النص والقارئ ومرايا النص
التجسيد النصاني للقارئ في رواية
«الموت والبحر والجرذ» لفرج حوار

الطاهر روابنية
جامعة عنابة

النص والقارئ:

النص الأدبي جهاز عبر لساني يشكل كلية منبنية وتامة، فهو ليس نتاجا جماليا، وإنما ممارسة دالة، وليس شيئا وإنما عمل ولعبة، وتشكيل خاص للفوظات اللغة، يختلف باختلاف طبيعة العلاقات النصانية المهيمنة فيه والمشكلة لمعماريته، وهي علاقات عبر نصية transtextuelles أو «مجموع المقولات العامة أو المتعالية transcendante - نماذج الخطابات، صيغ التلفظ، الأنواع الأدبية، إلخ - التي يكشف عنها كل نص متفرد»(1)، ويقول جيرار جينيت G. Genette «إن هذا الموضوع هو عبر النصية transtextualité أو التعالي النصاني للنص transcendance textuelle du texte»(2) ويتضمن هذا الموضوع خمس علاقات عبر نصية يمكن حصرها في المفاهيم الاصطلاحية التالية:

التناص intertextualité، المناصصة paratextualité، الميتانصية métatextualité، المعمارية النصية architextualité، والتعالق النصي hypertextualité(3)، وهي مفاهيم تقوم عليها شعرية جينيت la poétique de G. Genette؛ يصفها بمعمارية النص، وهي -تقريبا- أدبية الأدب، جاعلا البحث في تفرد النص من عمل النقد(4).

ويشكل موضوع هذه المتعاليات النصية فضاء متعدد الأبعاد، ومكانا للإدماج والتقاطع والتفاعل الذي يسهم في إثراء عمليات التدال la signifiance عبر مختلف تحيينات النص بواسطة القراء المختلفين في الزمان والمكان، وهو ما يسمح للنص بالتوسع الدلالي، ويتحول إلى مكان لتوجيه مزدوج وديناميكي نحو النظام الدال الذي أنتجه، وكذلك نحو السياق الاجتماعي والثقافي الذي يشارك فيه كخطاب وكرسالة نصية بإمكانها أن تتحول إلى نتاج للتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ، وتنزع دائما إلى إيقاظ معنى لم يصغ بين صفحات النص المطبوعة. وبالتالي تصبح العلاقة بين الرسالة النصية والقارئ لا تقف عند تحديد معنى النص، وإنما تتعداه إلى البحث في تعدد المعاني، لأن «تواطؤ النص وكذا ازدواجية التواطؤ بين الدال والمدلول قد نقضا وأبطلا معا»(5) بواسطة فعاليات القراءة، حيث يرى وولفغانغ إيزر W. Iser «أن التفاعل الأساس بالنسبة لأي عمل أدبي ينتج أثناء القراءة بين بنيته ومتلقيه [...] ونتيجة لذلك نستطيع أن نقول: إن للعمل الأدبي قطبان؛ قطب فني pole artistique يحيل على النص المنتج بواسطة المؤلف، في حين أن القطب الجمالي pole esthétique يعود للتحقيق المنجز بواسطة القارئ»(6). وهذا يفسر أن العمل الأدبي كل متكامل من النص ومن تحققه جماليا، وبالتالي فإن أي وصف لتفاعل النص والقارئ لا بد أن ينطلق من مسلسل بناء المعنى أثناء القراءة، أي أثناء تشكل النص في وعي القارئ. وهذا يفرض على التأويل مهمة أخرى لا تكمن في فك الرموز وإجلاء غموض النص، وإنما في وجوب إظهار طاقات دلالة

النص(7)، التي بإمكانها أن تسهم في رسم تحقق المعنى، وإبراز طابعه الجمالي؛ والأكيد أن طاقة المعنى داخل سيرورة القراءة لا تنفد أبدا، وأنها ليست أكثر من استعمال جزئي، وأن الخاصية المميزة للنص الأدبي هي قدرته على إنتاج شيء آخر يتجاوزه في كل مرة يحيّن فيها بقارئ مختلف(8)؛ وهو ما يدفع بإيزر إلى انتقاد محاولة حصر علاقة القارئ بالنص في إطار انفعالي شعوري، واختزال فعل القراءة في مجرد حالة سيكولوجية بحتة، في حين أن لقاء القارئ بالنص هو لقاء تفاعل وتبادل وإنتاج، ومثلما يسهم هذا التفاعل في بناء المعنى وفي فعل القراءة، وفي تحقيق المتعة الجمالية، فإنه يسهم أيضا في بناء الذات القارئة.

وتجد فعاليات القراءة أيضا مجالا لها في أبحاث أمبرتو إيكو U. Eco من خلال تركيزه على أهمية دور القارئ في التحليل والتأويل النصاني، والذي يقوم على مختلف أشكال التعاضد أو الاشتراك النصي coopération textuelle. وأول تمظهرات هذا الاشتراك النصي تتمثل في الكفاءة الموسوعية compétence encyclopédique، والتي تمكن القارئ – من خلال تعامله مع اللغة (كنظام من السنن والإشارات المترابطة فيما بينها) وفي مستواها المثالي – أن يتوقع كل ترهيناتها الخطابية الممكنة ses actualisations، وكذا كل استعمالاتها الممكنة في ظروف وسياقات خاصة(9)، وذلك من أجل بناء تحليل دلالي يدرس المفردات باعتبارها مؤولات ودلائل، وليست أفكارا. ولتحقيق ذلك، يرى إيكو أنه لا بد من الانطلاق في البداية من تحليل على شكل معجم forme de dictionnaire والوصول إلى إنجاز تحليل على شكل موسوعة، والهدف من هذا التدرج في التحليل، ليس الوقوف عند المفردة (sémème)، وإنما التوجه نحو النص(10) عبر سلسلة العلامات الإيحائية، أو المعاني المصاحبة série de marques connotatives التي يوفرها التحليل الموسوعي للمفردة ضمن السياقات والشروط التي ترد فيها، وما تحيل عليه من دلالات. وفي هذا المستوى

الدلالي الموجه نحو ترهيناته النصية، من المفروض أن تتجلى المفردة كنص افتراضي texte virtuel وأن النص ليس شيئا آخر سوى توسيعا للمفردة، التي ليست إلا نتيجة توسع للعديد من المفردات(11). وهذا يؤدي بالقارئ عبر طرحه لمجموعة من الافتراضات المسبقة ذات الأبعاد المرجعية والدلالية والتداولية إلى الاشتراك في الترهين النهائي للنص، الذي يبقى دائما -كما يرى إيكو- وبطريقة أو بأخرى متكتما réticent(12)، وكأنه بهذا يرغبنا في معاودة القراءة والتأويل.

أما التمظهر الثاني، فيتمثل في القارئ النموذج le lecteur modèle، الذي يعد وجوده شرطا أساسيا لعملية ترهين النص، وذلك لما يتميز به من خصوصيات. فهو يتجلى من خلال سطحه اللساني كسلسلة من البراعات التعبيرية، يقتضي ترهينها قارئا خاصا؛ ويتميز عن النماذج التعبيرية الأخرى بطبيعته العدولية ومغالاته في التعقيد والتشعب، حتى يكاد أن يتحول إلى نسيج من اللامقول (le non-dit)(13)، أو من الفضاءات البيضاء والفجوات interstices القابلة للامتلاء؛ لكن المؤلف (المرسل) تركها بيضاء متوقعا أنها ستملأ، وذلك النص -كما يرى إيكو- آلة كسولة (أو اقتصادية)، وجودها واستمرارها مرتبط بالقارئ وبثراء المعاني، وبالاحتمالات المتعددة للتأويل. بالإضافة إلى أن مرور النص من الوظيفة التعليمية (fonction didactique) إلى الوظيفة الجمالية يجعله يترك المبادرة التأويلية إلى القارئ، حتى ولو أراد -عموما- أن يكون مؤولا بهامش كاف من التواطؤ(14). وفي كل الأحوال، فإن النص يلتمس قارئه، ويرغب فيه فهو الذي يساعده على الحركية، ويعد شرطا ضروريا لكفاءته التواصلية، ولطاقته الدلالية الخاصة أيضا.

وإذا كان توقع النص لقارئه يعد شرطا أساسيا لوجود النص، فإن كفاءة القارئ ليست بالضرورة مساوية لكفاءة المؤلف (المرسل)؛ وفي مستوى الإرسال والتلقي، يرى إيكو أن شفرات القارئ (codes) قد تكون

مختلفة كليا أو جزئيا عن شفرات المرسل (المؤلف)، وذلك لأن الشفرة ليست كيانا بسيطا، وإنما نظام معقد، فلا تكفي الشفرة اللسانية لفهم رسالة لسانية(15) وقد يتطلب الأمر وسائط أخرى وقدرات شرطية من بينها الاشتراك النصي لمواجهة الإمكانات التأويلية للرسالة.

أما آخر تمظهرات الاشتراك النصي فتتمثل في استراتيجية التواصل النصاني بين المؤلف والقارئ، حيث يرى إيكو أن كل سياق تواصلي يتكون من مرسل ورسالة ومتلقٍ، وأن المرسل والمتلقي يتمظهران نحويا على مستوى سطح الرسالة اللسانية. وفي حالة النصوص الطويلة، فإن المرسل والمتلقي يكونان حاضرين لا كقطبين لفعل التلفظ، وإنما كأدوار عاملية للملفوظ. وفي مثل هذه الحالات، فإن المؤلف يتمظهر نصيا كأسلوب يمكن التعرف عليه، أو كلهجة نصية، أو مدونة أو كحقبة تاريخية، أو كوضعية عاملية بسيطة (أنا – je)، أو كتدخل ذات أجنبية عن الملفوظ، ولكنها حاضرة بطريقة ما في النسيج النصاني الواسع(16). ويقتضي ذلك استدعاء للقارئ بطريقة أو بأخرى، لأن أي تدخل لذات المتكلم نصيا يسهم في تنشيط إمكانات حضور الذات القارئة، من خلال تقاطع وتكامل أفقية التنظيم النصي مع عمودية التواصل؛ وبهذا يكون المؤلف ليس شيئا آخر سوى استراتيجية نصية بإمكانها إنتاج علاقات دلالية متبادلة(17) وفق أسلوبية متميزة، وبالتالي يكون القارئ ليس أكثر من كفاءة ثقافية قادرة على ترهين النص ومنحه إمكانات تأويلية متعددة. وفي هذا المجال يشبه إيكو الاستراتيجية النصية باستراتيجية المحارب، أو لاعب الشطرنج أو لاعب الورق، ويرد التفوق الاستراتيجي لولينجتن Wellington على نابليون Napoléon، إلى كون ولينجتن استطاع بناء نابليون النموذج الذي يشبه نابليون الحقيقي، في حين تخيل نابليون ولينجتن النموذج الذي لا يشبه ولينجتن الحقيقي إلا من بعيد جدا؛ ولكن الأمر بالنسبة للمؤلف داخل النص –كما يرى إيكو– يعد مختلفا، فالمؤلف يريد أن يربح ولكنه لا يريد أن يخسر خصمه(18) القارئ، فتتعطل بذلك عملية الترهين، ويتوقف مسار التأويل،

الذي يشترك في تحقيقه النص والقارئ. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن النصوص الروائية الحديثة أصبحت لا تكتفي بتوقع قارئها، أو استدراجه، أو تحديه عن طريق ما تتميز به من عدم قابلية للفهم مبرمجة، من خلال نزوعها لحجر المعنى وتغييبه، أو من خلال بنائها لمواقع اللاتحديد النصانية، وإنما تعمد إلى التجسيد النصاني للقارئ، بنقله مما وراء النص، وما وراء سنن اللغة، وجعله ينتصب داخل النص، لا كمروي له، وإنما كمعارض غاز، يشكل حضوره النصاني في رواية الموت والبحر والجرذ للكاتب التونسي فرج الحوار، نوعا من المواجهة والمعارضة النصانية والجمالية للحضور الغازي للكاتب داخل نصه، ويتجلى من خلال حضور ضمير المتكلمين «أنتم» منذ المطلع التمهيدي للنص «إليكم النص فاثأروا منه لوجوهكم فيه»(19)، حيث يتدرج حضور القارئ كمتلقٍ نموذجي داخل النص، حتى يصبح نبضه من نبض النص «النص من نبضك»(20) بل قد يتعملق أحيانا محاولا فرض نصه الجمالي كمرآة نصانية عاكسة، أو كطرس شفاف يتداخل عبره ويتقاطع خطاب الكاتب مع خطاب القارئ؛ وكأن هذا النص الروائي بجمعه بين ما هو فني وما هو جمالي يسعى إلى أن يكون نصا جمعا(21)، تبلغ فيه الكتابة أقصاها، وتشارف تخومها، ويقتضي من القراءة والتأويل ما يقصد إلى كثرته، ويؤكد كيانه الجمع، كنص يند عن التحديد، ولا يتقيد ببنية أو نحو أو منطق سردي، ولا يقول أو يؤمن بالتواصل، بل يحرص على التشويش والإبهام والتعقيد، والإيحاءات والافتراضات، له مرجعية خاصة تنتج عن القراءة، وتبنى عبر العلاقات الحوارية المتبادلة بينه وبين القراء المتعاقبين.

الرواي والشخصية ومرايا النص:

الرواية هي طريقة الحكي والسرد أكثر منها أي شيء آخر، ولذلك فإن أي محاولة لتحديد هوية أي نص روائي – من حيث مبناه ومعناه– لا بد أن

تمر عبر إشكالية تحديد أوضاع الراوي داخل المحكي الروائي، إذ أنه لا يمكن أن «توجد سردية أو محكي بدون راو: ضمني ، محين، مجسد أو كامن، عالم بكل شيء، ذاتي أو موضوعي، اجتماعي أو غنائي أو غيره..»(22) وهذا يحتم علينا حصر النص الروائي داخل دائرة تأويلية من أجل تجاوز منظور «الخطاب البنوي حول الراوي [الذي] يحصره داخل حقل مغلق من المفاهيم الشكلية، ويختصره في انعكاس جزئي ومؤقت ليفسح المجال للمحكي»(23)، لأن جدلية تطور الخطاب الروائي الجديد قد وصلت إلى إنجاز التعبير الأكثر اندفاعا والأكثر خرقا لكل ما حققته السرديات الأدبية، حيث أصبحت وظيفة الرواي لا تقف عند تحيين المحكي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إذ أسهم تقدم الرواية في التأسيس لما يسمى ببنية بلاغة المواجهة "structure rhétorique de la parathase"(24)، والتي تتموقع أساسا داخل جو من الشرح والتفسير والتعليق والافتراضات النظرية يصدرها المؤلف الراوي حول ما يعتزم فعله أو عدم فعله بالمحكي أو الخطاب، وذلك من خلال توظيف مجموعة من الترتيبات والإشارات السردية التي بقدر ما تسهم في صوغ الخطاب تعمل على تبديد بنية المحكي؛ لأن «كل مقول الرواي يدخل ضمن فضاء متفرد وتأملي حول هذا الراوي في حد ذاته، الذي يلعب -قبل كل شيء- دور الصائغ لفعله السردي modalisateur de son fait narratif»(25)، وبالتالي فإن العلاقة بين الراوي وموضوع مقوله تبدو مهيمنة في هذا النوع من الكتابة الروائية، وموجهة لحركية السرد نحو ابتداع طريقة مزدوجة في التشخيص والعرض، بواسطتها يتم عرض الأحداث والشخصيات، وتقديم معرفة (savoir) حول الأحداث أو الشخصيات، وبذلك تبدو الرواية كأنها «تحاكي إنتاجها وتعري ولادتها وصيرورتها»(26)، وتكشف من خلال ازدواج خطابها عن لون جديد من المواجهة والجدل بين الإمكانات المعرفية للراوي وبين راهن السرد، وهذا يحيل على نوع من الخصوصية التي يتميز بها الفعل الروائي عن فعل

السرد وعن المحكي، حيث لم تعد الرواية مرآة جوالة بل نتاج مرايا متعاكسة ومسلطة على الجسد النصي للرواية في حد ذاتها إذ عبر عمليات التداخل النصي بين ما هو سردي وما هو معرفي بحت ينتصب الحضور الغازي للروائي داخل بنية النص؛ في صورة الراوي المتخصص والمحترف الذي يقيم حوارا وجدلا مع بقية شخصيات الرواية ويكشف عبر مواربتها عن مدى ما بلغته الكتابة الروائية من قوة نضج، لكنه يكشف أيضا عن «عدم استقرار وظيفي وقيمي بين السردي والخطابي، وبين التوتر وضغط المحكي وبين التأمل الذاتي والتقهقر الذاتي للراوي»(27)؛ وهذا بإمكانه -كما يرى فلاديمير كريزانسكي (W. Krysinski) أن يبرر مقولتنا عن «الرواية بأنها شكل مفتوح يراوغ انغلاقه»(28) بوسائل شتى.

وعلى الرغم من إمكانية وصف معرفة الراوي بأنها ناقصة وتهكمية، إلا أنه يمكن حصرها -كما يرى ف. كرايزانسكي- ضمن «رؤيتين متميزتين: تدل الأولى على أن فعل حضور الراوي داخل العالم المعاد إنتاجه يطرح كأداة إيمائية، أما الرؤية الثانية فتسائل معنى العالم كما يمكن روايته وسرده»(29)، لذلك فإن أي تأويل لمثل هذا النوع من الكتابة الروائية لا بد أن ينطلق من منظور يتعامل مع النص الروائي كنتاج توتر جدلي بين النص كتنظيم لعالم سيميائي بواسطة المؤلف والنص كإنجاز سردي بواسطة الرواي أو الرواة، وهنا يتحتم على القراءة التأويلية -انطلاقا من اتجاه الرواية المغاربية الجديدة نحو إحداث انقلاب في أساليب السرد ووظائفه- اعتبار عملية الحكي ككل إجراء غير كاف ولا يفي بالغرض، لأن تموقع الراوي داخل استراتيجية تقوم على التعارض بين معرفة الحدث والقدرة على إعادة إنتاجه بواسطة الرواي يثير الكثير من الجدل حول مدى صفاء هذا الشكل الروائي الجديد وحول معياريته بخاصة عندما تلجأ الرواية إلى أسلوب التهجين، فتتموقع بذلك حركتها داخل جو من الشرح والتفسير،

ويمكن أن يثير الشك في الطبيعة السردية للمحكي الروائي في حد ذاته، وكذا في مقول الخطاب أيضا، وذلك لأن بنية بلاغة المواجهة التي تهيمن على مجموع العلاقات بين النص المركزي ومراياه تدفع بحركة السرد نحو التلاشي، وبالسرد في حد ذاته نحو التفسخ (narration clivée) أي أنه كلما حاول السرد أن يجعل حركته الخاصة تتواصل، فإنه يبدو كدليل ممزق ومبتور، وهذا من أجل جعل العلاقة بين النص المركزي ومراياه أكثر تجذرا وهيمنة، بحيث يمكن «للنص المركزي أن يبدو منفتحا كآلة (machine) لإنتاج المعاني الضمنية»(30)، أو المصاحبة، والتي تشكل لونا من ألوان التداعي الذي يحدثه النص بفعل نظامه.

إن القارئ المحلل لرواية **«الموت والبحر والجرذ»** يجد أن فرج الحوار قد أولى لهذه العلاقة عناية خاصة. ويظهر ذلك جليا من خلال معمارية النص الروائي، إذ يمكن لنظام المناصصة (paratextualité) أن يشكل إطارا ملائما يمهد لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات عبر النصية، ينفتح من خلالها النص على محيطه، ليؤسس كلا متكاملا يقوم فيه أربعة رواة بإنجاز المشروع السردي للرواية بحسب التدرج والتناوب؛ وهم فرج الحوار القائل ومحمد الجرذ، وبربارا؛ يشتركون كلهم في هم الكتابة والإبداع. وينفرد عنهم محمد الجرذ بأنه الصوت السردي المنجز لرسالة النص والمنظم لتمفصلاته وتحولاته السردية.

في البدء يطل علينا فرج الحوار على صفحة غلاف الرواية يتقدم العنوان ويعلو عليه، يهب الرواية هويته، ويعلن عن تفردها كعمل أدبي، ثم يتسلل داخل محيط النص، يراوغ أجله متسترا وراء أول حرفين من إسمه «ف. ح» يختم بهما صفحة الإهداء، فيمنحه بهذا التنصيص الإشاري ذي الحمولة الرمزية طاقة تعبيرية ترتبط ببنية بلاغة المواجهة، حيث يتم عبر خاصة الصوغ الذاتي التي تميز البنية الأسلوبية لخطاب الإهداء تشييد بنية

حوارية بين فعل الكتابة وفعل القراءة، أي بين المؤلف وقرائه؛ وهو ما جاء مقول الخطاب ومرجعه يلحان على إعلانه وإبرازه بلغة واصفة méta-langue، عدل من خلالها المؤلف عن بلاغة المحاملات والاعترافات، إلى بلاغة المواجهة، وبأسلوب فيه من التهكم قدر ما فيه من التحدي يقدم نص روايته «إلى كل الناس.. مرآة يتملون فيها وجوههم»(31)، ثم يختم خطاب الإهداء متوجها إلى نفسه «إلى نفسي أطمئنها أنني سأظل حيا»(32)، وكأنه بهذا لا يطمئن نفسه فحسب، وإنما يعلن عن تمرده على المقولة البارتية التي تحدث فيها عن موت المؤلف وحياد الكتابة، فـ«الكتابة قضاء على كل صوت وعلى كل أصل الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد –البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»(33). ثم يردف خطاب الإهداء باستشهاد «قدر أن أتخبط في سباخ الكلم بحثا عن السبيل»(34) يشكل جسرا يربط بين الإهداء والتمهيد، يعلو فيه صوت المتكلم، وهو ليس سوى أنا مستبد ينتصب من خلاله الحضور الغازي للمؤلف الذي بإمكانه –عبر معاناته تجربة الكتابة– أن يستبيح كل حياض النص، وأن يتخفى وراء كل الأقنعة التي يصنعها، ويعد محيط النص أو فضاء المناصصة المكان المتميز الذي يحلو للمؤلف أن يتموضع فيه، بوصفه عاملا منشطا ومحفزا أو مستفزا. ثم يأتي خطاب التمهيد بتعليمته المتعالية، وبتفاصحه المغالى فيه ليكشف القناع نهائيا عن المؤلف (فرج الحوار) وليجعله وجها لوجه مع القارئ، حيث يلعب دور الخالق المعاني لنصه «وقد تكبدته وتكبدني أمدا من العمر لا أحس به لأول وهلة حتى تحرك في أحشائي جنينا يطعن رحمي طعنا دون الطعنة النجلاء فطلبت إليه فيّ منفذا وما استرحت حتى طرحته على الورق خلقا سويا ولعله مسخ تمثل لي به»(35)؛ ولما كان يعلم أن زمن النص اللغز قد ولى، وأنه أصبح ليس بإمكان الكتابة أن تهدد بإفشاء سر نجده قد تبنى هذا الخطاب الموجه، وكأنه يريد من خلاله أن يعقد حلفا أو ميثاقا مع القارئ ضد عنف الإشارة (le terrorisme du code)، وهو ما

تكشف عنه فواصل أو مقطوعات خطاب التمهيد الخمسة المتدرجة من الحديث عن معاناة النص وإنجازه إلى الحديث عما يكتنف تجربة الكتابة من رغبة وتوق وتفاعل وعناق، ثم يأتي المقطع الثالث متحدثا عن اكتمال النص وعن خروجه على مؤلفه واستقلاله عنه. أما المقطعان الرابع والخامس، فإنهما يتجهان نحو القراءة والتأويل، فيقدمان بعض الإشارات حول ما يكتنف النص من علاقات وثنائيات تجعله أشبه بالنص الصوفي «هذا النص من الحضور والغياب والعدم والوجود والفناء والخلود وما امتزج بها من الظواهر والمعميات»(36). وعبر هذه الإشارات التي تتصل تارة بخصائص الخطاب وبموضوعاتيته أخرى، حيث يكون النص من هذه الناحية ليس سوى نتاج صراع بين رؤيتين ثقافيتين غربية وشرقية؛ تتشبث الغربية بنبض النص، وتتربع الشرقية بقلب النص علامة تضفي على النص من روح الشرق سحرا وسردا «وطل الشرق كما كان أبدا: سحر وسرد وخمول وجوع مكين وقهر سليط اليد واللسان والقلب والحس والذاكرة ونفور وقدح نكير»(37)، وكذلك حال هذا النص. أما بقية التمظهرات الموضوعاتية التي يشير إليها التمهيد فهي ترتبط بفضاءات المتخيل النصي كالبحر والحارة.

يتحول التمهيد بواسطة هذه الإفضاءات التي تتعلق بجماليتي الكتابة والقراءة إلى مرآة تحاول أن تجلو لنا بعض خفايا النص، وأن تقدم لنا معرفة حول القول والتشخيص والترميز. وبهذا يتاح للمؤلف (فرج الحوار) أن يقدم نفسه على أنه الأكثر معايشة والأكثر فهما لمعنى تجربة العالم، الذي قرر أن يشرك معه فيه جمهور القراء، وبالتالي أن يمتحن معرفيته وقدرته على الكتابة والإبداع.

ويبدو أن رغبة فرج الحوار في التوجيه والشعور بالأهمية والفوقية تتجاوز القراء إلى الراوي الرئيسي (محمد الجرذ): «إليكم النص فاثأروا منه لوجوهكم فيه. إليكم مرآة فانظروا فيها وجوهكم يا «محمد». فرج

الحوار»(38) وهو ما حدا به إلى الدفاع عن ضرورة وأهمية خطاب التمهيد، واعتباره رأسا ومدخلا للنص: «التمهيد جزء من النص لا ينفصل، وهو رأس النص بل هو مبتدأه والبقية خبر، كما المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية ... أردته حكاية إطارا، فواصلها خمسة على عدد صلواتنا في اليوم»(39).

نستنتج من هذا الرأي أن فرج الحوار كمؤلف يمتلك سلطة تجعله، من ناحية، متماثلا مع القارئ في استقلال كليهما عن النص، ومختلفا عنه من ناحية أخرى، كونه المنظم لمجموع التحولات السردية والخطابية للنص، والممثل للذكاء المركزي في علاقاته مع النص ومع النظام المرجعي المقترح أو المعاد تكوينه، وبالتالي فهو يعمل كسلطة شرعية بإمكانها قبول أو رفض الصوت السردي أو الخطابي الموجه إلى القارئ، وهو ما جاء خطاب التمهيد مجسدا له بخاصة فيما يتعلق بسلطة المؤلف على الراوي «إليكم مرآة فانظروا فيها وجوهكم يا «محمد» »(40)، حيث نفهم من هذا الخطاب الموجه إلى الراوي محمد الجرذ أنه مجرد صورة لبديل المؤلف في علاقته بالنص، ولكنه أيضا الدليل البلاغي واللفظي، ويمكن القول كذلك المرجعي للمؤلف(41)، وبالتالي فمن عليه أن يرى وجهه في مرآة النص ليس سوى المؤلف (فرج الحوار)، لأن الراوي ليس سوى صوتا سرديا ناقلا لرسالة النص، حتى ولو كان راويا وبطلا ممثلا لما يرويه، كما هو شأن محمد الجرذ، الذي تبدو علاقته بفرج الحوار معقدة جدا تقوم على الشد والجذب و«تعتمد -في الوقت نفسه- على التطابق، الهوية، الاختلاف، التقابل، التعاطف، النفور، التهكم، التجاوز، التضمن، الطرد، التشابه، والتجاور كتوترات جدلية محتملة بين التنظيم بواسطة المؤلف لعالم سيميائي، وبين إتمامه وإنجازه بواسطة الراوي أو الرواة»(42). ومهما تكن علاقة المؤلف بالراوي أو الرواة، فإن مهمة انتقاء وإخراج مجموع مقولات النص بطريقة

تجعل النص متفردا تقع على عاتق المؤلف، وإن كان فرج الحوار يحاول أن يوهمنا أنه بعد أن نحت النص وتعهده حتى استقام تمرد عليه وكفر منذ مطلعه بمجموع قيمه وجمالياته «وكان من ذلك شفائي به وحيائي من أن ينتسب إلي ابنا بكرا عاقا قبل أن يولد. وقد ولد به من هذه الصفات شوائب كرهتها منه واستيقظت لي فيه خصال لم أرها فحنوت عليه وأطفأت غلته ونشرت عليه جناحي، فهو قطعة من كبدي ومن كبد الحارة»(43). وقد يكون فرج الحوار بهذا يمارس نوعا من المراودة أو المراوغة يحاول من خلالها أن يمرر رسالة تحفيزية إلى القارئ لكي يتأهب لمواجهة عنف النص «هذا النص خلقته فخلقني، فأنا مخلوقه أدين له بالولاء. هو الصلاة وما هو الصلاة فقد كفر منذ المطلع. هو الوضوء وما هو بالوضوء فقد نجس وأنبت حوله دنسا. هو الإيمان وقد هجره الإيمان منذ المهد واللحد. وقد يكون خانني وغدر بكم وشوه معالم الحارة العتيقة وقد فعل. وقد يكون سرق وجهي وشوه سماتكم ومسخ المعابد حانة وقد فعل»(44).

نصل -من خلال استقرائنا لهذه التوجيهات أو الإفضاءات- إلى القول إن فرج الحوار لا يريد أن يترك شيئا للصدفة أو للمفاجأة، وذلك لأن بنية بلاغة المواجهة تقتضي منه أن يشير سلفا إلى ما يعتزم فعله أو التخطيط له بالنسبة للمحكي أو للخطاب ككل، وذلك لأنه لم تعد هناك حدود واضحة في الكتابة الروائية الحداثية بين ما هو سردي وما هو شعري، وما هو من مشمولات جماليات الكتابة والتحبير، أو من مرايا النص والكتابة، حتى يستطيع القارئ أن يحدد «خط سيره ذهابا وإيابا داخل النص نفسه بين الشعري والسردي والخطابي (le discursif)»(45) وهذا التوجه يمكن أن يفسر بأن فرج الحوار يرفض أن يكون قائد جوق، أو مرشدا متجولا، وإنما مركز إشعاع متجذر داخل نصه، يحاور ويناور وينبه، وينحت ويصوغ كلما سردا وشعرا، فكان أن «تحول مركز الاهتمام عن الشخصيات وأعمالها فتجردت من كل ما تثقل به من التركيز على ماضيها وحاضرها وتكوينها

النفسي، وضمرت الأهداف وتضاءلت فأضحت علامات باهتة غامضة يمكن تغييبها من النص لتترك المجال للحضور الحقيقي: حضور اللغة وحضور الكتابة وما يلابسها من العسر واليسر أو الكفر ومن جموح المخيلة»(46).

يأتي بعده من حيث التدرج والأهمية «القائل» وهو راوٍ خارج حكائي extra-diégétique بحسب مفهوم جينيت G. Genette، ينتمي إلى المحكي الإطاري (le récit encadré) يضطلع برواية المعالم الكبرى المكونة من سبعة أوراد؛ يتقاطع فيها ويمتزج السرد بالشعر، وتشكل طقسا من طقوس العبور المسجل داخل اللغة والكتابة من تخوم النص نحو عتباته، حيث يتسنى للراوي القائل مع مفتتح الفصل الأول الإعلان عن بداية السرد، «قال القائل: وانطلق الكلم سحرا وسردا ونحتا»(47)، وهو مثل شهرزاد نجده يلح على تسجيل حضوره في بدايات جل فصول الرواية، وكذلك عند توقف السرد بسبب مرض الراوي الرئيسي محمد الجرذ، لينوب عنه في نقل هذيانه وهو على فراش الهوس، وعندما تصل الرواية إلى نهايتها وتتوقف آلة السرد يسكت القائل عن الكلام المباح.

إن رصد تدخلات القائل في السرد والحكي منذ انفتاح الرواية وحتى نهايتها وانغلاقها، وتنقلاته بين داخل النص وخارجه يجعلنا نقر له بالمكانة المتميزة التي تقربه من المؤلف، فهو نائبه وممثله المعتمد في النص؛ يلعب من موقعه خارج النص دور الملاحظ المحايد، وفي أوراده يتردد صدى النص والقصة والشخصيات وهموم الكتابة والسرد، بحيث يمكن اعتبار هذه الأوراد مستنسخا أو قناعا أو مضاعفا أو معادلا رمزيا للنص، وهو داخل النص غير متماثل حكائيا مع ما يروي لأنه لا ينتمي إلى هذا العالم ولا يمثل إحدى شخصياته، ولكنه أحد المنجزين له سرديا والمنظمين له سيميائيا والمعانين له على المستوى الإدراكي. ولذلك أراد أن يحكي لا لكي يؤجل موته كما كانت تفعل شهرزاد في الليالي، وإنما ليقول ذاته، وليقول

من خلالها أشياء أخرى تتجاوزها، وأن يفتح الطريق أمام خطاب ممكن، يرفض الرداءة ويتمرد على أزمنة الفسق، ويواجه نصوص المهربين والسماسرة؛ ويخرج الكلمة من كفنها، ويستخلص لب الألم الراعف من براثن البديع والجناس وموائد الأوتاد والزحاف، بحثا عن رحم الكلم الذي استوى حضرا أو حوضا وحرثا تواقا إلى السكة(48)· إلى اليراع يرسم على الورقة آخر اختراعات الكتابة وخروقاتها في هذا الزمان، حيث لم يعد للقائل ما يقوله؛ فاضطر للسكوت وترك اللغة وكل ما ينتصب وراء سننها يتكلم مكانه، ويقص «حكاية هذا الزمن الهارب من زمنه في زمان المتأخرين والمتقدمين»(49)· ومع أن تسمية هذا الراوي عير المتماثل حكائيا مشتقة من القول وملتبسة به، فالقوال في الذاكرة الشعبية هو محترف القول والحكي والسرد، لكنه هنا لا يشكل سوى دورا عامليا داخل النظام العلائقي للمحكي الروائي، أو مكان عبور داخل النص تلج من خلاله القراءة وفعل التأويل نحو أقبية التجريد المضنية التي يضج بها النص، وربما يكون قد وسم بهذه التسمية لكي يدافع به عمليا داخل اللعبة السردية التي تنسج خيوطها من مصادر شتى من داخل النص ومن تخومه الممتلئة بما لا يدع القائل «مترددا على أعتاب النص بين الحكايات والخرافات والأساطير»(50) بل يزج به داخل التناغم الحواري للأصوات السردية المتعددة داخل الرواية كصوت مؤطر ومتضمن لمجموع هذه الأصوات، منه تولد وتتناسل ثم تتميز عنه وتستقل؛ فلا يبقى منه سوى الصدى يتردد على مدى النص بين انفتاحه وانغلاقه.

ولما كان موقع القائل داخل المحكي الروائي لا يؤهله لإنجاز رسالة النص من حيث تنظيمها استراتيجيا ونقلها وإيصالها إلى القارئ، فقد اكتفى بأن يكون مجرد قناع لفظي يستعمل في التقديم والإعلان عن بداية السرد أو عن توقفه. أما الراوي الرئيسي محمد الجرذ، فهو من أنيطت به مهمة السرد والصوغ، فهو الراوي والبطل والخالق المبدع لنصه، قدره أن يكتب

وأن يحكي وأن يعيش ويعاني تجربة الكتابة والحكي؛ أي أنه يحاول -على المستوى التنظيمي- أن يقيم بينه وبين الكاتب والشخصيات شبكة من العلاقات المعقدة تتداخل عبرها الأدوار وتتماهى الوظائف، وتزول الحدود بينه وبين الكاتب والشخصيات، وبين الواقعي والمتخيل؛ حيث يسهم تنويع السرد المسند إلى «الأنا» في بناء استراتيجية سردية تلعب -في الوقت نفسه- على التطابق والهوية والاختلاف، والمفارقة، والتقابل، والتعاطف والنفور، والتهكم والتجاوز، والاحتواء والطرد، والتشابه والتجاور. ومن خلال تداخل المستويات والأصوات السردية تتكرس لعبة المرايا المتعاكسة و«تترسخ النرجسية مبدأ أساسيا في تطوير النص»(51) الروائي، الذي يشكل ضمنه محكي محمد الجرذ نصا مركزيا ومرآة بنيوية (un miroir structural)(52) على مستوى البعدين: المرجعي والإنشائي، وبه ينفرد محمد الجرذ راويا مركزيا وصوتا سرديا منجزا لرسالة النص الروائي الكلي ومنظما لتمفصلاته وتحولاته السردية، ومحددا لاستراتيجيته، وممثلا -في الوقت نفسه- للغة الإبداع والمعاناة، ومرسلا للدلائل والرموز؛ وبهذا يصبح محمد الجرذ أكبر من مفهوم بنوي مغلق داخل النص، فهو يلعب دور المنجز والمدرك لما به يستقيم النص الروائي كمشروع جمالي في الوعي الفردي والجماعي، وهو كصوت سردي مهيمن داخل تعدد أصوات الرواية، يعد بنية متعددة الرجع والصدى، تحدد أقواله وأفعاله مراحل المحكي، مثل أمواج البحر تكشف عن حركتي المد والجزر، والهدوء والعاصفة، وهو كصوت منتج للرموز يعمل على ألسنة الضرورة، وما به ينكشف الوجود في التاريخ كرموز وأساطير.

والقصة في محكي الجرذ قصتان: قصة الكتابة وقصة الجثة.

1 - تشكل قصة الكتابة قصة إطارية ذات بنية مرآوية، تسيج النص، وتمتد خلاله مشكلة غابة من المرايا المتعاكسة، أو فضاء متاهيا فيه يتوالد

النص الروائي وفيه يصب؛ وعبر هذه القصة -التي تمثل مغامرة الكتابة موضوعا لها- يواجه النص ذاته منتجا مضاعفه المرآوي، ومن تكامل النصين وتحاورهما يحقق النص الروائي الكلي وظيفته الخطابية (الإنشائية) والمرجعية، لكنه يعقد -في الوقت نفسه- مشكلة الراوي (الجرذ)، ويجعل علاقته بالمحكي موتورة؛ فبالإضافة إلى غرابة النص، وفتنة المحكي، ونرجسية الراوي، يمثل الجرذ -كراوٍ مركزي مرسل للدلائل- بؤرة للسرد ومرآة للحكي، فهو الراوي ومضاعف الكاتب والبطل والقارئ الحاضر داخل النص، أي أنه يلعب -في الوقت نفسه- وظيفة مزدوجة: نصية وميتانصية؛ فهو المنتج للدلائل، والمنظم للنتائج السردية، والقارئ المقحم في النص وفي عالم الشخصيات، والمتموقع هيرمنوطيقيا بين العمق الذي لا قرار له للنص وسطح البنى المنجزة بواسطة العرض اللغوي، ويعمل ضد عنف الإشارة terrorisme du code، لينتهي به تردده وحيرته بين إنتاج النص وتأويله إلى إنجاز شكل روائي مهدم، أو خزان للمراجع، بإمكانه وضع المتناقضات داخل منظور متدرج، يوهم القارئ أنه ليس أكثر من مجرد تتابع دلائل داخل حيز نصي: «علقت [فيه] الأزمنة واندثرت الأمكنة وتشابكت الملافيظ وتعددت الوجوه ومصادر السرد فزالت الحدود بين الواقع والخيال»(53).

- يفتتح الجرذ الكتابة والسرد بالنظر في المرآة مشيرا إلى عسر الكتابة عنت الإبداع: «وكان وجهي محتقنا مخيفا وكنت مثقلا بإرهاق غريب وقد مجني الورق وتخاذل القلم، فلم أسود يومي غير سطور لم أجد لها في نفسي أريحية البتة»(54).

وقد كان هذا الافتتاح بمثابة الإعلان عن الإحساس بصعوبة المغامرة وعسر المخاض والولادة، والرغبة في تجاوز حالة الإحباط، والدخول في مواجهة مع الذات واللغة، ولكن السؤال هو كيف ستكون هذه المواجهة؟

ويأتيه الجواب مزدوجا ينم عن صراع بين رؤيتين ثقافيتين متعارضتين توجهان الكتابة والسرد، وتسعى كلتاهما إلى الهيمنة داخل النص، تعد الأولى متمردة غازية ذات نزوع شكلاني، تولد من رحم النص متعانقة مع نبض الكتابة، تطمح أن تفتح أبواب النص أمام ثقافة الآخر، يكشف عنها فصل «المهد والبعث» من خلال صوت بربارا: «وقالت باربارا وهي تتسلق أشعة الشمس برشاقة: -الخير كل الخير أن تنحت الشكل لغزا وأحاجي .. قد لا تقع أبدا على أثر الباغي. قد يقبض عليك بتهمة الرجم بالغيب. حذار يا محمد. وضحكت بحدبها الأجنبي ثم أضافت: -حذار يا محمد، فإن المعاول لقلمك بالمرصاد»(55). أما الثانية فهي رؤية هادئة فيها من نبض الجرذ وروحه، ومن تاريخانية الحكي العربي ذات نزوع موضوعاتي مفعم بروح الأبوة وحرارة اللقاء: «وقال عم حسن وقد اكتسى وجهه مسحة من الجد الصارم الحزيز: -لا. لا يا محمد، ما عهدتك جبارا تصقل الكلم عضوا مسلولا. خل عنك رونق الإعجاز الأبكم وهات ما تيسر نستضيء بروحه ونتدفأ بعبيره»(56).

- لم يتردد الجرذ في الإعلان عن انحيازه إلى الرؤية الشكلانية، فهو منذ البداية، ومنذ أن حمله الراوي «القائل» عبء الصوغ والسرد كان مهووسا بالكتابة والتحبير، يرى أن الحكاية أضحت رمزا تافها؛ فهو على الرغم من أنه يجمع بين الرواية والبطولة -أي أنه راو متماثل حكائيا مع ما يصوغه ويرويه- إلا أننا لم نجده يولي كبير عناية لحكاية الجثة، التي تمثل بالنسبة إليه «عبئا روائيا يستدعي حكاية وسردا»(57)، ومن المفروض أن يشكل البحث عن قاتلها محور برنامجه السردي على مستوى سطح النص؛ فهو يريد أن يكتب أنشودة للكثافة «تفترض اختيارا من الكاتب لما في الكون وما في الخبرة من كثافة قائمة بديهية لا يمكن إنكارها، ومن احتشاد وتعقد لا يمكن نفيهما، فهل في الكون أو في النفس واقعة بسيطة

ساذجة؟»(58). ولعل أهم ما يشترك فيه كل من الحوار والقائل والجرذ -وهم هيئات الحكي والسرد الرئيسيون في الرواية- هو الاحتفال باللغة وبطقوس الكتابة والتلقي. ولما كانت اللغة هي جسد النص وروحه، فإن قدر الحوار أن يتخبط في سباخ الكلم بحثا عن السبيل(59)؛ وتردد القائل على أعتاب النص بين الحكايات والخرافات والأساطير والأصل(60)؛ وبحث الجرذ عن العلامة(61)، يقتضي منهم ومن الجرذ -خاصة- أن يكون واعيا بخصوصيات اللغة على مستوى الخطاب والسرد، وأن ينصب لذلك مرآة عاكسة يتحاور من خلالها النص مع ذاته ومع جمالياته، منبها باستمرار إلى أن الرواية «تفسير وسؤال [..] مشاركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص للنفس والعالم معا، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معا، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمحي»(62).

وانطلاقا من هذا المنظور، استعمل السرد بطرائق ملتبسة في نقل الأحداث والشخصيات تداخل خلالها العرض والتشخيص بما هو معرفي حول الأحداث والشخصيات، وتحول الفضاء النصي الروائي إلى ركح للمواجهة بين النتائج والوسائل، بين طاقات الراوي وراهن السرد الذي يدفع به نحو التفكك والفسخ، نحو الاختلال الوظائفي والقيمي. ورافق زوال الحدود بين السردي والخطابي توزع الأحداث والشخصيات بين الواقع والخيال، بين فضاء النص وفضاء الحارة، وقد أسهمت هذه المراوحة والمزاوجة في تجربة الراوي المؤلف بين المعيش اليومي والمتخيل السردي والخطاب المعرفي في جعل النص «شكلا مفتوحا يراوغ انغلاقه»(63) بطرائق شتى قلبت الوظيفة التقليدية للراوي (الحاكي) رأسا على عقب، وتغلبت إرادة الكتابة والإبداع، وهيمنت الإنتاجية النصية، وأسهم التفكك السردي والتداخل الخطابي في تحويل الاهتمام عن الشخصيات فبهتت وفقدت ثراءها المرجعي، ولم تحتفظ -كدوال- إلا بالإسم الشخصي لضمان حد أدنى من مقروئية النص.

وقد أتاحت هذه المزاوجة الخطابية للجرذ إمكانات تعبيرية متعارضة، مكنته كراوٍ وبطل وظل للكاتب وقارئ لنصه أن يؤسس لنصانية روائية تجعل من مغامرة الكتابة وإشكالية الإبداع وسيلة من وسائل البحث والمعرفة والمواجهة، والتساؤل، والحيرة، والمراوغة والإغراب، يبدو من خلالها النص الروائي متنبها لأدبيته، ينتج بنفسه وانطلاقا من نصانيته نفسها ما يحدده، ويضفي عليه -كنظام قيم خاص- طابعا جريئا. وقد أسهمت مرايا النص المتعاكسة، والتي تنتظم داخل الفضاء النصي وفق منظور بلاغة المواجهة في جعل الكتابة تحاكي ذاتها محاكاة «بيجماليونية» منتجة تنزع إلى خرق المألوف عن طريق التحويل والتبديل، والخلق والإبداع، الذي يتيح للشخصيات الروائية أن تتمرد عن كينونتها الورقية وعما أراد لها خالقها أن تكون، وهو ما دفع «بربارا» أن تتحدى خالقها محمد الجرذ رافضة أن تكون مجرد قاتلة لصاحب الجثة في قصته البوليسية المتخيلة، يقول الجرذ: «وخرجت بربارا إلى البحر تمسح عن وجهه دموع الطل وتركتني أبحث عن بقية الحكاية»(64). ويبدو أن ضيقها بورقيتها دفعها إلى مخاتلة الجرذ تارة: «دع البقية لما بعد وتعال نسبح. في الليل فقط تتجند طاقات السرد ويلين قياد الكلام»(65)، أو إحراجه ومحاولة إغلاق أبواب السرد دونه تارة أخرى، يقول الجرذ: «آن لي أن أكسر القلم، فقد أفلتت بربارا من قبضته، آن لي أن أمزق أوراق الحكاية التي هجرتها بربارا»(66).

ولما كانت بربارا تعلم أنها صنيعة الجرذ، وأن لا وجود لها خارج الفضاء النصي، وخارج «الوظيفة المزدوجة للكتابة بإنشائيتها ونقدها»(67)، وأنها «اللغة ذاتها تنزع إلى الجريان في كل مناطق الأدب، وحتى فيما وراءه»(68)، فقد دفعها شبقها اللغوي إلى أن تتوحد بالكتابة وتنبثق من فعلها، تطارح الجرذ الغرام وتلح عليه أن يقتحم أبوابها، يقول الجرذ:

«ثم راودتني فكرة بعثها وتجبرت فقلت أمازحها:

– سأصوغك حرفا جميلا وفكرة أخاذة

سكتت.

ولكنها انفتحت لي فاقتحمت أبوابها وتوغلت في الأعماق من أدغالها وقد أثملتني روائح البحر المتضوعة من أعطافها.

قالت:

– اكتب.

فزحفت نحوها مترددا ثم قلت وقد أضحكتني دغدغتها اللبقة:

– وهل فعلت غير منذ أن عرفتك؟

دفعت نحوي بحوضها ينضح شبقا

هتفت:

– اكتب

قلت:

– إن أول ما صدر إلينا من أوامر أمر الرب لنا بالقراءة، أما الكتبة فاصطلاح عرفناه بعد ذلك بدهور لا تحصى.

هاجمني حوضها حتى اختل توازني

هتفت ثانية:

– اكتب

تساءلت:

– ماذا أكتب؟ هل أنا كاتب؟

غردت:

– شعرا .. نثرا .. فلسفة .. مأساة .. ملهاة. اكتب ما شئت. اكتب قصة الأب والأم وشقاء الأبناء بعدهما»(69).

يتجلى من خلال هذه المحاورة أو المراودة أن المهم هو التوحد والتماهي نحويا وشبقيا مع فعل الكتابة، وأن الطريقة التي يصف بها الجرذ طقوسية الكتابة –وهي «طقوسية نصية بقدر ما هي جنسية»(70)– تنطلق من منظور يجعل اللغة كأداة للتخييل تعكس ذاتها عبر مشاهد شبقية يتمازج فيها ويتكامل فعل الكتابة بالفعل الجنسي، وتخرج باربارا من بين السطور تهدد خالقها بالتمرد عليه: «دمرني .. تخلص مني قبل أن يستفحل أمري فتشقى وقد تكون الكارثة من جديد»(71). لكن الجرذ المفتون بطلاسم الكتابة وأسرارها يعرف كيف يفاجئها وينال منها ما يريد: «فتجاهلت سؤالها هربا من مجابهة وأجهزت عليها. بعنف المباغتة صرخت وتهدلت أغصانها فأدركني فيئها وانطلقت محلقا في عوالم الخيال»(72).

نستشف من خلال تصور الجرذ لشخصية بربارا أن هذه الشخصية لم تكن كما أرادها، ولكن كما اقتضتها تجليات الكتابة، وشغب المعنى، حيث يبدو أن تمرد الشخصية الأجنبية الغازية له علاقة بتغير مفهوم الكتابة والسرد عند فرج الحوار، فهو يبدو هنا ممزقا بين رغبته في أن يكون من ورثة شهرزاد وبين ظله النصاني (الجرذ) الذي تحاصره صنيعته الأجنبية المتعملقة ورقيا وتلح عليه إلحاحا، ثم تنغلق فجأة دونه فكأنها الكتابة الطلسم، أو النص المفتوح يراوغ إغراء المعنى، «وتألقت بكل طلاسمها وأسرارها فبانت أكثر روعة من أنوار ليلة القدر، وانفتحت للتو أبواب الجنان»(73)، وتستمر في مراوغتها وإغوائها ترق وتلين أحيانا وتقوى وتشتد أخرى، فيعرض عنها مكرها «أنت يا بربارا لا تعرفين شيئا عن أقلامنا فلماذا تصرين على إقحامي؟ دعيني إلى هواجسي وارجعي من حيث جئت ... –لا تكبليني يا بربارا. بربرية الدم والسحر والعناء أنت فمتى تتخلين عن وحشيتك أيها الملاك المجنح؟»(74)، لكنه يعود ليبحث لها عن الأعذار» لماذا أقسو عليها وهي على ما هي عليه من الوداعة والرقة؟ ألست مبدعها وباعث الحياة فيها، فكيف ألومها على قول أجريته على لسانها»(75). وتستمر –مع

ذلك- متعملقة متحدية رافضة الانصياع لأوامره «لن أكون ما تريد يا محمد»(79). وحين يتبين لها أن خالقها أصبح لا يقوى على السرد المباح، تخشى أن يصيبها ما أصابه من الوهن «-متى تنفض عن كاهلك غبار الموت؟»(77)، ثم تطرده من حياتها «اذهب عني لقد انتهى كل شيء»(78)، لكن الحنين إلى الكتابة والمغامرة يعاوده فيصرخ «لا تتركيني للضياع يفترسني. لا تتركيني للحيرة وطحالب القلق لا تتركيني للورقة العذراء تقض مضجعي يا بربارا»(79). وبعد هذه المعاناة يعلن عن بداية جديدة لكتابة جديدة «اليوم نبتدئ تاريخا جديدا ونصوغ حكاية جديدة»(80)، كتابة «يستعرض من خلالها المحكي ذاته مسرحيا متسائلا عن واقعه الخطابي الخاص [..] ومشيرا إلى ذاته باعتباره واقعا سرديا خالصا»(81).

يتبين لنا من خلال ما تقدم أن فرج الحوار يبدو مهووسا بالكتابة كمغامرة جمالية، أكثر مما يبدو مهتما بما يقوله النص الروائي، ولذلك ينزع -دائما- إلى جعل مرايا النص تهيمن على النص، وبالتالي تغليب سلطة المعرفي على سلطة السردي، وكأنه يريد لهذا النص أن يرتبط بممارسة واحدة هي ممارسة الكتابة، وهو ما يفسر صراعه مع المدلول أو المقول النصي وحجزه للقصة، وكأنه يعتقد أنه إذا «انتصر المعنى فإن المعنى يتوقف عن كونه أدبا ويصبح مقوليا stéréotypé»(82) وهذا ما دفعه إلى التحلل من كل ما هو مباح، والانعتاق من كل ما هو بالي «هذا النص لم يكتب له أن يكتب بلغة المعاجم الأولى [..] قالت باستفزاز:

- سورة غاضبة، أليس كذلك يا محمد؟

فتحطمت وتبعثرت كلماتي في كل مكان.

- أنا أريد بيتا بدون قافية يا بربارا. لست من هواة الإبداع المشرق بلؤلؤ المعجزات وأدركت وقتها أن الخلق كابوس فظيع لا يرحم.

- دعي الحديث عن الآيات والسور والقرآن. لست غير شاعر يستجدي قافية مستجدة، فلماذا تكابرين يا بربارا؟»(83). والرغبة المستفزة في الخلط

بين ما هو رمزي وما هو عملي، والخوف من أي كشف أو تشخيص حيث تكفي الإشارة أو الألغاز، وكل كلام أو تصريح يمكن أن يكون فاضحا، وهذا انطلاقا من «التواطؤ القائم بين الشخصية والخطاب»(84)، وهو ما يدفع باربارا باستمرار إلى التهديد أو التملص والهروب حيثما تكون مضطرة أو يدفعها الجرذ إلى أن تجيب إجابات قاطعة:

«-كلا. كلا يا محمد، لو تكلمت لا نفضح أمرك ولخرجت من النص كارهة.

- افضحي أمري يا بربارا .. افضحي أمري وأمرك وأمر الجثة وهزالي يتحدى الضعف الكامن في منبت الحرف يترصد معنى أعمى ضل السبيل»(85)؛ وكأن فرج الحوار يريد من خلال الطرح أن يسير على إيقاع بارت R. Barthes الذي يرى أن الكتابة السردية الجيدة هي تلك التي لا تقطع بشيء(86) و«أنه إذن من الخطإ -من وجهة نظر نقدية- إلغاء الشخصية وإنما إخراجها من الورق وجعلها شخصية سيكولوجية تتوفر على إمكانات غير قارة»(87) ولم تكن شخصية باربارا سوى نتاج هذا التصور البارتي، الذي يدفع بالكتابة السردية نحو تخومها، وهذا يوحي بأن خروج بربارا من كينونتها الورقية إلى الكينونة الواقعية وتمردها على صانعها ومبدعها: «وماذا لو أصدرت إليك أمري ثانية، أمر الرب، بالمثول خاشعة على خد الورقة العذراء؟»(88)، لم يكن -فقط- تعبيرا عن معرفية أو عن جمالية متعالية، وإنما كان -أيضا- تعبيرا عن رغبة فرج الحوار في «تقديم صورة حقيقية عن الإنسان المتحلل من كل القواعد ومن كل القوانين، الإنسان الذي لم يعد بمقدوره سوى أن يطفو وأن ينساب وأن ينتصب كغريزة خالصة»(89). وقد كانت باربارا في كل تمظهراتها الخطابية وأوضاعها السردية وبكل طلاسمها وأسرارها نموذجا متألقا لهذا الإنسان.

2 - أما قصة الجثة، فهي قصة محجوزة حُمل الجرذ عبء إنجاز متخيلها الروائي، لكنه قبل أن يرسم حبكتها ويحدد استراتيجية البحث عن القاتل،

قيدت القضية ضد مجهول «-ألم تعترف الشرطة علنا بعجزها عن تتبع أثر الجناة؟»(90)، ولذلك فإنه أول ما يفاجأ به القارئ لهذه القصة التي تراوغ خاصيتها البوليسية أنها ليست قصة ممتدة بأشخاصها وأحداثها وفضائها، وليس لها نسيج سردي مهما كان متفسخا، وأنها بالتالي مجرد مشروع سردي معلق يريد الراوي من خلاله أن يقول شيئا، وأن يروي في الوقت نفسه أحداث قصة بوليسية، وبين محاولة القول والسرد يتم إنتاج خطاب يصطرع ضمنه ما هو شعري وما هو سردي، وتمتزج داخله أصوات عديدة وتتشابك وتغيب ملامح الشخصيات، وتتحول إلى مجرد أصوات، أو أجساد شبقية أو شفرات (codes) تمكننا من «تحديد النص كتقاطع منتج للشفرات [...] يكتسب قيمته كلما ارتفع عدد الشفرات التي تنسجه، وكلما كان مصدر الأصوات التي يُسمعها صعب التحديد»(91). وقد كان ذلك سببا في تعدد رواة نص رواية الموت والبحر والجرذ، ونزعة كل راوٍ -ابتداء من الكاتب فرج الحوار- إلى تحميل عبء السرد إلى راو آخر، بحيث تحول جل شخصيات الرواية إلى رواة وتحولت الرواية إلى مجموعة من المحكيات الصغرى micro-récits المتناوبة والمنسجمة رمزيا داخل الكل الروائي، كأنها «مرايا تنعكس في بعضها بعضا انعكاسا دوارا»(92)، وتشكل الجثة بالنسبة لكلية النص الروائي منطلقا وبؤرة للسرد والحكي، فهي بالنسبة للراوي المركزي -محمد الجرذ- تشكل مشروعا سرديا معلقا، وهي تنتمي إلى الواقع اليومي الذي يعيشه في الحارة، مثلما تنتمي إلى متخيل القصة التي يريد أن يكتبها، كما أنها ترتبط ببربارا بعلاقة ما يسعى الجرذ جهده للكشف عنها من أجل إثبات تهمة القتل عليها.

ومهما يكن من أمر الجثة، فإنها شكلت نواة للتوالد السردي داخل الرواية ومرتكزا استراتيجيا للنص من حيث علاقات الفصل والوصل بين أجزائه المكونة. وعلى الرغم من عجز الجرذ عن نسج خيوط قصته البوليسية وتوسيعها لتشمل الفضاء النصي للرواية، إلا أن تداعيات الكتابة قد

أسقطت الحدود بين الواقعي والمتخيل، وبين النص ومحيطه، واختلط الأمر على القارئ فأصبح لا يميز بين الفضاءات التي تتحرك داخلها الشخصيات؛ فالوادي والحارة والبحر والنص فضاءات تشكل عبر تداخلها وتشابكها وتماهيها فضاء متاهيا يصعب تحديد مواقع الشخصيات داخله، ولا كيف أو متى تعبر أي منها من فضاء إلى آخر، ويبدو أن تأويل ذلك يرتبط مباشرة بالمنطق الذي تتبنين وفقه رواية «الموت والبحر والجرذ»، وهو منطق رمزي يقوم على التنويع والتنسيق المقطعي (fragmentées)(93) ويتيح تداخل التحويل والتكثيف والتصوير نوعا من التماثل بين الروائي والحلمي، وبذلك تتحول الكتابة الروائية إلى كتابة ملتبسة واستيهامية كأنها اللغو. فصاحب الجثة مثلا ينتمي إلى الواقع اليومي للحارة «القتيل من صلبك وصلب هذه الأرض فماذا تنتظرون مني»(94)؛ وهو في الوقت نفسه ينتمي للمتخيل النصي الذي عجز الجرذ عن إنجازه «لا تنس الجثة الملقاة في الثلاجة، لا تنس العلامة»(95)؛ كما تحتل الجثة حيزا مهما في محكي بربارا، ثم إن محمد الجرذ ما يفتأ يذكر الجثة ويذكر بها بربارا متهما إياها بقتل صاحبها «-من قتل القتيل يا بربارا؟- قتلته نفسه يا محمد -قتلته أنت يا بربارا. لماذا قتلته يا بربارا؟»(96)؛ أو مستشيرا في أمرها عم حسن؟ «-والجثة يا عم حسن؟ -دعك من الجثث وانصرف يا محمد»(97) ... الخ.

إن تنزيل الحوار ومن بعده الجرذ الجثة هذه المنزلة داخل النص الروائي، ثم لجوءها إلى حجز القصة البوليسية وتعليق مشروعها السردي يثير لدينا تساؤلات جوهرية تتعلق كلها بعلاقة الواقعي بالمتخيل وبطبيعة الكتابة السردية في عالم متغير متحول، لا يستقر فيه شيء على حال، وقد نجم عن ذلك انهيار شامل في مستوى السرد الروائي لكل نظام ولكل ترتيب، فالعلاقة بين الجرذ وبارابارا ما تكاد أن تستقر لتحصل بينهما ألفة حتى تهتز وتكون القطيعة، وكذلك الشأن بالنسبة للجثة، فما أن تذكر على لسان

إحدى الشخصيات حتى يصبح أمر البحث عن قاتلها أمرا يعود إليه السرد بين الحين والآخر، وكأنه ليس من وظيفة للشخصيات داخل هذا الخطاب المنتهك سوى نقل بعض الأفكار المشوشة والأحاسيس المضطربة التي توحي كلها بالخيبة والافتقاد والعنت، وتتعلق بمعاناة الكتابة وبمغامرتها التراجيدية.

وإذا كانت علاقة بربارا بالجرذ هي في كل الأحوال علاقة المبدع بما أبدع، فإن باربارا لا تكتفي بالتمرد على خالقها، بل تناوئه على السرد والحكي وتستحيل نائبا له في فصل الاعتراف ووسيط خطاب موجه، وصدى من بنية الراوي المتعددة الرجع، تتموقع بين العمق الذي لا قرار له وسطح البنى المعطاة نوعا ما في العرض بواسطة اللغة، يشكل المحكي الذي تمارس فيه سلطة السرد «وجها ثانيا من النص المعكوس»، أي إحدى المعارضات النصية أو الإفادات الممكنة والإفصاح عما سكتت عنه الكتابة من تساولات تضمنها محكي الجرذ «هذه رسالة نحتها كتابا وبلاغا مبينا حتى إذا قرأها محمد وتذكرني ذكرني بما أفصحت له به في رحلتي معه: إيمان متقد بسعيه ورجاء أن يقدر على البحر فيحمله»(98)، ولكننا إذا تروينا وتأملنا في هذا المحكي ألفيناه مجرد تنويع في السرد المركز على الأنا من أجل الإيهام بموضوعية ما بإمكانها وضع المتناقضات داخل منظور متدرج؛ فالموت والبعث والحياة تشكل مقولات متعارضة، ولكنها -في الوقت نفسه- مترابطة جدليا، على الأقل، على مستوى الخطاب، حيث كان موت صاحب الجثة محفزا للجرذ على التفكير في بعث بربارا داخل المتخيل السردي ومحاولة إلصاق تهمة القتل بها، حيث يتعذر على الجرذ ذلك، ويؤجل البت في أمر القائل إلى فصل الاعتراف، فتقر بربارا بارتكابها هذا الفعل: «-كلا. كلا يا محمد. قتلته لأفرغ منه إليك»(99)، فتعطي بذلك لفعل القتل بعدا رمزيا؛ وتكون بهذا الاعتراف قد أنجزت وظيفتها السردية ولم يبق

لفرج الحوار سوى إخراجها من النص «وشددت على أزري وناديت بريحي فلبت فعلوتها وأخذت بالعنان أتقد عزما وحزما فما التفت حتى كنت بمكان الغائمة أمسك لبدتها وأتحسس فيها مكامن الماء. صاح: عودي يا بربارا. قلت وقد واتتني القهقهة سخرية واستفزازا: -لن أعود يا محمد»(100). ويشير إلى ذلك أيضا فرج الحوار قائلا: «ليس النص، ولا الكتابة مشغلا من مشاغل بربارا .. لقد أرهقني النص وأعنتني ولم أدر كيف أسير به إلى مستقر ونازعتني الحكاية نهايتها فكانت الحيلة المتمثلة في إخراج بربارا من النص»(101).

وإذا ما حاولنا استقراء أبعاد علاقة الجرذ ببربارا نجدها تشكل على مدى النص الروائي نوعا من المواجهة السردية بين الأنا والآخر؛ فبعد أن اغتالت في صاحب الجثة سدمية السرد، لازمت الجرذ في حيرته وشوقه، تريد أن تحتويه «دعك من الأسرار والألغاز والطلاسم. ها أنذا الآن أمامك جسما نابضا حيا يصرخ بألف نداء»(102)، ولا تفتأ ترغبه فيها فتنال منه بقدر ما يضعف لها ويتيح؛ وقد تميزت العلاقة بينهما بنزعة كل منهما لتحدي الآخر فكانت بذلك علاقة سجالية، مد وجزر، مؤانسة ونفور، وافتكاك واغتصاب؛ كلاهما يريد أن يلتزم بالآخر ويكتفي به لكن توقهما إلى الصراع والمواجهة جعلت منهما «طرفين في توازن ليس يدرك وزواج ليس يتم»(103) تذكرنا علاقتهما المتوترة والموتورة بعلاقة مصطفى سعيد بجين موريس «مصطفى سعيد، أكبر إخوتي وأصدقهم قافية أقسم أن يحرر العباد والبلاد بحد ذكره»، لكن موسم الهجرة هذه المرة كان من الشمال إلى الجنوب، حيث جاءت بربارا غازية وعاشقة ترغب في التحدي والمقارعة، لكنها حين أدركت أنه لا يقوى على حبها «-ليتني أحبك يا بربارا»(104) عزمت على الرحيل والخروج من النص «رأيت منه ليلتها عنادا ليس من الأحياء في شيء وكرهت أن أغلظ له في القول فلت بريحي وحضيت وبقي

محمد حتى الفجر نهض فانصرف متعثرا أعمى فما بلغ الحارة حتى سقط يصرخ ويستنجد»(105).

أما بالنسبة لبقية الشخصيات «عم حسن القهواجي، عم أحمد البحار، الأم، الأب، منجية أميرة ... الخ» فإنها ترتبط -من ناحية- بسدمية عالم الحارة وتمنحه من خلال تنوع وظائفها النصية واختلاف أدوارها السردية بصمته الخاصة ولونه المحلي، كما أنها تمثل -من ناحية ثانية ومن خلال علاقاتها بالجرذ- ردود أفعال مختلفة من علاقة الجرذ بالأجنبية الغازية؛ فعم حسن القهواجي الذي لا يدري أفقد ساقه على ضفاف الميكونغ أم في البقاع أيام الاستعمار الفرنسي لبلاد الشام لا يبدي أي عدائية لبربارا، بل قد يصل به الأمر أحيانا أن يدفع بالجرذ إلى الهجرة معها إلى بلادها «ارحل يا جرذ [..] اذهب ولك في الرومية خير العوض. سمعت أن لهن أرحاما دافئة كالحمام»(106) وهو بهذا الموقف يحاول أن يتجاوز سدمية الحارة وأن ينفتح على ألق الآخر وأن يقبس -عن طريق الجرذ- من حداثته. أما عم أحمد البحار، فإنه يرى فيها حورية من حوريات البحر» -حدثني عن عروسك يا محمد. يقولون إنها تشبه حورية البحر فهل صدقوا؟»(107) وهو بهذا السؤال يصور لا شعوره ويحاول أن يدفع بأحلامه واستيهاماته إلى أن تطفو على الواقع وتتحد به.

وتنفرد الشخصيات النسائية «الأم، منجية، أميرة» بموقف مشترك رافض لبربارا، فالأم يدفعها خوفها وحرصها على ابنها إلى الشعوذة والسحر قصد التفريق بين هذه «الأجنبية الفاجرة سالبة الإرادة»(108) وبين ابنها. أما منجية فتراها منافسة لها على ذكورة الجرذ، وتفوقها شبقية وإغراء، ولذلك لا تفتأ تحرض الجرذ على اتهامها بالقتل «-اسمع، هذه الجريمة من فعل امرأة .. ولو كان المجرم رجلا لما جدع أنف الضحية وقطع ذكره»(109). وتراها أميرة غازية كافرة «محمد ... لا تتجاهل ... الحارة

بأكملها تعرف كل شيء عن علاقتك المريبة بالغازية»(110) لكن الجرذ كان يجد في بربارا ما لا يجده في أي امرأة من الحارة، فهي وحدها من يحبب إليه المغامرة وركوب الأخطار والخروج عن المألوف، وهو الذي يقول: «الإيهام من فعل الأجنبية يصوغها صاحب الحرف ورب الرواية [...] نصا معجزة»(111). أما أميرة وإن كان يتوق إليها أحيانا، فإنه لا يجد فيها ما يبحث عنه «وأبحث في وجه أميرة الساجي على مكمن اللهب فلا أقع على غير الرماد»(112).

يبدو لنا أخيرا أن رواية «الموت والبحر والجرذ» تحاول أن تنجز علاقات قيمية جديدة ومعقدة axiologie complexe تنظم وتوجه مجموع العلاقات التي تقوم بين النص ومراياه على مستوى الكتابة ومغامرة الكتابة والمحكي والقصة والراوي والشخصيات تقتضي ضرورة تأسيس شراكة ممكنة بين القارئ والنص، وهو ما ألح عليه الحوار حين جعل الراوي متلقيا لسرده من خلال رواية بربارا لما حصل بينها وبين الجرذ في فصل الاعتراف، أو إدخاله القارئ إلى النص وجعله نظيرا للراوي عبر توظيفه لضمير المخاطبين «أنتم»، «إليكم النص فاثأروا منه لوجوهكم فيه»(113)، رأوا من خلال إعلانه القطيعة مع جماليات القص والسرد الماضوية «لست مداحا لأقص عليكم أخبار البطولات والملاحم التي تعد العدة لترميم الأسوار والمآذن والمقام»(114) وهذا الإعلان يتضمن أن مثل هذا النص خاص، لا يقول كل شيء، ولا يوضح، ولا يؤمن التواصل بقدر ما يحرص على التشويش، والإبهام والتعقيد واللاتحديد والإيحاءات والافتراضات، وهو ما تشير إليه بربارا حينما طلب منها أن تجيب عن سؤاله: «لو أجبت عن سؤالك يا محمد، انتهى كل شيء. انتظر أن يختار النص طريقه بين العلامات»(115).

بالإضافة إلى ما تقدم، فإن من التمظهرات القيمية والجمالية الجديدة التي حاول هذا النص ذو المرايا المتعاكسة أن ينجزها تناوله لظاهرة

الصراع بين الشمال والجنوب من منظور مختلف،، فقد كان الشمال أو الغرب أو أوربا محجا ومقصدا لمجموع أبطال الروايات العربية -تقريبا- يحققون فيه ذواتهم الثقافية والذكورية؛ أما في هذه الرواية فقد جاءت بربارا هذه الأجنبية غازية لفضاء الحارة لكنها وجدت في الجرذ ندا عنيدا، تعرت له وعرته، ولكنها في النهاية لم تأسره «ليتني أحبك يا بربارا»(116). واستطاعت مشاهد المواجهات والسجال العنيف بينهما أن تكشف حقيقة وأعماق كليهما للآخر، فبقدر ما عملت بربارا على سبر أغواره وكشفت عن نقاط ضعفه وعجزه وتهاويه، بدت له حين اكتشفها أنها مجرد روح هائمة متصدعة الكيان، وجروح متقيحة فاغرة أفواهها ندوبا لا تمحي، عندها أنكرها «كلا، هذه الأرض اللخناء ليس أنت يا بربارا»(117)، لكنها مع ذلك بقيت متربعة في أعماقه، وبقيت هي بعيدا عنه أعجز ما تكون عن الحب؛ وبهذا تصل رمزية المواجهة الحضارية بين الشمال والجنوب إلى صياغة حوار تحتم قراءته وتأويله توليد ما يمكن أن نشترك في تسميته مع فلاديمير كريزنسكي «سيميائية إمكانية المستحيل» (sémiotique de la possibilité de l'impossible)(118).

الهوامش والمراجع:

(1) – G. Genette, Palimpestes, collection poétique, ed du Seuil, Paris, 1982, p. 7.

(2) – Op. cit., p. 7.

(3) – Op. cit., p. 8, 9, 10, 11.

أ- التناص: حضور نص أو أكثر في نص آخر، بصورة مباشرة أو ضمنية.

ب – المناصصة: العنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والإهداءات، والاستشهادات، المقدمات، والتنبيهات، والمدخل، والحواشي، والملاحق، والملاحظات الهامشية ... الخ.

ج – الميتانصية: الشروح والتفسيرات والتعليقات التي تجمع وتوحد بين نص وآخر دونما إشارة أو

استدعاء لهذا النص.

د – التعالق النصي: كل العلاقات التي توجد بين نص لاحق ونص سابق، ولا ترد في شكل تعليقات commentaires.

هـ– المعمارية النصية: هي علاقات نصانية متعالية وذات طبيعة تجريدية وضمنية، كإيحاء العنوان بجنس النص.

(4) – Op. cit., p. 7.

(5) – R. Lafont et F. Gardès-Madray, Introduction à l'analyse textuelle, Larousse Université, Paris, 1976, p. 19.

(6) – W. Iser, L'actue du lecture, P. Mardaga, Paris, 1985, p. 48

(7) - وتتميز بأنها طاقات نفي وسلب في النصوص الأدبية الحديثة: op. cit., p. 51

(8) – بالإضافة إلى القارئ المثالي والقارئ المعاصر، يوجد لدى إيزر مجموعة أخرى من القراء، ولكنها مجرد مفاهيم استكشافية مرتبطة بالبنية النصية للتلقي المحايث، من هؤلاء القراء، القارئ الضمني lecteur implicite، والقارئ الجامع archilecteur (riffaterre)، والقارئ المخبر lecteur informé (Fish) والقارئ المستهدف lecteur visé (E. Wolff).

(9) – U. Eco, lector in fabula, trad par Myriam Bouzaher, Grasset, Paris, 1985, p. 14.

(10) – Op. cit., p. 10.

(11) – Op. cit., p. 25.

(12) – Op. cit., p. 28.

(13) – Op. cit., p. 62.

(14) – Op. cit., p. 63-64.

(15) – Op. cit., p. 65.

(16) – Op. cit., p. 75.

(17) – Op. cit., p. 76.

(18) – Op. cit., p. 67.

(19) – فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، تونس، 1985، ص 35.

(20) – الرواية، ص 13.

(21) – R. Barthes, S/Z, points, Seuil, Paris, 1970, p. 12.

(22) – W. Krysinski, Carrefours de signes, p. 103.

(23) – Ibid, p. 103.

(24) – Ibid, p. 249.

(25) – Ibid, p. 250.

(26) – عبد الفتاح إبراهيم، العين في العين .. في العين، مقدمة لرواية الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، تونس، 1985، ص 7.

(27) – W. Krysinski, Carrefours de signes, p. 251

(28) – Op. cit., p. 251.

(29) – Op. cit., p. 251.

(30) – J. Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, col poétique, Seuil, Paris, 1978, p. 174.

(31) - الرواية، ص 27.

(32) – الرواية، ص 27.

(33) – رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985، ص 81.

(34) – الرواية، ص 29.

(35) – الرواية، ص 31.

(36) – الرواية، ص 33.

(37) – الرواية، ص 34.

(38) – الرواية، ص 35.

(39) – الرواية، ص 8.

(40) – الرواية، ص 35.

(41) – W. Krysinski, Carrefours de signes, p. 115.

(42) – Op. cit., p. 117.

(43) – الرواية، ص 33.

(44) – الرواية، ص 35.

(45) – M. Gontard, Violence du texte, ed l'Harmattan Ismer, Paris/Rabat, 1981, p. 21.

(46) –عبد الفتاح ابراهيم، العين في العين، مقدمة الرواية، ص 12 ·

(47) – الرواية، ص 58 ·

(48) – الرواية، ص 41، 44، 50 ·

(49) – الرواية، ص 53 ·

(50) – الرواية، ص 54 ·

(51) – الرواية، ص 58 ·

(52) – مقدمة الرواية، ص 16 ·

(53) - J. Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p. 168.

«النص المركزي يحتل مركز التناظر بالنسبة للمجموع»، ص 169 ·

(54) – عبد الفتاح ابراهيم، العين في العين، مقدمة الرواية، ص 17 ·

(55) – الرواية، ص 59 ·

(56) – الرواية، ص 60 ·

(57) – الرواية، ص 60 ·

(58) – مقدمة الرواية، ص 12 ·

(59) – إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ص 8 ·

(60) – الرواية، ص 29 ·

(61) – الرواية، ص 54 ·

(62) – الرواية، ص 62 ·

(63) – إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 50 ·

(64) – W. Krysinski, p. 251.

(65) – الرواية، ص 63 ·

(66) – الرواية، ص 63 ·

(67) – الرواية، ص 67 ·

(68) – رولان بارت، النقد والحقيقة، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1985، ص 49 ·

(69) – الرواية، ص 49-50.

(70) – الرواية، ص 65-66.

(71) – V. Jouve, La littérature selon Barthes, les éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 33.

(72) –الرواية، ص 66.

(73) –الرواية، ص 67.

(74) – الرواية، ص 67.

(75) – الرواية، ص 157.

(76) – الرواية، ص 150.

(77) – الرواية، ص 149.

(78) – الرواية، ص 150.

(79) – الرواية، ص 151.

(80) – الرواية، ص 151.

(81) – الرواية، ص 521.

(82) – V. Jouve, La littérature selon Barthes, p. 51-52.

(83) – Op. cit., p. 51.

(84) – الرواية، ص 154-155.

(85) – R. Barthes, S/Z, p. 184.

(86) – الرواية، ص 169.

(87) – R. Barthes, S/Z, p. 184.

(88) – Op. cit., p. 184.

(89) – الرواية، ص 155.

(90) –رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار بوتقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 13.

(91) – V. Jouve, La littérature selon Barthes, p. 52.

(92) –عبد الفتاح إبراهيم، مقدمة الرواية، ص 13.

(93) – Op. cit., p. 45-46.

(94) – الرواية، ص 63.

(95) – الرواية، ص 105.

(96) – الرواية، ص 90.

(97) – الرواية، ص 88.

(98) – الرواية، ص 255.

(99) – الرواية، ص 250.

(100) – الرواية، ص 252.

(101) – عبد الفتاح إبراهيم، مقدمة الرواية، ص 16.

(102) – الرواية، ص 143.

(103) – عبد الفتاح إبراهيم، مقدمة الرواية، ص 24.

(104) – الرواية، ص 238.

(105) – الرواية، ص 255.

(106) – الرواية، ص 99.

(107) – الرواية، ص 122.

(108) – الرواية، ص 70.

(109) – الرواية، ص 82.

(110) – الرواية، ص 86.

(111) – الرواية، ص 220-222.

(112) – الرواية، ص 87.

(113) – الرواية، ص 35.

(114) – الرواية، ص 222.

(115) – الرواية، ص 197.

(116) – الرواية، ص 238.

(117) – الرواية، ص 252.

(118) – W. Krysinski, Carrefours de signes, p. 265.