الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

مكونات المنجز الروائي
(تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)

رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص : قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالب : عبد الحق بلعابد إشراف: الدكتور واسيني الأعرج

السنة الجامعية : 2008/2007

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

مكونات المنجز الروائي
(تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)

رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص : قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالب : عبد الحق بلعابد إشراف الدكتور: واسيني الأعرج

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د/	رئيسا
أ.د/ واسيني الأعرج	مقررا
أ.د/	عضوا
أ.د/	عضوا
أ.د/	عضوا
أ.د/	عضوا

السنة الجامعية : 2008/2007

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مـــــقـــــدمة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مـــقـــدمـــة:

إن الكيفية التي نتعتب بها الرواية قراءةً، كنص يتشكل في نثر العالم ويشكله، دون أن يعترف بانغلاقه الإيقوني،من هنا يأتي خوف القارئ من الرواية،لأنها دائما في خلق جديد،فليست الرواية هي التي لا تقرأ، ولكن القارئ هو الذي لا يعرف كيف يقرأ؟ لهذا فهي تحاول أن تقدم لكل قارئ خيارات إستراتيجية لقراءتها.

من هذا السؤال المركزي: كيف نقرأ الرواية؟ وكيف نؤوّلها؟ انطلقنا في الإجابة عن هذه الكيفية، باحثين عن آليات تحليل وتأويل معناها الهارب في مسالك التخييل، ليقع اختيارنا على روايات الكاتب المغربي "**محمد برادة**"، التي فتحت أمامنا أفقاً بحثياً جديداً لفهم مداخل النص الأدبي، وبنياته السردية، ومدى تفاعلها مع الواقع، فكانت روايات "**محمد برادة**" عبارة عن شبكة من الاستراتيجيات الكتابية، لا يقدر على فكها و/أو تفكيكها إلا شبكة توازيها، لهذا استعنا بشبكة القراءة كوسيلة إجرائية لتحليل مثل هذه النصوص، لنشيّد من خلالها لعبة المعنى من جديد،مستكملين بذلك مشروعا بدأناه في مرحة الماجستير التي طبقنا فيها شبكة القراءة على رواية واحدة لمحمد برادة وهي رواية (لعبة النسيان)،مما حفزنا على اكتشاف عالمه الروائي من خلال هذه الآلية الإجرائية.

أما عن مبرراتنا المنهجية في تطبيق شبكة القراءة على روايات **محمد برادة**، فلأننا وجدناها تعمل:

- كإستراتيجية قرائية، تبحث في تفاعلية النص والقارئ.
- تقديم قراءة منهجية تعليمية للتخييل السردي من جهة، وقراءة معرفية علمية للتخييل كموضوع للتفكير.
- الانفتاح على جميع ما توصلت إليه المناهج النقدية الحديثة من آليات وإجراءات في تحليل النصوص، مرتكزة بالأساس على:

1- كفاءة القارئ التأويلية، التي سيواجه بها قراءةً مثل هذه النصوص.

2- قدرة القارئ التأويلية، والتي سيُجسد فيها كفاءته السابقة، وهذا بتنشيطه لموسوعته المعرفية، أثناء هدمه البنّاء لمعنى هذه النصوص.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- لا تختص هذه الشبكة بجنس أدبي بعينه، ولكن تطبق على كل الأجناس الأدبية وغير

الأدبية، مراعية في ذلك خصوصيات كل جنس.

وبعد هذه المبررات المنهجية، قمنا بتقسيم البحث إلى مقدمة، التي نحن بصدد عرضها، ومدخل منهجي، ثلاث فصول وخاتمة.

*** المـــدخـــل المـــنـــهـــجي:**

ضبطنا في المدخل المنهجي جهازنا المصطلحي والمفاهيمي، برجوعنا إلى النظريات النقدية التي سنستفيد منها في التحليل، منوهين بدور القراءة المنهجية في تفهيم النصوص وتحليلها، مركزين على آلية من آلياتها وهي شبكة القراءة، التي حرصنا على تقريب حدودها ومحدداتها من القارئ، بادئين بتعريف القراءة كنشاط ذهني، ثم اجتماعي، ثم سيميائي، لنأتي بعد ذلك على الفروق المصطلحية الموجودة بين شبكة القراءة وبطاقة القراءة.

لنبحث بعد ذلك عن القارئ في الرواية من خلال عالمه الذي تكشّف لنا في نظريات نقدية حديثة، منها نظريات الأثر، ونظريات الاستقبال والتلقي، لننتقل بعدها إلى عالم القراءة لنجدها هي الأخرى تتمفصل على نفسها لقراءات كثيرة ركزنا على أهمها، وهي القراءة الأدبية لما تقدمه لنا من إمكانات تحليلية وتأويلية للنصوص.

لنصل إلى تعريف ميثاق القراءة، الذي يعد من بين المحددات الأساسية لجنس العمل الأدبي، وكيفية تحليله، وإلى التفريق بين مصطلحي المقروئية والقرائية في النص التي يحرّكها القارئ النصي الكاشف عن شعرية نصه، لنطرح بعد ذلك أسئلة مهمة على شبكة القراءة، هي أسئلة النص وأسئلة المنهج، التي من خلالها ستتضح معالم البحث بعد أن تكون شبكة القراءة قد استكملت مكوناتها، وهي:

- **القراءة الشكلية**: والتي تعنى بكل ما يحيط بالنص لتكتشفه عن قرب، لهذا كان المناص موضوع دراستها، وكان القارئ المناصي محركها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **القراءة الداخلية**: وهي التي تتناول بالدرس المكوّنات السردية المعروفة للنص، أما القارئ الذي يحركها فهو القارئ النصي.
- **القراءة الخارجية**: وتشمل كل ما هو خارج عن النص، ولكن يقوم في الوقت نفسه بتفسير النص وتشييد معناه، والقارئ الذي يحركها هو القارئ التناصي.

والملاحظ مما سبق، أن لكل قراءة قارئ يحركها، يكون عارفاً باستراتيجياتها، ومحملاً بخلفياتها المعرفية والنقدية، تساعده على فهم العمل الأدبي من وجهة نظره، وتضافر **القارئ المناصي مع القارئ النصي والقارئ التناصي**، سيسمح بفهم العملية التواصلية والتداولية الأدبية من جهة، ويضعنا أما قارئ متعاضد جديد هو **القارئ الجامع** الذي نحقق من خلاله شرط التأويل الأدبي، لنكون أمام نقد جديد، هو نقد من وجهة نظر القارئ.

*** الـــفـــصـــل الأول:**

وهو الفصل الحامل للقراءة الشكلية كقراءة استكشافية لمناطق موازية للنص وللمناص تحديداً، لهذا أردنا من خلالها أن نعرف كيف انتقل "**جيرارد جينيت**" من شعرية النص إلى شعرية المناص، ببحثنا عن:

أولاً: مصطلح المناص عند "**ج. جينيت**" وعند المشتغلين عليه، لنصل إلى تحديده معجماً ودلالةً، لنستقر في الأخير على التعريف الذي قدّمه "**ج. جينيت**" في كتابه "**عـــتبـــات**"، الذي جعلناه مرتكزاً لبحثنا في هذا الفصل، لنتعرض بعد هذا إلى أنواع المناص وهي **المناص النشري والمناص التأليفي**، لنضيف إلى هذين النوعين اللذين ذكرهما "**ج. جينيت**" نوعاً آخر، وهو ما أسميناه **المناص التخييلي**، الذي وجدناه مبثوثاً في ثنايا كتاب "**عتبات**"، إلا أن "**ج. جينيت**" لم يصرح به، نظراً لما يكتنفه من تعقيد، فأردنا أن نخرجه إلى ميدان البحث مجتهدين في الكشف عن آليات اشتغاله، ويمكن أن نُلحق بهذه الأنواع **المناص الترجمي**، حيث أن "**ج. جينيت**" قد ذكر الترجمة في خاتمة كتابه كعنصر مناصي، إلا أننا رأينا أن هذه الأخيرة يمكن أن تستقل بمناصها الخاص.

لنأتي بعد ذلك على أقسام المناص العام (النص المحيط والنص الفوقي)، معرّفين كل قسم وما يتفرع عنه من أقسام ثانوية، لنخلص في هذا الجزء النظري من المناص إلى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مبادئه الأساسية "المبدأ المكاني والزماني والمادي والتداولي والمبدأ الوظيفي"، لندخل مباشرة بعده إلى الجزء التطبيقي من المناص، وقد اخترنا لذلك أربعة عناصر مناصية مهمة من النص المحيط والنص الفوقي وهي: العنوان، صورة الغلاف، الترجمة، والمذكرات.

ثانياً: لما كان العنوان أهم عنصر مناصي، ومن بين المباحث النقدية الجديدة، أفردنا له جزءً مهماً من الدراسة، بدءً بتحديداته عند المشتغلين عليه قديماً وحديثاً، مبرزين مكان وجوده، ووقت ظهوره، ووظائفه التي تعد أدق مبحث في العنونة، فقد قمنا بتتبعها في عناوين روايات **محمد برادة**، دون أن نكتفي بالعناوين الرئيسية، بل تعديناها إلى دراسة العناوين الداخلية، وما يميزها عن العناوين الرئيسية.

لنبحث بعد ذلك في العملية التواصلية والتداولية الضابطة لهذه العناوين، والتي ستسمح لنا بفهم ما اسميناه الحجاج العنواني، لنواصل التأمل في مصطلح جديد أملاه علينا البحث في العنونة، وهو مصطلح **التعانن** الذي أبرز لنا مدى التداخل الموجود بين عناوين محمد برادة (الرئيسية منها والداخلية)، وكشف لنا عن سمة التفاعل والتعالق الموجود بينها، ولم نقف عند تداخل العناوين مع بعضها البعض، بل أردنا أن نجرب هذا التعانن مع الكاتب والقارئ والنص كونها عناصر تلعب دوراً أساسياً في وضع العنوان، وتساعد على فهمه.

ثالثاً: العنصر المناصي الثاني الذي اشتغلنا عليه، هو صورة الغلاف، التي تطلبت منا ثقافة بصرية وتشكيلية، لنتمكن من فهمها ثم تحليلها، وهذا لصعوبة موضوعها وتعقيد آلياتها، منقلين بذلك من دراسة الغلاف إلى دراسة الصورة، ثم من دراسة الصورة إلى دراسة الغلاف، لنصل بعد ذلك إلى تحديد معنى الصورة وأنواعها، وهذا كله قصد الوصول إلى وضع شبكة قرائية للصورة، تكشف عن شكل مضمونها كما تظهر في صور أغلفة روايات **محمد برادة**، الذي كان واعياً بعلاقة الصورة بالنص، لما تحمله من معاني، لهذا بحثنا في طبيعة صور أغلفة الروايات، ثم في مكوناتها الأساسية (المنظور، الإطار، زاوية النظر، اختيار الألوان)، وبعد انتهائنا من المستوى الوصفي انتقلنا إلى مستوى أعمق وهو المستوى التأويلي الذي ربطنا فيه بين ما قدمته الصور وما جاء في النص، وما تأوّلناه من خارج صورة- نص.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما الصعوبة التي تواجه كل باحث في صور أغلفة الروايات، فهي تأخر المؤسسات الطباعية العربية، ودور النشر عن مواكبة التقنيات الحديثة في الطباعة، واحترافية الفنون المطبعية التي توكل وضع صور الأغلفة إلى تقنيين وفنانين محترفين،وهذا بعد قراءتهم للعمل الأدبي، لهذا غالباً ما نجد أن صور أغلفة الروايات توضع في الوطن العربي اعتباطاً دون دراسة، فتفقد لذة القراءة البصرية، والقيمة الفنية التي يقدمها المناص، غير أننا نلاحظ أن الوعي بضرورات الطباعة الفنية آخذ في الانتشار عند بعض دور النشر العربية.

رابعاً: أما العنصر المناصي الثالث، الذي تعرضنا له بالدراسة، فهي الترجمة، وقد سبقت الإشارة إليها، لما يتسم به مفهومها عامة من تعقيد، وداخل الجهاز المصطلحي المناصي المشتغل عليه تحديداً، فالترجمة تبقى من المفاهيم المتحركة في أفهام الإنسانية، لهذا كان "**ج. جينيت**" حذراً لما أرجأ الإشتغال عليها، واكتفى بالتلميح لأهميتها المناصية في خاتمة كتابه "**عتبات**"، غير أننا أردنا المغامرة بالبحث عنها كعنصر مناصي.

وأول عقبة واجهتنا ونحن نقاربها في روايات **محمد برادة**، هو موقعيتها، هل تقع الترجمة في النص الفوقي كما ذهب إليه "**ج. جينيت**"؟ أم أنها مستقلة بذاتها كنوع آخر من أنواع المناص الذي اسميناه بالمناص الترجمي؟ فوجدنا أن الترجمة إذا أُخذت بالتحديد الجينيتي، فهي أحد أقسام النص الفوقي لوقوعها خارج النص الأصلي، ولكن إذا وسّعنا من أفقها -وهنا يظهر التعقيد- فسنجدها تصنع لنفسها مناصاً مستقلاً يدخل في أنواع المناص العام، له مبادئه ووظائفه وأقسامه الخاصة التي تُنتزع من المناص العام ولكنها تحافظ على الخصوصية الترجمية، ويُظهر هذا الاختلاف جلياً أن النص المترجم سيظهر في كتاب مستقل عن النص الأصلي، وسيحمل اسماً آخر ينضاف إلى اسم المؤلف، وهو اسم المترجم الذي ستنتقل إليه المسؤولية الأدبية والفكرية على إنتاجه/عمله، زيادة على ظهور عناصر مناصية أخرى في النص المترجم لا نجدها في النص الأصلي.

ويبقى البحث في المناص الترجمي –لجدّته- مطروحاً للنقاش في الساحة النقدية، قصد تقصي كل جوانبه الظاهرة والخفية، وهذا لارتباطه بتطور صناعة الكتاب، والفنون المطبعية عامة في الوطن العربي، ومدى وعي الكتاب بهذه الظاهرة، خاصة، أن الكثير منهم يشارك في ترجمة أعماله الإبداعية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خامساً: أما آخر عنصر مناصي تعرضنا له، فهي المذكرات، غير أننا واجهنا صعوبة في تحديدها، وتحديد وظائفها على بساطتها، ومدخل الصعوبة تأتى من تعقيد مسالك التخييل في الرواية المشتغل عليها، وهي رواية "**الضوء الهارب**"، حيث أدرجت هذه المذكرات في نصها السردي، لهذا بدأنا بالبحث عن تحديد لهذه المذكرات التي وجدنا أنها مذكرات موازية تحكي كيفية تشكل الرواية والاحتمالات الكتابية التي يمكن أن تُكتب بها، وتوصلنا إلى أنها مذكرات موازية ولكن تخييلية من عمل السارد لا الكاتب الواقعي، من هنا بدأ البحث عن المركزي والهامشي بين الرواية والمذكرات، وعلاقتها بالميتا-سري والتعالق النصي.

ولما كانت هذه المذكرات من عمل السارد لا الكاتب الواقعي، فقد أوقعتنا في مشكل مصطلحي، وهو أن المذكرات الموازية هي من عناصر المناص العام التي يقوم بها الكاتب، فكيف يوكلها للسارد، أي كيف نخرج من الواقعي إلى التخييلي؟ وهنا احتجنا إلى مناص آخر تنتظم فيه هذه المذكرات الموازية، وهو ما اصطلحنا عليه **بالمناص التخييلي** الذي يتحمل مسؤوليته الكاتب الضمني، وعلى الرغم من أن "**ج. جينيت**" لم يتطرق له، إلا أننا وجدنا بعض الإشارات التي يُلمح فيها إلى مثل هذه العناصر، فحاولنا تطويرها والاجتهاد في تحليلها، وبهذا تمكنا من البحث في هذه المذكرات الموازية.

*** الفـــصـــل الثـــانـــي:**

أما الفصل الثاني، وهو الفصل الحامل للقراءة الداخلية أو النصيّة، فقد خصصناه لدراسة ما يعرف بالمداخل النصيّة، وهي من المباحث النقدية الجديدة، مركزين على مفصلين مهمين، وهما الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة كما تظهران في روايات **محمد برادة**، ووجه المناسبة بينهما، قصد الوصول إلى شعرية الفواتح والخواتم النصيّة.

وهذان المفصلان لم يعتن بهما النقد العربي الحديث، على الرغم من اهتمام البلاغة العربية القديمة بهما، إذ اعتنى البلاغيون بحسن البدايات وحسن النهايات، لهذا أردنا معاودة التفكير فيهما والاشتغال عليهما على ضوء ما استجد من دراسات على مستوى الساحة النقدية، مراعين في ذلك خصوصية المدوّنة السردية التي نحللها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد قسمنا هذا الفصل إلى ثلاث مباحث مهمة:

*__المبحث الأول__: تعرضنا فيه إلى شعرية الفاتحة النصيّة، محددين المصطلح، وكيفية اشتغاله الروائي، طارحين عليه سؤال البداية: من أين نبدأ؟ لنلج بعد ذلك في التطبيقات على روايات **محمد برادة**، مركزين على:

- كيفية تعيين الفاتحة النصيّة في روايات **محمد برادة**.
- الفواتح النصيّة الموازية والمتاخمة في روايات **محمد برادة**.
- وظائف الفاتحة النصيّة في روايات **محمد برادة**.

*__المبحث الثاني__: تعرضنا فيه إلى شعرية الخاتمة النصيّة، محددين أيضاً المصطلح وكيفية إشتغاله الروائي، طارحين سؤالاً مهماً آخر، وهو من أين ننهي الرواية، أو أين تنتهي الرواية؟ لنبحث عن هذه الخواتم النصيّة في روايات محمد برادة من خلال ثلاث نقاط أساسية:

- كيفية تعيين الخاتمة النصيّة في روايات **محمد برادة**.
- الخواتم النصيّة الموازية والمتاخمة في روايات **محمد برادة**.
- وظائف الخاتمة النصيّة في روايات **محمد برادة**.

*أما **المبحث الثالث**: فقد خصصناه للبحث في التناسب الموجود بين الفواتح النصيّة لروايات **محمد برادة** مع خواتمها النصيّة، وهو مبحث دقيق احتاج منا لصبر وطول تأمل في العلاقات والتعالقات الموجودة بين هذه الفواتح وخواتمها، وما يحققه من مبادئ تداولية، خاصة الانسجام والاتساق النصي.

كما اجتهدنا في هذا المبحث، ليس فقط في معرفة المناسبة الموجودة بين الفواتح النصيّة والخواتم النصيّة لروايات **محمد برادة**، بل تجاوزناها إلى البحث عن المناسبة القائمة بين فواتح الفصول لخواتمها، ومناسبة فواتح الروايات لبعضها البعض، وغيرها من التفريعات التي أوصلتنا إلى القول بأن الكتابة السردية عند **محمد برادة** خارجة من كون روائي واحد منسجم.

ليبقى مبحث المناسبة من المباحث القديمة الجديدة التي تحتاج إلى دراسات عديدة تتضاف إلى هذه الدراسة قصد الكشف عن خصائصها ووظائفها، وهي من بين المباحث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المعول عليها قصد الدفع بالنقد العربي الحديث لدراسة موضوعات جديدة في السرديات العربية.

- **الفـــصـــل الثـــالـــث**:

أما الفصل الثالث، وهو الفصل الحامل للقراءة الخارجية، فقد جاء عبارة عن قراءة تناصية لأعمال **محمد برادة** الروائية، وهذا بعد عودتنا إلى مصطلح التناص بين التنظير والإنجاز، إذ قسمناه على المستوى المنهجي إلى:

- **تناص داخلي**: بحثنا فيه عن الكيفية التي تناصت بها روايات **محمد برادة** مع بعضها البعض، إن على مستوى الأشكال والموضوعات، وإن على مستوى الأزمنة والأمكنة والشخصيات.

لنفرد بالبحث تلك الجزئية المتعلقة بالتعالق النصي بين روايتي "**لعبة النسيان**" و"**امرأة النسيان**"، أين يظهر التعالق بينهما جلياً على جميع المستويات (الزمان، المكان، الشخصية)، وإن اختلفتا عن بعضهما في بعض الرؤى والمنطلقات، لهذا اصطلحنا على هذه العملية **بالتقارئ النصي**، أي كيف يمكن لرواية لاحقة أن تعيد قراءة رواية سابقة عنها، ومتعلقة بها، لنجد أن رواية "**امرأة النسيان**" ما هي إلا امتداد تخييلي سردي لرواية "**لعبة النسيان**" داخل ما أسميناه بانسجام الكون الروائي عند محمد برادة.

- أما **التناص الخارجي**: فقد ركزّنا فيه على تناصات روايات **محمد برادة** مع التراث والتاريخ، والفنون، وتناصها مع الأعمال الأدبية الأخرى، وهنا يظهر لنا بأن الرواية فعلاً جنس هجين بتعبير **باختين**.

وبعد هذه الفصول الثلاثة، أتينا على ذكر الخاتمة التي هي عبارة عن بداية لبحوث أخرى للاقتراب أكثر مما قدمنا، أو لم يسعفنا الحظ على التعمق فيه، نظراً لنقص المراجع أو لعدم التمثّل الجيد لبعض الطروحات الجديدة التي ما زالت في طور التخلق في بيئتها.

لنقدم بعد ذلك ثبتاً بأهم المصطلحات التي اشتغلنا عليها في البحث، لنعقبها بالمصادر والمراجع المعتمدة، ونختمها بفهرس الموضوعات.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر، لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور **واسيني الأعرج** على ما قدّمه لي من مساعدة علمية كأستاذ مشرف، ومن تجربة إنسانية كإنسان خابر لهذه الحياة، على الرغم من مشاغله الكثيرة، فله مني حسنات بحثي، وعليّ تبعاته، ولزوجه الدكتورة **زينب لعوج** كل الإحترام والتقدير على تشجيعاتها ومتابعتها لهذا البحث المتواضع،والشكر موضول إلى الأستاذة **مايسة ملاح** على صبرها في قراءة هذا البحث وتنقيحه.

وشكري الخاص إلى أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من عناء قراءة الرسالة، وإلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الجزائر، وللأصدقاء والأحباب خالص مودتي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مدخل منـــهجـــي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0- النقد الأدبي بين القارئ والقراءة:

إن النقد حال في فهومنا ومرجعياتنا، مرتحل في ممارساتنا القرائية، لا يخلق عن طول ردّ، منذ أرسطو إلى الآن، فهو دائماً في خلق جديد.

فالمتدبر لنظرية النص الأدبي، يجدها لا تخرج عن لحظات معرفية ونقدية ثلاث "لحظة الكاتب، لحظة النص، لحظة القارئ"[1]،التي تختلف لتأتلف، مؤسسة بذلك لكل الاتجاهات النقدية التي عرفتها المؤسسة الأدبية.

فإذا اتخذنا وجهة نظر القارئ النقدي[2] لنحفر من خلالها نقدياً وتأويلياً، قاصدين الكشف معها وبها عن هذه اللحظات البنيوية للعملية التواصلية والتداولية للأدب من داخل أرض النصوص والخطابات، فسنجدها تتمفصل إلى:

1-لحظة الكاتب:

لحظة في تاريخ النقد احتفت بتمجيد الكاتب وفهم مقصدياته، موكلة مهمة تحليلها وتأويلها للقراءة الخارجية، أي لما يصدره الناقد من أحكام قيمة على النص الأدبي.

2- لحظة النص:

لتنتقل هذه الدورة التواصلية إلى لحظة مهمة من اللحظات التاريخية للنقد الأدبي وهي لحظة النص، والتي احتفت بدورها بالنص، مقاربةً إياه في ذاته ومن أجل ذاته، كاشفة عن أدبيته ونصيّته، ومركزة على مقصدياته الصانعة لشعرياته، لتوكل هي الأخرى مهمة تأويل هذه اللحظة للقراءة الداخلية (البنيويات، السيميائيات، السرديات، تحليل الخطاب...)، ليتحول ذلك الناقد التقليدي إلى ناقد /قارئ واصف للبنيات النصيّة لا يعدوها.

---

[1]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية (المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب، ص 68-71.

[2] -آن موريل، النقد من منظور القارئ، (ت) إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، العدد 43، ماي 2004 على الموقع الإلكتروني لمجلة نزوى

.

- أما عن القارئ النقدي، فنقصد به ذلك الناقد المحترف بطرائقه وإجراءاته النقدية التي يباشر بها الحفر في طبقات النص قراءة وتأويلا، وبهذا سيفارق ذلك الناقد الكلاسيكي الذي يقف عند تقديم أحكام قيمية على النص تفرغه من معناه الجمالي، وسنجد أن هذا القارئ المفتش عنه سيصبح قارئا جامعا لشتات القراء الذين نظّر لهم من قبل أصحاب نظرية التلقي والقراءة، فهو جامع لما سنسميه: بالقارئ المناصي، والقارئ النصي، والقارئ التناصي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-لحظة القارئ:

لتصل بنا هذه العملية التواصلية إلى القارئ، الذي أصبح قطب الدراسة والاهتمام في الدراسات الحديثة التي تستهدف التلقي أساساً، ليصبح مدار الاحتفاء هو القارئ بعدما كان نسياً منسياً في التاريخ الأدبي، وما مارسته عليه المؤسسة النقدية من إقصاء وتهميش، لتوكل إليه الآن قراءة التلقيات وفهم الاستجابات، وتأويل وملء فراغات النص وبياضاته، من خلال تفاعله مع نصه من جهة وواقعه ومجتمعه وما ينتجه من جهة أخرى.

بهذا تكتمل وتتكامل رحلة هذا القارئ **منهجياً**، وإن لم تكتمل ارتحالاته القرائية **معرفياً** في خطاب النص وتخييليته، وخطاب الواقع وتأويليته، وخطاب العالم وعولمته، فبين النقديات والتأويليات مناطق برزخية لم يحسم فيها بعد، لأن كل مناطق اللاحسم قابلة للرحلة والارتحال مع قارئ واع بإجراءاته النقدية، وبلحظاته القرائية.

لهذا لم نجد غير القراءة المنهجية معاوناً تحليلياً، لقدرتها على الاستفادة من كل المقاربات النقدية على اختلاف اتجاهاتها لتبني آليات تحليلية لفهم وتفهيم النصوص، إما بوضع فرضيات قرائية، وإما ببناء شبكات قرائية لهذا الغرض، لأن النص الأدبي عامة (والرواية تحديداً) لا يمكن أن يُقرأ دفعة واحدة وفي آن واحد، لذا فإن القارئ مرغم على القراءة التدرجية[1] (أي القراءة المنهجية)، فهو يتدرج ليندرج في بنيات النص معدلاً في كل لحظة من مخزون ذاكرته النقدية /القرائية، في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة التي تُعد ضرورية لكل تأويل أدبي عامة وروائي على وجه الخصوص.

لهذا سنعمل على تحديد مفهوم القراءة المنهجية، وأهدافها وآلياتها، مركزين على أهم آلية فيها وهي شبكة القراءة، كآلية معرفية وتحليلية للنصوص:

---

[1]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، (ت) حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، سنة 1995، ص 5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-1- القراءة المنهجية:

إن القراءة المنهجية تجمع على المستوى المصطلحي بين مفهومين متضاربين ظاهرياً، مفهوم القراءة الذي يقترن ضمناً بفعل متعوي حرّ، قد ينتهي بالباحث إلى اكتشاف لذة النص، وبين مفهوم المنهجية الذي هو على العكس من ذلك فعل يحيل مباشرة على إجراء مضبوط في صورة خطوات لها صرامتها ودقتها العلمية[1].

ولهذه الغاية التنظيمية والإجرائية التي تسعى لأجل تحقيقها القراءة المنهجية، سمحت لها الجمع بين متعة التلقي وإكراهات المنهج، فهي بهذا "**منطلق عقلي صارم ومنظم، قصد تحليل النصوص وعرضها**"[2]، كما أنها توصف "**كنشاط كاشف للمنطق التأويلي، المرتكز على قوى ثلاث:**

- **ملاحظة النص.**
- **إصدار فرضيات عن المعنى.**
- **تصديق هذه الفرضيات.**"[3]

وعلى هذا الأساس، فالقراءة المنهجية ليست بالنشاط السهل استعماله وتداوله، خاصة في اختيار أدواتها وآليات مقاربتها، فاللغة الواصفة لا تكفي وحدها لمقاربة النصوص ومعرفة خطواتها التحليلية، لهذا فهي تستعين بمفاهيم ونظريات مختلفة، وخاصة:

- نظرية النص والمعنى (في المجال الأدبي).
- نظرية التلقي والقراءة (في المجال السيميائي، ومجال علم النفس اللساني).
- نظرية التعلم (في مجال علم النفس المعرفي، وعلوم التربية).

لذا حُدِّدَت القراءة المنهجية كـــ "**قراءة متأملة واعية بخطواتها المنهجية، وباختياراتها الإستراتيجية التي تنظر إلى النص باعتباره نسيجاً علائقياً لمكونات خارجية وداخلية.**"[4]

---

[1]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية، ص 31-32.

[2] -Nathalie Albou, Françoise Rio, Lecture méthodique, ed. Ellipses, Paris, 1995, pp15-16.

[3]- المرجع نفسه.
ينظر أيضا: محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية، ص 8-9.

[4]- المرجع نفسه، ص 4-5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فنجد أن مفهوم القراءة المنهجية يندرج في سياق نظريات متعددة، فكل نظرية منهجية تسعى لأن تجعل من مفهومها يلتقط كل شيء (attrape tout)[1]، كما تجعل منه ملتقى روافد كثيرة، يستحيل معها الفصل بين النظري والفكري والتطبيقي.

الأمر الذي يتيح لها إمكانية التجلي في تمظهرات وصيغ مختلفة، تبعاً لنظام النص أو الخطاب الذي تتخذ منه موضوعاً لاشتغالها، إذ أنها تضمن لكل نوع من أنواع الخطابات و/ أو النصوص، الأدوات الملائمة للتحليل بعيداً عن اقتراح وصفة جاهزة ووحيدة للمقاربة[2]، قد تخون الخصوصيات البنيوية والأسلوبية لتلك النصوص والخطابات.

فالنص الأدبي بالنسبة للقراءة المنهجية موضوع للتفكير، وإجراء و/ أو طريقة للتدبير، وآلية و/ أو آلة للتعبير، بمكنته أن يحمل في ترحاله كل وجهات النظر النقدية، منشرطاً في كل كذلك بضوابط القراءة المنهجية ومكوناتها البنيوية.

0-1-1- القراءة المنهجية وتعليميات النص الأدبي:

تُعد القراءة المنهجية نشاطاً تعليمياً، يسعى لبنيّنة معنى النص في سياق تواصلي وتداولي، قائم على توظيف عمليات ذهنية حدسية لوضع فرضيات قرائية ولالتقاط مؤشرات نصية[3] قصد تأويلها.

ليأخذ هذا النشاط شكل تفاعل بين متلق حامل لكفاءات خاصة (لسانية، ومنطقية، وتداولية، وموسوعية...)[4]، وموضوع اشتغال دال يمثله الأثر المكتوب[5] (النص /الرواية).

فللقراءة المنهجية مرتكزات معرفية وتعليمية ترفض بعض المظاهر في التحليل، كما تتجاوز البعض الآخر، ومن تلك المظاهر[6]:

1- أنها ترفض المسارات الخطية في التحليل.
2- ترفض الترديد بما هو ثرثرة على هامش النص.
3- لا تنسب للكاتب مقاصداً قبلية سابقة عن التحليل.
4- استبعادها لإمكانية الفصل القصري بين شكل النص ومضمونه.

---

[1]- محمد مكسي، ديداكتيك القراءة المنهجية، مقاربات وتقنيات، دار الثقافة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء، المغرب، ص 6.
[2]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية، 14-15.
[3] -Annie Rouxel, La lecture méthodique, Ed. ADAPT, Paris, 1996, pp.8-9.
[4]- المرجع نفسه، ص 18.
[5]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية، ص 14-15.
[6]-Nathalie Albou, François Rio, Lecture méthodique, p.4.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-1-2- القراءة المنهجية وإستراتيجيات القراءة:

ما يزال البحث سالكاً في كيفية قراءة النصوص، ووضع إستراتيجيات لتحليلها، فما فتئ النقاد يعملون فكرهم بتجريبهم لمختلف المسالك والمناهج من أجل تأويلها، بخلق مجالات لقراءات متعددة تحمل في طياتها رهان التأويل (المرتحل) ذاته[1].

فالقراءة المنهجية للنصوص، كما اتضح لنا، ليست اختياراً بيّناً لمنهج نقدي بعينه في مقاربة الأعمال الأدبية، مثلما أنها ليست طريقة تعليمية متعالية عن ظروف وخصوصيات الإنجاز[2]، وإنما هي تتموضع بوعي في حقل القراءة الشاسع، بما هو حقل يضمن للباحث وللدارس فرصة اكتشاف تعددية المقاربات الممكنة، وإمكانية الاستفادة من أدوات تحليلية مختلفة.

إلا أن حرية الاختيار التي تمنحها شساعة حقل القراءة، لا تلغي من ذلك أهمية الضوابط المنهجية المتخفية وراء هذا الاختيار أو ذاك، ونقصد بهذا الاحتكام إلى مجموعة المعايير الملائمة التي تفرضها علينا متغيرات الإستراتيجية القرائية.

ومن بين الإستراتيجيات القرائية المعتمدة من قبل القراءة المنهجية لمقاربة النصوص الأدبية وغيرها، ولتوصيل معناها وتفصيله، نجد شبكة القراءة التي سنعمل على إفهام آلياتها، وتفهيم مقتضياتها وفهم تأويلاتها.

0-2- تحديد شبكة القراءة:

إن شبكة القراءة فعل اختياري يقتضي تشابك /تداخل قراءات نقدية عدة، لوقوعها في حقل القراءة الواسع، لهذا يمكن تحديدها:

---

[1]- عباس الصوري، بيداغوجيا تحيين النص الأدبي، في كتاب: من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، سنة 1994، الرباط، ص205.

[2]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية، ص 33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-2-1 - شبكة القراءة كفعل قرائي:

لقد تعددت تحديدات القراءة حتى اختلفت باختلاف وجهات النظر النقدية، والاتجاهات المعرفية، لهذا سنأخذ بأهم التحديدات المفهمّة للقراءة:

فللقراءة معنيان، معنى ضيق وآخر واسع[1].

- أما **المعنى الضيق** فيجعل منها:

* فعل التعرف على الحروف، وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول.

* هي إذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع، بانتقاله من سنن المكتوب إلى سنن المقول، مع افتراض معرفة القوانين المتحكمة في عملية الانتقال هذه.

* هي فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرف على محتوياته ومضامينه.

- أما **المعنى الواسع**:

* فهي أن تقرأ يعني أن تلاحظ مجموعة العلامات المكونة لأي نص، قصد فهم طبيعتها والكشف عن معناها[2].

فالقراءة من بين النشاطات الأساسية للطبيعة البشرية، لهذا كانت قراءة النصوص ممارسة ثقافية (أي بالمعنى العام لمجموعة المعارف الفكرية، والسلوكات والقيم التي يحملها الإنسان)، كونها معلم من معالم قراءتنا **لنثر هذا العالم**[3]، لهذا نجدها:

0-2-1-1- القراءة نشاط ذهني:

* القراءة إدراك لمتتالية من العلامات البصرية مكتوبة كانت أو مطبوعة، وهذا ما يعرف بالتمثيل الذهني (مفاهيمياً كان أو خيالياً)، وهذا ما يساعد في تخيل مسارات الحكاية وشخصياتها.

* تقتضي القراءة تذكيراً (mémorisation) بفهمنا للعلامات الناظمة لها، فالعلامة اللاحقة تكشف عن صيغ الأفعال وأبنيتها، فلا تأخذ الجملة والنص معناهما إلا إذا اكتملا أو أنجزا.

---

[1] -M.P. Schmitt et Alain Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), ed. Didier, Paris, 1982, p.12.
ينظر أيضا:
Paul Foulquié, Dictionnaire de la langue pédagogique, ed. PUF, Paris, 1971, pp.286-288.

[2] -Robert Galisson et De Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Ed. Hachette, Paris, 1976, p.312.

[3] -M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), p.12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* القراءة هي نشاط مبنيّن، يعني هذا أن العلامات النصيّة تدخل في علاقة فيما بينها، مراعية وظائفها (المعجمية، التركيبية، الأسلوبية، الدلالية) داخل النص.

فالقراءة على الصعيد العام تضع في اعتبارها سلسلة الأفعال الموجودة في الحكاية، أو الحجج المتواجدة في الخطاب، فهي عمل تأويلي بامتياز.

0-2-1-2- القراءة نشاط اجتماعي :

القراءة نشاط اجتماعي كونها مؤسسة اجتماعية واقتصادية منتجة لثقافة الأفراد وموجهة لأفكارهم، وصانعة لآرائهم داخل مجتمع القراءة، تحركها في ذلك طاقتها التواصلية.

لأنه مهما قدمنا من معنى مختلف لمصطلح القراءة، فهو لا يخرجها عن كونها **توصيل** (transmission)، و**تواصل** (communication)[1]، فأن تتواصل هو أيضاً أن تسن رسالة، وأن تحوّل دال-كتاب إلى مدلول يحمل اسماً محدداً هو **القراءة**.

0-2-1-3- القراءة نشاط سيميائي :

القراءة نشاط سيميائي باني لدلالة النص، فهي لا تجعلك تذهب من النص إلى الدلالة، ولكن على العكس من ذلك، تجعلك تصنع فرضيات على هذه الدلالة المحتملة، لتفتش عنها في النص[2].

لهذا تحدّها السيميائيات الأدبية "بأنها تشغيل لمجموعة من عمليات التحليل وتطبيقها على نص معطى، وتقدم هذه القراءة نفسها كإنتاج مقابل الوصف، أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي، إنها قراءة لاشتغال النص، أي للعمليات التي تؤسسه كنص من النصوص أو هي قراءة لإنتاجيته، وتتسم بكونها قراءة غير منتهية ما دامت تظل مفتوحة أبداً على قراءات أخرى معتمدة على تقنيات تحليلية أخرى، معتبرة نفسها كتطبيق وممارسة"[3].

---

[1] -Robert Escarpit, Le littéraire et le social (Elément pour sociologie de la littérature), Ed. Flammarion, Paris, 1972, p.221.

ينظر أيضاً: M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), pp.14-15.

[2] -Philippe Pigallet, L'art de lire, ed. ESF, Paris, 1985, p.34.

[3] -R. Galison/ D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, p.314.

ينظر أيضا: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط1، سنة 2000، الجزائر، ص 95-96

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-3 - تحديد مفهوم شبكة القراءة:

0-3-1- تحديد المفهوم:

تقترح شبكة القراءة نفسها كعرض منظم لأسئلة يطرحها القارئ /الباحث، قصد قراءة النص من خلالها[1].

فهي طريقة من الطرائق الإجرائية، لتحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية من طرف القارئ /الباحث، بافتراضه لأسئلة تضعه مباشرة في مواجهة النص، ليشتغل عليه تحليلاً وتفكيكاً، ثم تركيباً من جديد، متكئاً في كل ذلك على كفاءاته التأويلية التي تعتبر موسوعة لقراءات متعددة سابقة لمثل هذه الأشكال النصية، وعلى قدرته الإنجازية لهذه الكفاءات التأويلية، التي يحقق بها سيناريوهات توقعاته حول كيفية بنينة معنى النص.

إلا أنه لا بد علينا من أن نفرق بين شبكة القراءة وما يشابهها من شبكات التحليل وبخاصة **بطاقة القراءة**.

0-3-2 - فروق في المصطلح والإجراء (بين شبكة القراءة وبطاقة القراءة):

بهذا التحديد السابق لشبكة القراءة وجب علينا التفريق بينها وبين بطاقة القراءة، إذ تعرّف هذه الأخيرة بكونها "**وسيلة من وسائل القراءة المنهجية يخزن فيها أهم المعلومات الموجودة في نص ما**"[2]، فهي تتصف بالإيجاز والدقة والوضوح، والسهولة في التعامل مع معلومات النص /الكتاب[3] من قبل القارئ /الباحث.

ومن أهم وظائفها:

1- الوظيفة المكتبية، لأنها عبارة عن بطاقة مكتبية تقوم بمساعدة القارئ في الحصول على الكتاب الذي يريده بسهولة، قصد معرفة ما فيه.

2- الوظيفة التلخيصية، على اعتبار أنها تقوم بتلخيص معلومات النص /الكتاب، في نقاط مركزة وموجزة.

3- الوظيفة التذكيرية، والتي تنشط خزانة القارئ (الوظيفة التخزينية) ليستدعي معلومات النص /الكتاب دون الرجوع إليه ثانية.

---

[1] -Frédérique Denis, Didactique de texte littéraire, ed. Nathan, Paris, 1993, pp.27-28.

[2] -M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), p206.

[3]- المرجع نفسه، ص 206-208.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهنا يظهر الفرق بينها وبين شبكة القراءة، لأن هذه الأخيرة ليست وعاء لتخزين الأفكار بقدر ما تعمل على تدبير المخزّن منها وتأويله، بهذا فارقت وظائفها وظائف بطاقة القراءة، فمن أهم وظائف شبكة القراءة نجد الوظيفة التفصيلية التي تفصّل ما جاء مجملاً وموجزاً من معلومات النص /الكتاب في بطاقة القراءة، وهي كذلك ذات وظيفة إفهامية وتفهيمية لقارئ النص، لا تقف عند تذكير القارئ بمعلومات وأفكار النص كما هو عليه الحال في بطاقة القراءة، ولكن تساعد في التفكير فيه والتعبير عنه كتابة.

على الرغم من أن بطاقة القراءة تنقسم على نفسها إلى بطاقة بسيطة وأخرى مركبة، غير أنها لم تخرج عن كونها ذات دور تذكيري وتلخيصي، تتسم بالإيجاز[1]، لا تعدوه إلى التأويل، كما هو الحال في شبكة القراءة.

فإذا كانت بطاقة القراءة، هي فن القراءة والقلم في اليد[2]، لوضع ملاحظات على النص، فإن شبكة القراءة هي فن قراءة النص بالهجوم عليه بأيدي عارية، وبذهن متفاوض ومتنازع ومتحاور مع كل مؤشر نصي يعاوننا في تحديد مداخله القرائية.

0-3-3 - شبكة القراءة والتعاضد القرائي:

لقد رأينا أن القراءة المنهجية تعمل على احترام خصوصيات كل نص /جنس أدبي[3]، فهذا الاحترام انسحب على شبكة القراءة التي لا تختص بجنس أدبي بعينه، ولكن لكل جنس أدبي وغير أدبي شبكته القرائية الخاصة، فنحن أمام شبكات للقراءة لا شبكة واحدة[4]، تراعي الخصوصيات المعجمية والتركيبية والدلالية والتداولية لكل نص، لها غاياتها وأهدافها التي تعاون بها القارئ ليتسنى له تحليل النصوص وفهمها، ومن بين هذه الغايات والأهداف نجد:

1- أن يكون القارئ عالماً بتنوع مستويات القراءة للنصوص، أو للنص نفسه.

2- أن يميّز بين هذه المستويات القرائية المتنوعة.

---

[1] -M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), p.208.

[2] –المرجع نفسه، ص206

[3] -Nathalie Albou, François Rio, Lecture méthodique, p5.

ينظر أيضاً:

[4]- Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR, Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique, propositions pour la classe de français, ed. De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1996, p.200.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- للقارئ أن يطرح أسئلة، والكثير منها على هذه المستويات.

4- البحث عن المؤشرات النصيّة، التي تسمح له بتصديق فرضية ما، أو تكذيبها.

5- وضع هذه الملاحظات في ترابط، من أجل إبراز قراءات متعددة ومنسجمة.

6- على القارئ محاورة النص عقلياً، وأن يسائله داخلياً، لضبط شبكته.

7- بحثه عن إستراتيجيات للهجوم، تمكنه من دخول عالم النص[1]، وتحديد مداخله وعتباته.

8- عملها على تغيير عاداتنا في قراءة النصوص والخطابات.

0-4- القارئ في الرواية:

0-4-1 - عالم القارئ:

البحث عن القارئ في النص /الرواية، ومن قبل في النقد قد يطول، وهذا لكثرة الدراسات التي أُنجزت وتُنجز حوله في سوسيولوجيا الأدب، واللسانيات النصيّة، وجماليات التلقي، واستجابات القارئ، وسيميائيات القراءة، ولكل من هذه الاتجاهات قارئها المشروط بخلفياتها المعرفية وإستراتيجياتها التحليلية.

ففي البدء كان القارئ خبيئ الكتب النقدية، فهو من يرسل إليه الكتاب... بحيث يختلف باختلاف مستويات التلقي والإدراك[2]، فالقارئ ليس واحداً، ولكن قراء يختلفون باختلاف مستويات تلقي النصوص واستجابتهم لها، لهذا اختلفت قراءتهم، لأن القراءة هي نتيجة لإرادة القارئ الذي يحمل مشروعاً قرائياً[3]يحققه من خلال تحريكه لكفاءاته المنجزة لهذا المشروع.

ففي النص وحده كما يقول "**رولان بارت**" يتكلم القارئ[4]، فبانتقالنا من نظريات النص، والكاتب من ذي قبل، إلى نظريات القراءة، سيعاد للقارئ كلامه وصوته المسلوب (في القراءة)، ورقمه المطموس (في الكتابـــ/ـــة)، ليتمفصل على نفسه لقراء آخرين، هو

---

[1]- Philippe Pigallet, l'art de lire, p.70.

2- محمد مكسي، ديداكتيك القراءة المنهجية، ص 89.

[2]- Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Technique), ed, Larousse, Paris, 1990, T2, pp.919-920.

[3] -Philippe Pigallet, l'art de lire, pp.71-72.

[4]-Roland Barthes, S/Z, ed. Du seuil, paris, 1972, p.175.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هم، ولكن يختلف عنهم ويغايرهم، بحسب المرجعيات الفلسفية والمعرفية والنقدية على وجه الخصوص.

لتطالعنا نظريات القراءة، التي تحاول تفهيم القارئ وتحديد مستوياته، والإجابة عن أسئلة قرائية مهمة، مثل من هو القارئ وما هي حدوده، ومفاهيمه ومستوياته؟ وما هي الكيفية التي يقرأ بها النص؟ وكيف يتلقى ويستقبل؟ وما هي الآثار التي يحدثها فعل القراءة في النص المقروء؟ وما هي السيناريوهات التأويلية التي يبنينها القارئ لهذه النصوص؟ إلى غير ذلك من الأسئلة المحاولة لوضع إبستمولوجيا للقراءة والمقروء /النص، لهذا سنجمل نظريات القراءة في نظريتين كبيرتين، تنطوي تحتهما مقاربات قرائية ثواني:

0-4-1-1- النظريات الداخلية (أو نظريات الأثر):[1]

حيث تركز هذه النظريات على النص والنشاطات التي يأتي بها المستقبلون /المتلقون له، ونجد من أهم المقاربات التي تنطوي تحتها:

1-1- المقاربة السيميائية:

فالكثير من النظريات المتمركزة حول فكرة القارئ "المنخرط" أو "المبرمج" يمكن تأهيلها في السيميائيات وريثة التحليل البنيوي، كونها تتكئ على منظومته المصطلحية والمفاهيمية.

فنجد "**ميشال شالي**" في كتابه "بلاغة القراءة" يدرس الطريقة التي يعرض بها النص مضمراً كان أم ظاهراً، بالقراءة التي نقدمها أو التي يمكننا تقديمها من طرف القارئ، وهذا بطرحه للسؤال المهم كيف يمكننا أن نقرأ بحرية، وأيضاً كيف يمكننا أن نعارض "ما نقرأه؟"[2] ليطوّر هذه الأطروحات في كتاب لاحق هو "مدخل لدراسة النصوص، 1995"، متبنياً كل المفاهيم والمعالم التي تقوم عليها البلاغة القرائية، بالاشتغال على النصوص مركزاً على اللاتحديد فيها.

---

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.51-52.

2- المرجع نفسه .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليطالعنا "**أمبرتو إيكو**" في مقارباته التأويلية واشتغالاته السيميائية، خاصة في كتابه "القارئ في الحكاية"[1]، الذي قدم لنا فيه مفهومه للقارئ النموذجي، ذلك القارئ الذي يقوم بتنشيط تلك الآلة الكسولة (النص)، مالئاً فراغاتها السردية، فهو يعمل كإستراتيجية تعاونية وتعاضدية[2]، لفهم التأويل النصي.

وهذا القارئ النموذجي الملم بشروط نجاح المشروع السيميائي السردي، ذو طابع استدلالي بالأساس، لأن القراءة نفسها تعني الاستنباط والتكهن والاستنتاج من نص ما سياقاً ممكناً، إما أن يؤكده، أو يصححه بالرجوع إلى موسوعته[3]، ليضع **إيكو** ترسيمة مفصلة للبنيات الخطابية المتحققة في النصوص السردية من خلال التعاضد النصي، والمواقع النصيّة، قصد الكشف عن بنياتها العاملية، والإيديولوجية، والتداولية، والسردية أساساً.

ليوسع بعد ذلك من مداخله التأويلية ومسالكه القرائية في كتاباته المراجعة والمناقشة دوماً للنظريات الفلسفية والتأويلية والسردية، خاصة في كتابه "حدود التأويل"[4].

1-2- المقاربات الجمالية:

ونجدها ظاهرة في كتاب "فعل القراءة" لـــ"**فولفغانغ. إيزر**"[5]، الذي بسط فيه مرجعياته الإبستيمولوجية المختلفة، قاصداً وضع نظرية في التلقي واستجابة القارئ، وباحثاً فيه عن ظاهراتية القراءة.

فقد رأى "**روبيرت سي هولب**" بأن ما أثار اهتمام "**إيزر**" منذ البداية هو كيف وتحت أي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟ وعلى النقيض من التأويل التقليدي الذي يضع معنى خفياً في النص، فقد أراد "**إيزر**" أن يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ[6].

---

[1]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، (ت) أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب.

[2]- المرجع نفسه، ص 61-96.
ينظر أيضاً: محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1998، حلب، سوريا، ص 50-51.

[3]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 73 و96.

[4] -Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, ed. Grasset, Paris, 1992

[5]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، (ت) حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، سنة 1995.
- كما تجدر الإشارة إلى أننا اعتمدنا هذه الترجمة لبعض فصول كتاب إيزر لإشادته بها في لقائه الذي جمعه بالنقاد المغاربة في الندوة التي عقدت حول التلقي والتأويل سنة 1994، كما أننا اطلعنا على كتابه (فعل القراءة) المترجم إلى اللغة الفرنسية:
- Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par, Evelyne Sznycer, ed. Mardaga, Paris, 1976.

[6]- روبرت سي هولاب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، (ت) عبد الجليل رعد جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1992، اللاذقية، سوريا، ص 100-105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بهذا حوّلت نظرية التلقي وجهتها من دائرة التركيز على المؤلف والنص، إلى التركيز على دائرة القارئ والنص، أي ذانك القطبين الفاعلين، القطب الفني المتمثل في النص، الذي لا يشير إلى واقع مرجعي كما لو كان وثيقة، ولكنه يمثل أنموذجاً أو مثالاً موجهاً للقارئ، وقطب جمالي وهو الإنجاز المحقق من طرف القارئ[1]، ذلك القارئ الضمني.

والقارئ الضمني الذي إجترحه "**إيزر**"، قارئ منخرط في مسالك النص، من حيث هو دور مكتوب مجسّد لكل الاستعدادات المسبقة والضرورية للعمل الأدبي لممارسة تأثيره، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، كونه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع القارئ الواقعي[2].

فنظرية "**إيزر**" في التلقي تحاول التوفيق بين سلاسل مختلفة وواسعة من النظريات ودمجها في نظرية قرائية شمولية تنصف كل أطراف العملية التواصلية الأدبية.

1-3- المقاربات السوسيولوجية:

أما عن الجانب الاجتماعي لنظريات الأثر، فنجد أن "**أدرنو**" قد سبق إلى القول بأن بنى العمل الأدبي تمارس على القارئ وظيفة إيديولوجية متخفية[3]، من حيث هي ظل للإيديولوجية السائدة والمهيمنة، فيقوم الفني بتجميد القارئ وقوقعته داخل السلبية والمركزية العقلية للمتعة الجمالية[4].

كما ينخرط في سوسيولوجيا الوقع ما طوره "**مانفريد ناومان**" في دراسته لسيرورة التلقي والاستقبال رابطاً إياها بسيرورة الإنتاج، فالتواصل الفني عنده يقوم على عناصر أربعة هي (المؤلف- النص- القارئ- المجتمع)، أما التلقي فهو عملية فنية اجتماعية في الوقت نفسه[5]، فالعلاقة بين النص والقارئ لا تكون بمعزل عن عناصره الخارج - نصيّة الموجودة في: دور النشر، الطباعة، المؤسسات العلمية والثقافية...، وهنا يظهر الاختلاف بين "**مانفريد ناومان**" وكل من زعيمي التلقي "**ياوس**"، و"**إيزر**"، لأن "**ناومان**" لا يفصل

---

[1]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، (ت) حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص 12.
ينظر أيضاً: أحمد بوحسن، نظرية التلقي (النقد الأدبي العربي الحديث)، ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، سنة 1993، المغرب، ص 11-42.

[2]- المرجع نفسه، ص 29-30.

[3] -Théodor W. Adorno, Théorie esthétique, ed. kilincksie, Paris, 1974.

[4] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur, Pour une lecture littéraire, p.54.

[5] -Paul Dirkx, Sociologie de la littérature, Arland Colin, Paris,2000, pp.115-117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بين العلاقة الجدلية القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، عكس ما قال به كل من "**ياوس**" و"**إيزر**"، فكل فصل بينهما سيفقد جمالية التلقي كل طموح من أجل بناء نمط استبدالي جديد.

1-4- المقاربات النفسية:

أما من وجهة التحليل النفسي، كما تظهر في أعمال كل من "**ليزر، هولاند، أرلوند**و"[1]، فهم يؤكدون على وجود أشكال تسجيل داخل العمل الأدبي لها القدرة على جعل القارئ في حالة راحة واستكانة، بتحويله للخيال اللاواعي إلى دلالة واعية، أو بتحفيز وظيفة المرسل إليه التي تنخرط في كل نص أدبي، وهي مخزنة في الذاكرة التي تستعيدها موظفة إياها حكائياً وسردياً، وهذا ما يسمى **بالذاكرة السردية**.

0-4-1-2- النظريات الخارجية (نظريات الاستقبال)[2]:

2-1-1- المقاربات السيميائية:

هناك جملة من المقاربات السيميائية التي اعتنت بالاستقبال والتلقي التجريبي، نجدها تركز على القراءة النموذجية لكي تولي اهتمامها بالدور الفعّال الذي يمارسه القارئ الواقعي في بناء المعنى والقيم النصيّة، وهذا ما ذهب إليه "**رولان بارت**" في كتابه "لذة النص"[3]، حيث جعل من قارئه يقرأ بلذة مؤسسة على ثقافة، مع ربط النص بممارسة مريحة للقراءة، فهو يقرأ بمتعة تضعه في حالة ضياع، تعمل على خلخلة القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ، كما تزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته، وتأزيم علاقته باللغة.

فالقارئ المحترف عند "**بارت**"، قارئ رائق لنصه ملتذ ذائق له، ينشأ عن عدد لا متناهي من العلامات والنصوص، إنه ليس مركزاً موحداً تنبثق عنه منه كل المعاني والتفسيرات، ولكنه بناء مشخص بالتشتيت والجمعية[4] القابلة للتأويل المرتحل عبر النصوص.

---

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p.54.

[2]

[3]- رولان بارت، لذة النص، (ت) فؤاد صفا الحسين، دار توبقال للنشر، ط2، سنة 2001، الدار البيضاء، المغرب، ص 22-23.

[4] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p.56.

ينظر أيضاً: R. Barthes, S /Z, p 16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليطور بعد ذلك "**فرونس لوتون**" نموذجاً تحليلياً للقراءة، بوضعه في محك النشاط الذي يقوم به القارئ، فهو يرى بأن القارئ بكفاءته هو من ينتج الدلالة وليس النص[1]، ليخلص المشتغلون على "سيميائيات القراءة" وبخاصة "**ميشال أوتن**"، و"**برنارد غريفيس**"، إلى أنه في القراءة الأدبية يجمع القارئ الأدبي بين سجلين يحقق بهما تأويلاته للنص، هما سجل التدرج، وسجل الفهم[2]، فالقراءة الأدبية توليف فرح بين هذين السجلين.

2-1-2- المقاربة الجمالية:

نجد من بين المقاربات التي قدمت تعريفاً للأثر على الصعيد الأدبي، ما قام به "**م.مارقيسكو**" الذي أسس تعريفه على إبستيمولوجيا للقراءة مركزاً على الميزة **القرائية** للإجراءات **الأدبية**.

كما أن هناك طرحاً مستقلاً عن هذه المقاربات، وهو ما جاء به "**هانز روبرت ياوس**" مؤسس جماليات التلقي[3] في مدرسة **كونستانس** الألمانية، بإرجاعه للقارئ والقارئ التاريخي تحديداً، صوته ومكانته داخل العملية التواصلية والتداولية، فهذا القارئ التاريخي ليس منعزلاً في الفضاء الاجتماعي، أو مجرد كائن يقرأ، وإنما هو يساهم في سيرورة التواصل بواسطة التجربة التي توفرها له القراءة[4]، منشطة فيه أفق انتظاره الأدبي الذي يشكل مجموع معارفه المرتبطة بالأجناس الأدبية، أو التناصات الممكنة، أو التيارات الجمالية التي سيواجه بها تأويل وقراءة مثل هذه النصوص، فيمكن لهذا الأفق أن يكرس أو يعدل، أو تتدرج فيه عدة آفاق[5]، تعطي للنص حداثته وحيويته التأويلية.

---

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p.56.
ينظر أيضاً: ميشال .أوتن، سيميائية القراءة، (ت)، محمد خير البقاعي، ضمن كتاب، بحوث في القراءة والتلقي، ص 67-92.

[2]- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)،(ت) رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، عدد 484، ط1، سنة 2004،مصر، ص 134-135.

[3]- المرجع نفسه، ص 134-135.

[4]- أحمد بوحسن، نظرية القراءة (والنقد الأدبي العربي الحديث)، ص 24-31.

[5] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p.56 .
وللتعمق أكثر يُنظر : Paul Dirkx, sociologie de la littérature, Arland Colin, Paris, 2000 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-3- المقاربات التاريخية والسوسيولوجية:

لقد استفادت المقاربات التاريخية والسوسيولوجية من النظريات الجمالية، وبخاصة نظريات التلقي التي أثرت فيها كثيراً، فأصبح ينظر إلى الطرح التاريخي الأدبي من منظار التلقيات النصيّة التي يضطلع بها ذلك القارئ التاريخي الذي نظّر له "**ياوس**".

أما على الصعيد السوسيولوجي، وعلى وجه التحديد في سوسيولوجيا القراءة، فنجدها ما انفكت تحاور الطرح السيميائي والتلقيات القرائية، وهذا ظاهر في اجتهادات "**شال غريفل**".

مما أوجد ثلاث مقاربات مهمة هي[1]:

* **المقاربة الأولى**: وهي أقدم المقاربات، طالعنا بها "**روبرت إسكاربيت**"[2] في كتبه، وما جاءت به مدرسة بوردو بدرسها للمبادئ التي يقوم عليها **الإنتاج والاستهلاك الأدبي** (أي شهرة الأعمال الأدبية، وبقاؤها وحياتها، وجمهورها والطريقة التي بها قرأت).

* **المقاربة الثانية**: وهي التي قام بها "**جاك لينهارت**" بتقديمه لدراسة ميدانية مرتكزة على قاعدة واسعة بين "فرنسا، وهنغاريا"[3]، وهذا قصد تحليل مختلف الصيغ ونظم القراءة في هذين البلدين، لغاية فهم كيف يتأسس ويتلقى هذا القارئ الفرنسي أو الهنغاري؟ وكيف يؤول أشياءه وكلماته (نصوصه الأدبية وغيرها...).

* **المقاربة الثالثة**: وهي مقاربة "**كلود لافارج**" منتهجاً في ذلك نهج "**بيير بورديو**" بتركيزه في دراسته على القيمة الأدبية للاستعمال الاجتماعي للتخييلات[4]، والتقابل الحاصل بين كفاءات القراءة المهيمنة للجمهور المثقف، وهيمنة الجمهور الواسع، لتصبح هذه الدراسة الآن من بين الدراسات التي لامناص منها في الدرس الأدبي.

---

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.56-60.

[2] -R. Escarpit, le littéraire et le social, p.221.

[3] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.56-60.

[4]- المرجع نفسه.

* *كما يمكن الرجوع إلى الكتاب المهم لـ"بورديو" حول قواعد الفن قصد فهم تكون وتشكل بنية الحقل الأدبي، وهذا ما خبره بورديو في رواية "التربية العاطفية" لبلزاك:

-Pierre Bourdieu, Les règles de l'Art (Genèse et structure du champ littéraire), ed. Du seuil, Paris, 1998

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-4 -المقاربات النفسية والتحليلنفسية:

إذ أراد "**جاك لاكان**" في "كتابات"[1] الكشف عن الكيفية التي تسمح بها القراءة الأدبية، مساءلة وتوضيح منطلقات التحليل النفسي، فإن "**ميشال بيكار**" يعد من بين المنظرين الذين استطاعوا أن يطبقوا مفاهيم التحليل النفسي، ليس على المضامين والوقائع فقط، ولكن أيضاً على **نشاط التلقي** (l'activité réceptrice)[2] نفسه، فالقراءة عنده هي لعب بالأساس، ذهاب وإياب، كونها ربط جدلي بين مختلف لحظات ذات القارئ، الذي هو **مقرئ** (liseur)، أي ذلك القارئ الفيزيقي والجسد **المقروء** (le corps lisant)، و**مُنْقرئ** (le lu)، أي ذلك القارئ المنفعل السلبي، والمنشغل باللعب، كذات حاملة لوهم مرجعي، و**مُقارئ** (le lectant)[3]، أي ذلك القارئ النقدي والفاعل الواعي بلعبه، والواضع للنص في مسافة منه ليقارئه.

وبهذا اللعب استطاع "**بيكارد**" من أن يدرس الوظيفة والمحفز، قبل بدئه بربطها بالوهم وصيغة (**كأنما هو/ comme si**)[4]، لينطلق بعد ذلك بالقارئ المؤول المعوّل في بحثه عن ذاته الأخرى، عن ذلك القارئ الذائق الرائق، اللاّذ الملتذ بالمقروء المنقرئ، بسؤال محايثة الوقائع، وتأثير النص، إضافة إلى أنماط اللعب المرتبطة بمختلف الأجناس والصيغ الأدبية، ليطرح في الأخير رهان القراءة الأدبية وقدرة الناقد على فهمها وتفهيمها للنصوص المستنطقة.

وما قدمناه من مقاربات لا يدخل في يقينيات ومصادرات النظرية النقدية التي ما يزال التفكير فيها مستمراً، غير أنها تبقى وجهات نظر نقدية عارفة باستراتيجياتها، وبانية لآلياتها التحليلية، وهذا ما يذهب إليه "**تزفيطان تودوروف**" في آخر كتبه[5]، حيث يرى أن الأدب الآن في حالة خطر، وهو يراجع النظريات النقدية، ومن خلالها يراجع نفسه كناقد، إذ لاحظ أن الأدب أصبح اليوم في حالة خطر أمام ما اعتبرناه منذ فترة من المسلمات النقدية التي تشكلت داخل: البنيوية، السيميائية، نظرية القراءة...، فهو يطلب من كل ناقد أن يعيد التفكير في هذه النظريات والاتجاهات التي جنت -في رأيه- كثيراً على الأدب.

---

[1] -Jaques Lacan, Ecritures,1-2, ed. Du seuil, Paris, 1966.

[2] -Michel Picard, lecture comme jeu, ed. Minuit, Paris, 1986.

[3] - J. L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.56-60.

[4]- المرجع نفسه.

[5] -Tzvetan Todorov, La littérature en péril, ed. Flammarion, Paris, 2007.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-5 - عوالم القراءة :

إن شبكة القراءة تسكن عالم القارئ كما تتسكن بعوالم القراءة، لأن القراءة دائمة الاستضافة لقراءات أخر، لتتجذر في حياة القارئ، حاملة إليه أجوبة عن تساؤلاته[1]، فما من قراءة إلا وتصحب معها لذة لاكتشاف المقروء الكتاب /الرواية.

وهذا المقروء لا يعمل في القارئ إلا بتنشيطه لمحفزات /مثيرات قرائية تحرك فضوله للقراءة، وقد أجملت من طرف المتخصصين في مجال القراءة في خمسة وقائع[2]:

1- الأثر المجاملة أو اللياقة (l'effet de prestige).

2- الأثر الأداتي (l'effet instrumental).

3- الأثر التكرار (l'effet répit).

4- الأثر التمكين أو التقوية (l'effet renforcement).

5- الأثر الجمالي (l'effet esthétique).

وهذا الأخير، أي الأثر الجمالي هو الذي يعنينا من حيث هو انفعال جمالي يظهر للقراءة مفاتيح الأعمال الروائية، إضافة إلى أثر الاكتشاف (l'effet découvert)، الذي يعول عليه القارئ لتتكشف له القراءة في كثرتها وتكوثرها، بخروجه من وقع اكتشاف القراءة إلى وقع انكشاف المقروء، بهذا يمكنه أن يبني من خلال هذه آثار ست أنماط قرائية مختلفة[3]:

0-5-1- القراءة المباهية: (lecture ostentatoire)

تستثمر هذه القراءة المباهية والمكشوفة ما يسميه "**بيير بورديو**" الإرادة الثقافية الحسنة، باحتكامها لقراءة ما هو رائج من الكتب على الساحة الأدبية والثقافية عامة، فيكون هذا القارئ دائم التتبع والإطلاع بما يجري في هذه الساحة، من خلال أثر المجاملة واللياقة.

0-5-2- القراءة النفعية: (lecture utilitaire)

فالقارئ دائم البحث عما يضيف له معلومات جديدة، والكتاب /الرواية لا تخلو من ذلك، لهذا يلجأ إلى اختيار هذه القراءة التي تعود عليه بالنفع المعرفي والثقافي في آن.

---

[1] - Philippe Pigallet, l'art de lire, pp.6-7.

[2] - المرجع نفسه، ص 19.

[3] - المرجع نفسه، ص 19- 22.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-5-3- القراءة المعرفية: (lecture cognitive)

تعمل هذه القراءة على ربط القارئ بمتعة فهم المقروء، وبلذة اكتشافه، وإغناء موسوعته القرائية.

0-5-4- قراءة التسلية: (lecture de distraction)

وهي قراءة الدهشة التي تأتي لتشغل الذات، وتحول انشغالاتها المعتادة، بدفعها للانشراح، فالكتاب /الرواية التي تحملنا على الانشراح والابتهاج، هي الباعث على الارتياح والنشوة، ومن هنا تنبعث الدهشة والحيرة.

0-5-5- القراءة الهروبية /الهاربة: (lecture d'évasion)

تتحدد هذه القراءة في بحثها عن إكمال النقص الذي يعتري الذات /الـــ(أنا)، فالقارئ من خلالها يريد التخلص من سلطة الواقع (الأنا الأعلى)، بمراوغته لتحقيق رغباته المكبوتة بواسطة فعل القراءة الذي سيستضيفه في عالم المتخيل الفسيح.

0-5-6- القراءة الأدبية: (lecture littéraire)

القراءة الأدبية، هي القراءة النقدية المعول عليها في هذا البحث، يحركها في ذلك الوقع الجمالي ووقع الاكتشاف، كونها قراءة متأملة ومتأولة للكتاب /الرواية، لا وسيلة للإخبار والترويج والاستراحة فقط، ولكن هي عندنا موضوع للتفكير في مقتضيات الرواية، وآلية في تدبير إجراءاتها، وأداة للتعبير عن كشوفاتها وانكشافاتها.

لهذا تصاحب القراءة الرواية /الكتاب بتشربها (حبها) لقارئها الذي يخرج عن ذاته ليذهب إلى الآخر[1](المقروء /الرواية) ليستضيفه في عالمه.

ولا يمكن لهذا القارئ من أن يحقق مشروعه القرائي إلاّ بالاعتماد على هذه القراءة الأدبية التي تجعل منها شبكة القراءة، قراءة نقدية مرنة وقابلة للتكييف، بفتحها للقارئ آفاقاً جديدة، وإقداره على اختيار طريقة في القراءة[2]، مقاربة للنص بوجهات نظر مختلفة ومتعددة.

[1] -Philippe Pigallet, l'art de lire, p22.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فأن تقرأ نصاً بوجهة نقدية، يعني هذا أن تأخذ بعين الاعتبار كل المنظورات التي يمكن استعمالها والاستفادة منها، لتحقيق منطلقات منسجمة للقراءة، لهذا نجد كل النصوص لا تخرج في حال قراءتها عن منظورات ست هي[1]:

1- إتباع عمل النص، الذي يحتوي إما على وقائع تدل على أننا في قصة أو حكاية، وإما على وقائع تدل على وجود حجج بانية للخطاب، مستهدفة قارئها بالممارسة والتمرن.

2- تطوير القوى الفعالة، لأجل القبض على المبادئ الحاملة لدينامية النص، ثم تحليلها.

3-البحث في المنظور المؤسس لعلم النفس، الكاشف عن المعطيات العاطفية، والجمالية، والثقافية للنص، وإظهار العلاقة الجامعة بين هذه المعطيات والقارئ.

4- البحث في المنظور المؤسس لعلم الاجتماع، المحلل لعلاقات النص والوقائع الاجتماعية والثقافية.

5- البحث في المنظور المؤسس للبنية الناظمة ككل.

6- التعريف بالأسلوب المتبع، وهذا قصد معرفة اللغة (المتفردة للكاتب) المستعملة في النص.

إلا أن هذه المنظورات النقدية الست، يمكن التعامل معها في قراءة النص الأدبي بمرونة، وهذا بالتقديم والتأخير، أو بتغليب منظور على آخر، بحسب تبئيرات النص، وكفاءات القارئ ومنطلقات شبكة القراءة.

0-6 - ميثاق القراءة:

تحتكم شبكة القراءة، كما جاء في أهدافها وغاياتها إلى المداخل المحددة لمواثيق القراءة، كون القراءة عقد بين سيدين، القارئ والنص، ميثاق يتواثقان عليه، لا يفسخ ولا يبطل إلا بانسحاب أحدهما بمحض إرادته أو غصباً (كما رأينا في الدراسات الخارجية).

فكل نص يقترح على قرائه بعض الاتفاقيات التي ما إن يقبل بها حتى تصبح ملزمة له، لهذا عُدّ الميثاق ضرباً من الفخاخ التي تنصبها القراءة للقارئ قصد استهدافه، وإدخاله

[1] -M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), pp.144-147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في لعبة النص[1]، وليتحكم هذا القارئ في لعبة النص لابد عليه تحديد مداخله، واختيار زوايا الهجوم عليه، ومن أهم هذه المداخل القرائية، والعتبات النصية التي يباشر فيها الميثاق عمله، ما يعرف بالمناص(*) وهو تلك المنطقة التي يتعاقد فيها القارئ المناصي مع القارئ النصي لما سيحملانه من معاني لذواتنا وللآخرين.

ومن بين العناصر المناصية المهمة، نجد العناوين، الإستهلالات، المقدمات، فكلها مناطق للتعاقد، تبيّن الكيفية التي بها تُقرأ النصوص، فالرواية البوليسية الواقعية لا تحترم نفس القواعد التي نجدها في الرواية العجائبية[2]، فمواثيقها تختلف إما بالإظهار، وإما بالإضمار، وهو الجاري به العمل في الروايات الحديثة، فمواثيق القراءة لروايات محمد برادة تضمر بقدر ما تظهر مواثيقها بمراوغة فهم القارئ، لأن ميثاق القراءة هو أن **نلعب في النص** (...en jeu)، **بالمراهنة على** (...enjeu) **القراءة التأويلية النقدية للنص**[3]، المحتكمة لإجراءات شبكة القراءة (شبكات القراءة والتفسير).

0-7- شبكة القراءة بين المقروئية والقرائية:

تأخذ شبكة القراءة بعين الاعتبار هذين المصطلحين لارتباطهما بمكوناتها، فالمقروئية عند المشتغلين عليها هي ما تمكّن القارئ من قراءة النص وفهمه، وهذا بأخذه بعوامل تسهل عليه القراءة[4]:

- استعمال الكلمات السهلة والابتعاد عن الصعبة منها.
- استخدام الجمل الواضحة وتحاشي المعقد والمركب منها.
- استعمال مصطلحات متداولة وموصلة للمعنى.
- الابتعاد عن الأساليب المعقدة.
- الاهتمام بالجانب الشكلي والطباعي للكتاب (المناص).

---

1 -M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), pp.37-38.
- ينظر: Françoise Argod-Dutard, La linguistique littéraire, Armand Colin, coll. " Synthèse ", Paris, 1998, p13
*- المناص من المصطلحات المركزية في بحثنا، والذي سنخصص له فصلا كاملا لمدارسته.
2- Vincent Jouv, La Poétique du roman, Paris, SEDES, 1998, pp.12-13.
3- M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), p38.
4 -Philippe Pigallet, l'art de lire, pp.55-57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فنجد أن المقروئية تراعي النظام النصي على جميع مستوياته اللسانية (المستوى المعجمي، التركيبي، الأسلوبي، الدلالي، التداولي)، وهذا قصد الوصول إلى الانسجام النصي.

فالمقروئية مرتبطة بقيمة النص الاستهلاكية والتجارية أساساً، من حيث هو سلعة تباع وتشترى (أي خاضعة لمبدأ العرض والطلب)، فروايات محمد برادة تخضع لنفس النظام التداولي (أي دورة الكتاب) في التسويق، الذي يعد من دعائم مقروئية الأعمال الإبداعية عامة، فالرواية التي يُروّج لها في مختلف وسائط الإعلام، ستعرف مقروئية واسعة، وسيزيد هذا الانتشار إذا كان الكاتب معروفاً بكتابات سابقة[1].

كما يتدخل في الدعاية لهذه الأعمال الجانب الطباعي والإخراجي للكتاب /الرواية (أي الدور المناصي)، الذي يملك وظيفة تداولية إغوائية، بدءً من غلاف الكتاب والعنوان، اللذان سيساعدان على مقروئية العمل، وهذا ما سنلاحظه على عناوين محمد برادة التي استطاعت أن تجلب الكثير من القراء أو الجمهور المستهدف لاكتشاف عوالمها السردية.

ولكن ما قولنا عن القارئ الضمني الذي ربما سيكونه هذا القارئ الواقعي؟ هل سيحتكم إلى هذه المقروئية أم يتجاوزها إلى فعل آخر يتداوله لتحقيق مشروعه القرائي؟

انطلاقاً من هذه التساؤلات أردنا أن نفكر في مصطلح يساعدنا على تغيير عاداتنا في القراءة، وأن لا ننظر إلى المقروء من جانبه السلعي والاستهلاكي فقط، ولكن إلى الجانب الجمالي فيه كذلك، بواسطة فعل القراءة، وهو ينبني بمحاذاة وبموازاة فعل الكتابة، فوجدنا أن مصطلح **القرائية (lecturicité)** يتماشى والجهاز المفاهيمي والمصطلحي لنظرية القراءة، والذي نقصد به **ذلك الشرط الذي تكون به القراءة قراءة، أي ما يجعل من القراءة قراءة واعية بخصائصها الجمالية، ووظائفها التأويلية، المنتجة من قبل القارئ الضمني أو الجامع[2]، المحتكم لإستراتيجية التلقي داخل العالم التخييلي /السردي.**

وقد وجدنا "**فيليب بيغايي**" في كتابه حول القراءة، يجعل من "**رولان بارت**" قائلا بالمقروئية في كتابه (S/Z)[3]، غير أن قراءتنا المتمعنة للكتاب والطريقة المتبعة في تحليل

---

[1]- وهذا ما حدث عندنا في الوطن العربي مع رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي رُوّج لها كثيراً، حتى أصبحت ظاهرة قرائية، ونفس الشيء في الدول الغربية التي تتبع آليات خاصة للدعاية لكاتب ما، وهذا ما حدث مع باولو كويلو في روايته الخيميائي، والروائي دان براون في روايته شيفرة دافينشي، وبهذا نصبح الآن بين ماركتينغ الكتابة (الكاتب)، وماركيتنغ القراءة (القارئ)، وهذا ما تدرسه الآن سوسيولوجيا القراءة.

[2]- القارئ الجامع نقصد به ذلك القارئ الذي يجمع متمفصلاً على ذاته قراء ثلاث: القارئ المناصي، والقارئ النصي، والقارئ التناصي، بهم يحقق نصيّة النص وقرائيته، وهو ما أسميناه بالقارئ النقدي.

[3] -Philippe Pigallet, l'art de lire, p.58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القصة، قد تجاوزت شروط المقروئية التي رأيناها إلى ما اصطلحنا عليه بالقرائية، وهذا بفضل تشغيله ما أسماه بالقراءة التأويلية (والتشتيتية) للقارئ داخل النص البلزاكي.

فـــ"**رولان بارت**" لا يعمل على تجلية النص بالكشف عن معناه الخفي فقط، ولكنه يشتت جمله من أجل إزاحة كل الكتل الدلالية، فمنطلقه على هذا الأساس مختلف، لأن قراءته كانت استخراجية وتشتيتية، لا تجعل من القارئ مستهلكاً فقط (وهذا من شروط المقروئية)، ولكن مبدعاً ومتعاوناً، وكل هذا بفضل إعادة كتابة ما قرأ (استراتيجية قراءة - كتابة، وهذا ما تنشرط به القرائية)، بتأوّله لاحتمالات النص المتعددة، بغية معرفة نوعيته الجمعية، فـــ"**بارث**" يدعونا لقراءة النصوص قراءة جمعية، مفجرين فيها طاقتها الإيحائية المتعددة[1].

فالقرائية عند "**رولان بارت**" تُبنى على الإيحائية (connotation)*، والتي تلعب دوراً مهماً في قراءة النصوص الأدبية بتنشيطها لفعل التخييل.

دون أن ننسى بأن القرائية هي في تماس مع مصطلح النصيّة، فإذا تحققت نصيّة النص، فستتحقق قرائيته، لأن قراءة النص تحدث من خلال نصيّته أو نصيّاته، والنص هو ما يُقرأ، بيد أن نصيّته أو نصيّاته هي كيف يُقرأ[2]، والإجابة عن هذا الكيف، ستكون أن النص يُقرأ من خلال تحقيق قرائيته.

وعليه فالقرائية مرحلة ثانية من مراحل فعل القراءة (إذ تخرج بنا من القراءة العادية البسيطة إلى القراءة الأدبية المركبة)، وهذا بإضافتها للوظيفة الاقتصادية التجارية للمقروئية، وظيفة أخرى وهي الوظيفة الجمالية (السردية، والتخييلية).

0-8 - شبكة القراءة بين أسئلة النص وأسئلة المنهج:

عرفنا بأن شبكة القراءة هي عبارة عن شبكة أسئلة تستهدف النصوص لاستنطاقها، فهي كما تسائل نصوصها، تسائل مناهجها، كونها تتعامل مع جميع المناهج الخادمة

---

[1] -R. Barthes, S /Z, pp. 13-16.

* على الرغم من أن قصة "سرازين" قصة قصيرة إلا أننا يمكن توسيعها على الرواية بضبط خصوصيات كل جنس .

*- الإيحائية من مصطلحات المعجم السيميائي ليالمسلاف، الذي يقصد به ما يحف بالكلمة من معاني ثانوية لا توجد في المعنى الأول للكلمة، وهي أحد قطبي الوظيفة السيميائية عنده إلى جانب التعيين، ينظر القواميس المتخصصة، منها:

O. Ducrot /J. M. Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, du Seuil, Paris, 1995, p47.

رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي- إنجليزي- فرنسي)، دار الحكمة، سنة 2002، الجزائر، ص 41-43.

[2]- هيو سيلفلمان، نصيات (بين الهرمنوطيقا والتفكيكية)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2002، الدار البيضاء، المغرب، ص 128.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لمشروعها القرائي، مساعدة بذلك على تطوير آلياتها القرائية، لهذا تطرح أسئلة على مستوى دلالة النص والمنهج[1]، لتحاول شبكة القراءة الإجابة عليها، متكئة دائماً على كفاءات قارئها:

8-1- ماذا يقول النص؟:

فإذا بحثنا عن دلالة هذا السؤال على المستوى النصي، سنجده يبحث في دلالات النص المتخفية، أي في الرسالة التي يريد بثّها الكاتب لقارئه، أما على مستوى المنهج، فالمنهج الكفيل بتحقيق ذلك، هو المنهج السوسيولوجي (وهذا ما رأيناه في القراءة الخارجية /لحظة الكاتب)..

8- 2- متى يقول النص؟:

أما دلالة هذا السؤال على مستوى النص، فهي وضعنا في اللحظة التاريخية، والسوسيوثقافية التي انشرط بها النص المراد قراءته، والتي سيراعيها الناقد حتماً، أما دلالته على مستوى المنهج، فلا بد للقارئ من أن يراعي التحليل السوسيوثقافي والتاريخي للنص، أي بمراعاة سياقاته (القراءة الخارجية /لحظة الكاتب).

8-3- من يقول النص؟:

وهو السؤال الذي يُطرح على النص، للكشف عن المؤلف كمفرد بصيغة الجمع، أو كجمع بصيغة المفرد، والمنهج المتبع في استنطاق النص هو التحليل السيكولوجي، والبيوغرافي (القراءة الخارجية /لحظة الكاتب).

8-4- كيف يقول النص؟:

نجد دلالته على مستوى النص، تُعنى بطرائق اشتغال النص وقوانين تبنينه، أما المنهج الذي يتبعه القارئ للإجابة عن هذا السؤال، هو منهج التحليل اللساني والأسلوبي والسيميائي والبنيوي للنص (القراءة الداخلية /لحظة النص).

8-5- لمن يقول النص؟:

وهذا السؤال يكشف عن فاعلية القارئ ونصه، لهذا هو يُعنى بالمتلقي كطرف مستهلك ومنتج في الوقت نفسه، لتتبدى دلالته على مستوى المنهج، باعتماده على تحليل

[1]- محمد محمود، مكوّنات القراءة المنهجية، ص87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عملية التواصل النصي، واستحضار المنتج الثاني للنص وفق نظرية التلقي (قراءة التلقي /لحظة القارئ)..

8-6- لم يقول النص؟:

نجد أن هذا السؤال يُعنى بالرسالة، أو بالوظيفة التي يتوخى النص تأديتها، أما على مستوى المنهج فيعمل السؤال على كشف مقاصد النص الإستراتيجية، وعن إيديولوجيته الضمنية (القراءة الداخلية /لحظة النص).

وهذه الأسئلة المنهجية، أو الأسئلة-المفاتيح تتحرى شبكة القراءة الإجابة عنها، أو عن البعض منها، لما لها من طاقة على استضافة كل الاتجاهات النقدية، آخذة بما ينسجم ويتسق مع قدرتها التحليلية والتأويلية للنصوص، مدفوعة بوجهة نظرها الجوّالة، وحراكها في أراضي النقديات.

0-9 - مكوّنات شبكة القراءة وآلياتها[1]:

إن مكونات شبكة القراءة وآلياتها، تتسم بالمرونة، فهي قابلة للتعديل والتغيير بحسب النص المدروس، وبحسب الفرضيات القرائية التي يقترحها القارئ، وما اعتمده من كفاءاته أيضاً، فهي تحتكم إلى هذه الاعتبارات لإنجاز آلياتها، كونها أفق مفتوح على الإضافات التأويلية الممكنة، إلا أنها لا تخرج عن مرتكزاتها البانية لشبكتها، حيث نجدها تتمفصل على نفسها إلى ثلاث قراءات مهمة، هي القراءة الشكلية، والقراءة الداخلية، والقراءة الخارجية:

0-9-1- القراءة الشكلية:

وهي قراءة استكشافية، تتمركز حول المفاهيم التقنية لتركيب النص[2] فضاءه، يحركها في ذلك فعل التقاط المؤشرات النصيّة من جهة، وفعل الاستباق من جهة ثانية، إذ تعمل المؤشرات على ضبط حدوس القارئ، وتوجيه منحاها التوقعي، ضماناً للفهم السياقي الذي يتموضع فيه النص.

---

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.200-279-280.

- ينظر أيضاً:

- Nathalie Albou, François Rio,Lecture méthodique, pp.24-28.
- Jacqueline Biard, Frédérique Denis, Didactique du texte littéraire, pp.65-73.

[2] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, pp.200

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حيث يشكل المناص نقطة مركزية في القراءة الشكلية، فبملاحظة التشكيلات الخارجية للنص، ستجعل منها عملية أولية تنطلق من تفكير منسق، لتفضي إلى اقتراح القارئ لتوقعاته حول قراءة النص في صيغة فرضيات[1]، ذلك أن لكل نص مكتوب وظيفة إيقونية يجب أخذها في الاعتبار مثل: العناوين، المقدمات، الإهداءات، الصور الرسوم... وهي كلها علامات، ومؤشرات ملائمة للمقاربة الشمولية للنص /الرواية[2]، والقارئ الذي ينجز هذه القراءة هو القارئ المناصي الذي يشتغل على فهم العتبات النصيّة وتفهيمها تحليلاً وتأويلاً.

0-9-2- القراءة الداخلية:

بانتقالنا إلى لحظة القراءة الداخلية، سيمكننا أن نحدد المشروع القرائي الذي نطمح إلى إنجازه، والإستراتيجية العملية التي سنسلكها في مقاربة الروايات المدروسة، وهذا بتنشيطنا للشبكة التفسيرية للقارئ بدء:

1- بدراستنا للمداخل النصية، والمتمثلة في **الفاتحة النصيّة**، التي تضعنا داخل السرد، وهذا بمعرفة دورها ووظيفتها العمليتين، وعلاقتها بالنص وبقية البنيات السردية، إلى جانب دراسة **الخاتمة النصيّة** والتي تضعنا خارج السرد، معلنة عن الإغلاق الروائي، لهذا علينا البحث عن وظائفها، وكيفية اشتغالها، وإنهائها للنص.

2-البنية العامة للنوع: أي على ماذا انبنى النص، هل على أسطورة، أو لوحة، أو صورة؟ وفي هذه النقطة بالذات تبرز العلاقة الموجودة بين القراءة الشكلية (المناص) والقراءة الداخلية، أي مثلاً علاقة الصورة الموجودة على غلاف الكتاب، وتمظهراتها النصيّة في الرواية.

3- البنية السردية: بالبحث في الكيفية التي يتموضع فيها إطار الحكي، وبالبحث عن كيفية اشتغال كل من الزمان، والمكان، والشخصيات، وهذا بـــ:

أ- تحديد الأزمنة المهيمنة.

ب –علاقة ذلك بالفضاء.

---

[1]- محمد حمود، القراءة المنهجية للنصوص، ص 45.

[2]- محمد مكسي، ديداكتيك القراءة المنهجية، ص 87-90.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- عدم إغفال انتظام عملية الحكي، والمواقع التي يتخذها السارد، هل هو داخل الحكاية، أم خارج عنها؟ وما هي التبئيرات التي يتخذها، هل هو تبئير داخلي، أو تبئير خارجي.

د- ولتحقيق دينامية الحكي، لابد من البحث عن كيفية نمو النشاط السردي، وتطور الأزمنة، وانفراجها.

4- البنية الخطابية والإيديولوجية:

وهذا بالإجابة عن سؤال، ما هو المعنى الأصلي المعطى للحكاية في نهاية النص؟

والقارئ الذي يضطلع بإنجاز هذه القراءة هو ما نسميه بالقارئ النصي، ذلك الباحث في البنيات السردية للنصوص والخطابات.

0-9-3 - القراءة الخارجية[1]:

هي قراءة تقع خارج المجال النصي، غير أنها ذات معارف عالمة، لها علاقة بالسياق التلفظي للنص، علماً أن النص هو الذي يملي علينا خياراته بحسب العنصر المهيمن داخل شبكة القراءة، لهذا نجد أن هذه القراءة تضم تحتها قراءات متعددة منها:

3-1- القراءة التناصية:

تقوم هذه القراءة، بتأطير كل ما يتعلق بالعناصر الخارج- نصية، والمتعالقة مع النص المدروس، لأن التناص ما هو إلا فسيفساء من النصوص تتلاحق فيها بينها، فالكاتب بإعادة إنتاج ما تقدّمه، وما عاصره من نصوص مكتوبة (عالمة)، أو غير مكتوبة (شفهية)، أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً، أو تعبيراً ذا قيمة رمزية، لهذا فالنصوص في تعالق مع بعضها، فنجد النص اللاحق يحاور النص السابق، وعلى القارئ أن يكون له الدور الفاعل في تلقي هذه العملية التناصية، بحيث يصيّر التناص إدراكه للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي، وغيره من النصوص التي سبقته، و/ أو تلته.

3-2- القراءة البيوغرافية:

هي من يضعنا في قلب التجربة الذاتية للكاتب، بمعرفة مراحل حياته الشخصية، والأدبية التي سيكون لها انعكاسات على كتاباته اللاحقة، وكذلك معرفة ما كتب عنه في المجلات والصحف، وما أذيع عنه في الملتقيات والندوات، لأن العنصر البيوغرافي من

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p.203.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بين العناصر البارزة التأثير في الأدب المقارن، خاصة مدرسة الحوليات، التي كانت تُعنى بتراجم الأدباء، وما يتصل بهم، ولكن القراءة البيوغرافية، التي تعد بنية من بنيات شبكة القراءة، تلتفت فقط للتلميحات النصيّة، فتعمل على إبرازها لتشييد معنى النص المدروس، لهذا يُطرح السؤال التالي:

هل وفقنا إلى معرفة شئ عن حياة الكاتب، التي لها علاقة مع النص /الرواية؟

3-3- القراءة السيكولوحية:

هي القراءة التي تخضع لاوعي الكاتب، ولاوعي النص للمساءلة السردية، هل للعامل النفسي دور في التجربة الكتابية؟ وهل الكتابة رحلة مستمرة للبحث عن الذات في مناطق بعيدة عن الوعي؟ أسئلة كثيرة مازالت في عتمات الذات الكاتبة لا تريد البوح بها...؟

فمثلا يرى **لاكان** وهو يعيد قراءة **فرويد** للأدب، بأن تحليل النص الأدبي يعتمد بالأساس على بنية النص، بحيث يصرح بأن هناك قوانين لغوية تنظم الكلمات فلا يمكننا التنصل منها، ساعياً بذلك الوصول إلى لاوعي النص، ناظراً إلى النص ككائن حي، فهو يقول: "إن اللاوعي هو ذلك الفصل من تاريخي أنا المسجل بالأبيض أو المملوء بالكذب: هو الفصل المنزوع، لكن يمكن استرجاع الحقيقة، وهي مكتوبة خارجا، في كثير من الأحيان"[1]، فهو يرى أنه يمكننا البحث في لاوعي النص لاكتشاف حقيقة المبدع، وهذا ما سيتوسع في تحليله **جان بيلمان-نويل** في كتابه حول إمكانية وجود لاوعي النص.[2]

كل هذه الأسئلة الفرويدية واللاكانية المصرح بها، أو المسكوت عنها سيجيب عنها النص الحامل للذات المبدعة للكاتب؟

0-10 - شبكة القراءة من أين وإلى أين...:

في الأخير، فإن شبكة القراءة على الرغم من أهميتها في بناء الإستراتيجيات التحليلية لقراءة النصوص الأدبية، وغير الأدبية، إلا أنها في كل هذا يمكن أن تغفل عن بعض الأسئلة الأساسية[3] في رحلتها لإكساب القارئ /الباحث آليات تحليلية، ليشغلها في

[1] -Jaques Lacan, Ecritures1, ed. Du seuil, Paris, 1966, p.136.
[2]- Jean Bellemin-Noël, vers l'inconscient du texte, Coll. écriture. P.U.F, Paris, 1979.
[3] -Jacqueline Biard, Frédérique Denis, Didactique du texte littéraire ,p.203.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بحثه عن المعنى النصي، وهذا راجع إلى كونها شبكة اختيارات لزوايا الهجوم الأضعف في النص، لتقويضها، ثم إعادة بنائها من جديد.

فهذه الشبكات القرائية ليست الأنجع والأكمل، غير أنها تبقى مفتوحة على افتراض أسئلة ما تزال تطرحها البحوث الأدبية المعاصرة، بوضعنا في مواجهة مختلف النصوص[1]، لتقدم لنا قراءة منهجية وتعليمية للخيال السردي، مبتعدين عن التطبيق الميكانيكي لهذه الشبكة على النصوص، لأنه لا توجد شبكة حقيقية[2]، ولكن وحدها تفاعلية النص والقارئ الناظمة والمنظمة لهذه الشبكة.

[1] -J. L. Dufays, L. Gemenne, D.Ledur, Pour une lecture littéraire, p278.
[2] -Jean-Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, ed. Deboeck-Duculot, Paris, 1986, p.5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـــــفصـــــل الأول

القراءة الشكلية (القراءة المناصية)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولا - القراءة الشكلية (القراءة المناصية):

1- جيرار جينيت من شعرية النص إلى شعرية المناص:

لقد عرف مفهوم الشعرية عند "**جيرار جينيت**" تطورًا علمياً ومعرفياً، بحيث تساءل من خلالها كباقي السيميائيين والشعريين عن النص ومكوناته وكيفية بنينته، منطلقاً من تعاريف النص اللسانية والسيميائية، كون النص مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، باعتباره منطقة قابلة للحفر والتأويل[1].

غير أنه ما فتئ يوّسع في هذا الحفر لمناطق موازية ومتاخمة للنص، وهذا لما رآه في **النص /الكتاب**[2]، أنه قلما يظهر عارياً من مصاحبات لفظية وإيقونية تعمل على إنتاج دلالته ومعناه، كاسم الكاتب، والعناوين، والإهداء، والمقدمة، اسم الناشر...[3]، وبهذا الحفر في المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع "**ج. جينيت**" أن يموضع مصطلح المناص داخل المؤسسة النقدية، فالمناص (paratexte) عنده هو ذلك النص الموازي لنص أصلي، فالمناص نص[4]، ولكن نص يوازي نصه الأصلي، الذي لا يُعرف إلا به ومن خلاله.

ليدخل بذلك النص في حوارية وتفاعل مع قرائه، لنخرج بذلك من مقولة "**إيزر**" حول تفاعل القارئ والنص، **لندخل مع "ج. جينيت" إلى دائرة تفاعل القارئ والمناص،** وبهذا أحدث "**جينيت**" نقلة من درسه لشعرية النص، إلى مدارسته لشعرية المناص المتجلي من خلال الكتاب (ولنقل بدقة بحثه عن شعرية الكتاب)، التي ستساعده في دورانه وتداوله لدى جمهور القراء، وهذا من اختصاص أصحاب سوسيولوجيا الأدب عامة، وسيوسيولوجيا الكتاب والقراءة على وجه الخصوص[5].

---

[1] -Gérard Genette, seuils, ed. Du Seuil, Paris, 1988, p.7.

[2]- نجد ج. جينيت يميّز بين مصطلحي النص والكتاب، فهو يحدد النص كما حدده السيميائيون وأصحاب تحليل الخطاب، كمجموعة من العلامات اللغوية الدالة والداخلة في علاقة فيما بينها، أما الكتاب فهو يعتمد في تعريفه على تعاريف أصحاب سوسيولوجيا الأدب، من حيث هو منتوج صناعي وطباعي أساساً، كونه يمد دعامة لهذا النص، فالنص محمول على دعامة مادية هي الكتاب الذي سيكسبه قيمته التجارية، بعد اكتسابه لقيمته الجمالية في ذاته ومن أجل ذاته، لهذا فهو يراعي هذه الفروق الدقيقة بين النص والكتاب، ينظر كتابه عتبات ص 10، الهامش 1.
كذلك: R. Escarpit, le littéraire et le social (Elément pour une sociologie de littérature), pp 273-274.

[3] - G. Genette, seuils, p.7.

[4]– المرجع نفسه، ص 13.

[5] -Paul Dirkx, Sociologie de la littérature, pp.107-113.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقبل فهم وتحديد مصطلح المناص عند "**ج. جينيت**"، وبخاصة في كتابه "عتبات"، لا بد من البحث عنه في كتاباته النقدية السابقة.

1-1- بحثاً عن المناص عند جيرار جينيت:[1]

المتأمل للمشروع الشعري الجينيتي، سيلاحظ تلك الاستمرارية والانتظام في جهازه المفهومي والمصطلحي، فإذا تتبعنا مصطلح المناص المشتغل عليه في بحثنا من خلال كتبه النقدية، ابتداء من "عتبات" ونزولا إلى "النص الجامع"، سنجد أن هناك خيطاً رفيعاً يشكل الانسجام المصطلحي والمفهومي عند "**ج. جينيت**".

فإذا استعنا ببلاغة الهامش، ودوره المناصي المهم على فهم النص /الكتاب[2]، سنجده يحيلنا في الهامش الأول من كتاب "عتبات" على كتابه "أطراس"[3]، والذي يحيلنا هو بدوره على كتابه "مدخل إلى النص الجامع"، الذي هيأ فيه لمشاريعه الشعرية والمصطلحية القادمة، مثل عرضه الأولي لمفهوم الشعرية، والمتعاليات النصية، والتناص والميتناص، والمناص، مُدخلاً إياها في علاقات حوارية وتفاعلية، ظاهرة وخفية بقوله: "سأضع مصادرة أخرى لهذه العلاقة -وأنا أفكر أساساً في التقليد (imitation)، والتحويل (transformation)، أين يمكن للمعارضة (pastiche)، والمحاكاة الساخرة (parodie) أن تقدما فكرة أو فكرتين أكثر اختلافاً، وإن كانتا مبهمتين وغير مميزتين والتي سميتهما - **لعدم الوجود الأفضل- المناصية (paratextualité)، ولكنها أيضاً بالنسبة لي المتعاليات النصية بامتياز، التي يمكن أن نهتم بها يوماً ما، فالمصادفة هي التي تجعل من العناية مقبولة....**"[4].

على الرغم من طول الشاهد المعتمد، غير أنه في غاية الأهمية لفهم ذلك القلق المصطلحي الذي يواجهه "**ج. جينيت**" أمام تداخل مفاهيم المصطلحات التي يشتغل عليها (التناص، التعالي النصي، النص الجامع، الميتانص، المناص...)، فهي مصطلحات ما إن

---

[1]- تجدر الإشارة إلى أننا قد بحثنا في دراسة مستقلة عن المشتغلين على مصطلح المناص ولو بتسميات أخرى فوجدنا الكثير، منهم من سبق بالبحث والتحليل والدراسة جينيت بفترة غير، أنه لم يشر لها في كتابه، وسنتعرض لبعضهم في هذا البحث.

[2] -G. Genette, seuils, p327.

[3]–المرجع نفسه، ص 7.

إذ نجد أن الهامش رقم 01 من هذه الصفحة يحيلنا إلى الهامش رقم 01 من الصفحة 07 من كتابه أطراس (palimpsestes)، والذي يحيلنا بدوره إلى الصفحة 81-82 من كتابه مدخل إلى النص الجامع (introduction à l'architexte).

[4]- G. Genette, introduction à l'architexte, 3 ed. Du seuil, Paris, 2004, pp80-81

والتركيز على الفقرة المستشهد بها من عندنا، لنبين أن جينيت دائم المراجعة لمصطلحاته وتطويرها ووضع مفاهيم أقرب لحدودها ومحدداتها، لهذا فهو دائم المراجعة لكتاباته، فإذا وجد الأفضل من المصطلحات اعتمده، وإلا يبقي باب الاجتهاد له ولغيره من النقاد.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تقترب حتى تبتعد، لهذا أراد "**جينيت**" إعادة صياغة مفاهيمها، بوضع تحديد خاص لكل مصطلح، فنجده مثلاً يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية، الذي أصبح عنده في "أطراس" مصطلحا جامعا لخمسة أنماط[1]، بما فيها التناص الذي أخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي كما حققته "**جوليا كريسيفا**"[2]، ليصبح النص الجامع هو الآخر نمطاً من أنماط المتعاليات النصية، عكس ما كان يعتقد فيه، بأنه موضوع الشعرية الذي يكون فوق وتحت **وحول النص**[3]، الذي سيقصد به المناص بعد ذلك.

ليستمر تتبعنا لمصطلح المناص وهذه المرة في كتابه المهم "أطراس" الذي نعتقد أنه استكمل فيه إطاره النظري والمعرفي وجهازه المفاهيمي للسرديات عامة والشعريات على وجه التحديد، إلا أنه يبقى متشككاً من استيعاب هذه المصطلحات لكل ما تحمله من مفاهيم متحركة، لهذا فهو دائم المراجعة لمشاريعه.

فنجده يحيلنا على ما أثاره من أسئلة وقضايا في كتابه "مدخل للنص الجامع "، حول هذا المصطلح تحديدا بقوله: "موضوع هذا العمل هو ما كنت أسميته من قبل، لعدم وجود ما هو أفضل آنذاك **بالمناصية**، فمنذ ذلك الوقت وجدت الأفضل- أو الأسوأ سنحكم على ذلك لاحقا- لأحرك المناصية لتعني شيئا آخر تماماً، لذا فمجمل هذا المشروع يحتاج إلى معاودة الطرح"[4].

فالملاحظ أن "**ج. جينيت**" يراجعنا بعد ثلاث سنوات من كتابته لـــ "مدخل للنص الجامع"، قصد التدقيق في مصطلحاته، بعدما واتته الفرصة التي طالما انتظرها لتفهيم مصطلحاته المتشعبة والمتداخلة، فنجده يفرق في "أطراس" بين المناصية والمتعاليات النصية لتصبح هذه الأخيرة موضوعاً للشعرية، والمناصية والمناص إلا أحد أنماطها، وليقدم لنا أولى التحديدات لمصطلح المناص في كتاباته النقدية[5]، بهذا يكون قد عمل على رفع قلق مصطلحاته الشعرية عامة، والمناص على وجه التحديد.

---

[1] -G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, ed. Du seuil, Paris, 1982, pp 7-10.

[2] -G. Genette, Introduction à l'architexte, p 81.

[3]- المرجع نفسه، ص 82-83.

* لقد قمنا بالتشديد على هذه الكلمة (حول النص) لأنها تحيل على الوعي المبكر لـ ج. جينيت بعتبات النص والمناص على وجه الخصوص الذي يقع حول النص /الكتاب.

[4] -G. Genette, palimpsestes, p.7.

[5]- المرجع نفسه، ص 9- 10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-2- مصطلح المناص (من المعجم إلى الدلالة):

1-2-1- في معجمية المصطلح:

إن الحفر في ذاكرة مصطلح المناص (paratexte) سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيم السابقة (para) المصاحبة لهذا المركب المصطلحي (النص /الموازي، para/texte)، حيث نجدها لا تخرج في المعاجم اليونانية واللاتينية عن معنى: الشبيه والمماثل والمساوي والمصاحب والموازي (....pareil, égal, parallèle)[1].

والملاحظ أنها إذا أُلحقت بأي كلمة حملت إليها معنى من المعاني المذكورة، ومن بين هذه الكلمات مثلا المطرية أو الواقية من المطر (parapluie)، الشبه مدرسي (parascolaire)، الشبه عسكري (paramilitaire)، المتوازي (parallèle)، إلى غير ذلك من الكلمات.

وقد عرفت ترجمة هذا المصطلح تبلبلاً عند النقاد العرب، إلا أننا سنركن إلى ترجمة **سعيد يقطين** "**المناص**"، وهذا لما يحمله هذا المقابل المصطلحي من تفاعل داخلي وتداول خارجي[2].

1-2-2- في دلالية وتداولية المصطلح:

أما إذا أتينا على تحديدات المصطلح وتعريفاته عند المشتغلين عليه، وخاصة "**ج. جينيت**" الذي أفرد له كما سبق ذكره كتابه "عتبات"، إلا أننا وجدنا بعد الحفر في طبقات هذا المصطلح، أنه قد عُرف قبل كتاب "**جينيت**" من لدن باحثين ونقاد بتسميات مختلفة، إلا أن مزيّة "**جينيت**" تتمثل في إعطائه صبغته المصطلحية والمفاهيمية بإفراده بكتاب، وضبط آلياته الإجرائية داخل المؤسسة النقدية، فمن بين المشيرين إليه، والمشتغلين عليه:

---

[1] - ينظر: -Dictionnaire latin-français, ed. Hachette, Paris, 1934, p.1112.

[2] - لقد كثرت المقابلات الترجمية لمصطلح paratexte حتى تبلبلت، فمنهم من ترجمه بـ:
- محمد بنيس **بالنص الموازي**، مختار حسني **بالتوازي النصي**، ومحمد الهادي المطوي **بموازي النص**، عبد العزيز شبيل **بالنص المحاذي**، وجليلة طريطر **بالنص المؤطر**، ومنهم من ترجمه **بالنص المصاحب**.... وقد قمت بمراجعة لهذه المصطلحات وتحليلها في مقال:
عبد الحق بلعابد، قصد رفع قلق المصطلح النقدي، مصطلح paratexte في مجلة علامات في النقد، مجلد 58، عدد 15، ديسمبر 2005، الصادرة عن النادي الثقافي لجدة، المملكة العربية السعودية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نجد "**كلود دوشي**" في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 "**من أجل سوسيو-نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه "منطقة مترددة...أين تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي، في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص."[1] مركزاً على الوظيفة الإغوائية للقارئ.

كما نجد "**جاك دريدا**" في كتابه "**التشتيت**" **(1972)** يتكلم عن **خارج الكتاب** (Hors livre)[2]، حيث يحدد بدقة الإستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجيات، والافتتاحيات محللاً إياها، فهي دائماً تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كلياً فهو يبقي على **أثره**(trace)، وعلى بقاياه ليلعب دوراً مميّزاً وهو **تقديم** (précéder)، و**تقدمة** (présenter) النص لجعله **مرئيا** (visible)، قبل أن يكون **مقروء** (lisible).

كما أفاد منه "**جون دوبوا**" في كتابه: " **Assommoir d'E. Zola: société, discour, Idéologie** "**(1973)** حيث تعرض "**دوبوا**" لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح **الميتانص** (méta-texte)، معيناً حدوده وعتباته.

كما استفاد منه "**فليب لوجون**" في كتابه "**الميثاق السيرذاتي**" **(1975)** بتعرضه لما سماه **حواشي** أو **أهداب النص**[3]، فحواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال.

إلا أننا وجدنا باحثاً آخر في مجال التعليميات قد اشتغل على المناص (تنظيراً وتطبيقاً) بالدقة المنهجية والسعة المعرفية التي سنجدها عند "**ج. جينيت**" من بعد، على الرغم من أن هذا الأخير لم يشر إليه رغم تقدمه له بأكثر من سبع سنوات.

ففي معرض حديث "**ميشال مارتان بالتار**" ضمن الكتاب المشترك "المكتوب والكتابات، l'écrite et les écrits)[4]، عن النص وموضوعاته، خاصة تمظهراته على الدعامة المادية وهي (الكتاب)، يتكلم "**م. مارتان بالتار**" عن ذلك الفضاء الحرّ الذي تتخذه

[1] -Claude Duchet, la Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque, dans Littérature, N°12, Paris, 1973.
[2] - Jacques Derrida, la dissémination, ed. Du seuil, Paris, 1972, pp.9-69.
[3] - Philipe Lejeune, pacte autobiographique, ed. Du seuil, Paris, 1975, p.45.
[4]- Michel Martins- Baltar, L'écrit et les écrits, problèmes d'analyse et considération didactique, ed. Haties, Paris, 1979.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهي (المناص/ paratexte)، ليقدم لنا تحديداً دقيقاً، كونه "**مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص...**"[1]، فما من فارق بين ما قدمه "**بالتار**" من تحديد للمناص وما سيحدده به "**ج. جينيت**"، مع النظر إلى أقسام المناص وكيفية اشتغالها، والوظائف المحددة لها، ما تجاوز به "**ج. جينيت**" هو عدم قصوره في الاشتغال على الأجناس الأدبية بل تعداها لأجناس أخرى (رواية، قصة، مسرحية، مجلة، جريدة، قواميس، رسائل، ملصقات إشهارية، إعلانات، طوابع بريدية، بطاقات معايدة...)[2].

إلا أن الفارق المنهجي والمعرفي بين ما جاء به "**م. مارتان بالتار**" وما سنتعرض له عند "**جينيت**"، يكمن في وجهة النظر المعرفية التي انطلق منها كل منهما لمقاربة النص ومناصه، فالأول كانت وجهة نظره تعليمية بيداغوجية محضة، والثاني كانت وجهة نظره نقدية ابستمولوجية لهذا النص والمناص، إلا أن "**ج. جينيت**" لم يغفل كلية الجانب التعليمي البيداغوجي، لأن مشروعه الشعري ككل من بين ما يحمله من همّ كما ذكره "**رولان بارث**" الوجهة التعليمية البيداغوجية أو الخطاب التعليمي البيداغوجي[3].

كما نجد كذلك صدى المناص يتردد في كتاب "**A. Compagnon**" حول **الاقتباس (المسرحي) 1979**، وهو بصدد تحديد مصطلح **الخطية المحيطة** (perigraphie) كمنطقة **تواسط** بين خارج النص والنص[4].

وقد تعرض كذلك **معجم الآداب** المختص في (التاريخية والموضوعاتية والتقنية)، إلى المناص:

إذ يذكر أن أول من اقترحه هو "**T. M. Thomasseau**"، في مقالته بمجلة الأدب، عدد 53 لسنة 1984، بعنوان "**قصد تحليل المناص المسرحي**"، حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية، وتوصيف الديكور،

---

[1] - M. M. Baltar, l'écrit et les écrits, p 41.

[2] - المرجع نفسه، ص 42-43.

[3]- Roland Barthes, le retour de poéticien, in Le Bruissement de la langue (Essais critiques 4), ed. Du seuil, Paris, 1984, p.215.

[4] -Antoine Compagnon, la seconde main ou le travail de la citation, ed. Du seuil, Paris, 1979, pp13-14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومؤشرات العرض... فالمناص عنده يكشف عن البنى العميقة للكتاب، وهو جانب تقني محض[1].

الملاحظ أن دائرة الاشتغال النقدي، والتداول المصطلحي للمناص، قد اتسعت لتجاوز النص الأدبي إلى النص المسرحي، والنص البصري.

وقد تعرض له "**هنري ميتيرون**" في مقالته حول **العنونة**[2] **(1979)** وتوسع في بعض عناصره في كتابه اللاحق "**خطاب الرواية**"[3] **(1980)** لما تكلم عن تلك **المناطق المحيطة بالرواية** أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، وحملنا على فهمها، خاصة ما يأتي في **أول صفحة الغلاف** (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف...)[4]، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ، لنأتي بعد ذلك إلى تحديد المناص كما جاء عند "**ج. جينيت**" من خلال كتاباته النقدية، وبالخصوص كتابه المهم "**عتبات**".

---

[1] -Dictionnaire des littératures (historique, thématique, et technique), ed .Larousse, Paris, 1990, p1202.

[2] -Henri Mitterand, Les titres des romans de Guy des cars, in Claude Duchet, sociocritique, ed. Nathan, Paris, 1979, pp.89-97.

[3] -Henri Mitterand, Le discours du roman, ed. Puf, Paris, 1980, pp.21-94.

[4]- المرجع نفسه، ص 21- 94.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-3- تحديد المناص عند جيرارد جينيت في كتاب "عتبات":

المناص بحسب "**ج. جينيت**" نمط من أنماط المتعاليات النصيّة، يتشكل من روابط هي عموماً أقل ظهوراً وأكثر بعداً من المجموع الذي يشكله عمل أدبي[1]، فلا يمكننا معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناصه، فقلما يظهر النص عارياً من عتبات لفظية أو بصرية تحدده مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، أو بأكثر دقة جعله حاضراً في الوجود قصد استقباله واستهلاكه.

فالمناص عند "**ج. جينيت**" هو "**كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، أو بتعبير "بورخيس" ذلك البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...**"[2]، وهو ذلك البهو الذي نلج إليه محاورين فيه كل من المؤلف الواقعي /الحقيقي، أو التخييلي المفترض، كونه منجم من الأسئلة[3]، لا يخلق عن طول حفر وقراءة.

1-3-1-أنواع المناص:

لقد سبق تحديدنا للمناص، بكونه تلك الخطابات المصاحبة للنص /الكتاب، من: العنوان، صورة الغلاف، كلمة الناشر، التجليد، وحتى قائمة المنشورات...[4]، أي بتعبير "**ج. جينيت**" "كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو بأكثر دقة للنشر"[5]، وهذا بعد استشارة الكاتب الذي تربطه بالناشر علاقة تعاقدية تجارية من جهة، وجمالية من جهة أخرى، فيما يخص إخراج الكتاب طباعياً وفنياً، محتكماً في ذلك إلى **علم صنعة الكتاب** (bibliologie) المحققة للقيمة المناصية بعد تحقيق الكتاب(أي صناعة الكتاب) لقيمته السلعية، كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك[6]، والحفظ في المكتبات.

---

[1] -G. Genette, palimpsestes, pp 7-8. .

2 -G. Genette, seuils, p8.

[3]- G. Genette, palimpsestes, p 10

[4] -Philippe Lane, La périphérie du texte, ed. Nathan, Paris, 1992. p.14-17.

[5] -G. Genette, seuils, p 11

[6]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليقدم لنا "**ج. جينيت**" تقسيماً عاماً للمناص، محدداً فيه أنواعه[1]، التي بقيت غامضة تلمح أكثر مما تصرح، وهذا ما لاحظه "**فيليب لان**"[2] على "**ج. جينيت**" الذي اكتفى فيما قدمه من تقسيمات بالمكونات المناصية الخاصة بالمؤلف، التي أولاها الاهتمام تاركاً الأقسام الأخرى، التي جاءت متداخلة احتاجت منا قراءة متأنية ومتدبرة لما أضافه أيضاً "**فيليب لان**" لها، لتأتي أنواع المناص كالتالي:

1-3-1-1- المناص النشري /الافتتاحي (مناص الناشر):

ويتمثل في تلك الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب، وهي أقل تحديداً عند "**ج. جينيت**"، إذ تتمثل في: "الغلاف، التجليد، كلمة الناشر، الإشهار..."[3]، حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين الفنيين على وجه التحديد،...) وكل هذه المنطقة تُعرف بالمناص النشري أو الافتتاحي.

1-3-1-2- المناص التأليفي (مناص المؤلف):

ويتمثل هو الآخر في تلك المصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس للكاتب /المؤلف، إذ ينخرط فيها كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال.....

1-3-1-3- المناص التخييلي:

يعد هذا المناص من بين التساؤلات التي نطرحها على مشروع الشعرية عند "**ج. جينيت**"، وخاصة ما جاء به في كتابه "**عتبات**"، وبعد تعرضنا للمناص العام بنوعيه (المناص النشري، والمناص التأليفي)، وجدنا "**ج. جينيت**" في كتابه يشير إلى مناص ثالث لم يسمه، ولكن يمكن أن يؤسس لشرعية وجوده، وهذا لسببين:

- السبب الأول: وهو أن المناص عامة يقع في منطقة مترددة بين الداخل والخارج، ما يدعو الناقد للبحث في هذه المنطقة غير المحسوم فيها.
- السبب الثاني: أن المناص كمصطلح مازال لم يستقر داخل المؤسسة النقدية.

---

[1] -G. Genette, seuils, p. 11

[2] -Philippe Lane, la périphérie du texte, pp.17-18.

[3]- المرجع نفسه، ص9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن هنا جاءت شرعية التفكير في مناص ثالث يُضاف إلى النوعين السابقين، والذي سنسميه **بالمناص التخييلي**، إذ نجده يتحرك بين النص والمناص أي في عالم التخييل السردي.

ومن بين الإشارات التي وجدناها للمناص التخييلي عند "**ج. جينيت**"، ما قدمه لنا عند دراسته للإهداء كأحد عناصر المناص (والنص المحيط تحديداً)، فعند تقديمه لأنواع الإهداء ذكر أنه يمكن لشخصية داخل العمل الأدبي أن تقدم إهداء للكاتب، أو أن تقدم هذه الشخصية إهداء لشخصية أخرى في نفس العمل،[1] أو لشخصية في عمل كاتب آخر.

وهذا يظهر لنا أننا لسنا أمام المناص العادي، ولكن أما مناص آخر، هو ما سميناه بالمناص التخييلي، الذي يتخذ منطقة التخييل مكاناً له، كما أن مسؤوليته يتحملها الكاتب الضمني أو السارد أو إحدى الشخصيات التي تقوم بالتفكير في مناصها من حيث: عنوانه وإهداءه ومقدمته....، كما يتخذ هذا المناص نفس تقسيمات، ومبادئ، ووظائف المناص العام، مع إضافة سمة التخييلي له.

غير أن المتأمل لهذا المصطلح سيجده يتداخل عند الاشتغال مع مصطلحات أخرى اعتمدها "**ج. جينيت**"، من بينها التناص والتعالق النصي والميتاسردي، إذ نجده يكتنفه الالتباس لجدته، وتجريبيته في الكتابة السردية من جهة، وصعوبة مسالكه التحليلية، وتعقيد اشتغالاته من جهة أخرى، وهذا كله يرجع لعدم وعي الكتاب به، لأننا قلما نجد كاتباً يوظف هذا المناص التخييلي في رواياته، غير أن محمد برادة احتفى به في رواياته وعلى وجه الخصوص رواية "الضوء الهارب"، بإدراجه لمذكرات موازية لعمله الروائي أوكل كتابتها لسارده وسمّاها "دفاتر العيشوني"، التي سنتوقف عندها بالبحث.

[1] -G. Genette, seuils, pp.120-146.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظ أن المناص عامة ينقسم على نفسه إلى قسمين رئيسيين، هما النص المحيط والنص الفوقي، ولكن هذه الأنواع ستتخصص، ليصبح عندنا أقسام ثانوية للمناص النشري، والمناص الـــتأليفي، والمناص التخييلي، والتي لا تخرج عن أقسام المناص عامة، وهذا ما اقتضته الضرورة العلمية والمنهجية.

1-3-2 - أقسام المناص:

نجد كل من المناص النشري والمناص التأليفي ينقسمان على نفسيهما إلى أقسام ثانوية واصفة وشارحة لهما، تتشكل بداخلها عناصر مناصية مهمة تساعدنا في فهم النص وتأويله، والقول نفسه ينسحب على المناص التخييلي.

1-3-2-1- النص المحيط (peritexte):

وهو من أقسام المناص عامة، أي ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال...[1]، فهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب بما فيها الصورة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر الواقعة في الصفحة الرابعة للغلاف، ليأخذ إحدى عشر فصلا من كتاب "**عتبات**" لـــ "**ج. جينيت**"[2]، كما تتدرج تحته نصوص ثواني هي:

2-1-1- النص المحيط النشري: peritexte Editorial

والذي يضم تحته كل من: الغلاف، التجليد، كلمة الناشر، السلسلة...، وقد عرفت تطوراً مع تقدم الطباعة الرقمية.

2-1-2- النص المحيط التأليفي: peritexte Auctorial

والذي يضم تحته كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الإستهلال، التصدير، التمهيد....

[1] -G. Genette, seuils, p. 21.

[2]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقصد تحديد أقسام النص المحيط نضع هذا الجدول:[1]

النص المحيط التأليفي	النص المحيط النشري
- اسم الكاتب - العنوان (الرئيسي، الفرعي، الداخلي) - المقدمة - الاستهلال – الإهداء - التصدير – الملاحظات – الحواشي - الهوامش – المؤشر الجنسي	- الغلاف (صورة الغلاف) - التجليد - كلمة الناشر - الصفحة الرابعة للغلاف

ما يمكن ملاحظته في هذا الجدول، وبالخصوص ما جاء في النص المحيط النشري، هو أنه سبق وأن قلنا أن "**ج. جينيت**" لم يول اهتماماً كبيراً بالمناص النشري، على الرغم من ذكره لوظيفته التداولية[2]، إلا أنه لم يهمله كليا، فنجده مثلاً في دراسته للغلاف كعنصر مناصي، يأتي على تاريخه ونشأته وتطوره، وتحديد تقسيماته، دون أن يقدم لنا تحديداً للصورة المرفقة للغلاف وكيفيات تحليلها، إلا ما أسعفنا به من إطار إجرائي عام لفهم اشتغالات الغلاف والمناص عامة[3]، وقد تطور الدرس المناصي في تحليل العتبات التي لم يشتغل عليها "**ج. جينيت**" على يد خليفته "**فيليب لان**" في كتابه الذي احتفى فيه كثيراً بالمناص النشري[4].

[1]- لقد اعتمدت في هذا التقسيم على ما جاء في نمذجة المناص العام عند جيرارد جينيت، وكذلك التفصيلات التي قدمها فيلب لان في كتابه "أهداب النص"، إلا أنني سويت بين أقسام المناص كما جاء في الجدول أعلاه أي النص المحيط التأليفي مع النص المحيط النشري، والنص الفوقي التأليفي مع النص الفوقي النشري، خلافا لما جاء به فليب لان، وهذا كله قصد تبسيط هذه النمذجة واستيعابها من قبل القارئ.

[2] - G. Genette, seuils, pp 8-16-17.

[3]- وسنأتي على هذه النقطة بالتفصيل لما ندرس صورة الغلاف، كيفية تحليلها وتأويلها من خلال الدرس المناصي، غير أننا وجدنا في الكتابات اللاحقة لجينيت عوناً مهماً لقراءة الصورة خاصة في تحليله للوحات الفنية لكبار الرسامين في كتابيه صور 5 و6 أو الكتب التي خصصها للعمل الفني كما سيأتي معنا في التحليل.

[4] -Philippe Lane, la périphérie du texte, ed. Nathan, Paris, 1992.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-3-2-2- النص الفوقي: Epitexte

هو كل تلك الخطابات التي نجدها خارج الكتاب، ولكنها تتعلق به لشرحه وتفسيره وتأويله، كالاستجوابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات، واللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية...[1]

وهذه العناصر المناصية للنص الفوقي تنحصر في الفصول المتبقية من كتاب "**عتبات**"[2]، وينقسم النص الفوقي بدوره إلى:

2-2-1- النص الفوقي النشري: Epitexte Editorial

ويندرج تحته كل من: الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...[3]

2-2-2- النص الفوقي التأليفي : Epitexte Auctorial

وينقسم هو الآخر بحسب "**جينيت**" إلى[4]:

- النص الفوقي العام: Epitexte public

ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

- النص الفوقي الخاص: Epitexte privé

ويندرج تحته كل من المراسلات، بين الكاتب والمقربين منه من الكتاب أو القراء، إلى جانب المذكرات الحميمية الخاصة بالكاتب، والنص القبلي (avant-texte) أي كل أعماله المخطوطة التي لم ينشرها بعد وهو بصدد تحكيكها وتنقيحها، قبل الخروج للعلن مطبوعة.

ولتبيان هذا وضعنا الجدول التالي:

---

[1] -G .Genette, seuils, pp.346-398.
[2] -G. Genette, seuils, pp.11-346-374-398.
[3] -Philippe Lane, la périphérie du texte, p.21.
[4]- المرجع نفسه، ص 18-21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص الفوقي التأليفي		النص الفوقي النشري
العام	الخاص	
-اللقاءات (الإذاعية، التلفزيونية، لصحفية) - الحوارات - المناقشات - الندوات - المؤتمرات -القراءات النقدية - الترجمة	- المراسلات الخاصة والعامة - المذكرات الحميمية - النص القبلي -التعليقات الذاتية	- الإشهار - قائمة المنشورات - الملحق الصحفي لدار النشر

تجدر الإشارة في هذا الجدول إلى عنصر مناصي مهم وهو "الترجمة"، والتي أدرجها "**ج. جينيت**" في تقسيماته في النص الفوقي، إلا أنه لم يتعرض لها بالشرح والتفصيل كباقي العناصر المناصية الأخرى، غير ما جاء منه تلميحاً وإشارة في خاتمة كتابه[1]، كأفق بحثي لا يخرج عن إطار المناص عامة (المبادئ والوظائف).

لهذا سنعمل على مساءلة بعض العناصر المناصية التي لم يسعف الوقت "**ج. جينيت**" لاختبارها ومقاربتها، ومن بين هذه العناصر الترجمة كعنصر مناصي تكتنفه الصعوبة والتعقيد، غير أنها تبقى من بين المجالات البحثية المهمة، لقدرتها على الدفع بمصطلح المناص إلى الأمام، وتزيد من تداوله داخل المؤسسة النقدية، لهذا سنحاول الكشف عن دور الترجمة النصي والمناصي فيما سيأتي من البحث[2].

[1] -G. Genette, seuils, p.408.

[2]- وهذا ما سنتعرض له في مبحث الترجمة كأفق مناصي من هذا الفصل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يرى "**ج. جينيت**" أن كل من النص المحيط والنص الفوقي يشكلان في تعالقهما وتفاعلهما حقلاً فضائياً للمناص عامة، يتحققان في المعادلة التالية:

المناص= النص المحيط + النص الفوقي[1].

لنوسع من هذه المعادلة المناصية التي جاء بها **ج. جينيت**، بحسب ما حققناه سالفاً:

المناص النشري= النص المحيط + النص الفوقي .

المناص عامة = المناص التأليفي= النص المحيط + النص الفوقي.

المناص التخييلي = النص المحيط + النص الفوقي[2].

1-4- مبادئ المناص:

يرى "**ج. جينيت**" أن فهم المناص متوقف على فهم أنواع مبادئه[3]، هي وحدها من سيمكننا من تحديد نظام الرسالة المناصية الحاملة لعناصرها الفضائية، والزمانية، والتداولية، والوظيفية، بمساءلة مبادئ هذا المناص المتمثلة في:

1- سؤال المكانية (أين؟): ويُطرح قصد تحديد موضعه وموقعه.

2- سؤال الزمانية (متى؟): يُحدد به تاريخ ظهور المناص، أو اختفائه المفاجئ (أي متى يظهر، ومتى يختفي ؟).

3- سؤال الكيفية (كيف؟): يُطرح لتحديد الصيغة الوجودية، لفظية كانت أو غيرها.

4- سؤال التداولية (ممن وإلى من؟): يرصد به العملية التواصلية، والتداولية (مرسل، رسالة، مرسل إليه).

5- سؤال الوظيفية (ماذا نفعل به؟): يحدد الوظائف المحركة للرسالة المناصية.

فبهذه الأسئلة المنهجية تتبّين أنواع مبادئ المناص عموماً، والرسالة المناصية على وجه الخصوص.

---

[1] -G. Genette, seuils, p.11.

[2]- لقد أضفت إلى هذه المعادلة الجينتية ما أسميناه بالمناص التخييلي وتفسيماته.

[3] -G. Genette, seuils, pp.10-11.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-4-1 - المبدأ المكاني /الفضائي (أين؟):

هذه الأينية تشتمل على خطاب مادي ضروري للموضعة المكانية للمناص، فكما يمكن موقعته في فضاء النص، مثل العنوان، صفحة الغلاف، كذلك يمكن إدراجه أحياناً في فجوات النص، كالعناوين الداخلية (عناوين الفصول والفقرات...)، كما نجده حول النص أيضاً، لكن بمسافة حذرة، كل الرسائل المتموضعة خارج الكتاب، من حوارات ولقاءات (صحفية، إذاعية، تلفزيونية) مع الكاتب، وغير ذلك مما عدده "**ج. جينيت**" في النوع الثاني من المناص وهو النص الفوقي[1].

1-4-2- المبدأ الزماني (متى؟):

يبين هذا المبدأ الحالة الزمانية للمناص، والتي يمكن تحديدها بالنص كنقطة مرجعية لمعرفة متى ظهر هذا النص /الكتاب، أي متى كانت طبعته الأولى أو الأصلية، وهذا ما يعرف **بالمناص الأصلي**، أو **المناص السابق**، أما إذا أعيد طبع النص /الكتاب طبعات أخرى فنصبح أمام **مناص متأخر**، وهناك **المناص الحي**[2] وهو نشر النص /الكتاب في حياة كاتبه.

1-4-3- المبدأ المادي (كيف؟):

يقوم سؤال الكيفية على ماهية المناص، حيث نجد أن كل المناصات تشتمل على نظام نصي من عناوين، ومقدمات، وحوارات، وإن اختلفت فهي تتقاسم النظام اللساني لأن "المناص نفسه نص، فإذا لم نقل أنه نص، فهو يوجد في النص"[3]، قصد الحفاظ ما أمكن على القيمة المناصية التي تمكننا من استثمار أنواع أخرى للتمظهرات المناصية مثل:

1- المناصات ذات التمظهرات النصيّة، أو اللفظية: مثل العنوان، والمقابلة، والاستهلال...

2- المناصات ذات التمظهرات المادية: تتضمن كل الإجراءات المتعلقة باختيارات الكاتب الطباعية، والرقمية، والتي تكون أكثر دلالة في مكونات الكتاب مثل: أشكال الخطوط، نوعية الورق المطبوع به، الألوان المختارة، وهكذا حيثما نرى الكاتب يسعى

[1] -G. Genette, seuils, pp.10-11

[2]- المرجع نفسه، ص 11- 12.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى الإستفادة من كل الإمكانات الكتابية والطباعية المتاحة، فإنه من المناسب أن نعتبر هذا التوظيف جزءً لا يتجزأ من النص[1].

3- المناصات ذات التمظهرات الإيقونية: تظهر في النص /الكتاب، وبدقة أكثر في تصميم الغلاف، رسومات، وصور فوتوغرافية، وأشكال هندسية، عادية أو بارزة.

4- المناصات ذات التمظهرات الفعلية: يؤهل "**جينيت**" الفعل الذي يكون وجوده الوحيد مربوطاً بمدى معرفة الجمهور له، عكس المناص الذي يشتمل على رسالة ظاهرية (لفظية كانت أو غيرها)، ويدخل فيه كذلك ما يتعلق بسن الكاتب، وجنسه، والشهادات التي أحرزها... ليأتي ببعض التعليقات للنص ليضع كل ثقله على استقباله[2].

1-4-4- المبدأ التداولي (ممن وإلى من؟):

نحدد بهذا السؤال النظام التداولي للمناص، والذي يرصد العملية التواصلية، بضبط كل من:

1- طبيعة المرسل،

2- طبيعة المرسل إليه،

3- درجة السلطة والمسؤولية،

4- القوة الإنجازية للرسالة المناصية.

4-1-4- المـــرســـل:

إن المرسل للرسالة المناصية ليس بالضرورة أن يكون منتج العمل الأدبي، لذلك يمكن لأحد أصدقاء المؤلف أن يضع له مقدمة لكتابه /نصه، غير أنه لابد لهذا المرسل أن يعيّن ليتحمل المسؤولية، وغالباً ما نجد المؤلف هو الواضع لمناصه (المناص التأليفي)، وربما كان الناشر هو واضعه (المناص النشري /الافتتاحي)، فالمؤلف والناشر وحدهما يتحملان مسؤولية المناص والنص، وكما يمكنهما تفويض جزء منها لشخص ثالث كما رأينا، شريطة أن يوافق المؤلف[3].

---

[1]- ج. ب. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق، محمد مفيد الزليطني، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، سنة 1997، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص9.

[2] -G. Genette, seuils pp.12-13.

[3]- المرجع نفسه، ص13-14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4-4-2- المرسل إليه:

يمكننا أن نحدد المرسل إليه جملة بالجمهور، غير أن هذا التحديد واسع لا يفي بالغرض، كون جمهور الكاتب يستطيع أن يكون الإنسانية جمعاء، لذا نجد أن بعض مبادئ المناص تتوجه فعلاً إلى:

1- المناص العام:

أ- **الموجه للجمهور عامة:** وهذا ما نراه في حالة العنوان، والحوارات.

ب-الموجه لقارئ النص: ويوجه بالخصوص، وعلى وجه الحصر لقارئ النص الفعلي.

ج- الموجه للنقد.

د- الموجه للمكتبات.

وكل هذه العناصر المناصية تشكل النص المحيط والنص الفوقي.

2- المناص الخاص:

ويوجه إما كتابة إلى أفراد عاديين معروفين، أو غير معروفين، كونهم غير معنيين بهذه الحالة.

3- المناص الحميمي:

وهو الجزء الأكثر خصوصية، حيث تكون فيه الرسالة موجهة من الكاتب إلى نفسه، والتي تُعرف بالوجهة الذاتية، تظهر خاصة في المذكرات الشخصية للكاتب، أو خارجها مهما كان مضمونها[1].

4- درجة السلطة والمسؤولية (للكاتب وشركائه)[2]:

من الضروري دائماً عند تحديد المناص تحميل المسؤولية على عاتق الكاتب أو أحد شركائه، ولكن هذه الضرورة ذات درجات، يستعمل فيها "**جينيت**" ملفوظات من المعجم القانوني قصد تمييزها، لتصبح سهلة الإستعمال، فهي إما سلطة ذات مسؤولية رسمية، أو غير رسمية:

---

[1] -G. Genette, seuils, p14.

[2]- المرجع نفسه، ص 14-15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- المسؤولية الرسمية:

كل رسالة تكون بفعل سلطة الكاتب و/ أو الناشر، لا يستطيعان التنصل من مسؤوليتهما، كالعنوان، والمقدمة الأصلية، أو التعليقات التي تكون بقلمهما.

2- المسؤولية غير الرسمية:

الجزء الأكبر منها موجود في النص الفوقي التأليفي، من الحوارات، واللقاءات، التي يمكن للكاتب دائماً التهرب من مسؤولياتها بالإنكار، مثل قوله "**ليس هذا بالتحديد ما أردت قوله...**"، أو "**لم يكن هذا موجهاً للنشر...**"، أو يتكلم ثالث عن الكاتب كالمعلق أو المحاور الذي يقوم بتحوير مضمون الحوار.

5- القوة الإنجازية للرسالة[1]:

يُعد هذا العنصر التداولي من أهم العناصر المناصية التي أخذها "**جينيت**" عن فلاسفة اللغة، ليقصد به هنا ذلك التصعيد في الحالة المناصية الخاضعة للوظيفة التداولية.

فأي مبدأ من مبادئ المناص يمكنه أن يوصل أخباراً خاصة، مثل اسم الكاتب، أو تاريخ النشر، بحيث يمكنهما تعريفنا بالقصد، أو بالتأويل التأليفي و/أو النشري، فهذه الوظيفة الرئيسية نجدها كذلك في كل المقدمات والإشارات الجنسية التي تحملها بعض الأغلفة في صفحة العنوان، مثل (رواية، نص روائي)، فهي لا تدل على أن (هذا الكتاب رواية)[2]، ولكن (بإمكانكم اعتماد هذا الكتاب كرواية).

1-4-5 - المبدأ الوظيفي (ماذا نفعل به /ما هي وظيفته؟):

الملاحظات التي كانت حول القوة الإنجازية، تقودنا نحو شئ أساسي وهو (المظهر الوظيفي للمناص)، فالمناص بكل أشكاله كما يقول "**جينيت**" في الأصل "خطاب غير اسمي، مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى تشكل وعي كينونته، وهو النص"[3].

---

[1]- هي مبدأ البنية الدلالية للفعل الإنجازي، الواصفة لقيمته العملية (بتعبير موشلر)، ينظر كتابه:
Jacques Moeschler, Argumentation et conversation (Elément pour une analyse pragmatique du discoures), 21. ed. Hatier - Credif, Paris, 1985, p.192.
- وهي كذلك وظيفة تعمل اللغة بواسطتها في متلقي الخبر (كما يقول أوستين)، ينظر:
R. Galisson / D Coste, Dictionnaire de didactique des langues, ed. Hachette, paris, 1976, p.271.

[2] -G. Genette, seuils, pp.15-16.

[3]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهذا المبدأ المناصي دائم الارتباط بنصه، ووظيفته تحدد الأساسي من حضوره ومسلكه، ولكن على العكس من المكانية والزمانية والمادية والتداولية، نستطيع وصف وظائف المناص نظرياً، ومن جهة أخرى بديهياً بمصطلح النظام[1].

فالحالة المكانية، والزمانية، والمادية، والتداولية للمبدأ المناصي، تحدد بالاختيار الحرّ المعمول على "شبكة عامة"، فلا يمكننا اعتماد مصطلح مع إقصاء الآخر، فالمقدمة ضرورية (للنص المحيط)، سواء كانت أصلية، سابقة، أو لاحقة، فهذه المجموعة من الاختيارات، والضروريات هي التي تحدد بصفة متماسكة نظاماً أي نوعاً[2].

فالاختيارات الوظيفية ليست خاضعة للترتيب الاختياري، والخصوصي (إما هذا، أو هذا)[3]، فالعنوان، والإهداء، والمقدمة، والحوار، باستطاعتهم في نفس الوقت تعيين أكثر من نهاية مع اختيار الفهرس الخاص بهم، لهذا كان للعنوان وظائفه، كما للإهداء وظائفه، ونفس الشئ للمقدمة، فالعنوان الموضوعاتي مثلا لا يصف نصه كالعنوان الشكلي، والمقدمة اللاحقة لا تعيّن نفس النهاية التي تعيّنها المقدمة الأصلية.

وعليه فإن وظائف المناص، تشكل موضوعاً أكثر تجريبية، وأكثر تنوعاً، لهذا يجب تلخيصها بطريقة قياسية، جنساً بجنس، وغالباً نوعاً بنوع[4].

[1] -G. Genette, seuils, pp.15-16

[2]- المرجع نفسه، ص17.
[3]- المرجع نفسه.
[4]-المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5- العنوانيات الروائية:

1-5-1- تحديدات:

حظي علم العنونة(*) الروائية باحتفاء كبير، من الناحية الإيقونصية، سواء على الصعيد الإبداعي أو التحليلي، فنجد أسماء وتخصصات كثيرة (من بلاغة، ولسانيات وسيميائيات وتداوليات...) حاولت الإجابة عن مختلف أسئلة هذه المتتالية[1]، المعقدة التحديد والتوظيف.

ومن بين هذه التحديدات التي قدمها علماء البلاغة على قلتها، نجد تحديد "**ابن أبي الأصبع المصري**" في كتابه "**تحرير التحبير**" الذي أفرد للعنوان باباً، جاعلاً منه نوعاً بديعياً، لم يسبقه إليه بقوله: "هو أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، أو هجاء، أو عتاب، أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدمة وقصص سالفة...."[2]، فالعنوان قصد تكميلي لغرض يخترعه الشاعر أو الناثر مضمناً إياه أخباراً عن المتقدمين، وقصصاً عن الأسلاف، فهو إما كلمة، أو جملة، أو نص، حاملة لخبر أو قصة مصرحاً بها أو ملمحاً[3]، لأن ".... عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة وجيزة في أوله"[4]، كما يقول **السيوطي**.

إلا أن هذا الدرس البلاغي العربي، لم يُكتب له الاستمرار، فأردنا أن نعيد الاشتغال عليه لما سيتيحه لنا من إضاءات لدراسة العنوان، لأنه الآن من أخصب الحقول الدراسية والبحثية التي اهتم بها كل من "**رولان بارت، وشارل غريفل، وكلود دوشي، وهنري ميترون، ولوي هوك، وجيرارد جينيت....**"

فأصبح العنوان موضوعا للساني، والسيميائي، وعالم النفس، وعالم الاجتماع، والمنظر الأدبي، والبلاغي من قبل...[5]، كونه حلقة أساسية من حلقات بناء الإستراتيجية النصيّة، على الرغم من الإشكالات التي يطرحها أثناء التحليل والتحديد، وضبط الوظائف،

---

*- أقترح هنا مصطلح العنوانيات كمقابل ترجمي لمصطلح titrologie، دون اعتماد الترجمة الحرفية " علم العنونة "، وهذا تأسيا بضوابط صناعة المصطلح، قياسا على أن الألف والتاء أصبحت تعرف عند المصطلحيين بأنها للعلم والجمع، كقولنا اللسانيات، السيميائيات، التداوليات... لاختلاف الاتجاهات والمرجعيات المعرفية، كما استعمل علماءنا من قبل هذا القياس المصطلحي مثل الرياضيات، والطبيعيات، والإلهيات....

1- جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص، حداثة محيطه)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء، ص193.

2- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير (في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن)، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، مطابع الإعلانات الشرفية، سنة 1963، القاهرة، ص 553.

3- جلال الدين السيوطي، شرح أرجوزة عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، سنة 1920، مصر، ص 186.

4- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، وبهامشه إعجاز القرآن للقاضي الباقلاني، دار الكتب، د. ت، ج2، ص 107.

5- ذكر "جيرار جينيت" في الهامش رقم 01 من ص 54 في كتابه "عتبات" أسماء الكثير من المشتغلين على العنوانيات وعناوين كتبهم.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأنه منجم من الأسئلة[1]، التي لا تنتهي عن طول ردّ، وهذا ما خبره "**لوي هوك**" مؤسس علم العنونة لما قدم له هذا التحديد بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص، لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[2]، فهو علامة للكتاب /الرواية كونه عنصر من مجموع العناصر المكوّنة للكتاب /الرواية، فهذا التحديد قد جمع فيه "**هوك**" كل المستويات السيميائية للعنوان (اللسانية، والتركيبية، والدلالية، والتداولية).

ليصبح العنوان عند "**ج. جينيت**" من بين أهم عناصر المناص، كونه مجموع مربك ومعقد أحياناً، فلا يرجع هذا التعقيد لطول العنوان أو قصره، ولكن لمدى قدرة القارئ على تحليله وتأويله[3]، ولوقوعه في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، القابلة للانتقال والتعاقد بين الكاتب والقارئ، لأنها مكان تداولي واستراتيجي مميز[4]، تحركه قيمتين متفاعلتين، قيمة جمالية (توقعه في قلب الشعريات)، وقيمة تجارية دعائية (تجذبه لسوق التداوليات).

فعناوين روايات "**محمد برادة**" المشتغل عليها (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان)، بهذا التحديد رسائل سننية في حالة تسويق - كما يقول **كلود دوشي**- "ينتج عن لقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، تتقاطع فيه الأدبية والاجتماعية، لأنه يتكلم /يحكي العمل الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، والخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[5]، فهو ذو واجهة مزدوجة يتحاور فيها الروائي بالإشهاري، ليغرينا بالمنتوج /الرواية، ويحملنا على الاقتناع به قصد شرائه.

---

[1] -G. Genette, Palimpsestes, p.10.

[2] -Leo Hoek, La marque du titre (dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle), ed.La haye mouton, Paris, 1981, p.17.

نقلا عن عتبات لجيرارد جينيت، ص 73.

[3] -G. Genette, seuils, pp.59-60.

[4]- المرجع نفسه، ص 8.

[5] -Christian Achour, Simon Rezzoug, Convergences critique (introduction à la lecture du littéraire), ed. OPU. Alger, Janvier, 1990, p.28.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5-2 - مكان ظهور عناوين روايات "محمد برادة " في النص المحيط:

إن الأماكن التي تتموضع فيها العناوين كما حددها "**ج. جينيت**" وفق النظام الطباعي العالمي هي أربع أماكن[1]، حيث نجد العناوين الروائية لمحمد برادة تتموقع فيها:

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في صفحة العنوان.

3- في صفحة العنوان المزيف (faux titre)، أي تلك الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، والتي تلي صفحة العنوان.

4- في ظهر الغلاف.

كما يمكن للعنوان أن يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف التي تسكنها كلمة الناشر، وهو ما نجده في عناوين محمد برادة (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان).

1-5-3- وقت ظهور عناوين روايات محمد برادة:

لا يطرح وقت ظهور العناوين أي مشكل، لأننا يمكن أن نحددها بسهولة، وهذا إما بطبعتها الأصلية أي الأولى[2]، وإما من طبعاتها اللاحقة، فعناوين محمد برادة المشتغل عليها قد صدرت في طبعات متعددة، فمثلاً:

- رواية **لعبة النسيان** كانت طبعتها الأصلية الأولى، عن دار الأمان، بالمغرب سنة 1987، ثم تلاحقت طبعاتها إلى الطبعة الثالثة التي نشتغل عليها، التي كانت ضمن نفس الدار سنة 1995، لتأتي طبعتها المترجمة إلى اللغة الفرنسية عن دار نشر Actes Sud سنة 1993.

- أما رواية **الضوء الهارب**، فكانت طبعتها الأولى سنة 1993 عن دار الفنك بالمغرب، وطبعتها الثانية المشتغل عليها في نفس الدار سنة 1995، أما طبعتها المترجمة إلى اللغة الفرنسية عن نفس الدار فكانت سنة 1998، موازاة مع الطبعة الفرنسية لدار النشر Actes Sud .

[1] - G. Genette, seuils, pp 68-69

[2]-المرجع نفسه، ص 70- 76.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- أما رواية **مثل صيف لن يتكرر**، فكانت طبعتها الأولى عن دار الفنك سنة 1999، وطبعتها اللاحقة سنة 2001 عن نفس الدار، أما طبعتها المترجمة إلى اللغة الفرنسية عن دار الفنك فتوازت مع صدورها في دار نشر Actes Sud سنة 2001.

- أما رواية **امرأة النسيان**، فكانت طبعتها الأولى سنة 2001 عن دار الفنك، لتليها طبعة أخرى عن نفس الدار.

1-5-4 - الحركية اللسانية والسيميائية لعناوين محمد برادة:

يعرف العنوان في الخطاب الروائي عند محمد برادة على وجه الخصوص حركية ملحوظة، إما على الصعيد اللساني أو السيميائي أو التداولي وحتى المعرفي، وهذا لوعي الكتّاب بالقيمة المزدوجة للعنوان، القيمة الجمالية التي يسعى لتحقيقها كل كاتب، والقيمة التجارية التي تمليها الضرورات الاقتصادية، وبخاصة صناعة الكتاب وطباعته.

فالعنوان وإن كان منتوجاً جمالياً، فهو أيضاً منتوج تجاري دعائي قابل للتداول بالعرض والطلب أو الكساد في سوق التداول الأدبي والنقدي، فوقوع العنوان بين الخطاب والكتاب زاد من حركيته المعجمية والتركيبية والدلالية في آن.

1-5-4-1 - الحركية المعجمية لعناوين محمد برادة:

إن الباحث في الحقل المعجمي لكلمتي "عنا وعنن" سيجدهما على ثلاث معان[1]:

1- أما مادة "عنا" فتحمل معنى القصد والإرادة.

2- أما مادة "عنن" فتحمل معنى الظهور والاعتراض.

3- أما المادتين معاً فتحملان معنى الوسم والأثر.

فإذا أردنا أن نفعّل هذه المعاني المعجمية اشتغالاً على عناوين محمد برادة، فسنجدها تحدد إستراتيجيتين، **إستراتيجية الإنتاج** الحاملة لمعنى القصد والإرادة التي يضطلع بهما مرسل العناوين (المعنون) محمد برادة، و**إستراتيجية التلقي** الحاملة لمعنى الظهور

[1]- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، ط3، ج9، (د.ت)، بيروت، ص437-447.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والاعتراض، والتي يضطلع بهما المرسل إليه (المعنون له) وهو القارئ والجمهور المستهدف عموماً، إلا أننا لا نأمن التداخل الحاصل بين هذه المعاني في التحليل.

فالناظر لمعنى القصد الذي يعد من بين محددات العنوان كما وجدناه عند "**السيوطي**" و"**ابن أبي الأصبع المصري**" وهنا يظهر الجهد الذي بذله القدماء في فهم العناوين التي كان ينتجها الكتاب والشعراء،غير أن هذا المسعى النقدي لم يستمر،لنجد تطويرا له في مرجعية بلاغية ونقدية أخرى عند "**ج. جينيت**" و"**هوك**"، لنجد أن هذه العناوين تحمل جماع مقصديات الكاتب (محمد برادة) الخاصة بعنونته لكتاباته /رواياته التي يمكن أن تأتلف وتختلف مع مقصديات القارئ /المتلقي وقناعاته (الأدبية والمعرفية).

فباعتبار العنوان قصداً للمرسل /المعنون وإرادة منه لوضع عنوان لكتابه /روايته مؤسساً بذلك لعلاقتين مهمتين، علاقة العنوان بخارجه (محيطه الاجتماعي والثقافي) من جهة، وعلاقته بنصه من جهة أخرى.

أما المعنيين الآخرين أي الظهور والاعتراض، فهما ألزم بالمتلقي /المعنون له، لأن الظهور يحدد السؤال المناصي للعنوان (سؤال المكانية أي أين يظهر عنوان لعبة النسيان أو الضوء الهارب، وسؤال الزمانية: متى يظهر عنوان مثل صيف لم يتكرر، أو امرأة النسيان)، أما الاعتراض فيكون من قبل هذا القارئ منطلقاً في اعتراضه من خلفيته المعرفية ومنظومته القيمية، ومقصدياته في تلقي مثل هذه العناوين (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان)، وهذا ما سنوضحه في وظائف العنوان.

أما معنى الوسم والأثر، فهما يواثقان عناوين محمد برادة بنصوصه، كون العنوان سمة للكتاب /الرواية، غير أن هذا لا ينفي عنها –العناوين- استقلالها الأنطولوجي عن نصوصها، لأن العناوين نصوص، ولكن نصوص توازي نصها الأصلي[1]، فهي دائماً تداول بين الميثاق (النصي) والإنعتاق (العنواني).

[1] -G. Genette, seuils, p.13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5-4-2- الحركية التركيبية والدلالية لعناوين محمد برادة:[1]

يعد العنوان من الوجهة اللسانية والسيميائية، مجموعة من الوحدات /العلامات اللسانية الداخلة في علاقة فيما بينها، القابلة للتحليل، أو بعبارة "**ل. هوك**" هو ملفوظ إنجازي[2] يرد كلمة أو جملة.

لهذا جاءت عناوين محمد برادة المشتغل عليها، جملاً اسمية مركبة تركيباً إضافياً، حيث أن هذا التركيب الإضافي يقيم علاقة تفاعلية بين اسمين في تركيبه، الأول رأس المركب، هو المضاف (لعبة، الضوء، مثل، امرأة)، والعنصر الثاني يسمى الفضلة، وهو المضاف إليه الذي تظهره العناوين في (النسيان، الهارب، صيف لن يتكرر، النسيان)، وتسمى هذه الإضافة بالإضافة المحضة أو المعنوية[3]، لتعود الفائدة كلها للمعنى، لتوافق هذه الوظيفة النحوية أدواراً دلالية مختلفة، تمثل العلاقة بين المضاف والمضاف إليه[4]، المحركة لوظيفة المضايفة التي تجعل من المتضايفين كشئ واحد.

ولتحقيق ذلك نضع هذا الجدول:

عنوان الرواية	المركب الإضافي	المضاف	المضاف إليه
لعبة النسيان	**لعبة النسيان**	**لعبة**	**النسيان**
الضوء الهارب	**الضوء الهارب**	**الضوء**	**الهارب**
مثل صيف لن يتكرر	**مثل صيف لن يتكرر**	**مـــثـــل**	**صيف لن يتكرر**
امرأة النسيان	**امرأة النسيان**	**امرأة**	**النسيان**

[1]- وللتعمق أكثر ينظر كل من :

Jean-Pierre Goldenstein, Entrée en littérature, ed. Hachette, Paris, 1990, pp.67-83.

- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، مصر، ص 54 وما بعدها.

[2] -Loe Hoek description d'un archonte, préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman, in nouveau roman, hier, aujourd'hui,1.Problèmes généraux, ed. U.G.E ,10/18, Paris, 1972, p.291.

[3]- محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الثقافة، دون تاريخ ، الجزائر، ص 137-161-209.

[4]- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية (نماذج تركيبية ودلالية)، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1985، المغرب، ص 158.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظ أن العناوين تمتاز بافتقارها التركيبي، باعتبارها جملاً ناقصة تحتاج لمجاوزة بنيتها السطحية إلى بنيتها العميقة، قصد تتميم هذا النقص والافتقار التركيبي.

ولما كان النحو قياس يتبعه العقل التأويلي، بتوسعه في الأوجه الإعرابية للمقولات النحوية، والتي تكمن وظيفتها في وضع التقديرات النحوية لإكمال هذا الافتقار الموجود في العناوين المدروسة:

* **الوجه الإعرابي الأول:**

إذ نعرب عناوين الروايات على النحو التالي:

- هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره **(رواية)**، وهذا الجدول يظهر ذلك:

المبتدأ المحذوف	خبر المبتدأ	
	المضاف	المضاف إليه
رواية	لعبة	النسيان
رواية	الضوء	الهارب
رواية	مثل	صيف لن يتكرر
رواية	إمرأة	النسيان

* **الوجه الإعرابي الثاني:**

- حيث تعرب العناوين مبتدأ لخبر محذوف تقديره **ممتعة القراءة**، وهذا الجدول يظهر ذلك:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مـــــــبتـــــدأ	خبر محذوف	
	المضاف	المضاف إليه
لعبة النسيان	سيئة/ ممتعة	القراءة
الضوء الهارب	مملة/ ممتعة	القراءة
مثل صيف لن يتكرر	ثقيلة/ ممتعة	القراءة
إمرأة النسيان	متعبة/ ممتعة	القراءة

*** الوجه الإعرابي الثالث:**

كما يمكننا أيضا أن ننتقل من الإعراب الجملي إلى الإعراب التأويلي المعرفي للعناوين، بجعلها مبتدأ وجودياً لخبر موجود فيها، وهي روايات /نصوص محمد برادة ككل، لتصبح العناوين كمبتدأ يعمل على تكثيف خبره (الرواية)، والرواية كخبر مفسر وشارح ومفصل لما كثفته العناوين، لأن الخبر /الرواية هو الجزء المتمم للفائدة (النصيّة)، ليس وحده ولكن مع المبتدأ[1] (العناوين).

1-5-5- وظائف العنوان في روايات محمد برادة:

تعد وظائف العنوان عامة من المباحث المعقدة في الدراسات السيميائية والسردية[2]، حيث شغلت الكثير من الدارسين، إذ لجأ بعضهم قصد تفهيمها إلى الاعتماد على الوظائف اللغوية التي جاء بها **ياكبسون**[3]، والبعض الآخر قام بتوسيع هذه الوظائف لتنسجم مع الجهاز المصطلحي العنواني، بخاصة "**ل. هوك**" الذي ركز على الوظيفة التداولية للعنوان، والتي سماها كل من "**كلود دوشي**" و"**هنري ميتيرون**" بالوظيفة التحريضية والإغوائية، ونجد أن هذا الأخير قد لخصها في ثلاث وظائف، هي: وظيفة جلب الانتباه، ووظيفة

---

[1]- ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق هادي حسن مودي، دار الكتاب العربي، ط1، سنة 1991، بيروت، ص112.

[2] -Henri Metterand, les titres des romans de cuy des cars, p.91.

[3] -Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, les Editions de minuit, Paris, 1963, pp.214-215.

* والوظائف الست المعتمدة من قبل المشتغلين على العنوان هي: الوظيفة المرجعية، والانفعالية، والتأثيرية، والشعرية، واللغوية الواصفة، وصيانة الاتصال.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإيجاز، ووظيفة التعيين[1]، ليعيد "**ج. جينيت**" نمذجتها[2]، وتحديدها في ثلاث وظائف مهمة هي[3]:

1- التعيين (الوظيفة التعيينية /التعنينية).

2- تحديد المضمون (الوظيفة الوصفية)

3- الإغراء (الوظيفة الإغرائية)

لنصل إلى القراءات المتدبرة لوظائف العنوان من طرف " **لجوزيب بيزا**"[4].

وهذا كله إجابة على السؤال المناصي الوظيفي (ماذا نفعل به؟)، أي ماذا نفعل بالعنوان؟ وبأكثر دقة ماذا نفعل بوظائف العنوان؟

1-5-5-1- الوظيفة التعيينية /التعنينية* (العنوان وإستراتيجية التسمية)

العنوان لما يولد يستهل قائلا "**أريد اسماً**" فيبادر الكاتب بتقديم اسم لمولوده ليحدد به هوية نصه، وبه يسجل ويصنف في المكتبات[5].

فاستراتيجية التسمية لها دور مهم في هذه الوظيفة كونها إلزامية وضرورية لأي كتاب، فأن نسمي رواية /كتاب يعني أن **نعيّنه /نُعنّنه** (désigner)، وأن يصبح مجالاً للتعامل قراءة، ومنطقة للتداول إهداء وشراء.

فعناوين محمد برادة (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان) تعلن عن ميلادها ووجودها في أول صفحة الغلاف، فهي تَعُن نفسها لجمهورها المستهدف بتحديد أسمائها، فنحن مثلاً إذا دخلنا إلى مكتبة سنسأل المكتبي حتماً عن اسم الكتاب المراد شراءه قائلين له: "هل عندك لعبة النسيان"، وقد نسأل طالباً عن روايات

---

[1] -Jean-Pierre Goldenstien, Entrées en littérature, p.68.

[2] -G. Genette, seuils, p 80.

[3]- المرجع نفسه، ص 80- 97.

*- لقد استعملت مصطلح التعنين بدل مصطلح التعيين كمقابل لـ(désignation)، لاعتمادي على مشتقات جذر عنن، الدال في أصل اللغة على المعنى والوسم والقصد والتحديد، وهو سمة للكتاب كما ورد من قبل، كما أن له بعداً نفسياً/ جنسياً في قراءة دريدا لفرويد، لمّا أراد أن يخصي كل ما هو أعلى (العنوان)، لأنه يشكل مركزا، فأراد أن يسكت صوته ليصبح في الأسفل وكهامش، ينظر:

- سارة كوفمان، روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر)، (ت)، إدريس كثير وعز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، ط2، سنة 1994، المغرب، ص113-114.

لهذا أردت أن أشقق للعنوان مصطلحات توافق جهازه المفاهيمي، لأن التعنيين يميزه عن باقي العناوين بإظهاره، وهذا دور الوظيفة التعنينية، وجريت في باقي المصطلحات على هذا الاشتقاق مثل العننية، والتعانن، لتحتكم بعد ذلك لسوق التداول المصطلحي

[4] -Josep BESA CAMPRUBI, les fonctions du titre, ed. Presse universitaire de Limoges, N°82, Paris, 2002, pp.7-8.

[5] -Jacques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ed. Du seuil, Paris, 1991, pp195-200.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

برادة: "هل قرأت امرأة النسيان"، ونحن نقصد من كل هذا سؤال هل اشتريت أو قرأت تلك الرواية المعنونة بلعبة النسيان أو امرأة النسيان.

أما إذا أردنا أن نحفر وننشط في الطالب فضوله القرائي فنسأله: "هل تعلم لماذا عُنونت هذه الرواية بمثل صيف لن يتكرر... أو لماذا اختار محمد برادة عنوان الضوء الهارب..." فسنكون هنا أمام وظيفة مداخلة لوظيفة التعيين وهي **الوظيفة العدمية** للعنوان، وهي تلك الوظيفة التي تنسينا اسم الكاتب لتحتفي باسم الرواية فقط، فالعلاقة الرابطة للعنوان بكاتبه هنا علاقة عنف وقتل[1]، فبهذا المحو للكاتب ينعتق العنوان من هذا الميثاق، ليصبح مسؤولاً عن نصه.

كما يمكن للعنوان أن يعانن نصه أي يعارضه، كما رأينا في حركيته المعجمية والدلالية (وهذا سيظهر جلياً في الوظيفة الإغرائية)، فينتبه القارئ لعدم توافق العنوان ومضمون نصه فيعارض هذا الأمر قائلا: "كان ينبغي على الكاتب محمد برادة أن يعنون روايته بذاكرة النسيان بدل لعبة النسيان ليوافق مضمون نصه" أو "كان عليه أن يختار عنواناً أكثر مباشرة لروايته السير ذاتية* "مثل صيف لن يتكرر"، مثل أن يعنونها محكياتي في مصر، أو حكاياتي في مصر المحروسة".

فالملاحظ هنا أن القارئ يضطلع بدوره التأويلي والتفاعلي، لأن العنوان مداره التخاطب والتحاور، ليكشف عن مقصديات الكاتب وإرادته وهو يوصل عمله للقارئ، لأنه بين مقصديات الكاتب والخلفية المعرفية للقارئ يقع تأويل العنوان وتداوله.

[1] -Léo Hoek, description d'un archonte: préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman, p.297.

*- توقعنا رواية "مثل صيف لن يتكرر" في مشكل تجنيسي، هل هي رواية أم سيرة ذاتية، وما يزيد المسألة تعقيداً هو مؤشرها الجنسي الذي يحرك مقولة التجنيس الأدبي كعنصر مناصي، فما هي برواية وما هي بسيرة ذاتية، بل يجنسها برادة كمحكيات، وهنا يدخلنا الكاتب في مسالك التجريب الكتابي الباحثة عن أجناس جديدة تستوعب الكتابة الجديدة، غير أنني أرى بأن هذه المحكيات قريبة مما يعرف اليوم في الدرس النقدي للأجناس الروائية بالرواية السير ذاتية (roman autobiographique)، التي تجعل من المكون السيرذاتي مكوناً مهماً في تسريد التخييل، ينظر للتعمق:
- Marie-Madeleine Touzin, l'écriture autobiographique, ed. Bertrand- Lacoste, Paris, 1993. -*.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5-5-2- الوظيفة الوصفية لعناوين محمد برادة:

إن الوظيفة الوصفية من الوظائف المهمة للعنوان[1]، والمعقدة في آن، لأن هذه الوظيفة اللغوية الواصفة بتعبير "**جوزيب بيزا**" هي المسؤولة عن تحديد مضمون النص /الرواية، وعن الانتقادات الموجهة للعنوان من طرف القراء والمبدعين، وذلك بمعاتبتهم للكاتب إذا أخفق عنوانه في قول شئ عن نفسه[2]، وهذه الوظيفة تحمل في أطوائها قيمتين، أو لنقل وظيفتين الأولى موضوعاتية، على أساسها تتحدد الموضوعة المركزية للعناوين (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان)، والثانية تعليقية أو إخبارية عن هذه العناوين، فمثلاً عنوان لعبة النسيان يخبرنا السارد في الرواية على أن(*):

"**الشخوص جميعها جاهزة لتبدأ وتعيد لعبة الكذب /الحقيقة، لعبة النسيان من أجل الوقوع في الخطأ وإعادة ابتكار لعبة الحياة... وهل ستتغلب الذاكرة على لعبة النسيان**" **[لعبة النسيان، ص116]**.

* أما عنوان الضوء الهارب، فيخبرنا عن السارد العيشوني وهو في لحظة تجلي مع فاطمة ابنة غيلانة:

"**أحسك مبهمة منفلتة... تماماً مثلما أقف أحياناً مُتجمداً أمام القماشة ماسكاً بالفرشاة وأنا أراود الضوء الهارب الذي استشعرته من قبل مرئياً حاضراً داخل ما أرسم...**" **[الضوء الهارب، ص48]**.

لينتهي معلقاً بأن:

"**الجري وراء الضوء الهارب عملية تنضح بالعذاب، لكنها ترشح بالمتعة، وإغراءات السراب... أين منها عملية البحث الجدباء عن كلمات تستحضر بعض ما تدخره المشاعر؟...**" **[ض. هـ، ص198]**.

* وكذلك عنوان **مثل صيف لن يتكرر**، يخبرنا بأنه من خلال ثقوب لا تكف عن الامتلاء (عنوان الفصل الأول) بأننا سنكتشف بفعل القراءة امتداد خيوط الذاكرة (عنوان الفصل الثاني) لأن:

---

*- سنعتمد بعد هذا رموزا دالة على الروايات مع ذكر الصفحة المعتمدة،وإذا طرأ تغيير في طبعة ما سنشير إليها،والرموز ستكون بالأحرف الأولى للروايات،مثلا،رواية لعبة النسيان (ل- ن)،الضوء الهارب (ض- هـ)،مثل صيف لن يتكرر (م- ص)،امرأة النسيان (ا- ن).

[1]- Joseb Besa Camprubi, les fonctions du titre, pp, 12-20

[2]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"أشياء كثيرة جعلت من صيف 1956، عند حماد، صيفاً متميزاً بأجوائه المشرقة وذكرياته القرمزية المنعشة للآمال، كان الإعلان عن استقلال المغرب في مارس 1956 قد دخل حيز التنفيذ، وكان امتحان التوجيهية (الباكالوريا) قد مرّ بنجاح، ثم جاء الإعلان عن تأميم قناة السويس في شهر يوليوز ليتوج الأحداث ويرسم لها طريقا..." [مثل صيف لن يتكرر، ص31].

* أما عنوان **امرأة النسيان** فيخبرنا عن:

"إحدى الشخصيات النسائية الواردة في لعبة النسيان وأن ف- ب طلبت منها أن تقنعني بأن أزورها في "محبسها" العائلي، لأنها تريد أن تناقشني في بعض التفاصيل التي أوردتُها على لسانها..." [امرأة النسيان، ص06].

لتعلق امرأة النسيان:

"يُخيّل إلي أنني خلقتُ من نسيان وإليه أعود، ليس النسيان لعبة، النسيان امرأة منها يُجبَل المولود والمعدوم وعبرها يتجدَّد الجسد والذاكرة والنُّسوغ وكل ما يمت بصلة إلى الحياة..." [ا. ن، ص18].

فالملاحظ أن الوظيفة الوصفية هي وظيفة شارحة لمضمون نصها متعالقة معه بملفوظات موجزة في أولها، لتحيل عليه برجوعها إليه (الوظيفة المرجعية)، فقواعد التماسك والانسجام التي يحترمها النص لكي يكون مفهوما ومنفهما، هي نفسها التي تربط العنوان بنصه[1].

فالعنوان يجمل والنص يفصل، هذا لوقوعه بين مقصديات إنتاج المعنون /الكاتب، ومقصديات تلقي المعنون له /القارئ، فهو بذلك يخلق أفقا للانتظار يسمح له بالاقتناع بهذا الملفوظ الإنجازي الذي يطابق ذوقه وقناعاته (أي سننه)[2] في التلقي والقراءة التي على أساسها يضمن بنينته لمشروعه القرائي.

لهذا نجد الكثير من الروائيين ومنهم محمد برادة يتوجهون نحو الإيحاء الأسلوبي للعنونة (connotation stylistique) وهو ما يظهر في عناوين "لعبة النسيان"، "الضوء الهارب"، "مثل صيف لن يتكرر"، "امرأة النسيان"، لأن الإيحاء الأسلوبي ينشط قرائية

[1] -Léo Hoek, description d'un archonte: préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman, p.298.

[2] - جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ص196.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرواية (أي جانبها الجمالي)، كما يضاعف من مقروئيتها (أي جانبها التجاري، والاقتصادي)، وهذا ما تكفله الوظيفة الوصفية.

1-5-5-3- الوظيفة الإغرائية في روايات محمد برادة:

تعد الوظيفة الإغرائية من أهم الوظائف العنوانية[1]، على الرغم من صعوبة القبض عليها للظلال التي تحيط بها الوظيفتين السابقتين، فهي تحمل قوة إنجازية (**force illocutoire**)* ينجز من خلالها الكاتب أفعالاً كلامية حول كيفية حمل القارئ على الاقتناع بهذا العنوان /الرواية، وكيفية إغرائه وتحريضه على شراء هذا العنوان، فهو أول من يصاب بذلك القلق السيميائي الذي سينقله للقارئ من خلال العنوان، ولن يتخلص منه إلا بشراء الكتاب /العنوان وقراءته[2].

فبإعلان الكاتب محمد برادة عن عناوينه (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان)، فهو يعمل على تحفيز القراء على شرائها أو إعارتها أو إهدائها، وبهذا ستبرم هذه العناوين عقداً قرائياً مع القارئ الفعلي أو المحتمل، لأن قيمتها الإنجازية والعقدية هي التي تصنع الفعل الإنجازي[3] من خلال قوتها التأثيرية (**force perlocutoire**)** التي تجعلنا كقراء ننخرط في فعلها السردي والتخييلي، بانين لسيناريوهات ممكنة لهذه العناوين التي تتخذ تقنيات تهدف إلى فرض حضور العنوان أي جعله حاضرا[4]، إما بالتناقض الظاهري (التوتر الحاصل على صعيده الدلالي والإستعاري) كعنوان "لعبة النسيان"، و"الضوء الهارب"، و"امرأة النسيان".

لذا وردت المقولة الشائعة أن العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب /الرواية[5]، إلا أن هذه المقولة يداخلنا فيها الشك، لأنه ليس كل عنوان جيد بالنسبة لنا، هو جيد بالنسبة للقارئ الذي لا يحمل نفس قناعاتنا وقيمنا (المعرفية والجمالية) بالضرورة، فسنجد من

---

[1]- ونجد لها تسميات أخر منها: الوظيفة التداولية، التحريضية، التغريرية.

*- مصطلح القوة الإنجازية من المصطلحات التداولية الذي يقصد به: مبدأ من مبادئ البنية الدلالية للفعل الإنجازي الواصف لقيمته الحدثية.
ينظر كتاب موشلر:

J. Moeschler, Argumentation et conversation, p.19.

[2] -Joseb Besa Camprubi, les fonction du titre, pp.20.31.

[3] -Henri Metterand, les titres des romans de cuy des cars, p.91.

**- مصطلح القوة التأثيرية، مصطلح تداولي المقصود به: تأدية المتكلم فعلا بالقول، ينظر كتاب موشلر السابق.

[4] - Joseb Besa Camprubi, les fonction du titre, pp.27-31.

[5] -G. Genette, seuils, pp.96.97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القراء ربما من لم تعجبهم بعض عناوين محمد برادة (وهذا ما أشرنا إلى بعضه في حركية العنوان)، ويرجع هذا إلى كون الوظيفة الإغرائية للعنوان وظيفة ذاتية تحتمل الإيجاب كما تحتمل السلب، لهذا السبب نجد الناشرين لا يعولون عليها كثيراً في قياسهم مدى نجاح الكتاب /الرواية وتأثير العنوان عليه[1]، ولما تعرفه صناعة الكتاب وطباعته وتوزيعه من مسالك معقدة وصعبة.

ما جعل "**ج. جينيت**" يواجه الكتاب الذين يعمدون إلى اختيار العناوين الرنانة والطنانة على حساب نصوصهم، فأن يكون الكتاب أغرى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه[2]، فالعنوان يكون مناسباً ما اجتذب قراءه المحتملين، ونجاحه منوط بمناسبة نصه أيضاً.

وهذا ما وجدنا عليه عناوين محمد برادة، حيث ناسبت العناوين نصوصها، بانخراطها في مسالكها النصية، ومساراتها التخييلية، حتى كأن العناوين انتزعت من الرواية لتصدر بها، وسيتكشف لنا هذا جلياً في العملية التواصلية والتداولية لعناوين برادة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص97.

[2]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5-6- العناوين الداخلية لروايات محمد برادة (*):

إن العناوين الداخلية عامة عناوين مصاحبة للنص، وبأكثر دقة توجد داخل النص على رؤوس الفصول أو المباحث أو الأقسام أو أجزاء كل من الدواوين الشعرية أو القصص والروايات[1]، وهي مثلها مثل العنوان الرئيسي /الأصلي، غير أن هذا الأخير يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية لأنها توجه للقارئ المنخرط في فعل القراءة السري، فهي للقرائية أقرب منها للمقروئية.

ومما يفرق العناوين الداخلية عن العنوان الرئيسي، أن هذا الأخير إلزامي الوجود، على العكس من العناوين الداخلية التي يمكنها أن تختفي في الروايات، ويظهر لنا هذا في رواية "الضوء الهارب"، و"امرأة النسيان" لمحمد برادة، التي تختفي فيها العناوين الداخلية، إلا أنها اعتمدت تقنية مناصية أخرى، وهي ترقيم رؤوس الفصول، وهذا من الخصائص التجريبية للرواية الجديدة التي تعتمد الترقيم أو الحروف الأبجدية على رؤوس فصولها[2]، غير أن رواية "لعبة النسيان"، و"مثل صيف لن يتكرر" جاءت فصولهما معنونة، لأن الحكمة من عنونة الفصول هو تكثيفها وتفسيرها، وتفسير عنوانها الرئيسي في آن، فإذا نظرنا إليها من جهة الكاتب فهي ذات غاية جمالية فنية، أما من جهة القارئ فتعمل على توجيهه وزيادة في الإيضاح، أما من جهة الناشر فهي تقنية طباعية.

1-5-6-1- مكان ظهور العناوين الداخلية:

المكان الذي تظهر فيه العناوين الداخلية لروايات محمد برادة، وبخاصة روايتي "لعبة النسيان"، و"مثل صيف لن يتكرر" هو رؤوس الفصول، حيث تظهر مقابلة للعنوان الرئيسي هو على اليمين وهي على اليسار، ولكن في الطبعة المترجمة للغة الفرنسية من رواية "مثل صيف لن يتكرر"[3] نجد العنوان الرئيسي على اليسار والعناوين الداخلية على اليمين، تبدأ بالعنوان الرئيسي الداخلي "ثقوب لا تكف عن الامتلاء / des blancs qui se

---

* تجدر الإشارة إلى أن "ج.جينيت" يستعمل مصطلح intertitres كمقابل لما ترجمناه بالعناوين الداخلية، إلا أننا نجد أن المصطلح الأقرب هو مصطلح intratitres أو les titres intérieurs، وهذا لكي لا نقع في اللبس مع ما نصطلح عليه بالتعانن أي ذلك التفاعل والتعالق العناوين مع بعضها البعض، لهذا قابلنا مصطلح ج.جينيت intertitres بالتعانن، بدل intratitres الذي نقصد به العناوين الداخلية.

1- G. Genette, seuils, p297-298.

2- المرجع نفسه.

3 -Mohamed Barrada, comme un été qui ne reviendra pas, le Caire 1955-1996, récit traduit de l'arabe par Richard Jacquemont, Ed. Le Fennec, 2001, Maroc.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

remplissent"، [ص07] لتتوالى العناوين الداخلية الثانوية "عتبة محطة باب الحديد /gare centrale...."، ليأتـــي العنوان الرئيسي الداخلي الثاني الذي يحتوي عناوين داخلية ثواني وهو "امتداد خطوط الذاكرة / les fils de la mémoire qui se prolongent" لتتوالى العناوين الأخرى "عسل الزقازيق /« ....le miel de Zagazig [الرواية ص119-189].

كما يمكن للعناوين الداخلية أن تتواجد في فهرس موضوعات الكتاب /الرواية، وهذا ما لم نجده في روايتي برادة باللغة العربية، ووجدناه في ترجمتهما للغة الفرنسية[1]، أين وضعت فهارس للعناوين الداخلية للروايتين، فنجد بأن فهرس الموضوعات كعنصر مناصي مهم داخل الجهاز العنواني[2]، يضطلع بوظيفتي تذكير القارئ وتنبيهه على ما يوجد في الرواية.

1-5-6-2- وقت ظهور العناوين الداخلية:

تظهر العناوين الداخلية غالباً في الطبعة الأولى للرواية، ففي روايتي برادة السابقتين، تظهر العناوين الداخلية في رواية "لعبة النسيان" في طبعتها الأولى سنة 1987، ثم في الطبعة المترجمة سنة 1993، وكذلك رواية "مثل صيف لن يتكرر" تظهر في طبعتها الأولى سنة 1999، ثم في طبعتها المترجمة سنة 2001، لتستمر في الظهور في طبعات لاحقة ما لم يقرر الكاتب إخفاءها.

1-5-6-3- وظائف العناوين الداخلية لروايات محمد برادة:

إن وظائف العناوين الداخلية، تشبه كثيراً وظائف العنوان الرئيسي، غير أن هذا الأخير يفارقها في وظيفتها المركزية، وهي تلك الوظيفة الشمولية (وظيفة الكشف)، على عكس العناوين الداخلية التي تتميز بوظيفتها الجزئية المحددة (وهي وظيفة الشرح

[1] -Mohamed Barrada, comme un été qui ne reviendra pas, le Caire 1955-1996, récit traduit de l'arabe par Richard Jacquemond, ed. Le Fennec, 2001, Maroc .p203.

وأيضا في رواية:

Mohamed Barrada, Le Jeu de l'oubli, roman traduit de l'arabe par Abdellatif Ghoigate et Yves Gonzalez-Quijano, ed. Actes Sud, Paris, 1993, p235.

[2] -G. Genette, seuils, p 300. 312.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتفسير)، وهذا ما نفهمه من صمت "**ج.جينيت**" حيالها، غير أننا سنراعي خصوصية هذه العناوين الداخلية، حيث نجد الوظيفة المركزية لهذه العناوين تتمثل في الوظيفة الوصفية عند "**ج. جينيت**" أو اللسانية الواصفة عند "**جوزيب بيزا**"[1]، لأنها ستمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، باعتبارها بنى سطحية للعنوان الرئيسي ذات وظيفة شارحة له، لهذا سُميت بالعناوين الشارحة /الواصفة (méta-titres)، تحافظ على الميثاق القرائي الذي يربطها بالقارئ، لتبقى أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي.

فإذا كان العنوان الرئيسي يكثف النص الروائي، وهذا الأخير يشرح عنوانه، فإن العناوين الداخلية للرواية تكثف فصولها وتشرح عنوانها الرئيسي، وفصولها شارحة لها هي الأخرى، وهذا ما تلمسناه في عملي محمد برادة "لعبة النسيان" و"مثل صيف لن يتكرر".

فالعنوان الداخلي للفصل الأول لـــ"لعبة النسيان" :"في البدء كانت الأم" يوافق ما جاء به الفصل، الذي يعمل كمفسر لعنوانه الدائر حول الأم "لالة الغالية"، خاصة في مشاريع البداية الثلاث:

"**منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر...**

يصعب أن نتحدث عن الأم، كل أم تملأ فراغات متعددة، تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها...

أقول الآن: الأم، كالموت، وعلى عكس الأب لا يُفكَّر فيها إلا من خلال الافتقاد..."

[ل. ن، ص7-13].

أما العنوان الداخلي للفصل الثاني المعنون بـــ"سيد الطيب"، وهو أحد الشخصيات المحورية في الرواية، فجاء مجمل الفصل واصفاً له ومعبراً عن مشاعره وأفكاره وأخلاقه وسلوكاته داخل الدار، فهو:

[1] - Joseb Besa Camprubi, les fonction du titre,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"يستيقظ باكراً كل يوم، يرتدي جلباباً شفافاً في الصيف، وجلبابين صوفيين خلال فصل الشتاء. يحرص على ضبط حركاته حتى لا يوقظ سكان الدار الكبيرة، يمرّ على مسجد مولاي ادريس ليصلي الفجر ويرتل ما تيسر من الذكر الحكيم قبل أن يلتحق بـــ"الدّرَاز" ورِثَ صنعة الحايك عن أبيه. وعمله لا يخضع للمقاييس المتداولة بل لِحرصه المتأصّل على أن ينتج أكثر ما يمكن من الأمتار وبالجودة المعهودة..." [ل. ن، ص19].

ليقدم الفصل تفسيراً أكثر عمقاً لعنوانه، من خلال السارد الذي يسترجع ذكرياته وتفسيراته لشخصية "خاله سيد الطيب"، فالسارد:

"أحيانا يخوض في "تفسير" سيد الطيب مستعملاً الأبعاد الفيزيولوجية والاجتماعية والدينية... لأعثر على خيط ينتظم تلك المشاهد والمراحل ويحتوي التناقضات... ثم، فجأة، ينتصبُ أمامي داخل إطار أحياء فاس القديمة، وداخل الدار الكبيرة بجسده الفارع الممتلئ بكلماته وصمته، فتهتز كل التفسيرات..." [ل. ن، ص 30].

أما في العمل الآخر "مثل صيف لن يتكرر" فنجد أن العناوين الداخلية تعمل على تكثيف فصولها لتضيء هذه الفصول عتمات عناوينها، ومثالنا على ذلك عنوان الفصل الأول "عتبة محطة باب الحديد" إذ نجد الفصل يبدأ في شرحه من الجملة العتبة حين:

"قرأ حماد ما كتبه منذ عشرة سنوات في ورقة بيضاء:

ميدان باب الحديد شهر أغسطس، الشمس في منتصف النهار ترسل لهيبها اللافح، وهو يخرج من محطة القطار بمدينة القاهرة... بدايات كثيرة ممكنة ولكن حماد يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسخت صورته الضاجة... خاصة بعد تكرر وصوله إليه عدة مرات، وبعد أن شاهدها في فيلم "باب الحديد"..." [م. ص، ص7-8].

لتستمر تعرفات الكاتب-السارد على مصر من خلال امتدادات الذاكرة التي ستعرف عدة محطات.

أما المثال الثاني عن القدرة التفسيرية للفصل في شرحه لعنوانه الداخلي ما نجده في العنوان الثالث من الفصل الأول وهو نفسه العنوان الرئيسي "مثل صيف لن يتكرر" ولأهمية هذا العنوان الداخلي، وما يحمله فصله من أحداث مست الوطن العربي وبخاصة مصر وانعكست على الكاتب شخصياً:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"أشياء كثيرة جعلت من صيف 1956 عند حماد صيفاً متميزاً بأحداثه المشرقة وذكرياته القرمزية المنعشة للآمال... ثم كان الإعلان عن تأميم قناة السويس في شهر يوليوز ليتوج الأحداث ويرسم لها طريقا..." [م. ص، ص31].

ليستمر في سرد امتدادات تلك المحكيات التي تعتبر حدثاً بل أحداثاً مهمة كثفها العنوان ولن تنسى في مثل ذلك الصيف أو تلك الأصياف، خطاب جمال عبد الناصر، الهجوم الإسرائيلي، العدوان الثلاثي، تجنيد الطلبة المغاربة في تلك الفترة، لهذا عندما:

"يستعيد حماد ذلك الصيف، يجده بالفعل متميزاً، متألقاً وسط مخزونات الذاكرة...

إنما هو حدث يدشن لحظة زمنية تنفصل، في دلالتها، على الديمومة الزمنية المألوفة لديه... ليستشعر أن كيانه قد انفصل عن مداراته السابقة مرتاداً بداية ثانية لحياته....

الذاكرة أيضا أبعد ما تكون عن الأحادية، هي أيضا مثل صيف 1956 الذي لن يتكرر في حياة حماد. الذاكرة، بالأحرى متعددة الأوطان والفضاءات..."

[م. ص، ص43-45-50].

لنجد أن وظيفة العناوين الداخلية وظيفة مزدوجة، وظيفة تكثيفية لفصولها التي تعمل على شرحها من جهة، ووظيفة تفسيرية لعنوانها الرئيسي الذي يعد رحمها الذي ولدت منه، وهذا ما يأخذ بنا إلى الوظيفة الثانية للعناوين الداخلية وهي **التعانق الداخلي** للعناوين الداخلية أو التناص الداخلي لهذه العناوين التي ينشط تفاعلها وتعالقها مع بعضها، وهذا ما سنتحقق منه في دراستنا للعملية التواصلية والتداولية لعناوين محمد برادة.

1-5-7- العملية التواصلية والتداولية لعناوين محمد برادة:

لقد مرّ بنا بأن العنوان رسالة سننية في حالة تسويق، يتبادله ويتداوله كل من المرسل (الكاتب)، والمرسل إليه (القارئ /الجمهور المستهدف)، فهما قطبا العملية التواصلية والتداولية كما حددها "**ياكوبسون**"[1]، ولن يخرج العنوان عن هذه الخطاطة العامة، لوقوع هذين القطبين في قلب التداوليات التي تُحدد بعلاقتها بالدالين بها[2].

[1] -R. Jakobson, Essais de linguistique générale, pp.214-215.

[2]- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص 28.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولخصوصية الموضوع المتناول وهو العنوانيات، والعناوين الروائية لمحمد برادة تحديداً، كان من الضروري علينا أن نعدل من هذه الخطاطة العامة، لكي توافق هذه الخصوصية المتعلقة بالعملية التواصلية والتداولية للعنونة، مشققين منها عناصر موازية للعناصر الأصل، بحيث تكون هذه العناصر التواصلية الجديدة دالة على مصطلحات العنوانيات، ومميزة لها عن غيرها وهي كالآتي:

1- المعنون وهو في الأصل الكاتب أو المرسل.

2- العنوان وهو في الأصل النص أو الرواية /الكتاب.

3- المعنون له وهو في الأصل القارئ أو المرسل إليه.

وكل هذه الخصائص تقع في سياق مخصوص ومرجع مخصوص أيضاً:

الكاتب ـــــــــــــ النص ـــــــــــــ القارئ /الجمهور المستهدف

المرسل ـــــــــــــ الرسالة ـــــــــــــ المرسل إليه

المعنون ـــــــــــــ العنوان ـــــــــــــ المعنون له

1-5-7-1 العناصر التواصلية والتداولية لعناوين محمد برادة:

1-1- المعنون /المرسل (الكاتب):

ككل الأفعال التداولية والتواصلية، نجد الفعل الإنجازي العنواني يتكون من العناصر الثلاثة المهمة (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، حيث يرى "**ج. جينيت**" أن الذي يرسل العنوان قانوناً هو المعنون /الكاتب، فمحمد برادة هو من أرسل /عنوّن رواياته المدروسة (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان).

كما يمكن للكاتب أن يضع عنوانه بإيعاز من الناشر أو محيطه، غير أنه يمكن لبعض دور النشر أن تضع رزنامة من العناوين ذات الوقع التجاري، وتطلب من الكاتب أن يختار واحداً منها، وهذا للعقد الذي يربطه بها، كل هذا قصد تحقيق القيمة التجارية، دون النظر للقيمة الجمالية، غير أن هذا لا يخدم الكاتب ولا القارئ على حدّ سواء، لهذا لم يلتفت برادة إلى هذا السبيل في عنونة رواياته.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-2- المعنون له /المرسل إليه (القارئ):

وهو الذي يُرسل إليه العنوان، وليس القارئ تحديداً، ولكن الجمهور المستهدف عامة -بتعبير **هوك**- لأن " مفهوم الجمهور ذو دلالة أوسع من القراء، فهو ليس ذلك المجموع من القراء فقط، وإنما هو ما يُعرف باللغة الإنجليزية (audience) أي مجموع المشاهدين والمستمعين والقراء، وحتى الأنصار والأتباع وحرية التعبير"[1].

فالجمهور كيان قانوني يتعدى مجموع القراء، لأن عناوين روايات محمد برادة يمكنها أن ترحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب /الرواية، وهذا ما يسمى بالتلقي العنواني الذي ينضم إليه كل من "الناشر، والنقد، والصحافة، والملاحق الثقافية، المكتبات..." أي ما يقع في النص الفوقي من المناص، وبهذا يمكننا التفريق بين من ترسل إليه نصوص /روايات محمد برادة، وهو القارئ أي ذلك القارئ الواقعي أو السردي الذي انخرط فعلاً في فعل القراءة السردية لروايات برادة، وبين من ترسل إليه عناوين محمد برادة (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر، امرأة النسيان)، وهو الجمهور المستهدف كما حددناه سابقاً.

فالعنوان يمكنه أن يدور على الألسنة في الحوارات والمناقشات، كما يمكنه أن يتناول ويتداول بالأيدي شراء، وإهداء، وإعارة... ومثالنا على القارئ الواقعي الذي نرسل إليه الروايات، ما جاء في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية "لعبة النسيان"، والتي قدم لها محمد برادة بأنها موجهة لقراء معيّنين، هم طلبة السنة الثانية ثانوي، شعبة الآداب الذين سيعملون على إثراء نسيانها من ذاكرتهم، لهذا فهو يقول:

"إذا كان لي من شيء أقوله للتلاميذ الذين سيقرأون "لعبة النسيان" ضمن المؤلفات، فهو ألا يختزلوها إلى مجرَّد نص يمكن أن يُسألوا فيه عند الامتحان، بل أن يعتبروها "حياة" موجودة، الآن، خارج مؤلّفها وتحتاج إلى تفاعلهم وردود فعلهم، وإلى أخيلتهم، وإضافاتهم حتى تتمكن من أن تستعيد زمنها عبر ذاكرتهم..." [مقدمة لعبة النسيان].

[1] -G. Genette, seuils, p.77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فمحمد برادة يخاطب قراء واقعيين يعرفهم، أما في مقدمته للطبعة الثانية لرواية "الضوء الهارب" فهو يخاطب القارئ السردي أو الجمهور المستهدف الذي لا يعرفه بسيماه ولكن ربما تخيّله وهو ينجز العمل فيقول:

"**بعد أقل من سنتين تعود "الضوء الهارب" للبحث عن قراء جدد، وقد غيرت غلافها وألوانها، لتبدأ حياة أخرى عبر ذاكرة الذين سيرتادون عالمها... أتمنى لهذه الطبعة الثانية أن تحظى بقراء جدد وبردود فعل مغايرة تحفزني على الاستمرار في مجابهة مخاطر الرواية**"*.

وهذا ما يُعرف بالتلقي العنواني الذي تنضم إليه المناقشات والندوات والدراسات التي حللت الرواية (وهذا داخل في النص الفوقي، القسم الثاني من المناص).

1-5-8 - الحجاج العنواني في روايات محمد برادة:

هذا التلقي العنواني سيفتح أمامنا مسلكاً لفهم ما اصطلح عليه في جهاز العنونة بالحجاج العنواني، لنعمل على مقاربته على ضوء العملية التواصلية والتداولية للعنوان، بحيث ستضعنا على عتبات أفق تأملي لدورة العنوان التواصلية، ودورانه التداولي، وحركيته السيميائية، وحراكه التأويلي.

ليلوح لنا الحجاج من بعيد كمبحث آخذ في الاستقلال والتفرد عن التداوليات عامة، ليصبح مبحثاً فلسفياً ولغوياً قائماً بذاته[1]، إذ سنحاول البحث عنه في عناوين محمد برادة.

فلما كان الكتاب /الرواية موضوعاً للقراءة، كان العنوان موضوعاً للدوران، وبأكثر دقة للتحادث /التخاطب[2]، والأصل أنه لا كلام بغير خطاب (ومنه خطاب العنوان)، ولا خطاب بغير حجاج[3]، والحجاج كما عرفه "**ديكرو، وأوسكونبر**" هو "تقييم المتكلم لملفوظ (م1)، أو (مجموعة ملفوظات)، المفضية إلى التسليم بملفوظ آخر (م2) أو (مجموعة

---

* مقدمة الطبعة الثانية لرواية الضوء الهارب، دار الفنك، سنة 1995، المغرب.

1- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، من خلال خصائصه الأسلوبية، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، سنة 2001، تونس، ص12.
ينظر أيضا:
عبد السلام عشير،عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 2006، المغرب، ص67 وما بعدها.

2 -G. Genette, seuils, p 78.

3- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكور العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب، ص213.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملفوظات)"[4]، لتكون بنية الحجاج في اللغة ذاتها قائمة على الحوار والمعارضة بين المعنون والمعنون له، فمثلا قولنا:

حوار = امرأة النسيان عنوان جدير بالقراءة

(م1) (م2) نتيجة

معارضة = امرأة النسيان عنوان لا جدوى من قراءته

(م1) (م2) نتيجة

وهذان المبدءان سيساهمان في تحديد الحجاج العنواني، وكيفية اشتغاله، فهو "كل منطوق به، موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[5]، فالمنطوق به عندنا هو "عنوان" ينطق به "المعنون" وهو الكاتب، والذي سيوجهه إلى الغير، وهو "المعنون له" أي القارئ، أو "المعنون لهم" وهم الجمهور المستهدف لإفهامه(ـــم) دعوى كيفية وضعه لهذا العنوان، كما يحق للمعنون له إما الاقتناع، وإما الاعتراض عليه.

وبرجوعنا إلى المشتقات المعجمية والدلالية لخطاب العنوان الحاملة لمعنى القصد (قصد الإدعاء) وهو للمعنون /الكاتب، و(قصد الاعتراض) وهو للمعنون له /القارئ، والناتج من القصدين هو ما اصطلحنا عليه بفعل التعانن، وهو الجامع لمبدأي الحوار والاعتراض /المعارضة أو أحد منهما.

1-5-9- التعانن في روايات محمد برادة:

التعانن عندنا من متشققات العنوان المعجمية والدلالية، فهو حامل لسمة التفاعل والتعالق والحوار، مثله مثل التناص بالنسبة للنصوص، غير أنه تناص على مستوى العناوين أي تناص بين عناوين الكاتب نفسه، أو نصوصه، أو عناوين لكتاب آخرين، أو أجناس أدبية أخرى...[1].

---

[4] - Jean-Claude Anscombre, Oswald Ducrot, l'Argumentation dans la langue, ed. Pierre Mardaga, Paris, 1983, p.8

[5]- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص46-48.

1-Henri Miterand, les titres de Guy des Cars, p.92.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالتعانن هو عبارة عن فسيفساء من العناوين الداخلة في علاقة فيما بينها، يدفعها في ذلك مبدآ التفاعل والحوار، فلهذا لن نفهم الحجاج العنواني إلا بفهمنا لمصطلح التعانن، والذي يكون إما تعاناً مع الكاتب، وإما تعاناً مع عناوين الكاتب الرئيسية و/أو الداخلية، وإما تعاناً مع النص، وإما تعاناً مع القارئ، وهذا ما سنحاول تبيانه في ما يلي:

1-5-9-1- التعانن مع الكاتب:

يظهر التعانن مع الكاتب، بدء من لحظة استهلال النص الذي سيمنحه الكاتب اسماً يُعرف به لدى الآخرين، وهوية يتميز بها عن بقية النصوص /الروايات، وهو بهذا يدخل معه في فعل حوار أبوي، فمحمد برادة سمى مواليده الروائية بأسماء تختلف عن باقي الروايات (وهذا ما تظهره الوظيفة التعيينية أو وظيفة التسمية).

كما للعنوان أن يعق أباه(النص)، ويأبق عن سيده(النص)، بالاستقلال عنه، مثل ما فعلت روايات محمد برادة، فهو قد صرّح من قبل أن رواياته ستعرف حياة أخرى وقراء آخرين لتبعث كينونتها بعيداً عنه[1]، بهذا الفعل سيختفي اسم السيد /الكاتب، لأن الكثير من الروايات ومنها روايات برادة ستُعرف بعناوينها لا باسم كاتبها، لفعل دوران عنوان الرواية على الألسنة، فالقارئ الذي يريد شراء رواية لبرادة، من بين أسئلته التي سيطرحها على المكتبيين هي: هل أجد عندك مثلاً "لعبة النسيان" أو "امرأة النسيان"؟ دون ذكر اسم الكاتب الذي ستمحوه الوظيفة العدمية، وسيرد المكتبي بالإيجاب أو بالنفي، للتواطؤ الثقافي (قيمة جمالية) والاقتصادي (قيمة تجارية) بين القارئ والمكتبي، لنجد أن تعانن العناوين مع كاتبها هو دائماً إما حوار أو معارضة.

1-5-9-2- التعانن مع النص:

ويكون كما أسلفنا إما حواراً، وإما معارضة، فنجد عناوين محمد برادة تعاننت (تناصت) مع نصوصها، مكثفة لانشغالاتها، وملمحة لهواجسها، سائلة عن أوهامها وأحلامها تارة (الضوء الهارب)، وكاشفة لذاكرتها (لعبة النسيان)، ومكاشفة لذكرياتها (مثل صيف لن يتكرر) تارة أخرى، ومصفية لحساباتها (امرأة النسيان) تارة.

[1]- وهذا ما ذكرناه سابقا عن مقدمة كل من رواية "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما المعارضة فتظهر بين العنوان ونصه، في النقمة على السائد والثورة عليه كما جاء في "لعبة النسيان" التي دارت وقائعها زمن الاستعمار الذي حاربه الشعب المغربي، وبعد الاستقلال الذي تطلع إليه الكثير ولكن جاء مخيباً للآمال لما استأثرت فئة قليلة بخيرات البلاد فساد الجوع والفقر.

أما "الضوء الهارب" فقد رفضت شخصياتها هذا الواقع البائس الذي دفع بها إلى حد الانهيار والعيش في الأوهام والاستيهامات، لتبقى هاربة باستمرار بحثاً عن الحلمي المأمول، وهذا يظهر أيضاً في رواية "امرأة النسيان" التي جعلت من هذا الحلمي التخييلي معارضاً للواقعي وناقداً لكل من حاد عن مبادئه السياسية والحزبية.

أما رواية "مثل صيف لن يتكرر" فهي محكيات عن أوضاع الوطن العربي من خلال بلد عاش أحداثاً كثيرة، وهو مصر بكل انتصاراتها وانكساراتها، وبكل تناقضاتها، ليحكي عن أشياء سكنت الذاكرة الممتدة محاوراً كل ماضيها وحاضرها ومستقبلها من خلال تذويت كلماتها وأشيائها.

1-5-9-3- التعانن مع القارئ:

يحتكم هذا التعانن للمبدأين السابقين، أي لمبدأ التعاون بالحوار بين المعنون والمعنون له، وإما لمبدأ المعارضة بينهما.

فالمُعنوّن /الكاتب يريد أن يحمل المعنون له/القارئ على الاقتناع بمقصدياته وقناعاته، متخذاً من وظيفة الحجاج الأساسية وهي التوجيه[1] سبيله لإفهام مقصوده من العنوان، وأما إذا لم يوافق مقاصده ومعتقداته فسيقوم المعنون له بمعاننته أي معارضته، وهذا شأن كل خطاب ومنه خطاب العنونة.

ومثالنا من عناوين محمد برادة الذي يظهر اشتغال المبدأين:

* **التعانن بالحوار**: ويظهر في الاستقبال الذي عرفته عناوينه من قبل النقاد أو القراء عموماً وبخاصة روايتي "لعبة النسيان"، و"الضوء الهارب"، والاحتفاء الذي لقيته كل منهما، ويظهر هذا في مقدمتيهما، فعنوان "لعبة النسيان" أصبح متداولاً عند قراء /تلاميذ السنة الثانية، لهذا فهو يقول معاناً ومحاوراً هؤلاء التلاميذ الذين سيقرؤون "لعبة النسيان":

[1] -J. C. Anscobre, O.Ducrot, l'Argumentation dans la langue, pp.11-12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إذا كان لي من شيء أقوله للتلاميذ الذين سيقرأون "لعبة النسيان" ضمن المؤلفات، فهو ألا يختزلونها إلى مجرد نص يمكن أن يسألوا فيه عند الامتحان، بل أن يعتبروها "حياة" موجودة الآن خارج مؤلفها، وتحتاج إلى تفاعلهم وردود فعلهم وإلى أخيلتهم وإضافاتهم حتى تتمكن من أن تستعيد زمنها عبر ذاكرتهم..." [ل. ن، ص3-4][1].

أما مقدمة "الضوء الهارب"، فيتحاور فيها محمد برادة مع قرائه الجدد الذين سيقرؤون الطبعة الثانية من الرواية، قصد القبض على ضوئها السالك في مسالك الذاكرة المنسية:

"لا يمكن أن أضيف شيئاً على ما كتبته في "الضوء الهارب"، لكنني أريد أن أعبر عن امتناني للقراء الذين أقبلوا على الطبعة الأولى، وللنقاد والطلبة الذين حاوروا الرواية وكتبوا عنها ملاحظات وانتقادات وتأويلات لا تخلو من إشراق وإضاءة، ومثل هذه العلاقة بين الكاتب والمتلقي تؤسس علاقة خاصة نفتقر إليها في ظروف التهميش التي يعاني منها الإبداع الأدبي" [ض. هـــ، ص7].

***التعانن بالمعارضة**: وهو المبدأ الثاني الذي تعتمده عناوين محمد برادة، ويظهر على وجه الخصوص في عنوان "امرأة النسيان" الذي واجه اعتراضات كبيرة من قبل من صفى معهم برادة حسابات سياسية وحزبية حفظها التاريخ المشترك، فأراد المعنون /برادة بفعل التخييل العنوان /الرواية ككل، أن يحمل المعنون له /القراء على الاقتناع بمقصدياته وقناعاته التي أوردها في الرواية.

فإذا اعتبرنا بأن الرواية استعارة تخرجنا من بيان مجتمع الرواية إلى برهان مجتمع الواقع، وأن هذه الاستعارة هي من بين المسالك الحجاجية[2] التي تعمل على حملنا على الاقتناع، وهذا ما أحدثه عنوان رواية "امرأة النسيان" لمّا صدر في المغرب، كون برادة وضع خمس سنوات من حكم الاشتراكيين على محك السؤال، والتعنيف اللاذع، وأحياناً موضع السخرية التي لا تخلو من مرارة، وهذا ما يصرح به السارد /الكاتب في الرواية بعد عودته من فرنسا:

"عدت من سفر طويل إلى الرباط، خريف 1998، بدت لي المدينة متثائبة، متدثرة بشمس متأججة أكثر من المألوف، مظاهر التباين تزداد ما بين الأحياء الشعبية وأحياء

---

[1]- مقدمة الطبعة الثالثة لرواية لعبة النسيان.

[2]- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط1، سنة 2006، المغرب، ص98-108.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإقامات الفخمة التي تُراكم علامات البذخ، في بداية المساء، يتجمع الموسرون عند المقاهي والمطاعم المنتمية بأسمائها إلى العراقة الباريسية..." [ا. ن، ص24].

فكأن السارد محمد برادة يُحسّ بغربة غير مألوفة في وطنه، ومع أصدقاء النضال ورفاق الحزب، فقد تغيروا الآن وحادوا عن الخط والمبادئ التي تربوا عليها وطالما حلموا بتحقيقها، ودخلوا من أجلها السجون والمعتقلات، ولكن اليوم منهم من استوزر، ومنهم من تقلد مهام إدارية سامية في المخزن، فيصف إحدى الليالي التي استضيف فيها:

"... **بدأت أتنقل بين الإخوان مسلّماً، مستفسراً عن الصحة والعائلة، مهنئاً من استوزروا أو عيّنوا في مناصب إدارية مرموقة. والتعليقات المتبادلة لا تبتعد كثيراً عمّا كنت أقرؤه في الجريدة أو في التصريحات التوضيحية: هناك إجراءات وقرارات مهمة سيظهر مفعولها بعد سنوات، الإرث ثقيل وأعداء التغيير يناورون ويتربصون..."**

[ا. ن، ص31].

فالسارد تظهر عليه علامات الدهشة للمسافة الخرافية التي تفصله عن رفاق الأمس، والواقع الذي حلموا دائماً بتغييره، وتباين يظهر على صعيدين، أولاً على صعيد الخطاب، وثانياً على صعيد الممارسة، فلا يعدم برادة المواقف الساخرة لكي يبرهن على المسافتين[1]، سواء داخل فيلا أحد الوزراء (وقد مرّ بنا الشاهد)، أو في حفل ساهر ببيت أحد الأثرياء الجدد، حيث نجد السارد /الكاتب يبحث عن المفارقات القاتلة التي اقتحمت حياة هؤلاء المناضلين القدامى، صاهرة إياهم في بوتقة بعيدة كل البعد عن الأفكار التي دخلوا من أجلها السجن، لهذا لاقت رواية "امرأة النسيان" كل هذا الاعتراض، لأنها عُدّت أشبه بالمحاكمة التي تسجل موقفاً حازماً لكاتب عاش أكثر من أربعين سنة داخل دواليب حزب الإتحاد الاشتراكي... لهذا أزعجت الكثير من أطر الحزب[2].

لنجد أن هناك من القراء المحترفين من اعترض على تصفية مثل هذه الحسابات السياسية داخل الأفق التخييلي /الروائي[3]، لأن التعبير عن الإخفاق والخيبة، كان يمكن أن يتم بعيداً عن هذا الأفق، ذلك أن التجربة السياسية المستحضرة روائياً لا ترقى إلى استحقاق التناول ما دامت من ناحية أخرى تعاني عثرات كثيرة أبرزها تغليب الذاتي على

---

[1]- رشيد نيني، امرأة النسيان: رواية تثير سجالا في المغرب، محمد برادة يحاكم مرحلة سياسية عبر الذاكرة، جريدة الحياة اللندنية، العدد 14224، يوم 28 فيفري 2002، صفحة آداب وفنون.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاجتماعي، وافتقاد إمكانات وقدرة إدارة الشأن سياسياً، وهو ما يطرح مستوى الفرق بين ما يُعد نظراً وبين الممكن تحويله تطبيقاً.

ونحن إذا لم ننظر إلى التجربة بموضوعية وبعيداً عن الذاتية، حتى تعرف اكتمالاً ونضجاً، ليأتي في الختام إمكان الحكم عليها، وتقييم نتائجها، علماً بأن الحالة السياسية المتحدث عنها في "امرأة النسيان" حالة مركبة ومقيدة تتميز بصراعات سياسية واضحة[1]، فهي مرثية آخر العمر، إلا أن برادة في رأينا كان واعياً في كل ما كتب بالعلاقة الملتبسة بين الأدبي والسياسي، لصراعهما وتوترهما الدائم، وما انجر من التباس على حدودهما ومحدداتهما المعرفية والمرجعية التي تحتاج باستمرار لمعاودة الحفر في خطابهما المتراكم[2].

1-5-9-4- التعانن مع العناوين الرئيسية للروايات :

إن عناوين محمد برادة تدخل في تعانن وتعالق فيما بينها، فهي عناوين تشرح وتفسر بعضها البعض نصياً و تناصياً ومناصياً، فكل عنوان من عناوينه إلا ونجده يتناص مع عنوان آخر إن لم نقل مع كل العناوين، محتكماً في تعاننه إلى مبدأي الاتساق والانسجام العنواني داخل الكون الروائي لمحمد برادة لأنها تخرج من مشكاة كتابية واحدة، وهذا ما سنحاول تبيانه.

1 - عنوان "لعبة النسيان" يعانن عناوين الكاتب:

عنوان "لعبة النسيان" يتعانن /يتناص مع بقية العناوين اللاحقة للكاتب، وهو بدوره، إذا أخذناه كعنوان تتمركز فيه باقي العناوين، نجده يتناص مع عنوان قبله وهو عنوان المجموعة القصصية للكاتب وهي "سلخ الجلد"[3]، كعتبة للمحكي الذي وجدناه في "لعبة النسيان"، باستخدامه المتواتر للفظتي العنوان اللعبة والنسيان، مثالنا على ذلك من "سلخ الجلد" قوله في قصة "حكاية الرأس المقطوع":

---

[1]- صدوق نور الدين، انجلاء الأوهام في الرواية المغربية، ضمن الأدب المغاربي الحديث، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، سنة 2006، المغرب، ،ص47-54.

[2]- محمد برادة، الأدبي والسياسي: جدلية معاقة؟ ضمن سياقات ثقافية (مواقف، مداخلات، مرافئ)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، سنة 2003، الرباط، ص 171-201.

[3]- محمد برادة، سلخ الجلد، دار الآداب، ط1، سنة 1979.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... كنت متيّقظ الحواس والوعي لدرجة لا تسمح باستئناف **لعبة** المحاورة أو السخرية..." [سلخ الجلد، ص60].

وقوله في قصة "مساء تلك الظهيرة":

"... هي **لعبة** إن شئتم إلا أن نجاحها يتوقف على مشاركتكم، المطلوب التلقائية والانسياب مع ما يخطر على بالكم من إيحاءات..." [سلخ الجلد، ص68]

وقوله في قصة "الشيء بالشيء":

"أجنون حقاً هذا الذي يعتريني كلما همست **ذكراك** لحناً يتحدى **النسيان؟**" [سلخ الجلد، ص102].

ويتعانن هذا العنوان "لعبة النسيان" مع عناوين لاحقة كما قلنا، لتقص علينا المحكيات الكبرى للكاتب الخارجة من رحم هذا العنوان المركز، ففي "الضوء الهارب" يستمر التلميح لعنوان "لعبة النسيان" بأحد مقتضياته النصية أو الدلالية بدءً من مقدمة الرواية بقلم الكاتب إذ يقول:

"... بعد الانتهاء من كتابتها (الضوء الهارب)، بدأت المسافة تتباعد بيني وبينها وغشي **النسيان** ساعات الكتابة المعذّبة..." [ض. هـ، ص7].

ليستمر هذا التعانن والتناص مع عنوان "لعبة النسيان" في كامل الرواية:

"... هذا هو **قانون اللعبة** يا فاطمة، تافه وواطئ... وكأن العيشوني **يلعب** معها **لعبة** غمايضة...." [ض. هـ، ص29].

"كانت غيلانة هي التي أدخلتني إلى **لعبة الحب**، على الأقل إلى **لعبة الغزل والكلمات** الملتبسة، والإشارات الخصوصية، والنظرات المحرّكة للأشجان" [ض. هـ، ص58].

أما تعانن عنوان "لعبة النسيان" مع عنوان "مثل صيف لن يتكرر"، فنجده في استرجاع السارد لذكرياته وطفولته التي عاشها وما عرفته من امتدادات عبر مسارب الذاكرة في أزمنة أخرى:

"... يكتب مستسلماً **للعبة الذاكرة** وخيالاتها..." [م. ص، ص68].

"في نهاية فبراير1993، كنت موجوداً بالقاهرة لتقديم ترجمة روايتي "**لعبة النسيان**" إلى جمهور المركز الفرنسي..." [م. ص، ص176]

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظ هنا أن برادة يذكر الروايتين الأصل والترجمة، فنحن هنا أمام تعانن مضاعف.

"بدأت الغشاوة تنجلي عن عيني لأنني أمضيت طفولتي في فاس بدار كبيرة... هل ذلك **النسيان** مرتبط بمحاولة حماية ذلك الجزء "المجهول" من ذاتي..." [م. ص، ص204].

أما تعانن "لعبة النسيان" مع عنوان "امرأة النسيان" فواضح لا يحتاج لكثير من التأويل للتدليل عليه، فـــ"امرأة النسيان" ما هي إلا امتداد لـــ"لعبة النسيان" أي ما لم تقله شخصية "ف-ب" في رواية "لعبة النسيان" قالته في رواية "امرأة النسيان".

لهذا تقول شخصية ف-ب:

"يُخيّل إلي أنني خُلقت من **نسيان** وإليه أعود، ليس **النسيان لعبةً، النسيان امرأة** منها يُجبل المولود والمعدوم وعبرها يتجدّد الجسد و**الذاكرة** والنّسوغ وكل ما يمت بصلة إلى الحياة...." [ا. ن، ص18].

2- عنوان "الضوء الهارب" يعانن عناوين الكاتب:

الأمر نفسه سنواجهه مع عنوان "الضوء الهارب" الذي سيعانن بدوره العناوين الرئيسية الأخرى لمحمد برادة، فأول ما يظهر هذا التعانن يظهر مع العنوان الذي سميناه العنوان المركز،وهو "لعبة النسيان"، حيث يتجلى هذا التعانن في ذلك التقطيع السينيماتوغرافي الذي ارتضاه محمد برادة لروايته "لعبة النسيان" بين: **الإضاءة والتعتيم،** وهما من المحمولات النصيّة والدلالية لعنوان "الضوء الهارب"، كذلك ما جاء على لسان السارد وهو يصف علاقة الهروب من النساء، وهو يضع كلمة الهرب بين مزدوجين، فيذكرنا بمغامرات العيشوني في "الضوء الهارب":

"قد لا تصدقون هذا الكلام لأنكم لا تتصورون ذلك المناخ الذي جعلني "**أهرب**" من نساء أخريات كن أقرب إلى مزاجي وذوقي الغريزي، لأرتبط بامرأة وجدتُ في كلامها ما يلائم حماسي ومثاليتي" [ل. ن، ص77].

ليمتد هذا التعانن إلى رواية "مثل صيف لن يتكرر"، حيث ستتعالق الذكريات الهاربة، مع الأضواء المنفلتة من السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"**لعبة الظلال والألوان**، وفسيفساء **المضاءات المتسللة** عبر سقوف الأسواق والكوى وأبواب الدكاكين المفتوحة..." [م. ص، ص24].

"ورأيتني أجوس عبر حارات متداخلة وقت القيلولة كما خمنّت، لأن مجموع الناس كان يوحي بأنهم يستريحون فيما **ضوء الشمس الساطع** يتساقط على أجزاء من الأزقة" [م. ص، ص229].

ليستمر ذلك الضوء الهارب في الفلتان والامتداد في رواية "امرأة النسيان" الهاربة هي الأخرى من "لعبة النسيان"، لهذا هي تقول:

"يمكن أن أمضي أياما متتالية وأنا تائهة وسط رؤى مبهمة **هاربة** من كل ما يلتمع في الذاكرة..." [ا. ن، ص10].

"قالت ف-ب وهي تمسك بيد **الضاوية**:

- ما رأيك في "**أضواء**" الجميلة؟" [ا. ن، ص55].

" لم أعد أفكر إلا في **ملاحقة هذا الضوء** ثم الانغمار في لآلائه الذي يضفي الرّوق والطمأنينة..." [ا. ن، ص123].

3- عنوان "مثل صيف لن يتكرر" يعانن عناوين الكاتب:

إن معظم عناوين محمد برادة تتعالق الأوقات والمواسم والفصول فيها مع فصل الصيف، فكأن عناوينه تستلهم فصل الصيف وتكتب به، لتعانن صيف الذاكرة (لعبة النسيان، امرأة النسيان)، بصيف التذكر (الضوء الهارب)، بصيف الذكريات (مثل صيف لن يتكرر).

فعنوان "لعبة النسيان" يخبرنا عن معاننته لهذه الأصياف التي لن تتكرر:

"في **ليالي الصيف** تزهو سطوح فاس، تنتعش النفوس من هبّات النسيم، وتنسى شُواظ النهار، فيكون للأطفال والأولاد موعد مع السهر فوق السطوح..." [ل. ن، ص36].

"لكن ذلك الصباح، صباح يوم الجمعة غالباً من **شهر غشت 1956** غيّر إيقاع حياة الطايع والهادي وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهما إلى جدية عالم الكبار وهمومه..." [ل. ن، ص43].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"**صيف 1968** والساعة الخامسة بعد الظهر، وهي إلى جانبك في السيارة تدخن صامتة وتنظر بعينيها العسليتين..." [ل. ن، ص98].

لنجد هذا الامتداد الصيفي في "الضوء الهارب":

"... أذكر أحد **صباحات الصيف**، وأنا أتجول بالقرب من فندق المنزه لمحت فتاتين إيطاليتين فلم أتردد في ملا حقتهما..." [ض. هـ، ص53].

"... بعد عدة **أسابيع، والصيف في أوله**، كنت أسير مساء ببوليفار باستور مندساً بين الوجوه والسحنات المتباينة...." [ض. هـ، ص67].

ليستمر هذا الصيف يلفح "امرأة النسيان" التي لن تتكرر:

"... مناخ ما بعد 1968 كان يذكي التساؤلات عن مصائر المستضعفين، وعن الثورات المتأججة عبر العالم. **في الصيف الموالي** لتعارفنا، اقترحت على جوزيت أن ألتحق بها في لوزان لنمضي أسبوعين معاً..." [ا. ن، ص79].

"أذكر أن زيارتي الثانية لـ ف-ب كانت **عند أصيل أيام يوليو**. كنت وحدي هذه المرة..." [ا. ن، ص50].

4- عنوان "امرأة النسيان" يعانن عناوين الكاتب:

نجد بأن هذا العنوان قد عانن جميع عناوين الكاتب، حيث تحاورت النساء المنسيات على مستوى التخييل مع بعضهن البعض، بدء من نساء "لعبة النسيان" الهاربات من الذاكرة الموشومة (لالة غنية، نجية وربيعة) إلى شخصية ف-ب التي استحالت إلى عنوان لرواية قائمة بذاتها، لتتجسد في النساء الهاربات في "الضوء الهارب" فاطمة وغيلانة وفتحية، فالملاحظ أن التعانن واقع في كل هذه العناوين.

1-5-9-5- تعانن العناوين الرئيسية مع العناوين الداخلية:

سنقوم باكتشاف هذا التعانن بين العناوين الرئيسية والعناوين الداخلية من خلال عنوانين رئيسيين لمحمد برادة وهما "لعبة النسيان" و"مثل صيف لن يتكرر"، وقد عرفنا من ذي قبل أن التعانن يتحرك من خلال وظيفتين أساسيتين هما الوظيفة التعنينية /التسمية ووظيفة الإغراء، لأن الكاتب كما يسمي أعماله، سيسمي أيضاً فصول هذه الأعمال التي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تكون قريبة (دوالها ومدلولاتها) من العنوان الرئيسي، الذي يعد بالنسبة إليها العنوان الرحم وستتوالد منه كل هذه العناوين الثواني.

فالعناوين الداخلية لرواية "لعبة النسيان" خرجت من رحم دلالي ومعرفي واحد لتفصل ما أجمله العنوان الرئيسي وتفسر لغزيته، وتحل أحجيته وهي "في البدء كانت الأم، سيد الطيب، ما قبل تاريخنا، ثم يكبر العالم في أعيننا، قلت وكم يهواك من عاشق، زمن آخر، من يذكر منكم أمي"، فكل عنوان يحكي /يولد لعبته ويسرد نسيانه من خلال مسارب الذاكرة، ومسالك التذكر الذي يحفظ لنا إستراتيجية الاسم.

وهذا ما لاحظناه على باقي العناوين الداخلية للعنوان الرئيسي "مثل صيف لن يتكرر"، حيث ولّد لنا هذا العنوان عنوانين مركزيين، العنوان الداخلي الأول، ونسميه **عنوان-ذاكرة** (ثقوب لا تكف عن الامتلاء) لتتسرب من ثقوب هذا العنوان الداخلي المركزي عناوين داخلية ثواني هي "عتبة باب الحديد، لعله حدث، مثل صيف لن يتكرر، الجامعة وما جاورها، أم فتحية، علائق ملتبسة، امتدادات، منعطفات"، أما العنوان الداخلي المركزي الثاني، فنسميه **عنوان – امتداد** (امتدادات خيوط الذاكرة) ويحمل عناوين ثواني هو أيضاً، وهي "عسل الزقازيق، لعل ذلك حدث، أفراح القبة أو عندما يراقب ميت الأحياء، لعبة السمادير، الرومانيسك يمشي على قدمين، فرعون في كفن من كتان، سيدة تلتحف الكبرياء"، إلا أن الشيء اللافت في هذه العناوين الداخلية أنها تعانقت مع العنوان الرئيسي حتى عنّت أي سُميت به، ودليل ذلك أن أحد العناوين الداخلية هو نفسه العنوان الرئيسي (مثل صيف لن يتكرر)، فنجد أن العنوان غيّر موقعه المناصي بفعل التعانق والتعالق إلى موقع نصي، لتستمر بذلك حوارية هذه المحكيات بين التخييلي والواقعي.

أما الوظيفة الثانية للعناوين الداخلية التي عانقت بها العناوين الرئيسية، فهي الوظيفة الإغرائية التي تأتلف مع الوظيفة الإغرائية التي درسناها في العناوين الرئيسية، إلا أنها تختلف عنها من حيث أنها لا تخاطب الجمهور المستهدف، بقدر ما تخاطب القارئ السردي الذي ينخرط فعلاً في قراءة الكتاب /الرواية لموقعها الداخلي، فهي بهذا تغري عنوانها الرئيسي بقراءتها قائلة: "ها نحن عناوينك فاقرأنا؟"، وخير عنوان موضح لهذه الوظيفة، العنوان الداخلي "مثل صيف لن يتكرر" الذي طابق عنوانه الرئيسي، وقد جئنا عليه من قبل ولكن سندلل به عليه مرة أخرى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فعنوان "مثل صيف لن يتكرر" عنوان داخلي فارق موقعه المناصي ووظائفه، بالنسبة لعنوانه الرئيسي، إلا أنه عاننه حواراً ومعارضة، مجيباً عن هذا الصيف الذي لن يتكرر:

* قال العنوان الرئيسي:

- أنا مثل صيف لن يتكرر (ملفوظ 1).

* ردّ العنوان الداخلي (مثل صيف لن يتكرر) قائلاً: (ملفوظ 2 /نتيجة)

-"أشياء كثيرة جعلت من صيف 1956 عند حماد صيفاً متميزاً بأجوائه المشرقة وذكرياته القرمزية المنعشة للآمال، كان الإعلان عن استقلال المغرب في مارس1956 قد دخل حيز التنفيذ، وكان امتحان التوجيهية (الباكالوريا) قد مرّ بنجاح، ثم جاء الإعلان عن تأميم قناة السويس في شهر يوليوز ليتوّج الأحداث ويرسم لها طريقاً" [م. ص، ص31].

فبفضل الحوار بين العنوانين تحقق الحجاج العنواني (بين العنوان الداخلي والعنوان الرئيسي)، فالعنوان الداخلي هو نتيجة للعنوان الرئيسي لأنه عنوان شارح ومفسر لما أجمله أصله.

لنفهم من كل ما تقدم أن التعانن و/ أو الحجاج العنواني ليس برهنة على صحة العنوان أو طلباً لقراءة هذا العنوان فقط، بل هو كذلك تحفيز للآخرين (الجمهور المستهدف /القراء) لحملهم على الاقتناع[1] بهذا العنوان (شراء، وإهداء، وإعارة، ومن ثمة قراءة)، وآية ذلك أن الخطاب عامة وخطاب العنونة تحديداً، أصل في كل تعامل، والحجاج (العنواني) أصل في كل تفاعل[2]، والعنوان لا يخرج عن الجمع بين هاتين الميزتين أو القيمتين، التعاملية (التجارية)، والتفاعلية (الجمالية)، وبهذا يحقق العنوان ما نصطلح عليه جرياً على نصيّة النص، **بعنّنية العنوان**(*)، أي ما يجعل من العنوان عنوناً كاشفاً عن خصائصه البنيوية والأسلوبية والدلالية والتداولية، قاصداً في كل ذلك تحقيق تينك القيمتين (التجارية والجمالية) مدار دورانه.

---

[1]- Renée et Jean Simonet, l'argumentation; stratégie et pratique, ed. D'organisation, Paris, 1990, pp.13-20.

[2]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 213.

*- مصطلح العننية مصطلح أعرضه للمساءلة النقدية، فهو من مشتقات العنوان نفسه، إذ يبحث عن شعرية العنوان (ما أسميه عننية العنوان)، كما يبحث الأدب عن أدبيته، والنص عن نصيته، أي ما به يكون الأدب أدباً والنص نصاً، بهذا يكون العنوان عنواناً كاشفاً عن خصائصه الجمالية، وحاملا لنصيته، لأنه نص يوازي نصه الأصلي، وحاملا في الوقت نفسه مناصيته كونه من أهم عناصر المناص، لوقوعه في منطقة اللاحسم واللاتحديد بين الداخل والخارج، فمنطقة البين دائماً هي منطقة القلق المعرفي والسيميائي، وسيحتاج هذا المصطلح لفترة ليعرف مساره للتداول النقدي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظة المهمة التي لن تفوتنا في هذا البحث، هي أن عناوين برادة تتناسل فيما بينها بفعل التفاعل والتعالق والحوارية أو ما اصطلحنا عليه بالتعانن، فنجد أن لها عنوان رحم هو "لعبة النسيان" الذي لم يأت من عدم، ولكن تولد من رحم الأرحام الموصول بعنوان سابق وهو عنوان المجموعة القصصية "سلخ الجلد"، الذي تنسلخ منه عنه كل هذه العناوين، وبالخصوص عنوان "لعبة النسيان"، لهذا تتداخل في الدراسة الأمثلة التي يُعتقد أنها تتشابه، ولكن كل واحدة منها تؤدي غرضاً خاصاً يخدم الغرض العام، وهو إظهار فاعلية مصطلح التعانن كبديل مصطلحي وإجرائي عن التناص لدراسة العنوانيات الروائية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-6- قراءة صورة أغلفة روايات محمد برادة:

1-6-1- من الغلاف إلى الصورة:

يعد الغلاف من بين العناصر المناصية التي ذكرها "**ج. جينيت**"، وتحديداً عنصر من المناص النشري (أو مناص الناشر)، كونه دعامة مادية تحمل الكتاب /الرواية، فهو نص يوازي نصه الأصلي[1]، ويُعد أيضاً من المداخل الأدبية المهمة، لأنه يُقرأ كنص قبل النص[2]، لهذا شُبه الغلاف بالإله جانوس (جانفي) ذي الوجهين، فوجهه الأول هو الصفحة الأولى للغلاف، ووجهه الثاني الصفحة الرابعة للغلاف، فإن كان جانونس حارساً للبوابات، فإن الغلاف حارس للعتبات.

وهنا يظهر لنا سؤال المكانية الذي يُعد من بين مبادئ المناص عامة التي اشترطها "**ج. جينيت**" للغلاف، وبخاصة الصفحة الأولى منه، التي تعد مسكن باقي العناصر المناصية (اسم الكاتب، العنوان، الصورة، دار النشر).

فالغلاف هو أول ما ينتبه إليه المشاهد /القارئ، كونه واجهة إشهارية للكتاب /الرواية، يكون دائماً سابقاً عن النص وقبل العناصر الأخرى، بتقديم نفسه كموضوع للقراءة والتحليل، لوقوعه في مفترق الطرح اللساني والإيقوني، أين يمارس فيه النص حساسيته وهشاشته السيميائية، بوضعه لفرضيات (قرائية) متعلقة ببناء معنى النص قبل النص نفسه[3]، حيث يسمح للقارئ بقراءته داخل إطار إستراتيجيتي الإنتاج والتلقي.

لهذا نجد بعض الدارسين من أولاه الاهتمام بالدرس والقراءة، قصد تفهيم قيمتيه المحركتين لمبناه ومعناه، قيمة تجارية، كون الغلاف سلعة منتجة صناعياً، وقيمة جمالية، كونه صنعة فنية جميلة، غير أن الغلاف يحذرنا من مغبة عدم فهم هاتين القيمتين، لأنه بالأساس منتج ثقافي ليس من السهل استهلاكه[4]، ولكنه أيضاً محرك ينشط فينا القراءة التي تدفعنا إلى تخوم التأويل.

فالغلاف محرّض للقارئ على القراءة، ومساعد على فهم النص من خارجه (من حدود عتباته)، والسؤال المهم الذي يطرحه المقاربون للغلاف بعيداً عن المبدأ الجمالي

---

[1] -G. Genette, seuils, pp.28-33.

[2] -Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en littérature, p.50.

[3]- المرجع نفسه، ص 56.

[4] -Dominique Serre- Floersheim, quand les images vous prennent au mot,ou comment décrypter les images, ed, Les Editions d'organisation, Paris, 1993, p.242.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لصناعة الغلاف، هل يمكن دراسة الغلاف بمعزل عن نصه وما يطرحه من تعقيدات، وهل يمكننا ألاّ نتعسف أو نتجنى عليه بهذه القراءة، وأن نحملّه تأويلات تخرجه عن قصدياته[1]؟

والسؤال الذي يُطرح هو إلى أيّ مدى تظهر صعوبة مقاربة الغلاف وتحقيق معنى النص من خلاله؟ لهذا يتطلب منا وعياً حميمياً بالعمل الأدبي وتملكاً فعلياً له، قصد الإجابة عن أسئلة مهمة منها:

- ما علاقة الغلاف بنصه؟
- هل هذه الأغلفة تحملنا على الاقتناع؟ لماذا؟
- ما هو الوقع الذي تحدثه فينا هذه الأغلفة؟
- ما هي معوقات قراءة الأغلفة وصعوباتها؟
- لمن نعطي الأولوية في القراءة للكتاب /النص أو الغلاف؟
-ما هي التقنيات الطباعية والخطية المستعملة في صناعة الغلاف (رسم، صورة...)، وهل كان وضعها اعتباطياً أو مقصوداً؟

فعلى الرغم من أهمية هذه الأسئلة التي سنحاول الإجابة عن بعضها بما تقتضيه ضرورة البحث، إلا أن السؤال الذي تهمنا الإجابة عنه هو السؤال الأول:

- ما علاقة الغلاف بمكوناته المناصية الثواني وخصوصاً العنوان الذي قاربناه من قبل، والصورة التي سنعمل على مقاربتها باجتراح آليات تحليلية لها، فالغلاف هو مناص على مناص؟

أما غاية الباحثين من دراسة الغلاف فهي إبراز أهمية الإبداع الطباعي، الذي وصلت إليه الفنون المطبعية في قول /فهم النصوص من عتباتها، وتبيان إستراتيجية دار النشر في قدرتها على الحفاظ على هاتين القيمتين المناصيتين (القيمة التجارية، والقيمة الجمالية)، لأن الغلاف شأن ثقافي وحضاري، فلابد من أن يكون في متناول الجميع[2]، قصد مساعدة أكبر عدد ممكن من القراء /الجمهور المستهدف في انخراطه الثقافي داخل الصرح الأدبي.

[1] -D. Serre- Floersheim, quand les images vous prennent au mot, p 242.

[2]- المرجع نفسه، ص 248.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-6-2- من الصورة إلى الغلاف:

بخروجنا من الغلاف سنقارب أحد أهم العناصر المكونة له، ألا وهي الصورة المصاحبة للغلاف، من حيث أن الصورة هي الأخرى عنصر من عناصر المناص (المناص النشري تحديداً)، غير أن "**ج.جينيت**" لم يتكلم عنها، بل تكلم في عتباته عن الغلاف عامة والعناصر المكونة له[1]، ومثله فعل "**غولدن شتاين**" الذي درس الغلاف ومكوناته متعرضاً من خلاله لتحليل الصورة[2]، دون وضع آليات واضحة تقارب هذه الصورة.

فكان علينا الاستفادة من هذه المقاربات ومن ثم توسيعها إلى مقاربات أخرى اشتغلت على سيميائيات الصورة خاصة، وعلى السيميائيات البصرية عامة، قصد وضع آليات تحليلية لفهم طبيعة الصورة ومكوناتها، وربط العلاقات المعرفية مع باقي عناصرها المناصية والنصيّة، أي علاقتها بالغلاف والعنوان من جهة، والنص من جهة أخرى.

أولا - من السيميائيات البصرية إلى سيميائيات الصورة:

إن السيميائيات كما تنبأ لها "**دو سوسور**"[3]، وشعّبها "**تشارلس بيرس**"[4]، قد اشتغلت على مجالات عدّة يصعب حصرها، إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو الحال مع الصورة، وهذا راجع إما لقصور الإجراءات التحليلية لدى الباحث، وإما لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي والمصطلحي لمثل هذه المقاربات.

وهذا ما حذا ببعض الباحثين في الشأن السيميائي إلى أن يوسعوا البحث في مجال البصريات، قصد الإجابة عن أسئلتها المهمة: كيف نتواصل بصرياً؟ وكيف نقرأ رسالة بصرية؟ وكيف نكوّن ثقافة بصرية؟ كل هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى تصدى لها "**رولان بارث**" مجيباً عنها في بحثه عن عناصر السيميولوجيا[5]، والتي طبّق بعضاً منها على

---

[1]- الجدير بالملاحظة أن جينيت لم يتكلم عن صورة الغلاف وكيفية تحليلها وقراءتها في عتباته، إلا أنه أفرد لدراسة الصورة وتحليلها، ودراسة الفنون عامة الكتب التالية :

G. Genette, Figures 4, ed. Du seuil, Paris, 1999, pp211-228.
Figures 5, ed. Du seuil, Paris, 2002, pp225-247.

وكتابيه حول العمل الفني:

G. Genette, L'œuvre de l'art (immanence et transcendance), ed. Du seuil, Paris, 1994.
L'œuvre de l'art (la relation esthétique), ed. Du seuil, Paris, 1997.

[2] -Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en littérature, pp.53-66.

[3] -Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique général, ed. ENAG, Alger, 1994, p.33.

[4] -Charles Sanders Peirce, Ecrits sur le signe, ed. Du seuil, Paris, 1978, p.147.

[5] -Roland Barthes, l'aventure sémiologique, éd. Du seuil, Paris, 1985, pp.17-85.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الصورة باستعادته للطروحات والمقولات اللسانية لـــ"**دي سوسور**" (اللسان /الكلام، الدال /المدلول، الاعتباطية /الضرورية...)، وما جاء به "**يالمسلاف**" في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين /التضمين أو الإيحاء)[1]، وما جاء به "**بيرس**" في مفهومه "للإيقون" بتفريعاته اللامتناهية، ليبحث "**بارت**" عن بلاغة للصورة، وكيف يأتي المعنى إليها؟ وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟[2].

إلا أن هذا الانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة، لم يكن بهذه السهولة، فكيف نقارب ما هو لساني بما هو بصري /إيقوني؟

علماً بأن اللغة الطبيعية تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة البصرية، وهذا ما أدى بالسيميائيين إلى أن يجدوا حلاً لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة سيميائيات الصورة.

إذ نجد "**كريستيان ميتز**" أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما، يقول في إحدى مقالاته: "إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما[3]، وهذا نابع من خصوصية كل خطاب، وكل رسالة"[4]

- فالرسالة اللسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول، أي خطية، خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن.

- الرسالة اللسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ.

- الرسالة اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية، أما الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة والمشابهة.

---

[1] -Louis Hjelmslev, prolégomènes à une théorie du langage, ed. Madison, Paris, 1966, p.66.

[2]- رولان بارت، بلاغة الصورة، ضمن قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، سنة 1994، المغرب، ص 91- 94.

[3] -Christian Metz, au delà de l'analogie d'image, in communication, n° 15, 1970, p.01.

[4]- محمد العماري، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 137.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد فصّل في هذه النقاط "**رومان غوبارن**" ليجد أن التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب بجذوره في عمق التاريخ[1]، فمنذ ظهور الكتاب صار الارتباط بين الصورة والنص عادياً، لأنه "ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللغة، أو معها، لا (مع) الصورة أو ضدها، إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنباً إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحياناً تتقاطع معها...[2] كما يرى "**ك. ميتز**".

1-6-3- الصورة، بين حدودها ومحدداتها :

أصبحنا اليوم نعيش في مجتمع الصورة، فهي رفيقنا ومرافقنا، فأينما نولي وجوهنا فهناك صورة تنظر إلينا في الجرائد أو المجلات، أو تنتظرنا في المكتب أو المنزل، أو في الشوارع والطرقات، أو تطالعنا في التلفيزيون أو عبر هواتفنا الجوالة، فالصورة بحق نحيا بها وتحيا بنا، ولكن لابد من معرفة حياتها وموتها (بتعبير **روجيس دوبري**)[3]، وهذا لا يكون إلا بمعرفة حدودها ومحدادتها، فلكل شيء بدء ومنتهى، والصورة دائما في خلق جديد:

1-6-3-1- الصورة بين الخفاء والتجلي:

الناظر لسيميائيات الصورة يجدها قد تمفصلت على نفسها لمجالات بحثية كثيرة، وهذا لتعدد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص، فمن سيميائيات الرسوم المتحركة، إلى سيميائيات السينما، إلى سيميائيات الفيديو...، كل هذه اللغات البصرية التي نواجهها وتواجهنا يومياً تحمل حدوداً ومحدادت عن أصل بدئها ونشأتها، فلابد لنا من معرفة معنى الصورة وطبيعتها التي تعمل بين الخفاء والتجلي، والغياب والحضور:

1-6-3-1-1- حدود الصورة:

الصورة في أصلها اللاتيني مشتقة من كلمة (imago)، المقصود منها كل تمثيل مصور مرتبط بالموضوع الممثل عن طريق التشابه المنظوري[4]، فأصلها الاشتقاقي يحيل

---

[1] -André Helbo, le champ sémiotique, ed. Complexe, Paris, 1979, p.G21-G22.
[2] -Christian Metz, au delà de l'analogie d'image, in communication, n° 15,1970, pp.3-4.
[3] -Régis Debray, vie et mort de l'image, ed. Gallimard, Paris, 1992.
[4] -René La Borderie, les images dans la société et l'éducation, ed. Casterman, Paris, 1972, pp.13-14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل، وهي إما أن تكون ثنائية الأبعاد مثل الرسم والتصوير، أو ثلاثية الأبعاد مثل النقوش البارزة والتماثيل.

كما أنها في أصولها الإغريقية واللاتينية ترادف أيضا كلمة إيقون والتي يُراد منها أيضا المشابهة والمماثلة، وعليها بنى "**بيرس**" صرح نظريته السيميائية، ليعتمدها اتجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصورة[1].

فالذاكرة المصطلحية للصورة ومرجعيتها التاريخية والمعرفية ترجعانها إلى مصطلحي المشابهة والمماثلة، وكذلك إلى مصطلحات تجاورها وتقاربها منها[2]:

* مصطلح **الشبح** (fantôme)، وهو مفهوم يُطلق على الصنم باعتباره شبحاً للأموات.

* مصطلح **النظرة** (le regard)، وهي عند الإغريق أن تحيا يعني أن تنظر، وأن تموت يعني أن ينعدم فيك النظر، فتتقلص بذلك الصورة عند الميت، لتضعف القدرة التواصلية مع الآخرين.

* مصطلح **الإيهام** (simulacrum)، وهو عند اللاتين الخيال أو تلك الصورة التي نصنعها للميت حتى نمنحه حياة جديدة.

* مصطلح **النزعة الإيقونية** (iconoclature)، وهي نزعة أتت من الشرق كتعبير عن العقيدة المسيحية الشرقية، وإعادة حياة قديس ما من خلال تخليد هذه الإيقونة.

* مصطلح **التمثيل** (représentation)، وهو مفهوم مركزي للصورة حيث نعطي لكل ما نراه صورة حتى نتمثله على وجه لائق، وهنا يدخل مفهوم الرمز ككاشف لحقيقة الصورة التي تتكلمه منذ البدء والتاريخ.

فالصورة "في عرف الحكماء وغيرهم تُطلق على معانٍ، منها كيفية تحصيل العقل الذي يعتبر آلة ومرآة لمشاهدة الصورة، وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقاً سواء كان في الخارج، ويسمى صورة خارجية، أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية..."[3].

---

[1] -Werner Burzlaff, la lettre et l'image, les relation iconiques chez peirce, in signe /texte /image, ed. Césura, Lyon, 1990, p.127.

[2]- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، سنة 2004، المغرب، ص 30- 32.

[3]- بطرس البستاني، موسوعة دائرة المعارف، مج 11، (د.ت)، بيروت، ص 61.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما التعريف الاصطلاحي للصورة في المعاجم السيميائية المتخصصة، فهي تعتبر "السيميائيات البصرية كوحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي عبارة عن رسالة متكونة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها..."[1].

لتتطور الصورة بتطور الاتصال والإعلام والتكنولوجيات الرقمية، لتصبح صوراً ذات أنواع وأصناف عديدة، فقد قام "**بول ألماسي**" بوضع خطاطة تصنيفية للصور، فجاءت في صنفين[2]:

* **الصنف الأول**: يدخل تحته:

- **الصور السينمائية**: التي تتدرج تحتها كل من: السينما، التلفزيون، الفيديو...

* **الصنف الثاني**: وتتدرج تحته ما يعرف **بالصور الثابتة**، والتي تنقسم إلى قسمين:

1- الصور الجمالية.

2- الصور النفعية: ويدخل تحتها كل من:

1- الصور الوثائقية.

2- الصور الإشهارية.

3- الصور الإخبارية.

1-6-3-1-2- الصورة بين التعيين والإيحاء:

ترتكز هذه النقطة على مبدأين لسانيين وسيميائيين مهمين يعتمدهما كل مشتغل على سيميائيات الصورة، وبهما تنتقل الصورة من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على كل تأويل.

لهذا نجد "**رولان بارت**" قد استثمرهما في قراءته للصورة[3] بعدما طوّعهما لجهازه المفاهيمي والمصطلحي، آخذاً مصطلحي التعيين والتضمين كقطبين ووظيفتين مهمتين في سيميائية " **يالمسلاف** "[4]، فإذا كانت الوظيفية التعيينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟ والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالاً

---

[1]-Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, sémiotique, Dictionnaire raisonné de théorie de langage, ed. Hachette, Paris, 1979, p.181.

[2] -Marie Claud Vettraino Soulard, lire une image, ed. Arland Colin, Paris, 1993, p.20.

[3]- رولان بارث، بلاغة الصورة، ص 94.

[4] - L. Hjelmslev, prolégomènes à une théorie du langage, p.66

*- ولفهم بعض التحليلات المقدمة للسيميائيات البصرية بالمقاربة اليالمسلافية ينظر كتاب:

-René Lindekens, Essai de sémiotique visuelle, ed. klincksieck, Paris, 1976.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إجرائياً وتأويلياً، وهو كيف قالت /تقول الصورة ما قالته /تقوله؟[1] وهذا ما ستجيب عليه القراءة التأويلية، باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية، لنطرح عدة أسئلة أخرى منها:

- ما هو أول شيء يجلب الانتباه للصورة؟
- ما هو التأثير الذي توقعه علينا؟
- ما هي العلاقة الموجودة بين الصورة والنص (في حالة وجوده)؟
- كيف تنتظم عناصر الصورة، وما هي مكوناتها؟
- ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة؟

كل هذه الأسئلة وكثير منها دعانا لوضع قراءة منهجية متأملة ومتأوّلة لها.

1-6-4- الصورة من نظرة القارئ إلى منظور التأويل :

إن القاعدة الذهبية لقراءة الصورة هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة، وهذه الأحكام المسبقة تأتي إما من مرجعياتنا الدينية، أو التاريخية، أو الثقافية، أو الإيديولوجية، أو الجمالية[2] التي تعتمد على قانون المنهيات والأمريات (أنظر ولا تنظر، افعل ولا تفعل، قل ولا تقل..)، إلا أنه لا بد من الاعتراف بالمبدأ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة، وهو تعدد التأويلات، أو جمعية التأويل، لأن الصورة كما يقول "**ر.دوبري**": "علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل"[3]، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها إليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، فبقدر ما هناك قراءات للصورة هنالك قراء لها، والمعرفة المكوِّنة للصورة في هذا المجال ليست دائماً هي الحجة التي تسمح بتجزيئها، ففي هذه الجمعية يكمن ثراء الصورة، فالصورة تتكلم في صمتها مع كل واحد منا؟

---

[1] -D. Serre-Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, p.20

- كما ينظر كتاب:
- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، سنة2003، الدار البيضاء، المغرب، ص 77-78 .

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص 15-16.

[3] -Régis Debray, vie et mort de l'image, ed. Gallimard, Paris, 1992, p.58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-6-4-1- من قراءة النص إلى قراءة الصورة:

لابد علينا قبل أن نأتي على آليات قراءة الصورة بأنواعها، معرفة كيفية انتقالنا من قراءة النصوص إلى قراءة الصور، واضعين في عين الاعتبار الخصوصيات المائزة بين لغة تحليل النصوص، ولغة تحليل الصور، لذا سنعمل على إظهار الفوارق المنهجية والمعرفية بين القراءتين[1]:

1- التعريف بالعمل:

أ- طبيعة العمل:

* **النص:**	* **الصورة:**
- الجنس (رواية، قصة، مسرح...)	- صورة فنية، صورة إشهارية، صورة وثائقية، رسم، لوحة...

ب- السياق:

-جزء من النص أو كله.	- تحليل الدعامة أو السند (ملصق، إعلان، لافتة، مجلة صحفية...)

ج- الموضوع المعالج:

-موضوع مركزي	-صورة مجسمة أو تجريدية، طبيعة صامتة، صورة شخصية.

-موضع النص داخل العمل

- تحليل العنوان وعلاقته بالنص أو بالصورة.

2- التحليل:

أ- المبادئ الخارجية:

1- البناء:

- تصميم النص	- خطية النظر (بناء مقطعي، محوري)

[1] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, pp.44- 45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

-البنية الخطية، الدائرية.

- ملاحظة الخطوط (خطوط هندسية، أو منحنية..) أي التي توجد في خطوط الزوايا.

- حل العقد أو تأجيلها.

- التصميم الأول، التصميم الثاني.

-التسلسلات.

- المنظور، العمق، الخطوط الهاربة.

2- الإطار:

- من يتكلم؟ (الكاتب، السارد، الشخصيات)

-التصاميم (العام، القريب، الكبير...)

- ملاحظة وجهات النظر.

– زاوية النظر (مائلة، مائلة مضادة)

- تقابل الخطاب /الحكاية.

– الإضاءة.

- موقع السارد (صيغ التبئير)

- الاهتزازات /الارتجاجات.

- الصيغ الثلاث للاقتباس...

3- التقنية:

أ- الإجراءات التعبيرية:

- وقع الأسلوب.

- بلاغة النص.

- بلاغة الصورة.

ب- الآليات:

- الحقول المعجمية.

– اختيار التقنية: مائية، زيتية، ترابية.....

- السجلات (مستويات اللغة).

– الإجراءات الخطية، تشميع، تنقيط...

- استعمال النحو والتركيب

- الألوان الحارة، الألوان الباردة...

(طول الجمل، الصيغ، المقولات النحوية).

-الصور، الإيقاع، الرنين.

– النبرة، صبغ الوجه، تنويع /تنميق اللون.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4- استقبال /تلقي العمل:

- من طرف النقد.
- من طرف الجمهور العريض

الملاحظ وجود تقاربات بين قراءة الصورة وقراءة النص، إلا فيما يخص طبيعة كل منهما، وخصوصياتهما البنيوية.

1-6-4-2- الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل:

سننطلق من الصعوبة التي طالعنا بها "**ر. دوبري**" وهو يحاول وضع قراءة للصورة، كونها منفلتة وهاربة على الدوام، لذا يصعب علينا إيجاد أدوات لقراءة الصورة ووضع آليات لها[1]، إلا أننا سنحاول ضبط انفلاتها وإرجاع ما هرب منها، بإتباع قاعدة تحتكم إليها قراءة الصورة، وهي الانفتاح والمرونة في تقبل قراءات الآخرين، فليس الفنان من يحتكم على مفاتيح الصورة /اللوحة بل أنا القارئ من أملك مفاتيح هذه الصورة، فهي دائماً تحتاج إلى مؤول يكلمها.

لتبقى التأويلات مستمرة مع استمرار الصورة، ولربما هذا هو السر الذي جعل كل حضارة لها طريقتها الخاصة في قراءة الصورة، بما هي لغة، فإذا كانت لغة فإنها تستطيع أن تكون كلام مجموعة معينة[2]، فيمكننا الآن أن ننتقل من محاذير قراءة الصورة، والأحكام المسبقة التي قمعتها لزمن إلى إيصال القارئ بكيفية الولوج إليها قراءة:

- عليه قبل كل شيء أن يسترشد بفطرته.
- الاعتماد على التلقائية، فهي أحسن معلم هنا.
- معرفة الوقع الذي أحدثته فيه، ومقدار المشاعر التي نقلتها إليه.
- اللحظات الأولى لتلقي الصورة، هي لحظات مهمة لفهم تعقيداتها، وما ستكشفه لنا من معاني.

[1] -Régis Debray, l'œil naïf, ed. Du seuil, Paris, 1994, p.10.

[2]- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص 20.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بعد هذا كله يمكننا وضع شبكة تحليلية لقراءة الصورة، منشرطة بتلك النقلة التي رأيناها من قراءة النص إلى قراءة الصورة، مستفيدين من خصوصياتها التي لا يقولها النص، ومن المبدأين اللذين يحركانها وهما مبدأ التجميع ومبدأ التدرج[1] في قراءتها.

1-6-4-2-1- آليات قراءة صورة أغلفة روايات محمد برادة:

يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها[2]، فقبل أي تحليل لابد أن نميز بين مختلف أنماط الصورة، وهي من يحدد اختياراتنا لأهم عناصر التحليل، ومن يحفزنا للبحث فيما تحدثه من تأثيرات في القارئ- المشاهد الذي سيطرح عليها بدوره عدة أسئلة، كونها تخفي احتمالات قرائية، باعتبارها كتاب مفتوح بتعبير"أ. **إيكو**" تعطينا حرية التأويل[3]، مركزة على ثلاث مراحل للقراءة:

1- طبيعة الصورة.

2- تحليل مكونات الصورة.

3- المنظور التأويلي /تأويل الصورة.

إلا أن المرحلة الثالثة من قراءة الصورة، ستستقل بنفسها كونها قراءة تأويلية، تجاوز القراءة الوصفية.

1-6-4-2-2- طبيعة صورة أغلفة الروايات:

في هذه القراءة الوصفية التي تحاول الإجابة عن سؤال "ماذا تقول الصورة ؟"، لسنا بحاجة إلى معرفة أخرى سوى ما هو مرتبط بمجال إدراكنا للصورة[4]، فالصورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الإيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى يطلق عليها التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي تلك العلامات التشكيلية (الأشكال، الخطوط، الألوان، التركيب...)[5]، لهذا وجب علينا معرفة

---

[1] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, pp.16- 20.

[2]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، دار النشر المغاربية، الدار البيضاء، ص 128.

[3] -Marie Claud Vettraino Soulard, lire une image, p59.

[4]- رولان بارت، بلاغة الصورة، ص 94.

[5]- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص 92-93 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النمط الذي تنتمي إليه الصورة، وفي أي صنف تنخرط، هل هي تنتمي للصور السينمائية (السينما، التلفزيون، الفيديو...)، أو إلى الصور الجمالية، أو إلى الصور النفعية (الصور الإشهارية، الإخبارية، الوثائقية...)، وبهذا تتحدد طبيعة صورة الغلاف في روايات محمد برادة:

1- صورة غلاف رواية "لعبة النسيان":

أ- صورة غلاف الرواية، الطبعة الأولى 1987:

*** ما طبيعة الصورة:**

صورة الغلاف عبارة عن صورة فنية، أو لوحة تشكيلية للفنان المغربي **عبد الله الحريري** كما جاء في الصفحة الثانية للغلاف.

*** ماذا تقول الصورة:**

هذه الصورة الفنية تمثل لوحة تشكيلية، ونصاً بصرياً تتضام عبره العلامات الكاليغرافية، والألوان المتراكبة، وكذلك قطع الزليج المغربي[1] البادية في الصورة التي يحيط بها الخط العربي من كل جانب.

ب- صورة غلاف الرواية، الطبعة الثالثة 1995:

*** ما طبيعة الصورة:**

الصورة عبارة عن لوحة /صورة فوتوغرافية للفنان المغربي **كمال بلاطة** كما يرد في الصفحة الثانية للغلاف.

*** ماذا تقول الصورة:**

نرى في الصورة جداراً قديماً نخاله في حي شعبي، وفتى صغير يستند عليه، ووراءه نافذة بشباك حديدي تطل منها فتاة صغيرة، وهذا وقت الظهيرة لما تعكسه الظلال.

ج- صورة غلاف الرواية المترجمة 1993:

*** ما طبيعة الصورة:**

هذه الصورة عبارة عن صورة فوتوغرافية، تحمل اسم عشق المغرب (passion du Maroc)، للفنانة **كلارا مونري (Clara Menéres)**، كما هو مثبت في الصفحة الثانية للغلاف.

---

[1]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، ط1 ،سنة 1996، المغرب، ص 12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** ماذا تقول الصورة:**

يتجسد داخل هذه الصورة الفوتوغرافية شخص واقف، ربما يكون رجل أو فتى بزي مغربي تقليدي (الجلابة، والطاقية، والبلغة...)، يحمل كتاباً بيده اليمنى، إلا أن ملامحه لا تظهر، وهذا للألوان القاتمة والخلفية المعتمة، التي لا تمكننا من تحديد المكان بوضوح.

2- صورة غلاف رواية "الضوء الهارب":

أ- صورة غلاف الرواية، الطبعة الثانية 1995:

*** ما طبيعة الصورة:**

الصورة عبارة عن لوحة تشكيلية للفنان المغربي **بوشعيب الهبولي**، كما جاء في الصفحة الثانية للغلاف.

*** ماذا تقول الصورة:**

نجد بأن هذه الصورة /اللوحة تحتوي داخل إطارها بورتريه لشخص ما تقترب ملامحه من ملامح امرأة، عيناها كبيرتان وذات أهداب طويلة، جاءت ذات ألوان قاتمة في الغالب.

ب- صورة غلاف الرواية الطبعة المترجمة 1998:

*** ما طبيعة الصورة:**

تمثل هذه الصورة لوحة تشكيلية مأخوذة من" Manuel Geerink"، وقد قام بتصميم الغلاف الفنان المغربي **عبد الله الحريري**.

*** ماذا تقول الصورة:**

تتضمن الصورة ألواناً كثيرة بلطخ متعددة الأحجام والأشكال، وفي الأسفل على يمين اللوحة نجد شخصاً متخففاً من ثيابه كأنها ملابس رياضي أو سباح يحمل عصا طويلة، وهو يحرك ما يشبه القدر الكبير، الذي تتصاعد منه تلك اللطخ المتعددة الألوان لتتغطي سماء الإطار.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- صورة غلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر":

أ- صورة غلاف الرواية، الطبعة الأولى 1999:

*** ما طبيعة الصورة:**

هذه الصورة عبارة عن صورة فوتوغرافية، ملعوب بخلفيتها وظلالها ليخيّل للناظر إليها أنها تشبه اللوحة التشكيلية، وهذه الصورة من تصميم الفنان المغربي **بوشعيب الهبولي**.

*** ماذا تقول الصورة:**

نجد داخل إطارها صورة شبيهة بتمثال أبو الهول، أحد تماثيل مصر الفرعونية، وهو مرتكز على قاعدة صخرية، أما خلف التمثال فتظهر أشجار تعلوها زرقة السماء التي تماهت مع اللون الأزرق الملون بالريشة ليقدم لنا خلفية الصورة.

ب- صورة غلاف الرواية المترجمة 2001:

*** ما طبيعة الصورة:**

هذه الصورة عبارة عن صورة فوتوغرافية بعنوان "مصر: 100 عام من السينما" (Egypte, 100 ans de cinéma)، تصميم الفنانة المغربية **خديجة قباج**.

*** ماذا تقول الصورة:**

نجد داخل الصورة خمسة أشخاص (أربعة رجال وامرأة)، تعلوهم ابتسامة ظاهرة وهم جلوس يتحدثون، واحد منهم يحمل كتاباً (ربما يكون نص السيناريو...)، وواضعاً غليوناً في فمه، والثاني وراءه يمسك بكاشف الضوء، أما المرأة فتضع يدها على خدها والوردة في أذنها، لابسة زياً مصرياً تقليدياً، وهي مصغية بانتباه للذي يقرأ في الكتاب، وإذا ربطنا علاقة الصورة بعنوانها فسنجد بأن هؤلاء ممثلين مصريين في بدايات السينما المصرية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4- صورة غلاف رواية "امرأة النسيان":

أ- صورة غلاف الرواية، الطبعة الأولى، 2001:

*** ماذا تقول الصورة:**

الصورة عبارة عن لوحة فنية تشكيلية للرسام النمساوي "**قوستاف كليمت**" بعنوان (العناق)[1]، وقد تم تصميمها من قبل الفنانة المغربية **خديجة قباج**.

*** ماذا تقول الصورة:**

يظهر في هذه اللوحة التشكيلية شخصان ملتحمان في حالة عناق حار، وخلفية الصورة كلها مشكلة من خطوط حلزونية، ومربعات بأشكال وأحجام متفاوتة، وعلى يسار اللوحة من الأسفل هناك أشخاص متجمعون، واللوحة يعلوها اللون الذهبي الخاطف للأبصار.

1-6-4-2-3- مكوّنات الصورة (التنظيم المجمل للصورة):

يكون استقبال الصورة في المرحلة الأولى مجملاً، فالعين تمسح الصورة، ولكن تثبتها على نفس الإطار[2]، ليس بالكيفية الخطية التي نتلقى /نقرأ بها النص، لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث أن تصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية، لأن تركيز بصرنا على الصورة سوف لن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة، لذا يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية[3]، محددة بذلك مسار الصورة المدروسة.

2-3-1- المنظور:

يميز أهل الاختصاص بين معنيين للمنظورية، معنى واسع يراد به العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات، والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر، آخذاً بعين الاعتبار عنصر المسافة[4]، ومعنى ضيق عُرف منذ بداية عصر النهضة، بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضاً، أين توجد فيه هذه

---

[1]- الفنان التشكيلي قوستاف كليمت (1862-1918)، من رواد الفن الجديد في النمسا، الذي عرف بفنه التصميمي الخاص، من أشهر لوحاته، لوحة (القبلة 1907-1908)، الشبيهة باللوحة الموجودة في غلاف الرواية المدروسة، واسمها (العناق)

[2] -Marie Claud Vettraino Soulard, lire une image, 1993, p107.

[3]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، ص 129.

[4] -Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, pp110.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموضوعات، بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان، كما يبدو المكان للعين التي تتموقع في موضوع واحد لا يتغير[1].

لتتعدد التحديدات لهذا المنظور، ومنها على وجه الخصوص التحديدات الهندسية والسيميائية، فقد عرّفه "**P. Reina**" بأنه "العلم الذي يعلمنا كيف نمثل المواضيع ثلاثية الأبعاد على وجهة ثنائية الأبعاد، بوجهة تكون فيها الصورة المنظورية تتصادف مع تلك التي تقدم الرؤية المباشرة"[2]، أما بالنسبة إلى "**E. Ponofsky**" " فنحن نتكلم بأكثر دقة عن الرؤية المنظورية كما هي في العمل الفني، فالواجهة تولد داخل ماديتها... وكما تظهر في إطار اللوحة"[3].

وقد احتدم النقاش بين أصحاب الحقيقة العلمية للمنظور، وأصحاب العلاقة الثقافية، إلا أن هذا النقاش لم يكن منغلقاً على نفسه، فقد لعبت فيه السيميائيات دوراً مهماً، للتقريب بينهما، وإيضاح رؤاهم، فحجة أصحاب الدقة الرياضية ترتكز بالأساس على شكل التعبير وبأكثر خصوصية على الصورة التقنية، أما أصحاب حجة العلاقة السوسيو-ثقافية فهي تحمل في الوقت نفسه شكل المضمون داخل علاقاتها مع الصورة الشكلية، وعلى اللغات الإيحائية المرتبطة بتمثيل الفضاء.

فكل المسألة هي تبع للسيميائية التشكيلية في تفاعلها مع بعضها، داخل العلاقة بين شكل التعبير، وشكل المضمون[4]، فإحداها تؤكد "حقيقة" المنظور المركزي عن طريق الدقة الهندسية للصور التقنية، وثانيها تؤكد علائقية التقنيات الهندسية عن طريق التحولات السوسيو-ثقافية والمعرفية لشكل المنظور.

ليصبح عندنا عدة منظورات، منظور جوي، ومنظور حلزوني، ومنظور خطي[5]، وهذا الأخير هو المعوّل عليه في دراستنا لصور أغلفة روايات محمد برادة.

---

[1]- جمال أردان، المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في الرسم)، مجلة فكر ونقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، المغرب، ص 87.

[2] -Jacques Fontanille, les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur, ed. Hachette, Paris, 1989, p.64.

[3] -J. Fontanille, les espaces subjectifs, p.64.

[4]- المرجع نفسه، ص71- 72.

[5]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، مجلة عالم المعرفة، عدد 267، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس 2001، دولة الكويت، ص 257-258-259.

ينظر أيضا:

- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري (تمهيد أولي في البنية والقراءة)، مطبعة الساحل، ط1 ،سنة 1994، الرباط، ص 175.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** المنظور الخطي**:

وهو الذي يرتبط بمفهوم نقاط التلاشي والهروب، وهي نقاط التناهي التي يختفي عندها الحيز أو الشكل[1]، مثلما يحدث عندما تختفي تلك اللطخات المعبر عنها بالدخان المتصاعد من القدر في صورة رواية "الضوء الهارب"، لتتلاشى في أفق إطار الصورة /اللوحة لتصبح أصغر، بينما يتزايد حجمها كلما اقتربنا منها.

لهذا يرى "**غوتيه**" بأن "تمثيل موضوع ما منظورياً، هو تقاطع مع المسافة المسطحة التي تشكل الصورة، وتقاطع المستقيمات التي تربط وجهة النظر بكل نقط الموضوع.... إن خط النظر الذي هو أفقي نظرياً يرقد على مستوى أفقي، ويقوم تقاطعه مع مستوى الإسقاط الذي هو عمودي نظرياً، بتحديد خط الأفق، وبذلك تكون النقطة الرئيسية هي نقطة الالتقاء بين خط النظر وخط الأفق.

كما لا يطرح تمثيل المستقيمات المتوازية لمستوى اللوحة، وبخاصة العمودية منها، أي مشكل، لكن بالمقابل، فإن المستقيمات المتوازية فيما بينها دون أن يكون كذلك في اللوحة تتجه نحو نقطة هروب مختصة بكل حزمة"[2].

ويمكن التمثيل لهذا المنظور بالخطاطة التالية[3]:

---

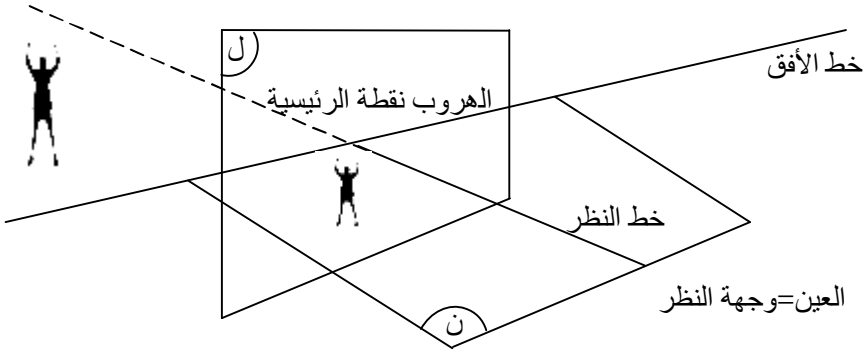
[1]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص257.

[2] -Guy Gauthier, Vingt leçons sur l'image et le sens, ed. Edilig, Paris, 1986, p.24.

[3]- وهذه الخطاطة مأخوذة عن كوكولا وبيروتيت، وللتعمق أكثر ينظر كتابهما:

Bernard Cocula, Claude Peyroutet, Sémantique de l'image, ed. Delagrave, Paris, 1986, pp.97-98.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



ل = مستوى اللوحة = مستوى الإسقاط

ن = مستوى النظر = المستوى الأفقي

ولقد واجه هذا المنظور اعتراضاً كثيراً من النقاد التشكيليين لادعائه الموضوعية، إلا أنه يجنح إلى الذاتية الفردية[1]، التي أدخلته حد التلاشي، غير أنه يبقى من بين المنظورات المعوّل عليها كثيراً، وقد ساعد على انتعاشه واستمراره ظهور الصورة الفوتوغرافية ثم السينما[2]، فهو مدين لهما.

*** المنظور في صور أغلفة روايات محمد برادة:**

لكي نبدأ في فهم المنظور في صور أغلفة محمد برادة، لابد من البحث فيها عن **نقاط القوة، وخطوط القوة** (كما هي في المخطط أعلاه)، فهي من العناصر الأساسية والمهمة في الصورة، كما تظهرها الصور المدروسة الأكثر إضاءة وتلوينا[3].

فلقد جاءت صور الأغلفة مركزة على الإضاءة الموجودة على وجوه الشخصيات، وما يحيط بها، وكذلك الألوان التي تجلب الرائي /الملاحظ إليها، أما غير الاعتيادي فنجده في صورة رواية "لعبة النسيان" (النسخة المترجمة) التي تركز على الألوان فقط، وتسودها عتمة، مع اختفاء ملامح الشخصية.

وانطلاقاً من مورفولوجيا الصورة، يمكننا إيجاد خطوط الهروب، ونقاط الهروب[4] التي تمكننا من التخلص من المنظور ووقع العمق الذي أردنا تحقيقه، فخطوط الهروب في الصور المدروسة تتشكل من ذلك الخط المتخيل الافتراضي الذي يربط بين شخصيات الصورة ومواضيعها، أما نقاط الهروب فهي مكان الجمع بينها، فمثلاً:

---

[1]- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص 238-239.

[2] -G. Gauthier, Vingt leçons sur l'image et le sens, pp.24-25.

[3] -D. Serre-Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, p22.

[4]- المرجع السابق، ص 22-23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- في صورة غلاف رواية "لعبة النسيان" (الطبعة الثالثة)، نجد خطوط الهروب تتحد في خط النظر الذي ننظر إليه للشخصيات (الفتى والفتاة)، ومواضيعها وأشيائها (الجدار النافذة...)، وكذلك القول على الشخصية الواقفة والحاملة لكتاب وهي بالزيّ المغربي التقليدي وما يحيط بها في (النسخة الفرنسية لـــ"لعبة النسيان").

- أو ما يظهر في نظرة المرأة التي تنظر إلينا في رواية "الضوء الهارب"، أو ذلك الشخص الذي يحرك بعصاه الطويلة في ذلك القدر (النسخة الفرنسية للرواية).

- أو صورة أبو الهول الجاثم على تلك الصخرة في رواية "مثل صيف لن يتكرر"، أو تلك الشخصيات الجالسة مع بعضها البعض (النسخة الفرنسية).

- أو صورة الشخصان المتعانقان وما يحيط بهما من أشياء في رواية "امرأة النسيان".

كل هذه الشخصيات والمواضيع والأشياء، تتقاطع خطوط نظرها مع خط الأفق (والخطوط الهندسية الأخرى، العمودي والأفقي)، لتتمركز في نقطة الهروب كنقطة للقوة تحدد مسار الصور وتساعدنا على قراءتها.

ومنه فالمنظور يمكننا من تحديد تراتب وتدرج الشخصيات والمواضيع، واحترام الاقتصاد المجمل للصورة.

2-3-2- الإطار:

يعد مفهوم الإطار (cadre) مفهوماً جديداً داخل المصطلحات الفنية للثقافة الإنسانية، لأن الرسومات القديمة تتأبى بشكل واضح التأطير في حدود معينة[1]، فلم يُطرح كمفهوم إلا في الحضارة الغربية التي قامت باغتيال الصورة داخل هذا السجن النظري /الشكلي[2].

لهذا نجد أن الإطار يكتسب قيمة خاصة في فن الرسم، فهو يؤدي وظيفة تعيين مباشر لحدود الرسم (كما هو حال الإطار الفعلي)، أو يقوم بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل ويمنحه معناه الرمزي (بمعنى أنه يعطي العمل الفني الدلالة السيميائية

---

[1]- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص 219-220، وما بعدها.

[2]- لتعقيد مفهوم الإطار حتى على المختصين في الفنون والبصرية خاصة، ومورفولوجيا الصورة عامة، يرجى الرجوع إلى الكتاب المتخصص في هذا المجال لجماعة "أم" (M) الذي عالجت فيه العلامة البصرية معالجة ابستمولوجية وسيميائية، وقد خصصت للإطار جانباً مهماً باحثة عن فلسفة الإطار، وبلاغة الإطار، وسيميائيته- وهذا يخرج عن مجال اهتمامنا الآن:
ينظر: Group M, Traité du signe visuel (pour une rhétorique de l’image), ed. Du seuil, Paris, 1992, pp.377-390.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي هي خصيصة الفن التمثيلي بوجه عام)، فصورة مشهد من غير إطار لا تعني شيئاً[1]، ولا يقتضي الأمر غير إضافة شيء يؤخرها ويجعل لها حدوداً (مثل إطار شباك أو قوس) لكي ينظر إليها على أنها تمثيل.

فالإطار هو تلك المسافة التي يتموقع فيها المصور الفوتوغرافي مثلاً من الموضوع المراد تصويره، مما يسمح له تحريك عدة أطر، كل واحد يحمل دلالته وجوده وحساسيته الخاصة[2]، فهو عبارة عن تقرير للتناسب والانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة، لهذا سنبحث في الصور المدروسة على الأطر المتعارف عليها عند المختصين، مبتعدين عن تعقيداتها ما أمكن، ومن أهم الأطر المشتغل عليها نجد[3]:

1- الإطار العام أو المجمل:

وهو الإطار الذي يخذ كامل الديكور، والشخصيات الموجودة في الصورة، فغالباً ما يستعمل كبداية أو نهاية لفيلم ما، أو نص أدبي، بحيث يكون المدخل أو البداية عامة وكلية، لتتدرج بعد ذلك للخاص والجزئي.

فنجد أن إطار صورة الضوء الهارب (النسخة المترجمة)، قد أخذ مجمل الحقل البصري، بطريقة بانورامية، فيمكن للناظر المتمعن أن يحتوي كل المجال البصري للصورة وموضوعاتها وشخصياتها.

2- الإطار النصف – مجمل:

وهو الإطار الذي لا يغطي سوى جزء من الديكور أو الحدث، إذ يركز انتباهه على مجموعة خاصة، بحيث يمكننا من فصل الشخصيات أو الموضوعات، وهذا ما نجده في صورة غلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر"، بحيث يمكننا فصل تمثال أبو الهول كشخصية عن باقي الموضوعات، أي الأشجار التي وراءه والديكور الذي يلّونه بالأزرق.

---

[1]- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، (ت)، سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، سنة 1999، مصر، ص151.
ينظر أيضاً:
-Iouri Lotman, la structure du texte artistique,traduit du russe par, Anne Fournier, Bernard Kreise, ed. Gallimard, Paris, 1970, pp. 299-309.

[2] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, p27.
ينظر أيضاً:
-Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, pp108.

[3] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, p27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- الإطار الإيطالي:

وهو الإطار الذي يجعل من الشخصية تظهر إلى حد منطقة القدمين، كما نشاهد ذلك في صورة غلاف رواية لعبة النسيان (النسخة المترجمة)، ذلك الفتى الذي يشد على ركبتيه، كما يمكن لهذه الصورة أن تنخرط أيضاً فيما يعرف **بالإطار القريب** الذي يُظهر لنا قامة الشخصية بتفاصيلها.

4- الإطار المتوسط:

يقوم هذا الأخير بتأطير شامل لشخصية أو أكثر، بحيث يركز انتباه الجمهور المشاهد على هذه الشخصية أو الشخصيات في فضاء يحدده، وهذا ما هو عليه الصورة الفوتوغرافية لغلاف "لعبة النسيان" (الطبعة الثالثة)، وكذلك الصورة المرفقة بغلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر" (النسخة المترجمة).

5- الإطار الكبير:

لا نرى في الإطار الكبير إلا جزءً من الشخصية، التي تجلب انتباهنا، بحيث يسمح لنا مباشرة تتبع حركاتها، وقراءة حياتها الداخلية ومشاعرها وانفعالاتها الأكثر حميمية، إنه إطار التحليل النفسي بامتياز، وهذا ما نجده في عدة صور:

- صورة غلاف رواية "لعبة النسيان" (الطبعة الأولى)، والتي ترّكز على الموضوع والحركة المتموجة للحروف، التي تناغمت مع انتظام وانسجام فسيفساء الزليج كأنها حبيبات رمل تتقاذف على شاطئ البحر.

- صورة غلاف رواية "الضوء الهارب" (الطبعة الثانية)، التي جاءت مُركزة على وجه الشخصية وملامحها المعبّرة عن الشرود والحيرة، وهذا ما يظهر من خلال عينيها الناتئتين، والشفتين المكتنزتين، المتفجرتين بالصمت المتكلم.

- صورة غلاف رواية "امرأة النسيان"، والتي ركّز فيها على الشخصيتين المتعانقتين، في حركة حميمية وشاعرية، في انحناء الرأسين والتفاف الساقين، مع التركيز على باقي الموضوع المحيط بالإطار، الذي يتأبى عنه كثيراً أسلوب "**ق. كليمت**" الذي ينفلت إلى مناطق الشهوة واللذة من خلال رسوماته الموحية بذلك، وصورة (العناق) دليل عليه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

6- الإطار الأكبر:

وهو الإطار الذي يجذب انتباهنا قصد التركيز على عناصر من الوجه أو تفصيل في الموضوعات الموجودة، وهذا ما يظهر من خلال صورة غلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر" (النسخة المترجمة)، إذ أن التركيز باد على الموضوعات الموجودة في إطار الصورة (النافذة، الكاشف، الكتاب، الغليون، الوردة...)، كما تم التركيز على ملامح الشخصيات التي تتفاعل وتتجاوب مع بعضها (ملامح السرور والضحك...) في تلك اللحظة الفنية /الإنسانية، وهي كذلك تعد أقرب إلى الإطار الإمريكي الذي يظهر الشخصيات وهي تتحاور، أو هي في حالة حركة..

وبهذا نفهم أن الإطار هو خيار فني، إذ يُعد الحد الفاصل بين العالم الداخلي للتمثيل /الصورة والعالم الخارجي له[1]، كاشفاً لنا عن تعقيداته التي واجهتنا في تحديده، غير أن هذه الأطر ستُستكمل ويُملأ فراغها الدلالي لما تُقرأ /تُحلل في علاقتها مع النص الروائي، لأنه هو إطارها الأكبر والأرحب، ففن الكتابة وفن الرسم في العين مرتبطان ببعض[2].

2-3-3- زاوية النظر:

بعدما أتينا على كل من المنظور والإطار كإجراءين عمليين لقراءة الصورة، جاء الآن دور زاوية النظر لتمكننا من تحديد الطريقة التي ينظر إليها الشخص /الملاحظ للصورة ومن أي زاوية يقبض عليها[3].

فزوايا النظر تتواصل بربطها بين العين والموضوع المنظور له /فيه[4]، فالقارئ البصري /الملاحظ ليس بالضرورة أن يكون تركيزه على نفس زاوية النظر التي نركز عليها في الموضوع، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور، أو الفنان حالة تصويره /رسمه، فنجد مثلاً الصورة الفوتوغرافية (لعبة النسيان) هي من وضع المصور الذي اختار موقعه ضمن عملية التصوير ليحدد إطار الموضوع الذي سيلتقطه، بضبط الإنارة وكميتها[5] إلى غير ذلك من الإجراءات التقنية.

---

[1]- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ص152.

[2]- المرجع نفسه، ص 151-152.

[3] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, pp.28-29.
ينظر أيضا: -بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ص143-17

[4] -Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, pp108 .

[5]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، ص 124.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لهذا سنجد أن زوايا النظر تختلف في صور الأغلفة المدروسة:

1- زاوية النظر الوجهية:

وهي التي تضعنا مباشرة في مواجهة الشخصية (المصورة /المرسومة)، بحيث تصبح هي المخاطب /المتلقي، وهذا يظهر في صورة غلاف "لعبة النسيان" (النسخة المترجمة)، فذلك الشخص الواقف بالزي المغربي يواجهنا تماماً وكأنه يخاطبنا ويحاورنا، مبقياً معنا ذلك التواصل والتفاعل الحميمي على الرغم من غموض ملامحه.

2- زاوية النظر ثلاث أرباع:

يعد النظر من هذه الزاوية أقوى من سابقتها، كما هي عليه موضوعات شخصيات /صور أغلفة روايات "لعبة النسيان" (الطبعة الأولى)، "الضوء الهارب" (النسخة الأصلية والمترجمة)، "امرأة النسيان"، إذ نجد النظر إلى الموضوعات، ونظرات الشخصيات أقل عنفاً، لا تبحث مباشرة عنا، فهي لا تأمرنا بقدر ما تستضيفنا لرؤيتها /قراءتها، محتاجة دائما لمشاهدتنا وإلى نظرنا، ففي نظرنا حياتها.

3- زاوية النظر الجانبية:

هذه الزاوية هي أيضاً أقل حدة من زاوية النظر الوجهية، لأنه في هذه الزاوية تكون الشخصية أو الشخصيات غير آبهة بنا نحن الملاحظين /الناظرين (القراء)، ففي صورة "لعبة النسيان" (الطبعة الثالثة)، الفتى والفتاة مشغولان عنا بالنظر في أشياء أخرى دون الاكتراث بالمصور ولا بالملاحظين، كذلك الأمر في لوحة /صورة "الضوء الهارب" (الطبعة الثانية)، فالمرأة المصورة تشيح بوجهها عنا مبقية جزءا في الظل، والجزء الثاني ينظر في الفراغ، ونفس الشيء مع صورة تمثال أبو الهول في غلاف "مثل صيف لن يتكرر" (الطبعة الأولى)، فكأن نظرته خارج الزمان وخارج مجال رؤية الملاحظ /القارئ مما يدل على العجيب والسحري فيه، فالنظرة تنساب في فضاء آخر غير فضاء المتفرج، إن الصورة تضع "أنا" المتفرج في مواجهة "هو" الصورة الذي لا يلتفت إلى الرائي ولا ينتبه إليه[1].

كما تجدر **الملاحظة** أن هناك زاوية نظر أخرى قلما تستعمل من لدن المصورين والفنانين، وهي **زاوية النظر الخلفية**، أي تصوير الشخصية أو رسمها من الخلف أي من

[1]- سعيد بنكراد، سيميولوجيا الأنساق البصرية (الصورة نموذجا)، ضمن السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص 91-92.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الظهر، وهذا ما نجده في صورة غلاف رواية "امرأة النسيان" المستنسخة من "لوحة العناق" للرسام "**ق. كليمت**" إذ نجد أن إحدى الشخصيتين وهي التي تملأ الإطار تعطينا بظهرها وهذه الزاوية الخلفية أو الظهرية تدل على الفناء والموت أي فناء وموت العشيقين في بعضهما البعض، وهي من بين المواضيع الأثيرة في أسلوب **كليمت** الإيحائي.

2-3-4- اختيار الألوان:

تعتبر الألوان شأناً ثقافياً، وهذا يعني أن للتربة المحلية الأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان، فلا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، وإن على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي اللذين يمتح منهما[1].

وأمام هذا التعقيد المنهجي والتحليلي لقراءة دوال الألوان، لأن اللون لا يملك دلالة قارة وثابتة ومشتركة بين جميع الكائنات البشرية، فهذه الدلالة ليست سابقة على الممارسة الإنسانية، وليست سابقة كذلك على تجسد اللون في حالة من الحالات الإنسانية، من جهة ثانية لا ترتبط الدلالة باللون في ذاته، إنها وليدة التقابلات الممكنة بين الألوان، وهذه التقابلات هي المحددة لدلالة الملفوظ البصري أي دلالة اللون داخل تحقق خاص[2]، فلنترك الصورة ترشدنا في قراءة ألوانها بواسطة حساسيتها الخاصة[3]، مستعينين بمبدأين أساسين لهذا الاختيار وهما مبدأ هارمونية الألوان، ومبدأ تباينية الألوان[4].

فهارمونية الألوان هي التي تعمل على تدرج اللون لتوليد لون من لون آخر، أما تباينية الألوان فهي من يخطط وينظم إدراكنا لعناصر الصورة، ومما جرت به العادة التمييز بين سلاسل الألوان التالية[5]:

---

[1]- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص 275-276.
ينظر أيضا: سعيد بنكراد، سيميولوجيا الأنساق البصرية، ص 99-100.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

[3] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, p.34.

[4]- المرجع نفسه.

[5] -B. Cocula, C. Peyroutet, sémantique de l'image, pp.73-74-76.
ينظر أيضا: Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, PP108-109.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** سلسلة الألوان الأساسية:**

يتم التمييز بين سبعة ألوان أساسية في الطيف الشمسي الذي يُحصل عليه عند تشتيت الضوء عبر عدسة منشورية: البنفسجي، والنيلي، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقالي، والأحمر، وبما أن النيلي هو ضرب من اللون الأزرق فيُحتفظ بستة ألوان أساسية فقط.

*** سلسلة الألوان الابتدائية:**

وهي البنفسجي، والأزرق، والأخضر، والأحمر.

*** سلسلة الألوان المركبة:**

حين نخلط الألوان السابقة نحصل على ألوان مركبة، وهي نتاج جمع الأحزمة الملونة.

كما أن هناك تصنيفات أخرى تبقى دائماً نسبية، وهي التي تقسم الألوان إلى ألوان حارة، وباردة، وفاتحة وغامقة، **فالألوان الحارة** هي الأحمر، والبرتقالي، والأصفر، و**الألوان الباردة** هي الأخضر، والأزرق، والبنفسجي، دون أن ننسى اللونين الأسود والأبيض باعتبارهما قيمتين أكثر من لونين.

فكل ما سبق سيعقد مسألة اختيار الألوان وتحديد دلالتها /ولكن سنسترشد بما قدمناه سابقا، لهذا يقول "**جوجان**" "إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وإلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداماً منطقياً، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية"[1] وهذا ما سنتبعه في البحث عن دلالة الألوان لصور الأغلفة المدروسة.

1-دلالة الألوان في صورة غلاف رواية "لعبة النسيان":

أ- دلالة الألوان في غلاف الطبعة الأولى:

يمكننا قراءة ألوان صورة غلاف هذه الرواية من خلال التحليل الذي قدمه "**أحمد فرشوخ**" لها، والذي عرف كيف يلعب /يقرأ ألوانها المنسية بين الإضاءة والتعتيم، فالصورة تطفح بخصوبة لونية تغيم وتتوهج لتناظر (الإضاءة) الموجودة في الرواية و"تعتيمها"، فتضبيب الغلاف (اللون الرصاصي) هو ارتحال من الحاضر إلى الذاكرة،

[1]- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص278.

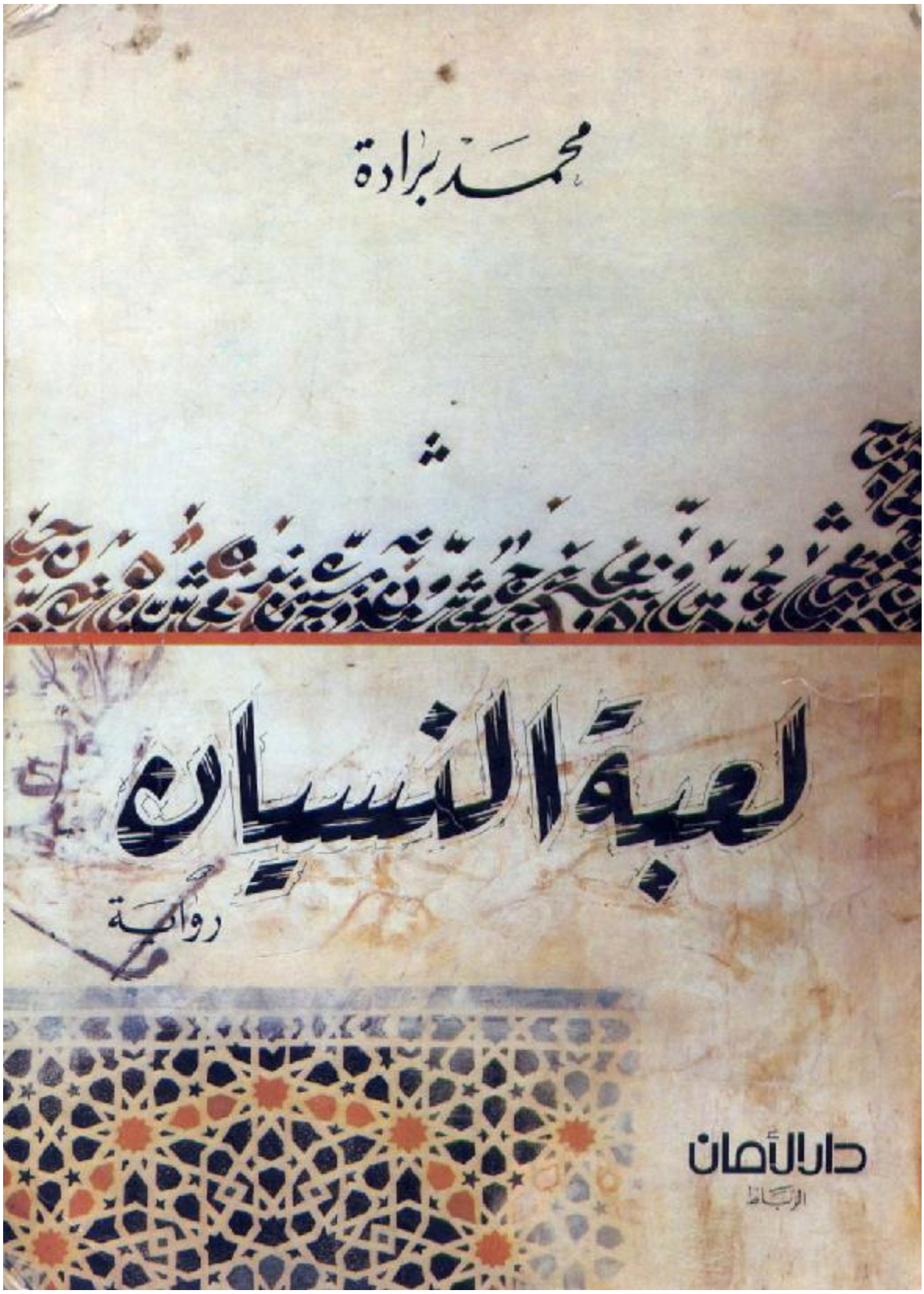
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن التذكر إلى النسيان[1]، وهو ما يناظر أحد مقاطع الرواية الذي يؤشر على اللحظة الهاربة في لعبة الكتابة "... لأنني وأنا أعيد سرد ما عشته... تبدو لي الأشياء والذكريات مختلفة مشوشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما أعتقد أني عشته وعاينته" [لعبة النسيان، ط1، ص 54-55].

وهذا يعني أن "بهوت" اللون الرمادي (الرصاصي) يتعالق والاسترجاع الباهت للطفولة الهاربة في غياهب الذاكرة المنسية /الموشومة[2]، كما أن هناك تعالق بين الحروف والألوان والخط الأحمر والفسيفساء الدالة على الزليج المغربي الذي يعتمد على النجمة الخماسية بالأساس ذات المثلثين (الذي يرمز أحدهما للأرض والآخر للسماء) بألوانها الحارة والباردة ونفس الشئ بالنسبة للنجوم الرباعية التي ترمز للعناصر الأربعة للكون (النار والماء والهواء والتراب) الممتزجة بالألوان الهوائية (الأبيض والأزرق) والمائية (الأخضر)، والترابية (الأسود والبني)، وهذا من الإحالات الرمزية للثقافة العربية الإسلامية.

[1]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص18-20.
[2]-المرجع نفسه، ص19-20.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة غلاف رواية لعبة النسيان، الطبعة الأولى 1987.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- دلالة الألوان في الطبعة الثالثة:

إن تباينية الألوان تسطر، وتنظم إدراكنا لمبادئ الصورة[1]، ففي هذه الصورة نجد الأسود والأبيض كقيمتين مهيمنتين، تشيران إلى درجة الإضاءة أو العتمة في أي لون، وهذا من خلال الحضور الخاص للأبيض (الضوء)، أو الغياب الخاص له، ومن ثم الحضور الخاص للأسود (العتمة)[2]، فتتوازنان وتتوزعان بين المنطقة الداكنة، والمنطقة الفاتحة، وبتماهي بعضهما البعض سيتولد "اللون الرمادي" لنحصل على السلسلة الأكروماتية اللالونية وهي (الأسود، الرمادي، الأبيض)[3].

أما اختيار المؤثرات الضوئية فسيؤثر على التأويل الدرامي للصورة، فالقصدية والاتجاه الضوئي المنتشر والموزع في الصورة، يسمح بتقسيمها إلى عالمين عالم الإضاءة (الأبيض) الذي يمثله الطفل خارج المنزل، وعالم التعتيم (الأسود) الذي تمثله الطفلة التي تنظر من وراء النافذة المظلمة، وقد وافق الكاتب المصور، ومصمم الغلاف، بأن بنى روايته على هاتين القيمتين /التقنيتين، الإضاءة والتعتيم على طول الرواية، فعملية التذكر تستثير الذاكرة بعد النسيان، لتخرجها من ظلمة التعتيم إلى نور الإضاءة، بعد المرور بالبرزخ اللوني /الضوئي، وهو اللون الرمادي الذي يجمعهما لفترة، ليستقلا من جديد.

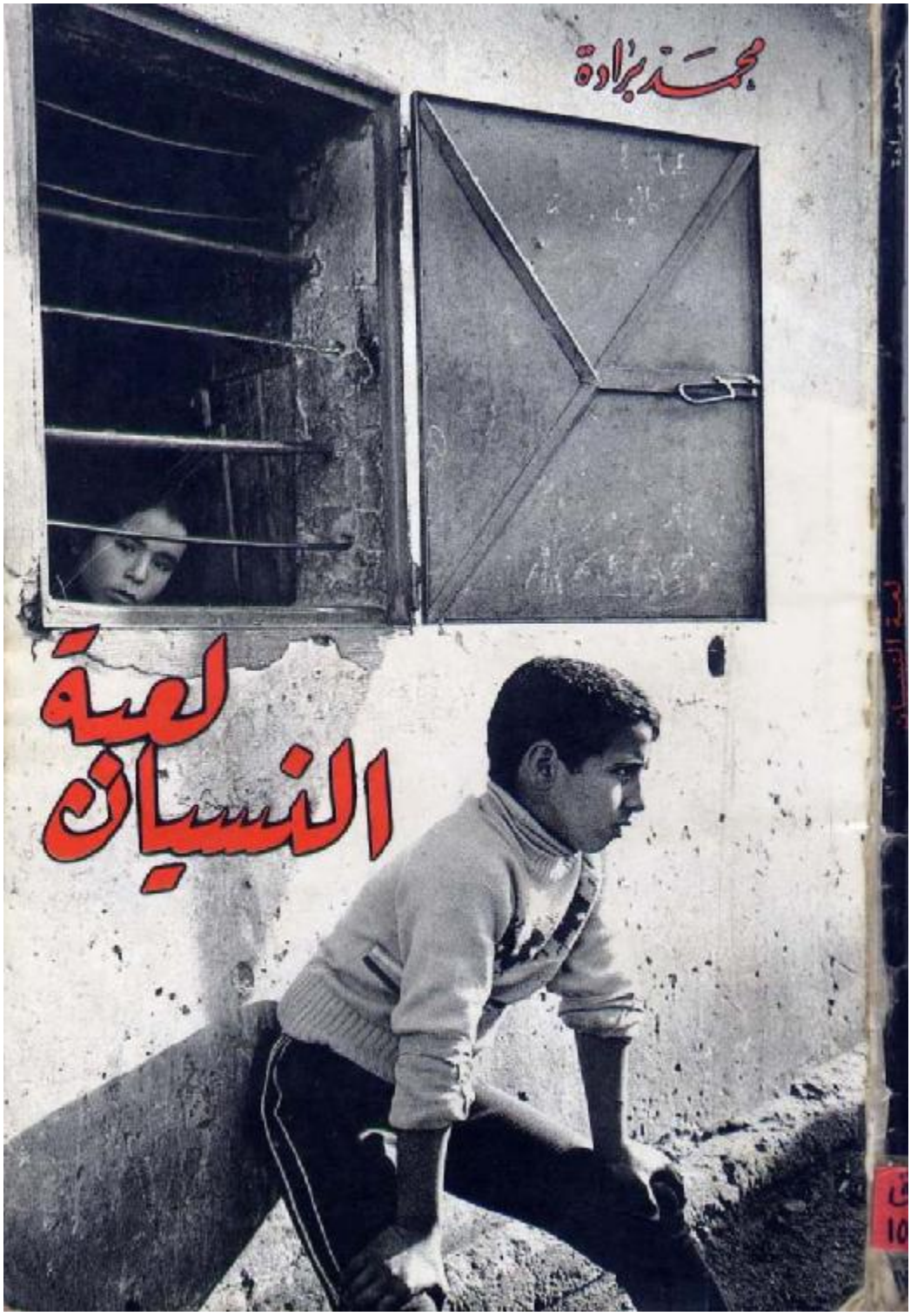
---

[1] -Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, p.109.

[2]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص260.

[3] -Nathalie Albou, François Rio, lecture méthodiques, p.109.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



***صورة غلاف رواية لعبة النسيان، الطبعة الثالثة، دار الأمان، سنة 1995**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

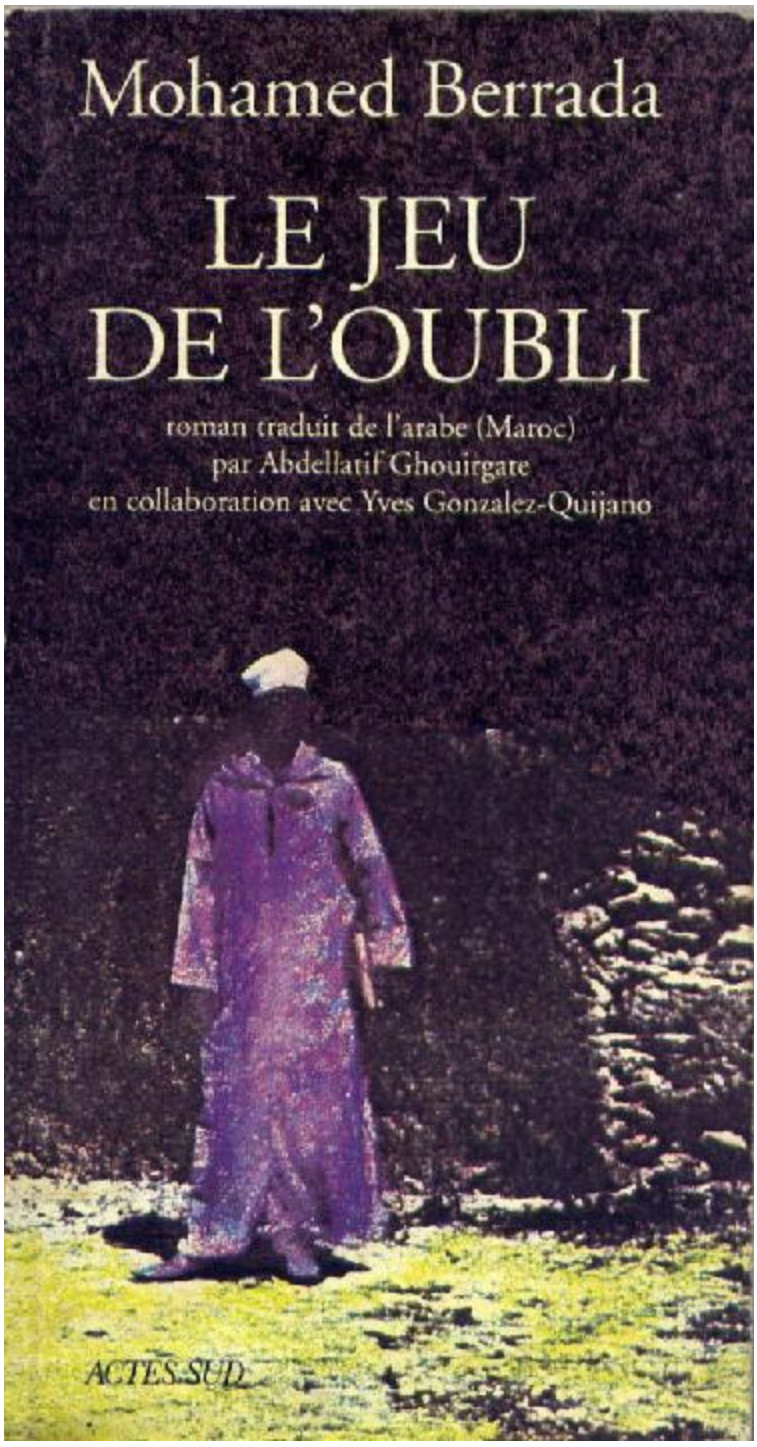
ج- دلالة الألوان في النسخة المترجمة:

لقد اعتمدت هذه الصورة أيضاً على تقنيتي الإضاءة والتعتيم (الأبيض والأسود)، كقيمتين محركتين لانتباه الملاحظ /الناظر والمنظور له في الصورة، إلى جانب اعتماد ألوان حارة وباردة، فالقيمة /اللون الأسود أعطى عمقاً ودلالة للصورة برمزه للذاكرة /الطفولة، أما القيمة /اللون الأبيض فقد اختفى وراءه لون بارد، هو اللون البنفسجي الذي غطى ملابس الشخصية الموجودة بالصورة، الدالة بزيها المغربي التقليدي (الذي يتزيا به الفقهاء في الغالب) على قوة الإيمان والتدين (وهذا ما جاء في مواضع كثيرة من الرواية)[1]، وهو من محمولات الذاكرة الشعبية أيضاً، أي ذو دلالة سوسيو-ثقافية.

إلى جانب اللون الأصفر-الأخضر الذي يغطي أرضية الصورة الدال على الخصوبة والنماء من جهة، والعشق، وحب الوطن، من جهة ثانية، وهذا أيضاً من محمولات الحضارة العربية الإسلامية، وما يعزز قراءتنا هو عنوان الصورة ذاتها (عشق المغرب) الحاملة لوجهة نظر المصورة، وتوجيه قراءتها أيضاً من خلال الرواية.

[1]- وهذا ما سنأتي عليه في تأويلنا لهذه الصورة وغيرها، في ربطنا بين التشكيل البصري (اللوحة /الصورة)، والملفوظ البصري /التشكيلي الوارد في الروايات، أي في بحثنا عن العلاقة بين الصورة والرواية والعكس.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة رواية لعبة النسيان،الطبعة الأولى النسخة المترجمة، 1993.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- دلالة الألوان في صورة غلاف رواية "الضوء الهارب":

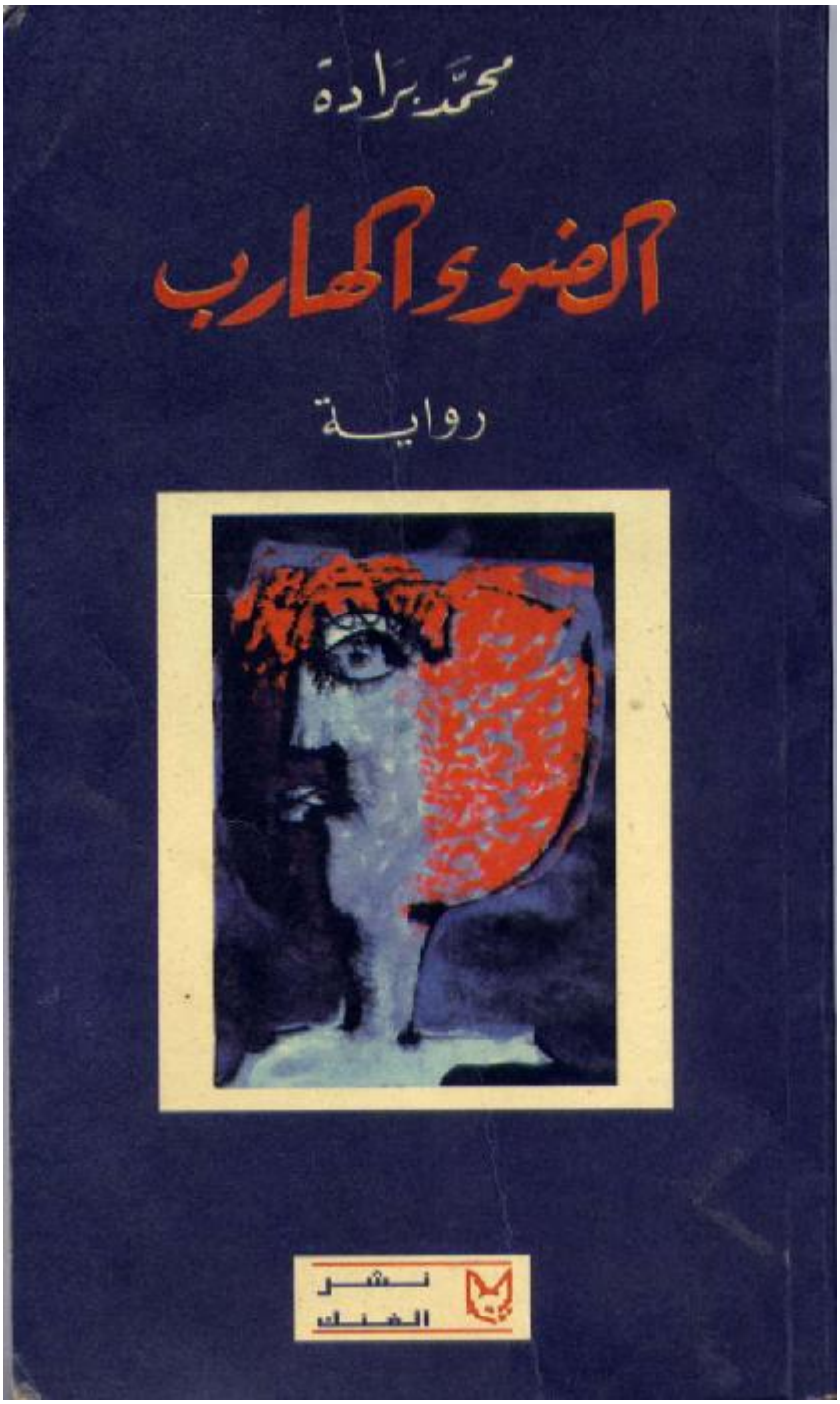
أ- دلالة الألوان في الطبعة الثانية:

صورة الغلاف يمثل بورتريه لوجه امرأة يمكن أن تكون إحدى شخصيات الرواية، وهي شاخصة ببصرها في شيء ما، امتزجت الألوان الحارة فيها بالألوان الباردة، فلون شعرها الذي جاء حاملا لدلالتين متناقضتين، دلالة على الحيوية والنشاط باعتبار التشخيص الروائي لشخصية المرأة (شخصية غيلانة وفاطمة ابنتها مع عشيقهما العيشوني)، ودلالة على الوصول إلى حافة الهلاك والموت وهو لون من ألوان الأحمر الذي يدل أيضاً على العنف المادي (ممارسة الجنس)، والعنف الرمزي (ملامسة اللوحة أثناء الرسم).

أما اللون البارد وهو اللون الأزرق المائل إلى السواد، فقد غطى وجه المرأة التي في الصورة، وجاءت دلالته حلمية إستيهامية (كأحلام كل من غيلانة وفاطمة بالخصوص في حلمها الطويل الذي سردته على العيشوني)، فدل هذا اللون على الحب والإخلاص لهذا المحبوب على الرغم مما يشوبه من التباس بادٍ في عينيها ذات اللون الغامق.

وقد تخلل هذه الألوان اللونين /القيمتين، الأسود الذي جاء كخلفية دالة على ذكريات هذه المرأة /الشخصية (ذكريات غيلانة مع عشيقها الرسام العيشوني المولع بالألوان الهاربة)، كما يرتبط هذا اللون بالحزن العميق الذي خلف انفصالهما عن بعض فكانت ذكرى سوداء لكليهما، لتأتي الإضاءة الخافتة /اللون الأبيض لتغطي باقي إطار الصورة لتعلن عن انفلات ذلك الضوء الهارب نحو الأفق .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة غلاف رواية الضوء الهارب، الطبعة الثانية،دار الفنك، 1995.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- دلالة الألوان في النسخة المترجمة:

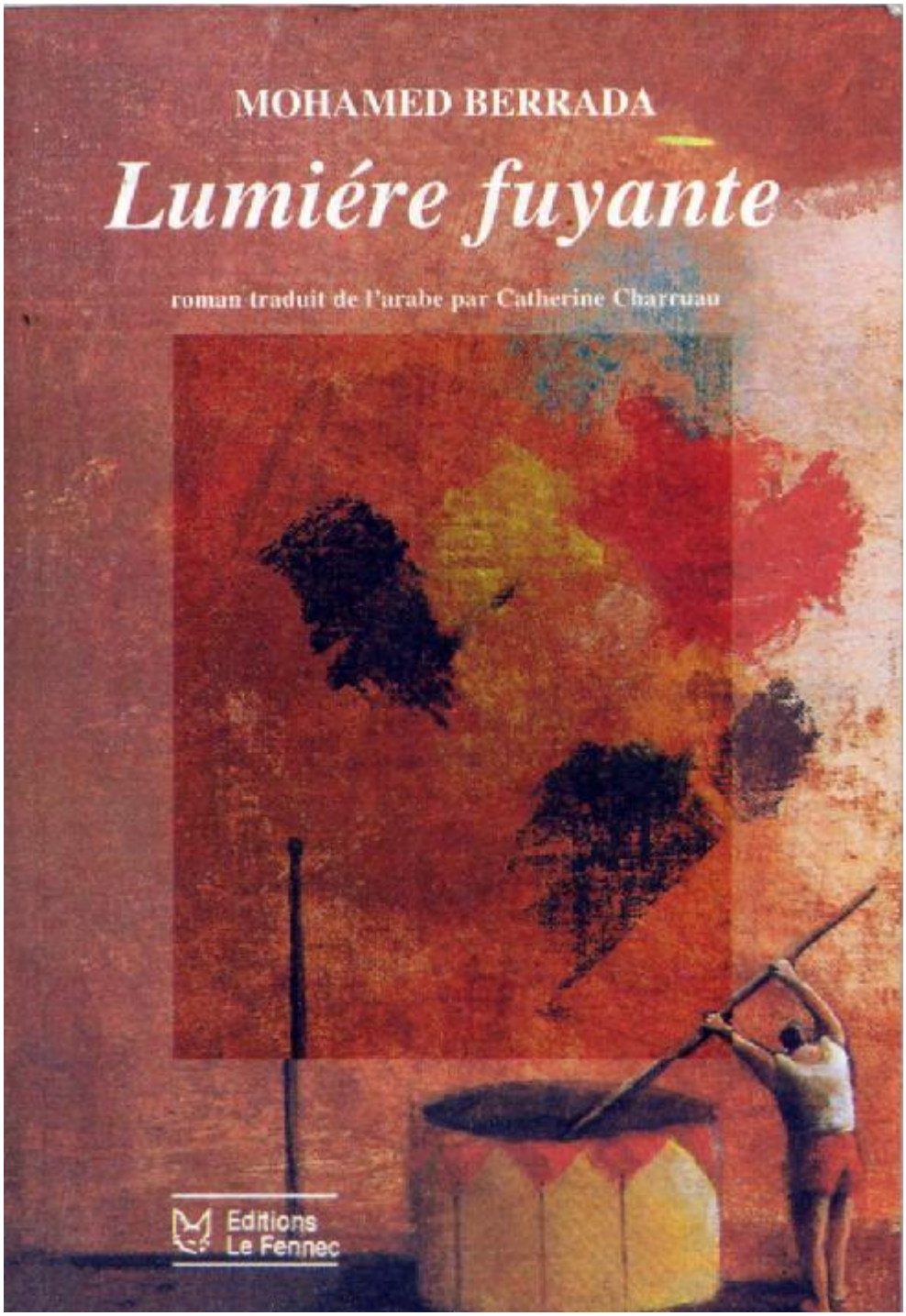
جاءت هذه الصورة حاملة لصورة رجل عكس الصورة السابقة كأنه تبادل أدوار لشخصيات الرواية (كانت صورة غيلانة أو فاطمة كما رسمهما العيشوني، في هذه الأخيرة يظهر الرسام /العيشوني في الصورة)، فالصورة تجسد رجلاً واقفاً وبيده عصا يحرك بها قدراً كبيراً، فكأنما تلك التي بيمينه ريشة العيشوني التي تعوّد مسكها ومداعبة الألوان بها لتأتي ممتزجة بين الحار والبارد.

أما الألوان الحارة فقد طغت على الصورة، حيث جاءت خلفية الصورة /اللوحة باللون الآجوري بين الأحمر والبرتقالي ليعطي عمقاً للصورة ويدل على حيوية ونشاط الشخصية /الرسام وشهوانيتها كذلك، وهذا ما دل عليه اللون الأحمر أيضاً في اللطخات المتصاعدة نحو الأفق، ليظهر كذلك اللون الأصفر الذي لُوّن به قدر الشخصية /العيشوني ليدل على قدره الدائر استدارة فوهة القدر الرامزة لقرص الشمس الذي يشع منه الضوء الهارب نحو الأفق.

أما الألوان الباردة فجاءت قليلة امتزجت مع بعضها مكونة هارمونية مع تلك اللطخات المتصاعدة من فوهة (الـــ)قَدر، الذات الهاربة إلى أفق الحلم المأمول، المتمثل في اللون الأزرق، لون الحلم الذي يهرب من شخصيات الصورة، وكذلك اللون الأخضر الدال على الخصوبة والنماء.

كما نجد هذين اللونين /القيمتين الأسود والأبيض يحيلان على الذاكرة في "لعبة النسيان" على هذا الضوء الهارب من قِدر الأقدار.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة غلاف رواية الضوء الهارب،الطبعة الأولى، النسخة المترجمة، 1998.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

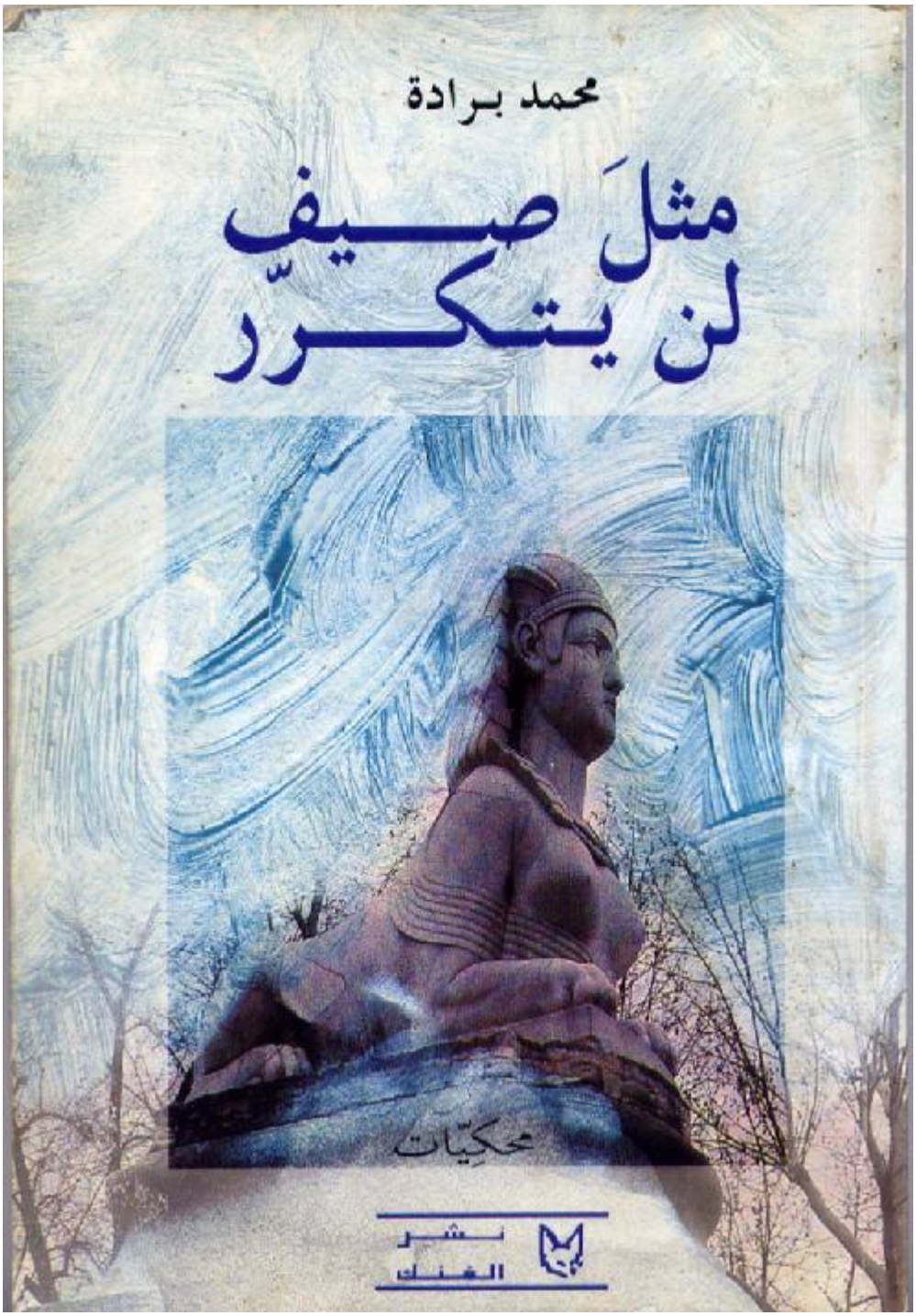
3- دلالة الألوان في صورة غلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر":

أ- دلالة الألوان في الطبعة الأولى:

هذه الصورة لتمثال أبو الهول جاءت باللون الرصاصي الدال على القوة والصلابة، الداعية إلى استرجاع ذاكرة الحضارة المصرية، تعلوه مسحة خفيفة باللون البنفسجي، ليعطينا انطباعاً بالعجيب والأسطوري الذي تخزنه الذاكرة الإنسانية عن أهرامات ومومياءات وتماثيل مصر الفرعونية.

أما باقي الصورة فجاءت باللون الأزرق المتدرج إلى الأبيض ليقدما عمقاً لخلفية الصورة، ليدخلنا به المصور /السارد مع باقي الألوان إلى عالم الحلمي والخيالي من خلال استرجاعنا لأسطورة أبو الهول الخارجة من محكيات بردي مصر الفرعونية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



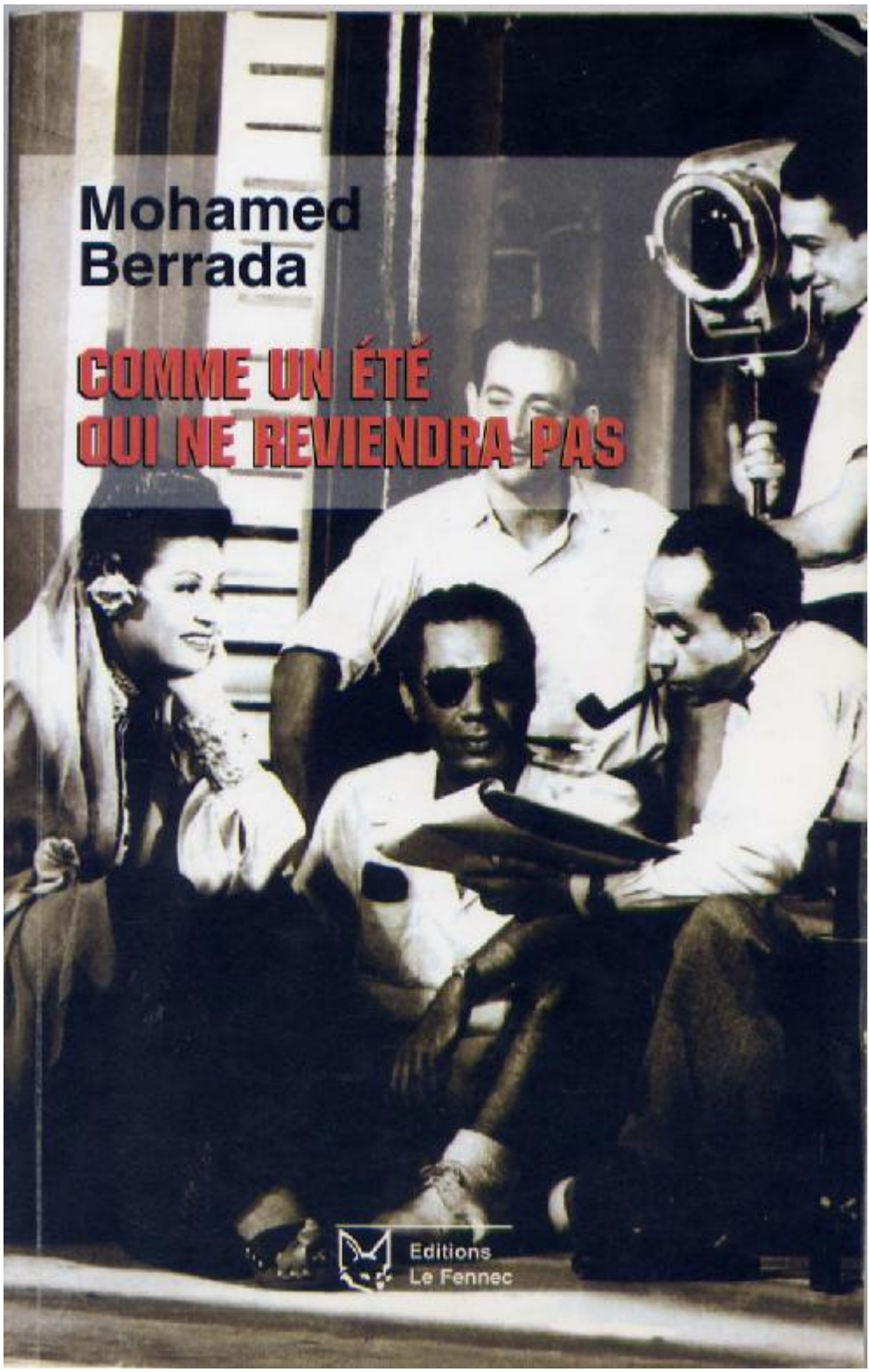
*** صورة غلاف رواية مثل صيف لن يتكرر، الطبعة الأولى،دار الفنك، 1999.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- دلالة الألوان في النسخة المترجمة:

جاءت هذه الصورة معاكسة للصورة السابقة من خلال اعتمادها على اللونين /القيمتين، الأسود والأبيض، المحركان في الصورة للذاكرة البصرية للسينما المصرية الدالة على الأصالة والعراقة في السينما العربية، من خلال أفلامها بالأبيض والأسود كما جاء في الصورة، وبهذا وافقت وجهة نظر المصور /السارد (البصري) الذي عنوّن هذه الصورة بـــ"مصر: مائة عام من السينما"، والذي حاول النص السردي أن يعالج /يحكي جانبا من هذا النص /الخطاب البصري.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة غلاف رواية مثل صيف لن يتكرر، النسخة المترجمة،دار الفنك،2001.**

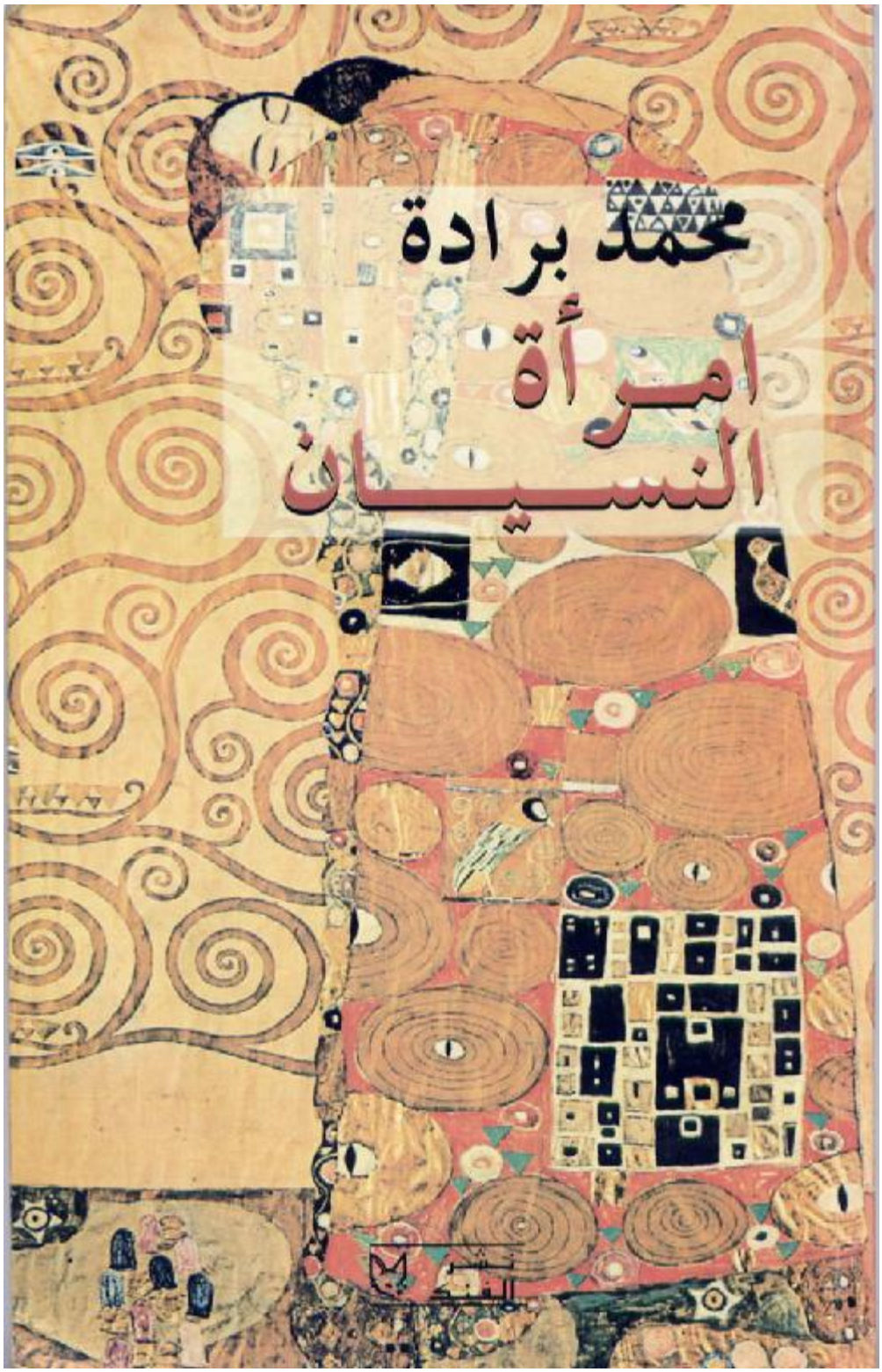
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4- دلالة الألوان في صورة غلاف رواية "امرأة النسيان":

جاءت هذه الصورة /اللوحة مختلفة عن سابقاتها، لاعتمادها على فن الزخرفة والتصميم، فقد امتزجت فيها الألوان الحارة بالألوان الباردة، فهذه اللوحة من اللوحات الكثيرة التي استعمل فيها "**ق. كليمت**" نفس التقنية والألوان، وبالخصوص اللون الذهبي، وفي هذه الصورة يظهر العاشقان متعانقان يغطيهما رداء مذهب، يرمز للضوء والشمس، دالاً على الإشراق والبهجة، إلى جانب اللون البني الذي لوّن الدوائر والحلقات، دالاً هو الآخر على الطمأنينة والسكينة، هذا من الجهة الإيجابية للونين، أما من الجهة السلبية، فهما يدلان على الكآبة التي ستعلوهما بعد الانفصال، وهذا ما يدل عليه الرداء الذي ينسل من على جسديهما وتتناثر منه تلك المربعات، دالاً على ذلك الخريف المقدس (وهي مجلة أسّسها كليمت) الذي ما إن يجمع حتى يفرق.

إلى جانب اللون الأخضر الدال على النماء والخصوبة، واللون الأحمر الدال من جهته على ذلك العشق المتمكن منهما، كما أعطى اللون الأسود دلالة على الموت الرمزي، وقرب الانفصال بقدوم الخريف، إذ نجد أن أغلب أعمال **كليمت** الفنية برأي النقاد التشكيليين تجمع بين الإغراء البادي في وضعية العاشقان، والموت الرمزي أو المادي بعد الفراق كما جسدته الألوان.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



*** صورة غلاف رواية امرأة النسيان، الطبعة الأولى،دار الفنك،2001.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-3- تأويل صور أغلفة روايات محمد برادة:

إن الصورة موجودة لأننا نقرأها[1] وتقرأنا، حاملين إليها فهمنا وتأويلنا لها[2]، قد يختلف مع مقصديات مصورها، وبعد هذه القراءة الوصفية للصورة- نص على مستوى التعيين بتحديدنا لطبيعتها ومكوناتها المورفولوجية (المنظور، الإطار، زاوية النظر، الإضاءة، اختيار الألوان...)، سنتخذ من القراءة الجماعية التي تواضعت عليها الجماعة المفسرة عوناً تأويلياً يعضد قراءتنا الفردية للنص- صورة الذي سيتقاطع فيه مستوى التعيين بمستوى الإيحاء، ليشكلا قطبا الوظيفة السيميائية، ويحققا شكل مضمون الصورة[3]، فهي بهذا لا تؤدي وظيفتها إلا في سياق تؤسسه النصوص[4]، لأن تأويل الصورة مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نص الصورة[5].

لهذا سنشتغل على تأويل صور أغلفة روايات محمد برادة منطلقين من المعنى الجماعي إلى المعنى الفردي الذي ستبنينه القراءة التأويلية للصورة من داخل النص السردي /الروائي نفسه، مبرهنة بذلك على أنه إذا كانت الصورة مكثفة للنص، فإن النص مفجر لعلاماتها، وموزع إياها على كل مفاصله التخييلية التي ستعيد إنتاج الصورة خطياً /كتابياً، كما رسمتها بصرياً /تشكيلياً.

1-1- تأويل صورة غلاف "لعبة النسيان" (الطبعة الأولى):

الناظر إلى الصورة سيجدها ذات مرجعية حضارية وتاريخية، ترجع إلى الحضارة العربية الإسلامية التي اشتهرت بخطوطها المتعددة، وتفنن الخطاطين فيها إلى حدّ بعيد، معبرين من خلالها عن مواضيع شتى، إلى جانب فن المنمنمات الذي عرف هو الآخر

---

[1]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص123.

[2] -D. Serre- Floersheim, Quand les images vous prennent au mot, pp.39-40.

[3]- من بين المعتمدين على الجهاز المصطلحي والمفاهيمي اليامسلافي في السيميائيات البصرية نجد:

- Rene Lindekens, Essai de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique), ed. klincksieck, Paris, 1976.

[4] -Alain Montandon, signe /texte /image, ed. césara, Lyon, Paris, 1990, p.7.

[5]- -سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص93.

كما ينظر أيضا: الكتاب المهم الذي تعرض إلى علاقة البصري السردي /الملفوظ التخييلي:

-Rene Lindekens, l'Espace de l'image, Essai, ed. Aux Amateurs de livres, Paris, 1986.

.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تطوراً، جنباً إلى جنب مع الخط العربي، فكلاهما نقش ورقش على صفحات الكون المنفتح على بصرنا (المعرفي) وبصيرتنا (العرفانية).

وهذا ما ذهبت إليه صورة الغلاف بحروفها المتموجة المتعرجة، كأنها تتمايل مع إيقاع موسيقي أو سماع صوفي، خارج من الكتب القديمة، والحكايات والنوادر، هذا ما نبش عنه السارد-المصور في ذاكرته السردية /البصرية أيام الطفولة في فاس وهو يلعب على إيقاع المنشدين والمسمعين من الفقهاء والشيوخ وحكايات ألف ليلة وليلة بشخصياتها الهاربة من حكي الذاكرة الموشومة، يقول السارد –الهادي وهم يدفنون أمه:

" ... يهيلون عليها التراب، و**أصوات** الفقيه **ترتفع** فجأة **عن سابق مستواها** لتصاحب العملية الأخيرة "تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير...." [ل. ن، ص7].

كما نلاحظ أن هذه الحروف /الخطوط ذات إيقاع موزون بالارتفاع والانخفاض في انسيابية تارة وتعرج تارة أخرى، وهذا يظهر أيضاً في موت خاله سيد الطيب:

" ... كانوا قد انتهوا من تغسيل جسدك... ومن حولك أربعة فقهاء يرتلون القرآن:

... الذي خلق الموت والحياة ليبلوّكم أيّكم أحسن عملا...

وحينما جثونا لنرفع التابوت... **تعالى نحيب** النساء **حاداً** موجعاً، لكن **أصوات** أصدقائك **تعلو** بالوداع الفَرِح الجذلان:

سبحان ذي الملك والملكوت

سبحان ذي العزة والجبروت

سبحان الحي الذي لا يموت

سبّوح قدّوس ربّ الملائكة والروح..." [ل. ن، ص26-27].

فكأن الأصوات /الخطوط تحدث هارمونية موسيقية بتقسيماتها الموزونة فهي (تعلو، تنخفض، حادة منسابة...)، ووافقتها في ذلك فواصل الآيات، وسجع الدعوات، كما لاحظنا أن الآية المذكورة من سورة تبارك التي تُلِيَ جزء منها على روح لالة الغالية (تبارك الذي بيده الملك...)، قد استكملت قراءتها على روح سيد الطيب بعد صفحات من الرواية في الفصل الذي يحمل اسمه (...الذي خلق الموت والحياة...) وهذا دليل آخر على حركية الخط /الصوت وانسجامه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا يظهر أيضاً في ذلك السرد للأيام التي تُحكى فيها ليالي ألف ليلة وليلة، والتي كان يتسامر بها سيد الطيب مع أصدقائه بلهجتها الشعبية المسمعة للصوت /الخط المغربي بدالاته المعقوفة ونوناته المعرقة:

"... وبنقرات العود وتأوهات المواويل... تضحك النفس وتنتعش بعد الكد والعمل، والطيب في أوج البهجة بلقاء الربيع، يخلع العذار وهو يستمع إلى قارئ ألف ليلة:

-"ما عندي ما نقول... الله يبارك في عمر لالّة... هي بْغَات... إيلا حبُّوك ارْتاحْ... لالّة زبيدة يا الاحْباب... أنا عَبْد الزّينْ...

... صدحت أصوات المادحين والمرتلين تتناوب مع مقاطع الموسيقى الأندلسية... رافعاً صوته بالغناء معهم: "عِشقي فيك مُؤبَّد... " [ل. ن، ص 20].

ولما كان الخط إيقونة بصرية كان ارتباطه بتلك الفسيفساء المغربية وثيقاً، خارجة من ذاكرة ذلك الطفل الفاسي بألوانها الطبيعية النابضة بالحياة، وبأشكالها الهندسية (النجوم، والمربعات) دالة على عراقة الحضارة الإسلامية بأرض المغرب، لهذا احتفى بها السارد كثيراً، خاصة وهو يكتشف بعد انتقاله إلى الرباط ما تركه في آثار فاس:

"بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت، أزقتها متسعة ومستوية، والمنازل عالية ولا مثقلة بالزليج وبزخارف النقوش الجبصية... سيظل خياله مشدوداً أمداً طويلاً إلى حركة الليل بفاس..."

والتي تذكره بالدار الكبيرة وأسطحها وغرفاتها التي بقيت عالقة بذاكرته:

"أخطو عند عتبة الغرفة الكبيرة التي أفرغت من الأفرشة والحشايا ولم يبق بها غير الزليج الأزرق والأسود، والمغسل الخشبي الواسع..." [ل. ن، ص 46].

فنلاحظ أننا دخلنا في لعبة الألوان الملونة لذلك الزليج الفاسي وفسيفسائه، وهذه الأخيرة مثلها مثل صنعة الزرابي والحايك التي أتقنها سي الطيب، كما يتقن الرسام خطوطه، وأبعاده ومنظراته، واختيار ألوان الخطوط /الخيوط تلك:

"علاقة داخلية تشده... إلى خيوط الصّابرا وألوانها، أحمر، أزرق، أخضر، أصفر... تتشابك في اتساق وألفة لتنسج قماشاً زاهي الألوان... ألوان قوية هي امتداد لألوان الأشجار والزهور على ضفاف "واد فاس" الخصبة" [ل.ن، ص19].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليتكشف لنا جلياً هذا التعالق والانسجام بين صورة-نص ونص-صورة، ومدى تقارب البصري /التشكيلي والنصي /السردي، لوعي الكاتب بهذه العلاقة الناسجة لمناصه، وسيتضح أكثر فيما سيأتي من تحليل.

1-2- تأويل صورة غلاف "لعبة النسيان" (الطبعة الثالثة):

سنعمل على استنطاق هذه الصورة الفوتوغرافية من خلال سماع صوتها السردي من داخل الرواية لأن النص السردي يعمل على تفجير البصري بتشتيته في ثناياه، موزعاً إياه على كامل مفاصله النصيّة التي تعيد إنتاج الصورة خطياً /كتابةً، نقرأ في رواية "لعبة النسيان":

"الدّراري –تعطلوا – فاتت لحداش .. عندك يكونو مْشاو يلعبو الكرة..."

[ل. ن، ص 7].

"الولدان في السطوان يتقاذفان كرة الشراويط الملفوفة في جورب، ومن خلل الشباك الحديدي ذي المربعات الصغيرة... تصل أشعة الشمس ... " [ل. ن، ص 8-9].

".... ويسمح بلعب الكرة خلال استراحة بعد الظهر، عندئذ تنقلب الباحة إلى ملعب يغصّ بالرؤوس الصغيرة، وهي ممسكة بجلابيبها بين أسنانها، جارية وراء كرة الشراويط، قد يصل عدد كل فريق إلى عشرين نفراً، والباقون مكدسون على الجوانب يصيحون ويشجعون، يتحرك اللاعبون جماعات جماعات، ويتعاركون لاستخراج الكرة من بين الأرجل المتشابكة ..." [ل. ن، ص31-32].

".... والصراع لا يهدأ: ما لم تتكفل به مباريات كرة القدم، في فسحة (درب الغربة) أو في زقاق (تحت الحمّام) ... " [ل. ن، ص34].

"أتذكر، أسترجع بعض المشاهد، واللحظات. أتوقف عند تعابير الوجه"

[ل. ن، ص63].

نجد أن هذه الجمل، والفقرات النصيّة، خاضعة للعبة الاستبدال، لتصبح لعبة النسيان، لعبة كرة القدم، تقع على المحور النظمي السوسيولوجي، فكثيراً ما يذكر "محمد برادة" لحظات ومشاهد من لعبة كرة القدم التي تذكره بطفولته، المعبّرعنها من خلال وضعية الطفل المتكئ على الجدار شاخصاً ببصره يترقب شيئاً، كأننا أمام حارس مرمى في فسحة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(درب الغربة) أو أمام أحد اللاعبين في زقاق (تحت الحمّام) يتتبع مسار الكرة، أو أحد المتفرجين المتكدسين على الجوانب يشجع اللاعبين.

فلعبة الخفاء والتجلي التي تمارسها الصورة على المتلقي، الذي استطاع بتجربته البصرية، أن يملأ إطار الصورة، ويسد فراغاتها البصرية الدلالية، بعلامات نصيّة، لينتقل من الإطار المتوسط الذي يفرضه المجال البصري، إلى الإطار الكبير الجامع لكل العلامات الإيقونصية للصورة، وهذا بإدخال: الملعب، واللاعبين، والمتفرجين، والشباك الحديدي الذي تطل منه الفتاة، وزوايا النظر التي استوقفت المصور /الكاتب، ليمعن في تذكر تعابير الوجه وملامح الشخصيات، ليدخلنا في عالم آخر، عالم الإضاءة والتعتيم، "**فضاءها الذي جعلني أتحرك داخل إطار قوامه: أبيض /أسود... من لعبة اللون التي تطمس أمام عيني الظلال والمزايا الأخرى. ثنائية الأبيض /الأسود، مثل كل الثنائيات تسلبني مسرة التوحد، مسرة اكتشاف الأصقاع الأخرى...**" [ل. ن، ص41].

لتنفتح صورة – النص، على نص – الصورة، لأننا لا نتخيل سيميوطيقا للصورة، لا تكون سيميوطيقا لتعددية المعنى، فالصورة في طبيعتها تتضمن رسالة متعددة المعنى، لذا لا نقدر أن نجعلها ذات معنى واحد... وبخصوص الصورة التي يُفترض أنها أكثر موضوعية وأكثر واقعية (الفوتوغرافيا)، هي كغيرها رسالة متعددة المعنى.

فلعبة تعدد المعنى، هي الضابطة لقاعدة الهدم البنّاء للمعنى، فالصورة تهدم النص لتبنينه، والنص يهدم الصورة ليبنينها من جديد، محترمة في ذلك قواعد لعبة النسيان، التي أصبحت بهذه الخاصية لعبة اللعبات، لعبة للذاكرة، ولعبة للتذكر، ولعبة للون والإضاءة، وأخرى لكرة القدم، بذلك تظهر على المحور النظمي، ما تخفيه على محور الاستبدال.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-6-4-2-4- تأويل صورة غلاف "لعبة النسيان" (النسخة المترجمة)[1]:

تساوقاً مع ما لاحظناه في تأويلنا لصورتي غلاف رواية "لعبة النسيان"، لم تخرج صورة هذا الغلاف عن سابقاتها، حيث جاءت صورة ثابتة فوتوغرافية، لعب المصور بظلالها وألوانها، لتتجلى لنا الذاكرة من خلال نسيانها بين الإضاءة /الأبيض والتعتيم /الأسود، هذا ما تقوله صورة- نص أما ما يقوله نص- صورة، فهي تلك الصورة اللفظية المماثلة للصورة البصرية التي تزيا بها السارد وأترابه، فالسارد الهادي ككل الفتيان والشباب والرجال في المغرب يلبسون الزي التقليدي المتمثل في الجلابيب ووضعهم للعمامة وانتعالهم للبلغة، وخاصة الفقهاء والعلماء، رمزاً للدين والحضارة العربية الإسلامية عامة، وها هو السارد يصف لنا الفقيه الذي كان يُحفّظه القرآن:

"**في المدرسة... وجد الهادي مجالاً أوسع لتجريب شيطنته وذكائه. دار كبيرة استُبْدلت طاولات خشبية بحُصرِها، وُضِعت في غرف السفلي. أما الفوقي فيسكنه الفقيه، المدير الصارم... الجلباب والعمامة، والنظارات الطبية السميكة، والتّنْفيحة ينشقها في كل حين، والمنديل الأحمر المنقّط بنُقط بيضاء...**" **[ل. ن، ص37]**.

أما التلاميذ ومنهم الهادي- السارد بعد الخروج من الدرس:

"... **تنقلب الباحة إلى ملعب يغص بالرؤوس الصغيرة وهي ممسكة بجلابيبها بين أسنانها، جارية وراء كرة الشراويط...**" **[ل. ن، ص 37]**.

كما أن الجلابيب هي من الألبسة المحببة إلى الخال سيد الطيب الذي يتأنق في اختيارها مع فصول السنة:

"**يستيقظ باكراً كل يوم. يرتدي جلباباً شفافاً في الصيف، وجلبابين صوفيين خلال الشتاء...**" **[ل. ن، ص19]**.

وخزان الذاكرة لا ينضب، ها هو السارد يتذكر أصوات البراحين والدلالين على بضائعهم في السوق كلما كان في طريقه إلى منزل الطفولة ومرابع الشيطنة وفسحات اللعب والسمر:

[1]- سنعتمد في ذكر شواهد هذه النقطة على رواية لعبة النسيان، الطبعة الثالثة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... **جلابيب بيضاء تحاذي جلابيب رمادية وبنية وسوداء، الطرابيش الحمراء تطيل هامات أصحابها، والعمامات البيضاء والصفراء تزين الرؤوس بجدائلها المتراكبة عبر تموجات محبوسة...**" **[ل. ن، ص109]**.

هكذا هو **هوى وعشق المغرب** كما أسمتها صاحبة الصورة /اللوحة، فهي العاشقة والمعشوقة، من يسكنها تسكنه، ومن يلبسها تلبسه، تحملنا في ذاكرتها المنسية، ونحملها تذكرنا السردي /البصري.

أما عن تأويلنا المضاعف لهذه صورة- نص فيكون من خلال تناص إيقو- نصي، سيعمل على قراءة وتفسير هذه الصورة، وهو من داخل الكون السردي لمحمد برادة وبالتحديد من روايته "الضوء الهارب" التي وجدنا فيها مقطعاً سردياً مؤولاً لهذه الصورة، فكأن تأويلها محمول في الذاكرة التخييلية للكاتب، وهذا ما قام به سارد رواية "الضوء الهارب"، الرسام العيشوني ذلك المتوحد مع رسوماته حتى أصبح يحيا بها وتحيا به، وكأنه هو من تبصر وأبصر وصور /رسم هذه الصورة /اللوحة، فهو يقول في إحدى استيهاماته مع عشيقته غيلانة (ولا يغيب عن ذهننا أن الصورة إسمها عشق المغرب):

"سأوضح لك ما يمتلكني من الداخل. صديق رسام ظل يرسم ولفترة طويلة **هياكل مفرغة في شكل جلابيب تنتصب بدون أجسام بشرية والقُّب المثلث ذو الخطوط الأسطوانية يوحي بالانتفاخ واللاوجود** (كسدة بلا روح كما نقول)" [ض. هـ، ص40].

نلاحظ بأن هذا المقطع السردي جسّد الصورة كأنها هي، فالشخص الذي في الصورة لا ملامح له كأنه جسد بلا روح، يلبس جلباباً ويضع عمامة، مما يظهر لنا قدرة المصور ومصمم الغلاف على قراءة النص الروائي بتدبر فهم الكون الروائي للكاتب محمد برادة وأجوائه، مما سمح بتناص النص البصري والنص السردي وإن كان في مكان آخر وفي رواية أخرى.

إلا أن هذا التأويل لم يتوقف عند هذا الحد، فالعيشوني الرسام تدّخل لتقديم قراءته لهذه الرسومات قائلاً:

"**ظللت أمداً طويلاً أقرأ تلك الرسومات من خلال إيحاءاتها قبل أن أبدأ في النظر إليها مكتفياً بها. لكنني كنت دائماً استشعر أن هناك أشكالاً أخرى يمكن أن تنضاف إلى تلك الجلابيب المفرغة المتحركة بآليتها الخاصة... الوجوه التي تتزاحم عند بوابة**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مخيلتي ترتدي أزياء مختلفة متعارضة في التفصيل والألوان والأحجام: الجلابيب والسلاهم، البدل العصرية، ومعاطف الجبدور، وسراويل قندريسة، القمصان الفضفاصة، وبناطل جينز، وسترة الجوكينغ... وبالأخص بدل السموكينغ الكحلية..."

[ض. هـ، ص40].

وهنا تظهر القدرة التأويلية للقارئ السردي- الشخصية المتمثلة في العيشوني على استنطاق ما هو بصري وإن كان خارجاً عنه، وبهذا فقد أكمل العيشوني ما كان ناقصاً في إطار الصورة بما هو نصي /سردي.

إن تأويلنا لصور الأغلفة الثلاث لرواية "لعبة النسيان"، قد استجمعت كل ما جاء في النص بتفجير النصي لعلامات البصري، فإن كان هذا الأخير يكثّف، فالأول يفصّل، إبتداء من مرتع الطفولة "فاس" القديمة بأحيائها وشوارعها وأسواقها، ودورها ومساجدها المكتسية بذلك الزليج والفسيفساء ذات الأشكال المختلفة، فالصورة قالت النص رؤية ونظرة، والنص قال الصورة سرداً وتخييلاً، من خلال الذاكرة السردية للقارئ التخييلي، ومسارب التذكرات البصرية للقارئ البصري.

2- تأويل غلاف رواية "الضوء الهارب":

سنعمل على تأويل الصورتين مع بعضهما (أي صورة غلاف الطبعة الثانية مع النسخة المترجمة) وهذا بتتبع كيف قال النص الصورة راسماً إياها بالكلمات، وسيسهل علينا الأمر لأن السارد فيها رسام يحترف هذا الفن ويستخدم أدواته، غير أنه أمام الكلمات يبقى عاجزاً مرتبكاً عن ملئ هذه اللوحة بألوان الكلمات:

"ليست لي خبرة بالكتابة ومع ذلك أقدمت على التقاط ملامح مما عشته أو مما يستأثر بتأملاتي. على عكس الرسم، الكلمات تبدو لي "فجة" مباشرة ومختزلة لما أحسّه وأدغدغه، زمناً، في الأعماق" [ض. هـ، ص192].

هكذا يرى العيشوني الرسام التائه بين وجوه العاشقات وطيف غيلانة ما يزال يأتيه بعينيها العسليتين الحالمتين مثل عيني الصورة المواجهة لنا، بألوانها وأضوائها الهاربة:

"... لا أقول إن غيلانة كانت وجهاً بين الوجوه، امرأة من بين النساء عرفتهن..."

[ض. هـ، ص 48].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولكنني يقول السارد:

"**أحسك مبهمة، منفلتة أقصد ملتبسة بالنسبة لي رغم وضوح ابتسامتك وألق عينيك. تماماً مثلما أقف أحياناً مُتجمداً أمام القماشة ماسكاً بالفرشاة وأنا أراود الضوء الهارب الذي استشعرته من قبل مرئياً حاضراً داخل ما أرسم...**" **[ض. هـ، ص 48]**.

إلا أن هذه الصورة لم تنته قراءة، بحيث تمتد ألوانها منفلتة وهاربة من قدر القدر الذي يحركه ذلك الرجل /الرسام بعصاه /فرشاته ليكمل لوحة غيلانة وفاطمة والأخريات بوجوههم المنفلتة من الإضاءة إلى العتمة بألوان متصاعدة إلى أقدارها وهذا ما يظهره الجزء المخفي المشدوه نحو الحلم المأمول من الوجه الذي في الصورة، وكان حلم فاطمة الذي سردته على العيشوني هو تلك الطبخة التي أعدها هذا الأخير لأصدقائه من المسؤولين بعد تحولها إلى (سراق الزيت) صاعدة إلى السماء عارية [ض. هـ، ص30-31]، بكل الألوان المعبّر عنها في اللطخات المتصاعدة في أفق الصورة /اللوحة، فالمرأة هي اللذة وهي الموت أيضاً، لهذا يقول العيشوني:

"**فتنت باكتشاف المرأة والإنغمار في الرسم...**" **[ض. هـ، ص53]**.

لأننا، يقول:

"... **عندما نظن أننا نعيش نكون موتى، ونبدأ نحيا عندما نكون على شفا الإنطفاء؟...**

... الآن فقط أتنبه إلى أنني اكتشفت المرأة فوق الفراش من خلال مسرات الجسد..."

[ض. هـ، ص58].

كل هذا ولا يتوقف الرسام عن طرح أسئلة الكينونة التي تخبئها أقدار (الـ)قـدر، وتلك اللوحة /الصورة الهاربة من الإكتمال إلى الأحلام تنظره وتنتظره بعيداً هناك في الأفق، لأن:

"...**الرسم هو الأفق والمصير وليس في يدي سوى الفرشاة والألوان وأفكار وأحلام متداخلة لا تكاد تستقر على حال.**" **[ض. هـ، ص177]**.

ولكن تبقى صورة المرأة التي تنظر إلى أحلامه واستيهاماته التي شاركته وشاركها فيها، دون أن يكملها خطاً ولوناً وضوءاً هارباً، لهذا قرر العيشوني ذلك السارد /المصور:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" عليّ إذن أن أعود إلى الخطوط والألوان لألاحق الضوء الهارب مني باستمرار... ضوء لا يحتاج إلى كلمات،... أحتار كيف أسكنه قماش اللوحة فيما هو غزير مكتسح. وأنا أخلط الألوان، تكون الضوئية القائمة حولي قد أخذت تتحول إلى نورانية مستبطنة تنخل عبر بقعها الوامضة نكهة ضوء يتضوع ليرسم ملامح فضاء حلمي..."

[ض. هـ، ص197-198].

هكذا تبقى الصورة غير مكتملة والألوان هاربة دائماً منا فينا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لوحة المرأة الحامل،لرسام كليمت .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه صورة المرأة الحامل التي جاءت على لسان السارد في الرواية، يقول:

" ... منذ ثلاث سنوات كنت أتحدث مع صديق فأخذت أنقل إليه ما دار بيني وبين زائر التقيته بباريس داخل معرض "فيينا عاصمة الحداثة". كنت أقف مشدوهاً أمام لوحة "**المرأة الحامل**" للرسام كليمت Klimt فبدأت أتمتم: أظن أن هذه اللوحة لا تقول شيئاً وجمالها في كون الخطوط والعلامات والألوان تلتقي عند وجه المرأة الناضج بالغواية والبراءة معا..." [ض. هـ، ص 61].

3- تأويل صورة غلاف "مثل صيف لن يتكرر":

سنقوم مثلما فعلنا سابقاً بتأويل الصورتين معاً، لما تقدمانه لنا من تعالق وانسجام بصري وتشكيلي ونصي، فالصورة الأولى بمنظورها وإطارها وخطوطها المتقاطعة وخلفيتها التي توهمنا بأنها لوحة تشكيلية يتربع في وسطها تمثال أبو الهول المصري يطل علينا من ذاكرة الحضارة الفرعونية منتقلاً من ذاكرة الحضارة الكتابية /السردية كما أوردها لنا الكاتب في محكياته عن مصر، وما عاشه وسمعه وشاهده فيها من أهراماتها وتماثيلها، ومن أفلامها التي تربى عليها بصره، وأغانيها التي هذّبت سمعه لكل عذب جميل في مثل صيف لن يتكرر، من أصياف مصر والقاهرة، إذ يقول السارد في محكيات الذاكرة المصرية، وهو يرى حماد مذهولا أمام آثارها القديمة:

"**يذكر حماد ذهوله المسترسل أمام مفاجآت الآثار الفرعونية، خاصة خلال الرحلة المدرسية إلى الأقصر وأسوان في ربيع 1956... عندما زار حماد أبا الهول وأهرام الجيزة حين وصوله إلى القاهرة، تذكر قصيدة أحمد شوقي التي حفظها في السنة الثالثة ثانوي، لكنه لم يكن يعرف أن هذا التاريخ الجميل ضارب بجذوره في أعماق أرض مصر وذاكرتها....**" [م. ص، ص**46-47**].

لتتواصل هذه المشاهدات لتماثيل ومومياءات مصر الفرعونية، وأهراماتها على طول زيارات حماد /الكاتب إلى مصر خاصة زيارته نهاية سنة 1999 التي بقيت منقوشة في ذاكرته وهو يعاود النظر إلى مومياء رمسيس الثاني المنبعثة للحياة من جديد، وما قرأه في كتاب الموتى من تراتيل [م. ص، ص48]، وقد كان سجل هذا من قبل في زيارته لها في نوفمبر 1996 وهو بمتحف القاهرة [م. ص، ص209-211]، وهو يراه مسجى في كفنه، يقول والقلق يعلوه:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"القلق، فعلاً، هو ما أحسست به وأنا أتطلع ذلك الصباح إلى مومياء رمسيس الثاني المسجى داخل تابوت من خشب الأرز ملفوفا في كفن من كتان."

[م. ص، ص210].

أما الأحب للسارد-حماد وهو يجول بنظره في القاهرة، فهو النظر إليها من فوق جبل المقطم:

"أحب أن أنظر إلى القاهرة من فوق جبل المقطّم: تبدو واضحة وغامضة... من فوق المقطّم غالباً ما انساق إلى استحضار لحظات مشرقات من تاريخ مصر، آثارها باقيات: أهرام الجيزة وأبو الهول، آيات كتاب الموتى تجري على صفحة النيل..."

[م. ص، ص221].

وهنا نلحظ التعالق بين أبو الهول الذي في صورة-نص ومجرى النيل الأزرق كلون للاستمرار والحياة يجلل إطار نص-صورة وفي خلفيتهـــ(ـــا) كما جسده جيداً المصور /السارد، فهو لوحة هذا الوجود:

"... يتدفق كثيفاً زاخراً مثل بحر يصخب... وامتدادات النهر المكتنز الأرداف وهو يتابع رحلته نحو الجنوب. كأنما ذاكرته، في ذلك اللقاء الحافل بلوحات حضارة باذخة الجمال... أدرك أن رحلته إلى مصر لم تكن مجرد نزوع إلى استكمال صورة كان يعرف بعض ملامحها، بل هي رحلة نحو المجهول... وهو يخطو، في فجر التاريخ، على ضفاف النيل." [م. ص، ص49-50].

على الرغم مما جاء سابقاً فإن صورة-نص لم تلامس كل ما فجرته العلامات التخييلية للنص، لهذا جاءت الصورة الثانية لتضيئ مناطقاً أخرى من نص-صورة تلك الصورة الفوتوغرافية التي تقول الغائب المتخفي من صورة مصر البصيرة (الحكمة الفرعونية) إلى مصر البصر/ي (التحكم بالتقنية السينمائية)، فهي من امتدادات محكيات الذاكرة السردية /البصرية.

تلك الصورة التي جللتها لعبة الإضاءة والتعتيم، ستبرز من خلالها ذاكرة مصر الأخرى، وهي ذاكرتها السينمائية التي انتقلت مع السارد /الكاتب منذ طفولته في فاس (ومن أيام طفولة الهادي سارد رواية "لعبة النسيان" أيضاً)، أين تمتزج فيها الأفلام المصرية التي كانت الأقرب إليه في تلك المرحلة، بالأفلام الأجنبية، يقول السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"في القاهرة وخلال دراسته الجامعية، توطدت علاقة حماد بالسينما، كان قد اكتشفها بفاس وهو طفل في السادسة أو السابعة، عندما كان ابن خالته يصحبه معه إلى سينما "باب بوجلود" لمشاهدة أفلام مصرية: يحيا الحب، ممنوع الحب، غرام وانتقام، عنتر وعبلة..... وأخرى أمريكية من نوع الوسترن.....

وكانت بعض الأفلام المصرية تجتذب فضولهم خاصة وأن الأبطال والبطلات يحضرون العرض الأول... ويذكر حماد أنه كان مع أصدقاء مصريين لمشاهدة أحد أفلام فريد الأطرش والممثلة إيمان اللذين كانا موجودين..."[م. ص، ص58].

نجد أن محكيات الكاتب البصرية هي التي ألهمت المصور أخذ هذه الصورة التي تجسد أحد شخصيات هذه الأفلام المصرية، لتطابق عنوانها (مصر: مائة عام من السينما)، فهي جزء من هذه المحكيات السينمائية /السردية.

كما كانت للكاتب-السارد حماد وجهة نظر تقييمية لهذه الأفلام، فهو يقسمها إلى مراحل من خلال مشاهداته وتتبعه للسينما المصرية:

"الأفلام الأولى التي شاهدتها وأنا طفل بفاس، خلّفت في نفسي وذاكرتي انطباعات مخملية، لأنها كانت تتكّئ على الغناء (محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، اسمهان، أم كلثوم) وعلى ديكور وملابس وفضاءات تحاكي مناخات أوربية تطبعها رفاهية العيش..." [م. ص، ص190].

وبعد مدة من الزمن:

"شاهدت في القاهرة، عند وصولي منتصفَ الخمسينات أفلاماً تستوحي الأسلوب الواقعي، وتبتعد قليلاً عن القوقعة المخمليّة لترتاد الكاميرا فضاءات شعبية في المدن والأرياف (لك يوم يا ظالم، ريَّا وسكينة، شبابٌ امرأة، باب الحديد...)، ثم الأفلام الكوميدية المسلية، المنعشة، خاصة تلك التي تُسنَدُ فيها أدوار البطولة لممثلين بارزين أمثال نجيب الريحاني واسماعيل ياسين..." [م. ص، ص190].

ليستمر الكاتب- السارد حماد في تحليله لهذه الأفلام وإبداء رأيه في صعود ما كان يُعرف بأفلام شادية (شاديزم)، ليضع تمييزاً بين مسارات السينما المصرية في لحظتين مختلفتين، يشير إليهما بـــ"شاديزم" مقابل "شاهينزم" (نسبة إلى المخرج يوسف شاهين):

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"في اللحظة الأولى، مع تَمَرْكُز الناصرية، برزت الشاديزم في الأغاني (عبد الحليم حافظ، فايزة أحمد...)، وفي الأفلام (مجموعة من روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي انتقلت إلى الشاشة) لتُعبّر عن ذلك النزوع إلى الفردانية... رغم ظهور أفلام تستوحي القيم السياسية الجديدة.....

في المقابل، لم تُعلن الشاهينزم عن نفسها إلا في بعض الأفلام المتأخرة ليوسف شاهين، وبعد انتهاء الناصرية، وأقصد بالشاهينزم إفساح المجال في الكتابة السينمائية لبروز الذات الفاعلة، المجابهة للأسئلة والصراعات... وأفكر، بالخصوص، في فيلميْه "اسكندرية ليه؟" و"اسكندرية كمان وكمان" لأنهما ينقلان الفيلم المصري من سجل الواقعية وطرائق صُنعها وموضوعاتها إلى استيحاء الذات في مكوّناتها الحميمية واستيهاماتها..." [م. ص، ص192-193].

لتبقى السينما المصرية، في رأي حماد /محمد برادة، رغم بعض التجديد في التقنيات والإخراج تراوح مكانها، وهذا بسبب إنشدادها إلى بنية ثنائية (الخير /الشر، قيم أصيلة /قيم مزيفة...) تتحكم في تحديد عوالم الموضوعات، وطرائق السرد السينمائي، وهذا ما أرادت أن تعبر عنه الصورة الفوتوغرافية مجسدة اللحظة الأولى مما حكاه حماد عن السينما المصرية ليترك للسردي حكي باقي الصورة (نص-صورة).

4- تأويل صورة غلاف "امرأة النسيان":

صورة /لوحة "امرأة النسيان" هي لوحة فنية للرسام العالمي "**قوستاف كليمت**"، اختارها برادة غلافاً لروايته، ونقول اختارها لكثرة استعانة برادة برسومات "**كليمت**" في صوغ محكياته، وهذا ظاهر في رواية "الضوء الهارب" على وجه الخصوص، أما في رواية "امرأة النسيان" فقد اختار لوحة (المتعانقان 1905-1909) المنتسبة للفن الحديث وبالخصوص للأسلوب الإنفصالي الذي تزعمه **كليمت** في مدرسة **فيينا** التشكيلية، التي تعتمد الزخرفة والمنمنمات البيزنطية، والديكور، والخطوط، والأشكال الهندسية، وتستلهم بعض موضوعاتها من التاريخ القديم والأساطير:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* لوحة العناق،للرسام كليمت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا عن صورة – النص، أما نص- الصورة فقد حكت عنه الرواية في موضعين:

* **الموضع الأول**:

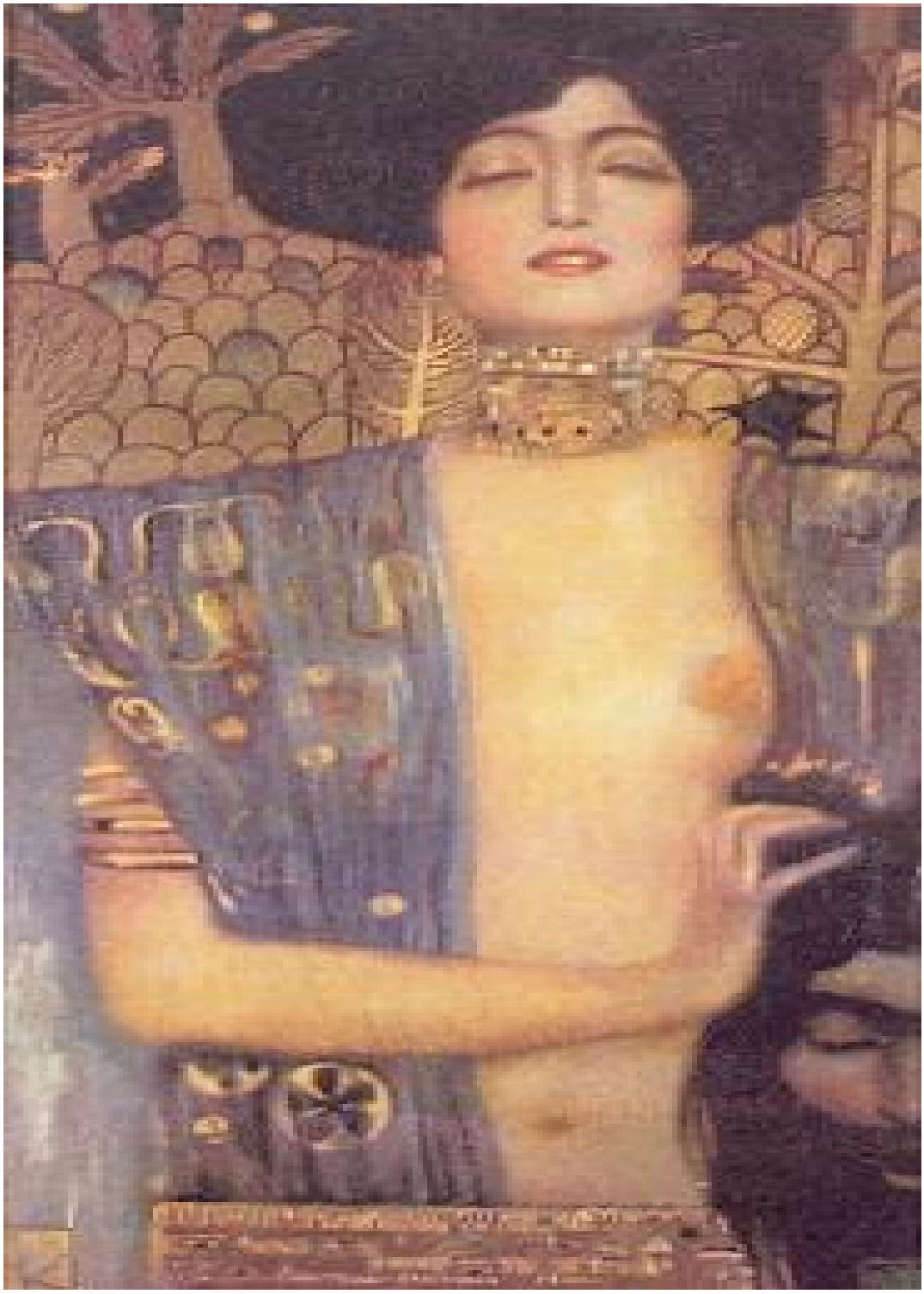
فيما ذكره السارد عن أوبيرا "سالومي" لـــ"**أوسكار وايلد**"[1]، وما فعلته سالومي مع يوحنا المعمدان، سالومي تلك المرأة التي قطعت رأس يوحنا الذي رفض الإستجابة لنزواتها وإغواءاتها، يقول السارد:

"تذكرت عبارت تتلفظها سالومي وهي ممسكة برأس يوحنا المعمدان المجنون الذي رفض الاستجابة لإغراءاتها وهي المفتونة به، فاشترطت على الملك هيرودس أنتيبا ألا ترقص أمام مدعوي المأدبة إلا إذا قدّم لها رأس يوحنا..." [ا. ن، ص05].

فهذا المقطع السردي لا يجيب كلية عن صورة الغلاف، ولكن إذا استعان القارئ النقدي /التأويلي بما قيل خارج الصورة /اللوحة، في التاريخ القديم، وما أوردته الأوبيرا من أن سالومي قد شغفها حب يوحنا المعمدان، حتى أنها قبلت شفتاه وضمت رأسه بعد قطعها، بعد أن رفض أن يرضخ لنزواتها، استطعنا ربط هذه الصورة /اللوحة التي سماها (المتعانقان)، بلوحات أخرى لـــ **كليمت** تُظهر المسكوت عنه، أو المأمول من قبل سالومي بتقبيل يوحنا، وهذا في لوحتي **كليمت** الأولى باسم (جوديث الأولى /Judith 1-1901) والأخرى (جوديث الثانية /Judith 2-1909)[2]، فاللوحتان استلهمتا الفكرة الأسطورية، والتاريخية، التي تصوّر سالومي حاملة للرأس المقطوع ليوحنا المعمدان، لتكشف عن تلك المشاعر والأهواء الجارفة، وكذلك القول عن الصورة التي التحم فيها العاشقان في قبلة الموت هنا، والحياة هناك، وهذا من أساليب **كليمت** وشعاراته في مثل رسوماته هذه، فالمرأة دائماً عنده تأخذ الرجل إلى حتفه بحبها الجارف، وهذا الذي نراه في الصورة /اللو

[1]- أوسكار وايلد، سالومي، (عربي –إنجليزي)، ترجمة، عبد الرزاق محسن الخفاجي، دار البحار، ط1، سنة 2004، بيروت، لبنان.
[2]- وسنعرض هتين اللوحتين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



** لوحة جوديث 1، لكليمت، رسمت سنة 1901.*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** لوحة جوديث 2، لكليمت، رسمت سنة 1909.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* **الموضع الثاني**:

وهذا الموضع لا يُفهم إلا من خلال ما سبق، فقد ذكر السارد في الرواية صورة /لوحة أخرى للرسام **كليمت** مركزة هي الأخرى على المرأة (امرأة النسيان ف-ب)، في أول مقابلة لها مع السارد-الكاتب إذ شدّت انتباهها في غرفته صورة قبالتها تشبه إحدى نساء "**كليمت**":

"... **امتد الصمت لحظات غير قصيرة فأخذت أنظر إلى جدران الغرفة المكسوة بمستنسخات للوحات فنانين مشهورين... وفوق الحيِّز الذي يوجد تحته الفراش مستنسخ كبير للوحة "صديقتان" لجوستاف كليمت. أطلتُ النظر إلى هذه الصورة الأخيرة ووقفت مقترباً منها وأنا مندهش لملامح التشابه بين ف.ب وبين المرأة المرتدية لفستان أحمر فاتح وقد لفّت شعرها... فيما صديقتها العارية أو المتدثِّرة بغلالة جد شفّافة تسند رأسها إلى كتف صديقتها وتنظر نظرة جانبية...**" [ا. ن، ص**09**].

وهذه هي لوحة الصديقتان لكليمت:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خطأ!

* لوحة الصديقتان، للرسام كليمت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا دليل آخر على تأثر برادة برسومات كليمت، وكيفية تعالق البصري /المرسوم بالسردي /المكتوب أي تعالق صورة-النص بنص-الصورة، والدليل الأقوى الذي يدعم ما ذهبنا إليه من لوحة أخرى لـــ**كليمت** شبيهة بلوحة /صورة الغلاف وهي لوحته المسماة (القبلة 1907-1908)، فكأنهما لوحة واحدة أُخذت من منظورين مختلفين، ووضعيتين مغايرتين، الصورة المدروسة من منظور ووضعية خلفية، والصورة /اللوحة (القبلة) من وضعية ومنظور أمامي تظهر جلياً قبلة الموت والتحام العشيقين، فالرسام **كليمت** مثله مثل العيشوني في "الضوء الهارب"، والسارد في "امرأة النسيان" لا يفصلان السارد عن المسرود ولا الرسم عن المرسوم، وسنعرض هذه اللوحة /الصورة التي تشبه صورة الغلاف:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

**** لوحة القبلة، للرسام كليمت، رسمت سنة 1907-1908 .***

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والذي نلاحظه في الأخير مع طول تحليلنا للصورة عند محمد برادة، أنه قد اعتنى بها كثيراً، ويظهر جلياً اعتناءه في اختيار صور أغلفة رواياته وإن تعددت طبعاتها، هذا على المستوى الواقعي، أما على المستوى التخييلي السردي، فالكاتب دائم التجريب، فقد جرّب هنا كيفية تسريد الصورة /اللوحة التي يشاهدها فتعلق بذاكرته الواقعية /السردية، وكيفية تصوير السرد من خلال الطاقة التخييلية التي يبثها فيه داخل الرواية، وبهذا يتم التعالق بين القارئ السردي والقارئ البصري اللذان هما جماعا القارئ النقدي /الجامع.

لنخلص إلى أن كل القراءات التي تناولت الأعمال الفنية والصور على حد سواء، منها قراءتنا وقراءة محمد برادة والآخرين...، هي عبارة عن تأويلات مختلفة مؤتلفة، لأن الصورة في العود والبدء هي في خلق قرائي وتأويلي جديد.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-7- المناص الترجمي في روايات محمد برادة:

قبل أن ينهي **ج. جينيت** كتابه "عتبات"، طرح علينا تساؤلات في غاية الأهمية والتعقيد، تتعلق أساساً بباقي العناصر المناصية التي لم يتسن له مقاربتها وتحليلها، فأشار إليها كأفق مأمول ليشتغل عليه المهتمون بقضايا الترجمة والنقد عموماً، فقد ألح على طرح سؤال مهم وهو كيف تكون الترجمة مناصاً؟

ليرى أنه "بموازاة كل هذا تركت جانباً بعض العناصر التي لا تجحد أهميتها، وهذا حتى نحقق البحث فيها ونعمقه، وأول هذه العناصر (المناصية) الترجمة..."[1]، كونها تقع تحت نظر الكاتب ومراقبته غالباً، وبخاصة إذا كان الكاتب متعدد اللغة، وهذا ما سيسهل عليه متابعة ترجمة أعماله، وهذا ما وجده **ج. جينيت** عند كل من **س. بيكيت** في أعماله المترجمة التي كثيرا ما كان يراقبها، ويشارك في ترجمتها والتعليق عليها، إلى جانب **أندري جيد** أيضاً، الذي كان شديد الحرص على متابعة ترجمة أعماله الروائية[2].

وقد تحقق هذا لمحمد برادة الذي غالباً ما يساهم في ترجمة أعماله الروائية من موقعه ككاتب ومترجم في الوقت نفسه، وهذا ما سنراه لاحقاً في التحليل.

فالملاحظ أن **ج. جينيت** اكتفى بالإشارة إلى الترجمة كعنصر مناصي مهم، من دون أن يبحث فيها ضمن العناصر المناصية التي ضمت كتابه "عتبات"، ويرجع ذلك للغموض الذي يكتنفها كمصطلح وممارسة، حتى أن **فليب لان** خليفة **جينيت** في الدرس المناصي لم يشر إليها في كتابه "هوامش النص"[3]، ذو الطابع التطبيقي.

غير أننا وجدنا أحد المشتغلين على الترجميات الحديثة، وهو "**د. لاروز**" في كتابه "نظريات معاصرة في الترجمة"[4]، ذكرها وهو بصدد تحديد نظريات الترجمة واتجاهاتها ومصطلحاتها، حيث ساق المصطلح الجينيتي "المتعاليات النصية"، ليأتي على المناص كأحد أنماطه الخمس، ليضم للمناص الترجمة كعنصر من عناصره المهمة[5]، ولكن هذه الإشارة لم يعقبها بتحليل عن الكيفية التي ترد فيها الترجمة كمناص، غير أنه أحالنا على كتاب عتبات لـــ**جينيت** كمرجعية معرفية لتحديد ما جاء به.

---

[1] -G. Genette, seuils, p.408.

[2]- المرجع نفسه.

[3] -Philippe Lane, la périphérie du texte, ed. Nathan, Paris, 1992.

[4] -Robert Larose, théorie contemporaine de la traduction, ed. Presse de l'université du Québec, 1989.

[5]- المرجع نفسه، ص 144-145.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لهذا سنشتغل على ما لم يحقق **جينيت** وأتباعه البحث فيه، وبالخصوص في هذا العنصر المناصي الذي يتسم بالتعقيد داخل الجهاز المفاهيمي والمصطلحي عموماً، فما بالك كعنصر مناصي[1]، وسنعمد لتوضيح ذلك فيما جاء به جينيت في اشتغالاته على باقي عناصر المناص بالبحث عن مكان ووقت ظهور الترجمة، وظائفها، وعمليتها التواصلية والتداولية.

1-7-1- الترجمة كأفــق مناصي:

الترجمة في البدء والتاريخ، نقل لغة إلى لغة أخرى، أو بأكثر دقة نقل من نظام لساني إلى نظام لساني آخر بفعل التحويل، قصد تغيير حاله، ومراعاة مجاله التداولي، مستهدفة في كل ذلك قارئها الترجمي.

فالترجمة ليست نقل من لغة إلى لغة فقط، بل نقل من ثقافة إلى ثقافة، ومن حضارة إلى حضارة، أي نقل من نصوص وخطابات تلك الثقافة والحضارة إلى نصوص وخطابات في لغات أخرى، بفعل الحوار الذي يبقيها دائماً لغة غيرية تستضيف في بيتها الكبير كل اللغات، وعتبة نطل منها عليها.

وبهذا فالترجمة إذا نزلنّاها منازل المتعاليات النصية الجينيتية، فهي نص (أي نص هدف) يحاور ويوازي نصه الأصلي (النص المنطلق)، لنتمكن من جعل الترجمة نصاً يوازي نصه الأصلي، غير أنه سيفارقه في مرحلة من المراحل (لأنه سيكوّن حياته الخاصة مع قراء آخرين).

وإذا أردنا اختبار هذا، سنجد أن روايات محمد برادة نصوص في لغتها الأصلية (اللغة العربية)، ولكنها لمّا تحولت بفعل الترجمة أصبحت نصوصاً موازية لنصوصها الأصلية، وهذا بفعل تحويل نظامها اللساني (اللغة العربية كنص منطلق) إلى نظام لساني آخر (اللغة الفرنسية كنص الهدف)، مستهدفة بذلك قارئاً آخر، فالترجمة كمناص تختلف لتأتلف، تختلف مع نصها الذي ستقوله /تنظره في لغة أخرى، وتختلف عنه لأنها ستفارقه لتصنع لنفسها كياناً مستقلاً، وحياة مستقلة، وهذا ما تنبأ به برادة لرواياته وبخاصة في مقدماته (لعبة النسيان، والضوء الهارب)[2] وهو يتكلم عن قراء جدد سيرتادون حيوات هذه

---

[1]- تجدر الإشارة إلى أنني قاربت الترجمة كعنصر مناصي، وهذا في مقال بعنوان القارئ في الترجمة (نحو قراءة منهجية للترجمة)، سلسلة بحوث وأوراق الندوات والمؤتمرات، كلية الآداب واللغات، جامعة الملك خالد، فبراير 2005، المملكة العربية السعودية.

[2]- نجد هذا في مقدمة رواية لعبة النسيان، دار الأمان، ط3، سنة 1995، ومقدمة رواية الضوء الهارب، دار الفنك، ط2، سنة1995.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الروايات ويضيفون إليها من حياتهم وذاكرتهم ليصبح لها حياة أخرى مستقلة عن كاتبها، لأن النصوص دائماً هي قابلة للترجمة، أو هي ترجمة مؤجلة في الانتظار (انتظار ذلك المترجم؟).

فالترجمة هي نص حامل لمناصه مرتحل معه فيه، لأن رحلة /مرحلة المناص هي رحلة /مرحلة برزخية تسكن منطقة التردد واللاحسم، والتأجيل الدائم، وهذا ما يراه "**جاك دريدا**" في أسئلته حول اختلافية النص (المناص) الترجمي؟[1]:

- ماذا لو كان الأصل معتمداً على الترجمة؟
- ماذا لو كان تعريف النص مرتبط بالترجمة لا بالأصل؟
- ماذا لو كانت هوية (الأصل) غير مستقرة وتتغير بتغير الترجمة؟

كل هذه الأسئلة تجعل منها ترجمة اختلافية تبتعد عن الأصل لتقترب منه في آن، فهي بين الذهاب والإياب تعمل على رفع قلق النص الترجمي[2]، والمناص الترجمي على حد سواء.

وهنا يظهر وجه الالتباس، لذا لا بد من التفريق بين النص في أصله، وفي اللغة المنقول إليها، كذلك وجب الحذر من مناص كل منهما لأنه يختلف باختلاف فعل الترجمة، وبفعل تعدد الطبعات (ولو في اللغة الأصلية كما رأينا)، فمثلاً رواية "لعبة النسيان" في لغتها الأصلية العربية، لها مناص خاص، ولكن لمّا تُرجمت إلى اللغة الفرنسية، أخذت مناصاً مغايراً يحمله كتاب مستقل عن الكتاب الأصل، يتضمن هو الآخر كل العناصر المناصية من: اسم الكاتب، العنوان، الصورة، المقدمة، الإهداء، دار النشر....، وهنا يتوضّح مكمن اللبس والتعقيد بين الترجمة- نص[3]، والترجمة- مناص، فنحن سنعمل على دراسة الترجمة كمناص في روايات محمد برادة المترجمة تحديداً (لعبة النسيان، الضوء الهارب، مثل صيف لن يتكرر) وهذا بعد استقلالها عن نصها ومناصها باللغة العربية بفعل الترجمة، مكوّنة بذلك حياة أخرى وقراء آخرين.

---

[1]-Jaques Derrida, l'écriture et la différance, ed. Du seuil, Paris, 1967

- ينظر أيضا:
محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص124.

[2]- عبد الحق بلعابد، القارئ في الترجمة، ص124.

[3]- Henri Meschonnic, pour la poétique, ed. Gallimard, Paris, 1973, pp.318-322.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فكلامنا على ما اصطلحنا عليه بالمناص الترجمي، سوف لن يخرجه من التحديد العام للمناص الذي عرّف "**ج. جينيت**" بأنواعه، وأقسامه، ومبادئه، ووظائفه، غير أننا سنراعي خصوصية هذا المناص الترجمي، الذي لمّح إليه **جينيت** ولم يدرسه، فنحن من جهة أمام حوارية المناصات، ومن جهة أخرى أمام حوارية للنص المترجم مع مناصه، وهذا للعلاقة التفاعلية والتعالقية بينهما.

إلا أن هذا القلق المصطلحي للترجمة كمناص لن يُرفع بسهولة، لأننا سنواجه مشكلاً آخر حول موقعية الترجمة بالنسبة لعناصر المناص وأقسامه عامة:

1-7-2- موقع الترجمة داخل المناص (العام):

الإشكال المنهجي الذي سنواجهه هو موقع الترجمة داخل المناص عامة، حيث نجدها بحسب تقسيمات "**ج .جينيت**" تقع في القسم الثاني من أقسام المناص، وهو النص الفوقي، كونها خطاب يقع خارج النص الأصلي ويوازيه، إلا أنها تعمل على تفسيره وشرحه والتعليق عليه في لغات الآخرين مثل باقي عناصر النص الفوقي (النقد، الحوارات، الندوات، المؤتمرات المقامة حول أعمال الكاتب الروائي...).

فإذا جئنا إلى روايات محمد برادة المترجمة إلى اللغة الفرنسية، فهي تُعد بفعل الترجمة نصوصاً فوقية استضيفت في لغات أخرى، لتستهدف قارئها الترجمي من جهة، وقارئها المناصي من جهة ثانية، إلا أن هذا لن يحل هذا المشكل المنهجي والمعرفي، فقد علمنا أن الترجمة تتجاوز كونها أحد أقسام المناص، وهذا باستقلالها بمناص آخر يمكن الاصطلاح عليه **بمناص الترجمة أو (المناص الترجمي)**، لأن الترجمة نص سيتنزل في كتاب مفارق لكتابه ونصه الأصلي بلغته الأصلية، إلا أنه سيبقى خاضعاً لنفس مقتضيات الطباعة والنشر، ونفس التعاقدات الاقتصادية والتجارية (هذه المرة بين المترجم والناشر، وبعد استشارة الكاتب إذا كان محتفظاً بحقوق التأليف).

ولكي نفهم الفروقات المنهجية الموجودة بين المناص الأصلي والمناص الترجمي، سنضع هذا الجدول، باعتماد أهم العناصر المناصية المشتغل عليها، والتي تظهر على صفحة الغلاف أو العنوان خصوصاً، وهذا من خلال مثال من رواية "الضوء الهارب" لمحمد برادة، ثم يمكن التعميم على باقي الروايات:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **جدول توضيحي للفروقات الموجودة بين المناص العام والمناص الترجمي:**

المناص الأصلي (صفحة الغلاف)	المناص الترجمي (صفحة الغلاف)
اسم الكاتب (محمد برادة)	اسم الكاتب (Mohamed Berrada)
عنوان الكتاب الرئيسي /الرواية (الضوء الهارب)	عنوان الكتاب /الرواية المترجمة (Lumière Fuyante)
	اسم المترجم و /أو مساهمة الكاتب في الترجمة. (Catherine Charruan)، بمساهمة محمد برادة.
صورة الغلاف	صورة الغلاف للنص المترجم (ستختلف عن الصورة في النسخة العربية /الأصل)
المؤشر الجنسي (رواية)	المؤشر الجنسي المترجم (Roman)
دار النشر (دار الفنك)	دار النشر (المترجمة للرواية) (édition Sindbad Acte Sud Et édition Le Fennec)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالملاحظ من هذا الجدول هو الفرق الموجود بين المناص الأصلي والمناص الترجمي، والذي ضاعف من المناص الأصلي، حيث يظهر خاصة في إضافة اسم المترجم ليميّز بين المناصين، ففي رواية "الضوء الهارب" المترجمة إلى اللغة الفرنسية، جاء اسم المترجم بعد أو أسفل اسم الكاتب، بالإضافة إلى ذكر مساهمة الكاتب في عملية الترجمة، ويذكرنا هذا بما قاله "**ج. جينيت**" من قبل حول مساهمة بعض الكاتب في ترجمة أعمالهم إذا كانوا مزدوجي اللغة، مما يساعد على تحقيق الترجمة المناسبة للنصوص، كما فعل برادة مع نصوصه (لعبة النسيان، والضوء الهارب، ومثل صيف لن يتكرر)، وهذا لاشتغاله بحقل الترجمة أيضاً[1]، وهذا الاهتمام الترجمي مكّنه من نقل عالمه التخييلي إلى عالم قارئه المفترض /المستضاف.

كما يمكن أن تحدث تغييرات على المناص الترجمي بتعدد الطبعات مثله مثل المناص الأصلي، فمثلا رواية "الضوء الهارب" نُشرت في طبعتها الفرنسية في دار Acte Sud الفرنسية، ودار الفنك المالك الأصلي للحقوق في نفس السنة 1998، وبنفس الغلاف ومع نفس المترجم، وهذا للعقد الذي يربط الدارين، فليس هناك تغيير في المناص الترجمي.

وهذا عكس ما نجده مع رواية "لعبة النسيان" التي نشرت في دار الأمان في طبعات متعددة، أما طبعتها المترجمة للّغة الفرنسية فكانت عن دار النشر Acte Sud، مع مترجم آخر هو "**Abdellatif Ghouirgat**، بمساعدة **Yves Gonzalez- Quijano**"، بدون مساهمة الكاتب هذه المرة.

وقصد تدعيم ما جاء في الجدول السابق، سنعمل على توضيح أكثر لهذا المناص الترجمي، وهذا من خلال دراسة بعض عناصر النص المحيط الترجمي:

فإذا أتينا على بعض عناوين روايات محمد برادة التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية، فسنجد عنوان رواية "لعبة النسيان" الذي تُرجم بـــ le jeu de l'oubli[2]، فقد أظهرت

---

[1]- يعد محمد برادة من المترجمين المساهمين في الإثراء النوعي للمكتبة العربية، في مجال النقد والأدب عامة، من ترجماته، ترجمته لبعض أعمال كبار النقاد من أمثال: م. باختين، رولان بارث، بول ريكور، عبد الكبير الخطيبي، جمال الدين بن شيخ، أما في مجال الإبداع،فترجم الربيع وفصول أخرى للوكليزيو،والجرح السري (مرسم جياكوميتي) لـجان جينيه...

[2] -Mohamed Barrada, le jeu de l'oubli, roman traduit de l'arabe (Maroc), par Abdellatif Ghouirgate en collaboration avec Yves Gonzalez- Quijano, ed. Actes Sud, paris, 1993.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الترجمة على المستوى التركيبي ما كان مخفياً ومضمراً في اللغة الأصل أي حرف الجر (de)، فهي **لعبة [لـــ/في] النسيان**.

وهذا ما نجده أيضاً في العناوين الداخلية للروايات، إذ عمل المترجم على تفسير بعض العناوين وتقديم مسوّغات لكيفية ترجمته، كما عمل جاهداً على الحفاظ على الكلمات المحلية، معلقاً عليها في الهامش.

مثلاً في الفصل الخامس لرواية "لعبة النسيان"، تُرجم عنوان "قلت وكم يهواك من عاشق" بـــ "Nombreux sont ceux qui t'aiment?"، فنجد أن المترجم قد أضاف علامة الاستفهام التي لا نجدها في العنوان الأصلي، غير أنها تكشف عن معنى المسكوت عنه في العنوان الأصلي، وهو أن مجمل الفصل جاء عبارة عن تساؤلات يطرحها السارد على طيف أمه التي تحضر وتغيب بين الإضاءة والتعتيم.

كما نجد أن المترجم في ترجمته العنوان الداخلي للفصل السادس من نفس الرواية وهو "زمن آخر" وعنوانه الفرعي "استهلال نوبة العشاق"، قد عمل على الحفاظ على المصطلح الموسيقي العربي (نوبة) شارحاً إياه في الهامش، ليصبح العنوان بعد الترجمة « prélude à la « nouba des amants، وقد حافظ المترجم على الكثير من الألفاظ والمصطلحات العربية والمحلية، من بينها: النوبة، الموال (mowwal)، الجلابة (djellaba)، الطربوش (tarbouche)، الشرفة (chorfa)، الذكر(dhikr)، حزب (hizeb)، اللطيف (latif)، وكل هذه الكلمات يقدم لها المترجم شرحاً وتعليقاً في الهامش.

والأمر نفسه نجده في ترجمة العناوين الداخلية لرواية "مثل صيف لن يتكرر"، والتي ترجمت بـــ"comme un été qui ne reviendra pas"[1]، بالإضافة إلى تحديد أحداث الرواية التي تدور في القاهرة من سنة 1955 إلى سنة 1996، عكس الطبعة العربية الأصلية التي اكتفت بتجنيسها على أنها (محكيات)، أما إذا نظرنا إلى ترجمة العنوان الداخلي الأول وهو في الأصل "عتبة محطة باب الحديد"، فقد تصرف المترجم في نقلها مختصراً إياها بكل بساطة إلى "Gare centrale"، والتي لا تحيل على ذاكرة المكان التي يريد الكاتب توصيلها للقارئ، من خلال هذا العنوان الذي يحمل معنى كبير عنده، لأن هذه المحطة هي أول ما عرفه من القاهرة لما نزل بها شاباً.

[1] -Mohamed Berrada, comme un été qui ne reviendra, le Caire 1955-1996, récit traduit de l'arabe (Maroc) par, Richard Jacquemond.ed. Le fennec, Maroc, 2001.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما عن ترجمة التصديرات وكيف انتقلت من المناص الأصلي إلى المناص الترجمي، فقد اجتهد فيها المترجم من أجل المحافظة على روح النص، خاصة النصوص الصوفية التي تصعب ترجمتها أحياناً على غير الخبير بها، فمثلاً:

تصدير رواية "لعبة النسيان" (الطبعة الأولى)، الذي جاء منتزعاً من كتاب التوهم للحارث المحاسبي، الذي جاء فيه:

"... فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة في صفاء ذلك، في بنانها الكامل، وقد اقتربت إليك ضاحكة بحسن ثغرها...."

أما ترجمتها في المناص الترجمي فجاءت كالآتي:

" Vois! cette coupe et de rubis, (sinon) de cristal, dans cette transparence, dans ses doigts parfaits. Et elle maintenant proche de toi, (pour toi) riante, de ses belles dents... "

AL-MUHASIBI, Une vision humaine des fins dernières, ed.) Klincksieck-trad. A. Roman).

نجد بأن المترجم قد استعان بترجمة هذا الكتاب لينقل هذا المقطع من كتاب التوهم للمحاسبي، غير أن ترجمة النصوص الصوفية العربية تبقى بحاجة إلى من يفهم روح النص الصوفي، لكي لا ينقل الكلمات فقط، ولكن روح تلك الكلمات، لأن خطاب الحال يختلف عن خطاب المقال.

والمثال الثاني للتصدير نأخذه من رواية "الضوء الهارب" التي تُرجم عنوانها بـــ"Lumière fuyante"[1]، فقد أورد الكاتب في تصدير الفصل الأول مقولة للفيلسوف "**ميشل فوكو**" وختمها بجملة "كاتب سها البال عن ذكر اسمه"، غير أن المترجم لمّا أرجع المقولة لأصلها في اللغة الفرنسية أثبتها لصاحبها، وذكر الكتاب الذي انتزعت منه وهو كتاب أركيولوجيا المعرفة لفوكو (l'Archéologie du savoir) وهذا ما لم ينبه عليه الكاتب في تصدير الطبعة الأصلية.

أما التصدير الآخر، فمن نفس الرواية، وهو تصدير الفصل الثاني، وجاء عبارة عن مقطوعة من شعر الحب الصوفي، أشار إليه الكاتب بأنه **(شعر قديم /جديد)**، ونصه:

[1] -Mohamed Berrada, lumière fuyant, roman traduit de l'arabe (Maroc) par, Catherine Charruau, avec la participation de l'auteur, ed. Le Fennec, Maroc, 1998.et ed. Actes Sud, Paris, 1998.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلهي ليس للعشاق ذنب ولكن أنت تبلو العاشقينا
فتخلق كل ذي وجه جميل به تسبي قلوب الناظرينا
وتأمرنا بغض الطرف عنهم وكأنك ما خلقت لنا عيونا

فإذا نظرنا إلى المناص الترجمي لهذا الشعر نجد أول ما يحذف تلك الإشارة التي وضعها الكاتب وهي أنه (شعر قديم/جديد)، علما أن الكاتب مشارك في ترجمة هذه الرواية، فيمكن أن يكون هو من اقترح ذلك، كما يظهر الاجتهاد الذي قدمه المترجم في إخراج روح هذا الشعر الصوفي في لغة أخرى، وتوحد مع ألفاظه العشقية، فمشاركة الكاتب واضحة في هذا التصدير، الذي جاء فيه:

L'amoureux, O mon Dieu, ne port pas la faute
Quand c'est Toi qui le met à l'épreuve, Toi
Lorsqu'aux visages Tu donnes une beauté
Qui dévaste le cœur de ceux qui voient
Et Tu commandes de baisser les paupiéres
Comme si nos yeux ne nous venaient de Toi.

وقد أتينا على القسم الأول من المناص الترجمي وهو النص المحيط الترجمي، أما قسمه الآخر وهو النص الفوقي الترجمي فهو كل تلك الندوات واللقاءات... الدائرة حول ترجمة أعمال محمد برادة إلى لغات أخرى، وقد أشار برادة في محكياته "مثل صيف لن يتكرر" إلى هذه الندوات، مشيراً إلى ترجمة رواية "لعبة النسيان" إلى اللغة الفرنسية، حيث يقول:

"في نهاية فبراير 1993 كنت موجوداً بالقاهرة لتقديم ترجمة روايتي لعبة النسيان إلى جمهور المركز الفرنسي..." [م. ص، ص176].

لنخلص إلى أن المناص الترجمي مناص مضاعف لمناصه الأصلي، فهو يزيد من بيانه وتبيينه لقارئ آخر، في لسان آخر.

1-7-3- وقت ظهور المناص الترجمي:

يظهر المناص الترجمي بعد المناص الأصلي، وبهذه الحال يسمى مناصاً متأخراً كونه يتأخر في الظهور زمنياً عن المناص الأصلي، فيبقى كما قلنا مناصاً مؤجلاً إلى حين (ترجمته).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما يمكن للمناص الترجمي أن يسبق مناصه الأصلي (أي في طبعته بلغته الأم)، فيصبح المناص الترجمي في حكم الأصل، وهذا نادر الوقوع، إلا أنه غير مستحيل[1]، فإذا رجعنا إلى أسئلة "**جاك دريدا**" السابقة التي تُقدم فيما تَقدم احتمال أن يكون النص الترجمي سابقاً لنصه الأصلي؟

غير أن مناصات محمد برادة وردت كلها أصلية، لتترجم بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية، وتأخذ مناصاً ترجمياً مغايراً لمناصها الأصلي، فمثلاً:

- ظهر المناص الأصلي لرواية "لعبة النسيان" في سنة 1987 أي سنة الطبعة الأولى، ليظهر مناصها الترجمي في سنة 1993.

- ظهر المناص الأصلي لرواية "الضوء الهارب" سنة 1993، ليظهر مناصها الترجمي سنة 1998.

- ظهر المناص الأصلي لرواية "مثل صيف لن يتكرر" سنة 1999، ليظهر مناصها الترجمي سنة 2001.

نلاحظ أن المناص الترجمي مثله مثل المناص الأصلي يعرف حراكاً على صعيد الطبعات والنشرات، فالطبعات اللاحقة لهذه الروايات المترجمة التي يمكنها أن تحمل مناصات مغايرة خاصة على مستوى النص المحيط الترجمي (صورة الغلاف، المقدمة، الإهداء، كلمة الناشر...)، كما أتينا عليها سابقاً، فنكون أمام مناص ترجمي لاحق أو متأخر.

إن الناظر إلى هذه التفريعات سيكتشف مدى تعقيد وصعوبة ما أقدمنا عليه من بحث حول المناص الترجمي، لنفهم لماذا تجنب **جينيت** ودارسو العتبات الخوض فيه، كون المناص الترجمي يوهمنا لأول وهلة بسمة التكرار التي تميزه، إلا أننا نجد أن هذا التكرار

---

[1]- ولأننا نفترض أن النص يُنشر دائما في لغته الأصل حاملا معه مناصه الأصلي، ثم تأتي ترجمته لاحقا إلى لغات أخرى، ليحمل هو الآخر مناصاً مغايراً (المناص الترجمي)، وهذا الافتراض سيؤدي بنا إلى القول بالمناص القبلي (l'avant paratexte)، كما قال به "ج.جينيت"، أي لما يكون العمل /الرواية ما يزال مخطوطا في لغته الأصل، فنجد أن المناص الأصلي باق، غير أنه مؤجل الظهور (طباعيا)، والافتراض يقوم لما يُمنع الكتاب من النشر في بلده وبلغته الأصل، فيسعى الكاتب إلى ترجمته لينشر في لغة أخرى، وبمناص آخر (الذي سيكون أصليا بالنظر لتلك اللغة المترجم إليها)، وهذا ما حصل مثلا مع رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري المغربي، التي منعت من النشر باللغة العربية (وبهذا حرمت من مناصها الأصلي)، لتترجم إلى اللغة الفرنسية لتأخذ مناصاً آخر في لغة أخرى وهو المناص الترجمي، وتنتظر رفع الحظر عنها لتصدر بعد ذلك باللغة العربية في مناصها الأصلي العربي الذي أصبح متأخرا عن نظيره الفرنسي، وهذا ما حدث للروائي الجزائري واسيني الأعرج في بعض أعماله منها رواية "مرايا الضرير"، وقبلها رواية "حارسة الظلال" التي ظهرت لاول مرة بالفرنسية تحت عنوان "la gardienne des ombre" في فرنسا سنة 1996، وظهرت في الجزائر سنة 1998 تحت عنوان "le ravin de la femme sauvage"، ولم تظهر باللغة العربية إلا في سنة 1999، 2000 في ألمانيا (بلد غير عربي)، لتظهر بعد ذلك في الجزائر، ثم بيروت ودمشق، ليدخلنا مصطلح المناص في دوامة التعقيد المفاهيمي والمصطلحي وتعددية أصواته..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليس تكرار مطابقة مع المناص الأصلي، بقدر ما هو تكرار اختلاف وتجاوز له، فالمناص الترجمي يحمل معه فائضاً من المعنى للترجمة، التي هي في حدها شكل مختلف يرتحل في المعاني كما يرتحل في الأشكال

1-7-4- وظائف المناص الترجمي في روايات محمد برادة:

تعد وظائف المناص من أعقد المباحث في دراسة العتبات، غير أن هذا التعقيد سيصبح مضاعفاً أمام بحثنا في المناص الترجمي، لهذا سنركز على وظيفتين نحسبهما مهمتين بالنسبة للمناص الترجمي، وهما الوظيفة التفسيرية الشارحة، والوظيفة الشعرية.

4-1- الوظيفة التفسيرية:

المناص الترجمي شبيه بالمناص الأصلي، إذ يقوم بتفسير وشرح نصه (المترجم)، وهذا للعلاقة التعاضدية التي تجمعهما، فعلى سبيل المثال العنوان المترجم لكل من "لعبة النسيان" أو "الضوء الهارب" أو "مثل صيف لن يتكرر"، هي عناوين مفسرة وشارحة لعناوينها الأصلية، كما أن صور أغلفة رواياتها المترجمة مفسرة لنصها الترجمي بصرياً وتشكيلياً ولونياً.

فكل عنصر من عناصر المناص الترجمي، إلا ويلعب دور الشارح والمفسر (في إجماله) لنصه الترجمي، لهذا فالمناص الترجمي سيضاعف من معنى المناص الأصلي بضيافته لقراء آخرين في لغات أخرى.

4-2- الوظيفة الشعرية:

وهي الوظيفة التي يمكن تسميتها في مجال بحثنا بالوظيفة **الترجمية** التي تعمل على كشف جمالية النص الترجمي في تفاعله وحواريته مع نصه ومناصه الترجمي، فترجمية النص الترجمي[1](أو شعرية النص الترجمي)، هي البحث عن شعريته ونصيّته القائمة على خصائصه الجمالية أساساً (دلالية، أسلوبية، بنيوية، سردية، تداولية...)، الفاهمة

[1]- الترجمية (traductisité) مصطلح شققته من فعل الترجمة، جريا على الاستعمال المصطلحي والمفاهيمي لشعرية ونصية النص، فترجمية الترجمة، هي ما تجعل من الترجمة ترجمة باحثة عن خصائصها الجمالية (دلالية، أسلوبية، بنيوية، سردية...)، لأن الترجمية هي من تحقق لنا جمالية وشعرية النص الترجمي، كما تحقق لنا نصيّة النص وجماليته وشعريته.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمتفاهمة مع قرائها عموماً وقارئها الترجمي[1] على وجه الخصوص، لتنسحب هذه الترجمية على المناص الترجمي الذي سيتحقق من خلال قيمتيه المتلازمتين، القيمة الجمالية، والقيمة التجارية، فإذا كان النص الترجمي موضوعاً للتناول كتابة وقراءة، فإن المناص الترجمي هو موضوع للتداول بيعاً وشراء.

فنصوص محمد برادة الروائية نجدها تحقق ترجميتها، بإبراز شعريتها في لغات الآخرين، كما أن مناصها الترجمي قد حقق ترجميته بتداول هذه الروايات في لغات أخرى، وعلى وجه الخصوص في اللغة الفرنسية.

وسنتوقف عند هذا الحد من شرح وظائف المناص الترجمي لكي لا نذهب بعيداً في التحليل، لصعوبة المسلك الذي انتهجناه في بحث المناص الترجمي، وتلبس مصطلحاته مع المناصات الأخرى، وبهذا نتفهم تحذير **ج. جينيت** من مغبة البحث في المناص وامتداداته المفاهيمية، والمصطلحية.

[1]- مصطلح القارئ الترجمي، وهو من المصطلحات التي اعتمدتها في فهم الممارسة الترجمية، وأقصد به المترجم كمرسل ومتلقي في آن، داخل العملية التواصلية والتداولية الترجمية، على اعتبار أن هذا المترجم -المرسل سيصبح مترجماً- متلقي في لحظة تواصلية وترجمية معينة، وكذلك هو توسيع لدائرة المترجم التقليدي، فقد أصبح القارئ الترجمي إستراتيجية نصية في تلقيات النص الترجمي، وهو وجه من وجوه القارئ الجامع/النقدي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-8- المناص التخييلي (في دفاتر العيشوني):

تعد الدفاتر والمذكرات[1]من الأجناس الأدبية عامة، وعنصر من عناصر السيرة الذاتية على وجه الخصوص، يحكي فيها الكاتب يومياته أو ذكرياته[2] من جهة، كما أنها تُعد إجراء نقدياً إذا نظرنا إليها من داخل الجهاز المعرفي والمصطلحي لـــ"**ج. جينيت**" بكونها أحد عناصر المناص، وبأكثر دقة أحد عناصر النص الفوقي[3]، كخطاب يقع خارج النص ليضيئه، ويستضيء به في آن.

غير أن المذكرات الواردة في رواية "الضوء الهارب"، ليست كالمذكرات العادية، كونها مذكرات موازية، يعمل بعض الروائيين على كتابتها، قصد توضيح مسار كتابتهم، وكيف نشأت أعمالهم، والخطوات التي مرّت بها، كل هذا مساعدة للقارئ وتوجيها لقراءته[4]، ومن بين الأسئلة التي يطرحها أصحاب المذكرات الموازية، نجد:

- كيف كتبت أعمالي.
- كيف أكتب أعمالي.
- ما هي المراحل التي مررت بها وأنا أكتب أعمالي.
- دعوة القارئ للمشاركة في كتابة أعمالي.

وإذا عدنا إلى المذكرات الموازية في رواية "الضوء الهارب"، نجدها تختلف عن ما ألفناه من هذه المذكرات بحيث نجد أن الذي كتبها ليس الكاتب بل السارد أو الشخصية الرئيسية في الرواية وهو العيشوني، الذي سماها باسمه "دفاتر العيشوني"، وهنا ستوقعنا هذه المذكرات بين سؤال واقعية المذكرات الموازية وتخييليتها؟

---

[1]- استعملنا مصطلحي الدفاتر والمذكرات معا، لأن محمد برادة يستعملهما في روايته بمفهوم واحد، غير أنهما وإن اقتربا من بعضها مصطلحا، فإنهما سيفترقان على مستوى المفهوم، لوجود فروقات تميزهما، فاليوميات تعتمد الاستمرار والمتابعة اليومية للكتابة، وهذا عكس المذكرات، كما لاحظ فيليب لوجان والمشتغلون على السيرة الذاتية، كما سيأتي معنا.

[2] -Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, ed. Du seuil, Paris, 1975, pp13-46.
L'autobiographique en France, librairie Armand Colin, Paris, 1971, pp.16-17.
ينظر أيضاً:
Marie-Madeleine Touzin, L'écriture autobiographique, pp7-13.

[3] -G. Genette, seuils, pp346-398.

[4]- نجد بأن الكتابة في جنس المذكرات الموازية قليل، وقد غامر فيه بعض الكتاب من أشهرهم: ألنبو، رايموند، روند كاموس، بوتور، أندريه جيد...
ينظر: G. Genette, seuils, p369- 370.
ونجد أن محمد برادة قد كتب مذكرات موازية لروايته الأولى "لعبة النسيان"، مقتدياً بأندريه جيد في ذلك، وقد سماها: حياة النص بين الخاص والعام، ضمن سياقات ثقافية، ص 319.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فإذا عمدنا إلى الدفاتر نفسها فسنجد أن السارد يطرح علينا سؤالا من بين أسئلة المذكرات الموازية، وهو كيف كُتبت أو ستُكتب روايتي؟ وهو يفكر في تسليم مخططها لصديق له يحترف صنعة الرواية والتخييل، يقول:

"لكن ما خططته في هذه الدفاتر غدا عزيزاً لدي... فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها. أكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقارب ستين سنة...." [ض، هـ، ص195].

هذا يدل على أننا أمام مذكرات موازية تخييلية كتبها السارد /الكاتب الضمني، لتكون نواة لرواية قادمة، غير أنه أمام هذا التخييلي يواجهنا الواقعي الذي طرحه كاتب الرواية محمد برادة في حوار معه حول الهامشي والأصلي في هذه الرواية، يقول:

"**عندما كنت أكتب النص – إذا صح أن نقسمه إلى أصلي وهامشي – كنت أحاول أن أدوّن ملاحظات في شكل journal مذكرات موازية، وهذه الملاحظات موجودة وسأنشرها ربما في يوم ما، وهي التي أوحت في نفس الآن، بأن يكون هناك هامش على النص، يعني كأنما أردت أن أزحزح العلاقة بين الأصل والنص، بين الهامش والنص، أي هل الهامش هو المذكرات أم العكس؟ وهذا الالتباس في تركيب النص الروائي، يجعل ما يبدو كأنه هامش هو الأصل، لأنه يقول أنه سيعطي كل هذه الملاحظات لكاتب محترف كي يكتبها... الخ**"[1].

من خلال هذه الإجابة نلاحظ أن محمد برادة على وعي بأهمية المذكرات الموازية في الكشف عن المسكوت عنه في النص الأصلي، وقدرة هذا النص الهامشي على توجيه القارئ في حالة نشره، فنجد أن الكاتب بموازاة كتابته للرواية كان يكتب هذه المذكرات عنها، والتي يصرح أنها موجودة وسينشرها لاحقاً، غير أنه سلك بها طريق الصنعة الروائية لما أوقعها بين ما هو تخييلي (الرواية)، وما هو واقعي (المذكرات الموازية)، حتى أصبح هذا الواقعي (المذكرات الموازية) يحمل سمة التخييلي، متقصداً هذا العمل إذ يقول:

---

[1]- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، دار الرابطة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء، المغرب، ص62.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة... ولذلك، وحتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها فهي متصلة أكثر بالصنعة"[1].

ومن هنا نستوضح لماذا اندرجت دفاتر العيشوني كمذكرات موازية في النص الروائي لتصبح مذكرات موازية تخيلية، تحمل نفس سمات وأسئلة المذكرات الموازية التي يطرحها الكاتب الواقعي، غير أنها لا تدخل في المناص الواقعي، ولكن في ما أسميناه بالمناص التخييلي.

وبهذا نكون قد حاولنا رفع بعض الالتباس عن هذه المذكرات الموازية التخييلية، (والمناص التخييلي عامة)، والتي تقع بين الأصلي والهامشي، بين الواقعي والتخييلي، هذه العلاقة التي يرى الكاتب أنها:

"علاقة تؤسس إلى أن الشئ الذي نعيشه أو نحسه أو نفكر فيه يمكن أن يكتب بأكثر من طريقة... فداخل النص يمكن أن نحقق هذا النص المتعدد..."[2]

وهنا تظهر قدرة الكاتب على سلوك طرائق جديدة في الكتابة السردية التجريبية.

1-8-1- مكان ووقت ظهور الدفاتر /المذكرات (أين ومتى تظهر؟):

تقع المذكرات الموازية عادة في خارج النص /الكتاب، أي في المناص العام (النص الفوقي تحديداً)، غير أننا نجد المذكرات الموازية التخييلية (دفاتر العيشوني) قد أخذت مكانا آخر، لتتموقع داخل المناص التخييلي، وبأكثر دقة في النص الفوقي التخييلي، وهذا هو محط الإشكال، فكيف نقول أنها تقع في الخارج، ونحن نجدها مندرجة في العمل الروائي؟

إلا أن هذا الإشكال سيحل، إذ وجدنا أن بعض عناصر المناص العام تخرق القاعدة وتدخل في الاستثناء، ومنها عناصر النص الفوقي، التي نجدها تأخذ موقعها في النص الروائي بعدة أشكال، فيمكننا أن نجد:

---

[1]- المرجع السابق.
[2]- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، ص63.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

-روايات تُرفق في بعض طبعاتها ملحقاً يحتوي على حوارات الكاتب، والمعلوم أن الحوار هو عنصر من عناصر النص الفوقي، يكون خارج النص /الكتاب.

- كما يمكننا أن نجد في بعض الروايات ملحقاً بمقالات نقدية كتبت حول هذه الروايات، وكما نعلم فإن الكتابات النقدية هي أيضاً عنصر من عناصر النص الفوقي، وإن كانت أيضاً نمطاً من أنماط المتعاليات النصية (الميتانص)، وهنا نلاحظ التداخل المصطلحي بين المناص والميتانص.

فكيف لا يمكن للمذكرات الموازية ألا تندرج أو تلحق بالنص الروائي، فكما يمكن للمذكرات الموازية أن تستقل عن العمل الأدبي، يمكنها كذلك أن تندرج فيه.

وعليه فإن دفاتر العيشوني جاءت كمذكرات موازية تخييلية لرواية "الضوء الهارب"، وكان ظهورها موازياً لظهور الرواية، على العكس من المذكرات الموازية عامة التي يكون ظهورها غالباً بعد ظهور الرواية، ونادراً ما يكون قبلها.

1-8-2- وظائف الدفاتر في المناص التخييلي:

يحدد وظائف المناص التخييلي عامة، والدفاتر على وجه الخصوص سؤال كيف؟ الباحث عن كيفية اشتغال هذه الدفاتر والمذكرات، وأهم وظيفيتين تبينان ذلك، وظيفة تشكيل وتكوّن العمل /الرواية، والوظيفة الشعرية الجمالية[1] لهذه الدفاتر:

2-1- الوظيفة التكوينية:

وهي تلك الوظيفة التي تعمل على إظهار كيفية تشكيل العمل الأدبي /الرواية من داخل الرواية نفسها ومعرفة بنائها وبنينتها، وهذا ينسحب على الدفاتر أيضاً، وهذه الوظيفة من الوظائف التجريبية التي تستعين الكتابة بها الآن، فالتفكير في الرواية من خلال الرواية ذاتها ساعد محمد برادة كثيراً في رواياته خلا "الضوء الهارب"[2]، وستتبين لنا هذه الوظيفة من خلال هاتين النقطتين:

---

[1] -G. Genette, seuils, 390-398.

[2]-استعمل محمد برادة هذه التقنية الكتابية والمصطلح السردي وهو الميتاسرد في روايته "لعبة النسيان"، خاصة وهو يتكلم عن راوي الرواة المحرك لدفة السرد، خاصة في الفصل ما قبل الأخير أين يتأزم الوضع بين المؤلف وراوي الرواة (فصل زمن آخر ص109-135).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-1- التعليق الذاتي المتأخر في الدفاتر:

يُعد التعليق الذاتي المتأخر من بين العناصر المناصية المندرجة في النص الفوقي التخييلي الخاص، إذ أن لهذا التعليق الدور الفاعل في الإخبار عن كيفيات تشكيل العمل /الدفاتر، والصعوبات التي مرّ بها الكاتب، وكذا الهواجس التي راودته أثناء الكتابة، والتعالقات الموجودة بين النص الأصلي (الرواية) والنص الهامشي (الدفاتر).

وبالفعل نجد في دفاتر العيشوني ذلك السارد /الكاتب الضمني يبث كل هواجسه واستيهاماته وأحلامه في مذكراته داخل رواية "الضوء الهارب"، إذ يقول:

"... **عند الشروع في هذه المذكرات، باستعادة نتف من فضاءات عبرتها وعبرتني، فإنه سرعان ما غمرني طموح إلى تخصيص ذلك الفضاء عبر الكلمات ليصبح محلوما به هو الآخر،... وأنا لا أريد من وراء هذه المذكرات أن أعطر سيرتي أو أصقل صورتي... كنت أتوخى الفهم فوجدتني مشدوداً إلى ابتداع متعة الفضاء المجلل بالحلم والمتفصد بالاستيهام والهذيان**" **[ض. هـ، ص 193-194]**.

وهذا يُظهر لنا أن الكاتب الضمني /السارد لا يريد من هذه المذكرات أن تكون سيرة بقدر ما هي شئ محلوم به يعبر عن استيهاماته داخل فضاء يتعشقه، أما الكاتب الواقعي سيد الصنعة السردية فقد وضعنا في حيرة مصطلحية وإجرائية وهذا لوقوع المذكرات بين النص الأصلي والمناص التخييلي، ليبدع إستراتيجية كتابية جديدة وهي الاستعانة بالمذكرات الموازية داخل النص الروائي ذاته، لأنه يعرف أن الرواية جنس هجين يتقبل كل الأجناس الأخرى، فنجده هنا انبرى كناقد يترك الرواية تفكر في ذاتها وكيفية نشأتها وتخلقها، موهماً إيانا بهامشية الدفاتر كمذكرات موازية لكي لا نستبين هذه العلاقة الملتبسة بين الأصلي والهامشي.

وهذا ما أوقعنا في التباس على مستوى النص الروائي، بجعله ما يبدو أنه هامشاً، نصاً أصلياً، والعكس في بعض الأحيان، وهذا لمّا عمد إلى وضع مخطط افتراضي لكتابة الرواية، وإبدائه كل الملاحظات التي يستطيع أي كاتب محترف أن يتبعها لكتابة هذا العمل /الرواية، ليوهمنا بالاعتقاد أن الهامش /المذكرات كتبت قبل النص الأصلي، غير أن الكاتب الواقعي محمد برادة الذي مارس وتمرّس بالصنعة الروائية يخرجنا من التخييلي التخميني إلى الواقعي الجلي ليقول في نفس الحوار أن:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الحقيقة كنت أكتب بكيفية مختلفة في فترة بدأت بالنص السردي، ثم توقفت وبدأت أكتب في الهوامش، وأرجع مرة أخرى إلى الهامش، وجدت نفسي في وسط العمل أو في نهايته في علاقة جدلية، يمكن أن أكتب هامشاً أو جزءا من الدفاتر أو أكثر ثم أعود إلى متابعة الكتابة، وقد يؤدي ذلك إلى نوع من التعذيب، هنا العلاقة هي في بعض الأحيان تجد أشياء موجودة في الدفاتر. ربما لا أذكر بالضبط قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة، وهنالك علاقات... ولذلك حتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها، فهي متصلة أكثر بالصنعة..."[1]، وبهذا ينكشف لنا الدور النصي والمناصي والتناصي للمذكرات الموازية أو المذكرات التخييلية المدرجة في رواية "الضوء الهارب"، كمسلك تجريبي جديد أمام كتّاب الرواية في مواجهتهم لقرائهم.

2-1-2- الخطاب الميتا-سردي في الدفاتر:

لقد احتفت رواية "الضوء الهارب" بالخطاب الميتا-سردي أو الخطاب السردي الواصف، كخطاب تقول من خلاله الذات كلامها واستيهاماتها وأحلامها[2]، فدفاتر العيشوني عبارة عن خطاب مفكر فيه به، يسائل ذاته وتذويتاته، محاوراً لأشكال الرواية وبنياتها، حتى يشعر المتلقي أنه إزاء كتابة جديدة، كتابة تُعطى فيها القيمة الأولى لفعل الإبداع، فالعيشوني صوت لهذا البحث الدؤوب عن كتابة صعبة، كتابة لا تشبه إلا ذاتها.

كما نجد أن الخطاب الميتا-سردي ليس ببعيد عن المصطلح الذي رأيناه من قبل وهو التعليق الذاتي، فهما مصطلحان متاخمان لبعضهما في جانب من محدداتهما، ومفترقان في جوانب أخرى، فالتعليق الذاتي واقع في المناص، أما الميتا-سردي فواقع في النص نفسه، وقد أفاد منهما محمد برادة كثيراً.

فمن المعروف أن الخطاب الميتا-سردي له دور في تعميق الخطاب الروائي البوليفوني (الحواري)، لهذا جاء في رواية "الضوء الهارب" ودفاتر العيشوني تحديداً،

---

[1]- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، ص62.

[2]- عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب- التذويت- السخرية)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات مخبر السرديات، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء، المغرب، ص18.
ينظر قصد التعمق أكثر في حدود المصطلح ومحدداته:
أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ودار أزمنة، ط1، 2001، بيروت، عمان، ص21-51.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معمقاً لوهم حياد السارد من جهة، ومشوشاً على المتلقي وعلى صيرورة المحكي، بربطه للنص الأصلي بالنص الهامشي[1] من جهة أخرى، وهذا للرؤية التي يحملها السارد /الكاتب الضمني لمفهوم الرواية كتجريب متجدد:

"في حديث مع صديق كاتب، قال لي: علينا أن نبحث عن طريقة أخرى نكتب بها لأننا قد نتخلص من بلاغة وننسجن داخل أخرى، فتكون النتيجة العجز عن تحريك وجدان القارئ وعقله" [ض. هـ، ص183].

كما يمكن لهذا الخطاب الميتا-سردي ملء فراغات سردية، وتقديم خطط ومشاريع افتراضية لكتابة رواية، وتعديلها بالتقديم والتأخير، مثلما قام به العيشوني بعرضه لمشروع رواية باحتمالاتها الممكنة على كاتب محترف:

"... وأكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقرب من ستين سنة، أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى:

أ- وصف طنجة أيام النظام الدولي استناداً إلى وثائق تاريخية.....

ب- يمكن للروائي أن يجعل فاطمة هي نقطة الانطلاق، وذلك عندما تقرر رحيلها إلى باريس أن تكتب شهادة بعنوان "أنا وأمي وعشيقها ".....

ج- يبدأ النص من زيارة فاطمة للعيشوني ببيته (أي لي أنا وقد تحولت إلى شخصية روائية) يحفزها على الزيارة الفضول والتعرف على عشيق أمها..."

[ض. هـ، ص 195-196-197].

1-8-2-2- الوظيفة الشعرية للدفاتر:

نجد أن الوظيفة الشعرية للدفاتر تتمفصل على نفسها لوظيفتين شعريتين جماليتين، وظيفة شعرية نصيّة كون الدفاتر منخرطة في الرواية، ومن خلالها تحقق نصيّتها السيرية، وسرديتها التخييلية، وشعرية مناصية من حيث أن الدفاتر تنتسب إلى ما أسميناه بالمناص التخييلي، كنص فوقي تخييلي كاشف عن جمالية هذه الدفاتر من جهة، وباحث في آن عن موقعه داخل الأجهزة المفاهيمية، والمؤسسة النقدية عموماً.

[1]- عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث، ص21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لهذا سنحاول فهم هذه الوظيفة بالتركيز على نقطتين منفتحتين على تأويلات قرائية أخرى[1]:

2-2-1- الدفاتر بين التشكيك والتأجيل النصي:

كنا قد تلمسنا معالم هذين المصطلحين في مقاربتنا للأصلي والهامشي في دفاتر العيشوني، فهما كمقولتين كتابيتين تميزان الملتبس في التجريب السردي بين واقع الكتابة الذي سرده الروائي في "الضوء الهارب"، والواقع المعيش الذي تحدث عنه العيشوني في مذكراته /الدفاتر.

فما نعيشه أو نفكر فيه يمكن أن نقوله /نحكيه /نكتبه بأشكال وطرائق مختلفة، كذلك هي الرواية تقول /وتحكي /وتُكتب بطرائق وخطط وأساليب وصياغات تختلف لتأتلف في قراءة الآخرين (القراء)، وهذه سمة الكتابة الإختلافية التجريبية، إذ تحاول تضعيف النص، بشخصيات متكاثرة متحاورة، مع انفتاحها على الحوارية، ما يسمح للقارئ أن يتحرر من واحدية النص، ليصبح هو الآخر منتجاً للنص في احتمالاته القرائية /الكتابية المنفتحة على القول السردي التخييلي للذات والآخر، كموضوع للتفكير، وطريقة في التدبير، وأداة للتعبير، مولداً بذلك نصاً متعدداً متجدداً بماء القراءة /الكتابة.

فإذا عدنا إلى تلك الكتابة /القراءة التجريبية وجدناها متشككة لا تركن ليقينية النموذج الواحد، لكثرة استيهامات السارد /الكاتب الضمني العيشوني فقد:

"مزقت كثيراً من الصفحات لأنني وجدت النغمة متأكدة وحاسمة، خاصة فيما عشته من تجارب... وبينما أعيد التفكير في ذلك الذي عشته يبدو لي -خارج الكلمات- متلبساً متناقضاً مفتقراً للمنطق الذي تسبغه عليه الكلمات..." [ض. هـ، ص192-193].

لهذا نجد نص /مناص الدفاتر دائم التأجيل إلى حين، أي ذلك الذي لم يفرغ فيه القول بعد، اللامنحسم بين المحو والإثبات، الحضور والغياب، اليقظة والحلم، هذه هي صيدلية الكتابة والكاتب، عكسها تماماً صيدلية الرسم والرسام، التي تتضاعف فيها اللوحات وتتعدد فيها الرسومات دونما الاكتفاء بلوحة /نص واحد كما يقول العيشوني ففي:

[1]- تجدر الإشارة إلى أنني أفدت كثيراً في فهم هذين النقطتين من الحوار النقدي الأدبي السابق مع محمد برادة حول أعماله الأدبية والنقدية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الرسم وجدت نوعًا من الحل فيما عبر عنه أحد النقاد من أن فضاء اللوحة هو بالضرورة تضعيف للذات وفصل مادي لها عن العالم..." [ض. هـ، ص193].

فكذلك لابد لنص الدفاتر من أن يقوم بالخروج عن ذاته من خلال الكتابة القصوى الناشدة للتعدد، فيمكن كما يقول برادة: "أن تكتب النص مرة، مرتين وثلاثة، وفي النهاية تنشر نصاً واحداً، فداخل النص يمكن أن تحقق هذا النص المتعدد"[1].

2-2-2- الدفاتر بين الواقعي (الأصلي) والتخييلي (الهامشي):

تقع دفاتر /مذكرات العيشوني بين دفتي الواقعي المعيش /المركزي، والتخييلي المحلوم /الهامشي، وهذا ما أرد محمد برادة الحفر فيه من خلال كتاباته المختلفة، بزحزحته للمركزية السردية.

فالواقعي في رواية "الضوء الهارب" عامة، ودفاتر العيشوني خاصة، متعدد وشامل وحواري، يجمع بين عدة أطراف متنوعة ومتناقضة (الماضي والحاضر، الإستيهامي والأسطوري، المغربي والعربي والغربي...)، فبرادة يكتب رواية لا تتقيد بحدود ما يسمى بالواقع، فمن حق الروائي أن يجمع بين اليومي المعتاد، وبين ما له طابع ميتافيزيقي، وبين ما له طابع وجودي وبين ما له طابع اجتماعي.... إلخ، كما هو موجود في الحياة، قصد تحرير الرواية وجعلها حياة غضة[2]، كما هي عليه دفاتر العيشوني (والرواية عامة) التي جاءت بإستراتيجية كتابية مختلفة لا تضع فواصلاً وحدوداً بين الواقع والحلم والإستيهام، فـ"... **أنا أجرب الكتابة، لا أجد أن الكلمات تفصلني تماماً عن امتداداتها فيما يحيط بي، وداخل ما تختزنه الذاكرة...**" [ض. هـ، ص193].

يعني أن هذا التصور يتشخص داخل طريقة السرد[3]، فالواقع وعناصره كما يراه برادة لا يظل حبيس هذا الإطار، بل يستعين بالتوليف التخييلي وبالتوليف الإستيهامي، للخروج من الإطار الواقعي بقول الذات القصوى بكتابة قصوى أيضاً، وهذا ما جسّدته شخصيات الرواية، وبخاصة العيشوني سيد الحكي والمحكي، الذي تدور في فلكه باقي الشخصيات، وهي شخصيات تعيش على هامش المجتمع، وفي الوقت نفسه هي عيّنات،

---

[1]- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، ص63.
[2]- المرجع نفسه، ص67.
[3]- المرجع نفسه، ص64.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ربما لعدد كبير من المواطنين، ونتيجة للأزمات والتعثرات، فإن عدد المهمشين يتنامى أكثر فأكثر[1].

فلما يتحدث برادة عن الصنعة في مذكرات العيشوني والرواية ككل، مشيراً إلى إحدى الشخصيات وهي فاطمة قريطس ابنة غيلانة عشيقة العيشوني، سيضفي عليها الكثير من التخييل (وبخاصة لما جعلها تمثل دور شخصية الآنسة بونون)، كما نجد بعض هذه الملامح والأشياء التي يمكن أن تكون موجودة في نساء مغربيات أو عربيات... هاجرن إلى أوربا[2]، وما يسلكنه من سلوكات من أجل كسب العيش واللذة، في رحلة البحث عن اليوتوبيا المحلومة.

لهذا يرى برادة، أنه لابد للروائي العربي من أن يفكر بتفكير شمولي في المسائل والقضايا، وهذا لا يعني أن يأتي بطرح جديد أو حل جديد آخر، فالقيمة ليست في الجدة أو طرح الحلول، ولكن هي كيف أن هذا النص الأدبي وصاحبه، من خلال شخوص الرواية يقدمون تصوراً عن قضايا المجتمع والحياة المتلازمة[3]، أي أن تقول /تحكي /تكتب الحياة في فوضاها وفورتها وغضاضتها، وهي تتحرك ملاحقة أسئلة الضوء الهارب بأجوبته دائماً.

---

[1] عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، ص 56.

[2] - المرجع نفسه، ص50.

[3] - المرجع نفسه، ص67.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفـــــــصل الثـــــاني

القراءة الداخلية (القراءة النصيّة)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانيا: القراءة الداخلية (القراءة النصيّة)

2- الفواتح النصيّة والخواتم النصيّة في روايات محمد برادة:

تهتم السرديات الحديثة، والشعريات على وجه الخصوص بما يعرف الآن داخل الاشتغال النقدي بمداخل النص أي تلك العتبات النصيّة التخييلية[1] التي تُعد أمكنة إستراتيجية للحفر، ومواقع إشكالية للتفكير، ومن بين هذه المداخل ما اصطلح عليه المشتغلون بالحقل السردي بالفاتحة النصيّة (incipit)، والخاتمة النصيّة (Excipit)، حيث ألحوا على ضرورة مقاربتهما، وهذا لأهميتهما في تسجيل التحديدات المادية بين ما هو جاري في الحكاية وما تعرفه من تحولات[2].

كما أن حرصهم على دراسة هذه المداخل النصيّة، لم يكن بداعي المصادفة، بل سندته خلفية معرفية وبلاغية بالأساس، وهذا لوجود مثل هذه المباحث في البلاغات القديمة (اليونانية منها والرومانية...)، حتى أن **أرسطو** تعرّض لها في شعريته وهو ينّظر لوحدة الحدث الدرامي الذي ينبني على "بداية ووسط، ونهاية"[3]، كما استمر هذا التقليد البياني مع ازدهار الفن المسرحي إذ استُخدم مصطلحا البداية (prologue)، والنهاية (Epilogue)[4]، كل هذا جراء شغفهم بتهذيب البدايات، وتشذيب النهايات، واختيار الافتتاحيات، وانتقاء الإغلاقات، مراعين في ذلك التفاعل الحاصل بينهما على حدّ تعبير "**رولان بارت**" في قراءته الجديدة للبلاغة القديمة[5].

أما البلاغة العربية فلم تكن بعيدة عن هذه المقولات البلاغية، والمحسنات البديعية، فقد نوّع فيها الكاتب والشاعر، لأن المبدع بشرط البلاغيين "ينبغي له أن يتأنق في ثلاث

---

[1]- أفرق هنا بين العتبات كمصطلح عام يدخل فيه المناص، والعتبات التخييلية التي هي نصوص منخرطة فعلا في النص السردي وإن شكلت حوافه وأطرافه، وهذا ما سأعمقه بالبحث والتحليل في هذا الفصل المخصص للفاتحة النصية والخاتمة النصية.

[2] -J. P. Goldenstien, pour lire le roman, p74.

* ولتتبع تطور مصطلحي incipit و excipit، ينظر المعجم اللاتيني الفرنسي:

Dictionnaire Latin- Français, pp.325-326-594-793.

[3]- Aristote, la poétique (ed. R. Dupont-Roc et J. Lallot), ed. Du seuil, Paris, 1980, p 59.

[4]- ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، سنة 1968، بيروت، ص 19-21-56-58.

* وقصد التعمق أكثر في تتبع المراحل التي مرت بها هذه البدايات والنهايات في المسرح تحديدا، ينظر:

Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, Technique), ed. Larousse, Paris, 1989, T1, p514-757, T2, p.1300.

[5]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص72-74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مواقع من كلامه حتى يكون أعذب لفظاً وأحسن سبكاً، وأوضح معنى، وهذه المواضع هي الابتداء والتخلص والانتهاء..."[1].

لهذا سارع الكتاب والشعراء في التأنق في "حسن البدايات التي فرع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال وخصوا بها ابتداء المتكلم بمعنى يريد تكميله..."[2]. على حدّ قول **ابن أبي الإصبع المصري** الذي زاد عليها "حسن الخاتمة، فيجب على الشاعر والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر ما يبقى في الأسماع وربما حُفظت دون سائر الكلام في غالب الأحيان..."[3]، فلهذا كانت نصيحة البلاغيين للمبدع دائماً أن يكون حسن ابتدائه كحسن انتهائه، وهذا داخل في صنعة البديعيات، وسنأتي على دقائق هذين المصطلحين في موضعهما.

وعلى الرغم من أهمية هذه المداخل النصيّة، غير أنها تطرح على الباحث جملة من الصعوبات إن على الصعيد النظري (يرجع هذا بالأساس لتعقيد جهازها المفاهيمي والمصطلحي)، وإن على الصعيد التطبيقي (صعوبة إيجاد وتطبيق آلية تحليلية واحدة لقراءتها)، فهي عبارة عن منجم من الأسئلة، تجعل من سؤالها جواباً مفتوحاً على القراءات، وتترك جوابها سؤالاً مطروحاً على محك التأويلات، لهذا كانت مقاربتها واقعة بين مفترق طرق مقاربات عدة (السردية، الشعرية، السيميائية، التداولية، وتحليل الخطاب...)، وسنستعين بهذه المقاربات لتحليل الفواتح النصيّة والخواتم النصيّة لروايات محمد برادة، متعاونين مع ذلك القارئ الجامع /النقدي الذي يشتغل بعيداً عن قتل لذة النص وإخصاء متعة القراءة، وخنق إحساسها المرهف، بل سيعمل على شحذها قصد جعلها أكثر حيوية ونشاطا[4]، لتوضيح تحديدات كل من الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة، وتبيان تعييناتهما، وضبط وظائفهما.

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- عربي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون، سنة 2000، ص21.
[2]- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير (في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن)، ص 168.
[3]- المرجع نفسه، ص 616.
[4] -M. P. Schmitt, A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), p.104.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1- في شعرية الفاتحة النصية في روايات محمد برادة :

2-1-1- تحديد الفاتحة النصيّة في روايات محمد برادة (بين الاصطلاح والاشتغال):

1-1-1- في حركية المصطلح:

لقد علمنا بأن الفاتحة النصية(incipit)، أصبحت من بين المصطلحات التي وجدت مكانا داخل الاشتغال السردي الحديث، كونها أول ما يستفتح به القارئ النصي للولوج إلى عالم التخييل، وهذا ما للابتداء من فتنة وعجبا – بتعبير البلاغيين القدماء- ليستقيم هذا المصطلح مبحثاً نقدياً شريفاً، درسه البلاغيون من قبل، وحمله عنهم النقاد من بعد وطوروه بأن جعلوه من بين المداخل المهمة لقضايا السردية الحديثة.

فإذا عدنا لتأصيل المصطلح وجدناه عند الإغريق يتركب من كلمتين (pro/logue) أي: قبل البدء أو الكلمة، إذ "يُشار إلى ما يُلقى لتقديم الدراما، وقد استعمله الإغريق كما يستعمل اليوم، غير أن معناه كان أوسع لأنه شمل كل أنواع التقديم"[1]، وقد عرف هذا المصطلح تطوراً في العصر اللاتيني، لكثرة استعمال الافتتاحيات المسرحية ليقصد بها عندهم تلك "الكلمات الأولى من المخطوط أو الكتاب..."[2] أو المسرحية الكاشفة عن بلاغة الاستهلال، ليستمر مصطلح الفاتحة النصيّة في التطور داخل الأجهزة المفاهيمية والمصطلحية الغربية إلى الآن، لينتقل بذلك من المسرح إلى الرواية.

كما عرفت البلاغة العربية مصطلح الفاتحة النصيّة تحت تسميات أخرى(*)، وجعلت منه مبحثاً بديعياً تنافس فيه الشعراء والكتاب، كون الفاتحة النصيّة هي أول ما يقرع الأسماع، وما يبقى حاضراً في الأذهان، وعالقاً بالقلوب والأفهام، فقد حدّ "**ابن حجة الحموي**" حسن الابتداء بقوله "فإنه أول شيء يقرع الأسماع ويتعين على ناظمه النظر في أحوال المخاطبين والممدوحين، ويتفقد ما يكرهون سماعه ويتطيرون منه ليجتنب ذكره..."[3]، وزاد عليه "**جلال الدين السيوطي**" بقوله "ينبغي للمتكلم شاعراً كان أو كاتباً أن يتأنق في مواضع هي محل تشوف النفوس ويبالغ في تحسينها بأعذب لفظ وأجزله...

---

[1]- ناصر حاني، المصطلح في الأدب الغربي، ص19-21.
*- استثمر هنا ما قلته سابقاً للاستفادة منه في التحليل.

[2] -J. P. Goldenstein, Entrées en littérature, pp.86-87.

[3]- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، منشورات دار الهلال، ط1، سنة 1987، بيروت، لبنان، ص21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وأصحه معنى وأوضحه... أحدها الابتداء لأنه أول ما يقرع السمع فإن كان محرراً أقبل السامع على الكلام ووعاه وإلا أعرض عنه ولو كان الباقي غاية الحسن..."[1].

فالناظر إلى هذه التعاريف سيجد أن البلاغيين قد حدّوا لها حدوداً، ووضعوا لها شروطاً، يمكن الاستفادة منها في المقاربات السردية[2]، منها ما هو راجع للمستوى النفسي (وهو تهيئة السامع للكلام /النص)، وما هو راجع للمستوى التركيبي (أن تكون بأعذب لفظ وأجزله...)، وما هو راجع للمستوى الدلالي (أن تكون صحيحة المعاني واضحة...)، وما هو راجع للمستوى التداولي (وهو استهداف القارئ /السامع، مع مراعاة حاله ومقامه، أي مراعاة أقدار المخاطبين وأحوالهم...).

إلا أن هذا المبحث البلاغي العربي لم يُكتب له الاستمرار على صعيد الدرس النقدي الحديث لتقرأ وتحلل من خلاله المدونات السردية وحتى الشعرية منها، لهذا عزمنا على بعثه من جديد إلى حلبة التداول النقدي، مراعين التطور الحاصل داخل المؤسسة النقدية عامة.

ولا تنحصر مشكلة حركية مصطلح الفاتحة النصيّة في وجه المقاربة فقط، بل تعدتها إلى كثرة التسميات التي أُطلقت على هذا المصطلح في البلاغة العربية والغربية على حد سواء، ففي البلاغة العربية نجد تسميات عدة لمصطلح الفاتحة النصيّة منها (الابتداء، البداية، حسن البداية، حسن البدايات، تحسين المطالع، حسن المطالع، حسن المبادئ، حسن الافتتاح، الافتتاح، افتتاحات الكلام، التحجيل، الاستهلال، براعة الاستهلال...)[3].

والأمر نفسه نجده في البلاغة الغربية إذ كثرت التسميات لمصطلح الفاتحة النصيّة (incipit)، منها (الجملة البدئية، الجملة البداية، الجملة العتبة، البداية، الافتتاح...)[4]، غير أننا اخترنا كمقابل ترجمي للمصطلح الغربي السابق (**الفاتحة النصيّة**)[5]، وهذا بعدما تتبعناها في الاشتغال النصي، إذ وجدناها أرحب أفقاً، لأنه لا يمكننا حصرها في (الجملة

---

[1]- جلال الدين السيوطي، شرح الأرجوزة المسماة بعقود الجمان في علم المعاني والبيان، ص188.

[2]- وهذا دائماً مع مراعاة خصوصيات كل مقاربة، ومرجعياتها المعرفية.

[3]- يراجع في هذه التسميات معجم المصطلحات البلاغية، لأحمد مطلوب، المذكور سابقا (كل مادة في بابها).

[4] -J. P. Goldenstein, Entrées en littérature, pp85-97.

[5]- لقد استعملت جليلة طريطر نفس المصطلح في مقالها حول شعرية الفاتحة النصيّة، الذي سأعتمده أيضا في هذا الفصل، مع بعض التأمل فيما لم يسعف الباحثة تقصيه في مقالها الذي جاء مركزاً على مدونة محددة،لهذا فهو يحتاج إلى اختبار على نصوص أخرى، وهذا ما قمت به في اشتغالي على نصوص محمد برادة التي أسعفتني على إبراز خصائص جديدة للفاتحة النصية، لخصوصية النصوص المدروسة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البدئية أو الجملة العتبة أو البداية أو الافتتاح...) فهي وإن كانت من يضعنا فعلياً في داخل فعل السرد /التخييل، إلا أنها سترتحل في كل مفاصل ومسالك النص /الرواية، فكما يمكنها أن تكون كلمة وجملة وفقرة وفصلا، وبهذا نوسع من رأي **قولدنشتاين** الذي حصرها في الجملة البدئية[1].

1-1-2- في الاشتغال الروائي:

انتبه الدارسون[2] منذ ستينيات القرن الماضي إلى هذا المدخل النصي الهام، لتصبح الفاتحة النصيّة في بدايات ثمانينياته وتسعينياته درجة شديدة الرواج على حدّ عبارة الباحثة **أندريا ديل لونقو**[3]، لأسباب عديدة متعلقة بوظائفها في النص الروائي، ووقوعها في مفترق مقاربات نقدية كثيرة من البنيوية، إلى السرديات، ومن النقد الاجتماعي إلى التداولية، ومن النقد التوليدي إلى نظرية التلقي والقراءة.

لتحدد الناقدة **ديل لنقو** الفاتحة النصيّة بأنها "نقطة نصيّة تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث قطيعة هامة في مستوى النص، فهي موضع استراتيجي في النص"[4]، فالجملة الأولى لمحكي ما، هي دائماً مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحقل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي[5]، وبهذا سيطرح إشكال مهم على هذا المفصل البدئي، وهو كيفية تعيين هذه الفاتحة النصيّة في الرواية؟

فعلى الرغم من إجماع الدارسين على أهمية البداية (الفاتحة النصيّة)، فإنهم اختلفوا في تحديد نهايتها، فمنهم من قال إنها الجملة الأولى، ومنهم -وهم الأغلبية- من رأى أن هذه الجملة لا تكفي للتعرف على ما تؤديه البداية من وظائف، ولا تسمح بمقاربة بدايات

---

[1]- وجدت إشارة لقولدنشتاين، في كتابه المعتمد سابقا للمداخل الأدبية، حول إمكانية توسيع أفق هذه الجملة البدئية، إلا أنه في تطبيقه على النصوص لم يخرج من حدود الجملة، ص86 وما بعدها، ليترك الباب مفتوحا للتأمل في حدودها.

[2]- من الدارسين العرب الأوائل الذين اشتغلوا على دراسة البداية نجد:

- صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، عدد21-22، سنة 1986، نيقوسيا.

- إدوارد سعيد، تأملات في البداية، ضمن كتاب مقالات وحوارات، تقديم وتحرير: محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2004، بيروت، لبنان.

- نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سنة 1994، اللاذقية، سوريا (ولم نعثر على هذا الكتاب مع كثرة البحث إلا ما اطلعنا عليه في بحوث مستقلة).

[3] -Andrea del lungo, l'incipit romanesques, ed. Du seuil, Paris, 2003, pp.131-152.

نقلاً عن: شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، ط1، سنة 2005، الدار البيضاء، المغرب.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، ص92.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الروايات التي تعمد أصحابها بناءها على غير المنوال التقليدي[1]، ويمكن تمثّل هذا قبل ضبط تعييناتها في بعض خصائصها، منها:

- أن الفاتحة النصيّة عتبة انتظار للآتي السردي /التخييلي.
- موقف يتخذه الكاتب من العالم يحدد به بداية /انطلاق سرده.
- اعتمادها على الطرائق التجريبية التي تجعلنا أمام بدايات متعددة لا بداية واحدة.
- تحديدها لوعي الكاتب بلحظة الكتابة وانطلاقها في عتبات المحكي، وعتمات المعيش.

وهذه الخصائص ستساعدنا في ضبط تعييناتها، كما حددت بعضها **ديل لونقو**(*).

2-1-2- كيفية تعيين الفاتحة النصيّة في روايات محمد برادة:

بهذه التحديدات اكتسبت الفاتحة النصيّة أهمية كبيرة في التحليل، كونها تعمل على ضبط آليات فهم النص، وتوجيه قراءته، ناسجة بذلك علاقة تفاعلية وتواصلية بين الكاتب والسارد من جهة، والكاتب والمتلقي (القارئ النصي) من جهة أخرى، لنتمكن بذلك من تحديد الكيفيات التي تتعيّن بها داخل رواية عامة، وروايات محمد برادة على وجه الخصوص:[2]

1- بعض العلامات التي يضعها المؤلف في نصه، مثل: الفواصل، والنقاط، أو الرموز الكتابية الموحية بنقلة نوعية من الفاتحة النصيّة إلى ما بعدها.

2- تخصيص بياض أو فراغ من شأنه أن يفصل بين الفاتحة النصيّة وما يليها ضمنياً، بالإضافة إلى هذه الرموز، بإمكان الكاتب أن يلجأ إلى طرائق أخرى (أكثر وضوحاً وصراحة).

---

[1]- محمد نجيب العمامي، بداية "الوشم" وعلاقتها بسائر النص، ضمن كتاب: بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، ط1، سنة 2005، صفاقس، تونس، ص 167-168.

[*]- يستحسن التنبيه إلى أنه ليست كل عتبة هي فاتحة نصيّة، فليست الغاية جعل كل عنصر مناصي فاتحة نصيّة للرواية، ولكن هذا يخضع إلى ما تمليه خصوصية النصوص، فمثلا روايات محمد برادة احتفت بفواتحها وخواتمها النصيّة، فالمتأمل فيها سيجد كل كلمة وجملة وفقرة وفصل هو بداية يمكن تأملها، لهذا وجب التنبيه، لكي لا يُنظر لما طبقناه على أنه آلي ولكن خصوصية النص هي التي صنعته.

1- لقد عملت اندريا ديل لونقو على تحديد الكيفية التي تتعين بها الفاتحة النصيّة وأجملتها في النقاط الثمانية السابقة، ينظر: الهامش رقم 01، من كتاب هوية العلامات لشعيب حليفي، ص 127.

- ينظر أيضاً: جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصيّة، مجلة علامات في النقد، الجزء 07، المجلد 29، الصادرة عن النادي الأدبي بجدة، مطبعة الفلاح للنشر والتوزيع، سبتمبر 1998، بيروت، ص 145 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- تمحيض بعض السياقات السردية لتعلن عن نهاية البداية، في شكل صيغ أو كلمات لافتة من نوع: "هكذا إذن، وأخيراً، وبعد هذه المقدمة..."[1].

4- الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس[2].

5- التغيير في الصوت على مستوى السرد.

6- التغيير في التبئير.

7- نهاية الحوار أو المونولوغ، أو الانتقال إلى الحوار أو إلى الموضوع.

8- التغيير في زمنية النص وفضائه.

2-1-2-1- تعيين الفاتحة النصيّة في رواية "لعبة النسيان":

لقد شغل سؤال البداية الروائي محمد برادة منذ روايته الأولى "لعبة النسيان"، ليجعله سؤالاً مفكراً فيه بعمق، لما يشغله هذا السؤال من أهمية وتأثير جمالي سواء على المستوى النظري أو على مستوى الصوغ الروائي /الحكائي[3].

فنجد الفاتحة النصيّة في رواية "لعبة النسيان" تتسم بالتعددية آخذة مسافة كبيرة من الجملة البدئية إلى الفصل الأول، أين يظهر التجريب الروائي واضحاً فيها بتأجيله للبداية (الحقيقية للمحكي)، تاركاً إياها لاحتمالات بدئية ثلاث:

" **مشروع بداية أول....**

مشروع بداية ثان.....

مشروع بداية ثالث...." [ل. ن، ص7-8].

إلى جانب هذا نجد مغايرات سردية على المستوى التبئير، وذلك بتغيير الصوت السردي وانتقال التبئيرات:

- في مشروع البداية الأول، يغلب عليه الصوت السردي (أنا).

---

[1]- وقد وجد في حسن البدايات في أشعار العرب، عند تخلص الشاعر لغرض آخر يقول: دع ذا، أما في السرديات التراثية مثل ألف ليلة وليلة فنجد الصيغة التالية: هذا ما كان من أمر كذا.... أما ما كان من أمر كذا... وهي صيغة مشهورة في الليالي، وفي باقي الحكايات اللاحقة بها.

[2]- وهذا الانتقال كان من البديعيات المستحبة في البلاغة العربية، وسمي حسن التخلص، وبراعة التخلص أي الانتقال من غرض إلى آخر دون إشعار بهذا الانتقال، وهو من مقتضيات بحثنا عن المناسبة بين الفاتحة ونصها من جهة والفاتحة وخاتمتها بعد ذلك، ينظر:

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 229 و462.

[3]- عبد الرحيم علام، رواية الأوهام وأوهام الرواية، قراءات في الرواية المغربية، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية لوزارة الشؤون الإدارية، ط1، سنة 1997، المغرب، ص72.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- في مشروع البداية الثاني، يغلب عليه الصوت السردي (نحن).
- في مشروع البداية الثالث، لمّا صارت "البداية" هكذا، يغلب عليه الصوت السردي (هو).

يقول السارد في الفصل الأول "في البدء كانت الأم":

"**مشروع بداية أول**:

"منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفَقْيَه ترتفع فجأة عن سابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة: "تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شئ قدير...."

ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل..."

مشروع بداية ثان:

"يصعب أن نتحدث عن الأم. كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها، نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين. حتى حين تقسو تظل في أعيننا ذلك الطائر النادر والواحة الظليلة...."

ثم صارت "البداية" هكذا: "يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة... يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة تُفضي بك إلى باب مولاي إدريس، والنجارين، والرصيف، والعطارين... وباب الدار الكبير لا يواجهك، تجده على يمينك إذ كنت نازلا من "كرنيز" أو على يسارك إذ أتيت من "سيدي موسى" نصفه الأعلى قطعة واحدة مرصعة بمسامير غليظة، والنصف الأسفل الذي ينفتح، له خرصة كبيرة...." [ل. ن، ص7].

نلاحظ أن المؤلف الحقيقي /الواقعي يجري هنا امتحاناً لرواية ثالثة، أو للراوي الواحد، لوعيه بأن البداية هي المحدد لمجموع النص، ففي مشروع البداية الأول هناك حضور لازم (الآن)، وضمير المتكلم، وحدث الموت في لحظة جد مؤثرة، بينما ينصب مشروع البداية الثاني على تعليق عام بضمير (نحن) يتحدث عن الأم أيضاً، كضرورة، أما البداية الثالثة والتي سيختارها المؤلف لتكون المنطلق الحقيقي[1]، فإنها تركّز على المكان الذي ستنطلق منه أحداث الرواية، وكل بداية من هذه البدايات تحتفظ بأهميتها

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 94.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التخييلية، كما أن البداية الثالثة المعتمدة منطلقاً للسرد تأخذ مشروعيتها من البدايتين السابقتين اللتين تعملان على تأجيل البداية الفعلية للرواية.

*** الفاتحة النصيّة من السردي إلى الوصفي:**

ومن تعيينات الفاتحة النصيّة في هذه الرواية، خروجها من السردي إلى الوصفي، وقطعها لزمنية الحكي وهذا باستخدامها لتقنيتي الاستباق والاسترجاع، فنجد أن هذه الفاتحة النصيّة انتقلت بنا من المشهد الافتتاحي السردي (في مشروع البداية الأول والثاني) لتحسن التخلص في مشروعها الثالث إلى مشهد افتتاحي وصفي يلج بنا في فضاءات منفتحة يُفضي بعضها إلى بعض، يسترجع من خلال ذاكرة سردية حافظت على كل تفاصيله، ويخضع لمبدأ التدرج الوصفي (حسن تقسيم الموصوفات أو حسن النسق) بالانتقال من وصف باب الدار الكبيرة إلى التركيز على وصف ما بداخلها، يقول:

"... **وعلى الداخل أن يحني رأسه ويخطو خطوتين، ثم ينزل الدرج، ويخطو قبل أن يواجهه الباب الثاني... ثم يخطو ثلاث خطوات ليقطع السطوان الثاني، قبل أن يرتاد الباب الثالث ذا الخشب النحيل، ويجتاز العتبة، لتطالعه السواري، وفناء الدار...**"

[ل. ن، ص7].

فأبواب الدار الكبيرة هي العلامات الفاصلة بين العالمين، فالعتبة المفضية إلى فناء الدار تغدو عالماً مستقلاً بذاته يحوي كل ما يمكن أن يشمله فضاء الدار من أشياء، وأسر متعددة، اثنان في السفلي، ومثلها في الفوقي، وواحدة في الصقلبية، و أخرى في المصرية، بهذا يصبح المكان مشيئاً للإنسان وصانعه، ولكن أهم الأشياء فيه هي (الأم)، ليعيدنا بذلك إلى المشهد الافتتاحي السردي.

فأسلوب الوصف في الفاتحة النصيّة، يقوم بتعطيل زمنية السرد المتنامي[1]، لينشأ بذلك فضاء الرواية[2]، لأنه مهما يكن من تبعية الوصفي للسردي، فإنه يبقى دائماً للوصف

[1] -G.Genette, Figures 3, ed. Du seuil, Paris, 1972, p.133.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 1993، الدار البيضاء، المغرب، ص 80.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ميزته الخاصة كعنصر تشييدي يعمل جنباً إلى جنب مع السرد، محافظاً في نفس الوقت على استقلاله[1]، وعلى تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في الرواية.

2-1-2-2- الفواتح النصيّة المتاخمة والموازية في الرواية:

اعتبرت **أندريا ديل لونقو** الفواتح النصيّة مناطقاً إستراتيجية، كونها أول لقاء مادي محسوس يتم بين القارئ والكاتب، ومنها نعبر إلى مسالك النص التخيلية[2]، لنؤسس بذلك لميثاق القراءة، وبرتوكول الدخول السردي[3]، الذي يمكن أن يتعيّن من خلال نصوص موازية أو متاخمة للنص الأصلي، فكما يمكن للفاتحة النصيّة أن تكون جملة أو فصلاً من الرواية، يمكنها أيضاً أن تكون عنواناً أو تصديراً أو حتى صورة لغلاف الرواية، لأننا نفترض بأن القارئ الواقعي و/ أو النصي قد اطلع فعلاً عليها.

ولقد أتينا على الجملة البدئية لما كنا نحدد التعيينات الممكنة للبداية في "لعبة النسيان"، وما يبقى لنا من الفواتح المتاخمة هو فصل البدايات والعنوان الداخلي الذي يقف بين الفواتح النصيّة الموازية، لأنه عنصر من عناصر المناص، والفواتح النصيّة المتاخمة لأنه يندرج في عالم التخييل السردي، مكثفاً بذلك لفصل البدايات أيضاً الذي يعد من بين الفواتح النصيّة الممكنة:

2-2-1- فصل البدايات في "لعبة النسيان":

نجد فصل البدايات في "لعبة النسيان" هو الحامل الأساسي للفاتحة النصيّة، فمشاريع البداية الثلاث التي تعلن نفسها كبدايات محتملة للرواية تسكن هذا الفصل لترتحل في كل مفاصله، الحاملة لبداية طفولة السارد، وما عاشه في الدار الكبيرة، وما رآه من إضاءات وتعتيمات فيه، لأن الإضاءة هنا تستخدم كعلامة للافتتاح (وهو يحكي عن أمه) التي هي بدءه الوجودي، وبدايته السردية، يقول:

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1990، الدار البيضاء، المغرب، ص 179.
وللتعمق أكثر في مسألة علاقة السردي بالوصفي والعكس، ينظر الكتاب المهم لـ:
- محمد نجيب العمامي، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2005، تونس.

[2]- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصيّة، ص145 و155.

[3] -J. P. Goldenstien, pour lire le roman, pp.74-75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" **إضاءة:**

عرفناها فألفناها. أحببنا وجهها الممتلئ المدوّر، بسمتها الذكية، واهتمامها بالناس. تحب أن تُسعف. تواسي وتنصح....

تعتيم:

أقول الآن: الأم، كالموت، وعلى عكس الأب، لا يُفكَّر فيها إلا من خلال الافتقاد. لكنني أحسك حاضرةً ومكتسحة. تلازمني مشاهد الذكريات، وأقطع حواراً معك **لأبدأه** من جديد..." [ل. ن، ص 12-13].

2-2-2- العنوان في الرواية :

لقد عرفنا وعرّفنا العنوان من قبل[1]، وما له من دور مناصي، وتوجيهي لفعلي القراءة والتأويل، ليصبح هنا فاتحة الفواتح النصيّة وأولى الفواتح المناصية للرواية، كونه الجملة البدئية التي ستشاهد وتُقرأ أول ما تُقرأ من قبل القارئ لتسلك به مسالك التخييل، وتحمله على انتظار الآتي لأنه كجملة بدئية سترتحل وتتشتت في مفاصل النص ككل ليعمل القارئ على التفتيش عنها.

2-2-3- صورة الغلاف:

صورة الغلاف مثلها مثل العنوان[2]، تُعد من بين الفواتح النصيّة الموازية، وهذا لما تلعبه من دور وجاهي كفاتحة بصرية يلج من خلالها القارئ إلى عالم التخييل الروائي، إذ يمكنه من خلال قراءة بصرية لها بنينة سيناريوهات محتملة للرواية.

فالملاحظ أن هذين المفصلين الافتتاحيين (العنوان، وصورة الغلاف) يمكنهما أن يُعدا من بين التعيينات المادية للفاتحة النصيّة للرواية، وهذا لوقوعهما في صفحة الغلاف التي تُعد أهم منطقة للتناول المادي، والتداول القرائي المباشر.

2-2-4- العنوان الداخلي للرواية :

يُعد العنوان الداخلي للرواية من الفواتح النصيّة المتاخمة، وهذا لقربه واندراجه في الفاتحة النصيّة الأصلية، وكذلك لمشاركته لها في التخييل، كونه يوجه لجمهور أقل، إذ

[1]- ينظر الفصل الخاص بالمناص، لما تعرضنا إلى تحديد العنوانيات ووظائفها في روايات محمد برادة.
[2]- ينظر أيضاً الفصل الخاص بالمناص، لمّا تعرضنا إلى دراسة صورة الغلاف في روايات محمد برادة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينحصر في ذلك المرسل إليه، أي القارئ الذي بدأ فعلاً في قراءة النص /الرواية[1]، وهذا ما نجده في العنوان الداخلي لرواية "لعبة النسيان" (في البدء كانت الأم).

2-1-3- تعيين الفاتحة النصيّة في رواية "الضوء الهارب":

عاود محمد برادة طرح سؤال البداية في رواية "الضوء الهارب"، كسؤال وجودي من جهة، وكمكون سردي من جهة أخرى، تقريباً بنفس المنظور الذي وظّفه في رواية "لعبة النسيان" مع اختلاف في طريقة الصوغ الروائي[2].

فإذا كان الكاتب قد طرح في مستهل رواية "لعبة النسيان" ثلاث بدايات ممكنة لروايته، إلا أنه في رواية "الضوء الهارب" قد قلب المسألة بطرحه لفاتحتها النصيّة في نهايتها، مقدمة هي الأخرى احتمالات ثلاث لصياغتها من خلال ما عرضه السارد العيشوني في دفاتره على صديقه الروائي، ليحكي عن قصته مع غيلانة وابنتها فاطمة، يقول في الدفاتر:

"لكن ما خططته في هذه الدفاتر غدا عزيزاً لدي، جزءا من "آخر" كامن بأعماقي... فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها، أكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقرب من ستين سنة. أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى:

أ- وصف طنجة أيام النظام الدولي استناداً إلى وثائق تاريخية:

- إعادة تكوين طريقة العيش لأسرتي في دشر لخرب، بعد زيارة يقوم بها الروائي لقريتي.

- تفصيل الكيفية التي رباني بها خوسيو بعد أن تبناني.

- مراهقتي وشبابي في مناخ "السنوات الحمقاء" وعلاقتي مع غيلانة.

- زواج غيلانة وانتقالها إلى فاس في الخمسينات.

- تغيرات السلوكات والقيم بعد الاستقلال – هجرة غيلانة إلى إسبانيا.

---

[1] -G. Genette, seuils, p.271.

[2]- عبد الرحيم علام، الضوء الهارب، رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، ص 72-73.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- حياة ابنتها فاطمة في فاس وتجربتها في الجامعة، وقصة حبها مع الداودي.

- مناخ السبعينات السياسي والاجتماعي.

- هجرة فاطمة إلى فرنسا.

ب- يمكن للروائي أن يجعل فاطمة هي نقطة الانطلاق، وذلك عندما تقرر، بعد رحيلها إلى باريس أن تكتب شهادة بعنوان "أنا وأمي وعشيقها"... وتستعين بمذكراتي لتبرز الفروق بين تأملات رسام نوستالجيه ووقائع خشنة عاشتها...

ج- يبدأ النص من زيارة فاطمة للعيشوني ببيته (أي لي أنا وقد تحولت إلى شخصية روائية) يحفزها على زيارة الفضول والتعرف على عشيق أمها. تعيش مغامرة معه، تتخللها حوارات واستفسارات عن أمها وعن حياته... يمكن للروائي، إذا اختار هذه الصيغة، أن يورد فقرات من دفاتري، كما يمكنه أن يستشهد بشذرات منها وهو يعيد تشخيص بعض المواقف....

لكن قد يكون هناك احتمال رابع وخامس عند تحويل هذه المذكرات إلى رواية..."

[ض، هـ، ص195-196].

فهذه الفاتحة النصيّة الإشكالية تُعد من بين البدايات المثيرة التي نجدها تُصاغ في نهاية الحكي على شكل احتمالات ممكنة، لتجعل سؤال البداية دائماً، سؤالاً دينامياً، إذ يفكر في البداية من داخلها، كما تساهم الشخصيات الروائية في بلورته وتحديد اشتغاله، إلى جانب الكاتب الضمني والواقعي على حد سواء، وهنا تظهر السمة التجريبية في كتابات محمد برادة الروائية، ومدى وعيه بسؤال البدايات المفتوحة على الاحتمالات دوماً.

غير أن الاحتمال الذي جسّدته الرواية كبداية لها، هو الاحتمال الثالث، الذي سيصبح الفاتحة النصيّة الفعليّة لرواية "الضوء الهارب"، لتبقى الاحتمالات الأخرى مستمرة كخيارات كتابية داخل الرواية مع باقي الاحتمالات التي تركها السارد كاستراتيجيات بدئية محتملة.

2-1-3-1- الفواتح النصيّة المتاخمة والموازية في الرواية:

3-1-1- الجملة البدئية:

لقد توصلنا إلى أن الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" قد تجسّدت في الاحتمال الثالث، وهذا ما تصدقه الجملة البدئية التي انطلق بها السرد في الرواية، يقول السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"مسترخياً كان، على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر وللشاطئ الاسباني الذي تتبينه، رغم البعد، العين المجردة إذا كان الجو صحوا. صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين ومتى؟ في مثل هذه الساعة دائما تُشحَن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعلن له، تزحمه الذكريات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثا عن محطة يستقر عندها..." [ض. هـ، ص 11-12].

تمثل هذه الفاتحة النصيّة /الجملة البدئية عتبة معلوماتية تقدم لنا شحنة تخييلية تتضمن بداخلها كل المكونات السردية للرواية (زمن، مكان، شخصية)[1]، فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة[2]، فالفاتحة النصيّة تعلن في جملتها البدئية عن أفق انتظارها التخييلي.

فالجملة البدئية لرواية "الضوء الهارب" تعمل على تكسير التركيب الكلاسيكي لصيغة البداية (كان يا مكان...)، بتقديم المفعول السردي على فاعله وفعله الماضي، ثم تشييد صورة أولى لفاعل مستتر كمجرد جسر لصورة وهي الفضاء الذي ينظر إلى تأثيثاته من زوايا مختلفة، خصوصاً زمن اللحظة وفاعليتها في نفس الفاعل[3] من خلال توليد "أحاسيس غامضة" و"كتلة من الهواجس" و"تذكرات ومشاهد"، وهذه كلها ستعمل على بناء استيهامات السارد العيشوني، من خلال جملته البدئية التي جاءت بين جملة اسمية واصفة ليوم من أيام العيشوني لذلك اليوم، وجملة فعلية تهيئنا أفعالها إلى تلقي الأحداث التي تنتظر السارد وشخصياته:

"**وقف** بسرعة. **حرّك** يديه فيما يشبه حركة رياضية. **ضغط** الزر...."

[ض. هـ، ص12].

وهذا يدل على انتقال الفاتحة النصيّة من الوصفي إلى السردي كما رأينا في الرواية السابقة.

---

[1]- لهذا يمكن مقاربة الفاتحة النصية مقاربة سيميائية سردية مستعينين بالطروحات الغريماسية في هذا المجال قصد تحديد البرامج السردية للرواية من خلال فاتحتها النصية، أو مقاربتها مقاربة شعرية مستعينين بالطروحات الجينيتية للكشف عن المكونات السردية للرواية من خلال بدايتها، لأن دراسة المداخل النصيّة الآن أصبحت كالنصوص تماماً يمكن البحث في سيميائيتها وسرديتها وشعريتها.

[2]- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص100-101.

[3]- المرجع نفسه، ص101.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلا أن هذه الجملة البدئية لا تلبث أن ترتحل في جمل أخرى متولدة عنها في كامل الفصل وفي الرواية ككل، لهذا سنحاول البحث عن جملها الثواني المكوّنة لفصلها البدئي.

3-1-2- فصل البدايات في الرواية:

ألمحنا من قبل أن الفصل الأول من الرواية يكون في الغالب مسكن الفواتح النصيّة (المتاخمة) للرواية، وهو المكان الذي تتمظهر فيه الفاتحة النصيّة جملة كانت أو فقرة، ففيه تُأثث الفاتحة النصيّة أمكنتها، وتعلن عن أزمنتها، وتكشف عن شخصياتها، وهذا ما هي عليه الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" التي وضعنا مطلعها في جوّ طنجة الدولية، وما عرفته من أحداث لعبت فيها شخصية العيشوني دوراً محورياً إلى جانب باقي الشخصيات المتمثل في دور المرأة المتحررة والمقهورة الذي لعبته كل من غيلانة وابنتها فاطمة...

ليطالعنا فصل البدايات بجمله البدئية المؤجلة التي احترمت اختيار الكاتب-السارد في احتمالاته البدئية التي وضعها من قبل (واختياره للاحتمال الثالث)، ونسوق دليلاً على أن الكاتب استثمر هذه الاحتمالات البدئية في صوغ محكياته، لأن كلا منها يصلح الافتتاح به، غير أنه تركها جملاً قلقة مترددة تعلن بقدر ما تخفي، يقول في فصل البدايات:

"... في لحظة ما، يحسب أن شرارة داخلية **تجرف تردده فيتحفز للبدء**، إلا أن يده تتوقف فجأة قبل أن يلامس القماش فيعيد الفرشاة إلى الكأس ويستسلم لتخيلات مفاجئة تُعطّل اندفاعه **وتؤجل لحظة الشروع** في الرسم..." [ض. هـ، ص12].

وقد علمنا أن الرسم مقترن عند السارد العيشوني بالكتابة، وأن اللوحة التي يريد رسمها لوحة هاربة من أطياف وجوه نساء، لتكون فاطمة ابنة غيلانة نقطة البدء والتحول التي سترفع عنه تأجيل المكتوب /المرسوم بعد زيارتها له، يقول السارد:

"**سمع جرس الباب فقام ليفتحه وذهنه ما يزال مشدوداً إلى تفاصيل قضية سراق الزيت واحتمالات تطورها....**" **[ض. هـ، ص13]**.

ففعل القيام يدل على حركية السرد وولوج عتبة الباب التي سيفتحها العيشوني على محكياته الاستيهامية مع عشيقاته، فما إن تدخل فاطمة في حياته حتى تفتح له عتبات المحكي وعتمات المعيش المنسي في طيات الذاكرة، يقول:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"فاطمة تحكي ونفحات أبريل الليلية القارسة تهبُ ممتزجة بأصوات وغمغمات تتناهى إلى الشرفة المواجهة للبحر. العيشوني يغوص في تفاصيل هذا المشهد المفاجئ..." [ض. هـ، ص18].

لتبقى هذه الفاتحة النصيّة قلقة تبحث عن استقرار مؤجل ليخرجها من هذا الضوء الهارب، يقول السارد في نهاية الفصل البدئي وهو ما يزال في استيهاماته مع فاطمة:

"... كانا يبدوان لمن يُطل من الشرفة البحرية، لزائر يأتي، مثلا... أنهما في لحظة صلاة، منفصلان عن الزمان والمكان، راحلان نحو أصقاع ضياؤها لا يخفت، لا يغيب." [ض. هـ، ص44].

لتستمر هذه الفاتحة النصيّة مرتحلة لا في فصل البدايات فقط، ولكن في بدايات الفصول اللاحقة به، ناسجة لشبكات تفسيرية لهذه الفاتحة النصيّة والرواية ككل، لتتناسب بدايات فصول الرواية مع بداية فصل البدايات[1] الذي غالباً ما يأتي مجملاً، تعمل باقي الفصول على التدرج في تفسير وتوضيح مقتضياته النصيّة ومكوناته السردية، فنحن الآن أمام تعالق وتناسب سردي بين بدايات الفصول.

فإذ جئنا إلى بداية الفصل الثاني لرواية "الضوء الهارب" سنجدها تحمل في ثناياها ما تضمنته الفاتحة النصيّة المركزية (في فصل البدايات) من وصف للمكان، وتلك العلاقة الملتبسة مع الأشياء والكلمات، وتلك الاستيهامات المحمومة للسارد العيشوني في علاقته المنفلتة والهاربة مع غيلانة وابنتها فاطمة، يقول السارد:

"لعلك تستغربين كيف أظل الساعات الطوال هنا في الشرفة أمام البحر، بدون أن أمَلّ، بدون أن ينال مني التعب. تخرجين إلى المدينة وتعودين فتجدينني في نفس الوضعية... وأنا ألملم الأشتات، المشاهد، الكلمات، ملامح الشخوص والأمكنة التي هُدّمت لأقبض على سر المتعة والألم...." [ض. هـ، ص47].

نفس هذه الوضعية (الاستلقاء والاسترخاء على الشرفة....) تطالعنا في بداية الفصل الثالث، لمّا كان العيشوني مستغرقاً في أحلامه واستيهاماته، يقول السارد:

---

[1]- بهذا الطرح سأكون قد استبقت المبحث الذي سأدرس فيه مناسبة الفواتح النصية لروايات محمد برادة لخواتمها، دون أن أتطرق فيه بالتفصيل لبعض الدقائق -مثل هذه المسألة- أي مناسبة بداية الفصل البدئي لبدايات فصوله اللاحقة، وهذا ما تلمسته في بدايات فصول رواية "الضوء الهارب"، لهذا أردت الاشارة لهذه التقنية أو لهذا المبحث النقدي الجديد القديم.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"العيشوني مستلق على ظهره فوق لحاف من البونج، عار تماماً تحت أشعة شمس لافحة تغمر الشرفة. الساعة تقترب من الخامسة وهو لم يتغذ بعد. حاول أن يتابع الرسم في لوحة متعثرة لا يقوى على ضبط إيقاعها الداخلي..." [ض. هـ، ص83].

لتعلن بداية الفصل الرابع عن بداية جديدة بقيت مؤجلة في ذلك الصمت المتكلم لفاطمة التي كانت مستمعة لمحكيات العيشوني عن أمها غيلانة، ليأتي دورها في افتتاحيات الكلام أي في حكي بداياتها التي لن تخرج عن محكياته، فهو سيّد البدايات وفاتح مغالق العتبات، تقول له في رسالتها:

"عزيزي العيشوني

أخمِّن عتابك بعد انقطاع أخباري لأكثر من سنة على لقائنا. كنت وعدت أن أتصل، وأن نلتقي من جديد، لأحدثك عن نفسي بعد أن استمعت إليك طويلا.... وكنت تردد بأنك لا تعرف لأي صوت أنت الصدى، فيما كنت - وما أزال- أعتبرني بدون صوت، عاجزة عن أن أستعير أي صدى. حين زرتك كنت أحاول أن أفهم جزءا من ماضي، من علاقتي بأمي غيلانة... لكنني بدأت من حيث كان يجب أن أنتهي، وما قلته لحد الآن سيبدو لك غامضا أو مجرد خبر أضيفه إلى معلوماتك، بينما كنت تنتظر أن أحدثك عن تفاصيل من حياتي جعلتني -كما لاحظت- مختلفة عن أمي..." [ض. هـ، ص 109-110].

لنصل في الأخير إلى بداية منفصلة ومتصلة بالعمل ككل وهي بداية دفاتر العيشوني التي سكنت فيها تلك الاحتمالات الثلاث للبداية، وهي التي تقدم لنا الإطار التخييلي الذي قامت عليه الرواية ككل، وبداية هذه الدفاتر لا تخرج في تناسبها مع باقي بدايات الفصول التي جاءت متعالقة مع فصل البدايات الذي يتحرك وينتقل بين الوصفي والسردي، والتخييلي والواقعي، واللذة والألم، والحلمي والاستيهامي، والإضاءة والتعتيم، يقول العيشوني فيه:

"صباحاً

بعض المدن لم تعرف أكثر من مالك، أكثر من عاشق، أكثر من تاريخ... لكن طنجة ألفت تعدد العشاق ونجوم التاريخ. هي ليست حقيقية إلا بمقدار ما نضفيه على الأسطورة من صلابة وديمومة... أليس هذا التعدد في أزيائها وتواريخها وألسنة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المقيمين بها هو ما يقربها إلى النفس التواقة دوماً أكثر من لبوس وقناع، إلى أكثر من لسان وفضاء؟" [ض. هـ، ص171- 172].

وبهذا تتحقق مقولة أن للبداية فتنة وعجباً، فتنة تجذب القارئ النصي نحو التفكير في مساراتها السردية، والتدبر في عباراتها التخييلية، وعجباً فيما تتركه في نفوس متلقيها، وما تفتحه لهم من آفاق للتأويل والقراءة.

3-1-3- العنوان في الرواية :

يُعد عنوان رواية "الضوء الهارب" من الفواتح النصيّة الموازية، إن لم نقل أنه فاتحة الفواتح على الإطلاق، لمكانه البدئي الاستراتيجي كعتبة نُطل منها على عالم التخييل السردي، ليتشتت في مفاصل النص /الرواية، وهذا ما يعلنه فصل البدايات (يعلن غروب الشمس...)، (منجذباً نحو فكرة غائمة...)، (يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل...)، فهذا الضوء لا يستقر على حال، فمرة يشرق ومرة يغرب، مرة غائم، ومرة صحو، وهو بين التعتيم والإضاءة ينسج الفاتحة النصيّة من خلال عنوانه الهارب باستمرار.

3-1-4- صورة الغلاف:

إن صورة الغلاف هي الأخرى من بين العناصر المناصية المهمة، التي تلعب هنا دور الفاتحة النصيّة الموازية، فاتحة نصيّة بصرية تعمل على توجيه القارئ مباشرة ليبنين احتمالات قرائية ممكنة، سيؤكدها النص /الرواية أو يفندها بعد ذلك، وهذا ما لاحظناه على صورة رواية "الضوء الهارب" في وجه تلك المرأة ذات الوجه الغامض المنفلت، بألوانه الهاربة من المحكي والمعيش.

3-1-5- التصدير الافتتاحي للرواية:

يقع التصدير بين الفواتح النصيّة الموازية[1] والفواتح النصيّة المتاخمة، فهو عنصر مهم من عناصر المناص لوظيفته التوجيهية للقراءة، وما يحمله من تلميح لموضوع الرواية ككل، ومن جهة أخرى كفاتحة نصيّة تتاخم النص وتعلن عن قرب بدء في مسالكه السردية فهو دائم الوقوع في برازخ الواقعي والتخييلي، لهذا عُد من بين الفواتح النصيّة، فرواية "الضوء الهارب" تصدر فصلها البدئي الذي يعد مسكنها الطبيعي بمقولة **لميشيل فوكو**:

[1] -G. Genette, Seuils, pp.147-160.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"ماذا، إذن؟ هل تتخيلون أنني كنت سأكتب كل هذا الشقاء وكل هذه المسرة وأن أتشبث بذلك ورأسي منخفض لو لم أكن أهيئ، بيد مرتعشة قليلا، المتاهة التي أغامر بارتيادها، ناقلا إليها حديثي حتى أفتح له أقباء وأدفعه بعيداً عن ذاته وأجد له شرفات تلخص مجراه وتشوهه... فلا تطلبوا مني من أكون ولا تقولوا إن عليّ أن أظل أنا نفسي: فهذه أخلاق الحالة المدنية التي تضبط أوراقنا... لكن عليها أن تتركنا أحرارا عندما يتعلق الأمر بالكتابة..." [كاتب سها البال عن ذكر اسمه، (ميشيل فوكو؟؟)][1].

يضعنا الكاتب بهذه المقولة في قلق الكتابة كلحظة منفلتة، هاربة يصعب القبض عليها في متاهات الذاكرة والتذكر، لما تحمله من شقاء وشقوة في البحث عن تلك الوجوه التي نكتب عنها وتهرب منا، هذا التصدير يجعل منه فاتحة نصيّة تعلن عن بيانها الكتابي التجريبي الذي يبحث عمّا يسميه محمد برادة اللجوء إلى حرية الكتابة[2] كمنطقة للذاكرة وللنسيان أيضاً.

2-1-4- تعيين الفاتحة النصية في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

إن التفكير في البداية عند محمد برادة موضوع وجدناه يقع دائماً في منطقة الذي لم يقل بعد، أي تلك المنطقة النّي هي في خلق جديد يحركها في ذلك العقل التجريبي السردي الذي يعي قول /حكي البداية في نفس اللحظة التي يعي بها قول /حكي النهاية كونهما لحظتين أنطولوجيتين تحددان كينونة السرد، لهذا يعمل محمد برادة على التفكير في بداياته وتأجيلها قصد الكشف عن اختلافيتها، الفاتحة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" تعيدنا إلى سؤال البداية واحتمالاته من جديد، مهيأة بذلك قارئها النصي لتقبلها والانخراط في تأويلها بترجيح الأقرب لمنطوق النص /الرواية، يقول السارد:

"قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء:

"ميدان باب الحديد، شهر أغسطس، الشمس في منتصف النهار ترسل لهيبها اللافح وهو يخرج من محطة القطار بمدينة القاهرة حاملا الحقيبة بيد وباليد الأخرى صندوق من

---

[1]- تصدير الفصل الأول من رواية الضوء الهارب، ص 09.

[2]- سأقارب هذه المسألة في الفصل الثالث المخصص للتناص بين روايات محمد برادة، الذي يجعل من الكتابة كمرفأ مهم في حياته.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكرتون به بدلة لونها كحلي غامق اشتراها ليلة سفره من باريس إلى روما. لم يكن قد جاوز السابعة عشر من عمره....

توقف قليلا ليسرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم 13 يوليوز 1955 باتجاه مرسيليا، أو من محطة القطار بباريس في مطلع النهار وهو يتجه إلى روما؟

بدايات كثيرة ممكنة، ولكن حماد يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسخت صورته الضّاجة، المليئة بالحركة والسيارات والترمواي الأصفر والخلق الكثير في ذاكرته، خاصة بعد أن تكرر وصوله إليها عدة مرات..." [م. ص، ص 7-8].

فالتفكير في بداية رواية "مثل صيف لن يتكرر" جعل الكاتب يطرح عدة أسئلة "ما البداية، وأين، أو متى؟ إذا كنت قد بدأت بالكتابة.... ذلك أنني في فعل التساؤل عن معنى "البداية" أبدو كأنني تميزت ملامح من الأهمية غامضة في موضع لم يكن يظن أنها توجد فيه من قبل..."[1]، لهذا ينطلق الكاتب من الفاتحة النصيّة الفعلية التي تسترجعها ذاكرته من الماضي، لتتأملها في حاضره السردي، لنلج بذلك في غموض البدايات التي تتعدد حتى يصعب علينا إدراكها بين بداية للذاكرة، وبداية للتذكر، وبداية للذكريات على حسب ما قسمناه:

- **فالبداية - الذاكرة**، تُعد الرحم الذي ستتولد منه كل البدايات الأخرى، وتتركز في قول السارد "قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء..."

- أما **البداية – التذكر**، والتي ستضعنا في تعددية البدايات المحتملة في الرواية (توقف قليلا) فالفاتحة النصيّة توقفنا عند عتباتها التخييلية لتتأمل وتفكر وتشرك القارئ في هذا التفكير في بداياتها المحتملة:

- لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟
- أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط؟
- أو من ركوب السفينة في الدار البيضاء...
- أو من محطة القطار بباريس في مطلع النهار وهو يتوجه إلى روما؟

[1]- إدوارد سعيد، تأملات في البداية، ضمن كتاب مقالات وحوارات، ص65.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

غير أنه اختار أن يجعل فاتحته النصيّة تبدأ من "ميدان باب الحديد"، كون البداية فعل اختيار محكوم بمقصديه الكاتب ومدى وعيه بفعل البدء، فميدان باب الحديد كفاتحة نصيّة ترسخ في ذهن الكاتب وذاكرته حركيه وقوة تأثيره، وكثرة تكراره، وبهذا عالقت البداية- التذكر، البداية- الذاكرة لأنهما من أصل واحد.

- **البداية- ذكريات،** لأن مدار روايته على ذكرياته في مصر والقاهرة تحديداً، فهو يستعيد ما خزّنته الذاكرة بفعل التذكر، لأن بين الذاكرة والتذكر مسافة برزخية للنسيان يعمل فيها التخييل، وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة والشخصيات.

وهذا الوعي بالبدايات الممكنة والمتداخلة والمؤجلة باستمرار جعل الكاتب-السارد يقول:

"... **على كل حال ليست هناك بداية مطلقة وما سيكتبه يبدو مسربلاً بالخيالات متداخلا في الزمان والأمكنة يتشيّد بالكلمات، لكن سرعان ما تهدّه استذكارات أخرى تنبثق فجأة من أحد منعطفات اللاوعي. فكّر قليلا، ثم أضاف، سأكتب ما يتسابق إلى الذاكرة ثم أضيف ما أستدركه وتُوشّيه المخيّلة إلى أن ينفسح القول وينتسج ذلك الذي يُراودني بقوة ملحا على أن يسكن الورق حتى لا يبهت داخل مسالك الذاكرة.**"

[م. ص، ص 8].

الفاتحة النصيّة لهذه الرواية تفكر في كينونتها لتكشف لنا عن نسيان ذاتها /بدايتها من خلال تذكراتها التخييلية الواقعة بين الفقد والوجد ليتسع القول في قراءة معنى البداية.

2-1-4-1- الفواتح النصيّة المتاخمة والموازية في الرواية:

4-1-1-الجملة البدئية:

لقد عيّنا الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" وكشفنا عنها في جملتها البدئية التي تُعد أصغر وحدة دالة على النص وموضوعه ومقصده، وهذا لمّا اختار السارد - الكاتب ميدان باب الحديد كافتتاحية لمحكياته في مصر، يقول:

"... **ميدان باب الحديد، شهر أغسطس، الشمس في منتصف النهار ترسل لهيبها اللافح وهو يخرج من محطة القطار بمدينة القاهرة حاملا الحقيبة بيد وباليد الأخرى صندوق من الكرتون به بدلة لونها كحلي غامق اشتراها ليلة سفره من باريس إلى روما. لم يكن قد تجاوز السابعة عشر من عمره...**" **[م. ص، ص 7].**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نجد أن هذه الجملة البدئية جاءت جملة اسمية واصفة لمكان انطلاقها، ومحددة لزمن أحداثها، مبئرة لمسروداتها، لتنتقل بعد ذلك من الوصفي إلى السردي لمّا تنفتح هذه الجملة البدئية على باقي عوالم التخييل، وتفكر في بدايتها أي في كينونتها كما رأينا من قبل.

4-1-2- فصل البدايات في الرواية:

يُعد الفصل البدئي أكبر وحدة دالة داخل الرواية، فهو مسكن البدايات أو الفواتح النصيّة، لدوره الاستراتيجي في الكشف عن مقصود الرواية وغرضها، وتحديد برنامجها السردي، والتدرج في الإخبار عن أحداثها، والتعريف بشخصياتها، وهو بالفعل توطئة للرواية ككل فهكذا وجدنا فصل البدايات في رواية "مثل صيف لن يتكرر" حاملاً لاحتمالات بدايات متعددة، لتستقر عند بداية اختارها السارد – الكاتب، وهو وصوله لميدان باب الحديد، لتستمر هذه البداية مرتحلة في المكان والزمان والشخصيات في بداية الفصل الثاني في تلك الأمكنة والأزمنة المستعادة من الذاكرة المنسية للسارد - الكاتب في تكرار اختلافي، فهو يقول في الفاتحة النصيّة للفصل الثاني من الرواية معالقاً ومناسباً لبداية الفصل الأول:

"**وصلت إلى القاهرة، هذه المرة، في السادسة صباحا رفقة أصدقاء حضرت معهم ببغداد مؤتمر تضامن مع الفلسطينيين المحاصرين في تل الزعتر نهاية أغسطس... كان بي شوق كبير للقاهرة...**" **[م. ص، ص 135]**.

في هذه البداية خرجنا من الوصفي إلى السردي مباشرة لأن الأحداث في حراك، ولكن مناطق التبئير لم تتغير، الزمان (شهر أغسطس /مثل صيف...)، المكان (القاهرة /مصر)، الشخصيات (حماد - السارد...) وهذا كله موجود في الفاتحة النصيّة في فصل البدايات.

4-1-3- العنوان في الرواية :

إن عنوان رواية "مثل صيف لن يتكرر" مثل باقي العناوين يُعد فاتحة الفواتح بالنسبة للرواية ككل، لدوره المناصي من جهة، ودوره التوجيهي للقراءة من جهة أخرى، فالعنوان هو العتبة المكثفة لموضوع النص في أولّه، ومثله العناوين الداخلية، وبأكثر دقة العنوان الداخلي الافتتاحي، أي عنوان فصل البدايات، الذي يقوم بدورين مهمين، الدور

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأول مناصي، وفيه يكثّف معنى فصله ككل، والدور الثاني نصي، كونه يلمّح لمقصود الفاتحة النصيّة التي تسكن فصل البدايات، وهذا ما قام به العنوان الداخلي الافتتاحي لرواية "مثل صيف لن يتكرر" (عتبة محطة باب الحديد) دالاً على أنه عتبة ستُدخل القارئ النصي في مسالك الذاكرة وممالك التخييل.

4-1-4- صورة الغلاف:

صورة غلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر" تحمل نفس أدوار العنوان كونها فاتحة نصيّة بصرية أول ما يستهل بها بصرياً وقرائياً، تكثّف معنى النص /الرواية في أولها وتحمل القارئ النصي على بناء سيناريوهات تخييلية لأحداثها، وربط العلاقات بين هذه الفاتحة النصيّة ومعنى الرواية ككل.

4-1-5- التصدير الافتتاحي في الرواية:

يُعد التصدير من بين الفواتح النصيّة الموازية من جهة، والفواتح النصيّة المتاخمة للنص من جهة أخرى لقربها منه، فهي ذات وظيفة تلميحية تلويحية للفاتحة النصيّة، ولمعنى النص ككل، فنجد التصدير الافتتاحي لرواية "مثل صيف لن يتكرر" جاء مكثّفاً وملمحاً لمحكيات الكاتب - السارد عن مصر والقاهرة، حاملة لذاكرة الطفولة، وتذكرات الشباب، وذكريات الكهولة، ولهذا صدّرها بمقولة جامعة **لفيرناندو بيسوا** والسارد ينظر لتلك "ثقوب لا تكف عن الامتلاء"، يقول:

"**الذكرى خيانة تجاه الطبيعة لأن الطبيعة بالأمس ليست طبيعة. ما كان ليس شيئاً وأن نتذكر معناه ألا نرى. لتمرّ أيها الطائر: مرّ وعلمني كيف أمرّ" (فيرناندو بيسوا)**[1].

فهناك تلميح للفاتحة النصيّة من خلال الذكرى والتذكر اللذان يعلماننا كيف نقول /نحكي (نمرّ) عبر مسالك /ممرات التخييل، بهذا يكون التصدير كعتبة مفضية لعالم الرواية قد لمّح لموضوع النص ومقصوده في مطلعه.

[1]-التصدير الافتتاحي لرواية "مثل صيف لن يتكرر"، ص5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-5- تعيين الفاتحة النصيّة في رواية "امرأة النسيان":

إن رواية "امرأة النسيان" تعيدنا هي الأخرى إلى الفواتح النصيّة غير المفكّر فيها، وغير المنحسمة في كتابات محمد برادة الروائية، التي يسكنها زمن الذاكرة الموشومة، وأمكنة التذكر المنسي على عتبات البدايات.

فالفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" توهمنا مطالعها كبداية وصفية تضعنا في زمكانية الرباط الخريفي، ومشهديته التي يتعود عليها السارد على الرغم من غيابه الطويل، يقول السارد في **جملته البدئية**:

"صباح من شهر أكتوبر، منذ خمس سنوات. سماء يلفها غمام خفيف يحجب شمسا متكتّمة ستعلن بقوة عن حرارتها كلما تقدمت عقارب الساعة. مشهد مألوف في خريف الرباط المنبئ، غالبا، عن جفاف. بقايا الأخبار الإذاعية ما تزال تحوّم على ذاكرتي النعسانة الملتمّسة لما يخرجها من خَدَرها..." [ا. ن، ص 4].

فالجملة البدئية خاصة والفاتحة النصيّة عامة في هذه الرواية، ما إن تعلن حتى تخفي بدايتها المؤجلة، كأفق لانتظار الآتي القريب، لأنها بداية (متكتمة ستعلن...)، عمّا (سيخرجها من كدرها..) بعد كل هذا النعاس(ذاكرتي النعسانة...)، فتكون هذه الفاتحة النصيّة بداية للبدء التخييلي السردي، لتتمفصل على نفسها إلى بدايات ثوان كلها موصلة إلى الفاتحة النصيّة:

- **بداية - البدء**، وهي البداية التي حملتها الجملة البدئية التي مرت بنا سابقاً.

- **بداية - الابتداء**، وهي تلك البداية التي تأتي بعد الجملة البدئية، أي بعدما يخرج السارد من أحلامه واستيهاماته وهو يسمع موسيقى ستراوس المرافقة لأوبرا سالومي بأحداثها الدرامية، لنخرج من الوصفي إلى السردي الذي سيسارع في الأحداث ويعطيها دفع الانطلاق، يقول السارد:

"... وحين رنَّ الهاتف وسطَ تلك التأملات حسبته، أول الأمر، نبرة من موسيقى ستراوس المصاحبة للأوبرا. ثم سرعان ما أدركت أنه صوت هاتف أرضي ينتشلني من تهويمات سالومي السماوية.

- آلو؟

- هل يمكن أن أكلم الأستاذ الكاتب؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صوت هادئ، رزين، لامرأة. يا فتّاح يا عليم. أول مرّة أُخاطب بلقب الكاتب...
بدأت تتحدث بلغة دارجة ثم انتقلت، معتذرة، إلى لغة فرنسية مُبينة." [ا. ن، ص6].

هنا يظهر جلياً خروجنا من تلك البداية الوصفية (للمكان) على بداية سردية، مشحونة بأفعال تضعنا في قلب الفعل السردي، منتقلة بنا من سماوية المحلوم إلى أرضية الواقعي المسرود (هاتف أرضي ينتشلني من تهويمات سالومي السماوية)، ليدرك السارد أنه عند عتبة بداية الابتداء (السردي) بقوله (يا فتّاح يا عليم) ليفتتح السرد بعد ذلك (بدأت تتحدث بلغة دارجة ثم انتقلت... إلى لغة فرنسية مبينة)، في هذه اللحظة يتشكل بروتوكول الدخول السردي /الروائي، فيما نسميه بداية - المبتدأ.

-**بداية - المبتدأ**، وتظهر بداية- المبتدأ في ما عرفه السارد من تلك المكالمة، بأن التي كلّمته هي صديقة (ف-ب) إحدى صديقات الهادي في رواية "لعبة النسيان"، التي تريد ملاقاته لتستعيد حياتها /كلامها المكبوت هناك (في لعبة النسيان)، لتكتمل بذلك افتتاحيات الكلام وفاتحته النصيّة، يقول السارد:

"... **بعد قليل، سمعت ف-ب تقول بصوت هادئ: هل نسيتني؟ ابتسمتُ مُحرجاً وأجبت بأننا لم نلتق من قبل. استأنفت كأنها لم تسمع ما قلته:**
"منذ كتبت "لعبتك" وأنت تختبئ وراءها. ألم يُحدّثك الهادي عني؟ ما أخباره؟ منذ رأيته آخر مرّة، منذ سنوات، في المقهى بباريس لم ألتق به. عشت تجربةً مليئةً بالاهتزازات، من تدحرج إلى آخر، وانتهى بي المآل إلى ما تراه: محبوسة، معزولة...."
[ا. ن، ص9].

لتكتمل في أذهانا صورة الفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" مرتحلة بين (بداية البدء، وبداية الابتداء، وبداية المبتدأ)، ساكنة ذلك الفصل البدئي، ليكشف لنا محمد برادة في كتاباته عن ذلك الحضور القوي لذاكرة الأزمنة والأمكنة البانية لمتخيله الروائي قصد تأسيس رواية المؤلف والرواة تجاه الحياة، بكافة وجوهها وأمكنتها التي مهما اختلفت تبقى رهينة قنوات الذاكرة والأزمنة[1]

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 102.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-5-1- الفواتح النصيّة المتاخمة والموازية:

5-1-1- فصل البدايات في الرواية:

لقد أشرنا منذ قليل إلى الفصل البدئي في رواية "امرأة النسيان" التي تمفصلت فاتحتها النصيّة عامة، وجملتها البدئية على وجه التحديد إلى بدايات ثواني ركزناها في "بداية - البدء، وبداية - الابتداء، وبداية – المبتدأ"، كون هذه البدايات تتموقع داخل هذا الفصل الذي يُعد سكنها ومسكنها فهو أكبر وحدة دالة على الفاتحة النصيّة عموماً، فنجده يشتت معنى البداية في مفاصله، ويساعد الجملة البدئية على الارتحال داخله.

لهذا سننظر في أقصى ما يقدمه لنا هذا الفصل البدئي في ضبط فاتحته النصيّة، وهذا من خلال استمرار هذه الفاتحة النصيّة وتعالقها مع بدايات الفصول اللاحقة، فقد لاحظنا من قبل ما لفصل البدايات من تأثير على بدايات الفصول اللاحقة به محتكما في ذلك لمبدأ التعالق والمناسبة بين بدايات فصول الرواية وفصلها البدئي.

ففي الفصل الثاني من رواية "امرأة النسيان" نستشعر تكرار الفاتحة النصيّة التي مرت بنا، غير أن هذا التكرار بما أنه اختلاف، سيعمل على بناء ائتلاف الرواية ككل، يقول السارد في بداية الفصل الثاني:

"**عدت من سفر طويل إلى الرباط، خريف 1998. بدت لي المدينة متثائبة، متدثرة بشمس متأججة أكثر من المألوف، مظاهر التباين تزداد ما بين الأحياء الشعبية وأحياء الإقامات الفخمة التي تُراكمُ علامات البذخ. في بداية المساء، يتجمع المُوسرُون عند المقاهي والمطاعم المنتمية بأسمائها إلى العراقة الباريسية... كنت هذه المرة عازماً على أن أبدأ بزيارة ف-ب كما وعدتها...**" [ا. ن، ص 24].

فنجد أن بداية هذا الفصل جاءت بداية تناسب بداية الفصل الأول، بداية وصفية تضعنا في أمكنة الأحداث، لتعلن بعد ذلك عن زمنيتها توالي الأفعال السردية.

أما بداية الفصل الثالث فجاءت مناسبة هي أيضاً لبداية الفصل الأول، كبداية سردية دالة على حركية الزمان وتصعيد الأحداث، حاملة معها ذكريات لقاء السارد مع ف-ب تتخللها أوصاف توهمنا بتعطيل الحدث، يقول السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"أذكر أن زيارتي الثانية لـــ: ف-ب، كانت عند أصيل أحد أيام يوليو. كنت وحدي هذه المرّة. تسلّلت إلى العمارة وصعدت إلى الطابق الرابع ونَقَرت على الباب ثلاث نقرات متساوية...

في ردائها الأبيض والشريط البنفسجي يتخلّل شعرها عند وسط الرأس، كانت تبدو متنائية عن هذا العالم كأنها..." [ا. ن، ص50].

لتستمر هذه البداية السردية في التدرج من الوصفي إلى السردي كما نجده في بداية الفصل الرابع التي عالقت هي الأخرى بداية الفصل الأول، يقول السارد:

"لم يداخلني الشك بأنني في حلم، إلا عندما لمحتها من بعيد بوجهها المفرط البياض وتقاطيعها البارزة جراء نحولة متعاظمة. مع ذلك ظللتُ مذهولا مما أشاهده وأسمعه: حشد كبير من رجال ونساء، أزياء متباينة، فضاءات ممتدة..."

[ا. ن، ص86].

كما تجدر الإشارة إلى أن بدايات رواية "امرأة النسيان" يقع التبئير فيها على ف-ب كثيراً، وهذا ما تشير إليه هذه البدايات، كما لم تخرج بداية الفصل الخامس عن هذه المناسبة والتعالق بين زياراته المتكررة لـــ ف-ب واصطحابها لتلك الحفلات الباذخة لأصدقاء الأمس، يقول السارد:

"في شهر أبريل الماضي من هذه السنة، ركبت القطار إلى الدار البيضاء لزيارة ف-ب. كانت أشياء كثيرة تشغلني، وكان حضور طيفها في تلك المنامة وفي حوارات أحلام اليقظة التي رافقتني أثناء حضوري ذلك التجمع البابلي الفريد، يستحثّني لأبادر إلى خلوة المكاشفة والبوح معها..." [ا. ن، ص106].

5-1-2- العنوان في الرواية :

العنوان في رواية "امرأة النسيان" كباقي الروايات يُعد فاتحة الفواتح النصيّة، يُستضاف من خلاله القارئ النصي على عوالم الرواية، حاملاً إليها توقعاته البدئية التي أثارها فيه العنوان، فلعنوان "امرأة النسيان" دوراً افتتاحياً، وإيهامياً عما ستحكي عنه الراوية أي عن تلك المرأة المنسية، غير أنه سيراوغ الكثير من القراء الواقعيين الذين سيكتشفون بعد تخطيهم لهذه العتبة قراءة، أن الرواية تتكلم عن السياسي من خلال حكي تخييلي، أو ثقافي عامة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

5-1-3- صورة الغلاف:

إن صورة غلاف رواية "امرأة النسيان" بقدر ما تلعب دوراً مناصياً وافتتاحياً في آن، غير أنها ستراوغ القارئ بصرياً وقرائياً، إذا لم يتبصر ويتفهم الرواية في جملتها، فصورة الغلاف كما حلّلناها هاربة من فهمنا وتأويلنا لتعانق السياسي والثقافي في قول /حكي النسيان عبر ذاكرة أنثوية /امرأة (أو بأكثر دقة الكتابة في حالتها القصوى)، لهذا لا بد لنا من أن نحذر من الفواتح النصيّة كما حذرنا "**ج. جينيت**" من قبل من المناص، عناوين كانت أو صوراً أو حتى تصديرات.

5-1-4- التصدير الافتتاحي في الرواية :

يقع التصدير الافتتاحي بين الفواتح النصيّة الموازية، كونه عنصر من عناصر المناص، وبين الفواتح النصيّة المتاخمة للنص /الرواية لقربه منها، وهذا لوظيفته التلميحية، وقدرته التكثيفية لمعنى النص، فهو بذلك أفق مفتوح لتأويل النص /الرواية وقراءتها، وهذا ما قام به التصدير الافتتاحي في رواية "امرأة النسيان"، التي صُدّرت بمقولة **لـــ"روني شار"**:

"أنت متعجل لأن تكتب

كما لو كنتَ متخلّفاً عن إيقاع الحياة

إذا كان الأمر كذلك، استعرض مصادرك

عجّل، عجّل بأن تنقل للآخرين

نصيبك من العجيب والعصيان والإحسان"[1] .

هذا التصدير سبقه تصدير آخر يحمل الحروف الأولى لاسم الكاتب يقول فيه:

"أليس من حقنا أن نفعل شيئا

لاستدامة نجمة آيلة للأفول؟" (م. ب)

فهذين التصديرين يقدمان لنا بوضوح القلق الذي يحمله الكاتب حيال التفكير في البداية والانطلاق في الكتابة ونحن نلملم مصادرنا ومراجعنا لنقف على بداية ترضي الآخرين أمام كل هذه البدايات الممكنة، التي تدخلنا في حكاية الحياة (حياة ف-ب) تلك النجمة الآيلة للأفول، فلنقم باستعادتها لتكون شاهدة على خيانة الآخرين (مناضلي الأمس)

[1]- التصدير الافتتاحي لرواية امرأة النسيان، ص3.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لمبادئهم أمام إغراءات المصلحي واليومي، ليبقى السارد - الكاتب يجري وراء أوهام الماضي التي حكاها لامرأة النسيان، فهل تسعف الذاكرة النسيان، ليكون هذا التصدير الافتتاحي مؤذناً ببداية هذه الرواية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-6- وظائف الفاتحة النصيّة في روايات محمد برادة:

يُعد تحديد وظائف الفاتحة النصيّة من أعقد مباحث المداخل الأدبية، وهذا لعدم ارتكازها على محددات مضبوطة لفهمها وتفهيمها، مما يصعّب على الباحث دراستها، لدقتها كلحظة بدئية تؤسس لشرعية قراءة النص من مطلع حكيه، كونها عتبة الولوج لعالم التخييل السردي، مشرعة أفقها على انتظارات القارئ وتأويلاته التي سيعمل على تكريسها أو تعديلها أو تغييرها، وهو في تلك الحالة التعالقية والتفاعلية مع هذه الفواتح النصية التي عاقدها وواثقها على وظائف تنشط فيه مناطق الإغراء لتحمله على الإقـــ(تـــ)ناع بهذا الميثاق الافتتاحي، لنجد من بين أهم وظائف الفاتحة النصيّة في روايات محمد برادة "الوظيفة الاستهلالية، والوظيفة الإغرائية، والوظيفة الدرامية"[1].

2-1-6-1- الوظيفة الاستهلالية:[2]

الوظيفة الاستهلالية هي الوظيفة التي أسمتها "**ديل لونقو**" الوظيفة التنميطية[3]، كونها ذات دور افتتاحي في النصوص عامة، وفي روايات محمد برادة أيضاً، وهذا الافتتاح يُعد بالضرورة تعريفاً للخطاب، من حيث هو تلفظ مخصوص (أي دال على مقصوده وغرضه في أوله)، ليكشف في مستهله عن ميثاقه الروائي الذي أبرمه الكاتب مع قارئه، مما سيحدد كيفية تلقي النص /الرواية وقراءتها، فكثيراً ما تتضافر جملة من المعطيات النصيّة لإيضاح سنن الخطاب وبلورته، على اعتبار أن كل خطاب هو نمط تداولي وتواصلي من نوع خاص، يستدعي تفكيكاً معيناً، لتصبح هذه المعطيات خطاباً شارحاً يشرح سننه[4].

---

[1]- ولتعقيد وظائف الفاتحة النصية، يمكننا أن نعدل بعض الشيء من الوظائف التي اعتمدتها أندريا ديل لونقو، على حسب مقتضيات الاشتغال، بالرجوع إلى وظائف ياكبسون كنموذج نحتذيه لضبط أطراف العملية التواصلية للفاتحة النصية (المفتتح /الكاتب، والفاتحة /الرسالة، المفتتح له /القارئ)، لنركزها في ثلاث وظائف أساسية بعد حملها على الدرس البلاغي والأسلوبي العربي لنجد أنه:

- إذا نظرنا إليها من جهة استراتيجية الإنتاج (مقصدية الكاتب) أو ما أسميناه في تقسيمنا بلحظة الكاتب، فسنكون أمام الوظيفة الإخبارية (المقامية والحالية) للمخاطبين /القراء، ويدخل فيها كل من الوظيفة البنائية والوظيفة الفرضية /التنميطية (موضوع النص وغرضه)، والوظيفة التأثيرية الراجعة لمن يوجه له الخطاب.

- أما إذا نظرنا لها من جهة استراتيجية الناتج /المنتوج (أي مقصدية النص)، أو ما أسميناه بلحظة النص، فسنكون أمام الوظيفة النصيّة والشعرية عموما (بالمعنى الياكبسوني، والجنيتي بعد ذلك).

- أما إذا نظرنا لها من جهة استراتيجية التلقي (أي مقصدية القارئ) أو ما أسميناه بلحظة التلقي، فسنكون أمام الوظيفة الإغرائية التي تدخل تحتها الوظيفة التداولية والتنبيهية والإفهامية عامة، لترتكز على التلقي ومقتضياته التأويلية.

غير أن هذا العمل يحتاج من الناقد تأملا وقراءة متأنية لموروثنا البلاغي في حاله ومآله، ليستخرج منه آليات أسلوبية جديدة لمقاربة الفاتحة النصية، وما أسعى إليه هو الكشف عن بعض هذه الآليات واستثمارها ما أمكن حتى يهيئ لنا الوقت الكافي لإفرادها ببحث مطول، لهذا سأعتمد على طروحات ديل لونقو - لأنها لم تُتجاوز في التحليل بعد - مع بعض الاضافات التي وجدناها في الدرس البلاغي العربي.

[2]- وهذه التسمية على التغليب، لأنه يمكن تسميتها بالوظيفة الغرضية أو الموضوعية.

[3]- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصية، ص151.

[4]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالدور الذي تلعبه الوظيفة الاستهلالية (من حيث هي وظيفة غرضية دالة على مقصودها وموضوعها) هو تحديد الميثاق الروائي بين الكاتب ونصه من جهة، والميثاق القرائي بين الكاتب وقارئه، والقارئ والنص من جهة أخرى، لهذا وجدنا الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة أتت متعددة ومختلفة ومراوغة في آن.

2-1-6-2- الوظيفة الإغرائية:

هذه الوظيفة من الوظائف المركزية في اشتغال الفاتحة النصيّة، لأن الإغراء ظاهرة نصيّة تستحيل مادياً لإستراتيجية تداولية (إغرائية)، ليعسر علينا حصر أشكالها، وإن أمكن تعيين بعض منها، كالإلغاز، والإضمار في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسية لفهم النص /الرواية، وتنويع عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب، وذلك بالانزياح عن المألوف ومفاجأته للقارئ[1] النصي الذي واثقها فأغرته، وعاقدها ففتنته.

لهذا وجدنا الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة مراوغة ومغرية في تحديد مواثيقها القرائية، وإن أوهمتنا بتحديدها وتعيينها، فما كان على القارئ النصي إلا أن يفهمها في تعقيدها، ويختار واحداً منها، موجهاً من خلال هذه الوظيفة الإغرائية التي تعمل على إقناعه بمواثيقها التخييلية، لتحمله بعد ذلك على الاقتناع بها، وتشد مجامع انتباهه (الوظيفة الانتباهية) لمّا تختزنه من طاقة إخبارية (الوظيفة الإخبارية) تعلن عن بداية النص السردي، فالفواتح النصيّة لمحمد برادة تغرينا بقولها للقارئ:

- **اقرأني فإني هذه الفاتحة المنفتحة على عالم الرواية /الغواية ككل.**

فهذه القاعدة التداولية الافتتاحية، ستتولد عنها قواعد ثواني مبنية على الإغراء هي الأخرى منها:

- إذا لم تقتنع بهذه الفاتحة فلتختر لنفسك فاتحة أخرى تنطلق منها لقراءتي (وهذا داخل في مبدأ التعاون القرائي، كمبدأ تداولي مهم لبنينة معنى الرواية من بدايتها).

- لا تركن إلى هذه الفاتحة المعطاة /الجاهزة، فلتفتش عنها في كل مفاصل النص /الرواية، فليست كل بداية هي البداية الحقيقية للنص (وهنا يظهر لنا مبدأ تداولي آخر وهو مبدأ التأويل المحلي الذي يُشغّل فيه القارئ خلفيته المعرفية لمثل هذه النصوص التي واجهها من قبل).

---

[1]- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصيّة، ص150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومثالنا التوضيحي على ذلك الفاتحة النصيّة لرواية "لعبة النسيان" التي قدمت لنا بدايات ثلاث محتملة، تركت الخيار للقارئ النصي لتتعاون معه لفهمها وتحديد بدايتها، إلا أنها من جهة أخرى أرادت تهيئته ليقتنع بخيار الكاتب (مقصدية الكاتب)، وهو مشروع البداية الثالث (ثم صارت البداية هكذا)، مشككة في البدايات الأخرى، لينخرط القارئ النصي في مقاصد الكاتب، ومسالك التخييل دون أن يشعر بهذا الإقناع التخييلي.

نفس الشيء في الفاتحة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" التي قدّمت هي الأخرى خيارات للقارئ بأسئلة مترددة للإعلان عن البداية على شاكلة (لماذا كانت البداية من هنا أو هكذا؟ ولم تكن من هنا أو هكذا؟)، يقول السارد:

"لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط أو من ركوب السفينة... أو من محطة القطار..." [م. ص، ص 7].

فنلاحظ أن الكاتب يريد إشراك القارئ والتعاون معه في بناء بداياته التي تحتاج إلى تفكير وتدبير، قصد الإبقاء على الديمومة التواصلية والتداولية، وعدم انقطاعها اعتماداً على قدرة الكاتب الدلالية من جهة، وكفاءة القارئ النصي التأويلية من جهة أخرى، والتي بدونها يتعذر تجسيد إمكانيات النص الإغرائية المتلبسة بنسيجه[1]، لهذا وجدنا إلحاحاً متزايداً على الوظيفة الإغرائية من قبل الباحثين "**كلود دوشي**" و"**ج.جينيت**"[2] كوظيفة محركة للفاتحة النصيّة والنص /الرواية ككل.

2-1-6-3- الوظيفة الدرامية:

تعيدنا هذه الوظيفة إلى سؤال الفواتح النصيّة التي يمكن تحديدها باللحظة التي ينطلق منها السرد، فنكون إما أمام بداية بعدية (ستعمل على استرجاع أحداث سابقة)، أو بداية وسطية (وهي أن تقتنص لحظة حدثية مهمة وتنطلق منها)، أو بداية قبلية (التي تعمل على استباق الحكي ممهدة لما سيأتي بعد ذلك من أحداث في الرواية)[3].

فالوظيفة الدرامية تعمل على تحديد كيفيات انطلاق السرد بضبط نقطته الصفرية التي ستبدأ منها الحكاية، وبالقياس إليها ستُحدد الأحداث المحكية، كأن تكون سابقة عليها، أو لاحقة لها في مجرى السرد ومنطقة المفترض[4].

---

[1]- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصية، ص150.

[2] -G.Genette, seuils, p.133.

[3]- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص105-106.

[4]- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصية، ص151.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لهذا جاءت أغلب الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة بدايات بعدية لاحتفاء الكاتب بالذاكرة الممثلة لزمنية المحكي، لأن الروائي يمكنه أن يبدأ نصه /روايته من البداية أو النهاية أو الوسط، أي من أيّ لحظة للحدث الممثل له[1]، فكانت تحيّز الحدث وتشحنه للتذكر من خلال مشاهد استرجاعية بواسطة الذاكرة السردية، ففي الفاتحة النصيّة لرواية "لعبة النسيان" تنطلق البداية من مشهد الدفن والموت الذي يسترجعه السارد بضمير المتكلم، وكأنه يسترجع النهاية في فصل (من يذكر منكم أمي؟) في بداية فصل (في البدء كانت الأم)، ليكون مشهد الدفن من المشاهد الافتتاحية المصعدة للفعل الدرامي في الرواية، والذي يُعرف عند المشتغلين بـــ (Incipit in media Res) ليستمر هذا التصعيد الدرامي على طول الرواية الدائرة بين الإضاءة والتعتيم.

أما الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" فهي توهمنا بالاستقرار وعدم التوتر لأن كل المشاهد الإفتتاحية يظهر فيها السارد المحوري (العيشوني) مسترخياً أو ممدداً أو نائماً، وهذا ما يظهر في فاتحتها النصية "مسترخياً كان..." غير أن توترها وقلقها في هذا التمدد والاسترخاء الداعي إلى الإستيهامي والحلمي الذي تتزاحم أمامه الذكريات والتذكرات في ذهن السارد وشخصياته، يقول:

"... **تزحمه التذكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثاً عن محطة يستقر عندها...**

وقف بسرعة. حرّك يديه فيما يشبه حركة رياضية..." **[ض. هـــ، ص12]**.

وهنا نتدرج في التصعيد الدرامي المؤذن بالبداية-الذاكرة التي تسترجع ماضي السارد الحلمي والاستيهامي، وعلاقاته العشقية المتوترة مع غيلانة وابنتها فاطمة، يقول:

"... **يحسب أن شرارة داخلية تجرف تردده فيتحفز للبدء...**" **[ض. هـــ، ص12]**.

ليبقى هذا القلق يراوده حتى وهو يعرض بدايات هذه الرواية على صديقه لكتابتها، فينظر للحدث الأكثر تصعيداً والأقرب إلى مسالك الذاكرة ليبدأ به.

أما الفاتحة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" فتنطلق هي الأخرى من تلك البداية الصفرية لتعلن عن توترها وقلقها في تحديد فاتحتها، فيضعنا في قلب التصعيد بين

---

[1]- Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie de roman, ed.Gallimard, Paris, 1987, p.395.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ذكريات الطفولة، وتذكرات الشباب، ومحكيات رحلاته لمصر والقاهرة، ليكشف عن هذا التصعيد في فاتحته لنشاركه إياه، يقول:

"قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء..." [م. ص، ص7]

ليتنامى هذا السرد بعد بدايات محتملة قلقة، مسترجعاً ومستذكراً رحلاته إلى مصر

"... بدايات كثيرة ممكنة، ولكن حماد يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسّخت صورته الضاجة...

... الآن فقط وهو يخرج إلى ميدان باب الحديد حاملا الحقيبة والبدلة تحت شمس أغسطس اللافحة... يدرك أنه يرتاد عالما مجهولا لا علاقة له بما شاهده في تلك الأفلام الرومانسية الأنيقة..." [م. ص، ص8-9].

أما الفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" فهي توهمنا بتماسكها، ولكن سرعان ما يدخلها التوتر والقلق السردي الباني لكيفيات حكيّها، والذي تسرب لها من خلال ثقوب الذاكرة المنسية - المستعادة، يقول السارد:

"... هذا الصباح، تذكرت فجأة، ما قرأتُه خلال الليلة الماضية من صفحات أوبرا "سالومي"... تذكرت عبارات تتلفظها سالومي وهي ممسكة برأس يوحنا المعمدان..." [ا. ن، ص5].

ليبدأ القلق من هذه اللحظة البدئية ويأخذ بالتصاعد، يقول السارد:

"... حين رنّ الهاتف وسط تلك التأملات حسبته، أوّل الأمر، نبرة من موسيقى ستراوس المصاحبة للأوبرا..." [ا. ن، ص6].

لنصل إلى البداية المفاجئة والتي تدعو إلى التصعيد، يقول السارد:

"في أول وهلة، لم أفهم الموضوع... فهمتُ أنها صديقة حميمة لــ:(ف-ب)، إحدى الشخصيات النسائية الواردة في رواية "لعبة النسيان"...

... -لكنني لا أعرف ف.ب شخصياً، ببساطة لأنها ثمرة تخييل، وإذا كان هناك تشابه أو تطابق فهو محض صدفة..." [ا. ن، ص6].

غير أن هذه الشخصية التخييلية المستعادة من رماد الذاكرة تدافع عن وجودها الواقعي، فتتأزم العلاقة بينها وبين السارد حتى نهاية الرواية أين تذكر أنها لا يمكنها إلا أن تعيش في النسيان الذي تحكيه الذاكرة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فنجد أن الوظيفة الدرامية في الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة قد تحققت من خلال الكشف عن البنيات السردية التي تشتغل عليها أحداث الروايات (الزمن، المكان، الشخصية)، وهذا أيضاً لتعدد بدايات محمد برادة وغناها وانفتاحها على القراءة والتأويل، ما ساعدها على تخليق الرغبة في التنقيب عن سيرورة الحدث وامتداداته[1]، لتحقق حوارية وتفاعلية الفواتح النصيّة مع القارئ النصي.

وعليه فإن الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة، هي عنده دائماً موضوع للتفكير، وطريقة في التدبير (تدبير السردي) ووسيلة للتعبير (عن المحكي)، بتنويعها للبدايات وانفتاحها على القراءات، فهي كما قال القدماء عن حسن البدايات "أول شيء يدخل الأذن، وأول معنى يصل إلى القلب، وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل"[2]، فكانت الفواتح النصيّة لمحمد برادة مجاوزة لحسن الابتداء داخلة في براعة الاستهلال[3]، لمّا راعته من مقتضيات أسلوبية الرواية عنده، فكانت مطالع رواياته دالة على مقصودها وغرضها المشتغل عليه من جهة، ودالة على ما بنيت عليه من جهة أخرى (أي خصائصها البنيوية ومكوناتها السردية)، ملمحة تارة (في إرجاء بداياتها ومراوغتها للقارئ)، ومصرحة تارة أخرى (في إعلانها المباشر لفاتحتها النصية)، وهذا "لأن الكاتب أشد ضرورة إلى ذلك من غيره ليبني كلامه على نسق واحد دل عليه من أول وهلة علم منها مقصده..."[4]، لهذا لا نجد الفواتح النصيّة لمحمد برادة تركن للجاهز والاعتيادي، ولكنها ترنو دائماً للتجريب الكتابي الذي ما يختلف (كتابة) حتى يأتلف (قراءة) لدى القارئ (الجامع).

---

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 108.

[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 23.(والقول لابن قيم الجوزية في الفوائد).

[3]- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص30، وعلى تعريفه لبراعة الاستهلال بنينا ما يحتاجه الروائي اليوم من وعي بمقتضيات الافتتاح، يقول: "... وقد فرع المتأخرون منه براعة الاستهلال، في النظم والنثر، وفيها زيادة على حسن الابتداء، فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال، أن يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه، مشعرا بغرض الناظم، من غير تصريح بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها... ويستدل بها على قصده... وكذلك في النثر، فإذا جمع بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان، وإن لم يحصل له براعة الاستهلال فليجتهد في سلوك ما يقوله في حسن الابتداء" ا.هـ.

[4]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص228.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2- في شعرية الخاتمة النصية في روايات محمد برادة :

2-2-1- تحديد الخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة:

2-1-1- الخاتمة النصيّة بين الاصطلاح والاشتغال:

1-1- في الاصطلاح:

كما ألح الدارسون على أهمية الفاتحة النصيّة في فهم المداخل الأدبية للنصوص السردية، ألحوا أيضاً على أهمية الالتفات النقدي للخاتمة النصيّة باعتبارها ما سيخرجنا من عالم التخييل إلى عالم القراءة والتأويل النص[1]، لهذا كانت الخاتمة النصيّة من المباحث البلاغية التي لا بد على الكاتب والشاعر أن يتأنق في اختيارها، ومن الاستراتيجيات النقدية التي أصبحت داخلة في المباحث النقدية لقضايا السردية الحديثة قصد ضبط مفاصل النص /الرواية، فإذا كان للابتداء فتنة وعجباً، فإن للانتهاء (الاختتام) لذة (بالمقروء)، وطرباً (بما حققه هذا القارئ النصي من تأويل للمقروء).

أما إذا عدنا لمصطلح الخاتمة النصيّة (Excipit) في أصله الإغريقي واللاتيني، فإنه كان يحمل معنى مصطلح قريب منه عُرف في المسرح بـــ (Epilogue) أي تلك النهاية التي كانت تُطلق على خاتمة الخطبة، لتصبح هذه الكلمة تعني ملحقاً أو تذييلاً للعمل الأدبي للمسرحية الشعرية[2]، يُعلن عن انتهاء المسرحية من طرف قائد الجوقة أو آخر المتكلمين قائلا "وداعاً أيها المواطنون نأمل أنكم تمتعتم"، ليعرف في العصور الأخرى تطوراً ملحوظاً، بحيث أصبح مستقلاً عن العمل الأدبي وبمثابة تعليق عليه[3]، وقد حددت الخاتمة النصيّة من قبل **أرسطو** في شعريته بأنها ما يسبقها شئ ولا يلحق بها شئ آخر[4]، ليتطور مصطلح الخاتمة النصيّة إلى ما هو عليه الآن.

---

[1] -J. P. Goldenstien, pour lire le roman, p.74.

وينظر أيضاً:

- Guy Larroux, le mot de la fin (la clôture romanesque en question), ed. Nathan, Paris, 1995, pp.7-36.

[2]- ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، ص 56.

ينظر أيضاً:

-Dictionnaire des littérature (Historique, Thématique, Technique), p514.

[3]- ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، ص 57-58.

[4] -Aristote, la poétique, p 59.

ينظر أيضاً:

- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 72-74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد تعددت تسميات مصطلح الخاتمة النصيّة (Excipit) في المصطلحية النقدية الغربية من بينها (الإغلاق /clôture، النهاية /fin، الخاتمة /Epilogue، dénouement، الخلاصة /Conclusion، الجملة العتبة /phrase seuil)[1]، وكل هذه التسميات تحمل نفس الدلالة وإن فارقت بعضها في الاشتغال الأدبي (أي بحسب الجنس المشتغل عليه)*.

أما بالنسبة للبلاغة العربية، فقد احتفت بدراستها للخاتمة النصيّة أيّما احتفاء، لتعدها مبحثاً بديعياً مهماً، لابد لمن تصدر له شاعراً كان أو كاتباً أن يتأنق فيه، وأن يأتي بغايته القصوى، لأنها آخر ما يعلق بالأسماع وربما حُفظت ورُددت أكثر من غيرها، لتعلق النفس بها وقرب العهد بسماعها، لهذا قال **ابن رشيق** وهو يتكلم عن الانتهاء في القصيدة: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يتبقى في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه..."[2].

وبهذا يمكننا تحديد شروط النهاية (الخاتمة النصيّة) ومستوياتها، فمنه ما هو راجع إلى المستوى النفسي (لأنها آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس)، ومنه ما هو راجع للمستوى التركيبي (أن تكون أعذب لفظا، وأحسن سبكاً)، ومنه ما هو راجع إلى المستوى الدلالي (أن يكون أصح معنى...)، ومنه ما هو راجع للمستوى التداولي (لأنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء على حسب أقدارهم وأحوالهم...)، وبهذا تُستحكم قاعدة العمل الأدبي أي خاتمته النصيّة، فإذا كانت الفاتحة النصيّة مفتاحاً للنص /الرواية، فإن الخاتمة النصيّة قفلٌ له.

كما نبّه البلاغيون القدامى الشاعر والناثر إلى أن "يحترز ممّا يتأول عليه، ويؤول الأمر إليه"[3] في الخاتمة النصيّة، وما يقطع به كلامه /سرده، فربّما قُرأت هذه الخاتمة

---

[1] -Guy Larroux, le mot de la fin, p.18.

*- قدّم فيليب هامون تفريقا دقيقا لثلاث مصطلحات تحمل معنى الخاتمة النصية، لما أسماه (clausules)، نجد النهاية (fin)، و الانتهاء (finition)، والمنتهى أو النهاء (finalité)، وهو تقسيم في غاية الدقة يحتاج إلى تدبر وتمعن في تشغيله، ينظر مقاله:

Philippe Hamon, (Clausules), in, poétique 24, 1975, p.496.

1- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 192 (والقول منزوع من العمدة، ج1، ص239)، وكأني بابن رشيق ينظر إلى تعريف أرسطو السابق ويزيد عليه، بجعل الابتداء مفتاحاً والانتهاء قفلاً عليه، وأن هذا الأخير لا يزاد عليه غيره، ولا يأتي شيء أحسن منه بناء ومعنى، ولهذا يمكن أن ينسحب هذا التعريف على الأجناس الأخرى ومنها الرواية، إن خطاب البلاغيين دائماً يوجه للشاعر والناثر /الكاتب في مواطن تحسين البديعيات.

2- المرجع السابق، ص 200.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النصيّة خارج سياقها وبعيداً عن مقصديات الكاتب، لهذا على الكاتب أن تكون خاتمته دالة على مقصودها بالانتهاء، ومشعرة بانقضاء محكياتها.

وقد كثرت تسميات هذا المصطلح (الخاتمة النصيّة) عند المشتغلين عليه، منها "الانتهاء، النهاية، حسن الانتهاء، حسن الخاتمة، حسن المقطع، براعة القطع، المقاطع، الأواخر، حسن الختام..." والناظر إليها سيجد أنها فن واحد[1] الهدف منه تفاعلية النص ومفاصله من جهة، وتفاعلية النص وقارئه من جهة أخرى، إلا أن هذا المبحث البلاغي لم يُكتب له الاستمرار في الاشتغال النقدي العربي، حتى ظهور المقاربات السيميائية والسردية التي التفتت مرة أخرى لهذه المداخل الأدبية، كمناطق إستراتيجية تؤسس لشعرية النص /الرواية من أطرافها.

1-2- في الاشتغال الروائي:

بقيت دراسة الخاتمة النصيّة مستبعدة من الدرس النقدي لفترة طويلة[2]، مثلها مثل الفاتحة النصيّة، غير أن التوجهات الجديدة للنظرية النقدية في الحقل الأدبي أخذت تفكر جدّياً في عتبات النص وأطرافه التي تُعد المداخل الأولى لقراءته وتأويله، ومن بين الأسئلة التي أعيدت إلى الواجهة البحثية سؤال النهاية (الخاتمة النصيّة)، فما من بداية إلا ولها نهاية، لأن معنى الحياة يوجد في نهايتها[3]، فما بالك بالعمل الأدبي الذي يمثل نموذجاً منتهياً لعالم غير منتهي[4]، فيعيد إنتاج هذا غير المنتهي داخل المنتهي (النص /الرواية).

وهذه الصعوبة المفاهيمية، ستقابلها صعوبة إجرائية لأن دراسة الخاتمة النصيّة تقع في مفترق طرق مقاربات شتى (البنيوية، السيميائيات، السرديات، التداوليات، ونظرية التلقي)[5]، فكل واحدة من هذه المقاربات تسعى لفهم حركيتها الإجرائية، قصد قراءة النص من خلالها*.

1- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص193.

2 -Guy Larroux, le mot de la fin, pp.6-7.

3 -Iouri Lotman, la structure du texte artistique ,traduit du russe pare, Anne Fournier, Bernard Kreise, ed. Gallimard, Paris, 1970, p.307.

4- المرجع نفسه، ص 300-301.

5 -Guy Larroux, le mot de la fin,p.15.

* ولقد عدد "قي لارو" في الهامش رقم 5، ص 7، مجموعة من المشتغلين على الخاتمة النصيّة نذكر منهم:

- M. Torgovnick, closur in the novel, Princeton University Press, 1981/ le point final, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 1984/ A. Kotin- Mortimer, la clôture narrative, José Cori, 1985/ G. Genette, métamorphoses du récit, autour de Flaubert, ed. Du seuil, 1988/ Comment faire une fin ? (Séminaire de I.T.E.M), aparaite aux ed. Du C. N. R. S/ Topique du dénouement romanesque (Actes du 7 Congrès de la SATOR).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولتحديد الخاتمة النصيّة وجب علينا التنقيب في منجم أسئلتها الثواني، فإذا كان السؤال التأسيسي للفاتحة النصية الذي طرحه **رولان بارت** من قبل (من أين نبدأ؟)، فإن هذا السؤال البدئي يحملنا على التفكير في المقابل (إذا بدأنا... فمن أين ننهي و/ أو ننتهي؟)[1]، فكأن هذا السؤال الافتتاحي كان يتضمن في أطوائه سؤال النهاية، لأننا أول ما نبدأ فقد انتهينا بشكل من الأشكال.

لتصبح الخاتمة النصيّة من بين العلامات الدالة على أدبية النص[2] /الرواية وشعريته، وثاني مفصل رئيسي (بعد الفاتحة النصيّة) في جسد النص، كونها محل للخروج السردي وعلامة إغلاقه[3]، فهي ما يؤذن بانتهاء النص /الرواية، إذ لم يبق شيء آخر تقوله غير القراءة والتأويل من قبل القارئ النصي الذي يبحث بدوره في استكمال فهم ميثاقه الذي واثق عليه الرواية، ومدى تحقق أفق انتظاره.

وقد اخترنا على مستوى الاشتغال من بين المسميات التي جئنا عليها لمصطلح Excipit مقابلاً ترجمياً هو "الخاتمة النصيّة"، لأن المتتبع لعملها على المستوى النصي سيجدها منفتحة الأفق، متسعة الاشتغال، فلا يمكن لأحد من تلك المصطلحات التي يضيق أفقها عند التحليل (وبخاصة لانحصارها في الانغلاق الإيقوني والطباعي..) أن يغطي مساحتها المفاهيمية والإجرائية كما يفعل مصطلح الخاتمة النصية وإن استعملنا باقي المقابلات أثناء التحليل، وهذا ممّا يكشف لنا أن الحديث عن النهايات صعب للغاية، كونها من يطرحنا فعلياً خارج فعل السرد، ويضعنا واقعياً على مدارج فعل القراءة، ليتطلب منا كل هذا تحديداً لبعض خصائص هذه الخاتمة النصيّة، ليسهل علينا فهم هل النهاية واحدة أم نهايات عديدة.

2-1- خصائص الخاتمة النصيّة في الرواية:

- الإيذان بإغلاق العمل الأدبي.
- الخاتمة النصيّة تحقق مقصديات الكاتب وبرنامجه السردي.
- تحقيقها للميثاق الروائي المعقود بين الكاتب والقارئ.

---

[1] -Guy Larroux, le mot de la fin,p.8-6

[2]- المرجع نفسه، ص 15- 16.

[3]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- إنهاء الدورة التواصلية والتداولية للنص الأدبي (بالخروج من التخييلي إلى الواقعي ومن القرائية إلى المقروئية).

- الخروج من بروتوكول الكتابة (السردية /إستراتيجية الإنتاج)، والدخول في بروتوكول القراءة (النقدية /التأويلية /إستراتيجية التلقي).

2-2- أنواع الخاتمة النصيّة في الرواية[1]:

كما تعددت الفواتح النصيّة، تعددت أيضاً الخواتم النصيّة، وهذا قصد استبانة مسالكها البحثية الصعبة، وهذا التعدد تحكمه وجهات نظر المقاربات المعتمدة.

فإذا نظرنا إليها من جهة طبيعتها نجدها تنقسم إلى:

- نهاية عادية مباشرة، والتي تظهر في العديد من الروايات إذ تتسم بالمباشرة (كأن يعلن السارد نهاية روايته بموت الشرير أو البطل، أو بزواج هذا الأخير من الأميرة، أو تتويجه ملكاً...)، ومن هنا نجد أن هذه النهاية يمكن أن تكون نهاية سعيدة أو نهاية حزينة[2].

-النهاية المثيرة، وهي التي نجدها في الروايات التجريبية والروايات البوليسية، وروايات الخيال العلمي، عاملة على مراوغة أفق انتظار القارئ بإخراجه عن مواثيقها، وإتيانها بنهايات غير متوقعة (كأن نكتشف في نهاية الرواية أن البطل هو القاتل، أو هو الساحر الذي مسخ الأميرة، أو أن يتبرأ الكاتب في نهاية روايته من سارده ويوكل إتمام السرد للقارئ أو إحدى شخصياته كما هو الحال في الرواية التجريبية...).

- النهاية الغامضة، وتوجد في الغالب في الروايات السابقة لأنها تجمع بين الإثارة والغموض في آن، لهذا فخاتمتها النصيّة دائمة التأجيل ومعلقة إلى حين، منفتحة على نهايات محتملة، وقراءات متأوّلة.

أما إذا نظرنا إلى الخاتمة النصيّة من جهة مكوناتها السردية، فنجدها تنقسم إلى:

-نهاية زمنية، وهي النهاية التي تغلب عليها الأحداث، ويمكن تسميتها بالنهاية الحدثية، أين تتصاعد الأحداث وتتشابك، فيكون التبئير على الزمن أكثر من غيره.

---

[1]- وتبقى هذه التقسيمات تقسيمات منهجية، خاضعة لوجهة نظر معينة إما وجهة نظر الباحث، أو وجهة نظر النص، لأن الخاتمة النصيّة أكثر تعقيداً من هذه التقسيمات، لإمكانية الجمع بين أكثر من نهاية في خاتمة نصيّة واحدة.

[2] -Iouri Lotman, la structure du texte artistique, p.308.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- نهاية مكانية، وهي النهاية التي تجعل من المكان بؤرة تركيزها، داخل العمل الأدبي بكثرة الرجوع إليه، وتنتهي بذكره وتذكره.

- نهاية الشخصية، وهي الخاتمة النصيّة التي تنتهي بذكر السارد أو أحد شخصيات الرواية التي تم تبئيرها منذ البداية.

ومن هنا يمكننا تتبع اشتغال أنواع الخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة، والتي ستساعدنا كذلك في تحديد كيفية تعيين هذه الخاتمة النصيّة، التي تتسم في عمومها بالنهاية المثيرة المعتمدة على الذاكرة التي تحكي أزمنتها وأمكنتها في مفاصل النص ومنها الخاتمة النصيّة.

2-2-2- كيفية تعيين الخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة:

2-2-1- من أين تبدأ النهاية:

إذا كانت النهايات التي اقترحها محمد برادة لرواياته هي نقطة توقف نصوصه، فلماذا نتكلم عن شئ غير موجود؟ هذا هو سؤال النهاية (الخاتمة النصيّة) الذي شغل الدارسين[1]، فعملوا فيه فهومهم حفراً وتفكيكاً، مشققين منه أسئلة كثيرة منها: أين ننهي؟ وكيف ننهي؟ وما الذي ينتهي في الرواية؟ ومن الذي يقول أن الرواية التي نقرأها قد انتهت؟[2].

سنقوم بالإجابة عن بعض هذه الأسئلة العالقة، وهي تعمل في داخل روايات محمد برادة، لأن الخاتمة النصيّة لأي رواية هي المكان الأكثر إشكالا وغنى[3] لما تطرحه من صعوبة على الباحث في الإغلاق الروائي، فهي لم تصبح بنية نصيّة فقط، ولكن مفهوماً علمياً يشتغل عليه بمساعدة إعلانات النهاية التي تقوم بتنظيم نهاية الحكي.

*** - روايات محمد برادة والخروج السردي:**

بعدما هيّأت الفاتحة النصيّة ميثاقها الروائي للدخول إلى عالم الرواية التخييلي، هاهي الخاتمة النصيّة تهيّئنا هي الأخرى لكي نخرج من هذا العالم السردي الذي واثق فيه القارئ النصي الكاتب والسارد، إلا أن خروجه مشروط بفهمه لمحددات هذا البروتوكول،

[1] -Guy Larroux, le mot de la fin,p.35.

[2]- المرجع نفسه، ص 6-13.

[3]- المرجع نفسه، ص16-30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما تتمظهر في تلك النهايات المادية[1] التي تُعد من بين الاختيارات الإستراتيجية للخاتمة النصيّة.

2-2-2- نقطة النهاية في روايات محمد برادة:

تعد نقطة النهاية من بين العلامات المادية الدالة على نهاية الرواية، وهذا لمّا لا يبقى للقارئ شيء يقرأه فيها[2]، فهي ما يضع حداً لحركة القراءة ولذة متابعة المقروء، وقد استعمل محمد برادة في كامل رواياته النقطة النهائية لغلق أعماله السردية.

* ففي رواية "**لعبة النسيان**" نجده يختمها بنقطة النهاية:

" لحظة بدئية، لكن لعبتها لن تدوم طويلا(.)"

* في رواية "**الضوء الهارب**" نجده يختمها بالنقطة النهائية في دفاتر العيشوني:

"ما مضى فات، ويبقى لي الضوء واللون ثم الفضاء الذي أحلم به من خلالهما... ماعدا ذلك ثرثرة وموعظة تذروها الرياح(.)"

* في رواية "**مثل صيف لن يتكرر**" يختمها أيضاً بالنقطة النهائية:

"عندما أفكر، الآن، في تلك السيدة الحلمية أتذكر ما قاله كافكا في سياق آخر:

"أحياناً، في كبريائها، تُحس خوفاً على العالم أكبر من خوفها على نفسها(.)"

* أما في رواية "**امرأة النسيان**" فنجد كذلك النقطة النهائية:

"... ملاحقاً الأطراس المتوارية علّه يستعيد ملامح امرأة النسيان(.)"

فنجد أن محمد برادة ختم كل رواياته بنقطة نهائية دالة على غلقه لعالمه التخييلي، وهذه النقطة النهائية دائماً ما تسبق آخر بياض في النص، لينغلق بذلك النص إيقونياً (أي بسمته الكتابية /الإملائية) ليدخل بعد ذلك في دورة القراءة والتأويل.

ومن الكتاب من يختم روايته بعلامة استفهام للتشكيك في هذه الخاتمة النصيّة القلقة، وهذا ما وجدناه في الخاتمة النصية لرواية "الضوء الهارب" إذا اعتبرنا أن خاتمة الرواية هي سابقة لدفاتر العيشوني التي ستستقل بخاتمة أخرى، لتصبح الخاتمة النصيّة كالتالي:

---

[1]- المرجع نفسه، ص 15-37.

[2] - -Guy Larroux, le mot de la fin. p17-18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"لا يهم من قال لأن ذلك ينطبق على كل ما يحرك الوهم فينا... فهل تستطيع أن تصنع لنا بطولات، أوهاماً، أحلاماً أخرى أيها الفنان(؟)".

كما يمكن للكاتب أن يختم روايته بنقاط حذف للدلالة على استمرار المحكي هناك (عند سارد آخر أو قارئ آخر)، غير أن البياض الذي يتبع هذه النقطة النهائية يُعد بنفسه علامة، لأنه أساسي وأكثر أصالة[1] للدلالة على الخاتمة النصيّة.

2-2-3- الجملة النهائية في روايات محمد برادة:

إن الذي يُحدد إملائياً انتهاء الجملة هي نقطة النهاية، لهذا كانت الجملة النهائية أو الجملة الختمية، هي أصغر وحدة دالة[2] على الخاتمة النصيّة، وهي مدار اشتغالنا، لما لها من إمكانية في تعيين النهاية المادية للرواية، فإذا نظرنا في الجملة النهائية لروايات محمد برادة التي تتسم في غالبيتها بنهاياتها المثيرة، سنجد:

3-1- الجملة النهائية في رواية "لعبة النسيان":

إن التمظهر الخطي والبصري للجملة النهائية في "لعبة النسيان" يجعل منها جملة واحدة، غير أنها على المستوى التركيبي جملتين:

"لحظة بدئية(،) لكن لعبتها لن تدوم طويلاً(.)" [ل. ن، ص149]

- الجملة الأولى: [لحظة بدئية،
- الجملة الثانية: لكن لعبتها لن تدوم طويلا.]

ولقد حددت العلامة الإملائية (الفاصلة) أين تبدأ النهاية في هذه الجملة، كما حددتها (النقطة) من بعد، فالجملة الأولى تُعد جملة بدئية وهمية لأنها تبدأ في النهاية، أما الجملة الثانية فهي من حدد الجملة النهائية، لأن لعبة البداية الوهمية لن تطول لتعلن عن النهاية الفعلية للرواية.

3-2- الجملة النهائية لرواية "الضوء الهارب":

جاءت الجملة النهائية في هذه الرواية مركبة من أفعال تتسارع في الإعلان عن إغلاقها، وتسكت عن أفعال قامت بها في الماضي والحاضر والمستقبل:

---

[1] -Nina Catach, la ponctuation, langue française, N 45, février,1980. p.18.
[2] -Guy Larroux, le mot de la fin, p.19.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"ما مضى فات، ويبقى الضوء واللون ثم الفضاء الذي أحلم به من خلالهما... ما عدا ذلك ثرثرة وموعظة تذروها الرياح." [ض. هـ، ص198].

- فالجملة الأولى، ما مضى فات (إعلان عن انتهاء شيء في الماضي).

-والجملة الثانية، ويبقى الضوء واللون ثم الفضاء الذي أحلم به من خلالهما (توهمنا بتأجيل هذه النهاية المعلنة لأنه يسعى في حاضره للبقاء مع الضوء واللون، فمن خلالهما سيتحقق له المحلوم به وهو الفضاء (المستقبل)).

-الجملة الثالثة، ماعدا ذلك ثرثرة... (تعيدنا إلى النهاية الثانية في هذه الاستثناءات، ليقطع بها السرد).

فنجد أن هذه الجمل الثواني سرّعت من قطع الجملة النهائية، وأوضحت مقصودها، وأبانت عن ختمها للسرد.

3-3- الجملة النهائية في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

نتحسس من هذه الجملة النهائية، أنها ذات نهاية مثيرة، لأنها جاءت نهاية حلمية لذكريات عاشها السارد- الكاتب، وبثّها في محكياته، يقول وهو في تلك اللحظة الحاضرة يتفكر في السيدة الحلمية، متذكراً ما قاله كافكا:

"أحياناً، في كبريائها، تحس خوفاً على العالم أكبر من خوفها على نفسها."

[م. ص، ص234].

مبقياً على ذلك الحلم الناقص، ليملأه القارئ النصي من السيناريوهات التي بناها انطلاقاً من نهاية هذه الرواية.

3-4- الجملة النهائية في رواية "امرأة النسيان":

أما الجملة النهائية لرواية "امرأة النسيان" فتتوالى فيها الأفعال المتقابلة في انسيابية وانسجام، معلنة في قربها وبعدها عن النهاية ملامح امرأة تبدأ في الانطفاء أمام عيني السارد، إنها تلك المرأة الحيّة (البداية) الميتة (النهاية) في آن، يقول:

"تتناءى فيما هي تقترب. يتحرك وجداني في إثرها متوسلاً بحبل من مسد تضفره الكلمات... ملاحقاً الأطراس علّه يستعيد ملامح امرأة النسيان." [ا. ن، ص135].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2-3- الخواتم النصيّة المتاخمة والموازية:

2-2-3-1- فصل النهايات في روايات محمد برادة:

يُعد الفصل الأخير من روايات محمد برادة ذو دور مهم في الإغلاق الروائي، كونه الحامل الأساسي، والموضع الإستراتيجي الذي تسكنه الخاتمة الروائية (نقطة كانت أو جملة أو فقرة...)، وبهذا فهو أعلى وحدة دالة على إنهاء النص /الرواية[1]، كما أنه يتوجه لجمهور أقل ينحصر في المرسل إليه أي المسرود له (القارئ النصي)، الذي انخرط فعلاً في قراءة الرواية، وهو الآن يستعد لإنهائها.

وبهذا الدور التحسيسي لقرب الإغلاق، وكذلك التوجيهي لقراءة الرواية، نجد أن الفصل النهائي مثله مثل الجملة النهاية ربما راوغنا وهو يعلن عن نهايته بتشتيته لإعلانات النهاية في فصول قريبة منه يؤذن من خلالها بقرب النهاية، وخاصة في الفصل الذي يسبقه، والذي يكون بمثابة فصل تخميني للقارئ النصي على ما ستسفر عنه النهاية في الفصل النهائي فيشحذ كفاءته التأويلية للتبصر بهذه النهاية التي لمّح لها من قبل، وهذا ما سنتتبعه في الفصول النهائية لروايات محمد برادة.

2-3-1-1- الفصل النهائي في رواية "لعبة النسيان":

بعد هذا التدرج من أصغر وحد دالة على الإغلاق الروائي إلى أعلى وحدة دالة عليه، وهو الفصل النهائي، الذي يجعل من الخاتمة النصيّة امتدادا للمقتضيات الدلالية والسردية للرواية ككل، إذ نجد الفصل النهائي في آخر الرواية، وهذا في أغلب نهايات روايات محمد برادة التي سنحللها.

إذ نجد الخاتمة النصيّة تقوم بارتحالات عبر فصلها النهائي، متجسدة في جمل نهائية ثواني تسارع إلى إغلاقها النصي من خلال تذكيرنا بحديث البدايات، فهذا الفصل يكشف لنا التيمات الدالة على النهاية التي اعتمدها محمد برادة في كل الرواية ويختم بها، تعتيم /نهاية، إضاءة /بداية، منغلق /نهاية، منفتح /بداية، موت /نهاية، حياة /بداية، فهو ما إن يقول النهاية حتى يشد تفكيره إلى بداية أخرى.

[1] -Guy Larroux, le mot de la fin, pp.23-27

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- نهاية – تعتيم:

يقول السارد في الفصل النهائي "من يذكر منكم أمي" كاشفاً لنا عن تلك النهايات المثيرة والعجيبة فيما يعرف بـــ:

" **تعتيم:**

أصباح شهر أغسطس تغزوني وأنا بعد ممدّد على الفراش، خلف جدار من زجاج يخترقه ضياء ساطع... أبقى مطوّحاً في أصقاع بقايا أحلام الليل..." **[ل. ن، ص139].**

فنلاحظ أن النهاية دائماً مشدودة التفكير في البداية على الرغم من تجسيدات قرب النهاية (بقايا أحلام الليل) التي تبقى في العتمة /النهاية.

2- نهاية – نسيان:

يعتمد محمد برادة للكشف عن الفصل النهائي أيضاً ما نسميه نهاية– نسيان من حيث أن نسيان النهاية يستدعي دائماً ذاكرة النهاية عبر مسالك التذكر، يقول السارد:

"**.... أغمض الجفنين متصيّدا ملامحها: سديم تذكّر غائم القسمات، تتوسّطه صورة امرأة هشّة الجمال...**" **[ل. ن، ص139].**

ولمّا كانت عادة استحضار الأم من الأشياء الأثيرة عند السارد لتنشيط ذاكرة النسيان، يقول في ذلك الحوار الحُلمي الصامت مع أمه، وهو من محمولات الإنهاء السردي[1]:

"**وبدأ حوار صامت بيني وبين أمي الراحلة، لم أكن أدري ما إذا كانت تحدثني في دخيلتها كما كنت أفعل....**

كان وجهها صموتا في معظم اللحظات....."

لينهي هذه النهاية -النسيان بقوله:

"**... وكلما لاح وجهها في لحظات استجمام أو عياء، تمتمتُ مترحماً على روحها لأنهي المشهد... كان وجهها صموتا في معظم اللحظات.....**" **[ل. ن، ص140].**

فهذا هو النسيان المتذكر، الذي يدخل دائماً على عتبات النهايات التي تنغلق لتنفتح هناك على الذاكرة المنسية /المتذكرة.

[1]- لقد قمت بالتقديم والتأخير في الشاهد أعلاه، وهذا قصد توضيح فكرة نهاية /نسيان، وهذه الفقرات كلها جاءت في صفة واحدة، فوجب التنبيه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- نهاية – موت:

إن كل ما سقناه عن النهايات، في هذا الفصل النهائي مترابط ومتعالق ومنسجم مع بعضه البعض، فإذا كان التعتيم نهاية لأنه موت للإضاءة، وإذا كان النسيان نهاية لتحقيقه موت الذاكرة، فالموت هو النهاية الفعلية وقد تمظهر في أشكال عدة (التعتيم، النسيان، الماضي، إلى غير ذلك من محمولاته الإنهائية...)، فهو أقوى العناصر الدّالة والمعيّنة للخاتمة النصيّة، فموت الشخصية في الرواية سينهي الأحداث السردية والرواية ككل، وهذا ما هي عليه رواية "لعبة النسيان" التي يتكرر فيها مشهد الدفن والموت من خلال تعتيماته ونسيانه، يقول السارد:

"**مرت سنتان على وفاة أمي. انطفأت قبل الأوان...**" **[ل. ن، ص139]**.

ويقول في مكان آخر وهو يسأل عنها الأهل ومن يعرفها:

"... **هل تذكرون أمي؟ ثم يجيبون بكلام عام: "الله يرحمها روح. من خيرة عباد الله. اللطافة والظرافة، الموت ما تَتْعبي غير بنادم المزيان...**" **[ل. ن، ص141]**.

وهاهي الأم لالة الغالية تُستعاد من موتها من خلال أحلام ابنها (الهادي)، الذي يحضره باستمرار مشهد الموت والدفن في الحلم واليقظة، كمشهد لإنهاء الحكي، يقول:

"... **حتى في الأحلام لم تكن تتكلم كثيرا. أنا الذي كنت أكلمها -على غير عادتي معها- ... وغالباً ما تقترن مشاهد الحلم بتقبيلي ليديها ووجهها...**" **[ل. ن، ص140]**.

4- نهاية- حياة:

لم نكن بحاجة إلى إضافة هذه النهاية، لو لم نجد إلحاحاً سردياً وتخييلياً عليها من قبل الكاتب، لأن التعتيم عنده يقول /يحكي الإضاءة، والنسيان يقول /يحكي الذاكرة، والموت يقول /يحكي الحياة، فالأم لالة الغالية لم تمت بهذا الاعتبار، فهي حية في ذاكرة السارد-الهادي وفي محكياته عنها، لهذا جعل من نهايتها تقترب من الأسطوري والعجائبي المنفتح على التأويل، ليخرجنا من نهاية الدنيوي إلى بداية الأخروي (الذي هو المنتهى والمأمول لكل مؤمن يطلب حسن الخاتمة)[1]، وهذا ما أعلن عنه الفصل النهائي في حلم اليقظة الذي رآه الهادي، يقول:

[1]- في هذه النقطة اعتمدت على تقسيمات فليب هامون التي ذكرناها سابقا، وهي: النهاية والإنهاء، والمنتهى، وكما أشرت في الأعلى فإن المؤمن يعتقد أن الآخرة هي دار المآل والمعاد، فلا بد أن يموت /ينتهي على حسن الخاتمة وحسن العاقبة، وهذه المسألة لو يُفكر فيها أنطولوجيا وأنثروبولوجيا من وجهة نظر الفاتحة والخاتمة، أو بدء الخليقة (الدنيوي) ونهايتها (الأخروي) لتم الخروج بمباحث فكرية عميقة في مسألة التفكير في الموت والحياة عند الإنسان.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... دقة تقاطيع وجهها واستدارات جسدها حتى كأنها طيف نوراني تنفخ عليه فيطير سابحا بغير أجنحة... امرأة تنبش الرغبة – الشهوة الغافية وتحيلها "حية" تزحف على قدمين. أضم الصورة- الطيف...." [ل. ن، ص139].

ويجعل من تلك الأم المثالية في لحظة تجلي شعراً هارباً متعالياً، يقول:

"... الأم لا يسأل عن سبب وجودها،... أقول الآن إنها كالشعر: رغبة في معانقة المطلق، تفتح لنا أبوابها بالذات عندما تبدو الأبواب جميعها موصدة. أبداً لم يخامرني الشعور بالافتقاد وهي حيّة مشعة بحضورها... هل غيابها هو ما يجعلني أرسم ملامح مثلى لصورتها؟..." [ل. ن، ص140].

وبهذا يوقع السارد-الكاتب نهايته وانتهاءه من سرده، ليصل بنا إلى منتهى (finalité) تسريد النهاية، وهو يطرح على زملائه ذلك السؤال السريالي الذي يؤرقه، يقول السارد:

"... فأنا لدّي سؤال يشغلني منذ فترة وهو: هل تعرفون أمي؟ هل أحد هنا يتذكرها؟

خبط المسؤول الحزبي يده على الطاولة وهو يقول: يقينا هذا المساء كلكم سرياليون...." [ل. ن، ص142].

لتستمر ارتحالات الخاتمة النصيّة في هذا الجو السريالي والعجائبي والطقوسي، الذي يختمره وجد صوفي، لهذه الأم التي تؤم حضرة النسيان /الإنسان، وهو يحاورها في برازخ النهايات-البدايات قائلا:

"رأينا أمنا، نراها على مدى البصر.

داخل جلبابها، مكشوفة الوجه والشال على كتفيها

قالت: شيء لله أمولاي إدريس، اللي قصدك ما يخيب.

قلنا: هل تحضرين معنا طقوس "المشاتفة" هذا العام. المدينة اغتنت، وستقدم ألف ثور يُذبح في باحة ضريح مؤسس المدينة... يا أمنا أنت تحبين الأذكار والبردة والهمزية..." [ل. ن، ص148].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليقدم لنا السارد نوبة الوداع والخروج السردي، كما دخلناه أول مرة بمشهد الموت وأصوات الفقهاء والمداحين بأذكارهم، لنبدأ في النهاية ببدايات أخرى هناك في عتبات القراءة والتأويل، يقول:

"... **ويبدأ الطواف عبر الأزقة والإيقاع مُوّحد، متواتر واهتزازات الأجسام مضبوطة:**

- حي... حيّ... حي... حيّ

نريدك أن تبقي معنا. لن تفلتي منا هذه المرة. لن نضيعك. سنستمد منك الصبر والإصرار على البقاء: نتعلم منك البسمة المتناسلة والوحدة المتعددة....

لحظة بدئية، لكن لعبتها لن تدوم طويلا." [ل. ن، ص148-149].

2-3-1-2- الفصل النهائي في رواية "امرأة النسيان":

قدمنا دراسة الفصل النهائي لرواية "امرأة النسيان" لانخراطه تقريباً في نفس نهايات رواية "لعبة النسيان"، إن لم نقل هي امتداد تخييلي لها، كما سيكشفه لنا تناصهما السردي[1]، كون الفصل النهائي لهذه الرواية يحقق خاتمتها النصيّة من خلال ما اسميناه سابقا بالنهاية-موت، النهاية-نسيان، فإذا كانت الخاتمة النصيّة في "لعبة النسيان" هي عبارة عن لعبة، فإن هذه اللعبة ستستمر في "امرأة النسيان"، لتعلن عن نهاية مثيرة وعجيبة بإحياء الموتى بفعل التخييل والإبداع.

لنجد أن الخاتمة النصيّة في الفصل النهائي كما رأينا فيما سبق نهاية كشفية تتجلى من خلال حلم يراه السارد-الكاتب في يقظته مما سيسعفه في قول نسيان المرأة (ف-ب) وحكي موتها، لنتبع هذه النهاية-نسيان، ونهاية-موت كما أوردها السارد في فصله النهائي، يقول السارد عند وصوله العمارة التي كانت تسكن بها (ف-ب):

"... **وكنت قد وصلت إلى باب العمارة فصعدت محتاطا ثم نقرت الباب النقرات المعتادة غير أنه لم ينفتح. كانت الساعة تقترب السادسة مساء. انتظرت قليلا ثم عاودت النَّقر وطال انتظاري. استعملت جرس الباب فلم أسمع سوى صدى رنينه...**"

[ا. ن، ص107].

[1]- ينظر الفصل الخاص بالتناص في روايات محمد برادة (الفصل الثالث).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فنلاحظ طلائع النهاية تلوّح بقربها، فالباب لم يُفتح (إشارة إلى الانغلاق)، مع طول الانتظار والوقت ليل (ما دل على العتمة /النهاية)، لينطلق هذا الفصل في إعلاناته بنهاية الرواية مجللة بأحلام السارد واستيهاماته وهو يستعيد علاقته ب(ف-ب) بقوله:

"في صباح الغد، قصدت إلى ساحة فيردان. حوّمت حول العمارة قبل أن أصعد إلى معزبة ف-ب. رفعت بصري إلى الطابق الرابع فرأيت سيدة تنشر الغطاء على مرفق النافذة... بعد قليل لمحت الخادمة تخرج من العمارة... دنوت منها وسألتها عن ف-ب فقالت ببساطة وكأنها تجيب على سؤال تافه:

"ماتت. ماتت مسكينة هادا شي شهر. خوها سيدي فؤاد هو اللي تيسكن في دارها"

[ا. ن، ص120].

وهنا يظهر مشهد موت الشخصية المحورية، لينقطع السرد، ويبدأ الكاتب-السارد في استيهاماته وحواريته التخييلية معها يقول مؤكداً على النهاية:

"إزاء الموت. كل شيء يبدو نافلاً. فكرت في ما خسرته: امرأة أكثر صدقا بل أكثر جاذبية من تلك التي ابتدعتها المخيلة..." [ا. ن، ص121].

ليبقى الكاتب في حيرات البرازخ بين ذكرها وتذكارها بين موتها ومماتها، فهو يذكرنا بمشهد المدفن والموت هناك في "لعبة النسيان"، يقول بعد رحيلها:

"... رحلت ف-ب وإلى الأبد هذه المرة. إذ لا أتوقع أن أراها تخرج من نص الرواية إلى واقع الحياة. هي التي كانت من دم ولحم قبل أن ترتاد المخيلة، أنهت رحلتها على الأرض وجعلتني أقف على هذه النهاية التي لن يجدي الخيال في بعثها لأستكمل ملامحها...." [ا. ن، ص121].

لتصبح هذه المرأة المنسية في عتمات الواقع، وعلى عتبات التخييل، طيفاً نورانياً روحانياً، وطقوسياً، يقول السارد:

"ما إن أشرع في شيء حتى أتوقَّف لأعاود التفكير في ف-ب. وفي ذلك المساء قررت أن أستحضرها على غرار ما يفعله محضّرو الأرواح بدون طقوسهم وتعاويذهم... وخيّل إليّ، بل سمعتها تقول في نبرة محايدة: هل نسيتني؟" [ا. ن، ص125].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هنا نكون قد اقتربنا من المنتهى الأقصى (بين نهاية-موت ونهاية-حياة) للنص /الرواية في شكل متسارع تؤكده هذه الشخصية المحورية الميّتة الحيّة، فحوارها مع الكاتب، الذي يرى في غيابها إعلان لميلاد جديد لامرأة النسيان، يقول:

"**بعد برهة صمتها المألوف لديّ، قالت: أعلم أنك على وشك أن تنهي كتابة نصٍ عن زيارتيك لي...**" **[ا. ن، ص126]**.

هو بين الضوء والعتمة، وبين الذاكرة والنسيان، وبين النهاية واللانهاية، تودع ف-ب وتقول:

"**أنت أيها الكاتب، جالس بين مقعدين: لا تستطيع أن تعلن انتهاء الماضي ولا أن ترسم معالم مستقبل يتخطى ذلك الماضي. لعبة النسيان لم تعد تجدي... وها أنا امرأة النسيان، راحلة إلى عالم متعال عن دنيا الناس...**" **[ا. ن، ص132]** .

ليرد السارد-الكاتب عليها قائلاً:

"**انقطع الصوت وتبدَّدت الملامح...**

هل أسمي ف-ب الآن، مسافة الموت التي لا تنهي الحيوات وإنما تشير إلى احتمال الاستمرار في شكل آخر؟..." **[ا. ن، ص133]**.

وهذا ما سيدخلنا في النهايات المفتوحة على قراءات عديدة في نهاياتها بين الموت والحياة، البدء والمنتهى، المنفتح والمنغلق، لأن النهاية /البداية، تقول:

"**تتناءى فيما هي تقترب. يتحرك وجداني في إثرها متوسلاً بحبل من مسد تضفره الكلمات، ملاحقا الأطراس المتوارية، علّه يستعيد ملامح امرأة النسيان.**"

[ا. ن، ص135].

فالملاحظ أن الخاتمة النصيّة لكل من "لعبة النسيان" و"امرأة النسيان" تؤجلان النهاية، وإن كانتا تعلنان عنها مادياً وكتابياً، وهذه سمة تجريبية في كتابات محمد برادة الروائية.

2-3-1-3- الفصل النهائي في رواية "الضوء الهارب":

تشترك الخاتمة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" لمحمد برادة في فصلها النهائي مع باقي الخواتم النصيّة له التي تجمعها وتشغلها الموضوعات التالية (الذاكرة، النسيان، الإضاءة، التعتيم، الموت، الحياة، اللذة، الألم...)، غير أن الفصل النهائي للرواية يركّز

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على النهاية الهاربة والمؤجلة باستمرار /مختزناً في الآن نفسه كل الموضوعات التي تعمل كمحرك للخاتمة النصيّة، فهو يبدأ نهايته من تلك الرسائل التي دارت بين العيشوني وفاطمة ابنة عشيقته غيلانة، التي بدأت تحكي له عن أحلامها استيهاماتها وما عاشته بعيدة عن أمها التي كانت لا تكف تذكر حكايته معها.

وبانطلاق هذه المحكيات تبدأ الرواية في الإعلان عن انتهائها (في موضوعة الهروب المستمر من ضوء لا يمكننا القبض عليه)، تقول فاطمة في رسالتها للعيشوني: "**أخمِّن عتابك بعد انقطاع أخباري لأكثر من سنة على لقائنا. كنت وعدت أن أتصل، وأن نلتقي من جديد، لأحدثك عن نفسي بعد أن استمعت إليك طويلا... حين زرتك كنت أحاول أن أفهم جزءا من ماضي، من علاقتي بأمي غيلانة...**" **[ض. هـ، ص109]**.

إلا أنها بدأت من النهاية، فحديثها السالف كله لنهايات لم تقبض على بداياتها بعد، لهذا فهي تقول:

"**... لكنني بدأت من حيث كان يجب أن أنتهي...**" **[ض. هـ، ص110]**

وهذا ما يدّل على نهاية "الضوء الهارب" المثيرة والمنفتحة على قراءات متعددة، لأن علاقة فاطمة بالعيشوني وبالرجال الذين عرفتهم في حياتها علاقة متلبسة بالحلمي والاستيهامي لهذا جاءت متعددة النهايات، وكذلك علاقتها مع ذاتها المتصارعة التي تلبست هي الأخرى عدة شخصيات لتقول حريتها وتحررها على مستوى الكلمات والجسد الهارب دائماً لما تحضر النهاية، مثالنا على هذا التلبس تقمصها لشخصية مادموزال بونون وما مارسته من خلال هذه الشخصية التخييلية في حالاتها القصوى والنهائية، التي أرادت أن تكشف عنها للعيشوني في تلك الزيارة التي تأتي ولا تأتي كذلك الضوء الهارب، وهي في لحظة الوداع، تقول له:

"**لو تحققت تخطيطاتي واستيهاماتي، فقد أفكر عندئذ في زيارتك إن كنت مستأنفا بعد لرحلتك على الأرض... قبل ذلك، لا أظن أنني سأكتب إليك مرة ثانية أو أفكر في زيارتك أو زيارة الأم غيلانة...**" **[ض. هـ، ص 169]**.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتنطلق نهاية الحالات القصوى قائلة:

"... **أنا هكذا الآن بدون أوهام ولا عواطف مثل الروبو أتحرك استجابة لتصميم داخلي... حتى أنت الذي ألهبت مني الجسد والنفس فترة قصيرة من الزمن، تتلاشى ملامحهم وكلماتهم من ذاكرة أحسها مفرغة، ملساء.**

كنت أريد أن أنهي هذه الرسالة بلقطة طريفة شاهدتها على التلفزيون لكنها تتوارى عني وسط المئات من اللقطات..." **[ض. هـ، ص169]**.

لندخل في نهاية المنتهى الهاربة من ذاكرة منسية:

"... **كل الذكريات المشعة يهرب ضوؤها فتبدو شاحبة مثل صدى المرايا... من قال إن البطولات تموت بعد أن تستنفذ مداها ويطفئ الزمان بريقها؟... فهل تستطيع أن تصنع لنا بطولات، أوهاما، أحلاما أخرى أيها الفنان؟**" **[ض. هـ، ص170]**.

لتطالعنا هذه الجملة النهائية المستفهمة عن هذه النهاية الاستيهامية الغامضة، غير أن الخاتمة النصيّة ستستمر في نهاية أخرى في دفاتر العيشوني التي يعيد فيها سرد أحلامه وأوهامه من خلال مذكراته التي تحّن إلى زمان طنجة الدولية بلياليها ونهاراتها، فهو يقطعها إلى شذرات (صباحاً، قبيل المساء، ليلاً، قبل الفجر، بعد الظهر، مساءً، في أول الصباح، آخر الليل، في الصباح...)، وكل شذرة منها تطالعنا بحلم واستيهام النهاية، وقرب الخروج من الدفاتر والرواية ككل، يقول السار-العيشوني:

"... **كل هذا غير مهم الآن مادام الحماس قد تلاشى ولم أعد أقوى على متابعة هذه المذكرات...**" **[ض. هـ، ص194]**.

لتأتي نوبة الوداع الأخيرة لهذا الضوء في جملته النهائية التي أسكتت هذا الفصل، وستسكت هذه الرواية عن الكلام المـ(ستـ)باح على أرض السرد والقراءة من بعدها:

"... **ما مضى فات، ويبقى لي الضوء واللون ثم الفضاء الذي أحلم به من خلالهما... ما عدا ذلك ثرثرة وموعظة تذروهما الرياح.**" **[ض. هـ، ص198]**

ليخرجنا إلى نهاية "الضوء الهارب"، لتبقى الخاتمة النصيّة هاربة منا باستمرار، فمن منا لا يهرب من شئ كما يقول الكاتب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-3-1-4- الفصل النهائي لرواية "مثل صيف لن يتكرر"

يلاحظ المتتبع للخواتم النصيّة لمحمد برادة، أنها تتولد عن رحم تخييلي واحد، وكون سردي متعالق، فهاهو الفصل النهائي لرواية "مثل صيف لن يتكرر"، يعيد علينا تيمات الإغلاق الروائي التي حلّلناها في الخواتم النصية السابقة التي تعبر مسالك الذاكرة، وتعبّر عن مسارب النسيان، والملاحظ أن الفصل النهائي في هذه الرواية يحمل فصولاً أو محطات ثواني تجمعها خطوط الانقطاع وإعلانات النهاية (في فصل "امتداد خيوط الذاكرة")، ليستجمع السارد-الكاتب ذاكرته ليحدثنا عن محطات تتصل لتنفصل نحو النهائي، ابتداء من طفولته إلى شبابه ثم كهولته، وهذا من خلال محكياته عن زياراته للقاهرة ومصر الفرعونية، وما شاهده، وسمعه، وقرأه، وعايشه، ليختلط فيها الواقعي بالتخييلي والحلمي بالوهمي.

يظهر هذا من خلال تلك الزيارات الأخيرة التي قام بها السارد-الكاتب لمصر، أين اجتمع بأحد أصدقائه وتواعدا على أن يكتبا شيئاً مشتركاً عما أسماه بالرومانيسك الذي يمشي على قدمين، يقول السارد:

"**في زيارتي الأخيرة للقاهرة، اتصل بي هاتفيا صديق كاتب ذات ليلة وقال لي: "... بقولك إيه؟ ما تيجي نكتب رواية مشتركة نستوحي فيها البتاع دا اللّي بتسميه الرومانيسك يمشي على قدمين..." [م، ص، ص206].**

لينتقل بنا إلى تلك النهاية-موت عبر التاريخي والأسطوري، باسترجاعه في الفصل الأخير زيارته للقاهرة، وهو يطوف بأهرامات الجيزة، ليستقر في المتحف أمام مومياء رمسيس، يقول السارد:

"**في نهاية شهر نوفمبر 1996، قادتني قدماي ذات صباح إلى متحف القاهرة لأستعيد أطياف التماثيل والمومياوات والأواني والتوابيت الفخمة....**

تأتي الرغبة، هذه المرة، في زيارة المتحف مقترنة بما قرأته عن رحلة مومياء رمسيس الثاني بين مدافن طيبة والدير البحري وباريس قبل أن يستقر في إحدى ردهات المتحف بالقاهرة...." [م، ص، ص209] .

ليعود في هذه الاستيهامات الأخيرة إلى ما قرأه عن رمسيس الثاني الذي قاوم ما هو أقسى من الموت (النهاية)، وهو التآكل والاندثار وامحاء الجسد-الحلم، يقول السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... **تمتمت مع نفسي في نهاية الزيارة: "كأن رمسيس الثاني يقول لنا اجعلوا من الجسد حلماً والحلم جسداً؟..." [م، ص، ص213].**

لتتصاعد نبرة النهاية نحو الحلمي والاستيهامي، والهروب من كل شئ، يقول:

"... **شعلة داخلية تتنامى فيما إحساس يكتسحني: جسدي يهرب مني. كيف يهرب مني جسدي وأنا متنبه، مستفز..." [م، ص، ص219].**

لنصل إلى نهاية المنتهى في قوله:

"... **وتوهم أنك أدركت خفة السرور ونشوة الاكتمال، فأعرضت عن جسدك الهارب منك وبقيت كالمبهوت ذاهلا مصغياً إلى هسيس كل واحد منهم وواحدة منهن: يا حبيبنا ما أبطأك علينا؟" [م، ص، ص220].**

لندخل بذلك دائرة العماء ووهم النهاية المؤجلة، ليعود بنا السارد إلى تلك النهاية-الذاكرة، التي تهرب منه إليه عبر الذاكرة المنسيّة التي يتوحد فيها مع أمه هناك في الأخروي /النهاية-موت، عبر تلك المرأة الحلمية التي يُغلق بها وهمه /روايته، يقول:

"**أمي غيّبها الموت ولكنني أحسها حاضرة معي..." [م، ص، ص231].**

كذلك قوله:

"**هناك آخرون وأخريات فقدتُهم. أناس لهم روق داخلي أشتاق إلى حضورهم لكنهم هاجروا أو غادروا هذه الدنيا..." [م، ص، ص232].**

ليختم هذا الغياب /الحضور، الذاكرة /النسيان، التعتيم /الإضاءة، الوهمي /الواقعي، بتلك المرأة الحُلمية بما تذكّره من قول كافكا:

"... **أحياناً، في كبريائها، تُحس خوفاً على العالم أكثر من خوفها على نفسها."**

[م، ص، ص234].

وفي هذه اللحظة الختمية تقفل الرواية، وتنتهي الخواتم النصيّة في روايات محمد برادة سردياً، لنفهم أن بروتوكول الخروج السردي لا تضعه النقطة أو الجملة النهائية فقط، ولكن يمكن أن تتحملها الصفحات الأخيرة أو النهائية للرواية، وبأكثر دقة الفصل النهائي، ذلك الحامل المادي والتخييلي لحكي النهايات الروائية، والخواتم النصيّة، غير أن هذا لا يعني عدم استمراره في تسريد الواقع وتوصيفه، لأنه بهذا الخروج الدينامي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سيضاعف فاتحة هي فاتحة حياتية خارج النص سيسكنها ويعيشها القارئ فهماً وقراءةً وتأويلاً.

كما يمكن للخواتم النصيّة أن تتمظهر في العناصر المناصية، منها التصدير النهائي، والعنوان الداخلي النهائي، الصفحة الرابعة للغلاف، والتي تسكن الفصل النهائي وتتاخم النص تخييليا[1]:

2-3-2- التصدير النهائي في روايات محمد برادة:

علمنا أن التصدير من بين العناصر المناصية المهمة[2] التي تعمل على تكثيف النص الروائي، وتقدم معناه في أولّه، كما يعمل على التلميح لمقصد الرواية في تلك المقولات المقتبسة التي تربط علائقها مع النص وتفتح أفق انتظار القارئ على تأويلات محتملة.

وهذا ما استثمرته روايات محمد برادة في فواتحها النصيّة، وتستثمره الآن في خواتمها النصيّة، إذ نجدها تظهر في ثلاث روايات "الضوء الهارب"، "مثل صيف لن يتكرر"، و"امرأة النسيان":

3-2-1- التصدير النهائي في رواية "الضوء الهارب":

جاء التصدير النهائي في الرواية منزوعاً من دفاتر العيشوني التي تُعد من بين الخواتم النصيّة المحتملة، فكأن محمد برادة يشير لنا بهذا الاحتمال منذ بداية-نهاية في الفصل النهائي لتهيئ القارئ النصي للخروج، كما تكشف لنا عن دور المناص التخييلي[3] في ربط أطراف النص /الرواية مع بعضها البعض، يقول العيشوني:

"**أثناء إقامة فاطمة معي، كنت متحيراً من أمرها، تقتحم حياتي بوصفها ابنة عشيقتي غيلانة، وتتصرف بنضج وحساسية جذابتين، وتذيقني من شهوات الجسد ألوانا... ثم ترفض أن تحدثني عن حياتها.**

رسالتها إليّ، بعد رحيلها، هي التي أضاءت ملامح من ذلك الوجه الهروب..."

من دفاتر العيشوني [ض، هـ، ص107]

ليترك السارد-العيشوني نهاية التصدير مفتوحة على ما يسرده من خلال رسالة فاطمة، التي يتحدث عنها في هذا التصدير، لتبقى هذه الخاتمة النصيّة هاربة مثل جسدها

---

[1]- يخرج من هذا التحديد الصفحة الرابعة للغلاف لأنها تسكن المناص تحديداً.

[2] -G. Genette, seuils, p.147.

[3]- ومصطلح المناص التخييلي، من بين المصطلحات التي قمت بتوضيحها والاشتغال عليها في الفصل الأول لمّا تعرضت لدفاتر العيشوني في رواية "الضوء الهارب" لمحمد برادة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وألوانه التي لا تريد أن تسكن /تنهي لوحاته المؤجلة، وتلك النقاط نقاط الحذف هي من عمل الكاتب التي سيملأها القارئ النصي بعد ربط العلاقة بين المناص التخييلي والنص /الرواية.

3-2-2- التصدير النهائي في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

حدّدنا من قبل دور التصدير النهائي المناصي كمحرك توجيهي لقراءة النص /الرواية والتلميح بمقصودها في ثناياه، وهذا ما نكتشفه من خلال هذه الرواية التي جاءت حاملة للذاتي والتاريخي من جهة، والأسطوري والحلمي من جهة أخرى، لما عاشه من محكيات مصر الفرعونية، ليأتي الكاتب بتصدير منتزع من "الجرح السري لجان جونيه" يقول فيه، وخيوط الذاكرة ما تزال في امتداداتها:

"**عندما ظهر فجأة... تمثال أوزيريس تحت الضوء الأخضر، انتابني خوف. ألأن عيوني كانت بطبيعة الحال، أول من تلقى الإشعار؟ كلاّ، كتفاي أولا ثم قفاي التي كانت تسحقها يد أو كتلة كانت ترغمني على أن أغوص في أعماق آلاف السنوات المصرية... أن أتجعّد وأنثني أمام ذلك التمثال الصغير ذي النظرة والابتسامة القاسيتين... كنت خائفا لأن الأمر كان يتعلق، بدون خطأ ممكن، بإلاه...**"

جان جونيه (الجرح السري: مرسم ألبرتو جياكو)

[م. ص، ص133]

ليخرج بنا إلى آفاق ما ننتظره من نهاية، هذا الفصل أمام سلطة الأخروي (الإلاه) ذلك المنتهى وتلك النهاية، وهو في رحلته الأخيرة (أوزيريس) الموت-الحياة، التي يعمل الفصل كله على تجسيدها كخاتمة نصيّة تولدت عن تلك الذاكرة الختمية-البدئية.

3-2-3- التصدير النهائي في رواية "امرأة النسيان":

جاء التصدير النهائي في رواية "امرأة النسيان" شعراً، وهذا لما تحمله اللحظة الختمية من ألق الانبعاث من رحم الذاكرة-موت، ونحن نودع الشخصية ف-ب إلى رحلتها الأخيرة خارج ذاكرتنا السردية /الواقعية، فلابد من جوقة تغني أناشيد الرحيل، وتراتيل الخروج إلى النهاية-البداية هناك في المنتهى، لهذا جاء التصدير شعراً تراجيدياً تطهيرياً من عنف البدايات إلى عفة النهايات، يقول السارد على لسان الشاعر **محمد عفيف مطر**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"– هل نحن في آخر الوقت؟

- بل نحن أوّله.

- والبريد المسافر بيني وبينكِ هل

تحمل الريحُ

أمطارَه؟

- أشتهيكَ كما قد قضى الطمي

بالعشق.

- هذا انهيارُ دم في دم وانفجار

السموات بالماء

هل ترحلين

أراحلةٌ أنتِ؟

-ما همّ والوقت ليس لنا الآن!"

محمد عفيفي مطر

[ا. ن، ص105].

بهذا نكتشف فاعلية التصدير النهائي في توصيل معنى الخاتمة النصيّة، محفزاً القارئ على إعمال فكره التأويلي لفهم العلاقة الجامعة بين هذه الخاتمة النصيّة والنص /الرواية ككل.

2-3-3- العنوان الداخلي النهائي في روايات محمد برادة:

اشتغلنا فيما سبق من تحليل الفاتحة النصيّة على العنوان الداخلي للرواية وما له من دور مناصي من جهة، ودور نصي تخييلي من جهة أخرى، ويماثله كذلك العنوان الداخلي النهائي لروايات محمد برادة، غير أن الأول مفتاح للحكي، والثاني قفل له، يكشف لنا من خلال إعلانات النهاية عن قرب اكتمال معنى النص /الرواية، محرّكاً في ذلك وظيفة توجيه القراءة للإغلاق، وتكثيف نهاية النص، وهذا ما يظهر لنا في روايتين لمحمد برادة، هما رواية "لعبة النسيان"، ورواية "مثل صيف لن يتكرر".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-3-1- العنوان الداخلي النهائي في رواية "لعبة النسيان":

إن العنوان الداخلي النهائي لرواية "لعبة النسيان" في فصلها النهائي "من يذكر منكم أمي؟" يجعلنا نكتشف قرب النهاية، وما تحقق من السيناريوهات المقترحة من قبل القارئ النصي للرواية، فإذا كان العنوان النهائي الداخلي يجمل ويكثف، فإن الفصل النهائي سيُفصل، وليستمر هذا العنوان الداخلي النهائي في ارتحالاته وتجلياته في الفصل ككل، يقول السارد:

"... **واستقرت لديّ عادة استحضار الأم من خلال التذكر**" **[ل. ن، ص140]**.

ويقول أيضاً عن هذا السؤال الهارب في عتمات /اضاءات الذاكرة وهو في ذلك اللقاء الحزبي:

"... **فأنا لدّي سؤال يشغلني منذ فترة وهو: هل تعرفون أمي؟ هل أحد هنا يتذكرها؟...**" **[ل. ن، ص142]**.

3-3-2- العنوان الداخلي النهائي في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

الدور نفسه يلعبه العنوان الداخلي النهائي في رواية "مثل صيف لن يتكرر"، بحيث يقوم بتوجيه قراءتنا للفصل النهائي قصد إنهاء الرواية ككل، كما يحملنا على بناء سيناريوهات تخمينية من خلال خيوط الذاكرة الممتدة من فاتحتها النصيّة إلى خاتمتها، غير أن تلك السيدة الملتحفة بالكبرياء، وهو العنوان الداخلي النهائي للرواية (سيدة تلتحف الكبرياء)، جعلتنا بحُلميتها نحس وقع الخروج من التخييلي إلى الواقعي، لنعود إليه مرة أخرى، من خلال الحلمي الذي لا ينتهي، لأنه الصانع لشعرية الذاكرة، غير أن أحلامنا تبقى ناقصة تحتاج إلى من يملأها، فهل تتغلب الذاكرة على النسيان كما يذكرنا محمد برادة دائماً.

وعليه فقد قامت العناوين الداخلية النهائية بأدوارها المناصية والنصيّة في الإغلاق الروائي، كما كشفت لنا عن دورها التناصي في التعانن من قبل.

3-3-4- الصفحة الرابعة لأغلفة روايات محمد برادة:

تُعد الصفحة الرابعة للغلاف من بين العناصر المناصية[1]، والتي تُسمى كلمة الناشر، ولموقعها يمكنها أن تصبح خاتمة نصيّة مادية وطباعية لغلق الرواية ككل، لأنها

[1] - G. Genette, seuils, pp.28-37

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

آخر ما يتصفحه القارئ[1]، كما كانت صفحة العنوان فاتحة مادية وطباعية للرواية /الكتاب من قبل.

ومن بين وظائف الصفحة الرابعة للغلاف (كلمة الناشر) تلخيص أهم ما جاء في الرواية، وتوجيه القارئ إلى أهم أحداثها، والتعريف بكاتبها والإشادة به، ومن هنا نتبيّن أن هذه الصفحة إما أن يكتبها الناشر، أو الكاتب نفسه، أو شخص ثالث (ناقد مثلاً)، كما يمكن أن تكون منتزعة من الرواية ذاتها، فهي تأخذ عدة أشكال، لهذا فقد تنوعت الصفحة الرابعة لأغلفة روايات محمد برادة، فمنها ما كتبه الناشر، ومنها ما كتبه المؤلف، ومنها ما هو منتزع من الرواية ذاتها، وهذا كله موّجه للنقد والصحافة والجمهور عامة.

3-4-1- الصفحة الرابعة لغلاف رواية "لعبة النسيان":

نجد أن رواية محمد برادة "لعبة النسيان" في طبعتها الأولى لم تحمل كلمة للناشر[2]، عكس ما هي عليه في الطبعات الأخرى (الطبعة الثالثة للرواية)، فقد جاء في كلمة الناشر مايلي:

"هذه الرواية

تستمد "لعبة النسيان" عناصرها وفضاءاتها وشخصياتها من مرحلتين تاريخيتين مختلفتين: فاس والرباط في الأربعينات والخمسينات، ثم بعد الاستقلال وإلى حدود التسعينات. ومعنى ذلك، تشخيص التعارض بين مجتمع تقليدي منسجم مع قيمه، ومجتمع يعيش بلبلة التحوّل عبر التحديث والصراعات السياسية والاجتماعية....

لكن ما تحرص عليه "لعبة النسيان" هو أن تحكي لنا مشاهد من حياة شخصيات عاشت في فضاءات مختلفة ومن خلال لغات متعددة تُميّز الأصوات وتؤثر على حساسيتها وثقافتها... وشيئا فشيئا، نلامس الأزمنة المتداخلة وما حَمَلته من تغيُّر وتبدُّل.

انطلاقا من الحياة اليومية لسيد الطيب، ولالة الغالية، ونجية، وسي إبراهيم، والطايع والهادي... إنها شخصيات لا تريد أن تنتهي أبدا لتتجدد من خلال ذاكرة القارئ القادر على إعادة خلقها لإخراجها من دائرة النسيان".

---

[1]- كما يمكن لهذه الصفحة، أي الصفحة الرابعة للغلاف أن تكون أول ما يتصفحه القارئ بصرياً بعد صفحة العنوان لما تحمله عادة من تلخيص للرواية، أو موضوع الكتاب عامة وتعريف موجز بصاحبه، كما بيّنه ج.جينيت والمشتغلون على المناص (المناص النشري تحديدا).
- كما يمكن لهذه الصفحة أن تكون فاتحة للقراءة بالنسبة للقارئ الواقعي الذي يتصفح الكتاب لمعرفة محتوياته.

[2]- كما يقول ج.جينيت في عتبات، لأنه يمكن أن تكون بعض الكتب لا تحمل كلمة للناشر، ثم سرعان ما تظهر في الطبعات اللاحقة والعكس.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهذه الكلمة تلخص بدقة أحداث الرواية، بفضاءاتها وأزمنتها وشخصياتها، مركزة على زمنين ومكانيين عاشت فيهما الشخصيات، وعلى وجه الخصوص الشخصية المحورية (الهادي)، الذي عايش أربعينيات وخمسينيات فاس والرباط، ليعايشهما زمن الاستقلال، ثم ما عرفته هاتين المدينتين من حراك على عدة مستويات سنوات التسعينات.

ليميّز بذلك بين خطابين، خطاب المجتمع التقليدي الفاسي المنسجم مع قيمه، والمجتمع الرباطي المنفتح بتناقضاته وصراعاته، من خلال أصوات متعددة، ولغات متداخلة تتماشى مع هذين الخطابين اللذين حركا حيوات شخصيات الرواية، التي حفّزت ذاكرة القارئ على محو نسيانها.

3-4-2- الصفحة الرابعة لغلاف رواية "الضوء الهارب":

إن الكلمة الموضوعة في الصفحة الرابعة للغلاف، والتي ستعمل على غلق الرواية، جاءت منزوعة من مقدمة الطبعة الثانية لهذه الرواية، وقد كتبها محمد برادة بنفسه[1]، يقول فيها:

"**بعد أقل من سنتين، تعود "الضوء الهارب" للبحث عن قراء جدد، وقد غيّرت غلافها وألوانها، لتبدأ حياة أخرى عبر ذاكرة الذين سيرتادون عالمها، لكم تبدو بعيدة ومنفصلة عنّي رغم أني كنت ملتصقا بها، متعلقا بمسالكها وما تحدثه من عذابات أثناء الكتابة. كانت فترة صعبة من حياتي وظننت أن الجري وراء ذلك الضوء سينقذني... لكنني وجدتني وسط إعصار من الأسئلة المتناسلة التي ترّج الكيان وتقود إلى المتاهة. بعد الانتهاء من كتابتها، بدأت المسافة تتباعد بيني وبينها وغشي النسيان ساعات الكتابة المعذبة، تباعدت "الضوء الهارب" لتستقل وتلتحف بغربتها، وبدأت أنظر إليها كما ننظر إلى حب قديم: نحنّ إليه لبضع لحظات لكن دوامة الحاضر سرعان ما تسترجعنا. هل الكتابة محو يساعد على النسيان؟ أم أنها وشم يستقر في الأعماق ليوقظ الوجدان عندما يحاصرنا الابتذال والتفاهة المتأنقة؟**".

انتزعت هذه الكلمة من مقدمة الرواية التي كتبها الروائي بنفسه –كما أشرنا إليه سابقاً- إذ عمل على تكثيفها، بعد أن عادت هذه الرواية في طبعة جديدة، لتبدأ حياة

[1]- وهنا ملاحظة دقيقة، هي أنه كما يمكن لمقدمة الرواية أن تكون فاتحة نصيّة، يمكنها الآن أن تكون خاتمة نصيّة طباعية لروايتها أيضا، والدليل أن الناشر أعاد كتابتها في الصفحة الرابعة للغلاف على أساس أنها (كلمة للناشر) غير أنه لم ينسبها لنفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أخرى مع قراء آخرين، تستضيفهم في عالمها التخييلي، عالم ذلك الفنان الذي يجري وراء الألوان والأضواء الهاربة منه باستمرار، وهو يمارس عشقه الإستيهامي مع لوحاته وعشيقاته أيضاً.

لهذا أحس الكاتب بعد الانتهاء منها أنها دخلت ذاكرة النسيان، كحب قديم تتذكره فيذكرها من خلال ذكريات جميلة، وهو يصارع اليومي والمعيش الذي يرزح تحت كاهله، وهنا سنقلب سؤال الكاتب: هل النسيان إثبات يساعد على الكتابة في لحظات الحلمي والاستيهامي؟

3-4 -3- الصفحة الرابعة لغلاف رواية "مثل صيف لن يتكرر":

جاءت الكلمة الموجودة في هذه الصفحة بقلم الكاتب نفسه، يقول فيها خاتماً روايته:

"في "مثل صيف لن يتكرر" حاولت أن أكتب جزءا من ذاكرتي التي انتسجت خيوطها خلال إقامتي بمصر وأنا طالب ثم خلال زيارتي التالية... لكن الذاكرة ليست معطى خالصا ولا يمكن فصلها عن التخييل ولا عن "القيمة المضافة" للكلمات والصور والنصوص والاستيهامات الكامنة بالأعماق.

ظللت أمدا طويلا أحوم حول عتبة السفر إلى القاهرة ولم أطمئن إلى تأويل راجح. ما هي "المعابر" إلى ذلك الصّقع الجديد الذي حملتني إليه رحلتي إلى مصر وأنا دون السابعة عشر؟ الوجدان؟ لغة الكلام التي التقطتها من الأفلام والأغاني؟ الفضاء الضاجّ بالرومانيسك في الشوارع والحارات؟

أفكر في تلك الثقوب التي كان يمكن أن أملأها لو أن جميع الذين استحضرهم في محكياتي كتبوا هم أيضا عن نفس فضاءات الذكريات والأحداث المعيشة... لكن ما الفائدة؟ لقد استجبت لرغبة الكتابة التي سرعان ما استحوذت على المواد الخام وعجنتها وحولتها إلى ترجيعات ذاكرة مكتوبة لا تخلو من رؤية شعرية لماض فيه بقايا من النبض المتدثرّ بالغواية وحب المغامرة والجرأة على الأمل. محمد برادة"

فنجد أن محمد برادة يقدم ملخصاً مكثفاً عن روايته هذه لينشط القارئ على قراءتها وتكون خاتمة لبداية القراءة الفعلية لها، ويحذو كتابتها إلى تلك الزيارات المتكررة إلى القاهرة، سواء للدراسة أو المشاركة في ندوات أو زيارة الأصدقاء، في كل رحلة من تلك الرحلات علقت بالذاكرة أشياء عديدة، منها وقوفه أول مرة بمحطة باب الحديد، وتلك

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأصوات المتداخلة والشوارع المزدحمة، ومنها ما علق بذاكرته البصرية مثل تلك الأفلام المصرية والأجنبية التي كان يشاهدها في قاعات السينما، ومنها ما كوّنه من ذاكرة سمعية تربت على أغاني أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم، كل ذلك امتزج مع أصدقائه الذين عاش معهم أيام الدراسة أو الذين عرفهم بعد ذلك، كل واحد يحمل ذاكرة لو كتب مشاهداته لاكتملت ثقوب الذاكرة السردية، ولكن تبقى رغبة الكتابة أقوى من انتظار نسيان الآخرين.

3-4-4- الصفحة الرابعة لغلاف رواية "امرأة النسيان":

أما الكلمة التي وردت في الصفحة الرابعة للرواية فجاءت من دون إشارة لواضعها (ربما يكون الناشر)، ملخصة للرواية ككل بأزمنتها وأمكنتها وشخصياتها، يقول فيها:

" في "امرأة النسيان"، تطالعنا شخصية ف.ب التي خرجت من "لعبة النسيان" لتستقبل الكاتب في محبسها بالدار البيضاء حيث تعيش منذ رجوعها من باريس وهي في حالة من التوحد والجنون الاختياري... ويبدأ الحوار بين شخصيتين توجدان في موقعين مختلفين:

-امرأة مستسلمة للعزلة، منتظرة للموت.

- وكاتب يجري وراء التبدلات والوقائع الطازجة خلال فترة التناوب والتراضي.

لكن كتابة الذاكرة التي يتوخاها هذا النص الجديد لمحمد برادة تحرص على أن تتحرر من أوهام التاريخ وخدائعه، وأن توّثق صلتها بالنسيان حتى تتبيّن علائقها المعقدة بالذات وبالآخر وبالحقيقة الهروب.

وبقدر ما تقترب ف-ب من اللغة المتعالية على الراهن، بقدر ما يتأرجح الكاتب بين الواقعي الجذاب وبين الأفق الممكن الذي تؤشر عليه الرؤية التنبؤية ل: ف-ب المتمردة على إطار التخييل الذي وضعها الكاتب داخله..."

جاءت هذه الكلمة خلافاً لباقي الروايات من وضع الناشر الذي أراد أن يطلعنا على محتوى هذه الرواية، التي تطالعنا فيها ف-ب الخارجة من رماد كتابة رواية "لعبة النسيان"، تظهر متوحدة، يعتريها الجنون بعد عودتها من منفاها الاختياري بباريس، ليعاودها الشجن إلى من تركته في الرباط صديقها الهادي الذي جلّله النسيان.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتدخل هذه الشخصية في حوارات مطولة مع الكاتب، الذي أراد أن يتخلص من أوهام التاريخ، وسجن الإديولوجيا من خلال ربط صلتها بالنسيان عبر مسالك التخييل، إلا أن هذه الشخصية التي أراد لها الكاتب أن تلبس جسد الواقعي، لم يطل بها الحكي حتى قتلها حبها للنسيان، الذي لم يستطع مجاراة الواقعي والمعيش في ظل التنكر للمبادئ، والجري وراء المصالح الذاتية.

2-2-4- وظائف الخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة:

رأينا المشاكل التي واجهتنا في تحديد وظائف الفاتحة النصيّة، الأمر نفسه سيواجهنا في تحديد وظائف الخاتمة النصيّة، التي تُعد من المناطق الصعبة القبض، كونها تتسكن بسؤال ما يزال يطرح على أي نص أدبي، كيف ننهي هذا النص أو هذه الرواية؟ وكيف نخرج من عالم التخييل إلى عالم الواقع؟ وكيف يمكن للكاتب حمل القارئ النصي والواقعي على إقناعه بالنهاية التي ارتضاها لنصه /روايته أمام خيارات كثيرة تلّمح وتلوح بها الخاتمة النصيّة.

لهذا جاءت وظائف الخاتمة النصيّة شبيهة بوظائف الفاتحة النصيّة، مع مراعاة الخصوصية المفاهيمية لكل منهما، لنجد أن هذه الخاتمة النصيّة تحتكم في اشتغالها إلى الانسجام السردي، والاتساق النصي، بانيةً وظائفها على ثلاث وظائف أساسية، وهي الوظيفة الإغلاقية /الختامية، والوظيفة الإغرائية، والوظيفة الدرامية.

2-4-1- الوظيفة الإغلاقية:

وهذه الوظيفة الغالقة والمنهية لفعل التخييل، تعمل كوظيفة توجيهية للنهاية، لتضعنا خارج اللعبة السردية، وهذا ما رأيناه في تحليلنا للخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة (إن للنقطة النهائية، أو الجملة النهائية، أو الفصل النهائي، أو باقي إعلانات النهاية...)، فهذه المقاطع النهائية التي درسناها تدعو القارئ للتموضع في الخاتمة النصيّة كمشارك في الإنهاء من جهة، ومؤّول لهذه النهاية من جهة أخرى، متقصدة من كل ذلك الفهم عنها بها، لينتهي الفعل السردي، لينفتح بعد ذلك على فعل القراءة التأويلي الذي نمارسه الآن، والحامل لبداياته ونهايته هو الآخر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-4-2- الوظيفة الإغرائية:

تُعد هذه الوظيفة من بين الوظائف المركزية لاشتغال الخاتمة النصيّة، كون الإغراء كما قلنا سابقاً ظاهرة نصية، تقوم على إستراتيجية تداولية تعمل على شد انتباه القارئ لإكمال النص، ومعرفة ما تؤول إليه نهايته، وهو ما يزال مرتبطاً بالميثاق الروائي الذي واثق عليه الكاتب في الفاتحة النصيّة، غير أن النهاية كشف[1] معقد لمواثيق مراوغة تنسجها مسارات المحكي، لذا نجد الخاتمة النصيّة لروايات محمد برادة تعلن للقارئ ميثاقها (محتكمة لقواعد تداولية) قائلة:

-إقرأني فإني هذه النهاية (الخاتمة النصيّة)، المنهية لعالم التخييل، المنتهية بمحدداتي المادية، فإن فهمت (القارئ) هذا وأدركته أصبحت خارج الرواية؟

غير أن هذه القاعدة التداولية الختامية الكبرى ستتولد عنها قواعد تداولية صغرى تنشط وتوجه القراءة النهائية /الختامية، منها:

- إذا لم تقتنع بهذه الخاتمة النصيّة، فلتختر خاتمة أخرى من بين السيناريوهات النهائية التي أعددتها، والتي تعالق دلالة النص عامة (وهذا بتحريك مبدأ التعاون النصي والقرائي الذي سيدفع القارئ إلى تشييد معنى النص من نهايته).

- لا تغرنّك هذه الخاتمة النصيّة الجاهزة، فربما ستكون هذه النهاية هي البداية الفعلية للنص الروائي، فأراد الكاتب أن يقنعك بمقصدياته من خلالها (وهذه القاعدة خاضعة لمبدأ التأويل المحلي الذي سيفعله القارئ النصي للكشف عن الخاتمة النصيّة من خلال مواجهته هذه الخواتم وهذه النصوص عامة).

لنجد أن الخواتم النصيّة لروايات محمد برادة جاءت مراوغة ومغرية ومغررة بقارئها، فنهاية "لعبة النسيان" تراوغ قارئها لتضع نهاية كبداية للنص الروائي معمية عنه ميثاقها الواقع بين الروائي والسيرذاتي، والقول نفسه ينطبق على رواية "مثل صيف لن يتكرر" التي توهمنا خاتمتها بروائيتها واشتغال المكوّن السيرذاتي لفهم التخييلي السردي، أما الخاتمة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" فهي منفلتة من فاتحتها النصيّة، تجعل نهايتها مفتوحة ومنفتحة على نهايات عديدة مربكة وقلقة في نفس الوقت (ليقع القارئ في حيرة

[1] -R. Barthes, S/ Z, p.193.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقلق بين نهاية الرواية ونهاية دفاتر العيشوني) فلا بد للقارئ من أن يستعين بتلك المبادئ التداولية ليحل لغزيتها المغررة.

2-4-3- الوظيفة الدرامية:

إن الوظيفة الدرامية من الوظائف الأساسية في حركية الخاتمة النصيّة، فيها يتحدد بروتوكول الخروج السردي، ومواثيق القراءة التي بنينتها الفاتحة النصيّة على طول مسارات الرواية، فعند وصولنا إلى النهاية، يعني أن الحدث- بالمفهوم الأرسطي- قد انتهى ولن يتبعه شيء بعده، لندخل في بروتوكول آخر، وهو بروتوكول القراءة الفاهم والمفهم للخاتمة النصيّة.

لهذا حملت الخاتمة النصيّة في طياتها فعل التصعيد السردي للأحداث في روايات محمد برادة، ضابطة بذلك كيفيات الإنهاء السردي، كونها نقطة حاسمة للإيذان بالغلق الروائي للأحداث لهذا سميت (Excipit in medias Res) أي الإيذان بقرب انفراج العقد وحلها، وهذا ما تتبعناه في روايات محمد برادة التي كانت تتحرك بفضل هذه الوظائف، خاصة الوظيفة الدرامية الدافعة بالمكونات السردية (الزمن، المكان، الشخصية) إلى أقصاها لإنهاء ما تبقى من الأحداث عبر تلك الذاكرة السردية التي احتفى بها الكاتب.

ففي الخاتمة النصيّة لرواية "لعبة النسيان" بدأت تتصاعد نهايتها دراماياً ابتداء من مشهد الدفن والموت، ليبقى علامة مائزة للإغلاق الروائي في هذه الرواية، أما الخاتمة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" فتصاعدت فيها نبرة النهاية في تلك اللحظات الحلمية والعشقية والاستيهامية التي كانت تمر بها علاقة العيشوني بغيلانة وابنتها فاطمة والأحداث الهاربة التي مرّت عليهم ولا يمكنهم القبض عليها، أما الخاتمة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" فتصاعدت فيها الأحداث متدرجة من ذاكرة المحكي والمعيش التي مر بها السارد-الكاتب (طفولة السارد وشبابه ثم كهولته..) وما عاشه وعايشه من أحداث لن تتكرر أثناء تواجده في مصر على مستوى الذاكرة وإن تكررت على مستوى التذكر، ليتصاعد الفعل الدرامي من الواقعي إلى التخييلي إلى التوهمي لينتهي بالحلمي...

أما الخاتمة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" فنحن منذ البداية في قلب التصعيد الدرامي، أمام تلك المرأة المنبعثة من رماد الذاكرة، لتعود إلى حرقة النسيان، فهي الميّتة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحيّة والحيّة الميّتة، معادلة أراد من خلالها محمد برادة التصعيد على الخط الدرامي ليفهم تعقيدات تلك العلاقة بين الثقافي والسياسي، لتبقى علاقة هاربة ومؤجلة إلى حين.

بهذا نكون قد أنهينا ولم ننته من الحفر في منطقتين خطرتين من مداخل النص الأدبي، وهما الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة، التي مازالت تحتاج من الباحث طول تأمل في مرجعياتها المعرفية لتتبعها منذ نشأتها ثم تحولها، وتأوّل كيفيات اشتغالها وتوظيفها في النصوص الأدبية وغير الأدبية، وهذا قصد تشييد شعرية الفواتح والخواتم النصيّة.

أما الأصعب من ذلك فهو ما سنقدم عليه دون أن نفرغ فيه المجهود كله، إلا بما أسعفتنا به المقولات المعرفية التي رصدناها من قبل، وهو موضوع التناسب بين الفواتح النصيّة وخواتمها، لأنه موضوع يقع في تلك المنطقة غير المحسوم فيها نقدياً وعلمياً، لتواجدها في مناطق البين، لهذا سنعمل على اختبار هذه الآلية النقدية بعد فهم معالمها ومفاهيمها وهي تشتغل داخل مفاصل النص الأدبي، ليبقى البحث فيه مفتوحاً على التفكير والتأمل في هذا التناسب الواصل بين مفاصل النص /الرواية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2-5 - تناسب الفواتح النصيّة لروايات محمد برادة مع خواتمها:

بعد دراستنا لكل من الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة في روايات محمد برادة، وصلنا لمبحث يكتنفه الكثير من الصعوبة والتعقيد على المستوى المفاهيمي والإجرائي، فقد عُرف من قبل في الدراسات البلاغية والإعجازية تحديداً، غير أنه لم يُطوّر في الدرس النقدي[1].

ومن الحدود البلاغية للمناسبة والتناسب، وعلى وجه التحديد تناسب الأطراف قول "**المدني**" في "أنوار الربيع": "تناسب الأطراف عبارة عن أن يبتدئ المتكلم كلامه بمعنى ثم يختمه بما يناسب ذلك المعنى الذي ابتدأه به، وهذا النوع جعله الخطيب في التلخيص والإيضاح من مراعاة النظير. قال ومن مراعاة النظير ما يسميه بعضهم تشابه الأطراف، وهو أن يختم الكلام بما يناسب أولّه في المعنى..."[2].

وقد شقق البلاغيون من هذا المبحث البديعي تسميات ومصطلحات كثيرة أخرى منها: المناسبة، التناسب، مراعاة النظير، تشابه الأطراف، حسن التخلص، الائتلاف، التسبيغ....[3]، إلى غير ذلك من المصطلحات التي تكشف لنا عن تناسب الفاتحة النصيّة لخاتمتها*.

لهذا أردنا أن نعيد إثارة هذه المسألة من جديد، على مستوى الدراسات النقدية عامة، والسردية على وجه الخصوص، والتي بقيت لفترة طويلة لا تلتفت لأطراف النصوص ومدى مناسبة بعضها لبعض، على اعتبار أن النص بناء يعضد بعضه، لذا أردنا أن نبعث في هذه الآلية البلاغية نفساً نقدياً جديداً على ضوء ما استّجد من مقاربات لتحليل النصوص، قصد تنزيلها على ما قاربناه من فواتح نصيّة وخواتم نصيّة في روايات محمد برادة، لنصل ما انفصل، محتكمين إلى شروط تناسب الأطراف في النص الأدبي:

- أن يبتدئ النص /الرواية بمعنى، ويختمه بما يناسب ذلك المعنى الدال على غرضه ومقصوده (أي تناسب الميثاق القرائي، والميثاق الروائي على حد السواء).

---

[1]- إن علم المناسبة هو من العلوم التي جاءت لفهم ترتيب القرآن ونظمه، وعلى الرغم من هذه الأهمية لم يتصدر له الكثير من العلماء للصعوبة التي تحيط به، لهذا أعرض عنه الكثير من المفسرين والأصوليين والمهتمين بأسباب النزول، وعلوم القرآن، ينظر:
- جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، دراسة وتحقيق، عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1، سنة1986، بيروت، لبنان، ص21-29.

[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص421.

[3]- المرجع نفسه.

* كما نجد حازم القرطاجني في سراجه، قد قدم مصطلحا آخر وهو يدرس فصول القصيدة، وهو التسويم والتحجيل، وهي من المصطلحات التي تحتاج من الدارس وقفة تأمل قصد تنزيلها منازل البحث فيما أسميناه بالفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة التي توافق هذين المصطلحين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- مراعاة الشروط التي تحتكم إليها كل من الفاتحة النصيّة (الابتداء) والخاتمة النصيّة (الانتهاء)، وهي:

- عذوبة اللفظ (المستوى المعجمي).
- حسن السبك (المستوى التركيبي).
- وضوح المعنى(المستوى الدلالي).
- مراعاة أحوال المخاطبين وأقدارهم (المستوى التداولي).

- التأنق في المواضع الثلاث التي يحتاج إليها الكاتب، ومنها حسن التخلص أو براعة التخلص[1] وهو مكان الانتقال من معنى إلى آخر، والاستمرار فيه إلى النهاية، وهو من مقتضيات المناسبة إلى جانب الارتباط والتعالق، ومنه سنخرج إلى كامل النص /الرواية، ليتهيأ بعدها ذهن القارئ إلى استقبال النهاية بما لمّح إليه من قبل ومن بعد، بتلك المؤشرات النصيّة أو المعنوية محافظاً على الانسجام النصي /الروائي ككل.

وسنستفيد في ضبط آليات هذا التناسب مما جاء به **جلال الدين السيوطي** في كتابه حول تناسب سور القرآن، في تناسب آيها لأسماء سورها، وحروفها، وتناسب فواتحها لخواتمها، وغيرها من المسائل الدقيقة التي تحتاج إلى طول تأمل، وبعد التدبر والتفكر اجترحنا من علم المناسبة، آلية نقدية تشتغل على نصوص دنيوية (ومنها النص الأدبي)، مستيقنين بأن العلم كله مأخوذ من مشكاة واحدة، مراعين فيه خصوصيات كل نص يراد درسه.

سنقتصر هنا على فهم مناسبة الفاتحة النصيّة لروايات محمد برادة مع خاتمتها، بعدما أشرنا لتلك المناسبة الحاصلة بين العنوان والرواية، والفاتحة النصيّة والرواية، والخاتمة النصيّة والرواية، لنبرز براعة التخلص التي اعتمدها الكاتب في ذلك الانتقال من بروتوكول الدخول السردي إلى بروتوكول الخروج السردي، داخل كونه الروائي المتماسك الذي يوهمنا باستيهاماته وتخييلاته ومحكياته المشتتة.

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص229-232.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-5-1- مناسبة الفاتحة النصيّة لرواية "لعبة النسيان" لخاتمتها:

بعد دراستنا لكل من الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة لرواية "لعبة النسيان"، سنحاول الآن الكشف عن وجه المناسبة الموجودة بينهما، فالناظر إلى الفاتحة النصيّة وخاتمتها في هذه الرواية يجدهما تتناسبان في أشياء كثيرة، منها:

- الذاكرة هي المبتدأ (الفاتحة النصيّة)، وهي المنتهى (الخاتمة النصيّة).
- الابتداء بمشهد المدفن (الموت)، والانتهاء به.
- الابتداء بتذكر الأم والانتهاء بتذكرها أيضاً.

ومن مقتضيات المناسبة أيضاً، مناسبة الفصل الافتتاحي للرواية "في البدء كانت الأم"، لعنوان الفصل النهائي "من يذكر منكم أمي"، إذ نلاحظ أن سؤال البداية يتلخص ويتخلص في /إلى النهاية.

ليضعنا هذا الأخير في مفترق طرق عديدة، لهذا عملت الجملة النهائية على تكثيف الرواية باعتمادها على الاقتصاد السردي للدوال قصد تفعيل كفاءة القارئ التأويلية للكشف عن مدلولاتها التي بنيناها على طول مسار قراءتنا للرواية (من الفاتحة النصيّة تخلصاً وتعلقاً بالخاتمة النصيّة)، من خلال هذه التقابلات الثنائية التي تظهر هنا:

- إضاءة لكن (هناك) تعتيم.
- ذاكرة لكن (هناك) نسيان.
- في البدء كانت الأم (لكن) من يذكر منكم أمي.

فاللحظة البدئية "في البدء كانت الأم" تجمع في داخلها كل من الحياة، الإضاءة، والذاكرة.

أما اللحظة الختمية "لكن لعبتها لن تدوم طويلا" في "من يذكر منكم أمي" تجمع هي الأخرى في داخلها كل من الموت، التعتيم، والنسيان...

وهنا نرى كيف برع محمد برادة في التخلص إلى هذه المواضيع التي يأخذ بعضها بأعناق بعض، كأسئلة انتظارية سيعدّل منها القارئ وفق ما اكتشفه من تناسب دلالي للفاتحة النصيّة وخاتمتها.

كما يمكن أن نثير معضلة بحثية أخرى، تتعلق بشكل من أشكال المناسبة التي وجدناها في روايات محمد برادة، وهي مناسبة الخواتم النصيّة لفصول رواية الكاتب،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لفواتح فصولها اللاحقة بها، فمثلا الخاتمة النصيّة للفصل الأول من رواية "لعبة النسيان" التي تدور حول حكاية لالة الغالية في حياتها وموتها، غير أن ما لم تلامسه الكلمات كثير في هذه البداية ليستمر السارد في ذكرها في الفاتحة النصيّة للفصل الثاني (سيد الطيب)، ذلك الخال الذي ستستمر الذاكرة في استعادته بين الإضاءة (الحياة /البداية) والتعتيم (الموت /النهاية)، لنكتشف بهذا شكلاً آخر من المناسبة هو مناسبة خاتمة الفصل لبداية الفصل الذي يليه محافظة في كل ذلك على الانسجام والاتساق الذي ينتظم فيه الكون الروائي لمحمد برادة.

2-5-2- مناسبة الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" لخاتمتها:

نجد الفاتحة النصيّة لرواية "الضوء الهارب" تتناسب هي الأخرى مع خاتمتها في الموضوعات المشتركة الجامعة لميثاقهما السردي (الذاكرة والنسيان، اللذة والألم، الموت والحياة، الحلمي والاستيهامي...)، ليبنى هذا التناسب من خلال هذه الموضوعات تلك العلاقة العشقية الفاتحة والخاتمة بين العيشوني وغيلانة وابنتها فاطمة.

وهذا بادٍ في تناسب الفصل الافتتاحي للفصل النهائي الذي تعددت نهاياته (سواء بالنسبة لنهاية الرواية، أو نهاية دفاتر العيشوني...) فكلاهما ركزا على ذلك الضوء المنفلت والهارب، فكل الذكريات الممتعة عند السارد يهرب ضوءها فتبدو شاحبة مثل صدى المرايا، لينسجم كلامه مع نهاية دفاتر العيشوني الهاربة هي أيضاً، يقول:

"... **الجري وراء الضوء الهارب عملية تنضح بالعذاب... من منا لا يهرب من شيء؟...**" **[ض، هـ، ص198]**

وفي البدء قال العيشوني (في الفصل الافتتاحي):

"... **قال بأن الاندفاعة الداخلية لم تحدث بعد وأنه يُمضي ساعات طوالا في التأمل وملاحقة الأسئلة وأطياف اللوحات الهاربة...**" **[ض، هـ، ص23]**.

أما إذا بحثنا في حسن التخلصات التي جاء بها الكاتب في روايته فسنجدها في ذلك الانتقال من نهاية الفصل الأول إلى بداية الفصل الثاني، رابطاً إياها بمقصوده من جهة، وبدلالة الرواية من جهة أخرى، إذ يُبقي القارئ النصي مشدوداً إلى ما مرّ به، وإلى ما سيتبعه، يقول السارد في الخاتمة النصيّة للفصل الافتتاحي مصوّراً العيشوني في حالة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توّحد جسدي مع فاطمة ابنة غيلانة كاشفاً عن تلك العلاقة العشقية والاستيهامية التي تربطهما:

"**وعبر الهذيان والعيون الغائمة والحركات المتناغمة والجسدين المتشابكين، كانا يبدوان لمن يُطل من الشرفة البحرية، لزائر يأتي مثلا... أنهما... منفصلان عن الزمان والمكان، راحلان نحو أصقاع ضياؤها لا يخفت، لا يغيب.**" **[ض، هـ، ص44]**

ليُطل بنا مرّة أخرى على تلك الشرفة الفسيحة، ولكن في فاتحة الفصل الثاني وهنا يظهر التناسب بين خاتمة الفصل الأول و بداية الفصل الثاني، يقول لفاطمة:

"**لعلك تستغربين كيف أظل الساعات الطوال هنا في الشرفة أمام البحر، بدون أن أمّل، بدون أن ينال مني التعب... منذ أن خرجت هذا الصباح وأنا ألملم الأشتات، المشاهد، الكلمات، ملامح الشخوص والأمكنة... قد يكون سؤالك عن علاقتي بأمك هو ما أيقظ مخزون الذكريات الغافية...**" **[ض. هـ، ص47]**.

وبهذا نحقق أشكالاً جديدة من التناسب بين أطراف رواية "الضوء الهارب"، لندلل على أن التناسب جاري في كل الرواية، وفي كل روايات محمد برادة التي تعي ضرورة هذا التناسب الباني للمعنى النصي.

2-5-3- مناسبة الفاتحة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" لخاتمتها:

تأخذ الفاتحة النصيّة لرواية "مثل صيف لن يتكرر" بعنق خاتمتها، دالة على نهايتها في أولها، لأنهما تنتسجان من خيوط الذاكرة المعيشة والمتخيلة، فالكاتب يسرد لنا من خلال هذه المفاصل الروائية المنسجمة والمتناسبة، محكياته التي عاشها وعايشها في إقامته وزياراته المتكررة لمصر، بدءا بطفولته وشبابه، وهي لحظة فارقة في حياته، نجده يبحث لها عن فاتحة مرضية، فهل ينطلق من باب الحديد أو من تلك البدايات الكثيرة المحتملة، ليدخلنا معه في دوامة الاستذكارات التي تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة والشخصيات، لتستحيل في الخاتمة النصيّة إلى أطياف حُلمية يصعب القبض عليها، كتلك السيدة الحُلمية، يبقى الحلم هو القنطرة التي يتخلص منها بها من الواقعي إلى التخييلي، وهنا يظهر وجه المناسبة الخفي بين الفاتحة النصيّة والخاتمة النصيّة، وهو اعتمادهما للميثاق الروائي السيرذاتي، الذي يوقعنا في تلك المنطقة المترددة بين الروائي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والسيرذاتي، فما من مطابقة صريحة بين السارد والكاتب، بل نجد أن الذات الكاتبة تذّوت لتصبح محفلاً تخييلياً مفتوحاً على الحلمي والاستيهامي.

لهذا جاءت نهاية فصول هذه الرواية متناسبة مع بدايات الفصول التي تلحقها، لأن خيوط الذاكرة ما تزال ممتدة، كما جاء في أحد عناوين الرواية، التي تعاننت هي الأخرى لتحقق وجه المناسبة النصيّة في الرواية.

2-5-4- مناسبة الفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" لخاتمتها:

نجد شبهاً كبيراً بين رواية "امرأة النسيان"، ورواية "لعبة النسيان"، إن لم نقل هي امتدادها الطبيعي، وهذا سنتحقق منه في تناصاتها معها، لهذا وجدنا تناسباً كبيراً أيضاً بين فاتحتها النصيّة وخاتمتها النصيّة، فقد تعالقت موضوعاتها وتحققت مقاصدها (الذاكرة /النسيان، الحياة /الموت، الواقع /الخيال، الحلم /الوهم....).

وهذه الموضوعات توجد مشتتة في مفاصل الرواية، فإذا كانت فاتحتها النصيّة تعلن عن انبعاث امرأة النسيان من رماد التخييل إلى أرض الواقع (الفصل الافتتاحي)، فإن الخاتمة النصيّة، هي أيضاً تؤذن بعودة تلك الشخصية من أرض الواقع إلى مسالك النسيان وعماءات الموت، لتبقى حيّة ميّتة (كما جاء في فصل النهايات).

إلى جانب هذا، نجد أن التناسب قد طال الفصول المتبقية من الرواية في أشكال أخرى، فالمتدبر للرواية سيجد أن هناك مناسبة شديدة بين خواتم فصول الرواية وفواتح الفصول اللاحقة بها، ولكي ننوّع التمثيل سنأتي بمثال عن هذه المناسبة من خاتمة الفصل الثالث وفاتحة الفصل الرابع، يقول السارد في زياراته الأخيرة لـــ ف-ب قبل موتها:

"... الغياب مثل **النسيان**: لا يكف عن استثارة **ذاكرتنا**... وقفت مستأذنا في الانصراف، فطلبت مني ألا **أطيل الغياب** لأن قلبها يخبرها بأن إقامتها بيننا **أوشكت على الانتهاء**... هل نستطيع أن نعيش علاقة مكتملة، حلمية، مع امرأة واحدة؟.."

[ا. ن، ص82-83].

لتتناسب هذه الخاتمة النصيّة، مع الفاتحة النصيّة للفصل الرابع، المشيرة لبعض المقتضيات التي جاءت في الخاتمة النصيّة للفصل الثالث، مثل: الزيارة، الغياب، المرض الدّال على قرب الرحيل وانتهاء الحلم....، يقول السارد في زيارته الأخرى لـــ ف-ب:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"لم يداخلني الشك بأنني في حلم، إلا عندما لمحتها من بعيد بوجهها المفرط البياض وتقاطيعها البارزة جراء نحولة متعاظمة....." [ا. ن، ص86].

كذلك الأمر في تناسب خاتمة الفصل الرابع مع فاتحة الفصل الخامس، تقول ف-ب للسارد بعد أن تأخر في زيارته لها، وهما في حفل بعض الأصدقاء:

"... أنا دائماً بانتظار زيارتك، وتلعثمتُ وأنا انتحل الأعذار لتأخري، وأشرتُ إلى ما استشعره من حيرة واضطراب خلال الأشهر الأخيرة.... وقلت لها بأن لديّ إحساساً عارماً بأن أشياء كثيرة تنتهي ولكن لا أحد يريد أن يقول ذلك بوضوح... شعورنا بانتهاء ما ينتهي مرتبط بعلاقتنا بالأحلام والأفكار والاستيهامات..." [ا. ن، ص101-102].

يقول السارد في الفاتحة النصيّة للفصل الخامس، مستعيداً ذكرى زيارته لـــ ف-ب في أيامها الأخيرة قبل الرحيل /الموت:

"في شهر أبريل الماضي من هذه السنة، ركبت القطار إلى الدار البيضاء **لزيارة ف-ب**. كانت أشياء كثيرة تشغلني، وكان **حضور طيفها** في تلك المنامة وفي **حوارات أحلام اليقظة** التي ترافقني... وكنت قد وصلت إلى باب العمارة فصعدت محتاطا ثم نقرت الباب النقرات المعتادة غير أنه **لم ينفتح**... استعملت جرس الباب فلم اسمع سوى **صدى رنينه**...." [ا. ن، ص106-107].

وهكذا تستمر الفواتح النصيّة والخواتم النصيّة في التناسب والانسجام في هذه الرواية، وفي غيرها من روايات محمد برادة، لنكتشف أنه كثير التفكير في فواتحه النصيّة وخواتمه، باحثاً في ثناياها وجزئياتها، ولا ينقطع عنه هذا التفكير في البدايات والنهايات عند حدود الرواية الواحدة، بل نجده يطول جميع كونه الروائي، لأن الموضوعات التي شتّتها في مفاصل رواياته هي الجامعة لهذا الكون المنسجم والمتناسب، خاصة موضوعة (الذاكرة /النسيان، الموت /الحياة، الإضاءة /العتمة، الهروب /الاستعادة...).

لهذا نجد رواية "لعبة النسيان" تمثل الفاتحة النصيّة للتجريب الروائي عند محمد برادة، ليُحسن التخلص بعدها في روايات أخرى وهي "الضوء الهارب" و"مثل صيف لن يتكرر"، لتأتي "امرأة النسيان" كخاتمة نصيّة مؤجلة (على اعتبار أن محمد برادة ما يزال يبدع) للتجريب الروائي عنده، ولكي نحقق مقولة "إن للابتداء فتنة وعجباً، وإن للانتهاء خفة وطرباً" من وجهة نظر التناسب بين مفاصل وأطراف الرواية، سنجد بأن الفاتحة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النصيّة لرواية "لعبة النسيان" مناسبة للفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" لما يجمعهما من موضوعات قد ذكرناها سابقاً أهمّها: الذاكرة، النسيان، الموت، الحياة، الإضاءة، التعتيم...

كما أن الخاتمة النصيّة المتاخمة للفصل النهائي لرواية "لعبة النسيان" (قلت وكم يهواك من عاشق، ص94)، الذي يظهر لنا ذلك العشق والتعلق بشخصية ف-ب من طرف السارد الهادي في رواية "لعبة النسيان"، ما اضطر الكاتب-السارد أن يستعيدها مرة أخرى لسماع صوتها المكبوت، الممزوج بقول اللذة والألم، بتذوق الموت والحياة عبر مسالك الذاكرة، وممرات النسيان في الفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان"، مسائلة إياه عن استعادتها بعد هذا النسيان وتذكيرها بماضيها الحالم الذي عاشته مع السارد-الهادي بباريس.

كذلك يمكن أن نتلمس مناسبة أخرى تُدخلنا في شيء من التعقيد إذا لم نترو في فهم حكمة التناسب النصي لهذه الأطراف، وهي مناسبة الفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" للخاتمة النصيّة لرواية "لعبة النسيان".

فالفاتحة النصيّة لرواية "امرأة النسيان" تطالعنا بذلك الانبعاث الجديد لشخصية ف-ب من رماد الذاكرة التخييلية لرواية "لعبة النسيان"، مستهلة إياها بنوبة عشقية من أوبرا سالومي، وبذلك المشهد الدرامي الحزين، أين نشاهد سالومي حاملة لرأس يوحنا المعمدان الذي سعت لقتله، ولكنها تقبل ذلك الرأس الذي طالما اشتهته وتمنع، وهذا ما حدث للشخصية ف-ب التي تعلم منذ البدء والمنتهى أنها:

"خلقت من نسيان وإليه أعود. ليس النسيان لعبة. النسيان امرأة... وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ وكل ما يمّت بصلة إلى الحياة..." [ا. ن، ص18].

وهنا يظهر وجه المناسبة الخفي بين الطرفين، لمّا تنطلق الخاتمة النصيّة لـــ"لعبة النسيان" محلقة في الحلمي والاستيهامي، معلنة ذلك الموت الطقوسي للموت-الحياة، فلالة الغالية مثل شخصية ف-ب ميّتة-حيّة يذكرها النسيان، ولا ينساها التذكر، فهذه البداية /النهاية، المؤتلفة /المختلفة بين الخاتمة النصيّة لـــ"لعبة النسيان"، والفاتحة النصيّة لـــ"امرأة النسيان" تكشف لنا عن مدى التناسب والتعالق والتفاعل الموجود داخل الكون الروائي لمحمد برادة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لنخلص إلى القول بأن مباحث المداخل الأدبية هي من أهم المباحث التي لا بد للباحث من الالتفات إليها، لما تقدمه من عون لفهم مفاصل الرواية بل الرواية كلها، لهذا تحتاج منا لوضع شعرية لها فاهمة لحدودها ومحدداتها، مفهمة لخصائصها ووظائفها، على الرغم من صعوبة ضبط نظامها المفاهيمي، وتحديد جهازها المصطلحي، غير أننا اجتهدنا للإجابة عن بعض أسئلة هذا المنجم من داخل الدراسات السرديات الحديثة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـــــــفصل الثـــــالث

القراءة الخارجية (القراءة التناصية)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: القراءة الخارجية (القراءة التناصية)

3- التناص في روايات محمد برادة:

3-1- عودة إلى مصطلح التناص (بين التنظير والإجراء):

يُعد التناص من بين المصطلحات المعّقدة من جهة، والأثيرة بالدرس من جهة أخرى داخل المؤسسة النقدية[1]، تنظيراً وتطبيقاً، فقلّما نجد كتاباً أو بحثاً نقدياً لا يتصدى لهذا المصطلح إما باعتباره نظرية (**مصطلح-نظرية**)، أو باعتباره إجراء تحليلياً (**مصطلح-إجراء**).

فالتناص هو مصطلح يُفكر في ذاته مع (أي بواسطة) ذاكرة الآخرين (قراءة ونقداً)، لأنه وُلد مع التاريخ وترعرع في زمنيته، وحُمل في آثار الذاكرة وطروسها، لتغنيه الأسطورة نبؤة ملحمية، وتحفظه المصادر كتابة (في سطورها)، وقراءة (في صدورها)، فهو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما نصاً آخر (بفعل) (الـــ)كـــتابة و(بفعل) (الـــ)قراءة[2]، فهو لا يكشف عن ظاهرة جديدة بقدر ما يقترح طريقة جديدة في التفكير، وفي معالجة أشكال من التقاطعات الظاهرة والضمنية بين نصين أو أكثر.

فإذا نظرنا له من وجهة نظر موسعة أي **كمصطلح- نظرية**، سنكون أمام طروحات واضعة مصطلح التناص وفاتحة باب الاشتغال عليه "**جوليا كريستيفا**"، التي رأت فيه فسيفساء من النصوص تتقاطع في مفترق طرق عدة، متبادلة الأدوار تحويلاً وتأويلاً، ناظرة إليه من حيث إنتاجيته وإيديولوجيته بالأساس[3]، بعد تدبرها للمدونة النقدية لأستاذها

---

[1]- هذا ما لاحظه مارك أنجينو في دراسته المتميزة حول مفهوم التناص وحركيته النقدية عند الكثير من النقاد، وترحاله في مدارس واتجاهات نقدية متعددة صبغته بمرجعيتها المعرفية والنقدية، ينظر:

- مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، أحمد المديني (ترجمة وتقديم)، عيون المقالات، دار النجاح الجديدة، ط1، سنة 1989، المغرب، ص98-113.

[2] -Nathalie Piégay-Gros, introduction à l'intertextualité, ed. Nathan, Paris, 1996, pp.7-9.

وقد عدّلت في هذه المقولة خدمة لما أذهب إليه،مع الحفاظ على معناها الأصلي الذي لا يخرج عن التوجه العام في هذا البحث.

[3]- ونجد تعريفها للتناص جليا في مقدمة كتاب شعرية دوستيفسكي لأستاذها ميخائيل باختين، وفي كتبها الأخرى:

-Julia Kristeva, une poétique ruinée (préface) de livre la poétique de Dostoïevski de Mikhaïl Bakhtine, ed. Du seuil, Paris, 1970, pp24.

وكتبها ومقالاتها الأخرى :

-Problème de la structuration du texte, in théorie d'ensemble, ed. Du seuil, Paris, 1968.

-Séméiotiké, pour une recherche sémanalyse, ed. Du seuil, Paris, 1969.

-Texte du roman, approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle, la Haye, Paris, 1976.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"**ميخائيل باختين**"، وعلى وجه الخصوص ما قاله عن مصطلحي الحوارية وتعدد الأصوات[1] القريبين من مصطلح التناص.

غير أننا إذا نظرنا إليه من وجهة نظر ضيقة (إجرائية) أي التناص **كمصطلح- إجراء**، سنجد خير من اشتغل عليه كإجراء تحليلي تأويلي (قرائي) هو "**ج. جينيت**" مستفيداً من الطروحات النقدية السابقة، وهو بصدد بناء مشروعه الشعري، ويظهر هذا جلياً في كتابه "طروس"[2]، الذي حدّد فيه موضوع الشعرية في تلك المتعاليات النصية للنص، التي تضم خمسة أنماط من بينها التناص، الذي لم يخرج عنده عمّا حدّدته "**جوليا كريستيفا**"، كونه حضور نص داخل نص آخر إما استشهاداً أو اقتباساً...[3]، إلى جانب هذا المصطلح نجد مصطلحاً آخر، ونمطاً آخر من هذه المتعاليات يتاخمه ويتداخل معه وهو مصطلح التعالق النصي بين نص لاحق (ب)، ونص سابق(أ)[4]، والذي سيكون لنا عوناً لفهم تناصات روايات محمد برادة.

لهذا سنسعى إلى بناء **القارئ التناصي** (أحد وجوه القارئ الجامع /النقدي) الذي أشار إليه "**م. ريفاتير**"[5] لمّا ربط التناص بفعل القراءة، بحيث سينشط هذا القارئ التناصي ذاكرته القرائية والتناصية ليكتشف تلك المناطق التناصية في النص، بواسطة كفاءته التأويلية، وقدرته الإنجازية على تتبع آثار الذاكرة الموشومة داخل مناجم النصوص وحفرياتها.

بهذا يصبح التناص ضرباً من التلقي والحوار والتفاعل مع القارئ والنص في آن، فالتناص بحسب "**م. ريفاتير**"، تلقي عن طريق القارئ للعلاقة الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته، هذه الأعمال الأخرى تشكل مناصه الأول[6]، وهذا ما سنحاول اكتشافه في حركية تناص روايات محمد برادة.

---

[1] -Mikhaïl Bakhtine, poétique de Dostoïevski, traduction, de Isabelle Kolitcheff, ed. Du seuil, Paris, 1970.
وكذلك كتابه: -الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1986، الرباط، المغرب.
- الخطاب الروائي، ترجمة، محمد برادة، دار الأمان، ط1، سنة 1987، الرباط، المغرب.

[2] -G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, ed. Du seuil, Paris, 1982.

[3]- المرجع نفسه، ص8-9.

[4]- المرجع نفسه، ص11 وما بعدها.

[5] -Nathalie Piégay-Gros, introduction à l'intertextualité, pp15-18.

[6] -Michael Riffaterre, la trace de l'intertextualité, in la pensée, n° 215, Octobre, 1980.
نقلاً عن:
Nathalie Piégay-Gros, introduction à l'intertextualité, p.16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما سنستعين بتقسيم منهجي، بأن نجعل التناص قسمين، **تناص داخلي، وتناص خارجي**، وقد سبقنا إليه "**لوسيان ديلنباخ**" في معرض حديثه عن التناص الذاتي، وهو أيضا ما سماه **ج. ريكاردو** التناص المقيد، والتناص العام[1].

فالتناص الداخلي (المقيّد) عندنا هو تلك العلاقة الحوارية التفاعلية والتعالقية بين نصوص الكاتب بعضها ببعض، أما التناص الخارجي (العام)، فهو تلك العلاقة التي تنسجها نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب (السابقين والمعاصرين).

3-2- التناص الداخلي في روايات محمد برادة:

3-2-1- التناص- رحم (من سلخ الجلد إلى (نـــ)ـــســـ(لـــ)خ النص):

3-2-1-1- تناص الموضوعات:

نجد أن الموضوعات التي يعالجها برادة في مجموعته القصصية "سلخ الجلد" قد هاجرت بمحمولاتها السردية والأنطولوجية والثقافية إلى رواية "لعبة النسيان" لتصبح هذه الأخيرة لعبة لتذكر المحكي والمعيش من خلال تنشيط لاوعي النص وتداعياته التخييلية، إذ نتلمس هذا التناص الذاتي بين العملين في موضوعتين أساسيتين هما **موضوعة الموت وموضوعة الجنس**، اللتان تحركهما الموضوعة السردية الكبرى وهي موضوعة **الذاكرة**، كونها السارد والمسرود في الآن نفسه.

فالكاتب محمد برادة لم يتنكر لكتاباته السابقة، بل أراد أن يجسدها في سردياته، وفي عوالم أكبر من القص، وهو بنفسه يلامس ذلك لمّا يتكلم عن حياة النص[2]، فهي لحظة ترسبت في الذاكرة واختزنها اللاوعي قبل أن تعرف طريقها إلى النص القصصي ثم ترتحل إلى نص الرواية، فمثلاً موضوعة الموت في المشهد الجنائزي (مشهد الدفن) في قصة "سلخ الجلد"، سيتناص نفس المشهد في رواية "لعبة النسيان"، إذ عبّر عنها السارد في قصة "سلخ الجلد" كالتالي:

"**ولكن ما أراه الآن يذهلني. في البدء، بدئي كان النهد، نهد أبيض جسد عار أبيض، الشعر هالة سوداء تضاعف من بياضه، هذا الجسد أعرفه، ثم أضاجعه، يتمدد**

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2001، الدار البيضاء، المغرب، 94 -95.

[2]- محمد برادة، حياة النص بين الخاص والعام، ضمن كتاب سياقات ثقافية، ص 319-329.

* وهنا نلاحظ أيضاً دور المذكرات الموازية (المناص) في شرح وتفسير النص السردي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بلا حراك، عيناه مطبقتان، كنت في الرابعة، في الخامسة... كل من في البيت الكبير يبكي رجالا ونساء، بكيت بدوري حملتني الخادمة واقتربت من الغرفة ثم وضعتني على العتبة، انقطع صراخي، خطوات نحو خشبة المغسل الذي تتمدد فوقه عمتي، كانت بلا حراك، كنت أعبدها في ذهول اقتربت ووضعت يدي على نهدها، كان باردا وجد أبيض، امتدت يد فاختطفتني..." [مجموعة سلخ الجلد، ص51].

وهي نفس اللحظة التي يتناص معها محكي "لعبة النسيان"، بلغة مختلفة وسياق مغاير، لتلك التي اختزنتها ذاكرة الطفل-السارد في ما قبل تاريخه، يقول:

"اقتناع حدّ الهوس أن أبعد ذكرياتي الموغلة في بكرة الطفولة، تلك التي أرى فيها نفسي، دون سن الرابعة، وأنا أخطو مشدوهاً، مفتوناً، منجذباً نحو جسد زوجة خالي سيد الطيب، الجسد الأبيض الهامد المسجى فوق المغسل... ما كنت أعي أنها ميّتة. وما كنت رأيتها قبلُ عارية على كثرة ما نمت بين أحضانها بمحاذاة خالي... وأنا أخطو نحو جسدها المسجى ماداً يدي نحو ثدييها، لم أكن أدرك أنها ميتة. ربما عندما لامست أصابعي صدرها البارد، في اللحظة التي امتدّت يدان لتخطفاني من وراء مولولةً احتجاجاً على ما يفعله الطفل المنسي في غمرة الحزن والنواح، ربما آنذاك بدأت ترتسم في سريرتي صورة ما، عن موت زوجة الخال الحبيبة، عن فقدان حضور جسدي وعاطفي مثقل بالغبطة والدفء..." [ل. ن، ص45-46]

فنجد بأن الذاكرة السردية قد نشطت بعض المشاهد الحكائية لتتناص معاً في سياقات مختلفة، وهذا ما يجعل من قصص "سلخ الجلد" رحماً سردياً لما بعدها من روايات وبخاصة "لعبة النسيان".

إلى جانب هذا نجد موضوعة أخرى وهي **موضوعة الجنس** التي ارتبطت بالموضوعة السابقة أيضاً في كلا العملين، يقول السارد في "سلخ الجلد" وهو يصف مشهداً جنسياً:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... لكنه وهو ينظر إليها وهي تنزع آخر قطعة من ثيابها بهت أمام بياض جسدها جسد أبيض ناصع البياض... سرت قشعريرة في جسده تكهرب، طارت الخمرة، غمره صحو دافق ينظر إليها في بلاهة... تقترب منه، تداعب صدغيه وعنقه وهو لا يكاد يشعر بعد حرك يده ليمسّد شعرها، ثم مررها على جسده، لسعه البياض..."

[مجموعة سلخ الجلد، ص46-47].

يتناص هذا المشهد مع مشهد مماثل في رواية "لعبة النسيان"، حيث يقول السارد:

"... عندما نزعت ثيابها أحسستُني، فجأة. كأنني الطفل الذي كنته عند عتبة الغرفة متطلعا إلى بياض الجسد المسجى. أنظر إليها بذهول، كأن غشاوة انتصبت بيننا... وعشيقة تلك الليلة... تمرر يدها على جبيني، تُلصق شفتيها بصدغي منحدرة نحو تَجْويفَة الكتف... كنت أحس بلسعات بياضها سياطاً تحملني إلى عالم آخر، الموت أبيض..." [ل. ن، ص46-47].

وإذا كانت الرواية تنهي هذا المشهد بتقمص البياض للموت، فإن قصة المجموعة قد وظفت نفس الصورة المرعبة[1]:

"لحظة الشهوة جللتها غلالة بيضاء، قال في نفسه: لقد ضاجعت الموت"

[مجموعة سلخ الجلد، ص47].

وهذا ما قلناه عن تقارب الموضوعتين (الموت والجنس) بفضل الذاكرة السردية، ومحمد برادة واعٍ بهذه التسربات التخييلية، إلا أنها تستقل عنه في تذويتاتها السردية، فيصبح كالمتفرج على ما قد نسجه، فهو لمّا يتأمل هذه الأمثلة محاولا استبطانها والرجوع بها إلى "رحمها" –كما يقول- قبل أن تأخذ حياتها عبر النص، لا يستطيع الزعم بأنها كانت موجودة على هذه الشاكلة، أو أنه كان يحسها مستقلة فاعلة في ذاته "فربما كانت حادثة زوجة الخال جزء من ذكريات الطفولة الواقعة مثلها، لكن تحققها النصي بشكلين مختلفين وبدلالات متغايرة مع احتمال تحققات نصيّة أخرى لنفس الحادثة، يجعلني أميل إلى الإقرار بالاستقلالية التي يخفيها التخييل على المادة الخام المستمدة من السيرة الذاتية أو ما نسميه (الواقع)"[2].

---

[1]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص 125-126.

[2]- محمد برادة، حياة النص بين الخاص والعام، ص 325.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-2-1-2- تناص الأشكال:

ما قلناه سابقاً عن تناص موضوعتين بشكلين مختلفين وفي سياقين مغايرين، سيدفعنا إلى فهم بعض الأشكال الكتابية التجريبية التي توسلها محمد برادة لكتابة كل من المجموعة القصصية، ورواية "لعبة النسيان" قصد الكشف عن تناص الأشكال فيهما.

غير أن المجموعة القصصية تُعد من بدايات الكتابة الإبداعية لمحمد برادة، لم يكن المسلك التجريبي قد اتضح بعد، لأن الروائي لم يخرج من عباءة السياسي المناضل، ولم يركب حرية الكتابة بعد[1]، فجاءت "لعبة النسيان" رواية تجريبية مجددة تمارس الكتابة على أنها أفق للمعرفة والنقد، وتراهن على اللعب كمبدأ منظم لإستراتيجية التجريب، وتكسير بنية النص[2] واستخدامها لتقنية الكتابة السنيماتوغرافية التي تناصت فيها مع "سلخ الجلد".

فنجد في مجموعة "سلخ الجلد" تحديداً في قصة "الشيء بالشيء"، أو ما أسماه الكاتب بـــ "كولاج قصصي أملته القصدية..." [سلخ الجلد، ص89].

لينقطع هذا الكولاج إلى ست مشاهد:

1- من بلغ لسانه أرنبة أنفه.

2- الغائب- الحاضر.

3- وما دام الشيء بالشيء يذكر.

4- الأنبذة لا تصب في كل القلوب.

5- وتأكدت هذه المصالح أن الخاتم الموضوع على الطرد ليس...

6- صوت كالصدى.

ليختم الكاتب هذا الكولاج القصصي بقوله:

" يمكن لهذا الكولاج أن يستمر إذا توفرت القصدية ذاتها..." [سلخ الجلد، ص103].

ونفس هذه التقنية السينمائية يستخدمها محمد برادة في روايته "لعبة النسيان" مع تطويرها شيئاً ما لتحيط بالإطار (الكادر) السينمائي /الروائي باعتماده تقنيتي /لعبتي الإضاءة والتعتيم لضبط الصورة الروائية، خاصة وهو يصوّر موضوعة الموت والحياة

---

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص 298-299.

[2]- محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، سنة 2006، الدار البيضاء، ص121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لمن يحبهم في الدار الكبيرة (لالة الغالية أمه، وسيد الطيب خاله...)، فالسارد يرى بأن اللعبة تستمر:

"... **أو بالأحرى، كانت مستمرة خلسة بدون أن أدرك فضاءها الذي جعلني أتحرك داخل إطار قوامه: أبيض /أسود... لعبة اللون التي تطمس أمام عينيّ الظلال والمزايا الأخرى. ثنائية أبيض /أسود، مثل كل الثنائيات تسلبني مسرة التوحد، مسرة اكتشاف الأصقاع الأخرى...**" **[ل. ن، ص47]**.

وبهذا نتحقق من أن طلائع التجريب الكتابي بدأت مع محمد برادة منذ "سلخ الجلد" لتعرف تطوراً مع روايته "لعبة النسيان"، فـــ"سلخ الجلد" هي الرحم التناصي التي سيشيد من خلاله برادة شعرية الذاكرة السردية في كتاباته التي تتكرر معه باستمرار.

3-2-2- التناص- ذاكرة (بين لعبة النسيان ونسيان التذكر):

3- 2-2-1- تناص رواية "لعبة النسيان" مع رواية "الضوء الهارب":

كما رأينا من قبل فإن "لعبة النسيان" هي لعبة للذاكرة والتذكر، كما خزنهما نسيان المحكي الموشوم، في المعيش والأسطوري والاستيهامي والرمزي والوطني، وهذا ما جعل من "لعبة النسيان" بياناً للكتابة عند محمد برادة، لما جمعته من استراتيجيات كتابية، وطرائق لقول السردي بشكل مختلف، كانت فيه الرواية المغربية تنزع نحو التجريب بحذر في تلك الفترة[1].

فكانت "لعبة النسيان" رحم آخر لكتابة أرحب، وهي الرواية، بعدما اتسعت المسافة بينه وبين القصة، لتعرف هذه الرواية تناصات مع كثير من الروايات التي لحقتها، واقعة في مفترق مسلكها التخييلي، لتصبح ضوءً هارباً مختلفاً مؤتلفاً مع ذاتها الكتابية المنكتبة باختلافيتها في روايات أخرى، فهناك مسافات لإعادة التفكير وطرح الأسئلة واجتراح طرائق كتابية جديدة وصوغ حكائي سردي متجدد، وعلى الرغم من التشابه الموجود بين الروايتين في أغلبية الأسئلة المطروحة بين رواية "لعبة النسيان" ورواية "الضوء الهارب" مثل (التفكير في قضايا السرد، وتنويع الحكايات، والتعدد اللغوي، وتعدد الأصوات، وتمثيل صورة الآخر، والموت، والجنس، وسؤال الكينونة...)، غير أن "الضوء الهارب"

[1]- من كتاب تلك فترة الذين راهنوا على التجريب كأفق كتابي نجد أحمد المديني، محمد شكري، عز الدين التازي وغيرهم...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في تناصها مع "لعبة النسيان" لم تكرر تجربة هذه الأخيرة، لأن لكل منهما خصوصيتها الجمالية التخييلية، وكذلك خصوصيتها الكتابية، وأسئلتها المرهونة بقضاياها وبزمن انكتابها[1].

لهذا سنعمل على تتبع تناصات هاتين الروايتين، مركزين على موضوعتين بارزتين وهما: **موضوعة صورة الأب وموضوعة صورة الجنس**[2]، وكيف اختزنتهما الذاكرة المرتدة والممتدة في الروايتين:

2-2-1-1-تناص صورة الأب في الروايتين:

ويمكن أن ندقق أكثر بقولنا تناص صورة قتل الأب في الروايتين، لأن صورة الأب فيهما لا تُمجد كثيراً، من حيث هي سلطة، وأنا أعلى يقهر الواقع والمتخيل معاً، إلا أنها تبقى الغائب الحاضر في حملها لمسرودات الآخرين مثل شخصية لالة الغالية في "لعبة النسيان" التي يتولى السرد عنها السارد-الذكر (الهادي ابنها)، والعيشوني، تلك الشخصية التي تعد مجمع السرود في رواية "الضوء الهارب"، فالذاكرة السردية الذكورية حاضرة كمحفل تناصي في الروايتين.

فإذا رجعنا إلى "لعبة النسيان"، فسنجد أن صورة الأب مغيّبة /مقتولة، لتعوّض بأب آخر، أب- وصي (معنوي)، وهو الخال (سيد الطيب)، يقول السارد في "لعبة النسيان":

"**حين توفي زوج لالة الغالية ترك لها بنتا في العاشرة وطفلين أحدهما في الرابعة، والأصغر في الثانية من عمره. ما تركه من متاع قليل يُدّر عليها ما تَعُول به الأولاد، وأخوها "الطيب" يَنُوب عنها في قبض كراء البيت والدكان. الآن، الولدان يذهبان إلى مدرسة حرة، والبنت لم تتعلم سوى الطبخ والنفخ، والطرز والحشمة والأدب**"

[ل. ن، ص11]

هذا يُظهر ما قلناه سابقاً عن تغييب الأب، وقتله واقعياً وسردياً، وإنابته بالخال الذي قام برعاية الطفل (الهادي)، إلا أن الأم في محكيات السارد أصبحت القطب الذكوري لإعالتها أولادها منذ اختفاء صورة الأب، فالأم ذاكرة (**تُـــ)ـــذكر** في الدار الكبيرة، وتمارس سلطة تـــ**ملكـــ**ها للأشياء **والـــكلمـــ**ات، وهذا ما تعكسه مرآتها السردية المتشتتة

[1]- عبد الرحيم علام، الضوء الهارب، رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، ص 71-72.
[2]- المرجع نفسه، ص 74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في أصواتها المتعددة المتوحدة في [meROIre] حين تصبح **الأم ملكـــ**(ـــة) على أولادها، وعلى ساكني الدار الذين يحبونها، لأنها ذاكرتهم في حياتها (إضاءتها)، وتذكارهم بعد وفاتها (تعتيمها)، فالأم هنا تمارس طقسها الذكوري الذي حفظته لها ذاكرة الشعوب القديمة، كاشفة عن اختلافيتها من حيث هي **[M]other** شخص آخر بالنسبة للأنا (السارد)، غير أنها في الوقت نفسه **ذاكرة** الجميع [meMOIre] و(**أمي أنا**)، ويذكرنا السارد في فصل "من يذكر منكم أمي"، تلك الذاكرة الموشومة في ملفوظ الذكورة الواهمة في الرواية.

فرواية "لعبة النسيان" عملت على الإخصاء السردي أو القتل التخييلي لصورة الأب، والذي تناصت معه رواية "الضوء الهارب" أيضاً، كاشفة عن استحضارات متنوعة لصورة الأب سواء تمّ هذا الاستحضار بشكل تبئيري مهيمن، أو بشكل تلميحي خافت[1]، فصورة الأب (حاضرة) في "الضوء الهارب" بأشكال متنوعة (أب حقيقي، متخيل، رمزي...)، إلا أنه أب سلبي قتله الحكي، فملفوظاته قليلة وحركاته بطيئة في السرد، ويمكن تلخيص ذلك في:

- خوسيو، الأب الروحي للعيشوني (أب متفتح يجسد الخطاب التحرري، شأنه في ذلك شأن الفرنسي العجوز).

- أب فاطمة (أب غائب عن الفعل الاجتماعي، فاشل في تربيته لفاطمة، والحفاظ على أمها غيلانة).

- الأب المتخيّل في التمثيلية (أب يجسد السلطة، ويفشل في إتمام الدور)

- أب العيشوني الحقيقي (أب غائب أمام حضور الأم).

فالرواية تقوم بوأد صوت الأب أو قتله، أو جعل دوره باهتاً داخل الرواية، غير أنها في بعض الأحيان تمنحه حق الكلام، ولكن سرعان ما يرجع إلى سلبيته التي كوّنتها عنه الرواية باعتباره تشخيصاً للسلطة، وتجسيداً للرتابة[2]، كما يظهر في التمثيلية التي قام بها العيشوني متقمصاً دور الأب، وغيلانة دور الأم والبنت في الرواية (ص89).

فقتل الأب في الروايتين هو قول /حياة للأم، بجعل هذه الأم /المرأة هي الذاكرة والذكر، وبين التناص-ذاكرة، والذاكرة-تناص برازخ للتذكر الذي يذّكر تأنيث النسيان.

---

[1]- عبد الرحيم علام، الضوء الهارب، رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، ص 74.

[2] - المرجع نفسه، ص 75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2-1-2- تناص صورة الجنس في الروايتين:

أما تناص صورة الجنس في الروايتين، فنجد أن رواية "الضوء الهارب" جعلت منه أفقاً ومحفلاً سردياً[1]، فأحياناً لا تكاد تخلو صفحة أو مظهر حكائي من استحضار أو حكي الجنس في صوره وتجلياته المتعددة سواء كلغة... أو كممارسة[2]، وهذا عكس رواية "لعبة النسيان" التي جاءت متوازنة جنسياً، إلا أنها لا تخلو هي الأخرى من مشاهد جنسية قد تناصت في استيهاماتها التخييلية مع مشاهد من رواية "الضوء الهارب"، وسنكتفي بذكر بعضها.

ففي فصل "وكم يهواك من عاشق" من رواية "لعبة النسيان" تتناص صورة الجنس مع الذاكرة والذكريات والتذكر متماهية في محفل سردي واحد يجلله الصمت المتكلم، أمام صوت الجسد، يقول السارد:

"يشتعل الخيال أمدا طويلا قبل أن يلتقي الجسد بالشهوة... كيف يمكن أن نعيش بدون أن نختزن أجساداً في جسدنا؟....

في عتمة الغرفة ونحن عاريان فوق سرير ضيق، كفّ الضحك والابتسامات....

تكلم الجسدان بنشوة واشتعال... حتى اقتنعنا أن كل حديث عدا ذلك باطل. لا نريد نهاية للقائنا...

"هل تحسين مثلي بظلال الحداد تغمر تدريجيا فرحة النشوة العارمة التي تراءت لنا عبر رحلة جسدينا؟ أفكر الآن في امرأة عبرت معي من صحراء اللاشهوة إلى رحاب الشبق والخلاعة الجميلة. عشر سنوات عاشتها مع زوجها وما ذاقت هزة المجامعة. كان يضاجع نفسه تقول... ونحن نهتز معا على مشارف الشبق المندلع من جسدينا، أحسست بها امرأة أخرى، جسدها المتواري قبل، خلف الخجل والحرمان، اكتسح آنئذ السرير والغرفة وانتشلني من اعتيادية قد تضفي السأم على طقس اللذة."

[ل. ن، ص 97-98].

وقد تناصت مع هذا المشهد الجنسي مشاهد عديدة من رواية "الضوء الهارب"، إذ قامت هذه الرواية بتسريد هذه المشاهد بجعلها حية، وهذا ما قام به العيشوني-السارد

---

[1]- سعيد بنكراد، الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في رواية الضوء الهارب، ضمن النص السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، ط1، سنة1998، الرباط، المغرب، ص 111-112.

[2]- المرجع نفسه، ص 116 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كبؤرة حكائية لموضوعة الجنس، مع بقية شخصيات الرواية، فوضعية العيشوني هنا ليست وضعية مرضية أو شاذة بقدر ما هي حالة وجودية، تجعل منه يواجه الجنس وكأنه يواجه البحث عن الذات والكينونة[1]، عبر أجساد متعددة، وبخاصة جسد عشيقته غيلانة وابنتها فاطمة، فهو يقول في لحظة جنسية قصوى يتوحد فيها صمت الكتابة مع صوت الجسد:

" **يضيع الكلام من لسانه... تتحرك قدماه نحوها ويداه تنسجان جسرا إلى مملكة الفاتنة التي يحسها،... هي تنزع عنه منامته وهو يغوص في التيه... أخذت شفتاها تجوسان بإيقاع دافئ عبر الجبهة والصدغ والوجنتين والعنق والصدر... تطوف بجميع مناطق الجسد ويداها تسعفان في فك الحصار عن الشهوة المتوارية خلف هموم التفكير والخلق وفهم العالم والآخرين..... وشفتاه بدورهما تتحركان والأصابع تلتقط كهرباء الجسدين. ذبذبات مبهمة تهمهم بأصوات لا تبين إلا أنها بليغة خارج اكتمال التشكل وخارج التلفظ... وفاطمة تبدع لوحتها الآن: فعبر الحركات المحمومة تسند ظهره إلى خشبة الفراش وتدس ساقيها حول جذعه بينما ساقاه تنفرجان لاحتوائها... والهمهمة تستبين قليلا ثم تغيب: "ديالي.. اعطني ديالي.. ألعزيز.. ديالي.. كله ألعزيز ديالي.. أنا.. آه.. ياك؟ ديالك.. ديا..." [ض. هـ، ص43-44].**

فنجد أن صورة الجنس قد تناصت في هذين المشهدين، وفي مشاهد أخرى من الروايتين، وعلى وجه الخصوص رواية "الضوء الهارب"، مصيّرة الجنس سرداً، والجسد كتابةً، تبوح بمكبوتاتها أمام المعيش المتأزم، والمتخيل المأمول، ليقع تناص موضوعة الجنس بين الحلم والواقع المتمظهر في سلسلة من الأشياء والكلمات والأوضاع، ليصبح هو الممّر المباشر نحو نقل الوضعيات من حالتها البسيطة (الوصف المجزء والمبهم لمعطياتها)، على حالتها المركبة (إنتاج دلالات قابلة لاستيعاب مجموع ما هو موصوف بشكل جزئي ومبهم ضمن بنية حقيقية واحدة)، أي نقل القارئ من حالة الاستيهام اللفظي أو"الشيئي" إلى حالة الفعل الحقيقي[2].

[1]- عبد الرحيم علام، الضوء الهارب، رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، ص 77.
[2]- سعيد بنكراد، الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي، ص117-118.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

غير أن جعل الجنس كأفق تناصي في روايات محمد برادة، واستثماره كموضوعة مركزية، وكسلوكات، لا يمكن ربطه بالعابر في حيوات الشخصيات أو بالمراهنة على خطابات اختزالية وتبسيطية يكون منطلقها تجربة غرامية /معيشية، بل إن الأمر يتجاوز هذه الحدود[1]، لمّا يتعلق الأمر "بأزمة" يتخبط فيها المجتمع العربي جراء تغييبه لنقاش المسكوت عنه داخل مجتمعاته.

3-2-2-2- تناص رواية "لعبة النسيان" مع رواية "مثل صيف لن يتكرر": (من ذاكرة الطفولة إلى تذكر الرجولة)

إن رواية "مثل صيف لن يتكرر" هي امتداد لمحكيات الذاكرة السردية للكاتب، أين تتجلى لغة الأم وصوت المجتمع، واستيهامات الأحلام، وإغراءات اللذة، التي تختزنها ذاكرة الطفل الذي كانه السارد قبل أن يكبر العالم في محكيات الذاكرة الموشومة، المتعالقة والمتعانقة بين مكانين وزمنين وشخصيتين في الروايتين، فمن قال أن الذاكرة لا تكشف عن برازخ المحكي والمعيش؟ وهذا ما سنحاول اكتشافه من خلال تناص الأمكنة، وتناص الأزمنة في الروايتين:

2-2-1- تناص الأمكنة في الروايتين:

تتزاحم الفضاءات والأمكنة في ذاكرة السارد، "فما أكثر ما تكثّف الرؤية وتنبهم الملامح عندما يتعلق الأمر بفضاءات المدن التي عشت في خباياها ردحاً من الزمن –كما يقول الكاتب- فهي ليست مجرد أمكنة ذات حيز وأسماء معروفة، بل هي فضاءات آهلة بالشخوص والكلام والمشاهد ولحظات المسرة والألم، تتسرب إلى أعماقنا وتستوطن ثنايا الذاكرة"[2].

[1]- عبد الرحيم علام، الضوء الهارب، رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، ص 78-79.
[2]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص294.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذ نجد أن هذه المرافئ-الأمكنة تتناص فيما بينها في رواياته، فهي أربعة مدن أيقظت فيه شهوة الحياة ورغائبها الممتّدة بالفسولة والقنوط وطول السفر (فاس، الرباط، القاهرة، باريس)[1]*

وغالباً ما كانت كل واحدة من هذه المدن عتبة تنقل الكاتب إلى تجربة جديدة ومرفأ تفيء شواطئه بانتظار إقلاع جديد:

*** مرفأ مدينة فاس:**

إن أول مدينة تخزنها ذاكرة الكاتب، هي مدينة فاس، مدينة الطفولة والصبا، وهي الذاكرة بكل محمولاتها الخارجة من سجل التاريخي والأسطوري، فهي تسكنه ويسكنها لأنها "... معين لا ينضب من اللحظات المشرقات التي كثيراً ما أستعين بها لأبدد ما يعترضني من كآبة ووحشة..."[2] وفي رحاب فاس العتيقة بأزقتها "المتاهة" المعتمة وحياتها التراتبية يراها السارد:

"كون منغلق ومفتوح، أقول دائما كلما اجتزت "باب بوجلود" أو "البطحاء" في طريقي إلى منزل الطفولة..."[ل. ن، ص109].

وفي باب بوجلود وقعت عينا الهادي- السارد ولأول مرة وهو برفقة أحد أقاربه على السينما التي كانت تعرض أفلاماً مصرية في إحدى دورها، ليتناص هذا المشهد المحمول في مسالك الذاكرة السردية مع رواية "مثل صيف لن يتكرر"، يقول السارد:

"متهيّب ومبسوط في نفس الآن من مغامرته الأولى في أرض الأفلام التي ملأت مخيلته عندما كان يتردد على سينما باب بوجلود في فاس..." [م. ص، ص28].

*** مرفأ مدينة الرباط:**

غير أن مدينة الرباط التي انتقل إليها السارد-الكاتب، كانت أكثر انفتاحاً من مدينة فاس المحافظة والتقليدية، يقول:

---

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص294.

* دون أن ننسى مدينة أخرى قد دارت فيها أحداث روايته الشهيرة الضوء الهارب، وهي مدينة طنجة التي احتفى بها الكثير من الروائيين المغاربة، وبخاصة تركيزهم على طنجة في زمنها الدولي المنفتحة على العالم، والذي أراد محمد برادة أن يجرب استيهاماته فيها من خلال سارده العيشوني برؤية مغايرة، إلا أننا لن نذكرها كمرفأ جريا على ما ذكره محمد برادة من المرافئ المهمة في حياته، وكذلك مدينة الدار البيضاء التي أشار إليها كمدينة منفتحة على العالم وفيها يسكن المخازنية أرباب المال والجاه، كما جاء في رواية "امرأة النسيان" التي دارت وقائعها في تلك المدينة.

[2]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص294.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت، أزقتها متسعة ومستوية والمنازل غير عالية ولا مثقلة بالزليج وبزخارف النقوش الجبصية، والدراجات تملآ الأزقة، والأزياء متنوعة..." [ل. ن، ص41].

غير أن ذاكرته ستبقى أمداً مشدودة إلى ليالي فاس وأصدقاء الطفولة، فلم تكن الرباط بالنسبة للسارد-الكاتب سوى فضاء خاص انتقل إليه، وفيه أتم دراسته في إحدى المدارس التابعة للحركة الوطنية، التي تُدرس بالعربية مبادئ حب الوطن والاقتناع بحق الاستقلال، ولكن أهمية هذا المرفأ الرباطي تكمن بالنسبة للكاتب في:

"لقائي بالكتابة عبر المناخ التنافسي المشجع الذي عشته بالمدرسة الثانوية مع أساتذة كانوا يحضوننا على القراءة، ويمدوننا بالكتب... وكانت حصة الإنشاء فرصة للتعبير والتجلي..."[1]

وبعد تشبّعه بالروح الوطنية وما تربى عليه من مبادئ في مدارسها وثانوياتها، امتدت به المسيرة نحو الخارج منطلقاً من هذا المرفأ المفتوح، يقول السارد:

"توقف قيلا ليسرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم 13 يوليوز 1955 باتجاه مرسيليا، أو من محطة القطار بباريس...." [م. ص، ص7].

هذا المقطع السردي سيعيدنا لاستقبال تناص آخر مع مرفأين آخرين، هما مرفأ مصر (القاهرة)، ومرفأ باريس:

*** مرفأ مدينة مصر (القاهرة):**

وهو مرفأ لم تقله "لعبة النسيان"، بل جاء متخفياً في انتظاراتها القادمة، لتتناص معه في محمولاتها السردية، فنجد إنهاء السارد-الهادي دراسته في المدارس بفاس، وانتقاله إلى الرباط للدراسة بثانوياتها، لتأتي مرحلة أخرى وهي مرحلة مهمة في حياة السارد-الكاتب، وهي نيل شهادة الباكالوريا التي لم يكن يسمح باجتيازها في المغرب إبان الاحتلال، فكان من المحتم على الراغبين في اجتيازها إما التوقف عن الدراسة، وإما السفر إلى المشرق (سوريا، أو مصر).

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص 295.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليختار السارد-الكاتب مصر (القاهرة تحديداً) كوجهة له، لما اختزنته الذاكرة (السمعية من أغاني، والبصرية من أفلام، والقرائية من قصص وروايات...)، لهذا يجد محمد برادة هذا المرفأ "مرفأ حاسماً ومؤثراً. إنه يرافق نهاية المراهقة ويدشن نقلة جذرية صوب امتدادات ملموسة لما عشته على مستوى المتخيل في الكتب والمجلات والإذاعة والأفلام..."[1]، وبهذا سيكبر العالم في عينيّ السارد كما جاء في "لعبة النسيان" (ص50)، أي من هنا سنخرج من ذاكرة الطفولة إلى تذكرات /ذكريات الرجولة، غير أن هذه الذاكرة لن يجللها النسيان، لتبقى ماثلة في محكياته المتلاحقة عن مصر المحروسة والقاهرة المعزية، يقول السارد:

"**كان في الواقع يقترب من سن السابعة عشرة واختار السفر إلى القاهرة لمتابعة دراسته، لأن التعليم بالعربية في المدارس الحرة التي أنشأتها الحركة الوطنية يتوقف عند عتبة الباكالوريا. ولأن تضييق السلطات الفرنسية لم يعد يسمح بتوسع هذا التعليم.**

وإذا كان قد اختار القاهرة ولم يختر دمشق كما فعل آخرون، فلأن ذاكرته تختزن مشاهد كثيرة من أفلام "يحيا الحب"، "ممنوع الحب"، "غرام وانتقام" ومن أغاني عبد الوهاب وفريد الأطرش... ثم أسماء بعض الكتاب: طه حسين، توفيق الحكيم..."

[م. ص، ص8-9].

فمصر بالنسبة للسارد-الكاتب تلك الصورة المؤسطرة المتألقة بالإغراء والفتنة، يقول الكاتب عن هذه الأجواء:

"... كانت إقامتي طوال خمسة سنوات على مقربة من الكتاب والشعراء والفنانين... تقوي عن نفسي نزوعاتها إلى الكتابة والحلم والمغامرة. وعندما عدت إلى مصر سنة 1960 كان لدي إحساس بأنني يمكن أن أعيش إلى نهاية حياتي مكتفيا بما حصلته وعشته في مصر..."[2].

*** مرفأ مدينة باريس:**

يُعد هذا المرفأ أكثر المرافئ انفتاحاً، لما تُعرف به مدينة باريس من أنها مدينة الأنوار، مدينة الجن والملائكة، فهي لم تكن فضاء تتناص فيه الذاكرة مع المتعة والتحرر

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص 295.
[2]- المرجع نفسه، ص296.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من القيود والمكبوتات فقط، بل كانت مرفأ أساسياً قد أغنى ذاكرة الكاتب بما شاهده واستمع إليه وعايشه سواء خلال الزيارات العابرة، أو خلال إقامته الدراسية[1]، وهذا ما تناصت معه محكيات الذاكرة في "مثل صيف لن يتكرر":

"عاد حماد إلى زيارة جامعة القاهرة خلال الشهر الأخير من سنة 1971. كان مقيما في باريس لإعداد أطروحة عن كتابات محمد مندور النقدية، واحتاج إلى بعض المراجع..." [م. ص، ص68].

فكانت باريس بالنسبة إليه صوتاً حراً متحرراً من كل المكبوتات والمسكوت عنه، وهذا ما عبّر عنه من خلال الفتاة المغربية المتحررة من كل القيود التي عانت منها في المغرب، لتجد ضالتها في باريس، متعرفة فيها على لغة الجسد وكلام الشهوة واللذة[2]، وهذا ما يقوله لنا السارد في "لعبة النسيان":

"... والحديث يبدأ من حيث أتت من باريس التي ما تزال تعيش امتدادات الربيع الساخن، ووجهها الأبيض واللثغة المحببة عندما تحدثك بالعربية، يذكرانك بالطفولة ومدينة البدء...

"عندما غادرت البيضاء لأدرس في باريس، لم تكن سني تتجاوز الثامنة عشرة، كانت مراهقتي جحيما لأنني فقدت أمي في فترة التحول ولم أطق زوجة أبي فالتجأت إلى العزلة والقراءة. وفي باريس تراءى لي أن بالإمكان أن أجرب الحالات القصوى في الفكر والجسد والعلاقات..." [ل. ن، ص99].

وهذا ما يظهر من خلال حديث الكاتب عن هذا المرفأ، وكأنه يعلق على هذا المشهد: "هو فضاء علمني شيئين: الحرية فردية قبل كل شيء، أي أنها لا تعيش إذا لم يؤمن الفرد بها ويدافع عنها، ويدرك أن لا أحد يتحمل أعباءها بدلا منه... والشيء الثاني هو نسبية الحقائق والمقاييس، مشخصة في العلائق والتحليلات والخطابات..."[3].

لهذا نجد أن تناص الأمكنة بين الروايتين "لعبة النسيان"، و"مثل صيف لن يتكرر"، لم يكن ثابتاً مستقراً، بل متحركاً ممتداً من خلال مسالك الذاكرة إلى مسارب محكيات أخرى، فهو في حراك مستمر داخل الفضاء الروائي لمحمد برادة، يتنقل بين الخفاء

---

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص296.

[2]- وقد عبّر عن هذه الظاهرة بجلاء في روايته "الضوء الهارب"، وما عانته المرأة من قمع أوصلها إلى مشارف الهلاك، فعملت على الهرب منه بالانغماس في اللذة و بيع الجسد، خاصة الفتيات العربيات اللائي يهاجرن إلى الدول الغربية، وهذه من أخطر الأزمات التي يمر بها المجتمع العربي.

[3]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص296.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتجلي، بين الحضور والغياب، لأن الذاكرة هي دائماً ما لم يقل بعد، ولأن الذاكرة التناصية تسكن البين (الإضاءة والتعتيم، النسيان والتذكر).

2-2-2- تناص الأزمنة في الروايتين:

إذا أتينا إلى تناص الأزمنة بين الروايتين نجده يمتد في داخلها، ويستمر خارجها، أي في كامل الكون الروائي لمحمد برادة، لأنه كون واحد يمتح من ذاكرة سردية مشتركة، لهذا سيتحقق هذا التناص في مرفأين زمنيين مهمين بالنسبة للكاتب، اختزنتهما الذاكرة، لتقولهما واقعاً ومتخيلاً، وهما مرفأ التغيير، ومرفأ زئبقية التاريخ[1].

*** مرفأ التغيير:**

وهو مرفأ التقاطعات والتفاعلات المجتمعية والنصيّة، وهو على رأس قائمة الموضوعات التي شغلت محمد برادة إلى حد الهوس سياسياً وثقافياً وحياتياً[2]، لأنه مرتبط بزمن الطفولة والشباب، وما احتفظت به الذاكرة عن أوضاع المغرب الاجتماعية والسياسية، ليتسرّب هذا الواقعي إلى مسالك التخييل السردي، إذ نجد آثاره بادية على مر فصول رواية "لعبة النسيان"، (فيما قبل تاريخنا، ثم يكبر العالم في أعيننا، وزمن آخر)، وهذه العناوين تختصر هذه الأزمنة المتناصة فيما بينها داخل الرواية، يقول السارد:

" **لكن ذلك الصباح، صباح يوم جمعة غالبا، من شهر غشت 1953، غيّر إيقاع حياة الطايع والهادي، وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهما إلى جديّة عالم الكبار وهمومه. كانت قد مرّت بضعة أسابيع على نفي الملك إلى جزيرة كورسيكا، وقادة الحركة الوطنية في السجون، والتوتر في أوجه: لحظة المواجهة التي انتظرها الجميع بفارغ الصبر وبغير قليل من التهيّب والتوجس...**" **[ل. ن، ص43]**.

لتمتد هذه المظاهر الثورية والتحررية متعالقة مع بعضها البعض في رواية "مثل صيف لن يتكرر"، والطفل الذي كبر يسرد تلك الذكريات التي سمعها وعاشها وناضل فيها من بعد:

---

[1]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص297.
[2]- المرجع نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"سأكتب ما يتسابق إلى الذاكرة ثم أضيف ما استدركه وتُوشّيه المخيّلة إلى أن ينفسح القول وينتسج ذاك الذي يراودني بقوة ملحا على أن يسكن الورق حتى لا يبهت داخل مسالك الذاكرة." [م. ص، ص8].

وفعلاً، فقد استرجع محمد برادة ما كانت أملته عليه الذاكرة السردية البعيدة فيما أسميناه من قبل بالتناص-رحم في المجموعة القصصية "سلخ الجلد"، والذي يتوالد في كامل الكون الروائي لمحمد برادة، إذ يذكر شخصية حماد[1] وما كان لها من وعي ثوري تحرري رغم صغر سنها مع بقية أصدقائها في الثانوية:

"كنا نعيش بعقول أكبر من سننا. لم نتجاوز الخامسة عشر لكننا نتتبع أخبار الثورة في مصر، ومعارك مصدق في إيران... ونسيح مع شخصيات "المعذبون في الأرض" من خلال أسلوب طه حسين الموسوق المكرور... ونتبادل المناشير السرية للحركة الوطنية... رجالا صغارا كنا، أو على الأصح أطفالا كبارا..."

[مجموعة سلخ الجلد، ص76].

ولمّا كبرت فيهم هذه العزيمة، أصبح نضالهم في الداخل كنضالهم خارج البلاد، فهاهو حماد-السارد يحدثنا عن بعض وجوه هذا النضال وهو في مصر، وخاصة في اجتماعاته مع رفاق الدراسة مع الزعيم الروحي التحرري "**علال الفاسي**" أين كانوا يلتقون به في مصر الجديدة ليتدارسوا أوضاع البلاد:

"... بدأ الإحساس بأن المفاوضات مع فرنسا من أجل إعادة الملك المنفي والاتفاق على الاستقلال أصبحت وشيكة، لكن التخوفات كثيرة والزعيم غير مقتنع بفكرة الاستقلال مع استمرار "الترابط"، وجيش التحرير يطمح إلى امتداد أوسع لتصفية الوجود الفرنسي في الجنوب..." [م. ص، ص14].

فكان هذا المرفأ مرفأ تناصياً منفتحاً على رياح التغيير، والخروج من فورة الشباب إلى اتزان الرجولة وتدبيرات الفعل السياسي، مع تأملات الفعل الثقافي اللذان يعدان من أهم الموضوعات التي شغلت الكاتب مناضلاً ومثقفاً.

---

[1]- نجد أن شخصية حماد أول ما ذكرت، ذكرت في المجموعة القصصية "سلخ الجلد"، أي في بدايات كتابات برادة الإبداعية، ليستعيدها فيما أسميناه بالذاكرة- رحم، والذاكرة- تناص في روايته "مثل صيف لن يتكرر"، وهذا ما لم ندرسه هنا ولزم الإشارة إليه وهو تناص الشخصيات الروائية في أعمال محمد برادة، إذ تعد هذه القصة هي رحم محكيات برادة في هذه الرواية، فكل عناصرها البنائية توجد فيها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** مرفأ زئبقية التاريخ:**

هذا مرفأ آخر يُظهر تلك التقاطعات والتفاعلات في أزمنة عايشها الكاتب واقعاً، لتعيدها ذاكرة-تناص كتابةً تخييلية غضة كأنها حدثت الآن.

فالذاكرة التاريخية تجعل الكاتب من ذلك الجيل المخضرم الذي عاش وعايش فترات احتلال المغرب، ومن ثم استقلاله، ليساهم بعد ذلك في الفعل السياسي والثقافي من خلال منابر سياسية وفكرية، وخاصة منبر إتحاد كتاب المغرب الذي ترأسه لسنوات[1]، فهو يقول عن هذه المرحلة:

"ذلك أن انتمائي إلى جيل مخضرم (فترة قبل الاستقلال وبعده) وانخراطي في العمل السياسي النضالي مدة غير قصيرة، وسعيي مع زملاء آخرين إلى التبشير بالأدب والثقافة المغربيين الجديدين. كل ذلك أتاح لي أن أعيش لحظات "تاريخية" على جانب من الأهمية"[2]

ليستمر العالم يكبر ويكبر في عيني ذلك الطفل ثم الشاب الذي طالما جرى في أزقة فاس القديمة، ليتفتق وعيه وهو بالرباط على أوضاع البلاد المحتلة التي لا بد أن تعرف يوماً مضيئاً، لتأتي مرحلة الرجولة، مرحلة الفكر والتدبر بغد مشرق للبلاد، وهذا ما شكلته ذاكرته التناصية من تلك التجارب التي مرّ بها، خاصة بعد سفره لمصر وما تكوّن لديه من وعي تحرري، وكذلك احتكاكه بالآخر واطلاعه على ثقافته وحضارته في باريس على وجه الخصوص، كل هذا جعله يعيد النظر في ما كان يقلقه معرفياً في فهم علاقة السياسي بالثقافي[3]، وقد انتقل هذا القلق إلى المستوى التخييلي، إذ يقول السارد في "لعبة النسيان":

"... وكنت مرة في اجتماع حزبي يتضمن جدول أعماله السؤال الخالد: ما العمل؟ على إثر سلسلة حملات من القمع والاعتقالات... وطال النقاش وامتدت التحليلات... انتابني ضيق شديد ووجدتني أرفع يدي لأطلب الكلام. وقفت بهدوء وتنحنحت قبل أن

---

[1]- كان محمد برادة رئيساً لإتحاد كتاب المغرب لفترة طويلة امتدت من سنة 1976 إلى غاية 1983، عرف فيها الإتحاد أوّج نشاطه، إذ لم يُقص منه أي اتجاه فكري، بل كان ملتقى كل الأفكار والأطياف،كما ذكر هذا في كتابه سياقات ثقافية.

[2]- محمد برادة، مرافئ الذاكرة، ضمن سياقات ثقافية، ص298-299.

[3]- نجد محمد برادة كثيراً ما يفردها بالدرس، وفي كتابه سياقات ثقافية العديد من المقالات تتعرض لهذه العلاقة، نجدها في مواقف الصفحة 91، وفي قسم المداخلات الصفحة 171.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أقول: "لا تؤاخذوني أيها الإخوان فأنا لدي سؤال يشغلني منذ فترة وهو: هل تعرفون أمي؟ هل أحد هنا يتذكرها؟" [ل. ن، ص141-142].

وهذا المقطع شاهد على أن الذاكرة نص من جهة، وتناص من جهة أخرى، لوقوعها في المابين، في منطقة اللاحسم بين ثقل الماضي وقلق الحاضر، بين أوهام الواقعي، ووهم التخييلي، ما أدى بمحمد برادة إلى أن يمعن التفكير في سؤال طالت الإجابة عنه، وهو يحاول الكتابة **عن استحالة الكتابة** نفسها، ما قاده إلى كتابة رواية "لعبة النسيان"، التي كانت في الأصل مقالاً كتبه عن استحالة الكتابة، فهو يقول:

"... لأن كل التخطيطات التي سطرتها للحديث عن الشروط الاجتماعية والسياسية والنفسية المتصلة بالكتابة بدأت تتبخر بقدر ما أستحضر التفاصيل والمشاهد الثاوية في الذاكرة. انبثق أمامي سؤال مزلزل: كيف انصرفت إلى كتابة المقالات والدراسات والتعليقات والبيانات المتدثرة بالمصطلحات والمفهومات والحجج العقلية، وتناسيت تغريد الحساسين في "جنات" فاس وعيني لالة ربيعة اللوزيتين، وهدير المظاهرات في أزقة فاس والرباط قبل الاستقلال وبعده"[1].

لقد أصبح الكاتب على وعي تام بضرورة الخروج من مرحلة مساواة النص الأدبي بالفعل السياسي، وبين الكلمة والأشياء، لينتقل إلى مرحلة إعادة النظر في الفهم المبسط للواقعية والالتزام، وإدراك وقع المسافة بين النص الأدبي وبين الواقع السياسي والإيديولوجي[2]، مستعيناً بذاكرته التناصية ولجوئه إلى حرية الكتابة التي تجمع بين المشاعر والمشاهد والمناظر والاستيهامات، تلك المادة الخام التي تستمد كيانها من شكلها الفني وطريقة توظيفها في النص.

وعليه فإن مرفأ التغيير، ومرفأ زئبقية التاريخ، يشتغلان كمحركين للذاكرة-تناص بحملهما لأسئلة تبقى دائماً معلقة عند محمد برادة، تحتاج إلى التفكير قصد تشكيل يوتوبيا للذاكرة، وهذا بالحفر في طبقات التذكر، والنبش في تضاريس الذكريات عن محكيات

[1]- محمد برادة، اللجوء إلى حرية الكتابة، ضمن سياقات ثقافية، ص287.
[2]- محمد برادة، حياة النص بين العام والخاص، ضمن سياقات ثقافية، ص321-322.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذاكرة وشعريتها السردية الموشومة على ظهر الزمكان، وبهذا نكون قد بدأنا بفهم خصوصية شعرية الذاكرة[1] التي يبقى محمد برادة من المنظرين لها.

لنقدم بعد هذا البحث نموذجاً روائياً متميزاً عن التعالق الموجود بين روايتين لمحمد برادة وهما رواية "لعبة النسيان" ورواية "امرأة النسيان"، كاشفين عن هذا التفاعل والحوارية الموجودة بينهما.

[1]- وهذه من بين المسائل المهمة التي يركز عليها محمد برادة في أعماله الأدبية واشتغالاته النقدية، وهو البحث في شعرية للذاكرة، وهذا ما نتلمسه في كتابه سياقات ثقافية، ص305، وكذلك في كتابه الآخر المهم الذي حاول التنظير لشعرية الذاكرة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، ط1، سنة 2003، ص 8-12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-2-3- التعالق النصي بين "امرأة النسيان" و"لعبة النسيان"
(نحو تقارؤ نصي):

يعد التعالق النصي، أحد أنماط المتعاليات النصيّة الخمسة، التي جاء بها "**ج. جينيت**"[1]، فهو مصطلح يقترب ويبتعد عن مصطلح التناص[2]، إذا نظرنا إليه من وجهة نظر موسعة، فقد حدّده "**ج. جينيت**" بـــ "تلك العلاقة التي تربط نصاً (ب)، يسميه نصاً لاحقاً (hypertexte)، بنص آخر(أ)، يسميه نصاً سابقاً (hypotexte)، بفعل المحاكاة والتحويل"[3].

فالنص اللاحق في الرواتين المدورستين هو رواية "امرأة النسيان"، أما نصها السابق فهو رواية "لعبة النسيان"، لتدخلا في تفاعل وتعالق نصي على جميع المستويات السردية، مع الحفاظ على خصوصيات كل رواية، لنتجاوز هذا المصطلح (التعالق النصي /الروائي) ، لمصطلح آخر، وهو ما أسميناه بالتقارئ النصي /الروائي[4]، كمصطلح شققناه من فعل القراءة وممارستها، أين يحتكم مصطلح التقارئ لفعلي التعالق والتفاعل والحوارية، قصد تحقيق قرائية النص /الرواية من جهة (أي تحقيق قيمتها الجمالية والسردية من قبل القارئ النصي /التخييلي)، وتحقيق مقروئية النص /الرواية من جهة أخرى (أي تحقيق قيمتها التداولية من قبل القارئ الواقعي).

فالتقارؤ النصي إذا نظرنا إليه من داخل نظرية النص الأدبي، فسنجده مرتبة من مراتب التعالق النصي، أو من مراتب التناص (وهذا لتعقيد الظاهرة المشتغل عليها مصطلحاً وإجراء)، أما إذا نظرنا إليه من داخل نظرية القراءة والتلقي، فسيحتاج لجهاز مصطلحي ومفاهيمي خاص به.

لهذا سنعمل على فهمه من خلال تقارئ أو تعالق رواية "امرأة النسيان" مع رواية "لعبة النسيان" على مستوى الأمكنة والأزمنة والشخصيات، لأن القراءة ذاكرة للمقروء، وتذكر للمنسي في المكتوب من الذاكرة- قراءة.

---

[1] -G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, ed. du seuil, Paris, 1982.

[2] -Nathalie Piégay-Gros, introduction à l'intertextualité, pp13-14.

[3] - G. Genette, Palimpsestes, pp11-12.

[4]- وهذا يحتاج لبحث معمق ومستقل، لمقاربة هذا المصطلح الجديد،ولتحديد الكيفية التي تقارئ بها رواية، رواية أخرى سابقة عنها (مفسرة أو معلقة أو ناقدة لها)، لينعكس الأمر إذ يصبح التعالق النصي من بين مراتب التقارؤ النصي التي تكشف عن قرائية النص /الرواية، وهذا أمر شديد التعقيد أردنا أن نثيره للبحث والتقصي، لهذا نحن ما زلنا نستعمل التعالق للكشف عن خصوصيات هذا التقارؤ.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-2-3-1- تعالق الأمكنة بين الروايتين:

نجد بأن الروايتين تتعالقان على مستوى الأمكنة، وهذا واضح من خلال قراءتنا لهما، فرواية "لعبة النسيان" تدور أحداثها في فضاءات قد حللناها سابقاً وهي: فاس، الرباط، مصر، باريس...، وكذلك رواية "امرأة النسيان" التي تدور أحداثها في نفس الفضاءات، وإن أوهمتنا أن مركز أحداثها مدينة الدار البيضاء، وهي مرافئ شكلت الذاكرة السردية للكاتب في أعماله الروائية.

وإذا تأملنا تلك التعالقات النصيّة بين الروايتين، ستواجهنا مدينة الرباط التي تُعد بالنسبة للسارد-الكاتب في "لعبة النسيان" فضاء مغايراً لفضاء فاس القديمة، وأكثر انفتاحاً كما رأينا، لهذا يستمر هذا الفضاء في التعالق والانفتاح في رواية "امرأة النسيان" مقارئا لهذه الفضاءات الخارجة /المولودة من رحم الذاكرة السردية المنسية، فهاهو الهادي-السارد يغادر فاس إلى الرباط التي يقول عنها:

"**بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت. أزقتها متسقة ومستوية...**" **[ل. ن، ص41]**.

فالرباط مقرونة عنده دوماً بالاتساع والانفتاح، وكلما تجول فيها وحده، أو مع أحد أقاربه تكبر في عينه، فالمكان عنده حكاية تروى، كتاب يقرأ، يقول:

"**مرة في الرباط، تجولت معه (سيد الطيب) داخل الأحياء العصرية، وجلسنا بأحد المقاهي... كان ينصت وأحيانا يعلق، لكنه كان يبدو كأنه يكتشف عالما يجهله... كان العالم الخارجي الفسيح، كما يتبدى في الرباط، يُربك حكيه. هنا، خارج مدينته، بدا لي متعثراً فأخذت استحضر بعض ما عشته معه في الطفولة ليسترجع حكيه المعتاد...**"

[ل. ن، ص31].

وهاهو بعد استعادته لاستيهاماته في خريف العمر يقول عن تلك /هذه الرباط:

"**صباح من شهر أكتوبر، منذ خمس سنوات. سماء يلفها غمام خفيف يحجب شمسا متكتمة ستعلن بقوة عن حرارتها كلما تقدمت عقارب الساعة. مشهد مألوف في خريف الرباط المنبئ، غالبا عن جفاف...**"**[ا. ن، ص4]**.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلا أن الرباط الآن لم تعد عند السارد-الكاتب تلك الرباط التي خزنتها الذاكرة السردية، رباط بكرة الشباب، رباط نسائم الرجولة، وحمل قضايا الوطن وهموم الأمة، لقد بدت له بعد عودته من الغربة في خريف 1998:

"**عدت من سفر طويل إلى الرباط، خريف 1998. بدت لي المدينة متثائبة، متدثرة بشمس متأججة أكثر من المألوف. مظاهر التباين تزداد ما بين الأحياء الشعبية وأحياء الإقامات الفخمة التي تُراكم علامات البذخ...**" **[ا. ن، ص24]**.

فنلاحظ أن تعالق الأمكنة عند محمد برادة دار بين الائتلاف والاختلاف، لما عرفه المغرب من حراك اجتماعي واقتصادي وسياسي وثقافي بعد الاستقلال، ليستمر معه الحال بعد ذلك، لينتج مفارقات مجتمعية طفت إلى السطح لم يعد بالاستطاعة إخفاءها، لتصبح المدينة التي كانت منبعاً للحياة، قبراً يُدفن فيها أبناءها.

أما إذا انتقلنا إلى التعالق المكاني الثاني بين مدينة باريس في "لعبة النسيان"، ومدينة باريس في "امرأة النسيان"، فستطالعنا هذه المدينة بحمولاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية، ففيها عرفت الشخصية ف-ب متع الحياة، واستيهامات اللّذة، والتحرر الجسدي، وكان الهادي-السارد من بين من عرفتهم في مدينة الجن والملائكة قبل أن تصبح اللعبة امرأة للنسيان، تقول عن مدينة باريس، التي قالت لها هي أيضاً:

"**كل تحول يبدأ من الجسد، ونحن لا نعيش مرتين، وإذا لم نندرج ضمن الحركة ولم نبتكر لغة تَسنُد تغيرنا الحتمي. أغرقتنا المواضعات، ولفنا الموت البطيء...**"

[ل. ن، ص 103-104].

وهذا الكلام على الرغم من بساطته، إلا أنه يحمل سمات المكان الذي تتعالق معه ف-ب، لتبدأ المقارنة بين ما عاشته وتعيشه في المغرب، وبين ما أتيح لها في باريس، تلك التجربة المغامرة في عالم متفتح، ليصبح هذا التعالق المكاني أكثر وضوحاً في رواية "امرأة النسيان"، بعدما أعاد لها الكاتب-السارد صورتها بل روحها المسلوبة في "لعبة النسيان"، لتتكلم عن مكان-التحرر، ومكان-اللذة، اللذان عرفت فيهما كيف تعيش اختلافيتها في أمكنة أخرى، تقول:

"**عندما وصلت إلى باريس أدركت أن الحياة يمكن أن تكون مختلفة عما عشته في المغرب تحت وصاية تأخذ أكثر من شكل. وجدت أن الفتاة تستطيع أن تكون مسؤولة**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن ذاتها وأن تواجه أعباء حريتها وأسئلتها الخاصة، الصعبة... لم أكن أستطيع أن أثبت ذاتي إلا بنفي الموروث الذي شل وجودي وحوّلني إسفنجة تمتص ما يلقى إليها من معلومات وأوامر وتعاليم. الأب. زوجة الأب. العمات. الخالات. عيب. حشومة. البنات ما يخرجوش مع الأولاد... في المدرسة الفرنسية فقط كنت أتنفس بحرية لبضع ساعات..." [ا. ن، ص15].

لتصبح هذه المدينة مكاناً تعالقياً مهماً لشخصية ف-ب، التي كانت في قلب الحراك الثقافي والسياسي الذي عرفته باريس، خاصة مظاهرات ربيع 1968، وما تابعته وقرأته لكبار منظرّيها ومفكريها، حول تحرر المرأة ونضالها من أجل أخذ حقوقها.

فكان هذا المكان بمثابة ذاكرة تحاور المتباعدين، ورحم يوصل بين المتباينين، فأمكنة "لعبة النسيان" هي نفسها أمكنة "امرأة النسيان"، غير أنها تغايرها من حيث إنجلاء أوهام السياسي، أمام وضوح رؤية الثقافي بعد مرور كل هذه الوقت بين الروايتين، فالمكان في تعالقه رؤية (للعالم الواقعي والتخييلي)، ومرآة (للأنا والآخر).

3-2-3-2- تعالق الأزمنة في الروايتين:

كما تعالقت الأمكنة في الروايتين، نجد أزمنتهما هي الأخرى تتعالق فيما بينها، فروايات محمد برادة لها احتفاء خاص بالأزمنة المتوالدة من ذاكرتها السردية، لهذا سنختار زمنين بارزين، كان لهما الأثر العميق في التغييرات التي عرفها مجتمع الرواية /الواقع، وقد ذكرهما محمد برادة في نصه اللاحق /الناسخ (امرأة النسيان)، معالقاً به نصه السابق / المنسوخ (لعبة النسيان).

2-2-1- تعالق زمن النضال السياسي والشعارات الحزبية:

عُرف هذا الزمن بحمته النضالية من قبل الكاتب-السارد، والذي عجّ بالشعارات الحزبية، والمقالات الثائرة، الخادمة لتوجهه السياسي وانتمائه الحزبي[1]، غير أن هذا السياسي كان دائماً يحدث قلقاً للثقافي، وهذا ما لمسناه في هذه التعالقات، إذ يقول السارد وهو في أحد اجتماعات الحزب التي كانت تعرف توتراً في النقاش:

[1]- يراجع كتاب محمد برادة: سياقات ثقافية، خاصة الجزء المخصص للمواقف والجدل القائم بين السياسي والثقافي، وقد أتينا على كثير منها في مبحث التناص، فلينظر هناك.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"... خيّم التوتر على الاجتماع وبقينا نتبادل النظرات في حرج والشعور بالمأزق لم تبدده التدخلات والملاحظات والتحليلات الموضوعية...

خبط المسؤول الحزبي يده على الطاولة وهو يقول: يقينا هذا المساء كلكم سرياليون..." [ل. ن، ص141-142].

لنجد أنفسنا في نفس هذا الزمن المشحون بالأفكار التقدمية الطلائعية والنضال، لخدمة القضية، يعاد في "امرأة النسيان"، ولكن هذه المرة، لتصفية حسابات قديمة، حاملاً في أطوائه سخرية لاذعة من أصدقاء الأمس، يقول السارد-الكاتب عن أحد أصدقائه الذين عرفوا بالنضال، بعد عودته من أرض الغربة:

"لا تعود علاقتي بمصلح إلى الحزب فقط، بل أعرفه منذ الطفولة عندما كنا نلتقي في أحياء الرباط... بعد الاستقلال تواجدنا داخل الحزب وتقاربنا أكثر في فترة الستينات حين اشتداد القمع... وأظن أننا أطلقنا عليه مصلح لأنه كان يحافظ على هدوئه خلال الأزمات والتوترات التي تسوء بين المناضلين فيسارع إلى دعوتهم ليتناقشوا ويتكاشفوا ثم ليتصالحوا قبل مغادرة بيته." [ا. ن، ص26].

فهذا التعالق النصي لم يأت إلا ليجلي وهم المرحلة السياسية والنضالية التي عاشها الكاتب-السارد، وما منيت به من إخفاق، وهو يرى أصدقاء الأمس قد خانوا الخط الحزبي والشعار السياسي، ليصبح أكثرهم انتهازيون ووصوليون، يتوسلون شتى الطرق لكسب المال ورضا المخزن، وقد وصفهم من قبل في عهد الانفتاح وهم في عرس ابن السي إبراهيم، حيث دُعيت إليه الطبقة الميسورة من شخصيات حزبية معروفة، ورجال أعمال يتحكمون في أقوات الشعب، يقول السارد-الكاتب عن هذا المشهد:

"... بالرغم من مواقف الاحتجاج والرفض وارتفاع أصوات المعترضين، فإن منطق الواقعية والتسابق إلى الانتهاز فرض نفسه، وشيئا فشيئا خفت بريق الشعارات الوطنية، وخلفه شعار "لا تشييد بدون دولة قوية". البناء يتشيد، والذين يسهرون على سيره لا يتورعون عن استعمال العنف، ولا شيء أفضل من أن تفوز-أيها الطامح- بموقع جيد وإن لم يكن القرار من نصيبك. العجلة تدور، عليك أن تحتل مكانك وتنتظر. انتظر لأن شعار المرحلة المقبلة، كما قال أحد الظرفاء، هو: "الدولة تمضي ويبقى الموظفون والتقنوقراطيون" [ل. ن، ص117].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا ما يظهر في جميع الغرف التي وصفها السارد، ذات الترتيب الخاص حسب مقامات الموجودين، غرفة لكبار الموظفين والشخصيات البارزة، وغرفة للكهول وأصدقاء العائلتين، وأخرى للأزواج المرفوقين بزوجاتهم، والرابعة للشباب المراهقين، وأهم غرفة كما يقول السارد هي غرفة الشخصيات الكبيرة:

"**في الغرفة التي استقبلت الشخصيات البارزة والأطر الصاعدة، يدور الحديث حول بعض الذكريات وحول الطقس وأسعار البترول... وتساءل البعض عن مدى صحة شائعات تغيير الحكومة...**" **[ل. ن، ص120].**

وهذه الأحداث ستتعالق في سياقات زمنية تختلف لتأتلف في معناها العام في رواية "امرأة النسيان"، ليرويها السارد بخطاب ساخر ناقم وناقد للوضع الذي آل إليه المغرب، جراء تخلي مناضلي الأمس عن مبادئهم النضالية، ومواقفهم حيال الأوضاع المتردية، ليجد السارد-الكاتب نفسه غريباً، والوجه واليد واللسان في وسط خرجه، يقول في إحدى الزيارات التي قام بها لحفل أحد الأصدقاء بعد عودته من باريس:

"... **معظم الحاضرين في هذا العشاء، كنت ألتقيهم باجتماعات اللجنة المركزية، والآخرون أعرفهم. هل حقا أنا أعرفهم؟ دهمني شعور بأن العلاقة بيننا قائمة على أرجل من طين وإن اجتماعاتنا لم تتخلّلها حوارات تخوّل لي أن أعرفهم... استغرقت لحظات وأنا استعرض الوجوه وأحاول استحضار ما أعرفه عن صاحب الوجه. كان أمامي ص. الذي لم أره منذ سنوات. سلمت عليه بحرارة يشوبها الفتور. كان ص قد لمع إبان النضال الطلابي... بعد أن عرفت السلطات انتماءه إلى تنظيم سري... لكنه سرعان ما تحول إلى متصادح فاقد للبريق عندما سلك طريقا ملتويا خلال انتخابات تشريعية سابقة...**

طالعني وجه ح. الذي تناقشت معه مرة، حول ما كتبه في جريدة الحزب... ومنذ سنة، قيل لي بأنه فوجئ بعدم تعيينه في تشكيلة التناوب. فطرق باب صديق له أصبح وزيرا، وأخذ يقنعه بأن يتنازل له عن المنصب..." **[ا. ن، ص32-34].**

ليستمر السارد-الكاتب في تعرية الأقنعة عن تلك الوجوه المتنكرة لذاكرتها النضالية، ولزمن الكلمة والموقف، فكانت رواية "امرأة النسيان" نصاً قارئاً لما لم تقله رواية "لعبة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النسيان" في زمنها، أو لما كانت مثقلة به وتولد في زمن "امرأة النسيان"، وهذا بعدما اتضحت الرؤى وانجلت الأوهام.

2-2-2- تعالق زمن الربيع الفرنسي في الروايتين:

تعالقت أحداث ربيع 1968 في باريس في الروايتين، لتحملهما الذاكرة السردية على لسان الشخصية ف-ب، التي عاشت فورة الأحداث لتصفها للهادي-السارد:

"**عشت بكل كياني فورة مايو 1968. كنت أحضر التجمعات في باحات السربون، وأناقش واستشهد بسارتر، وماركوز، وفرويد... وأنتقل من علاقة لأخرى بحثا عن مطلق يتخايل لي في كل حين... كنت مشدودة إلى محاولات التركيب بين ماركس وفرويد وإلى أطروحات تحرير "الجنس الآخر"...**

أكتب لك هذا الكلام وقد مرت سنتان على إشراقات مايو 1968، وبدأت الأحلام المتوهجة تخفت، وسلطة المؤسسات تسترجع سيطرتها، وأفعال التغيير تتحول تدريجيا إلى خطابات تحليلية... لكنني مدركة، الآن، أن اختياراتي لم تكن فقط تحت تأثير ثورة الشباب هنا... أشياء كانت مهيأة في أعماقي لأصير الفتاة (العانس؟) المغامرة، الظمآنة، المتحدية للحدود والمواضعات..." [ل. ن، ص**104-105**].

لتتعالق معها رواية "امرأة النسيان" بعد أن استعادت شخصية ف-ب كينونتها من رماد الذاكرة التناصية المنسية، مسترجعة نضارة ربيع 1968، بكل إستفهاماته واستلهاماته، وحتى استيهاماته، وهي واقعة بين قراءة الفكر الفلسفي الفرنسي آن ذاك، وأفكار حرية المرأة، وإثبات الذات، ونفي الموروث الذي حنّط الأجساد وكبت المشاعر، لتقول:

"**هناك وجدت، عند هيجل وماركس، ما غذى لديّ الإيمان بنفي ما هو قائم لاستجلاء ما هو كامن في المجتمع والإنسان... كنت أقرأ وأكتب وأنا أفكر في ما عشته بالمغرب، وفيما أطمح إلى تغييره لتستطيع النساء في بلادي أن يمارسن حريتهن... ولم أكن أريد أن تنقضي إقامتي الدراسية دون أن أستوعب وأجرب ما يوفره المجتمع الفرنسي الباحث، عبر انتفاضته في ربيع 1968 عن صيغة مغايرة للحياة القائمة ولعلائق الأسرة والأنماط السلوكية ولبرامج التعليم وتوزيع الثروات... عندما يمشي الحلم، فجأة، على قدمين تنتفي قيمة الكتابة. أليس كذلك؟**" [ا. ن، ص**15-16**].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فمن خلال هذين الشاهدين يظهر التعالق الزمني واضحاً بين الروايتين، فالمرأة تعيد قراءة النسيان عبر فعل التذكر الذي تحركه الذاكرة المتعالقة المتقارئة.

3-2-3-3- تعالق الشخصيات في الروايتين:

بعد هذه التعالقات نأتي على أهم تعالق بين الروايتين، وهو تعالق الشخصيات فيما بينها، وسنركز على تعالق مركزي يظهر في تعالق شخصية ف-ب صديقة الهادي، وإن كان هادي "لعبة النسيان" هو نفسه هادي "امرأة النسيان"، ولكن بعدما كبر العالم في أعينه وحدثت تغييرات على مستوى تعالقاته بالمكان، أو تحركاته في الزمان المغربي المفتوح على كل الاحتمالات، فكانت شخصية الهادي سارداً عالماً بكل الأحداث، عبر ذاكرته نتذكر نسيان الآخرين، ومن خلال صوته نستمع لأصواتهم في إضاءتها وتعتيمها، لهذا أراد محمد برادة (الهادي-السارد)، إحياء شخصية ف-ب من رماد النسيان، ليقحمها في لعبة التذكر، وتقع عملية الإحياء وفق استدعاء شخصية خيالية من الماضي، ماضي الكتابة، والواقعي، بإعطائها الحياة في رواية جديدة[1]، كون الكثير من النقاد لم ينصفوا في دراستهم هذا الصوت المتحرر، يقول:

"... في الدراسات والمقالات التي كتبت عن "لعبة النسيان" لم ينتبه أحد إلى المكانة المركزية لشخصية (ف-ب) من حيث التشكيل وتشخيص الزمن والفعل بطريقة مغايرة للشخوص الأخرى. وقد لفت نظري أن لغة (ف-ب) تكاد تخلو من دوال لغوية خاصة بها، إذ أن لغتها لا تتخصص إلا من خلال محتوى الكلمات المعبرة عن داخل عالم الرواية. لذلك يخيّل إليّ أن شخصية (ف-ب) بتحققها النصي، وانشطارها تجاه الزمن والذات والآخر، هي التي تتجاوز خصوصيتها (محليتها) لتنفلت نحو مستوى أكثر كلية: مستوى انطلاق الكتابة خارج قيود الخطاب الروائي لملاقاة لحظة تماس السواء (le même) مع الآخر بوصف تلك اللحظة هي مجال توليد المعنى والدلالة عبر القراءة وإعادة التحليل"[2]، لهذا يقول عنها الكاتب-السارد:

"ف-ب أكثر ملموسية وحيوية من أي شخص، من أي شيء آخر. هي مزيج مما ابتدعته المخيّلة ومما صادفته الحواس وشاهدته العين..." [ا. ن، ص20-21].

---

[1]- صدوق نور الدين، انجلاء الأوهام في الرواية المغربية، ص 48.
[2]-محمد برادة، حياة النص بين الخاص والعام، ضمن سياقات ثقافية، ص327.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهاهو الآن السارد-الكاتب يعيد لها صوتها من جديد:

"–أنا أنصت إليك. أترك لك الكلام لتستعيدي صوتك، الذي سرقته منك، من غير علم، في رواية "لعبة النسيان"..." [ا. ن،ص14].

وما جاء في قول محمد برادة سابقاً، هو ما دفع به لأن يجعل من هذه الشخصية مطيّة لقراءة تاريخه النضالي والسياسي من رؤية الآخر الثقافي الإبداعي، لما لهذا الفعل من حركية وتفاعل، وقدرة حوارية، لهذا قالت ف-ب للكاتب-السارد:

"منذ كتبت "لعبتك" وأنت تختبئ وراءها. ألم يحدثك الهادي عني؟ ما أخباره؟ منذ رأيته آخر مرة. منذ سنوات، في المقهى بباريس، لم ألتق به، عشت تجربة مليئة بالاهتزازات، من تدحرج إلى آخر..." [ا. ن، ص9].

إلا أن الكاتب ينظر إليها، متحققاً من هذا التعالق الموجود بين الشخصيتين في الروايتين:

"لم تكن ملامحها متطابقة مع ما تخيلت أن تكونه ف-ب في "لعبة النسيان". ورغم ذلك، كانت هناك تشابهات كثيرة... وإذا كانت ف-ب قد انبثقت عندي من صلصال المخيّلة، فها هي أمامي، من لحم ودم: مختلفة ومتطابقة، أبعد ما تكون عن اللعبة التي أويتُ إلى ظلالها زمنا. فكيف يستقيم الحوار بيننا وأنا مُرتَهن لصورة هلامية، احتمالية..." [ا. ن، ص13].

فكان الهدف من هذا التعالق بين الشخصيتين (وهما شخصية واحدة)، هو عملية الإحياء هذه، التي تهدف بدورها إلى التذكير، والمحاكمة، أما التذكير فيكون بإحلال القارئ، وهو يبني معناه الخاص في أجواء "لعبة النسيان"، وبالتالي نقله إلى "امرأة النسيان"، وكأن ملء الثقوب البيضاء لم يتم في الرواية السابقة، وإنما الراهنة، وأما المحاكمة فتعكسها صورة التماهي بين ف-ب والسارد والهادي[1]، أين يتوّحد الخطاب في قوله:

"أنت تنسين أننا ظلاّن لكيان واحد: منك أستمد اللغة، وكتابتي تمنحك الوجود..." [ا. ن، ص126].

[1]- صدوق نور الدين، انجلاء الأوهام في الرواية المغاربية، ص48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لهذا كانت شخصية ف-ب غير ثابتة في "لعبة النسيان"، لا تستقر عند خصائص أو موقف جوهري[1]، ما ساعد محمد برادة أن يدخلها في هذا التقارئ والتعالق النصي الموجود في "امرأة النسيان"، ومرتحلة في هذه الذاكرة التناصية عبر مسالك التخييل، ومهالك الواقعي، يقول:

"... **ليس النسيان لعبة. النسيان امرأة منها يُجبل المولود والمعدوم وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ وكل ما يمت بصلة إلى الحياة...**" **[ا. ن، ص18]**.

وصوت خفي يقول من وراء هذه الكلمات، أن رواية "امرأة النسيان" من حيث هي نص لاحق (ناسخ) لتعالقها مع بدايات الكتابة الروائية عند محمد برادة، في مرحلة اللجوء إلى الكتابة والتحرر من ربقة السياسي في رواية "لعبة النسيان" كنص سابق (منسوخ)، تقصّدت كشف المسكوت عنه من حسابات المرحلة السياسية اليسارية، التي امتدت من 1959 إلى كتابة رواية "امرأة النسيان"، والتي انتهت إلى إحباط ذاتي، كما تظهره لنا صورة أخرى، ممثلة في خيبة ذلك المثقف الذي راهن على مبدأ المواجهة والتغيير، بحثاً عن أفق بديل، إلا أن توجهات السياسي النفعية لا تولي أهمية لطروحات الثقافي (المثقف)[2]، وهذا ما ظهر جلياً في رواية "امرأة النسيان" التي جعلت من رواية "لعبة النسيان" إطارها السردي /التخييلي، ومؤطرها التجريبي.

[1]- محمد برادة، حياة النص بين الخاص والعام ،ص327.
[2]- صدوق نور الدين، انجلاء الأوهام في الرواية المغاربية، ص49.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-3 - التناص الخارجي في روايات محمد برادة:

بعد تبيّننا للتناص الداخلي في أعمال محمد برادة، سنيمم شطر تناص آخر، وهو التناص الخارجي، باعتباره مجموع تلك النصوص والخطابات التي ارتحلت إلى نصوص الكاتب، كونه عبارة عن قراءات متحولة ومرتحلة لنصوص أخرى شاهدها الكاتب أو سمعها أو عايشها أو قرأها، لتتقاطع وتتفاعل مع نصوصه.

لهذا وجدنا أن الذاكرة التناصية لمحمد برادة ليست داخلية فقط، ولكن تعدتها لذاكرة تناصية خارجية، توجد هناك خارج النصوص لتتحاور معها جمالياً وتخييلياً عاضدة لها ومتعاونة معها، قصد بناء مجتمعها الروائي، لهذا نجد روايات محمد برادة كثيرة التناصات الخارجية، وسنعمل على تحليل أبرزها، وهي التناص مع التراث والتاريخ، التناص مع الفنون، التناص مع الأعمال الأدبية.

3-3-1- التناص مع التراث والتاريخ [1]:

سنعمل على تلمس هذا التناص من خلال ما جاء في روايات محمد برادة.

3-1-1- في رواية "لعبة النسيان":

تناصت رواية "لعبة النسيان" مع التراث المغربي التقليدي الأصيل، من خلال ما ورد في كامل الرواية من تعريف بحياة الأسرة المغربية في فاس القديمة والرباط، وكل عاداتها وتقاليدها وعمرانها، كما تناصت مع التاريخ العربي عامة، وتاريخ المغرب الحديث على وجه الخصوص، إبان ثورة التحرير والأحداث التي واكبتها، وكذلك مرحلة الاستقلال وما عرفه المغرب المستقل من حراك على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي الذي يمثل محمد برادة جزء مهماً منه كما سبق لنا الحديث عنه[2].

3-1-2- في رواية "الضوء الهارب":

تناصت رواية "الضوء الهارب" مع مشاهد من التاريخ المغربي الحديث، خاصة زمن الاحتلال الإسباني، لما كانت طنجة الدولية محجّاً للأجانب للعمل أو المتعة أو الفن، وكذلك زمن الاحتلال الفرنسي، وما عرفته شوارع المغرب من مظاهرات، ثم زمن

[1]- إن النصوص التي سنستشهد بها كثيرة منثورة في فصول الروايات، لهذا سنجملها في موضوعاتها الكبرى، لكي لا نكرر الشواهد أكثر من مرة إلا ما كان يحتاج إلى ذكر، خادما للمعنى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستقلال، وظهور فئات من المجتمع همّها الوصول على أكتاف الضعفاء والمساكين، لتغرق في اللذة والبذخ متناسية مسؤولياتها تجاه الشعب كما صورتها الرواية.

3-1-3- في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

تناصت رواية "مثل صيف لن يتكرر" كباقي روايات محمد برادة مع التاريخ المغربي الحديث، وهذا يدل على استمرارية الفكرة والتركيز عليها، لأهميتها في تكوين مغرب الغد، وتناصها مع موجة الحركات التحررية في الوطن العربي، خاصة في المغرب الذي كان يطالب بالاستقلال غير المشروط من قبل أبنائه في الداخل والخارج (في مصر تحديداً)، لهذا كثيراً ما يتعرض الكاتب-السارد في هذه الرواية إلى تاريخ مصر الحديث والمعاصر، الذي كان يشبه في كثير من جوانبه تاريخ الأقطار العربية المحتلة في ذلك الوقت.

3-1-4- في رواية "امرأة النسيان":

أما رواية "امرأة النسيان"، فقد تناصت مع تاريخ المغرب المعاصر، إذ نجدها تصرّح أكثر مما تلّمح بالأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي آل إليها المغرب جراء سوء التسيير من قبل مناضلي الأمس، الذين دخلوا بيت الطاعة، فأصبحوا من أهل المخزن، متناسين هموم ومطالب الشعب التي ناضلوا من أجلها بالأمس، والذين ذكرهم تلميحاً أو تصريحاً، هم زملاء النضال في الأمس، ولكن قلبوا له ظهر المجن لمبادئهم النضالية.

3-3-2- التناص مع الفنون في روايات محمد برادة:

نجد في روايات محمد برادة تناصات عديدة مع فنون متعددة ومختلفة، سنركز على أبرزها، وهي الرسم والموسيقى والسينما، وفنون السمعي البصري (مثل التلفزيون والإذاعة ونشرات الأخبار) والجرائد.

2-1- في رواية "لعبة النسيان":

- **الموسيقى:**

نجد "لعبة النسيان" قد تناصت مع تلك النغمات الموسيقية التراثية، الشعبية منها والغيوانية التي كانت تُغنى في الجلسات الحميمية، أو في الولائم والأعراس، وكذلك مع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموسيقى الصوفية التي كانت تصدح في حلقات الذكر وقراءة الأوراد، فكانت الموسيقى حاضرة بكل طبوعها.

- **السينما**:

كما نجد أن للسينما نصيب في هذا التناص، إذا لم نقل أن البناء السردي التجريبي للرواية قائم على تقنية سينيمائية باعتمادها على التركيب بين (الإضاءة والتعتيم)، إلى جانب ولع السارد- الكاتب في هذه الرواية وروايات أخرى بالأفلام السينمائية، وقد ذكر بعضا من تلك الأفلام التي كان يشاهدها في سينما باب بوجلود وهو برفقة ابن خالته، وكانت أغلبها أفلام مصرية، والبعض منها أجنبية، والتي شاهدها في الخارج:

- ذكره لذلك الفيلم الياباني الذي شاهده في باريس، وكان يحمل لقطات جنسية لمضاجعة حتى الموت [ل. ن، ص57].

- كذلك، ذلك الفيلم الذي شاهده الهادي مع ف-ب في باريس، وتناقشا حوله طويلاً وكان اسمه (حكاية أو Histoire d'o/) [ل. ن، ص104].

- **التلفزيون والإذاعة**:

نجد الكاتب يتناص في روايته مع بعض الفنون السمعية البصرية التي يكثر من ذكرها وبخطوط بارزة في الرواية، خاصة في فصل "ثم يكبر العالم في أعيننا"، أين يقول راوي الرواة:

"**من ثم فإن الكاتب- إلى جانب ما سجله من أحداث وتفاصيل، سلمني مجموعة من أوراق ملحقة، تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف، وربورتاجات مستنسخة عن الإذاعة...**

الأولى، عبارة عن بلاغ نقله الكاتب من صحيفة أو مذياع، أو لعله حاكى فيه ما كان شائعا -وربما ما يزال- من خطب وبلاغات كانت تُنشر على الناس خلال العشرين سنة التي يشير إليها، وغالب الظن أنه بلاغ صدر عن حكام الوقت.

والثانية، وصف إذاعي مباشر لحفلة مسابقة الجمال العالمية التي كانت قد أقيمت بفندق هيلتون –الرباط.

والثالثة، مراسلة صحيفة عن استغلال عين مائية بقرية "دبدو" (إقليم وجدة) سنة 1978." **[ل. ن، ص88-89].**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2- في رواية "الضوء الهارب":

- الرسم:

يحتل الرسم في رواية "الضوء الهارب" مساحة كبيرة من الرواية، إذا لم نقل كل الرواية، لأنها تدور حول سارد-رسام وهو العيشوني الذي يحيا بالفن، ويعيش له، لهذا لا يخلو أي مقطع سردي من الحديث عن الرسم والرسامين ورسوماته المنجزة والتي تنتظر، ومن الرسامين الذين تناص معهم في الرواية نجد الرسام النمساوي **قوستاف كليمت**، الذي تناص مع الكثير من لوحاته التي سردها أو استعان بها لبناء شخصية ما، وقد ذكرناها في دراسة الصورة.

يقول السارد مثلاً في الرواية:

"**كنت أقف مشدوهاً أمام لوحة "المرأة الحامل" للرسام كليمت Klimet فبدأت أتممتم: أظن أن هذه اللوحة لا تقول شيئاً وجمالها في كون الخطوط والعلامات والألوان تلتقي عند وجه المرأة الناضج بالغواية والبراءة معا...**" **[ض. هـ، ص61]**.

ويقول في موضع آخر، وهو يعرض اتجاهات الرسم الحديث:

"**حيرتي تزداد ومعها تتراكم الأسئلة. تابعت ما أنجزه التجريديون والتصويريون، ووقفت طويلا أمام أعمال تستوحي الموديرنيزم والمستقبلية وأخرى تتوشح بالميتافيزيقا والميثولوجيا، وسرت في أثر الطلائعية والواقعية... لكن جميع تلك الدروب تتلاشى لتبقى لوحات بعينها تتلألأ من خلال أسماء: رامبراندت، سيزان، براك، موني، كلي، ماتيس، جياكوميتي، بيكاسو، دي بوفيه...**" **[ض. هـ، ص79]**.

- الموسيقى:

لقد تناصت الرواية مع أغاني وألحان موسيقى عصرية وأخرى تراثية، كانت تغنيها الشيخات الشاويات بأصواتهن الدافئة، ومنهن الشيخة السندوسية التي ذكرها السارد:

"... **استيقظ متأخراً، مقلوب الدماغ، بعد ليلة صاخبة قضاها بمرقص ليلي يقدم وصلة طويلة لشيخات من الشاوية. وجد نفسه محشورا في سهرة النايت كلوب عندما قابل، صدفة، صديقا كان قد تعرف عليه بمراكش ولم يره منذ سنوات. جابك الله تونّسني، قال له ذلك الصديق، سنسهر مع الشيخة السندسية بنت الشاوية، صوتها مزيج من تربة التِّرس ونكهة الحنطة أيها الفنان.**" **[ض. هـ، ص83]**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى جانب تناصه مع الموسيقى الكلاسيكية العالمية، مثل سيمفونية موزار، يقول السارد:

"... **وضعت أسطوانة موزار: كونسورتو 23 للبيانو، أداجيو، واستسلمت لنشوة الحدث. تدريجيا بدأت أرتاد عبر حوار البيانو والكمنجات...**" **[ض. هـ، ص112]**.

وفي ذكره لذلك الكرنفال السنوي الذي كانت تعرفه طنجة، وفيه تمتزج الموسيقى بالغناء والرقص على إيقاعات مختلفة، يقول عنها السارد:

"**قبل سنة 1936، عرفت طنجة كرنفالا سنويا يستمر عدة أيام... وكانت أيام الكرنفال تختم بحفلة راقصة تسمى (baile de pinata) تقام آخر مساء بمسرح سيرفانطيس الكبير... وفيها يرقص المشاركون رقصات التانكو والسامبا، والتشارلستون، والباسي دوبل، الشائعة آنذاك...**" **[ض. هـ، ص188-189]**.

- **السينما:**

لقد تناصت الرواية مع أفلام غربية كثيرة، نذكر منها ما أورده السارد ملخصاً تلك الأفلام:

"**لم يقل لها: تذكرينني بأحد أفلام انكمار بيركمان: البطلة في بلد لا تعرف لغته، وحيدة متروكة. الحرب قائمة وهي هاربة من جحيمها. التقته (كان يعمل نادلا في مقهى) وهو أيضا جاء من بلاد أخرى ضائعا جائعا. اختليا في غرفتها بالفندق والمشهد السينمائي يتكلم بلغة واحدة: صوت المرأة العارية يخاطب جسد الرجل العاري الذي لا يفهم ما تقوله تلك الجائعة، الملتاعة، الخائفة...**" **[ض. هـ، ص96]**.

وكذلك ما شاهدته فاطمة مع عشيقها ماتياس الفرنسي الجديد، لما ارتادا إحدى دور السينما:

"**في السينما ونحن نشاهد فيلم كامي كلوديل، كنت متنبهة لاختيار المشهد الذي يبرر ملامستي له. وسنحت الفرصة عندما بدأت مشاهد انعزال كامي في معملها وإعلانها الحرب على رودان. كان تحديها رائعا ومخيفا...**" **[ض. هـ، ص161]**.

- **التلفزيون:**

نجد رواية "الضوء الهارب" قد تناصت مع بعض الفنون السمعية البصرية منها على الخصوص، التلفزيون الذي لعب دوراً مهماً في تحريك المشاهد السردية في الرواية،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فكثيراً ما كان السارد العيشوني يشاهد التلفزيون ثم يعلق على نشرات الأخبار المحلية والدولية، يقول في أحد المشاهد:

"ضغط على زر جهاز التلفزيون فظهر مذيع إسباني يقدم تحقيقا عن انتشار ظاهرة المعاشرة غير الشرعية بين الرجال والنساء في فرنسا... إنهم متفائلون سعداء لأن المسارة تحررهم من قيود الزواج وتجعلهم يعيشون دائما حالات مفتوحة تستلزم جهدا يوميا لإنعاش الحب.

الفقرة التالية كانت عن مظاهرة نظمها النازيون الجدد في ألمانيا الغربية بمناسبة موت رودولف هيس الساعد الأيمن لهتلر." [ض. هـ، ص19]

أما عن الأخبار المحلية، فيقول:

"... في اللحظة نفسها ضغط على رقم آخر... فظهر مذيع القناة الوطنية وهو يقدم أخبار المساء. قالت فاطمة بأنها لم تشاهد التلفزة المغربية منذ وصولها إلى طنجة، وردّ العيشوني بأن المنجزات كثيرة والحمد لله ولا داعي لأن تشغل بالها... لكن مع ذلك لا بأس من أن نستمع قليلا إلى ما تجود به قريحة القناة الوطنية. ماذا يقول المذيعون والمذيعات؟

"... وقد أبدى الزائر الكريم إعجابه بما حبانا به الله من روعة المناظر وتنوع الإمكانات الطبيعية...

... وفي مجلس النواب خُصصت جلسة بعد الظهر لرد السادة الوزراء على الأسئلة الشفوية الموجهة من النواب المحترمين..." [ض. هـ، ص20-21]

نلاحظ هنا تلك السخرية المضمرة من قبل السارد لما تبثه القناة الوطنية من أخبار عن أوضاع البلاد والعباد تناقض الواقع المعيش.

وكذلك يظهر التناص الخارجي جلياً في ذلك الشريط الوثائقي لأحمد مرابط الذي استعان به محمد برادة لنسج قصة "مرض الزين" التي تعد قصة واقعية، يشير إليها برادة كأحد مراجعه، وقد أدرجها في روايته، يقول السارد عن تلك القصة:

"... صديقه عندما يسكر ويُجلي الحزن قعره، ينطلق في ترداد حكايته المفضلة عن الفتاة الجميلة جدا المحاكية للنسيم في رقته وللقمر في تمامه... لكنها كانت مصابة بـــ"مرض الزين".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مثلما أقول لك هذا المرض موجود ومعروف يمكنك تسأل عنه سكان حي "الدرادب" بطنجة لأن بطلة القصة كانت تسكن هناك..." [ض. هـ، ص37].

وهناك الكثير من التناصات الأخرى، لكننا سنكتفي بهذه لأنها تفي بتوضيح الغرض المقصود.

2-3- في رواية "مثل صيف لن يتكرر":

- السينما:

من بين التناصات الخارجية المهمة في هذه الرواية، هي تناصه مع السينما، وذلك حين يرجع محمد برادة إلى ذاكرته البصرية التي يحملها معه منذ صغره، وما شاهده من أفلام في قاعات السينما المغربية، وما اختزن في ذاكرته من أفلام مصرية على وجه الخصوص، والتي أعاد ذكرها في روايته وما حمله لها من متعة المشاهدة وهو يتابع أفلام شادية، وفريد الأطرش، وفاتن حمامة.

وفي مصر أيضاً تعرف على الأفلام الغربية المرفقة بالترجمة العربية منها "شاي وحنان"، و"موائد متفرقة"، و"البعض يحبها ساخنة"، و"الرجل ذو الذراع الذهبية"، كما تعرف على ممثلات شهيرات أمثال "ديبورا كير، جريس كيلي، مارلين مونرو..."، وممثلين أمثال "جيلين فورد، جيمس ستوارت، فرانك سينترا..."، إلى غير ذلك من الأفلام التي تناصت معها الرواية[1]، يقول السارد وهو يتحدث عن حماد وصديقه بعد اجتياز امتحان التوجيهية وإعلان النتائج:

"... لم يتبق لهما سوى وقت قليل للترويح عن النفس، ليلا، في المقاهي والمطاعم، ونهارا بالذهاب إلى سينما ميترو للانتعاش بهوائها المكيف وبأفلامها الأمريكية الجديدة: البعض يحبها ساخنة (مارلين مونرو)، شاي وحنان (ديبورا كير)، موائد متفرقة (جيلين فورد، ديبورا كير)...

وفي ذلك الصيف أيضا، بدأ حماد يتردد على سينما ريفولي والأوبرا لمشاهدة الأفلام المصرية وخاصة التي يحضر عرضها الأول أبطال الفيلم: فاتن حمامة، فريد الأطرش، فريد شوقي..." [م. ص، ص36-37].

---

[1]- هناك شواهد كثيرة للتناص الخارجي فيما يخص السينما أتينا على بعضها دون التنصيص لأننا وظفناها سابقا في البحث، فنكتفي بذكر الصفحات هنا فقط، وللمزيد ينظر الصفحات التالية من الرواية 36 وما بعدها، وص 58 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **الموسيقى**:

كما تناص الكاتب-السارد كثيراً مع الأفلام السينمائية وهو بمصر، نجده يذكر لنا تناصاته السماعية مع الموسيقى المشرقية بأصوات أعمدتها، التي تربت عليها أذنه حتى قبل أن يزور مصر، بل وهو ما يزال يلعب في أزقة فاس، فكان يحب صوت محمد عبد الوهاب الدافئ، وصوت فريد الأطرش البكائي، والصوت الملائكي لكوكب الشرق أم كلثوم، كما كان صوت العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ لا يفارقه، وقد ذكر هذه الأصوات على مدار الرواية، واستشهد ببعض أغانيهم، كما كان يستمع للصوت المناضل الذي ينبعث من أغاني السيد مكاوي المعبر عن موقف وقضية (الرواية، ص130).

- **النحت**:

كان الكاتب-السارد مولعاً بالمنحوتات، وبتماثيل مصر الفرعونية، فقد ذكرها عدة مرات في محكياته، لأنها تعبّر عن ثقافة أمة عرفت حضارة عريقة وخالدة، فاستعاد من سردياتها الإنسانية كتاب الموتى، ومن منحوتاتها تمثال رمسيس الثاني، وتمثال أبو الهول، وهذا عبر مواقع في الرواية، وخاصة الفصل الأخير "فرعون في كفن من كتان" [م. ص، ص209].

- **الصحافة**:

لقد تناص الكاتب-السارد مع ما كانت تكتبه الصحافة المصرية آن ذاك، فوظّف بعض أخبارها توظيفاً سردياً، مثل قوله:

"اعتبر قراءة الصحف المصرية جزءا من الاستحمام في الرومانيسك التي تنتسج منه الأخبار والطرائف والمحكيات والمعارك التي لا تنتهي إلا لتبدأ... ورغم دور التلفزة والإذاعة، فإن الصحف تحظى بإقبال واضح لأنها تتوفر على حرية نسبية في النقد والفضح مفقودة في وسائط الإعلام السمعية والبصرية.

... أكتفي بإيراد نموذجين أحدهما عن معركة بين أهل السنة والشيعة، والثاني عن خطف فتاة في الرابعة عشر من عمرها:

(...) وقالت روز اليوسف: "إنه لم تُقدم إلى المحاكم من قبل أية قضايا خاصة بترويج الفكر الشيعي على الرغم من إلقاء القبض على بعض الأشخاص بمثل هذه الاتهامات...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما النموذج الثاني من رومانيسك الصحافة فيروي حادثة يبدو أنها وقعت بالفعل حسب ما أكدته جريدة الجمهورية..." [م. ص، ص198-199-200-201].

2-4- في رواية "امرأة النسيان":

- الرسم:

هذه الرواية مثلها مثل رواية "الضوء الهارب"، قد تناصت مع رسامين عالميين، وبخاصة الرسام النمساوي **قوستاف كليمت** برسوماته ولوحاته المؤثرة المبرزة لموضوعات اللذة والألم، الموت والحياة، ويظهر هذا في لوحة "الصديقتان" المسّردة من قبل السارد، يقول وهو في لقائه الأول مع ف-ب:

"**امتد الصمت للحظات غير قصيرة فأخذت أنظر إلى جدران الغرفة المكسوة بمستنسخات للوحات فنانين مشهورين: غوغان، موني، ماتيس، بيكاسو، وفوق الحيز الذي يوجد تحته الفراش مستنسخ كبير للوحة "صديقتان" لجوستاف كليمت...."**

[ا. ن، ص8-9].

- الموسيقى:

لاحظنا سابقاً أن الكاتب-السارد في معظم الروايات يتناص مع الموسيقى العالمية والمحلية، وفي هذه الرواية نجده يتناص مع موسيقى ستراوس للأوبرا المشهورة، وهي أوبرا "سالومي" للكاتب **أوسكار وايلد**، بلحنها الحزين الباعث على الشجن، ولتوافق كتابات خريف العمر التي يطالعنا بها محمد برادة في هذه الرواية، فمثلما غدرت سالومي بيوحنا المعمدان، تنكر أصحاب محمد برادة لماضيهم النضالي المشترك، فجاءت الرواية بإيقاع حزين كإيقاع أوبرا سالمي لتكون توقيعاً لمرثية العمر.

إلى جانب ذلك نجده يتناص مع أنغام كونسرتو "**كولن**"، يقول السارد:

"**تباطأت وأنا أفتح عيني لأجدني ممدّدا... وأنغام كونسرتو "كولن" يعزفها كيط جاريت برشاقة مذهلة، والوقت يخبو على أديم تلك الظهيرة الربيعية الممطوطة...**"

[ا. ن، ص103].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما تناص الكاتب-السارد مع أغاني شعبية، يقول:

"**حين ركبت إلى جانب مصلح ضغط زرّ المذياع فانبعثت أغنية قديمة:**

بين البارح واليوم ليلة يـــا ما احلاهـــا

فيها الغرام مظلوم وعمري ما حا انْساها

ووجدته ينطلق في ضحكة قوية من الأعماق." [ا. ن، ص47].

- **التلفزيون والإذاعة:**

نجد محمد برادة يحتفي كثيراً بالفنون السمعية البصرية، فهو يوظّف شذرات من أخبار وأنباء إذاعية، وأفلام تلفزيونية خدمةً لسياقه السردي، ومساره التخييلي، يقول:

"... **بقايا الأخبار الإذاعية ما تزال تحوّم على ذاكرتي... ما تنسجه أصداء الأنباء لا يكاد يتغيّر... وقد أمضي النهار إلى حدود السادسة وأنا مشدود، كالأبله، إلى ما يتوارد عليّ من أخبار، أو إلى ما قرأته في صحف وطنية تجيد الوفاء لثوابت خطابها وشعاراتها...**"

[ا. ن، ص4-5].

كما يتناص مع أفلام شاهدها في التلفزيون وهو يقلب المحطات العديدة، ليقوم بتسريدها، لتصبح من بين محكياته المندرجة في الرواية، يقول عن فيلم شاهده:

"**في الغرفة، بعد العشاء وأنا أقلب قنوات التلفزيون، وقعت على فيلم "الأبدية ويوم" للمخرج اليوناني تيو انجيلوبولس. انجذبت إلى الشريط الذي يحكي عن كاتب مريض انتبه إلى أنه أضاع سرّ الحياة، فقرر، مثل شاعر من القرن التاسع عشر، أن يشتري كلمات يعبّر بها عن مشاعره.**" **[ا. ن، ص113].**

كما يتناص الكاتب-السارد مع مشاهد فيلم شاهده، وبعض محكيات ذاكرة الطفولة، وعلى وجه الخصوص مشهد المغسل /المدفن الذي تتمدد فيه زوجة خاله[1]، يقول السارد:

" **وأحسست حالةً تتقمصني شَبيهَ ما أحسه بطل فيلم "جناحا اليمامة" المقتبس عن رواية لهنري جيمس، وهو يتمتم بعد موت "ميلي" عبارات بهذا المعنى:**

[1]- نجد أن هذا المشهد قد تناص معه محمد برادة في العديد من رواياته، إذ نجده يرحل كما قلنا سابقاً من المجموعة القصصية "سلخ الجلد"، ليستقر في رواية "لعبة النسيان" كمحفل سردي سيستمر في رواية "امرأة النسيان" برؤية أخرى وتأويل آخر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لم اعد استثار إلا للجسد الذي كان ورحل. إغراء الموت لا يقاوم مثلما أن سحر الحياة لا يقاوم، لكن قبل أن نكتشف فتنة الزوال والفوات...

وأنا أستعيد هذه العبارات التي علقت بذهني عند مشاهدة الفيلم، رن في ذاكرتي منبه يتصاعد من أعماق الطفولة: مشهد محفور داخل المسام يجعلني أرى نفسي، وأنا دون الرابعة من عمري، أحبو نحو المغسل الخشبي لألمس الجسد المسجى، المفرط البياض... هل حدث ذلك فعلا؟ الذين عايشوا تلك الفترة لا يؤكدون ما حكيته لهم. لكن، من أين لي هذه الرؤية الواضحة كأن المشهد حدث بالأمس؟ ولماذا ذلك الافتتان بـــ"ميلي" بطلة "جناحا اليمامة" وبكل الجمال الآيل للأفول والزوال؟ لماذا الحرص على معايشة الموت كأنه حضور ممتدّ لما أُوجَدُ فيه؟" [ا. ن، ص124].

3-3-3- التناص مع أعمال أدبية أخرى:

3-3-1- تناص رواية "لعبة النسيان" مع أعمال أدبية أخرى:

لقد تناصت رواية "لعبة النسيان"، مع ما اختزنته الذاكرة السردية للكاتب-السارد من قراءاته لقصص وروايات الكثير من الكتاب، الذين شكلوا رأس ماله السردي والتخييلي في أعماله الروائية عامةً، و"لعبة النسيان" خاصةً، كونها بيان الكتابة عنده، كما قلنا سابقاً، لهذا يقول السارد:

"**... كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة "المعبرة" تستهويني، والتراكُب بين الكلمات والعلامات آخذ طريقه... فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة...**" **[ل. ن، ص14].**

وفي موضع آخر يقول عن قراءات الهادي في تلك الفترة من بكرة الشباب:

"**... الهادي موّزع بين المنفلوطي وجرجي زيدان وطه حسين وألفونس دوديه...**"

[ل. ن، ص44].

3-3-2- تناص رواية "الضوء الهارب" مع أعمال أدبية أخرى:

تناص الكاتب مع أعمال أدبية كثيرة لكتاب وشعراء ومفكرين عالميين، وظّفها داخل نسيجه السردي، أو كتصديرات لرواياته، ومن بينها، ما صدّر به بعض فصول رواية "الضوء الهارب"، فالفصل الأول نجده يصدّره بمقولة للمفكر **ميشال فوكو**، والتي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نجدها تنظر بعمق للذات الكاتبة الهاربة للسارد العيشوني، ذلك الرسام الدائم البحث عن كينونته في ذوات الآخرين، إذ تقول هذه المقولة:

"ماذا إذن؟ هل تتخيّلون أنني كنت سأكتب كل هذا الشقاء وكل هذه المسرة وأن أتشبث بذلك ورأسي منخفض لو لم أكن أهيئ، بيد مرتعشة قليلا، المتاهة التي أغامر بارتيادها، ناقلا إليها حديثي حتى افتح له أقباء وأدفعه بعيدا عن ذاته وأجد له شرفات تلخص مجراه وتشوهه... متاهة أضيع داخلها ثم أظهر أخيرا لألتقي عيونا لن أتمكن أبدا من مقابلتها مجددا.

أكثر من واحد مثلي، بدون شك، يكتبون لكي لا يعود لهم وجه. فلا تطلبوا مني من أكون، ولا تقولوا إن علي أن أظل أنا نفسي: فهذه أخلاق الحالة المدنية التي تضبط أوراقنا الشخصية، لكن عليها أن تتركنا أحرارا عندما يتعلق الأمر بالكتابة..."

كاتب سها البال عن ذكر اسمه" (ميشال فوكو) [ض. هـ، ص9].

كما يتكرر هذا التناص مع مقولة أخرى لـ**ميشال فوكو** في تصدير الفصل الثالث من الرواية:

"إذا لم تنتظروا اللامتوقع، فإنكم لن تبلغوا الحقيقة" [ض. هـ، ص81].

كما تناص الكاتب مع شعر عربي قديم في تصديره للفصل الثالث، معلقاً على هذا الشعر بأنه قديم ولكنه جديد، لما يحمله من استيهامية للحالة العشقية بين العيشوني وغيلانة من جهة، وابنتها فاطمة من جهة أخرى، يقول الشعر:

"إلاهي ليس للعشاق ذنب ولكن أنت تبلو العاشقينا
فتخلق كل ذي وجه جميل به تسبي قلوب الناظرينا
وتأمرنا بغض الطرف عنهم كأنك ما خلقت لنا عيونا

شاعر قديم /حديث" [ض. هـ، ص45].

ومن أهم التناصات المستشهد بها في الرواية، حتى أصبحت جزء مهماً منها، هي قصة فاطمة التي قرأت رواية الآنسة بونون لتتأثر بها وتتقمص شخصيتها، وتبدع فيها، وقد جعلها الكاتب من بين مراجعه التي تناص معها لتحريك هذا الجزء من الرواية، على الرغم من أن محمد برادة يقول أنه قرأها بالصدفة، ولم يكن يعرف الكاتب من قبل، غير أن الذي شدّه هو شخصية الآنسة بونون وسلوكاتها غير عادية، فأراد من قصتها بعد

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تماهيها مع شخصية فاطمة، أن يركب نصاً على نص، ولكن بتوظيف آخر[1]، لهذا قدم الشكر والتنويه لهذه الرواية، بقوله: "... أنه بالمساعدة التي أمدتني بها شخصية مدموازال بونون بطلة رواية les dimanches de Mademoiselle Benoun للكاتب Jacques Lauren، نشر كراسي، 1982، فلولا ريادتها وذكاؤها المتميز، لما استطاعت فاطمة قريطس أن تواجه محنتها في دار الغربة"[2].

فقراءة فاطمة لهذه الرواية ساعدتها في التغلب على محنتها، وهي تبحث عن عمل من جهة، وبعض المسرات الدفينة فيها من جهة أخرى، تقول في الرواية:

"خلال تلك الآونة الحرجة تعرفت على رواية "آحاد الآنسة بونون" les dimanches de Mademoiselle Benoun.

كنت معلقة، هاربة –كما قلت لك- من ذاكرتي، متشبثة بالأمور التافهة، مدمنة على التجوال والتوهان عبر شوارع باريس، باحثة عن وسيلة تمكنني من البقاء بها وقطع الصلة مع الماضي وبلدي. وفيما كنت أزجي الوقت على أحد أرصفة نهر السين متصفحة كتبا مستعملة، وقعت عيناي على هذه الرواية، لم أكن أعرف شيئا عن جاك لوران صاحب الرواية. إلا أن العناوين الفرعية لفتت انتباهي: الآنسة بونون والروح، الآنسة بنون والمخدر، الآنسة بونون والجنس... قرأت بضع صفحات فاستهواني مناخ الحكاية...

لن أحكي لك كل تفاصيل هذه الرواية... ووجدتني قبل النوم، أغمض عيني لأتخيّل صورتها مستعينة بوصف الكاتب لها... وفي بعض المرات، وأنا مستغرقة في التماهي مع شخصية الآنسة بونون، كنت أقارن بين غرفتي وغرفة الفندق الذي ضاجعت فيه جيرار... وصحوت ذات يوم وأنا متوثبة لتنفيذ خطة الآنسة بونون..."

[ض. هـ، ص146 إلى 149].

لقد استطاع محمد برادة أن يتناص مع هذه الرواية، التي أصبح عالمها التخييلي جزء من عالم أحلام شخصية من شخصياته، تبحث من خلالها عن كينونتها الهاربة.

---

[1]- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، محمد برادة في رحاب الكلمات (حوار)، ص47-48-49.

[2]- وردت هذه العبارة في آخر رواية "الضوء الهارب"، كشكر وتنويه بالكتب التي ساعدت محمد برادة على نسج هذا العالم التخييلي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3-3-3- تناص رواية "مثل صيف لن يتكرر" مع أعمال أدبية أخرى:

تتناص رواية "مثل صيف لن يتكرر" مع أعمال كتاب معروفين، قرأهم الكاتب-السارد (محمد برادة /حماد)، فاستعادتهم ذاكرته السردية من رواية "لعبة النسيان" ليستقروا مرة أخرى في هذه الرواية ككتابات "**كامل الكيلاني، جورجي زيدان، المنفلوطي، طه حسين، توفيق الحكيم، جبران خليل جبران...**"، وخاصة الكتاب المصريين المعروفين في ذلك الزمان (الرواية، ص44).

وهذا ما ساعده في نشأته العلمية والأدبية وهو طالب في مصر، إلى جانب ذكره للناقد المصري **محمود مندور** الذي قدم حول أعماله النقدية أطروحته للدكتوراه، وهو طالب بباريس ليبرز انشغالات النقد العربي الحديث في ذلك الزمان (الرواية، ص70).

كما احتفى الكاتب بأعمال الروائي المصري **نجيب محفوظ**، الذي تربى قرائياً على رواياته، ليقدم تحليلاً نقدياً[1] لروايته "أفراح القبة" في الرواية نفسها، يقول السارد:

"**في فترة متأخرة، ربما كانت بداية الثمانينات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية "أفراح القبة"، انتبهت إلى أنها الرواية الوحيدة التي يتناول فيها نجيب محفوظ علاقة المبدع بالتخييل بوصفه جزءا جوهريا من النص يسائل الروائي ويقض مضجعه....**

ليس هنا مجال تحليل مفصل لهذه الرواية الجميلة، ولكنني أريد التوقف عند لحظة مميزة، عندما قرر عباس كرم يونس، بعد نجاح مسرحيته الأولى، الاختفاء وإخطار من يعرفونه بأنه قد انتحر إذ لم يستطع مقاومة الجفاف الذي صيّره جسدا بلا روح. اعتبره الجميع في حكم الموتى، ولكنه هو استيقظ من نومه وأحس كأنه نام عصرا كاملا واستيقظ في عصر جديد... في أول وهلة، وجدت أن حالة عباس كرم يونس تشخص أحد ثلاثة احتمالات لعلاقة السارد بالشخصية الروائية وهي حالة نادرة يشار إليها نظريا أكثر مما نصادفها في تحققات النص، وهي الحالة التي تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علما من السارد..." **[م. ص، ص151 إلى 153]**.

---

[1]- نجد أن هذا النقد جاء في داخل العمل السردي التخييلي، لهذا سأسميه **بالنقد التخييلي**، وهو هنا كأحد عناصر المناص، لما يقدمه من تفسير وتعليق على الرواية في رواية أخرى، وقد وجدت في أحد هوامش كتب محمد برادة، أنه ينوي نشر دراسة نقدية لرواية "أفراح القبة"، فهل كان ما قدمه حولها في هذه الرواية تخطيطا لهذه الدراسة أو ملخصا لما لم ينشر بعد، قدمه لنا في عمل تخييلي؟، مما يطرح علينا سؤالا ملحا، وهو ما الفاصل بين التخييلي والواقعي؟ وهو إعادة طرح سؤال تجنيس هذا العمل الإبداعي الواقع بين الرواية والسيرة الذاتية؟
- ينظر: محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط1، سنة 2003، الرباط، المغرب، ص21، الهامش 1، أين يذكر برادة أن هذه الدراسة موجودة وغير منشورة بعد، مشيرا في هذا الكتاب إلى الخصوصية السردية لرواية "أفراح القبة" على مستوى التبئير.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما قدّم نقداً (تخييلياً) متناصاً به مع نصين لكل من **يوسف إدريس** بعنوان "اللعبة"، والآخر لـــ**جابر عصفور** عنوانه "سمادير"، يشخصان حالة المثقف المصري خاصة، والمثقف العربي على وجه العموم، على الرغم من تباعدهما الزمني، يقول السارد-الكاتب:

"**تذكرت، وأنا أستمع إلى صديقي، نصين مختلفين في الشكل واللغة، متباعدين زمنياً، كتب أحدهما قاص، روائي هو يوسف إدريس، بعنوان "اللعبة" (في نهايات الستينات)، والآخر كتبه الصديق الناقد جابر عصفور بعنوان "سمادير" ونشره في مطلع 1997. والعلاقة بين النصين هي نجاحهما في تشخيص وضعية المثقف المصري (والعربي أيضا) من خلال استعارة أدبية تفيض بالإيحاءات والصور المعبرة عن علاقة المثقف بالمؤسسات الشمولية وأواليات السلطة. والواقع أنني وجدت أن قصة "اللعبة" بوصفها الدقيق ومناخها الكافكاوي، ثم النص الحر "سمادير" بلغته الشعرية وصوره الكابوسية الحلمية، يقتربان أكثر من تشخيص وضعية المثقف العربي التي تشبه كثيرا محنة سيزيف، بل تفوقها لأن مثقفنا يدفع صخرة فوق أرضية منبسطة لا متناهية ولا يكاد يلمح قمة أو نقطة للوصول.**" **[م. ص، ص183]**.

كما نجد تصديرات محمد برادة في هذه الرواية تتناص هي الأخرى مع مقولات لكتاب عالميين من بينهم "**فرناندو بيسوا، وجان جونيه...**"، ففي تصدير الفصل الأول نجد المقولة التالية:

"**الذكرى خيانة تجاه الطبيعة لأن الطبيعة بالأمس ليست طبيعة. ما كان ليس شيئا وأن نتذكر معناه ألا نرى. لتمرّ أيها الطائر: مرّ وعلمني كيف أمرّ" فرناندو بيسوا"**

[م. ص، ص5].

كذلك في تصدير الفصل الثاني، نجد المقولة التالية:

"**عندما ظهر فجأة (لأن الكوة محفورة تماما على مستوى الجدار) تمثال أوزيريس تحت الضوء الأخضر. انتابني خوف. ألأن عيوني كانت، بطبيعة الحال أول من تلقى الإشعار؟ كلا. كتفاي أولا ثم قفاي التي كانت تسحقها يد أو كتلة كانت ترغمني على أن أغوص في أعماق آلاف السنوات المصرية... كان الأمر يتعلق فعلا، بالإلاه: بذلك الإلاه الذي لا يرحم (أتحدث هنا، ولعلكم استشعرتم ذلك، عن تمثال أوزريس المائل داخل قبو**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

متحف اللّوفر). كنت خائفا لأن الأمر كان يتعلق، بدون خطأ ممكن، بإلاه..." جان جونيه (الجرح السري: مرسم ألبرتو جياكو)" [م. ص، ص133].

إلى جانب تناصاته مع ما شاهده من أحداث ربيع 1968 بباريس، وكتاب تلك المرحلة الذين رافقوا هذه الموجة، وهم بالأساس رواد الفكر الحداثي منهم "**ميشال فوكو، جورج باتاي، ماركيز، دو صاد، جان جونيه...**" (الرواية، ص126 وما بعدها)، كذلك حواراته مع زميله الكاتب الإسباني **خوان جويتصولو** حول زياراته لمصر وعن نصوصه التي يكتبها للتلفزيون الإسباني (الرواية، ص194 وما بعدها).

3-3-4- تناص رواية "امرأة النسيان" مع أعمال أدبية أخرى:

إن أغلب تناصات رواية "امرأة النسيان" جاءت في تصديراتها المقتبسة من أعمال أدبية مشهورة، لكتاب روائيين وشعراء ومفكرين، نبدأها:

- **تصدير الفصل الأول:**

"أنت متعجل لأن تكتب

كما لو كنت متخلفا عن إيقاع الحياة

إذا كان الأمر كذلك، استعرض مصادرك

عجّل، عجّل بأن تنقل للآخرين

نصيبك من العجيب والعصيان والإحسان" **روني شار**." [ا. ن، ص3].

- **تصدير الفصل الثاني:**

"حتى عند مجرّد تحليق فراشة

تكون السماء بكاملها ضرورية." **بول كلوديل**." [ا. ن، ص23].

- **تصدير الفصل الثالث:**

"أن نُضيءَ الحياةَ من جهة احتضارها" أ. **أرطو**." [ا. ن، ص49].

- **تصدير الفصل الرابع:**

"أغادر للتو، حلما لا أستطيع أن أحكيه. الحلم لا يمكن أن يُثبت. إنه يسيل، وكل صورة من صوره تتحول باستمرار طالما أنها لا توجد إلا في الزمان وليس في الفضاء" **جان جونيه**." [ا. ن، ص85].

ثم يأتي تصدير آخر عبارة عن أبيات شعرية:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"هل العشق موت؟
هل الموت عشق إذن؟
وما نفع أن أتوسل هذا المصير
أو أحاول أن أستعير سواه؟
وما نفع أن أبحث الآن
عن وطن غير هذا الوطن
وأنا ما عدت أعرفه
حين ألقاه؟" **فرانسوا باسيلي**." [**ا. ن، ص85**].

- **تصدير الفصل الخامس**:

"– هل نحن في آخر الوقت؟
- بل نحن أوّله.
- والبريد المسافر بيني وبينك هل
تحمل الريح
أمطاره؟
-أشتهيك كما قد قضى الطمي
بالعشق.
-هذا انهيار دم في دم وانفجار
السماوات بالماء
هل ترحلين
أراحلة أنت؟
- ما همّ والوقت ليس لنا الآن" **محمد عفيفي مطر**." [**ا. ن، ص105**].

كما تناص السارد-الكاتب مع بعض المفكرين والأدباء في داخل الرواية، منهم:

تناصه مع مقولة **لإلياس كانيتي**، والسارد-الكاتب يسرد قصة عودة ف-ب إلى أرض الوطن، وهي ما تزال في حالة البحث عن موقعها داخل هذا التحول الجديد في العباد والبلاد، يقول السارد:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"لست متأكدة أن هذا التحول قد تمّ، إنه يتخايل لي في كل آن... لعله أقرب إلى ما تحدث عنه إلياس كانيتي عندما كتب عن "مهنة الشعراء" أي ضرورة أن يحرصوا على أن تظل جميع المنافذ والمسالك مفتوحة بين الكائنات حتى يتمكنوا من أن يصيروا أي أحد آخر..." [ا. ن، ص66].

كذلك تناصه مع كتابات **جورج باتاي**، يقول السارد وهو يحاور ف-ب:

"عدت إلى القراءة. نفضت الغبار عن نصوص جميلة تشدني وتحرك مخيلتي ومشاعري كلما قرأتها. كأنني أحاول أن أتأكد من أن كلام بن عريش لم ينجح في زعزعة تعلقي بنصوص لا تزعم أنها قادرة على تغيير الواقع... عدت إلى "زرقة السماء" bleu du ciel، لجورج باتاي، أظنك قرأت هذا النص خلال إقامتك بباريس؟

هزت ف-ب رأسها موافقة..." [ا. ن، ص76-77].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـــــخاتـــمـــة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخـــاتـــمـــة:

لقد بذلنا قصار جهدنا في إنجاز هذا البحث، الذي رُمنا من خلاله الوصول إلى الإجابة عن سؤال شغلنا، ويشغل النقد الأدبي الحديث، وهو كيف نقرأ الرواية؟ وكيف نؤوّلها؟ لهذا أردنا الاقتراب منه بتشغيلنا لآليات شبكة القراءة، التي اعتمدت وجهة نظر القارئ في تحليل روايات **محمد برادة**، بمساعدة ذلك القارئ الجامع الذي استطاع بفضل تضافر وتعاضد قرائه (القارئ المناصي، والقارئ النصي، والقارئ التناصي) من الوصول بنا إلى فهم عوالم التخييل التي سلكتها روايات **محمد برادة**.

فكانت شبكة القراءة بحق قراءة واعية بآلياتها التحليلية، وبخصوصية النصوص التي تواجهها بالتحليل والتأويل، حيث أنها:

- ساعدتنا كثيراً على دمج النظري في التطبيقي، فهي لا تفصل الشكل عن المضمون في التحليل، بل تخضعهما لدينامية الحوار، وقابلية التفاعل مع النص والقارئ.
- أعانتنا بأسئلتها القرائية الكثيرة التي تطرحها على النصوص /الروايات، من معرفة مواثيقها القرائية، ومداخلها النصيّة، أي ما يحيط بالنص من عتبات يمكننا الولوج منها إلى عالم النص.
- دفعت بنا إلى الاجتهاد في مباحث نقدية حديثة لم تعرف الاستقرار المفاهيمي والمصطلحي بعد داخل المؤسسة النقدية، وعلى وجه الخصوص مصطلح **المناص** الذي حفرنا فيه طويلاً، واجتهدنا في استقصاء بعض أنواعه الجديدة التي لم تدرس بعد، خاصة **المناص التخييلي والمناص الترجمي**.
- سمحت لنا بإعادة التفكير في الكثير من المباحث النقدية والبلاغية القديمة، وإمكانية ترهينها والمقتضيات النقدية الحديثة، ومن بين هذه المباحث: العنوان، الفاتحة النصيّة، الخاتمة النصيّة والمناسبة بينهما....
- مكنتنا من وضع شبكة خاصة بتحليل صور أغلفة الروايات، معتمدين على المقاربات الخاصة بالسيميائيات البصرية، والسيميائيات الصورية والتشكيلية، مع ربطها بالمؤشرات النصيّة للكشف عن علاقاتها عند التأويل.
- ساعدتنا على التوسيع من أفق التناص، حيث تمكنا من اكتشاف تعالق من نوع آخر

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بين الروايات، وهو ما أسميناه **بالتقارؤ**، أين تعمل رواية ما على قراءة رواية أخرى قراءة تأويلية، موسعة من أفقها التخييلي، ومكانتها السردية، وهذا ما حدث مع رواية "امرأة النسيان" التي تقارأت مع رواية "لعبة النسيان" على اعتبار أنها من بين انتظاراتها تخييلية.

وعلى الرغم مما قدمته شبكة القراءة، إلا أنها لا تدّعي الكمال النقدي، لهذا فهي تقبل الإضافات الإستراتيجية، من خلال الموسوعة المعرفية للقارئ، لأنها ستبقى شبكة ذهنية متحركة، مفكرة في كيفية تحليل نصوصها، بعيداً عن التطبيقات الميكانيكية، يحركها في كل ذلك دينامية النص الأدبي، المُوّجه بسؤال الكيفية، الذي على أساسه يُقرأ ويُؤول، لتضمن لنا بذلك تواصلية وتفاعلية النص والقارئ والعالم ككل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثبت المصطلحات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثبـــــــت المصطلحـــــــات [1] :

{ A }

Acte de lecture	**فعل القراءة**
Acte de narration	**فعل السرد**
Acte illocutoire	**الفعل الإنجازي**
Activité réceptrice	**نشاط التلقي**
Analapses	**الاسترجاعات**
Angle de vue	**زاوية النظر**
Archi-lecteur	**القارئ الجامع**
Archi-texte	**النص الجامع**
Argumentation	**الحجاج**
Argumentation titrologique	**الحجاج العنواني**
Attestation imaginaire	**الشهادة التخييلية**
Auctoriel	**تأليفي**
Auteur abstrait	**المؤلف المجرد**
Auteur imaginaire	**المؤلف المتخيل**
Auteur réel	**المؤلف الحقيقي**
Autobiographie	**السيرة الذاتية**

[1]- لقد اضطرنا الجهاز المصطلحي في هذا البحث الاعتماد على بعض المعاجم المتخصصة، منها ، معجم الفنون المطبعية و الورقية الذي ساعدنا كثيرا في ضبط مصطلحات (النص الموازي) :

Michael Barnard : Dictionnaire des termes D'imprimerie de relieur et de papeterie , Ed. TEC & doc. – Lavoisier , Paris, 1992 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Autocommentaire	**التعليق الذاتي**
Avant-paratexte	**المناص القبلي**
Avant-texte	**النص القبلي**
Avant-titres	**العناوين القبلية**
Axe paradigmatique	**المحور الإستبدالي**
Axe syntagmatique	**المحور النظمي**

{ B }

Bibliologie	**علم تصنيع الكتاب**

{ c }

Catalogues	**دليل المنشورات**
Champs narratives	**الحقول السردية**
Clôture	**الإغلاق**
Clôture Romanesque	**الإغلاق الروائي**
Codes	**السنن**
Communication	**تواصل**
Compétence	**كفاءة**
Connotation	**الإيحاء**
Contenu	**مضمون**
Contexte narratif	**السياق السردي**
Correspondances	**المراسلات**
Collaborateur analytique	**معاون تحليلي**
Couverture	**الغلاف**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

{ d }

Dénotation	**تعيين**
Destinateur	**المرسل**
Déstinaraire	**المرسل إليه**
Didactique	**تعليميات**
Discours	**الخطاب**
Disjonction	**انفصال**
Dos de livre	**ظهر الكتاب**

{ E }

	إنزياح
Ecart	
Editorial	**نشري/افتتاحي**
Embrayeur	**واصل**
Effet	**أثر**
Effet de prestige	**أثر المجاملة**
Effet esthétique	**الأثر الجمالي**
Effet instrumental	**الأثر الأداتي**
Effet renforcement	**أثر التمكين/التدعيم**
Effet de répit	**أثر التكرار**
Economie narrative	**اقتصاد سردي**
Economie visuel	**اقتصاد بصري**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Enonce publicitaire	ملفوظ إشهاري
Enonce Romanesque	ملفوظ روائي
Entretiens	مقابلات
Epigraphe	التصدير
Epigraphe liminaire	التصدير الافتتاحي/البدئي
Epigraphe terminal	التصدير النهائي/الختامي
Epilogue	خاتمة (في مسرح)
Epitexte	النص الفوقي
Epitexte auctorail	النص الفوقي التأليفي
Epitexte editorail	النص الفوقي النشري
Epitexte privé	النص الفوقي الخاص
Epitexte public	النص الفوقي العام
Excipit textuelle	الخاتمة النصية

{ f }

Fait linguistique	واقعة لسانية
Fait communicative	واقعة تواصلية
Fait pragmatique	واقعة تداولية
Fin romanesque	النهاية الروائية
Focalisation	التبئير
Force illocutoire	القوة الإنجازية
Fonctions de titre	وظائف العنوان
Fonction communicative	الوظيفة التواصلية
Fonction conative	الوظيفة الإفهامية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوظيفة التنميطية	Fonction codifiant
الوظيفة الإيحائية	Fonction connotative
الوظيفة التكوينية	Fonction constative
الوظيفة الدرامية	Fonction dramatique
الوظيفة الوصفية	Fonction descriptive
الوظيفة التعيينية/التعنينية	Fonction désignatif
الوظيفة الإيقونية	Fonction iconique
الوظيفة الإخبارية	Fonction informative
الوظيفة السردية الواصفة	Fonction meta-narrative
الوظيفة الشعرية	Fonction poétique
الوظيفة التداولية	Fonction pragmatique
الوظيفة السيميوطيقية	Fonction sémiotique
الوظيفة الدلالية	Fonction significative
الوظيفة الإغرائية/الإغوائية	Fonction sudictive

{ g }

خطي	Graphique
شبكة تحليلية	Grille d’analyse
شبكة القراءة	Grille de lecture
الإطار الكبير	Gros plans

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

{ h }

Horizon d’attente	**أفق الانتظار**
Hypertexte	**النص اللاحق**
Hypretextualité	**التعالق النصي**
Hypotext	**النص السابق**

{ i }

Icône	**إيقونة**
Ico-Textuelle	**إيقونصية**
Identité narrative	**الهوية السردية**
Image fixe	**الصورة الثابتة**
Imaginaire	**المتخيل**
Imitation	**المحاكاة**
Incipit Romanesque	**الفاتحة الروائية**
Incipit textuelle	**الفاتحة النصية**
Indice générique	**المؤشر الجنسي (التجنيس الأدبي)**
Intentionnalité	**المقصدية**
Inter lecture	**التقارئ/التداخل القرائي**
Interlecturicité	**التقارئية**
Interprétation	**التأويل**
Intertextualité	**التناص**
Intertextualité fictive	**التناص التخييلي**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Intertitres	**التعانن**

{ j }

Jonction	**وصـــل**
Journal intime	**يوميات حميمة**

{ l }

Langue de départ	**لغة المنطلق**
Langue cible	**لغة الهدف**
Lecteur implicite	**القارئ الضمني**
Lecteur fictif	**القارئ الخيالي**
Lecteur modèle	**القارئ النموذجي**
Lecture cognitive	**القراءة المعرفية**
Lecture de distraction	**قراءة التسلية/المتعة**
Lecture externe	**القراءة الخارجية**
Lecture formelle	**القراءة الشكلية**
Lecture d'évasion	**القراءة الهروبية**
Lecture interne	**القراءة الداخلية**
Lecture littéraire	**القراءة الأدبية**
Lecture méthodique	**القراءة المنهجية**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Lecture ostentatoire	**القراءة المباهية/التباهي**
Lecture utilitaire	**القراءة النفعية**
Lecturicité	**القرائية**
Ligne de force	**خطوط القوة**
Ligne d'horizon	**خط الأفق**
Ligne de regard	**خط النظر**
Lisibilité	**المقروئية**
Littérarité	**الأدبية**

{ m }

Médiateurs du livre	**وسطاء الكتاب**
Mémoire	**مذكرات**
Mémoire narrative	**الذاكرة السردية**
Message	**الرسالة**
Message para textuel	**الرسالة المناصية**
Message ico-textuelle	**الرسالة إيقونصية**
Méta-discours	**الخطاب الواصف**
Méta-texte	**النص الواصف**
Méta-titre	**العناوين الواصفة**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

{ n }

Narration	**السرد**
Narrateur	**السارد**
Narrataire	**المسرود له**
Narrativisation	**تسريد**
Narratologie	**سرديات**

{ o }

Onirique	**حلمي**
Opposition	**التقابل**
Ordre temporel	**الترتيب الزمني**

{ p }

Pacte autobiographique	**الميثاق السير ذاتي**
Pacte romanesque	**الميثاق الروائي**
Page de couverture	**صفحة الغلاف**
Page de titre	**صفحة العنوان**
Paratexte	**المناص**
Paratexte auctorail	**المناص التأليفي**
Paratexte éditorial	**المناص النشري**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Paratexte fictif	المناص التخييلي
Paratexte intime	المناص الحميمي
Paratexte originale	المناص الأصلي
Paratexte traductique	المناص الترجمي
Paratexte ultérieur	المناص السابق
Paratexte tardifs	المناص المتأخر
Parcours d’image	مسار الصورة
Parodie	المحاكاة السخرية
Parole performatif	الكلام الإنجازي
Performance	القدرة
Peritexte	النص المحيط
Peritexte auctorail	النص المحيط التأليفي
Peritexte éditorail	النص المحيط النشري
Perspective	المنظور
Perspective aérien	المنظور الجوي
Perspective linéaire	المنظور الخطي
Perspectivité	المنظورية
Phrase finale	الجملة النهائية
Phrase initial	الجملة البدئية
Phrase seuil	الجملة العتبة
Plan	الإطار
Plan large	الإطار العرضي
Plan moyen	الإطار المتوسط
Point de vue	وجهة النظر
Point final	نقطة النهاية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Pragmatique	**تداوليات**
Préface	**الاستهلال**
Principe de coopération	**مبدأ التعاضد**
Projet Autobiographique	**المشروع السير ذاتي**
Projet de lecture	**مشروع القراءة**
Projet romanesque	**المشروع الروائي**
Polysémie	**تعدد المعاني**
Prolepses	**الإستباقات**
Protocole de lecture	**بروتوكول القراءة**
Public	**الجمهور**
Publicité	**الاشهار**

{ r }

Roman	**الرواية**
Roman autobiographique	**الرواية السيرذاتية**
Romanesque	**الروائي**
Réception	**التلقي**
Réception titrologique	**التلقي العنواني**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Récit	**الحكاية**

{ s }

Scénario d'attente	**سيناريو الانتظار**
Sémiotique	**سيميائيات**
Séquence	**متتالية**
Seuil	**عتبة**
Seuil verbal	**عتبة لفظية**
Seuil-visuel	**عتبة بصرية**
Signe	**علامة**
Signifiant	**دال**
Signifié	**مدلول**
Signification	**دلالة**
Stratégie textuelle	**إستراتيجية نصية**
Support para textuel	**دعامة مناصية**
Système textuelle	**نظام نصي**
Structuration	**بنينة**

{ T }

Texte	**النص**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Textualité	**النصية**
Titre	**العنوان**
Titre Romanesque	**العنوان الروائي**
Titrologie	**عنوانـــيات/علم العنونة**
Titrocité	**عننيّة**
Titroteur	**المعنون**
Titrotaire	**المعنون له**
Tranctextualité	**المتعاليات النصية**
Trés gros plan	**الإطار الأكبر**
Typographique	**الطباعي**

{ V }

Valeur paratextuelle	**القيمة المناصية**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المصادر والمراجع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* **المصادر** :

* **المتن الروائي المدروس** :

1- محمد برادة،رواية لعبة النسيان،دار الأمان،ط1،سنة 1987،الرباط،المغرب.

// // ط3،سنة 1995،الرباط،المغرب.

2- محمد برادة،رواية الضوء الهارب،دار الفنك،ط2،سنة 1995،المغرب.

3- محمد برادة رواية مثل صيف لن يتكرر- محكيات-،دار الفنك،ط1،سنة 1999،المغرب.

4- محمد برادة،رواية امرأة النسيان،دار الفنك،ط1،سنة 2001،المغرب.

* **المتن القصصي** [1]:

1- محمد برادة،سلخ الجلد،مجموعة قصصية،منشورات دار الآداب،ط1،سنة 1979،بيروت لبنان.

* **المتن الروائي المترجم** :

1- Mohamed Berrada,le jeu de l’oubli,roman traduit de l’arabe (Maroc),par Abdelltif Ghouirgate,en collaboration avec Yves Gonzalez-Quijano,ed.ACTES SUD,paris,1993.

2- Mohamed Berrada,lumiére fuyante,roman traduit de l’arabe (Maroc),par Catherine Charruau,avec la participation de l’auteur, Ed.le Fennec,1998,et pour ed.ACTES SUD,paris,1998.

[1]- لقد أدرجنا هذه المجموعة القصصية ضمن المصادر،لما لها من دور في مسار الكتابة السردية لمحمد برادة،لأنها منعطف التحول من القصة إلى الرواية،كما أنها الذخيرة السردية للكاتب سيرجع لها في كائل رواياته،وهذا ما وجدناه في الفصل الثالث الخاص بالتناص.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- Mohamed Berrada,comme un été qui ne reviendra pas (le Caire 1955-1996),récit traduit de l'arabe(Maroc),par Richard Jacquemond,ed.le Fennec,2001,et pour ed.ACTES SUD ,paris, 2001.

*** المـــراجـــع باللـــغـــة العـــربـــيـــة:**

1-ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير (في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن)، تحقيق وتقديم، حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، سنة 1963، القاهرة.

2- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، منشورات دار الهلال، ط1، سنة 1987، بيروت، لبنان.

3-ابن عقيل بهاء الدين العقيلي: شرح ألفية ابن مالك، تحقيق هادي حسن مودي، دار الكتاب العربي، ط1، سنة 1991، بيروت، لبنان.

4- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط1، سنة 2006، المغرب.

5-أحمد بوحسن: نظرية التلقي (النقد الأدبي العربي الحديث)، ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، سنة 1993، المغرب.

6-أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ودار أزمنة، ط1، 2001، بيروت، عمان.

7- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، ط1، سنة 1996، المغرب.

8- إدوارد سعيد: تأملات في البداية، ضمن كتاب مقالات وحوارات، تقديم وتحرير: محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2004، بيروت، لبنان.

9- جلال الدين السيوطي: شرح أرجوزة عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكتب العربية، سنة 1920، مصر.
10- // //: الإتقان في علوم القرآن، وبهامشه إعجاز القرآن للقاضي الباقلاني، دار الكتب، ج2، د.ت.
11- // //: تناسق الدرر في تناسب السور، دراسة وتحقيق، عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1، سنة 1986، بيروت.
12- جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص، حداثة محيطه)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء. المغرب.
13- حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1990، الدار البيضاء، المغرب.
14- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 1993، الدار البيضاء، المغرب.
15- سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، سنة 2004، المغرب.
16- سعيد بنكراد: الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في رواية الضوء الهارب، ضمن النص السردي، نحو سيميائيات للإديولوجيا، دار الأمان، ط1، سنة 1998، الرباط، المغرب.
17- // //: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، سنة 2003، الدار البيضاء، المغرب.
18- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2001، الدار البيضاء، المغرب.
19- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، مجلة عالم المعرفة، عدد 267، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس 2001، دولة الكويت.
20- شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، ط1، سنة 2005، الدار البيضاء، المغرب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

21- صدوق نور الدين: انجلاء الأوهام في الرواية المغربية، ضمن الأدب المغاربي الحديث، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، سنة 2006، المغرب.

22- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، أو التكور العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب.

23- // //: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2000، الدار البيضاء، المغرب.

24- عباس الصوري: بيداغوجيا تحيين النص الأدبي، في كتاب: من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، سنة 1994، الرباط.

25- عبد الرحيم علام: الضوء الهارب رواية الفقدان وانجلاء الأوهام، قراءة في ثالوث: الكتابة، الأب، الجنس، ضمن كتاب: رواية الأوهام، أوهام الرواية، قراءات في الرواية المغربية، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية لوزارة الشؤون الإدارية، ط1، سنة 1997، المغرب.

26- عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 2006، المغرب.

27- عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية (نماذج تركيبية ودلالية)، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1985، المغرب.

28- عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، من خلال خصائصه الأسلوبية، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، سنة 2001، تونس.

29- عثماني الميلود: السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب- التذويت- السخرية)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات مخبر السرديات، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء، المغرب.

30- عثماني الميلود، بوشعيب شداق: نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، دار الرابطة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المغرب.
31- محمد أمنصور: استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، سنة 2006، الدار البيضاء، المغرب.
32- محمد برادة: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، ط1، سنة 2003.
33- // //: سياقات ثقافية (مواقف، مداخلات، مرافئ)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، سنة 2003، المغرب.
34- محمد حمود: مكونات القراءة المنهجية (المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب.
35- محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1998، حلب، سوريا.
36- محمد الديداوي: الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000، الدار البيضاء، المغرب.
37- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، مصر.
38- محمد مكسي: ديداكتيك القراءة المنهجية، مقاربات وتقنيات، دار الثقافة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء، المغرب.
39- محمد نجيب العمامي: بداية "الوشم" وعلاقتها بسائر النص، ضمن كتاب: بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، ط1، سنة 2005، صفاقس، تونس.
40- // //: في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2005، تونس.
41- محمد الهجابي: التصوير والخطاب البصري (تمهيد أولي في البنية والقراءة)، مطبعة الساحل، ط1 ،سنة 1994، المغرب.
42- ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، سنة 1968، بيروت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** المراجع المترجمة:**

1- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي ط1، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب.

2- أوسكار وايلد: سالومي، (عربي –إنجليزي)، ترجمة: عبد الرزاق محسن الخفاجي، دار البحار، ط1، سنة 2004، بيروت، لبنان.

3- بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، سنة 1999، مصر.

4- ج. ب. براون، ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق، محمد مفيد الزليطني، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، سنة 1997، الرياض، المملكة العربية السعودية.

5- روبرت سي هولاب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة: عبد الجليل رعد جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1992، اللاذقية، سوريا.

6- رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، سنة 1994،المغرب.

7- // // : لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا الحسين، دار توبقال للنشر، ط2، سنة 2001، الدار البيضاء، المغرب.

8- سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر)، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخطابي، دار إفريقيا الشرق، ط2، سنة 1994، المغرب.
9- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، سنة 1995، المغرب.

10- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، عيون المقالات، دار النجاح الجديدة، ط1، سنة 1989، المغرب.
11-ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1986، الرباط، المغرب.
12-// // : الخطاب الروائي، ترجمة، محمد برادة، دار الأمان، ط1، سنة 1987، الرباط، المغرب.
13- ميشال أوتن: سيميائية القراءة، ترجمة: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب، بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سنة 1998، حلب، سوريا.
14- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، عدد 484، ط1، سنة 2004، مصر.
15- هيو ج. سيلفرمان: نصيّات (بين الهرمينيوطيقا والتفكيكية)، ترجمة: حسن كاظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2002، الدار البيضاء، المغرب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*** المـــراجـــع باللـــغة الفـــرنسيـــة:**

1- Alain Montandon: Signe /Texte /Image, ed. Césura, Lyon, 1990.

2- André Helbo: Le champ sémiotique, ed. Complexe, Paris, 1979.

3- Annie Rouxel: La lecture méthodique, Ed. ADAPT, Paris, 1996.

4- Antoine Compagnon: La seconde main ou le travail de la citation, ed. Du seuil, Paris, 1979.

5- Argod- Dutard Françoise: La linguistique littéraire, Armand Colin, coll. " Synthèse ", 1998.

6- Aristote: La poétique (ed. R. Dupont-Roc et J. Lallot). ed. Du seuil, Paris, 1980.

7- Bernard Cocula, Claude Peyroutet: Sémantique de l'image, ed. L. Delagrave, Paris, 1986.

8- Charles Sanders Peirce: Ecrits sur le signe, ed. Du seuil, Paris, 1978.

9- Christian Achour, Simon Rezzoug: Convergences critique (Introduction à la lecture du littéraire), ed. OPU. Alger, Janvier, 1990.

10- Dominique Serre- Floersheim: Quand les images vous prennent au mot, ou comment décrypter les images, ed, Les Editions d'organisation, Paris, 1993.

11- Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique général, ed. ENAG, Alger, 1994.

12- Frédérique Denis, Jacqueline Biard: Didactique de texte littéraire, ed. Nathan, Paris, 1993.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

13- Geaffrey Bennington et Jacques Derrida: Jacques Derrida, ed. Du seuil, Paris, 1991.
14- Gérard Genette: Figures 3, ed. Du seuil, Paris, 1972.
15- // //: Palimpsestes, la littérature au second degré, ed. Du seuil, Paris, 1982.
16- // //: Seuils, ed. Du Seuil, Paris, 1988.
17- // //: L'œuvre de l'art (immanence et transcendance), ed. Du seuil, Paris, 1994.
18- // //: L'œuvre de l'art (la relation esthétique), ed. Du seuil, Paris, 1997.
19- // //: Figures 4, ed. Du seuil, Paris, 1999.
20- // //: Figures 5, ed. Du seuil, Paris, 2002.
21- // // : Introduction à l'architexte, 3 ed. Du seuil, Paris, 2004.
22- Group M: Traité du signe visuel (pour une rhétorique de l'image), ed. Du seuil, Paris, 1992.
23- Guy Gauthier: Vingt leçons sur l'image et le sens, ed. Edilig, Paris, 1986.
24- Guy Larroux: Le mot de la fin (la clôture romanesque en question), ed. Nathan, Paris, 1995.
25- Henri Meschonnic: Pour la poétique, ed. Gallimard, Paris, 1973.
26-Henri Mitterand: Les titres des romans de Guy des cars, in Sociocritique, colloque organisé par l'Université de Paris- V/// et New York University, présentés par Claude Duchet, Editions Nathan, Paris, 1979.
27- // //: le discours du roman, ed. Puf, Paris, 1980.
28- Jaques Derrida: L'écriture et la différance, ed. Du seuil, Paris, 1967.
29- // // : La dissémination, ed. Du seuil, Paris, 1972.
30- Jacques Fontanille: Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur, ed. Hachette, Paris, 1989.
31- Jaques Lacan: Ecritures, 1-2, ed. Du seuil, Paris, 1966.
32- Jacques Moeschler: Argumentation et conversation (Elément pour une analyse pragmatique du discoures), 21. ed. Hatier - Credif, Paris, 1985.
33- Jean Bellemin- Noël: Vers l'inconscient du texte,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Coll, écriture. P.U.F, Paris, 1979.
34- Jean-Claude Anscombre, Oswald Ducrot: L'Argumentation dans la langue, ed. Pierre Mardaga, Paris, 1983.
35- Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR: Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique, propositions pour la classe de français, ed. De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1996.
36-Jean-Pierre Goldenstein: Pour lire le roman, ed. Deboeck-Duculot, Paris, 1986.
37- // // : Entrée en littérature, ed. Hachette, Paris, 1990.
38- Joseb Besa Camprubi: Les fonctions du titre, ed. Presse universitaire de Limoges, N°82, Paris, 2002.
39- Julia Kristeva: Problème de la structuration du texte, in théorie d'ensemble, ed. Du seuil, Paris, 1968.
40- // // : Séméiotiké, pour une recherche sémanalyse, ed. Du seuil, Paris, 1969.
41- // // : La poétique de Dostoïevski de Mikhaïl Bakhtine, ed. Du seuil, Paris, 1970.
42- // // : Texte du roman, approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle, la Haye-Paris, 1976.
43- Loe Hoek: Description d'un archonte, préliminaire a une théorie du titre à partir du nouveau roman, in nouveau roman, hier, aujourd'hui, 1.Problèmes généraux, ed. U.G.E ,10/18, Paris, 1972.
44- // //: La marque du titre (dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle), ed.La haye mouton, Paris, 1981.
45- Louis Hjelmslev: Prolégomènes à une théorie du langage, ed. Madison, paris, 1966.
46- Iouri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe pare, Anne Fournier, Bernard Kreise, ed. Gallimard, Paris, 1970.
47- Marie Claud Vettraino Soulard: Lire une image, ed. Arland Colin, Paris, 1993.
48-Marie- Madeleine Touzin: L'écriture autobiographique, ed. Bertrand- Lacoste, Paris, 1993.
49-Michel Martains- Baltar: L'écrit et les écrits, problèmes

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

d’analyse et considération didactique, ed. Haties, Paris, 1979.
50- Michel Picard: Lecture comme jeu, ed .minuit, Paris, 1986. 51- Mikhaïl Bakhtine: Poétique de Dostoïevski, traduction, d’Isabelle Kolitcheff, ed. Du seuil, Paris, 1970.
52- // //: Esthétique et théorie de roman, ed. Gallimard, Paris, 1987.
53- M. P. Schmitt, Alain Viala: Savoir- lire (précis de lecture critique), ed. Didier, Paris, 1982.
54- Nathalie Albou, Françoise Rio: Lecture méthodique, ed. Ellipses, Paris, 1995.
55- Nathalie Piégay- Gros: Introduction à l’intertextualité, ed. Nathan, Paris, 1996.
56- Paul Dirkx: Sociologie de la littérature, Arland Colin, Paris, 2000.
57- Philippe Lane: La périphérie du texte, ed. Nathan, Paris, 1992.
58- Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique, ed. Du seuil, Paris, 1975.
59- // // : L’autobiographique en France, librairie Armand Colin, Paris, 1971.
60- Philippe Pigallet: L’art de lire, ed. ESF, Paris, 1985.
62- Pierre Bourdieu: Les règles de l’Art (Genèse et structure du champ littéraire), ed. Du seuil, Paris, 1998.
61-Régis Debray: vie et mort de l’image, ed. Gallimard, Paris, 1992.
62- // // : L’œil naïf, ed. Du seuil, Paris, 1994.
63- René La Borderie: Les images dans la société et l’éducation, ed. Casterman, Paris, 1972.
65- René Lindekens: Essai de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique), ed. klincksieck, Paris, 1976.
66- // //: L’espace de l’image, Essai, ed. Aux Amateurs de livres, Paris, 1986.
67- René et Jean Simonet: L’argumentation, stratégie et pratique-, ed. D’organisation, Paris, 1990.
68- Robert Escarpit: Le littéraire et le social (Elément pour sociologie de la littérature), Ed. Flammarion,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Paris, 1972.
69- Robert Larose: Théorie contemporaine de la traduction, ed. Presse de l'université du Québec, 1989.
70- Roland Barthes: S/Z, ed. Du seuil, Paris, 1972.
71- // // : L'aventure sémiologique, éd. du seuil, Paris, 1985.
72- Roman Jakobson: Essais de linguistique générale, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, les Editions de minuit, Paris, 1963.
73- Théodore W. Adorno: Théorie esthétique, ed.kilincksie, Paris, 1974.
74- Tzvetan Todorov: La littérature en péril, ed. Flammarion, Paris, 2007.
75- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, ed. Grasset, Paris, 1992.
76- Vincent Jouv: La Poétique du roman, SEDES, Paris, 1998.
77- Werner Burzlaff: La lettre et l'image, les relations iconiques chez peirce, in signe /texte /image, ed. Césura, Lyon, 1990.
78- Wolfgang Iser: L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par, Evelyne Sznycer, ed. Mardaga, Paris, 1976.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* **معـــاجـــم وقـــواميـــس:**

أ-باللـــغة العـــربيـــة:

1- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- عربي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون، سنة 2000، بيروت.

2- بطرس البستاني: موسوعة دائرة المعارف، مج 11، د.ت، بيروت.

3- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، ط3، ج9، د.ت، بيروت.

4- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط1، سنة 2000، الجزائر.

5- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الثقافة، د. ت، الجزائر.

ب-باللـــغة الفـــرنسيـــة:

1-Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de théorie de langage, ed. Hachette, Paris, 1979.

2- Barnard, Michael: Dictionnaire des termes d'imprimerie de reliure et de papeterie: avec index anglais- français / trad. et adapt. par Jean-Paul Roth.- Paris: Lavoisier – Tec & Doc, c1992

3- Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Technique), ed. Larousse, Paris, 1989, T1.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4- Dictionnaire des littératures (historique, thématique, et Technique), ed .Larousse, Paris, 1990. T2.
5- Dictionnaire latin- français, ed. Hachette, Paris, 1934.
6- Oswald Ducrot, Jean- Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, du Seuil, Paris, 1995.
7- Paul Foulquié, Dictionnaire de la langue pédagogique, ed. PUF, Paris, 1971.
8- Robert Galisson, De Coste: Dictionnaire de didactique des langues, ed. Hachette, Paris, 1976.

*** مـــقـــــالات:**

أ-باللـــغـــة العـــربيـــة:

1- جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصيّة، مجلة علامات في النقد، الجزء 07، المجلد 29، الصادرة عن النادي الأدبي بجدة، مطبعة الفلاح للنشر والتوزيع، سبتمبر 1998، بيروت.

2- جمال أردان: المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في الرسم)، مجلة فكر ونقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، المغرب.

3- رشيد نيني: امرأة النسيان، رواية تثير سجالا في المغرب، محمد برادة يحاكم مرحلة سياسية عبر الذاكرة، جريدة الحياة اللندنية، العدد 14224، يوم 28 فيفري 2002، صفحة آداب وفنون.

4- صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، عدد21-22، سنة 1986، نيقوسيا.

5- عبد الحق بلعابد، قصد رفع قلق المصطلح النقدي، مصطلح paratexte في مجلة علامات في النقد، مجلد 58، عدد 15، ديسمبر 2005، الصادرة عن النادي الثقافي لجدة، المملكة العربية السعودية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

6- عبد الحق بلعابد: القارئ في الترجمة (نحو قراءة منهجية للترجمة)، سلسلة بحوث وأوراق الندوات والمؤتمرات، كلية الآداب واللغات، جامعة الملك خالد، فبراير 2005، المملكة العربية السعودية.

7- محمد العماري: الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

8- محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، دار النشر المغاربية، الدار البيضاء.

ب- المـــقـــالات المتـــرجـــمـــة:

1- آن موريل: النقد من منظور القارئ، ترجمة: إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، العدد 43، ماي 2004 على الموقع الإلكتروني لمجلة نزوى.www. niza. com

ج- بالـــلغـــة الفرنسيـــة:

1-Christian Metz: au delà de l'analogie d'image, in Communication, n° 15, Paris, 1970.

2- Claude Duchet, la Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque, in Littérature, n°12, Paris, 1973.

3- Michael Riffaterre, la trace de l'intertextualité, in la pensée, n° 215, Paris, Octobre, 1980.

4- Nina Catach: La ponctuation, langue française, N 45, février, 1980.

5- Philippe Hamon: Clausules, in poétique, n° 24, Paris, 1975.

6- Roland Barthes: Le retour de poéticien, in le baissement de langue (Essais critiques 4), ed. Du

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس الموصوعات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس الموضوعات

المقدمة

مدخل منهجي :

0- النقد الأدبي بين القارئ والقراءة.....2

0-1- القراءة المنهجية..... 4

0-1-1- القراءة المنهجية وتعليميات النص الأدبي.....5

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-1-2- القراءة المنهجية وإستراتيجية القراءة.....6
0-2- تحديد شبكة القراءة.....6
0-2-1- شبكة القراءة كفعل قرائي.....7
0-2-1-1- القراءة نشاط ذهني.....7
0-2-1-2- القراءة نشاط إجتماعي.....8
0-2-1-3- القراءة نشاط سيميائي.....8
0-3- تحديد مفهوم شبكة القراءة.....9
0-3-1- تحديد المفهوم.....9
0-3-2- فروق في المصطلح والاجراء(بين شبكة القراءة وبطاقة القراءة)...9
0-3-3- شبكة القراءة والتعاضد القرائي.....10
0-4- القارئ في الرواية.....11
0-4-1 عالم القارئ.....11
0-4-1-1- النظريات الداخلية(أو نظريات الأثر).....12
0-4-1-2- النظريات الخارجية (أو نظريات الاستقبال).....15
0-5- عوالم القراءة.....19
0-5-1- القراءة المباهية.....19
0-5-2- القراءة النفعية.....19
0-5-3- القراءة المعرفية.....20
0-5-4- القراءة التسلية/المتعوية.....20
0-5-5- القراءة الهروبية.....20
0-5-6- القراءة الأدبية.....20
0-6- ميثاق القراءة.....21
0-7- شبكة القراءة بين المقروئية والقرائية.....22
0-8- شبكة القراءة بين أسئلة النص وأسئلة المنهج.....24
0-9- مكونات شبكة القراءة.....26
0-9-1-القراءة الشكلية.....26

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

0-9-2- القراءة الداخلية.....27
0-9-3- القراءة الخارجية.....28
0-10- شبكة القراءة من أين و إلى أين.....29

الفصل الأول :

القراءة الشكلية (القراءة المناصية) :.....32
1- ج.جينيت من شعرية النص إلى شعرية المناص.....32
1-1- بحثا عن مصطلح المناص عند ج.جينيت.....33
1-2- مصطلح المناص(من المعجم إلى الدلالة).....35
1-2-1- في معجمية المصطلح.....35
1-2-2- في دلالية وتداولية المصطلح.....35
1-3- تحديد المناص عند ج.جينيت في كتابه (عتبات).....39
1-3-1- أنواع المناص.....39
1-3-1-1- المناص النشري (مناص الناشر).....40
1-3-1-2- المناص التأليفي (مناص المؤلف).....40
1-3-1-3- المناص التخييلي.....40
1-3-2- أقسام المناص.....42
1-3-2-1-النص المحيط.....42
1-3-2-1-1- النص المحيط النشري.....42
1-3-2-1-2- النص المحيط التأليفي.....42
1-3-2-2- النص الفوقي.....44
1-3-2-2-1- النص الفوقي النشري.....44
1-3-2-2-2- النص الفوقي التأليفي.....44
1-4- مبادئ المناص.....46
1-4-1- المبدأ المكاني.....47

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-4-2- المبدأ الزماني.....47
1-4-3- المبدأ المادي.....47
1-4-4- المبدأ التداولي.....48
1-4-5- المبدأ الوظيفي.....50
1-5- العنوانيات الروائية (عناوين محمد برادة الروائية).....52
1-5-1- تحديدات.....52
1-5-2- مكان ظهور عناوين روايات محمد برادة.....54
1-5-3- وقت ظهور عناوين روايات محمد برادة.....54
1-5-4- الحركية اللسانية والسيميائية لعناوين محمد برادة.....55
1-5-4-1- الحركية المعجمية لعناوين محمد برادة.....55
1-5-4-2- الحركية التركيبية والدلالية لعناوين محمد برادة.....57
1-5-5- وظائف العنوان في روايات محمد برادة.....59
1-5-5-1- الوظيفة التعيينية(العنوان وإستراتيجية التسمية).....60
1-5-5-2- الوظيفة الوصفية لعناوين محمد برادة.....62
1-5-5-3- الوظيفة الإغرائية لعناوين محمد برادة.....64
1-5-6- العناوين الداخلية لروايات محمد برادة.....66
1-5-6-1- مكان ظهور العناوين الداخلية.....66
1-5-6-2- وقت ظهور العناوين الداخلية.....67
1-5-6-3- وظائف العناوين الداخلية.....67
1-5-7- العملية التواصلية والتداولية لعناوين محمد برادة.....70
1-5-7-1- العناصر التواصلية والتداولية لعناوين محمد برادة.....71
1-5-7-1-1- المعنون/المرسل.....71
1-5-7-1-2- المعنون له/المرسل إليه.....72
1-5-8- الحجاج العنواني في روايات محمد برادة.....73
1-5-9- التعانن في روايات محمد برادة.....74
1-5-9-1- التعانن مع الكاتب.....75

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-5-9-2- التعانن مع النص.....75
1-5-9-3- التعانن مع القارئ.....76
1-5-9-4- التعانن مع العناوين الرئيسية للروايات.....79
1-5-9-5- تعانن العناوين الرئيسية مع العناوين الداخلية.....83
1-6- قراءة صور أغلفة روايات محمد برادة.....87
1-6-1- من الغلاف إلى الصورة.....87
1-6-2- من الصورة إلى الغلاف.....89
1-6-3-الصورة بين حدودها ومحدداتها.....91
1-6-3-1- الصورة بين الخفاء والتجلي.....91
1-6-3-1-1- حدود الصورة.....91
1-6-3-1-2- الصورة بين التعيين والإيحاء.....93
1-6-4- الصورة من نظرة القارئ إلى منظور التأويل.....94
1-6-4-1- من قراءة النص إلى قراءة الصورة.....95
1-6-4-2- الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل.....98
1-6-4-2-1- آليات قراءة صورة أغلفة روايات محمد برادة.....98
1-6-4-2-2- طبيعة صورة أغلفة الروايات.....98
1-6-4-2-3- مكونات الصورة.....102
1-6-4-2-3-1- المنظور في صور الأغلفة.....102
1-6-4-2-3-2- الإطار في صور الأغلفة.....106
1-6-4-2-3-3- زاوية النظر.....109
1-6-4-2-3-4- اختيار الألوان.....111
1-6-4-2-4- تأويل صور أغلفة روايات محمد برادة.....129
1-7- المناص الترجمي في روايات محمد برادة.....153
1-7-1- الترجمة كأفق مناصي.....154
1-7-2- موقع الترجمة داخل المناص العام.....156
1-7-3- وقت ظهور المناص الترجمي.....161

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1-7-4- وظائف المناص الترجمي في روايات محمد برادة.....163
1-7-4-1- الوظيفة التفسيرية.....163
1-5-4-2- الوظيفة الشعرية.....163
1-8- المناص التخييلي في دفاتر العيشوني.....165
1-8-1- مكان ووقت ظهور الدفاتر في المناص.....167
1-8-2- وظائف الدفاتر في المناص التخييلي.....168
1-8-2-1- الوظيفة التكوينية للدفاتر.....168
1-8-2-1-1- التعليق الذاتي المتأخر.....169
1-8-2-1-2- الخطاب الميتا-سردي في الدفاتر.....170
1-8-2-2- الوظيفة الشعرية 171
1-8-2-2-1- الدفاتر بين التشكيك والتأجيل.....172
1-8-2-2-2- الدفاتر بين الواقعي(الأصلي) والتخييلي(الهامشي).....173

الفصل الثاني :

القراءة الداخلية (القراءة النصية).....176
2- الفواتح النصية والخواتم النصية في روايات محمد برادة.....176
2-1- في شعرية الفاتحة النصية في روايات محمد برادة.....178
2-1-1- تحديد الفاتحة النصية في روايات محمد برادة.....178
2-1-1-1- في حركية المصطلح.....178
2-1-1-2- في الاشتغال الروائي.....180
2-1-2- كيفية تعيين الفاتحة النصية في روايات محمد برادة.....181
2-1-2-1- تعيين الفاتحة النصية في رواية لعبة النسيان.....182
2-1-2-2- الفواتح النصية المتاخمة والموازية في رواية لعبة النسيان...185
2-1-2-2-1- فصل البدايات في رواية.....185
2-1-2-2-2 العنوان في الرواية.....186
2-1-2-2-3- صورة الغلاف.....186

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-1-2-2-4- العنوان الداخلي للرواية.....186
2-1-3- تعيين الفاتحة النصية في رواية الضوء الهارب.....187
2-1-3-1- الفواتح النصية المتاخمة والموازية.....188
2-1-3-1-1-الجملة البدئية في الرواية.....188
2-1-3-1-2- فصل البدايات في الرواية.....190
2-1-3-1-3- العنوان في الرواية.....193
2-1-3-1-4- صورة الغلاف في الرواية.....193
2-1-3-1-5- التصدير الافتتاحي في الرواية.....193
2-1-4- تعيين الفاتحة النصية في رواية مثل صيف لن يتكرر.....194
2-1-4-1-الفواتح النصية المتاخمة والموازية.....196
2-1-4-1-1- الجملة البدئية في الرواية.....196
2-1-4-1-2- فصل البدايات في الرواية.....197
2-1-4-1-3- العنوان في الرواية.....197
2-1-4-1-4- صورة الغلاف في الرواية.....198
2-1-4-1-5- التصدير الافتتاحي في الرواية.....198
2-1-5- تعيين الفاتحة النصية في رواية إمرأة النسيان.....199
2-1-5-1- الفواتح النصية المتاخمة والموازية.....201
2-1-5-1-1- فصل البدايات في الرواية.....201
2-1-5-1-2- العنوان في الرواية.....202
2-1-5-1-3- صورة الغلاف في الرواية.....203
2-1-5-1-4- التصدير الافتتاحي في الرواية.....203
2-1-6- وظائف الفاتحة النصية في روايات محمد برادة.....205
2-1-6-1- الوظيفة الإستهلالية.....205
2-1-6-2- الوظيفة الإغرائية 206
2-1-6-3- الوظيفة الدرامية.....207

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2-2- في شعرية الخاتمة النصية في روايات محمد برادة.....211
2-2-1- تحديد الخاتمة النصية في روايات محمد برادة.....211
2-2-1-1- الخاتمة النصية بين الاصطلاح والاشتغال.....211
2-2-1-1-1- في حركية المصطلح.....211
2-2-1-1-2- في الاشتغال الروائي.....213
2-2-2- كيفية تعيين الخاتمة النصية في روايات محمد برادة.....216
2-2-2-1- من أين تبدأ النهاية.....216
2-2-2-1- نقطة النهاية في روايات محمد برادة.....217
2-2-2-2- الجملة النهائية/الختمية في روايات محمد برادة.....218
2-2-3- الخواتم النصية المتاخمة والموازية.....220
2-2-3-1- فصل النهايات في روايات محمد برادة.....220
2-2-3-2- التصدير النهائي في روايات محمد برادة.....231
2-2-3-3- العنوان الداخلي النهائي في روايات محمد برادة.....233
2-2-3-4- الصفحة الرابعة للغلاف في روايات محمد برادة.....234
2-2-4- وظائف الخاتمة النصية في روايات محمد برادة.....239
2-2-4-1- الوظيفة الإغلاقية.....239
2-2-4-2- الوظيفة الإغرائية.....240
2-2-4-3- الوظيفة الدرامية.....241
2-2-5- في تناسب الفواتح النصية لخواتمها في روايات محمد برادة.....243
2-2-5-1- مناسبة الفاتحة النصية لرواية لعبة النسيان لخاتمتها.....245
2-2-5-2- مناسبة الفاتحة النصية لرواية الضوء الهارب لخاتمتها.....246
2-2-5-3- مناسبة الفاتحة النصية لرواية مثل صيف لن يتكرر لخاتمتها....247
2-2-5-4- مناسبة الفاتحة النصية لرواية إمرأة النسيان لخاتمتها.....248

الفصل الثالث :

القراءة الخارجية (القراءة التناصية).....253

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- التناص في روايات محمد برادة.....253
3-1- عودة إلى مصطلح التناص (بين التنظير والإجراء).....253
3-2- التناص الداخلي في روايات محمد برادة.....255
3-2-1- التناص -رحم.....255
3-2-1-1- تناص الموضوعات.....255
3-2-1-2- تناص الأشكال.....257
3-2-2- التناص- ذاكرة (بين لعبة النسيان ونسيان التذكر).....259
3-2-2-1- تناص رواية لعبة النسيان مع الضوء الهارب.....259
3-2-2-1-1- تناص صورة الأب في الروايتين.....260
3-2-2-1-2- تناص صورة الجنس في الروايتين.....262
3-2-2-2- تناص رواية لعبة النسيان مع مثل صيف لن يتكرر.....264
3-2-2-2-1- تناص الأمكنة في الروايتين.....264
3-2-2-2-2- تناص الأزمنة في الروايتين.....269
3-2-3- التعالق النصي بين رواية إمرأة النسيان ولعبة النسيان.....274
3-2-3-1- تعالق الأمكنة في الروايتين.....275
3-2-3-2- تعالق الأزمنة في الروايتين.....277
3-2-3-3- تعالق الشخصيات في الروايتين.....281
3-3- التناص الخارجي في روايات محمد برادة.....284
3-3-1- التناص مع التراث والتاريخ في الروايات.....284
3-3-2- التناص مع الفنون في الروايات.....285
3-3-3- التناص مع الأعمال الأدبية أخرى.....294

* الخاتمة.....303
* تبث المصطلحات.....306
* المصادر والمراجع.....320
* فهرس الموضوعات.....336

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com