الرواية و التي توحى بتأملات الكاتب عن المجتمع و التاريخ و الثقافة و غيرها من المواضيع بحثاً عن تواصل ممكن مع المُحَاوَر ؛ وهذه العناصر التأسيسية يتحدد موضوعها بمنطق السؤال و الجواب ؛ و يتنوع هذا الحوار بتنوع المجالات الفكرية المختلفة و بتنوع القضايا التي عولجت في هذه الرواية مثل المجتمع ، التاريخ ، الثقافة ...إلخ. وأول هذه القضايا هو المجتمع حيث تصور هذه الرواية حال مجتمع من خلال حافلة متهالكة يملكها كهل لا يهمله سوى المال و يقودها شاب قوي مخلص و تستقلها فئات تمثل المجتمع قاطبة من عمال و فلاحين و مثقفين و شيخ طريف ... و تقطع هذه الحافلة مئات الأميال وعلى متنها هذه النماذج التي تمثل الواقع العربي بالصورة الايجابية والسلبية.¹

يشير إلى هذا الموضوع الصحفي محمد علو مع الروائي بقوله :

-يلاحقك الهاجس الاجتماعي دائما سواء في أطروحاتك النقدية أم في المستوى الروائي الإبداعي ؛ يرافقتك حتى و أنت على متن حافلة متداعية خارج الطريق السيار... ؟

1 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (122) .

- يرى الكاتب في جوابه عن هذا السؤال أن الرواية يمكن أن تقرأ قراءتين الأولى بسيطة و اجتماعية تنقل لك الواقع كما نجده في أي بلد ينتمي إلى العالم الثالث ؛ والقراءة الثانية تكون أوسع من الأولى لأنها تأخذ بعين الاعتبار ما تشير إليه الرواية من تصادم ملحوظ بين حضارة عربية و إسلامية و حضارة غربية لها قوتها ... و يلزم التعامل معها مع ذلك بطريقة تكون سليمة.¹

أما في اهتمام الكاتب بالتاريخ و رصد تحولاته في الرواية من خلال السؤال الذي طرحه عليه الصحفي نفسه : **ما إذا كان الطريق السيار هو طريق الصيرورة التاريخية ؟** -يجيب الكاتب أنه فعلا المقصود به خاصة في ضوء الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية والحضارية للواقع ؛ فهو يرى أنه على هذه الأمة أن تفكر جديا في ضرورة الاندماج في الواقع الحضاري المعاصر ؛ ولكن دون أن تفقد هويتها الأساسية ... يقول: **" المهم أنه ينبغي أن نحس بأنه آن الأوان لوضع برامج للنمو و التطور و العلم كي نساير هذه الحضارة الحالية "**²

و في سؤال الصحفي عبد الحق بلوط الذي وجهه للكاتب عن الثقافة بقوله :

-حسب قراءتي لهذه الرواية فهي تتحدث عن المثقف و عن رحلة الثقافة العربية أليس كذلك ؟

يجيب الكاتب : هناك رحلة للثقافة بدون شك في هذا النص الروائي ؛ لكن هناك رحلة للإنسان العادي مثل الفلاح و الحصاد ... و هناك رحلة صوفية... و كيف تم التوفيق بين هذه الأنماط و العلاقات القائمة في هذا النص فهذا هو سر صناعة الرواية.³

وما يمكن قوله أن هذه النصوص الموازية و منطقتها المحدد بالسؤال و الجواب من هذه الزاوية ساهمت في إنتاج معرفة بمجمل القضايا التي تناولتها الرواية و ما رافق ذلك من تحديد الاهتمامات التي يروم الكاتب توظيفها و نيته في توصيل ما أراده إلى قارئ بعينه لأن الأجوبة التي قدمها حميد لحميداني سعت إلى وضع القارئ أمام أهم الإشكالات التي تعرضت لها روايته أو الاعتناء بإبراز أهميتها ؛ كما أن الكاتب رهن على الاشتغال في صياغتها .

1 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (127) .

2 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (127).

3 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (133) .

و يمكن القول أن من أهم أسباب تنويع هذه الرواية بالجائزة كان من خلال أنها :
- عمل حدائى أفاد فيه صاحبه من أرقى الأدوات التي بلغها الفن الروائى في الآونة الأخيرة¹ ؛ ومن التقنيات المهمة التي أفلح المؤلف في الإفادة منها على حسب رأي اللجنة : التقطيع المونتاجي حيث تتوالى المشاهد بين شخصية و أخرى و موقف دون آخر دون أن يظهر السارد في المشهد بل يترك الأمر لمخيلة القارئ.²

و هو ما أشارت إليه أيضا الباحثة ندى توميش في قولها " لقد كانت متعتي بقراءتها كبيرة -أي الرواية- ؛ فابتداءً من صفحة الغلاف الأولى أعجبت بالطابع الشعري الساخر لتلك الحافلة التي رسمتها بريشتك و خاصة تلك الملامح المضحكة فيها و كذا الجانب الساذج الخادع هنيئاً لك أولاً لما تتمتع به من مواهب الرسام التشكيلي...".³

3.النص البعدي والكتابة : حظي موضوع الكتابة في هذه النصوص الموازية عند حميد لحميداني باهتمام خاص ؛ و يأتي هذا الاهتمام من طبيعة الخصوصية المميزة لإبداعه بشكل عام ؛ و يظهر ذلك من خلال توفيقه بين الكتابة الروائية و الكتابة النقدية - إن صح القول - و يطرح الصحفي خالد الطويل على الكاتب سؤالاً يخص هذه الجزئية بقوله :

- كيف تم انتقالكم من مجال تخصصكم إلى مجال الكتابة السردية؟

يجيب الكاتب بأنه بدأ روائياً من خلال أن أول إصدار نشره كان هو رواية "دهاليز الحبس القديم" (1979م) حتى و إن انصرف إلى النقد مدة طويلة رجع إلى الكتابة الروائية .

ويرى أن كتابة الرواية بخلفية نقدية هي مسألة صعبة و لكنها تقدم فائدة كبيرة لمن يستطيع التحكم في الأسس التقنية التي تقوم عليها الرواية ... يقول : " إن النقد مكثري كثيراً من التحكم في أساليب الكتابة واللعب بالكلمات و التقنيات لخلق أدوات تحفيزية داخل العمل الروائي ... إن التصالح بين النقد و الإبداع في هذه الرواية موجود و لكنه خفي".⁴

1 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (121) .

2 - حميد لحميداني ، نفسه، ص (122) .

3 - - حميد لحميداني ، نفسه ؛ ص (151) .

4 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص(125) .

وفي حديث الكاتب عن الرواية المغربية عموما بعد السؤال الذي طرحه عيه - خالد الطويل - ما هو موقع الرواية المغربية بالنسبة للرواية العربية ؟ يرى أن الرواية المغربية فيها نماذج جيدة و متعددة مع بعض التفاوت بين كاتب و آخر ... بل إن هناك نماذج في رأيه ترقى إلى مستوى العالمية ؛ وهذا يشرف الثقافة المغربية التي هي متعددة الوجوه و المجالات.

أما عن وضع الرواية عموما وعلاقتها بمجال القصة ؛ يرى أن هذه الأخيرة مرتبطة بمجرى الحياة اليومية و بالنشر السريع في وسائط الصحافة (...) و كتابتها و قراءتها على السواء لا يتطلبان كثيرا من الوقت في عصر يتميز بالسرعة ؛ أما الرواية بحكم طولها فهي تأخذ من القارئ زمناً أكبر كما أنها قد تعمل على المساهمة في تحويل حياة الناس و خلق انعطافات جوهرية فيها لأن القراء يندمجون بعالم متكامل فيها...¹ و في نصيحته للكاتب الناشئين الذين يهتمون بالإبداع الروائي هي أن لا يلتفتوا إلى المنفعة المؤقتة ؛ فالمشاركة في الإنتاج الإبداعي - كما يرى - تتطلب اندماجا فعليا للكيان الذاتي في تجربة الكتابة ؛ بمعنى أن يحس الكاتب أو المبدع بأنه عندما ينتج في هذا المجال إنما يحقق و جوده...²

و ما يمكن القول أن حميد لحميداني في حديثه عن الكتابة ينطلق من مسلمات متعددة والتي صاغ من خلالها تصورات و بالتالي الحدود التي تقوم عليها كتابته تفيد النظر إلى هذه الأخيرة باعتبارها تجربة ترتبط أشد ما ارتباط بما اكتسبه الكاتب من أطروحاته النقدية المتعددة .

3. أهمية النص البعدي في رواية " رحلة خارج الطريق السيار " : تظهر أهمية هذه النصوص الموازية من خلال ما تطرحه من تقييم و تقويم لرواية " رحلة خارج الطريق السيار " من طرف النقاد والمتخصصين ؛ و هذا ما حبزه الكاتب حميد لحميداني عندما صرح بأنه يترك المهمة للنقاد و المتخصصين بتقويم هذه الرواية ؛ لأنه ليس من الملائم في نظره أن يقوم بتقييم روايته بنفسه على الرغم من أنه من هؤلاء النقاد.³

1 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (137) .

2 - حميد لحميداني ، نفسه، ص (136) .

3 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (133) .

و بعد تقييم هؤلاء النقاد لهذه الرواية فيما سبق ذكره يرى صاحب الرواية أن الآراء الواردة هنا تعبر عن المنظورات الخاصة للنقاد الجادين الذين كتبوها ؛ ومن الأكيد في نظره أن كثيرا منها يلتقي مع قناعاته الخاصة ؛ لكن هناك جوانب يختلف فيها معهم ؛ وعلى العموم فمؤلف الرواية يعتقد أن كثيرا من الأحداث و الوقائع في روايته قابلة لأن تؤول تأويلات متعددة بحكم اختلاف القراء و النقاد و تنوع قناعاتهم و هذه طبيعة الكتابة الروائية الجديدة التي تعتمد على المبدأ الحوارى ¹.

فمثل هذه النصوص الموازية مهمة للكاتب و النقاد تطرح فيه الآراء بكل حرية لمعرفة مدى أهمية هذه الرواية عند تلقيها ؛ كما أن الرد مكفول قانونا للكاتب لأن هذه الردود من المبادئ المتعارف عليها و لكنها تكون في حدود اللباقة ؛ ويمكن أن نشير على سبيل المثال ما جاء في رد حميد لحميداني على قول أحد الصحفيين:

-إن الكاتب قال رحلة خارج الطريق السيار قادتني إلى جائزة ملك.

يرد الكاتب فيقول: -هي عبارة اختلقها الصحفي خالد الطويل- سامحه الله - و جعلها عنوانا لحواري معه نشر بالعدد (7094) من جريدة الاتحاد الاشتراكي ؛ وأنا لم أقل هذه العبارة على الإطلاق فهذا من اجتهاداته الخاصة على سبيل الإثارة الصحفية. ²

كما تظهر أهمية هذه النصوص أنها تتطوي على أساسيات القضايا المعرفية التي يعرض لها حميد لحميداني في مؤلفاته المتعددة و ليست ما جاء في هذه الرواية فقط و يمكن حصر النتائج التي تحصلنا عليها من خلال التحليل السابق في: أن هذه النصوص الموازية كشفت جوانب مهمة تتعلق برواية " رحلة خارج الطريق السيار " وتتعلق بالكتابة عموما من خلال:

-تعدد القضايا التي تشغل فكر حميد لحميداني و شمولية المحاور التي استهدف معالجتها في روايته " رحلة خارج الطريق السيار " و عبر كتاباته المختلفة الروائية و النقدية.

- تمت صياغة الأجوبة من خلال تصور منهجي دقيق تميز بعمق التناول و الطرح وهذا يعود إلى تعدد المصادر التي استقى منها حميد لحميداني مرجعيته.

1 - حميد لحميداني ، نفسه ، ص (138) .

2 - حميد لحميداني ، رحلة خارج الطريق السيار ، ص (132) .