

رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة

د / لعموري زاوي
جامعة الجزائر2

مدخل / الغلاف على ضوء رهانات التداولية:

لاشك أن مصطلح التداولية يثير في الأذهان أسئلة جمة، تدور حول الخطاب بين منتج ومتلقيه، فهي تشكل امتدادا طبيعيا لقنوات السيميائية والدلالية والتواصلية، لكونها تراهن جميعها على مقولة كبرى هي "التواصل" في تجليه وتحققه وبلوغه الغاية، ويظهر هذا الامتداد من التعاريف التي صيغت للتداولية، واختلقت في منظوراتها، ولعل أقدم تعريف لها هو تعريف موريس Morris سنة 1938 "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات، وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني إلى السيميائي، والمجال الإنساني أي الحيواني والآلي. ونجد تعريفا لسانيا عند آن ماري ديير Anne-Marie Diller وفرانسوا ريكاناتي François Récanati كالتالي: "التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شهادة في ذلك على مقدرتها الخطابية"¹.

وبناء على هذه القدرة الكبيرة التي تمتلكها التداولية في معانقة شتى الخطابات على اختلاف لغاتها وآليات اشتغالها، فإنه لا غرابة في أن نصادف العديد من التداوليات:

- تداولية البلاغيين الجدد
- تداولية السيكيوسوسولوجيين
- تداولية اللسانيين
- تداولية المناطق والفلاسفة

ولعل المنطق بأسلحته وعدته الحجاجية والإقناعية والاستدلالية هو أهم حلقة في البحث التداولي ومقارباته المتعددة، ثم إن كل خطاب يملك آليات إقناعه ووسائل محاجاته، لكنها تشتغل وفق نسقية الخطاب ذاته، "وتأتي أهمية التداولية من هنا في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الهامة والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر، لأنها تحاول الإحاطة بعدد من الأسئلة من قبيل:

- من يتكلم وإلى من يتكلم ؟
- ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟
- ما هو مصدر التشويش والإيضاح ؟
- كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر ؟

من ثم تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا، وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي لهدف اللغة المستعملة، لذلك وجد مفهوم الفعل، ومفهوم السياق، ومفهوم الإنجاز في التداولية كمقاييس ومؤشرات على اتجاهات النص الأدبي في النظرية النقدية²

إن الاهتمام بخطاب الغلاف وبالعلامات التي تستوعبه يعد من صميم اهتمامات المناص Le Paratexte في التوجهات النقدية الحديثة، وذلك لامتناهية فضاء رحبا يتيح للقارئ أن يستصدر أحكاما نقدية مسبقة، يقرأها النص الأدبي في حلته وشكله الطباعي الذي يطل به عليه، بل قد تكون اختلاف الطباعات للعمل الواحد صورة حقيقية عن ازدياد القراءات وتنوعها

- إذن فما السر الذي يحويه الغلاف في لعبه وتلاعبه بالقارئ؟ وماذا عن اللعبة في قواعدها التداولية؟

لما كان الغلاف قناة تواصلية هامة تحتاج عن النص وتجادل عنه، مستحضرة ثقافة القارئ البصرية وكفاءته التأويلية، فقد جاءت مقاربتنا هنا لتضيء جزءا من هوامش النص، من خلال توجيه العناية إلى النص الأدبي في مستواه الطباعي، والوقوف على عتباته المفضية إلى مدخلاته ومفاراته.

على أن القارئ لا يملك أول عهده بالنص قراءةً إلا أن يسأل واجهته ونافذته إليه عند اكتماله إبداعيا وأدبيا ، أي في لحظة نشره وطبعه ، التي تشكل بالنسبة له نقطة البداية في عملية القراءة ككل.

من ثم كان اتجاهنا صوب تلك التقنية "الغلاف" ، التي أضحت مجال اهتمام وتنافس العديد من الناشرين بالاتفاق مع المؤلفين ، بالسعي إلى تجويدها في سبيل استقطاب القارئ وإقناعه ، وجعله يقبل على اقتناء الكتاب ، وبالتالي الارتقاء بمستوى الفضول المعرفي فيه ، ولأن الغلاف نتاج تقاطع المظهرين اللساني والأيقوني ، فقد عنيت بمقاربتنا بمسألة الخطاب البصري الذي هو نتاج التقاء نصوص عدة "العنوان ، المؤلف ، صورة الغلاف ، والمرجع النوعي" ، فجميع هذه العلامات "ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصية Paratextuelle تحقق نوعا من الاستباق ، وبالنظر إلى الخصوصية الجمالية للرواية كنص كتابي ، وليس كنص صائت سندرست ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين على مستوى استثمار بياض الصفحة وسواد الأحرف الطباعة ، مع ما يساوق ذلك من علامات أيقونية"³.

ب - في منهجية اشتغالنا :

إن الاشتغال بالمظهر الخارجي للكتاب في علاماته-التي تعد نصيات مقتضبة قابلة للتحليل -هو ما حاولنا تحريره في نص من نصوص الكاتب التونسي البشير خريف ، وهو نص "برق الليل " وفق منهجية قرائية تأخذ على عاتقها مهمة الكشف عن النصوص الهامشية في بعدها التداولي ، بدءا من شعرية العنوان في إستراتيجيته وصورته التركيبية وإحالاته المرجعية ، المتأتية من صيغته التركيبية المزدوجة ، مقارنة بالعناوين ذات اللفظ الواحد التي تعتمد على الحضور والغياب ، وانتهاء إلى الصورة في نظامها الأيقوني ، والتي تختلف قراءتها باختلاف الأدوات والآليات المحددة لبروتوكول القراءة في حد ذاته ، وهي قراءة تأخذ ميثاقها من ضرورة تفكيك معمارية الصورة ، ورصد التشكيلات اللونية التي صنعت منها دليلا أيقونيا في مقابل الدليل اللغوي للوصول إلى شعرية إعدادها وتأليفها ، ثم الحفر في مستوى آخر قائم في التقاء اللغة بالصورة ، رغم

استقلال كل منهما في منطق تبينه واشتغاله الدلالي، باعتبارهما خطابان نافران، ولكنهما يجتمعان في خطاب بصري واحد، فلا يختلفان فيه إلا بقدر ما يأتلفان في إضفاء جمالية أخرى للنص.

على أنه لا بد من الإشارة في إطار المقاربة العنوانية إلى التمثيل الغرافي للعنوان الذي قد يستحيل إلى بنية من بنيات الصورة، وجزءاً من نسقيتها كما لاحظنا ذلك في الطبعة الأولى للنص الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع سنة 1961، وكذا إيجاد تفسير لغياب المؤشر التجنيسي المحدد لهوية النص، وما إمكانية الاستعاضة عنه بعمل التقديم، من خلال إحاطة النص بسياج من المقدمات النقدية الشارحة.

أ - في شعرية المقاربة العنوانية:

إن العنوان برغم استقلاله الوظيفي وتأسيسه لنصيته يمثل علامة سيميائية تفتح على كون سيميائي أرحب هو النص المفسر له، فالعنوان هو بطاقة الهوية التي يحملها النص، وهو العنصر المقتضب المكثف لدلالات النص، لكن فهم استراتيجية ومنطق الاشتغال الدلالي في تداولية العنوان منوط بالوقوف على المحددات النصية الأخرى التي تصحبه، والتي تسهم جميعها في التدليل عليه، وتعضده عند فعل التأويل حال اجتماعها به في المستوى الطباعي، فيغدو تفكيك البنية اللفظية للعنوان مرهونا بتفكيك ما يصحبه من علامات أخرى تألف شعريته وجمالياته.

وتأسيساً على هذا الطرح فإن مساهمتنا تسعى لاستيضاح سبيل العنوان، وتلمس مسالكه في إقامة الصلة مع ما يقويه، ويشد أزره ويربطه بنصه، لذلك تأخذ المقاربة في حساباتها تلك العلامات الصغرى المدرجة بجانب العنوان الكبير للنص، فضلاً عن عنصري التقديم والإهداء، كونها تشكل نصوصاً هامة تتطوي على ملاحظات دقيقة، قد تكشف للقارئ عن بعض العناصر القابلة للقراءة والتحليل، بل وقد يهتدي بهديها لحظة إغراقه في البعد التأويلي.

ولأن نص البشير خريف تحوم حوله الشكوك والملابسات بشأن جنسه الأدبي، فقد أحاطته طبعة دار الجنوب للنشر بتونس -وهي مدار اشتغالنا -بطوق محكم من

المقدمات النقدية للطبعات الأولى فضلا عن مقدمة الطبعة ذاتها، اهتمت بشرح خفاياه، وأثارت إشكالية مرجعه النوعي، ومن ثم فإن تبين هذه المسائل يحتاج إلى تحرير القول فيها على ما سنبدية في هذا المبحث بدءا مما يطرحه عنوان النص، إلى رصد علاقته بالنص عينه، وانتهاء بعمل التقديم الذي نادرا ما يقرن بالعنوان ويثبت على الواجهة الأمامية للغلاف.

1 -فقه العنونة: إن جل الأبحاث السيميائية واللسانية تراهن على الصعوبة الكبيرة التي تعترى مسألة العنوان بفروعه، المتأتية خاصة من طبيعته التركيبية المعقدة، فالعنوان ينتصب هاهنا كمرسلة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي تداولي ودلالة، بما يمنحها نصيتها الذاتية وفرادتها، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد زائدة لغوية للعمل الأدبي، ومن هنا سيكون تحليل عنوان عمل ما مختلفا منهجيا وإجرائيا عن تحليل عمله.

الملاحظ في أي عمل روائي أن العنوان يختلف من رواية لأخرى لفظا وتركيبا ودلالة، بل وحتى تداولاً، "فإمكانات التركيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محضورات، فيكون كلمة، ومركبا وصفيا، ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية، وأيضا قد يكون أكثر من جملة، وتكافأ كل صور التنوع التركيبي من الكلمة إلى المفردة إلى المتتالية من الجمل Séquence، وهذا التكافؤ يعني أن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفتها الإحالية، إلى ما يعنونه، بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلى اكتمالها التركيبي، ثمة إذن مسافة اختلاف بين لغة العنوان واللغة وبين الوظيفة الإحالية"⁴

ونحن نقف على أعتاب نص "البشير خريف" من حقنا أن نسأل العنوان للوصول إلى تفسير ملائم للنص، لأن العنوان بمثابة الرأس للجسد، فضلا عن كونه المفتاح السيميائي لولوج النص، وعلى هذا نتساءل:

- ما الطبيعة التركيبية لعنوان "برق الليل" ؟
- وكيف يفسر العنوان ذاتيته النصية؟

- ما هي العلاقات الوظيفية المؤسسة للبنية اللفظية العنوانية؟

هي جملة تساؤلات تخيم على الانتقائية العنوانية في بحث علاقتها بالنص المحيلة إليه، فإن العنوان إذا كان مركبا فإنه يثير أكثر من تساءل، إذ يحمل عنصرين بقدر ما يتكاملان ويأتلفان فقد يقعان على طريقتين نقيضتين، هذا المركب العنواني "برق الليل" قائم على علاقة المضافة، وعلى تجميع النقيضين لتوحيد دلالاته مع توجهات النص.

تحيل اللفظة الأولى من التركيب "برق" إلى ذلك الضوء الوهاج اللامع الذي يحدث إثر انفجار ناتج عن ارتطام السحب في السماء، فيكاد يخطف الأبصار، فهو لفظ جامع لمعاني النور والسرعة، ثم هناك الجزئية الثانية من المركب العنواني وهي "الليل" التي من معانيها الظلمة، السواد، الدلجة، العتمة، وهي معاني تهيم على جل الأحداث السردية زمنيا في النص.

هذا البرق يمتاز بأنه خاطف وسريع، وتمظهره يحتاج إلى العنصر النقيض ليتجلى فيه، فالظلام هو الذي يحتوي النور والإشراق المرتد، ومن ثم فإن العلاقة بينهما هي علاقة المضافة، وكل لفظ في هذا التشكيل العنواني يؤسس موقعه السيميوطيقي الذي يتكامل به مع الطرف الآخر، فالتناظر اللفظي البارز على رقعة الغلاف الأمامي للكتاب، وهذا السواد/البياض المجسد طباعيا هو الذي يصنع المفارقة من حيث أنه يكشف عن تأزر دلالي يضيف على النص تجانسا من نوع آخر.

ثم هناك إحالة مباشرة إلى شخصية البطل الملحمي التونسي "برق الليل" الذي سيتولى النص سرد معظم الأحداث المتعلقة به، فبرق الليل هو شخصية متخيلة من رسم المؤلف، يفتح النص عليها مباشرة مقدما بعض أوصافها التي تناسب دلالة عنوان النص، ولذلك إذا توغلنا شيئا ما داخل النص، وحاولنا استقراء الفاتحة النصية وجدنا مقطعا وجيزا يصور لنا شخصية برق الليل، مما يجعلنا نعاين تلك الشائبة الضدية الضياء/العتمة، السواد/البياض، عن طريق وصف ملامح برق الليل وبشرته، "...وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره، قسطللي السواد، لامعا يستدير وجهه الضاحك

بين أذنين كبيرتين، في إحداهما خرص من المرجان الأحمر، وتتألق عيناه النجلاوان في بياض ناصع، وبصر حديد، وله أنف أفطس، تحته أسنان بيضاء صافية" الرواية، ص28.

على أن إيراد مقطع من النص يعد خروجاً عن المسلك المنهجي الذي اختطه البحث في وصف المظهر الخارجي للكتاب، ولولجا إلى جانب من النص، ولكن ذلك لم يكن إلا بغرض الكشف عن استراتيجية الاشتغال الدلالي للعنوان في إحالاته، ومرجعياته التي يحاول النص الإجابة عنها عند اكتمال فعل القراءة.

دائماً بخصوص استراتيجية المركب العنواني، يمكن أن نلاحظ أيضاً في المستوى التلفظي للدال "العنوان كعلامة" اقترابه من الطابع المحلي الدارج، خاصة في اللفظة الأولى من التركيب "برق" بالقاف المثلثة، وهو دأب الكاتب البشير خريف في منظومة عناوينه الروائية المتداولة "حبك درباني، مشموم الفل، ليلة الوطنية، أو بلارة التي تعتبر الجزء الثاني من برق الليل"، ومرد ذلك سعي الكاتب إلى تقريب نصوصه من الأوساط الشعبية التونسية، واستقطابه لأكبر قدر من القراء، وضمان مقروئية واسعة لنصوصه.

2 - العنوان كنواة للنص: لا بد أن نشير أولاً أنه في تفسير النص لعنوانه "قد تطرح فرضية اغتصاب الكاتب لدلائلية العنوان، بدعوى فك شفرته الترميزية التي تستقطب القارئ لتحاوره عبرها، إلا أن هذه الفرضية لا تثبت أمام لعبة الإيهام التي يمارسها التفسير، لأن العنوان يظل مشرعا كواه على دلالات احتمالية أكثر"⁵.

على أن إشكالية العنوان كنص مواز تطرح أسئلة دون أجوبة - على حد تعبير جنيت -، ولكن في دراسة لـ "ليو هويك Léo Hoek تناولت العنوان من منظور توطئه السيميائيات فضلاً عن اطلاعها على تاريخ الكتابة، نجد صاحبها ينطلق في تعريفه للعنوان - في إطار وعيه بعلاقاته التركيبية والمقطعية - من كونه "مجموعة علامات لسانية تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص"، أي أن العنوان بنية رحمية تولد

معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيدولوجية"⁶

يستخلص من ذلك بشأن العلاقة بين العنوان والنص أن الأول يحيل إلى مرجعية الثاني، ويؤدي وظيفة إيحائية، كما يرشد إلى قراءة النص قراءة خاصة به، وبقدر ما نعتبر العنوان دليلا "علامة" على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، بقدر ما قد نعتبر هذا النص إجابة وردا على تساؤل العنوان .

3 - التقديم ومأزق التجنيس الأدبي: لابد أن نطرح أسئلة جديدة ونحن نتغيا الكشف عن إستراتيجية التقديم، من خلال رصد العلاقة التي ينسجها مع النص الأدبي، فنقول:

- ما وظيفة التقديم في النص الأدبي، لاسيما الرواية، إذا تبين فعلا أننا إزاء نص روائي؟

- ما طبيعة العلاقة المؤسسة بين التقديم والعنوان نصيا وطباعيا ؟

- هل يحق للناقد التصرف في النص الأصلي للكاتب أثناء تقديمه للقارئ ؟ "نص بلارة اللاحق لنص برق الليل مثلا"

بخصوص هذه العلاقة يؤكد جنيت أن العنوان كجنس له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية يقيم علاقة وطيدة مع الجمل المقتضبة المحيطة به، وبالجمله مع ما يحيط به من نصوص، بحيث تؤدي هذه الهالة اللفظية المسيجة لبنية العنوان وظيفه نصية هامة تعضد نصية العنوان في حد ذاته، فنجد جيار جنيت بشأن وظيفة التقديم وفاعليته يشير إلى أن "التقديم كالعنوان هو جنس، وكذلك النقد ميتانص) هو بديها جنس"⁷.

وأحيانا يجمع التقديم بين وظيفتين، الأولى وصفية، تصف وتعين، أما الثانية فهي الوظيفة النقدية ميتانص)، خاصة وقد لاحظنا أن التقديم في نص "برق الليل" يكاد يشكل كتابا نقديا مستقلا بحيث استغرق عددا هاما من الصفحات، وإذا كان التقديم هاهنا يأخذ مجالا واسعا كجزء هام من المناص أو النص الموازي، فإننا

نجد هذا المناس يأخذ بعدا نصيا آخر أكثر اتساعا في النص اللاحق ل البشير خريف والمعنون ب "بلارة"، وهو النص الذي عده النقاد أول رواية في الأدب التونسي، باعتباره نصا خاضعا لمقومات الجنس الروائي، بخلاف نص برق الليل الذي أثّرت فيه إشكالية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، في حين أن رواية بلارة التي تتناول الفترة التاريخية اللاحقة لفترة الحسن الحفصي، قد تصرف فيها الناقد فوزي الزمرلي في نصها الأصلي، ذلك أن الكاتب أعاد صياغتها عدة مرات، ولم يكن راض عنها فلم ينشرها، فقام فوزي الزمرلي بنشرها بعد قراءة المخطوط، وإضافة بعض العبارات البسيطة التي تردد في إيرادها كبعض العبارات بالفرنسية.

فبخصوص رواية بلارة تطرح مسألة ما قبل النص avant-texte كجزء أساسي من المناس، يتيح للناقد التدخل في النص الأصلي والتعامل معه بشيء من المرونة، ولذلك وجدنا المؤشر التجنيسي الذي يتبع عنوان الرواية هو "تحقيق وتقديم"، مما يؤكد مسؤولية الناقد عن ال "ما قبل النص" ككيان نقدي افتراضي، وقد أثار جنيت هذا الجانب من المناس من خلال المثال الذي قدمه لنا عن حالة أوليس لجيمس جويس "فهذا الكتاب قبل طبعه كرواية كان في الأصل يحتوي على عناوين الفصول التي تحيل كل واحدة منها إلى الفصول الموجودة في الأوديسة الأصلية، لكن هذه العملية التي قام بها جويس لم تمنع النقاد أن يعودوا إلى العناوين الموجودة في الرواية المخطوطة قبل نشرها، وأن يعملوا على دراسة الرواية اعتمادا على ما أغفله النص الأصلي، هنا يتساءل جنيت عما إذا كان من حق النقاد أن يتعاملوا مع النص كشيء يمر عبر علاقته مع مادته الأولى أو يتجاهلوا ذلك؟، في سياق الجواب عن مثل هذا السؤال سيدعو جنيت النقاد إلى الاهتمام بما قبل النص، الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل مذكراتهم، وخطط أعمالهم الأدبية"⁸.

أما بصدد برق الليل ففي ظل غياب أي مؤشر جنسي طباعي يعلن صراحة عن مرجعه ونوعه، أو أية علامة لسانية دالة عليه نتساءل:

-هل يمكن للتقديم أن يصبح معادلا للتعين الجنسي الذي يدرجه جنيت ضمن تقسيماته للعنوان إلى جانب العنوان الرئيس والعنوان الفرعي؟
 إن قراءة النص أو المتن الأدبي تبدأ بالجانب الشكلي الذي يعنى بضرورة تحديد الجنس الكتابي للنص، ومن ثم معرفة كفايات التعامل معه وتحليله، هل هو رواية، شعر، أم مسرحية، وهذا التحديد بدوره يستدعي أدوات خاصة بالجنس المعين، على أن بعض النصوص تكون واضحة المعالم، وطبيعة كتابتها تجعل من اليسير على القارئ التعرف على الهوية الكاملة للنص، ثم ما أن يفرغ القارئ من استجلاء طبيعة الجنس الكتابي للنص، حتى يتعمق أكثر ليقف على نوعه، فإذا كان النص رواية بورتريه، وإذا كان شعرا، هل هو شعر تقليدي، أم شعر حر، يبقى أن تحديد جنس النص مرهون بالطبيعة الهيكلية للنص، وبنظام تبينه.

في نص "البشير خريف" تثار هذه الإشكالات استنادا إلى المقدمات المحيطة به، والتي أخذت على عاتقها جدلية التعين الجنسي للنص، إذ يمكن أن نعتبرها أداة نقدية إجرائية تبتغي تحديد جنس النص الأدبي وكشف ملاساته في سياق انعدام التعين المباشر له.

قبل العودة إلى تبين كيفية تعامل التقديم مع النص، نذكر أن الإشكالية ذاتها أثارها جاب فونتان في فهرسه التاريخي للمؤلفات التونسية، بحيث وجدناه "يصنف مؤلفات البشير خريف ضمن جنس الأقصوصة مع التأشير على نص برق الليل بكونه رواية، في حين نجد النص ذاته في نفس الفهرس مدرجا في باب أو مبحث "الرواية" إلى جانب نصين آخرين "الدقلة في عراجينها" و"حبك درباني" مع التأشير إليهما دائما على أنهما رواية"⁹، وهو ما يفسر ذلك التضارب الحاصل في مسألة التعين الجنسي في المقدمتين الملحقين بالنص، بحيث نجد الطاهر الخميري في مقدمته للطبعة الأولى للنص يعلن بخصوص جنسه الأدبي أننا إزاء قصة تحتاج للتقديم، رغم إقراره مسبقا بإمكانية الاستغناء عن المقدمات، لاسيما إذا لم تكن بقلم الكاتب أو

المؤلف "... قالوا عن القصة إنها قصة رائعة، وقالوا عن مؤلفها إنه نابغة "، "...لعل الخيال في قصة برق الليل، ثم يتوغل الطاهر الخميري إلى نوع القصة قائلًا "...والقصة نفسها يمكن أن نسميها قصة غرامية تاريخية.."، فالتاريخ حاضر فيها بقوة، وهو ما يمنحها مصداقيتها ووثوقيتها، في نهاية المقدمة يؤكد الخميري انتماء النص لجنس القصة دون ورود لفظ دال على أنها رواية، وهو ما يجعل السؤال يتجدد بشأن الحدود بين القصة والرواية برغم قيامهما على آلية واحدة هي السرد "...أتمنى أن أرى هذه القصة في صورة فيلم، وأرجو أن يتاح لها ذلك".

أما مقدمة الطبعة الثانية الصادرة عن دار بوسلامة، والتي كانت بقلم مصطفى زيبس فنلاحظ فيها نوعا من التردد في وصف الجنس الأدبي للنص، فتارة ينعته بالرواية، وتارة بالقصة، وأخرى بالمسرحية كونها مثلت مرارا على المسارح ومسرح الإذاعة، وكانت محل تعلق الجماهير.

وأمام هذا التضارب الصريح لا يتردد الناقد فوزي الزمرلي في طبعة دار الجنوب من نعت النص بالرواية، وكثيرا ما رد ذلك في مقدمته، بل كانت أول كلمة استهل بها مقدمته، "...لرواية برق الليل فتنة لم أجد لها نظيرا فيما قرأت من روايات تونسية..."، "... ولم تستأثر رواية برق الليل بتلك المنزلة في نفسي إلا لأنها..."، "...فقد وقفت الرواية على مرحلة تاريخية قلقة..."، وهكذا كان تردد الكلمة في مقدمته دالا على وصفها، ومن ثم يمكننا القول بعد استعراض هذه المقدمات المحيطة بالنص إزاء مسألة المرجع النوعي للنص، أن مقدمة فوزي الزمرلي الجديدة لطبعة دار الجنوب قد حسمت الموقف، وكشفت الغموض الذي أحاط بالنص، وسمحت في الوقت ذاته بضبط جنس النص وتعيينه بدقة.

ب - في شعرية الصورة ونظامها الأيقوني: إن ولوج هذا المبحث في دراسة الصورة يستوقفنا أمام جملة من الطروحات والمساءلات، التي تخضع لها الصورة في اختبار نجاعتها التواصلية والتداولية.

- كيف نتواصل بصريا؟ كيف نقرأ الإرسالية البصرية؟ ما موضع الصورة من النظام أو النسق الأيقوني والمجال النظري المنتمية إليه ؟

باختصار هل يملك القارئ ثقافة بصرية ذوقية تجعله يقرأ الصورة بعيدا عن الكلمات أو المعطيات اللسانية المحيطة بها؟ ومن ثم هل يمكن الحديث عن دليل أيقوني مقابل الدليل اللساني؟

"لقد حاول بعض المنظرين فهم طبيعة اشتغال الصورة، فربطوا بين الدليل اللغوي والدليل الأيقوني، معتبرين أن كل قراءة للنسق الأيقوني يجب أن تنطلق من معطيات لسانية"¹⁰، على رأس هؤلاء المنظرين رولان بارت، الذي كان يرى أنه لا يمكن دراسة أية ظاهرة سيميولوجية، ومن ضمنها الصور الأيقونية إلا باعتبارها تدرج ضمن النسق اللغوي، وبالتالي يمكن معالجتها بأدوات ومفاهيم لسانية.

لكن هل يمكن أن نتحدث عن العكس؟ أي أن ندرس العنوان كدليل لغوي بإدراجه ضمن النسق الأيقوني، وخاصة من حيث التمثيل الغرافي في اشتغاله داخل نظام أيقوني، وهو ما عن لنا من خلال صورة الغلاف للطبعة الأولى لبرق الليل الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس 1961، بحيث وجدنا العنوان يأخذ شكل البرق في السماء كجزء من النسق الأيقوني، فهذه الغرافية التمثيلية للعنوان لا يمكن أن تقرأ دون إدراجها ضمن إطار الصورة.

ولعله سبب من الأسباب التي جعلت الباحثة ماري كلود فيترينو سولار توجه نقدا مباشرا لبارت في كتابها "قراءة الصورة: تحليل المحتوى الأيقوني"¹¹، بحيث نجدها تستعيز عن مصطلح الرسالة البصرية -الذي وظفه بارت في أبحاثه عن بلاغة الصورة -بمصطلح الرسالة الأيقونية، وذلك لكون الرسالة اللغوية هي حتما رسالة بصرية كونها لا تخرج عن المجال البصري.

ولعل هذا التصور يؤكد التحام الصورة باللغة في نسق مشترك، وهو تصور نادى به أيضا كريستيان متز في أبحاثه حول سيميولوجيا الصورة، إذ يرى أن هذه الأخيرة تشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية، باعتبار الصورة في

حد ذاتها تحمل إشارات كتابية مضمنة ومحايثة، في حين يمارس النص المرافق لها وظيفة تثبیتیة لدلولها، بحيث تتيح للقارئ رصد ما يناسبها من المدلولات المنتشرة في فضاءها، "فإن النص في الصورة يقوم بوظيفة انتقائية وتوجيهية توجه عملية قراءة وتأويل السنن الأيقوني، وتبرز المعنى الغالب على الإرسالية"¹².

وقد عبرت ليليان لوفال Liliane Louvel في مقال لها بمجلة الشعرية Poétique بعنوان "من أجل شعرية النص الأيقوني" عن طبيعة العلاقة الجامعة بين الصورة واللغة بأن "الإطار الحواری للأيقونة يتموضع بين الصورة والنص"¹³.

1 -العلامات التشكيلية للصورة: وتتمثل أساسا في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة أو العلامات الأيقونية التشخيصية، والمساهمة في تكوين الصورة من ألوان لأشكال، فتأليف، ويعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجامعة مو البلجيكية، حين اعتبرتها في بداية الثمانينات أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة الأيقونية، ما دامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة ككل، كما سيتضح لاحقا عند قراءة صورة الغلاف لـ "برق الليل".

فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر؟ وما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة؟

1- 1- تقنية الإطار: يندرج الإطار كتقنية طباعية ضمن العلامات التشكيلية للصورة في العمل الأدبي المطبوع، فمن المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية تضبط بحسب الحقب والاتجاهات بإطار، وكذلك الأمر في فن التصوير عموما، يكتسب الإطار قيمة خاصة بحيث يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم، أو لنقل أنه يقوم "بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل، ويمنحه معناه الرمزي، بمعنى أنه يعطي العمل الفني الدلالة السيميائية التي هي خصیصة الفن التمثيلي بوجه عام، ولنا أن نقول إن الإطار في الرسم، ولاسيما الإطار الحقيقي يعود إلى فضاء

المراقب الخارجي، أي إلى الشخص الذي ينظر إلى الرسم، ويمثل موقعا خارجيا بالنسبة للتمثيل.¹⁴

ولكن الصورة لما تدخل المجال الطباعي تكتسب آليات إجرائية جديدة، ومن ضمن هذه الآليات يتخذ الإطار تمظهرات وتنويعات دلالية حال تداوله في فضاء النص، إذ يؤسس علاقته بالصورة في فضاء واحد، وعلى ذلك يمكن إدراج الإطار -كجزء لا يتجزء من الرسم أو الصورة- ضمن سؤال **ال كيف** الذي أشار إليه جنيت في معرض تقسيماته للمناصات، حيث يقوم هذا السؤال على ماهية المناص من حيث هو لفظي أم غير ذلك، ويجري التمييز في هذا السياق بين:

- المناصات ذات التمظهرات النصية أو اللفظية (العنوان، المقابلة، الاستهلال)
- المناصات ذات التمظهرات الأيقونية (الرسم البياني، رسم غلاف الكتاب)
- المناصات ذات التمظهرات الحديثة (سن الكاتب، جنسه، الشهادات التي أحرز عليها)¹⁵.

ومن ثم يمكن أن ندرج تقنية الإطار ضمن المناصات ذات التمظهرات الأيقونية باعتبارها مرتبطة برسم غلاف الكتاب، فإجراءات التأطير التصويري تبدو ظاهريا مجرد اختيارات تقنية، رغم ما لها في العمق من تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها، وهكذا ففي حالة إلغاء الإطار مثلا تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها، وهو ما أمكننا معاينته في صورة الغلاف ل "برق الليل"، بحيث نلاحظ وكأن الصورة مبتورة وتحتاج إلى تتمة عند مشاهدتها، خاصة شخصية برق الليل التي تظهر ناقصة، إذ لا يمكن للمشاهد رؤية الصورة كاملة، وإن كان احتلال العنوان لمركزية الغلاف إلى جنب الصورة يمثل الجزء المكمل للجزء الناقص من شخصية برق الليل، وعليه فما على القارئ سوى أن يعتمد بجهازه التخيلي إلى استكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض، بغية تأثيث المجال المحصور في تقنية الإطار.

كما نلاحظ هيمنة التقنية ذاتها (الإطار) على جل العلامات اللسانية الموزعة على الغلاف الخارجي للنص، وحتى السلسلة التي أصدرته "عيون المعاصرة" التي يشرف عليها توفيق بكار، بل إن الإطار يتعدى أيضا إلى فكرة الكتاب أو ما يسمى في عرف النقاد المحدثين بالصفحة الرابعة، من خلال احتوائه لكلمة الناشر التي هي جزء من الدائرة التواصلية، والتداولية للكتاب، في سؤالي ممن وإلى أين؟، فإذا كان المؤلف يشكل (المناسبات التأليفية)، فإن الناشر يمثل (المناسبات الافتتاحية)، ومحتوى كلمة هذا الأخير هي نتاج عقد أئتماني بين الطرفين في رحلة الكتاب صوب القارئ، استنادا إلى المقاييس الطباعية التي يأخذها الناشر على عاتقه، وهو حال الإطار كأحد هذه المقاييس التي يعد الناشر مسؤولا عنها، ومن ثم تهيمن التقنية الطباعية على المظهر الخارجي للكتاب، فتعمل على حصر مجال الرؤية، وتطويق الدلالة من خلال توجيه القراءة النقدية للنص الأدبي .

1- 2- **التأليف وإعداد الصورة:** أو ما يسميه البعض بتنظيم الفضاء، "ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط، فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها، وإنما لكونه أيضا آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهرية في تحديد تراتبية الرؤية، وتوجيه القراءة"¹⁶، لأن العين تعودت في النظر أن تسلك دائما الطرق التي رسمت وأعدت لها في العمل، خلافا لما يعتقد البعض من شمولية القراءة.

يبدو بديهيا إذن أن الصورة تعيد تمثيل الموضوعات المطروقة في النص الروائي وفق تراتبية تحددها قراءة النص بحد ذاته، بحيث تأخذ الأشكال التي تتألف منها الصورة موضعها، وتحتل مواقعها استنادا إلى مبلغ أهميتها، والعناية بها كتابيا، ولذلك حين نلق ببصرنا، ونحصر أنظارنا داخل إطار الصورة لبرق الليل، نجد أن هذه التراتبية تتحقق وتتأكد بقدر الاهتمام الذي يوجهه البشير خريف لموضوعات الحكي، لذلك وجدناه يجعل صورة خير الدين بربروس، الشخصية التاريخية البارزة في تاريخ الشمال

الإفريقي عامة والتاريخ التونسي خاصة في أعلى الصورة، مطلا على البحر يرقب حركة السفن في الساحل التونسي المطل على مدينة القصبه، التي جعلت في أسفل الصورة وفق التراتبية التي تحتكم إليها الصورة، بينما يحتل برق الليل مركزية الصورة في الوظيفة البصرية الأيقونية التي يعد الفضاء المكاني والطباعي موضع تركزها، وهو ما يناسب دوره في النص كبطل ملحمي رئيسي، بحيث يظهر على الصورة في هيئة الوثب الدال على الانطلاق والتحرر والانعقاد من قيد العبودية، وهي التيمة الكبرى التي انبنى عليها النص "الحرية والتحرر".

في حين أن موضع خير الدين من الصورة يتناسب أيضا مع موقف الكاتب في انتصاره لهذه الشخصية، وسعيه للرفع من منزلتها، كما دل النص على ذلك في مقدمته "... ومما يشهد على ميل المؤلف إلى الرفع من منزلة خير الدين أنه تغافل عن أقوال المؤرخين والإخباريين، التي أكدت أنه أمر بنفي الشيخ مغوش خوفا منه..." (مقدمة فوزي الزمرلي، ص10)، وكأنه يحاول أن يستدرك رأي المؤرخين الذين أساءوا قراءة هذه الشخصية، فأعاد تقييمها من خلال نصه.

هذا إذن على مستوى وضعية النموذج الذي يسمح لنا بالوقوف على طريقة عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة لتحديد أبعادها الدلالية، ومن ثم وصف مسالكها التداولية، وما تضرمه من تسينات سوسيوثقافية، أما على مستوى الموضوعات فيتم التركيز على الموضوع أو الموضوعات المصورة مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية يمكن تأويلها في سياق سوسيوثقافي معين، مادام حضور عنصر كغيايه يعد اختيارا على التحليل أخذه بعين الاعتبار، ولذلك غُيب جزء من شخصية برق الليل ليستعاض عنه بالعلامة اللسانية المحيلة إليه "العنوان"، بحيث شكل التحامهما نسقا ونظاما لفظيا أيقونيا *Système verbo-iconique*، فحضور العلامة اللغوية إلى جنب العلامة الأيقونية ضرورة لازمة لا يستغني عنها النظام الأيقوني ككل، رغم بعض الفوارق الفاصلة بينهما، والتي ترجع إلى الطبيعة الخاصة بكل منهما، فالعلامة اللغوية تعمل على تحسين قراءة

الصورة بعلاماتها الأيقونية من أي انزلاق تأويلي محتمل من شأنه الإخلال بالهدف الأساسي للصورة في معايير انتقائها .

1-3 -تأويلية الألوان: تأويل الألوان أيضا كتأويل الأشكال "ذو بعد

أنثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة"¹⁷، وبإمعان النظر في النظام الترميزي الذي يحيل إليه هذا التشكيل اللوني المتعدد سوف ندرك جملة من الأبعاد الإيحائية التي تستهدفها الصورة، وذلك من خلال التأثير السيكلولوجي لوقع هذه الألوان على المتلقي بغض النظر عن مستواه القرائي .

فلو تأملنا جميع الموضوعات والأشكال المعروضة داخل إطار الصورة فإننا سنلاحظ بقعا لونية حمراء، والأحمر من دلالاته العنف، وهو ما يفسر الفترة التي يحيل إليها النص، والتي يغلب عليها الطابع الثوري المجسد في الصراع الدموي المهيمن على الأحداث، من خلال المعارك التي كانت تدور رحاها بين خير الدين والنصارى، وخاصة في الإشارة إلى الحروب الصليبية، فالأحمر يتوزع على فضاء الصورة، بدءا من الخلفية التي يتجلى فيها بورترية ل شخصية خير الدين بربروس، وكذلك يمكن تأويل الأحمر في لحية خير الدين من خلال لقب "بربروس Barbe Rose"، والوردي هو أخ الأحمر وصنوه، ونلاحظ ذات اللون في أشعة السفن، وحذاء برق الليل، وبعض الأحمر الآجوري في مدينة القصبة كجزء هام من تشكيلاها اللوني.

ثم إن الخلفية المؤطرة لتمظهر خير الدين تدل استرشادا بالأحمر المقترّب من لون الشفق الأحمر على أن موعد الغروب قد أّزف، اعتمادا أيضا على لون البحر المائل إلى زرق غامقة إيذانا بحلول الليل الذي يناسب ظهور شخصية برق الليل.

دائما على المستوى التأويلي للألوان نلاحظ تماثلا لونيا آخر بين شخصيتي "خير الدين بربروس" و"برق الليل"، اللذين يوحدهما اللون الأخضر البارز في السطلة أو العمامة التي يرتديها خير الدين كرمز للملك والسلطنة ورياسة البحر، وكذلك في

جبة برق الليل وطاقيته، وهو ما يفسر سر العلاقة الروحية القائمة بين شخصية تاريخية عاشت فعلا في التاريخ الإسلامي، وشخصية ملحمة خيالية حظيت باهتمام العامة، وما تزال تعيش في المخيال الشعبي، فقد كان برق الليل حسب نص الرواية من الذين رحبوا بمقدم خير الدين لتخليص البلاد والعباد من خطر الإسبان الذين استعان بهم الحسن الحفصي خوفا منه على ضياع ملكه.

كانت هذه قراءة اجتهادية تأويلية للوظيفة الإيحائية التي تحيل إليها صورة الغلاف، والتي تكشف عن تعاضد تأويلي كبير بين الألوان، يؤكد الوقع السيكلولوجي الواسع الذي تمارسه على المتلقي.

خاتمة:

وهكذا نخلص من كل ما استعرضناه إلى أن الوقوف على تمظهرات المناصات الخارجية للكتاب، يرجع إلى طبيعة النص في حد ذاته، شعرا كان أم رواية أو مسرحية، وبالنظر إلى أن حضور هذه الجزئيات التي تصنع المناص أو النص الموازي مرهون كذلك بالتقنيات الطباعية التي اختارها الناشر في إخراج العمل الأدبي إلى الوجود.

وقد أمكننا اكتشاف نصيات متعددة أحاطت بنصية العنوان، وشكلت وحدة نصية رغم الاستقلال الوظيفي لكل منهما، بحيث أن للصورة نصيتها القائمة بذاتها، وللعنوان نصيته، وللتقديم كذلك نصيته، فاكشفنا منطق الصورة في اشتغالها الدلالي، وانفتاحها التأويلي الذي يتأتى من طبيعتها التشكيلية، وتنوع ألوانها فضلا عن انتشار دلالاتها في فضاءها التصويري.

أما علاقة العنوان بالتقديم فقد أتاحت للقارئ وفق قراءة عمودية الوقوف على إستراتيجية التقديم كجنس مستقل بذاته، له خصائصه البنيوية ومكوناته البوطيقية، بحيث يأخذ التقديم على عاتقه إشكالية التعيين الجنسي للنص، فضلا عن دوره كنص شارح يكاد يشكل كتابا مستقلا، خاصة من خلال تهميشاته التي تطلعننا على بعض الاستجابات التي أجراها الناقد فوزي الزمرلي مع الكاتب البشير خريف، والتي تشكل نصا فوقيا يتيح لنا فهم ظروف تشكيلات النص.

هوامش البحث:

- ❖ برق الليل، البشير خريف، تقديم: فوزي الزمرلي، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3/ 2000
- 1 -فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي/ 1986، ص8.
- 2 -المرجع نفسه، ص5.
- 3 -أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1/ 1996، ص11.
- 4 -محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1998، ص39.
- 5 -أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص28.
- 6 -جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، من مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، عدد 3، جانفي - مارس/ 1997، ص105.
- 7 - G: Genette, SEUILS, Edition du seuil, paris, 1992/ page 172.
- 8 -أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق/ 1987، ص57.
- 9 -جان فونتان، الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية، أعد النص العربي حمادي صمود، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة/ 1986، ص197.
- 10 -محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، كلية الآداب بالقنيطرة، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد18/ 2002، ص102.
- 11 - Marie-claude vettraino- soulard, Lire une image: Analyse de contenu iconique, Edition Armand colin- paris/1993, page21.
- 12 -محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، من مجلة علامات، ص102.
- 13 - Liliane Louvel, La description picturale: pour une poétique de l'icontexte, in POETIQUE, Ed: seuil, nov /1997-n: 112, page175.
- 14 -بورييس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، ص152.

- 15 - محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، تمهيد أولي في البنية والقراءة، طبعة ديوان 3000، ص145.
- 16 - عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد 18 / 2002، ص121.
- 17 - بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، ص151.