مجلة أبوليوس
المجلد 07 العدد 02 -جوان 2020
الصفحات: 92- 104

الميتاروائي بين سجال الابداعي و التنظيري في رواية (الموت والبحر والجرذ) لفرج الحوار

The Meta-fiction between the Creative and Theoretical Debate in the Novel "Death, Sea and Rat" of Faraj El Hawar

عفاف كرمان *

جامعة باجي مختار ،عنابة -الجزائر

karaman-afaf@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2020/05/13 تاريخ القبول: 2020/06/01 تاريخ النشر: 2020/06/25

ملخص البحث:

تقوم كتابة الميتارواية بمناقشة أطر الكتابة وأصولها وعلاقتها بالواقع بتوجه ثلاثي :شعري وتأويلي وانعكاسي كما تنشد سياقا تفاعليا، وهو ما يمس بمفهوم الأدب، وطبيعته، ووظيفته وعلاقة الأجناس ببعضها .لذا كان لابد لهذا العالم الثائر مضمونا من شكل يساوقه أو يكاد يساويه إبداعا. خاصة بعد أن وسع جيرار جينات دائرة الشعريات من العمل إلى النص وهو الأساس الذي بنيت عليه دراستنا هذه التي عالجت كيفية خلق شخصيات الادبية في عالم يناقش مواضعات الكتابة وتاريخها وأدواتها ووسائلها.

الكلمات المفتاحية: كتابة؛ ميتاروائي؛ سجال؛ تنظير؛ مرايا؛ شخصيات ورقية.

Abstract:

Meta-fiction discusses the frame and principles of writing, and its relationship to reality through three perspectives: poetic, interpretive, and reflexive. It seeks an interactive context, close to the concept of literature, its nature, function, and the imbricated connection between literary genres. Hence, this unsettled context has to cope with its creativity, mainly when Gérard Genette widened, the poetic scope from text to action. This study rests on the development of these elements of writing, as it analyses how literary personalities are involved in a world, concerned with writing issues, its foundations, tools, and means.

Keywords: Writing. meta-fiction, arguments, thematic, mirror of text, characters.

.

* المؤلف المراسل

مقدمة:

تعدّدت مفاهيم الكتابة الميتاروائية بتعدّد النقاد و الدارسين، خاصة أن الموضوع منبثق عن الرواية العالمية، فبين المدرستين الأوروبية و الأمريكية تتشابك خيوط الدراسة و تتعقّد .إلا ان الأصل في الدراسة يعود الى حوارية باختين وتناصية كرستيفا وعبورية بارث و تطريس جينات.-كأساس نقدي - بتكريس النظرة للعمل الأدبي كعمل كلّي متكون من نصوص جزئية تصنع خصوصيته خاصة بعد أن انحرفت الرواية المعاصرة عن وظيفتها الأولى للحكي وماينجر عنه من تهشيم عمودية السرد مسجلة انثناءات واعية للخطاب على القصة فثارت الرواية على مواضعات الواقعية ورفضت كل الأطر التي تستلب هويتها في فضاء من السجال بين المعرفي والمتخيل، و بين التاريخي والواقعي. فعبرت عن تجربة الوعي الذاتي للكاتب في قالب فيه من أشكال التغريب وألوان التخييل مايبعث الذهول في النفس.
ترى ماملامح الكتابة الميتاروائي؟و ما هي أشكال السجال بين التظيري و الابداعي في رواية الموت والبحر و الجرذ لفرج الحوار؟

1. كتابة الميتارواية :المفهوم والأبعاد المعرفية:

عبّر جميل حمداوي عن الميتاروائي بقوله :هو **ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية و نقدا**[1]و إن الأمر لا يتعلق بالوصف فحسب، بل بخلق ميثاق جديد للتواصل من حيث الانتقال من خطاب القصة إلى قصة الخطاب **لشرح عملية الإبداع تمظهرا و نشأة و تكونا وتفسير آلياته و تقنياته الفنية و الجمالية قبل الإبداع وأثناءه و بعده**[2]يقدّم الميتاروائي رؤية ناقدة لذات النص مسائلا تاريخه النوعي ((التناص، العتبات)). مناقشا تواجده على هامش مقولة الجنس ينظّر ويؤطّر عملية الإبداع بتعال و تغريب. مشرّحا علاقة الكاتب بنصه و مستلبا القارئ، محفزا إيّاه للانطلاق بعيدا في التأويل.

إن هذا التلاحم بين الرواية بصفتها كتابة والنقد بصفته تنظير بهذا التصور الناضج نابع من تطور الفلسفة التأويلية[3] و هو الجانب الذي ظل غامضا رغم ثرائه على الساحة النقدية،و قد صرّح جيرار جينات " Gérard Genette " بالعلاقة التكاملية[(4)]التي تربط البنوية بالفلسفة التأويلية، التي كانت بداياتها الأولى ذات طابع فيلولوجي ولاهوتي خاص بقواعد التفسير و تقنينها، و أصبحت في العصر الحديث مع شلايرماخر " Friedrich Chleiermacher " مسألة الفهم و شروطه التي تعصمنا من الوقوع في الخطأ أي ((**فن الفهم**))، ثم توسعت و انتهجت منهجا موضوعيا مع دلتاي " Wilhelm Dilthey " الذي سعى لأن يجعلها منهجا لعلم التاريخ خاصة و علوم الفكر عامة. ثم هايدغر" Martin Heidegger" الذي تحولت معه التأويلية من نمط معرفة إلى نمط وجود. وتنّقل السؤال من سؤال منهج إلى سؤال كينونة أو ديزاين، ثم تلميذه جادامير " Hans-Georg Gadamer" لتعبر عن أنطولوجيا الفهم و غدت نظرية فلسفية في إمكانات الفهم في أعمق معانيه.

2. مظاهر السجال بين الابداعي والمتخيل في الكتابة الميتاروائية لفرج الحوار

أولا.بلاغة السجال:

إنّ الاشتغال بهموم الكتابة و مخلوقاتها من أبرز مقومات هذا النوع من النصوص الميتاروائية. إنها تبتغي في سجالها هذا سجالا مع الواقعية وهروباً من براثنها. إن النص الذي بين أيدينا ينكتب بين أخذ

و ردّ بين محمد الجرذ و صنيعته بربارا. و هذا السجال اشتغل وفق طرائق [5] هي:

1.التمسك بالموقف الشخصي:

أراد محمد الجرذ أن يكتب قصة بوليسية فبدأ بطرح جثة و بدأ ينسج خيوطه " **و لكن لابدّ من خطة تجمع شتاته و تقود خطاه**"[6] متأملا من مخلوقته و صنيعته بربارا أن تكون له عوناً فكيف لا "**خرجت بربارا إلى البحر تمسح عن وجهه دموع الطل و تركتني (الجرذ) أبحث عن بقية الحكاية**"[7]ليس هذا فحسب، بل وصل تمردها إلى أن قررت بتر الحكي قائلة: "**هنا أدرك الجرذ الصباح فسكت عن الكلام المباح**"[8]. إن عجرفة بربارا ومجابهتها لخالقها بهذه اللازمة التراثية مفادها:أَنْ ليس بعد اليوم أكون كائنا طيّعاً، لِمَ قد أُعِينُكَ على الكتابة؟ "**القتيل من صلبك، و صلب هذه الأرض فماذا تنتظرون منّي؟**"[9]. لكن الجرذ أصرّ على كتابة حكايتها و حكاية القتيل، " **فقلت أمازحها: سأصوغك حرفا جميلا و فكرة أخاذة**" [10] . فهجرته و هجرت الكتابة: " **آن لي أن أكسر القلم فقد أفلتت بربارا من قبضته آن لي أن أمزق الحكاية التي هجرتها بربارا** "[11] و دليل تمرّدها قولها: " **لست الآمر الناهي** "[12] إن بربارا تمردت على خالقها و أعلنت الحرب و تركته وحيدا .فلم تأبه لأوامره و اختارت أن تضعه في موقف حرج.

2.الحطّ من شأن المحاور:

بدأ تطاول بربارا على محمد الجرذ منذ الصفحات الأولى و هو ما أحسّه الجرذ و لم يخفه. إنها الكائن الوحيد الذي لم يسمح له الجرذ بترديد كنيته:"**هذه الكنية اللعينة لا تعيديها يا بربارا. هذه الكلمة من مخلفات السيل الذي جرفني فلا تعيديها ثانية**"[13]. كما أمضّ بربارا ذكر "محمد" فهذه التسمية تُعْلِي من شأنه و هو ما لم ترده: "**جئت هنا لأَسأَل لا للأُسأَل يا محمد وغصّت بالاسم حتّى أشرفت على الاختناق**"[14].ليس هذا فحسب بل تعدّته إلى تدبير أمر ما أحسّه الجرذ قائلا: " **عرفت عنّي كل شيء فمتى أكتشف من أنتِ؟ فتشير إلى البحر و تضحك**"[15]إنّ إيماءة الاستهزاء و الضحك الذي ترفّعت بها عن الإجابة مفاده: أنها ستحاصره وتغلق عليه كل المنافذ فيصبح مصيره مثل مصير البحر. و سرعان ما يصيح الجرذ:"**لا تكبليني يا بربارا**"[16]

3.إثارة الانفعالات:

أدرك الجرذ قوّة المواجهة، إنها تحاربه على أرضها لأنها أقرب إلى المحكي منه فتودّد إليها علّها تعينه: " **لك في هذه الجريمة نصيب وافر فلا تخذليني**" [17] فتحكم قبضتها قائلة " **لا تسألني بربك سيأتي اليوم الذي تعرف فيه كل شيء** " [18]. ترى مَنْ؟ يَسأَلُ مَنْ؟ ألا يعدّ هذا قلبا حقيقيا للموازين. لم يتوان محمد الجرذ في إصدار الأوامر بلهجة شديدة لتحسّ برهبة ما تواجهه:

" **صحت بك آمرا:**

- كوني ".

فتردّ بصلابة: " **لن أكون ما تريد يا محمد.**

- **كوني و كفى يا بربارا.**
- **لن أكون ما أردت.**

و تكسّر الضلع فجأةً " [19]

إنّ وقوف بربارا كلّ مرّة في وجه الجرذ جعله كل مرّة يغيّر لهجته و تعامله علّها تساعدهُ، ويستجديها قائلاً: "**لا تتركيني للضياع يفترسني. لا تتركيني للحيرة وطحالب القلق. لا تتركيني للورقة العذراء تقض مضجعي يا بربارا.**

همست بصوت مرهف: عد من حيث جئت لا حاجة بي إلى جثّة نتنة – أصبحت جثّة من طول ما عاشرت الجثّة و من طول ما كتبت عن الجثث و العفن و التردّي"[20]

4.خرق آداب الحوار:

إنّ الحِوار أخذ و ردّ لكنه في نصنا هذا ذي ميزة مغايرة. إنّ علاقة بربارا بمحمد الجرذ ومساواتها له صنواً مجابهاً جعلها تستفزّه و تسخر منه و لا تردّ له جواباً، تشكّك في أحلامه و في انتمائه. بل و تهزأ أيضا من معرفته لها و تحديده لكل خباياها. و هو ما نوضّحه في الجدول الآتي

محمد الجرذ	بربارا
" قد حاولت أن أجرّد نفسي من لعنة الانتساب إلى الجماعة و لعنة الحديث عن النفس من خلال لعنة الجماعة "[21]	" و من أدراك أن الأصوات سترتفع منادية بما تنادي مطالبة بإطلاق الأمواج من عقالها في إلحاح من طال به الشوق إلى الإبلال "[23]
" ألا يكفي يا أميرة أنهم قطعوا كل ما يمكن أن يقطع حتّى البحر قطعوا عليه سبيل الغضب و جاؤوا بسلاسل و أغلال كثيرة كبّلوه بها "[22]	
" غريب أن تتحدثي كما فعلت يا بربارا، كنت أظنك من هواة الحذر ".[24]	" – ما أكثر ما تظن يا محمد. أنسيت أنّني جئت لأكتشف الأنفاق و الآبار و الفؤوس وما تمكنت منك. هل ينفع مع هذه الغاية حذر يا محمد ! "[25]

5. الاشتراك في بعض القيم و المقصد:

إن انصهار بربارا و محمد الجرذ داخل تجربة الكتابة، بالإضافة إلى الأثر العميق الذي خلّفته شخصية مصطفى سعيد. يرسم مساراً محدّداً حكائياً: "**مصطفى سعيد أكبر إخوتي و أصدقهم قافية أقسم أن يحرر العباد و البلاد بحد ذكره فكذّبه أنبياؤنا و كفره أولياء أمرنا و بالت على وجهه الصادق شعوبنا. تطاولت الذكور الشيخة على عرضه و تسلّلت عنوة إلى سريره: زوجته وحدها التي فهمت أنه يبغي أمراً عظيماً**"[26]. إن منح العلاقة الجنسية بعداً آخر من التلاقح الفكري ببعدي التأثير و التأثر أخرج محمد و بربارا من دائرة المحرم والمسكوت عنه. إنهما يقتربان فكرياً ينقد كلاهما الآخر يؤثر فيه و يتأثر به "**بربارا لو نلتحم هدمنا الأوثان و ما نجم عنها. اليوم شربت منك و ما بي عطش و لكنه الجوع إلى التوحد بك أطعمني فيك إلى جانبي صديقاً. بكِ أقهر الغربة و الاغتراب. لو أعرف من أنت لنحت من البحر لك تمثالا و لبثثت فيه من موج البحر روحاً**"[27] و يوافقه كذلك حديث بربارا : "**كنت أظن يا محمد أنّك تسكن إليّ فلا يبقى فيك هاجس لا نقدر عليه**" [28].

لكن محمد الجرذ يتساوى مع مصطفى سعيد في معاداة كل السلوكات الانهزامية محقّقاً انتصاراً على الآخر "الغرب – الكتابة الغربية ": "**أكره أن تلزميني كظلي فيقع في روعي ما وقع حتّى ظننت أنك العكّاز لا غنى لي عنه. لو حصل ذلك يا بربارا لأقفرت يدي من حطبتك. فلما أقع تستنزفين دمي توهميني أنّني أحيا إذا بذلته. مات القتيل بغبائه..**"[29] و هو موقف مشابه لفكر مصطفى سعيد الذي يقول:((**أنا الغازي الذي جاء من الجنوب،و هذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا.**

أنا الملاح القرصان و جين موريس هي ساحل الهلاك))[30]إن فكرة: الصراع هي الأساس الذي بنيت عليه الشخصيتان على حد سواء -الجرذ و مصطفى سعيد- و هو ما جعل النهايات متشابهة: فجين موريس قتلت على يد مصطفى سعيد كما قتلت بربارا بأن أخرجها محمد الجرذ من نصّه في فصل الاعتراف.

ثانيا. أبعاد التنظير:

إنّ الانشغال بهموم الكتابة و آلياتها بلغ أعمق مستوياته النقدية و هي : التنظير الذي هيمن على النص ككل على حساب الوظيفة السردية. بعد أن أصدر فرج الحوار على لسان القائل بيان في المعالم الكبرى، تتالت التصريحات على لسان محمد الجرذ باختلاف المواقف و الوضعيات في هذا النص المتاهي.

إنّ أوّل المفاهيم هي: البحث عن طرق وأشكال جديدة للتعبير في: " **من يدلني على درب لم تطأه أقدام الهاربين من قيض الذكريات** "[31] إنه مساوي تماما لآراء منظري الرواية الجديدة وعلى رأسهم آلان روب غربي في قوله:((**على كل كاتب جديد ينأى عن التقيد بالأشكال الثابتة أن يحاول تكوين القواعد التي ترسم ديناميكيته في نفس الوقت الذي ينتج فيه عوامل تحطيم هذه القواعد نفسها**))[32]و ربما هو ذات الأمر الذي جعل الجرذ يفكر في رسم خطّة تجمع شتات الحكي و تقود خطاه، ثمّ مزّقها، و هو ما يبرر قوله في موضعين، الأول " **كل الحكايات البوليسية حكاية واحدة ونمط واحد. لا يهم، فلأعد ما كُتِبَ ألف مرّة** "[33] والثاني: " **كم مرّة قلت إنّي أمقت الروايات البوليسية** "[34] .

إن وسيلته في الخلق هي اللغة، إنه ينأى عن كل التراكيب الفجّة و من كل الصور و هو كذلك موقف آلان روب غربي: ((**يجب على اللغة الأدبية أن تتغيّر و هي تتغيّر فعلاً. و إننا نلاحظ من يوم لآخر. الاشمئزاز المتزايد الذي تشعر به العقول المدركة أمام الكلمة ذات الطابع الجواني أو التشبيهي أو الإيمائي**[35]))و مثاله في النص : " **للنص طعم الصداع ساعة يعصف بالأعصاب ولكن لا تتمهل إيّاك والركون إلى استجداء التراكيب الفجّة و العواصف الجوفاء**"[36]

ثم يبين توجّهه في الكتابة:"**الواقعية المحض انتحرت بين فكي التقارير و التحاليل و الفحوص وأهملت معاقل المرض**[37]"و"**ما للحكاية أضحت رمزاً تافها كلمة مجرّدة جرداء و كل العلامات زالت و لم تزل الذاكرة**[38] " ثمّ : " **أنا أحملق في وجهي تحضنه المرآة الفسيحة التي تنتصب قبالة المكتب**" [39] ثمّ: "**أنت تحرف مسيرة التاريخ** "[40]. إن هذه الشواهد الأربعة سالفة الذكر وضعتنا في خانة محدّدة " الميتاروائي " : ضد الواقعية و ضد الحكي التقليدي بل إنه يبلور رؤيا ذاتية انعكاسية للحكي تتراءى خلالها كل البنى الواقعية و التخييلية على حد سواء مبررا بطريقة العقد التفاعلي. ذاتية خلقه.كل هذه الصفات تجتمع فقط في الميتارواية إذ يعتقد فاضل ثامر أن :((**الرواية تومئ إلى عبثية محاولة الكتابة عن مثل هذه القضايا في عمل روائي تخييلي متماسك**))[41] الأمر الذي جعل الجرذ يصرّح بأن : "**تذكرت أنّ وليمة الأحداث التي يزخر بها خوان الدنيا. أصبحت دون جوع الجائعين رغم وفرتها ودسمها**" [42]

إن فرج الحوار عزم على توضيح شعرية النص و الإطار الذي بني فيه محاورا العديد من

الأفكار ،إذ تبدو النبرة الاستهزائية بالطقوس في منح النص بعداً تاريخياً يغوص في أصل الإبداع قديما : " ربات وشياطين الشعر" قديما "**جاءني الوحي ليلا شيطاناً يحبو**" [43] و هو ما لم يختلف كثيرا عما صرح به كتاب الرواية الجديدة .فالأمر يبلغ حد السخرية عندما يقول ألان روب غريي : ((**الروائي العظيم " العبقري " شيطان مسير غير واع. غير مسؤول. بل هو أبله إلى حد ما. إنه جهاز إرسال يطلق رسائل وعلى القارئ وحده أن يحلّ شفرتها**)) [44]

يكرس من جهة أخرى فرج الحوار مبدأ " الدُرْبَة " الذي يتأتى بالقراءة ثم القراءة ثم القراءة فالكتابة، و له في تراثنا أصول إذ يقول الجرذ:"**إنّ أوّل ما صدر إلينا من أوامر أمر الرب لنا بالقراءة أما الكتابة فاصطلاح عرفناه بعد ذلك بدهور لا تصحى**" [45] و يقول أيضا : "**سألت الكتب فلم تجد جواباً و كان من ذلك يأسي من القراءة يا بربارا. كيف تعجز الكتب عن هتك أسرار الغيب؟**"[46] ويقول في موضع آخر: "**لما يئست من العثور على غايتي في بطون الكتب عزمت أن أدخل غمار الكلم**"[47] كما يقول أيضا:"**شربت كتاباً برمته و لولا ضيق الوقت و بعض الركود لأتبعته بثان. لن أكف عن القراءة**"[48]

إن هذه الأقوال ترمي إلى مبدأ راسخ شعرياً هو أن: ما يجعل الأسد أسداً هو أنه يقتات على الخراف. إن التمرّس بامتصاص وفرة من النصوص يجعل المؤلف في مكانة عليا إبداعيا. و إن كان شكل كتابة الميتاروائي و روحها يقتضيان الجديد فان سمة التيه أساس الكتابة خاصة بعد اجتماع الموهبة و الدربة وبهذا الصدد تورد رشيدة التريكي قولا لأرسطو محللة إيّاه: ((**يقول أرسطو في أخلاف نيقوماخوس: <<الفن يحب الحظ و هو (الحظ) ثروة الفن >> إن مغامرة كل إبداع في معانقته للتيه، الصدفة، العرضي، كابتعاد ضروري منتج لتحول يرسم قطيعة مع الأشكال التقليدية و يستمد الإبداع قدرته على إنتاج معنى جديد و قيم جديدة من مواجهته للحدود- اللاتحدد و من قدرته على الانفصال**)) [49] و هو ما يتحدث عنه محمد الجرذ في : "**أنا أريد من القلم غير ذلك.**

ماذا أريد؟ أعرف فقط أنّني أريد غير ما بين يدي وأعرف أيضا أنّني عزمت على هدر ما بين يدي طبعا في ... خير أو شر؟ لا أدري، لا يهم، فلتكن البراهين جديرة و كفى " [50]

و يبرر هذا التيه كذلك من خلال توافد الأجناس من كل حدب و صوب و تجمعها في هذا النص*:"**شعراً... نثراً... فلسفة... مأساة... ملهاة... أكتب ما شئت، أكتب بقصة الأب و الأم وشقاء الأبناء بعدهما** " [51]

" **قال أبي: هذه ملحمة لا دور لي فيها** " [52]

" **سألني عم حسن: شعرك جميل** " [53]

"**هذه احدى بشائر الملحمة**"[54].

إنّها المفارقة: أن يذكر اسم الجنس لكنّه لا يرى في هذه التقسيمات جدوى، بل أنه يصهرها في هذا النص كما صُهِرَ: الشعري و الإبداعي و النقدي. إنه لا يرى أن بينها حواجز أو أقفال حديدية وإنّما يمكن أن يُجَنِّد الكل من أجل مصلحة العمل. و هنا تلمع " الصنعة " في الكتابة والرسم الدقيق بالكلمات، ولكي يتمَّ العمل و يبلغ مراده لا بد له من متلقِّي فطن ذكي، يدخل غمار الكلم بكفاية معرفية تؤهله للمجابهة " **أنتظر أن تتقيّظ الشهية إلى الاستماع** " [55] و في موضع آخر:"**لن أقدر حتّى ينهض السامع من سباته**" [56]

ثالثا: مغامرة الكتابة:

تعكس الميتارواية تجربة الكتابة والواقع بوعي ذاتي في مرآة التخييل الأمر الذي يجعلها:

((ليست تجريباً بالمعنى الانعكاسي الضيق و ليس تشخيصية بالشكل الواقعي التقليدي))[57]. لذا فإن الحكاية و إن كانت رمزاً تافهاً فهي لا تتخلّى عن المعنى بصفة كلية. ثم إن الاستغناء بمغامرة الكتابة الروائية عن كتابة رواية منح النص بعداً آخر غير البعد التقليدي الذي عهدناه، و هو ما دفع بالراوي الاستهزاء بأمر الجثّة:"**الجثّة من صنع الخيال المغرض يريد أن يفحمنا بوحيه الغث**"[58] و يقول في موضع آخر: "**و الجثّة ماذا أفعل بها؟ هل نسيت أنها أصل الحكاية؟**

قلت : دعها حيث هي أو أكشف عن قاتلها وضع نقطة نهاية"[59]

لذا تعتبر مغامرة الكتابة الحدث الرئيسي في هذا النص. إذ بدأت بمعاناة محمد الجرذ و تيهه في مرآة تخييله الذاتي معبراً عن حيرة عصفت به فلم يجد لها من مخرج سوى الكتابة. منحه بحر اللغة الملهم بربارا، فهي علامته و سنده في كشف سرّ الجريمة. لكنها أيضا سنده في استغوار مكامن روح الكائنات الورقية. ليصبح الكاتب مكتوباً و المكتوب كاتباً.

فينشغل محمد الجرذ بعشقه للكتابة و هيامه بوسائلها و تقنياتها عن أمر الجثّة. إنه يعتني ببربارا أكثر من اعتناءه بنفسه و جعل نهاية الجثّة رهين اعترافها. ليخرج النص من مغامرة الكتابة إلى القراءة في الفصلين الأخيرين .واقفا على نهاية مغامرة الكتابة كأوّل قرّاء نتائجها.

رابعا: مرايا النص:

صنعت المرايا العاكسة في هذا النص تعرجاته بتشابهات و تناقضات عدّة.و من أهم ما يمكننا الاعتماد عليه هو "الازدواجية" التي تعمدّها فرج الحوار في نصه. التي خلقت مفاهيم تتقارب تارة وتتباعد تارات أخرى .

إذ يشي الجانب الشكلي للفصل الثاني: شيء من نفحات الفاتحة بانعكاس التمهيد من حيث تأطير المحكي ككل من قبل محمد الجرذ و فرج الحوار، كما نجد انعكاسا ثانيا بين المعالم الكبرى والفصل

العلامة ← النص ← السمكة ← القنبلة

السادس: المراسم و هي الوجه الأول من النص المعكوس باعتبارهما من الطقوس و الابتهالات التي مهدت لافتتاح الحكي. فكما مهدت المعالم الكبرى لمحمد الجرذ مهمته الافتتاحية. مهدت المراسم افتتاح الحكي لبربارا في فصل الاعتراف.

كما اعتمد فرج الحوار على ازدواجية الكلمات وانعكاسها في هذا النص إذ نجد:

العلامة = النص = السمكة = القنبلة

و حتّى الأفعال إذ نجد في علاقة محمد ببربارا بعد أن سألها عن هويتها – عاقبته – لأن انكشاف هويتها سيفضح أمرها و أمر الجثّة، "**لكن بربارا أمسكت بذراعي و انغرزت أظافرها في لحمي حتّى أدمتني**"[60] بالمقابل نجد علاقة عم حسن بمنجية تمرّ بذات المنعطف. إنه يسألها عن اليوم الذي تخرج فيه علاقتهما للملأ و بالتالي تنفضح على المستوى الاجتماعي فتعاقبه "**لكن حسن لا يهدأ إلا إذا أنشبتُ فيه مخالبي يا محمد**"[61].إن تكرار الفعل يأخذ بعداً انعكاسيا: يساوي بين بربارا ومنجية .حيث يصرح محمد الجرذ في حديث معها: "**بربارا مثلك تماما لا ترتد عن أمر مهما تعذر ،هي من بعض الجهات تشبهك كالصنو تماما**"[62] في اتخاذ الجانب الجنسي سلاح قوة و فرض سيطرة و سلب إرادة.

تأخذ كذلك المرآة دورا آخر يعكس الصفات والمشابهات من العالم التخيلي. إلى عوالم الكتابة ومثاله مقطع يصف فيه محمد الجرذ عم أحمد البحار: " **في سن والدي قبل أن يعبث المرض بوجهه و عينيه. أطول منه قامة دون شك. و لكنه لا يملك شيئا من وسامته و فصاحة لسانه، أبي أفصح الرواد لسانا**"[63]

إن الدور المنوط بعم أحمد البحار و هويته السردية تخوّلان له أبوة محمد الجرذ كتابيا. إن هذا المرور عبر إيماءات ماكرة، تهكمية، ساخرة، و الإيغال في غياهب السرد مع عم أحمد البحار ينقد بصفة مباشرة كل الذين أبدوا امتعاضهم من النصوص النثرية إلى أن تشكلت القطيعة مع جذور الكتابة العربية.

و يعقد الانعكاس شكلا تقابليا في شخصيتي كل من المذيع و البراح فكلاهما ينبئ بالأخبار لكن الأول بعيد و بارد و لا مبال ،بينما الثاني أكثر حميمية و دفئا وأكثر قرباً من الحارة و أهلها.

بينما أخذ الانعكاس منعطفات تشويهية في سمات ((الولي الصالح)) و هو ما أشرنا إليه سابقاً.

خامسا. علاقة الشخصيات ببعضها من خلال مغامرة القصة / البرنامج السردي:

ينكتب النص من خلال علاقة الأنا ((محمد الجرذ)) بالآخر ((بربارا)) **كامتداد للصراع** الذي تحمله ذاكرة الجرذ ممثلا بأخيه مصطفى سعيد، و الآخر ممثلا بكل الشخصيات النسائية التي انتصر عليها غرباً و جين موريس زوجته بالتحديد. هذا الصراع يُبعثُ بشكل موجّه في هذا النص بعملية الكتابة و التلاقي الفكري بين شرق و غرب، على أن فرج الحوار لم يخف السياق التاريخي بأبعاده الاجتماعية و الدينية و السياسية و الثقافية.

إنّ مجابهة محمد الجرذ لبربارا أبرز غطرسة الآخر كتفوق أدبي أولا، و كقوّة استعمارية ثانياً و قد تمازج البعدان بشكل فنّي.

منح بحر اللغة الجرذ بربارا مؤكداً أنه ما من أحد صمد و أراد المواجهة، و هو ما يعكس الوضع المزري للغة و الأدب آنذاك. و ما تحدث عنه عزّ الدين المدني في أدبه التجريبي حيث أصبح جلّ الكتاب منقادين للآداب الأجنبية يرون فيها أفضلية و سبقا فانكبوا على ترجمتها و تقليدها. إن" الآخر"الذي فجّره سؤال الهوية: **"من أنتِ؟"**[64]و الذي استحقّ الجرذ عليه عقابا مفاده أنّ بربارا أدمته بأظافرها مسببة هذيانه. كشف عن التخطيط الانتقامي من تغلغلها في شخصية الجرذ فهي تحاوره وتتقصّى أموره كاشفة عن: عاداته ومعتقداته ودينه، وهو ما نضح على لسانها:**"ظنّي أن الساعة آتية لا ريب فيها"**[65].

إنّ أوّل علاقة أقامتها مع الجرذ أرادت منها أن ينضم إلى طابور من القتلى ممن انقادوا إلى الغرب. لكنّها أدركت أنها على خطأ فهددته بالاستعمار: **"لو زحف الجراد يا محمد...**

- **أي أنواع الجراد تقصدين يا بربارا؟**
- **لأبادكم عن بكرة أبيكم.**
- **صَدَقْتِ و لكن لا تعودي إلى هذا الحديث ثانية.**

و وطنت العزم على اقتناص سمكة"[66]

و يعدّ القتيل من أبرز سمات الانقياد: إذ يصرح بأنها : **" الأصل و النبع و النابتة"**[67] و هو ما جعل بربارا تهزأ منه: " **تبعني كلباً وفياً** "[68] فالآخر ممثلا ببربارا يريد أن يحقق انتصارا على كل الشخصيات الثائرة و المتمردة، و هو ما كان عليه القتيل في أول لقاء معها: **"كان القتيل الوحيد الذي**

أنصت إليّ حتّى النهاية. قال بعد أن استوفيت خطابي " أنا الجواب يا بربارا فلا ترهقي نفسك في البحث عن الحقيقة في مسالك الألسنة المخصية"[69]. ثمّ قتله رضوخه لها و اعتماده عليها.

كما أخذ شكل العلاقة الجنسية بين محمد و بربارا **شكل التكامل** كتلاقح فكري ،حيث صرح الجرذ أن بربارا لا تعنيه كامرأة و إنما كوحي متدفق. إنّ علاقة الأخذ و الرد شكلت تمازجاً من حيث ثقافة السؤال ومن حيث شكل و أصل الكتابة*. لتخرج بربارا من إطار الأجنبية الغازية إلى إطار لغوي تنتصب فيه أميرة كبطل مضاد (**علاقة تضاد**): فهي تريد من محمد أن يكتب نصاً من وحيها و يقطع علاقته ببربارا. لكن المسكينة تظل حبيسة الأغلال و القيود وتحدثه خلف قضبان السجن كرمز من رموز سيطرة السلطة. في ذات السياق ينتصب سي أحمد الأخضر البحار مسانداً للجرذ كشخصية ذات أصول متينة تبرز أصل الرواية في النثر القصصي أو: "**لعله من بعض ما تحتوي عليه القنبلة الراسبة في الأعماق**"[70]. إنّ هذه الشخصية **مرهوبة الجانب** من الأفراد ممثلين بأب محمد الجرذ، الطيّب البناء، والمؤسسات: السلطة السياسية التي أبدت تآمرها وخوفها منه حتى وهو ميت، إذ دُفِن عم أحمد البحار في باحة السجن. لقد جُعلت هذه الشخصية محط ازدراء و سخرية من كل سكان الحارة حتّى أقرب الناس إليه: "**أولاده ضحكوا منه و ساحوا في الحواري والمقاهي يتندّرون بأوهام والدهم الساذج. زوجته عجمية ارتاعت كثيرا و خافت عليه من كيد جنيات البحر**"[71].

يطابق هذا الاستهزاء تماما ما تعرّض له النثر القصصي كشكل من أشكال تأصيل الرواية، و ما يجعله مدفونا في باحة السجن هو إرادة ما تحوّل دون البحث في الأصول ((سياسة ما بعد الاستعمار)) و تكريس نظرة التفوق الأجنبي.

يضاف إلى كمية هموم الجماعة الملقاة على كاهل الجرذ (كتابة نص معجزة و اكتشاف القاتل والمقتول) ساق عم حسن التي أضاعها في حرب لم يعرف حتّى لِمَ خاضها[72] و مهمة تخليص ابنه علي. بل إنّ ثقل هموم عم حسن تغلبت حتّى على حياته الجنسية مع منجية فأصبح رجلا بلا جدوى. إنه يتشبّث بكل بصيص أمل. إذ يعتبر الجرذ مخلصا في كتابته لنص معجزة لذا يُسانده ثم يؤيد بربارا بإعتبارها تفوقا أجنبيا قد تردّ عليه ساقه إن هاجر الجرذ معها[73] كما يدافع عن معتقدات بالية سيدي العربا ن[74] و يدعو إلى الاحتفاظ ببركة الأولياء الصالحين. إنّ الطابع الثائر للنّص يأبى هذا النوع من الشخصيات المهزومة لذا عُوقِبَ عم حسن أشدّ عقاب فقد[75]:

1. سُجِنَ ثم خرج من السجن مقعداً.
2. مات ابنه عليّ.
3. توفي بعد وفاة ابنه بيومين.
4. مُنِعَ المشيعين من حضور جنازته.

كما تطغى الثقافة الشعبية على أبوي محمد الجرذ. إذ نجدهما ممثلين **لعلاقة التطابق**.

إنّ سي الطيب البناء لا يأبه لأمر غير معتقداته بل ويثور إن تجرّأ أحد عليها يصفه محمد بأنّه : " **أبي يجهل أنّه من معالم الجاهلية الضاربة في عمق الأرض** "[76] إنّه يرفض كل معادٍ أو معارض لمعتقداته، فيبدأ بابنه الذي لا يرى جدوى من قراءاته أو كتاباته إن لم يحدّثه بأخبار قرن الثور والشعرة القديمة التي تشد وثاق البحر و عن الأولياء الصالحين. إنّه يثور لدى حضوره نقاشا أساطيرياً متهكماً بين محمد وبربارا قائلاً: " **هذه وقاحة. هذا استهتار**"[77]. كما

توّصل به الأمر إلى إنكار ابنه جرّاء تمرّده خوفا من السلطة !!

أمّا أمّ محمد الجرذ فليست ببعيدة عن الأجواء الشعبية و معتقداتها، إذ لم تر من خلاص لابنها من الأجنبية الغازية غير كتب السحر. فاستنجدت بالساحرة[78]كما أنّها لا تريده أن يقرأ "**ويحك يا محمد... هل عَمِي قلبك عن الدنيا؟**"[79] تريده فقط أن يتزوج و ينجب، و هو ما يعتبره الجرذ تافها بالمقارنة مع طموحه و استقرارا في زنزانة الحارة ورضوخا سياسيا.

و تتبدّى منجية كوحش جنسي[80] متسلّط وقعت في براثنه كل شخصيات الحارة. فهي امرأة ضيّقة الأفق لا ترى من الأجانب غير أهالي الحارات المجاورة[81] إنها رمز انحطاط و تفسخ و عبث أخلاقي ديني كما تنبئ بعفونة الأوضاع.

كما لا تفوتنا الإشارة إلى شخصيات عابرة في محكيات مصغرة هي: الساحرة، و بائعة الرّمان، وعبد الرحمان الحوت، و البراح، و الحنش، والمؤدب، و الراجز، و الضابط.

خاتمة:

مما سبق يمكننا أن نعتبر أن الحكاية كانت أمراً ثانويا بالنسبة لتوجه كتابة الميتارواية. لذا فإن الحبكة مبنية على مفهوم واضح مفاده:((**كانت الحرب لدى هوميروس ولدى تولستوي تملك معنى واضحاً كل الوضوح فقد كان الناس يقاتلون من أجل هيلين الجميلة أو من أجل روسيا**))[82] وهو ما لم يحد عنه فرج الحوار في نصه هذا. إن تشظّي المحكي يحول دون الإلمام بكل المحكيات المصغرة ودمجها في برنامج سردي واحد. لكن لا تفوتنا الإشارة إلى وجود وظائف محدّدة و مرتبطة بشخصيات معينة تلخّص المحكي ككّل كالآتي:

الفاعل :محمد الجرذ

المرسل : البحر

المرسل اليه:

-تخليص الكتابة من الهيمنة الاجنبية و التأصيل لكتابة جديدة

- تخليص الحارة و اكتشاف القاتل والمقتول تخليص اميرة

المساعد : عم حسن و سي احمد الاخضر البحار

المعارض: ابو محمد الجرذ وامه واميرة و منجية

الموضوع :الوضع المزري للكتابة وللبلاد واكتشاف القاتل و المقتول ووسيلته في ذلك بربارا

شكّل هذا البرنامج السردي مركزا تشعبّت منه كل المحكيات المصغرة المحيطية، كما خيّم جو من الشرح و التهكم أقل ما يقال عنه نقد لاذع. حيث بدت أصول الكتابة مغيّبة أو محتجزة ممثلة بصورة البحر المكبّل من طرف خليقته و خليلته بربارا ((الكتابة الأجنبية))، ناهيك عن صراع المثقف وتهميشه مع عفونة الأوضاع و ضيق الأفق في مجتمع مخلّصته منجية. و كذا سيطرة العادات الشعبية البالية: الساحرة و الأولياء الصالحين و الطقوسية – الفكر المخلّص للمؤدّب – تجلّت هذه المستويات كلّها تحت ضوء الخطاب السياسي الشديد اللهجة، كقبضة خانقة ممثلا بتواطؤ السلطة مع الأعداء وانقيادها للدول الغربية مما جعل المثقف العربي يملّ و يسأم حياة ضيق الأفق تلك:" **لا فرق بين ورقة و أخرى، نحن في وضع تساوت فيه كل المعادلات و ماذا في تقديم عيد الأضحى عن موعده؟ كبيرة تضاف إلى قائمة طويلة من الكبائر... لا أكثر**. "[83]

كما تمثلّت كذلك في ((العقاب)) الذي لم ينج منه حتّى الحراس و رجال الأمن بسبب تفريطهم في أعمالهم. و فرض الحراسة و التجسس حتّى على

أحلام المثقفين: " احْلم ما شئت ولكن لا تفرط"[84] .ثم صادروا كل ما يمتّ بصلة لمناهل الإبداع فأميرة لا تزال حبيسة أغلالها. لقد نجحوا في جعلها ترضى بهذا المستقبل و هذه النهاية.

الهوامش والإحالات:

1: جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص5. كتاب الكتروني عن: www.alukah.net

2: المرجع نفسه، ص5.

3: الحبيب بوعبد الله: مفهوم الهرمنيوطيقا:الأصول غربية و الثقافة العربية، مجلة فصول عدد65، خريف2004شتاء2005، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،مصر،ص166-168-171-173.

4: جيرار جينات: من العمل إلى النص، ضمن: من البنوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى ، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص97.

5: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، الإدراك و السجال و الحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011. ص123-145.

6: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، دار الجنوب، تونس، دط، 1985 ،ص60.

7: المصدر نفسه، ص63.

8: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

9: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

10: المصدر نفسه، ص65.

11:المصدر نفسه، ص67.

12: المصدر نفسه، ص108.

13: المصدر نفسه، ص163.

14: المصدر نفسه، ص64.

15: المصدر نفسه، ص105.

16: المصدر نفسه، ص157.

17: المصدر نفسه، ص64.

18: المصدر نفسه، ص66.

19: المصدر نفسه، ص149.

20: المصدر نفسه، ص151.

21: المصدر نفسه، ص96.

22: المصدر نفسه، ص87.

23: المصدر نفسه، ص101.

24: المصدر نفسه، ص207.

25: المصدر نفسه، ص207.

26: المصدر نفسه، ص166.

27: المصدر نفسه، ص244.

28: المصدر نفسه، ص249.

29 : المصدر نفسه، ص250.

30: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص191.

31: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص40.

32: آلان روب غريي: نحو رواية جديدة،تر:إبراهيم مصطفى و لويس عوض، ص21.

33: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص74.

34: المصدر نفسه، ص186.

35: آلان روب غريي: نحو رواية جديدة،تر: إبراهيم مصطفى و لويس عوض، ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى و لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص32.

36: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص78.

37: المصدر نفسه، ص45.

38: المصدر نفسه، ص52.

39: المصدر نفسه، ص59.

40: المصدر نفسه، ص208.

41: فاضل ثامر: ميتاسرد و ما بعد الحداثة، ص71.

42: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص97.

43: المصدر نفسه، ص51.

44: آلان روب غريي: نحو رواية جديدة،تر:إبراهيم مصطفى و لويس عوض، ص20.

45: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص65.

46: المصدر نفسه، ص71.

47: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

48: المصدر نفسه، ص99.

49: رشيدة التريكي: الجماليات و سؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2009، ص20.

* الموقف مشابه لموقف باختين: تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة فنية ((كالقصص الاستطرادية و التمثيليات الغنائية والمشاهد الدرامية...إلخ، و خارجة عن الفن كالأجناس الحياتية اليومية و البلاغية و العلمية و الدينية و غيرها...)) في قوامها فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، ص93.

50: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص98.

51: المصدر نفسه، ص66.

52: المصدر نفسه، ص205.

53: المصدر نفسه، ص180.

54: المصدر نفسه، ص204.

55: المصدر نفسه، ص205

56: المصدر نفسه، ص213.

57: فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، ،مجلة الكوفة، العراق، سنة1، عدد3، 2013.ص74.

58: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص227.

59: المصدر نفسه، ص220.

60: المصدر نفسه، ص125.

61: المصدر نفسه، ص177.

64:المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

63: المصدر نفسه، ص110.

64: المصدر نفسه، ص124.

65: المصدر نفسه، ص68.

66: المصدر نفسه ، ص106.

67: المصدر نفسه، ص235.

68: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* ص92: يبرر الجرذ طموحه في كتابة النص: امرأة لها ملامح وسطية بين بربارا و أميرة.

69: المصدر نفسه، ص64.

70: المصدر نفسه، ص118.

71: المصدر نفسه، ص109.

72: المصدر نفسه، ص85.

73: المصدر نفسه، ص102.

74: المصدر نفسه، ص131.

75: المصدر نفسه، ص258، 265.

76: المصدر نفسه، ص68.

77: المصدر نفسه، ص145.

78: المصدر نفسه، ص69.

79: المصدر نفسه، ص71.

80: المصدر نفسه، ص100.

81: المصدر نفسه، ص82.

82: ميلان كونديرا: فن الرواية،تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي، سوريا، ط1، 1999، ص17. يقول محمد: " هل تخلّصُ الكتابة أميرة من براثن القضبان" ، الرواية، ص95.

83: فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص75.

84: المصدر نفسه، ص271.

المصادروالمراجع:

- آلان روب غريي: نحو رواية جديدة،تر: إبراهيم مصطفى ولويس عوض، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى ولويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص32.
- جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، كتاب الكتروني عن: www.alukah.net

- جيرار جينات: من العمل إلى النص، ضمن: من البنوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى ، دمشق، سوريا، ط1، 2001،
- الحبيب بوعبد الله: مفهوم الهرمنيوطيقا: الأصول غربية والثقافة العربية، مجلة فصول عدد65، خريف2004شتاء2005، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،مصر،
- رشيدة التريكي: الجماليات و سؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2009،
- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- فاضل ثامر: ميتاسرد و ما بعد الحداثة،مجلة الكوفة، العراق، سنة1، عدد3، 2013.
- فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، دار الجنوب، تونس، دط، 1985
- محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، الإدراك و السجال و الحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011.
- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1998.
- ميلان كونديرا: فن الرواية،تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي، سوريا، ط1، 1999،