أثر الميتاروائي في تشكيل عناوين رواية " الموت و البحر و الجرذ " أنموذجا

The effect of Metafiction in formation of titles of the death, the sea, and the rat of Fradj Lahwouar

كرمان عفاف *
جامعة عنابة (الجزائر)، karaman-afaf@hotmail.fr
Karaman afaf
University of Annaba (Algeria)

تاريخ الاستلام:2021/07/25 تاريخ القبول:2022/01/11 تاريخ النشر:2022/04/15

ملخص:

يندرج نص فرج الحوار ضمن موجة الرواية الحداثية التي رسخت تقنيات كتابة الميتارواية في التعامل مع الوقائع الأدبية و التاريخية و مناقشة أطر الكتابة و انعكاساتها و تأويلها من خلال تجربة الوعي الذاتي للكاتب الذي يستدرج قارئه خفية تارة و علنا تارات أخرى في لعبة تمارسها سلطة النص و غواية المتخيل و المرجعي. من هنا نبعت الحاجة إلى الإلمام بالتقنيات التي وظفها فرج الحوار لتأثيث نصه ونخص بالذكر جهاز العنونة من خلال روايته الموت و البحر و الجرذ بإعتماد تقسيمات جيرار جينات التي سنها في ثنايا بحثه في شعرية العمل الأدبي .

الكلمات المفتاحية: عنوان. ميتارواية. شعرية. انعكاس. تأويل.

Abstract:

The text of Fradj Lehwouar is classified into the modernist novel which assure the mechanism of the metafiction writing s with the literary and historical facts and discussing the frameworks of writing and their implications and interpreting them through the experience of self-awareness of the writer who lures his reader in secret at times and openly in other times in a game practiced by the authority of the text And the seduction of the imaginary and the reference. From here stemmed the need for study the revolving narrative writing titles mechanisms of Fradj Lehouar in his novel the death the sea and the rat by adopting the divisions of Gerard Genette in his research's poetic

Keywords: Title. Metafiction. Poetic. Reflection. Interpretation

* المؤلف المرسل.

1- مقدمة:

يستدعي الحديث عن كتابة الرواية الحداثية استحضار تاريخ كتابة الرواية العربية منذ بداياتها الأولى، وتحديدا من نهاية القرن التاسع عشر حتى النصف الأول من القرن العشرين، حيث تميزت بطابعها التاريخي. كما شهدت أربعينيات هذا القرن تنامي الحس الواقعي الاجتماعي، الذي بلغ أوجّه مع نجيب محفوظ في الخمسينيات، ثم بدأت بوادر التغيير في الواقع الاجتماعي بتفكك الطبقات بعد الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة ، ثم تتالت الفجائع من نكبة 1967، وحرب أكتوبر 1973، إلى التطبيع مع إسرائيل ثم حرب لبنان 1982. فوضع الواقع نفسه موضع السؤال.

أفضى هذا الشرخ بين الإنسان و واقعه إلى ظهور اتجاهات جديدة، أطلق عليها ادوار الخراط اسم: الحساسية الجديدة فيها :أصبحت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا و استشكالا لا مطابقة وإثارة للسؤال لا تقديما لأجوبة و مهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان و يحددها في خمس تيارات هي :تيار التشيئ.التيار الداخلي.تيار استحياء التراث العربي.التيار الواقعي السحري.التيار الواقعي الجديد.

من جهة مغايرة محّص سعيد يقطين كتابة الميتارواية للخروج ب "نموذج عربي" للتفاعل النصّي مع أشكال التراث، انطلاقا من خماسية جينات و تفعيلها في التراث السردي العربي. معدّدا أسباب قصور التفاعل الايجابي في التعامل مع التراث. ثم استقرا لاحقا ملامح كتابة الميتاروائي وفق ما سنته ليندا هتشيون في مقال له بعنوان الميتاروائي في الخطاب الروائي الجيد.و ربط أحمد خريس كتابة الميتارواية العربية- الميتاقصية حسبه- بالكتابة الميتاروائية الغربية التي قامت على أنقاض تراثها الروائي الواقعي، معتبرا أنّها قامت بفعل مشابه بيد أنّه أشمل، حين قوّضت مواضعات القصّ في الرواية الواقعية العربية و الغربية معا. في حين ركّز عبد الحميد عقار على التجربة اللغوية باعتبارها عنصرا مهما من عناصر الحداثة الأدبية، أصبحت فيها أشكال التعبير و أساليبه و طرائقه كلّها تحت الاختبار مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تُجلّيها الاستخدامات الجديدة للغة. والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به. وعنها يتولد التشخيص الأدبي للغة وهو ما يبرز الميتارواية في أبهى حلّة لها.

ومن الدارسين من يعتبرها سردا مفتونا بذاته[1] يحتفي بتسريد ما هو عرفاني على نحو متخيل و يعرّفه بأنه وجود ابداعي متخيل، تحولت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكائية من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكائية. كالقصص و الروايات و المسرحيات تلك التي تتضمن حكاية ثانيية أو حكايات داخل حكاية كبرى، يدخل فيها معمار الكتابة، و أحوال الكاتب، و القارئ، و المقروء، و الناقد، و الناص، أو المؤلف، والناشر، والنشر، و المنشور، و المخطوطات، و اللوحات، و الرسائل، و المظاريف، و الصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية كفواعل وعوامل مسرودة في عمل إبداعي متخيل و ممهور بعنوان مركزي هو عنوان لقصة أو مسرحية أو رواية.ترى كيف أثث فرج الحوار نصه و مايتماشى و الطرح المعرفي لروايته؟

ثانيا :التطبيق النصي:

1. **العناوين** : ارتبك جيرار جينات عندما همّ بتعريف العنوان نظرا لتركيبته المعقدة إذ يقول : ((**ربّما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا، و يتطلب مجهودا في التحليل. ذلك أن الجهاز العنواني كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة. أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، و ذات تركيبه لا تمسّ بالضبط طولها**)).[2]

إن هذا التعريف الحذر للعنوان ينمّ عن اطلاع جينات على دراسات معمّقة لهذا الموضوع. الأمر الذي جعله يورد فهرست يحوي اثنتي عشرة[3] دراسة لنقاد من مثل : هنري متران و كلود دوشي وليو هويك. حيث يعتبر هذا الأخير من أهم المؤسسين المعاصرين للعنوانيات.

و قد استعرض جينات آراءه مناقشا من سبقوه متفقا معهم تارة و مختلفا أخرى حيث نجده يقسّم العنوان إلى:

عنوان رئيسي _ عنوان ثانوي _ مؤشر جنسي.[4]

حيث رأى بأنه : ((**قلّما نجد عنوانا متصدّرا وحده، فهو دائما خاضع لهذه المعادلة :**

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي))[5]

و خلافا لذلك رأى فرج الحوار أن يلفظ عنوان نصه منفردا:

الموت و البحر و الجرذ / دون عنوان فرعي و لا مؤشر جنسي

فقد منح الصورة على الغلاف دور الوشاية. و منح الملخص على ظهر الغلاف المؤشر الجنسي "رواية" دون اللجوء إلى أي تقنية من تقنيات البروز و الإظهار بل جعلها مضمّنة لتقديم العمل الفنّي للقارئ.

2.**مكان ظهور العنوان** : اختلف مكان تواجد العنوان من النص إلى المناص بتطور صناعة الكتب و ظهور الطباعة. لكن جيرار جينات حدّد الأمكنة التي يتموقع فيها العنوان وفقا لنظام الطباعة المعمول به[6]بأربعة أماكن:

1.الصفحة الأولى للغلاف (+ +)

2.في ظهر الغلاف (- -)

3.في صفحة العنوان (+ + الصفحة الخامسة للغلاف)

4.في الصفحة المزيفة للعنوان (+ + الصفحة الثالثة للغلاف)

3.وقت ظهور العنوان: إن المشكل الذي يطرحه جيرار جينات هنا هو: هل بإمكاننا القبض على تلك الترددات التي كانت تحوط بالكاتب و هو يقوم باختيار عناوينه؟[7] **ما قبل النص – النص القبلي.**

إن ركزنا على سمة العناوين القبلية وجدنا أنها "مؤقتة". من ذلك إضافة كلمة المسلمين بخط أصغر حجما من الكلمات المشكّلة للعنوان في الصفحة الأولى للغلاف و الثالثة و الخامسة، و لكأنّي بهذه الكلمة المكتوبة في الصفحة الأولى فوق كلمة البحر و تحتها مرتين في الصفحتين الثالثة و الخامسة تقول: "انّه بحرنا، إنها هويتنا و إنها لغتنا" ليسقطها المؤلف على يدّ الناقد عبد الفتاح ابراهم في الأسطر الأولى للمقدمة ثم في نهايتها ثم في الملخص على ظهر الغلاف. لتسقط فيما بعد كلية من تسمية الرواية بالثلاثة.يعدّ العنوان من جهة أخرى :[8]

أ .عقد شعري بين الكاتب و الكتابة: إن كتابة " قصة القصة " تستوجب روحا تجريبية تناقش الأطر العامة لمقولة الجنس، كما تستوجب تجديدا في القوالب و الأبنية بما يتماشى مع مناقشتها لمادتها المشكلة لكيانها النوعي، فالكتابة فحسب ما يحدد قوانينها خاصة أن " الموت " في بداية العنوان كإشارة "لموت المؤلف"... هذا المؤلف الذي مات حسب ما تزعمه البنوية هو في هذا النص في أقصى حالات التعالي عندما ينسج نصا من وفرة من نصوص بشعرية طاغية. و لا يفوتنا في هذا المقام التنويه بما ذهب إليه الطاهر رواينية[9] معتبرا العنوان تجليا للغة شعرية مفادها استغناء المبتدأ الذي تكرر ثلاث مرات بواسطة حرف العطف عن خبره انطلاقا من أسلبة شعرية تعلي من وظيفته الإيحائية، و تحرره من كل مرجعية و تجعله ليس بحاجة إلى أية وظيفة إخبارية.

ب.عقد قرائي بينه و بين جمهوره: انه يفي بتوجهين توجه "القصة" و توجه "قصة القصة" من حيث إفشاؤه سر : موت المسلمين والبحر و الجرذ ثم الكيفية التي كتبت بها القصة في مجابهة الموت–المسلمين و المؤلف و الكتابة– .

ج . عقد إشهاري / تجاري بينه و بين الناشر : يتموقع العنوان ضمن ثلّة من النصوص بعضها نشر و البعض الآخر قيد النشر. و هو ما يمنحه قوة جاذبة للقراءة خاصة بعد التعريف بتوجهه.

د – عقد جمالي : من حيث توليده للدلالة

4.وظائف العنوان: لا يمكن الحديث عن الوظائف دون الرجوع إلى رومان جاكوبسون و ذلك باعتبار العنوان فعل تواصلي وهو ما تتبعه جينات في تحقيقه للعناصر التواصلية للعنوان:[10]

المرسل /الرسالة/المرسل اليه

المعنون/العنوان/المعنون له

الكاتب/عنوان النص/القاريء/الجمهور

و لما كانت وظائف العنوان من أكثر الأمور تعقيدا نظرا لتشابك و تقارب مستوياتها فان جيرار جينات يحصرها في : " تعيينية، إيحائية، إغرائية، وصفية ".

أ.الوظيفة التعيينية: إنها الوظيفة الوحيدة الإلزامية و الضرورية. إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور و محيطة بالمعنى.[11]

ب.الوظيفة الوصفية: إنها الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا للنص[12]، و يمثّلها في العنوان تحديد العناصر الأساسية للقصة: " الموت. الجريمة " و" البحر. مكان اكتشافها "و" الجرذ. المهمة الموكلة له بكشفها ".

و إن كنّا في هذا المستوى نتساءل عن أهمية هذا التحديد خاصة أن الرواية تنتمي إلى نوع آخر من الكتابة. فَلِمَ لَمْ يجعل لها اسما آخر يتوافق مع طبيعتها الميتاروائية؟

لعل جواب فرج الحوار سيحمل في طياته بعدين معبراً عن ازدواجية الكلمة:

القصة: ممثلة في الجريمة حدث أساسي تنامى حول خيوطه النسيج النصي.

قصة القصة: أو الميتارواية: و هي حسب جينات العلاقة النقدية في أسمى صورها عبّرت عن نقد " موت المؤلف " من تشريح علاقة المؤلف بنصه.

ج. الوظيفة الايحائية:[13] إن الوقوف على هذا المستوى أقرب بكثير من الوصف و أكثر اتساعا منه.

الموت انتقال روح شخص او مجموعة من الاشخاص من مكان إلى آخر/البحر مكان/الجرذ شخصية

إن لفظة الموت فرضت سيطرتها بشكل واسع على كل من : البحر و الجرذ كما سلبتهما وظيفتهما ليصبح الموت لا مكان و لا شخص. بؤرة التوتر الأولى، وهو الكلام الذي يصدق على عالم الكتابة (الأمكنة و الأشخاص متخيلة) من جهة. كما مثّلت المقولة البارثية[14] مرتكزاً لعقود من الزمن من جهة أخرى جعلت منها عدواً لدوداً من قبل الكتابات التي تعي ذاتها. بالإضافة إلى أن كتابة الميتارواية بها دعوة إلى ضروب "الراوي العليم"[15] حيث ((**تعتبر تخييلا روائيا ينصّب اهتمامه على التعبير عن رؤيا الروائي للتجربة عن طريق استغوار عملية تشكلها ذاتها**))[16] وهو ما جعل هذا التوجه ينضح على لسان الجرذ قائلاً : " **أنا الآخر من دعائم الحكاية** "[17]

د. الوظيفة الإغرائية : يكون العنوان مناسبا لما يغري قارئه المفترض. و تتولّد عن هذا الإغراء مجموعة من الأسئلة في ذهن القارئ:

ترى ما علاقة الموت بالبحر و الجرذ؟

و إن كان الموت متعلقا بجريمة بحدّ ذاتها لم أصبح موتا للمسلمين؟

فهل نحن إزاء " قصة " أم " قصة قصة "؟

و إن كان الموت موتا للمؤلف فما هي السمات الشكلية و الأسلوبية التي طبعت "قصة القصة"؟ – باعتبارها تنشد الراوي العليم –؟

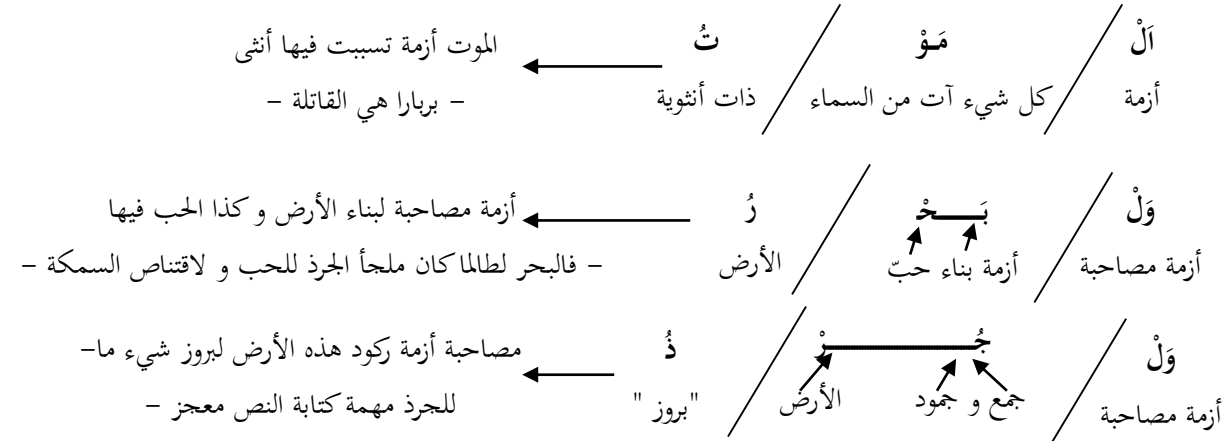
و إن أقر المؤلف بموته منذ البداية. فهل هي أزمة وقع و تورط فيها القارئ؟

من هنا نتأكد بأن القارئ على اختلاف منطلقاته و مستواه الثقافي يقرّ بوجود إغراء معيّن في العنوان خاصة بعد الاصطدام الأولي له معه. مبدأ المواجهة مع " موت المؤلف ".

إنّنا هنا نقرّ بوجود بناء مميز لعنوان الرواية لذا ارتأينا الاستعانة بالبنوية علّنا نلوذ بقبس نسير على هديه نحو الأعمق.

أ. **البناء الصوتي** : لقد شكّل تواتر الأصوات "الصائتة و الصامتة" في هذا العنوان ظاهرة فذّة. إذ تكرّر كل من اللام والألف و الواو[18] أكثر من نصف مجموع الأصوات المشكّلة للعنوان أي ما يعادل (52.9 %) يليه الراء بنسبة (11.76 %) في حين تتقاسم ستّة أصوات نسبة (35.29 %). من جهة أخرى يعتبر اللام و الواو حرفيّ تعلّق و مصاحبة، في حين يرتبط مخرج الهمزة بأسفل الحلق [19] ما يتطلب جهداً و معاناة، الذي يتحد مع صوت الراء " صوت الأرض " فالأمر متعلق بالهوية. ليعبّر تراص المعاني عن: **معاناة تتعلق بالأرض و ملازمتها**.

كما نسجّل ستة مقاطع صوتية مغلقة (أَلْ، مَوْ، وَلْ، بَحْ، وَلْ، جُرْ) عبّرت عن الأزمة و التقطّع والتوتر النفسي الذي يسود الرواية، مؤكداً العلاقة الواضحة بين الأصوات و المعاني و التي نؤكدها وفقا لما يلي:



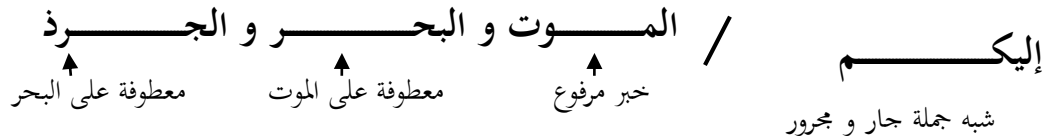
إن هذا التحليل يصدق فقط بالاتحاد مع المعاني التي يثيرها النص على وجه التحديد بهذا الصدد يقول رولان بارث : ((**الوحدة الصوتية بالرغم من قابليتها للوصف، فإنها لا تعني شيئا، و لا تصبح طرفا مشاركا في المعنى إلا عند اندماجها في الكلمة و الكلمة نفسها عليها أن تندمج في الجملة**))[20]

ب. **البناء المورفولوجي**: يشكّل المظهر العام للعنوان باعتباره نسيجا صرفيا توجّها خاصا ينمّ عن عمق النظرة الفنية في التشكيل الأدبي. إذ نسجّل :

أولا: خلو العنوان من الأفعال و تنصّله من الزمن دون خلوه من الحركة فالمصدر في بداية العنوان "الموت" يدل على حالة أو حدث غير مقترن بزمان يليه اسمين جامدين : البحر و الجرذ و هما اسمي ذات.

ثانيا: ارتباطه بأسماء معرّفة بـ " أل ": فالموت هنا ليس موتا عاديا انّه موت مرتبط ارتباطا وثيقا بالبحر والجرذ. و هو ما يفيد "التعيين " و " التفضيل ".

ج. **البناء التركيبي** : يعدّ الملمح التركيبي للعنوان ملمحا بارزا إذ : "الموت" تمثل خبرا مرفوعا لمبتدأ محذوف تقديره "إليكم"

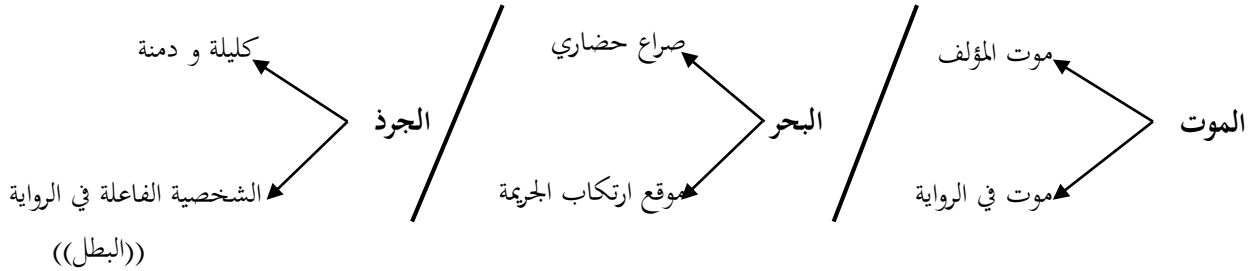


إن طبيعة اختيارنا للفظة إليكم فيه مراعاة للتوجه المستفز للقارئ من طرف الرواية من جهة، كما نجد أن العنوان يصدر عن شقّ حاصل قبله محذوف إما للعلم به أو لإبرازه و لعله كما عرّف جيرار جينات الميتانص : ((دون أن يذكره بالضرورة)) باعتبار السياق التفاعلي الذي ينشده هذا النوع من الكتابة. و فيه إشارة كذلك إلى تراكمات من النصوص العربية و الغربية الأدبية منها والنقدية التي تقع في طريق النص و السياق الذي ابتدع فيه، ومنها ما تم التصريح به في الغلاف الخارجي للرواية : "**جدّد فرج الحوار أعجوبة المسعدي الأسلوبية بروح مبدعة**"[21] و ما لم يتم ذكره من كون هذا النص ابتدع في خضم السجال مع الرواية الواقعية في فترة الثمانينات.

د. **البناء الدلالي**: إن عنوان الرواية يوحي بالمشهدية " الموت و البحر و الجرذ" يوافق تقريبا صورة الغلاف طبعا بحذف مشهد الموت كمعنى مسبق، و إن اعتبر جيرار جينات أن ((**الأدب قد أنهك موارد صيغته التمثيلية و اختار أن يتفرغ للإنصات اللامحدود لخطابه الخاص**))[22] فإنّه ليس من السهل التخلي عنها نهائيا مراعاة لنشأة الأدب ذاتها، كما أورد مثالا في خضم بحثه علاقة السرد و المحاكاة غاية في الأهمية نورده فيما يلي : ((**كما لو أن رساما هولنديا في القرن السابع عشر قد وضع في استباقه لجملة من الأساليب الحديثة في صميم طبيعة ميتة قوقعة محّارِية حقيقية عوض صورة تعكس القوقعة المحارية**))[23]

إن الاحتذاء بمثال جيرار جينات يجعلنا نتحدّث عن الشخصيات الواقعية التي وردت داخل النص: المقدم و المؤلف و الرسام باعتباره عالما ورقيا شخصياته متخيلة، مادة تشكيليه الكتابة، بالمقابل نجد بربارا في صورة الغلاف ذات وجود واقعي أدبيا مع أن الجرذ صرّح بورقيتها.

و كتقطيع دلالي للعنوان نجد:



إنه يقسّم الرواية إلى مستويين: القصة و قصة القصة.

فَعَنِ الأول : نجد وقوع الجريمة على شاطئ البحر و اكتشافها من طرف البطل ليصبح كشف سرها شغله الشاغل "**و البحر يلقي بأوامره يتعجلني أن أستلهم الأنباء كنهها الباطن فبالنفق جثة لا قدرة لها على انتظار الخاتمة**"[24]. في حين نجده في المستوى الثاني: قصة القصة يرجع كل كلمة إلى استعمالاتها النقدية و الأدبية فنجد:

- " موت المؤلف " إذ لا موت في الرواية سوى للمؤلف و ميلاد لقارئ تائه يتملّى صورا شتّى في مرايا إبداع مشوهة. إنها حتما لعبة الاختفاء و الظهور أرادها المؤلف منتقما من المقولة و مثبتا تواجده كروح للعمل.
- " البحر " بؤرة توتر لصراع حضاري بين شرق و غرب وهو ما يصرّح به المؤلف في غلاف الرواية.
- " الجرذ " الذاكرة الأدبية لا تنسى هذا النوع من الشخصيات ذات البصمة الخالدة : "كليلة ودمنة " التي عبّرت بلسان الحيوان على قضايا هامة سياسية و اجتماعية يقابلها المواقف البارزة للجرذ. أو لربما هو من قبيل " المسخ "كتعبير عن التفسّخ الواقعي على جميع الأصعدة.

من جهة أخرى نجد:

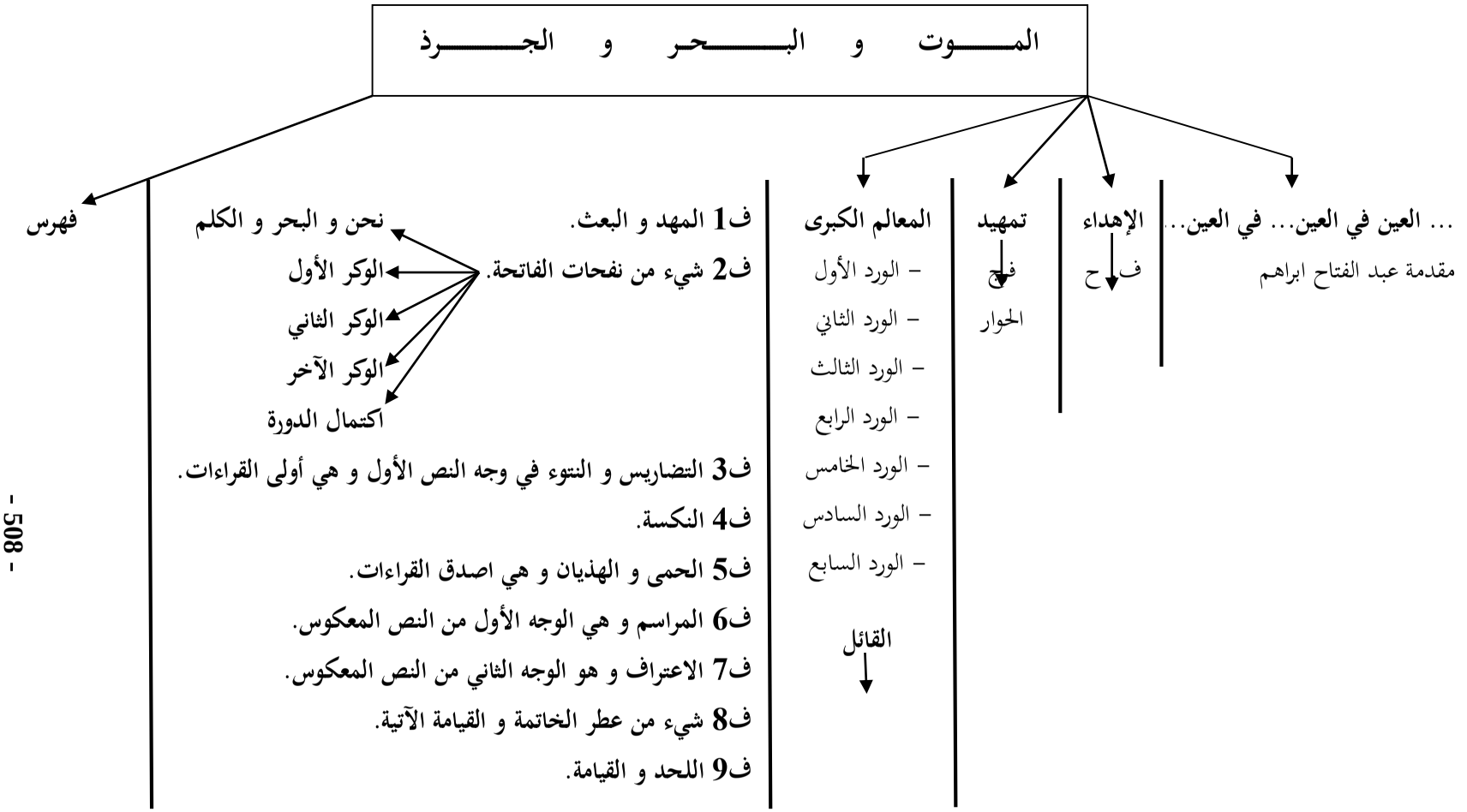
الموت	و البحـــــــر	و الجرذ
سكون	حركة – سكون	حركة

- إن هذا التواتر الغريب بمركبي الحركة و السكون شديد التعلق بفعل الكتابة ذاتها.

-إن كتابة الميتاروائي تصنع دائما مساراً متقطعا بين سريان الأحداث و قصة الكتابة و هو ما عبّر عنه سعيد يقطين بـ " البنيات الطارئة "[25] التي تتخلل نسيج النص الذي هو في الأصل نسيج من اقتباسات متنوعة المنابع الثقافية.

5.العناوين الداخلية :

هي عناوين مصاحبة للنص طوعا أو اختيارا للمؤلف. تظهر في أكثر النصوص جنوحاً إلى البناء المعماري بصفتها دواعٍ فنية و جمالية. يقول جيرار جينات : ((**إن العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة و إما تفسيرها و إما وضعها في مأزق التأويل**))[26] و تتمظهر العناوين الداخلية في رواية الموت و البحر و الجرذ وفق الخطاطة الآتية



إن أولى الملاحظات التي نسجلها هي توزيع العناوين بين عالم متخيل و عالم واقعي تهدف أساسا إلى كسر مبدأ الإيهام بالواقعية. فالتفاعل بين النص و القارئ حاضر لا محالة قائم لكن باعتبار القارئ منغرس في عالمه المعيش لا في عالم الفن لكنه يؤثر فعليا في سبر أغوار النص بصفة غير مباشرة و في عالمه الواقعي بصفة مباشرة.

أما على الجانب التأليفي فثراء جهاز العنونة و تنوّعها صنع الحدث في هذا المتن الروائي. كيف لا و فرج الحوار جاوز صاحب الحوليات من تشذيب لصيغ قوله و أشكاله، فقد أخذ قرابة خمس سنوات كاملة يصمّم و يؤثث إلى أن خرج علينا النص في بهاء طلعته و كماله التشكيلي. من جهة أخرى يدعم هذا التقسيم المعتمد تناقض المعنى و تشتته[27] كتوجه تفكيكي للارصاد.

6.وظائف العناوين الداخلية : لم يتحدث جيرار جينات عن وظائف العنوان الداخلي غير أن مترجم كتابه ركز على الوظيفة الوصفية منتهجا نهج **جوزيب بيزا "Joseb Besa** ". حسبه في ذلك أنها ذات علاقة ربط مزدوجة بين العناوين الداخلية و فصولها من جهة و بين العناوين الداخلية و عنوانها الرئيسي من جهة أخرى.

من هذا المنطلق أقرّت العناوين الداخلية في بنيتها المجردة بانعكاس مرآوي معين و جنوح الروائي لمثل هذه التقسيمات تأكيداً على روح العمل المرتكزة على الارصاد مبنى و معنى، و في أخطر أنواعه. إنها لعبة المتاهات التي لا تكل و لا تمل. فكلّ فصل من فصوله يرمي بالقارئ إلى دهاليز لكل خصوصيته وتعتيمه الكامن في أدواته الإجرائية.

و ما يدفعنا للمطابقة هنا هو:

" إليكم النص... إليكم المرآة " ⟸
- **ف3: وجه النص الأول**
- **ف6: الوجه الأول من النص المعكوس**
- **ف7: الوجه الثاني من النص المعكوس**

و شكلت من جهة أخرى، هذه الفصول الثلاثة بهيمنة عنصر درامي في عناصرها مبنى و معنى العنوان: و ذلك لأن أكثر من 70 % من محكي كل فصل منها شكل قراءة للعنوان :

- **ف3:** ← بربارا ← كرهت تضاريسك و تشابك الخطوط بحروفك " الصفحة ثلاثة و تسعون ← **البحر**
- **ف6:** ← الجرذ ← الهذيان ← **الجرذ**
- **ف7:** ← القتيل ← " صفحة مئتان و سبعة و ثلاثون " قصّة " القتل ". ← **الموت**

و إن كانت بدايتنا مع الجانب الانعكاسي الذي يأخذ شكل المرآة في هذا العمل فلا بد من الانتقال إلى مستوى آخر "شعري بمعماريته و روحه" و أول ما نلاحظه في جهاز العنونة المعتمد هو التناص المباشر مع حديث المسعدي و الذي نمثله كالآتي :[28]

ف1:المهد و البعث/الفاتحة

ف2:شيء من نفحات الفاتحة/حديث البعث الاول

ف8:شيء من عطر الخاتمة و القيامة الاتية/حديث القيامة

ف9:اللحد و القيامة/حديث البعث الآخر

يوافق من جهة أخرى شكل هذا النوع من الكتابة نصوص "الليالي" من حيث ثراء جهاز العنونة و ضخامته "ست و عشرون عنوانا"، ويعتبر هذا الجهاز في المتن المدروس على الأغلب توزيع شكلي مهمته إرباك الجهاز السردي وتشويشه، من حيث تعدّد الشخصيات و تداخل أدوارها وأصواتها تنوعا يجنح إلى التغريب. كما يعتبر من دواعي ((**نرجسية الكتابة ووعيها لذاتها و محاولتها الهيمنة على الفضاء الروائي لتكون هي المرجع الذاتي و الأساسي لعالم الرواية**))[29] مضمونا.وهو ما يكرس الوظيفتين :التنظيمية و التفسيرية للعناوين الداخلية.

ثالثا خاتمة:

عبّر جهاز العنونة في رواية الموت و البحر و الجرذ عن ثراء معرفي و أدبي كبير من حيث توجهاته الشعرية والتأويلية و الانعكاسية و كذا إلتزم بلعبة الكتابة المتاهية التي تحدد تارة و تتلاشى تارات اخرى ليرسم نصا فذا يقف على ركام من المرويات الشفوية و النصوص العتيقة و ينفتح على أنواع النقود فيناقش أطر الكتابة و يدلي بدلوه فيها مغريا القاريء و محفزا إياه على التأويل.

---

[1] :رسول محمد رسول: تسريد العرفاني في الرواية العربية قراءة في تجربة سابع أيام الخلق لعبد الخالق الركابي،مجلة ذوات الرواية العرفانية تأسيس لأدب جديد، ع 10، 2015،ص27

([2]): جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة الكويت، مج25،ع3، يناير-مارس1997، ص106.

نقلا عن: Gérard Genette: Seuil ,Ed Seuil ,COLL ,Poétique ,Paris,1987,p54

([3]): جيرار جينات: عتبات، تر : عبد الحق بلعابد،منشورات الاختلاف و الدار العربية ناشرون،الجزائر،بيروت،ط1، 2008، ص65-66.

([4]): المرجع نفسه، ص68.

([5]): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([6]): المرجع نفسه، ص70.

([7]): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([8]): المرجع نفسه: ص71.

([9]): الطاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب العربي سرديات، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الجزائر، الجزائر، 1999-2000، ص455.

([10]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص72.

([11]): المرجع نفسه، ص86.

([12]): المرجع نفسه، ص87.

([13]): المرجع نفسه، ص87.

([14]): رولان بارث: درس في السيميولوجيا، تر : عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986 ص85-86: <<**المؤلف ليس إلاها**>> و<<**البنية يمكن أن ترصد في تتابع خيوطها ...لكن ليس فيها عمق ينبغي التنقيب فيه**>>.

([15]): فاضل تامر : ميتاسرد مابعد الحداثة،مجلة الكوفة ،العراق،السنة1، العدد 3، 2013، ص66.

([16]): المرجع نفسه ، ص77.

([17]): فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، دار الجنوب، تونس، دط، 1985، ص220.

([18]): إياد الحصيني: معاني الأحرف العربية،إياد الحصيني ناشرا، ط 1، 2001، ص38-92.

([19]):كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص185.

([20]): رولان بارث: التحليل البنوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، ضمن طرائق السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب،ط1، 1992،ص12.

([21]): فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، الغلاف.

([22]): جيرار جينات: حدود السرد، تر : بنعيسى بوحمالة، ضمن طرائق السرد الأدبي، ص83.

([23]): المرجع نفسه: ص74.

([24]): فرج الحوار: الموت و البحر و الجرذ، ص62.

([25]): سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود، دار رؤية ، القاهرة ، مصر،ط 1، 2010، ص176.

([26]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص125.

([27]): جاك دريدا: في علم الكتابة، تر: أنور مغيث و منى طلبة،المركز القومي للترجمة، القاهرة ، مصر،ط 2 ، 2008، ص18.

([28]): فهرس الموت و البحر و الجرذ و فهرس حدث أبو هريرة قال.

([29]): فاضل تامر: ميتاسرد مابعد الحداثة، ص83.