مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
المجلـد 6 العـدد1 / جوان 2020
ص ص: 21-39

البنية الاستهلالية في رواية الموت و البحر و الجرذ لفرج الحوار
The Introductory Structure in the Novel Death, the Sea and the Rat of Fredj Lahouar

كرمان عفاف *
KARAMAN Afaf
جامعة باجي مختار عنابة (الجزائر)، karaman-afaf@hotmail.fr

الاستلام:2019/12/30 القبول:2020/05/04 النشر:2020/06/30

ملخص:
يعتمد هذا البحث البنية الاستهلالية كما سنها جيرار جينات من خلال كتابه عتبات ضمن اطار شعري للمتفاعلات النصية يدرس رواية الموت و البحر و الجرذ باعتبارها كتابة ميتاروائية ناضجة عبرت عن مرحلة قلق لغوي يحتفي برفضه للواقعية و تقاليد الكتابة الكلاسيكية وفق تصور نقدي يكرس مفهوم الكتابة كصنعة. و باعتبار العمل الادبي يشكل ذلك الكل الذي يحوي مجموعة من النصوص المصغرة التي تحمل هويته . فكيف صاغ فرج الحوار بنيته الاستهلالية على ضوء منهج جيرارا جينات في ثنايا مغامرة كتابة الميتارواية؟ و كيف عرض نصه؟
الكلمات المفتاحية: البنية الاستهلالية، الموت والبحر والجرذ، فرج الحوار، عتبات، كتابة

Abstract:
This research studies the introductory structure which is defined by Gérard Genette in his book Thresholds. Within a poetic framework of textual interactions that examines the novel of the death, the sea and the rat as a mature metafiction that expressed a stage of writing problems witch deliberate the rejection of realism and traditions of classical writing according to a critical conception that considered the Writing as a work. Considering the book contains a collection of miniature texts that carry his identity. How did Fredj Lahouar formulate its introductory structure in the approach of the Gerard Genette in the adventure of metafiction? And how did he show his text?
Keywords: Introductory Structure, Death, the Sea and the Rat, Fredj Lahouar, Writing, Thresholds.

* **المؤلف المرسل:** كرمان عفاف، **الإيميل:** karaman-afaf@hotmail.fr

مقدمة:

حظيت البنية الاستهلالية بالاهتمام منذ البدايات الاولى للابداع العربي حينما كان الشاعر يشحذ انتباه السامعين في الاسواق و الحلقات فكان غرض الغزل او الوقوف على الطلل بنية استهلالية تفتح الشهية على الاستماع و التلقي كما شكلت عبارة ((كان ياما كان في قديم الزمان و سالف العصر)) و الأوان مدخل لعالم عجيب يصوغه الحكواتي في نهم للمرويات الشفوية ككل التي اتخذت شكلا مكتوبا بعد ذلك فاصبحت البنية الاستهلالية بنية راسخة ثقافيا فيما يخص فنون السرد عامة كالقصة و الرواية على اختلاف توجهاتها وألوانها و مسمياتها خاصة بعد اللوثة الحداثية التي أصابت الرواية فعزفت عن الواقعية و رفضت كل الأطر الكلاسيكية في التعبير. فولدت الميتارواية كشكل من أشكال الوعي بالخطاب النقدي و التنظيري داخل العالم الابداعي ذاته.

ماهي تمظهرات البنية الاستهلالية في رواية الموت و البحر و الجرذ لفرج الحوار؟

رافق تطور النقدي التطور الابداعي في دراسة النصوص الابداعية فحل مصطلح العتبة محل الاستهلال وقد أفرد جينات كتابا بهذا الخصوص عنوانه عتبات صدر في سنة 1987 ترجمه إلى العربية عبد الحق بلعابد في نحو مائة وواحد وخمسين صفحة سنة 2008، وقد اعتمد بلعابد في ترجمته لمصطلح "paratexte" ((مناص)) بعد الوقوف عند ترجمات[1]لعدة دارسين فأورد: النص الموازي، والتوازي النصي، وموازي النص، والنص المحاذ، والنص المؤطّر. وعرّفه بـــ **((ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرّائه أو بصفة عامة على جمهوره. فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة. نقصد به هنا تلك العتبة. بتعبير (بورخس) البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرجوع منه...))**[2] ، في حين نجد سعدية الشادلي تنطلق في تعريفها له من ترجمة "para" مؤكّدة ازدواجية الوظيفة[3]كون:**((para هي أداة تصدير متناقضة تعني في الوقت نفسه: القرب والبعد، المشاركة والاختلاف، الداخل والخارج،(...) الشيء المصدر بهذه الأداة يحتل موقعا مساويا وفي الوقت نفسه ثانويا. تابعا كضيف لمضيفه أو عبدا لسيده فهو ليس فقط في جانبي الحدود التي تفصل الداخل عن الخارج. انه الحدود بعينها والستار الذي يشكل غشاء شفافا بين الداخل والخارج. فيصنع بذلك غموضها تاركا خروج ما هو داخلي ودخول ما هو خارجي. انه يفصلهما وفي الوقت**

نفسه يجمعهما))[4] لتصبح مهمّة المناص بوابة عبور تصل داخل النص بخارجه، كما تحدّد معماريته، و هي أولى المحطات التي يصطدم بها القارئ في تأويله للنص. ينقسم المناصّ[5]إلى :

1. المناصّ النشري / الافتتاحي (مناص النشر): و هي كل الانتاجات المناصّية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب، و طباعته و هي أقل تحديدا عند جيرار جينات إذ تتمثل في : (الغلاف و الجلادة و كلمة الناشر و الإشهار والحجم و السلسلة ...)، حيث تقع مسؤولية المناصّ على عاتق الناشر، و متعاونيه: (كتّاب و دور النشر و مدراء السلاسل و الملحقين الصحفيين ...)، وكلّ هذه المنطقة تعرف بالمناصّ النشري الافتتاحي الذي يضمّ قسمين هما :

1.1.النص المحيط النشري : الغلاف و صفحة العنوان و الجلادة و كلمة الناشر.

2.1.النص الفوقي النشري : الإشهار، و قائمة المنشورات، و الملحق الصحفي لدار النشر.

2. مناص تأليفي : يمثّل كلّ تلك الانتاجات و المصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف. حيث ينخرط فيها كلّ من:(اسم الكاتب و العنوان و العنوان الفرعي و الإهداء والاستهلال...) و ينقسم هو الآخر إلى قسمين هما :

1.2. النص المحيطي التأليفي : اسم الكاتب، و العنوان (الرئيسي و الفرعي)، والعناوين الداخلية، و الاستهلال، و المقدمة، و الإهداء، و التصدّير، و الملاحظات، و الحواشي، و الهوامش.

2.2النص الفوقي التأليفي: وينقسم إلى:

1. العام : اللقاءات (الصحفية و الإذاعية و التلفزيونية)، و الحوارات، و المناقشات والندوات، و المؤتمرات، و القراءات النقدية.

2. الخاص: المراسلات (العامة و الخاصة): المسارات، و المذكرات الحميمية، و النص القبلي و التعليقات الذاتية.

ونخلص اذن الى ان الاستهلال يخصّ عند جيرار جينات:**((كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي**/liminaire **بدائيا**/préliminaire **كان أو ختاميا**/ pastliminaire **والذي**

يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له))[6] و يتمظهر الاستهلال في رواية الموت و البحر و الجرذ وفق ثلاث بنيات هي: **المقدمة و الفهرس و التمهيد.**

أولا: المقدمة :

أسال الاهتمام بالخطاب المقدماتي حبراً كثيراً على الساحة النقدية، إذ اختلف النقّاد و الدارسون سواءً الغرب منهم أو العرب، حول أهمية هذه العتبة و جدواها في مصاحبة النصوص الروائية. وعلى الرغم من كون المقدمة انشغالا "قديما – حديثا" يعود أصله لدى الغرب إلى: **((المقدمات المدمجة التي شاعت خاصة في الآداب الكلاسيكية خلال المرحلة التي تمتد من هوميروس إلى رابليه))**[7] إلا أن النقاد و الروائيين أثاروا جدلا واسعا حول طبيعة كل منهما: إذ للمقدمة النقدية طابع نظري له شكله الخاص، وللرواية تمظهرات خاصة بتشكيلها المحدد لمعماريتها. فاتخذت كتابة المقدمات عند الروائيين الغربيين منعطفين[8] الأول يرى بلزومها منه قول اميل زولا: **((لقد اعتقدت سذاجة أن هذه الرواية يمكنها أن تتخلّى عن مقدمة))**. بينما يرفضها الآخر رفضا قاطعا منه قول فلوبير: **((هذه الطريقة لترغيب الكتاب إلى الجمهور تغيظني و تزعجني))**.أما عربيا فالتقديم ليس بحديث العهد كذلك على الساحة الأدبية خاصة التقديم النقدي الذي ذاع صيته بخلود أعمال من مثل: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي و الشعر و الشعراء لابن قتيبة.

أما اتصال المقدمة النقدية بالعمل الروائي فقد أخذ منعطفين[9]رفض الأول التعامل معها باعتبارها جنسا غير شرعي وافد من الغرب.و عمل الثاني على توطين الفن الروائي منذ بداياته الأولى و هذا القسم بدوره اتخذ مسارين اهتم الاول بنقد بعض الروايات المبكرة.فيما عبر الثاني عن الرواية كجنس أدبي جديد بصفة عامة. و لم يكن المغرب العربي بمنأى عن التعامل مع المقدمات النقدية للروايات عموما، و بالتحديد في تونس سواءً تعلق الأمر بالنشر أم بالتأليف.

و عن الأول ما ورد في تقديم السلسلة في حديث محمود المسعدي : **((و ستهتم "عيون المعاصرة" بما اشتهر و استقر من تآليف كبار أدبائنا... فتقدّم لكل نص تنشره بمقدمة من إنشاء خيرة نقادنا – مغربا و شرقا – تكشف أبعاده و توظفه قوة فعالة في صراعاتنا الراهنة من أجل وجود أفضل))**[10] .أما عن الثاني فيصرح عز الدين المدني

في بيان : "**الأدب التجريبي**". قائلا : ((**إنّي أقترح أن يقوم الكتاب و الفنانون التجريبيون بنقد ذاتي لأعمالهم و لنظرياتهم في مجالاتهم المختلفة و عرضها مباشرة على الجمهور**))[11] و هنا نطرح سؤالاً جوهريا: هل التقديم من مهمة الناشر؟ أم المؤلف؟ أم الناقد؟ و لعل الإجابة كامنة في اختلاف تمظهرات النصوص الإبداعية. كل بحسب مبتغاه.

ترى كيف تمظهرت مقدمة عبد الفتاح ابراهم؟

1. تحديدها : هو نّص متوسط الحجم افتتح به فرج الحوار روايته يعلوه عنوان:

... العين في العين ... في العين....[12] فتصدير:

((**الإشارة في الإشارة التجريد... و إنما أروك العين لتبصر العين في العين. و أشهدوك الشاهد لتشهد الشاهد في الشاهد. و أخبروك عن الغائب لتغيب في الغائب**))[13] **أبو حيّان التوحيدي.**

و يختتمه بتوقيع : **حمام سوسة جانفي – مارس 1985. عبد الفتاح ابراهم. كلية الآداب تونس.**

و لعل أول سؤال يتبادر إلى ذهننا ما بال هذه الانعكاسات و عبد الفتاح ابراهم؟ و إن كان هذا التقديم نقديا فما بال هذا العنوان؟

و لو محّصنا العنوان لوجدنا:**العين في العين في العين** تحيل الى اللغة كنظام اولى التي تحيل الى الادب كنظام ثانوي و التي تحيل بدورها الى الخطاب النقدي باعتباره خطاب منبثق عن خطاب .و من جانب آخر: تمثل العين الاولى نصوص سابقة و غائبة و العين الثانية هي النص و العين الثالثة هي النقد

كما أن دلالات الغياب و الحضور متواشجة بشكل غريب إذ نجد : ثلاث غيابات في مجابهة ثلاث بنيات حضور ممثلة في العنوان كالآتي :

...العين في العين ... في العين ...عبرت عن: غياب/حضور/حضور/غياب/حضور/غياب و هو تناوب في البرنامج السردي والتعليقات النقدية والتنظيرية على كامل النص .كما مثلت نقاط تتابع البداية و نقاط تتابع النهاية الاحالة على وفرة من النصوص السابقة و اللاحقة حيث مثلت الأولى ركاما أدبيا فيما

عبرت الثانية عن تعدد القراءات في حين مثل الحضورالممثل بالانعكاسات للعين في العين في العين حضور نص المسعدي و النقد بحسب ماصرح به المؤلف على الغلاف.كما نلمس طابع المواجهة بين ظهور و خفاء و بين كتابة و نقد و بين تعدد الكتابات و تعدد القراءات.كما يحيل على مواجهة القارئ للنقاش المحتدم بين المؤلف و ناقد العمل و هو ما يحفزه على البحث. إن التفاف هذه المعاني حول تصدير أبي حيان التوحيدي يزيد من قيمتها الاعتبارية، أولا كما يزودها بروح لا غنى عنها في هذا المقام، فكلام التوحيدي موجود و غير موجود. موجود فيما تركه لنا وغير موجود فيما أحرقه، كما تعتبر: "**العين في العين**" رمزا للحوار بين النص و مجموعة من النصوص، أو لنقل بين النص و آليات الكتابة على مرأى و مسمع من العين الثالثة. للمؤلف المراقبة والموجهة والمنقحة ثانيا، كما تعتبر بنية كاشفة للأصل الذي بنى عليه فرج الحوار نصه– المحاورات –و هو ما يجعل من المقدمة عقدا قرائيا بين المؤلف و القارئ ليدخل بعدها غمار النص محملا بكثير من التساؤلات.

2.شكلها:

1. موقعها: في بدايات النص يقع في حوالي ثمانية عشرة صفحة من الصفحة السابعة إلى الصفحة الخامسة و العشرين.

2. تاريخ ظهورها: جانفي – مارس 1985 "ط1" للرواية.

3. تأخذ نظام النص بالطبع منذ العنوان.

4.حدودها : المرسل : عبد الفتاح ابراهم " ناقدا "

المرسل إليه: القارئ الحقيقي أو المفترض في النص.

1. 4. مكان ظهورها: قبل البدء. أي **استهلال داخلي**[14].

1. 5. وقت ظهورها: الطبعة الأولى.

1. 6. العملية التواصلية التداولية الاستهلالية للمقدمة : يقرّ جيرار جينات بأن : **((الجهاز الاستهلالي "L'appareil préfacial" يختلف باختلاف الطبعات. أو حتى في الطبعة الواحدة. فقد نجد عدة استهلالات داخلية لمستهلين مختلفين))**[15] و سندرسه

في هذا العمل مقتصرين على الطبعة التي بين أيدينا فحسب. مراعين بذلك اختلاف بنية الاستهلال.

المستهل :عبد الفتاح ابراهم نوعه استهلال واقعي

المستهِّل: قارئ النص. **((يضاف إليها حضور رابع لا يكمل التناظر و لا يتكثّف بدونه هو "انتم". المتلقي حاضر في النص من البداية))**[16]

أما عن مضمون "**الاستهلال**" المتخذّ شكل المقدمة فقد اشتمل على أمور ثلاثة[17]هي:

1- الحديث عن المؤلف أو الترجمة له.

2- الحديث عن الجنس الإبداعي الذي كتب فيه المؤلف.

3- الحديث عن النص / الكتاب المقدّم للقرّاء.

و نجد لهذا الأخير نصيب الأسد من بنية الخطاب المقدماتي. بالمقابل نجد الحديث عن المؤلف و الجنس الإبداعي قد وردا في سياق التحليل و في جزئيات عرضية.

3. وظائف الاستهلال : لقد حصرها جيرار جينات في "**الاستهلال الأصلي**" و هو حسبه : التأليفي أي الذي يقوم به المؤلف، متتبعًا مجموعتين من الوظائف: الأولى ترتبط بلماذا؟ و الثانية بكيف؟[18] و مراعاة الخصوصية "**الكتابة الروائية**" في العمل الذي بين أيدينا توجب علينا بادئ الأمر طرح سؤال لماذا؟ لماذا أوكل فرج الحوار مهمة التقديم لعبد الفتاح ابراهم ناقدا؟

"-إن كان الإعلان عن طريقة الكتابة و مفهومها و الدفاع عنها ضدّ النقد من مهمة الخطاب المقدماتي-"[19]

- لم تمّ الإعلان داخل الرواية و موكلا لناقد؟ و هل له ما يبرره على الساحة الأدبية و النقدية؟

لعل أولى الإجابات التي تتبادر إلى الذهن أنه انضم إلى ثلة من الروائيين -في مرحلة مبكرة من الزمن- ضمّنوا رواياتهم مقدمات نقدية و هو حال رواية "حدّث أبو هريرة قال" و من الممكن أن يكون من باب تلبية نداء عز الدين المدني في بيان الأدب التجريبي قائلا : **((إن الوضع الذي يعيش عليه النقد في بلادنا هو وضع متأزم جداً**

لأنه لم يتطوّر تطورا تاريخيا مستقيما))[20]، و هو ما جعله يطلب من الكتّاب نقدا ذاتيا لأعمالهم و عرضها مباشرة على الجمهور. تقريبا للنصوص أكثر من القارئ و شقّ طريق صحيح في التعامل معها. و بما أن : **((الأدب و الفن التجريبي ليس بأدب تخريبي و لا بفن تهديمي إنما هو أدب بناء و فن تشييد))**[21]كان لابد لهذا المؤلف المتعالي من مواجهة ناقد متمرّس. و إن استحسن فرج الحوار قراءة عبد الفتاح ابراهم فله ما يتوّسله من هذه القراءة في توجيه القارئ و تحدّيه في الآن ذاته و استفزازه ليشارك في السياق التفاعلي. و إن كانت **((الكتابة الميتاروائية ذاتية التفسير. فإن هذا يقودنا إلى لزوم انصهار وظائف القارئ و الكاتب و الناقد في تجربة واحدة تتطلبها القراءة))**[22]

إن طرح سؤالي لماذا و كيف أفرز وظائف[23] شتّى للمقدمة التي بين أيدينا و نحدّدها في النقاط الآتية :

1.3.وظيفة تعريفية : من حيث التعريف بالعمل و بمؤلفه : يقول الناقد : **((محمد الجرذ... يريد أن يحكي حكاية بوليسية؟ فيبدأ بوضع جثة في مفتتح رحلة روايته و يبحث لها عن مغامرة و أحداث و أبطال و لكن هيهات!! و شتان ما بين نية الرواية و كتابتها فقد استحالت كتابة مغامرةٍ مغامرة كتابة و انكفأت الكتابة على ذاتها "الموت و البحر و الجرذ" أثر ينشأ و يتنامى و يستقيم مكتملا بدء من عمل الكتابة و الرواية تحاكي إنتاجها و تعري ولادتها و صيرورتها))**[24]

و في موضع آخر: **((إن هذه الرواية لم تكتب بلغة المعاجم الأولى" قد صيغت بنسق الشعر وخياله و روحه و كتبت بنفس المعاناة الشعرية تصقل الكلم صورا حية موحية نافذة. و لا غرابة في ذلك ففرج الحوار قد تمرّس بكتابة الشعر بالفرنسية. و مازال يفعل)).**[25]

2.3. وظيفة تحليلية : إذ يقوم النقد على الوصف و التحليل و منها: تحديده لعدد الرواة في الرواية[26]والمهام المنوطة بكل واحد منهم. و وقوفه على كل كبيرة و صغيرة في النص. مشرّحا ومنظما ومعلّقا بين القصة و قصة القصة و طغيان أحدهما على الأخرى.

3.3.وظيفة توجيهية : تحدّد وجهة التأويل و القراءة إذ منها قوله : **((إن الورقة العذراء تخيف محمداً وتركبه كأنها الموت الراصد لأنها تحوّله شخصية من شخصيات... كتاب أبيض الصفحات. وذلك هو "الموت" في عنوان الرواية))**[27] و مثله في هذا الموضع كثير.

4.3.وظيفة تجنيسية : تحدّد معماريته و النصوص التي استوحاها ومما جاء قوله: **((اللغة هي البؤرة المهمة الأولى التي تنصب فيها الرواية و تخرج عنها))**[28] و في موضع آخر: **((إن هذه الرواية تندرج في سلك أقاصيص و روايات أصبحت تشكل ظاهرة ملفتة و تتميّز بأنها تجعل موضوعها النظر في المرآة و تشظيها أو انعطاف الكتابة على الذات أو تصف شخصيات تقرأ أو تحبّر كتبا وروايات))**[29] كما يعلّق حتى على موقعية المؤلف و علاقته بنصه المتاهي : **((ويعطي فرج الحوار للنص صورة مشوهة مقطعة كأنها صورة الرسام في مرآة محدبة في لوحات الرسامين الهولنديين في القرنين الخامس عشر و السادس عشر))**[30] بل ويعلق حتى على امتدادات شخصية البطل وما تحمله كذاكرة ثقافية : **((محمد يا له من اسم معتق بثخين المعاني و عميق الدلالات جماع حيوات أسطورية وتاريخية كآدم و حواء و علي بابا و الحلاج... و حيوات روائية هي "من أقوى ما أتيح للخيال الروائي العربي الحديث أن يخترع" كمصطفى سعيد بطل "موسم" الطيب صالح و شقيق محمد الجرذ و كأبي هريرة و غيرهما... و محمد حزمة من أصداء نصوص عربية مهمة كألف ليلة وليلة و إمتاع أبي حيان و حزب البحر لأبي الحسن الشاذلي و الروض العاطر للشيخ النفزاوي والمستطرف اللابشبهي... فهو يفيض عن حيّز حارته زمانا و مكانا كأنه كيان متمدد من عهد آدم إلى يومنا))**[31] لم يتوان عبد الفتاح ابراهم عن رسم موقعية الرواية بدقة و دراية واسعة و منحها إطارا معماريا متشعبا مشرقا و مغربا.

5.3.وظيفة تفسيرية : من خلال الإحالة على علوم مختلفة أو"فنون" مع إعطاء تعريف لها[32].فرجوع الناقد لظاهرة الارصاد تم وفق الإحالة على بداية الظاهرة في رسومات القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلادي. كما وضّح الناقد رؤية بول فاليري الشعرية للموضوع و كذا بورخس.[33]

6.3.**وظيفة جدالية** : يتساوى فيها الناقد مع القارئ التائه ثم يأخذ بيده شيئا فشيئا. فيفتح أمامه بوابات البحث و يثير في نفسه الرغبة في التساؤل و البحث، فيتخلى عن موقفه السلبي كمتلق خامل. و منها بحثه الدائم و الشاق عن بؤرة النص.(34)

7.3.وظيفة إيديولوجية : تعكس موقف عبد الفتاح ابراهم في خضم تحليله لقضايا هامة على الساحة الإبداعية ومنها : القديم و الجديد. التراث العربي و الغربي و الكتابة و تلاقح الفنون... و من ذلك قوله: "**إن الخلاص باللغة و فيها**" (35)، و كذا علاقته بالواقع الأدبي و الواقع المعيش.

8.3.وظيفة ميتاروائية : تشكّل المقدمة بطابعها المتاروائي خطابا عارفا بمبادئ و مكونات المتن التخييلي، كما تعدّ عقدا قرائيا بين ثلاث بنى أساسة متفاعلة هي المؤلف – الناقد–القارئ. كما شكلت مرآة معممة و هو الشكل الثاني للارصاد الذي أطلق عليه جان ريكاردو اسم : **الارصاد المناقض للنص.** و يعرّفه بأنه : **((الارصاد الذي ينقد الحكاية... و يتناقض مع الأداء العام للنّص)).**(36)

وإن كان فرج الحوار لجأ إلى تصميم مشتّت، له سمة المتاهات التي يغيب فيها الضوء إلا جزئيا كارصاد كاشف لنصّه هذا، فعبد الفتاح ابراهم اتخذ الشكل الثاني للارصاد و لجأ لجمع ذلك الشتات في بورتريه واحد مضيئا العتمة بكثير من المنهجية، وواضعا حداً للفوضى المنظمة التي صنعها "الحوار" في نصه مؤكدا فكرة مفادها : **((إن التفكيك ورد موازيا للتأويلية و معارضا لها في آن واحد))**(37) إن السجال لا يغيب عن النص أبداً فهو روحه و عضده الذي اشتد عليه، و هذا السجال بين مؤلف و ناقد له مقتضياته في الواقع و على الساحة الأدبية – خلق فضاء تفاعلي يسمو بالذوق العام ويشق طريقا جديدا في الكتابة ليستمد النص روحه من تشريح آليات الكتابة ومادتها.و يتجسد هذا التحدي من خلال تمظهرين لنفس العبارة : "**قدر أن أتخبّط في سباخ الكلم**" فالمؤلف تخبّط في سباخ الأدب والتراث العربي و الغربي على حد سواء منجزا نصا. أما الناقد فتخبّط في بحر السياقات المعرفية التي تبنّاها المؤلف في ثنايا خطابه بين غياب و حضور في متاهات السرد و تشظيات المرايا.فالمؤلف يعتدّ بنفسه في بروز نصه، و الناقد يعتدّ بنفسه في إبراز مكامن النص و سبر أغواره. و بين هذا و ذاك تتولد الدلالة و ينتج نص جديد في ذهن متلقي أو قارئ نموذجي. إنه نص حتما لا نهائي

الأبعاد و الحدود، هذا من جهة.و من جهة أخرى و في إطار الشعرية، وضع الناقد يده على أهم البنيات النصية التي حددت معمارية هذا النص و منطلقاته المعرفية و توجيهاته ضمن إطار تفاعلي نصّي، الأمر الذي منح النص بعدا علائقيا متشابك الأبعاد في اتفاقه و اختلافه مع نصوص نقدية و أدبية معروفة، ويبرز خاصة من خلال تقسيمه للرواة و الخلفيات المعرفية لها و البرنامج السردي المنوط بكل شخصية على حدى، إذ امتازت كل واحدة منها بخصوصية معينة فمنحتنا تصورا مقطعيا لطبقات النصوص الممتصة و المكونة لشعرية النص الطاغية منذ بدايته، وتمظهراته المرآوية التي تبنّين تشكله النوعي.

و يمكن أن نقرأ المقدمة من جانب تأويلي تتعدد مستوياته على أنها ممكنات الفهم التي تعصمنا من الوقوع في الخطأ. و من الممكن أن تؤوّل كمنهج له تداعياته تاريخيا.أو كديزاين لكن أرقى هذه المستويات بلا شك هو أنطولوجيا الفهم والتواصل مع الآخر دون إلغاء لرأيه أو إقصائه هذا من جانب–العقد القرائي–، و يظهر من جانب آخر الوعي النقدي و التأسيسي لهذا الفن على المستوى العربي و الإقليمي. فبيان الأدب التجريبي أتى أُكله بعد عشرة سنوات أو ثلاثة عشرة سنة، وخاصة في الجانب المتعلق بتعميق النظرة للأنواع الأدبية و تقريب النقد من الإبداع، وتقريب الإبداع من الحياة دون تنصّلها من التراث و لا استفادتها من مكتسبات معرفية غربية. وقد حقّق فرج الحوار غاية الأدب التجريبي و هي التطبيق[38]، ولو توجهنا توجها تجريبيا حقّا كما هو الحال في مجال العلوم الصحيحة : كالفيزياء و الكيمياء لوجدنا الفرضية حجر الأساس في كل تجربة. إما تؤكدها أو تفنّدها، وهو حال مقدمتنا التي تعدّ طرحا معرفيا قد يصدق و قد يزلّ، باللجوء إلى التطبيق النصي الذي يبقى بلا أدنى شك المبتدى و الخبر اليقين.كما لا تفوتنا الإشارة إلى الموقعية الهامة التي تحتلها المقدّمة النقدية فهي حاضرة حضورا مركزيا في النص لا علاقة لها بالبهارات القرائية الخارجية. إنما وجودها يوافق التلعثم السردي بين خطاب و خطاب الخطاب. و قد اتخذت شكل مقدمة كتاب نقدي ينشد كلية المعنى كتوجه تأويلي باعتبار((**مهمة تفسير النص هي ذاتها مهمة الوعي بالوجود و بذلك أصبح النص الأدبي كاشفا لأركيولوجيا المعرفة**))[39]

ثانيا التمهيد :[40]

1- **تحديده** : نص متوسط الطول بدايته عنوان"**تمهيد**"و نهايته توقيع:"**فرج الحوار**".

2- **شكله** :

موقعه : في بدايات النص من الصفحة الواحدة و الثلاثين إلى الصفحة الخامسة و الثلاثين.

تاريخ ظهوره : الطبعة الأولى.

نظامه الشكلي : نص مجزّأ إلى خمسة أقسام في قالب يقترب كثيرا من الشعرالحر.

حدود التمهيد و أطرافه : **المرسل** : فرج الحوار.

المرسل إليه : القارئ الحقيقي أو المفترض" **إليكم النص فاتأروا منه لوجوهكم فيه ...إليكم مرآة فانظروا فيها وجوهكم يا محمد** " [41]

3- **وظائفه:**

أخذت هذه البنية الاستهلالية طابعا تأليفيا حددّه جيرار جينات بمجموعتين من الوظائف ترتبط الأولى بلماذا؟ و الثانية بكيف؟[42]

1. موضوعات لماذا؟ : هذا السؤال جاذب لقارئه و فيه تتمثل القدرة الاقناعية للكتاب.[43] إذ يظهر لنا من خلال:

1.1. الأهمية : فضّل فرج الحوار أن يكون مكان تواجد أهمية التمهيد ليس في جسد النص التمهيدي إنما في نص المقدمة مرويا على لسانه بيد عبد الفتاح ابراهم خلافا لكل الاستهلالات التي تتضمن أهمية ما نقرؤه حيث أورد ما يلي: ((**سألته عن التمهيد و غايته ألاّ يكون حشوا أو تعليمة فوقية لا مبرر لها؟ فقال : التمهيد جزء من النص لا ينفصل. و هو رأس النص بل هو مبتدؤه و البقية خبر، كما المبتدأ و الخبر في الجملة الاسمية... أردته حكاية إطارا، فواصلها خمس على عدد صلواتنا في اليوم**))[44] و على الرغم من كون المقدمة و التمهيد يأخذان طابعا استهلاليا بدئيا، إلا أن فرج الحوار أقرّ بتأطيره للمحكي متجاوزاً الناقد القارئ و القارئ الفعلي للنص، كونه يتواجد بالمركز و الناقد يظل دائما محيطيا. و هو ما يبرر الطابع الشكلي للخطاب المقدماتي وتمظهراته.

2.1. الجديد و القديم : تتراص بين القديم و الجديد مجموعة من المعاني ذات طابع شعري هي:

أولا : تحكّم شهرزاد الليالي في زمام الحكي يقابلها لعبة التصميم النرجسي للمؤلف و تحكّمه في تعرجات نصه واضعا تمهيدا إطارا.

ثانيا : نسج فرج الحوار نصّه التمهيدي بروح ملحمية خالصة تنصّلت من الزمان[45]، واستخدمت إيقاعا لغويا واحداً يتسم بالإيحاء مركزا على بطولة النص و رحلته من الكتابة إلى القراءة والتأويل.[46]

ثالثاً : اتصل الجانب الروحاني بالإبداع كتابة و تنظيرا و قد تمثل في الصلاة و التقرب إلى الله الممثلة بخمسة أجزاء كونت التمهيد. انه يحيل إلى ربات الشعر غربا و وادي عبقر و شياطين الجن لدى العرب. و هو في تفكيرنا الحديث "الموهبة".

رابعا : بزوغ تيمة الموت فكل من شهرزاد الليالي و فرج الحوار يكتبان دفعا للموت : "احك حكاية و إلا قتلتك". "إلى نفسي أطمئنها أني سأظل حيّاً"

3.1. الوحدة : لو نظرنا لوحدة النص من باب التمهيد لوجدنا تضافر "لغة شعرية" مع "لغة نظرية – تطبيقية" ناقدة – المقدمة – هو ذات التضافر الإبداعي للمحكي : قصة – قصة القصة. مثبتين بذلك لعبة التصميم التي جبل عليها النص منذ بدايته.

4.1. المِصعقة : إنّ في عدم تفاجؤ القارئ بالنص و مساعدته على إيجاد البنيات الأساسية رؤية خالصة تبناها فرج الحوار خاصة بعد أن بلغ أخطر مستويات الارصاد و إن كان في التمهيد يأخذ الشكل الأول للارصاد الكاشف.

2. موضوعات كيف؟ : كيف يمكننا قراءة هذا العمل؟[47]

1.2. تكوّن : قسّم فرج الحوار تمهيده تقسيما خماسيا محددا مسار النص باعتبار الجزأين الأول والثاني محنة الكتابة و الثالث اكتمال النص ثم خروجه إلى قارئ و مؤول في الجزأين الآخرين. إن المظهر التكراري للصلاة يوميا يجعل من بنية نص فرج الحوار تكرارا يأخذ طابعين هما: إنتاجية كرستيفا وحوارية باختين ضمن سياق تفاعلي للقراءة – الكتابة.

2.2. اختيار جمهور : لم يلجأ المؤلف في هذا المستوى إلى اختيار جمهوره بل على العكس، جعله يتعرّف على المؤلف إذ يقول : "**هذا النص... من عضلكم من دمكم صاغ**

نفسه و صاغني بالمركز منه"[48] ثم : **((إليكم مرآة فانظروا فيها وجوهكم يا "محمد"))**[49] إن كلام المؤلف و إن حمل جانب مشاركة الهوية، إلا انه يلتزم بطابع التعالي : التعالي على قارئه كونه مركز النص. و التعالي على الراوي "محمد الجرذ" وسطوته وتحكمه فيه. انه نص لا يختار جمهوراً بل يستفزّ قرّاءً.

3. التعليق على العنوان: لا يكاد قارئ التمهيد يعثر سوى على فتات أفكار ضمّنها المؤلف عنوان نصه منها : "الغرب"–"الشرق". "البحر"[50] و يتجلى خاصة في الجزء الثالث منه و لعلّه وافق بين هذه المعاني و تجلّي النص. ليقوم النص وحده ببث أفكاره ممثلا ببؤرة الصراع "اللغة" بين شرق وغرب، ومتعلقًا بهالة أسطورية منحها للبحر في ثنايا خطابه الشعري.

4. عقد التخييل : يقوم من خلاله المؤلف **((بتقديم مفاتيحه القرائية للكتاب))**[51] و إن كان المؤلف يجنح دائما للتكثيف اللغوي إلا أنه اضطرّ هنا لتقديم مراحل تشكّل النص إيقانا منه، بأنه إن كان هناك فعلا من هو أحق بتوجيه القارئ فهو المؤلف و ليس الناقد أولا. من باب أن تقريب العمل من القارئ قد يسهم في تحقيق نجاحات ضمن سياق تفاعلي. كما يوحي بوجود قرب معيّن من النص بين ذات المؤلف و بين شخصياته التي يختلقها يستدعي قياسا واعيا لهذه المسافات.[52]

5. مؤشر السياق : تنخرط كتابة فرج الحوار ضمن مجموعة من الروايات جعلت موضوعها مادّتها المشكلة لكيانها النوعي، و مبنية بحرفية وفق تقنية الارصاد. كما أن هذا النوع من الكتابة يقر بأن تقدّم الكتابة الروائية عموما لا يكون إلا في سياق تفاعلي بين ماضي النصوص و حاضرها و بين مبدعها ومتلقيها في نفس المستوى.

6. التصريح بالقصد:و يتمثل في قوله:

"هذا النص سبيل بحث سلكته وراء الهوية و الذات و الكنه المعدوم"[53]

7. التعريف الجنسي: إن الحديث عن تعريف جنسي في هذا المستوى يكون من الصعوبة بما كان خاصة أن فرج الحوار في تمهيده تبنّى كلمة "نص" وعيا منه لملائمته أكثر للسياق الذي قدّمه فيه و هو ما عبرت عنه جوليا كرستيفا[54] بنضج الأدب و انكتابه كآلة

ثالثا الفهرس:

يعتبره جيرار جينات **((بنية تذكيرية تنبيهية في جهاز العنونة))**[55] أما بالنسبة للعمل الذي بين أيدينا فقد ورد الفهرس في نهايته فهو إذن استهلال ختامي، ظهر في الطبعة الأولى وحجمه صفحة واحدة. المرسل فيه: فرج الحوار و المرسل إليه : القارئ الحقيقي للنّص. إن هذا الإتحاد الاستهلالي بين المقدمة و التمهيد جعل الكتاب ينحو منحاً نقديا، بحضور بنية الفهرس الذي حدّد بنيات النص وموقعها. و قد يقول قائل أن الفهرس موجود منذ دون كيشوت. فترى لماذا وضعه فرج الحوار؟

إن دون كيشوت[56] كما نعلم سليل هذا النوع من الكتابة. فكيف لأحمق يحارب طواحين الهواء الإدلاء بدلوه في **عملية** الكتابة؟ هذا من جهة، ومن جهة ثانية هذا التأطير العام للعمل الأدبي هو من صميم فلسفة هذا النوع من الكتابة التي تستمد أحكامها و قواعدها من كيانها، فالناقد و الأديب فحسب هما المؤطرين للعمل و المستوعبين لبنياته و الفاتحين آفاقاً قرائية تبدو حرةً في آفاقها لكنها مقيدة طبعا بتوجيهات هذا و ذاك، كتعليمات متعالية تدريجيا من المؤلف إلى الناقد .إن النص فقط من يحدّد طبيعة القراءة و معطياتها.

اتخذ فرج الحوار السجال طريقا واضح المعالم في نصه هذا. لكنه يقر دائما بأفضلية المؤلف على الناقد ، فما قاله الناقد في حوالي عشرين صفحة لم يتطلّب من المؤلف سوى سبعة صفحات، وهو ما يعكس قرب كليهما إلى النص من حيث البناء الشكلي، ففرج الحوار قد أحاط بنصه من الأمام و من الخلف، على عكس الناقد الذي تقدّم البناء النصي يفصله فرج الحوار عن المحكي. لكم هي رائعة هذه الصورة إنها حقا تستحق التقدير على بلاغة تصميمها، و إن ركزنا على جانب التصميم الشعري لذُهل القارئ – مثلي – إلى أي الأنواع الأدبية ينتمي هذا العمل بصفته محكيا كلاسيكيا – تراجيديا – ملحمة – كوميديا–.

يورد أرسطو في فن الشعر مقولتين هامتين ينبني عليهما نصنا هما :

أولاً: مراحل تطور التراجيديا:[57]

1. لقد كان اسخيلوس أوّل من رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين كما قلل من أهمية الجوقة عن طريق اختزال أناشيدها و جعل للحوار الأهمية الأولى في المسرحية.

2. أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة و أدخل المناظر المرسومة.

3. ثم جاء فيه الوقت الذي طالت فيه التراجيديا فقد بطل استعمال الحكاية القصيرة و أصبحت الحكاية المعالجة أكثر طولاً.

4. كما أن اللغة الهازلة التي كانت من خصائص الشكل الساتيري المبكّر حلّ محلها أسلوب التراجيديا الفخم.

5. وقد تغيّر العروض الرباعي إلى الثلاثي... و لما أدخل الحوار الدرامي اهتدت الطبيعة وحدها إلى الحوار المناسب.

6. يتعلق بالإكثار من الايبسودات أو الفصول التمثيلية.

ثانيا: عناصر التراجيديا: و يتّضح الأمر أكثر عندما يحدد أرسطو عناصر التراجيديا[58] **((لما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون فإنه يجب أن يأتي عنصر "المرئيات المسرحية" في المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلي ثم يتلوه في المقام الثاني عنصرا "الغناء" و "اللغة"... "الشخصية" و "الفكر" و "الحبكة"))** بالمطابقة مع المتن المدروس لا يبقى لنا أدنى شك من كون هذا التنظيم والتصنيف ليس محض خيال ولا مصادفة أن يصبح التقسيم ثلاثياً : ناقد و مبدع وشخصيات متخيلة ،وأن تكون اللغة شعرية و المتن متعدد الفصول يحوي أجزاء تمثيلية كثيرة متمثلة في الحوار و الاستعانة بمرئيات مسرحية (الصور) بل و على العكس طغيان هذا الشكل الأصيل في الثقافة الغربية ،و تمازجه مع نضج الكتابة على يدّ صاحب المحاورات تجلّي فعلي للتلاقح الفكري الأدبي البنّاء، الذي يعكس عمق رؤية فرج الحوار و توجهه النخبوي.اللذان يحولان القارئ من متلقي خامل إلى مفكر و دائم البحث فيتحول الأثر التطهيري إلى دور تعليمي.وإن الإشارة إلى الروح الملحمية فيما سبق لا يتعارض أبدا مع المبدأ العام للعمل حسب أرسطو: فكل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد في التراجيديا بينما أجزاء التراجيديا لا توجد في الملحمة. لكن بشكل جديد يعمل على فكرة التغريب في المسرح وهو ما تحدث عنه الأديب الألماني بريخت الذي أسس لما يسمى بالمسرح

الملحمي.و خلافا لوحدة الزمان التي ناشدها أرسطو في مؤلفه سالف الذكر. فقد اختزلت كتابة الميتاروائي زمن الأحداث و ترابطها و اكتفت بالزمن الذهني أو زمن القراءة، وهو ما ولّدته كتابة الميتاروائية باعتبارها : **((تخييلات روائية تفحص الأنساق التخييلية و كيفية خلقها و بيان الطريقة التي تم بها تحويل الواقع و ترشيحه من خلال الافتراضات و الأعراف السردية))**[59]

قائمة المراجع:

([1]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008، ص43.

(2):المرجع نفسه، ص44.نقلا عن:

Philippe Lane :la périphérie du texte ,ed Nathane,Paris,1992,p9

([3]): السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة عيسى بن هشام و إنشاء الروايات العربية، مشروع رسالة نيل دبلوم دراسات عليا جامعة الحسن الثاني عين الشق، كلية الآداب و العلوم الإنسانية الدار البيضاء، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، دط، دت، ص18.

([4]): المرجع نفسه، الصفحة نفسها نقلا عن:

Miller .J.H :The Critic as Host Deconstruction and Critisism, the Seabury-press, New York, 1979.

([5]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص45-46.

([6]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص112.

([7]): السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة عيسى بن هشام و إنشاء الروايات العربية، ص26.

([8]): المرجع نفسه: ص131.

([9]): المرجع نفسه: ص98-99.

([10]): محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، تقديم توفيق بكار، دار الجنوب، تونس، ط3، 1989، ص8.

([11]): عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1978، ص17.

([12]): عبد الفتاح ابراهم: مقدمة الرواية، ص7.

([13]): المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([14]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص115.

([15]): المرجع نفسه: ص116.

([16]): عبد الفتاح ابراهم: مقدمة الرواية، ص13.

([17]): مصطفى سلوى: عتبات النص المفهوم و الموقعية و الوظائف، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية وجدة، المغرب، ط1، 2003، ص91.

([18]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص117-118.

([19]): السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة عيسى بن هشام و إنشاء الروايات العربية، ص26.

([20]): عز الدين المدني: الأدب التجريبي، ص17.

([21]): المرجع نفسه، ص15.

([22]): أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية،دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001. ص51.

([23]): أحمد المنادي: النص الموازي آفاق المعنى خارج النص،علامات، النادي الأدبي الثقافي جدة، ج61، مج16، جمادى الاولى1428-مايو2007، ص148.

([24]): عبد الفتاح ابراهم: مقدمة الرواية، ص7.

([25]): المصدر نفسه: ص25.

([26]): المصدر نفسه: ص8.

([27]): المصدر نفسه: ص15.

([28]): المصدر نفسه: ص12.

([29]): المصدر نفسه: ص18.

([30]): المصدر نفسه: ص9.

([31]): المصدر نفسه: ص20.

([32]): السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة عيسى بن هشام و إنشاء الروايات العربية، ص109.

([33]): عبد الفتاح ابراهم: مقدمة الرواية، ص17.

([34]): المصدر نفسه: ص16.

([35]): المصدر نفسه: ص10.

([36]) : Jean Ricardou :Le Nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble, Seuil, Paris, France, 1990, p83.

([37]): جاك دريدا: في علم الكتابة، تر: أنور مغيث و منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2 ، 2008، ص18.

([38]) : عز الدين المدني: الأدب التجريبي، ص28.

([39]) : جاك دريدا: في علم الكتابة، تر : أنور مغيث و منى طلبة، ص17.

([40]): جيرار جينات: عتبات،تر : عبد الحق بلعابد، ص114.

([41]): فرج الحوار: تمهيد الرواية، ص35.

([42]): جيرار جينات: عتبات،تر : عبد الحق بلعابد، ص118.

([43]): المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

([44]): عبد الفتاح ابراهم: مقدمة الرواية، ص8.

([45]): أرسطو: فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، مصر، دط، دت. ص89.

([46]): المرجع نفسه: ص197.

([47]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص120.

([48]): فرج الحوار: تمهيد الرواية، ص32.

([49]): المصدر نفسه: ص35.

([50]): المرجع نفسه، ص34.

([51]): جيرار جينات: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ص122.

([52]): ألآن روب غريي: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى و لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت. ص16.

([53]): فرج الحوار: تمهيد الرواية، ص31.

([54])::جوليا كرستيفا: علم النص ،تر:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص45.

([55]): جيرار جينات: عتبات، تر : عبد الحق بلعابد، ص126.

([56]): ميغيل دي سارفنتاس: دون كيشوت، تر: صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.

([57]): أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص81.

([58]): المرجع نفسه: ص95

([59]): فاضل تامر: ميتاسرد مابعد الحداثة، ، مجلة الكوفة،العراق، السنة1، العدد 3، 2013، ص75.