

الخطاب المقدماتي الذاتي وجماليات التلقي من خلال نماذج روائية مختلفة

د. سماح طاجين

جامعة 20 أوت 1955 بسكيكدة

s.tadjine@univ-skikda.dz

تاريخ الإرسال: 2025/03/19؛ تاريخ القبول: 2025/07/11

الملخص :

تهدف هذه الورقة البحثية لمقاربة الخطاب المقدماتي الذاتي في الرواية العربية، عبر فضاءات استهلاكية متنوعة تعكس رؤية صاحبيها النقدية، وتسهم في توجيه عملية التلقي والتأويل، سعيا إلى الكشف عن أبرز القضايا الإبداعية التي يطرحها سواء على مستوى تلقي الرواية أو مستوى كتابتها، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث هو أنّ التقديم الذاتي في الكتابة الجديدة أصبح محور اهتمام الروائي المغربي الذي لم يعد يرى فيه تشويشا أو إفسادا للذوق، بل فضاء نقديا هاما يستدعي التوقف عنده بعمق، إذ يكشف عن الاهتمامات الإبداعية والرؤية المستقبلية للكاتب.

الكلمات المفتاحية: الخطاب المقدماتي، المقدمة الذاتية، التلقي، الرواية المغربية.

Abstract:

This research paper aims to approach the self-introductory discourse in the Arabic novel, using diverse introductory spaces that reflect the author's critical vision and contribute to guiding the process of reception and interpretation. The aim is to uncover the most prominent creative issues it raises, both at the level of novel reception and writing. One of the most prominent findings of the research is that self-introduction in new writing has become a focus of interest for the Maghrebi novelist, who no longer views it as a disruption or corruption of taste. Rather, it represents an important critical space that warrants in-depth consideration, as it reveals the writer's creative interests and future vision.

Keywords: Introductory discourse, self-introduction, reception, Maghrebi novel.

1/ تمهيد:

حملت النصوص الروائية الجديدة إلى جانب الإبداع التنظير والنقد والتعليق، لتمارس بذلك الرواية نقدها لنفسها بنفسها سواء على مستوى المتن أو عبر المقدمات أو الحواشي أو التعليقات، هذه الأخيرة التي اتخذها جل الروائيين

المؤلف المرسل : د. سماح طاجين

Insaniyate mouassira

Vol. 4 N°: 2 Mois: septembre
Année 2025

آلية من آليات الإيهام والمراوغة لخرق أفق انتظار المتلقي وأسرته في اللعبة التخيلية منذ البداية.

من هنا عُدت المقدمة النقدية بمثابة المسوِّدة التي يُحدد فيها الروائي أسس الكتابة وطرائقها وهي عادة كتاب الرواية الحداثية التي تُعتبر افتتاحياتهم بمثابة التبرير لما يحدث من تغييرات على مستوى المتن، "فالروائي يُبرر عن طريق المقدمة تغييره لنموذج قديم كالجنس مثلا أو تشويبه للتاريخ أو تدينسه للأساطير والعقائد" (Genette.Gerard . ,paris,1987. P175)، وهو ما فعله كتاب الرواية الجديدة ميشال بوتور، نتالي ساروت، ومارغريندوراس، وغيرهم في بدايات كتاباتهم حينما كانت مقدماتهم نصوصا نقدية هدفها إقناع القراء بهذه التغييرات الجديدة التي مست الرواية في فترة زمنية معينة.

حمل بذلك الخطاب التقديمي الذاتي في الرواية المغاربية إشكالات إبداعية متعددة سواء على مستوى تلقي الرواية العربية أم على مستوى كتابتها رغبة "في التبشير بموجة جديدة في الفكر والإبداع، أو تصحيح بعض المفاهيم التقليدية الخاطئة التي لا تحتملها المعطيات الاجتماعية والفكرية الحديثة" (ابراهيم السعافين ، القاهرة، مصر 1997م، ص 97)، عبر فضاءات استهلاكية متنوعة عكست رؤية صاحبها النقدية، وفتحت قراءة مختلفة للنص الاستهلاكي الذي لم

يعد فقط محصورا في ثوابت معينة يجب على المقدم أن يحترمها حتى لا يجرد عن الهدف العام.

ومن المواضيع التي استقطبت اهتمام الروائي وكانت مجالا خصبا لإثراء خطابه التقديمي وبالمرة تزويد الساحة الإبداعية بمعرفة نقدية جديدة تسهم في توجيه الأنظار إلى فعالية المقدمات نقف عند أبرزها:

2- المقدمة والقراءة المنتجة:

لا شك أن الكتابة تفترض بالضرورة القراءة باعتبارها ملازمة لها أينما وجدت، فلا وجود لفن من دون متلق، فكلاهما يكمل الآخر ويُسهم في تطويره، على الرغم من أن لكل منهما طريقته الخاصة.

في هذا السياق تتموضع رواية محمد برادة "الضوء الهارب" في طبعتها الثانية التي صدر لها بمقدمة ثمن من خلالها جهود القراء وإقبالهم الواسع في الطبعة الأولى كذات قارئة وناقدة أسهمت في إخصاب النص وتجديد آلياته القرائية، فجاءت الجمل الأولى بصيغة إهداء إلى هؤلاء كتهيئة لخطاب آخر معاكس هو ما يشغل أي كاتب روائي يقول: "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" (محمد برادة ،
المغرب 1995م، ص07)، لكنّها تبقى في حدود السياق الذي وردت فيه والظروف
السائدة آنذاك التي ألبست هذه الرواية لباسا خاصا تبعا للأدوات الفنية
المستعملة فيها من جهة ولطبيعة النص المركبة من جهة أخرى، مما يستدعي
آليات أخرى جديدة تتجاوز المحاورة الأولى وتمنح لها حياة جديدة.

من هذا المنطلق عمد "برادة" إلى إخراج روايته في شكل جديد
وبمضمون واحد رغبة منه في حياة أخرى لها عبر ذاكرة قراء جدد يُتقنون أدوات
النقد وفي الوقت ذاته يختبرون ذواتهم ويعدلونها إذا اقتضى الأمر، يقول
مخاطبا هؤلاء الذين لا يعرفهم بسيماهم ولكن ربما تخيلهم: "بعد أقل من
سنتين، تعود "الضوء الهارب" للبحث عن قراء جدد وقد غيرت غلافها وألوانها،
لتبدأ حياة أخرى عبر ذاكرة الذين سیرتادون عالمها، لكم تبدو بعيدة ومنفصلة
عني رغم أنني كنت ملتصقا بها، متعلقا بمسالكها وما تحدثه من عذابات
الكتابة" (محمد برادة ، المغرب، 1995 ص7)، إنها رحلة البحث عن جمهور القراء
ليشارك في تأليف الرواية ويرسم معالمها جنبا إلى جنب مع الكاتب، وهو التوجه
الذي يجعل القراءة والكتابة في مرتبة واحدة لا غنى للواحدة عن الأخرى، وقد
يكون كذلك بحث عن ذات الكاتب الضائعة التي لم تجد الفضاء الثقافي

والفكري الذي يحتضنها ويستوعب أفكارها خاصة في ظل انتشار الثقافة
المبتدلة على حد تعبيره.

وبالطريقة نفسها نجده يخاطب قراء واقعيين يعرفهم في مقدمة
الطبعة الثالثة لروايته "لعبة النسيان" وهم طلبة السنة الثالثة ثانوي شعبة
الآداب يحثهم على ضرورة تجاوز القراءة العادية واقتحام حدود التأويل للقبض
على احتمالات أخرى للمعنى، يقول: "إذا كان من شيء أقوله للتلاميذ الذين
سيقراون "لعبة النسيان" ضمن المؤلفات، فهو ألا يختزلوها إلى مجرد نص
يُمكن أن يُسألوا 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" (محمد برادة ، المغرب، 1995م، ص04)،
فالرواية نص مركب ومتشابك المداخل تؤسس كينونتها على الثنائية المفارقة
(اللعبة الحضور/النسيان الغياب) وهو ما يستدعي ذاكرة تخيلية تتقن لغة
الذهاب والإياب ومحاور ما بين السطور لإخراج النص من غيبوبته على حد
تعبير عبد الفتاح كليطو(عبد الفتاح كليطو ، المغرب، 2007م) ، وغيبوبة المتلقي
أيضا من أجل إخراجها من القراءة الساذجة التي تعكس مستواه البسيط،
والارتقاء به إلى مستوى أكثر رقيا في التعامل مع النصوص الإبداعية، ولما
الاشتراك في إنتاج أدبي رفيع المستوى تسهم فيه عدة أطراف.

وهو المسعى الذي يُراهن عليه "برادة" للنأي بالذائقة الفنية عن ثقافة الابتذال التي بدأت تُهيمن على الفئة القارئة، وتفرض عليها نوعا من الأعمال الإبداعية بل وتُروج لها مما يحول دون بناء عقلية واعية تُتقن مساءلة الواقع بالتأمل والنقد والانفتاح على مختلف الثقافات، والمرجعيات التي تُؤسس البنية التحتية والفوقية للمجتمع، وهو "ما يُوقظ الوجدان عندما يُحاصرنا الابتذال والتفاهة المتأنقة" (محمد برادة ، المغرب 1995م، ص07)، وهذا إن دل على شيء فإنه على أن الروائي مقتنع تمام الاقتناع بأن مواجهة الابتذال لن يتأتى إلا بتحايل الكاتب على القارئ بتدخلاته الفنية المختلفة حتى يبعده عن النمطية التي ألفها، ويوقظ فيه الوجدان والإحساس بالمتعة الذي يقوده بلا شك إلى التخلي عن الأعمال المبتذلة.

ولعلّ مثل هذا الطرح الذي يُناقشه "برادة" سواء على مستوى المقدمة أو المتن هو هاجس كل مبدع أن تجد تجربته الروائية الأدوات القرائية الفعالة تفاديا لأن يكون النص مجرد "مختبر" على حد تعبيره للتشريح النقدي وتصنيف تقنيات الكتابة والتشكيل دون مراعاة خصوصية كل عمل والقيمة التي يجسدها عبر الشكل الذي يُلائم رؤيته، وهو بذلك يُلجّ على ضرورة الفصل بين القراءة العادية والقراءة المنتجة.

من أجل ذلك يرسل الناقد خطابا مشفرا مفاده أن روايته تمتح من اللغة المتعالية التي يصعب على القارئ التعامل معها بسهولة لأنها كتابة المحو قبل أن تكون كتابة السواد، والمحو أكثر تعبيراً من السواد لأنه يفتح على دلالات مستترة يصعب على المتلقي السلبي الذي تعود على ثقافة الابتذال والتفاهة الوصول إليها.

ولعلّ رواية "عزالدين التازي" (المباءة) تقع في هذه الخانة نفسها إذ تدور أحداثها حول فنان مهووس بالحروف، والكلمات يدعى (قاسم الورداني) يكسب قوته من مهنة خط شواهد القبور في مقبرة المدينة، إذ تتجلى غرابته عبر مواقف، وسلوكات شحنت النص بسمات السخرية التي ولدت توترا حيويًا داخل النص، وأنعشت متعة المتلقي في ملاحقة هذه الشخصية الغريبة الأطوار علّه يفوز بدلالات هذه الرواية العميقة، وما تتستر عليه من جماليات أخرى.

وحتى يُضفي على نصه مسحة تخيلية منذ البداية، ويتميز بأدواته الكتابية أوكل مهمة تقديم روايته إلى شخصية متخيلة "ابن ضربان الشريافي" الذي يوحى من أول وهلة أنّه شخصية تراثية، وهي الشخصية التي التزمت بتقديم كل مداخل (التازي) حتى عُدت جزءاً لا يتجزأ من نصوصه مثلها في ذلك مثل أبو الفتح الإسكندري في مقامات الهمداني.

هذه الشخصية في تصديرات الكاتب الناطق الرسمي له إنَّ لم تكن هي الكاتب ذاته لتحمل على عاتقها أفكارا ورؤى نقدية أرادها "التازي" أن تخرج بهذه الطريقة حتى يبتعد عن المباشرة ويرتقي بالمستوى القرائي، فجاء خطابه في مقدمة هذه الرواية عميقا يحمل رؤية فلسفية ومعرفية في حديثه عن مغامرة الكتابة التي تفنن في استحضارها عبر قاموس لغوي جمع فيه بين الجنسي والصوفي يقول على لسان هذه الشخصية: "إذا رأيت أعشى يسير في الظلماء وفي يده فانوس، فاعلم أن من وراء سعيه أداة الوصول إلى ساعة المشاهدة، واعلم أنَّه يرى أكثر مما سمع، أنَّ من وراء سعيه لذة الوصول إلى ساعة المشاهدة، واعلم أنَّه أكثر مما يسمع، وأنَّ عينيه تنظر إلى مسافة أبعد مما يُضيء فانوسه، فما أجمل العمى إذا كان على هذه الحال وما أعزه في هذا العصر" (عزالدين التازي ، المغرب 2013م، ص 03). إنَّه البحث المتواصل عن جماليات جديدة رغم العوائق النفسية، والحواجز المعرفية التي على ما يبدو لم تقف حاجزا أمام "التازي" الذي عشق عنف المسائلة عن الكتابة في نصوصه الروائية في سبيل الوصول إلى أقصى حد في عالم الكتابة.

ولا يتوقف الروائي عند هذا الحد بل يذهب إلى تشبيه هذه المغامرة بالعلاقة الجنسية الحميمية التي ترتقي فيها الروح إلى أسعى الدرجات فتحدث

لذة معانقة الحروف والافتنان بها، فتأبى أحيانا وتلين أحيانا أخرى، وذلك ما وصفه في الصفحات الأولى للرواية لمشهد الأزميل واللوحة الرخامية يقول:

"أيها الحرف علمني، طاوعني أيها الأزميل

أنت أصابعي

أنت يدي وعيني وجسدي أيها الأزميل

احفر لي طريقا في الحرف، فمع الحروف وفي دربها أسير

هذه حروفي وأنا أكونها بالأزميل" (عزالدين التازي ، المغرب 2013 م ، ص 09).

هكذا تصبح الكتابة نحتا على الرخام ويصبح معها القلم الأزميل الذي يخط على جسد الكاتب بحروف من دم، فيتماهى الإبداع مع الذات حتى يصبحان شيئا واحدا.

ذلك ما عمد إلى التأكيد عليه واتخاذ منطلقا لروايته، فنوع في عتباتها التي جاءت على شاكلة ثلاثة مفتتحات تؤطر النص؛ المستهل الأول أثبتته الكاتب بدون توقيع " هذه الكأس تريد أن تطفح ثانية وقاسم يريد أن يعود إنسانا وهكذا بدأ جنوحه نحو المغيب"، ليورد في الصفحة الموالية عبارة الفيلسوف

الألماني "نيتشه" من كتابه "هكذا تكلم زرادشت" الذي يقول فيه: "ها أنا ذا أُنبئكم عن الإنسان المتفوق أنّ هو ذلك اللهب، وذلك الجنون"، أما الثالث من توقيع قاسم الورداني "ضوء عيني قليل ونهاري سحابة" (عزالدين التازي ، المغرب 2013م ، ص 07)، ليصبح زرادشت المجنون الذي ينطق بالحكمة معادلا موضوعيا للكاتب العربي.

ساهمت بذلك هذه المستهلات في تحديد الأفكار التي يركز عليها النص في فك شفراته وتأويل رموزه لتتم المزاوجة عبر الكتابة بين بناء النص وبناء القارئ نظريا، فتكتمل الرواية عبر قراءة حافلة بالتأويلات والتساؤلات ذلك أنّ "القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي: إنها تكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى كأنّ كل بداية فيه تظل بداية" (رولان بارت ، سوريا 1992م، ص11)، إنها لغة البياض التي تُعادل لغة السواد بل قد تقول ما لا تقوله الكتابة التي تعزز حضور التوقع ذلك ما عبر عنه "قاسم الورداني" في فصل (الضريح والمقبرة) قائلا: "لو كان لهم شيء من العقل لتركوا شواهد قبور موتاهم بيضاء لتقول شيئا أفضل من الاسم وتاريخ الوفاة، وحيث يمكن لكل أحد يزور المقبرة أن يحسب هذا القبر قبر أخيه، أو امرأته أو ولده، حيث يقول البياض حكايته الخاصة" (عزالدين التازي ، المغرب 2013م ص 15). ويبقى النص بذلك منفتحا، غير منته، متجاوزا محدودية اللغة باللغة.

من هنا فإنّ "التأزي" يدرك تمام الإدراك أن نصوصه الروائية المختلفة بلغتها وبرموزها البعيدة تحتاج إلى متلق جيّد يُتقن لعبة الذهاب والإياب حتى يتذوق جمالياته المتسترة ويستوعب رؤيته النقدية، لذلك نجده يُحسن توظيف مساحة التقديم في بسط آرائه وتصوراتهِ سواء حول ماهية الكتابة الروائية أو حول طبيعة القراءة المنتجة وفي ذلك يقول في مقدمة روايته (أيّها الرائي): "أتردد قبل أن أفتح الأوراق، سأفتحها وأقرأ ، على أن أنجح في تجديد العلاقة الدموية مع نص ما، علاقة الكوايبس ورؤى اليومي، سأبدأ من ذلك النص الذي علاقي بأمي، أو حتى علاقي بك أيتها العزيزة، نص عنيد غضوب عاشق، بادئ من حديث لا ينتهي، طموح ويُحب الحياة والصخب إلى حد أن يُصبح ثرثارا أحيانا ساخرا يُخرج لسانه لبعض القراء، متفرق كالوجه، متعال، متمنع" (عزالدين التأزي ، المغرب 1990م، ص06)، إنّها العلاقة الحميمية بين المبدع والحلم الذي تبدأ منه الكتابة وتنتهي عنده لذلك كان رائيا. فغاصت نصوصه في عالم التخيل أكثر منها في عالم الواقع المحدود، وجمعت بين الإبداعي والمعرفي، فتغدو الرواية بحثاً عن المجهول وتقصيا للغائب.

3- استقطاب القارئ:

لأشك أن أي كتابة تستدعي قراءة فعلية حتى يحدث التواصل وتتحقق الفائدة المرجوة، وإلا ستبقى سجيناً عالمها اللغوي المغلق تنتظر من يُضيء ظلمتها، فالقارئ إذن هو من "تؤدي إليه زكاة العمل وينبغي أن تكون الزكاة مما ينفع وتدعو الحاجة إليه، وأن تكون خير ما يؤدي" (عباس أحمد أرحيله لبنان 2017، ص 253)، وعليه فإن حاجة المتلقين المعرفية باختلاف أذواقهم ومستوياتهم هي من أهم الانشغالات الإبداعية التي تُحرك المبدع لإنتاج نص ما.

ومع ذلك يبقى إقناع القارئ هاجس الكاتب الكبير بالنظر إلى تركيبته الخاصة التي تتطلب الكثير من المهارة والحنكة للتأثير عليه واستدراجه إلى عالم النص خطوة خطوة، من هنا تأتي المقدمة لتنشيط الحوار بين طرفي العملية التواصلية (المرسل والمرسل إليه)، وتوطيد العلاقة أكثر بينهما عبر صيغ توجيهية تضمن مشاركته، فكان بذلك "خطاب المقدمة خطاباً تبصيرياً مُصاحباً للنص ومساعداً على فهمه على الوجه المطلوب، ويتم تركيبه بواسطة عناصر مكثفة تشمل إشارات ودلالات متواصلة مع رغبات الكاتب وظروف النص ومقاصد الخطاب وآليات القراءة" (محمد خرماش ، وهران ، 2008م، ص148)، حتى تؤدي المقدمة وظيفتها على أحسن وجه، وتبقى محافظة على تميزها وتفرداها الدلالي عن باقي المصاحبات النصية الأخرى،

بحكم عدم التحامها دائما بالنص المقدم له، وإنما بالمنظور الثقافي والفني للكاتب.

ولذلك فإن كتابة المقدمة ليست بالأمر البسيط، خاصة عندما يتولى الروائي تقديم عمله بذاته، إذ يضطر أن يتحول إلى ذات أخرى غير الذات الأولى الموجودة في النص، فتتعدد المهام ما بين التقييم، والتشديد، والنقد من أجل إقناع واستقطاب أكبر عدد من القراء، وبالتالي تفعيل التداول والإشهار، وهو الهدف المحرك لجميع المقدمات سواء أ كانت ذاتية أم غيرية، لأن أي كاتب يسعى إلى كسب أكبر عدد من القراء كعلامة بارزة على جودة عمله.

من هذه الزاوية عمد أغلب الروائيين إلى تعبئة مقدماتهم بكل ألفاظ التوسل والتودد لاستلطاف قرائهم وحملهم على اقتناء العمل، وكأن المبدع مقترف لذنوب يجب التكفير عليه (عبد الفتاح كليطو ، 2007 ص 10)، من منطلق أن التكوين المعرفي لهم من مسؤولياته، وعليه أن يتحرى كل الوسائل والآليات لأداء رسالته على أحسن وجه، وإلا سيكون في حالة استنفار قصوى على حد تعبير الجاحظ الذي توعد كل من خالف قاعدة القارئ عدوا للكاتب (الجاحظ ، 1995 ص 88)، فقد كان الجاحظ من أحرص الكتاب على استمالته، فتجده

يُداعبه بالنكت الطريفة والعبارات اللطيفة خشية عليه من السامة والملل،
واعترافا منه أيضا بأهمية النص المقروء ودور المتلقي في التفاعل معه.

بين هذا وذاك يُوجه الروائي "وطار" في مقدمة روايته "الولي يعود إلى
مقامه الزكي" رسالة نصح وتوجيه بعد أن وضعه في السياق العام للنص
وناقش بعض الأفكار الإبداعية مفادها أن عليه أن يُجهز عُدته المعرفية
وبخاصة التراثية قبل أن يُحاور نصه ويمزج أركانه ويستنطق دلالاته، ليبرر ذلك
بكون روايته ملحمة وليست قصة، يقول: "سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة
تراثية عموما نفسه مضطرا إلى مراجعة المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد
صعوبة في العثور على (رأس خيط) وعذري أنني حاولت تقديم ملحمة وليست
قصة" (الطاهر وطار 2003 ص 08)، فالواضح أن الكاتب يُشهر بعمله ويُصنّفه
ضمن الأعمال الملحمية الجيدة وفي الوقت ذاته يستبق ردود الأفعال المتوقعة
حول عمله ويأخذ حقه في القراءة والتقييم .

والواضح أنّ الروائي لا يُريد أن يُرهق متلقيه ، فيقدم له مفتاح قراءة
الرواية جاهزا دون أن يُغريه بمتعة اكتشاف أسرارها، ليحدد بذلك أفق انتظاره
منذ البداية ، ويرسم له خطة واضحة، فهو بذلك يُريد بلورة إنتاج للاستهلاك لا
غير ، فيغدو نصه جسرا يجمع بينه وبين جمهوره بل وحمله على اعتناق أفكاره

وتوجهاته الأيديولوجية ، ومع ذلك قد يأخذ هذا الخطاب أبعادا أخرى متسترة
ينأى من خلاله صاحبه عن أنظار الرقيب السياسي ويحصرها في قراءة أحادية
من المؤكد أنه لم يدعن إلها القارئ الفطن ، ويبحث عن خلفيات هذه
الاضاءات أو يتجاوزها باعتبارها خطابا على خطاب موجه إلى خطاب على حد
تعبير "ميخائيل باختين" (ترفيتان تودوروف ، لبنان ، 1996م، ص 130-
131) Mikhaïl Bakhtine في وصفه لأعمال "دوستوفسكي".

وبالطريقة ذاتها يفتح "واسيني الأعرج" روايته (شرفات بحر الشمال)
باعتذار وتنبيه إلى قرائه، وبالضبط إلى الذين يتصيدون توجهاته
الإيديولوجية، وينساقون وراء البحث عن صورة مشابهة لشخصياته في العالم
الواقعي، حتى يبتعد بهم عن المقاربة البسيطة التي تقف عند ما يقوله النص في
مستواه اللغوي المباشر، وما تُشير إليه من مشاهد وشخوص، دون ملامسة
عوامله العجيبة واستنطاق مضمراته، فالرواية " تفتح عالما جديدا أمام الخيال،
ومن الممتع أن نكتشف ذلك، إنه العالم الذي (يُبدعُ الوهم) والذي نرتضي
الضياع فيه بكل سرور" (بيرس لوبوك ، الأردن ، 2000م، ص 07) ، يقول موجها لهم
هذا الخطاب: "عذرا لكل الذين يرون شيئا لهم في أحداث هذه القصة، فليس
ذلك إلا من قبيل الحبّ، والحبّ فقط" (واسيني الأعرج ، لبنان، 2003م، ص 03)،
إنّها المتعة واللذة التي حركت عوامله التخيلية، يريدّها أيضا أن تُحرك قارئه

وتكون منطلقا يبني عليه تأويله لهذا النص، فالمتعة الفنية لا غير هي السبب في الكتابة وهي السبب في القراءة.

لكن على صعيد آخر قد يُثير هذا الاعتذار تساؤلات أخرى، تجعل الذات المتلقية تشك في نواياه، وتؤوله بالخوف، والحذر من المتابعات، والانتقادات التي قد يتعرض لها، شأنه شأن أي كاتب يتحصن من أي نقد، قد يحول دون تداول منتوجه، وقد يتم مصادرته، ومع ذلك كما قال "صنع الله إبراهيم" في تقديمه لروايته (تلك الرائحة) عن أن مصادرة الكتاب "لا تعني التخلص منها لأنها تُواصل الوجود متحدية بذلك جهاز القمع السياسي والمواقف الأدبية على السواء" (سامية محرز 1992 ص 175)، في سبيل مواجهة مختلف الممارسات المزرية في حق الثقافة والمثقفين بشكل عام.

وحسبنا أن نُشير في هذا المقام أن مثل هذا الصنيع أضحى من الثوابت في أغلب الفضاءات المرفقة للرواية مثلما كان في مقدمات الكتب* لتؤكد "حقيقتها في مواجهة النفس ومواجهة الآخر؛ إذ لا يدعي أحد العصمة لأنه بشر، والبشر يعتريه النقصان والنسيان" (علي بن الحسين المسعودي 1966 ص 18)، وهو ما يحمل على التعامل مع النص بأريحية وبعين ناقدة أيضا، وهو مطلب

ينشده أي مبدع حتى يمنح لعمله حياة أخرى خارج الأسوار التي قد يُوضع داخله بفعل العادة القرائية.

فيغدو بذلك (الاعتذار أو التنبيه) الذي قد يقصد به الكاتب نفسه حينما تتمرد عليه شخصيات الرواية وتُجبره على ارتياد مسالك أخرى لم تكن في الحسبان، مجرد عتبة مراوغة بالدرجة الأولى تتطلب ذكاء وحنكة لاستنطاق دلالات الصمت الذي يسكن جوانبها وبالمرة تعبئة المتلقي معنويا لاحتضان هذه التجربة وكلّه يقين أنّه طرف فعال بل ومشارك في الأحداث.

من هذه الرؤية السيكلوجية تسلّل الروائي التونسي (صلاح الدين بوجاه) في روايته (مدونة الاعترافات والأسرار) التي يوجي عنوانها بزخم من الدلالات المتناسلة، فأى نوع من الأسرار يُريد الروائي أن يبوح بها حتى يخرج من الزمان ومحو الماضي، فيرمي أحماله على قارئه علّه يُخفف عنه ما يُعانيه، ويُشاركه في الإبداع الذي طالما أرقه إيماناً بدوره الفعال في تغيير التفكير النقدي والارتقاء بالعمل الأدبي يقول: "وختاما فإنّ هذه الصفحات بين يديك لا تسعى أكثر من إثارة الاستفهام لديك (...) علنا نُعيد تأملا في واقعنا الروائي العربي الحديث، إنّ مشاركتك الفعلية في إبداع هذا النص، عبر جدلية الخلق المشترك لثُمّثل الأفق الرحب الذي ننشد له إدراكا" (صلاح الدين بوجاه، 1985 ص 16)،

فبقدر ما تُثير هذه المقدمة من إشكالات إبداعية بقدر ما يتضاعف المجهود
الفكري أكثر في إثارة تساؤلات أخرى سكت عنها المتن وباحت بها الحاشية.

من هنا فإن الإغراء والاستدراج الذي يعتمد المقدم إلى تجسيده عبر
كفاءته اللغوية وتراكيبه المراوغة لحمله قُرأته على اقتناء الرواية قد يأخذ
أبعاداً أخرى غير البعد التجاري تتعلق بتغيير بعض المفاهيم التي يسعى المؤلف
تميرها شأن تقريباً كل مقدمات الرواية الجديدة التي أكثر ما تركز عليه هو
توسيع أفق المتلقي، وحثه على الجدل، والتفكير، والبحث عن ذاته الضائعة
وسط هذا الواقع المأزوم، وليس الاكتفاء بما تمليه عليه سلطة المجتمع من
أفكار جاهزة، فيحدث له ما حدث لسجين أفلاطون في الكهف الذي مجرد أن
خرج منه اصطدم بواقع غير الواقع الذي تعود على التحرك فيه عندئذ
ستؤلمانه عينيه، وأنه سيحاول الهرب والعودة إلى الأشياء التي يُمكنه رؤيتها
بسهولة، والتي يظن أنها أوضح بالفعل من تلك التي نريه إياها الآن" (أفلاطون ،
1985م، ص419).

فالروائي يُراهن كثيراً على دور هذه الذات المحاصرة هي الأخرى بقوانين يقرأ
في ضوءها العمل الأدبي لتجاوز حدود ما تقرأ، وتجعله في حالة جدل دائم بين ما
هو متغير ومتحرك في النص الأدبي، وهو ما يُساهم في الانفتاح على أفق فكري

جديد أسهم كل منهما في تشكيله " فكما يتطور القارئ من خلال التعامل مع النص بالوعي النصي، يتطور كذلك الشاعر أو المبدع من خلال تفكير القارئ وتوجهاته النقدية" (عبد الفتاح أحمد يوسف ، الكويت ، 2007م، ص178)، بشرط أن يكون القارئ يتمتع بمؤهلات تجعله قادرا على التعامل مع التقديم كخطاب نقدي يحتاج إلى تأويل.

4- المقدمة والمواقف التمهيدية الأخرى:

هناك الكثير من الأعمال الروائية من فضل أصحابها استراتيجية أخرى للتقديم غير كتابة مقدمة سواء تعلق الأمر بالطبعة الأولى أم بالطبعات اللاحقة ربما تجنباً لأية مغالطة قد تحدث بينهم وبين قرائهم أو اقتناعاً منهم أن نصوصهم قادرة أن تقدم نفسها بنفسها، لذلك صدرت نصوصهم بإهداءات أو تنبيهات أو فواتح نقدية تنوب في بعض الأحيان عن المقدمة.

4-1- الإهداء النقدي:

وجد العديد من روائي الكتابة الحداثية ضالهم الفنية في هذه المواقف التمهيدية لبسط أفكارهم وتصوراتهم التي تتحكم في رؤيتهم النقدية، سواء توسل الطريقة المألوفة في التقديم التي تقدم فوراً مفتاح قراءتها معفية القارئ

من عناء البحث عن توجهها الفني، أو عبر نصوص مستعصية الفهم كالأقوال المقتبسة سواء ذاتية أو غيرية، أو على شكل إهداءات نقدية تأتي عادة لتختصر مقدمة طويلة، تحتاج إلى تدبر وتمعن عميقين لفهم مرجعية الكاتب حول الإبداع وبالتالي مواكبة أحداث النص وانجازه من حيث الاستقبال.

وإذا كان هذا النص الإهدائي يسعف المهدي إليه بتفاعل أفضل مع الرواية فإنه يمدُّ القارئ بمعلومات تساهم في تأمين تداولية أحسن ذلك أن كلَّ " فعل إهداء يستهدف على الأقل نوعين من المرسل إليه: المهدي إليه، والقارئ الذي يكون حاضرا بشكل ضمني في حدث الإهداء " (Gérard Genette: seuils, p 126) كونه متحققا في فعل الكتابة نفسه، فلولا المتلقي ما كان هناك سرد أو تأليف كما يذهب "عبد الفتاح كليطو" (عبد الفتاح كليطو ، 1998 ص 33) ، فالمتلقي بنية من بنيات النص المبرمجة أثناء كتابته.

هكذا استطاعت رسائل الإهداء عبر مسارها التاريخي أن تنحو منحى مغاير (غير المنحى المهدي إليه) بتقديم "معلومات حول مصادر العمل وتكونه أو شروح حول شكله، وهنا تأخذ وظيفة الإهداء وظيفتي الاستهلال بوضوح" (Gérard Genette: seuils, p 72) وهي السمة الفنية التي طبعت روايات

"واسيني" التي جاءت حافلة بالإضاءات التي تُجنب القارئ الشطط في محاوره
عوامله السردية.

فجاءت بذلك روايته " أنثى السراب" توضح هذا المنحى بصورة أفضل
وأبلغ كونها تتخذ موضوع الكتابة منطلقا لمساراتها المتعددة، ولإثارة العديد من
الأسئلة والقضايا النقدية التي يستشعرها الكاتب عبر المضامين والأشكال
الروائية التي يُنتجها، ليفتح نصه بإهداء نقدي طويل إلى ابنته "ريما" المرأة،
وهي غاية الكتابة، فقد شكلت ذاتا مركزية انطلاقا من العنوان مروراً بالعبثات
وصولا إلى عالم النص.

ولاشك أن مثل هذا النوع من الإهداء الذي خص به الابنة والحبيبة هو
نوع من "رسالة الإهداء الضامرة، يأخذ فيها التحفيز عموما، وإشارة إلى خاصية
مميزة للمهدي إليه، وللعمل موضوع الإهداء" (نبيل منصر ، المغرب، ط1، 2007
ص، 53)، فكانت هذه المساحة النصية فضاء بمثابة وقفة نقدية تحتاج إلى
تمعن وتمحيص للوقوف على مقاصد الكاتب الخفية قبل الكشف عنها نصيا
خاصة، وأنه تفنن وبرع في انتقاء قاموسه اللغوي الذي جاء ملائما للغواية،
والمتعة التي قادت حواء للخروج من عالم الجنة إلى عالم الأرض، تماما مثل
الأنثى الورقية التي تريد أن تُرفرف عاليا لتجسد هذه اللعنة على أرض الواقع،

وتستعيد هويتها الضائعة، يقول: "ريما ، ابنتي وحبيبي... شكرا لك وحدك فهمت جيدا هذه اللعبة وهذا الخوف الساحر الذي اسمه الأدب مجرد لحظة ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة، تريد أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة في سطوة اللغة ، ومن سلطان الكاتب نفسه" (واسيني الأعرج ، الإمارات 2009م، ص 06) ، إنه تمرد الشخصية الروائية التي ترفض الخضوع والانصياع للشكل السردي الذي وُضعت فيه لتبحث عن حياة أخرى تلائم قناعاتها وطموحاتها حال المرأة كذلك التي تمردت في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، فما كان عليه إلا أن يرسم لها مسارا آخر في روايته الثانية "امرأة النسيان". وقد يكون هذا مجرد خطاب مشفر أراد من خلاله الكاتب أن يؤكد على ضرورة تغيير طريقة الكتابة والتنوع في آلياتها حتى لا تختنق هذه الشخصيات ويختنق قلبها القارئ.

وعلى الرغم من أن "واسيني" قد حصر وظيفة الأدب في الغواية والمتعة، إلا أنه تدارك ذلك وذهب إلى أن الحقيقة ماثلة فيه يقول في هذا السياق: "ليست هناك حقيقة أكبر من حقيقة الأدب حتى عندما نُصر على الحقيقة، نحن لا نكتب في النهاية إلا حياة موازية سندها الخفي اشراقات وخيبات ولغة تضعنا على حواف المستقبل" (واسيني الأعرج ، الإمارات 2009م، ص

11) ، فحتى وإن كان الأدب يحفل بكثير من المعارف والحقائق لكنه لن يكون أبدا تصويرا للواقع المادي بقدر ما يبني واقعا مختلفا لا وجود له قبل العمل.

وتتميز المعرفة التي تحملها الرواية عن باقي المعارف "كونها تربط المعرفة بالتخييل والوصف والسرد، وتُعيد تشخيصها من خلال مناخات وفضاءات تُضفي النسبية والحيوية على المعرفة التي تُؤطر مسار السرد الروائي" (محمد برادة ، 2011 ص 68)، وعليه فإن الرواية تسعى إلى خلق واقع فني جديد، متحرر من البعد المادي، مرجعيته الاشراقات، والخيالات، وسيلته اللغة والخيال الذي يسمح لها بالسمو على الواقع، وهي تفعل ذلك لتحل أزمت المجتمع.

من هذا المنطلق حاول الكاتب في هذه المقدمة الإهداء أن يطرح وجهة نظره الخاصة للكتابة الروائية من خلال إشارك الشخصية جنبا إلى جنب مع الإبداع، فحتى وإن كانت "الغواية" التي اختارها فيها من العذاب والمشقة إلا أنها منبع الجمال والعشق الذي يُنشده الروائي والقارئ معا، فمثلا " يُفكر القارئ فيما يقرأه، كذلك يُفكر الروائي فيما يكتبه" (المصطفى سلام ، المغرب 2013م، ص 49)، من أجل ذلك جاءت الرواية منذ البداية كلام عن كلام.

وقبل أن يلج القارئ فضاء النص وكلّه شوق ورغبة في معانقة العشق والجمال الذي تفنن في وصفه بلغة فنية في العنوان أولا والإهداء ثانيا يستوقفه

الكاتب مرة ثانية مع رسالتين الأولى من "واسيني" إلى "ليلي" تلك المرأة الورقية التي تُريد أن تخرج من رحم الرواية وتنشبه بالإنسان المادي ومع ذلك تبقى قريبة الشبه لا غير ، فجاء عنوانها (امرأة تُشبه الحياة قليلا) ذلك أنّها من صنع مخيلة المبدع الذي يضع لها مقاسات تُناسب رؤيته الخاصة، في حين حملت الرسالة الثانية من "ليلي" إلى "واسيني" حكاية السارد (البطل) مع "ليلي" فعنونت ب: (نداء أخير)، وكأنيّ بها تستغيث صانعها لكي يعتقها ويُحررها من سجنها مثلما كان شأن (جلاتيا) مع (بيجامليون) الذي تفنن في نحت ملامحها حتى تتحرك وتُثير شهوته لتتمرد عليه وتفر منه إلى عالمها الخاص.

المؤكد أنّ "واسيني الأعرج" في هذا الخطاب الذي وصف فيه المغامرة "بالجنونية التي يتقاسمها كائن من لحم ودم، مع امرأة من ورق وحبر إلا الصبر وظل الكتابة السخي" (واسيني الأعرج، الإمارات 2009م، ص 14) يُوجهه إلى قارئه الذي يشترك معه في نفس السنن الذي يقوم على التخيل والبحث وعلى لعبة الكتابة السردية، خاصة وأنّه لا يتعامل مع أبطال عاديين، بل هم مجرد أفكار نقدية هي جزء من محصلته الثقافية وذاكرة النصوص التي كونت هذه المحصلة، فيغدو نصه كتابة حول كتابة.

من هذا المنطلق يُقر "واسيني" بصعوبة هذه المغامرة التي هي نتاج لمعارف وتجارب عدة أسهمت في تخصيص الفعل الإبداعي عنده، يقول في هذا السياق

على لسان "ليلي" المرأة الورقية: "كان يمكن أن تحكي عنا أجمل القصص ولكنك ذهبت قبل أن أنبهك إلى أسرار اللعبة ومخاطرها التي لم تكن تُتقنها منذ لقائنا الأول" (واسيني الأعرج، الإمارات 2009م، ص 14)، وهو ما يبرر أن الكتابة عنده وليدة وعي بشروط الفعل الإبداعي الجديد وبمستجدات الواقع الإنساني، وأيضا قبس إلهي يصل نوره إلى بعض البشر دون الآخر، فيقول: "وأنا لا أعلم، لا تزال أمامنا سنوات طويلة لندرك أن الكتابة هي نفس إلهي (un souffle divin) محرمة ومقدسة الى أقصى الحدود حتى في أكثر صورها جرأة وتماديا" (واسيني الأعرج، الإمارات 2009م، ص 273)، ولعل وقوف واسيني هذا الموقف من الكتابة إنما هو لألم ألم به وهو يستعرض مشاغل المبدع في الجزائر ومعاناته المستمرة من التهميش، والنسيان خاصة كتاب الأدب الجزائري باللغة الأجنبية الذين اختاروا المنفى، وعاشوا أوفياء للوطن والكتابة.

بين هذا وذاك شكلت المحاورة بين الكاتب والمرأة الورقية عتبة قرائية بامتياز حملت العديد من القرائن الموجهة والمساعدة على الفهم والتأويل، وكشفت عن شواغل "واسيني" الفكرية والجمالية في معانقة أشكال كتابية جديدة تُؤسس لمشروع روائي مختلف، وهو المنحى الذي دأب عليه الروائي التونسي "إبراهيم الدرغوئي" في نصوصه الروائية خاصة في روايته (ما وراء السراب قليلا) ليدخل المتلقي في لعبة أساسها السراب بغية البحث عن المعنى

الذي يعتبر سرابا أيضا وذلك عبر كتابة تنزع إلى العجائبية يمتزج فيها الواقعي والأسطوري والخرافي والتراثي.

وأول ما افتتح به الروائي روايته هو إهداء خصه لعمال المناجم، هذه الفئة المهمشة التي اتخذها وسيطا للتعبير عن مشاغله الفنية وتشريح الواقع العربي بمشط كاتب، يليه تصدير شعري من أبيات لمحمود درويش من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، يقول:

- "... في الصحراء قال الغيث لي: أكتب

- فقلت: على السراب كتابة أخرى

- فقال لي: أكتب ليخضر السراب، فقلت: ينقصني الغياب، فقلت: لم أعلم الكلمات بعد،

فقال لي: أكتب لتعرفها وتعرف أين كنت وكيف جئت ومن تكون غدا

ضع اسمك في يدي وأكتب لتعرف من أنا، واذهب غماما في المدى،

فكتبت: من يكتب حكايته يرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما" (ابراهيم الدرغوثي ، تونس، 2016م، ص 08)، لقد شكل هذا الحوار الذي دار بين ذات حاضرة وذات ملهمة فاتحة قرائية هامة.

ولعلّ جنوح الكاتب لاختيار ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش دون غيره من النصوص الشعرية الأخرى يعكس مرجعية تراثية يريد أن يفرضها منذ البداية، فالحصان بكل حمواته الثقافية العربية هو رمز للأصالة والفروسية والوفاء، والدرغوثي ذات قارئة لكتب العجائب العربية وبخاصة (ألف ليلة وليلة) وعائش الأولياء الصالحين والدارويش، تدعوا لمحاورة التراث واستثماره جيدا لبناء أفق جديد، ورؤية حديثة للدخول إلى عالم الرواية الجديدة بالجمع بين التراث السردى للأنما والمعرفة الروائية الحديثة للآخر.

فضلا على أنه يعتبر نفسه "من المبدعين العرب المعاصرين القلة الذين اطلعوا على المخزون الثري للمدونة الإبداعية العربية، جربوا كتابة مغايرة للساد، كتابة لا تقطع الجذور ولا تتناسى العصر الحديث"، وتعد تجربة كل من "محمود المسعدي" و"عزالدين المدني" و"مصطفى الفارسي" محطة هامة في الأدب التونسي فتحت له شهيته لابتكار معان جديدة من رحم هذا القديم،

يقول: "حاولت تطويع شكل الرواية الغربية وأعطيتها نكهة أخرى بأن أركبت على الفرس الأوروبية حصانا عربيا أصيلا، فجاء نصي يحمل الصفات الحميدة لكل الجنسين، فيه مقومات الرواية الغربية وأيضا إضافات الشكل العربي"، ولا شك أن الإحساس المشترك بين كل من القارئ والمبدع بضرورة الحاجة إلى مفاتيح قرائية قد مهد لاستقرار الإهداء كبنية لها جانبها النفسي الإيجابي في استمالة المتلقي إلى عوالم النص وبالغوص في بحر دلالاته.

2-4- التنبيه وخلفياته المضمرة:

الظاهر للعيان أنّ التنبيه بالنظر لدلالاته اللغوية يوحي بضرورة الحذر والحيطة حتى لا تقع المسؤولية على المعني بالخطاب ويتحول إلى المتهم رقم واحد، وبالمرة هو وقفة قصيرة يستدعيها أي خطاب حتى يؤدي رسالته في أحسن صورة.

ولأنّ "الدرغوئي" يعتمد تقريبا في جميع نصوصه لأن يكون عمله يؤثر حتى يظل حيا وجديدا في كل محاوره قرائية ، فإنّه يتفنن في مراوغاته اللغوية التي تحتاج إلى ذكاء وتدبر حتى نستوعب مقصدية الكاتب المستترة، ذلك ما كشف عنه في الصفحات الأولى لرواية (ما وراء السراب قليلا) حينما قال: "الإهداء والفتحة وعناوين الفصول، والحواشي وما جاء في الأبواب من

تعليقات وشرح قد يبدو فيه القارئ من الحشو والتفعر، هو من وضع الكاتب ولا دخل فيه للسارد /لساردي هذا النص، لهذا وجب التنبيه" (إبراهيم الدرغوثي ، تونس، 2016 ص 04) ،وهو الفصل الذي يجب أن يُؤخذ في الحسبان قبل الشروع في محاورة العمل الأدبي من شأنه أن يُوسع من أفق تلقيه لما تحمله هذه العتبات من مخزون دلالي عميق، وجب الوقوف عنده مطولا لمعرفة ما الذي يريد أن يقوله الكاتب في هذا الفضاء الاستهلالي، الذي تقصد أن يفتح به عمله وليس مجرد ديكور عابر استدعته الضرورة الروائية بل قد يكون إعلان مشروع جديد.

من هذه الزاوية نفسها يدلف الروائي الجزائري "بشير مفتي" إلى المقدمة النقدية عبر روايته (أشباح المدينة المقتولة) التي تُعيد صياغة قيمة الموت فلسفيا وتطرح الكثير من الأسئلة القلقة؛ أسئلة الوجود، الحياة، إذ يُحدد فيها أسس الكتابة المعاصرة التي لم تعد تمثيلا للواقع وانغماسا في قضاياها، بل تتعدى ذلك إلى التشكل عبر التخيل مما يدفع القارئ إلى إعمال الفكر في خطابات متعددة متداخلة لا تستند إلى أي قياس، وهو رهان يتحدى المرجعية المعرفية للمتلقي وأدواته القرائية، فبتخيل يستطيع الروائي أن يفعل ما يشاء ويُجرب ما يُريد في فضاء مفتوح على مختلف الأنواع الأدبية مما يسمح بالاختراق والتنوع.

من أجل ذلك افتتح "مفتي" روايته بتنبيه للقارئ حتى يعقد معه اتفاقاً منذ البداية بأنّ الرواية من صميم الفعل الخيالي ولا مجال لملاحقته فيما يُقدم، والبحث عن حياته الشخصية فيقرأ روايته كتعبير مباشر عن الحياة الواقعية، يقول: "هذه القصة هي من وحي الخيال، وأي تقاطع بين أحداثها وشخصياتها قد توجد في الواقع هو من باب الصدفة" (بشير مفتي 2012 ص 05) ، وهو استهلال كثير ما يرد في الروايات المعاصرة ويُطلق عليه بـ: (ميثاق التخيل contrast fiction) وهو الذي "يرفع المسؤولية عن المؤلف ويُعمق الإحساس بخصوصية واستقلالية الملفوظات الأدبية" (Gérard Genette: seuils, p 221)، ودورها في تفعيل المسار السردي الذي يأتي مسيراً لواقع معين في حين هو لا يوجد خارج هذا العمل.

ولعلّ سعي الروائي إلى الإيحاء بمرجعية النص التخيلية وضرورة تجاوز الحقائق الحياتية المطابقة للواقع إلى الانفتاح على التخيل بغية فتح التلقي على مصراعيه للقراءة المنتجة والكشف عن المعارف المتعددة التي تحملها الرواية سواء على مستوى طريقة كتابتها أو على مستوى المعارف الأخرى ذلك أنّ المعرفة التي " تحملها الرواية لا تكون مقتصرة على معرفة الواقع من خلال نقل المعلومات والحقائق أو تفسير الظاهرة أو وصفها؛ بل إن المعرفة

الروائية نتيجة للمخيلة والتخييل وإمكانات التشكيل" (محمد برادة ، مصر 2007م، ص 05) ، وهو ما يجعلها تسمو على الواقع وتنفلت من منطقته.

على هذا الأساس تغدو مثل هذه التنبيهات بمثابة توقعات من الروائي تُنظم المسار القرائي وتوجهه الوجهة المستهدفة، وبالمرة تبسط منطلقات الكاتب النقدية وطريقة كتابته، تحد من تدخلات القارئ فيبقى قابعا تحت ظلاله دون أن يُجهد نفسه في البحث عن مداخل أخرى، وإن كانت فهو يوجهها وفقا لمقاصد الكاتب.

5- فاعلية الخطاب التقديمي:

لا يختلف اثنان في أنّ حضور المقدمة على رأس العمل الإبداعي أضحي من سمات الكتابة الجديدة خاصة بعد التغييرات التي طرأت على بنيتها الفنية، فلم تعد تنحصر فقط في التوجيه، والإرشاد، والإعلان عن مشروع جديد بقدر ما اتسع مداها، وتحولت إلى فضاء معاكس يقوم على الخرق والتجاوز.

وعلى الرغم من أنّها لا تُعد عتبة إجبارية عكس العنوان واسم الكاتب اللذين يشكلان ضرورة كتابية لا بد منها، إذ تندرج في " نطاق إستراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما ترتهن بتقديراته الخاصة " (عبد المالك أشهبون ،

1983. ص 87)، إلا أنها تحولت إلى قبلة الروائي الذي لم يعد يرى فيها تشويشا أو إفسادا للذوق، بل فضاء هاما يستدعي الاشتغال عليه، باعتباره خطابا مركزا ومضعفا ومراوغا أيضا، إلا أنّ السؤال المطروح ما مدى فاعلية هذا النوع من المقدمات؟ هل يقتصر على المدى القصير فقط فتنتطفئ بمجرد أن تنتفي المناسبة أم أنّ خطابها يمتد إلى أزمنة أخرى فتغدو مقدمة صالحة لكل زمان ومكان؟

حتى وإنّ كان المبدع يعتمد عبر خطاب المقدمة لأنّ يتحاور مع قارئه حول الكثير من القضايا ليشركه عملية الإبداع، ويكونا جنبا إلى جنبا فيحرص كل الحرص على استمالته والتأثير فيه بكل الوسائل اللغوية المتاحة، إلا أنّه من المؤكد أنّه يفكر في جدية تامة وعلى المدى البعيد في نجاعة هذه المقدمة ما بعد القراءة، لذلك تجده يتجنب التخصيص أو التحديد والشرح أيضا حتى لا يظن القارئ أنّه يقصد كينونة معينة فيتنبى جانبا، وهي من الحيل التي يتوسلها بعض الروائيين للحفاظ على سيرورة المقدمة ونجاعتها في الوقت نفسه.

من أجل ذلك نجد جلّ المقدمات خالية من التحديدات الزمانية والمكانية التي كانت عند البعض ضرورية من مثل مقدمات الطاهر وطار وصلاح الدين بوجاه لتكون منطلقا هاما لاستيعاب أحداث الرواية والسياق الذي

وردت فيه، ربما لأنّ الكتابة الجديدة ترفض أي نوع من القيد الذي يجعلها
حبسية أنساقها اللغوية، وطرح إشكالات نقدية للفصل فيها والكشف عن
توجهات المُقدم (الكاتب).

فسارت خطابات إبراهيم الدرغوثي ومحمد برادة وواسني الأعرج
وعزالدين التازي في هذا الاتجاه رغبة في منح مقدماتهم طابعا نقديا أكثر منه
تجاريا إذ كشفت عن شواغلهم الإبداعية ورؤيتهم المستقبلية في تجديد أدوات
الكتابة والقراءة معا، فهذا محمد برادة يشحن القارئ في مقدمة روايته "الضوء
الهاب" في طبعها الثانية بطريقة ذكية يجعلها حوارية تستدعي أي كينونة
بغض النظر عن هويتها يقول: "أتمنى لهذه الطبعة الثانية أن تحظى بقراء جُدد
وبردود فعل مغايرة تُحفزني على الاستمرار في مجابهة مخاطر الرواية" (محمد برادة
، 1995 ص 07) ، وربما هي لازمة ستكرر في مناسبات أخرى إذا لم تجد قراء
جدد، وهي نوع من التحدي الذي يحاول الكاتب من خلاله أن يؤسس لكتابة
مختلفة لا تحكمها مقاييس محدّدة .

ويسعى أيضا كل من "واسيني" و"التازي" إلى خلق حوارية بينهم وبين
المتلقي المستهدف ليكون رفيقا وشريكا في السفر ومساندا أيضا فيما يطرحه من

أفكار وإشكالات الذي من دون شك سيحرك التفاعل الإيجابي بين الطرفين،
ويضمن للنص الأصلي التداول والتقدير.

وتجدر الإشارة في هذا السياق أنه في أغلب الحالات يكون القارئ قد قرأ
النص الروائي ثم عرّج على المقدمة، وإلا لن يستطيع استيعاب خطابها الذي لم
يُعد مباشراً وإنما مُراوفاً ومُبهماً وهي سمة الكتابة الجديدة، فيمر مرور الكرام
مع الاحتفاظ ببعض المُوجهات الواضحة ليعود ثانية لها بعد أن يكون قد جهّز
فكره لمحاورة هذه العتبة لاستنطاق دلالات أخرى، وهنا تحدث المتعة التي
ستُغري الذات المتلقية للتركيز أكثر على هذه العتبات التي هي في الأصل نصوص
مصغرة ممتلئة بالمعاني والرموز تستدعي التوقف عندها مطولاً لافتكاح دلالات
الصمت فيها.

هكذا فإنّ الاشتغال على المقدمات بأنواعها وصورها المختلفة في الرواية العربية
إحدى استراتيجيات البحث عن النص البديل اعتمدها الروائي المعاصر خاصة
لتخليص نصه من مشهد العادة وإكسابه خصوصية بنائية قوامها التشكيل
والتنوع تدفع بالرواية إلى مسار التجريب.

الخاتمة :

- تستدعي مُحاورة الخطاب التقديمي الذاتي ضرورة إطلاع المتلقي على طبيعته ومقاصده حتى يكتسب حصانة ضد إستراتيجية الكاتب، ثم وجوب قراءة النص الروائي في علاقته بالمقدمة من أجل أن يستوعب خطابها الذي لم يعد خطاباً مُباشراً.

- حضور الأنا بشكل لافت للانتباه ولاسيما في المقدمات الكلاسيكية، وذلك من خلال مفردات مُعينة (اخترت، استعد، أنا فخور...) مما يُوجي بضرورة الإذعان لتوجهات الكاتب التي قد تتحول في بعض الأحيان إلى نوع من السلطة التي تهدف إلى فرض خطابها من منطلق مرجعياتها الخاصة، التي تُجبر الجمهور إلى التوجه الإيديولوجي بدل التوجه الجمالي .

- تحول التقديم الذاتي في الكتابة الروائية الجديدة بنياته المختلفة إلى وسيلة جذب للروائي المغربي، حيث بات يُشكل وجهته الأساسية في التعبير عن الذات وإعادة بناء الهوية السردية.

- لعلّ من أهم التحديات التي واجهت الروائي هي مدى قدرة وفاعلية المقدمة الذاتية على الاستمرار في خدمة العمل الأدبي، حيث تندثر بمجرد أنّ تنتفي المناسبة التي وُضعت من أجلها، لذلك غاب التخصيص، والتحديد، والشرح في بعض الأعمال الروائية ، وحضر الغموض والتخييل كنوع من الحيل التي

يتوسلها الكاتب للحفاظ على سيرورة هذا النوع من التقديم ، ومنحه طابعا
مختلفا يمكن القارئ والنص من خلاله من تجديد طاقتهما على القراءة
والتأويل.

.رغم أنّ المقدمة لا تدخل في نطاق لزوم ما لا يلزم على حد تعبير "جيرار جنييت"
إذ يخضع وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية، إلا أنّها أضحت أرضاً
خصبة للبحث، والتحليل بموجها يُعزّز الدرس النقدي المعاصر بأدوات
إجرائية جديدة .