الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة

Centre Universitaire
Boussouf Abdelhafid - Mila

معهد: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: .....

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

الميتاروائي في الخطاب الروائي المغاربي الجديد: الجزائر – المغرب – تونس

إعداد الطالب (ة): زوينة بن عميرة

إشراف الأستاذ الدكتور: رابح الأطرش

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	د. عبد الكريم طبيش	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة	رئيسا
2	أ. د رابح الأطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة	مشرفا ومقرّرا
3	د. إبراهيم لقان	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة	مشرفا إداريا
4	د. جمال سفاري	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة	ممتحنا
5	أ. د رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	ممتحنا
6	أ. د علي خفيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار - عنابة	ممتحنا
7	د. عبد الحميد بوفاس	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021-2022

Centre UniversitaireAbdelhafid BOUSSOUF – MILA
✉ BP 26 RP Mila 43000 Algérie
☎031 450041 🖷031 450040

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة
✉ ص.ب رقم RP.26 ميلة 43000 الجزائر
☎ 031 450040 🖷 031 450041

تبجيل خاص

إلى روح أستاذي الأستاذ الدكتور

رابح الأطرش

كل الرثاء لمن فوق الرأس محله

صانع السعادة والمحبة لمن بعده

رحمة من الله على روحه في قبره

في جنة الخلد عنوان منزله ومقره

فهو والد ومعلم ورجل قل مثيله

سيبقى عليا في المجالس له وزنه

وفي القلوب سيبقى له عزه وقدره

نتاجك... وأفتخر

إهــداء

اليوم توقف الزمن لبرهة لتبدأ دورة أخرى، هي لحظات فقط أبصر من خلالها كل طريق اجتزته، وكل درب تبنيته، وكل قمة صعدتها، ففي وقت ما كنت أخافها ولكن بكم اجتزتها وأنا واثقة، لذا أود أن أرد جميل صبركم وسندكم منحنية أمام عطائكما "والديّ الكريمين" حفظكما الله وإلى عائلتي الكريمة أقف وكلي امتنان وعرفان.

شكر وعرفان

إقرارا بالجميل وإحقاقا لكل ذي حق حقه.

الشكر لله من قبل ومن بعد، الذي وفقني لاتمام هذا العمل.

وعرفانا مني بالفضل فإنني أتوجه بالشكر الجزيل للدكتور "إبراهيم لقان "
والدكتور "وليد الخضور" والأستاذ الدكتور "شراف عقون" على المجهودات الإدارية المقدمة.

كما أتقدم بأسمى عبارات التقدير إلى من قدم لي أهم المصادر لانجاز هذا البحث أخص
بالذكر الناقدة والمترجمة الفلسطينية "أماني أبو رحمة" والدكتور المغربي "جميل حمداوي"

ولا يفوتني أن أتقدم بجميل العرفان إلى كل من علمني حرفا
وللمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة.

كما أتقدم بالشكر المسبق لكافة أعضاء لجنة المناقشة على تكبد عناء قراءة
هذا البحث المتواضع.
للجميع أسمى نفحات التقدير والعرفان.

مقدمة

شَهدت الكتابة السّردية عموما، والرّوائية خصوصا في مرحلة ما بعد الحداثة تّحوّلات جذرية على صعيد الشّكل والمضمون، والذّات المؤلّفة والمتلقّية؛ إذ أعطت هذه التّحوّلات للسّرد الرّوائي أبعادا وأشكالا جديدة غيرت من نمط البَارَادِيم الفكريّ والفنّي المتفق عليه في التّقاليد الإبداعيّة؛ حيث أحدث هذا الأخير تغييرا جذريا في بنياتها، وتقنياتها، وثيماتها الأساسية التي كانت تعدّ من مسلّمات السّرديات الكبرى.

وفي إطار الانفتاح الرّوائي على المستحدثات الجماليّة، ومواكبة لأسئلة الكتابة الرّوائية، نلفي تأثر الرّوائيين العرب بنوع جديد من الكتابة، ظهر عند الغرب بداية الستينات من القرن الماضي، غير أنّ التّاريخ الرّوائي العالميّ يثبت ظهور مثل هذه النزعة في الرّواية قبل هذا التّحديد بكثير، نذكر على سبيل المثال رواية الجحش الذهبي لـ "لوكيوس أبوليوس" التي اهتمت بهواجس الكتابة الإبداعيّة التي تؤرق وتؤزّم مسارات التّشكيل والإبداع عند المؤلّف.

ليكون التوجه النّقدي داخل الرّواية أحد أهم سمات الكتابة الجديدة، فبدل السعي إلى تقديم حبكة سردية متكاملة، أصبحت الرّواية تفكر في آليات إنتاجها، وأشكال سردها، ومسارب تلقيها، وصور تأويلها؛ وذلك بتقديم الرّوائي جملة من التصريحات والإفادات التي تعنى بكشف طقوس وكواليس صناعته لعوالمه الرّوائية، ويصطلح على هذا النوع من الاشتغال مصطلح الميتاروائي.

لذا تكمن أهمية وأهداف البحث في سعيه إلى دراسة أحد أبرز استراتيجيات السّرد الرّوائي ما بعد الحداثيّ، والتي تمخضت عن مسار التّجريب الرّوائي الحافل بالعديد من التّقنيات الفنّية التي أسفرت عن ظهور الرّواية الجديدة؛ وذلك بالوقوف عند أهمّ النقاط التي تؤصّل لمفهوم الميتاروائي، معرجة على أبرز المرجعيات المعرفيّة، والمقولات الفكريّة التي يقوم عليها، زد على هذا إماطة اللثام على أشكال تمظهر الخطاب الميتاروائي في الرّواية المغاربيّة الجديدة المنتقاة ألا وهي: رواية "سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني" للجزائري واسيني الأعرج، و"ستة عشرة من عشرين" للجزائري علي مغازي، و"بعيدا من الضوضاء

قريبا من السكات" للمغربي محمد برادة، و"بستان السيدة" للمغربي عبد القادر الشاوي و"طقوس الليل" للتونسي فرج الحوار، و"الكرنفال" للتونسي محمد الباردي.

مع الكشف عن المقولات التي اعتمدت في بناء أشكاله داخل المتون الرّوائية، وهذا ما نجده مفقودا في معظم الدّراسات؛ حيث إنّها لم تنوه بشكل مباشر إلى مختلف المقولات النّقدية التي تعمل على تجسيد معمارية الخطاب الميتاروائي.

تمثلت أسباب اختيار الموضوع أوّلا: في الميل الأكاديميّ إلى البحث في الخطاب الرّوائي ما بعد الحداثيّ، الذي يتّسم بالديناميّة والسعة، الأمر الذي أسهمّ في إيصال الرّواية العربيّة بعامّة، والرّواية المغاربيّة بخاصّة إلى تحوّل فكريّ وفنّي مواكب للمفاهيم الأدبيّة والنّقدية الجديدة أسعى إلى إبرازهما.

ثانيا: الرغبة في إثراء المكتبة الأكاديميّة الجزائريّة بالبحث في موضوع لم تشفع أشكاله كلّها بالدّراسة والتّحليل، لهذا أردت أن أخوض في غمار الميتاروائي ودراسته على مستوى نماذج من المدونة المغاربيّة الجديدة، حتى يتسنى لي الكشف عن أكبر عدد من أشكال تمظهره وكذلك مختلف المقولات التي تفعل تشكله.

منطلقة من إشكاليّة رئيسة مفادها: ما هي أشكال ومقولات تسريد النّقد في الخطاب الميتاروائي المغاربي؟ لينبثق عن هذه الإشكاليّة مجموعة من التساؤلات التي تسهمّ في بلورة الإشكاليّة الرئيسة ألا وهي:

- ما المقصود بالميتاروائي؟ وما الفرق بينه وبين الميتاقص التّاريخي؟
- ما طبيعة العلاقة بين اللّغة الواصفة والميتاروائي؟
- ما هي أشكال الكتابة عن الذّات في الخطاب الميتاروائي؟
- ما هي ميكانيزمات الأنا في الدفاع عن ذاتها في الخطاب ما بعد الحداثيّ؟
- كيف تمظهرت آليات التّجريب الرّوائي في كوسمولوجيّة الميتاروائي؟
- ما هي أشكال تموقع المتلقّي في الخطاب الميتاروائي؟
- هل الميتاروائي في قطيعة مع الرصيد السّردي الحداثيّ؟

كل هذه التساؤلات أسعى إلى الإجابة عنها معتمدة على المقاربة السوسيونصية بالإضافة إلى مقولات نظريّة التّلقّي كأدوات لسبر أغوار الرّوايات المغاربيّة المنتقاة.

حتى أجيب عن الإشكاليّة المطروحة، ولتحقيق الخطة المقترحة عمدت إلى استقراء مجموعة من المراجع التي أسست لموضوع الميتاروائي في الدّرس النّقدي الغربيّ والعربيّ أذكر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال النّقدية الآتية:

- أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة.
- أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.
- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية.
- محمد الباردي: سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس الخوري.
- محمد حمد: الميتاقصّ في الرواية العربية "مرايا السّرد النرجسي".

بالإضافة إلى البحوث الأكاديمية الأتية:

- غنية بوحرة: تحولات الخطاب السردي ورهان التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة 1990-2010 دراسة نقدية في الأشكال والمضامين.
- آسيا بن عبدي: الرّواية المغاربية بين الميتاروائي وتفاعل الخطابات قراءة على ضوء نظرية التلقي.

وفيما يخص النقاط التي تجمع بين هذه الدّراسات وموضوع البحث، هي أنّها كلها تهدف إلى دراسة قضية الاشتغال النّقدي في السّرد الرّوائي، وكيف ينكفئ هذا الأخير على ذاته متخذا منها مادة للتّشكيل، وفي الآن نفسه غايته القصوى.

في حين تجلت مواطن الاختلاف على مستوى التطبيق؛ حيث عمد "أحمد خريس" إلى تقصي أشكال الميتاقص في الرّواية، والمسرح، وعمل "محمد حمد" على الرّواية، والشعر والقرآن، والمسرح في حين اكتفى "محمد الباردي" بأعمال "إلياس الخوري" كمادة للتّحليل والمميز في دراسته أنّه لم يفصل في توظيف أشكال الميتاروائي كما أسّس لها النّقاد الغربيين

المختصون في الميتاروائي، الذين قامت "أماني أبو رحمة" بترجمة أهمّ مؤلفاتهم التي عنيت بآليات وأشكال تمظهر السّرد النّرجسي الانعكاسيّ في قسمها التّنظيري والتطبيقي، بل تبنى التقسيم الذي يقوم على مستويات الصوت التي قال بها "جيرار جنيت" (الحكاية التّالية / المرآوية).

أمّا الجديد في هذا البحث مقارنة بالبحوث سابقة الذكر فيكمن أوّلا: في القسم النّظري الذي حاولت فيه جمع مسار ماهية مصطلح الميتاروائي (المنشأ، والتّنظير، والتّرجمة والأشكال). ثانيا: القسم التطبيقي الذي عمدت فيه إلى الجمع بين الأشكال التي نظّر إليها نقاد الغرب، والصور التي فرضتها خصوصية النصّ الرّوائي العربيّ (المغاربيّ)، مع استحداث أشكال وصور ميتاروائية لم تتطرق لها الدّراسات الأكاديميّة –على حد علمي– وبعض الأعمال التي كانت في جعبة المراجع التي اطلعت عليها، زد على هذا الكشف عن الآليات والمقولات التي اعتمدها الرّوائيون من أجل تشكيل الخطاب الميتاروائي، كما يوجد اختلاف في طريقة مقاربة بعض الأشكال أخص بالذكر طريقة طرح أشكال تشظّي الذّات المؤلّفة، بالإضافة إلى (النّاقد الميتاواقعي، والتّخييل المرآوي، وعوالم الشّخصيّات، والرّواية المضادَّة، والمَاتَرْيُوشْكَا، والمؤلّف القارئ، والبَارُودْيَا، والبَارَانُويَا).

قمت كذلك بالانفتاح على التّحوّل البارَادِيمِي الفكريّ الغربيّ الحداثيّ، وبعد ما بعد الحداثيّ مرورا بما بعد الحداثيّ لأوضّح كيف واكب الرّوائيون المعتمدة متونهم في البحث ذلك التّحوّل الجذري، زد على ذلك خصصت البحث للاشتغال على المكون الميتاروائي داخل الخطاب الرّوائي مباشرة، وبشكل موسع وعميق ليلامس أكبر عدد من حيثيات الميتاروائي؛ حيث لم أجعل منه شكلا من أشكال التّجريب التي أُستحدثت على الرّواية فقط مثل ما قامت به الباحثة (غنية بوحرة)، بالإضافة إلى هذا لم أحصر البحث في الأشكال التي قدمتها الباحثة (آسيا بن عبدي)، بل عمدت إلى البحث عن أشكال جديدة، وهذا ما سنستشفه من خلال تفاصيل البحث، كما أنّ دراستي تختلف عن الدّراسات العربيّة سالفة

الذكر وغيرها فيما يخص تسمية بعض أشكال الميتاروائي؛ وذلك من خلال تحديد الفرق بين المقولة، والآلية، والموضوع، والصورة، والشّكل في الاشتغال الميتاروائي.

ليشقّ البحث مساره، اقتضت طبيعة موضوعه تقسيمه إلى مقدمة، وأربعة فصول وخاتمة، خصص الفصل الأوّل الموسوم بـ: **الميتاروائي – مفاهيم وتصورات نظرية** – للقسم النّظري الذي ينقسم بدوره إلى خمسة مباحث أتبع فيها انتقال الاشتغال الذّاتي للخطاب من حقل اللّسانيات إلى النّقد، كما سعيت إلى مقاربة ومناقشة تعالق واختلاف مصطلح الميتاروائي مع المصطلحات التي كانت مواكبة له في الطرح الميتاقصي أذكر منها: (اللّغة الواصفة، والميتاقص، والسّرد النّرجسي، والميتاقص التّاريخي، الخطاب الواصف) مع تحديد مكانته في الميزان النّقدي، ليخلص الفصل النظري إلى تحديد مرجعياته المعرفيّة وأشكاله الفنّية.

يتضمن الفصل الثّاني الموسوم بـ: **التشظّي وموضع الذّات المؤلّفة في الميتاروائي** سبعة مباحث تعنى بمناقشة أزمة تشيؤ وتشتت الذّات في الخطاب ما بعد الحداثيّ، وكيف عرض الرّوائي المغاربيّ ذلك الشرخ الذي عايشته الأنا من خلال تكييف مختلف الميكانيزمات المعرفيّة والفنّية لتّكوين شبحية الذّات، بهدف تفعيل دورها داخل الخطاب الميتاروائي.

يشتمل الفصل الثّالث الموسوم بـ: **التّشكيل وروائية الرّواية** على سبعة مباحث تبرز مجموع المراحل التي يمر بها انتاج العمل الرّوائي، انطلاقا من المرحلة الأنطولوجيّة التي يكون فيها المشروع الرّوائي مجرد أفكار، مرورا بطقوس الكتابة التي تهتمّ بتوفير الشروط النّفسية والماديّة للمؤلّف، قبل البدء في ترجمة بنات أفكاره إلى سواد، هذا وتقوم الأشكال الأخرى بشرح الجانب الكوسمولوجيّ المتمثل في الكواليس المعماريّة للخطاب الرّوائي سواء على مستوى اللّغة أو الكرونوتوب أو التّخييل أو الشّخصيّات، وغيرها من المستويات التي تشكل حلقات البناء الرّوائي.

يتفرع الفصل الرّابع الموسوم بـ: **التّفاعل وموضع الذّات المتلقّية في الميتاروائي** إلى سبعة مباحث تظهر أشكال تموقع القارئ ميتاروائيا، كما أرصد التّفاعل البَارُودِي للخطابات السّردية مرآويا؛ حيث تظهر لنا القراءة المغايرة للتّراث السّردي، بالإضافة إلى الرقابة التي تعدّدت صورها في البحث، وقد أُدرِجت في فصل المتلقّي كونها من الأطراف الفاعلة في تلقف العمل الرّوائي، والتي تسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في انجاحه أو فشله على الصعيد الفنّي والتسويقي، لأختم بالبَارَانُويَا الشّكل الذي يقدم لنا صور استقبال المؤلّف لمختلف الخطابات (النّظرية، والسلطة، والشّخصيّة، والقارئ)، ورده عليها من خلال انهمامه بذاته.

واجه مسار البحث عدّة صعوبات تمثلت في طبيعة الموضوع الذي يجمع بين المكون الإبداعيّ، والاشتغال النّقدي اللّذين يتسمان بالنطاق الواسع؛ حيث نجد الرّوائي يوظف العديد من المقولات النّقدية، والأشكال الإبداعيّة في بوتقة مهجنة (الرّواية) يصعب في كثير من الأحيان تحديد إطارها النّظري (الحداثيّ، وما بعد الحداثيّ، وبعد ما بعد الحداثيّ)، زد على ذلك جدّة الموضوع في الوسط النّقدي العربيّ، وقلة الدّراسات التطبيقية المشتغلة على عدد كبير من الأشكال؛ إذ اقتصرت أغلبية الدّراسات على مقاربة أشكال بعينها دون أخرى، وهذا ما دفع بي إلى البحث في الأشكال المهمشة، ضف إلى ذلك صعوبة الانكباب على تحليل الميتاروائي دون الخوض في الرّوائي، وهو المنزلق الإجرائي الذي وقعت فيه بعض الدّراسات وحاولت تجنبه في هذا البحث.

في الأخير أشكر الله عز وجل وأحمده كثيرا أن أعانني على إنجاز هذا البحث الذي أرجو أن أكون قد وفقت فيه، وفي هذا المقام أتقدم بأسمى عبارات الامتنان والعرفان إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "**رابح الأطرش**" رحمة الله عليه الذي صنعني بثقته ودعمه كما أشكر له حسن تعاونه وجميل رأيه لتوجيه مسار البحث، فجزاه الله كل خير، هذا وأتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتور إبراهيم لقان الذي كان له الفضل في تيسير الشؤون الإدارية لهذا البحث.

الفصل الأول:

الميتاروائي

-مفاهيم وتصورات نظرية-

تمهيد:

شَهدت الحياة الثّقافية، والسّاحة الأدبية، والنّظريَات النّقدية في العالم الغربيّ، والوطن العربيّ في العقود الأخيرة عدّة تغيّرات معرفية، فأضحى من المستحيل تجاهل التّحوّلات الكبيرة التي طرأت في سردية ما بعد الحداثة بعامّة، والكتابة الرّوائية بخاصّة، ما دفع بمختلف الاتّجاهات والنّظريّات النّقدية إلى تقديم دراسات ومقاربات تهتّم بعمليّة إنتاج الخطاب الرّوائي الذي شهد ظهور واحدة من أهمّ استراتجيات الكتابة الإبداعية ألا وهي: توظيف استراتيجيّة الميتاروائي، ليكون مصطلح "الميتاروائي" من أهمّ المصطلحات النّقدية الموازية لأطروحات الميتافكشن التي شغلت اهتمام الباحثين والدّارسين؛ إذ احتلّ هذا المصطلح موقعا متميّزا داخل إطار الجدل النّقدي الغربيّ، وليزال الجدال خصبا بين النّقّاد والمنظّرين العرب، ومن مبرّرات هذا الجدال أنّ مصطلح الميتاروائي يمثّل إشكالية معقّدة في السّرد الرّوائي؛ وذلك لأنّ مفهومه ومجال اشتغاله يتداخل مع عدد من المصطلحات مثل: اللّغة الواصفة، والميتاقص التّاريخي، والخطاب الواصف، والرّواية المضادَّة... ما دفع بي إلى دراسة مفهوم الميتاروائي وعرض أصوله في الدّرس النّقدي الغربيّ والعربيّ، بالإضافة إلى تحديد أهمّ الخصائص التي تميّزه عن باقي المصطلحات التي تنتمي إلى فلكه، ليتسنّى لي فيما بعد معرفة أشكال وآليات تجلّي الميتاروائي داخل المتون الرّوائية المغاربية.

أولا: المنطلق اللّساني لإشكاليّة الميتاروائي.

تسليما بطرح "**هولاندر**" **Hollander** القائل: «يبدو أنه لا وجود لأَيّ سبب لمحاولة فصْل الأَدب عن القضايا اللّسانية عموماً» [1] وبسبب التّعالق والتّفاعل المعرفي الموجود بين العلوم ومختلف المعارف نجد ما يعرف بهجرة المصطلحات والمفاهيم من مجال معرفي معيّن إلى مجال معرفي آخر، وهذا ما لمسته مع المصطلح المعتمد في البحث (الميتاروائي)

[1]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء–المغرب، 1988، ص61.

لذا سأحاول تحديد أصوله في الدّرس اللّساني قبل أن يتبنّاه نقّاد الدّرس النّقدي في ظلّ التّحوّلات الابستيمولوجية التي تشهدها الحركات النّقدية؛ إذ «مِن حقّ الباحِث. بل مِن واجِبه أحياناً، أن يبدأ بتعريف المصطلحات التي يستخدمها في بحثه ليقف القارئ على دلالاتها بيسرٍ» [1] فتحديد الحمولة الفلسفيّة والمعرفيّة للمصطلح يؤطّر مجاله الإجرائي، وضبابيّته تؤدّي لا محالة إلى ضبابيّة التّحليل في الدّراسات، لهذا وجب الحرص على دقّة المصطلح حتّى يستقيم مسار البحث.

يشير الميتاروائي في أبسط معانيه إلى اشتغال الرّواية على ذاتها بذاتها، فعوالمها أصبحت بؤرة عملها؛ حيث تراجعت عن الاهتمام بالعالم الخارجي لحساب تشكيل ومساءلة عالمها الدّاخلي، وهو شكل من أشكال انشغال الفنّ والعلوم على ذاتها في حقبة ما بعد الحداثة؛ ذلك أنّ «نزعة ما وراء السرد أو ما وراء الرواية (أو الميتاسرد) meta–narration هي أيضاً جزء من اِنفجار "الميتا" وتناسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية. وإذا ما كانت اللسانيات سباقة في اجتراع مصطلح "الميتا" هذه من خلال مقولة ميتالغة meta–langage أو الميتالسانيات meta–linguistics (أي اللغة الواصفة أو اللسانيات الواصفة على التعاقب) فإن هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقيا وعمودياً، وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات»[2] وفيما سيأتي سأوضّح علاقة اللّغة الواصفة في اللّسانيات بالميتاروائي في النّقد.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النّوع من الاشتغال (عودة الخطاب لذاته) نادت به اللّسانيات البنيوية التي كانت في الأصل نظرة "**إرنست كاسيرر**" * **Ernest Cassirer** لتبلغ النّظرة

---

[1]– يوسف مقران: دور المصطلحات في اللّسانيات دارسة إبستيمولوجيّة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه تخصص اللغة والأدب العربي، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة تيزي وزو–الجزائر، (دت)، ص138.

[2]– فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، الكوفة، العدد 02، العراق، 2013، ص63.

* الذي دعا إلى "البنيوية في اللسانيات الحديثة" قبل حلقة نيويورك اللسانية في 15 شباط (فبراير) من 1945، فرفعت الشعار الملائم الذي هو: «"البنيوية بمقابل النزعة الآلية"» ينظر: رومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2002، ص ص27–28.

قوّتها، والجهود ذروتها في كتاب (محاضرات في اللسانيات العامة) لـ "**فرديناند دو سو سير**" **Ferdinand de soussure** الذي أجمع عليه روّاد الحقل اللّساني، فالمتخصّصون و«الدارسون المحدثون يتفقون على أنَّ دو سو سير هو الأب الحقيقي للسانيات؛ لأنه وضَّح اختصاصها ومناهجها وحدودها، وأثرى الدراسات الإنسانية بالكثير من الأفكار اللغوية الرائدة حتى صارت اللسانيات باعثاً لنهضة علمية تولّد منها علوم ومناهج جديدة»[1] فإسهامات "**سو سير**" تتجلّى في أنّه حدّد مجال اشتغال اللّسانيات؛ وذلك بعمله على التّأسيس لأسلوب جديد هو: «الأسلوب الوصفي الذي دعا إليه بداية أنطون مارتي (A.Marty ت 1914م) ثم فرديناند دو سو سير. وقوام هذا الأسلوب المنهجي هو دراسة الظواهر اللغوية في فترة زمنية محدَّدة وبالوصف العلمي البعيد عن الأحكام المسبقة»[2] فالاهتمام بالظّواهر اللّغوية يكون انطلاقا من الغوص في بنيتها الدّاخلية، والأحكام الصّادرة عنها هي نتاج ما قالت به البنية الدّاخلية، ومن هنا فكلّ ماله علاقة بالسّياق الخارجي ليس له سلطة في تركيب الظّواهر اللّغوية أو الحكم عليها، لتكون اللّسانيات الوصفية ثورة فكريّة في مجال اللّسانيات اللّغوية؛ حيث صرح "**سو سير**" بأن «اللغة هي الموضوع الوحيد للسانيات بكل ما في الكلمة من معنى»[3] فبفضل مجهوداته صار موضوعها «الوحيد والصحيح هو"اللغة المعتبرة بذاتها ومن أجل ذاتها"»[4] وهذا ما جعل من اللّسانيات علما يمكنه أن يدرس الظّواهر اللّغوية وفق منطلقات مناهج البحث العلمي التي تستبعد المعايير السّياقية، ليقتصر اشتغال اللّغة فيها على دراسة ذاتها من أجل ذاتها؛ حيث تتنقل الدّراسة من رصد تغيّرات اللّغة تاريخيا، ومعرفة الفروق الموجودة بين مختلف اللّغات إلى اهتمام اللّغة بكيانها كمراجعة قواعدها وتوسيع مباحثها.

---

[1]– أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ط3، دار الفكر، دمشق–سوريا، 2008، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص ص20–21.

[3]– رومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ص32.

[4]– فرديناند دي سوسور: علم اللغة العام: تر: يوئيل يوسف عزيز، ط3، دار أفاق عربية، بغداد–العراق، 1985، ص09.

بعدما أصبحت اللّغة في اللّسانيات البنيوية تهتمّ بذاتها ومن أجل ذاتها، ظهر مصطلح في الدّرس اللّساني عرف بـ "اللّغة الواصفة" بفضله تؤسس لقواعدها، وتحدّد مستوياتها، كما تشرح وتراجع اللّغة ذاتها، فاللّغة الواصفة وضعت «في مقابل اللّغة الطبيعيّة هي تلك التي تصف هذه الأخيرة (من هنا يقال للّغة صلاحيات أن تصِف نفسَها أي اللّغة الطبيعيّة) أما اللّغة الموصوفة فهي هذه اللّغة الطبيعيّة أو كما يدعوها البعض (Langage mondain) باعتبارها لا تصف نفسها بقدر ما تصف العالم وتدور حوله وتتعلّق به وتشتغل عليه – وهو ما يمكن ترجمته حرفيّاً اللّغة حول العالم أو عن العالم. ويُقصَد باللّغة الموصوفة – في مقابِل اللّغة الواصِفة– المادة اللّغوية أو المعطيات التي يقوم اللّساني بوصفها» [1] وبما أنّ المصطلحات مفاتيح العلوم نجد أنّ مصطلح "اللّغة الواصفة" من بين المصطلحات الإجرائية المعتمدة في اللّسانيات البنيوية، وقبل أن أخوض في تحديدها عند الغرب المحدثين (رودلف كارناب، ورومان جاكسبون، وجوزيف ري دبوف)، وعند العرب المحدثين (زكي نجيب محمود، وجابر عصفور، وعبد المالك مرتاض) لا ضير في أن أعرّج على حضور مفهوم اللّغة الواصفة في أبحاث القدامى غربا وعربا؛ إذ «على الرغم من حداثة مصطلح اللغة الواصفة في التقاليد اللسانية والمنطقية المعاصرة، نلفيه يحيل بجدوره إلى أصول قديمة في قماشة الحضارات الإنسانية وتفكيرها حول اللغة، ذلك أنه من الناحية المفهومية كان شائعا في الكثير من الممارسات اللسانية والمنطقية على السواء. مع العلم أن هذا المفهوم لم يكن مقصودا لذاته، وإنما كان في حقيقته يشار إلى آلياته إشارة عرضية تعتورها الصدفة سواء في الحضارة الهندية أم في الحضارة العربية» [2] وفيما سيأتي سأتوسّع في شرح غياب المصطلح، وحضور المفهوم الذي تعزّزت به العديد من الدّراسات كإجراء فعّال بخاصّة فيما

---

[1]– يوسف مقران: الرّصد المصطلحي ضرورة من ضرورات صناعة المعاجم المصطلحيّة –التحديات على الصعيد العربي–، مجلة الراسخون، المجلد 06، العدد 01، ماليزيا، جوان 2020، ص159.

[2]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه تخصص السيميائيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران–الجزائر، 2013/2012، ص22.

تعلّق بتحديد مصطلحات العلوم كالنّحو مثلا.

1.1 اللّغة الواصفة عند الغرب القدامى.

يعود أوّل توظيف لمفهوم اللّغة الواصفة في الدّراسات الغربيّة القديمة حسب ما جاء في كتاب (اللغة الواصفة Le Méta language) "**لجوزيف ري دبوف**" إلى «الثقافة الهندية بعامة، وإلى بانيني panini في كتابه سوترا sutara بخاصة، في مطلع القرن الرابع قبل الميلاد كما عرضه شارحه باتانجالي patanjali؛ حيث ميز بانيني بين الكلمات ذاتية الدلالية antonymie أو التقريرية واللغة الواصفة» [1] فمصطلح "اللّغة الواصفة" تأسست معالمه مع "**بانيني**" **Panini** عندما ميّز بين نوعين من الكلمات: كلمات ذاتية الدّلالة تحمل معناها في ذاتها تعبّر عن موضوع معيّن، وكلمات لا تحمل دلالتها في ذاتها بل هي شارحة واصفة لما جاء في الكلمات ذاتية الدّلالة؛ فهي كلمات تصف وتشرح ما جاء في كلمات الموضوع أي كلمات واصفة للموضوع، فهو وضّح أنّه هناك مستويين للكلمات –للّغة– مستوى (ذاتي، ووصفي).

كما نجد مثل هذا التّمييز في الثّقافة الإغريقية (اليونانية) ليس عند "**أفلاطون**" **Platon** و"**أرسطو**" **Aristote** اللّذين دأبا على معالجة أهمّ وأكبر القضايا التي استرعت اهتمام الباحثين المتقدّمين في معظم المجالات الفلسفية، والسّياسية، والفنّية، والأدبيّة... وهذا ما استغربته الباحثة "**جوزيف ري- دبوف**" بل نجده عند "**فور فور يوس**" Porphyre في شرحه لكتاب إيساغوجي Isagoge الذي يميّز فيه بين كلمات ذات دلالة تقريريّة (لغة الموضوع) وكلمات غير تقريريّة (لغة واصفة) من خلال نظرية الوضعين les deux impositions [2] تجسّد اهتمام الإغريق باللّغة الواصفة من خلال نظرية الوضعين التي يشير فيها الوضع الثّاني بتفسيراته وتحليلاته لما هو موجود في لغة الموضوع للوضع الأوّل

[1]– المرجع السابق، ص24.

[2]– ينظر بن مسعود محمد العربي: سيميائية خاصية الدور وصناعة اللغة الواصفة عند الفارابي، سيميائيات، المجلد 16، العدد 02، الجزائر، سبتمبر 2020، ص95.

و«عليه فإن الوضع الأول يقوم بإحداث علاقة بين الكلمة اللسانية وما تحيل إليه في العالم الخارجي، أما الوضع الثاني فهو كلمة لسانية تحيل إلى كلمة أخرى تصبح بدورها موضوعا للوصف، ومن ثمة تعمل هذه الألفاظ التي في الوضع الثاني على تفسير غموض لغة التعبير العادية (اللغة الموضوع) وشرحها»[1] فالوضع الثّاني لغة واصفة للوضع الأوّل (لغة الموضوع).

أمّا في التّراث اللّاتيني نلفي أنّ "**أغسطين**" **Augustin** هو أوّل المشتغلين على التّمييز بين الكلمات العادية التي تحيل إلى الملفوظات الموظّفة في الكلام العادي، والكلمات الواصفة التي توظّف لوصف وشرح ما استعصى من الكلمات الموجودة في الكلام العادي[2] فاللّغة الواصفة في هذا المقام شرح للمعنى المستعصي أكثر منه دراسة لمبنى الكلام، وهذا يتوافق مع مفهوم "**دومنيك ما نغونو**" **Dominique Maingueneau** لمصطلح الميتاخطاب الذي يشير إلى المستوى العادي في التّواصل للّغة الواصفة.

2.1 اللّغة الواصفة عند العرب القدامي.

إذا عدنا إلى الدّرس العربيّ القديم نجد أنّ مفهوم اللّغة الواصفة عرف شيوعا في الدّراسات النّحوية؛ إذ أشار "**بيير لا رشيه**" **Pierre Larcher** إلى أنّ «الأبحاث حول اللغة الواصفة ومتصوراتها بلغت أشدها في حنايا المصنفات النحوية العربية، ومن ثم يمكن القول: إن الدلالة التقريرية ضمن التراث النحوي، واللسانيات العربية بعامة تقترب من المقولات الحديثة بل تطابقها في الكثير من التصورات»[3] فالنّحو العربيّ عالج الكثير من القضايا التي تخصّ قواعد بناء اللّغة العربيّة ووظائفها، وفي تراثنا العربيّ نوادر تثبت مثل هذا النوّع من الاشتغال على بساطة أصحابه؛ حيث وقف أعرابي «على مجلس الأخفش فسمع كلام أهله في النحو وما يدخل معه فحار وعجب وأطرق ووسوس، فقال له الأخفش:

---

[1]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص27.

[2]– ينظر بن مسعود محمد العربي: سيميائية خاصية الدور وصناعة اللغة الواصفة عند الفارابي، ص98.

[3]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص39.

ما تسمع يا أخا العرب؟ قال: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا»[1] فالحديث بأقسام الكلم (الحرف، والاسم، والفعل)، والحديث عن مختلف العلاقات التي تنتج عن التّركيب بين مختلف الأقسام شيء واضح عند الأعرابي، لكن التّعليق والوصف الذي يطال عناصر التّركيب وقواعده مثلا، وتسمية القضايا والمفاهيم بمصطلحاتها في الدّرس النّحوي شيء مبهم عند الأعرابي –غير المتخصّص– وهذا ما تقوم به اللّغة الواصفة؛ فهي خطاب على خطاب أو كلام على كلام على حد تعبير "**التوحيدي**" الذي يقول: «إنّ الكلام على الكلام صعب (...) لأنَّ الكلام على الأمور المعتمَد فيها على صور الأمور وشُكولها التي تنقسم بين العقول وبين ما يكون بالحس ممكن (...) فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضُه ببعضه، ولهذا شق النحو وما أشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر»[2] فالكلام عن الأمور يصب في خانة الكلام العادي (لغة الموضوع) وهو يتسمّ بالعفوية، في حين أنّ الكلام على الكلام فهو كلام واصف (شارح، مُقعِد) لذا يتميّز بالكفاية المعرفيّة.

يقف "**بيير لا رشيه**" في دراسته الموسومة بـ (نص في اللغة الواصفة العربية) عند أهمّ المتخصّصين في هذا المجال مؤكّدا على «أن النحاة والمناطقة العرب لم يتوانوا في النظر في طبيعة اللغة الواصفة، ذلك أن الفارابي يشير إلى المفهوم في كتاباته المنطقية، كما أن النحاة بدءا من الزجاجي وانتهاء عند البطليوسي لم ينفكوا عن معاودة النظر في اللغة الواصفة وآليات تعريفها للغة العادية، وفي هذا يتحدث عن الدور الريادي الذي قام به الزجاجي من خلال جهوده في إقامة لغة نحوية أصلية تراعي منطق التساؤل وإعطاء الجواب، وبين السؤال والجواب تتفتق لغة واصفة نظرية خالصة. كما أن "البطليوسي" حاول

[1]– أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، (دط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة– مصر، 2017، ص333.

[2]– المرجع نفسه، ص327.

الارتقاء (...) باللغة النحوية إلى الحد الذي تتنزه به عن التناقض والتداخل»[1] فأسلوب "**الزجاجي**" في الطّرح قائم على صيغة السّؤال والجواب نتج عنه حوار بين لغة الموضوع ولغة الوصف التي تجيب عن تساؤلات لغة الموضوع، فهو مارس اللّغة الواصفة كإجراء –واع أو غير واع– كان له بالغ الأثر على النّحو العربيّ، والشّيء نفسه مع "**البطليوسي**" الذي اعتمد على اللّغة الواصفة كأداة علمية دقيقة يحلّل ويناقش بها القضايا النّحوية، ليصل بفضلها إلى رفع اللّبس والقضاء على التّناقض، ومنع التّداخل، بخاصّة ما تشعّب من قضايا بين النّحو، والمنطق، والفلسفة آنفا، لكن ما يميّز "**الفارابي**" أنّه اهتم باللّغة الواصفة كمفهوم وإجراء، وهذا ما سأتبيّنه في السّياق القادم، فاهتمام نحاة العرب باللّغة الواصفة كان من قبيل صناعة الحدود، وإرساء القواعد التي تحكم علم النّحو في جلّ عوالمه؛ حيث قدّموا آراء بنّاءة سعت إلى التّأسيس لتراث اصطلاحي عربيّ من شأنه أن يكون لبنة أساسية للنّظريّة النّحوية العربيّة.

بقليل من التّفصيل لما جاء في قول "**بيير لا رشيه**" حول جهود "**الفارابي**" الذي يعدّ من بين أهمّ النّحاة الذين اهتموا بمفهوم اللّغة الواصفة؛ إذ نهَج نهْج القائلين بنظرية الوضعين التي يشرحها في مؤلفه (تعاليق ابن باجة على منطق الفارابي) قائلا نعني «بالألفاظ التي في الوضع الثاني الألفاظ التي تدلّ على العموم على معان هي الألفاظ في الوضع الأوّل، مثل قولنا اسم وكلمة وحرف (...) قولنا "اسم" هو لفظ عامٌ يدلّ على معنى، وهو لفظ خاصّ، مثل لفظ زيد وعمرو وخالد وإنسان (...) وكذلك قولنا "كلمة" هو لفظ عامٌ يدلّ على معنى هو أيضًا لفظ خاصّ، مثل لفظ قام ويقوم (...) وبيّن أنّ كلّ لفظ خاصّ هو لفظ سبق وإن كان في الوضع الأوّل، لأنّ الخاصّ أسبق في الوجود. وكلّ لفظ عامّ للفظ الخاصّ، فهو لفظ وضع لغير اللفظ الخاصّ، ولذلك سمّيت ألفاظًا في الوضع الثاني»[2] فالوضع الأوّل يعكس

---

[1]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص ص17–18.

[2]– أبو نصْر محَمَّد بنْ محَمَّد ابن طرخَانْ ابن اوزلغ الفَارابي: تَعاليق ابن باجَّة على مَنْطِق للفَارابي، تح: مأجد فخْري، ط1، دار المشرق، بيروت–لبنان، 1994، ص141.

المعنى الخاص لموضوع ما، في حين يشير الوضع الثّاني إلى المعنى العام للموضوع السّابق الذي في الوضع الأوّل، وهذا ما يطلق عليه مصطلح لغة الأشياء، واللّغة الواصفة فالوضع الأوّل يعنى بتقديم الألفاظ الخاصّة الدّالة على الأشياء، في حين يقدّم الوضع الثّاني القواعد والأحكام، والمصطلحات التي تصنّف، وتصف، وتحدّد ألفاظ الوضع الأوّل، وهذا ما يطلق عليه "**الفارابي**" بالكلمات الكلية "**فبيير لارشيه**" يشيد بأنّ هذا الأخير عين «آلية اللغة الواصفة تعيينا دقيقا، فهي بالنسبة له، في جوهرها ليست خلق ألفاظ جديدة، وإنما تحويل الكلمات العادية إلى كلمات كلية»[1] فالاسم، والكلمة، والحرف بالنّسبة لـ "**الفارابي**" كلمات كليّة (عامّة) يضم كل صنف منها مالا نهاية من الألفاظ الخاصّة التي نتجت عن اشتغال اللّغة الواصفة على الألفاظ الخاصّة، لتكون بهذا اللّغة الواصفة حسبه أداة علمية تؤسس وتُقعِد لكليات ومبادئ النّحو من شأنها أن تسمح بتخليد قواعده، فهو يهدف إلى الانتقال من لغة الأشياء (الوضع الأوّل) إلى اللّغة الواصفة (الوضع الثّاني)؛ حيث تحقق علمية للنّحو بالتّوصل إلى (الكلمات الكليّة) المؤسسة لنّظريّة نحوية، ولكي تتحقق هذه الغاية ينبه "**الفارابي**" إلى جزئية هامّة ألا وهي عدم دوران اللّغة الواصفة حول لغة الموضوع في حلقة مفرغة، فإذا كانت اللّغة الواصفة «قولا يشرح المعنى»[2] لابدّ أن يبتغي الغاية من الشّرح والتّفسير هي الوصول إلى إفاء المعنى حقّه أو الإرساء على حدّ مانع لمفهوم ما أو تحديد مبادئ وخصائص قضية معينة، فمثلا «كل اسم محتاج إلى التفسير الذي هو الحدّ، ولم نقل كل تفسير محتاج إلى تفسير. ولو كنّا قلنا ذلك، لجاز لكم ان يكلّفونا تفسيراً ثانياً وثالثاً ورابعاً وخامساً. ولكن للأمور أصولا إذا انتهى إليها، استغنى ظهورها عن التفسير» [3] فعندما يتم

---

[1]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص129.

[2]– أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بحوث ودراسات، العدد 46، دار المشرق، بيروت–لبنان، 1986، ص171.

[3]– ابن المقفع، ابن بهريز: المنطق، حدود المنطق، تح: محمد تقى دانشيزوه، ط1، انجمن شاهنشاهى فلسف، تهران–إيران، 1938، ص96.

تحديد الحدّ للمحدد (المصطلح) تتحقق الفائدة المرجوة من اللّغة الواصفة، هنا يكتفي المشتغل لينتقل إلى الاهتمام بجزئيات أخرى تخص القضية نفسها أو يشتغل على لغة موضوع (قضية) جديدة؛ إذ كثيرا ما تتعدّى اللّغة الواصفة الدّرجة الأولى الثّانية، الثّالثة... ولا نعدم ضرورة التّجاوز في بعض الأحيان شرط أن يتطلب وضع لغة الموضوع ذلك، لذا في كثير من الأحيان يعرف اللّفظ بلفظ آخر، وأعضد ما تقدم بمثال قدمه "**عبدالهادي مقصودي**" يقول فيه إذا «عرفنا زيدا بأنه (رجل عربي... الخ)، فإن قيل لنا ما الرجل؟ فتعرف الرجل بأنه (إنسان مذكر)، وإذا قيل ما الإنسان نعرفه أيضا بأنه (حيوان عاقل)، وإذا قيل ما الجسم، نعرفه بأنه (جوهر ممتد)، وإذا قيل ما الجوهر نعرفه بأنه شيء متمكن) وإذا قيل ما الشيء لا نقدر على أن نعرفه لأنه جنس عال والجنس العالي لا يمكن تعريفه » [1] فلو تتبعنا هذا المثال نجد أنّ حدّ "زيد" ينتهي عند زيد رجل عربي أضاف حدّ (رجل–إنسان) لأنّه يوضح الحدّ الأوّل أكثر، لكن الباقي إضافة تبتعد عن تعريف زيد؛ إذ من شروط "الحدّ" أن يكون جامعا مانعا مباشرا للشيء، فالغاية من التّفسير (اللّغة الواصفة) هي تفسير الحد لا تفسير التفسير، وهذا ما عناه "**الفارابي**" باستمرارية الوصف دون فائدة مرجوة لأنّها تغفل عن المنطلق والجوهر الأساسي الذي بدأت منه اللّغة الواصفة، لهذا فمن شروط نجاحها هو الاكتفاء بتقديم ما عجزت لغة الموضوع عن تقديمه.

وحتى يكتمل التّصور الذي قدمه "**الفارابي**"، بخاصّة ما تعلق بالغاية من اللّغة الواصفة قال: «بضرورة أن تحمل اللغة الواصفة خصائص اللغة الموضوع بما أنها جزء من اللغة الطبيعية، فما يمكن أن يقع من أوصاف دلالية حول اللغة الموضوع يمكن أن يصلح لأن يقع وصفا للغة الواصفة، مما يقتضي أن يتوافر كل ما هو حاصل في اللغة الواصفة على ما يعلله في اللغة الموضوع؛ لأنهما يعودان إلى ذات واحدة من حيث ماهيتهما مهما تراكمت اللغات على بعضها البعض (...) وعليه إن اللغة الموضوع لا محالة تحتاج إلى لغة واصفة تشيد قوانينها الضرورية، ولكي تحافظ هذه اللغة على انسجامها يفترض أن لا تناقضها من

[1]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص ص73–74.

حيث الوصف أو من حيث طبيعتها التركيبية والدلالية؛ لهذا سيتم حسب الفارابي الاحتفاظ بخصائص اللغة الموضوع للغة الواصفة لكي لا تقع في تناقضات ومفارقات بين اللغتين. مستندا في ذلك إلى ما سماه بآلية المشابهة»[1] فمراعاة مبدأ المشابهة بين اللّغة الطبيعية (الموضوع)، واللّغة الواصفة من حيث الطبيعة التّركيبية، والدّلالية، والهوية الثّقافية، من شأنه أن يؤطر مجال عمل اللّغة الواصفة ويمنع وقوعها في المزالق، منها الدوران في حلقة مفرغة، أو خروجها عن طبيعة وماهية لغة الموضوع، ففي الأخير اللّغة الواصفة هي لغة انعكاسية يشترط في انتقالها من الوضع الثّاني إلى الوضع الأوّل أن تكون مشابهة للّغة الموضوع، فالخطاب يشتغل على ذاته بذاته، إذا لابدّ من مبدأ المشابهة، فالاشتغال على مواضيع النحو يكون بلغة واصفة نحوية، وليس منطقية أو فلسفية، ومن هنا نلاحظ أنّ الدّراسات اللّغوية العربية القديمة تضمنت الدّراسات التي كان لها وعي بالمفهوم، كما أنّه وجدت دراسات طبقت اللّغة الواصفة بدقة عالية سمحت بالتّأسيس والتّنظير للعديد من القضايا اللّغوية التي تعدّ ركائز الدّرس اللّغوي العربيّ الحديث والمعاصر.

3.1 اللّغة الواصفة في اللّسانيات الغربية الحديثة.

قام العديد من المُنظرين الغربيين في حقل اللّسانيات بدراسة مصطلح اللّغة الواصفة، وفيما يأتي سأعرض مفهومها عند بعض الروّاد المحدثين، أوّلا أبدأ مع الفيلسوف الألماني "**رودولف كارناب**" **Rudolf Carnap** الذي كان سبّاقا للتّأسيس للمصطلح، فإذا أردنا التّأصيل الحديث للمفهوم اللّساني للّغة الواصفة نجد لأتباع حلقة براغ الدّور الكبير؛ حيث استلهموا «مفهوم اللغة الواصفة من بحوث المناطقة؛ ولا سيما من أعضاء حلقة فيينا مثل كارناب؛ وكذلك العالم الرياضي والمنطقي ألفريد تارسكي A. Tarski أحد أبرز أعضاء مدرسة "لفوف – وارسو"؛ حيث نلفي أن هذا المفهوم الذي اصطنعه كارناب في كتاب "التركيب المنطقي للغة" قد استمده من الرياضيات الواصفة (هيلبرت Hilbert) التي هي لغة منطقية منوطة بتحليل الرياضيات وتطهير الحساب من وجود أي تناقض فيه؛ وذلك

[1]– المرجع السابق، ص ص71–72.

بإقامة قواعد للبنى التركيبية الداخلية المترابطة » [1] فالمفهوم مستقى من مبادئ علمية تخلو من أيّ سياق، فمثلما تشتغل الرموز الرّياضية على شرح الرّموز الأخرى، الشّيء نفسه عند اللّغة الواصفة فهي تغوص في دراسة أقسامها (الحرف، والاسم، والفعل، والجملة) مبتعدة بذلك عن المضامين التي تشحن في أقسامها، ومن مجهودات "**كارناب**" المؤيدة للطرح السّابق نجد أنّ «ميادين البحث اللغوي المنطقي عند (كارناب) ثلاثة، هي: البراجماطيقا التي تبحث في القول بالنسبة إلى قائله من حيث الحالة الجسمية والنفسية التي صاحبت النطق به؛ والسمانطيقا التي تبحث في القول بالنسبة إلى دلالته وإلى صدقه وصدق ما يشتق منه؛ والسنتاطيقا التي تبحث في القول بالنسبة إلى علاقة رموزه بعضها مع بعض، بغض النظر عن قائله، وبغض النظر عن دلالته وصدقه » [2] فالميدان الثّالث يوضّح اشتغال القول على القول؛ وذلك باهتمام الرموز ببعضها البعض بغض النّظر عن الدّلالة والسّياق.

كما يعدّ "**كارناب**" أحد أهم الأعلام المتأثرين بمنجزات رائد اللّسانيات "**سوسير**" بخاصّة منجزه المتمثل في تمييزه بين اللّغة والكلام الذي فتح الباب أمام فتوحات علمية هامّة، وقد احتدى به في تقسيمه لميادين البحث اللّغوي المنطقي انطلاقا من تمييزه هو الآخر بين نوعين من اللّغة أصطلح عليهما بـ «"لغة الأشياء" و"لغة الشرح" – فلغة الحديث العادية هي "لغة أشياء" أي أن الناس يستخدمونها ليتحدثوا عن الأشياء التي يريدون أن يتحدثوا عنها، كما يقول المتكلم لسامعه: "الكتاب على المنضدة"؛ وأمّا إذا تحدثنا عن هذه اللّغة نفسها، كأن أقول مثلا عن اللّغة العربية "إنّ ألفاظها لا تخرج عن أن تكون اسما أو فعلا أو حرفا" كانت هذه اللّغة الجديدة "لغة شارحة" أو إن شئت فقل إنّها لغة للغة لا لغة للأشياء التي من أجل وصفها والحديث عنها خلقت اللّغة بمعناها الأوّل»[3] فهو يميز بين لغة الأشياء (الموضوع)

---

[1]– أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص ص165–166.

[2]– زكي نجيب محمُود: خُرَافَةُ الميتَافِيزِيقَا، (دط)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 1953، ص218.

[3]– المرجع نفسه، ص209.

المتحدث بها، واللّغة الشّارحة (الواصفة) التي تصف وتشرح لغة الأشياء، وتوضحها مقتفيا بذلك أثر القدامى في تحديد المصطلح.

ثانيا مع النّاقد والعالم اللّغوي الرّوسي "**رومان جاكبسون**" **Roman Jacobson** لكن قبل أن أخوض في نظرية الوظائف التي قدمها "**جاكبسون**" لابدّ أن أشير إلى أنّه وضع مخطّطه السّداسي للعملية التّواصلية استنادا إلى نموذج "**كارل بوهلر**" **Karl Buhler** الذي كان يتضمن (المرسل، والمرسل إليه، والمرجع) ليقتصر النّموذج على ثلاث وظائف هي: الانفعالية، والإفهامية، والمرجعية، أمّا الوظيفة الرّابعة (الانتباهية) فهي من وضع "**برونسيلاف مالينوفسكي**" **Bronisław Malinowsk** ليعمل "**جاكبسون**" على إضافة العناصر الأخرى (الرّسالة، والقناة، والسنن) ومن ثمة الوظيفة الشّعرية Poétique، وكذلك الوظيفة الميتا لسانية Métalinguitique[1] وهذا ما وضحه "**عمر أوكان**" قائلا إنّ «الوظائف الأربع كانت موجودة قبل ياكبسون (...) وهي وظائف تتعلق بما هو خارج لساني؛ أي أنّها خارج الخطاب؛ في حين أنّ الوظيفتين المتبقيتين هما داخل الخطاب، أي أنّهما تتعلقان بما هو لساني محض»[2] فمن خلال الوظيفتين التي أضافهما "**جاكبسون**" يتجلى التّوجه البنيوي في مشروعه، وبالاعتماد على عناصر عملية التّواصل وضع نموذجه لوظائف التّواصل في الخطاطة الآتية:[3]

[1] ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص أدب عربي معاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 02–الجزائر، 2016/2015، ص ص 84–85.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل رومان ياكوبسون نموذجا، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 2003، ص51.

وهكذا يتّضح أنّه نادى بالشّعرية، كما أنّه حدّد «فرضية أساسية لموضوع علم الأدب بقوله: إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، ولكن الأدبية Littéraité » [1] فموضوع الشّعرية الأساسي هو «قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ » [2] لتحيلنا الشّعرية إلى اهتمام الأدب بأدبيتيه، وبكل الجماليات التي تشكل هذه الأدبيّة (اللّغة، الأسلوب...) وقد أطلق "**جاكبسون**" على هذه المهمة الوظيفة الشّعرية، وهي تستهدف الرّسالة «بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعرية للّغة ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدْرَس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامّة للّغة، ومن جهة أُخرى يتطلّب التّحليل الدّقيق للّغة أن نأخد جدّياً بعين الاعتبار الوظيفة الشّعرية » [3] فاشتغال الرّسالة على ذاتها من أجل الكشف عن شعريتها يشبه مع ما يفعله الميتاروائي، فهو يتعامل مع ذاته بنرجسية استكشافية، واصفا لمادته، شارحا لبنائه ومعالجا لقضايا مرت بمسار التّجريب الرّوائي.

زد على هذا الوظيفة الميتالسانية Métalinguistique التي تعد آلية لاشتغال الخطاب على ذاته، وقد «جرى تمييز بين مستويين للغة، في المنطق المعاصر، بين "اللّغة – الموضوع" المتحدّثة عن الأشياء، و"اللّغة الواصفة" المتحدّثة عن اللّغة نفسها. إلا أن اللّغة الواصفة ليست أداة علمية ضرورية في خدمة المناطقة واللّسانيين فحسب؛ فهي تلعب أيضا دوراً هامّاً في اللّغة اليومية. فنحن نمارس اللّغة الواصفة دون أن ننتبه إلى الخاصّية الميتالسانية لعملياتنا» [4] فوظيفة اللّغة الواصفة من وظائف اللّغة أساسية في مشروع "**جاكبسون**" وهي لا تخصّ الجانب العلمي المقنن للّغة فقط، بل تشمل اللّغة اليومية للفرد من خلال الشّروحات والتّعليقات التي يعقبها على كلامه، وتتوسع "**فاطمة الطبال بركة**"

---

[1]– المرجع السابق، ص ص43–44.

[2]– المرجع نفسه، ص ص44.

[3]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص31.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في طرحها هذا قائلة إنّ «اللّغة عنده ليست شيئاً جامداً يتكون من كتلة واحدة، بل هي – ومن ضمن هذا المنظار– قسمان يكمّل كلّ واحد منهما الآخر، ولا وجود لأحدهما دون القسم الآخر. وهذان القسمان هما: اللغة – الهدف (الحسية) langue–objet، وما وراء اللغة (المجردة) Métalangage» [1] يقابل مصطلح اللّغة – الهدف عند "**جاكبسون**" مصطلح اللّغة الموضوع، والشّيء نفسه بالنّسبة لمصطلح ما وراء اللّغة المجردة يقابله مصطلح اللّغة الواصفة، وهذه الأخيرة يحدّدها "**جاكبسون**" قائلا هي: «مصطلح لوصف كل ملفوظ مرسل حول ملفوظ آخر لكي يحمل المتلقي على فهم ووعي دلالة الخطاب الذي أرسله المرسل بوضوح تام، فالهدف من الميتالغة هو محاولة توصيل خطاب لغوي بواسطة اللّغة نفسها»[2] فالغاية منها هي توضّيح ما جاء في اللّغة الطبيعية (الموضوع)، وذلك بتتبع قواعدها وسننها، وشرح مستويات اشتغالها، بالإضافة إلى تحقيق الغاية التّواصلية بنجاح بين المرسل والمرسل إليه، لتكون اللّغة الواصفة إذا عبارة عن نشاط مصاحب لنشاطه مثلها مثل اللّغة، فهي جزء من التّواصل العاديّ، ومنه فالوظيفة الشّعرية والوظيفة الميتالسانية من أهمّ المقولات اللّسانية التي أسّست لاشتغال الخطاب على ذاته، بعد ما كان اشتغال الخطاب يقتصر على ما هو خارج اللّساني.

ثالثا خصّت الفيلسوفة والمعجمية "**جوزيت ري ديبوف**" **Josette Rey Debove** موضوع اللّغة الواصفة بدراسة مباشرة ومتخصصة؛ حيث ألّفت كتابا عنونته بـ (اللغة الواصفة Le Mètalangage) قدّمت فيه استعراضا نظريا مشوبا بالتّحليل لجملة من الباحثين الذين اهتموا باللّغة الواصفة، متتبعة تاريخ حضور المفهوم في مختلف الثّقافات الغربية (الهندية، اليونانية) وكذلك العربيّة، وصولا إلى ميلاد المصطلح عند "**كرناب**" و"**موريس**"

---

[1]– فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسَة ونصوص، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1993، ص39.

[2]– آسيا بن عبدي: الرّواية المغاربية بين الميتاروائي وتفاعل الخطابات قراءة على ضوء نظرية التلقي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه تخصص أدب عام ومقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة–الجزائر، 2018/2017، ص27.

و"**يالمسليف**" لكنّها لم تقف عند حدود تقديم جينالوجيا مصطلح اللّغة الواصفة، ولهجت بما قدّمه السّابقون فقط، بل سعت إلى التّأسيس للمصطلح؛ وذلك بتقديم جملة من الآراء، والبداية كانت مع التّحديد؛ إذ تعرفها بقولها هي: «الكلام اللّغوي الواصف يتقلص ليصبح مجرد فرع معجمي صغير، توجد إذن كلمات لغوية واصفة، تستعمل للحديث عن اللّغة، مثلما توجد كلمات لغوية واصفة، تستعمل للحديث عن الجغرافيا، السينما، الخياطة الرياضة... إلخ»[1] فإذا كانت لغة الموضوع أولية، وعادية، فاللّغة الواصفة لغة متخصّصة عارفة؛ فهي ترقى إلى إنشاء معجم اصطلاحي يخص لغة الموضوع، سواء تعلّق الأمر باللّغة أو اختصاصات أخرى تقوم على أنظمة غير لغوية كالسينما، الرّياضة... ولكل تخصص معجمه الواصف من الكلمات، والمصطلحات الذي ينبع ويخضع لطبيعة لغة الموضوع، ففي هذا التّحديد نجد تأكيدا على أنّه لكلّ مجال لغته الواصفة الخاصّة به، كما أنّها تؤكد على الخاصّية "الانعكاسية" التي تملكها اللّغة، وتفتقدها بقية الأنظمة الأخرى؛ إذ «إن اللغة بمقدورها الكلام عن كل نسق يوجد في حالة الكلام عن ذاته »[2] فمن خلال دوران اللّغة حول ذاتها هي تنتج مستوى ثاني من اللّغة، والدّلالة فاللّغة الواصفة هنا تعتبر أداة انعكاسية، وفي الوقت نفسه نتاجا لهذا الانعكاس، ويعود هذا إلى طبيعة وخصائص النّظام اللّغوي الذي يتميّز على باقي الأنظمة غير لغوية التي تعجز عن القيام بالانعكاس؛ أي وصف اللّغة، فاللّغة الطبيعية تمتاز بـ «قدرتها على وصف ذاتها ووصف الأنظمة غير اللّغوية، في حين تفتقد هذه الأنظمة القدرة على وصف اللّغة، وهذا شيء بديهي لا يحتاج إلى البرهنة. غير أنّه في حالة وصف اللّغة للأنظمة غير اللّغوية نجد تمييزا واختلافا بين أداة الوصف وموضوع الوصف» [3] زد على هذا تأكيدها على الوظيفة اللّغوية الميتالسانية التي قال بها "**جاكبسون**" فاللّغة الواصفة لا توظف في المجال العلمي فقط؛ بل توظف كذلك في التّواصل العادي بين

---

[1]– ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، ص88.

[2]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، ص57.

[3]– ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، ص89.

الأفراد؛ حيث يمكن للفرد أن يعقب أو يعلق على كلامه أثناء التخاطب، حول هذا تقول "**ري ديبوف**": «كلّ فرد منا يلجأ إلى الوظيفة اللّغوية، بغض النظر عن حديثه؛ ولا سيما في التعليق الضروري على الحديث، في التواصل اليومي؛ بتعديله بعيدا عما يمكن أن يعنيه أو يدّل عليه»[1] وبالرّجوع إلى معجم (المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب) لـ "**دومنيك ما نغونو**" نجده يصطلح على هذه الوظيفة بالميتاخطاب Métadicuors؛ إذ «يمكن للمتكلم في أية لحظة أن يعلق على تلفظه الشخصي داخل هذا التلفظ: إن الخطاب مشحون بالميتاخطاب، هذا الميتاخطاب يمكنه أيضا أن يطول كلام المتلفظ المشارك ليؤكده أو ليعيد صياغته: ففي الوقت الذي يجري فيه التلفظ، يمكنه أيضا أن يقيّم ذاته ويعلّق على نفسه بالتماس رضا المتلفظ المشارك (...) إن وظائف هذا الميتاخطاب متنوعة: التصحيح الذاتي (...) الإشارة إلى عدم مطابقة بعض الكلمات (...) السعي إلى استبعاد منذ البداية خطأ في التأويل (...) الاعتذار (...) إعادة صياغة الكلام (...)»[2] فالميتاخطاب يوظّف للتّصحيح الذاتي أو استبعاد الخطأ في التّأويل.

بالإضافة إلى الاعتذار، وإعادة صياغة الكلام، مع الإشارة بعبارات خاصّة إلى عدم مطابقة بعض الكلام للسّياق الذي يرومه المتكلم، سواء أكان هذا في خطاب عفوي أو مراقب، شفوي أو كتابي فإن صحت العبارة كل هذه العمليات هي بغية مراجعة المتكلم لكلامه السّابق والمتمعن يجد أنّ الميتاخطاب يمثل الاستخدام أو الاشتغال العادي التواصلي للّغة الواصفة فهو حسب هذا التّحديد لا يرق إلى مصاف الوظيفة العلمية للّغة الواصفة التي تهدف إلى التّنظير للّغة الموضوع، فالميتاخطاب يعد الجانب العفوي وغير مقنن للّغة الواصفة، في حين تعدّ هذه الأخيرة لغة انعكاسية، أمّا الميتاخطاب فيعتبر لغة استدراكية، ومنه مصطلح الميتاخطاب لا يندرج في حقل الميتاقص (الميتاروائي) مثل ما تشير له بعض الدّراسات.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– دومينيك ما نغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008، ص ص85– 86.

هذا وسعى "**دوقولمين**" **Dugolmine** إلى بلورة مفهوم الميتاخطاب بالتّمييز بين ثلاث ملفوظات* ومنه تقسيم عملية اشتغال الخطاب على ذاته إلى ثلاث مستويات وهي: الخطاب، والتّبليغ، واللّغة. تختص الملفوظات الميتاخطابية بالخطاب، أمّا الملفوظات الميتاتبليغية فتهتمّ بمرحلة التّبليغ، في حين تعنى الملفوظات الميتالغوية بأداة الخطاب ألا وهي اللّغة، فيختار الأنسب منها وأيّ تعليق أو مراجعة للّغة أو لأسلوب التّبليغ سينعكس ذلك التّغيير مباشرة على مستويات الخطاب؛ بمعنى أنّ مهام الملفوظات الميتاخطابية هي نتاج لما قام به المخاطب على مستوى حلقة التّبليغ (الملفوظات الميتاتبليغية) أو حلقة اللّغة (الملفوظات الميتالغوية) أو كلاهما؛ فمثلا بالعودة إلى التّحديد السّابق نجد أنّ عبارات التّصحيح الذّاتي، والاعتذار، واستبعاد المخاطب للخطأ في التّأويل كلّها عبارات تصب في مرحلة التّبليغ؛ وذلك باهتمام المخاطب بأسلوب تبليغه لفحوى خطابه بعيدا عن الخطأ أو النّقص، في حين تصب عملية إعادة صياغة الكلام أو الإشارة إلى عدم مطابقة بعض الكلمات لمراد المخاطب في حلقة اللّغة، فهو يهتمّ بقناته التّواصيلة من ناحية الصّياغة والقواعد، والكلمات لتكون بهذا الملفوظات الميتاخطابية تهدف إلى إنجاح العملية التّواصلية أكثر من شيء آخر كوصف ما جاء في اللّغة التّواصلية.

بالإضافة إلى هذا تتفق "**ديبوف**" مع "**الفارابي**" فيما يخص التّفاوت الموجود بين اللّغة الطبيعية واللّغة الواصفة من حيث غناها بأدوات تمكّنها من جعل اللّغة الطبيعة مادة للوصف «فاللغة الواصفة نظام مبني على نسق ن+1 في علاقته مع اللّغة التي تنتظم في شكلّ اللغة ن، يتعلق الأمر في اللّغة المدروسة بوصف العلاقة بين لغتين، وظيفة إحداهما الحديث عن الأخرى. وبهذه العلاقة المتشابكة تصبح اللّغة الواصفة أغنى من لغة الموضوع

* وهي: «الملفوظات الميتاخطابية والملفوظات الميتاتبليغية والملفوظات الميتالغوية، الملفوظات الأولى، وهي الأكبر عددا، تهم الكلام الصادر أثناء التبادل من قبل المتفاعلين، أما الثانية، فتهم تسيير التفاعل la conduite de l'interaction (...)، أما الملفوظات الميتالغوية، فهي تهم اللغة» المرجع السابق: ص ص86–87.

لاحتوائها على متغيرات من نمط علوي» [1] فاللّغة الواصفة بما أنّها تضلع إلى شرح وتأويل لغة الموضوع فهذا يستلزم أن تكون متفاوتة على هذه الأخيرة من ناحية الغنى الاصطلاحي والقواعد التي تبنى بها اللّغة الموضوع، والقوانين التي تحكم المسار الإجرائي لها، وإلا لن يكون بإمكانها الوصف، فكلّما كان التفاوت واضحا –مع الحفاظ على السّمات المشتركة بينهما– كلّما اقتربت اللّغة الواصفة من التّجريد والتّنظير، وهذا ما يتطلبه المتفاعل مع الخطاب الميتاروائي؛ إذ عليه أن يكون متمكنا من المسار التّنظيري للجنس الرّوائي (اللّغة الموضوع) حتى يتسنى له فك شفرات القضايا النّقدية التي نسج منها التّشكيل الميتاروائي؛ لأنّ هذا الأخير ينطلق من مفاهيم، وآليات، وقوانين تحكم عالم السّرد التي تمثل أدوات اللّغة الواصفة بالمصطلح اللّساني، وآلية للميتاروائي بالمصطلح النّقدي.

4.1 اللّغة الواصفة في اللّسانيات العربية الحديثة.

في هذا المقام لن أخوض في إشكالية استقبال العرب للّسانيات بين مرحب متحمس للتّجديد، ورافض محافظ على التّراث اللّغوي، لكن سأشير إلى نقاط هامّة تخدم غاية البحث منها إشكالية المصطلح التي تصادفنا كلّما كان موضوع (مصطلح) البحث ثمرة من ثمار المثاقفة؛ فاللّسانيات من العلوم الحديثة التي تأثر بها العرب بالغرب، ونظرا للعراقيل التي تواكب عملية التّثاقف بخاصّة ما تعلق بجملة الفروق الثّقافية الخاصّة بكل طرف، نجد ثغرات في مسار تلقّي الوافد الجديد، وما متاهة الاصطلاح إلّا وجه من أوجه إشكال التّثاقف العربيّ الغربيّ، ففيما يخص مصطلح اللّسانيات مثلا رصد الكاتب والأكاديمي التونسيّ "**عبد السلام المسدي**" في قاموس اللّسانيات العديد من المصطلحات التي تختلف من ناحية التسمية وتتعالق من ناحية المفهوم؛ حيث قدم ثلاثة وعشرين* مصطلحا مترجما ومعربا

---

[1]– ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، ص 90.

* المصطلحات هي: «اللانغويستيك، فقه اللّغة، علم اللّغة، علم اللّغة الحديث، علم اللّغة العامّ، علم اللّغة العامّ الحديث، علم فقه اللّغة، علم اللّغات، علم اللّغات العامّ، علوم اللّغة، علم اللّسان، علم اللّسان البشريّ، علم اللّسانة، الدّراسات اللّغويّة الحديثة، الدّراسات اللّغويّة المعاصرة، النّظر اللّغويّ الحديث، علم اللّغويّات الحديث، اللّغويّات الجديدة = اللّغويّات، الألسنيّة، الألسنيّات، اللّسنيّات، اللّسانيّات» عَبْد السَلام المسّدِي: قاموس اللسانيات عَرَبي– فرَنْسي فرَنسي– عَرَبي مَعَ مُقدّمَة في علمِ المصْطلَح، (دط)، الدار العربية للكتاب، القاهرة–مصر، (دت)، ص 72.

وفي هذا العدد أبلغ مثال على ما يعانيه الدّرس اللّساني العربيّ في تحديده لعلم اللّسانيات وباقي المصطلحات التي تنتمي إلى حقله أذكر على سبيل المثال لا الحصر مصطلح "اللّغة الواصفة" الذي استحدث في اللّسانيات العربيّة بعد تأثر هذه الأخيرة بالاتجاه اللّساني الوصفي نظرا للانجازات التي حققتها اللّسانيات الوصفية الغربيّة جعلت الكثير من اللّغويين العرب ينبهرون بها، ما دفعهم إلى تبني المنهج الوصفي لتحليل اللّغة العربيّة؛ كونه يتسمّ بالموضوعية والدقة اللّذين سيضبطان الآراء والمعتقدات الشّخصيّة التي تؤثر على نتائج الدّراسات اللّغوية، لكن هذا المسعى لم يقابله البحث الدّقيق، والمتواتر، والجامع لمختلف الآراء والمشارب؛ حيث اتّسمت «الكتابةُ اللسانيةُ العربيةُ الحديثةُ في تعاملها مع اللسانيات الوصفية بجملةٍ من السمات نذكر منها:

1–عدم تحديد المصادر والأسس النظرية والمفاهيم المنهجية تحديدًا واضحًا.

2–الانتقائية في التعامل مع النظريات اللسانية الوصفية.

3–السطحية في تناول المفاهيم والمبادئ اللسانية الوصفية»[1]

وربّما قد نجد للجزئية الثّالثة ألا وهي السّطحية في تناول المفاهيم والمبادئ اللّسانية الوصفية مكانة لها في طرح مصطلح "اللّغة الواصفة" métalangage، فالمطلع على الدّراسات العربيّة يلاحظ عدم قدرة معظم اللّغويين على الالتزام بحدود الدّرس اللّساني الغربيّ، ودوافع وجود المصطلحات والمفاهيم في سياقها الأصلي، وما قيل على مصطلح اللّسانيات ينسحب على مصطلح اللّغة الواصفة؛ حيث نجد تعدّدا اصطلاحيا للمفهوم نفسه أذكر مثلا: ما وراء اللّغة، ما بعد اللغة، اللّغة الانعكاسية، اللّغة الشارحة، تقعيد اللّغة، لغة عن لغة، لغة حول اللّغة، لغة اللّغةّ... فما يميز هذه المصطلحات هو أنّ أغلبها يعكس جزء من وظيفة اللّغة الواصفة؛ أي لا يوجد تكافؤ بين المصطلح العربيّ، والمفهوم الغربيّ من ناحية الإجراء، لكن الاضطراب في وضع مصطلح موحد يعنى بوظيفة اللّغة الواصفة، يكون كمقابل لها في

[1]– خالد خليل هادين مؤيد آل صونيت: تمّام حسّان في معيار النقد اللسانيّ، الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 203، العراق، 31 ديسمبر 2012، ص251.

التفكير اللّساني والتّراث الاصطلاحي العربيّ، لا ينف وعي الباحثين العرب بأنّ اللّغة الواصفة هي مستوى ثان من توظيف اللّغة، وقد كانت «هذه النتيجة التي توصل إليها كارناب نقلها عنه إلى العربية المرحوم زكي نجيب محمود في كتابه "خرافة الميتافيزيقا" (...) فكان أول تقديم نظري للوصفية المنطقية في اللغة العربية (...) أدى إلى تأصيل مفهوم "النقد الشارح" بوصفه مفهوما يشير إلى نظام لغوي ثان، هو لغة شارحة لنظام لغوي أول هو لغة الموضوع» [1] فالمفكر المصري "**زكي نجيب محمود**" تعرض لموضوع الميتافيزيقا وفصّل فيه في كتابه (خرافة الميتافيزيقا)، ففي الفصل السّابع المعنون بـ "الميتافيزيقا تحت معاول التحليل عند رودلف كارناب" تتبع رؤى "**كارناب**" للفلسفة والميتافيزيقا، وتقسيمه للسيموطيقا (علم الرموز) إلى ثلاث أقسام وهي: البرجماطيقا، والسمانطيقا، والسنتاطيقا، وتميزه بين السمانطيقا الوصفية والسمانطيقا المجردة التي نتج عنها تقسيم "**كارناب**" للّغة إلى نوعين (لغة الأشياء ولغة الشّرح).

ويتبنى "**زكي نجيب محمود**" مصطلح اللّغة الشّارحة كمقابل لمصطلح اللّغة الواصفة؛ إذ يقول عن meta–Language بأنّ «الترجمة الحرفية لهذه العبارة هي: "ما وراء اللغة" والمقصود بها لغة تتحدث عن لغة أخرى، وقد فضلت أن أسميها بالعربية "لغة الشرح" أي اللغة التي تشرح بها لغة أخرى» [2] فهو آثر ترجمته إلى اللّغة الشارحة، وقد وجِدت لهذه التّرجمة جذور في التّراث العربي، فـ «المناطقة العرب كان لهم قصب السبق في اصطناع مصطلح القول الشارح. بوصفه تعبيرا جامعا لأنواع الحدود والتعريفات المنطقية. فهو يعبر عن مفهوم اللغة الواصفة كما تصورها المحدثون من السيميائيين الغرب طورا، وطورا آخر يظهر أنه مقابل لغوي يتناسب مع لفظ اللغة الواصفة التي ارتضاها المحدثون من اللسانيين العرب كمقابل للفظ métalangage» [3] ومن الذين اتبعوه في تبني الإضافة (الشّارح / الشّارحة) نجد

---

[1]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص ص272–273.

[2]– زكي نجيب محمُود: خُرَافَةُ الميتَافِيزِيقَا، ص209.

[3]– ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث العربي الإسلامي دراسة سيميائية، ص23.

الكاتب والمفكر المصري "**جابر عصفور**" الذي اتّخذ من مصطلح اللّغة الشّارحة مرادفا لمصطلح اللّغة الواصفة، واعتمد على الوظيفة التي تقوم بها اللّغة الشّارحة كوظيفة "للنّقد الشّارح" وكل ما يقدمه من تنظير في كتابه (نظريات معاصرة) وبالتّحديد في الباب الرّابع الموسوم بـ "بوعي النظرية" الذي يشتمل على مباحث غاية في الأهمية توضّح كيف أسقط مصطلح اللّغة الشّارحة على النّقد الشّارح قائلا: «هكذا بدأ مصطلح النقد الشارح Metacriticism يظهر في موازاة مصطلح اللغة الشارحة Metalanguage، ويلحّ كلاهما على الاستخدام النقدي بوصفهما دالين على التفاف النقد إلى نفسه، وعلى وعي لغته بحضورها المائز في إشارتها الذاتية. ويوازي مصطلح "اللغة الشارحة" مصطلح "النقد الشارح" في دلالة الخصوص داخل سياقات النقد الأدبي» [1] يفهم من قوله أنّ كل السّمات التي تمتاز بها اللّغة الشّارحة تنسحب على النّقد الشّارح؛ أي أنّ النّقد الشّارح لا يقوم بشرح المقولات التي توصل إليها النّقد الأدبيّ فحسب مثل ما جاء في بحث "**ريمة برقراق**" التي علقت فيه قائلة اعتمد "**جابر عصفور**" «مصطلحين من حقلين مختلفين النقدي واللساني كما أنّه حصر دور نقد النقد في الشرح الدائر على نفسه، وإن كان (بارت) ذاته قد نفى هذه الوظيفة عن النقد قائلا: النشاط النقدي (...) هو نشاط شكلاني بحث، فهو ليس اكتشاف شيء مخفي أو عميق أو سرّي بقي لحد الآن غير منظور في العمل الأدبي» [2] أقول "**عصفور**" أوّلا لم يحصر مهمة نقد النّقد في الشّرح ومباحث الباب الرّابع من كتابه أكبر دليل على ذلك، فغاية النّقد الشّارح هي النّظرية؛ حيث يقول: «إذا كان النقد الأدبي، في أبسط مفاهيمه بوصفه خطابا لغويا، هو كل العبارات الموجودة عن الأعمال الأدبية، في إشاراتها المباشرة أو غير المباشرة إلى هذه الأعمال، فإن النقد الشارح هو الخطاب الذي يُنْزِلُ هذه العبارات مَنْزِلَةَ الموضوع، ويضعها موضع المساءلة، مختبرا سلامتها المنطقية واتِّساقها الفكري، ويصعد منها إلى الأنساق التي تحتويها، محللا أبعادها الوظيفية ودلالتها التأويلية،

---

[1]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص ص271–272.

[2]– ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، ص63.

مترجما الأنساق إلى مقولات أو مبادئ تصورية تؤسس حضور "النظرية". هكذا يغدو النقد الشارح المجال المعرفي الذي يصل بين حدود النقد التطبيقي وحدود النظرية» [1] وهذه الأخيرة لن يستقيم حالها بالشّرح الظاهري البسيط للقضايا كما هو مشار إليه في القول القائل بأنّه حصر النّقد في الشّرح، فاللّغة الشّارحة آلية علمية تهدف إلى الوصول للنّظريّة، والباحث اتخذها نموذجا إجرائيا يعمل النّقد الشّارح على منوالها لتحقيق التّنظير؛ فإذا سلّمنا بأنّ مهمة النّقد الشّارح هي الشّرح فقط فهذا يستلزم أنّ ترجمة كل من "**جابر عصفور**" و"**زكي نجيب محمود**" للّغة الشّارحة هي ترجمة مخلة بالمصطلح الأصل ألا وهو "اللّغة الواصفة" لكنّ من خلال ما تقدم نلاحظ أنّه لا يوجد إخلال بفحوى المفهوم.

يتّضح مما سلف ذكره أن اللّغة الشّارحة مصطلح يرقى إلى أن يكافئ مصطلح اللّغة الواصفة، وهو متداول في الدّرس اللّساني العربيّ، لذا كان من الأجدر أن يستغل أكثر، فمصطلح اللّغة الشّارحة فيه مقومات المصطلح التي تسمح له أن يكسب جدارة القبول والتّداول، بالإضافة إلى كونه مصطلح مستقى من التّراث العربيّ الذي هو في حاجة ماسة إلى التّنقيب والبحث؛ حيث إنّ مجال اللّغة العربيّة يتميز بالخصوبة، وبعض فروعها (المعجمي) تحتاج إلى ضخ دماء جديدة في الدّراسات التي تعنى بتجديد قاموس اللّغة العربية وفق ما يتوافق مع تغيراتها، ويرقى إلى طموحاتها، ويواكب ركب اللّغات المتجدّدة، ولا يتأتى هذا إلا باتباع مخطط عمل مثابر جاد يتّخذ من اللّغة الواصفة/ اللّغة الشّارحة آلية له.

من جملة المصطلحات الموظفة في الحقل اللّساني العربيّ نجد كذلك مصطلح لغة اللّغة الذي يعدّ الأديب والنّاقد الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" من الذين تبنوا هذا المصطلح؛ إذ يقول: «لا نعتقد أنه يكون أي معنى دقيق لقولهم: "ماوراء اللّغة"، أو "ماوراء النقد" وقد يكون من الأفضل استعمال ذلك تحت مصطلح: "لغة اللّغة، و"نقد النقد" والمصطلح الأخير جارينا فيه الذين استعملوه قبلنا. وقد كنا رأينا أنّ مثله كان متداولا في لغة

[1]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص ص287–288.

علماء العرب المسلمين القدماء ("زمان الزمان"، و"معنى المعنى" الخ ...)» [1] ما يتّضح من التّعريف السّابق أنّ كل من: لغة اللّغة، نقد النّقد قراءة القراءة هي مصطلحات تفيد وتخدم الإجراء الذي تقوم به اللّغة الواصفة وهو اشتغال اللّغة، والنّقد، والقراءة على ذاتهم؛ لكن هذا القول لا ينطبق على مفهوم "معنى المعنى" فإذا كان هناك توافق من ناحية صياغة المصطلح لغة اللغّة – معنى المعنى، فالتوافق لا يتوفر في دلالة المفهومين؛ إذ أنّ مصطلح "معنى المعنى" لا يفيد اشتغال المستوى الثّاني من المعنى على المستوى الأول من المعنى كما هو موجود في اشتغال لغة اللّغة؛ بل إنّ "معنى المعنى" في التّراث البلاغيّ العربيّ يفيد المعنى المجازي في الكلام الذي يتأتى عن طريق مختلف أساليب البيان (الإستعارة والكناية، والتّمثيل...) وقد اهتم "**الجرجاني**" بشرح هذا المصطلح في نظرية النظم التي ضمنها في كتابه المتفرد (دلائل الإعجاز)؛ إذ يقول إنّ «الكلام على ضَرْبينِ: ضَرْبٌ أنت تصِل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده (...) وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدَه، ولكن يَدُلُّك اللفظ على معناه الذي يَقْتضيه / موضُوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دِلالَةٌ ثانية تصل بها إلى الغرض. ومَدَارُ هذَا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التَّمثيل» [2] فـ "معنى المعنى" إذًا يفيد المعنى غير مباشر في الجملة فهو صحيح يمثل المستوى الثّاني للمعنى لكن من ناحية الدّلالة لا من ناحية آلية الاشتغال الانعكاسي ويخلص إلى القول: «"المعنى"، و"معنى المعنى" تعني بالمعنَى المفهومَ من ظاهر اللفظ والَّذي تصل إليه بغير واسطة= و"بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللَّفظ معنَى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر» [3] زد على هذا "معنى المعنى" هو إجراء مستقل

---

[1]– ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) –أنموذجا–، ص ص63–64.

[2]– أبو بكر عَبد القاهِر بن عَبدِ الرحمن بن محَمد الجرجَاني: دَلاَئِلِ الإعْجازْ، تع: أبو فهر محمُود محمَّد شاكر، (د ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، 2000، ص262.

[3]– المرجع نفسه، ص263.

تماما عن اللّغة الأولى؛ حيث إنّ "معنى المعنى" عبارة عن معنى مجازي للّغة المعجمية (الأولى)، فهو لا يحتاج إلى العودة إلى مستواها الأوّل، بل يتجاوزه إلى مستويات مجازية.

أخلص إلى أنّه هناك خلط مفاهيمي بين لغة اللّغة ومعنى المعنى؛ وهذا ما أكده "**حمادى صمود**" في تعليقه «على نص الجرجاني السابق (والكلام على ضربين... إلخ)... فيسجل حرص البلاغيين السابقين على الجرجاني في بحثهم للمجاز "على تأكيد الشبه المعنوي بين المنقول منه والمنقول إليه، أكثر من حرصهم على تأكيد التغيير، مما ولد ذلك السعي إلى ذكر التغيير الحقيقي وترجمة المجازات، فاختلطت العلاقة اللغوية الموضوعية القائمة في المجاز بالعلاقة "الماوراء لغوية Métalinguistique" التابعة عن قراءتهم للوجه»[1] وفي هذا تفسير على أنّه قد يعتمد مصطلح معنى المعنى مرادفا لمصطلح لغة اللّغة انطلاقا من توافق الصيغة في حين ماهية المفهوم غير ذلك تماما.

يُستخلص من هذا المبحث أنّ اللّسانيات الوصفية كانت سبقا علميا طوّرت من ذات مجالها، كما أنّ إجراءها الانعكاسي سيطور عدّة مجالات أهمّها الأدب، وقد اخترت مجموعة من الروّاد الذين عنوا بدراسة مفهوم اللّغة الواصفة في القديم، كما اهتموا بتحديد المصطلح في العصر الحديث غربا وعربا، والغاية من هذا التّقديم هو تكوين فكرة ستكون أرضيّة لموضوع البحث؛ ألا وهو معرفة بوادر اشتغال الخطاب الأدبي على ذاته، فاللّسانيات أكسبت الأدب، وغيره من الفنون آلية الاشتغال الانعكاسي، وفيما سيأتي سأتحدث عن علاقة اللّسانيات بالخطاب النّقدي؛ حيث تعدّ هذه العلاقة الجسر الذي ضمن انتقال الإجراء الانعكاسي من اللّسانيات إلى الأدب، لكن قبل هذا أريد التّنويه إلى نقطة هامّة ألا وهي أنّ الأدب صحيح تأثر بالصبغة العلمية التي نادت بها اللّسانيات؛ وذلك بانكباب الخطاب الأدبي على ذاته بوصف خصائصه، وشرح تقنياته الفنّية، وفحص مكامنه الفكريّة، وقد كانت اللّغة الواصفة أداة اللّسانيات الواصفة في الوصول إلى ذلك، في حين الأدب على

[1]– عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، فصول، المجلد 07، العدد 03–04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، أفريل–سبتمبر 1987، ص40.

الرّغم من تبنيه اللّغة الواصفة كإجراء، لكنّه تبعا لخصوصيته الأدبية أوجد لنفسه مصطلحات تعكس هذا الإجراء وفق ما يخدم الخاصّية الشّعرية الخاصّة به؛ بمعنى أنّ جملة المصطلحات المرادفة لمصطلح اللّغة الواصفة المترجمة والمعربة من ناحية الهوية هي خاصة بمجال اللّسانيات، أمّا إذا عدنا إلى الأدب نجد أنّ هذا النوع من الاشتغال يطلق عليه مصطلحات أخرى مثل: السّرد النّرجسي، والميتاأدب، والميتاقص، والميتاشعر والميتاسرد والميتامسرح، والميتاروائي، والميتاقصة... وفي رأيي إشكالية التّعدد الإصطلاحي لا تكمن في التّرجمة ونقص الوعي بمنابع النّظريّات ومفاهيمها ومقولاتها في الدّرس العربيّ فقط، بل يكمن كذلك في قضية التصنيف، فنحن نسقط المصطلحات الخاصّة بمجال ما على مجال آخر، دون أن نراعي ماهيته، وخصوصيته، ومتطلباته، ومن نتائج هذه التّعددية، وعدم التّصنيف هي التّقوقع في معالجة الإشكال الاصطلاحي في الأبحاث الأكاديمية، ما دفع بـ "**حسن درير**" إلى وصف الوضع بأنّه «فقر في الفكر وإثراء في المصطلح» [1] وهذا النّوع من الطرح والمعالجة لا يدفع بعجلة البحث إلى ولوج عوالم أخرى من الموضوع ذاته كيف هو الحال إلى طرق أبواب الاكتشاف والتّنظير لمباحث أخرى تخص ذلك الموضوع أو غيره لذا استفضت في مصطلح اللّغة الواصفة حتى أوضح المنطلق الانعكاسي للميتاروائي من جهة، وأحاول الفصل في التّداخل الاصطلاحي، ومن ثمة الإجرائي (اللّغة الواصفة / الميتاروائي) فيما سيتقدم من البحث من جهة أخرى.

ثانيا: اللّغة الواصفة من الأصل اللّساني إلى الاشتغال النّقدي.

كان نشاط الحركات الأدبيّة والنّقدية دائم التّحول والتطور بغية تقديم دراسات تسهمّ في تحديد الوظيفة الفنّية للأدب بعدما كان ملحقا بالمؤسسات السّياسية، ومترجم لتسييسها لتغييب الفنّي لحساب الأيديولوجيّ لكن بقدوم «اللسانيات كعلم من العلوم الإنسانية، والبنيوية كمنهج في الظواهر ودراستها قد ولدتا نزعة في دراسة القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية

[1]– مرحوم نسيمة: اللغة الواصفة في تعليمية اللغة العربية اللسانيات أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص اللسانيات التطبيقية، كلية الآدب والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم–الجزائر، 2019/2018، ص176.

عموماً، وهي نزعة الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيار العلماني الذي شمل – من بين ما شمله– ميدان الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييماً علمياً. فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيات يتصل رأساً بالأدب من حيث يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي: الشعري منه والنثري» [1] وكما هو متعارف عليه أنّ اللّسانيات تقتصر بحثها على الجملة؛ فهي «لا تستطيع أن تعطي لنفسها موضوعاً يعلو على الجملة، والسبب لأنها لا ترى فيما وراء الجملة سوى جمل أخرى» [2] فالخطاب هو جسر اللّسانيات للأدب؛ بما أنّ الدراسة عند اللّسانيين لا تتجاوز الجملة.

وقد عمل العديد من النّقاد والمنظّرين على التّأسيس للاشتغال الانعكاسي في الدّراسات الأدبيّة أذكر منهم:

1.2 رولان بارت Roland Barthes

يعدّ النّاقد الأدبي والمنظّر الاجتماعي "**بارت**" من أهم الباحثين المشتغلين في الحقل اللّساني والأدبيّ الذين استشعروا ضرورة وجود أداة لتحليل الأدب تكون اللّسانيات منطلقه والأدب مادته؛ إذ يقول: «لكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفاً وتصنيفاً، فإنه يحتاج إلى "نظرية" (...) وإذا كان ثمة عمل يجب أن ينشغل به أولاً، فإن هذا العمل يجب أن يكون في البحث عن النظرية، وعن وضع مخطط لها. ويمكن للإعداد لهذه النظرية أن يكون عظيم اليسر إذا التزامنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأول مبادئها. وأما في الوضع الراهن للبحث، فيبدو من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجاً أساسياً للتحليل البنيوي للسرد» [3] وبحكم طبيعة وخصوصية كل من اللّسانيات والأدب فطريق الانتقال لن يكون معبدا، بل يحتاج إلى جهد جهيد يكون هدفه التّأسيس لنّظرية قائمة على

---

[1]– مهى محمود إبراهيم العتوم: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية–الأردن، 2004، ص48.

[2]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1993، ص ص30–31.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

جهاز مفاهمي يراعي خصوصية الأدب ومبادئ تأسيس النّظريّة (اللّسانيات) لهذا فـ "**بارت**" يؤكد قائلا: «أمامنا طريق طويل علينا أن نقطعه، من غير ريب، من قبل أن نحوز على لسانيات تختص بالخطاب. وأنا أقصد في هذا علماً حقيقياً للأدب يتلاءم مع الطبيعة الفعلية لموضوعه» [1] وقد تطور هذا المسعى على يد طالبه "**تودوروف**".

اشتهر "**بارت**" بالعديد من الآراء النّقدية التي أسست للعديد من المقولات الأدبيّة، كما أنّها أسهمت في التّأسيس لحساسية جديدة في الوسط الإبداعي لعلى أشهرها "موت المؤلف" حيث طالب بـ «إزاحة هذه الشخصية عن الموقع المحوري الذي تحتله في الدراسات الأدبية والتفكير النقدي. وقد كتب عام 1968 يقول: "نحن نعرف الآن أن النص ليس سلسلة من الكلمات تحمل معنًا "لاهوتيًّا" مفردًا ("رسالة" من المؤلف/الله) بل فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات، لا يتمتع أيٌّ منها بالأصالة، ويتصادم بعضها ببعض»[2] بالرّجوع إلى الخطاب الميتاروائي سنجد أنّ لهذا المبحث وقع كبير في بلورة بعض أشكاله وصوره أذكر على وجه الخصوص صراع المؤلّف مع الشّخصيّات والقارئ بالإضافة إلى البَارُودْيَا؛ إذ تتدخل الشّخصيّات مثلا بتعليقاتها على الخطاب الرّوائي، والهدف منها تغييب حضور المؤلّف، وتفعيل حضورها الذي «يوشوش علاقة الكاتب بشخصياته تشويشاً حاداً»[3] داخل مدارات السّرد ومنه إعطائها سلطة التّمرد على عوالم المؤلّف.

2.2 تزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan

يصرح النّاقد الفرنسي البلغاري الأصل "**تودوروف**" بالتّجديد؛ حيث دعا إلى اقحام اللّسانيات في الخطاب، وذلك بتوسيع مجال بحثها من الجملة إلى الخطاب بغية خلق اتجاه يعنى بالخطاب الأدبيّ؛ وذلك بـ «إدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم الخطاب. فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لِـ "استخدام" اللغة. فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقًا من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى

---

[1]– رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1994، ص98.

[2]– جوناثان كولر: رولان بارت مقدمة قصيرة جدًّا، تر: سامح سمير فرج، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2016، ص11.

[3]– رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1999، ص77.

نقطة الانطلاق للعمل المقالي: سوف يصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي. ولسوف تتحول على هذا الأساس إلى إيضاحات فتتحول اللغة إلى الخطاب» [1] ولكي يستقيم حال علم تحليل الخطاب كانت البداية مع ظهور الشّعرية التي تعدّ فرعا من فروع تحليل الخطاب، فقد نادى "**رومان جاكبسون**" في الندوة «التي انعقدت سنة 1960 في جامعة آنديانا (L'Université d'Indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر إليها أبرز اللّسانيين ونقَّاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وكان محورها "الأسلوب" ألقى فيها ر. جاكبسون (Roman Jakobson) محاضرته حول "اللّسانيات والإنشائية" فبشّر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب» [2] وبهذا تكون الشّعرية جزءا من اللّسانيات، ومنه الفرع الأساسي الذي يقوم عليه علم تحليل الخطاب، والمتتبع لمسار الشّعرية يجد أنّ هناك جملة من الاجتهادات التي قدمت، والطروحات التي ناقشت، والمقولات التي أسست شعرية الشكلانيين، وشعرية البنيويين، وكانت غايتهما واحدة ألا وهي أنّه «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ» [3] إذًا "**تودوروف**" يقر أنّ الشعرية تريد «معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس والاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه»[4] فإذا كانت العلوم الإنسانية الأخرى (علم النّفس/ علم الاجتماع...) تبحث عن السّياق الخارجيّ المنتج للأدب، والدوافع الكامنة خلف بنائه، فإنّ الشّعرية تبحث في ذاته وفي مادته اللّغة من أجل

---

[1]– سفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سورية، 2002، ص17.

[2]– عبْد السّلام المسدّي: الأسلوبيّة والاسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس–ليبيا، (دت)، ص23.

[3]– تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 1990، ص23.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الوصول إلى أدبيته؛ أي جملة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا؛ إذ حددت «بشكل أدق موضوع "الأدبية" الذي سيصبح هو "الخطاب" الأدبي وليس الأدب بوجه عام»[1] ليضاف إلى مهام اللّساني الذي يبحث في مجال اللّسانيات مجالا آخرا ألا وهو الخطاب، وموضوعا جديدا ألا وهو الأدب؛ حيث نجد «مهمة اللساني الحديث وقد اندرجت في سلم علم الخطاب»[2] ومن أهمّ المقولات التي جاءت بها الشّعرية الشكلانية أذكر: المتن الحكائي والمبنى الحكائي، اللّغة الشعرية واللّغة اليومية، الألفة والإغراب، المادة والأداة.

ففي شعرية "**تودوروف**" نجد صدا لما جاءت به الشّعرية الشكلانية، فـ «البنيوية الأدبية التي تم استخراجها من الشكلية، استمرت في اللغة الفرنسية أساساً من خلال الناقد البلغاري (أو البويطيقي كما يجب أن أسمية) تزيفتان تودوروف. وحيث إن تودوروف قد ركز على ما هو مشترك بين الشكلانية وبين طريقته البنيوية الخاصة»[3] فالمطلع على مجمل المجهودات المقدمة في حقل الدّراسات البنيوية يلفي أنّ "**تودوروف**" قد قدم أعمالا جليلة أسهمت في نقل الإرث الشكلاني في صيغته البنيوية إلى فرنسا، فإذا كان النّاقد "**نورثروب فراي**" **Northrop Frye** قد اهتم في كتابه (تشريح النقد) بخدمة مقولة علم النّقد فإنّ "**تودوروف**" عمل جاهدا للتّأسيس "لنّظريّة القصّ" من خلال ما أنتجه من كتب أسهمت في ارساء علم للأدب، ما دفع بـ "**روبرت شولز**" **Robert Scholes** إلى الإشادة به قائلا: «إذا وُجد علم للأدب، فإن نقاداً مثل تودوروف، أكثر من فراي، سيكتبون له الحياة»[4] لكنّ "**تودوروف**" البنيوي ليس هو مجال بحثي في هذا المقام، فما يهمني هنا هو تراجعه عن أفكاره البنيوية

---

[1]– سَعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمَن– السَّرد– التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1997، ص14.

[2]– رولان بارت: نقد وحقيقة، ص93.

[3]– روبرت شولز: إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، ضمن كتاب تزيفتان تودوروف وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 1997، ص144.

[4]– المرجع نفسه، ص154.

التي كرس عقدين من حياته للتّنظير لها، ففي كتابه (الأدب في خطر) يشير إلى الاختزال العبثي للأدب الناجم عن حركة النّقد الجديد (الشكلية، والبنيوية) التي عمدت في الستينيات وبداية السبعينيات إلى إعادة النظّر في آليات التّعامل مع النصّ الأدبيّ بالتركيز على الجانب الأسلوبي، والتركيبي، والتقني لبناء النصوص، مقصين بذلك حضور السّياق، وسلطة المؤلّف، وفعالية القارئ، فصارت مثلا «كتابة السرد تتطلب مهارة في اللعب اللغوي والتقنيات الشكلانية أكثر من أي شيء آخر. ليس مهماً بعد هذا أن تقول الكتابة أي شيء حول ما يجري من حولها، المهم أن تكون كتابة جميلة تدور حول نفسها بنرجسية مريضة، وتتلاعب باللغة "تلاعباً خلّاقاً" كما يدّعي أصحاب هذا التوجه. وبهذا صار بإمكان أي روائي أن يكتب رواية بلغة شعرية ويتلاعب صاحبها بكل تقنيات السرد البنيوي من إيقاع الزمن إلى أنواع الساردين ومنظوراتهم، ولكن دون أن يقول أي شيء ذي جدوى حول ما يجري حوله في المجتمع والعالم»[1] وفي القسم الموسوم بـ: "ما وراء المدرسة" من كتابه (الأدب في خطر) يوضّح "**تودوروف**" أثر النزعة البنيوية على الحياة التّعليمية التي اتسمت بالفراغ واللامبالاة، وغياب الجوهر، محملا نفسه مسؤولية الاختزال الذي طال الأدب والنّقد في الآن ذاته حيث إنّه حدث هذا «تحت راية "البنيوية". لقد شاركتُ في هذه الحركة؛ أينبغي لي أن أحسّ نفسي مسؤولاً عن حال المادّة التّعليمية اليوم؟»[2] وفي الكتاب نفسه، نلفيه يبرر دوافعه التي دفعت به إلى تبني البنيوية، وتشرب الأفكار الشكلانية، والتي تمثلت في تجنب الاصطدام الأيديولوجيّ مع العقيدة الماركسية اللينينية؛ حيث كانت آنذاك بلغاريا جزءا من الكتلة الشيوعية، كما هو معهود في كلّ المجالات التي تخضع لقبضة الأيديولوجيا (السلطة) بما فيها دراسة الأدب و«للتوفّق في الدّراسات العليا كان لابدّ، في نهاية السّنة الخامسة، من

[1]– نادر كاظم: هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟، المستقبل العربي، المجلد 36، العدد 418، 31 ديسمبر 2013، ص 115.

[2]– تزفيطان طودوروف: الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2007، ص17.

تحرير بحث شهادة التخرّج. كيف الحديث عن الأدب دون الخضوع لمطالب الإيديولوجيا المهيمنة؟ سلكت إحدى الطّرق النّادرة التي تتيح الهروب من التّعبئة الشّاملة. تلك الطّريق هي الاهتمام بموضوعات دون حمولة إيديولوجية؛ وإذن، في الأعمال الأدبية، بما يتّصل بمادّية النصّ نفسها، بأشكاله اللّسانية. لم أكن الوحيد الذي جرّب هذا الحلّ: منذ عشرينات القرن العشرين، كان الشّكلانيون الرّوس قد مهّدوا سلفاً السّبيل، وتبعهم منذئذ آخرون»[1] لكن هل هذا السبب كفيل ليدفعه إلى ممارسة البنيوية لمدة عقدين من الزمن، بخاصّة بعدما غادر بلاده بلغاريا متوجها إلى فرنسا بلاد الديمقراطية والحريات الفردية؟ صحيح أنّه في العادة يتمسك النّاقد في مشواره النّقدي بمنطلقات معينة، ويستمر وفق مبادئ خاصّة، لكن هذا ليس بمصير محتوم و"**تودوروف**" مثال على هذا التّغيير، والذي يوضّح انتقالته الفكريّة قائلا: «لقد أدركت إذن، لكثرة ما قرأت من هذه الكتب القديمة، أولاً أن إطاري المرجعي لم يكن الحقيقة المنزّلة، الأداة التي تتيح تقدير درجة الخطأ في كل من التصورات السابقة عن الأدب والتعليق على النصوص، ولكن نتيجة بعض الاختيارات الأيديولوجية؛ ولم أكن من ثمّ متحمساً لفكرة مشاطرة كل متضمنات هذه الأيديولوجية التي تشكل الفردية والنسبوية وجيها الأكثر ألفة»[2] فالخيارات الأيديولوجية دفعت به إلى هذا التّوجه البنيوي، لكنّه يعود ليؤكد أنّ البنيوية لم تكن وحدها غايته في الأساس؛ إذ يقول كان «في ذهني –اليوم كما في الماضي– أنّ المقاربة الدّاخلية (دراسة علاقة عناصر العمل الأدبي فيما بينها) ينبغي أن تكون مكمّلةً للمقاربة الخارجية (دراسة السّياق التّاريخي، والإيديولوجي، والجمالي). وستتيح الدّقة المتزايدة لأدوات التّحليل دراسات أكثر نفاذاً وصرامة؛ لكنّ الهدف النّهائي يظلّ فهم معنى الأعمال الأدبية»[3] غير أنّ مقصده اتخذ منحى آخر طيلة العقدين، ورغم هذا إيمانه بفكرة الجمع

---

[1]– المرجع السابق، ص06.

[2]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، تر: سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، 1996، ص145.

[3]– تزفيطان طودوروف: الأدب في خطر، ص18.

بين الداخليّ والخارجيّ، النسق والسّياق، اللّساني والأيديولوجيّ أدى به إلى إعادة «النظر في حركة "النقد الجديد" والموروث الشكلاني ناقداً ومشككاً ومقوّماً، وذلك في سيرته – النقدية: "نقد النقد" واضعا ما أسْمَاهُ بـ "النقد الحِواريّ" بديلاً»[1] فمن خلال مؤلفه (نقد النّقد – رواية تعلم) يتبين لنا اهتمام "**تودوروف**" بتقنية الميتاروائي؛ وذلك بإشارته إلى ضرورة اتخاذ "النّقد الحواري" بديلا عن بقية أنواع النّقد الأخرى، وهو مصطلح استشفه من دراسته وتحليله لمؤلفات "**ميخائيل باختين**" وقد وضّح ذلك في الفصل الرّابع الذي عنونه بـ: "الإنساني والتداخل الإنساني (ميخائيل باختين)"، وقبل أن أتحدث عن طرح "**تودوروف**" لابدّ من الإشارة إلى نقطة هامّة ألا وهي أنّ مصطلح "الميتاروائي" لم يرد في مؤلفه بصريح العبارة؛ لكنّ الطريقة التّخييلية المتبعة في انجاز كتابه، وكذلك نوعية القضايا المطروقة تشير إلى أنّه تبنى فكرة تضمين الأعمال الرّوائية للتوجهات الفكريّة والنّقدية لصاحبها أو تقديم الطروحات النّقدية في إطار تخييلي.

يشتّمل الكتاب على مدخل، وإيضاحات أولية، وثمانية فصول، وبعد الدّراسة نجد أنّ التوضيحات الأولية، والنّقد الحواري يمثلان الجانب النّظري للكتاب، في حين باقي الفصول هي ممارسة نقدية لما أسماه "بالنّقد الحواري"، ففي الإيضاحات الأولية يشير "**تودوروف**" إلى أنّ الكتب التي تتناول الكتب (الكتب النّقدية) لا تثير اهتمام إلا الأقلية البسيطة –الباحثة– إذ يقول: «الكتب التي تتناول الكتب، بتعبير آخر الكتَب النقدية، لا تشد اهتمام غير أقلية بسيطة من هذه المجموعة من القراء القليلة العدد أصلاً: بعض الطلاب وبعض المتحمسين. إلا أن نقد النقد هو تجاوز لكل حد، علامة على تفاهة الأزمنة على الأرجح: فمن ذا الذي بإمكانه أن يجد فيه فائدة ترتجي؟»[2] إذا كان "نقد النّقد" لا يقدم فائدة فما الداعي لتبنيه كعنوان لكتابه إذا؟ في أول وهلة يبدو أنّه تناقض وقع فيه "**تودوروف**" وهذا ما دفع بمترجم الكتاب "**سويدان**" إلى القول: «كان الأجدر بتودوروف أن يجعل عنوان كتابه "حوار نقدي"

---

[1]– تزفيتان طودوروف: الشعرية، ص06.

[2]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ص16.

بدل أن يعتمد "نقد النقد". لكن العنوان الثانوي "رواية تعلم" يؤدي على ما يبدو، أيضاً، دلالة أدق، وذلك نظراً لما يحفل به الكتاب من بعد "روائي" بما يتضمنه هذا اللفظ من بعد ذاتي يتسرب إليه من أدبيته، ويقصيه عن الموضوعية المعهودة في الدراسات المنهجية الحديثة. وتودوروف نفسه يشير بصراحة إلى هذا البعد الذاتي حين يذكر أن اختياره للمؤلفين الذين يدرسهم "قد خضع لجملة مقاييس موضوعية وذاتية، أو حين يقول: "لقد اخترت أولئك المؤلفين الذين شعرت بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي»[1] إذا ما الدّلالة الدقيقة التي يقدمها العنوان الثانوي "رواية تعلم"؟ وللإجابة على السؤال أشير إلى أنني لا أتفق مع "**سويدان**" فيما ذهب إليه حين قال: (كان الأجدر بتودوروف أن يجعل عنوان كتابه "حوار نقدي" بدل أن يعتمد "نقد النقد")؛ إذ إنّه مصطلح يتناقض أو لا يعبر عن غاية "**تودوروف**" من وضع هذا الكتاب، فبعد تهكمه على نقد النّقد الذي لا جدوى منه يعود ليقول: «يمكنني الدفاع عن موضوع كتابي هذا بالاحتجاج بأن النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب وإنما قرينه الضروري (فلا يمكن للنص أبداً أن يقول حقيقته الكاملة)، أو بأن السلوك التأويلي هو أكثر شيوعا من النقد، ومن ثم فإن أهمية هذا الأخير تكمن في شكل من الأشكال في تحويله هذا السلوك إلى احتراف، وفي توضيحه لما ليس هو في مكان آخر سوى ممارسة لا واعية. إلا أن هذه الحجج، الصحيحة بحد ذاتها، لا تعنيني هنا: إذ ليست غايتي الدفاع عن النقد أو تأسيسه»[2] أريد أن أؤكد هنا على قوله: (يمكنني الدفاع عن موضوع كتابي) فهو لم يقل (يمكنني الدفاع عن عنوان كتابي) ففي هذا إشارة إلى فحوى موضوع كتابه، فعلى القارئ أن يتفحص فصول الكتاب ليدرك أنّه يهدف إلى التّأسيس "للنّقد الحواري" الذي يقوم على الحوار السنكروني – المتزامن – بين النصوص (حوار بين صورتين داخل النص)؛ حيث «يتكلم النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات– أو بالأحرى مع المؤلفات، وهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصورتين الحاضرتين. ليس النص المنتقد موضوعاً ينبغي

[1]– المرجع السابق، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

لـ "تقعيد لغة" أن يأخده على عاتقه، ولكنه خطاب يلتقيه خطاب الناقد؛ المؤلِّف هو "أنت" وليس "هو"، محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية. لكن الحوار غير متناسق لأن نص المؤلف مغلق، بينما يمكن لنص الناقد أن يستمر إلى مالا نهاية. ولكي لا تكون اللعبة مدبّرة ينبغي على الناقد أن يُسمع صوت محاوره»[1] فإذا كان النّقد الأدبي يتكلم عن الأدب ونقد النّقد تقعيد للّغة الأدب أو لغة واصفة تدرس وتحلل ما جاء في النّقد الأدبي، فإنّ "النّقد الحواري" هو عبارة عن كلام النّقد مع الأدب في الآن نفسه، فبعدما كان النّقد الحاضر (أنت)، والأدب النصّ الغائب (هو)، أصبح النصّ الأدبي مع النّقد الحواري (أنت) دلالة على آنية النقاش والحوار مع النصّ، وليس إلى النصّ، فمن هنا "الحوار النّقدي" الذي يقترحه "**سويدان**" الذي يتّسم بالطابع الدياكروني – المتعاقب – أحسبه لا يعكس تلك الدّرجة والنوعية من الوعي النّقدي الذي هدف إليه "**تودوروف**" وربما نجد في الفصل الثّالث من كتابه الموسوم بـ: النّقاد الكتاب (سارتر، بلانشو، بارت) ما يبرر هذا؛ إذ يقول "**تودوروف**": «"النقاد – الكتاب"، وليس "الكتاب – النقاد": سوف أتساءل هذه المرة ليس حول النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً»[2] فالحوار النّقدي مصطلح إجرائي يُعتمَد في الدّراسات النّقدية القائمة على تقديم الطروحات النّقدية مواجهة لطروحات نقدية أخرى مثل الكتب النّقدية، لكن النّقد الحواري مصطلح إجرائي وفنّي يُعتمد في الأعمال الإبداعية –الرّواية– التي تحوي رؤى نقدية مشكلة لنا الميتاروائي، فالنّقد ليس ملحقا سطحيا بالأدب، ولكنّ نظيره الضروري، لهذا لابدّ أن يصاحبه ويجاوره أثناء الممارسة، وهنا تكمن الغاية من وضعه للعنوان الثانوي "رواية تعلم" فالطابع السّردي الذّاتي، والانعكاسي، والحواري واضح في ثنايا الكتاب، وهي سمات (تقنيات) مستقاة من الجنس الرّوائي لا النّقد؛ إذ نلاحظ الطابع الذّاتي مثلا في حديثه عن "**رولان بارت**" أستاذه ومشرفه قائلا: «كانت تربطني برولان بارت [Roland Bartnes] أثناء حياته علاقة

[1] – المرجع السابق، ص148.

[2] – المرجع نفسه، ص51.

عاطفية، لم تتوقف منذ موته. ولا يسعني حتى أن أوهم نفسي باللاتحيز إذا كان علي التكلم عنه (...) إذن ليس رولان بارت هو المقصود في الصفحات اللاحقة، وإنما "بارتي أنا"»[1] أما الطابع الحواري نجده في محادثته مع "**بول بنينو**" **Paul Benigno** الذي ناقش معه عدّة قضايا مثل: تعريف الأدب، والعلاقة بين الفن والأيديولوجيا، والمناهج النّقدية... كما أنّ الصرامة النّقدية المعهودة في نتاجات "**تودوروف**" لا تظهر بقوة في هذا الكتاب إلا إذا استثنينا القسم الخاص بالباحثين؛ حيث كشف عن بعض سقطات "**ميخائيل باختين**" في دراسته لـ: **دستويفسكي**، وأظن أنّ السبب يكمن في أنّ غايته لم تكن تقديم دراسة أكاديمية منهجية، بل غايته تقديم رواية من طابع خاص، رواية غير مكتملة المعالم، ومختلفة عما هو معهود في قوانين السّرد الرّوائي، لكنّها ستكون فتحا إبداعيا ونقديا من قِبله.

يرفض "**تودوروف**" ممارسة النّقد على الأعمال الأدبيّة، ويعود السبب في هذا إلى المرجيعية الباختينية التي ترى أنّ في النّقد، ونقد النّقد يتحول الموضوع المدروس (لغة الموضوع) إلى ذات مغيبة ومقصية عندما يدرس الموضوع للمرة الثّانية (اللّغة الواصفة/ تقعيد اللّغة) في حين "**باختين**" ومنه "**تودوروف**" يهدفان إلى حوار أكثر ألفة بين الأنا والآخر دون تراتبية أو إقصاء، فاللّغة الواصفة تقوم على الحوار بين نصين، لكن آنيتها تختلف عن الآنية التي يقوم عليها النّقد الحواري الذي عماده تداخل كينونتين، وقد وضّح هذا الطرح "**عبد الواسع أحمد الحميري**" قائلا: «يشترط في الكلام النقدي: الحوارية، التي تعني تعاطي الكلام مع آخر حول شيء ما، هو بمثابة موضوع للحميمية، وسبب للقاء المتحاورين، ولَمِّ شمل كينونتهم»[2] وهذه الحوارية صاغها "**باختين**" «بعد انتقاده للألسنية البنيوية والشعرية الشكلانية اللتين تختزلان اللغة إلى مصطلحات رمزية وينسيان أن الخطاب هو، قبل أي شيء، جسر ممدود بين شخصين محدَّدين اجتماعياً (...) ويلاحظ باختين أن الأدب قد

---

[1]– المرجع السابق، ص66.

[2]– عبد الواسع أحمد الحميري: اتجاهَاتُ الخطَاب النّقدي العَربي وَأزمَةُ التَّجريبْ، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2008، ص89.

راهن دوماً على تعددية الأصوات، الحاضرة في وعي المتكلمين»[1] والأيديولوجيا الفردية تعرقل هذا المشروع على حد قوله، إذا التّداخل الإنساني هو المكون الإنساني، وهو نفسه عصارة التّحليل الذي قام به "**تودوروف**" على دراسة "**باختين**" لـ "**دستويفسكي**"، بالإضافة إلى مجموع الحوارات التي أجراها مع الأعلام المتأثر بهم جعلته يوقن أنّ «الأدب متصل بالوجود الإنساني، إنه "خطاب موجه نحو الحقيقة والأخلاق (...) ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل»[2] فالأدب صورة الحياة في الوجود، ولا يمكننا أن نختزل صورة الأدب في شكل واحد ألا وهو الشّق اللّساني (اللّغة)، صحيح أنّ هذا الأخير يعكس شعريته، لكنّ كثير من الأشكال جماليتها في تعدّدها المضمر، وهذا ما تحمله جمالية لغة الأدب؛ فهي تحوي جمالية المادة (الأداة) ولكنّ لا نعدمها من جمالية الفكرة، وهنا يكمن سر الأدب في ذلك التزاوج الفريد بين شاعرية لغته، ومجون فكرته.

بعدما أشرت إلى تبني "**تزفيتان تودوروف**" للنّقد الحواري معرجة على التّحول الفكري الذي قطع به، أشير الآن إلى الأسباب التي ساهمت في تبلور فكرة الحوارية، والنّقد الحواري عند "**باختين**" الذي سيكون لنظريته ومقولاته وقع كبير في هذا البحث.

3.2 ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin

اهتم اللّغوي والمنظّر الأدبي الرّوسي "**ميخائيل باختين**" باستراتيجية "الميتاروائي" بطريقة مباشرة، كما أنّ ما يميز اشتغاله على هذا المحور هو أنّه مهد من خلال دراساته المختلفة إلى بعض أشكاله وآلياته التي سيتمّ الاعتماد عليها للتّأسيس له فيما بعد على أيدي النّقاد المشتغلين على الخطاب الميتاروائي، انطلاقا من مجموعة من النّظريّات والمقولات النّقدية التي يعدّ إنجاز "**باختين**" أحد أعمدتها، وتتمثل انجازاته التي أسست للميتاروائي فيما يلي:

- أسس منطلقات علم يدعى "عبر– اللسانيات" أو "عبر– اللسان"؛ حيث عمل "**دوسوسير**"

---

[1]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ص ص83–84.

[2]– المرجع نفسه، ص09.

على التّمييز بين مصطلحات ثلاث هي: اللّغة، واللّسان، والكلام وخلص إلى أنّ اللّغة من أهم الظواهر والملكات البشرية التي تتميز بها عن باقي الكائنات الأخرى، وتنقسم هذه الأخيرة إلى قسمين: اللّسان ونقصد به لغة من اللّغات التي يتواضع عليها مجتمع ما، وتكون لها قواعدها وأسسها التي تحكمها وتميزها، وشروطها التي يحتكم إليها الأفراد، في حين يمثل الكلام الجانب الفردي الاختياري من توظيف اللّغة، ويشترط وجود مستمع وقد اختار اللّسان حتى يكون مجال بحث اللّسانيات؛ لأنّه يحقق شروط الدّراسة أهمها الثبوت والاستقلالية ما دفع بـ "**باختين**" إلى الاهتمام بالكلام مسلّما بأنّ «اللغة قابلة للتحوّل والتلّوث، كما أنها تنطوي على قوة تجدّد وتغيّر هائلة، وفي الوقت الذي كان ينتقد فيه النظريات "الوضعية التجريدية"، ومن ضمنها مدرسة سوسير اللسانية، التي تنزع اللغة من سياق استخدامها وتقذف بها خارج التاريخ، رأى باختين أن اللغة تدخل في عملية محتدمة من الصراع الدائم وأنها مليئة بالتعارضات والشروخ الداخلية. إن ما يجذب اهتمام باختين إلى اللغة هو ديناميات الكلام الحي وتفاعل التلفظات، وهو ما أدّى به إلى التفكير في علم جديد يتجاوز الألسنية السوسيرية سماه "علم عبر اللسان" الذي تعد التلفّظات، والكلام الحي، حجر الأساس ومادة الوصف والتحليل فيه» [1] فهو يرفض التوجه الذي يعتمد في دراسته على قطب واحد للّغة سواء كان شكليا أم أيديولوجيا، لهذا اختار أن يجمع بين المجهودات التي توصل إليها الشكلانيين، والأسلوبيين، والبنيويين (وفق ما يخدم طرحه)، بالإضافة إلى كل ما له علاقة بالسّياق المنتج للّغة، ففي الأخير «الخطاب يعيش خارج ذاته، داخل تثبيت حيّ لموضوعه، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت، فلن يَبْقَى لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئًا عَنْ وَضْعِه الاجتماعي ولا عن مصائره» [2] ليكون الكلام مجال

---

[1]– تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 1996، ص08.

[2]– ميخائل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 1987، ص62.

اشتغاله؛ لأنّه يحقق له الجانب التّواصلي الذي سيسمح له بإرساء منجزه المتمثل في "الحوارية"، ويعدّ هذا النوع من الانفتاح (الميتاواقعي) حلقة إضافية في حقل شعرية الخطاب الرّوائي.

➢ دعا إلى ضرورة التداخل بين النّقد والإبداع في الرّواية من أجل تحقيق نظرية للرّواية وإلا «القراءة في نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى "تنظيرات" الروائيين أنفسهم سواء في شكل مقالات وتعليقات أو في شكل حوارات وتحليلات مُدمَجة ضمن بنية الروايات التي كتبوها (...) والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تَحوّلاَتِ الرواية. وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة»[1] فبعد التّطور، والتّغير، والتّنوع الذي شهده الجنس الرّوائي «أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلائقه بالرؤية والواقع والتخييل، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءًا ملتحمًا بإنتاجهم»[2] ويعدّ "**دوستويفسكي**" من أهم الرّوائيين المنظّرين داخل إبداعاته الرّوائية (الجريمة والعقاب، الإخوة كرامازوف، الإنسان من داخل القبو) التي حملت توجهات جديدة على مستوى البناء الرّوائي، كانت بمثابة مهاد لدراسات ومقولات "**باختين**" طيلة مساره النّقدي؛ إذ هو «الشخص الذي علّم باختين وأرشده إلى موقعه الجديد، وكل العمل النظري والتطبيقي الذي كرّس باختين نفسه له منذ هذه اللحظة إلى آخر حياته يبدو لذلك مجرّد تطبيق على آثار دوستويفسكي وتأويل لها: إن دوستويفسكي، لا باختين، هو الذي ابتدع التناصية أو الحوارية»[3] فقبله كانت الصدارة للرّواية المنوفونية (أحادية الصوت) ذات الوعي الواحد، والتي يقوم فيها المؤلّف باحتكار وجهات نظر الشّخصيّات حتى ينفرد بفرض أفكاره وتوجهاته، وقد أتى بالرّواية البوليفونية (متعدّدة الأصوات) لتكسر نمطية الشّكل الفنّي التّقليدي، وتفسح المجال لظهور مختلف الطروحات التي تنادي بها الأصوات المتضمنة في

[1]– المرجع السابق، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

[3]– تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص ص197–198.

الرّواية، وهذا ما أعطى آليات لتّشكيل أشكال الميتاروائي أذكر مثلا (خلق سير لمؤلّفين متخيلين، وعوالم الشّخصيّات، والمَاتَرْيُوشْكَا، والبَارُودْيَا) فهذه الأشكال تخرج الشّخصيّات من سلطة المؤلّف وعباءته؛ إذ تصبح لها كلمتها، وسلطتها، وتوجهاتها التي تستميت في الدفاع عنها؛ فوفق تصوره «يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي. وينظر إليه بوصفه خالقاً لمفهوم أيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضعًا Object لرؤيا دوستويفسكي الفنية المتكاملة. وبالنسبة لوعي النقاد، فإن القيمة الدلالية الكاملة لكلمات الأبطال تحطم المستوى الحواري للرواية وتحتم الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي سيحدث لو لم يكن البطل موضوعاً لكلمة المؤلف نفسه، بل حامل كامل الحقوق وكامل الأهلية لكلمته الشخصية»[1] فالشّخصيّات تحمل وعيا مستقلا عن المؤلّف، وإذا كانت السلطة والغلبة لطرف ما فهي للفكرة، ليكون بهذا قد «أوجد صنفاً روائياً جديداً (...) ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريداً من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[2] فالرّواية التي أسس معالمها الجديدة "**دوستويفسكي**" جعلت من مبدأ «عدم تلاؤم شخصية ما، مع مصيرها ووضعيتها»[3] أحد ثيماتها التي أحدثت مفارقة على مستوى مكانة الشّخصيّة، والمؤلّف داخل الرّواية؛ ففي السّابق كان من حق المؤلّف أن يُحمِل

---

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 1986، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص11.

[3]– ميخائل باختين: الخطاب الروائي، ص16.

الشّخصيّة كلمته وهي مذعنة لذلك؛ إذ كانت السلطة للصوت الواحد (المؤلّف) والشّخصيّة مجرد بنية من بنيات البناء الرّوائي، لكنّ بعد ظهور رواياته أضحت الشّخصيّة كيانا فاعلا في البناء الفكري للرّواية يصل في بعض الأحيان إلى طغيان الشّخصيّة، وصراعها من أجل البقاء، فتفرض سيطرتها وتمردها على المؤلّف مثل شكل التّوالد الذّاتي.

➢ حدد طبيعة وخصائص الرّواية، فالتّطور والتأقلم مع مستجدات العصر أهم سيماتها فهي: «الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، فإنها تعكس بِعُمق وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطور الواقع نفسه: فَوَحْدَه الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً ما»[1] فمرونتها سمحت لها بأن تشهد عدّة أشكال من التّجريب الفنّي؛ سواء منها ما تعلق بالشكل أو المضمون ومن بين التّحوّلات التي عرفتها، وقد سبق أن نبه إليها "**باختين**" قائلا: «لا تسعى الرواية إلى أن تتنبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمّن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه، فَلَهَا مشكلاتها الجديدة والنوعية، والملمح المميّز لها هو إعادة التأويل والتقويم المستمريْن»[2] فإذا كانت أصناف الرّواية السّابقة تعنى بتمثيل الواقع أو المؤلّف أو القارئ، فإنّه حان الأوان إلى أن تهتم الرّواية بمشكلاتها الخاصّة المباشرة (أشكال بناء عوالمها) أو غير مباشرة (تقويم حلقة من حلقات مسارها) فأولوياتها تغيّرت، وأصبحت ذاتها مادتها وغايتها؛ حيث إنّ «الرواية لا تمثّل اللغة فحسب [ولا تعيد تقسيم الأشياء]: إنها هي نفسها غاية من غايات التمثيل؛ الخطاب الروائي ينقد ذاته دائماً»[3] بالاشتغال الانعكاسي الذي يفحص شظايا الرّواية إما نقدا أو تأثيثا؛ حيث يوضح لنا الخطاب الرّوائي كيف يُقعد المؤلّف لمختلف الأراء النّقدية، وفي الآن نفسه يشرح كواليس الصّناعة الرّوائية، بهذا «المعنى فإن الرواية، بصورة أساسية، هي نوعٌ مرتد على ذاته Self–reflexive»[4] ليكون "**باختين**" قد أسس لمقولات

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص131.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تشرح ارتداد الرّواية على ذاتها لتصبح أناها بؤرة اشتغالها دون أن يصطلح على هذا النوع من الرّوايات مصطلح الميتاروائي، لكنّه اصطلح عليها مصطلح "اللّغة الشّارحة"؛ إذ يقول: «يستطيع المرء أن يُميز، منطقياً، بين اللغة واللغة الشارحة metalanguage، النص والنص الشارح metatext، أما بالنسبة لباختين فإن العلاقات التي يقيمها النص الشارح مع غيره من النصوص هو في الحقيقة مُتناص intertext؛ والتلفّظ الذي يصف تلفّظاً آخر يدخل في علاقة حوارية معه» [1] فوفق مبدئه الميتاروائي أو اللّغة الشّارحة وجه من أوجه الحوارية التي قال بها، وفي آليات تشكل أشكال الميتاروائي ما يثبت ذلك؛ حيث لاحظت "**باتريشيا واو**" **Patricia Waugh** أنّ «ما وراء القص وتطبيقاته قديم قدم الرواية ذاتها. إنه ميل متأصل في كل الروايات، بسبب الطاقة الحوارية للجانر. وبتوظيف كلمات ميخائيل باختين فإن الرواية تسمح للكلمة أن تصبح حلبة الصراع بين صوتين»[2] ومنه تعالق الرّواية مع النّقد من شأنه أن يخلق لنا حوارية ذات مستويات مختلفة على الصعيد النّوعي أو الفكريّ.

➢ قدم "**باختين**" جهازا مفاهيميا وإصطلاحيا سيكون أرضية لتمظهر أشكال الميتاروائي أذكر على سبيل المثال لا الحصر: البَارُودْيَا، والتهجين، والأسلبة، والتنويع، والأسلوب التصويري وأسلوب المداهنة، وإعادة التنبير، وانكسار الحرف... وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه لا توجد دراسة (في حدود ما اطلعت عليه) قد ربطت بين المصطلحات التي نظّر إليها "**باختين**" والخطاب الميتاروائي بشكل مباشر كمقولات تقوم عليها أشكاله، لكن تم التّوصل إلى هذه العلاقة في هذا البحث انطلاقا من النتائج المتوصل إليها بعد دراسة أعماله والأعمال التي حللت منجزه النّقدي (شعرية دوستويفسكي، والخطاب الروائي، والكلمة في الرواية، وميخائيل

---

[1] – المرجع السابق، ص55.

[2] – لورا ماريا لوجو روديغوز: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2019، ص285.

باختين المبدأ الحواري، والشعرية، ونقد النقد الرواية تعلم) ليتبلور لنا الاشتغال الميتاروائي في روايات "**دوستويفسكي**" التي سلط "**باختين**" الضوء عليها، والغاية كانت الكشف عن الآليات والمقولات التي تعتمدها أشكال الميتاروائي في التّجلي، لأنّ الأهداف الأولية لهذا البحث هي: معرفة أشكال الميتاروائي بالإضافة إلى مقولات وآليات الاشتغال الميتاروائي في الخطاب، بغية فهم تمظهر الشكل الواحد في عدّة صور، لتكون بعض المقولات التي نادى بها "**باختين**" إحدى الأدوات التي يعتمدها الشكل الميتاروائي في التّشكل والتي كان المنجز الباختيني سباقا للتّأسيس لها، مثبتا بذلك راهنية أفكاره رغم العقود التي مرت عليها.

ثالثا: الميتاروائي قراءة في حدود المصطلح.

1.3 الميتاروائي وما بعد الحداثة.

يعدّ الميتاقص (الميتاروائي) من الاستراتيجيات الهامّة التي تعكس الخطاب ما بعد الحداثي داخل المتون الإبداعية، ولقد تطرق الكثير من الدّارسين والنّقاد الغربيين إلى مناقشة وتحديد مصطلح ما بعد الحداثة (Postmodernism) لكن يعود «استخدام المصطلح أول مرة –بحسب إيهاب حسن– إلى الإسباني فيدريكو دى أونيس F. De Onis وذلك في كتابه مختارات من الشعر الإسباني والإسباني الأمريكي Antologia de la poesia Espanola et Hspano Americana الصادر عام 1934، ثم التقطه دودلي فيتش D.Fitts في كتابه مختارات من الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر Anthology of Contemporary Latin– American Poetry عام 1942، وكان كلاهما يشير إلى رد فعل ثانوي على الحداثة قائم في داخلها»[1] فعلاقة ما بعد الحداثة بالحداثة تقوم على المعارضة، والتفكيك، والتّقويض، وقد حدّد "**ستيبان مستروفك**" **Stepan Mstrovik** مجموعة من الظواهر، والمبادئ، والجماليات التي تشكل خطاب ما بعد الحداثة في مؤلفه الموسوم بـ: (النهاية القادمة للقرن The Coming Fin de Siècle) قائلا إنّ «ما يمكن

[1]– إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، (دت)، تاريخ الاطلاع 19 /2019/12، الموقع الالكتروني https://platform.almanhal.com

وصمه بما بعد الحداثة يتضمن هذه الظواهر المتنوعة، بل المتناقضة في الغالب: أيديولوجية المحافظين الجدد، ما بعد العاطفية، الكلبية، تنحية البنى السردية، المحاكاة الساخرة، التشويش الأسلوبي، المعارضة، الثقافة الفصامية، الثقافة البرازية excremental culture، والجماليات المضخمة hyper–aesthetics، تفضيل الصور المرئية على الكلمات، الفانتازيا، التكافؤ الإبستمولوجي بين الماضي والحاضر، نهاية منظور التمركز الأوروبي، الروح التجارية، العدمية، والميل إلى الواقعية المفرطة، التي لا وجود فيها للتمييز بين الحقيقي وغير الحقيقي، وفوق ذلك كله، فإن ما بعد الحداثة يعرف على أنها هجوم على أسطورة الحداثة» [1] فالخراب الروحيّ والماديّ الذي نتج جراء الحرب العالمية الأولى والثانية وضع اليقينيات البشرية في صراع كبير، فمخرجات العقل البشري مثلما حققت تطورا وازدهارا حضاريا، تسببت كذلك في نشوب نزعات على جميع الأصعدة من طرف محاور القوى في العالم التي تسارعت من أجل السيطرة على حقول الثروات ومواطن السّيادة، فأضحت السلطة السّياسية هي القانون البشري الذي يؤطر كل المجالات الفكريّة، والعلميّة، والثّقافية، والفنّية والاقتصاديّة، والاجتماعيّة.

فكان الخطاب المركزيّ سائدا فارضا لسّردياته الكبرى، وحاميا إياها بقبضة من حديد غير أنّ الثّورات الفكريّة والمسلحة فككت تلك الهيمنة، لتسهمّ في ظهور الخطاب الهامشي المناهض من أجل تكريس سردياته الصغرى* التي تلخصت في مقولات ما بعد الحداثة، لذا نجد مجموعة من الاختلافات القائمة بين الحداثة وما بعد الحداثة أذكر من بينها: الأصل والاختلاف، الانغلاق والانفتاح، النظام والفوضى، التخطيط والمصادفة، الإبداع والهدم

[1]– أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص ص11–12.

* السّرديات الصغرى هو: مصطلح وضعه "جان فرانسوا ليوتار" «بوصفه بديلاً نظريا عن السرديات الكبرى. والسرديات الصغرى هي خطابات تتشكل من قبل جماعات أو تجمعات معينة لتحقيق أهداف محددة ذات طبيعة مرحلية ووقتية وبراغماتية ولا تحمل الطابع الشمولي ولا السلطوي القسري للسرديات الكبرى. فمن الممكن أن تتشكل السرديات الصغرى من بعض المقولات والأهداف التي تطرحها أقلية معينة داخل المجتمع» أماني أبو رحمة، معن الطائي: الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2011، ص66.

الحضور والغياب، العمق والسطح، السّرد وضد السّرد...

وتشير النّاقدة الكندية "**ليندا هتشيون**" **Linda Hutcheon** إلى علاقة الميتاروائي بما بعد الحداثة من خلال حديثها عن خاصية تميّز الأدب ما بعد الحداثي ألا وهي: الانعكاسية التي يتكفل الميتاقص (الميتاروائي) بتجسيدها فنّيا؛ حيث تؤكد قائلة: «يتميز ما نطلق عليه أدب ما بعد الحداثة بالانعكاسية المكثفة، والتناصية التهكمية. وفي الرواية فإن رواية ما وراء القص هي التي تعادل ما بعد الحداثة»[1] فالإنعكاسية في الإبداع إذًا مبدأ من مبادئ الأدب ما بعد الحداثي، يوظفها الرّوائي في الميتاروائي قصد كشف طقوس الكتابة، وكواليس الصّنعة الإبداعية، وضوابط الرّواية، كما يعمل على تفعيل مقولات ما بعد الحداثة من أجل تقويض القوانين السّردية.

2.3 الميتاروائي بين تعدد المصطلح والتباس المفهوم في الدّرس الغربي.

يلاحظ الباحث في موضوع الاشتغال الميتاروائي تعددا اصطلاحيا؛ حيث أصطلح على هذه الاستراتيجية في المقاربات النّقدية الغربيّة والعربيّة بمصطلحات عديدة أذكر منها: الميتاأدب، والسّرد النّرجسي، والميتاقص، وما وراء القص، والميتاسرد، وما وراء السرد والميتاتخييل، والميتاروائي، وما وراء الرواية، والميتاقصة، والانصراف، والحكاية التالية والحكاية المرآوية... ويرجع النّقاد سبب التعدّد الاصطلاحي لمصطلح "الميتاقص" إلى السّابقة "ميتا" (Meta) التي ظهرت في اللّسانيات، والنّظرية الأدبيّة انطلاقاً من فترة الستينيات وما بعدها، وهي تعكس المعنى الحصري لـ "وراء" (Beyonb) متأثرة بذلك بمصطلح ميتالّغة / ما وراء اللّغة (Metalanguage) [2] الذي يفيد وعي وانعكاس اللّغة على ذاتها بذاتها، كون أنّ «الدلالة المتصلة بأداة التصدير "ميتا" تعبر عن عمليتين نقديتين

---

[1]– ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص155.

[2]– كاتي وايلر: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، 2014، ص ص 432–433.

متزامنتين هما: التضمين والتجاوز»[1] وأقصد بالتّجاوز ذلك الاجتياز والتخطي الذي يقوم به الرّوائي عندما يتبنى تقاليد وأعراف جديدة في الكتابة تناهض المسلّمات الأولى، كذلك يتجسد لنا التّجاوز عند انتقال المسار السّردي من الرّواية إلى الميتاروائي بفضل آلية التّضمين التي تكفل تعالق المكون النّقدي مع التّخييلي (قصة ضمن قصة).

ما يزيد من صعوبة التّعريف طبيعة اشتغاله المتشعبة التي تعارض أو تستلهم من بعض النّظريّات مقولاتٍ له، مشكلة بذلك حوارية مكثفة يصعب على الرّوائي تبنيها وتجسيدها، وعلى القارئ تحليل شفراتها، وتستعصي على الباحث تحديدها، لهذا صرحت "**إيرن فيشون**" **Erin Vachon** قائلة: «من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، وحتى في الأعمال النقدية التي تخصصت في ما وراء القص، تجدنا نتعثر بتوكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعددة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفا وصفيا فاعلا وظيفيا شاملا»[2] غير أنّ هذا لم يمنع الباحثين من محاولة التّأسيس له؛ حيث يصّرح "**لوسيان دالنباش**" **Lucien Dallenbach** قائلا إنّ «أندري جيد (André Gide) أوّل من استعمل هذا المفهوم ثمّ وظفه روّاد حركة الروّاية الجديدة، فللأدب مراياه، الداخليّة، والنصّ يدور حول نفسه ليصبح مرآة محدّبة من خلالها الرّاوي المؤلّف أو المؤلّف الضّمني أو الشخصيّة القصصيّة، بين الدّاخل والخارج، هو أسلوب التّمثيل الذّاتي إنجازي والانكفاء النّرسيسي للانكتاب والتأمّل في ميكانيزمات الإبداع»[3] تأثر روّاد الرّواية الجديدة بمنجزات البنيوية التي تدعو إلى انكفاء النصّ على ذاته؛ وذلك بتفاعله مع عناصره الدّاخلية مشكلا بها ومنها علاقات انعكاسية مرآوية تنبئ عن نرجسية تبتغي أدبيته لا شيء

---

[1]– حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، (دت)، تاريخ الاطلاع 2019/06/10، الموقع الإلكتروني https://www.kutubpdfbook.com

[2]– إيرن فيشون: جماليات ما رواء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص79.

[3]– سلوى السّعداوي: الكذب الحقيقيّ: من قال إنّني لست أنا؟ في إشكاليّة التّخييل الذاتي، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016، ص176.

آخر، لتغتني السّرديات بمصطلح جديد ألا وهو "الحكاية المرآويّة" الذي كان من اقتراح "**أندري جيد**" **André Gide** و«يعني به بؤرة سرديّة محصورة داخل الحكاية تعكس موضوعها أو بنيتها فهي إذن بمثابة الحكاية المرآويّة داخل الحكاية الأصليّة تنشأ باعتبارها:

– عضوا يعيد الأثر إلى ذاته وعندئذ تكون طريقة انعكاس.

– تتمثّل خاصيّتها في تجاوز بنية الأثر الشكليّة.

– تمثّل واقعا بنائيّا لا ينتمي بالضرورة إلى الرّواية أو الأدب عموما، إذَا أوحت بها أمثلة تنتمي إلى ميادين مختلفة»[1] يتّضح من التّحديد ظهور الخاصّية الانعكاسية المرآوية، التي تبرز الوعي الذّاتي للميتاروائي القائم على تجاوز الواقع، والأعراف التّقليدية في البناء إلى نمط جديد من التّشكيل أساسه الذّاتية الرّوائية، كما يرقى هذا التّجاوز إلى معالجة قضايا عامّة تخص شواغل النّظرية الأدبية، أو مجالات أخرى كون النصوص الرّوائية حبلى بمختلف القضايا الثقافيّة، والاجتماعيّة، والسّياسية، والاقتصاديّة،... فيصبح بذلك الميتاروائي مسرحا نقديا واسع النطاق.

أمّا المصطلح المعتمد في خطاب ما بعد الحداثة فـ «ثمة إجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاقص، عند الحديث عن أول من سك هذا المصطلح، وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية، فمن النادر أن تخلو دراسة –في هذا إطار– من الإشارة إلى الناقد والروائي الأمريكي "ويليام غاس" William H. Gass، الذي تناول الميتاقص بالبحث في مقالة بعنوان: "الفلسفة وشكل القص"، نشرت ضمن كتاب ضم مجموعة من المقالات عنونه بـ "القص وصور الحياة" (1970م)؛ أي أن المصطلح نتاج أواخر عقد الستينيات، ولقد عرَّف غاس الميتاقص بقوله إنه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"»[2] فالوعي الذّاتي (القصدية) والانعكاسية (المرآوية)

---

[1]– محمد الباردي: سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، ط1، مركز الرّواية العربيّة، قابس–تونس، 2004، ص153.

[2]– أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت–لبنان، 2001، ص35.

أثناء الكتابة هو ما يميز الميتاروائي عن القصّ التّقليدي؛ فإذا كان تمثّيل الواقع في السّرديات التّقليدية يعدّ مدار اهتمام المؤلّف، فإنّه في الميتاروائي يُنقل هذا الاهتمام إلى النصّ، ليصبح واقعة ذاته، أين «يلفت مثل هذا السرد النظر، بشكل لا يمكن تجنبه، إلى نفسه وإلى عملية تشييده وتركيبه التي تُعرض مكشوفة واضحة للعيان ومنعكسة ذاتيًا، والتي لهذا السبب، أطلقت عليها هتشيون السرد النرجسي narcissistic narrative ونتيجة لذلك فإن مفاهيمًا مثل التخيلية Fictionality التي تنطوي على القص والتخييل والتراكيب السردية أو اللغة لم تعد أدوات فحسب، وإنما جوهر المحتوى. تلك الآليات التي تتخلل هيكل التخييل، التي حاولت الواقعية أن تغطيها بزيف، ترقد الآن عارية. والهدف هو تشييد وهم روائي وإنجاز بيان حول ابتداع تلك القصة. وبعبارات أخرى فإن سرد ما وراء القص يكشف عن نظرية الرواية أو التخييل عبر تطبيق كتابة الرواية»[1] فما يعده السّرد التّقليدي آليات وبنيات، ومشكّلات بناء جعل منها الميتاروائي قضايا تحلل، وتناقش، وتدحض، كاشفا لنا عن عملية الخلق الإبداعي التي كانت في مرحلة من المراحل من حق المؤلّف فقط، متخذا من الواقع آلية تخييلية لكسر صرامة الممارسة النّقدية من ناحية، ومرآة للانعكاس على عوالمها المختلفة بعدما كان تمثيل الواقع غايتها القصوى من ناحية أخرى، وربما يتساءل أحدهم هل الرّواية كانت تفتقد للوعي؟ هنا أوضّح أنّ الوعي مصاحب لكلّ الأجناس الإبداعية، لأنّه مرتبط بالذّات المبدعة لا الإبداع، لكن مستواه سيختلف حسب طبيعة بنيات تشكل النوع الإبداعي فمثلا الوعي المبثوث في الفن التّشكيلي غير المسرح أو الرّواية فالميتاروائي إذا أضاف مواطن أخرى للوعي، فبعدما كان تمثيلا للعالم الخارجي(مرآة محدبة) أضحى داخليا انعكاسيا ذاتيا لعالمها (مرآة مقعرة) وهذا ما يظهره الشّكل الميتاواقعي.

لم تختلف النّاقدة "**باتريشيا وو**" في تحديدها للميتاروائي عن تحديد "**غاس**"؛ حيث تقول هو: «مصطلح يُشير إلى الكتابة التخييلية التي تلفت الإنتباه بمنهجية ووعي ذاتي إلى

[1]– لورا ماريا لوجو روديغور: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص292.

حالتها بوصفها (صنعة) من أجل تصدير السؤال عن العلاقة بين القص والواقع، ولأن هذه الكتابات تعطينا نقداً لمناهجها وأساليبها في البناء والتركيب، فإنها لا تفحص البنى الأساسية للتخييل السردي فحسب، ولكنها تكشف أيضا احتمالية (تخيلية وتركيبية ووهمية) العالم خارج النص الأدبي/ التخيلي»[1] نلاحظ أنّ "**وو**" تؤكد على الوعي الذّاتي كشرط أساسي تميز من خلاله بين الرّواية والميتاروائي، ويتجلى هذا الوعي من خلال الكشف عن عوالم صناعته وتشكيله على مستوى المبنى السّردي الجاهز، ليسرد الميتاروائي كواليس جاهزيته أو مشروع بنائه؛ إذ يوضح الميتاروائي إحتمالية وجوده من عدمه؛ حيث كثيرا ما يتراجع الرّوائي عن حبكة فنّية لحساب حبكة أخرى، فنلاحظ مثلا الرّوائي يقترح العديد من البدايات أو النهايات ويشرك القارئ قرار اختيار البداية والنهاية المناسبة.

إذا فالميتاروائي يناقش ويفسر التّخييلي المصنوع، والذي سيصنع ويتمّ وفق منهجية مركبة ومميزة في طريقة عملها، تجسدها آليات الميتاروائي ألا وهي: النّقد، والتّخييل، والتّضمين والانعكاسية، والغرض من الوعي الذّاتي هو كسر التّمثيل الواقعي الذي كانت الرّواية التّقليدية تهدف إلى تمثيله، من أجل بناء مبدأ تقويض وهدم السّرديات الكبرى كالتّاريخ مثلا.

يوظف "**جون بارث**" **Jean Barth** مصطلح الميتاقصة* مقابلا للميتاقص، ويعرفه قائلا هو: «قصة عن القصة: روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها، والنموذج الأعلى لكل الروايات الميتاقصصية هو كتاب "تريسترام شاندي"، الذي تمثل فيه الحوارات التي يجريها الراوي مع قرائه المتخيلين واحدة من الطرق العديدة التي

---

[1]- أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، ط1، دار شهريار، العراق، 2018، ص60.

* أنوه هنا إلى أنّ مصطلح الميتاقصة من وضع النّاقد "جون بارث" وليس "ديفيد لودج" على حد قول "رسول محمّد رسول" في مؤلفه: االسَّرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، (دط)، دار الثقافة والإعلام، الشارقة–الإمارات، 2015 وبالتّحديد في ص68 عندما يقول: ديفيد لودج «أصدر كتابه (الفن الروائي) وخصَّص الفصل السادس والأربعين منه للحديث عن مصطلح ميتاقصَّة (Metafiction)، وكما هو واضح يلتزم لودج بالتقليد الغربي لهالة مصطلح ما وراء السَّرد الذي سرعان ما يعرِّفه بأنه قصَّة عن قصَّة...» ويُدرج التعريف سالف الذكر؛ حيث إنّ كتاب "ديفيد لودج" (الفن الروائي) يضم 51 مقالا لأهم النّقاد، ومن بينها مقال "جون باث".

يبرز فيها المؤلف لورانس ستيرن الهوة التي تفصل الفن عن الحياة، تلك الهوة التي تسعى الواقعية التقليدية إلى إخفائها. فالميتاقصة إذن ليس اختراعاً حديثاً»[1] يسلم "**بارث**" بأنّ الميتاروائي هو القص الذي يجعل من ذاته موضوع حكيه وابداعه، وهو كذلك القص الذي يمركز اشتغالاته حول القضايا التي تمظهر لنا الشّرخ الموجود بين الفن والحياة في ما بعد الحداثة، والتي تتجسد من خلال مفارقات الواقع والتّخييل؛ حيث تغيّرت وجهة نظر المبدع حول ما كان يعدّ مسلمات سواء كانت تقنيات جمالية أو موروثا أكاديميا، ليصبح الفن مسرحا للتّشكيك والمساءلة، خاصّة ما تعلق بقضية المؤلّف وعلاقته بالتّراث والتّجديد.

تتبنى "**ليندا هتشيون**" مصطلح "السّرد النّرجسي" وهو: «يمثل ذلك الأدب الذي يتضمن وعياً ذاتياً مكثفاً بعملية بنائه وتركيبه، التي تُعرض مكشوفة واضحة للعيان ومنعكسة ذاتياً»[2] المصطلح عام يشمل كل الأجناس الأدبية السّردية (الرّواية والميتارواية، المسرح والميتامسرح، القصة والميتاقصة) التي تعمل على كشف صناعتها بنرجسية واضحة، لكن ما الذي يميز الانعكاسية عن النّرجسية؟ في تحديد "**هتشيون**" إجابة عن ذلك، فالنّرجسية تعنى بالكشف عن بناء الحبكة السّردية، وتفاصيل اختيار بنياتها، وتفعيل تقنياتها، وهذا ما يثبته قولها (يتضمن وعياً ذاتياً مكثفاً بعملية بنائه وتركيبه)، فهي جزء من الانعكاسية التي تعنى بالكشف عن القضايا التي تخص البناء السّردي (النّرجسية)، بالإضافة إلى القضايا التي تمس الرّواية كجنس أدبي بصفة عامّة، والتي تخللت مسار تكونها المُنَظّر له في مختلف النّظريّات من طرف النخبة المثقفة، كما تعنى بالقضايا الواقعية التي عايشها المجتمع طرحا ومناقشة، وتجدر الإشارة إلى أنّ السّرد النّرجسي ينفتح على القضايا النّقدية لكن التي تخص الجانب المعماري للرّواية (التأثيث المرآوي) لا نوعها السّردي الأدبي الفّني

---

[1]– جون بارث: الميتاقصة (القصة عن القصة)، ضمن كتاب ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، 2002، ص232.

[2]– ليندا هتشيون: فلسفة العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، (دط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2014، ص86.

في شقه الأيديولوجي، كما أنوه كذلك إلى أنّ التّضمين الذي تشير إليه "**هتشيون**" هو بمعنى التوالد السردي (التّخييل، النّقد)؛ أي حكاية إطارية تتضمن حكاية ثانية، لا التناصي (نص غائب، ونص حاضر)، كما وظفت مصطلح "ما وراء القص" وعنت به كذلك أنّه ذلك «القص الذي يشتمل تعليقًا على هويته السردية، أو هويته اللغوية، أو كليهما»[1] فبعد الوعي الذّاتي الذي قالت به "**باتريشيا**" تؤكد "**هتشيون**" على خاصّية النّقد؛ حيث يتضمن الميتاروائي مستوى آخر بالإضافة إلى مستواه السّردي، ألا وهو حضور التّعليق النّقدي الذي يوجه إلى الرّواية الأولية، ويستهدف هذا التّعليق البنيات السّردية، كما يعنى كذلك بجانبها اللّساني، كون أنّ الميتاروائي امتداد للاشتغال النّقدي في الخطاب مثلما تشتغل اللّغة الواصفة في مجال اللّسانيات.

يعزز هذا التوجه قول "**مارك كيوري**" **Marc Currie** الذي يشير إلى آلية التّضمين التي تسمح للرّواية باستحضار المكون النّقدي داخل عوالمها المتخيلة، فهي نوع «من الكتابة التي تموضع نفسها على الحافة بين الرواية والنقد»[2] وقد تعدّدت مجالات النّقد الذّاتي للميتاروائي، فهناك من النّقد ما يهتمّ بالانعكاس على بنياته الدّاخلية مباشرة، وهناك نقد آخر يقوم بمراجعة وتقويض تقاليد الكتابة الرّوائية، كما يوجد صنف ثالث من النّقد في الميتاروائي يرقى إلى درجة الإنتاجية عند بعض الرّوائيين الذين يسعون إلى التنظير؛ إذ كثيرا ما تفتقد النّظريّة الأدبيّة إلى القدرة الكافية على اكتشاف علاقات وآليات جديدة في الإبداع لم يسبق أن أسس لها نظريا بعد، فتكون الرّواية بعامّة والميتاروائي بخاصّة مجالا للتّأسيس عن هذا يقول "**ميلان كونديرا**" **Milan Kundera** «ينطوي عمل كل روائي على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية، وعلى فكرة عما هي الرواية، وقد حاولت أن أجعل هذه

---

[1]– محمد حمد: الميتاقصّ في الرواية العربية "مرايا السّرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، فلسطين، 2011، ص10.

[2]– فيكتوريا أورلوفسكي: ماوراء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص49.

الفكرة عما هي الرواية، المحايثة لرواياتي، تتكلم وأضيف: ثمة أفكار أخرى، من الأهمية بمكان، تحايث شغل الروائي في روايته، والدعوة هنا هي إلى أن يحاول جعل هذه الأفكار تتكلم، سواء اتصلت بشغله نفسه، أم بشغل سواه في الرواية والنقد، وربما في الموسيقى أو الفلسفة أو المصطلح أو التاريخ أو المجتمع»[1] إذا الميول التنظّيري مسعى من مساعي كتاب الميتاروائي.

هذا وقد ناقشت "**هتشيون**" مصطلحا آخر يتداخل مع مصطلح الميتاقص بغية أن تميز بينهما من ناحية الاشتغال والانتماء ألا وهو مصطلح الميتاقص التّاريخي/ ما وراء القص التّاريخي؛ حيث عددت "**فيكتوريا أورلوفيسكي**" **Victoria Orlowvski** عددا من الأعمال الرّوائية* التي تبنت استراتيجية ما وراء القص التّاريخي، فكثيرا ما يعد هذا الأخير شكلا من أشكال الميتاقص، لكنّه في الحقيقة هو استراتيجية مستقلة بذاتها مثلها مثل الميتاقص في الخطاب ما بعد الحداثي.

فالمتأمل لمصطلح "القص التاريخي" يجد أنّه «نوع من التناقض اللفظي، يجمع "التاريخ" (الذي هو حقيقة/ أو واقعة) مع "القص" الذي هو غير حقيقي أو/ مخترع ولكنه قد يستهدف نوعًا مختلفًا من الحقيقة»[2] إذًا من المفارقة أن نتخذ النسبي (التّخييل) أداة لتمثيل المطلق (الحقيقة)، فالقص ينسج خيوط عوالمه التّخييلية من الوقائع التّاريخية، ليتلاحم بهذا الواقع مع المتّخيل مخلفا إشكالية إلغاء أحدهما الآخر، بالإضافة إلى قضية إعادة كتابة التّاريخ، فما الذي تتبناه أو تقوضه الرّواية في مساءلتها للتّاريخ؟ هل التّاريخ يصنع القص؟ أم أنّ القص

---

[1]– سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 1994، ص44.

*عددت فيكتوريا أورلوفيسكي مجموعة من الأعمال الرّوائية التي تبنت نزعة الميتاقص التاريخي من أهمّها أذكر: (أطفال منتصف الليل، تنهيدة مور الأخيرة) لسلمان رشدي، و(امرأة الضابط الفرنسي) لجون فاولز، و(الناس المتجولون) برايان جونسون، و(اثنان أو لا شيء) لريموند فيدرمان، و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو. ينظر: أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص305.

[2]– كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص213.

يصنع التّاريخ؟ ربما نجد في تناسل الرّواية مع التّاريخ في الأدب ما بعد الحداثي نموذجا عن هذه الصّنعة، ففي الأخير لكل تاريخ صانعه؛ حيث إنّ «التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر، مما يجعل التاريخ نصاً قابلاً للتجدد»[1] فتنصيص التّاريخ يجرده من قدسيته، وإذا عدنا إلى ما بعد الحداثة فإنّ العلاقة بين «الرواية والتاريخ أكثر تعقيدًا من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ويعمل ما وراء القص التاريخي من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية. إنه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين: التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (إن لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب»[2] لا يختلف ما وراء القص التّاريخي عن القص التّاريخي، فكلاهما يتخذ من التّاريخ مادة للتّخييل، لكنّ إضافة ما وراء القص التّاريخي تكمن في الانعكاسية، وهو موطن التماس بينه وبين الميتاقص، غير أنّ ما يميزه عن هذا الأخير هو أنّ ما وراء القص التّاريخي يركز في انعكاسه على الجانب التّاريخي أكثر من تبني القضايا الأدبيّة التي تشكل عالم الرّواية؛ وهذا ما تؤكده "**هتشيون**" قائلة: «يحاول ماوراء القص التاريخي، في تناقض متعمد لما أسميته [ما وراء القص...]، تهميش الأدبي من خلال مواجهته بالتاريخي ويفعل ذلك من الناحية الرسمية والثيمية معا»[3] في حين يعمد الميتاقص إلى التّركيز على عوالمه الأدبيّة التي تكون مادته وموضوعه في الآن نفسه، وإذا اتخذ الميتاقص (الميتاروائي) من التّاريخ عالما تخييليا له، فهو صورة من صور شكله التّخييل المرآوي لا نوعا مستقلا بذاته كما لاحظناه في ما وراء القص التّاريخي.

---

[1]–عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2005، ص 46.

[2]– ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص156.

[3]– أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، ص77.

من جملة المصطلحات التي تتداخل مع مصطلح ما وراء القص التّاريخي نجد الرّواية التّاريخية، وهذا ما دفع بـ "**هتشيون**" إلى الإشارة أنّ ما بعد الحداثة كمصطلح إذَا وجد «في الرواية، يجب أن يفرد لغرض خاص، لأن يصف الرواية التي هي من جانب ما وراء قصية، وتاريخية في محاكاتها للنصوص والسياقات الخاصة بالماضي من جانب آخر. ومن أجل أن نمايز بين هذه الطبيعة الوحشية المفارقة والرواية التاريخية التقليدية، فسأطلق عليها ما وراء القص التاريخي historiographic metafiction»[1] وفي إشارتها نلمح الفرق بين الرّواية التّاريخية التّقليدية، وما وراء القص التّاريخي في مساءلتهما للتّاريخ من ناحية التقديس والتدنيس، فالاختلاف «البارز هو أن التأريخ والرواية التاريخية في القرن التاسع عشر كانت معززة بالثقة أن الماضي يمكن أن يعرف، إلا أن هذا التأكيد قد تلاشى في "ما وراء القص التاريخي"»[2] فالرّواية التّاريخية التّقليدية تؤكد على أنّ التّاريخ سردية كبرى تنأى عن المساءلة.

وقد وضعت «هتشيون ما وراء القص التاريخي في علاقة خلافية مع الرواية التاريخية التقليدية، حين قالت إنها تمشكل كل شيء لم يكن يقبل الشك أو المساءلة في الرواية التاريخية التقليدية»[3] فما وراء القص التّاريخي يختلف عن الرّواية التّاريخية التّقليدية من ناحية البناء والهدم، حتى الرّواية التّاريخية (المتأخرة) التي اصطبغت بروح الجّدة والتّجريب قامت بمحاورة التّاريخ ومساءلته، إلا أنّها تختلف عن ما وراء القص التّاريخي من الناحية الانعكاسية الذّاتية الغائبة على مستوى اشتغالها، وهذا ما سعت "**هتشيون**" إلى توضيحه.

---

[1]– ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص ص155–156.

[2]– كيت ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ضمن المرجع نفسه، ص235.

[3]– هيربرت غريبز: من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغييرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن المرجع نفسه، ص36.

عندما نعود إلى المنجز النّقدي للنّاقد الفرنسي "**جيرار جنيت**" Gérard Genette نجده قد حفل بالميتاروائي انطلاقا من اهتمامه بالمستويات السّردية* إذ تنبه إلى الانصراف (métalepse) الذي يقوم به كل من السّارد أو الشّخصيّة مشكلا لنا هذا التّجاوز قصة تالية أو حكاية في حكاية؛ حيث يقول: «كل تطفُّل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصِّي (أو من شخصيات قصصية على كون قصصي تالٍ، إلخ) أو العكس (...) يُحدِث أثر غرابة إمَّا مضحِكة (...) وإمّا خارقة، وسنشمل هذه الانتهاكات كلَّها بمصطلح الانصراف السردي»[1] يشير "**جنيت**" إلى أنّ الانصراف السّردي عبارة عن بنية جديدة طارئة على البنية القصية، ويتمّ الخرق من فواعل الحكاية التّالية (السّارد أو المسّرود له أو المؤلّف الضمني) على الحكاية الأولى (الكون القصصِّي).

كما يتمّ كذلك من تدخل شخصيّات الحكاية الأولى على مجريات الحكاية التّالية كاعتراضها على واقعها مثلا، وبغية التدقيق أكثر يستقيم هذا لأنّ الشّخصيّة في أصلها تنتمي إلى الكون القصصِّي لكن تعليقها ينتمي إلى الحكاية التّالية، ويهدف الانصراف إلى التشويش على مجريات السّرد منه ما يكون نقديا، ومنه ما يكون تضمينا ومتتالية سردية تعمق من مستوى التبئير، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّه ليس كل انصراف سردي يعادل الميتاروائي؛ بل يجب أن يحتوي هذا الانصراف أو التطفل من طرف السّارد أو الشّخصيّة على نزعةٍ انعكاسيّة تستهدف الرّواية ذاتها، وإلا كان الانصراف تضمينا يهدف إلى إنتاج قصة ثانية، وثالثة تغيب فيها البنية النّقدية.

أسس أيضا "**جنيت**" لمصطلح "الميتانص" الذي يتعالق مع مصطلح الميتاقص لدرجة التماهي معه عند بعض الباحثين، لذا وجب التّمييز بينهما حتى تتّضح طريقة اشتغالهما فيما

---

* كون أنّ نظرية التبئيرات لم تكن سوى تعميم لمفهوم "وجهة النظر" الكلاسيكي، وكذلك ليست نظرية المستويات السّردية سوى تنسيق لمفهوم "التضمين" التقليدي. ينظر: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2000، ص111.

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، 1997، ص246.

بعد، أين سنَّ "**جنيت**" في مؤلفه طروس أو أطراس (Palimpsestes) مصطلح المتعاليات النصية (Transtextualité) الذي يقصد به «كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص...، والتي تحدد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع»[1] نستشف من الشاهد أنّ "**جنيت**" تجاوز التناص كشكل من أشكال التعالق النصيّ التّقليدي، مستحدثا أشكالا أخرى تتفاوت فيما بينها في مستوى الاستحضار، وبالرّجوع إلى الميتانص فهو يعكس «العلاقة التي شاعت تسميتها بـ "الشرح" الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل، دون أن يسميه: وتلك هي حال "هيغل" في كتابه "ظواهرية الروح" الذي يذكر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية "ابن أخ رامو" إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها»[2] في ظاهر القول تظهر لنا العلاقة التّضمينية والنّقدية القائمة بين نصين في الميتانص، وهذا ما ثبت على الميتاقص (الميتاروائي) كذلك، لكنّ ما يجب تنويه له هو أنّ خاصية التّضمين في الميتاقص تتم بين رواية أولى تتضمن رواية ثانية لنفس الرّوائي.

زد على هذا آنية الإنتاج بمعنى أنّ زمن إبداع الرّواية الأولى متزامن لزمن توليد واستحداث الرّواية الثّانية (الميتاروائي) ما ينتج عنه خاصية أخرى مهمة ألا وهي كلا الرّوايتين في مدونة واحدة، في حين الميتانص هو أصلا نوع من أنواع المتعاليات النصية أو التّعدية النصية على حد قول "**محمد خير البقاعي**" الذي يكون فيه التّعليق والنّقد خارجي؛ أي من نص حاضر على نص غائب بغض النّظر إذا كان النصّ الغائب سابق أو لاحق أو متزامن بالنسبة للنصّ الحاضر، فالتّضمين موجود نعم لكنّه ليس متزامنا، ما يستلزم عنه سقوط شرط المدونة الواحدة.

كما أنّ في الميتانص كثيرا ما يكون النصّ الغائب المستحضر لشخص آخر غير صاحب النصّ الحاضر–هذا ما نجده في المؤلفات التي قدمت تفسيرا للقرآن الكريم أو شروحا للنحو

---

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص26.

[2]– محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصيّة، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سوريا، 1998، ص128.

كما لاحظنا في اللّغة الواصفة– وهذا ما دفع بـ "**جنيت**" إلى الإقرار بأنّ ارتداد النصّ على ذاته يختلف بين اللّسانيات والسّرديات؛ حيث يقول إنّ «السابقة méta تشتغل هنا على خلاف الاستعمال المنطقي–اللساني، حيثmétalangage [=اللغة الواصفة] لغة يُتحدث بها عن لغة (أخرى)؛ أما في معجمي، فإن métarécit [=الحكاية التالية] حكايةٌ تُروَى ضمن حكاية»[1] في إشارة منه إلى الانصراف (métalepse) الذي تنطبق عليه مقاييس الميتاقص، زد على ذلك يمكن لمقولة الميتانص أن تكون آلية لاشتغال أشكال الميتاقص خاصّة ما تعلق بالبَارُودْيَا، وانعكاسية العتبات مثلا، لكن لا يمكن أن يكون الميتاقص جزءا من الميتانص أو مرادفا له، فهو وفق تحديد "**جنيت**" مرادف للّغة الواصفة.

اعتمد "**جيرالد برنس**" **Gérald Prince** مصطلح "الميتاسرد" في كتابه (علم السَّرد.. الشكل والوظيفة في السَّرد) ويعرفه قائلا هو: «المقال الفلسفي عن أنطولوجيا القص،.. وقد تشير حكاية معطاة إلى حكايات أخرى؛ قد تعلِّق على الرُّواة أو المروي لهم أو قد تناقش فعل القص، ومن الواضح تماماً أن سرداً معيناً قد يشير إلى نفسه ولعناصره تلك عبْرَ ما يشكِّله، وما يتصل به»[2] ما يميز هذا التّحديد أنّه يضمر أشكالا للميتاسرد، أين يشير المقطع الأوّل (المقال الفلسفي عن أنطولوجيا القص) إلى الشّق النّقدي الذي يعالج العالم الأنطولوجي (الوجودي) للقص؛ وذلك بتحليل وتفسير مقولات إبداعه، كـ (الحقيقة والخيال الحرية والالتزام، الموهبة والصنعة، التقليد والتجديد..) ويلمح في المقطع الثّاني (قد تشير حكاية معطاة إلى حكايات أخرى) إلى شكل من أشكال الميتاروائي ألا وهو البَارُودْيَا الذي يقوم على آلية التناص؛ حيث يستحضر الرّوائي حكاية أخرى –غير التّالية التي تمثل القسم الميتاروائي في الرّواية– من أجل أن يطبق عليها محاكاته السّاخرة، ويوضح المقطع الثّالث (قد تعلِّق على الرُّواة أو المروي لهم أو قد تناقش فعل القص) مشاركة الذّات المؤلّفة والمتلقية في صناعة القص، أمّا الأخير (من الواضح تماماً أن سرداً معيناً قد يشير إلى

---

[1]– جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص118.

[2]– رسول محمد رسول: السَّرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، ص ص48–49.

نفسه ولعناصره تلك عبْرَ ما يشكِّله، وما يتصل به) ففيه يظهر الشّكل الأساسي الذي يقوم عليه الميتاروائي ألا وهو التأثيث المرآوي (التّشكيل الكُوسْمُولُوجِي / المعماري) للرّواية.

3.3 الميتاروائي وإشكالية المصطلح بين الترجمة والتعريب في الدّرس العربي.

انشطرت المقاربات النّقدية العربية لمصطلح "الميتاروائي" بين التّرجمة، والتّعريب والاستحداث، وحضور المفهوم مع غياب المصطلح، ما نتج عنه زخم اصطلاحي يحمل في طيات بعضها مزالق مفاهمية وإجرائية، ففضلا عن المصطلحات الأصلية نجد اجتهادات إصطلاحية أخرى أذكر منها: السّرد المفتون بذاته، السّرد المرآوي، الانتقال المجازي، الرّواية الواصفة، الرّوائية، الرّواية الضّد، رواية الرّواية، رواية نقدية للرّواية، رواية الأسئلة، رواية النصّ، الرّواية المغايرة، الرّواية الشّارحة، الرّواية الانعكاسية، الرّواية ذات التوالد الذّاتي الفوضى المنظمة، الاستعارة العكسية، الخطاب الواصف،...

وقد يعدّ كتاب (الرواية العربية والحداثة) للنّاقد والرّوائي التونسي "**محمد الباردي**" من بين بواكر الأعمال النّقدية التي عنت بمسألة ارتداد العملية الإبداعية على ذاتها، أين ناقش فيه مفهوم التّجريب وإشكالية (التّمثيل والتّمثيل المضاد) في الرّواية المصرية الحديثة من خلال تقديمه لمجموعة من الآراء لأهم كتاب ونقاد الرّواية الحديثة في فرنسا الذين اختلفوا في قضية تشخيص الرّواية للواقع، ولكنّهم أجمعوا على ضرورة طرحهم لإشكالات الكتابة في أعمالهم متأثرين بالنّظرية النصانية (البنيوية) لـ: "**رولان بارت**" ليكون انفتاح الخطاب الرّوائي على أدبيته بدل الواقع أحد أهم خطوات التّجريب الرّوائي الغربيّ، والذي سيكون مجالا من مجالات المثاقفة بين القطبين فيما بعد.

انطلاقا من هذا يستهل "**الباردي**" متسائلا على لسان "**ألان روب غرييه**" –**Alain Robbe Grillet** هل «الروايّةَ تشخِيصٌ للواقع أو تشخيص لذاتها (...) فهو يدعو إلَى اعتبار الروايَةِ تشخيصاً لذاتها ولا شيء غير ذلك، ذلك أنّ المحتوى الحقيقي لكلّ أثر فنّي هو شَكْلُهُ وأنّ الكاتِبَ الحقيقي لا يَمْلِكُ ما يقول بل إنّه فقط يملك طريقةً في القول وقد وصل به الأمر إلى طلب ضرورة الكفّ عن الخوف من مفهوم الفنّ للفنّ واعتباره أخطر الأمراض مدافعاً بذلك

عن الشكلانيّة دفاع اقْتِنَاع»[1] كما يذهب "**كلود سيمون**" **Claude Simon** إلى أنّ «الغايَةَ من الكتابَةِ هي اكتشافُ تَحَقُّقِ مُعْجِزَةِ الكتابة ذاتها»[2] ويشير كذلك إلى مفهوم "الرّواية–المرآة" عند "**جون ريكاردو**" **Jean Ricardo** الذي يعادل التوجه النّرجسي في الميتاروائي، بناء على هذا أعود وأذكر أنّ أصل هذه الأخيرة هو النّظرية البنيوية – النصّ هو المنطلق، والأداة، والغاية– ف "**غرييه**" وأنصاره «يرفضون مفهوم الانعكاس ويدعون إلى ضرورة الفصل بين الرواية باعتبارها عالماً خياليّاً وبين الواقع»[3] لكنّ سرعان ما ظهر أنصار التّوجه الذي يطالب بتعالق النصّ وانفتاحه، كبوادر لتّجلي ما بعد البنيوية؛ نجد مثلا "**ناتلي ساروت**" **Nathalie Sarraute** تعيب على الرّواية التّقليدية موقفها الإتباعي الانعكاسي اتجاه الواقع، كما أنّها «تنقد الألسنيّة التي تريد أن تجعل من الأدب مجرّد عَمل لُغَوِي»[4] ووافقها الطرح الأخير "**ميشال بوتور**" **Michel Butor** عندما وصف الرّواية قائلا: «لا يمكن التكلم عن الرواية إلا إذا كانت العناصر الخيالية في عمل أدبي متحدة في "قصة" واحدة، وعالم واحد، مواز للعالم الواقعي، يتممه ويوضحه»[5] وهذا ما يدفعنا إلى إنعام النّظر في إشكالية التّمثيل والتّخييل، ومستويات التّشخيص؛ حيث إنّ الميتاروايةهي امتداد للبنيوية التي تدعو إلى البنية المغلقة المكتفية بذاتها، وفي الآن نفسه استفادت من طروحات ما بعد البنيوية التي تدعو إلى انفتاح وتفاعل البنية النصية مع الواقع والمؤلّف والقارئ بمستويات متفاوتة ومختلفة طبعا، ما نريد قوله هو أنّ الميتاروائي ليس في مقاطعة مع الواقع، لكن هو يعيد بناء علاقته به؛ وذلك من خلال تقويض الحقيقة التي يسوقها انطلاقا من تفعيل العوالم التّخييلية المرآوية، لينتقل اهتمام المتلّقي إلى الصّنعة والتّشكيل بدل

---

[1]– محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 1993، ص81.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص82.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– ميشال بوتور: بحوث في الرّوَاية الجَديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، 1986، ص ص146–147.

البحث عن الحقائق، فالواقع ليس مصدرا للأمان والمسلّمات وفق منظور الخطاب ما بعد الحداثي، ما يدفع بالميتاروائي إلى دحضها وتقويضها، وبناء غيرها بفضل آليات التّمثيل المضاد، والنّقد، والبَارُودْيَا... نتيجة لهذا الميتاروائي في إشكالية مع الحقائق المُتمثَّلَة لا الواقع، وهنا يكمن الفرق بين الانعكاس الواقعي (نظرية الانعكاس) والانعكاس الميتاروائي (مرآوية النصّ).

إذا كان "**الباردي**" قد أشار سابقا إلى بعض الإرهاصات الأولى للميتاروائي دون التصريح بالمصطلح نجده قد تبناه في مؤلفه (سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري) ليقدم مجددا آراء فرقة من النّقاد المؤسسين للمصطلح كالانصراف السّردي عند "جيرار جنيت" والميتاأدب عند "رولان بارت" واللّغة الواصفة عند "فليب هامون" والميتاخطاب عند "بيار فان دن هوفل" [1] دون أن يقدم تعريفا خاصا به.

من الجهود الأولى التي أسست للميتاروائي في الدّرس العربيّ نجد كذلك كتاب (مقالة في الروائية) للكاتب والرّوائي التونسي "**صلاح الدين بوجاه**" الذي يصرح في فاتحة كتابه قائلا: «"مقالةٌ فِي الرّوائيَّة" نصٌّ يزعَمُ لِنَفْسِهِ منزِلةً وُسطَى بين "العلمي الأكاديمي" و"الأدبي" الصرف (...) وَلَعَلَّنِي أجزم مُنذ المُستهل بأن "الروائية" قد أغوتنِي بديلاً عربياً لما دَرَج القومُ –شرقاً وغرباً– على وَسْمِهِ "بالأدبيّة" أو "الإنشائية"... إذ بَدَت لي "ثمرة حراماً" تقتضي التأنِّي وحسن النظر ولُطفَ المُساجلة والإفضاء!»[2] فهو مهد إلى البحث في روائية الرّواية، ويظهر هذا جليا في مقاربته لروايات تضمنت الطرح الميتاروائي؛ حيث خاض في قضية "المبنى والمعنى والمرجع" في رواية (فساد الأمكنة) لصبري موسى، وطرح أسئلة "الكتابة، والكاتب والمكتوب" في رواية (حدث أبو هريرة قال) لمحمود المسعدي، وكذلك في رواية (الإنسان الصِّفر) لعزّ الدين المدني، وتعرض "لأزمة الذات الكاتبة" من خلال تحليل

[1] – محمد الباردي: سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، ص ص 152–153–162–163.

[2] – صلاح الدين بوجاه: مقالة في الروائية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1994، ص07.

الروايات المكتوبة بالفرنسية[1] هذا وتوجد مباحث أخرى، لكن ذكرت هذه تحديدا؛ لأنّها تعدّ وثيقة الصلة بأشكال الميتاروائي، والتي من خلالها أسس "**بوجاه**" للميتاروائي في الدّرس العربيّ، أمّا إبداعيا فنشهد تمظهراته في روايته (النخاس).

يعتمد النّاقد والرّوائي السوري "**نبيل سليمان**" مصطلح الميتارواية بالإضافة إلى مصطلح آخر ألا وهو "رواية نقدية للرّواية" في دراساته، ويحدّدها قائلا هي التي تنتج عن «الحكي والوعي النقدي لهذا الحكي، أي الوعي الذاتي بالحكي، فتتكسر الرواية وتزدوج بالبنية النصية الجديدة ذات الصوت السردي الخاص، والوظيفة الخاصة. إنها ممارسة الحكي كإبداع مترابط بنقد»[2] فالميتارواية تتضمن حوارا ونقدا ذاتيا يقوم على كسر الحكاية الإطار من أجل بث تصورات معرفية حول الرّواية والعالم.

بعدما اعتمد مصطلح "تداخل الخطابات" أو "حضور بنية الخطاب النقدي" داخل الرّواية في مؤلفه الموسوم بـ (القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، 1985، ص295–296) يعود النّاقد المغربي "**سعيد يقطين**" إلى تبنى مصطلح الميتارواية مواكبة منه للدّراسات النّقدية الأجنبية التي وظفت هذا المفهوم لرصد تلك الظاهرة على حد قوله، والتي يعرفها انطلاقا مما يميزها؛ حيث تمتاز «"الميتارواية" بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يُمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج "قصة محكمة البناء"، ولكنه أيضا، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة»[3] فالممارسة الإبداعية تكون متزامنة للعملية النّقدية؛ إذ يفحص الرّوائي أنظمته الرّوائية متنقلا بين كتابة الحكاية، ومغامرة الحكاية، فمسار الكتابة أضحى هدفا لا رحلة.

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص ص135–136.

[2]– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص44.

[3]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 124.

يعدّ كذلك العمل الأكاديمي الموسوم بـ: (العوالم الميتاقصية في الرواية العربية) للنّاقد الأردني "**أحمد خريس**" من أبرز الدّراسات التي تصدت لدراسة الميتاقص وفق منطلقه الغربيّ؛ وذلك بتحديد مفهومه وتعالقه، كما قدم مباحث تطبيقية تفحص بعض أشكال الميتاروائي في النصوص العربيّة، وبالعودة إلى تعريفه للميتاقص يقول هو نمط «من الكتابة الروائية، يعي ذاته قصياً، وتقوم ركائزه على انعكاسات ذاتية، يقوم بها سارده، ليقدم مادة قصيَّة، يغلِّفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع، كما نلمسها في الرواية الواقعية عامة، وهو يعبر، في ذلك، عن حالة الإنهماك النوعي، التي حلَّت بالرواية، لاسيما بعيد خمسينيات القرن العشرين»[1] ما يشوب هذا التّحديد ليس النقص أو الغموض، لكنّ صاحبه تباينت آراءه فيما يخص مصطلح الميتاروائي؛ حيث إنّه ينتقد "**سعيد يقطين**" في تبنيه لمصطلح الميتارواية قائلا: «إن ترجمة سعيد يقطين مصطلح الميتاقص بـ"الميتارواية"، إذاً، يعد ترجمة غير دقيقة لأن الرواية متضمنة في القص، الذي يتجاوز في احتوائيته الرواية إلى الأنواع القصية الأخرى، كالقصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية القصيرة... إلخ»[2] إذا كان منطلقه يقوم على أنّ القص ينقسم إلى عدّة أجناس سردية لما حصر تحديده للميتاقص في حديثه عن الرّواية فقط، وكأن الجنس الرّوائي يختصر القص! وهنا أريد أن أنوه إلى نقطة هامّة ألا وهي أن التّعريف السّابق هو التّعريف المعتمد في الدّراسة وليس كلاما مقتبسا من مبحث يخص الرّواية فقط بدليل قوله في مقدمة الكتاب «تتولى هذه الدراسة بالبحث نمطاً من الكتابة الروائية،...»[3] إلخ من التعّريف سالف الذكر كان الأولى به أن يقدم التّعريف بصفة عامة من خلال دال (القص) لا (الرّواية)، بالإضافة إلى أنّه عنون أحد مباحثه بـ: "الميتامسرحي روائيا" (ص175) وفي هذا إشارة إلى أنّ الميتاقص ينقسم إلى: الميتاروائي، والميتامسرح، والميتاقصة فمن يريد في دراسته التطبيق على الأنواع كلها يتخذ

---

[1]– أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]– المرجع نفسه، ص13.

من مصطلح "الميتاقص" مفتاحا إجرائيا له، أمّا من يريد التخصص في جنس سردي بعينه يتخذ المصطلح الذي يتوافق وطبيعة بحثه، وخصوصية الجنس السّردي المختار بغية ضبط المرجعية المعرفية، والأجهزة المفاهيمية، والأدوات التحليلية التي ترصد لكشف أشكال الميتاقص (الميتاروائي) وهذا ما تبناه "**سعيد يقطين**".

غير أني أشاطره الطرح في انتقاده لترجمة النّاقد والرّوائي العراقي "**محسن الموسوي**" (Metafiction) إلى رواية النص والرّواية المغايرة بحجة ألا نص، ولا رواية بصورة حرفية في اللفظ الإنجليزي (Metafiction) والشيء نفسه ينسحب على الرّواية المغايرة [1]

يتخذ النّاقد العراقي "**فاضل ثامر**" من "الميتاسرد" مفتاحا لدراسة هذه النّزعة الجديدة في الرّواية العربيّة، ويعرفه قائلا هو «وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية، يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية»[2] فالوعي بتضمين المواقف والآراء الخاصّة بقضايا الكتابة والقراءة سمة من سمات الميتاروائي، فهو يهدف إلى البحث عن آفاق جديدة تستوعب مختلف التّحوّلات العميقة التي تشهدها النّظرية النّقدية.

يتبنى الباحث المغربي "**جميل حمداوي**" مصطلح الميتاسرد، ويقصد به ذلك «الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، ويهتم برصد عوالم الكتابية الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة، وتشكيل عوالم متخيل السرد، والتأشير على صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السراد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام»[3] يشدّد "**حمداوي**" في تعريفه على الجانب النّقدي

---

[1]– المرجع السابق، ص26.

[2]– فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص ص63–64.

[3]– جميل حمداوي: الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط1، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، 2018، ص08.

الذي يقوم عليه الميتاروائي، فنّقده المتعدّد يحاكي البنى الحكائية التّقليدية، والمكنونات الشعورية واللاشعورية للمؤلّف حتى يتسنى له الكشف عن الصّنعة الرّوائية، وجعلها مرئية عند القارئ ما يسمح له بالتّفاعل تفكيكا وبناء.

استحدث النّاقد العراقي "**رسول محمّد رسول**" مصطلحا جديدا يقارب به التوجه الميتاروائي وسمه بـ "السَّرد المفتون بذاته" الذي هو عبارة عن «وجود إبداعي متخيَّل وقد تحوَّلت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكائية من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكائية كالقصَّص والروايات والمسرحيات، تلك التي تتضمَّن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد والناص أو المؤلِّف، والناشر والنشر والمنشور، والمخطوطات، والملفّات، والرسائل، والصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، كفواعل وعوامل مسرودة في عمل إبداعي متخيَّل ممهور بعنوان مركزي هو عنوان قصَّة أو رواية أو مسرحية ما»[1] فالوعي بتضمين الخلفية المعرفيّة والنّقدية الخاصّة بأقانيم الإبداع (المؤلّف، والنصّ، والقارئ) خاصّية جوهرية للسّرد المفتون بذاته (الميتاروائي)، فهو يفعل مختلف وسائطه الدّاخلية والخارجيّة بهدف إظهار معرفة أو إنتاج معرفة.

يحسب لهذا المفهوم طموحه إلى الشمولية التي ترصد خصائص المصطلح، لكنّ مصطلح "السرد المفتون بذاته" امتداد للسّرد النّرجسي، وينسحب عليه ما قيل سابقا عن التأثيث المرآوي (معمار الحكاية)، وهذا ما دفع بـ "**رسول محمد رسول**" إلى تقديم شرح مطول لرفع اللّبس عن مصطلحه قائلا: «لا يمكن النَّظر إلى (السَّرد المفتون بذاته) أو (السَّرد المفتون بكينونته) كما لو كان مجرَّد أدوات أو تقنيات أو خطاطات هيكلية (Scheme) مجرَّدة وفارغة المضمون، لأن هذا النمط من السَّرد أو الحكي لا يكتسب هويته التي له إلا من خلال انتمائه التواصلي لبنية ما بعد أدواتية (...) بمعنى تمفصله في روح

[1]– رسول محمد رسول: السَّرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، ص ص16–17.

تتجلى جسداً، وفي بناء أو وجود حكائي متخيَّل له خطابه الجمالي والمضموني (...) لا يمكن لـ (السَّرد المفتون بذاته) الانطواء على ذاته أو كينونته الأساسية في علاقة نرجسية مفرطة كفيئة حد التماهي المطلق كما لو كانت حالة مرضيَّة»[1] وأحسب أنّه من شروط وضع المصطلح أن يراعى فيه تفاصيل وخصائص المفهوم نطاق تسمية المصطلح (الدال).

اتخذت الباحثة التونسية "**سلوى السّعداوي**" من مصطلح "الاستعارة العكسية" ترجمة للانصراف الجينيتي الذي استقته من كتابه (Métalepse De la figure à la fiction) وهو العمل الذي ترجمته "**زبيدة بشار القاضي**" بـ "الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل" جاعلة من مصطلح "الانتقال المجازي" معادلا للانصراف (**Métalepse**)، وتحدد "**السّعداوي**" مصطلح الاستعارة العكسيّة بأنّه «يدل على السرد من الدّرجة الثانية فيعرّف جيرار جينات الميتاقصّة بالقصة داخل القصّة، وهذا يشبه أسلوب التّضمين (مثل حكايات ألف وليلة ورحلات السندباد البحري)... ولا يختلف هذا المفهوم الثّالث الذي وضعه جينات للاستعارة العكسيّة عن مفهوم الميتانصّ»[2] وهنا نستشف التّداخل الذي قمت بتوضيحه سالفا ألا وهو الفرق بين الميتاقص والميتانص، فالإستعارة العكسيّة إمّا أن تكون ترجمة للميتانص أو للميتالبس (الانصراف)؛ إذ لا يمكن أن تشملهما معا للأسباب المذكورة سلفا.

في حين تؤكد "**القاضي**" على التواشج الموجود بين الميتاروائي، والانصراف، والانتقال المجازي؛ حيث تشيد بعمل "**جورج بلان**" **Georges Blanc** الموسوم بـ (ستندال ومشاكل الرواية) الذي حلل من خلاله جماليات الرّواية، فالكتاب «يلفت الانتباه أيضا إلى المشاكل الأساسية للرواية الحديثة. وهنا يطرح من بين المسائل الأخرى مسألة "وجهة النظر"، و"تدخلات الكاتب"، التي سيدرسها جونيت في هذا الكتاب من خلال "الانتقال المجازي". بالنسبة إلى بلان، يمكن لتدخلات الكاتب أن "تحتوي" التخييل وتقدمه وكأنه حقيقي (...) الكاتب، الراوي، رؤية العالم، وجهة النظر، الواقع والخيال، تلك هي أسس شعرية الرواية،

---

[1]- المرجع السابق، ص147.

[2]- سلوى السّعدواي: الكذب الحقيقيّ: من قال إنّني لست أنا؟ في إشكاليّة التّخييل الذاتي، ص ص177-178.

فيما وراء التقنيات، كما رآها جورج بلان، والتي كانت الأساس لدراسات جيرار جونيت»[1] من هنا نلاحظ أنّ الانتقال المجازي يعادل الميتاروائي في (رؤية العالم / ما وراء التقنيات) فهو يتجاوز الشّق النّرجسي التقنّي للرّواية في إطار الميتاروائي طبعا.

يناقش النّاقد المغربي "**عبد مالك أشهبون**" قضية الحساسية الجديدة* وكيف تمثلت معالمها وأشكالها في الرّواية العربيّة، أين خص في مؤلفه مبحثا للميتاروائي كوجه من أوجه التّجريب عنونه بـ: الروائي والميطاروائي في "حريق الأخيلة" لصاحبها "**إدوار الخراط**" المميز هنا هو أنّ "**أشهبون**" يصرح قائلا يمكن أن «نسميها –عوض الرواية داخل الرواية– برواية الأسئلة، انطلاقا من كون الرواية العربية توجد حاليا في "ملتقى علامات" – أو تقاطع طرق– روائية، وهي تشرئب نحو أفق المغايرة المستمر»[2] ويضيف واصفا «هذه الفوضى المنظمة تخلق في المحصلة الأخيرة نظاماً داخلياً، هو ما يوفر للبناء الروائي تماسكه وهارمونيته وتنوعه»[3] نلاحظ أنّ كل من "رواية الأسئلة" و"الفوضى المنظمة" هما عبارة عن سمات وخصائص تتميز بها الرّواية الجديدة بعامّة، والميتاروائي بخاصّة؛ إذ تظهر الفوضى في تشظي البنى السّردية أوّلا، والانصراف الذي ينتج عن الميتاروائي ثانيا، مستفسرة بذلك عن خفايا الكتابة، ومآلات التلقي والتأويل، والقيم الراسخة، ورهانات التّجديد... إذا فكل من (رواية الأسئلة، والفوضى المنظمة) لا يستوفيان شروط المصطلح الجامع المانع لمقومات

---

[1]– جيرار جونيت: الانتقال المجازي، تر: زبيدة بشار القاضي، (دط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010، ص05.

* مصطلح (الحساسية الجديدة) من وضع النّاقد والرّوائي المصري "إدوار الخرّاط" يشير به إلى حداثة، وما بعد حداثة الفن غربا، ويصفها قائلا: «هي باختصار كيفية تلقّي المؤثّرات الخارجيّة والاستجابة لها.. ومن الإشارة التي أوجزتها ستجد أنَّ هناك نقلة في هذا النّوع من التلقّي والتحدّي والاستقبال والاستجابة للعوامل الاجتماعيّة والثقافيّة والذّاتيّة أيضاً متشابكة كلّها» إدوار الخرّاط: الحسَاسِيَّة الجَديدَة مقالاَتٌ في الظَّاهِرةِ القصصِيّة، ط1، دار الآداب، بيروت–لبنان، 1993، ص ص28.

[2]– عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخرّاط نموذجا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص ص194–195.

[3]– المرجع نفسه، ص ص195–196.

وخصوصيات ماهية المفهوم (الميتاروائي).

رابعا: الميتاروائي في الميزان النّقدي.

يعدّ التّمسك بمسلّمات الحداثة أو الانفتاح على استراتيجيات ما بعد الحداثة أو الحوار معهما وفق مقولات بعد ما بعد الحداثة من أهمّ العوامل المؤدية لانشطار الرأي النّقدي الغربيّ والعربيّ بين مؤيد ومعارض للمكون الميتاروائي داخل النصوص، فالفئة الأولى ترفض رفضا قاطعا الميتاروائي؛ لأنّه يخل بالنّظام العام للرّواية بخاصّة ما تعلق بخصوصية النّوع الذي يتماهى فيه السرد مع النّقد، في حين تعمل الفئة الثّانية على اعتماده لأنّها تهدف إلى تكريس شتى مظاهر التّجريب كتداخل الأجناس الأدبيّة (النّقد، التّخييل)، أمّا الفئة الثّالثة فتدعو إلى التوفيق بين الالتزام الحداثي والجموح ما بعد الحداثي؛ بحيث تحافظ العملية الإبداعية على هويتها أثناء حواريتها متعدّدة المستويات؛ لذا كان على النّموذج الفكريّ أن يتخطى «مرحلة "التسمم" الحداثي و"الجموح" ما بعد الحداثي نحو الوعد بـ "التوليف" بعد ما بعد الحداثي. لتحقيق هذا الغرض، يجب على المرء أن يترك جانبا عصر أعوان ما بعد الحداثة الفصاميين والسحرة البارعين في الألعاب اللغوية»[1] فالرفض الذي واجهه البديل ما بعد الحداثي بصفة عامّة انسحب بالمثل على استراتيجياته المتعدّدة التي يعدّ الميتاروائي إحداها؛ حيث إنّ معظم النّقاد* الرئسيين لما بعد الحداثة «توصلوا في نهاية المطاف إلى إدراك واضح لنقصها وتقييدها ومؤقتيتها (...) لم تستطع ما بعد الحداثة تجاوز ذاتها وانكفأت على نفسها من خلال النزعة الانعكاسية الذاتية والنرجسية المفرطة والنوستالجيا التي حولت التاريخ إلى سلسلة من الذكريات المشتتة وغير المترابطة. إذ عندما يعيش الإنسان في

---

[1]– أماني أبو رحمة: ترامي الآفاق من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2022، ص10.

* وهم: ليندا هتشيون، ويورغن هابرماس، ودوغلاس كيلنر، وستيفن بيست، وإرنستو لاكلو، وشانتال موف، ضمن المرجع نفسه، ص09.

الماضي لا يعود له مستقبل»[1] فانكفاء ما بعد الحداثة (الميتاروائي) على ذاتها، جعل من جسدها مسرحا للتّشكيل والنّقد ما نتج عنه انتحار معرفي؛ حيث أضحى البحث يناقش النتاجات (الأدبيّة والنّقدية) السّابقة، أمّا النتاجات اللاحقة ما هي إلا قراءة جديدة تدور في حلقة مفرغة؛ إذ «هناك لحظات لا يستطيع الإبداع (الحديث) فيها أن يذهب إلى ما هو أبعد، لأنه يكون أفرز نوعا من اللغة الشارحة (metalanguage) تتحدث عن نصوصه المستحيلة»[2] استوفت الرّواية مسوغات وجودها ما أسهم في ركودها وموتها وفق اعتقاد المعارضين عندما أضحت الرّواية مخبرا يدرس مكونات الخطاب الرّوائي، فهذا أدى إلى وجود أشكال هدفها انتقاد النّموذج الأوّل، واستبعاد الواقع لـ «تبرز المعارضة الأدبية والفنية من جديد. ففي عالم لم يعد للابتكار الأسلوبي فيه مكان، فكل ما يتبقى هو محاكاة الأساليب والاتجاهات الميتة وارتداء أقنعة أساليب ترقد في متاحف الخيال. لكن هذا مؤداه أن الفن المعاصر أو ما بعد الحداثي سيكون عن الفن ذاته بطريقة جديدة»[3] كما يوجد عامل آخر لرفض الميتاروائي يشير له "**فريدريك جيمسون**" **Fredric Jameson** ألا وهو هدم الحاجز بين الأنواع الرّاقية والأنواع الجماهيرية؛ حيث عمل على تقويض سلطة المركز اعتماد على أشكاله المتنوعة (البَارُودْيَا، والرّواية المضادَّة)، وذلك بـ «دمج الفن الرفيع بالأشكال التجارية ومحو الخط المميز بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية المزعومة، والهزء من أساليب كبار الحداثيّين السابقين، مما يفسّره كتعبير عن أن كل ما بقي هو تقليد أساليب ميتة في عالم يعدّ الإبداع الأسلوبي فيه غير ممكن»[4] فهو بهذا يؤثر على مسار الذائقة الجماهيرية، كما أنّه يحط من القيمة الأدبيّة لبعض الأدباء، والأعمال، والجماليات التي نالت الاتفاق.

---

[1]– المرجع السابق، ص09.

[2]– أومبرتو ايكو: ما بعد الحداثة والسخرية والامتاع، ضمن كتاب بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص356.

[3]– فريدريك جيمسن: ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، ضمن المرجع نفسه، ص ص262–263.

[4]– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص ص77–78.

بالرّجوع إلى أراء النّقاد العرب في القضية؛ أشير إلى موقف "**محمد دكروب**" الذي يقول: «هل مصطلح "ما بعد الحداثة" هذا له دلالة فنية ما، أو حتى زمنية مراحلية؟ أم هو تعبير عن أمنية في أذهان بعض الجماعات (...) فهو لا يحمل مطلقاً أية إشارة. لا واضحة ولا غامضة، إلى الـ "ما بعد". أم أن هذا المصطلح أخيراً، هو مجرد نقل مترف لمصطلح غربي مترف أيضاً، ومتحذلق»[1] بالرغم من مشروعية هذا الاعتراض نظرا لتوجه صاحبه الملتزم بالاتجاه الحداثي لكن هذا لا يستلزم موافقتي لطرحه؛ إذ بزوغ محاولة واحدة تتصدى لدراسة ظاهرة ما (ما بعد الحداثة – الميتاروائي) أو إيجاد تجليات لها في النّصوص السّردية كفيل بإثبات وجودها، والتّراث العربي يتضمن العديد من الأعمال الشعرية والنثرية التي نسجت من خيوط النّزعة الانعكاسية، كما أنّ النتاجات النّقدية والإبداعية الحديثة والمعاصرة تؤكد النزوع ما بعد الحداثي فيها، بل الأمر يتخطى مجال السّرد إلى الفن بشتى صوره، فعدم اتفاق وتواضع النّقاد العرب على القضية (ما بعد الحداثة) لا يعدم وجودها، بل هي موجودة طالما نواتها كانت مادة للإبداع والنّقد.

عطفا على هذا ينقل "**نبيل سليمان**" تحديد "**باتريشيا واو**" للميتاروايةالذي يقوم على تكسير الحد بين الإبداع والنقد قائلا: «تسمي ووْ الرواية التي يقوم فيها مثل هذا بالميتاروايةMeta**Ficion ولكن ماذا يعني ذلك بالنسبة لنا، إلا أن يكون سياحة ثقافية أو تعالماً؟ ما صلته بهمومنا وقضايانا؟ هل أنجزنا الحداثة (الروائية وغير الروائية) كيما نتنطع إلى ما بعد الحداثة؟ وإلى متى نظل نلهث خلف بريق الآخر الثقافي وغير الثقافي، الأوربي والأمريكي؟»[2] ربما نجد في تحليل "**عبد الله الغذامي**" تفسيرا لتحفظ المحافظين حول موضوع الاتجاهات (الفكريّة، والفنّية، والأدبيّة، والنّقدية) المستحدثة قائلا: «لست أشك في أن التخوف من التحول واستنكاره ما هو إلا وجه من وجوه لعبة النسق، وهو نسق يعزز فكرة الثبات والسكينة والتسليم بما هو أولي وعرفي، وينزعج من التحولات والتغيرات الجذرية، وإذا

---

[1]– المرجع السابق، ص76.

[2]– المرجع نفسه، ص78.

ما جاء ناقد أدبي عرف بهذه الصفة، ثم أعلن تحوله وانقلابه على ما هو معهود عنه فإن هذا خطر نسقي يهدد بال الثقافة وحراسها من الفحول الأشاوس، وهذا ديدن بدعي لا تطمئن إليه أي ثقافة نسقية»[1] هنا أتساءل ألا يعد الميتاروائي إبداعا بحد ذاته؟ هل انكفاء الذّات على ذاتها فناء لها أم إدراك لكينونتها؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه في القسم المؤيد للاستحداث.

ينطلق الفريق المؤيد لوجود الميتاروائي في حقل الإبداع السّردي من فرضية يفرضها القانون الكوني للتّطور الذي يتطلب تفعيل آليات الاختلاف، والتّغيير، والابتكار من أجل المضي قدما؛ إذ لا يستقيم الوضع بالتّشبث بالأعراف القديمة في حين المستجدات تفرض سلطتها على الفكر، والأفراد، والمؤسسات، لذا يصبح التّمرد في نظرهم ضرورة محتومة؛ لأنّه ليس بالسهولة بما كان أن يرحب المحافظون بالجديد؛ حيث «سيظل الجديد مادة لأضراس المحنطين يقضمون من أطرافه ويتغذون على مرارة عجزهم وقصورهم عن بلوغه فيلجأون للشتيمة»[2] والدعوة إلى التّمرد لم تشتمل المبنى الحكائي فقط، بل تخطته إلى نقد الذّات والموضوع وصولا إلى أدوات الكتابة ذاتها، فثورة الميتاروائي تبدأ أوّلا بتغيير الأدوات؛ حيث إنّه «لن تحمل الكتابة بشارة الولادات الجديدة خارج شرطها الأساسيّ: أن تصبح شاهدا نقديًا على ذاتها أوّلا، تأكيدا لقول موريس بلانشو: "إنّنا نكتب لكي ننقد الكتابة، لكي ننقد حياتنا بواسطة الكتابة إنّنا نكتب، إذن، لكي لا نضيع في فقر اليومي"، وعلى زمنها، ثانيا، أي أن يرفض الكاتب بوصفه مثقّفا نقديًا رؤية مستقبل هذه الأمّة على صورة الحطام»[3] فإضافة الميتاروائي تتمثل في أنّه غير جهاز عمل الرّواية (منطلقات المؤلّف، وأشكال المبنى الحكائي، وثيمات المتن الحكائي، وحساسية المتلّقي).

---

[1]– حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافيّة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 2003، ص13.

[2]– رولان بارت: نقد وحقيقة، ص10.

[3]– الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ط1، المغاربيّة لطباعة وإشهار الكتاب، تونس، 2018، ص09.

علاوة على ذلك استطاعت أشكال الميتاروائي أن تجمع مختلف الخطابات في رواية واحدة، فأضحت منهلا للمعرفة بعدما كان الجدال قائما حول قضية التّشكيل الفنّي والمعرفة أيهما عماد الرّواية (الفن للفن / الإلتزام) متجاوزة بذلك الطرح البنيوي الذي يحصر انشغالها في صناعة أركان الخطاب إلى الانفتاح على مختلف المرجعيات، ما أسهم في تنويع العوالم السّردية للرّواية، وهذا ما نوه إليه "**ريموند فيدرمان**" Raymond Federman في حديثه معرفا «بنوع جديد من الخطاب "نقدي بقدر ما هو روائي". نحن محاطون بالخطابات "يقول فيدرمان": التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والطبية والقضائية، وبطبيعة الحال الأدبية. "فلماذا لا نجمعها كلها، بدلا من إبقائها منفصلة وموجودة "إما / أو" في عالم النص"»[1] إذا تكوين سجل معرفي (الخبرة الفكرية والاجتماعية) لم يعد مرهونا بالتجارب الشّخصيّة؛ حيث يمكن للمتّلقّي أن يستفيد من مختلف الخبرات المبثوثة في ثنايا الرّواية نظرا لما تتضمنه من معرفة وثقافة.

وخلافا للموقف الذي يزعم أنّ في النزعة الانعكاسية موت للرّواية ترد "**باتريشيا واو**" قائلة: «"بعيدًا عن الموت" فقد وصلت الرواية إلى اعتراف ناضج بوجودها بوصفها كتابة، الأمر الوحيد الذي يؤكد صلاحيتها المستمرة وعلاقتها بالعالم المعاصر الذي بدأ، بالمثل، يكتسب الوعي بكيفية تشكل قيمه وتطبيقاته واكتسابها الشرعية بصورة أكثر دقة»[2] لا أطمح من وراء تعليقي إلى تلميع صورة المؤيدين، لكنّ حقيقة تعدّ النزعة الانعكاسية المرآوية، والمنظور المقعر طفرة في آليات السّرد ما بعد الحداثي؛ حيث إنّه من ممتع أن يحضر المتّلقّي مخاض الإبداع، ويشارك في تكوين التّجربة، وقد لاقى هذا الجديد قبولا كبيرا على عكس ما روجه المعترضين؛ حيث «من المفارقة أنه خلال أيام ازدهار ما وراء القص الأمريكي في أوائل الستينيات، كانت روايات ما وراء القص لبارت وكوفر وبارثلم وغاس تعتبر في نظر الكثيرين

---

[1]– شاون فايدمار: التجريب في الأدب: يقظة من الافتتان دراسة في "ما بعد الحداثة"، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص137.

[2]– فيكتوريا أورلوفسكي: ما وراء القص، ضمن المرجع نفسه، ص53.

علامة على استنفاد رواية النثر، وكان من الشائع اعتبار موت النوع الأدبي المسمى الرواية. ولكن من الواضح، بعد حوالي ثلاثين عامًا، أن الرواية لم تمت، كما أن نزوة ما وراء القص لم تنحسر، على العكس من ذلك، فمنذ أواخر الستينات، تحرك ما وراء القص بعيدًا عن حالته بوصفه بلاطة ضريح الرواية، إلى مركزه الحالي»[1] فالميتاروائي لم يكن محاولة ارتجالية أو ظاهرة أدبية مؤقتة، بل هو استراتيجية هامّة تغلغلت في الحقل الأدبيّ تنظيرا وإبداعا.

من خلال الطرح السّابق نستشف أنّ الميتاروائي لم يكن استنزافا للرّواية، بل أسهم في ولادتها بقالب جديد، لذا أنوه إلى جزئية هامّة ألا وهي أنني لا أتفق مع الميتاروائي الذي يجنح صاحبه (المؤلّف الأكاديمي) إلى النّقد – الطاغي– أين يفلت منه الخيط السّردي والفنّي للرّواية، ومن زاوية أخرى لا يمكن إطلاق تصنيف الميتاروائي على أية محاولة روائية تتضمن أراء نقدية ضمن نسيج الرّواية، فالميتاروائي استراتيجية تتطلب تمرسا فنّيا ونقديا فريدا لخلق التوليفة البنيوية المشكِلة للحكي، وفي الآن نفسه قدرة معرفية من أجل صهر الآراء النّقدية بشكل لا يجعل منها محاضرات مباشرة، فسر الميتاروائي يكمن في كفاءة المؤلّف على احترام معايير النسبة والمسافة الفنّية بين العناصر (الشّعرية، والنّقدية) المشّكلة للخطاب الرّوائي، بهذا يتحقق حكم أنّ الميتاروائي بعث للرّواية لا فناء لها، فالإشكالية لا تكمن في الاستراتيجية بقدر ما تكمن في طرق ومستوى توظيفها.

خامسا: أشكال وصور الميتاروائي.

الدّارس للميتاروائي يستوقفه شح في الدّراسات التي تخصصت في التّأسيس الصريح لآلياته، وأشكاله، ومقولاته وربما يبرر هذا بعاملين، الأوّل: الصراع الذي تشهده الأقطاب النّقدية العربيّة حول قضية الحداثة وما بعد الحداثة، فإذا كانت الحداثة بكل مقوماتها النّموذجية الثابتة إلا أنّ أنصار بعث التّراث يصفون متبنيها بالتّسرع والضياع في مفترق

[1]– جرانت ستيرلنج: السرد العصابي: ما وراء القص ونظرية علائق الموضوع، ضمن المرجع السابق، ص ص363–364.

الأصالة والمعاصرة، فكيف هو الحال بما بعد الحداثة التي تتسم بلا الثبات؟ لكن رغم هذا الانشقاق النّقدي لم يمنع بعض النّقاد العرب من الخوض في عوالم المثقافة، والسعي إلى تكييفها وفق ما يخدم مسلمات الثّقافة العربيّة، وفي جهودهم نجد مختلف الفتوحات التي أسست للرّواية ديوان العرب الجديد.

ثانيا الميتاروائي نزعة جديدة تحتاج إلى قبول نقدي، وتراكم معرفي؛ فالمتتبع لمسّارات تلقّي الميتاروائي عند بعض أقطاب الدّراسات الغربيّة يلاحظ رفضهم لها، ما أسهم في تعطيل مسار التّنظير الشامل لها، ما ينعكس سلبا على كل من يريد تبني واستقطاب (العرب) مقولات وأشكال هذا الجديد المنتظر (الميتاروائي) كونه الطرف المستقطب والمتأثر لا الفاعل المنتج.

هذان العاملان وغيرهما كانا سببا في غياب التصور الكامل للميتاروائي العربيّ، لكن من خلال التّرجمة، وبعض الاجتهادات يمكننا أن نحدّد بعض أشكال الميتاروائي؛ حيث تصرح "**باتريشيا وو**" متسائلة كيف لي أن أعرف أنني أقرأ ما وراء القص (الميتاروائي)؟ لتكون الإجابة بوضع «باتريشيا واو لائحة شاملة بخصائص ما وراء القص: سارد متطفل فوق العادة ومبتكر مرئي وتجربة متفاخرة ومسرحة القارئ بصراحة وتراكيب الصناديق الصينية وقوائم سخيفة وتعزيمية ووسائط تركيبية مرتبة على نحو اعتباطي ظاهري أو منتظمة بمبالغة وتحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل المديد الفضائي للسرد وانكفاء لا نهاية له وتجريد الشخصيات من صفاتها الإنسانية وثنائيات تهكمية ساخرة وأسماء فضولية وصور انعكاسية ذاتية ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها وتوظيف الأنواع الأدبية الشعبية والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء كانت أدبية أو غير أدبية»[1] هذا الشاهد النّقدي يتضمن مجموعة من الأشكال الميتاروائية، وإذا أردنا أن نقسمها إلى مستويات نجد ما يلي: فيما يخص المؤلّف (سارد متطفل فوق العادة، ومبتكر مرئيّ)

[1]– إيرن فيشون: جماليات ما وراء القص، ضمن المرجع السابق، ص63.

أمّا النصّ (تراكيب الصناديق الصينية، وتحطيم شامل لتنظيم الزمان، والشكل المديد الفضائي للسرد، وانكفاء لا نهاية له، وصور انعكاسية ذاتية، وتجريد الشخصيات من صفاتها الإنسانية، وثنائيات تهكمية ساخرة، ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة، وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها، وتوظيف الأنواع الأدبية الشعبية والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء كانت أدبية أو غير أدبية) في حين القارئ (مسرحة القارئ بصراحة).

أضيف إليها أشكال استقتها النّاقدة والمترجمة الفلسطينية "**أماني أبو رحمة**" من مشروعها الذي ينكب على دراسة الخطاب الحداثي، وما بعد الحداثي، وبعد ما بعد الحداثي التي كان لها الفضل في ترجمة أهم الأعمال المؤسسة للميتاروائي، كما اشبعتها بدراسات تطبيقية لأهمّ الرّوائيين المشتغلين على الميتاروائي الغربيّ؛ حيث تقول يتجسد لنا الميتاروائي من خلال «تحول المؤلف الحقيقي إلى إحدى الشخصيات الخيالية المشاركة في الحدث السردي، وخلق سيرة ذاتية متخيلة لكتاب متخيلين، ودخول شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السرد التخييلي ومن ثم التشكيك بمدى واقعيتها، وابتكار نوع من الحوار والنقاش المباشر بين الشخصيات الخيالية في عالم السرد التخيلي وبين المؤلف في العالم الواقعي وتدور معظم تلك الحوارات حول طبيعة بناء الحدث الروائي أو حول بناء الشخصية الروائية، دخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة لنفس المؤلف أو لمؤلفين آخرين بوصفها شخصيات مشاركة في الحدث السردي، وتضمين السرد مقالات روائية موجهة مباشرة من المؤلف إلى القارئ بعيدا عن الصياغة الفنية للحبكة التخييلية للعمل السردي، وتحضر تلك المقالات بوصفها تأملات حول طبيعة ووظيفة الرواية أو بوصفها تعليقاً على الأحداث والشخصيات الروائية والرواية التي تدور أحداثها عن محاولة إحدى الشخصيات كتابة رواية أو التعليق على مخطوطة أو عمل روائي متخيل أو حقيقي»[1] الأمر نفسه عندما نقسم هذه الأشكال نجد أنّ "**أبو رحمة**" تتبع نفس خطى

[1]– أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص ص301–302.

المنّظرين الغربيين فيما يخص مستويات الميتاروائي، بدليل عندما أشرِح قولها أجد: أشكال تعنى بالمؤلّف (تحول المؤلف الحقيقي إلى إحدى الشخصيات الخيالية المشاركة في الحدث السردي، وخلق سيرة ذاتية متخيلة لكتاب متخيلين)، أمّا النصّ (دخول شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السرد التخييلي ومن ثم التشكيك بمدى واقعيتها، وابتكار نوع من الحوار والنقاش المباشر بين الشخصيات الخيالية في عالم السرد التخيلي، ودخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة لنفس المؤلف أو لمؤلفين آخرين بوصفهما شخصيات مشاركة في الحدث السردي) والقارئ (تضمين السرد مقالات روائية موجهة مباشرة من المؤلف إلى القارئ بعيدا عن الصياغة الفنية للحبكة التخييلية للعمل السردي).

وفي تقسيم "**أومنديسون**" **Amundson** ما يعضد هذا الطرح؛ إذ تقول: «على الرغم من أن خصائص ما وراء القص تتنوع تنوع طيف التقنيات الموظفة فيها، إلا أنه يمكننا تحديد ملامح مشتركة لما وراء القص. تظهر التقنيات بمصاحبة الملامح العامة أيضًا، ولكنها يمكن أن تظهر منفردة توظف رواية ما وراء القص مرجعيات تناصية وتلميحات عن طريق:

- فحص الأنظمة الروائية.
- دمج جوانب النظرية والنقد.
- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.
- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.

ينتهك كاتب ما وراء القصة المستويات السردية من خلال:

- التطفل بالتعليق على الكتابة.
- توريط نفسه مع الشخصية الروائية.
- مخاطبة القارئ مباشرة.
- استجواب الفرضيات والاتفاقيات السردية بوضوح وكيف أنها تحور وتنخل الحقيقة لإثبات أن لا وجود لحقائق أو معاني فردية استثنائية في النهاية.

توظف سرديات (ما وراء القص) تقنيات تجريبية وغير تقليدية بوساطة:

- نبذها الحبكة التقليدية.
- رفضها محاولة أن تصبح "حياة حقيقية".
- تدمير الاتفاقيات لتحويل الحقيقة إلى مفهوم مشتبه فيه بدرجة عالية.
- التباهي وتضخيم أسس عدم استقرارها.
- عرض الانعكاسية (البعد الحاضر في كل النصوص الأدبية ومركز التحليل الأدبي أيضا)، الوظيفة التي تمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصًا»[1] فـ "**أومنديسون**" قدمت عرضا مفصلا لتمفصلات الميتاروائي في التّشكيل الرّوائي من أشكال وتقنيات.

بتكثيف أكبر تُحدد المؤلّفة "**برندا مارشال**"**Brenda Marshall** أساليب وأشكال الميتارواية قائلة هي: «قصة داخل قصة (هاملت...).

- رواية حول كاتب يكتب رواية.
- رواية حول قارئ يقرأ رواية.
- رواية داخل رواية.
- رواية تلفت الانتباه إلى أعرافها الخاصة، وتعريتها.
- رواية لا تتقيد بالخطبة، يمكن قراءتها بأي ترتيب مخالف لترتيب القراءة، من البداية للنهاية.
- رواية يكون فيها الكاتب (وليس الراوي فقط) شخصية»[2]

انطلاقا مما سبق ذكره واعتمادا على تقسيم النّقاد، بالإضافة إلى الاطلاع على المقاربات التي قام بها بعض الباحثين على نصوص ميتاروائية غربية وعربية (أماني أبو رحمة، وأحمد خريس، سلوى السعداوي، محمد حمد، عباس عبد جاسم)، زد على هذا توظيف المصطلحات

---

[1]– فيكتوريا أورلوفسكي: ما وراء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص ص51–52.

[2]– برندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، 2010، ص270.

التي تتوافق مع الأشكال سالفة الذكر (السير ذاتي المرآوي، والمتّخيل الذّاتي المرآوي والميتاواقعي، والتأثيث المرآوي، وعوالم الشّخصيّات، والرّواية المضادَّة، والماتريوشكا، والتوالد الذّاتي، والبَارُودْيَا، والبَارَانُويَا...) تمكنت من تحديد وتسمية الأشكال بمصطلحاتها، وهذا ما سيتجلى أكثر في هذا الجدول* والقسم التطبيقي.

من خلال هذا الاستطراد أردت أن أقدم أهم الشّواهد الواردة في المراجع التي عملت على التّنظير لأشكال الميتاروائي، حتى أنوه إلى قضية إجرائية هامّة ألا وهي أنّ أشكال الميتاقص (الميتاروائي) عنيت بمستويات بعينها (المؤلّف، والنصّ، والقارئ) لا غيرها؛ أي كل ما يتعلق بالعتبات فهو يعدّ شكلا أو صورة أو موضوعا لمستوى من مستويات الميتاروائي، فعند التفكيك والتأويل نعنى بالحكاية الإطار، والحكاية التّالية لا بالعتبات والمتتبع لمختلف الدّراسات المترجمة* التي حللت النصوص الرّوائية التي تضمنت استراتيجية الميتاروائي نجدها ركزت على المحكي لا العتبات.

بالإضافة إلى هذا لو خص الميتاروائي العتبات بمستوى مستقل لما كان "**جيرار جنيت**" أفرد للانصراف مبحثا آخر غير المتعاليات النصية، كذلك كانت هناك دراسات عربيّة* تصدت لمساءلة الميتاروائي العربيّ استطاعت أن تعي هذا المطلب أثناء التحليل، وإذا كان التّجديد والتّجريب مباحا، أحسب أنّه يكون في الأشكال والصور لا المستويات؛ بمعنى غالبا ما تطرأ تغيّرات على موضوع المثاقفة وفق ما يتماشى وطبيعة الرّواية العربيّة، فنجد تعددا في صور الشّكل الواحد مثلا، إضافة شكل يدعم حضور مستوى ما في النّص كالشّكل البَارَانُووِي الذي يبرز سطوة المؤلّف على نصه، لكن أن نقول العتبات مستوى منفرد أظن أن هذا يخالف منطلقات الاشتغال الميتاروائي، كما أنّ الدّراسات التي تهتمّ بمستويات أخرى ألا وهي ما قبل

* ينظر الملحق الثّاني، ص ص268–269.

* أذكر مثلا مختلف دراسات أماني أبو رحمة.

* أذكر مثلا أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، وصلاح الدين بوجاه: مقالة في الروائية، وعباس عبد جاسم: ما وراء السرد ما وراء الرواية.

النص، وما بعد النص، وهنا أخص بالذكر دراسة محمد حمد (الميتاقصّ في الروايه العربية "مرايا السّرد النرجسي") أحسب أنّ طريقة الطرح تحتاج إلى قراءة مثل ما لاحظنا في إشكالية المصطلح.

صحيح في هذه الرؤية مغامرة علمية، ولا أزعم ولو للحظة واحدة أنّ طريقتي في التفكير صحيحة تماما، لكنّ موقفي –فيما يخص تحديد المصطلح، والاشتغال على المستويات والأشكال– كان نتيجة مجموعة من الملاحظات التي استشفيتها من مسار البحث في مختلف الدّراسات، لذا مسألة انفتاح أشكال الميتاروائي على العتبات يحتاج إلى إعادة نظر، بخاصّة عندما يُتخَذ من مصطلح الخطاب الواصف حجة لذلك، فإذا عدنا إلى المصطلح الغربيّ نجد أنّ (Métadiscours) يعادل في التّرجمة العربيّة ميتاخطاب، وقد وضحت مفهومه عند "**دومنيك ما نغونو**" **Dominique Maingueneau** الذي يتلخص في بعض التعليقات التي يحدثها المتكلم على كلامه أو كلام غيره بهدف التّصحيح الذّاتي أو استبعاد الخطأ في التأويل أو الاعتذار، هذا وأشرت كذلك لتّمييز "**دوقولمين**" بين الملفوظات الميتاخطابية، والملفوظات الميتاتبليغية، والملفوظات الميتالغوية، كما وضح أنّ الملفوظات الميتاخطابية تختص بالخطاب هذا ما يخص التّرجمة المباشرة للمصطلح.

أمّا الفريق الذي يتخذ من الخطاب الواصف معادلا للميتاقص استنادا لصياغة مصطلح اللّغة الواصفة؛ إذ يعرف الخطاب الواصف مثل ما أتى به رواد الميتاقص، هنا أطرح سؤالا على أي أساس أدرجت العتبات كمستوى مستقل؟ فمصطلح الميتاخطاب لا يشير إلى عمق وطبيعة اشتغال الميتاقص، كما أنّ الخطاب الواصف إذا كان مصطلحا مستقى من أطروحة الميتاقص هذا يستلزم إمتثاله لخصائصه ونطاقه الإجرائي، وأن لا يخرج عن مسلّماته، وهنا أريد أن أنوّه إلى دافع ربما أُتخذ ذريعة للخوض في العتبات ألا وهو المتعاليات النصية، لا أصرح بأن الميتاقص لا يتضمن نوعا من أنواع المتعاليات النصية لكن كمقولات وآليات لتّشكل الشكل الميتاقصي (الميتاروائي)، مثل ما تتخذ البَارُودْيَا من (التناص) عمادا لها في التّشكل، و(الميتانص) عندما يوظفه المؤلّف في الشّكل السير ذاتي المرآوي والمتخيل الذّاتي

المرآوي كتعليقه على سيرته الإبداعية أو استحضاره للتّراث الفنّي، و(المناص) عندما يعلق المؤلّف في شكل التأثيث المرآوي عن كيفية اختيار العنوان، ودار النشر، وتفاعله مع الإعلام... كل هذا وغيره مضامين وآليات لا مستوى، ويدعم هذا الطرح ما ذهب إليه النّاقد "**بيار فان دن هوفل**" **Pierre Van Den Heuvel** –الذي يعدّ من الروّاد المؤسسين لمبحث الصمت ومستوياته في الخطاب– إذ نجده قد عمل على الإستفادة من اللّغة الواصفة داخل الأدب، من أجل الفصل بين الخطاب المنقول والميتاخطاب؛ حيث «يتحدّث عن الخطاب على خطابك: ويفرّعه إلى ثلاث أنماط: – الخطاب على خطابي: ويعني به الخطاب المنقول النصّي الذّاتي le discours rapporté autotextuel أي عندما يستعمل الخطاب الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا وسائل من باب اللّغة الواصفة تمكّن المتكلّم من التّفكير في خطابه الذّاتي ومن إعادة تأويله ويكون ذلك عادة عن طريق الالتجاء إلى المعقفين أو القوسين

– الخطاب على خطابه ويعني به الخطاب المنقول التّحليلي le discours rapporté commentatif ويعني به التّعليق الميتالغوي الّذي يقوم به السّارد الرّئيسي على خطاب الآخر المتعلّق بفعل التلفّظ أو بوضعيّته ناقدا إيّاه وموجّها تأويل القارئ له.

– خطابه على خطابي ويعني به الخطاب المنقول الانعكاسي وهو نمط ينتمي مباشرة إلى السّرد ذلك أنّ بعض الملفوظات المنقولة تمثّل حكايات داخل الحكاية تخبر عن الخطاب السّردي في كليّته بواسطة أثر مرآوي»[1] ففي الأوّل إشارة إلى ما جاء في الميتاخطاب، أمّا الثّاني فيعادل الميتانص، في حين الثّالث فهو الميتاروائي في كليّته؛ أي بعيدا عن الثنائية (قصة وخطاب، المتن الحكائي، والمبنى الحكائي)، بل كلاهما معا مثل ما جاء به "**باختين**" ستتضح الصورة أكثر في القسم التطبيقي بخاصّة في مبحث شكل التأثيث المرآوي (الكُوسْمُولُوجِي) الذي ينقل لنا شرح "**علي مغازي**" لعتبة العنوان، والإهداء، والهوامش.

[1]– محمد الباردي: سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، ص ص 163–164.

خلاصة:

أخلص في الفصل النّظريّ إلى القول إنّ نزعة ارتداد الخطاب الأدبيّ بعامّة، والرّوائي بخاصّة على ذاته بالنّقد والتّأثيث هي نزعة قديمة جدا غير أنّ التّأسيس النّظريّ لهذه النزعة تجلى مع الفتوحات النّظريّة في حقل اللّسانيات التي دعت إلى ضرورة الاكتفاء بدراسة اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

ومع مجموع التّغيرات التي شهدتها التيارات الفكريّة بتراجع البنيويّة، وقدوم ما بعد البنيويّة كنّظريّة، وما بعد الحداثة كتحقيب زمنيّ وتوجه فكريّ عابر للتخصصات استدعت الضرورة إعادة النّظر في الهوة التي خلقتها البنيويّة بغلق منافذ النصّ عن السّياق، ليكون "**باختين**" من أهمّ الداعين إلى ربط النصّ كبعد لّساني بالسّياقات الخارجيّة، ليصبح الميتاأدب أحد المجالات التي اشتغلت على انتقال اللّسانيات من الجملة إلى الخطاب، وقد عرجت على مسار تطور المفهوم من اللّغة الواصفة إلى الميتاأدب (الميتاقص/الميتاروائي) عند الغرب والعرب، القدامى والمحدثين، وقد تبنيت مفهوم المصطلح عند "دو سو سير" كونه هو من أسس للاشتغال الذاّتي للّغة، أمّا "كرناب" فلكونه تبنى توجه القدامى القائل بنظريّة الوضعين كما أنّه قسم اللّغة إلى لغة أشياء ولغة موضوع، في حين اعتمدت "جاكبسون" لأنّه عمل على تحديد وظائف جديدة للّغة (الشّعرية والميتالسانية) تخدم النزعة النّرجسية في الاشتغال الميتاروائي.

أمّا فيما يخص "زكي نجيب محمود" و"جابر عصفور" تبنيت تعريفهما لأنّهما قاما ببعث مصطلح "اللّغة الشّارحة" الذي يعكس اشتغال الخطاب على ذاته في التّراث العربيّ، ووظفت تعريف "عبد المالك مرتاض" حتى أظهر الالتباس الاصطلاحي الذي يقع أثناء تحديد المفهوم انطلاقا من التوافق الموجود على مستوى الصياغة (لغة اللّغة / معنى المعنى).

درست مفهوم الميتاروائي كاستراتيجية عاكسة لمقولات خطاب ما بعد الحداثة، وناقشت إشكاليّة التّعدد والالتباس التي ميزت المصطلح؛ وذلك بتحديد تداخله وتعالقه مع جملة من المصطلحات (السّرد النّرجسي، والميتاسّرد، والحكاية المرآوية، ورواية الأسئلة، والميتاخطاب

والخطاب الواصف، والانصراف السّردي...)، زد على هذا وضحت كيف كانّ تلقّي الميتاروائي في الوسط النّقدي بين رافض وممارس، لأخلص في الختام إلى تحديد أشكال وصور الميتاروائي المؤسَس لها في الدّرس النّقدي الغربيّ، مع تحديد الإطار الخاص بالميتاروائي الذي يتوافق مع حدود المقاربة في الفصول التطبيقية لهذا البحث.

انطلاقا مما تقدم في مباحث هذا الفصل يمكنني تقديم مفهوم خاص بهذا البحث لمصطلح الميتاروائي فأقول: الميتاروائي من استراتيجيات خطاب ما بعد الحداثة ذو أصل لّساني؛ يعنى باشتغال الرّواية على ذاتها من خلال البنية النّقدية الطارئة على الحكاية الإطار، وفق مستويات ثلاث هي المؤلّف، والنّص، والقارئ واعتمادا على آليات أربع هي التّضمين، والتّخييل، والنّقد، والانعكاسيّة، موازٍ للميتاقص التّاريخي، وفرع من الميتاقص ومتضمن للميتانص، ومنفتح على الميتاواقعي، ومقوض للسّرديات الكبرى.

الفصل الثاني:

التشظّي

وموضع الذّات المؤلّفة في الميتاروائي

تمهيد:

يتجلى الميتاروائي في المتون الرّوائية معتمدا على آليات: التّضمين، والتّخييل، والنّقد والانعكاسيّة، متجاوزا بذلك عالم الحكاية الأولى المحيلة للعوالم الواقعيّة إلى قصة مرآوية ثانية، تعنى بتفكيك البناء الأوّلي من أجل تشكيل بناء ثان، يقوم على المبدأ المرآوي المعقد متخذا في تمظهره عدّة أشكال يتفاوت الرّوائيون بعامّة، والرّوائيون المغاربة بخاصّة في استحضارها نظرا لتعدّد صورها، وتكثيف مقولاتها، واختلاف ثيماتها حتى توضّح لنا مستويات حضور وتموقع الذّات المبدعة، والمتلقّية، والمتّخيلة داخل المتن الرّوائي.

فبعدما كان هذا الحضور يعدّ من كواليس الممارسة الإبداعيّة، أضحى مسرحا للتّكوين المعلن عنه، والفاحص للرّوايات المختارة يلاحظ أنّ بنية الميتاروائي تشغل حيزا سرديا كبيرا داخل الكون القصصي، لتكون إذا من بين أهمّ الرّوايات المغاربيّة التي تفننت في توظيف الميتاروائي كخطوة تجريبية ناضجة لا مجرد محاولة تأسيسية للاشتغال الميتاروائي في الرّواية العربيّة بعامّة، والمغاربيّة بخاصّة؛ حيث يجعل الفريق الأوّل من استراتيجية الميتاروائي مظهرا من مظاهر التّجريب الرّوائي فحسب، فيعتمد على شكل من أشكاله مع تعدّد صوره كأداة إضافية في البناء السّردي، ليصبح الميتاروائي هنا في مستواه التّأسيسي البسيط إن صح التعبير.

أمّا الفريق الثّاني فيأخذ من أشكاله المتعدّدة مادة لتّشكيل العوالم الرّوائيه، وهذا ما نلمسه عند الرّوائيين الآتية أسماؤهم: واسيني الأعرج، وعلي مغازي، وفرج الحوار، ومحمد الباردي ومحمد برادة، وعبد القادر الشاوي، الذين جمعوا في روايتهم بين الصّناعة الجماليّة والإنجازات النّقدية التي حفلت بها المكتبة الغربيّة والعربيّة؛ حيث يجد القارئ في روايتهم رؤاهم النّقدية التي استقوها من دراستهم لأهمّ النّقاد، بالإضافة إلى خبرتهم وتمرسهم في مجال البحث الأكاديميّ، فاستطاعوا بهذا أن يجمعوا بين عدّة أشكال داخل توليفة فنّية فريدة بثوا فيها من مقولات النّظريّات الأدبيّة (الحداثة، وما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة) الشيء الكثير.

ليصبح بذلك الميتاروائي من أهمّ استراتيجيات الخطاب ما بعد الحداثيّ التي جعلت من الرّواية مسرحا لحوارية إبداعيّة نقدية منفتحة على ما هو قديم ومستحدث في عالم الإبداع والنّقد.

أولا: السير ذاتي المرآوي.

اغتنت الرّواية الجديدة بعدّة مقولات نقدية مستقاة من مختلف النّظريّات الاجتماعيّة والنّفسية، والسّياسية... التي انعكست على الفنّ بعامّة والأدب بخاصّة، كون أنّ هذا الأخير رافد من الروّافد المتأثرة بالحياة وزخمها، لتشغل خاصية تذويت الكتابة حيزا كبيرا في الخطاب الرّوائي، الذي يعمد فيه المؤلّف إلى «إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتيْن، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضراً بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تُعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية. والحرص على تذويت الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة»[1] فإذا كانت الفتوحات العلميّة والأدبيّة قد سمحت لما بعد الحداثة أن تضّع الذّات في مأزق التّغييب (الموت) سنلاحظ موقف المؤلّف من مختلف المقولات التي هدفت إلى تقويض حضوره، فهل استقام طموحها في الرّواية العربيّة (المغاربيّة)؟ مشيرة إلى أنّ تذويت الكتابة يتحقق من خلال تفعيل عدّة عناصر أذكر منها: السيرة، والتّخييل الذّاتي، والذاكرة وتعدّد الأصوات، والمعرفة الرّوائية، والمنظور الموضوعيّ... وهذا الأخير ينقل المؤلّف من المستوى الذّاتي إلى المستوى الموضوعيّ؛ حيث إنّ «تذويت الكتابة لا يعني أن الروائي يعبر بكيفية مباشرة وجهيرة عن مشاعره وآرائه الخاصة، لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات الشكل الروائي التي تتمثل في عرض جميع المواقف والأفكار من دون أن يتحيز الكاتب لوجهة نظر معينة. لذلك فإن تذويت الكتابة يتمثل في إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف

[1]- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص67.

والتمايز وتتملك من الداخل التجربة المُعبّر عنها»[1] ما يجعل الكتابة متصلة بذوات الشّخصيّات داخل الرّواية التي تنقل طروحات المنظور الموضوعيّ الذي يتفاوت في قربه وتباعده عن المنظور الذّاتي، يُشيِّد على أساسه المؤلّف ذاتيته المختلفة عن الشّخصيّات عبر المتاهة التّخييلية، فتذويت الكتابة ستسمح بتشظّي الذّات إلى عدّة ذوات تختلف مستويات الذّاتية فيها نظرا لطبيعة السّياق والمنطلق، وهذا ما سيحدّد لنا طبيعة التشظّي هل هو إرادي أم مفروض تغيب فيه الذّات وإنتاجيتها نحو مختلف الخطابات، هذا ما سنستشفه من خلال هذا المبحث –وغيره– الذي خصص لبحث أشكال تشظّي الذّات المبدعة في الخطاب الميتاروائي، وكيف انعكست مخرجات الخطاب ما بعد الحداثيّ على اشتغال هذه الذّات ويتجلى «التّذويت روائيا في الاختفاء وراء ضمير المتكلم (أنا) الذي يحيل على الانفعالات والاستبطان الداخلي واستقراء الذاكرة المتعبة، ويرتكز التذويت كذلك على استرجاع الماضي واستخدام الومضة الاسترجاعية عند تشريح الذاكرة واستبطان الذكريات مونولوجيا»[2] إذًا يعتمد التّذويت الرّوائي على استدعاء مدخرات الذاكرة وشظّايا الماضي، فمحكيّ النوستالجيا يشكل المعمار العام للسيرة الذّاتية، لكن كيف يتمّ توظيف أحداث الطفولة، وأزمات الحياة ونجاحات الذّات داخل الرّواية؟ هل يتبنى الرّوائي الأسلوب التّقريري الكرونولوجي أم له شطحات يتجاوز من خلالها تفاصيل ترهق نفس الرّوائي؟ فوفق تحديد السيرة الذّاتية نجدها عبارة عن «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته»[3] فهي نصّ سرديّ يتضمن حديث الأنا على شقها النّفسي (الشعوريّ، واللاشعوريّ)، وقسمها الذّاتي الذي يعكس معارفها ومهاراتها بالإضافة إلى التّعبير عن بعدها الرّوحي الذي يعبر عن الخلفيّات الدينيّة والعقائدية للأنا.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– عمري بنوهشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، (دط)، دار الأمان، الرباط–المغرب، 2015، ص165.

[3]– فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994، ص08.

المميز في السيرة الذاتيّة هو خلوها من عنصر المصداقيّة والشفافيّة؛ إذ كثيرا ما تتّضخم الأنا أثناء تقديم تقاسيمها للآخر، لهذا علق "**سيغموند فرويد**" **Sigmund Freud** ساخرا من فكرة كتابته لسيرته الذّاتية قائلا: «"هذا بالطبع اقتراح مستحيل الحدوث تماماً" (...) "الشيء الذي يجعل كل كتب السيرة الذاتية لا قيمة لها عندي، على أية حال، هو الكذب والزيف والخداع وليس عندي رغبة في القيام بهذا!!! »[1] تفاوت الكتاب على مستوى الحقائق المبثوثة في سيرهم لكن هذا لا يعدم وجود حقائق راسخة في روح المؤلّف، وجسد النصّ.

وبالرّجوع إلى "**واسيني الأعرج**" في روايته الملحميّة (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) نجده يضمنها حلقات سرديّة تخص العائلة (الأب الشهيد، والأم المناضلة، والجدة، والأخ عزيز، والأخت الكبرى زليخا والصغرى زهور)؛ حيث تشعبت الاسترجاعات التي تعكس فرح وحزن "**سينو**"؛ إذ انشطرت الرّواية في سردها لحياته بين رواية السيرة وسيرة الرّواية، ومن هذا المنطلق سأحاول تقديم بعض الشظّايا التي تعكس شكل السير ذاتي المرآوي في الرّواية. ففي باب رواية السيرة يتحدث "**واسيني**" عن الألم الذي تركه فراق أخته الكبرى نظرا لظروفٍ صحية وعاطفية شبه غامضة أودت بحياتها؛ حيث يقول معرفا بها للبطلة (زريدة) التي سألته عنها قائلة: «ماذا كانت تفعل زوليخا في حياتها؟ لم تكن تفعل شيئا. تصنع الأواني للعيش. تساعد أمي في كل شيء لكي نكبر نحن. احترقت في وقت مبكر. سرقوا منها قلبها وضحكها وطفولتها، ورموها، وقالوا لها سيري الآن، فمشت خطوتين وسقطت مثل حجرة يابسة. ماتت من دون أن يعرف أي واحد في العائلة كيف ماتت، بلا مرض ولا مسبقات»[2] يلاحظ القارئ كمية الحزن الكبيرة التي صبغت مرحلة الطفولة الواسينية؛ حيث يخيم الألم

---

[1] – دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية نهاية الرواية وبداية "السيرة الذاتية" وقضايا أخرى مترجمة، تر: حمد العيسى، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، 2011، ص138.

[2] – واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ط5، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص373.

والحنين على تفاصيل بيته، فهو الابن البار الذي لم يعرف والده الشهيد، لتتكبد أمه عبء الحياة لوحدها من أجل الحفاظ على صغارها الذين اختبرتهم ضربات الحياة مرارا، فبعد الفراق الذي عايشه "**واسيني**" بوفاة أخته يفجع مرة أخرى في أخيه (عزيز) بعد صراع طويل مع المرض الذي خطف بهجة البيت بموته، وعنه يقول: «الرجل الذي ينام تحت هذا التراب هو بابا عزيز. لست أدري ما الذي دعاني إلى ترتيب هذا الجواب. لا، الرجل الذي ينام تحت هذه التربة الدافئة هو أخي الصغير الذي تعود أن يفاجئنا في كل شيء (...) لم تتجد اللغة لحظتها، آلامي القاسية التي توغلت حتى مسّت العظم»[1] يتفرد المبدع عن غيره أنّ له القدرة على إشعال فتيل الألم من أجل أن يبدع من خلاله لوحات فنّية راسخة في ذاكرة الحزن، فاللّغة تسمح له بترجمة تلك الذكريات من خلال نصوص روائيّة سيريّة تشخص الحياة الواقعيّة بجماليّة متفردة، ف «الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره ليرويه»[2] لذا تضمنت الرّواية العديد من الوقائع التي مر بها "**واسيني**" وتركت أثرا جميلا في حياته مثل نجاحه الأوّل في مرحلة الطفولة، ذلك النجاح الذي فتح له آفاقا جديدة؛ حيث انتقل من قريته إلى المدينة التي لطالما عشق تمردها وحيويتها.

ضف إلى ذلك الانتقالة الشعوريّة التي عايشها بعد وفاة جدته وأمه، فالطفل الستيني كبر فجأة على جرح غياب نبع الحنان والأمان، "**واسيني**" الذي نقل للقارئ معايير مغايرة للحكم على القيم استطاع أن يرسم لنا فلسفة مختلفة للعمر الذي يمضي، فالحياة الحقيقية هي التي يقضيها الإنسان منتشيا سعيدا لا حزينا، كما يسرد لنا ألم القمة (النجاح / الشهرة) في وسط ثقافيّ يعمه الشر والركود بالإضافة إلى وقع العشرية السوداء على حياته كونه من العناصر المستهدفة آنداك، وتعدّ حلقة المنفى مرحلة جديدة في مساره، أين صنع لنفسه حياة مغايرة عن حياة الوطن، يقول عن اغتراب المنفى: «تذكرت حالة الإنسان يشعر فجأة بنفسه مجردا

---

[1]- المصدر السابق، ص114.

[2]- غابرييل غارسيا ماركيز: عشتُ لأروي، تر: صالح علماني، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 2005، ص07.

من كل شيء، وبلا وطن. الغريب أن هذا الإحساس انتابني أنا أيضا ذات شتاء ماطر، وأنا أركض نحو المطار(...) من الروخو أدركت أن المنفى ليس التنصل عن تربة قاسية، لكنه إحساس بالحيف والتلف الفجائيين، إذ تشعر في لحظة من اللحظات، ليس فقط أنك لا تساوي الشيء الكثير، ولكن العالم الذي بنيته وبناك لم تعد تعني له أي شيء»[1] إذا تعدّدت صور السيرة الذّاتية في رواية السيرة التي لخص فيها "**واسيني**" أهمّ المحطات التي مر بها في مسار حياته.

وحتى نتخطى الاشتغال على السير ذاتي إلى السير الذاتي المرآوي سأحاول إبراز بعض القرائن السّردية الميتاروائية التي تُظهر بوادر المسار الإبداعيّ لـ "**واسيني**" الذي لاح في الأفق بالتّحديد عندما نقل لنا حواره مع (السيد الأعظم)؛ حيث يقول: «تمتم في أذني سبع مرات متتالية: لا تنس أبدا أنك ولدتَ من ماء الحرف وليس من جليد اليقين؟ الرواية»[2] فالحلم الطفوليّ وشعاع الاستشراف بزغ نجمه في حياة "**واسيني**" الذي أصبح من كبار الكتاب الذين يملك حرفهم جماليّة وفلسفة فريدة.

تدعمت حلقة الإبداع لديه عند اطلاعه على التّراث العربيّ والعالميّ الذي كانت جدته سبيله الأوّل لذلك؛ حيث يقول: «في الوقت الذي كانت أمي تقوم بدور الأب، كانت جدتي هي الأم التي أعادتني إلى تراثنا الأندلسي وحثتني على تعلم العربية»[3] فبحسها الواعي المحب للعروبة، والمقدس لتّاريخ الأمجاد استطاعت (الجدة) أن تزرع في "**واسيني**" دعائم الوجود والشموخ؛ إذ تقول: «كان يهمني فقط أن تعرف لغة أجدادك الذين غيّبتهم المنافي والسجون وضيق المعابر»[4] ليكون كتاب (ألف ليلة وليلة) أوّل وأهمّ كتاب شكل الحس الفنّي لدى الطفل "**واسيني**" الذي انعكست عوالمه الفَانْتِيسْتيكيّة والأَلِيغُورِيّة في المخيال

---

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص371.

[2]- المصدر نفسه، ص209.

[3]- فائزة مصطفى: بيتنا الأندلسي سينهار قريبا، إذا لم نحافظ عليه، ضمن كتاب سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ط1، منشورات بغدادي، الرويبة-الجزائر، 2014، ص236.

[4]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص210.

الطفوليّ، أين يشير "**واسيني**" للعديد من التّصورات والتّخيلات التي رافقت تعليقه على مختلف المواقف التي واجهته في حياته اليوميّة بفضل عوالم (ألف ليلة وليلة).

يلاحظ القارئ في رواية (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) أنّها تقوم على متواليّة سردية يتداخل فيها التّراث والنصّ المعاصر، الأدب والنّقد، النتاجات الذّاتية والنتاجات الغيريّة؛ حيث تحتل «حجر الزواية في بناء النص؛ وهي متوالية مركبة تشتمل على أكثر من حكاية ولقطة وتمتد أفقيا موسعة فضاءاتها قبل أن ترتد إلى الذات الساردة مؤقتا لتنطلق من جديد عبر متوالية سردية أخرى تستبقي من الأولى وتضيف إليها حكايات ومشاهد أخرى»[1] حيث أسهمت المتتاليّة في بناء رؤية مختلفة لمختلف النصوص التي استدعاها "**واسيني**" في نصّه، أين عمل على تحريك شهية القارئ على حد قوله، فالهدف من السيرة ليس تعرية الذّات الشّخصيّة فقط، بل الهدف تعرية النصوص والنتاجات للقارئ كشكل من أشكال التّعريف بها، ومنه الحفاظ على التّواصل الدائم مع ذائقته المتغيرة؛ حيث يقول "**واسيني**" الغرض من تقديم «فصول من سيرة روائية أي السيرة الإبداعية المقصود من وراء نص مثل هذا هو وضع التجربة الروائية بكاملها من خلال سلسلة من المختارات بين أيدي القارئ (...) ليتعرف قليلا على هذه التجربة (...) الهدف تربوي بالدرجة الأولى وتحريك شهية القارئ»[2] وهذا ما يتجلى في التّقاليد الإبداعيّة التي يتسمّ بها "**الأعرج**"؛ حيث يعمل جاهدا على تشكيل شبكة عنكبوتية تجمع خيوط مساره الإبداعيّ، ففي نصوصه يقدم ثقافة بمساره الفنّي، بالإضافة إلى الثّقافة المتنوعة التي كثيرا ما تمظهرت في ثنايا نصوصه.

وهذا ما يؤكده الشّق الذي يُظهر سيرة الرّواية في (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) وذلك بفضل الميثاق الاستهاميّ الذي يمكن المؤلّف من الانزياح عن النسق السيريّ

---

[1]- محمد برادة: الذات في السرد الروائي قراءة في 40 رواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص12.

[2]- مدحت صفوت: وجود الرواية بكثافة يعني أن العالم قلق، وليس بخير؟، ضمن كتاب سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ط1، منشورات بغدادي، الرويبة-الجزائر، 2014، ص ص103-104.

المرجعيّ، فمن خلال التّصريحات التي يدلي بها "**واسيني**" من خلال الميتانص الذي يظهر تعالق رواية "**واسيني**" الموسومة بـ (البيت الأندلسي) مع عوالم (دون كشوت) حيث يقول: «تخيلت في البيت الأندلسي أيام حبسك وقلقك وجنون هربك وتفاصيله الغائبة ورعشاته مع أني أعرف بعمق أن المسألة لم تكن بسيطة. وكلما غابت عني الحقيقة رميت بنفسي بلا تردد في عمق التخيل الذي ينشىء حقيقته الموازية»[1] تمظهرت العوالم الموازية في رواية (البيت الأندلسي) من خلال التّمثيلات التّاريخية والثّقافية التي حفل بها المتن الحكائي؛ حيث أعاد "**واسيني**" بعث التّاريخ الأندلسيّ الذي يشهد على الزخم الفكريّ والثقافيّ للعرب آنداك كما يروي قصصا تعكس معاناة المورسكيين بعد سقوط الأندلس.

هذا وتُظهر العوالم التّخييلية للرّواية مدى تلاحم "**واسيني**" مع جده اللّغوي "**سرفانتس**" الذي كان موتيفا فنّيا عمل على بعثه في شخصيّة (مراد باسطا) الذي يدافع على إرثه الضائع في بلاد الأندلس؛ حيث يقول: «مظلتك كانت فوقي في كتابات كثيرة لي. سيدي أحمد بن أنجلي، رأيته بطريقتي في البيت الأندلسي. بدا مجرد وجه آخر لبسته كما يفعل رجال المسرح. يعني، كان قناعك المستعار»[2] فالمطاوعة الفنّية كانت سنده في تأثيث شخصيّاته الرّوائية؛ إذ تتواشج روايته (مصرع أحلام مريم الوديعة) مع (دون كيشوت)؛ حيث يكشف التناص المقيد للقارئ المرجع التّخييلي لهيكلة تقاسيم روايته؛ إذ يصرح "**واسيني**" بأنّ بطل روايته هذه اقتنص عوالمه من جده "**سرفانتس**" قائلا: «رآك بطل مريم الوديعة في عمق حلمه الهارب، محبا نبيلا، قريبا إلى قلبه وسيده في الحلم. لقد كنتَ مثله الأعلى بينما ظل الناس يضحكون عليك، على غباواتهم وهم لا يعلمون: جدي دون كيشوت دي لا مانشا غمرته عذرية دولثينيا، الفلاحة التي تشبه القمحة. تحوير الكتابة أحلام الوديعة»[3] فـ "**سرفانتس**" خط لـ "**واسيني**" المؤلّف ثيمات معينة بقيت عالقة في روحه الإبداعيّة أذكر

---

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص425.

[2]- المصدر نفسه، ص416.

[3]- المصدر نفسه، ص423.

أذكر منها على سبيل المثال: الحب، والحرية، والفروسية، والمقاومة.

كذلك من بين القيم الفنّية البارزة في الرّواية نجد التناص مع النصّ القرآني؛ حيث يستشف القارئ تلك المعارضة التي أقامها "**واسيني الأعرج**" فيما يخص (تفاحة الخطيئة) و(شجرة اللوز)؛ إذ يربط الفكر الدينيّ عند مختلف الشعوب بين التّجاوز الذي أقدم عليه أب البشريّة "آدم" والشر الإنسانيّ بسبب إغواء الشيطان لقرينه "حواء" التي حثها على اكتشاف شجرة الخلد من خلال الأكل من ثمارها المحرمة، غير أنّ (شجرة اللوز) التي استحضرها "**واسيني**" في سيرته تشير إلى ذلك الحب العذريّ الذي تفتقده البشريّة، فـ (مينا) التي عانت ويلات الاغتصاب والتّعصب العائليّ وجدت في "**واسيني**" الحب والأمان، وقد تجلت حيثيات هذا الحب في روايته (نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري)؛ حيث يصفه في أحد حواراته الإعلاميّة قائلا هي: «لحظات جميلة يمكن أن نسميها حدائق اكتشاف الطفل لأول حب ولو أنه ملتبس لأنه ليس حبا عاديا ولكنه حب معقد جدا ومرتبك إلى أبعد الحدود. الماخور في السيرة ليس مكانا للرذيلة ولكن مقبرة للضحايا الذين زج بهم المجتمع في ذلك المكان ومنهم مينا. لكن الذي احتفظت به من مينا هي أجمل اللحظات التي علمتني بأن الحياة جميلة وتستحق أن تعاش»[1] كثيرا ما تتسمّ السيرة الذّاتية بالتّحفظ على قسم المغامرات العاطفيّة التي يقدم عليها المؤلّف نظرا لخصوصية المجتمع المتحفظة، زد على هذا المؤلّف في هذا المقام لا ينقل شظّايا حياته فقط، بل يكشف عن خصوصيات الطرف الآخر ما يجعل جنس السيرة صعب المراس بخاصة في البلدان العربيّة، لكن "**واسيني**" يواجه هذه الطابوهات بجرأة فنّية صارخة؛ حيث يقول: «تذكرتُ طفولتي، وحتى مراهقتي الأولى، يوم خرجت مع مينا المذعورة حتى من أخيها (...) وتخفينا تحت شجرة اللوز لأسرق منها أول قبلة أحسست بطعمها (...) لم أعرف كيف تمادينا إلى الأقاصي تحت المطر وتحت شجرة

---

[1]- فاطيمة سلام: السيرة هي مجرد محاولة للقفز في الفراغ بلا مظلة كم أتمنى أن أكون مخطئا في روايتي القادمة: 2034/ العربي الأخيرة، ضمن كتاب سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ط1، منشورات بغدادي، الرويبة-الجزائر، 2014، ص26.

اللوز. يومها سمعت لأول مرة كلمة شجرة الخلد من فم مينا وهي تنظر إلى أوراق اللوز وهي تتساقط علينا»[1]، ضف إلى ذلك حديثه عن أسر "**سرفانتس**" في الجزائر والذي سأقدمه في شكل "البَارُودْيَا" أين وضّح للقارئ حواريته مع تاريخ "**سرفانتس**" الجندي والفارس الذي يلتبس بالمتّخيل الرّوائي؛ حيث يكشف لنا الكواليس الكُوسْمُولُوجِية التي من خلالها صنع عوالم روايته (حارسة الظلال).

ثانيا: التّخييل الذّاتي المرآوي.

يستوقفنا للوهلة الأولى التّداخل الاصطلاحي بين السيرة الذّاتية والتّخييل الذّاتي (self-fiction)، فكلاهما يعكسان الوعي بالذّات أثناء الممارسة الإبداعيّة، ولقد لاحظنا في الشّكل التيبوغرافي -سلفا- كيف أنّ المؤلّف يستدعي من حياته الشّخصيّة مجموعة من المؤثرات (الأحداث، والذكريات) بغية أن تكون خيوطا لنسيجه الرّوائي.

من هنا إذا أتساءل كيف تتجلى الذّات المؤلّفة من خلال التّخييل الذّاتي؟ سيسمح التعريف بالمصطلح بظهور نقاط الاختلاف بين التّخييل الذّاتي، وأشكال الكتابة عن الذّات بعامّة (المذكرات، والاعترافات، واليوميات، والسيرة الغيرية)، والسيرة الذّاتية بخاصّة، ومنه معرفة تمظهراتها داخل الخطاب الميتاروائي انطلاقا من شكل التّخييل الذّاتي المرآوي.

بالرّجوع إلى مفهوم "التّخييل الذّاتي" نجد أنّه «مصطلح ابتكره الروائيّ والباحث الفرنسيّ "سيرج دوبروفكسي" (Serge Doubrovsky) وأثبته على الصفحة الرابعة من غلاف روايته "خيوط" (Fils) الصادرة سنة 1977 تعييناً للجنس الفرعيّ الذي أدرج فيه روايته تلك من جهة وردّاً من جهة ثانية على "فليب لوجون" الذي استبعد في كتابه "الميثاق السير ذاتي" (Lejeune,1975) أن يكون في تاريخ الرواية نصّ روائيّ قائم على ميثاق تخييليّ صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلّف ولقبه. فكان إصدار "دوبروفسكي" رواية "خيوط" محاولة منه لسدّ هذا الفراغ الذي لاحظه "لوجون" وإثبات أنّه يمكن أن يتطابق البطل والروائيّ في

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص ص236-237.

الاسم ومع ذلك يظلّ النصّ تخييلياً»[1] نلاحظ من التعريف أنّ التّخييل الذّاتي جاء ردا على اقصاء "**فليب لوجون**" لهذا النوع من السيرة، كما يمكن إدراج أسباب أخرى أسهمت في ظهوره، كالنّقد الذي طال جنس السيرة الذّاتية، وما يتخللها من تنميق وتخييل يؤدي إلى طمس الحقائق الشّخصيّة، لهذا منح التّخييل الذّاتي للمؤلّف فرصة توظيف اسمه كإحالة لواقعيته، وفي الآن نفسه تسمح له الخصوصية الفنّية للنوع بأن ينزاح عن حقائقه الشّخصيّة، حماية لها من ناحية، وإسقاطا للألفة والنمطية من ناحية أخرى.

زد على هذا نلفي أنّ في التّخييل الذّاتي ردا على نوع من الكتابة التي أدت إلى إخفاء الهوية الحقيقية للمؤلّف ما عمق وأسهم بشكل كبير في إرساء مقولة (موت المؤلّف) ألا وهي الكتابة تحت ما يسمى بـ "الكاتب الشبح" * فالتّخييل الذّاتي شكل فنّي يحفظ للمؤلّف الحقيقيّ كينونته وسلطته، وإذا كان «فضل ابتكار المصطلح إلى "دوبروفسكي" فإنّ فضل تعريف المفهوم وتفصيل القول فيه والتمييز بينه وبين مفهوم الرواية السير ذاتيّة إنّما يعود أساساً إلى الباحث نسيّ "فانسان كولونا" (Vincent colonna, 1989,2004). فقد صاغ "للتخييل الذاتيّ" تعريفاً يركّز على البعد التخييليّ في النصّ الروائيّ ويقصي البعد السير ذاتيّ المرجعيّ. فقال: "التخييل الذاتيّ عمل أدبيّ يختلق بواسطته مؤلّف ما لنفسه شخصيّة ووجوداً ويظلّ

---

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص ص78-79.

* مهنة الشبح أو الكاتب الشبح هي: «مهنة يختبئ خلفها الكتّأب الفعليون وتبرز أسماء نجوم المجتمع، الذين، وبمجرد أن يصدر الكتاب، تتصدر صورهم واجهات المكتبات ويصبحون محل أنظار الصحافة والقرّاء، بينما يبقى "الأشباح" في العتمة، مكتفين بأجورهم التي لا تصل بأي حال إلى الأرقام الخيالية الذي يحصل عليها النجم صاحب الكتاب. ولا تقتصر المهنة على كتب السيرة فقط، فهناك من يشتري الشهرة في عالم الكتابة الروائية أيضاً» غالية قباني: الكاتب الشبح موهبة كتابية للإيجار، مجلة القافلة، (دت)، تاريخ الإطلاع 2020/01/28، الموقع الإلكتروني https://qafilah.com، كما يصطلح على هذا النمط من الكتابة مصطلح "الزنجي الأدبي" وهو: «كناية عن العمل من أجل الآخر دون الحصول على الاعتراف» حسن الوزاني: المهنة الشبح، صحيفة العرب، تاريخ الاصدار2016/08/27، تاريخ الاطلاع 2018/09/02، الموقع الإلكتروني https://alarab-co-uk

محافظاً في الوقت نفسه على هويّته الحقيقيّة (اسمه الواقعيّ)"»[1] فتقويض المرجعيّة مبدأ هام من مبادئ الخطاب ما بعد الحداثي (الميتاروائي).

وقبل أن أخوض في مقاربة شكل التّخييل الذّاتي المرآوي الذي اخترت له رواية الرّوائي التونسي "**فرج الحوار**" (طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثّانِي) ورواية الرّوائي التونسيّ "**محمد الباردي**" (الكرنفال)، أريد أن أوضّح أنّ التّخييل الذّاتي ينتمي إلى الرّواية في حين التّخييل الذّاتي المرآوي ينتمي للميتاروائي، فـ «التّخييل الذّاتي المرآوي (...) منفتح على أدب الشّذرات أو الشّظايا وعلى رواية الترسّل وأدب اليوميّات الخاصّة، وهو نصّ يثير قضايا متعدّدة عسيرة تتنزّل في جماليّات ما بعد الحداثة: ما وراء التّخييل والكتابة الانعكاسيّة المتفكّرة والسّرد النّرجسي وسرد الوعي الذّاتي»[2] إذًا الخاصّية التّأملية الانعكاسيّة سمة بارزة تميز بينهما داخل التّاثيث الكُوسْمُولُوجِي للرّواية؛ حيث نلاحظ في بعض الدّراسات (تحولات الخطاب السردي ورهان التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة 1990-2010 دراسة نقدية في الأشكال والمضامين لـ: غنية بوحرة) تقارب شكل السير ذاتي والتّخييل الذّاتي دون أن تحدّد الفرق بين طريقة اشتغالها على مستوى الخطاب الرّوائي والميتاروائي؛ وذلك بسبب اللّبس الاصطلاحي؛ حيث يحافظون على نفس نمط المقاربة دون مراعاة وجود السمة الانعكاسيّة التي تحدّد وجود الميتاروائي من عدمه، لذا على الباحث أن يوضّح القرائن اللّغوية، والنّقدية والسّردية التي تُظهر حقا حتواء الرّواية للشّكل السير ذاتي المرآوي أو التّخييل الذاتي المرآوي وإلا نحن بصدد مقاربة الشّق الرّوائي (السيرة الذاتية، والتّخييل الذاتي) لا الميتاروائي.

يعمد "**فرج الحوار**" إلى تذويت الذّات والمجتمع من خلال مناقشته للعديد من المواضيع التي تمس نهضة واستقرار المجتمع أهمّها الهوية، والحضارة، والاستقرار السّياسي، كما عالج ميتاروائيا عدّة قضايا أدبيّة منها مقومات الإبداع، بالإضافة إلى يوتوبية وديستوبية الأدب.

---

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص79.

[2]- سلوى السّعداوي: الكذب الحقيقيّ: من قال إنّني لست أنا؟ في إشكاليّة التّخييل الذاتي، ص165.

وقد تجلى التّخييل الذّاتي المرآوي في روايته عند صراعه مع شخصيّة (الحلام) الذي يرسم لنا العوالم التّخييلية في الرّواية – سأعرج على هذا بتفصيل أكبر في شكل التّخييل المرآوي في الفصل الثّالث– فـ (الحلام) يستقبل الكثير من مرضاه في عيادته التي تحمل اسم:

«عَفِيفٌ حَالُومٌ الْحَلاَّمُ

أَخِصَّائِيٌّ فِي صِيَاغَةِ الأَحْلاَمِ مِنْ مُخْتَلَفِ الأَلْوَانِ

وَالْمَقَاسَاتِ وَالأَشْكَالِ

لِمُخْتَلَفِ العِلَلِ وَالقَلاَقِلِ وَالأَمْحَانِ

مَوَاعِيدُ العَمَلِ: كُلَّ يَوْمٍ، بِمَا فِي ذَلِكَ يَوْمَ الأَحَدِ

صَبَاحًا: مِنْ 7 إِلَىَ 12

مَسَاءً: مِنْ 13 إِلَىَ 19»[1]

بهدف الاستماع إلى مشاغلهم وآلامهم، ومنه يعمل على تحقيق أحلامهم التي ستغير مجريات حياتهم للأفضل؛ حيث استضاف في عيادته (الرّواية) عددا من المرضى، اختلفت شرائحهم، وفئاتهم، وهواجسم التي ستكون مادة حكائية للرّواية، يعتمدها البدّاع الحقيقيّ القائم على كتابة (طقوس الليل) في جيلها الأول والثاني، غير أنّ ما يستوقف القارئ هنا هو المريض الأخير الذي ينزع عن نفسه صفة المريض، وفي الآن نفسه ترتيبه (العدد)* في قائمة المرضى كما جرت عادة التّسجيل مع باقي المرضى؛ إذ يقول:

«الزَّائِرُ الأَخِيرُ

الثالِثَةُ بَعْدَ الزَّوَال

---

[1]- فرج الحوار: طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثّانِي، ط1، منشورات الجمل، بغداد–العراق، 2008، ص15.

* الْمَرِيضُ الأَوَّلُ الثَّامِنَةُ وَأَرْبَعُ دَقَائِقَ، والْمَرِيضُ الثَّانِي الثَّامِنَةُ وَخَمْسَةَ عَشَرَةَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ الثَّالِثُ الثَّامِنَةُ وَسِتٌّ وَعِشْرُونَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ الرَّابِعُ الثَّامِنَةُ وتِسْعٌ وَثَلاَثُون دَقِيقَة، والْمَرِيضُ الخَامِسُ الثَّامنَةُ وخَمْسَةٌ وَخَمْسُونَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ السَّادِسُ التَّاسِعَةُ وَإِحْدَى عَشَرَةَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ السَّابِعُ العاشِرةُ وَعِشْرُونَ دَقِيقَة، والْمَرِيضُ الثَّامِنُ الْحَادِيَةَ عَشْرةَ وثَلاَثَةٌ وَخَمْسُونَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ التَّاسِعُ الْثَّانِيَةَ عَشْرَةَ، والْمَرِيضُ الْعَاشِرُ الْثَّانِيَةَ عَشْرَةَ وإِحْدَى عَشرَةَ دَقِيقَةٍ، والْمَرِيضُ الحَادِي عَشَرَ الْثَّانِيَةُ عَشْرَةَ وخَمْسَةٌ وأَرْبَعُونَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ الثَّانِي عَشَرَ الْوَاحِدَةُ وَإِحْدَى عَشْرَةَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ الثَّالِثُ عَشَرَ الثَّانِيَةُ بَعْدَ الزَّوَالِ، والْمَرِيضُ الْرَّابِعُ عَشَرَ الثَّانِيَةُ بَعْدَ الزَّوَالِ وَثَلاَثٌ وَثَلاَثُونَ دَقِيقَةً، والْمَرِيضُ الْخَامِسُ عَشَرَ الثَّانِيَة بَعْدَ الزَّوَال وَسَبْعَةٌ وَثَلاَثُونَ دقِيقَةً، والزَّائِرُ الأَخِيرُ الثَّالِثَةُ بَعْدَ الزَّوَال. المصدر نفسه، ص19 إلى ص61.

اقْتَحَمَ عَلَيْه مكْتَبَهُ بِدُونِ إذْنٍ (...) جلَسَ الرَّجُلُ بدُونِ إذْنٍ، وَقَالَ وَقَدِ انبسَطَت أسَاريرُهُ فِي ابتسَمامَةٍ لاَ أثَرَ لَهَا عَلَى شَفَتَيْه:

– أُدْعَى فرج الْحَوار. توقَّعَ الْحَلَّامُ أنْ يُتابعَ الغَريبُ تقْديمَهُ لنفْسِه بِذِكْرِ مِهْنتِه وَسَبَب حُضُوره لَديْه، وَلَكنَّهُ لَم يفْعَلْ وَظَلَّ يتفَرَّسُ فيه بتَرْكيزٍ فابْتسَمَ الْحَلَّامُ ليُغَالبَ الْحَرَجَ وَلَفَّ مَا تبقَّى منْ كسْكرُوتهِ وَوَضَعُهُ جانباً علَى يَمِينِهِ، ثُمَّ قَالَ:

– مَرحْبَا بِيكْ سِي فْرَجْ»[1] يُظهر لنا المقطع التّجلي الصريح لاسم المؤلّف الحقيقيّ "**فرج الحوار**" لكنّ القارئ الحصيف سيلاحظ غياب الأبعاد الحقيقية لشّخصيّة المؤلّف سواء على مستوى البنية السطحيّة أو العميقة، بل سيستشف تشظّي ذاته إلى مجموعة من الذّوات (شرائح المجتمع) التي حاول تذويت قضاياها؛ حيث عمل على مسرحة وقائعها من خلال التّداعي الحر الكاشف لمكبوتاتها ورغباتها الغريبة في كثير من الأحيان داخل شبكة التّشكيل الفنّي للرّواية.

كما أنّه قام بالرّد على التشيّؤ الذي طال الشّخصيّة؛ حيث أضحت في بعض الرّوايات رقما أو حرفا، فهو يذكر اسمه الحقيقيّ كشكل من أشكال فرض الذّات على مجريات الرّواية، لكنّ مع زيادة فرص لبس حضورها وتماهيها لدرجة يصعب تحديد موقعها، وهذا ما نلفيه في (طقوس الليل) التي تتلاشى فيها ذات "**فرج الحوار**" مع جملة (البدّاعين) الذين يشغلون دور الشّخصيّات والمؤلّف المتّخيل، بالإضافة إلى شخصيّة (الحلام) صانع التّخييل (الأحلام) داخل الرّواية، ومن خلال لعبة التماهي بين حضور وغياب الرّوائي الحقيقيّ "**فرج الحوار**" يكتسب التّخييل الذّاتي المرآوي «فضاء خاصاً يميّزه عن السيرة الذاتية، لأنه مع إمكان توظيف وقائع الحياة المعيش، لا يكون الغرض عند الكاتب هو مطابقة النَّص مع "حقيقة" الأنا. على العكس، يجعل الذَّاتي من الهويّة مجالاً للتخييل فلا يَعُودُ ممكناً المقارنة بين الحقيقي والمزيف، بين الواقعي واللاّواقعي، وعلى ضوء ذلك، يجوز القول: لعلَّ نَص

[1]– المصدر السابق، ص ص61–62.

التَخييل الذاتي ما هو إلا محكيّ شخصيّتُه الرئيسيّة تُدعَى "أنا" وهو أنا مجهول أكثر ممّا هو معروف، لأنه متبدِّل، ملتبس، يُخفي أكثر ممَا يفصح»[1] انطلاقا من هذا المبدأ يعمق "**فرج الحوار**" الهوة بين الحقائق (السيرة والتّخييل) من خلال مجادلته لشّخصيّة (الحلام) ففي هذا الباب من الرّواية يتضّح لنا أنّ الفعل السّردي يخصها، ولا يمت لحياة المؤلّف الحقيقيّ بصلة؛ إذ يقول عن ذاته «رفَعَ الرَّجُلُ نَحْوَهُ نظَراً غَائباً وَقَالَ دُونَ أنْ يُزايلَهُ هُدُوؤُهُ العَجيبُ:

– كُنْتُ مَارّاً فَرأيْتُ اللافّتَةَ فَدَخَلْتُ. أُخِذَ الْحَلاَّمُ وَتَهَدَّمَ داخِلَهُ مَا كانَ أقَامَهُ منَ الْحَزْمِ فغَمْغَمَ:

– أنَا فِي خدْمتِكَ (...) سَأَلَ الْحَلاَّمَ بدُونِ اكْتراثٍ تقْريباً:

– أنْتَ تَحْلُمُ كثيراً؟ قَالَ الْحلاَّمُ بصَوْتٍ تَخَلَّلَهُ شَيْءٌ منَ الانْفعَال:

– الْحَمْدُ لله عَلَى كُلِّ حَالٍ. هلْ مِنْ حَاجَةٍ أُخْرَى؟

– أنَا عَاطِلٌ عنِ الْحُلْم منْذُ... قَاطعَهُ الْحَلاَّمُ بعَصبيَّةٍ:

– عَليْكَ بطَبيبٍ نفْسيٍّ. الطَّبيبُ النَّفْسيُّ أقْدَرُ منِّي... فقَالَ الزَّائرُ بِشيْءٍ منَ الْمَلَل:

– ستَقْتُلُنِي الكَوابيسُ لَوِ اسْتَمَرَّتْ!»[2] فشخصيّة "**فرج الحوار**" ظهرت وكأنّها مهزوزة نفسيا، تعاني اضطرابات في النوم؛ حيث تكبس الكوابيس أنفاسها، وتكتم منافذ الحياة عنها، وما هذه الكوابيس إلا هواجس تؤرق طمأنينة "**فرج الحوار**" المؤلّف المتمرد العاشق للتّجديد – سنكتشفه لاحقا– من هنا نجد أنّ في التّخييل الذّاتي المرآوي «الشخصيّة الرئيسيّة متطابقة في الهويّة مع المؤلّف، غير أنّ ما تعيشه في القصّة من أحداث وما تتّخذه من مواقف بعيدان عن سبرة المؤلّف وما عاشه في الواقع المرجعيّ»[3] إذا يهدف (الحلام) إلى صناعة جنة لمرضاه، يحقق لهم فيها كل أحلامهم وآمالهم، ولكنّ في حقيقة الأمر ما هو إلا الرّوائي "**الحوار**" الذي يسعى إلى صناعة جنة (الرّواية) ولو حلما، كشّكل من أشكال الالتزام لديه اتجاه مختلف القضايا التي تؤرق مضجعه وحياته، ليدخل في حلقة مفرغة من آمال

---

[1]– محمد برادة: التخييل الذاتي في كتابات توفيق الحكيم، نزوى، العدد 87، عمان، 01 جويلية 2016، ص 28.

[2]– فرج الحوار: طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الثّانِي، ص64.

[3]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص79.

يوتوبيّة تخفقها آلام إيديولوجيّة؛ إذ يستمر النقاش المحتدم بينهما؛ حيث يقول (الحلام):

«والْمَطْلُوبِ سِي فْرَجْ؟ (...)

– لاَ شَيْءَ. أردْتُ فقَط أنْ أرَاكَ عَنْ قُرْبٍ! (...)

– شُكْرًا لَكَ عَلَى الزِّيَارةِ. وَلَمْ يَكُن يرْجُو من قَوْله شَيْئاً يُذْكَرُ، وَلَكنَّ الزَّائرَ نَهضَ بشَيْءٍ منَ التَّثَاقُلِ وَتوجَّهَ مُبَاشَرَةً نَحْوَ البَاب. وَضَعَ يَدَهُ علَى الْمقْبِض وَقَالَ دُونَ أنْ يَسْتَديرَ:

– أنَا صيَّادُ أَحْلاَمٍ، وَمُرَادِيَ الْجَنَّةُ. مَا رَأْيُكَ فِي الْجَنَّةِ؟ فَلَمْ يفْهَمِ الْحَلاَّمُ لقَوْله معْنًى، وَلكنَّهُ خَمَّنَ أنَّ فيهِ تعْريضاً بهِ وَبفُوتِ يَومِه (...)، عنْدهَا فقَط ضَربَ الْحَلاَّمُ جبينَهُ بيَدهِ. أَجَلْ، كان من الضروري أن يسال الغريب كيف أمكنه الدخول إلى العيادة والباب مغلق؟»[1]

ليكون "**فرج الحوار**" هو شيطان الإبداع الذي أوحى لـ (الحلام) بمسالك روايته، في حين يعدّ (الحلام) الذّات الثّانية للمؤلّف الحقيقيّ التي تلوح شبحيتها في تقاسيم الرّواية.

قام "**محمد الباردي**" بتوظيف اسمه الحقيقيّ في ظل لعبة تعدّد الأصوات (الرّواة)؛ حيث دخل في مساجلة مع الشّخصيّات التّالية: (ياسمين التي تروي قصة سليم النجّار، وسليم النجّار، وسالم الجزّار، وماجد بائع الجرائد، والصبي يونس، وطلال عبد الغني، ومدام سلمى، وياسمين زوجة عبد الستار...) الذين يشغلون دور الرّاوي من حين إلى آخر منتجين عددا من الحكايات المتناسلة، التي عمِدت إلى مناقشة موضوع تشظّي هوية المثقف، والشرخ النّفسي الذي يعانيه في ظل الظروف القاسية التي يتعايشها تحت وطأة سلطة المجتمع، والمعتقد، ما يؤدي به في بعض الأحيان إلى الانتحار.

كما ناقش قضية الطلاق والخلافات الزوجيّة، التي يكون منطلقها في الأساس الصراعات بين الأنا والآخر، سواء داخل المنظومة الزوجيّة أو خارجها، زد على ذلك تعرضه لقضية الهجرة ونفور الشباب، وركوضهم خلف أحلام ضبابية، وغيرها من الانشغالات التي تطرق إليها "**محمد الباردي**" في مسرح مدينة (قابس) بعامّة، ومقهى (ريجينة) بخاصّة الذي يستقي

[1]– فرج الحوار: طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الثّانِي، ص64.

منه فضائح (حكايات) المدينة على حد قوله.

كل هذه الأحداث ترويها الشّخصيّات، وينقلها إلى القارئ المؤلّف، والرّاوي، والمّروي له في الآن نفسه "**محمد الباردي**" في سيرة ذاتية يتبع فيها حيثيات انتحار البطل المثقف (سليم النجّار)، بموازاة الإحالات الواقعية يوظف "**الباردي**" استراتيجية الميتاروائي، الذي سمح له بتسريد كواليس الحكاية، لينقلنا من العوالم الواقعيّة إلى عوالم حياكة الحكاية وتنضيدها من خلال الكشف على مسار غزلها، وهذا ما تظهره اللازمة التي تعمد الرّوائي توظيفها كأداة لتغيير مستويات الصوت في كل مرة يحول فيها مسار الحكي لشخصيّة ما؛ إذ كثيرا ما يحيل إلى فعل الحكي من خلال اللازمة التي يقول فيها أحكي «فماذا بقي لنا في هذه الدّنيا غير الحكي؟»[1] وقد أفصح الرّوائي عن اسمه عندما كان يتجادل مع شخصيّة (ماجد) الذي يعدّ البوق الإعلاميّ والإخباريّ للرّوائي "**محمد الباردي**"؛ إذ كثيرا ما يزوده بالمعلومات عن المدينة، كما يزوده بأخبار سكانها بخاصّة الشّخصيّات التي تؤثث رواية (الكرنفال) يقول في حوار معه «"يا ماجد، أنت راوي حكايتي فلماذا تريد أن تكابر؟"، قال ضاحكا: "لا تخف سأجعلك تضع نهاية لحكايته هذه، ولكنّي هذه المرّة أروي لك ولا أحكي (...) قال: "ماذا تدفع لأحكي لك الحكاية كلّها"، قلت: "كتابي الّذي أكتبه الآن"، قال ساخرا: "كتابك لا ينفع يا صديقي، سيقرؤه حبيب البقّال ويقول: محمّد الباردي يكشف فضائح هذه المدينة، هو أيضا له مشكلة مع هذه المدينة، ولذلك سيمدحك في المقاهي وسوق الخضار، وأنا ماذا أصنع بكتابك؟»[2] صحيح أنّ "**محمد الباردي**" في نقله لسيرة (سليم النجّار) يذكر تفاصيل عن حياته، أذكر على سبيل المثال مرحلة تمدرسه وتكوينه الجامعيّ برفقة البطل المنتحر بالإضافة إلى مجموع اللّقاءات التي كانت تجمعه في منزل الطفل الغنيّ (سليم النجّار) هو وثلة من الأطفال الفقراء الذين كانوا يحسدونه على الرفاهية التي يعيشها، وكذلك تفوقه العلميّ في صفهم، كل هذا وغيره ولد ضغينة بين الأطفال (الباردي) و(النجّار) ما دفع به

[1]- محمد الباردي: الكرنفال، ط1، دار ضحى للنشر والتوزيع، قابس-تونس، 2018، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص257.

إلى الانتقام من الشّخصيّة على مستوى الحكيّ، فماذا بقي لنا غير الحكيّ.

فالمسافة الفنّية بين نوع السيرة الذّاتية للمؤلّف، والتّخييل الذّاتي المرآوي تكاد تكون منعدمة لكن غياب الحقائق الكلية للمؤلّف كفيلة بالتّمييز بين النوعين، وغالبا ما يصّرح المؤلّف ظاهرا أو باطنا بأنّه يكتب سيرة شخص آخر لا سيرته حتى يعقد مع القارئ ميثاقا خاصا يوضّح النوع السّردي الذي يبني عليه سرده (رواية) لا (سيرة ذاتية)، غير أنّ هذا الميثاق نُقض في ظل ما بعد الحداثة، التي ترفض مقولة النوع ونقاءه في دعوة منها للانصهار النوعي، لتصبح مقولة تداخل الأجناس في بوتقة الرّواية أحد أهم مخرجات الخطاب ما بعد الحداثي، وهذا ما نلاحظه في رواية (الكرنفال) التي تحفل بالتعدّدية الفنّية والفكريّة، وقد أسهمت استراتيجية الميتاروائي في تكريس مبدأ التّهجين النوعيّ / اللّغوي من خلال تعدّد أشكاله، فإذ كان في السابق السيرة الذّاتية تستقل بجنسها وفنّياتها والشئ نفسه لباقي الأنواع الأخرى (القصة، والشعر، والمسرح، والرسائل...) الآن مع انفتاح الرّواية على مختلف الأنساق والوسائط أضحى صعبا التّمييز بين هذه التركيبات داخل نسيجها المعماريّ، وهذا ما نلاحظه عند "**محمد الباردي**" الذي يحدّد نوع كتابه على مستوى الغلاف بـ (الرّواية)، لكنّ عند الولوج في تفاصيلها نستشف التّخييل الذّاتي المرآوي، وذلك بذكر اسمه أوّلا وثانيا عندما أبان عن نية كتابته سيرة أحد شخصيّاته؛ حيث تقول (ياسمين) الشّخصيّة التي تقوم برواية قصة (سليم النجّار) «أنت أيضا لم تستطع أن تلحقَ به، لم تقف في جنازته، كنت في مؤتمر أدبيّ بالقاهرة، وعندما عدت وبلغك النّبأ لم تصدّق أنّ شيئا كهذا سيحدث. وها أنت الآن تكتب سيرتَه من أجل أن تضع لحياتك معنى، فليكن»[1] يبيح التّخييل الذّاتي المرآوي للمؤلّف أن يبث ويحجب ما يرغب من معلومات عن ذاته وشخصيّاته في الرّواية، كما يمكنه التّصريح بمختلف الرؤى التي تخص شخصه أو تمس الطابوهات، تحت غطاء السيرة الذّاتية للشّخصيّة، وهذا ما تبناه "**جيرار جينيت**" قائلا عندما يقدم المؤلّف «لقارئه رواية تنتمي إلى

[1]- المصدر السابق، ص06.

التخييل الذاتيّ مقيماً معه ميثاقاً قرائيّاً مزدوجاً: "إنّني أنا المؤلّف، سأروي لكم حكاية أنا بطلها غير أنّ أحداثها لم تقع لي البتّة"»[1] لنخلص إلى أنّ التّخييل الذّاتي المرآوي يسقط من سماته "المرجعيّة" التي تعكس الكيان الشّخصيّ للرّوائي داخل لعبته الميتاروائية، وفي هذا تكريس للمبدأ الميتاروائي ألا وهو كسر الإيهام الواقعيّ.

ثالثا: المؤلّف كشخصيّة في الرّواية.

تعدّ رواية (بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات) للرّوائي والناقد المغربيّ "**محمد برادة**" من بين النّماذج التي ارتأيت أن أقاربها بغية إماطة اللثام عن جملة الأشكال التي وظفها المؤلّف، ليخلق لنا عالما روائيّا إشكاليّا ناقش من خلاله العديد من القضايا أذكر منها: قضية الأنا والأخر (الغرب المستعمر، سلطة المخزن، المركزيّة الذكورية) على لسان الشّخصيّة الأولى (توفيق الصادقي)، وقضية تشظّي الهوية بخاصّة عند الشّخصيّة الثّانية (فالح الحمزاوي)، أمّا الشّخصيّة الثّالثة (نبيهة سمعان) فقد خصها بقضية النسوية.

هذا ونلفيه يناقش موضوع السيرة الذّاتية، وما مدى وعى الكتاب بخصوصية الكشف والتّصريح في هذا النوع من الأدب، كما تناول علاقة المثقف بالسلطة؛ حيث اتخذ من التّاريخ المغربيّ في العقود الأخيرة، ومن آمال الربيع العربيّ مادة تخييلية لقصّه، الذي ناقش من خلاله صراع الأحزاب السياسية على السلطة، والوضع المتردي الذي آل إليه المغرب في ظل حكم المخزن، معرجا على قضية الإسلام وطريقة السلفيين في التّفاعل مع الوضع السّياسي المغربيّ، هذه أهمّ القضايا التي استوقفتني في الرّواية، والتي سيكون بعضها مادة للقراءة والمساءلة، وحتى يتسنى لـ "**برادة**" خرق هذه الأنساق اتخذ من شكل المؤلّف المتقمص لدور شخصية (الراجي) آلية له.

بداية هذا الشّكل من بين أشكال الميتاروائي متشعبة نظرا لتعمق مستوى تذويت الكتابة فيه، بالإضافة إلى أنّ الرّوائي جمع فيه بين عدّة أشكال؛ حيث اعتمد فيه الرّوائي "**برادة**" في

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص79.

تشكيله لشخصيته كمؤلّف (الشاب الراجي المؤرخ المحب للكتابة الرّوائية) على الشّكل (السير ذاتي) الذي يعتمد فيه الرّوائي على ضمير المتكلم (أنا) ليسرد ذاته وحياته (المتّخيلة) نافثا أفكاره وأيديولوجيته في مختلف أركان الرّواية، وعن شخصيته المؤلّفة يصّرح قائلا: «ستكون كتابةُ الرواية هي اختياري، لأنّ إنتاج عمل إبداعيّ يحررّني من عذاب الوقت والانتظار»[1] كما كثف حضوره من خلال (السارد) الذي يشغل موقعه على الرغم من ادعائه التّغييب لدوره، إلا أنّه فاعل متحكم في خيوط الحكيّ، وتكمن المفارقة في أنّه يبيح لنفسه سلطة التّموقع؛ إذ يقول: «من هنا وجدت أنّ ما أسرده عن حياتي، في وصفي كاتبا وساردا، يفتقر إلى الكثير من الأحداث والتفاصيل. صحيح أنّ الأمر لا يتعلّق بسيرتي الذاتيّة، ومع ذلك أجد في ما كتبته عن شخصيّات روايتي وهمومها، ما يتقاطع ومسيرتي التي لم تبلغ بعد ثلاثين سنة... ما الضرر، إذن، في أن ألخص ما أظنّ أنّه مضيء لموقعي الملتبس، المجاور لعالم الرواية»[2] كما أنّ دوره كمؤرخ مسؤول عن مادة الرّواية يتماهى مع رغباته وميولاته ليعزّز بذلك من مثوله كمؤلّف لا مؤرخ؛ حيث يقول: «خَطَر لي أن أجعل، في الآن نفسه، من مهمّة جامع المعلومات ومُحاور الفاعلين التي كلّفني بها الأستاذ الرحماني، مجالاً يستجيب أيضًا لمُيولي الأدبيّة»[3] فالتماثل المشابه بين "**برادة**" وشخصيّة (الراجي) التي توهمنا أنّها تعكس لنا حيثيات حياة "**برادة**" الحقيقية من شأنه كذلك أن يكرس المنظور الموضوعيّ المزعوم من خلال مناقشته للعديد من القضايا –التي سبق ذكرها– حيث أنّ تماهي المؤلّف مع الشّخصيّة البطلة وفق شروط معينة أهمّها تجنب ما هو طابو مثلا يعكس التماثل الفكريّ بينهما وهو ما سيحد من سقف تذويت الكتابة، ما يسمح فيما بعد بظهور الطابع النّقدي المفكك والمقوض لمختلف القضايا، كقناع يتوارى خلفه "**برادة**"

---

[1]– محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 2014، ص 247.

[2]– المصدر نفسه، ص ص23–24.

[3]– المصدر نفسه، ص14.

لذلك «فإن الرواية – حتى وإن قصدتْ إلى تحقيق متعة خالصة– فإنها لا تنفصل عن المعرفة (...) من هذه الزاوية، لا يكون النقد مبرَّرًا في نظر الرواية إذا كان مجرد ماوراء–أدب، مجرد ماوراء–شارِح، لأن الرواية أقدر على أن تقول ما تريد.. وإنما يصبح الحوار ممكنا بين النقد والرواية عندما يسهمان معا في إنتاج تلك المعرفة النوعية المبثوثة بين الثنايا والمنعطفات»[1] حتى يتسنى له مناقشة بعض الأحداث التي تمس التّاريخ، والتّاريخ الأدبيّ إذ يقول: «أريد أن أقدّم لكم ملامح من شخصيّتي بوصفي روائيا بالصدفة، وما كتبته لا يتّصل اتّصالا وثيقا بالموضوع الذي كلّفني به الأستاذ الرحماني»[2] فالشاهد يظهر تتصل الرّوائي "**برادة**" من المسؤولية حول ما تضمنت روايته من آراء جريئة، تخص تاريخ المغرب وخبايا المخزن، وذلك من أجل سرد تفاصيل من سيرته، بالإضافة إلى هذا التّأثيث لوظيفته كمؤلّف في روايته، التي يتخذ فيها دور الشّخصيّة (الراجي).

رابعا: خلق سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين.

تختلف مستويات التبئير وحضور المؤلّف داخل المتن الرّوائي؛ حيث يتخذ غالبا من إحدى الشّخصيّات صدا لصوته وتوجهه، كما يوجد من يصرح باسمه الحقيقيّ داخل الرّواية بالإضافة إلى صنف آخر يقوم بتقمص دور المؤلّف في روايته، وهناك من يقوم بصناعة سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين، يحملون على عاتقهم عملية السّرد والتّشكيل، وهذا ما فعله "**فرج الحوار**" في (طقوس الليل)؛ إذ أوكل صناعة الرّواية إلى مجموعة من البدَّاعين وهم: (البدَّاع الأصيل، والبدَّاع البديل، والبدَّاع الثاني، العكروت)، بالإضافة إلى "**الحوار**" الذي يشغل دور (البدَّاع الحقيقيّ، والضمني) الذي يقف خلف كواليس السّرد، وفي هذا التوجه يقول: «تذكَّرَ البدَّاع وقتَهَا أنَّ الكتاب يُمكنُ أن يتَّسع لأكثر من بدَّاعٍ، يتعاقبُون فيه الواحدَ إثر الآخر، يعوِّضُ التَّالي السَّابقَ بعد حصُولِ ما من شأنه أن يحُولَ دون استمرار الأوَّل في وظيفته. كأن يمرض مثلاً أو يحبَّ فيتدلَّه في الحبِّ، فيصرْفهُ الحبُّ عن الصِّناعَة والإبْدَاع.

---

[1]– محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ط1، الرابطة، الدار البيضاء–المغرب، 1996، ص17.

[2]– محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص ص20–21.

أو يفطنَ إلى أنَّ الصّناعةَ غفلةٌ وخسرانٌ مُبينٌ فينصرف عنْهَا إلى التِّجارةِ (...) وقد يضطرُ البدَّاع إلى الاختفاء بسبب ما يعرضُ لكلِّ حيٍّ، لأنَّهُ يحدُثُ فعْلاً أن يموتَ الحيُّ قبْلَ أن يحينَ أجلهُ، ويمُوت البدَّاع قبْلَ أن تنتهيَ مُهمَّتُهُ. لذلكَ كان لا بدَّ للبدَّاعِ (الذِّي يتحدَّثُ إليْكُمُ الآن) من أنْ يعترفَ لكم أنَّهُ غيْرُ البدَّاع الذِّي كانَ يُسايركم في ثَنَايَا الفصُولِ السَّابقَة، وليْسَ هوَ بطبيعَةِ الحَالِ من بسطَ أمامكُم قصَّةَ الرَّجُلِ الذِّي لم يتسنَّى لبدَّاعه الاتِّفاق على اسمٍ يعرفُ به لدى الجميعِ»[1] من خلال الرّواية ككل وهذا الشاهد السّردي بالتّحديد يظهر لنا توزيع بناء الرّواية على عدّة بدَّاعين، وقد اضطر (البدَّاع الحقيقيّ) إلى سحب مهمة الكتابة (البداعة) من البدَّاع الأوّل الذي طالته لعنة الاستبعاد من مهامه، بسبب ما بدر منه من ضعف وهوان في التّعامل مع الشّخصيّات المتمردة (موسى، والدماغ)، وكذلك إيقاف الرّواية التي تولى البدَّاع (العكروت) كتابتها نظرا للتّجاوزات (الشبقيّة) التي أقحم فيها كل من شخصيّة (آدم العادي، ونوال)، كما قدم لنا الصراع على القيم من خلال السّجال الذي دار بين (البدَّاع الأصليّ والبدّاع الثّاني)، ومنه ففي تعدّد البدَّاعين قيمة جماليّة، وفي الآن نفسه نقمة على الشّخصيّات التي تشتكي من قسوتهم في تحديد مصيرهم الفنّي، ما دفعهم إلى الاحتجاج قائلين: «فلْيَرْفعِ البدَّاعون عنَّا أيْديَهم الغليظة! (...) فلْتسْقُط ديكْتاتُوريَّةُ البدَّاعين! ماذا كانَ سيحدثُ عندئذٍ؟ هل كانَ سيكونُ بإمكانِ البدَّاعينَ الكتَّاب أن يُمارسُوا أعمالهُم في ظُروفٍ طبيعيَّةٍ؟»[2] وقد وظف "**الحوار**" هذا الشّكل حتى يبرز لنا سطوة المؤلّف الحقيقيّ على نتاجه، بالإضافة إلى رده على مقولة موت المؤلّف التي يتعمق في التّصدي لها من خلال الشّكل البَارَانُووِي، وما تعدّد المؤلّفين المتّخيلين إلا انعكاس مرآوي لذّاته.

في خضم هذا التّلاحم والتّكوير على الذّات أريد التّأكيد على قضية هامّة ألا وهي عندما «نتحدث عن الانهمام بالذات: هل يتعلق الأمر فعلا بدعوة إلى الانعزال والأنانية والفردانية؟ بالعكس فالأمر يتعلق بممارسة إجتماعية عقلانية ليس الانهمام بالذات دعوة إلى

---

[1]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ط1، دار الفنك، الدار البيضاء-المغرب، 2018، ص77.

[2]- فرج الحوار: طقوس الليل، ط1، دار سحر للنشر، تونس، 2002، ص39.

اللافعل، بل إنه من يدفعنا إلى المساهمة بشيء ما في هذا العالم، ما يحدد موقعنا، وما يشكل مبادئنا وأفكارنا»[1] هذا ما سيستشفه المتلقّى من خلال التوجه النّقدي الذي يتجلى في شكل "النّاقد الميتاواقعي" الذي يُظهر التزام المؤلّف بمناقشة مختلف القضايا التي تخص عالمه الواقعيّ.

خامسا: النّاقد الميتاواقعي.

تتسمّ العملية النّقدية في الخطاب الميتاروائي بالزئبقيّة، والتّكثيف، والتّعقيد؛ حيث تتعدّد مستوياتها، وأشكالها، ومواضيعها؛ إذ هناك من النّقد ما يكون عبارة عن آلية توظفها كل الأشكال الميتاروائية في تبلورها وتكونها، فبفضله تتجسد مرآوية وانعكاسية الاشتغال الميتاروائي، كما يوجد مستوى ثاني من النّقد يعنى برؤية العالم عند الرّوائي يشرح من خلاله تفاعله مع مختلف القضايا التي تتجاوز أدبية الرّواية إلى أيديولوجيّة الرّواية، فالميتاقص بعامّة، والميتاروائي بخاصّة لا يقدم «سرداً أو قصاً حسب، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص، ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حيز ضيق يعبر عن الثورة على مواضعات الكتابة السائدة، إنما تصور، كذلك، استيعاباً للخبرة المعاصرة في فهم العالم»[2] فالميتاروائي يقدم سردا ونقدا يعنى بالنّظريّات السّردية، ونقدا يهتم بإشكالات العصر.

في هذا المبحث سأقدم مجموعة من القضايا التي استرعت اهتمام الرّوائيين المغاربة المعتمدة رواياتهم في البحث أذكر منها: قضية الالتزام في الأدب؛ حيث أثار "**فرج الحوار**" إشكالية الأدب اليوتوبي والديستوبي، والرّهانات التي تصادف المؤلّف في مسيرته، ويطرح "**واسيني الأعرج**" مسألة العشرية السوداء التي عايشها الشعب الجزائريّ، وما انجر عنها من أزمات سياسية واجتماعية لا يزال وقعها على المجتمع ليومنا هذا، أمّا "**محمد برادة**" فيناقش

---

[1]- ميشيل فوكو: الانهمام بالذات جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد ازويتة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2015، ص24.

[2]- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص39.

معضلة أزلية ألا وهي الصراع بين الأنا والآخر بخاصّة بين (المرأة، والرّجل)، وانعكاس هذه الثنائية على الدّراسات النسوية وما بعد النسوية، في حين يتبنى "**محمد الباردي**" قضية انهزام وانتحار المثقف بعد تخبطه داخل معاناة مجحفة تؤطرها مختلف الأزمات النّفسية، والصراعات الفكريّة، والنكبات الاجتماعيّة، والمزالق السّياسية التي تؤثر سلبا على معترك حياته فيقدم على الانتحار.

وقد تميزت القضايا الواقعية التي نسجت ألياف الاشتغال الميتاروائي في هذه الرّوايات بالاحتمالية؛ حيث تصّرح "**باتريشيا وو**" بأنّه في الميتاروائي «لا يمكن تمثيل العالم كما هو، ففي العمل الأدبي القصصي يمكن في الحقيقة تمثيل خطابات العالم»[1] فالرّوائي ينسخ صورا غير متناهية تتسمّ بالانشطار عن الواقع الحقيقيّ، فنحن في الأخير نحضر مسرحية واقعيّة تحاول نقل أحداث تلك الوقائع وفق منظور مختلف لما وقع فعلا من أجل مسرحة بديل يمكنه مناقشة الواقع الحقيقيّ بكل جرأة ودون مواربة أو تراجع تحت أي ضغط (الدين، والسّياسة، والأعراف)، ويعرف هذا النوع من ارتداد الواقع لذاته بالشّكل الميتاواقعي، فـ «"الميتا–واقعية" تعمل على تفكيك عناصر الواقع المادية، ثم تعيد تشكيلها عن طريق المخيّلة، وفي هذا نكتشف: لماذا تغيّر التقليد الواقعي في تمثيل الحياة، وتغيّر معه منطق الرواية في تمثيل السرد، إذاً ثمة استجابة لا حساسية جديدة في تخليق بنى متخيّلة أو محتملة أو ممكنة – قد تكون موازية للواقع أو بديلة عنه، ولكن الواقع فيها يختلف في مظاهره عن واقعنا، لأنه يعطينا شيئاً آخر من المعرفة في وعي الذات ونقد الواقع وفهم العالم»[2] فالرّوائي يتجاوز مستوى النّقل إلى الاتهام والنّقد اللّاذع لمختلف الأجهزة المسؤولة على خرق النظام الكوني الذي يسمح للبشريّة بالتعايش في واقع سليم.

سأتبين من خلال هذا المبحث تشظّي الذّات المؤلّفة إلى ذات ناقدة، تقدم طروحات مختلفة مؤيدة أو داحضة لما هو سائد في الوسط الواقعيّ، فبعدما كان الرّوائي مهدّدا بأحكام النّقاد ها هو يغير مسار تحكيم جماليات العمل الرّوائي وقضاياه لذاته.

---

[1]– عباس عبد جاسم: ما وراء السرد–ما وراء الرواية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، 2005، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص ص32–33.

فبعدما تصدرت ما بعد الحداثة –المقوضة لأحكام المؤسسة النّقدية– المشهدين الأدبيّ والنّقدي، ضف إلى ذلك توظيف آلية التّهجين النوعي التي تقضي على الحواجز والخصائص النوعية بين النّقد والأدب، كل هذا وغيره من المتغيرات الفكريّة التي سمحت للرّوائي بتسريد النّقد (المعرفة) اعتمادا على وسائط متعدّدة أهمّها المتّخيل الرّوائي، ما يدفعني إلى الاستفسار حول المكانة التي يؤول إليها فعل النّاقد الأكاديمي، الذي طالته تهمة "الكاتب الفاشل" [1] والمهدّد بمقولة أخرى ألا وهي "موت النّاقد" [2] هل تحيل المؤسسة النّقدية عملها إلى المؤسسة الإبداعية؟ بخاصة إذا راعينا أن معظم كتاب الميتاروائي هم في الأصل تابعون للحقل الأكاديميّ والنّقد، أم أنّها ستبحث عن آليات جديدة تعيد بها بناء بيتها، وفي ظل التّحديات والرّهانات التي تواجهها المؤسسة النّقدية في تصديها لمتغيرات ما بعد الحداثة ستظل الميتارواية «تعكس بلا شك أزمة الكتابة، واختلاط الأدوار بين الكاتب والناقد والقارئ. كما تعكس اختلاط أشكال التعبير والألوان الأدبية المختلفة في النص الواحد. وهي ظاهرة تلتفت إلى النظريات النقدية التي تؤول انكتاب العمل الأدبي، وتنافس أشكال تعالقه مع الواقع، من خلال رؤية ميتاأدبية شاملة»[3] من هنا نستشف أنّ تركيز الميتاروائي منصب على إعادة النّظر (نقديا) في قضايا الواقع؛ فهو لا يهتمّ بنقل الوقائع مثلما تفعل الرّواية، بل هو يتخذ من المسائل الشائكة مادة للنّقد والتّنظير لا العرض فقط، طبعا كل هذا يتمّ في إطار الوعيّ الانعكاسيّ بالكتابة.

1.5 فرج الحوار/ اليوتوبيا والديستوبيا.

تتجاوز الأعمال الأدبيّة في تمظهراتها البعد الجمالي، إلى أبعاد أخرى تخص المستويات الثّقافية، والأخلاقيّة، والاجتماعيّة، والسّياسية التي يسعى من خلالها المؤلّف إلى

---

[1] ينظر: عبد الرحمن على البنفلاح: الناقد.. هل هو كاتب فاشل؟!، تاريخ الاصدار الأحد 2018/03/11، تاريخ الاطلاع 2019/11/24، الموقع الإلكتروني http://akhbar-alkhaleej.com

[2] ينظر: رونان ماكدونالد: موت الناقد، تر: فخري صالح، العدد 2226، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، 2014، ص ص11–12.

[3] محمد حمد: الميتاقصّ في الرواية العربية مرايا السّرد النرجسي، ص10.

نقل توجسات المجتمع، ومن ثمة البحث عن حلول لها، فللأدب وظيفة سامية تعكس ثقافة الشعوب، وانكساراتهم، وآفاقهم فهو يتخطى نزعة الفنّ للفنّ، لينخرط في إشكالات المجتمع وانشقاقاته.

وقد أصطلح على هذا النوع من الاشتغال في مجال أدب المدينة الفاضلة "يوتوبيا" utopia وأدب المدينة الفاسدة "ديستوبيا" dystopia، ويقصد بالأوّل أنّه «ضرب من التأليف الأدبي أو الفلسفي يتخيل فيه كاتبه الحياة في مجتمع مثالي لا وجود له، مجتمع يزخر بأسباب الراحة والسعادة لكل بني البشر. وإلى هذا المعنى في اليونانية يرجع استخدام المصطلح الذي اشتقه سير توماس مور Sir Thomas More عمله اللاتيني Utopia (1516م). ولعل هذا النوع من التأليف يضرب بجدوره في "جمهورية أفلاطون" التي تقدم رؤيته في السياسة والحكم؛ ومن ثم يغلب على أعمال الأدب اليوتوبي طابع سياسي حالم بمجتمع مثالي فاضل يسعد أهله بلا استثناء. ومن هذا النوع في العربية "المدينة الفاضلة" للفارابي»[1] في حين يشير المصطلح الثّاني في أصله «اليوناني "المكان الخبيث" على عكس "يوتوبيا"، وفي الأدب استعمل النقاد هذا المصطلح وقصدوا به التأليف الروائي الذي يصف الحياة في مجتمع أفسدته المظاهر المادية، وعصفت به النزعات السياسية والاجتماعية السلبية، فتلاشت القيم الأخلاقية النبيلة للإنسان أمام عوامل الجشع والانحلال والآلية»[2] فكلا الأدبان يتسمّان بالالتزام غير أنّ اليوتوبيا تناشد المثاليّة التي يغلب عليها الطابع الرومانسيّ الخياليّ، في حين الديستوبيا تنقل الواقع المرير دون أن تضفي عليه صبغة طوباوية.

جعل "**فرج الحوار**" من القضايا السّياسية (الاستبداد السّياسي، والركود الاقتصاديّ والربيع العربي، والعروبة) بؤرة هامّة لبناء سردية الهوية القومية، ولبعث خطاب النهضة حيث حمل النخبة المثقفة في الرّواية –البدَّاعين– مسؤولية الانكسارات التي تعيشها الأمة

---

[1]– سميرة صادق شعلان: معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة–مصر، 2007، ص08.

[2]– المرجع نفسه، ص07.

العربيّة؛ وذلك بسبب تراجعها عن دورها السّامي المتمثل في تعبئة الشعوب لمواكبة تحديات ورهانات العصر من أجل اللحاق بركب التطور ومصاف السّيادة.

فبعدما كان صوت المثقف حجر الزاوية في رقي المجتمعات، أصبح هذا الأخير يعيش في سبات عميق مستسلما بذلك لصمت الهامش، ربما تفاوتت أسباب تراجع دوره بين ما هو شخصيّ، واقتصاديّ، وسياسيّ... إلخ إلا أنّ المتفق عليه هو أنّ ملكات ومسؤوليات المثقف اختلفت بين الماضي والحاضر ما يحدث اختلافا على مستوى الأهداف والنتائج.

وقد عمد "**فرج الحوار**" في روايته إلى عرض هذا التّفاوت من خلال الصراع القائم بين البدَّاعين؛ حيث يسعى (البدَّاع الأوّل) إلى شحذ كل الأسباب لصناعة جنته الخاصة، فهو «يَعْلَمُ مَا بِهِ تَتَحَوَّلُ الجَنَّةُ إِلَى حَقِيقَةٍ. وَالْجَنَّةُ، لِكَيْ تَحُوزَ عَلَى فَضَائِلِ الثَّبَاتِ وَالاسْتِقْرَارِ وَالْمَنَاعَةِ وَالازْدِهَارِ وَالنُّمُوِّ وَالإِقْلاَعِ وَالسُّؤْدَدِ وَالعِزَّةِ وَالْمَهابَةِ وَالعَظَمَةِ وَالْحصَانَةِ (وزِيدْ شَكُونْ زَادْ؛ وَهَذِهِ مِنْ عِنْدِي)، فَعَلَى البَدَّاعِ أنْ يَجْعَلَ مِنْهَا إِمْبرَاطُورِيَّةً مُتَرَامِيَةَ الأطْرَافِ وَأنْ يَضْرِبَ عَلَى أيْدِي الْخَارِجِينَ وَالْمَارِقِينَ مِنْ لُصُوصِ البَدْوِ وَصَعَالِيكِهِم الَّذِينَ يَحْلُمُونَ بِاقْتِطَاعِ بَعْضِ الأَشْبَارِ يُقِيمُونَ فِيهَا لأنْفُسِهِم عُرُوشاً وَمَمَالِكَ»[1] فـ (البدَّاع) الذي يعدّ صورة لكلّ مثقف صالح يهدف إلى خدمة الآخر في كنف الحرية، والسلم، والمساواة يدرك أن حلمه صعب المنال؛ فهو يعلم أنّ جنته (المدينة الفاضلة) ستطالها سهام الانتقاد؛ حيث إنّ «الْمُغَامِرِينَ مِنْ صِغَارِ الْبَدَّاعِينَ لَمْ يَتَوَرَّعُوا عَنِ الطَّعْنِ فِي سَعْيِ البَدَّاعِ، وَقَالُوا إِنَّهُ لَمْ يَفْعَلْ غَيْرَ أَنِ اقْتَفَى آثَارَ أَفْلاَطُونَ وَالفَارَابِي (...) وَدْجُوفْ وَمِيلْتُونْ وَسْوِيفْتْ وَغِيدْجُونْسُونْ وَغَيْرِهِم. وَأَضَافَ الْمُغْرِضُونَ مِنْهُم أَنَّ الأَصْلَ أَفضَلُ مِنَ الصُّورَةِ بِكَثِيرٍ. جَنَّةُ هَذَا المُنحرِّف لَغْوٌ على لغْوٍ! »[2] يحيل "**الحوار**" إلى إشكال يواجهه كل أديب (البدَّاع) ألا وهو سلطة النّموذج الأوّل – فالأصل أفضل من الصورة بكثير– ما يحبط عزيمة البعض الطامحين للمثاليّة، كما يجهض فرصهم اليوتوبيّة في المهد، كإشارة منه لنّظريّة المحاكاة، الملكة التي تعين الأدباء

[1]– فرج الحوار: طقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثّانِي، ص ص105–106.

[2]– المصدر نفسه، ص107.

على تصوير وتمثيل عالمهم الخارجيّ وفق مستويات تخييلية متفاوتة تخدم الغرض من المحاكاة سواء كان مطابقة أم تحسينا أم تشويها.

تجلت صور المحاكاة التّشويهية للمثل العليا داخل الرّواية في سجال قوي وقع بين (الأديب الجليل)، و(البدَّاع الثّاني) المستهتر الباحث عن ضروريات الحياة، ضاربا بأبجديات الإنسانية عرض الحائط؛ حيث استفزت تصرفاته البراغماتيّة (الأديب الجليل) ما دفعه إلى القول: «أَنَا أَتَحَدَّثُ عَنِ القَضَايَا الْمَصيريَّةِ. أَنَا أُحَدِّثُكَ يَا هَذَا عَنِ الأمَّةِ وَالْمَأْزَقِ الحَضَارِيِّ الَّذِي تَردَّتْ فيهِ وَلاَ بُدَّ لَهَا مِنْ مُجَابَهَتِهِ وَتَحَدِّيهِ لتخْرُجَ أخِيراً منَ النَّفَق، وَإلاَّ كُتبَ عليْهَا أن تظلَّ فِيه إلَى أبَدِ الآبِدِينَ»[1] ليرد عليه (البدَّاع الثّاني) ضاحكا ماكرا محددا له تغير أولويات المثقف «للأُمَّةِ رَبٌ يَرْعَاهَا، أمَّا أطفالُك فَلا رَبَّ لَهُمْ سِوَاكَ! (...) وَاجبُك أن تَهْتَمَّ بِمَا يَعْنِيكَ مُبَاشَرَةً، وَلَا شَيءَ غَيْرَ ذَلكَ. فتَرنَّحَ صَوتُ البَدَّاعِ الْمطعُونِ فِي كَرَامتِهِ وَقَنَاعَاتِهِ وَاختلَّ تَوَازُنهُ حَتَّى كَادَ يقَع لِوَجْهِه:

– وَمُستقبلُ الأمَّة؟ وَالنَّهضةُ؟ وَالرِّهانُ الْحَضَارِيُّ الَّذِي لاَ نَجَاةَ لَهَا بِدُونِهِ؟ وَالتَّنميةُ؟ وَالدِّيمُقْراطيَّة؟ وَتَحْرِيرُ فِلِسْطِينَ مِنَ الْحَدِّ إلَى الْحَدِّ؟»[2] يكشف الصراع عن تغير وتضارب القيم بينهما، فالأدب أصبح مجالا يشبه أي مجالات العمل التي تغطي تكاليف الحياة في نظر (البدَّاع الثّاني) أمّا إصلاح الشأن العام فهو من مهام وصلاحيات أصحاب السلطة في البلاد، غير أنّ (الأديب الجليل) يؤمن ويشاطر "**واسيني الأعرج**" الطرح القائل بأنّ الأدب لا يحقق النهضة و«لا يحل أية مشكلة ولكنه يصفعنا ويضع أمام أوجهنا قضايانا الأساسية ويجعلنا نشم رائحة البارود التي تحيط بنا. هل مشاكلنا الكبرى حلت؟ هل غادرنا تخلفنا؟ هل ربحنا رهانات الحداثة والديمقراطية؟ لا أحتاج إلى أية إجابة، حالة مجتمعاتنا تتكلم وخير

[1]- المصدر السابق، ص75.

[2]- المصدر نفسه، ص ص75-76.

دليل على الحالة المأساوية التي يعيشها الوطن العربي»[1] فالأدب من أرقى صور الحياة لذا وجب الالتزام والحفاظ على رسالته السّامية؛ فهو لغة المجتمعات والنصّ الذي يعكس هويتها وثقافتها، فإذا كان هناك تنازلا فسيكون على مستوى النزعة البراغماتيّة لا على مستوى مبادئه وغاياته.

تتمة لما سبق يقدم الرّوائي صنف آخر من الأدباء استأسرهم حب المال، والشهرة والألقاب في حين هم لا يقدمون شيئا للذّات، وللمجتمع، وللفنّ هدفهم الأوّل والأخير خدمة نزواتهم ومصالحهم، ويمثل هذه الفئة في الرّواية شخصيّة (عبد الستار الموريني) وهو مؤّلف انتهازي فاقد لشروط الإبداع، يعلق أخطاءه على شماعة الظروف، وهو من جملة المرضى الذين تعاقبوا على زيارة (عفيف الحالوم بن المحلم التونسي) أحد أهمّ الشّخصيّات الرئيسة والذي – يدعى اختصارا بـ: الحلام– عمد إلى فتح عيادة مختصة في علاج الأمراض النّفسية يقول معرفا بنفسه أنا: «عَفِيفٌ حَالُومٌ الْحَلاَّمُ

أَخِصَّائِيٌّ فِي صِيَاغَةِ الأَحْلاَمِ مِنْ مُخْتَلَفِ الأَلْوَانِ

وَالْمَقَاسَاتِ وَالأَشْكَالِ

لِمُخْتَلَفِ العِلَلِ وَالقَلاَقِلِ وَالأَمْحَانِ»[2]

ففي إحدى جلساته استقبل المريض الحادي عشر المدعو (عبد الستار الموريني) الذي يعكس مظهره بهجة العمر التي سرقتها مرارة الحياة* يستنجده بأن يلملم شتات أحلامه الضائعة قائلا: «أريدُ جنِّيّاً منْ وادِي عبْقَر يكْتُبُ عنِّي حكايَاتِي حتَّى أكُونَ فِي شُهْرَةِ غارسيَا

---

[1]– واسيني الأعرج: الكتابة خيار حياتي، ضمن كتاب سِهَام شَرَّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004–2014)، ص130.

[2]– فرج الحوار: طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثّانِي، ص15.

* إذ «جاءَهُ فَارِغَ الْجَيْب، وَاجِفَ القَلْب، فَأَجْهَشَ بِالبُكَاء قبْلَ أنْ ينْطقَ بكلِمَةٍ. طيَّبَ الْحَلَّامُ خاطِرَهُ، فَتَشَجَّعَ الرَّجُلُ، وَقَالَ: أنَا كَاتبٌ. وَانْهَارَ علَى الكُرْسِّي لاَهثاً. كانَ عبْدُ السَّتَّار الْمُوريني كهْلًا وَخطَ الشَّيْبُ رأسَهُ، وَغزَا فُوديْه فَأفْحش فِيهِمَا. قَالَ لَهُ إنَّهُ اقْترفَ العديدَ منَ الْحكَايَاتِ الشَّيِّقَةِ، وَلَكنَّ الكسَادَ قتَلَهَا كُلَّها. أمَّا هُوَ فَألَحَّ عَلَيْهِ الفَقْرُ وَالْهَوَانُ فَأذَاقَاهُ الأمَرَّيْنِ (مَنْ منْكُم يَعْرِفُ مَا "الأمَرَّانِ"؟) حَتَّى زَيَّنَا لَهُ الانْتِحَارَ مِرَاراً» المصدر نفسه، ص48.

مارْكيز، وَسُلْطان العَنْزِي، وَنَجيبْ مَحْفُوظُ، وَجَانْ بُولْ سِيلينْ، وَحَمُّود العُتَيْبِي قَمْرَاوي الْهَايِلْ وَأَحْصِدَ جائزةَ نُوبَل، وَغيْرهَا من كُبْرِيَات الْجَوائِزِ الدُّولِيَّة، بِمُعَدَّلِ جَائزَةٍ كُلَّ يَوْمٍ (..) وَأَضَافَ بِامْتِنَانٍ: وَجَزَاكَ الله عنِّي وَعَنِ الأَدَبِ وَالفَنِّ وَالفَلْسَفَةِ وَالعِلْمِ وَالتِّكْنُولُوجيَا أَلْفَ خَيْر!»[1] فطغيان النزعة الماديّة من أهمّ دوافع خيانة المثّقفين؛ حيث يردف (المورِيني) دون تحفظ قائلا: «وَلَا بأسَ أنْ أُعَيَّنَ بالإجْمَاع – الدُّوَليِّ منْ فضْلِكَ– أميرَ الرِّوَايَةِ بِدُونِ مُنَازِعٍ! وَتَرَدَّدَ بعْضَ الشَّيْءِ ثُمَّ غَمْغَمَ: فإنْ رَأيْتَ سِيَادَتُكَ أنْ تسْتعيضَ بِي عنْ جنْسِ الكُتَّابِ برُمَّتِهِ، فَاعلَمْ أنَّهُ لاَ اعْتِرَاضَ لَدَيَّ عَلَى هَذَا التَّدْبيرِ الحَكِيم، فَأنَا –ولله الْحَمْدُ– أسْتَحِقُّ هَذَا وأكْثَرُ!»[2] فأي قداسة أو أخلاق أو إنسانية ترجى من مؤلّف يلج عالم الكتابة بعقلية مادية؟ وهل توفر الشرط الماديّ كفيل بصناعة المؤلّف؟ هل تختار حرب الكتابة جنودها؟ من هذا المنطلق أنا بصدد البحث عن مقومات صناعة المؤلّف الحقيقيّ الذي يسكنه مارد الإصلاح، مرابط على قناعاته لا مصالحه، يجمع الأنفار على أثاره، شهيد الرسالة لقبه، دمه حبر لأبجدياته على حد وصف "**فريدريش نيتشه**" **Friedrich Nietzsche** الذي يقول: عن قداسة الكتابة «مِن كلّ ما كُتب، لا أحبُّ إلاّ ما كتبهُ المرءُ بدمه. أكتب بدمكَ: وستعرف أنّ الدّمَ روح»[3] إذا لا يمكن تهميش دور المؤلّف (المثّقف) فهو ضمير المجتمع، وقلبه النابض فكلاهما وجهان لعملة واحدة؛ حيث يمكنه الكشف عن صور الخير والشر، السلم والحرب، القوة والضعف، كما يفضح أشكال الانتهاك (الإجرام، والاغتصاب، وعمالة الأطفال...) وغيرها من الظواهر التي يتخبط فيها المجتمع، والتي تعتبر رحما لإبداع نصوص ديستوبيّة تعج بآلام المؤلّفين الذين يسعون إلى تحسين الصورة، والرقي بها إلى نسختها الأصليّة اليوتوبيّة.

---

[1]– المصدر السابق، ص49.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– فريدريش نيتشه: ديوان نيتشه، تر: محمد بن صالح، ط2، منشورات الجمل، بيروت–لبنان، 2009، ص131.

2.5 محمد الباردي/ السوبرنوفا متلازمة انتحار المثّقفين.

كثيرا ما تصطدم الطموحات اليوتوبيّة بالطواحين الأيديولوجيّة، ما يدخل المثّقف في صراعات غير متناهية تنتهي في كثير من الأحيان بالتنازل عن دوره أو الانتحار، فبحكم تكوينه المرهف نجده ينظر لشظايا الحياة بنظرة مختلفة، فمجساته تستشعر الخطر، وتحلله بوعي أكبر، وتتأزم منه بشكل أعمق مقارنة بالإنسان العاديّ، لذا نادرا ما نلفي مثّقفا مستقرا باستثناء المزيف منهم؛ إذ نحن «أمام اختيار وانحياز إراديين إلى (المجتمع أو الدولة). فمن يختار المجتمع والمواطن كأولوية في مواجهة الدولة هو المثقف الذي تضاف له صفة تميزه بأنه "ملتزم" أو "عضوي". الآخرون الذين اختاروا أو انحازوا للدولة ولنظامها مهما كانت طبيعته السياسية فهم جزء من جسدها وعقلها»[1] الذين يبسطون سيطرتها، ويشرعون بطشها على حساب بني جلدتهم.

استعرت مصطلح السوبرنوفا* من الباحثة "**أماني عبد الغني**" والكاتب "**رؤوف وصفي**" كمعادل موضوعي، أشرح من خلاله الحالة المتأزمة التي بسببها يُقدِم المثّقفون على الانتحار مثل ما تُقدِم النجوم على الانفجار في ظاهرة تدعى بالسوبرنوفا، فمسيرتهم الحافلة بمحطات الصراع والوئام، التفوق والإخفاق، السعادة والحزن، القبول والرفض تخلق حالة نفسية مضطربة، لذا نجد «المبدعين والنجوم الذين وصلوا إلى ما يطلق عليه اسم مرحلة "السوبرنوفا"، ليقرروا بعدها إطفاء ذلك التوهج وإسدال الستار على الفصل الأخير لأسطورة لمعت في سماء الإبداع، بما يؤكد من جديد على متلازمة الإبداع والموت التي عكف الفلاسفة على دراستها»[2] وتحليل دوافعها لكن يظل السبب الأساسي لهذه المتلازمة هو أنّ الإبداع في أي مجال من مجالات الحياة يحتاج إلى استعدادات ومراسيم خاصة، كما يفرض

---

[1]- مصطفى نور الدين: هل المثقف فرع في شجرة الاستبداد؟، الهلال، فيفري 2015، ص42.

* نهاية دورة الحياة عند النجوم تعرف بـ: «ظاهرة السوبرنوفا، التي تحدث عندما ينفجر النجم فجأة دون أن يدخل في مرحلة العمالقة الحمر. فالنجم في هذه الحالة يقدم على عملية انتحارية سريعة، يودع بها مرحلة شيخوخته بانفجار مروع» رؤوف وصفي: الكون والثقوب السوداء، عالم المعرفة، العدد 17، ماي1979، ص163.

[2]- أماني عبد الغني: أشهر 20 مبدعًا وفنانًا أنهوا حياتهم بالانتحار بعد وصولهم لمرحلة «السوبرنوفا»، تاريخ الاصدار 2014/08/15، تاريخ الاطلاع 2018/11/1، الموقع الإلكتروني https://www.almasryalyoum.com

ثباتا عند المطبّات، وتكيفا رغم الخذلان، واستمراريّة بعد النجاح كل هذا وغيره يخلف انكسارات في مسار المثقف يعجز الكثير على تخطيها، ما يدفعهم إلى إنهاء مشوارهم بصورة تراجيدية.

اتخذ "**محمد الباردي**" من التّخييل الذّاتي المرآوي استراتيجية لسّرد ملحمة البطل المنتحر (سليم النجّار) الذي خاض تجربة خلاص فاشلة، استيقظ على إثرها أهل المدينة متأثرين برحيله المأساوي؛ إذ «قالوا: سليم النجار أستاذ الفلسفة، الكاتب والشّاعر انتحر. أنهى حياته جبانًا. رصاصةً واحدةٌ سكنت دماغه ثمّ خرجت»[1] فمدينة (قابس) التي لطالما استفزته بهدوئها، الغارقة في رتابتها، المفتقدة لسحر الوجود ولشعلة السؤال دفعته إلى «أن ينتقم من نفسه، من هذه المدينة الّتي لا يطرح فيها السّؤال، من العالم، وهل نحتاج إلى أن نفهم أشياء كثيرة لنفعلها؟ سليم النجّار مات، وموته كان حدثا كبيرا، أطلق السّؤال في هذه المدينة المكسال الّتي تقع على ضفّة المتوسّط»[2] لم يكن الركود الثّقافي وحده المحفز الوحيد لانتحاره، فالفعل الانتحاريّ يعكس حالة الانشطار التي تنتاب المنتحر؛ حيث إنّه فعل يتسمّ بالضعف الشديد إلا أنّه في الآن نفسه يشهد على شجاعة عظمى أثناء ارتكاب الجريمة الشنعاء في حق الذّات.

حدّد "**إميل دوركايم**" **Emile Durkheim** عدّة أنواع للانتحار* وبتشخيص العوامل المؤدية لانتحار (سليم النجّار) سأبرهن على أنّ حالته الانتحاريّة تدعى بـ: الانتحار الملانخوليّ (السوداويّ، الاكتئابيّ)؛ حيث «يرتبط هذا الانتحار بحالة شاملة من الكرب العميق الذي يؤدي بالمريض إلى فقدان التقدير الصحيح للعلاقات التي تربطه بالناس والأشياء من حوله. فلا يعود يغريه أي من الأفراح والمسرات، فهو يرى الدنيا سواداً

---

[1]- محمد الباردي: الكرنفال، ص05.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

* هي: الانتحار الهوسي، الانتحار الملانخولي (السوداوي، الاكتئابي)، الانتحار الوسواسي، الانتحار الاندفاعي أو الأتوماتيكي، لتفاصيل أكثر. ينظر: إميل دوركايم: الانتحار، تر: حسن عودة، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سورية، 2011، ص ص33-34-35.

حالكاً، وتبدو له الحياة باعثة على السأم أو على الألم»[1] الآن وقد أطرت الحالة الانتحاريّة لـ (سليم النجّار) سأقدم ما يسوغ اختياري، وذلك بتشريح الظروف التي أودت بحياته، والبداية ستكون مع: الوضع الأسريّ: ترعرع (سليم النجّار) في كنف عائلة مرموقة لها باع في التجارة، ذات أم مسالمة، وأب مسيطر من أعيان المدينة لا يرد له طلب، رغم الرخاء إلا أنّ الحزن عكر حياته أين حرم حق اختيار رغباته الفكريّة؛ إذ أجبره أبوه على اتباع التّخصص المعرفيّ الذي يجعل منه طبيبا في المستقبل، ويبتعد كل البعد عن ترهات الفلسفة، ومزالقها التي لا يسلم منها أحد، تُذكِر (ياسمين) كاتب سيرة (سليم النّجار)، وصديقه سابقا ألا وهو "**محمد الباردي**" قائلة: «كنتم تعلمون أنتم المقرّبون إليه أنّ والده التّاجر الكبير في المدينة كان يمارس عليه سلطته الرّهيبة في البيت، كان يقول له: " لن تعلّمك الفلسفة إلّا الكفر ولن تجني منها إلّا الأفكار المريبة"»[2] مما لا ريب فيه أنّه لا يمكن تجاوز الدور الجبار الذي يقوم به الآباء لرسم حياة الأبناء، فالأسرة جزء هام من النظام الاجتماعيّ المستقر، لكن هذا لا يسمح لهم بالتّعدي على الحريات بدافع الانصياع لأعراف بالية أو لتحقيق أهداف عجزوا عن تحقيقها.

كما أنّ الشاهد يعكس لنا النظرة الدونية للميولات الفنّية أو المجالات الإنسانية مستمرة –بصفة متفاوتة– إلى يومنا هذا، وربما ما يعمق الهوة هو تدخل أهل الاختصاص في مثل هكذا سلوكيات؛ حيث إنّه يعجز الآباء في بعض الأحيان عن إقناع الأبناء، فيجعلون من الأساتذة أداة لتكريس مشروعهم، تقول (ياسمين) أنت «تذكر الآن جيّدا ذاك الحوار الصّاخب بينه وبين أستاذ العلوم وقد كان مسؤولا عن توجيهكم": أنت شعلة ذكاء، كلّ الشّعب العلميّة مفتوحة أمامك، ستكون طبيبا إن شئت أو مهندسا كبيرا إن ترغب في ذلك أو عالما تفيد نفسك وتفيد بلادك، فلماذا هذا الإصرار والعناد؟" ولكنّ سليم النجّار كان يومئذ محاوراً شرسًا: "ولماذا لا تريدون الفلسفة؟ إنّها الدّراسة الّتي أجدني فيها بكلّ

[1] – المرجع السابق، ص34.

[2] – محمد الباردي: الكرنفال، ص09.

جوارحي، دعوني أمارس حرّيتي، دعوني"، ثمّ أجهش بالبكاء»[1] عدم (سليم النجّار) الوسيلة للدفاع عن مطالبه، فصرخته قابلها صد عنيف من طرف الأهل (الأب) ففي الأخير «التّاجر الكبير الّذي يعرف من أين تُؤكل الكتف لا يقبل أن يخرج ولده الوحيد عن عصا الطّاعة، جنّد كلّ أساتذة الفصل لإقناعه بسداد وجهة نظر التّاجر الكبير، وعندما انتصر في معركته أصبح يرى الحلم الّذي راوده منذ أعوام يتحقّق شيئا فشيئا. فباكلوريا العلوم هي مفتاح كلّية الطبّ»[2] فعصا الطاعة حطمت العلاقة السوية بين الأب والابن، لكنّها لم تستطع تحطيم شغف الابن في الوجود، فحبه للفلسفة بقي حلما وجب تحقيقه.

الوضع الاجتماعيّ: عانى الطفل (سليم النجّار) من صراع دائم مع والده، كما أنّه عاش في جو يملأه الكره والعداوة من قبل أطفال المدينة الفقراء، فرغم تواضعه وحبه الذي كان يغدق به على زملائه في كل موقف صعب إلا أنّ الأطفال لم يتفهموا ذلك الفارق المادي الموجود بينهم، الذي كان يجعل من (سليم) الطفل الأنيق والمفضل لدى أهل المدينة، وأساتذة المدرسة، عن هذا تقول (ياسمين) للمؤلّف «عندما تحكي الآن قصّة سليم النجّار (...) تدرك أنّ حقدكم الاجتماعي كان وراء مقاطعتكم ومعاداتكم له، وتعترف الآن أنّكم ظلمتم زميلكم في المدرسة بدون مبرّر عقليّ يشفع لسلوككم تجاهه»[3] ومؤلّف السيرة كان من بين الأطفال الذين شعروا بالغيرة منه، وقد ظلت عقدة النقص مستمرة إلى ما بعد مرحلة الثانوية؛ حيث تشير (ياسمين) لموقف محرج وقع فيه المؤلّف عندما سأله أحد المشاركين معه في بعض الندوات، والمؤتمرات الثّقافية عن صديقه –الغائب عنه لمدة ربع قرن– قائلا: «أتعرف رجلا اسمه سليم النجّار؟ (...) أجل كنت أعرفه، كان زميلي في الدّراسة الثّانويّة، ثمّ لمّا ترك البلد لم أعد أذكر عنه شيئا، ضاعت أخباره ولكنّي قرأت له بعض الكتب، كتب في الفلسفة، كان يعشق الفلسفة منذ الباكلوريا وعمل كلّ شيء من أجل أن يدرسها". قال الرّجل: "بلى، بل هو

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص ص08–09.

فيلسوفٌ إن شئت، قل فيلسوفا ومنظّرا"، لماذا معشر العرب تحتقرون دائما أفكاركم وتطربون لأفكارهم، لماذا هذا العنف في امتهان الذّات وإذلالها؟"»[1] في حقيقة الأمر المؤلّف متتبع لسيرته وانجازاته، ويدرك حجم النجاح المحقق في المجال الذي لطالما كان شغوفا به، لكنّ غيرته الدفينة ولدت لديه عقدة من الآخر (سليم)، وهذه الأخيرة هاجس يحدث اعتلالا في نفسية الأنا ما يجعلها عاجزة عن التّعايش مع الآخر، وفي الآن نفسه عدم تقبل تفوقه، عن هذا يقول "**أرنستو ساباتو**" **Ernesto Sábato:** نحن البشر «لا نكاد نميل أبدا للقبول بأن يكون معاصر لنا عبقريّا، وخاصّة إن كان ينتمي إلى المهنة ذاتها»[2] لذا تتعدّد صور الرفض للآخر من أجل السمو بالأنا.

كل ما تقدم يصب في خانة الشّق الواقعيّ المؤثث لقضية الانتحار، لكنّ المتمعن في الفصول الثمانية عشر للرّواية بعامّة، والفصل الثّالث الموسوم بـ: (أوديب) بخاصّة يلاحظ الشّق الميتاروائي؛ حيث اتخذ "**محمد الباردي**" من حادثة (سليم النجّار) المتخيلة مسلكا لبث واقعة هامّة في التّاريخ النضاليّ التونسيّ ألا وهي الانتفاضة الطلابيّة التي شهدتها الجامعة التونسيّة في ماي 1968، فـ (سليم) يمثل تلك الشريحة التي عارضت كل السلطات من أجل إرساء سلطة للجيل القادم، المتأثر بأفكار "**ميشال فوكو**" الذي كان يُدرِس في الجامعة التونسيّة في تلك الفترة* فبعد وفاة والد (سليم) في مرحلة الثانويّة قام بالتّخلص من إرثه الماديّ من أجل أن يكمل مشواره العلميّ، لينتقم بذلك من إرثه المعنويّ؛ حيث «كان يريد أن يقتل أباه في الحقيقة، فالموت الطّبيعيّ لم يكن عنده كافيًا وهذه الممتلكات الّتي تركها ظلّت تجسّد حضوره المستمرّ، وأدرك الولد أنّها القيد الّذي وضعه أبوه الرّاحل حول عنقه وهو يدرك

---

[1]- المصدر السابق، ص ص46-47.

[2]- الطّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ص82.

* في «ذلك الحين كان ميشال فوكو يدرّس في الجامعة التونسية (...) يختلط بالشبيبة التونسية أكثر من اختلاطه بالشبيبة الفرنسية، ويعايش الحياة الثقافية في ذلك البلد الشمال إفريقي، موجهاً اهتمامه بشكل خاص إلى أساليب عيش ونضال شبيبته» ابراهيم العريس: يوم دعا ميشال فوكو طلابه التوانسة إلى " تدمير" أفكار بول ريكور، تاريخ الاصدار 2022/01/12، تاريخ الاطلاع 02/ 03/ 2022، الموقع الإلكتروني https://www.syrianwa.net

أنّه يجب أن يفكّ هذا القيد ويسافر»[1] سافر بعدها إلى فرنسا بعد عودة "**ميشال فوكو**" إليها، لتسترعي تضحيات (سليم) انتباه المقربين منه ما دفع (ياسمين) إلى التّساؤل قائلة: «الآن وأنتَ تكتب سيرةَ هذا الرّجل الّذي يدعى سليم النجّار تحاول أن تبحث عن إجابة تقنعك: لماذا باع سليم النجّار كلّ ما ترك أبوه وأتلف هذا الإرث أو كاد؟ وهل يكفي أن يكون ذلك من أجل عشق الفلسفة والرّغبة في السّفر إليها في بلاد بعيدة يريد أن يقرأها ويتعلّمها على أستاذه ميشال فوكو الّذي عاد إلى بلده؟ في أواخر عام 68، بعد تلك الأحداث الكبيرة الّتي عرفتها فرنسا والهزّة العنيفة الّتي لحقت بالقيم والمفاهيم»[2] فالثّورة المعرفيّة، والنقلة الفكريّة التي أحدثتها فلسفة "**ميشال فوكو**" بخاصّة على مستوى بعض المفاهيم أذكر على سبيل المثال لا الحصر مفهوم السلطة الذي أخرجه من النطاق السّياسي إلى النطاق الفلسفيّ، مشيرا إلى أنّ لكل كيان سلطته الخاصّة؛ حيث إنّ مفهوم السلطة لا يحصر في أجهزة الدولة.

الوضع الفكريّ: استطاعت الرّواية أن تنقل للقارئ النّزاع الفكريّ الذي شاب حياة (سليم) مع الأهل والمجتمع لكنّ هذا لم يجعله يتوانى عن تحقيق رغبته يقول كنّا «نأتي كلّية الآداب لنستمع إلى ميشال فوكو، لم يكن فوكو وقتها فيلسوفا شهيرا، كان أستاذا كبيرا وكان المدرّج لا يستطيع أن يسع ذاك الحشد من الطلّاب القادمين من شتّى أنحاء الجامعة، كنت في كلّية الطب ولكنّ دروس الأستاذ فوكو كانت تغريني»[3] غير أنّ الإشكال الذي واجه مسار (سليم) هو التّغيير الذي حدث على مستوى القيم والمفاهيم التي نادى بها رائد الفلسفة الحديثة "**فوكو**" هل لاقى استجابة على أرض الواقع التونسيّ؟ هل حافظت الفلسفة على بريقها في زمن الماديات؟ في حقيقة الأمر اصطدمت قناعاته بواقع أليم يكرس الركود والانصياع ما دفعه إلى التّصريح لصديقه «مضى عهد الفلسفة (...) أتعلم ماذا يغريني في الفلسفة؟

---

[1]- محمد الباردي: الكرنفال، ص 51.

[2]- المصدر نفسه، ص ص50-51.

[3]- المصدر نفسه، ص ص49-50.

يغريني فيها أن تسأل عن كلّ شيء، تسأل وتجيب، ثمّ تجيب لتسأل" وقلت: "والآن؟" قال: "الآن ضاق السّؤال وانحسر وتلاشى" ثمّ واجهك: "كيف تعيش في مدينةٍ لا تسأل عن شيءٍ؟"»[1] فالانجازات التي حققتها الفلسفة في العالم الغربيّ لم يشهدها العالم العربيّ (تونس) ما أحدث شرخا فكريّا عند (سليم) فالشعوب أخذت تناهض على جميع الأصعدة من أجل أن تجابه الظلم والتسيب الذي استنزفها، في حين الشعوب العربيّة رغم الانتكاسات إلا أنّها تمجد كل آلة تسهر على إبادتها، زد على هذا هي شعوب "لا تسأل" في إشارة منه لغياب النهضة الفكريّة التي تدفع بالشعوب إلى التطوّر والقوة، فمن يملك آليات القوة يملك سيادة القيادة، فكيف سيتأتى هذا بدون سؤال؟ يقول "**صموئيل بيكيت**" **Samuel Beckett** الذي ربط كل انجاز «بالسّؤال والإدانة، لا بدّ من الإدانة إدانة الذّات طبعا قبل العالم الخارجيّ. أن تواصل الأسئلة ضروريّ وجوهريّ. لا بدّ من استمرار الرّفض والتّشكيك بجميع الحقائق التي قد يتمّ التوصّل إليها»[2] فغياب السؤال هو تصريح بالخنوع، ومن ثم الانصياع للمجهول، وهذا ما سيظهره الوضع الأخير.

الوضع السّياسي: اغتراب المثقف نفسيّا واجتماعيّا لا يمنعه من تتبع المتّغيرات التي تطرأ داخل مجتمعه، فالنزعة الإنسانيّة، والقوميّة، والوطنيّة تفرض نفسها على محيط انشغالاته وتفكيره؛ إذ تتأزم نفسيته بتأزم الأوضاع، وتبشر بانفراجها، فهو «يندرج وجوداً ووظيفة في تاريخ مجتمعه. ولا يمكن مقاربة موضوعة المثقف موقعاً ووظيفة خارج إطار تحوّلات البنى الاجتماعية والاقتصادية»[3] فرغم الظروف القاهرة التي مر بها (سليم) إلا أنّه نذر حياته وفكره لتّذليل الصعاب ومناقشة مختلف القضايا والظواهر التي أستحدثت في المنطقة العربيّة بسبب النزاعات السّياسية، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، فهو لم يشغل نفسه بتحقيق

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ص145.

[3]- سعد محمد رحيم: المثقف الذي يدسُّ أنفه.. مقاربات في مفاهيم الأنسنيّة والتنوير والحداثة والهويّة والوظيفة العضويّة للمثقف، ط1، سطور للنشر والتوزيع، بغداد–العراق، 2016، ص161.

المتطلبات التي يسعى إليها كل إنسان (النشأة، والعمل، والزواج، والانجاب، والموت)، بل صنع لنفسه دورة حياة مختلفة، خط تفاصيلها بحبر التّمرد، وقد تجلى التزامه في شهادة أدلى بها أحد الرّجال الذين تقاسموا معه درب النضال والكفاح أثناء استجواب جمعه بمؤلّف سيرة (سليم) يقول: «"ابن مدينتك مفكّر عظيم، التقيته منذ سنوات في بيروت أثناء الحرب، كان يتبع إحدى المنظّمات الفلسطينيّة، كان منظّرا وهو الذي يصوغ بنياتها وأدبياتها". قلت: "أين هو الآن؟" قال: "لا أدري بالضّبط، بعد احتلال بيروت وخروج الفلسطينيين خرج مع من خرج ويبدو أنّه لم يتحمّل الوضع»[1] فالعجز عن بعث الأمجاد والضياع في بشاعة الواقع، والتّخوف من المستقبل سواد قاتم عكسته كلمات (سليم) التي رثى بها الشاعر "**خليل الحاوي**" شهيد الوطن والقومية الذي تأزم وضعه بعد غزو إسرائيل للبنان، يروي الرّجل للمؤلّف قائلا: «قرأت له نصّا بعد انتحار الشّاعر اللّبناني خليل حاوي. كان نصّا عنيفا ولكنّي أدركت أنّه سيجنّ هو أيضا لا محالة، كان يحلّل الأزمة، لكنّ تحليله لم يرسم شعاعا واحدا»[2] ألا وهو شعاع الخراب والفناء.

فالعقم الأيديولوجيّ الذي شهده الجسد العربيّ قضى على أي ولادة جديدة تجدد دماء ذلك الجسد الذي جفت منه منابع الحياة، ليختار أوديب المدينة على حد وصف "**محمد الباردي**" الموت و«أيّ موت بطوليّ أراده سليم النجّار أن يكون؟ في هذه الفيلا الكبيرة الّتي اشتراها له أبوه قبل أن يموت، من قبل مات خليل الحاوي، انتحر، أخرج رصاصة من فوهة مسدّسه ورماها في دماغه وذهب هو أيضا. لكنّ خليل حاوي أراد أن يكون موتُه سريعًا، هي رصاصة الاحتجاج السّريعة، أراد أن يحتج على شيء ما (...) ولكنّ سليم النجّار يحتجّ على من؟»[3] أراد أن يحتج على مدينة لا تسأل، على أب مضطهد، على صداقة مزيفة على تضحية ضائعة، على غد حزين، إذًا تراكمت الأزمات، وتعدّدت الدوافع، وظل الحافز

---

[1]- محمد الباردي: الكرنفال، ص47.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص ص62-63.

الحقيقي للانتحار حبيس أنفاسه المتّمردة التي لم تقبل بالموت الطبيعيّ حلا لها.

3.5 واسيني الأعرج/ حراس النوايا وتسريد الإرهاب.

شغلت الحرب الأهلية الجزائريّة في فترة التسعينات بين النظام الجزائريّ، وفصائل التيار الإسلاميّ حيزا كبيرا من الاشتغال في مختلف المجالات والتخصصات، من هذا القبيل ليس غريبا عن الأدب عنايته بقضية الإرهاب، والأزمات الأمنية التي حدثت جراء التطرفات الدينيّة، والقمع العسكريّ اللّذين نتج عنهما ذئاب بشرية تنخر جسد المجتمع الجزائريّ مخلفة آثارا جسيمة على البنى المعنويّة والماديّة للأفراد.

كما عمل النّقاد والباحثون على التّنظير للنوع الأدبيّ الذي يعنى بنقل حيثيات ووقائع هذه الأزمة، وحددوا سماته، وأشكاله ليكون مصطلح أدب المحنة (رواية المحنة) المصطلح المرجح في كفة التداول عند الباحثين والدّارسين؛ حيث يقول "**بن جمعة بوشوشة**" في هذا الشأن «تجّسد رواية المحنة الجزائرية كتابة مضادة للإرهاب في شتّى تجلّياته وتداعياته على المجتمع الجزائري، معّبرة عن نسق فكري يدعو إلى نبذ العنف»[1] وحول إشكالية تعدّد المصطلح يشرح "**واسيني الأعرج**" أسباب ترجيحه لمصطلح "رواية المحنة" عن باقي المصطلحات الأخرى (الرّواية الاستعجالية، ورواية العشرية السوداء، ورواية الأزمة، ورواية محكيات الإرهاب...) بأنّه وجد في تسمية «أدب المحنة، نظرة تتجاوز حالة الأزمة لأنه بذهاب الأزمة تعود المجتمعات إلى طبيعتها، أمّا نحن فأمام محنة انجرّت على مجموعة من الأزمات وتركت جروحا عميقة وغائرة في المجتمع الجزائري من الصعب إن لم نقل من المستحيل أن ينساها أو يتخطّاها بسهولة. إذن أدب المحنة هو عنوان الأدب الجزائري منذ التسعينات»[2] فأدب المحنة المسجل لمناخات العشرية السوداء شكل من أشكال الإبداع الذي تفردت به السّاحة الأدبيّة الجزائريّة منذ التسعينات.

---

[1]- بن جمعة بوشوشة: الرّواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائريّة نموذجا، الحياة الثقافية، جانفي 2013، ص62.

[2]- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، (دط)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2009، ص ص55-56.

اختلفت صور تجليّ الثيمات الحكائية للإرهاب؛ وذلك نظرا لتعدّد دوافع كتابة رواية المحنة عند الرّوائيين، ولعل أهمّ الأسباب أنّها: «كتبت من طرف أديب وروائي له باع طويل في مجال كتابة القصة القصيرة والرواية. تجسد تجربة مرة مر بها الروائي بنفسه وهي محاولة اغتياله في حقبة الأزمة لأنه كان على رأس قائمة المستهدفين من طرف الإرهاب. تؤرخ وتسجل لحظات بلغت فيها حالة الأمن منتهى الانفلات لفترة بلغت فيها الأزمة الجزائرية أوجها فوصل الأمر إلى حد اغتيال رئيس الدولة سنة 1992»[1] فتجربة الرّوائي وتذويته للكتابة ولمأساته من أهمّ دوافع بزوغ رواية المحنة، ففيها تمجيد للكينونة الفردية ومناقشة لهاجس الإبداع في زمن الموت.

كما يوجد باعث آخر لكتابة رواية المحنة ألا وهو التّمرد على التّقنيات والثيمات السّردية التي سادت منذ أمد بعيد كثيمة الثّورة التحريرية مثلا، ففي حوار شيق جمع "**واسيني الأعرج**" بـ "**كمال الرياحي**" سأله هذا الأخير عن مدى تأثر الرّواية الجزائريّة بالتّحوّلات التي شهدتها الجزائر في العشرية السوداء، ليرد "**واسيني الأعرج**" قائلا: «بالفعل، حقل الثورة أصبح ترديده تكراريا، ذلك الجيل كان في حاجة إلى جيل آخر، نحن كبرنا في وضع غير وضع الثورة، والقراء من هذا الجيل لم يعيشوا تلك الثورة. الكتابة الكبرى هي كتابة اليوم تلك الكتابة التي تضع كاتبها في مواجهة الموت في كل لحظة، ومتعتي الشخصيّة عندما ألتقي بقارئ يحدّثني عن "ذاكرة الماء" أو "حارسة الظلال" ويقول أن ما نقلته في روايتك أعيشه بالفعل، وهذا الصدق مع المتلقّي، هذا القارئ وجد نفسه ووجهه في تلك النصوص فكيف أحدّثه اليوم عن الثورة؟!!»[2] فمحكيات الإرهاب أسهمت في إثراء المتّخيل السّردي الذي كان رهين الرتابة السّردية لحقبة من الزمن، ما أحدث هوة على مستوى التّلقّي وجب على الجيل الجديد تداركها، فكانت الانطلاقة مع تحيين المحنة الجزائريّة في مختلف أشكال الإبداع.

---

[1]- جمعة طيبي: دلالة المكان في رواية الأزمة الجزائرية قراءة في رواية (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، ط1، مقاربات، فاس-المغرب، 2010، ص26.

[2]- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص50.

كرس "**واسيني**" حياته وقلمه من أجل البحث عن العمر المشتهى الذي ضاع بين تجاعيد الحياة، وتصدعات القلب، وفي ظل رهانات الطريق استباح وجه "حراس النويا" الذين استباحوا دمه؛ حيث يقول: «لقد تكونت لدي مناعة داخلية منذ فترة إرهاب الإسلاميين في التسعينيات حيث سادت الهمجية والتقتيل المنظم. لقد قلت دائما رأيي بحرية ودفعت ثمنه بقناعة، لأني في الجوهر لا أخاف على شيء أخسره لا على منصب عال ولا على ممتلكات خطيرة، إلا حياتي وهذه الأخيرة ليست أكثر أهمية من حياة الذين اغتيلوا أو قتلوا بسبب قناعاتهم في بلادنا وفي غيرها»[1] ولعلنا لا نحتاج إلى نفاذ رؤية لنقول إنّ الاختلاف الدينيّ حجة الجماعات الإرهابية للانتهاك والتّخريب غير أنّ "**واسيني**" يجعل من الإنسانيّة هي الدين الوحيد الذي يحكم حياة البشر؛ إذ «لا يوجد بشر أحسن من بشر، ولا دين أفضل من دين. كل شيء يتساوى ولا يبقى إلا الإنسان في حركاته وأشواقه وحنينه وخيره المحسوب له، وشره الذي عليه أن يتخطاه ليجد مخرجا لروحه التائهة»[2] لأنّ كل الديانات السماوية هي ديانة السلم والحب، ولا توجد ديانة تتخذ من الحرب سلاحا إلا كانت ديانة وضعية تخدم المصالح المتبادلة للمعسكرات الإرهابية التي أدخلت الجزائر في مجازر غير منتهية «فكان أن غطّت أرض الجزائر دماء من جديد، لا بطلقات فرنسية بل بسيوف جزائرية»[3] لتضيع ثورة المليون ونصف شهيد، وتخيب آمال الاستقلال في خضم أطماع وفساد الأحزاب السّياسية.

غالبا ما يعدد المدار السّردي لرواية المحنة عدّة صور للعنف، والوحشيّة، والاغتيال منها ما يخص الأفراد، والمؤسسات، والمسؤولين، والمثقفين، والعاديين، داخل الوطن وخارجه وهذا ما لمسنا بعضه في محكيات "**واسيني**" الذي ندد بالروح الإجرامية والعدوانية في

---

[1]- سليمة عذاوري: أصابع لوليتا بين الفن والحياة والتاريخ، ضمن كتاب سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ص ص115-116.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص392.

[3]- بن جمعة بوشوشة: الرّواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائريّة نموذجا، ص63.

ممارساتهم؛ حيث يقول: «هذا المزاج كان يخيفني. أسوأ ما في هذا البلد هذه المجموعة الجاهزة للجريمة. كانوا إذا مروا على مكان ولم يعجبهم، دمروه، أو رأوا امرأة أكلوها حية بعد أن يغتصبوها بالدور، واحدا واحدا»[1] تستثني أعراف بعض الحروب القتالية النساء والأطفال لكنّ همجية الجماعات الإرهابيّة تخولها لكي تتمادى في استغلال الحلقات المستضعفة في المجتمع، ولا يقف عدوانها وتنكيلها عند هذا الحد، بل يصل دمارها إلى المساجد؛ إذ يسرد "**واسيني**" قصة لا تعكس الواقع الجزائري الدامي بشكل مباشر إلا أنّها تعتبر صورة من صور التطرف الدينيّ، واللاتعايش بين الأديان، الرافض للقانون الإلهي ألا وهو الاختلاف يسرد المشهد حادثة وقعت بالقرب من المسجد أين سقطت قطعة قرميد مكسورة على رأس قائد يتقدم فرقة من الجند، مخلفة جرحا خفيفا في رأسه ليأمر «بتطويق المكان والبحث عن أي شخص في المحيط. كان المكان خاليا. ثم أمر المجموعة باقتحام المسجد وتفتيشه. كان الناس يستعدون للصلاة. طلب من جنده أن يختاروا من كل صف من الصفوف السبعة للمصلين رجلا. ثم سأل المصلين عن الشخص الذي رماه بحجر من أعلى المسجد، وتخفى بين المصلين؟ لم يجبه أحد. سأل ثلاث مرات نفس السؤال. في المرة الرابعة أمر بذبح أول السبعة المختارين من الصفوف، على مرآى من الجميع»[2] لم ينفع تدخل أحد المصلين الذي ضحى بنفسه في سبيل إيقاف المجزرة التي راح ضحيتها أبرياء معتكفين في دار السلام؛ حيث استل القائد «سيفه الثقيل، ثم بدون سؤال نزل على رأس الشاب، ففصله عن الجسد في لمح البصر. ثم أعاد سيفه إلى غمده بعد أن مسحه أحد عساكره من الدم الذي فاض على جانبيه. قهقه وهو ينظر إلى الرأس المفصولة عن الجثة»[3] لم تكن الشريحة البسيطة العاديّة الفئة الوحيدة التي طالتها مظاهر الاضطهاد والجور، بل شمل عدوانهم الزمرة المثّقفة في المجتمع، ويمكن تعليل «هيمنة شخصية المثقف على رواية المحنة بأنّ

---

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص401.

[2]- المصدر نفسه، ص400.

[3]- المصدر نفسه، ص401.

الكثير منهم ذهبوا ضحية الإرهاب ليس فقط لأن قتل المثقف موضة هذه الفترة الحالكة بل أيضا لأن المثقف هو الشخصية المعبّرة عن تعقّد المرحلة ومأسويتها شخصية التي يتشكّل فيها أكثر من غيرها وعي قائم على إدانة الإرهاب والسلطة معاً»[1] فليس غريبا على المستعمر الإبادة الثّقافية؛ فهذه الأخيرة هي التي تحدّد هوية المجتمعات، وآفاقها لهذا عملت الجماعات الإرهابية على تطويق النشاط الفكريّ والفنّي في الجزائر؛ لأنّه يعتبر وجها من أوجه الشرك والضلال الذي يهدّد التعاليم الدينيّة الإسلاميّة التي وجب الحفاظ عليها بقبضة من حديد وفق منظورهم.

يعدّ "**الأعرج**" من الوجوه الثّقافية الفعالة في الساحة الأكاديميّة والإبداعيّة الجزائريّة التي أخذت أيادي الغدر بعض أعلامها؛ حيث يقول كان علي الاستمرار في «الكتابة والقول وعدم الصمت أمام آلة كانت قد بدأت في عملية المحو الثقافي النهائي. قتل الكثير من أصدقائي الذين قاسمتهم الملح والماء والنار، عبد القادر علولة، يوسف سبتي، الطاهر جاووت، بختي بن عودة، الهادي فليسي، جمال زعيتر والقائمة طويلة»[2] لذا حمل مشعل الكفاح، ولواء الكلمة إكراما لذكرى المغتالين من أصدقائه في العشرية، وردا على الآلة الإجرامية التي قررت اغتياله هو الآخر يقول: «كنت أحمل على ظهري أصوات أصدقائي المغتالين الذين لم تكتب لهم الحياة والاستمرار في الكتابة. خرجت، ولا أعتقد أن الرغبة في الحياة هي التي قادتني بقدر إصراري المجنون على تعقيد مهمة اغتيالي على قاتلي. أن لا أسهل مهمته مثلما حدث مع أصدقائي الآخرين الذين قتلوا على حين غفلة»[3] فتسريد الإرهاب في روايته لم يكن بسبب أنّ "**واسيني**" محكوم بالوفاء، والإخلاص، والصداقة فقط، بل لأنّ ويلات الممارسات التعسفية طالته مما اضطره إلى اختيار المنفى عاملا بنصيحة صديقه

---

[1]- بن جمعة بوشوشة: الرّواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائريّة نموذجا، ص73.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص ص493-494.

[3]- منير عتيبة: الكتابة خيار حياتي، وعبقرية اللغة في جهود أبنائها، ضمن كتاب سهام شراد: واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ص129.

«عبد القادر علولة، وهو واحد من كبار المسرحيين الجزائريين وكان ينصحني دائماً بأن أخرج من البلد، ويقول لي: أنت كاتب تحمل قلمك وترحل، أما أنا فعندي مسرح لو أستطيع أن أحمل المسرح على ظهري لحملته وغادرت البلد، لأن الاستمرار في الكتابة وفي المسرح وفي الفن هو أكبر وسيلة للمقاومة. وقد قتل علوله لاحقاً بعد خروجي من الجزائر بشهر»[1] وبعد خروجه من الوطن بزمن يسير ضجت مختلف الوسائل الإعلامية بخبر اغتياله، غير أنّ الصدفة لعبت دورها أين اخترقت الرصاصة التي كانت موجهة إليه في الأساس شخصا آخر كان يحمل اسما يشبه اسمه لتحدّد مصيره، وتنزل الستار عن حياته للأبد، وحيال هذا الالتباس يقول "**الأعرج**" متأسفا لذلك الشخص، وهو «واسيني الأحرش الذي كان يشتغل في منظمة الأمم المتحدة بالجزائر العاصمة، أشعر تجاهه بذنب داخلي. كان رجلا طيبا وأحس كأنه منح صدره للموت ليقيني من اغتيال كان يتهددني يوميا. لم يكن له أي نشاط ثقافي أو سياسي، كان إداريا بامتياز، وكنت مؤهلا يومها لأن أموت لأني كنت في الواجهة»[2] نتيجة لهذا الجرم الشنيع عمل "**واسيني**" جاهدا على فضح حقيقة الإرهاب والمرتزقة في الجزائر.

متخذا من سخرية "**سرفانتس**" أداة للمقاومة التي تمظهرت صورها في إبداعاته الرّوائية (سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة، وذاكرة الماء محنة الجنون العاري، وشرفات بحر الشمال، وحارسة الظلال، ومرايا الضرير كولونيل الحروب الخاسرة) التي كتبها على ضوء عوالم (دون كيشوت)؛ حيث يقول عندما «كنتُ محاطا بالكتب والقصاصات الصحفية المليئة بوجوه أصدقائي المغتالين. ولا أدري يومها ما الذي قادني نحو دون كيخوتي مرة أخرى، ربما

---

[1]- وفاء السويدي: واسيني الأعرج الإرهابيون لم يتركوا لي مكاناً في بلدي، البيان، تاريخ الاصدار 2016/12/25، تاريخ الاطلاع 2018/05/12، الموقع الإلكتروني https://www.albayan.ae

[2]- منير عتيبة: الكتابة خيار حياتي، وعبقرية اللغة في جهود أبنائها، ضمن كتاب سهام شراد: واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ص118.

بحثا عن قليل من السخرية لمواجهة عالم مظلم ومخيف كان يرتسم في الأفق؟»[1] تعادل سلطة الحرف، والساخر منه تحديدا في زمن الرَّدى مكانة السلاح، فبفضله يتحقق الموت الرمزيّ؛ أين يمسخ الرّوائي وجوه السفاحين الذين يتربصون ببسمة الحياة ويعكرون صور البقاء فيها؛ إذ يجرم، ويهمش، وينفي، ويقتل كل من كانت له يد في تخريب الوطن يقول: «وجدت حلولي في الكتابة. كان عليّ أن أخلق عالما فوق عقل المحاكم الغبية والقاتلة»[2] ففيها يكمن الوجه الحقيقيّ للحياة، ولا حياة خارج وقعها؛ حيث إنّ الكتابة المناهضة سلاح المثّقف، ووسيلته للتّغيير والبناء؛ إذ هي عبارة عن «عمل يستهدف تغيير هندسة الكون وهندسة الإنسان، وعندما يغيب الشرط الانقلابي في الكتابة، ينتهي مبرر وجودها، بتعبير آخر، ليس ثمة كتابة لا ترج، ولا تخض ولا تخلخل، ولا تحدث حفرة عميقة داخل الوجدان، الكتابة هي الجلوس على حافة الهاوية لا على فراش حرير ولا على سجادة تبريزية، ولا على كرسي هزاز، إنها الإبحار في فضاء من الأسئلة دون أن يكون معك تذكرة للعودة»[3] فعندما يصبح الرّوائي مهدّدا بالقتل سيطلق العنان لجرأته؛ حيث يجهض الخوف بداخله لتنبثق الحياة من رحم موته مجددا، ومن بين مواطن الصدام بين "**واسيني**" وصناع الإرهاب أنّه نوه من خلال أنساقه المضمرة، إلى أنّ حقيقة الإرهاب غير ما يبدو لنا، وربما في مجزرة (بن طلحة)* التي راح ضحيتها أكثر من أربع مئة شخص، ومئة جريح دليل على تورط السلطة آنذاك في أعمال مسلحة نسبت للجماعات الإسلاميّة ما جعل الجزائر تعيش انفلاتا

---

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص392.

[2]- المصدر نفسه، ص409.

[3]- عبد الله عبد اللاوي: كتابة المحنة، ضمن كتاب محمد داود: لعرج واسيني وشغف الكتابة، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية CRASC، وهران-الجزائر، 2005، ص ص56-57.

* للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ينظر: نصر الله يُوس وسَليمَة مَلّاح: مَن قُتِلَ فِي بن طَلحَةَ الجَزائر: وَقائع مَجزرةٍ مُعلنَة، تر: ميشيل خُوري، ط1، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 2003، ص09، وعن تصدع الفريق العسكري بين مؤيد ورافض لتدخل الجيش في عمليات الشغب ينظر إلى كتابين (وقائع سنين الدم) و(الإسلاميون والعسكر سنوات الدم في الجزائر) لضابط سامي سابق في المخابرات الجزائرية ألا وهو: محمد سمرواي، زد على هذا كتاب حبيب سويدية (الحرب القذرة شهادة ضابط سابق في القوات الخاصة بالجيش الجزائري 1992-2000).

أمنيا انجر عنه مجازر دامية متكررة في ربوع الوطن، ومن خلال هذه المعطيات –وغيرها– يتجسد إشكال الكتابة المضادة للتاريخ، فأيهم يصدق المتلقي؟ لذا يقول: «أنت بين أن تقتُلَ أو تُقْتَلَ، لا خيار ثالث. ولم أكن مهيأ لا لأن أقتُلَ ولا لأن أقتلَ في حرب غامضة يعرف سرها الذين استفادوا منها لاحقا»[1] الضاربين بحقوق الإنسان عرض الحائط، فهذه الحقيقة المرة أيقظته من وهم طمع الجماعة الإسلامية في حكم الجزائر ودفعته إلى القول: «أصبحت أنتمي للخوف والفراغ، أواجه قدرا ساحقا وحدي، ولا أساوي حتى جناح بعوضة في هذا الوطن»[2] الذي قُسم وأضحى ميراثا لأبناء غير شرعيين في حين الأبناء البارين الباذلين النفس والنفيس قتلوا وهجروا.

لم يطل التضييق (السلطة) حينها النشاط السياسيّ، والتّواصل الاجتماعيّ، والتّوسع الاقتصاديّ في الجزائر فحسب، بل أعاق عمل دور النشر مما أدى إلى احباط العديد من الأعمال الرّوائية التي لم تر النور نهائيا أو نشرت بفضل التّعاون مع دور نشر خارج الجزائر، وحتى يتفادى الرّوائيون الرقابة اعتمدوا الرّمز بمختلف أنواعه كأداة متعالية لإنتاج صور مفارقة متوارية، ليكون الرّمز الأنثويّ أحد آليات تشكيل الأنسّاق المضمرة التي اعتمدها "**واسيني**" في رواياته؛ حيث يقول: «كان لابد لي أن أتكئ على امرأة. لأن المرأة بالنسبة لي شكلت أجمل مهرب وأضمنه»[3] بالنسبة للمبدع الجزائريّ لطالما كانت المرأة معادلا موضوعيّا للوطن والحرية في حقبة الثّورة والإرهاب.

زاول "**واسيني**" العمل الإبداعيّ والأكاديميّ وجعل منهما منبرا لخدمة القضايا التي تشغل اهتمام الجزائر، والعالم العربيّ، والإنسانيّة جمعاء؛ إذ لا يفوت فرصة إلا أكد فيها أنّه مؤلّف الحرية والحب نتيجة لهذا أقدم على تجربة جديدة على مساره الأكاديميّ والإبداعيّ ألا وهي الإعلام بهدف التعريف بجمال الجزائر وللتحسين من صورتها التي شوهتها مختلف

---

[1]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص409.

[2]– المصدر نفسه، ص494.

[3]– المصدر نفسه، ص392.

القنوات الإعلاميّة الأجنبيّة؛ حيث يقول: «برنامجي التلفزيوني جاء في فترة حرجة من حياتي وحياة البلد. كانت التليفزيونات العربية والأجنبية لا تسوق عن الجزائر إلا صورة جاهزة عن الإرهاب والدم، وهي في عمومها صورة صحيحة ولكنها مبتورة. كنت أريد أن أظهر من وراء الحصة أني أعيش في بلد صعب ومعرض يوميا للموت، ولكن يوجد أيضا في هذا البلد انتصار للحياة أيضا»[1] فعلى الرغم من الوضع الدامي إلا أنّ الجزائر لم تلفظ أنفاسها بل ظلت مرابطة صامدة في وجه كل صروف الدّهر.

4.5 محمد برادة/ ما بعد النسوية وتقويض السّرديات الكبرى.

إنّ ما يمكن ذكره هنا هو أنّ ما بعد الحداثة هي تشكيك وتقويض للسّرديات الكبرى التي مجدتها الحداثة، والذي يعدّ الخطاب الذكوري أحد مقولاتها التي جاءت النسوية وما بعد النسوية معارضة ومقننة لسلطته؛ حيث إنّ في الخطاب الذكوري نحن أمام نوع آخر من الاضطهاد والتهميش؛ إذ ليس هو انتهاك لحقوق الشعوب من طرف قوى عظمى، ولا هو طغيان طبقة على طبقة أخرى في المجتمع الواحد، بل هو سلب لحق الوجود من جنس لجنس آخر، فمنذ العصور الغابرة كانت النظرة للمرأة هي نظرة احتقار وانتقاص، لكنّها لم ترض لنفسها ذلك الهوان فأخذت تطور نفسها في جميع المجالات، لتخلق لها كيانا مستقلا مثلها مثل الرّجل، لتأتي الدّراسات النسوية عصارة الجهود التي بذلتها النساء، ليكون لها «خطاب منظم في الستينات الميلادية واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية»[2] من أجل أن تفرض وجودها المتميز في زحام الحركة الأدبيّة والاقتصاديّة والسّياسية... وقد عُرف أدبها النسوي بأنّه «ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعنا وتكون كاتبة واعية للقضايا الفنية والبنائية واللغوية

---

[1]- خالد الباتلي: واسيني بين سحر الكتابة وأسئلة الحياة، ضمن كتاب سِهَام شَرَّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ص374.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحاً نقدياً معاصرًا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002، ص329.

الحاملة للقدرات التعبيرية»[1] ما يؤكد أنّ الكتابة النسويّة لا تقل شأنا عن الكتابة الذكورية سواء من الناحية اللغويّة أو الفكريّة، وهو ما يدحض رأي "**روبين ليكوف**" **Robin Lakoff** التي «ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال؛ لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف" و"عدم اليقين" وتركز على "التافه" و"الطائش"، و"الهازل" وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال "أقوى"، ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية»[2] لكنّ التّاريخ يثبت أنّ هناك أعمالا أدبيّة نسوية ناجحة أثبتت جدارتها في السّاحة الأدبيّة مع محافظتها على خصوصيتها الفنّية، والفكريّة، والأنثويّة.

بالرّجوع إلى المسار النضالي النسويّ نلفي أنّ الكتابة النسويّة حوطت بأسوار، وطوقت بقيود فرضت عليها من طرف المجتمع، والدين، والتّقاليد، والأعراف...فلم يكن الطريق معبدا أمامها بل مر بمراحل تخللتها شتى أشكال الإهمال، والإقصاء، والرفض من طرف المؤسسات الذكورية، حدّدتها "**ألين شولتر**" **Aline Schulter** في كتابها (أدبهم الخاص) قائلة: «المرحلة الأولى: تمتد من عام 1840 إلى عام 1880 حين ظلت النساء تمتثلن لنفس القيم الإستاطيقية التي يمتثل لها الرجال. المرحلة الثانية: تمتد من عام 1880 إلى عام 1920 والتي احتج فيها النساء على أوضاعهن في مجتمع الرجال. المرحلة الثالثة: تبدأ من عام 1920 وهي مرحلة اكتشاف الذات حيث أخذ فيها ما يعرف بالنقد النسوي في الظهور»[3] وهذا التّقسيم يقابله تقسيم آخر لمراحل نشأة وتطور الكتابة النسوية، فالمرحلة الأولى «مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم، ثم هناك أخيراً مرحلة اكتشاف الذات؛ وقد أطلقت على

---

[1]- فاطمة حسين عيسى العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، (دط)، علم الكتب الحديث، بيروت–لبنان، 2011، ص22.

[2]- رَامَان سِلْدن: النّظرِيَّة الأَدَبَيَة المُعَاصِرَةُ، تر: جَابِر عَصْفُور، (دط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 1998، ص197.

[3]- يوسُف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، الأمين، القاهرة–مصر، 1994، ص42.

المرحلة الأولى تسمية "المؤنثة"، وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة "الأنثوية"»[1] وقد وجدت المؤلّفة في طروحات ما بعد الحداثة غايتها؛ بخاصّة من خلال توظيفها لما وراء القص، وما وراء القص التّاريخي؛ حيث تؤكد "**هتشيون**" أنّ «ما وراء القص وما وراء القص التاريخي من أهم تمثيلات استراتيجيات ما بعد الحداثة في نزع التأثير ونزع التطبيع. وقد وظّفت الأديبات والنسويات هاتين التقنيتين ببراعة من أجل إحداث التأثير المطلوب ضد سرديات البطريركية والتاريخ التي جرى تطبيعها بفضل ذكورية الحداثة على نحو خاص»[2] تسمح مثل هكذا استراتجيات للمؤلّفات بنقد وتقويض مقولات الخطاب السلطويّ الذي يمارسه الرّجل؛ وذلك بمناقشة ومساءلة الأعراف والتّقاليد، وأسباب التّمييز بين المرأة والرّجل في الحقوق من بينها حق تقلد المناصب والخوض في مجالات كانت حكرا على الرّجل كالكتابة والإبداع؛ حيث إنّه «تفتح كتابات ما وراء القص التاريخي نوعاً من النفق الزماني الذي يعيد اكتشاف تاريخ المقموعين كالنساء والسكان الأصليين الخاضعين للاستعمار»[3] لفضح السلوكيات اللاإنسانيّة التي تطال المقموعين والمهمشين.

في هذا المقام نحنّ لسنا بصدد مساءلة نص (ما وراء القص، ما وراء القص التّاريخي) بقلم نسويّ، بل هو نصّ بقلم ذكوري غير متطرف أو متعصب لبني جنسه، مدرك لمكانة الحضور الأنثويّ والنسويّ لتكتمل توليفة الكون والإبداع؛ إذ يصرح قائلا: «أنا بدوري كنتُ أفتّش عن امرأة تضيء لنا هذه الفترة التي أوحتْ لي بكتابة هذه الرواية على ضوْء ما جمّعتُه من جُذاذات ومعلومات لمشروع الأستاذ الرحماني. مَنْ يدري، فقد تكون هذه هي المرأة التي ستضيف إلى نصّي الروائي نكهة الجُرأة والقول الصُّرَاح وعطرَ الأنثى الفوّاح»[4] يتخذ "**برادة**"

---

[1]- مفيد نجيم: الأدب النسوي: اشكالية المصطلح، علامات في النقد، العدد 57، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 01 سبتمبر 2005، ص ص163-164.

[2]- أماني أبو رحمة: ليندا هتشيون فلسفة العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، تاريخ الاصدار 2015/02/18، تاريخ الاطلاع 2018/11/03، الموقع الإلكتروني www.academid.edu

[3]- أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، ص79.

[4]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريباً من السُكات، ص ص173-174.

من الشّخصيّة (نبيهة سمعان) صوتا نسويا حتى ينقاش من خلاله بعض القضايا التي تمس نضال المرأة ضد مملكة الذكورة، وما يشرع سلطتها من أعراف، وتشريعات، وممارسات ولا ضير في هذا النوع من الاشتغال النّقدي؛ حيث يتفق "**برادة**" مع "**سحر خليفة**" في «أن كل امرأة تكتب أدبًا نسائيًا، لكن ليس بالضرورة أن يكون أدبًا نسويًا. والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائي تكتبه نساء، بينما الأدب النسوي هو الذي يعي ويتبنى القضية النسائية. ولا مانع أن يساهم فيه الرجل»[1] معتمدا على «التهكم، بوصفه استراتيجية أدبية، يموضع نفسه عن قصد ليحطم المعايير التي أصبحت موضع اتفاق، بينما يصهر، من ناحية أخرى، الإبداع والنقد في بوتقة واحدة»[2] فهل يا ترى يملك الرّجل "**برادة**" من الملكات ما يمكنّه من سبر أغوار النسويّة والكتابة عنها؟ هذا ما سنستشفه من خلال ما سيأتي.

تشيد (نبيهة سمعان) الصوت النسويّ في الرّواية بالدور الكبير الذي لعبته ثلة من النسوة في تحديد مسارها الحياتي والثّقافي؛ حيث استمدت من تجاربهن وخبراتهن في مواجهة المجتمع قوة ساعدتها في تجاوز الانكسارات؛ حيث تؤكد قائلة: «أنا أذكر جيّدًا، خلال دراستي الجامعيّة بالرباط، أنّني استشعرتُ الاحتياج إلى نماذج نسائيّة تمنحني الزادَ والمعونة وسط مجتمع غارق في تمجيد الذكورة وتفوّق الرجل على المرأة. وأظنّ أنّ استحضار سِيَر النساء المتمرّدات أمَدّني بقوّة وشجاعة كنتُ متعطّشة إليْهما. ما كان مُمكنًا – وأنا أستعيد الآن مساري– أن أصمد وأتابع الطريق الذي حلمتُ به، لولا ما اختزنتُه في ذاكرتي من وقائع عن حيوات نساء حقّقْن الكثير في أرجاء العالم (...) تقترن أسماؤهنّ بالجرأة والإسهام في تغيير الأوضاع المزرية، الموروثة»[3] يشير "**برادة**" إلى سلطة المجتمع الذكوري، وثقل الأعراف الموروثة التي كرست هيمنة الرّجل، وتابع مسترسلا بصوت الرَّاوِيَة (نبيهة سمعان)

---

[1]- محمد حمد: الميتاقصّ في الرواية العربية "مرايا السّرد النرجسي"، ص67.

[2]- لورا ماريا لوجو روديغوز: التهكم وما وراء القص في (رواية لم تكتب بعد) لفرجينيا وولف، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص302.

[3]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص ص190-191.

في ذكر نماذج وأشكال قاسية لهذه الهيمنة تقول (نبيهة): «كمْ تعاطفتُ مع لويزْ ميشيلْ (1830-1905) وهي تحكي في مذكّراتها عن مشاركتها في ثورة كومونات باريس (1871)، وحمْلها السلاحَ ضدّ أنصار المَلَكيّة والنبلاء. واجهتْ نفيَها إلى كالدونيا الجديدة بشجاعة وتابعت المقاومة في شكل جديد من خلال ربطِ علائق مع الكَناك kanaks، سكّان جزيرة المنفى: سعتْ إلى تعليمهم الفرنسيّة، ودرست عاداتهم ومكوّنات هويّتهم، ووقفتْ إلى جانبهم عندما تمرّدوا على الاستعمار الفرنسي»[1] أثبتت "**لويز ميشيل**" أنّ النضال السياسيّ ليس حكرا على الرّجل، فكانت مثالا لمن يردن اتخاذ المجال السياسيّ منبرا لبث قضاياهن التي يعدّ مبدأ المساواة بين الرّجل والمرأة في الحقوق والمهام أول مطالبهن، الذي يحقق لهن الكينونة داخل مجتمع يقمع ويميز بين الرّجل والأنثى وفق معايير واهية، ولا يمتثلون إلى معيار الكفاءة والمهارة، وهي كذلك صورة من صور اضطهاد السلطة للمناضل بالقتل أو النفيّ أو التّعذيب، لكنّ رغم هذا ظلت نموذجا للتّحدي والعطاء.

كما أنّها تضيف قائلة: «ووجدتُ سيرة الفنّانة النحّاتة كاميلْ كلوديل (1864-1943) مثيرة للتعاطُف والحنَق في آن: هي التي أثبتتْ موهبتها إلى جانب رودان، ومَحَضَتْهُ الحبّ والاستمتاع، تُقابَل بقسوة المعشوق وتُنبَذ من لَدُنِ عائلتها. تتكّر لها رودان خوفًا من أن يهتزّ استقرار بيت الزوجيّة، وتخلّتْ عنها أمّها وأخوها الشاعر المرموق بول كلوديل تجنّبًا للفضيحة والعار! ألقوا بها في مصحّة للأمراض العقليّة وتركوها طوال ثلاثين سنة لتلفظ أنفاسها متوحّدة، هرمة، ذاوية»[2] نكران الشريك وغضب العائلة من أهمّ الأوزار التي يلقي بها المجتمع الأبوي الذكوري على كاهل الأنثى، وكأن الرّجل ليس شريكا للأنثى فيما يصطلحون عليه "عارا"؟ فإلى متى تظل المرأة خاضعة للوصاية الذكورية؟ من قيود الأهل إلى جشاعة بعض الأزواج، لتورث الهيمنة البطريركية للأبناء (الذكور)، لتعود دورة التّسلط

[1]- المصدر السابق، ص192.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتّنمر كفينق يميت في منبع الخصب (المرأة) كل فرصة للحياة، من أجل أن يفرخ في أرض اليباب (الذكور) حياةً.

إنّ معاناة المثقفات مضاعفة في مجتمع يكرس تعاليم التّهميش، ويمجد صور الجحود ما يدفع بإحداهن إلى الانتحار مثل: «دريّة شفيق (1908-1975) التي درست في باريس وحملتْ لواء الدفاع عن المرأة المصريّة، مُتحدّيةً سَدَنة المعبد الذين يتذرّعون بالإسلام لتبرير وصايتهم على المرأة»[1] وفي صداماتها مع السلطة تم مصادرة مجلتها، وتقييد حركتها، وبعد انفصالها عن زوجها «التحفَتْ بالكبرياء وآثرت الانتحار على الهزيمة»[2] كانت المرابطة "**دريّة شفيق**" من النسوة العربيات اللائي شاركن في حركات سياسية وأدبيّة كان الغرض منها تحرير المرأة العربيّة والرقي بها لتحقيق التّكافؤ مع الرّجل؛ إذ «سلكتْ طريقًا مُغايرًا هو أصعب وألصقُ بأسئلةِ حاضر المرأة العربيّة»[3] يستحضر "**برادة**" نموذجا نسويا كرس حياته خدمة لتّشكيل حركة نسويّة مصريّة عربيّة تدافع عن حقوق المرأة، وفي هذا اثبات لقناعة (نبيهة) التي تقول: «كنتُ مقتنعة بما كتبتْه ودافعتْ عنه سيمون دو بوفوار في "الجنس الثاني" من أنّ المرأة لا تولد امرأة وإنّما تصيرها»[4] بسبب الضغوط والقيود التي تمارس في حقها، حارمة إياها من تحقيق الندّية، والقوة، والنفود.

يحاول "**برادة**" في قضية ثانية تبني ثيمة هامّة تميز الكتابة النسويّة ألا وهي بناء شخصية مرأة بطلة تتسمّ بالمثالية والوعيّ والذكاء، مالكة لزمام علاقاتها، متسلحة بالعلم كأداة لتّغيير ما عايشته معظم النسوة؛ حيث «افتقرن تاريخيًا إلى أي نوع من التعليم الرسمي أو حتى القراءة، لذا لم تكن هناك أية مطالب بشخصية نسائية قوية وقليل من استطاع أن

---

[1]- المصدر السابق، ص193.

[2]- المصدر نفسه، ص196.

[3]- المصدر نفسه، ص193

[4]- المصدر نفسه، ص197.

يخلق مثل هذه الشخصية»[1] فـ (نبيهة) صورة لهذه الشّخصيّة التي لطالما شوهتها الأقلام الذكورية، وحصرت أدوارها في ربة المنزل أداة للعمل والإنجاب، أو في نماذج تنقص من قيمة المرأة وشخصها؛ إذ جعل منها جسدا تتلاطمه رغبات ذكورية تقول: «أقبلتُ على قراءات موسعة في علم النفس ونظريّات سيجموند فرويد»[2] بغية تكوين الذّات وتطويرها.

لم يقتصر "**برادة**" على ذكر نماذج نسائيّة أُستضعفن، بل ذكر أيقونات العالم الغربيّ اللائي كان نطاق تمردهن أوسع، وأثره أعمق في نفس (نبيهة) وغيرها من النسوة اللواتي يطمحن إلى تسلق سلم الحرية وهن: جورج صاند، وكوليت ويلي، وولويزْ ميشيلْ، ووكاميْ كلوديل فثقافتها بالسير النسويّة اكسبها وعيا كبيرا من شأنه أن يؤسس ويعبد لها طريق التّحرر والتّمرد، والبداية كانت عند ادراكها لموضوع الشرف؛ حيث لا تستقيم الحرية في ظل الانصياع للقيود التي نسجتها مختلف المؤسسات عبر التّاريخ ضد المرأة، بخاصّة ما تعلق بالجانب الأخلاقيّ الذي يفرض على المرأة مكارم جسدية معينة يؤدي الاخلال بها إلى تدنيس شرف الذّات، وكرامة الأهل تقول: «كان وعيُنا آنداك يدفعنا إلى التمرّد على التّقاليد التي تحثّ على صيانة الجسد "طاهرًا" قبل الزواج»[3] فالتّمرد على عذرية الجسد من أهم مقولات الحركات النسويّة، فدوره ليس الامتثال لنزوات الرّجل، وصنم العرف، فالأنثى أكبر من أن تحصر في جسد أخِيذ تُغيب كينونته بسلوكيات ذكورية مجحفة، وترجع (نبيهة) الطبيبة النّفسانية سبب تعسفهم إلى «أنّهم مخصيّون أمام السلطة السياسيّة فيستأسدون على النساء»[4] فمن خلال الحكاية الثّالثة في الرّواية والتي خصصها "**برادة**" لشّخصيّة البطلة (نبيهة سمعان) صاحبة العيادة النّفسية، والصالون الثّقافي الذي تستقبل فيه مختلف الأطياف الثّقافية التي تناقش قضية المرأة بصفتها تعبر عن فئة من الفئات التي عانت عبر التّاريخ

---

[1]- شاون فايدمار: التجريب في الأدب: يقظة من الافتتان دراسة في "ما بعد الحداثة"، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص124.

[2]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص183.

[3]- المصدر نفسه، ص ص180-181.

[4]- المصدر نفسه، ص180.

من ويلات الظلم والعنف (اللّفظيّ / المعنويّ)، والتهميش الثّقافي، استطاع "**محمد برادة**" أن يستعير من المؤلّفات أدواتهن، ليرصد لنا نكساتهن وطموحاتهن، دون أن يقع في المزالق التي تضمرها النزعة الذكورية في تبنيها لقضية المرأة أثناء الكتابة عنها، وهذا ليس بغريب على ناقد لطالما أيد التّحرر النسويّ، مشيدا بمجموع المكتسبات التي حققتها المرأة العربيّة على مستوى الإبداع، مؤكدا أنّ الكتابة لا تنصاع لقانون الجنس بل هي تؤمن بقانون الموهبة، والمهارة، والخلق.

تماشيا مع ما تم ذكره نلاحظ أنّ رواية ما بعد الحداثة (الميتاروائي) عبارة عن كتاب مفتوح على سلسلة غير متناهية من المعارف؛ فهي تخوض فيما هو كائن، وفيما ينبغي أن يكون ليس غرضها التّأسيس لنظرية ما لكن غايتها التّأمل، والتّفكير، والتّفكيك لمختلف الخطابات المعرفيّة، بغية الكشف عن التّغيرات التي طرأت على الحقول المرجعيّة المختلفة (الفلسفة، والعلم، والأدب، والنّقد) وبطبيعة الحال لن ترد هذه المعارف على شكل مصادر وإحالات مباشرة على لسان الكائنات التّخييلية؛ حيث يقول "**إيكو**" «الرواية معرفة (...) تجسيد فضائي وزماني للمعنى. فالمعنى لا يوضع عارياً على شفاه الكائنات التخييلية، ولكنه يولد من خلال ما يؤثث الكون الذي تتحرك داخله هذه الكائنات. ولهذا السبب، فإن المعرفة لا تلج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، ولكنها تتسرب من خلال التعليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقة في رؤيته ووصفه وتناوله. إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيل ويستقيم، وتتحدد من خلالها العلاقات الإنسانية وتتجسد»[1] فالمرجعيّات والمعارف المستحدثة يعتبران مادة للإبداع الميتاروائي بالإضافة إلى مسالك التّخييل الأخرى.

[1]- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، تر: سعيد بنكَراد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 2009، ص14.

خلاصة:

نخلص في الفصل الثّاني الذي يعنى بالبحث في أشكال وصور الميتاروائي على مستوى الذّات المؤلّفة، إلى أنّ الشّكل السير ذاتي المرآوي اصطبغ بلمسة تجريبية تدعو إلى انفتاح النصّ الرّوائي، وتفاعله مع مختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى، وهذا ما يفسر استلهام رواية (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) لصاحبها "واسيني الأعرج" من سيرته الذّاتيّة أين برز محكي الحياة بكل أطيافه، كما عمل على كشف قسم من سيرته الإبداعية عندما شكَّل عوالم روايته بتوظيف التناص العام (الرحلة المعراجية لابن عربي، ومتتالية ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت لسرفانتس) مع تفعيله للتناص المُقيد الذي يشرح تعالق رواياته مع بعضها البعض، من خلال تشريحه لمراحل تأثيث رواياته (البيت الأندلسي، وحارسة الضلال، ومصرع أحلام مريم الوديعة) ليجد القارئ نفسه في الختام أمام رواية السيرة لـ "واسيني" وفي الآن نفسه أمام سيرة الرّواية (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) من خلال طغيان الميتاروائي على كوسمُولوجِيّتها.

إذًا انشطرت الذّات المؤلّفة عن ذاتها الأولى في الشّكل السير ذاتي المرآوي مع احتفاظها باسمها الحقيقي وأغلبية حقائقها، محافظة بذلك على الفضاء سير الذّاتي الذي أقرت به للقارئ على مستوى غلاف الرّواية، غير أنّ هذا الميثاق يشهد أفولا مع التّخييل الذّاتي المرآوي الذي يراهن على واقعيّة ضمير المتكلم، الذي يحيل إلى المؤلّف الحقيقيّ من خلال التّصريح باسمه فقط داخل الكون القصصيّ، بعدها يتعمق الاضمحلال الفنّي لشخص المؤلّف عند تقمصه لدور شخصيّة المؤلّف داخل نتاجه الرّوائي؛ حيث يحاكي دوره الواقعيّ داخل عوالم تخييلية تعج بالطابع الشِيزُوفْرِينِي، الذي يصعد من فعالية المؤلّف الحقيقيّ لتتواصل متوالية التشظّي في شكل المؤلّفين المتّخيلين الذي يرسم للقارئ صورة من المرايا المهشمة، وفي كل قطعة منها تعكس مستويات تبئيريّة مختلفة تُظهر الصراع الداخليّ الذي تتعايشه الذّات المؤلّفة الحقيقية.

لنخلص في الأخير إلى شكل النّاقد الميتاواقعي الذي يشتغل على مناقشة مختلف القضايا الفكريّة، والسّياسية، والاجتماعيّة التي أثرت في الرّوائي، والمميز في هذه قضايا أنّها لا تمس التّكوين المعماري للرّواية الذي تهتمّ بدراسته أشكال أخرى، بل تعنى بقضايا أسست لرؤى وتيارات، ومقولات فكريّة أثثت للتوجه الفكريّ والأيديولوجيّ للرّواية، كـ (المركز والهامش في الكتابات النسوية، اليوتوبيا والديستوبيا في الأدب، وموت المثقف، والأدب الاستعجالي وكتابة المحنة) فهذا الشّكل يدخل في إطار الأشكال التّأملية ورؤية العالم عند الرّوائي.

في الختام أريد أن أشير إلى قضية هامّة ألا وهي كثيرا ما يرد في الدّراسات المؤلّف الرّاوي أو المؤلّف مروي له، وهذه صور تدرج في شكل من الأشكال الميتاروائي على مستوى الذّات، وليست أشكالا مستقلة بذاتها، فمثلا السير ذاتي المرآوي، والتّخييل الذّاتي المرآوي والمؤلّف كشخصيّة في الرّواية كلّها أشكال تفرض أن يتخذ المؤلّف زاوية تبئيرية معينة كأن يكون راويا أو مرويا له مثلا.

من خلال هذا الفصل عرجت على أشكال تمظهر الذّات، وكشفت عن طرق تذويت الكتابة بغية إعادة تمركزها داخل الخطاب الميتاروائي؛ وذلك بتشظّيها إلى ذوات تبحث عن الكينونة والفعاليّة، لنشهد بذلك انتقال المسار التّشكيلي للرّواية من الذّات المؤلّفة إلى تألّيف الذّات.

الفصل الثالث:

التّشكيل

وروائية الرّواية

تمهيد:

يعنى الميتاروائي في هذا الفصل بالكشف عن أشكال تمخض الكتابة الرّوائية، وكيف يحضر الرّوائي العناصر التي تساعده على تحقيق التوليفة الخلاقة لمنجزه، والمتكونة من عوامل: نفسيّة (طقوس الكتابة) نستشف من خلالها مجموع الخلجات التي تتحكم في مزاجية الرّوائي أثناء سيرورة التأليف، بالإضافة إلى مختلف العادات المتبعة من طرفه (الموسيقى النوم، والأكل، والمشروبات)، زد على هذا أفضل الظروف التي تساعده على الكتابة (المكان، والزمان).

وأخرى فنّية يشحدها الرّوائي من أجل تشكيل عوالمه ومعماره الرّوائي من تأثيث مرآوي للبنى السّردية إلى تحديد انعكاسي لروافده التّخييلية، مرورا بخلق عوالم الشّخصيّات (صراعا / تغييبا).

كما يوضّح التوالد الذّاتي تحكم الشّخصيّة البطلة في بناء الكون الرّوائي، أمّا شكل الرّواية المضادَّة فيُظهر مستويات الاشتغال النّقدي الذي يهدف إلى خرق الاتفاقيات السّردية التّقليدية، في حين يُؤَثِث شكل المَاتَرْيُوشْكَا تشعب المرويات الرّوائية ميتاروائيا.

أولا: طقوس الكتابة.

يظهر الميتاروائي بفضل أشكاله المتعدّدة عدّة قضايا تخص التجربة الإبداعيّة، ومن بين هذه الأشكال نجد طقوس الكتابة التي تهتمّ بنقل الحيثيات المادية والمزاجية الخاصّة بكل مؤلّف أثناء خروج روايته من شرنقة مكتبته الذهنيّة إلى الوجود، أين ينشئ المخططات ويختار أدوات التّحبيك، ويُسود البياض في ظل ظروف ملغزة، وطقوس خاصّة وغريبة في بعض الأحيان؛ حيث إنّه لكلّ روائي حالة نفسيّة خاصة تنتابه أثناء استقبال شيطانه الإبداعي، فلحظات الإلهام مدهشة، وتتسمّ بالقدسية عند كلّ مؤلّف، كيف لا وهي تعدّ المعشوقة المنتظرة بخاصّة بعد انسداد منابع الكتابة (اللّغة، والفكرة)؛ لذا يعمل الرّوائي على تكييف كلّ السبل التي من شأنها أن تخلق الجو المناسب لتّفعيل فرص الخلق الفنّي لديه.

وقد اختلف المؤلّفون حول قضية لحظة الكتابة، منهم من يقول هي لحظة حرة نابعة من شطحات وابتكارات المؤلّف، وطرف آخر يجعل منها برنامجا صارما وجب الانصياع له، كون أنّ الكتابة صناعة تحتاج إلى المواظبة.

من الفريق الأوّل أذكر مثلا الكاتبة والأديبة السورية "**غادة السمان**" التي تتحدث عن طقوسها الإبداعية قائلة: «أكتب حين يحلو لي ذلك، وكيفما كنت وفي أي وقت، أكتب في الطائرة فجراً على ارتفاع ثلاثين ألف قدم أو في قبو ملجأ، في القطار ليلاً، أو على المقعد الخشبي في حديقة عامة تحت الثلج ظهراً، أو في زقاق معتم وأنا أنتظر التاكسي في مدينة لا أعرفها وقت الغروب. الكتابة حريتي ولن أدعها تتحول إلى عبودية أو عادة أخرى بائسة»[1] فالكتابة عند "**السمان**" حرية لا يجب أن يعكر صفوها قيود الحياة؛ فهي خلاصها المنتظر.

أمّا من الفريق الثّاني فنجد الرّوائية "**ماجي أوفاريل**" **Maggie O'farrell** التي تضحك على نحو هستيري على كلّ من يؤخر الكتابة أو ينتظر يوما نموذجيا لها، فـ «ليس ثمّة ما هو أخطر على الكتابة الجيّدة من سعة الوقت والحرّية، فالكاتب بحاجة إلى نظام يشبه الفلترة من أجل الحفاظ على عمله»[2] فالكتابة اقتناص للفرص، وخضوع لرغبة إبداعية، فهي بعيدة كلّ البعد عن الظروف المثالية؛ لأنّه نادرا ما تتحقق الشروط الملائمة للكتابة، بل هي لحظات تسرق من الحياة، فكلّ شيء جميل في الحياة يؤخذ لا يُمنح.

وقبل الشروع في تأثيث الرّواية، والتخطيط لنسيجها، لابدّ من طقوس مصاحبة تكون جزءا هامّا من كواليس الكتابة بصفة عامّة، فهذه الأخيرة تشتمل على عمليات قبل، وأثناء، وبعد الإبداع، وفي رواية (سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) حدّدت لنا البطلة (سونيا) طقوس الإبداع عند

---

[1]- عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ج3، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعودية، 2012، ص73.

[2]- مجموعة من الكتاب: يوم من حياة كاتب 59 كاتبًا يتحدّثون عن روتين الكتابة، ط1، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، الكويت، 2017، ص201.

المؤلّف المتّخيل (محمود الساهي) المتمثلة في المكان، والزمان، والمشروب المفضل وغيرها من شروط الراحة والإبداع.

تبدأ (سونيا) التأثيث للمكان قائلة: «تفضلْ، ها هو مكتبك بانتظارك، أُنظرْ؛ إنه نظيف مرتّب ولا أشياء مبعثرة عليه. أما الكرسي؛ ها هو الكرسي ينسحب تلقائيا إلى الوراء مفسحا لك المجال لتهيئ نفسَك للجلوس»[1] ففي طبيعة المكان والمحيط صورة عن شخصيّة المؤلّف؛ فمنهم من يتأرق من الفوضى والشّتات، وهناك من يحبذها ففيها نظام لا يشعر بتجانسه إلا صاحبه، ومنهم من يبحث عن غرابة المكان لأنّ في غرابته بعث للأفكار فـ "**أجاثا كريستي**" **Agatha Christie** مثلا تقول إنّ أفضل أفكارها كانت في الحمام، أمّا "**أحلام مستغانمي**" فتفضل سرير غرفة نومها، في حين "**محمد شكري**" يصّرح أنّ بعض كتاباته كانت في المقابر القديمة، أمّا "**محمد الماغوط**" فلا يحبذ الطاولة، ولم يسبق له أن كتب عليها؛ لأنّه دائما يكتب على ركبته كل إبداعاته [2] وبالرّجوع إلى الرّواية نجدها تقوم على التشظّي، والهدم، والتّغريب في حين أنّ طقوسها تقوم على نهج خاص، يتسمّ بالتنظيم الذي تتعزز ملامحه في كلّ الطقوس، وهذا ما لمسناه من خلال وصفها لتفاصيل المكتب «إنه نظيف مرتّب ولا أشياء مبعثرة عليه» فـ (سونيا) تنشد الخصوصية والثبات في العالم الماديّ (المكان) بغية الهروب من الشّتات والضياع المعنويّ اللّذان أرهقا حياتها.

يجد المتّلقّي صورة أخرى من صور طقوس الكتابة، ألا وهي تحديد زمن الإبداع؛ حيث حددت (سونيا) الجدول الزمني لعمل مؤلّف سيرتها (محمود الساهي)، الذي وزعته بين فترات للكتابة والتنقيح، وأخرى للراحة؛ إذ أخبرته موضحة «النهار؛ أظن أنه مناسب للكتابة باستثناء فترة القيلولة. أما الليل؛ فمناسب للتأمل.. أليس كذلك؟! الليل.. أو على الأقل الساعات الأولى منه؛ اجْعلها ساعات للتأمل وإن شئت قم خلالها بتنقيح ما كتبت. أما أنا فسأستغلها

---

[1]- عَلي مَغازِي: سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص25.

[2]- ينظر: عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ج1، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعودية، 2010، ص ص27-31-107-119.

في التفكير بما يجب أن أخبرك به لتدونه لاحقا.. سأفكر»[1] إذَا كان البعض من الرّوائيين يكتبون الرّواية عكس دورة الحياة؛ حيث يتخذون من سكون الليل فترة لتدفق اللّغة، واستجلاء الخيال، بعيدا عن ضوضاء النهار، وروتين الحياة، فإنّ (محمود الساهي) يتوافق مع هذه الطبيعة ولا يعارضها، ليكون النهار للنشاط وأول الليل للتنقيح، أمّا ما تبقى فمن حق المؤلّف، يستجمع فيه قواه ليحقق الصفاء الذهنيّ الذي يعدّ المبعث الأولي لابتكار بنيات القصّ، فعند شعوره بالتّعب أو «إذا ملَّ من جريان القلم فليوقف نزفه كي لا يتلوث باحتمال الزلل، فيأخذ جلسة علاج من الملل، ووقتا كافيا لزوال العلل، ومتى وجد النفس قد صفت واستقر حالها رجع ليواصل العمل، وإذا انتهى كتابة عاد للترتيب والتنقيح، والتنسيق والتصحيح»[2] لهذا عملت (سونيا) على إضافة ركن آخر، من شأنه أن يكون متنفسا للمؤلّف (الساهي)، حتى يتسنى له ضخ دماء جديدة في شريان كتابته؛ إذ تقول: «فكرت بإضافة ركن آخر لبرنامجك، نسميه: "حديث الصباح"، مدته تكون كافية للثرثرة حول أمورنا الخاصة وكذا مشروع كتابنا. سنخصص لهذا الركن 20 دقيقة، كوقت إجمالي (...) إنه مجرد ركن ترفيهي، يكون المطلوب منك اغتنامه في حديث حر، ودي، بلا ظوابط؛ لا فكرة عامة ولا أفكار جزئية! مجرد حديث عابر، يجري بكل أريحية؛ استبعد من ذهنك موضوع كتابنا وأمورنا الخاصة وحتى ما يتعلق بحساب الوقت. الحديث في هذه الحالة، لا غاية من ورائه، بمعنى؛ كلام من أجل الكلام! هكذا.. تتكلم.. ولا شيء آخر.. تتكلم.. ولا شيء آخر.. تتكلم معي كما لو كنت مع نفسك !»[3] تدرك (سونيا) وقع الحوار على نفسيّة المؤلّف، فهي تريد سحبه من إحجام الهامش إلى فعالية المركز، أين تمنحه حق البوح (اللّغة) في مونولوج مع ذاته الثّانية (سونيا)، وفي حواره هذا تأمل في مخططاتها، وتأثيث

---

[1]- عَلي مَغَازِي: سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص47.

[2]- يوسف حسن حجازي: عناصر الرواية الأدبية، تاريخ الاصدار 2016/04/19، تاريخ الاطلاع 2019/11/03، الموقع الإلكتروني http://adbalame.blogspot.com

[3]- عَلي مَغَازِي: سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص ص211-212.

لمحكياتها، التي ستشيدها ميتاروائيا مقرونة بحكايتها للقصة الإطار المتمثلة في محكيات الطفولة والمراهقة المكللة بالنكسات والخيبات.

يتكيف مزاج المؤلّفين مع نوعية معينة من المشروبات والوضعيات، وغيرها من ملّذات الصّنعة التي تسهل الانغماس في الكتابة وكوابسها، بغية كسب رهاناتها وتخطي جمراتها؛ إذ نجد مثلا المؤلّف الأمريكي "**آرنست همنجواي**" **Ernest Hemingway** الذي يتبع نمطا غريبا لتفجير طاقاته المكتنزة، والتي تتجاوز اللّياقات المعهودة عند المؤلّفين، لتتماشى وخصوصية هامته الفنّية الفريدة، فالمبدع الاستثنائي مجنون ومتمرد في أعماقه؛ لذا نلاحظ «لدى آرنست طقوس كتابية عجيبة، فقد كان يقوم بتجهيز أقلام الرصاص من الليل، وإذا بدأ يكتب بقلم الرصاص وهو واقف على رجليه منتعلا حذاء أكبر من مقاسه، ويكتب على ورق آلة كاتبة شفاف معتمدا على لوح القراءة، وحينما يبدأ يكتب وبشكل سريع فإنه ينتقل إلى الآلة الكاتبة»[1] وهناك من يمتنع عن الطعام، وآخر يدمن السجائر، وبعضهم ينبعث مع كل جرعة مشروب، وفريق يعشق العطور، والموسيقى... وغيرها من الميولات والملّذات.

بالرّجوع للرّواية نلاحظ تعدّد محفزات وتحضيرات (سونيا) من أجل تيسير سبل الخلق عند (الساهي) الذي تخاطبه قائلة أنا «أدور حولك طيلة اليوم، ككل يوم: أعدّ لك حليبا بالقهوة.. أجلب لك السجائر.. أجهّز لك النبيذ. وعندما يصيبك الإرهاق أحيط رأسك بذراعي»[2] لتكتمل طقوس الكتابة عند المؤلّف المتّخيل (محمود الساهي)، التي ستسمح له بولوج عوالم الكتابة برغبة جامحة، وطاقة متجدّدة، ففي الأخير العمل الإبداعي يتطلب من المبدع أن ينذر حياته وراحته في سبيل انهائه.

استطاعت إذا الميتارواية أن تنقل لنا طقوس الكتابة الخاصّة بالرّوائيين، التي كانت في السّابق (الرّواية التّقليدية) بعيدة عن منجزاتهم الفنّية، وحكرا على اللقاءات الإعلامية

---

[1]- عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ص41.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص ص45-46.

أو الأعمال النّقدية؛ حيث أصبحنا نجد تصريحات توضّح لنا كواليس الإبداع، كما أنّها تُؤثِث مزاجية المؤلّف داخل عوالم الرّواية.

ثانيا: التّأثيث المرآوي.

توفير المؤلّف لطقوسه المختلفة لا يستلزم بالضرورة أنّ طريق الكتابة أصبح معبدا أمامه، بل هو أمام رهان آخر أصعب وأعقد ألا وهو استحضار الحجار الكريمة التي منها يشّكل عقده الثمين، ليكون بهذا التّشكيل والبناء الرّوائي من أهم القضايا التي تؤرق كل مؤلّف، فأكثر «ما هو شاق في الرواية التوصل إلى الطريقة الملائمة لبنائها. والمقصود بالبناء وضع الركائز التي سينهض عليها العمل، وضبط أدوات تنفيذه، ورسم خطة إنشائه، على النحو الذي يؤهله لسرد حكايته، وحبك حلقاته، وإقامة فضائه حيث تعمل شخصياته وينهض عالمه»[1] وهذا ما يميز الميتارواية، فالمؤلّف فيها يتقاسم مع جمهوره المتلّقي هذا المسار؛ وذلك بالتّصريح بـ "سرد السيرورة" الإبداعية لروايته، والتي نقصد بها «تقديم تأمل خاص في بناء الرواية: من أين جاءت فكرة الروايات وكيف تطورت وتشعبت واستقامت كوناً عظيماً يعج بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحياناً والمنغرسة في تربة واقع تاريخي بعينه أحياناً أخرى. إنه يقوم من خلال هذا السرد، بمحاولة لرصد السيرورة من زاوية التكوين والخلق والإكراهات»[2] فبعدما كان الاهتمام منصبا على الرّواية كمنجز جاهز وكامل لها هدف تسعى إلى تحقيقه أو مسلّمة تزعم تكريسها، ها هي الذائقة الفنّية تتغيّر وفق مقولات ما بعد الحداثة التي تمجد الجزء لا الكل المسار لا المنتهى.

وقد تجلى هذا على مستوى السّرد الرّوائي من خلال الميتارواية التي تنقلنا من التساؤل القائل: "ماذا تقول الرّواية؟" إلى التساؤل القائل: "كيف تقول الرّواية؟"؛ إذ كثيرا ما أحيط

---

[1]- أحمد المديني: تحولّات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، ط1، دار الأمان، الرباط-المغرب، 2012، ص 183.

[2]- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، ص ص12-13.

الرّوائي بسؤال "كيف تكتب الرّواية" وهو سؤال هام يلخِص فضول المهتمين حول الطريقة التي تبنى بها الرّواية، والمراحل التي تمر عليها، والمواد المنتقاة لتكوينها يقول: "**حنا مينة**" إنّ الذين «يسألون هذا السؤال يريدون أن يعرفوا: كيف تُطبخ الرواية؟ على أي نار؟ من أي مواد؟ وما مقدار الحقيقة والوهم فيها؟ وهل هي، في النتيجة، طنجرة حصى، أم فيها لحم وشحم وبصل...؟ »[1] فإذا كانت الرّواية التّقليدية بحكم مسلّماتها وخصائصها التي تكرس مقولات الحداثة (الكل، والنّموذج، والنظام...) تعزف عن تقديم الإجابة عن كواليس الصّنعة، فإن الميتارواية كفيلة بالرّد عن الانشغالات التي تصاحب العمل الرّوائي؛ فهي في الأخير تعدّ «الرواية "واقعة كوسمولوجية" الأساسي فيها ليس الكلمات، ولكن كيفية بناء عالم وتأثيثه. فما يهم هو تشييد عالم أما الكلمات فستأتي فيما بعد»[2] وهذا ما سأتوقف عنده من خلال الصور المختلفة لشكل التأثيث المرآوي (الكُوسْمُولُوجِي)، الذي تعدّدت أوجهه في الرّوايات المنتقاة، فمن الرّوائيين من اختص بموضوع سدّة الكُتّاب وانحباس الكتابة، في حين عنى الثّاني بتفاصيل اختيار البداية والبطل، أمّا الثّالث فقد قدم حيثيات انتقاء الشّخصيّات والتّواريخ، وطرح الأخير إشكالية العتبات، كما شرح دوافع اختيارها، وفيما سيأتي سأقدم صورا كُوسْمُولُوجِيَة، بنائية لبعض مُشكّلات الرّوايات سالفة الذّكر.

1.2 عبد القادر الشاوي/ سدّة الكُتّاب.

لا أحد يستطيع أن ينكر ما للكتابة من كرامات، فالممسوس بلعنة شياطينها يرى فيها لّذة الحياة ونشوتها، وفي الآن نفسه هي جحيم في بعض إكراهاتها والتزاماتها، كالتّخوف من عدم نجاح العمل الأوّل أو عدم القدرة على تخطي النّجاح الباهر لعمل سابق، الغرور أو انعدام الثقة، كما نجد توقف الكتابة، وانحباسها عند الكُتّاب، فعندما يعجز المؤلّف عن الكتابة «هنا تبدأ أيام من التوقف.. والأيام تصير أسابيع فشهورًا ربما.. هناك ما يسمونه متلازمة الصفحة البيضاء، حيث تظل لساعات ترمق صفحة خيالية منتظرًا أن ينفتح في

---

[1]- حنا مينة: حوارات.. وأحاديث في الحَيَاة والكتابَة الروائيَّة، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت–لبنان، 1992، ص227.

[2]- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، ص13.

الورق ذلك الباب السحري، الذي يقودك لعالم الرواية. هذه هي "سدة الكاتب" Writer's block. كابوس الأدباء المروع»[1] وقد عانى الرّوائي "**عبد القادر الشاوي**" من متلازمة الصفحة البيضاء، وهو الرّوائي المتمكن الذي تجاوز الخطى الأولى في عالم الكتابة، غير أنّ الكتابة لا ترحم مبتدئا، ولا متمرسا من سّدتها؛ حيث يقول: «هنا تغير المسار، مسار الرواية أعني. لاعَبتُها بالفعل في أوائل عام 2007 عندما كنت موظفا في شركة (...) بمدريد، وحين أدركت، مع السيولة التي تدفقت علي على نحو لافت، بأن التقدم فيها يطاوعني أكثر مما يعجزني شعرت، في أمسية غريبة التفتْ علي فيها جميع الأحزان الكونية التي لا قبل في الوحدة لروح بها، بأنني هكذا فجأة لا أملك موضوعا للكتابة. أقول: اللغة تسعفني ولا يسعفني الموضوع. وأقول ولو في الحيرة المدبرة: ها الموضوع فأين اللغة؟»[2] لتتعدّد وتتفاوت أسباب السّدة عند الكُتّاب، منها ما يكون بفعل غياب الموضوع أو اللّغة أو البداية أو عدم الخروج من سطوة قراءة نصّ ما أو رائد ما... لذا نجد الباحثين ينصحون بعدّة أدوات للكتابة من شأنها أن تجعل المؤلّف يتخطى السّدة من أهمها: الكتابة الحرة والكتابة المتشعبة، وتتبع أسلوب من القصاصة إلى القصة، بالإضافة إلى التّنويع الدائم لمصادر القراءة.

بالعودة إلى الرّوائي نجده يشتكي غياب اللّغة تارة، وغياب الموضوع تارة أخرى، وعن شح اللّغة يقول: «نضبت عليِ حين غرة موهبتي حتى خلتني صرت جافا مُستقطرا لا أريد من الكتابة أن تصادقني ولا من الخيال أن يؤاخيني... حتى لا أستمر في كتابتها، كتابة هذه الرواية، فأتحرر منها بتعلة مقبولة تسمى عادة: الجفاف... أو هذا هو الاسم المناسب الذي يطابق الحال. الجفاف المُعْتَصَر إذا شئنا. وحصل بالفعل أن جفت "حالتي" تماما، أقصد جف ذلك الينبوع الفياض الذي كان يزودني بجميع المعطيات. ابتردت اللغة، هذه التي إذا

---

[1]- أحمد خالد توفيق: اللغز وراء السطور أحاديث من مطبخ الكتابة، (دط)، دار الشروق، مصر، (دت)، ص29.

[2]-عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص17.

ابتردت معانيها، رمزيا أقصد، توقفت الحكاية مع ابتراد معانيها»[1] فاللّغة آلية الخلق بواسطتها يتمكن المؤلّف من رسم ما جادت به بنات أفكاره ومخيلته، من خلالها يخط مسار مخلوقاته، بفضلها يصبح مرئيا موجودا، وبجحودها يحال إلى الأفول والعدم.

عانى كذلك "**الشاوي**" من غياب الموضوع ما دفعه إلى التّصريح قائلا صحيح «أنني بدأت خاليا بالتأكيد من جميع "المعاني" التي تحمل الكُتاب، بعضهم ربما، لست أدري، على التفكير عادة في موضوع كتابتهم، أو التخطيط المسبق للعوالم التي يودون كتابتها، أو امتلاك شيء من الوضوح حول المسارات التي سوف تسير فيها الرواية لبناء عالمها الخاص»[2] يشير الرّوائي من خلال الشاهد الميتاروائي الذي ينقل أزمة غياب الموضوع إلى قضية نقدية هامّة ألا وهي مصادر الإلهام عند المؤلّفين؛ إذ نجد منهم من ينتظر لحظة الوحي، فلا يؤرقه الإشكال الذي يطرحه بعضهم «كيف تختار "ثيمتك"؟ قد يبدو هذا السؤال لا معنى له بالنسبة إلى البعض، ممَّن تختارهم "ثيماتهم" كما يُقال، فكأنهم لا يتحركون من موضعهم إلا وهم يعرفون أين يذهبون، ليسوا من هواة التجوال والاستكشاف العفوي مثل آخرين قد يشعرون بشيءٍ من الحيرة قبل البدء»[3] وربما يفسر هذا الاستعداد بالموهبة المتدفقة أو الخبرة أو الصّنعة التي يتخطى بها المؤلّف كل العراقيل بغية تحقيق أغراض براغماتية.

كما يوجد صنف من المؤلّفين يمكنهم أن يتجاوزوا إشكالية الإلهام؛ وذلك عندما يجعلون من مكامن الذّات مادة للإلهام بغية نسج خيوط عالمهم، فتصبح عوالم الرّواية قطعة من الروح تتجسمّ من خلال المعمار الفنّي؛ وفي هذا الصدد يقول الرّوائي الأمريكي "**لورانس بلوك**" **Lawrence Block** أنا «على يقين من أننا لا نستقي (get) الأفكار وإنما نتلقاها عندما

---

[1]- المصدر السابق، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- محمد عبد النبي: الحكاية وما فيها السرد (مبادئ وأسرار وتمارين)، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، 2017، ص64.

تظهر على شكل فقاقيع تصدر عن عقلنا الباطن وبذلك تبدو وكأنها تأتي من اهتياج وتخمر مظلم كثير الضباب وعندما تكون الأحوال على ما يرام فهذا يعني أن الأمور طبيعية بالشكل الذي يساعد خيال الكاتب على إنتاج تلك الأفكار التي تشكل المادة الخام لقصصه»[1] وهذا ما لمسناه عند الرّوائي "**الشاوي**" الذي تجاوز كرامات الإلهام، متخذا من ذاكرته شرارة لصناعة روايته التي طال انتظارها، بعد الجفاف والخلو النسبيّ الذي طاله، غير أنّه يتّجاوز الحالة بالرّجوع إلى الذاكرة ليستقي منها نواة بؤراته السّردية، لذا يقول: «بعد أن جافيت عالم الكتابة والنشر سنوات كدت أموت فيها من الانحباس... مع الاعتبار بالمبالغة الممكنة التي تدعوني إلى قول كهذا. الذاكرة، إذن، كانت في الأساس عالمي وسندي ومفتاح عباراتي والملجأ الذي سوف يؤوي لغتي»[2] وفي هذا تأييد للطّرح الذي يتّجاوز حلقة الإلهام كشرط أساسي للبداية في الكتابة.

وحول شروط الإبداع يجيب "**حنا مينة**" مُحاوِرته "**خديجة محمد**" من مجلة (المستقبل) قائلا: «لا تصدّقي حكاية الإلهام، وعبقر، والموت إذا لم نكتب هذا العمل أو ذاك، وأن المخاض يدرك الكاتب، وحين يكون مخاض فلا بد أن تكون الولادة.. نصف الكتّاب على الأقل، يلدون بغير مخاض، يلدون بعملية قيصرية»[3] الطّرح يحترم، لكن هذا لا يمنع من عدم وجود كتابات متعسرة تذيق مؤلّفها ويلات التمخض، وفي أحيان كثيرة تكلّل بالإجهاض ما يُدخل صاحبها في سّدة يطول أمدها، لذا فهو يخوض مغامرة الكتابة المحاولة تلو الأخرى في انتظار الموضوع أن يتأتى تدريجيا أثناء محاولات البوح، فالرّوائيون «يعلمون أيضاً أن، أثناء عملية الكتابة، هذا الإلهام يُغيّر الاتجاه والتشكل. غالباً، يظهر المحور عندما تُكتب الرواية. الكثير من الروائيين، يفهمون المحور في البداية على أنه مجرد موضوع

---

[1]- لورانس بلوك: كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، (دط)، دار الجمهورية للصحافة، مصر، 2009، ص101.

[2]- عبد القادر الشاوي: بُستان السّيدة، ص21.

[3]- حنا مينة: حوارات.. وأحاديث في الحَيَاة والكتابَة الروائيَّة، ص226.

ما، فكرة ما تتحول في شكل قصة، ويعرفون بأنهم سوف يكتشفون ويظهرون المعنى الأعمق للمحور المحدد والغامض مثلما يطورون رواياتهم. عندما يتقدم الكاتب في الكتابة»[1] وقد أكد الرّوائي "**الشاوي**" ذلك في إشارة منه إلى أنّ الموضوع عبارة عن بؤرة (فكرة) خاصّة تتكاثر وتتسع حلقاتها إلى أن تصبح موضوعا شائقا مميزا، إذًا المنطلق نفسه؛ حيث «عادة ما يبدأ الكاتب من نقطة معينة، ثم يتنزل الموضوع تدريجيا في خضم التفكير الذي ينصب على إدارة المواقف وتحريك الشخوص وصوغ لغاتها وأوضاعها والحركات التي يمكن أن تأتيها»[2] ونادرا ما يخرج منشأ النِتاج الرّوائي عن هذه الإرهاصات.

أخلص إلى أنّ سدة الكتابة من أهم العراقيل الفنّية التي تقف حائلا أمام الخلق الإبداعيّ، وقد تعدّدت أسبابها، واختلفت آليات تجاوزها، لكن كلّ هذا يبقى رهين رغبة المؤلّف في تحقيق منجزه الرّوائي من عدمه.

2.2 محمد برادة/ اختيار الشّخصيّات والتّواريخ.

إذا كانت سدّة الكتّاب تعنى بالمرحلة القبلية للإبداع، فقد ارتأيت أن أتعرض في هذه الجزئيات القادمة من هذا الشّكل إلى الصور الأساسية التي تعطي للميتاروائي خصوصيته الأولى ألا وهي الانعكاسية الذّاتية، ففيها يتحقق شرط انكفاء القصّ على ذاته؛ حيث يقدم لنا الرّوائي من خلاله طرق تأثيثه وهيكلته لعالمه الرّوائي، ودوافع اختياره لعناصر حبكته، عن هذا يقول: "**برادة**" مؤسسا لنصّه «ملخّص القول: اخترتُ ثلاثة تواريخ ليس لأن لها دلالة خاصّة ضمن الأحداث التي تشمل الخمسين سنة الفارطة، وإنّما لأنّها تتباعَدُ عن بعضها بقدْر يُتيح افتراضَ نشوء أجيال بشريّة وفكريّة مُتباينة. ثم وزّعتُ المحكيّات التي استمعتُ إليها أو تخيّلتُ بعضها على ثلاثة تواريخ تحيلُ على ميلاد الشخصيّات الأساس، لكي أستعيد السمْتَ والنبض والسلوكات، وأوجِد ما يشبه لُحمة مُتنامية تصل بين الفترات

[1] - أورهان باموك: الروائي الساذج والحساس محاضرات تشارلز إليوت نورتون- 2009، تر: ميادة خليل، ط1، منشورات الجمل، بغداد-العراق، 2015، ص ص 124-125.

[2] - عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص19.

أو تفصل بعضها عن بعض: 1931، ميلاد توفيق الصادقي؛ 1956، فالح الحمزاوي؛ 1956، نبيهة النعسان»[1] يوضّح المؤلّف من خلال الشاهد السّابق تأثيثه لبنية الشّخصيّة؛ إذ يعرفنا بأسماء وهوية شخصيّاته، ومعيار اختياره لها؛ حيث استحضر تواريخ الميلاد التي نفى أن يكون لها علاقة بتاريخ المغرب، وقد توخى أثناء اختياره لها التّفاوت الفكريّ بينها من أجل بناء حوارية روايته، التي على أساسها يهيكل مداراته السّردية، ومنها يشّكل المحاور الفكريّة لفصول الرّواية المتمثلة أوّلا في قضية (الأنا والآخر) مع شخصيّة (توفيق الصادقي) والثّانية يتبنى فيها إشكالية (الهوية) مع شخصيّة (فالح حمزاوي)، أمّا الثّالثة فيناصر من خلالها مطالب (المرأة) بفضل جهود شخصيّة (نبيهة النعسان).

3.2 فرج الحوار/ غياب البداية والبطل.

لنفرض أنّ المؤلّف تجاوز إشكالية الموضوع والمنظور التبئيري لترتيب أفكاره هل هذا كاف؟ قطعا لا، فالرّواية تبنى وفق تمفصلات ضرورية ألا وهي: البداية، والعقدة، والنهاية وإذا كان الموضوع والبنى السّردية جسدا للرّواية فإن هذه التمفصلات تعدّ الشّكل النهائي الذي سيعرض من خلاله هذا الجسد، وبالنظر لمنطلقات الحداثة فإنّ الخطاب الرّوائي لا يستقيم معماره في حال سقطت حلقة من الحلقات الثّلاث، أمّا مسلّمات ما بعد الحداثة فتدعو إلى كسر هذه السلسلة.

عالج "**الحوار**" عدّة قضايا تمس مسار التّشكيل منها قضية البدايات في الرّواية؛ إذ يقول: «ولْيأخذْ في أمرهِ بدونِ تأخيرٍ: جملةٌ أولى، يهُونُ بعدها كلُّ شيْءٍ فكلُّ الحكايات جملةٌ أولى، وما سوى ذلكَ من مُتمِّمات الصَّنعةِ. جملةٌ واحدةٌ تحيلُ الأكذوبة إلى حقيقةٍ دامغةٍ وتقطعُ على المخلوقات سبيلَ الاعتراض. فالحكايات –كلَّ الحكايات بدون استثناء– لا بدَّ لها من أن تنطلقَ اعتباطًا بجُملةٍ»[2] فالبداية تعدّ مجمرة يحترق عليها وفيها كلّ روائي متمرس كان أو مبتدِئ، فمن خلالها يتحدد المسار الفنّي، والثّيمي، والنّقدي للرّواية، وعلى

[1]– محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص17.

[2]– فرج الحوار: طقوس الليل، ص 36.

أساسها تبنى الفصول الكبرى للرّواية.

اللافت هنا أنّ "**الحوار**" يستهين بهذه المرحلة التي يلخصها في جملة اعتباطية ترد ذهن الرّوائي، في إشارة منه إلى التّجريب الذي عرفه النوع الرّوائي، المُغيِب للنمطية الكرونولوجية والخطية الفنّية؛ حيث أصبح الرّوائي ما بعد الحداثي يبني روايته انطلاقا من نهايتها، تاركا للقارئ عبء اختيار البداية وتكوينها.

كذلك من بين الإشكالات التي تتواطؤ على المؤلّف وعمله نجد الأحداث الطارئة، التي يحاول اقناعنا بأنّها خارجة عن سيطرته ونطاقه، كشّكل من أشكال الإيهام السّردي، وهذا ما واجهه المؤلّف الضمني "**الحوار**" مع بطل روايته (البدَّاع) الذي يحتل هو الآخر دور المؤلّف المتّخيل فيها، مع إحدى الشّخصيّات الرئيسة التي تدعى (موسى)؛ حيث يتساءل "**الحوار**" قائلا: «ما لمشرع البدَّاع تتآكلهُ الآفاتُ من كلِّ ناحيةٍ وصوبٍ؟ لو تواصلَ الأمرُ هكذا، فلنْ يُكتبَ لجنَّتهِ أن ترى النُّور أبدًا. بعد العصْيان والثَّورةِ، هو ذا الموتُ يُقحمُ نفسهُ في الحلبةِ، بدون إذنٍ منهُ، ليُفسد عليْه أمرهُ. من أذنَ لهذا الوغدِ بالموتِ؟ أيظنُّ موسى هَذا أنَّ بإمكانه أن ينْجوَ من قبضةِ صانعه بهذه الحليةِ السَّخيفةِ؟ ألا يعلمُ بأنَّ البدَّاع الكاتبَ قادرٌ على إعادتهِ للحياة مرغمًا لو شاءَ؟ ألا يعلمُ...؟ »[1] فـ (البدَّاع) في صراع دائم مع شخصيّته (موسى) التي تمردت عليه، واتخذت مسارا معاديا له في الرّواية، وقد أودى بها تمردها إلى الموت –التي عاقبها البدَّاع نكاية بها لتّمردها– تاركة (البدَّاع) محرجا غير قادر على الاستمرار في حكايته دون بطل يحرك أحداثها.

الجديد في توظيف "**الحوار**" لهذا الشّكل أنّه لم يقدم لنا أسباب ودوافع اختيار الشّخصيّات وزمن الأحداث، وفضائها... وغيرها من عناصر السّرد التي تواترت الرّوايات على تقديمها ميتاروائيا، بل ركز اهتمامه على مُشكِلات الإبداع، وكيف أنّ الرّواية تشرح معاناتها والآفات التي تهدد استمرارها، موضحا لنا توجهها النّرجسي، وهذه الخاّصية بالتّحديد

[1]– المصدر السابق، ص75.

«وجدت صداها في الانعكاسية الذاتية في أدب ما وراء القص»[1] بهذا تكون النّرجسية والانعكاسية من أهمّ الأشكال التي تميز بين الرّواية والميتارواية على مستوى التّشكيل.

4.2 علي مغازي/ انعكاسيّة العتبات.

لاتزال إشكالية استحضار الميتاروائي للعتبات تثير سجالا كبيرا في الدّرس النّقدي العربيّ، وحتى يتضّح أكثر ما أشرت إليه في القسم النظري للبحث، وقبل الشروع في الكشف عن مستويات التّجلي الانعكاسي للعتبات (العنوان، والإهداء، والهوامش) في رواية (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) لا بأس أن أعرج على تحديد مصطلح المناص (النص الموازي أو العتبات) الذي يعدّ النمط الثّاني من أنماط المتعاليات النصيّة الخمس التي وضعها "**جيرار جنيت**"، ويقصد بالمناص تلك «العناصرَ الموجودةَ على حدود النص، داخِلَه وخارجَه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته. والإقامة على الحدود إشارةً للعابرِ أمامَ الكِتَاب – النّص، ومصاحبةً لمريدِ القراءةِ، وإرشادً للمَسَالك»[2] وقد قسم "**جنيت**" العناصر الموجودة على تخوم النصّ إلى قسمين: النصّ المحيط والنصّ الفوقي، الأوّل هو: «الذي يحيط بالنص، ويتواجد معه في نفس الفضاء المادي، كالعناوين والعناوين الداخلية، والمقدمة والهوامش والإهداءات، والذيول والملاحق وكل ما يخص غلاف الكتاب الذي به يقدم في صورته الجاهزة للقارئ»[3] فهو يعكس القسم الفنيّ والتّشكيلي للنصّ، أمّا الثّاني فيشير إلى «كل ما يكتب عن النص كالاستجوابات والحوارات والمذكرات والقراءات النقدية الموجودة خارج الكتاب، كأن تكون ضمن ندوات، لقاءات أو منشورة بالجرائد والمجلات»[4] فهو ينقل الطابع الترويجي للنصّ.

سأعرض الآن كيف يكشف الرّوائي "**علي مغازي**" عن مسالك تشّكل النصّ المحيط

---

[1]- ستيرلنج جرانت: السرد العصابي: ما وراء القص ونظرية علائق الموضوع ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص327.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2001، ص76.

[3]- مهدية ساهل: انفتاح النص من التناص إلى المتعاليات النصية: التأسيس الاصطلاحي، مجلة آفاق للعلوم، المجلد 04، العدد 13، سبتمبر 2018، ص157.

[4]- المرجع نفسه، ص158.

لقارئه، بعدما كان يعمد هذا الأخير إلى تفعيل كفايته السّردية من أجل تفسير وشرح طبيعة العلاقة التي تربط النصّ المحيط بالنصّ الرّوائي، انطلاقا من مختلف التخمينات الأولية المقدمة لمقاربة العلاقة بين النصين.

1.4.2 العنوان.

يذهب "**شارل غريفل**" **Charles Grivel** في تحديده للعنوان إلى اعتباره «نصاً مصغراً، يستهدف ضمنياً محاولة إفشاء سر الملفوظ الروائي، وأخيراً إنتاجه لـ "فائدة الروائي" "l'intérêt romanesque" ذلك أن العنوان يعلن، والرواية تُفَصّل»[1] فعندما يهمّ القارئ في تحليل تفصيل الرّواية بحثا عن السر المكثف على عتبة الغلاف، فهو يمر بعدّة احتمالات يبتغي منها فك شفرات العنوان تاركا وراءه عددا غير متناه من التأويلات، غير أنّه في الميتاروائي بعامّة، ورواية (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) بخاصّة، نجد أنّ "**علي مغازي**" يقدم لقرائه العديد من التخمينات التي تفسر الباعث الذي كان وراء اختياره لذلك العنوان، فالاحتمال الأوّل يشير إلى العلامة التقديرية التي تعطي استحسانا لانجاز ما، وهي العلامة التي كانت تطمح لها (سونيا) عند قيامها بنشطاتها في المدرسة؛ حيث تقول: مستحضرة لمرحلة الطفولة من حياتها في الشاهد الأول «إنها مجرد بداية، بالنسبة لي، سأخبرك أولا بأموري البسيطة: اسمي، جسمي، وصور من ذكرياتي (...) سأفعل هذا بكل اجتهاد غير طامعة في الحصول على علامة جيدة منك، تمنحني إياها في آخر المطاف، ولو كانت علامتي المفضلة؛ (16 من 20) »[2] أمّا في الاحتمال الثّاني فتقول: «أنا أيضا لا أريد أن تخيّب ظني فيك. إذن هيا إلى الكتابة؛ إلى الفقرة الرئيسة من برنامجك الثري. اكتبْ حتى منتصف النهار، ولك علي أن أضع أسفل كل صفحة تكتبها علامة (16 من 20) »[3] وعن الاحتمال الثّالث تقول: «قد أحصل على علامة جيدة، 16 من 20، يسجلها الشرطي على

---

[1]- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرّواية العربية، ط1، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، 2011، ص19.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص43.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

هامش محضر مدون في دفتر صغير: لا خطوط، لا تواريخ، ولا أرقام به! »[1] وتقول في الاحتمال الرّابع «يومها منحني علامة 14، وفي آخر الحصة سألني إن كانت العلامة قد أعجبتني فأخبرته بأنها ليست سيئة تماما، وأنني كنتُ أطمع في الحصول على 16. قلت هكذا؛ "16 من20"، وارتبكتُ (صرت في الطرف الآخر). ابتسم بلؤم وربّت على كتفي للمرة الألف وقال لي:

– "سأعطيك 16 بشرط (...) بذرة مرّة.. نطفة حرام.. لقد تسبّب ذلك الأستاذ المعتوه في حرماني من مواصلة تعليمي؛ طردوني يا "بيبي" من تلك المتوسطة البائسة»[2] وتشير في الاحتمال الخّامس إلى تأثيث المكان ألا وهو شقة مكوث المؤلّف (محمود الساهي) تيمنا بعلامتها المفضلة قائلة: «"بيبي"؛ اجعل شقتك في هذا النص تحمل رقم 16، تيمنا بعلامتي المفضلة، اجْعلها كذلك»[3] بعد سرد الاحتمالات نلاحظ أنّ الرّوائي يؤطر توجهات القارئ من خلال الخيارات المقدمة، لكن هل هذه الأخيرة جواب صريح لدوافع اختياره للعنوان؟ أم أنّ هناك تفسيرا لا يعرف شفراته إلا الرّوائي ذاته؟ ومنه القارئ الذي يسلّم نفسه للخطاب الميتاروائي فهو سيجزم أنّ الرّوائي يقدم الحقائق من أجل التأثيث لكواليس وحيثيات روايته، وهذا ما لمسناه في تأثيثه للعنوان، لكن على قارئ الميتاروائي ألا يسلّم ببراءته؛ حيث يقول "**غابرييل غارسيا ماركيز**" **Gabriel Garcia Márquez** مشيرا إلى القراءة الفاحصة «أكون قارئا في منتهى السّذاجة إن لم أفكّر في أنّ الرّوائيّين يريدون أن يقولوا أكثر ممّا يقولون»[4] فإذا كان العنوان بوابة للنصّ (تأكيدا أو معارضة أو تشتيتا) فإنّنا نلفي أنّ رواية (سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) لم تبح بطرف الخيط الذي يفك شفرته رغم انعكاسية الاحتمالات المقدمة، ليحتفظ الّروائي "**علي مغازي**" بسياق العنوان لذاته، لكن إذا أردنا التسليم بأحد

---

[1]- المصدر السابق، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص ص82-83.

[3]- المصدر نفسه، ص78.

[4]- الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ص108.

التخمينات الواردة انطلاقا من أحداث الرّواية نجد أنّ (سونيا) عايشت حياة صعبة يكسوها الفقر، والحزن، والخوف، والخذلان؛ فهي تفتقد للسكينة في حياتها، ويعدّ حدث تحرش الأستاذ بها علامة فارقة في بناء معالم حياتها، وثيمة أساسية لنسج صراعات (سونيا) مع أمها، وزوج أمها المستغل، وشريكها المخادع، لتكون العلامة سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ هي علامة التنازل التي رفضتها (سونيا) من أجل الحفاظ عن براءتها، وكبريائها، وشرفها.

2.4.2 الإهداء.

يعدّ الإهداء من المناصات الدّاخلية المميزة التي تشغل ركنا استهلاليا في زوايا الرّواية، والذي يعكس شقا وجدانيا خاصا من ذات الرّوائي، فـ «الإهداء هو بوابة حميمة دافئة من بوابات النص الأدبي. وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس... إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز»[1] وقد عمل "**علي مغازي**" على التأثيث الإنعكاسي للعنوان عبر ثلاث مراحل، الأولى: كانت عند تحديده لنصّه الافتتاحي في قسم الإهداء بدل الخطاب التقديمي أو التوجيهي مكتفيا به دون ملحقات سردية أخرى؛ حيث تقول (سونيا) مستهلة نصها «هيا، تفضل.. أو قبل ذلك، دعْني أخبرك بشيء يشغل بالي.. تقريبا؛ "فكرة"! لكن بشرط، خذْ بها كما هي، ولا تطالبني بتفسيرات معقولة بشأنها. وإن شئت سجّلْها كجملة استهلالية؛ فاتحة، مبدأ هام لتسهيل الفهم، أو إهداء»[2] ليخوض بعدها "**علي مغازي**" في سرد أحداث (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) بالولوج في عوالم الفصل الأوّل مباشرة.

أمّا المرحلة الثّانية: تحديد لخصائص الإهداء والمتمثلة في: الاختصار، والتّكثيف، والدّلالة وذلك بعد انتقاد (سونيا) للنّموذج الأوّل قائلة: «إيه؛ إهداء يكون كالآتي: "من أجلك يا سونيا سأكتب بأنيابي وأعصابي وأظافري ورموش عيني حكايتك اللطيفة.. سأكتب كلمات تعدّ

---

[1]- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، 2009، ص199.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص23.

بالآلاف، أبني بها لك بيتا رائعا على شاطئ البحر".. و.. و.. و.. "بيبي".. ما أعرفه أن الإهداءات غالبا ما تكون قصيرة، لذا يتوجّب عليك إيجاد كلمات قليلة ذات معنى في الواقع»[1] المرحلة الثّالثة: فهي عندما تساءل القارئ هل امتثل (محمود الساهي) كاتب سيرة (سونيا) لتوجيهاتها؟ يقول: الناص المركزي "**علي مغازي**" في نصّ الإهداء الحقيقي «إلى "سعاد الأساسي"؛ نَفَسُكِ في كلّ حرْف.. »[2] وبالمقارنة مع نصّ الإهداء المقترح من (سونيا) نجد أنّ الرّوائي امتثل لها من الناحية الشكلية (الاختصار، والتّكثيف، والدّلالة) لكن لم يجعل منها مركزا لإهدائه، وهي التي سبق وأن طالبته بأن يجعل منها بؤرة لإهدائه قائلة: «بطلتك وملهمتك "سونيا"، التي هي أنا؛ المعنية بالإهداء.. ما رأيك؟»[3] لكنّه نقض الالتزام متخذا من (سعاد) أساسا للإهداء، ومن (سونيا) شخصية يعبق نفسها في كل حرف داخل الرّواية ما يلغي الوظيفة الحميمية للاهداء، ف (سعاد) هي من استحوذت على اهتمام الرّوائي في حين استحوذت (سونيا) على سلطة الحكيّ التي ستتجلى أكثر في شكل "الرّواية المضادَّة".

3.4.2 الهوامش.

يحدّدها "**جيرار جنيت**" قائلا هي: «ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له (en regard)، وإما أن يأتي في المرجع»[4] وقد تحدثت (سونيا) عن الهوامش في معرض إشارتها لأحد الأماكن (محل كولومبيا) الذي سيكون له الدور الحافل في سير أحداث الرّواية فيما بعد؛ إذ تقول: «لدي ملاحظة أريد أن تضعها على جانب الصفحة: محل كولومبيا سيشهد، في فصل لاحق من حكايتي، حدثا يبدو في ظاهره بسيطا، لكن، سرعان ما تتطور الأمور وترتفع ذبذبات ذلك المنحنى – كما في شاشة

---

[1]- المصدر السابق، ص ص23-24.

[2]- المصدر نفسه، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص24.

[4]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص127.

رصد أحوال القلب– ترتفع وتتسارع حتى تلامس المنطقة الحمراء! وهكذا – بكل أسف– تحترق الشاشة وترتسم خيبة الأمل في الوجوه! »[1] القارئ يلاحظ أنّ المؤلّف (الساهي) لم يضع تلك الملاحظة في هامش الرّواية، كما أنّ (محل كولومبيا) لم يكن له وجود في الفصل اللاحق، لترتسم خيبة أمل لدى القارئ الذي دفعه فضوله إلى معرفة ذلك الحدث، لتتخطى بذلك (سونيا) الوظائف الأوّلية للهوامش المتمثلة في: التّفسير، والشّرح، والتّعليق، والإخبار مستفزة بهذا يقينيات المتّلقّي بكسر أفق توقعه، ومن ثمة تقويض تقاليده الفنّية.

ثالثا: التّخييل المرآوي.

كثيرا ما يتداخل هذا الشّكل مع شكل التأثيث المرآوي للرّواية، لكن تجدر الإشارة هنا إلى نقطتين مهمتين، الأولى: هي أنّ شكل التأثيث المرآوي هو الشّكل الذي يهتمّ بالكشف عن تفاصيل البنى السّردية كلّها (الأحداث، والشّخصيآت، والمكان، والزمان...)، بالإضافة إلى (العناوين، والبداية، والنهاية، والنشر...) في حين هناك شكلان مستقلان عنه يعنيان بعوالم بنية الشّخصيّة، وبالعالم التّخييلي. الثّانية أنّ التّخييل هو آلية للتمظهر، وفي الآن نفسه شكل من أشكال الميتاروائي، ويكمن الفرق بينهما أنّ الرّواية لكي تتجاوز بنيتها السّردية لتعالق البنية النّقدية لابدّ لها من المتّخيل السّردي الذي يُبقي على جماليتها الفنّية، وفي الآن نفسه يرفع عنها علمية وصرامة النّقد، فبفضله يتمّ تسريد النّقد، أمّا فيما يخص التّخييل كشّكل من أشكال الميتاروائي فهو عندما يكشف لنا الرّوائي عن عالمه التّخييلي الذي سيهيكل به روايته، فالأوّل آلية دائمة التواجد في البناء الميتاروائي بغض النظر عن طبيعة الشّكل الميتاروائي الذي نحن بصدد الاشتغال عليه، أمّا الثّاني فقد يحضر أحيانا، وقد يغيب أحيانا أخرى في الرّواية؛ حيث إنّه ليس كل الرّوائيين يقومون بالكشف عن مؤثرات عوالمهم التّخييلية.

بالعودة لمفهوم التّخييل نجد أنّه كل «ما تتفتق عنه المخيلة من صور ومشاهد تستمد

[1]- عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص202.

عناصرها من الواقع المحسوس والمرئي ولكنها تُعيد صياغته وتوليفه بحسب الموقف أو الحكاية المُبتدعَة التي يتوسلها الروائي لينسج عالمه الخيالي ذا الصلة بالعالم الخارجي... ونتاج التخييل هو ما نسميه المُتخيل»[1] فالميتاروائي يكشف لنا كيف تصنع المسالك المتّخيلة للرّواية، وفيما يلي توضّيح لذلك.

1.3 محمد برادة/ التّاريخ.

يظهر "**برادة**" في روايته (بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات) التلاحم القائم بين ما هو حقيقيّ وتخييليّ، من خلال التداخل النوعي الذي جمع بين التّاريخ والرّواية، فاستحضاره للتّاريخ في هذا المقطع الذي يعلق فيه عن تواريخ الشّخصيّات قائلا: «1931، ميلاد توفيق الصادقي؛ 1956، فالح الحمزاوي؛ 1956، نبيهة النعسان. لعلّها سنوات تعني شيئًا بالنسبة لِمَنْ ينحصر همّهُم في التأريخ، لكنّني أنا مع الذين يقولون بأنّ عمق الزمن لا يُرصد فقط من خلال السنين. لقد حاولتُ، انطلاقًا من الشخصيّات الثلاث التي اخترتُها، أن أسرد ما تجمّع لديّ من أحداث ومسارات حياتيّة، مهما تباعدتْ زمنيًّا فإنّها تظلّ متقاربة قد يفسّر بعضها بعضًا، خاصّة إذا اعتمدنا مفهوم التاريخ البعيد المدى. إلّا أنّني بعد أن أنهيتُ روايتي لم أعد أبالي بالتفسير والفهم المنطقي»[2] القائم على المفارقة؛ إذ يشير إلى التّواريخ بقوله (لعلّها سنوات تعني شيئًا بالنسبة لِمَنْ ينحصر همّهُم في التأريخ) ثم يعود إلى تغييبه قائلا: (لقد حاولتُ، انطلاقًا من الشخصيّات الثلاث التي اخترتُها، أن أسرد ما تجمّع لديّ من أحداث ومسارات حياتيّة) ففي هذا إهمال وتعويض لما هو حقيقي (التّاريخ) باليومي.

هنا يؤكد الرّوائي الطرح المستخف بالتّاريخ، فهو لم يبق على تلك الأسطورة المقدسة له، ويظهر هذا جليا في تشكيكه بالتّاريخ نظرا لما تشوبه من ثغرات تتكفل الذاكرة ببنائها؛ حيث يصرح قائلا: «استوقفتني أيضًا قصّة غريبة لأحد المقاومين من الجنوب؛ لكنّني قبل ذلك أفتح قوسًا لأشير إلى أنّ مَنْ قابلتهم من المناضلين والمقاومين

---

[1]- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص80.

[2]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص17.

والزعماء والساسة، لا يكتبون مذّكرات أو ملاحظات مُتزامنة مع الفترات الماضية من حياتهم. وجدتهم يعتمدون على الذاكرة وكثيرًا ما يلجؤون إلى الظنّ، وغالبًا ما يضخّمون أهمّيّة ما عاشوه أو أنجزوه. وكلّما تعلّق الأمر بأخطاء ارتُكبتْ، ألقوا التبعة على الآخرين من زملائهم الغائبين أو الذين ماتوا من غير حجج أو أدلّة ملموسة»[1] فالتّاريخ إذًا من صناعة الذاكرة؛ فهي خيط الوصل بين الماضي والحاضر؛ إذ «تغرينا الذاكرة لأنها تبرز لنا الفورية التي شعرنا بأنها قد فقدت من التاريخ... تعد الذاكرة بعودات مكللة بالضياء»[2] فالذاكرة رافد التّمثيل بالنسبة للرّواية التّاريخية، في حين هي مصدر التّخييل والتّشكيك بالنسبة للعوالم التّخييلية الميتاروائية.

ولقد لاحظت "**باتريشيا واو**" أن كتابات الميتاروائي «لا تقترح أن كتابة التاريخ هي عمل روائي وترتيب مفاهيمي للأحداث بواسطة اللغة لتشكيل العالم- النموذج فحسب، لكن التاريخ نفسه يستثمر، مثل الرواية، بحبكات متعالقة تبدو أنها تتفاعل باستقلالية عن النموذج البشري»[3] إذا التّاريخ ينصهر ويتلاحم مع القصّ الرّوائي في بوتقة واحدة، ولا يقدم كمادة تأريخية دقيقة مطلقة، بل يخضع لفنيات القصّ من أجل أن يتحقق البعد التّقويضي ما بعد الحداثي، من خلال انتقاص المؤلّف من العناصر الصانعة للتّاريخ حتى يثبت نسبيته؛ وذلك بمحاكاته لدور المؤرخ، فالرّوائي يعدّ بالأساس الشّخصيّة الرّابعة في الرّواية، وهو طالب متخرج من شعبة التّاريخ، عاطل عن العمل تتاح له فرصة العمل لدى (فالح الحمزاوي) الذي كلفه بمساعدته على كتابة كتاب عن تاريخ المغرب، والبداية كانت في حوار جمع بينه وبين صديقته التي تقدم له اقتراح العمل قائلة: «نسيتُ أن أقول لك بأنّ زوجة الأستاذ الرحماني سألتْني إنْ كنتُ أعرف مُتخرجًا من شعبة التاريخ يريد أن يشتغل مع زوجها

---

[1]- المصدر السابق، ص19.

[2]- كيث ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص244.

[3]- ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن المرجع نفسه، ص166.

لتحضير كتاب عن تاريخ المغرب الحديث»[1] فبعدما استقر على وظيفة المؤرخ بدأ في مهمته بجمع المعلومات التي ستسمح له بكتابة كتاب التّاريخ، وهنا يستوقفنا شاهد "**هايدن وايت**" القائل إنّ «استحضار الماضي يتطلب فنًا، فضلاً عن المعلومات»[2] وفي هذا المعنى يقول (الراجي) المؤرخ المتّخيل «استوحيتُ محكيّات هذه الرواية من لقاءاتي بفئاتٍ متباينة من الناس الذين قبِلوا أن يجيبوا على أسئلة المؤرّخ الرحماني؛ وفي الأثناء نفسها كان الحديث يَجرُّنا إلى استطرادات تبعُد قليلاً أوْ كثيرًا عن الأسئلة المطروحة. ومن ثنايا ذلك، كنتُ أستصفي بعض الشخصيّات وأتخيّل مساراتها لأعيد رسم ملامحها وسياقاتها استنادًا إلى ما يُثيرني ويستحثّ مخيّلتي. لم يكن التاريخ إذن، حاضرًا إلّا بقدْر ما هو صيغة حياتيّة محتملة لمرحلَة ضاعتْ معالمُها في غضون الأحداث الكبرى»[3] فبعد تكبد عناء البحث والجمع يقدم لنا معلومات عن مختلف الأطياف التي تجسدت رؤاها بخاصّة في القسم أوّل من الرّواية حتى يقتنع المتلّقي بالطّرح التّاريخي الذي قدمه المؤلّف؛ لكن سرعان ما تظهر اللّغة الساخرة الداحضة للتّاريخ من أجل أن يوضّح لنا أنّه مجرد صّنعة، وهو يمثل العالم التّخييلي فقط لقصه «ها أنا ذا أتنقّل عبر أرجاء متباعدة من العالم، وشعور وهْميّ يتكوّن لديّ بأنّني حاضر في مجموع الأحداث الكونيّة، ورأسي يمتلئ ويفرغ ولا أعرف ما ستحتفظ به الذاكرةُ بعد ساعات. لكن ما يُقلقني هو كيف أسرد ما رأيتُه مُتزامنًا فيما هو ينتمي إلى سياقات وفضاءات مُتغايرة؟ بعد تلك السهرة مع ابن عمّي، لازَمَتْني فكرةُ السرد المتزامن الذي يجعل الأحداث والوقائع والشخوص تجري وتتحدّث في الآن نفسه، خاصّة وأنّها تنتمي للبلاد والتاريخ نفسهما. الكلام سيُمايزُ بين الشخصيّات والحقب لكنّ الحِوار

---

[1]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص10.

[2]- كيث ميتشل: نصوص الذاكرة: التاريخ والقص والخيال التاريخي، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص216.

[3]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص32.

والسرد في صيغة الحاضر سيضع التاريخ في فضاء واحد»[1] وهنا تتجسد دواعي "**برادة**" في اتخاذ التّاريخ مطية فنّية، ضاربا بمبادئ المؤرخ عرض الحائط، فالمؤرخ (الراجي) يكشف عدّة ثغرات في سياسة الأحزاب التي تريد السلطة، بالإضافة إلى غياب الحقائق عند أهل الحقائق (المناضلين) فسيرهم مليئة بالمزايدات والمغالطات، فالسّير تترجم مآرب شخصية أكثر مما تحفظ للتّاريخ سُلْطَة مصداقيته كل هذا وغيره دفع به إلى القول: «يُخيّل إليّ، أنا مساعد المؤرّخ، مِنْ ما حكاه لي والتقطتُه من أفواه بعض مَنْ عرفوه في أيّامه الأخيرة أنّ أصعب مهمّة هي التأريخ لحيواتِ الناس، لأنّها تختلف عن الأحداث التاريخيّة البارزة التي نستطيع أن نلمس مسارها وغاياتها ضمن السياق والأفعال ذات الصبْغة العموميّة. أمّا حيوات البشر فهي غالبًا ما تُظهِر غير ما تُخفي ولا يمكن الاقتراب من "حقيقتها" إلّا إذا افترضنا دومًا أنّ ما يطفو على السطح من سلوكها، إنّما هو بمثابة قِشْرٍ تختبئ تحته دوافع ونوازع وغرائز وملفّات سرِّية تستوطن اللّاوعيَ ولا تُعلن عن نفسها إلا من خلال الفلتات أو في لحظات الاستبطان، أو على أريكة المحلّل النفساني»[2] فوفق هذا المنطلق أضحى التّاريخ عبارة عن تداعيات حرة يدلي بها مختلف الأفراد المعنيين بصناعته.

ومنه كلّما مالت الكفة إلى دحض التّاريخ، وتشويه، واستباحة سلطته، كلّما عدنا بمسار الرّواية إلى عالم الصّنعة، ليثبت المؤلّف شرعية التّخييل في مقابل الواقعيّ؛ إذ يقول: «وحينَ توغلتُ في الكتابة، وأعدتُ قراءة ما سطّرتُه تحت تأثير حُمّيا اكتشاف التعبير الروائي وشكله المَرنَ، المطّاط، بدأتُ أتساءل: هل الأشخاص الذين نفختُ في أرواحهم وأحييْتُ ذاكرتهم، هُمْ من صانعي الخمسين سنة الماضية، أم أنّهم مجرّد كراكيز لا وزن لها؟ (...) هل هؤلاء أسهموا في إضفاء صفاتٍ وتضاريس على تلك الفترة المديدة، أم الأقرب إلى الصواب، القولُ إنّني نسجتُ من محكيّات الشخوص التي قابَلتُها وسجّلتُ كلامها، مشاهدَ ولوحاتٍ جُدارنيّة

---

[1] – المصدر السابق، ص16.

[2] – المصدر نفسه، ص ص87-88.

تُسعف على استحضار لحظاتٍ من ذلك التاريخ، وقد غدا جزء من نسيج ذاكرتي أنا، وسياق حياتي الراهنة؟»[1] فبعدما كان صوت المؤرخ يؤسس لأرضيته التآريخية بذكر العديد من الصور التي شكلت اللمحة التّاريخية للرّواية كالاغتيالات، وخطبة الملك، وعمليات الفدائيين والتّضحية من أجل الحزب، وهي كلّها أحداث موثقة بتواريخ تكسبها صبغة واقعية يختم متسائلا: «على أيّ أساس نحدّد الشخص وَالحدَث اللذيْن يتركان بصَماتٍ على صفحة التاريخ؟»[2] ويبدو أن مفارقة الختام جاءت على شكل سؤال مؤلّف بصوت مؤرخ، لأطرح بدوري تساؤلا آخر هل تعيد الرّواية كتابة التّاريخ حقا؟ لنسلّم أنّ الرّواية تعيد صناعته ما مدى مصداقيته؟ الإجابة شكلت إشكالية كبرى فرضت نفسها في حقل دراسات ما بعد الحداثة، لكن في اعتقادي مهما بلغت الرّواية من مكانة مقروئية، وثورة فكريّة إلا أنّها تظل في خانة الفنون التّخييلية رغم ما تتضمنه من حقائق، ويظل التّاريخ في خانة العلوم رغم ما يتخلله من حقائق مزيفة كتبت بقلم أقوى.

بعيدا عن المؤثر التّاريخيّ، استثمرت الدّراسات الأدبيّة والنّقدية بعض مقولات النّظريّة النفسيّة، فأضحى النزوع النفسيّ والتشريح الشعوريّ واللاشعوريّ للأنا مبحثا هامّا في الخطاب الرّوائي، لذا كثيرا ما نجد المؤلّف يتخذ من عوالم الأحلام والأوهام مادة لصّناعة متخيله الرّوائي، كشّكل من أشكال البحث عن الذّات من جهة، والهروب من الواقع المؤلم من جهة أخرى، فما عجز الفرد عن تحقيقه في الحقيقة يعمل على البحث عنه في تداعيات الأحلام وأطياف الأوهام.

وقد نسج كل من "**الحوار**" و"**الشاوي**" عوالمهم التّخييلية من عوالم برزخية لا تجنح إلى طاباوية وعجائبية الأساطير ولا تركن لقساوة وهشاشة الواقع، بل تستنجد بأحلام وأوهام الذّات المتشظّية القابعة في غور الوجود من أجل التكيف والتعايش؛ حيث يقول المؤلّف المسرحي الروماني "**يوجين يونسكو**" **Eugène Ionesco** الكتابة «تحدّ للانعزال، والكشف عن لا

---

[1]- المصدر السابق، ص238.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

معقولية الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول»[1] ففي ظل وحشية الواقع أضحت الذّات تبحث عن الخلاص في روح العبثية.

2.3 فرج الحوار/ الحلم.

استقى "**الحوار**" عالمه الرّوائي من رافد (الأحلام) حتى يجعل مدراته المتّخيله أكثر تكثيفا وتشعبا؛ حيث يقول: «هكذَا حدَّثت البدَّاع نفسُهُ ذاتَ صَباحٍ، وهو لا يزَالُ في الفِرَاش يتنَاومُ لاسْتعاَدَةِ فُلُول الأحْلامِ الضَّائعَة. لمَاذَا تضيعُ الأحْلاَمُ الجميلةُ ولا ترْسُخُ فِي أعْمَاق الذَّاكرة إلاَّ الكَوابيسُ؟ لوْ كانَ أمكنَهُ أن يتذكَّرَ كلَّ تَفَاصيلِ الأحلامِ الغريبَة والعجيبَة التِّي زَارتْهُ فِي منَامِه، لكَانَ جمعَهَا فِي كتابٍ، كتابٌ كهذَا، لا بدَّ أنَهُ كانَ سيلْقَى روَاجًا كبيرًا (...) وفكَّرَ البدَّاع أنَّهُ قَد يتَعيَّنُ عليْه أن يبتدعَ يوْمًا مَا قصَّةً يكُونُ البطلُ فيهَا إنْسَانًا يتَّجرُ في الأحلامِ قد يَكُون منَ الطَّريف أن يُطْلَقَ عليْهِ اسْمَ الحلاَّم»[2] لتتشظّى الذّات المتلّقية بين كوابيس وأحلام الشّخصيّات الوافدة لعيادة الحلَّام، فارضا علينا التساؤل التالي: هل (البدَّاع) حَكَى الواقع (الحوار الذي جمع بين الشّخصيّات والحلاَّم في الزيارة الواقعيّة)، أم وقع ما حُكَي أي ما ورد في (الأحلام، والكوابيس)، ففحوى الأحلام كان مادة لأحداث الرّواية، لكن هذا لم يمنعه من أن يعود إلى التّسجيلية، ليوغل في الواقع موهما القارئ بمصداقية نصّه، ومشككا فيما أفاضت به الأحلام قائلا: «هكذا روتْ جريدةُ الغروبِ تفاصيلَ موتِ موسى العاديِّ. وواطأتها على هذه الرّوايةِ مجلَّةُ الرَّقيبُ، وجريدةُ النَّظرُ الثَّاقبُ، ومجلَّةُ المنظار. ذكرت كلُّها أنَّ الوفاةَ حصلت في بيْتِ بهيجة الباجيَّةِ. وانفردت الغروبُ بذكر أنَّ الوفاةَ حصلت في غرفة نوم (...) كذا عنْونَت النَّظرُ الثَّاقبُ إحدَى المقالات التِّي خصَّصتْهَا لهذه القضيَّة الغريبةِ. أمَّا جريدةُ الجسُور –التِّي تصدُر سرًّا– فقد ذكرت أنَّ موسى العادي

[1]– بن جمعة بوشوشة: الرواية التونسية المعاصرة شعرية السرد وفتنة المتخيّل، ط1، المغاربيّة للطباعة والإشهار، تونس، 2010، ص142.

[2]– فرج الحوار: طقوس الليل، ص ص08–09.

ماتَ تحتَ التَّعذيب في أحدِ السُّجون»[1] لتّتفاعل الرّواية مع الخطاب الإعلامي كنوع من الانفتاح الفنّي؛ حيث استحضر الرّوائي تقنية الكولاج بغية أن يعطي لروايته مسحة واقعية ليضيع إذا القارئ بين الحلم والحقيقة؛ ذلك أنّ الميتاروائي يعمل على إثارة «أسئلة تتعلق بالعلاقة الإشكالية بين التخييل والواقع، وينزع نحو إثارة الشك في طبيعة تصوراتنا عن الواقع وعن ما هو حقيقي وقائم بذاته خارج حدود الخطابات التي تشكل ثقافتنا ووعينا. كما أنه يعمل على تعطيل الوثوقية المطلقة والبداهة الساذجة التي تتشكل منها تلك التصورات. فيتعمد ما وراء القص [الميتاروائي] تقويض الحدود القائمة بين الخيال والواقع وعرض وعي الرواية بكونها تركيب خيالي. ويذكر الكاتب القارئ دائما بأنه يقرأ رواية خيالية وبأن الشخصيات ليست سوى كائنات ورقية غير حقيقية وأن على هذا القارئ أن لا يتماهى مع الشخصيات ولا يتفاعل معها على أساس أنها تجسيد لأشخاص حقيقيين»[2] وقد اعتمد الميتاروائي مبدأ تعميق عوالمه المتّخيلة بالتّكثيف والكشف حتى يكسر الإيهام الواقعي، ويحد من تمثيليته الساذجة وفق المنظور ما بعد الحداثي.

3.3 عبد القادر الشاوي/ الوهم.

اعتمد "**الشاوي**" في تشكيل متّخيل وقائع سرديته الاصطناعيّة* على مرجعين، الأوّل هو المرجع الثقافي من خلال التخاطر–غير حقيقي– الذي جمع بين روايته (بُستان السيّدة) ورواية سيلبيا جويس (الوداع الأخير) الذي سيكون متنا لمقاربة شكل البَارَانُويَا تحديدا في صورة "من سلطة القارئ المروي له إلى المؤلّف"، أمّا الثّاني فهو مرجع الأوهام؛ فالرّوائي

---

[1]- المصدر السابق، ص ص78–79.

[2]- أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص301.

* السّرد يتضمن «السردية الطبيعية المرتبطة بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا (...) أما السردية الاصطناعية فتتشكل من التخييل السردي، فهي تتصنع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي» أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء–المغرب، 2005، ص ص191–192.

"**الشاوي**" يجسد دور (سعد) الذي هو في الأساس مؤلّف يحتاج إلى ترجمة كتابه من العربيّة إلى الفرنسيّة، لذا تواصل مع حبيبته السّابقة (مريم البدري) –التي انفصلت عنه نظرا لتعدّد علاقته، وعدم التزامه بنواميس الارتباط– من أجل أن تساعده في تحقيق مطلبه، فاقترحت عليه صديقتها المقربة (حنان الداودي) التي تعدّ بطلة الرّواية وفي الآن نفسه حبيبة صديقه (كريم السعداني) وقريبة صديقه الثّاني (سليم الداودي)، تقول (حنان) معرفة بنفسها لـ (سعد) «مريم البدري تحبك كثيرا أيضا، بل ولا أخفيك أن ابن عمي سليم، سليم الداودي، يعزك كثيرا، وأنا في نفس الوقت صديقه كريم السعداني الذي يعتبرك من أعز أصدقائه القدامى، بل وهو الذي أقنعني في النهاية بقبول العرض الذي عرضته علي بترجمة الكتاب»[1] تجلت صور الوهم من خلال الرسائل الإلكترونية التي جمعت (سعد) بـ (حنان) التي تتضمن تفاصيل التّرجمة.

بالإضافة إلى العلاقة الوهميّة التي جمعتهما؛ إذ يقول: «شعرت بالقرب كما لو أنني كنت فقط في حاجة إلى رسالة من مريم تشير علي فيها بالمترجمة لكي أشرع في حياكة التجربة طبقا لأوهامي الخادعة. الأوهام الخادعة تدعوني متلهفا لارتياد المغامرات الملغومة»[2] فرغم الموانع والتحذيرات إلاّ أنّ (سعد) يريد إقامة علاقة مع (حنان) ولو بشكل وهمي؛ حيث يقول: «لا أعرف تماما كيف أصبحت رسالة مريم بداية ما، بداية علاقة غامضة بالقطع، أو علاقة غامضة فيها وهم، وأعني بذلك علاقتي الغامضة الواهمة مع حنان. هل حقا قامت بيني وبين حنان الداودي علاقة ما في يوم من الأيام حتى تكون غامضة واهية؟»[3] وهنا من الأهمية أن أشير إلى أنّ الوهم يختلف عن الحلم؛ حيث إنّ أحداث الأحلام من نتاج اللاوعي؛ فهي خارجة عن نطاق الإرادة البشرية تماما في حين الأوهام هي عبارة عن وقائع من تخطيط وعمل الإنسان، بل الأكثر من هذا يحاول أن يقنع نفسه وفي بعض الأحيان

---

[1]– عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص111.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

[3]– المصدر نفسه، ص88.

غيره بحقيقة وجودها؛ فهي شكل من أشكال الهوس تتفاوت في وقعها بحسب درجة وعي الفرد بها أثناء تشكيلها؛ فإذا تباعدت الفترات وتغيرت الثيمات كانت مجرد حالة عرضية يفتعلها الإنسان لاسترجاع لحظات أو الهروب من الواقع أو رسم هدف ما، أمّا إذا تكررت الحالات وتمركزت الأوهام حول قضية ما أضحت هذه الأخيرة نوعا من الهوس المرضي.

وقد اعتمد "**الشاوي**" على الصور الارتسامية من أجل أن يجسد للقارئ الحقيقة المتضمنة في أوهامه كآلية للاقناع وهي عبارة عن «نمط من التصور يشعر فيه الفرد كما لو كان يدرك شيئا بالفعل على الرغم من أن الشيء المتصور ليس له وجود فعلي»[1] إذ تقوم صناعة الوهم على شقّين، الأوّل يمثل الوجه الحقيقي للتّصور؛ حيث يؤثث "**الشاوي**" لمعماره المتّخيل عندما يصّرح بأنّ (حنان) موجودة فعلا وهو على علاقة بها، فـ «التخييل هو وحده الذي لا يكذب»[2] وفق قول "**فرانسوا مورياك**" **François Mauriac** فكثيرا ما يصّرح المؤلّف بالحقيقة في ثوب الكذب (المتّخيل) فقط لأنّ الواقع الحقيقي يرفضها، وفي أشكال الكتابة عن الأنا (السيرة الذّاتية) أكبر مثال على ذلك؛ حيث يقول: «عشت تجربة ما زالت لحد الآن تستدرجني إلى البوح، من شدة ما كان فيها من ارتباك وتوتر ومعاناة جاءت في أعقاب شيء من الإنجذاب. انجذبت نحوها في نشوة رغبة راغبة»[3] تتواشج الأحلام والأوهام لصناعة الوهم السّردي الذي عمق الخطاب ما بعد الحداثي من مرجعيته؛ حيث أضحى الإنسان يعيش في عالم موازي لعالمه الحقيقي الذي يفتقد فيه إلى الشغف، فـ "**الشاوي**" وجد في (حنان) النصف الآخر الذي يترجم أعماله وأشواقه في الأن نفسه، فوفق منظوره هي تمثل ذلك النموذج المرآوي الذي يعكس آناه المتعطشة للكمال، لذا تجاوز كل حدود الواقع

---

[1]- فؤاد أبو حطب وآخرون: معجم علم النفس والتربية، ج1، (دط)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1984، ص51.

[2]- بن جمعة بوشوشة: الرواية التونسية المعاصرة شعرية السرد وفتنة المتخيّل، ص191.

[3]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص88.

من أجل العثور«على امرأة من أعضاء لا من كلمات»[1] فالوهم في كثير من الأحيان يتجاوز عجز الصور الوهمية الواهية من أجل اختلاق وجود حقيقي، فيصبح الواقع بهذا حاضنا لا صانعا لذلك الكيان الوهمي الذي يعمر كينونة الواهم، استفز (مريم) ذلك التوافق –الموهوم– فواجهها (سعد) قائلا: «تلك العلاقة تناسبني أيما تناسب، ثم شرعتْ، حين سألتها مازحا لماذا صورة حنان الداودي بالذات، تبتدع المواقف والمقامات التي رأتْ، في تمام يقينها، أنها تليق بي حقا أظنها كانت صادقة مع نفسها ومعي أيضا، ومعي بالخصوص»[2] فالصورة الشّخصيّة لـ (حنان) التي أرسلتها (مريم) لـ (سعد) كانت نافدته المطلة على عالم الأوهام؛ حيث إنّ الوجود الفعلي لها ليس له وجود في حقيقة الأمر، فكما هو متعارف عليه في الخطاب الميتاروائي المؤلّف دائما يُفكر القارئ بأنّ النصّ الذي بين يديه عبارة عن صناعة روائية، لذا يتوجب عليه فهم تلك الصّناعة بدل محاولة عيشه لذلك الوهم، فمن «السمات المتفردة لما وراء القص – في ابتداعها رواية وكتابة تقرير عن هذا الابتداع ضمن الرواية ذاتها– هي المقابلة بين خلق الوهم بالحقيقة، وتعرية الوهم بإظهار الطبيعة التلفيقية للنص فكتابات ما وراء القص تلفت النظر إلى أساليب خلق الوهم وتحطيمه في الرواية (...) وهذا يقودنا إلى مشكلة الحدود بين الواقع والتخييل، ويرسم بعد ذلك نماذج بالغة التعقيد وعصية على الفهم للعلاقة بين الواقع والخيال، والتخييل والواقع، والواقع في التخييل. ويمكن تقصي فكرة العلاقة بين الواقع والتخيل في كتابات ما وراء القص من منظور أن كلا من عالم الروايات والعالم خارج الروايات، مبتكر ومبتدع ومتأثر باللغة»[3] وهكذا يتمظهر الشّق غير حقيقي للتّصور عندما يعلن المؤلّف أنّ ما تقدم هو مجرد وهم، ففي هذا الأخير يتعالى الإنسان عن واقعيته للحظات يطمئن فيها لجرعة التخذير التي أخذها لكن سرعان ما توقظه

---

[1]– المصدر السابق، ص65.

[2]– المصدر نفسه، ص137.

[3]– أماني أبو رحمة: باتريشيا واو: مساحة الأدوات والتقنيات في ما وراء القص، تاريخ الاصدار 2015/10/30، تاريخ الاطلاع 2018/02/24، الموقع الإلكتروني https://m.facebook.com

لسعات الواقع على عالم حقيقي يتطلب التعايش في معتركه لا موازاة له، لذا يوضّح "**الشاوي**" قائلا: «رسالة حيادية لمن لا يعرف القدر الباطني من التوقعات التي صاحبت الكتابة ورافقت الاهتمام بالموضوع إلى أن توصلت بالرد. رسالة تتكلم عن الأمر الاعتيادي الذي لا يثير أي شك. لا شيء، خطاب فيه علاقات مفترضة، اقتراح، بيان أسباب، الإيحاء بوعد، ثم لا شيء... إلا لمن يبني، في غياب جميع الأسباب الداعية لذلك»[1] فالمتّخيل المرآوي يتميّز عن المتّخيل الرّوائي من خلال الإفصاح عن تخييلية متخيله، فالهدف في الأخير هو تفعيل دور القارئ (إلا لمن يبني، في غياب جميع الأسباب الداعية لذلك)، ففي «عملية المفارقة والأصالة يولّد الدال مدلوله المختلف، ويختلف الكلام عن الكلام ويستمر النقاش والصراع بحثا عن حقيقة مرجعية هاربة»[2] فالتراسل الذي جمع بينهما، واللقاء الموعود، ومشاركته لها لألم موت (كريم السعداوي)، وصولا إلى خبر انتحارها كلّها حلقات واهمة على القارئ أن يجد القرائن التي يوقن من خلاله أنّ ما تقدم هو مجرد صناعة فـ «هل وجدت المرأة أم أنني اصطدمت بالمحطم الآن من الوهم؟»[3] ومن هنا نستنتج أنّ الميتاروائي يعمل على مسرحةٍ معلنة للتّشكيل الوهمي من جهة، وعلى تفكيك تلفيقه من جهة أخرى.

رابعا: التّوالد الذّاتي.

تتميّز رواية (سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) كما سيتجلى في شكل (الرّواية المضادَّة) بسلطة الشّخصيّة، ووعيها بمختلف القضايا الفنّية المكوِنة للخطاب الرّوائي، وفي الشّكل الموالي سنلاحظ تطور تمركز الشّخصيّة (سونيا) داخل مسارات الرّواية، لدرجة أنّها تمتلك مفاتيح السّرد تمثيلا، وتأثيثا، ونقلا، ويعرف هذا النمط من الأشكال بـ (الرّواية ذات التوّالد الذّاتي) Self-begettin Surfiction Novel الذي يندرج في «نطاق درس الميتاقص (...) يعرَّف

---

[1]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص97.

[2]- بن جمعة بوشوشة: الرواية التونسية المعاصرة شعرية السرد وفتنة المتخيّل، ص109.

[3]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص71.

بأنه يصف عادة سارداً من الدرجة الأولى، وتطوراً لشخصية ما حتى نقطة تتمكن (الشخصية) من الإمساك بزمام الأمور، لتؤلف الرواية التي انتهينا، للتو، من قراءتها، والتشديد هنا ينصب على تطور السارد، ووعيه، ولا ينصب على الحالة القصية»[1] إذا يعكس هذا الشّكل مدى تحكم الشّخصيّة الرّوائية بقنوات الحكي وتطوره.

يختلف التّوالد الذّاتي عن الشّكل السير ذاتي في أنّ الأول تقوده شخصية خيالية، في حين الثّاني تستند بعض تفاصيل أحداثه إن لم تكن كلّها إلى شخصيّة حقيقية، كما يختلف هذا الشّكل عن الشّكل القادم عوالم الشّخصيّات في كون هذا الأخير يعتبر الشّخصيّة جزء من العمل الرّوائي، وتدخل في تفاعل مع المؤلّف (صراعا أو شراكة أو تغييبا)، أمّا الشّخصيّة في شكل التّوالد الذّاتي لها الصلاحيات المطلقة في اللّعبة السّردية تصل لدرجة إحالة المؤلّف إلى الهامش، ومن خصائص هذا الشّكل أنّه يتسمّ بسمات الميتاروائي؛ أي التّضمين الانعكاسي على مستوى الاشتغال، بالإضافة إلى المكون النّقدي في مناقشة مختلف الطروحات الفكريّة، والتأثيث المعماري للحكاية، ومخاطبة القارئ، وهذا راجع إلى أنّ الشّخصيّة البطلة الرَاوِيَة تعمل عمل الرّوائي (المؤلّف الحقيقي) في الخطاب الميتاروائي تماما؛ فهي تجعل من ذاتها، ومن الرّواية بؤرة للحكي، لهذا يصعب التّمييز بينه وبين الميتاروائي، ففيه تتكفل الشّخصيّة بنسج السّياق الذي يظهر توالدها الذّاتي للحكاية؛ حيث تقول مؤثِثة لدورها «ستتوالى الأسطر والفقرات، ثم المقاطع والفصول. وما هي إلا ساعات حتى ندرك معا نقطة الـْ.. لا.. ر.. جو.. ع..! حينها أكونُ أنا قد تقمّصت دوري كملهمة محترفة، وتكون أنت سعيدا بوضعك الجديد ككاتب ظلّ فاشلا طيلة السّنين الماضية.. ظلّ فاشلا.. فاشلا.. فاشلا.. إلى أن قرّر إنْهاء عقْدة مع فريق المفلسين وانضْوى بكل شجاعة تحت لواء "سونيا"»[2] تصّرح (سونيا) بفضائلها على المؤلّف، فبسببها تمكن من العودة مجددا إلى الكتابة الإبداعية، كما أنّها تحدد دور كل منهما في الرّواية؛ فهي الشّخصيّة

---

[1]- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص46.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص ص44-45.

البطلة الملهمة الصّانعة للأحداث، والمهيكلة للسّرد، وهو المؤلّف الذي يرسم هذه اللّوحة على أرض الواقع (الرّوائي).

فمن هنا يتضح لنا كيف تُولد الشّخصيّة مدارات الرّواية، وكيف تتموقع في الرّواية ميتاروائيا من خلال شكل التّوالد الذّاتي؛ فهي التي تخطط وتوزع عناصر الرّواية، وليس المؤلّف الذي يرسم دورها ونشاطها في الرّواية، كمعارضة أو مشاركة في الكتابة.

هذا ويزداد حضورها (الشّخصيّة) تكثيفا عندما توضّح لنا أنّها ليست ذاتا للرّوائي "**علي مغازي**" (سيرة ذاتية)، ولا مجردة شخصيّة عادية؛ فهي صحيح من صنعه لكنّها ترقى إلى تمثيله وتجاوزه في آن نفسه؛ فهي شذرة من شذراته؛ حيث تقول عن المؤلّف المتّخيل (الساهي) أنّه «قد تجرأ على الخروج من ذاتيته إلى ذوات أخرى معرضة للتّشويه دائما، ليمتحن نقاءه ويؤصله، حتى يكون هذا النقاء حقيقيا، بعد أن كان مجرد افتراض لم تتهيأ الظروف سابقا لوضعه على المحك. وهي بخروجها معه، استطاعت أن تدخل لتواجه بقلب شجاع ما في أعماقها من تشوهات، حتى تتمكن من معالجتها وتحويلها إلى مصدر إلهام، يعطي آخر المطاف ثمرة عمل أدبي ناضج»[1] يتخطى "**علي مغازي**" نمطية الكتابة بالذّات، وعن الذّات متنازلا بذلك عن سلطته للشّخصيّة (سونيا) محققا مسافة تبئيرية ذات نزعة ميتاروائية ليس بسهولة بمكان تحقيقها، ليكون تركيز الرّواية على مدار «تطوّر شخصيّة رئيسيّة لكنّ هذه الشخصيّة الرئيسيّة بعيدة عن شخصيّة المؤلّف بعدًا يمنعها من أن نعتبرها صورة منه. فهذه الرواية وإن ضارعت السيرة الذاتيّة في تمحورها حول شخصيّة رئيسيّة وفي امتداد عالمها في الزمن وتعويلها على الذاكرة، فإنّها متجذّرة في القصّ التخييليّ وذلك لقيامها على ميثاق روائيّ صريحاً كان أو ضمنيّاً من جهة، ولاختلاف قصّة حياة شخصيّتها الرئيسيّة عن سيرة مؤلّفها من جهة ثانية»[2] فرغم الواقعيّة التي تحاول الشّخصيّة تمثيلها في الشّق الرّوائي؛ وذلك بسرد سيرتها، وما تخللها من وقائع، وما حفلت به من منجزات

---

[1]- المصدر السابق، ص299.

[2]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص221.

وانكسارات، إلا أنّها تصّرح في الشّق الميتاروائي بورقيتها، وأنّها مجرد شخصيّة متمثلة لمهام سردية تقدمها ثم تنسحب إلى السواد (الكتابة)؛ حيث تقول: «من المؤسف أنّ ما سنقوم به الآن –لتدوين هذه الحكاية– هو جزء من الحكاية ذاتها. سنعيش معا، داخل غابة الكلمات! أنت منسحب إلى جهة الظل، تؤدي دورك هناك، أما أنا فأتوسط صورة الغلاف باعتباري بطلة في فصول حكاية لم تتحولْ بعد إلى ماض يمكن رؤيته – من بعيد– مدونًا في كتاب يوضع –لاحقا– على أحد الرفوف بمكتبة حكومية، أو بالقرب من سرير؛ وهي الصورة المثلى للمرحلة الأخيرة من مشروعنا الكبير»[1] فالتّوالد الذّاتي للقص يقوم على مسرحة عوالم الكتابة، من خلال الحديث أو التّلميح إلى ثنايا العمل الفنّي من طرف الشّخصيّة؛ حيث يقول: "**مارك كيوري**" **Mark Currie** عندما «ترى السارد أو الروائي الذي جرت مسرحته بوصفه آليات ووسائل السرديات الكبرى يعني أنه بإمكانك أن تفسر جزءًا كبيرًا ومهما من التخييل بوصفه قصًا ما ورائيًا»[2] فتجلي كواليس الكتابة في شكل التّوالد الذّاتي هي الخاصّية التي تميزه عن السيرة الذّاتية، وفي الآن نفسه تضمه إلى الميتارواية.

وتتعزز النزعة الميتاروائية في رواية (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) عندما تصّرح (سونيا) بأنّ ما يجمعها بالمؤلّف (محمود الساهي) هو مشروع كتابة رواية، التي تتطلب التؤدة والمثابرة فـ «إذا تحلّينا بالصّبر، لاشكّ سننجح، وسيكون من حقنا بعد ذلك أن نهنأ بالنهاية السعيدة لعلاقتنا. ليس ثمّة ما هو أعظم من علاقة تجمع فتاة شابة سيئة الحظ والسمعة بكاتب كهل غير موهوب في كيفية استثمار موهبته. ويحدثُ أن تستمرّ هذه العلاقة حتى تُتوّج بمشروع كبير؛ (تأليف كتاب) »[3] ليبدأ مسار الكتابة بالتساؤل حول مقومات الحكاية، وشروطها التي نادرا ما نجد الرّواية التّقليدية تتساءل عن مجرياتها، بل تقدمها مباشرة للقارئ ليدخل مغامرة

---

[1]– عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص12.

[2]– فيكتوريا أورلوفسكي: ما وراء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص49.

[3]– عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص17.

القراءة دون الاهتمام إلى كواليس صناعة هذه القراءة، غير أنّ (سونيا) ومن خلال روايتها تنقلنا بأسئلتها إلى قراءة مغامرة حياكتها لإحداثيات روايتها متسائلة «ما هي شروط نجاح الحكاية؟ الجواب كالآتي: شروط نجاح الحكاية هي: الشخوص، الحبكة، الزمان، المكان، الحوار، المقدمة، البسط، الخاتمة، السرد، البطل، البطل ومعه البطلة؛ إنهما بسلام لولا أن الراوي يعيش بينهما وأيضا ذلك النقد البناء والصحافة والمناضلون و... كل هذا من أجل حكاية؟ هيا ندع الحكاية تختبرْ مسارها؛ ما رأيك؟»[1] وعندما نختبر مسار الحكاية بعيدا عن شروط نجاحها، والتي قامت بذكرها، نجد أنّ (سونيا) لم تلتزم بوجود بعضها؛ إذ دعت للتّمرد عليهم مثلا: (الرّاوي، والبطل المضاد) كما سنشهد في المبحث القادم (الرّواية المضادَّة)؛ لأنّ هدفها الأولي يتمحور حول كيف تتجسد الصناعة الروائية لا الرّواية.

في ختام هذا الشّكل أريد التأكيد على أنّ التّوالد الذّاتي جزء من الميتاروائي يتشكل انطلاقا من الإبداع الانعكاسي للشّخصيّة المصّرح به، في حين الميتاروائي هي إبداع انعكاسي من إنتاج مؤلّف صريح يتموقع داخل نصّه بصور متعدّدة منها التّوالد الذّاتي.

خامسا: الرّواية المضادَّة.

يتعالق الميتاروائي مع الرّواية المضادة ANTI-ROMAN من ناحية الوظيفة، وذلك بكسرهما نمطية القوالب التّقليدية في الرّواية، فكلاهما يهدفُ إلى التّجديد، والتّغيير، والثّورة على التّقنيات الفنّية التّقليدية التي أصبحت تضيق بالمكامن التّعبيرية*عند المؤلّف، وغير مواكبة لذائقة المتّلقّي المعاصر، لذا فالرّواية المضادَّة «تبحث عن الجديد من خلال تسليط الضوء على القديم وبيان هزاله وتفاهته وعقمه. يعود هذا المصطلح، في الأساس، إلى شارل سوريل Ch. Sorel الذي أصدر عام 1633 كتاب الرواية المضادة أو حكاية الراعي

---

[1]- المصدر السابق، ص227.

* التعبيرية: "نزعة أدبية وفنية تعنى بتصوير الأشياء تصويراً نابعًا من انفعالات داخلية تعتري الأديب أو الفنان، ويموج بها عقله الباطن، وتعبر أكثر ما تعبر عن الجانب المظلم من الحياة، وتعكس القلق والهواجس التي تساور الإنسان المعاصر" سميرة صادق شعلان: معجم مصطلحات الأدب، ص45.

ليزيس Anti-Roman ou lhistoire du berger Lysis وكشف فيها تفاهة الروايات الرَّعَوية وانتقد مواضَعاتها. وما لبث هذا المصطلح أنْ شاع في الدلالة على كلّ نتاج روائي يَسخَر منْ مواضعات الرواية السائدة»[1] إذًا هي ملمحٌ من ملامح السّعي الدّؤوب لبثِّ دماء جديدة في تقاسيم الرّواية التي سلّمت بسلطة النّموذج، وركنت إلى المنجز، متمنّعة عن خرق العرف الفنّي الذي أثبتت دينامية الحياة ونواميسها ضرورة هدمه، فالإنسان (المؤلّف) يعيش في كونٍ تحكمه الحركة الدّائبة، لهذا كانّ لابدّ على الخطاب الرّوائي أن يواكب تطور البنية الذهنيّة التي تعكس الأنساق الفكريّة للمجتمعات، فكانت الرّواية الجديدة بعامّة، والميتارواية والرّواية المضادّة بخاصّة أحد أشكال التّجريب الرّوائي التي استحدثت لنفسها وللرّوائي مهاما جديدة يشير إليها "**ماك كافيري**" **McCaffrey** قائلا: «إن الروائي الضد Anti-Novelist ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة، ويقترح زوايا نظرٍ جديدة إلى العلاقة بين القص والفنان والواقع، وعندما نتفحص ميتاقصاً نكتشف، على أية حال، أن صناعة القص لا يتعامل معها بهذا الشكل غير المباشر بل العكس، فهي تجعل موضوعها الأساس الكُتَّاب، والكتابة، وأي شيء آخر متصل بالطريقة التي تكتب بها الكتب والقصص»[2] وفي قوله نلاحظ التداخل بين الميتارواية والرّواية المضادَّة؛ حيث تجدر الإشارة إلى أنّ الرّواية المضادَّة مطلبها قائم على خلخلة الشّكل والذّوق الرّوائي التّقليدي، في حين الميتارواية هي بحدّ ذاتها نموذج لهذه الخلخلة على مستوى التّشكيل، بالإضافة إلى هذا الرّواية المضادَّة مبدأ تقوم عليه كل الرّوايات المستجدة عبر مسار تطور النوع الرّوائي* لأنّها تأسّست انطلاقا

---

[1]- لطيف زَيتوني: مُعْجمَ مُصْطلَحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبّي- إنْكليزيّ- فَرَنسيّ، ط1، مَكتبَة لبْنَان نَاشِرُون، بيروت-لبنان، 2002، ص102.

[2]- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص41.

* أنواع الرّواية هي: نصوص العصر القديم، الرواية السفسطائية، رواية القرون الوسطى، رواية الفروسية، الرواية الباروكية، الرواية الرعوية، الرواية الغَزِلة، رواية السيرة، رواية السيرة-الذاتية، رواية الاختبار، الرواية الرسائلية، الرواية الشطارية، رواية الإثارة، الرواية الهزلية، رواية التكوين والتعليم، رواية المغامرة، رواية الاعترافات. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص19.

من نزعة انشقاقية عن النّموذج الرّوائي السّابق، لهذا فالميتاروايةتتّسم بالتّمرّد الذي تعكسه الرّواية المضادَّة، لكنّها في الآن نفسه تتخطّاه إلى مناح أخرى غير مباشرة برؤية تأمّلية للعالم الواقعي (الميتاواقعي) تخصّ شواغل الكتابة الرّوائية، ومواطن متعدّدة من عوالم الرّواية متجاوزةً بذلك أدبيتها، واشتغالها الكُوسْمُولُوجِي، ما دفعني إلى تخصيص قسم يناقش الشّق الميتاروائي عندما يدحض ويقوّض التّقاليد الرّوائية بشكل مباشر (الرّواية المضادَّة)؛ إذ ليس كلّ الرّوايات الميتاروائية تتضمّن نقدا مباشرا لمنظومة الحكي، كما أنّه ليس كلّ رواية مضادَّة تأخذ من الميتاراوية أداة لتشذير البناء التّقليدي، وقد أشار إلى هذا النّاقد "**إنغر كرستفسن**" **Unger Christefsen** بالقول إنّ: «الكثير مما يسمى بالروايات المضادة Anti-novels هي في الواقع من نوع "ما وراء الرواية" ولذا فهو يتفق مع غاس في تفضيل مصطلح (ما وراء الرواية) على مصطلح (الرواية المضادة) لأنه أكثر ملاءمة في هذا السياق، ولأن مفهوم الرواية المضادة نسبي ولا يفترض بالضرورة شكلا ميتاروائيا»[1] إذا العلاقة بينهما تتّسمّ بالجدل والغموض، لكن هذا لا يمنع من وجود خيط فاصل بينهما من ناحية الإجراء، وهو ما دفع بالخطاب ما بعد الحداثي إلى تبني الميتاروائي كإستراتيجية له في معارضة كل ما هو سابق ومقدس بدل الرّواية المضادَّة.

هذا وقد أعاد **جون بول سارتر**" **Jea-Paul Sartre** «الاعتبار إلى هذا المصطلح حين استخدمه عام1947 في تقديم كتاب "صورة مجهول" portrait dun inconnu لنتالي سرّوت N. Sarraute الروايات المضادَّة تحافظ على مظهر الرواية وحدودها، فهي كتابات خيالية تقدّم لنا شخصيات وهمية، وتروي لنا حكايتها لخلق المزيد من الخيبة. فالغاية هي معارضة الرواية من داخلها، وكتابة الرواية التي لا تُكتب، لا يمكن أن تُكتب»[2] ما نريد قوله ليس من السّهولة بمكان التّمييز بين الميتاروائي والرّواية المضادَّة نظرا للطابع النّقدي الذي يميّزهما، لكن ربما طبيعة السّياق يمكّنها من رسم الخيط الفاصل بينهما، وهذا ما

---

[1]- فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص76.

[2]- لطيف زَيتوني: مُعْجمَ مُصْطلَحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبّي- إنْكليزيّ- فَرَنسيّ، ص102.

سنستشفّه من (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) التي تضمنت تقويض "**عَلي مَغَازِي**" لمجموعة من المقولات التي تقوم عليها الرّواية التّقليدية أخصّ بالذّكر (سلطة الرّاوي، والحبكة، والبطل المضاد، وثيمة الحب).

1.5 كسر القوالب الجاهزة:

في هذا الشّق من الرّواية نداء صريح لكسر سلطة التّقليد، ودعوة للنّزوع إلى التّجريب الرّوائي، فهذا الأخير يعدّ القرين الأمثل للإبداع «لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة»[1] لذا تدعو الشّخصيّة البطلة (سونيا) إلى عدم التّقيد بالنّماذج السّالفة، بل على المؤلّف أن يسعى إلى كسر الأصنام، والتّماثيل، والقوالب الجاهزة قائلة: «دوّنْ عبارتنا الذهبية: "معا نكاية في الأشياء".. ليس كل الأشياء طبعا بل تلك التي كان يُؤتى بها عادة إلى المواقع المهيأة لها سلفا، حيث تُنْصب وتثبت جيدا، لنأتي نحن؛ (هذا ما كان يحدث قبل أن تستعيد قدرتك على اختراع حلم جميل...) »[2] فهي ترفض انقياد مؤلّف قصّتها للمواقع / القوالب المهيّأة، وتحثّه على تفعيل خياله الذي يعدّ آداته للخرق والتّجديد؛ حيث يقول الأديب والمنظّر المسرحي "**برتولت بريشت**" **Bertolt Brecht** لا «ينبغي لنا أن نتعلق بقواعد وأسس (مجربة) لسرد حكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى، إن علينا أن ندع الفنان يوظف كل خياله وأصالته وروحه الساخرة وقوته الخلاقة في سبيل تحقيقها. ولا يحق لنا أن نقتصر على أنماط أدبية بكل تفاصليها، أو أن نجبر الأديب على إتباع قواعد صارمة معينة في سرده للقصص»[3] وقد ظهر موقف (سونيا) الثّوري والمتمرد عندما نبهت مؤلّف سيرتها

---

[1]- صَلاح فَضل: لذَّة التجْريب الرِّوَائي، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة–مصر، 2005، ص03.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص64.

[3]- أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص302.

(محمود الساهي) إلى ضرورة مواكبة مجمل التّطوّرات والمستحدثات التي تستجدّ في الساحة الإبداعية، والتي ستسمح له بتطوير أدواته ومشكلاته الرّوائية؛ لأنّه كثيرا ما يقع الكُتّاب في فخ الرتّابة، فيخلو فنّهم من التّجديد المتعمّق في مختلف التّقنيات المستحدثة على الخطاب الرّوائي بحجة الأصالة أو الحفاظ على خط الأسلوب الخاص، لكن هذا يضمر جهلا بالإبداع وشروطه الذي يعدّ التماشي مع حداثة الثّيمات، والمقولات النّقدية، والاستراتيجيات الفنّية أحد أهمّ مقوماته، فهذا ما يضمن البقاء والاستمرار للرّوائي على حدّ قولها: «دعني أشرح لك هذه الفكرة. ركزْ معي، إليك مايلي: إن المحترفين لا يخسرون مواقعهم، بل يحافظون عليها بشراسة ويراقبون عن كثب كلّ جديد في سوق اللعب النّظيف، ليطوروا أساليب حماية منجزاتهم، وكذا أدوات الهجوم على خصومهم، وذلك بتلفيق حالات التباس يحيطونهم بها. ثم يزجّون بهم في دائرة سوء الفهم ويتركونهم يناضلون ويناضلون ويناضلون.. إلى الأبد. وهذا أخطر ما في الموضوع يا أستاذ»[1] واستجابة لنزعة التّجريب، نجد أنّ رواية (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) قد حفلت بعدّة مظاهر تنبئ باستحضار المؤلّف "**علي مغازي**" لمختلف التّحوّلات التي شهدتها الرّواية العربية بعامّة، والجزائرية بخاصّة منها مناقشة العلاقة الطابوية للمرأة والرّجل، عبثيّة الشّخصيّة، وتشظّي البُنى السّردية، وتغييب بعضها أحيانا (الزّمن)، إحالة المؤلّف إلى الهامش، وتعالق الرّواية مع الفنون كالموسيقى، تنوّع مستويات التّعدد اللّغوي، والتّشكيل التّيبوغرافي (الخط الداكن البارز) الذي كثيرًا ما يوظفه المؤلّف حتى يوضّح لنا القسم المهم في روايته، قصد لفت انتباه المتلّقي له، لكنّ المميّز في الاشتغال التّيبوغرافي* عند الرّوائي "**علي مغازي**" أنّ روايته تقوم على نزعة ميتاروائية صارخة، فالسّائد في بعض الرّوايات أنّ المقاطع الميتاروائية هي بنية طارئة تتّضح من خلال القراءة أو نميّزها من خلال الخط الداكن حتّى تتفرد عن الحكاية الإطار (الأولى) غير أنّ مؤلّف (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) أقدم على العكس؛ أي كتب الحكاية

[1]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص ص254-255.

* ينظر الملحق الخّامس، ص272.

الأصليّة (القسم الرّوائي) التي تعنى بسرد سيرة البطلة (سونيا) بالخط الداكن البارز، في حين الحكاية المتضمّنة (القسم الميتاروائي) بالخط العادي إشارةً منه أنّ الميتارواية هي المركز، أمّا الحكاية فهي الهامش، فحسب طرحه ما يهمّ هو كيف يحكي حكايته، لا الحكاية التي سينتهي إليها، فالكتابة الرّوائية وفق منطلقه هي المسار لا الختام، وهذا ما دفع (سونيا) إلى التّصريح بأنّها تعتمد الاشتغال الميتاروائي الذي يعدّ تشويشا عن الحكاية الإطار؛ إذ تقول: «اسمعْ؛ لا أريد أن أكذب عليك، ذهني مشوش (...) إنني أستبق نفسي بحيث أتجاوز الأفكار النّاضجة فأتركها ورائي، وألاحق تلك التي في طور النّضج، وهذا.. من المؤكد.. خلل.. إيه خلل. يسبب أحيانا نوعا خاصا من التّسرب الذهني الطفيف، غير الضار(...) وعليه فأنا متعايشة مع هذا الخلل باعتباره خصوصية وليس عيبا (...) عموعا، هذا مجرد خلل طفيف يقع تحت مسؤوليتي، أعدك، سأحاول تحمّل مسؤوليتي إزاءه. أما أنت فحاولْ استثماره، اتفقنا؟ !»[1] تدرك (سونيا) أنّ اهتمامها واشتغالها يتمحور حول طريقة الحكي لا الحكي، وتتبنّى هذا الخلل (الميتاروائي) وتدعو مؤلّفها إلى استثماره، كشكل من أشكال التّجريب الذي سيلقى استحسانا وقبولا عند القرّاء، كونه نمط جديد على مسيرة المؤلّف المتّخيل، وفي الأن نفسه على جماليّة التّلقّي عند قرّائها الذين تشاركهم الطّروحات في كلّ مرة داخل روايتها؛ فهي حشدت مقوّمات النّجاح، وأدوات القبول، لذا «مهما يكن، فسيظل هذا الكتاب يحتفظ بالمرتبة الأولى على رفوف المكتبات؛ كيف لا وهو عمل أدبي شيق؛ تكلفت – فتاة قادمة من هامش الحياة، اسمها؛ "سونيا" – بمهمة إنضاجه على يد كاتب– كان يعيش من قبلُ في عالمه المغلق– اسمه؛ "محمود الساهي"! محمود الذي كان ساهيا ولم يعد كذلك»[2] لتكون مغامرة الرّوائي "**علي مغازي**" في تجربته الرّوائية الأولى موغلة في التّحديث، والجميل أنّه يتفرّد بأسلوبه في خوض تجربة الميتارواية والرّواية المضادَّة بشكلين متميّزين يظهران الطّرح ما بعد الحداثي من جهة، وخصوصيتّهما من جهة أخرى القائمة

[1] – المصدر السابق، ص ص31–32.

[2] – المصدر نفسه، ص299.

على تقويض الأشكال القديمة، وهذا ما سنستشفّه مع القضايا التّالية التي توضّح نزوع "**علي مغازي**" وبطلته (سونيا) إلى كسر الصّنم الرّوائي الحداثيّ.

2.5 استبعاد الرّاوي الديكتاتوري.

تتصاعد حظوة الشّخصيّة (سونيا) أكثر فأكثر عندما تحاول استبعاد الرّاوي الذي يعدّ صدى لصوت الإله الخالق، في إشارة منها إلى التّغير الذي طرأ على بنية الرّاوي في القصّ؛ حيث «من نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء الكاتب، نتيجة موقف ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي. وقد كان فلوبير أول من نادى بهذا المبدأ، حين قال: ينبغي أن يكون الروائي في عمله، كالله في الكون: حاضر غائب»[1] فبعدما اقتصرت الرّؤية في النّموذج التّقليدي على التّقديم البانورامي* استدعت التطوّرات التي مسّت تموقع المؤلّف داخل الخطاب الرّوائي بزوغ استراتيجيات مناهضة لسلطته تكرّس موت المؤلّف.

بالرّجوع للرّواية نجد (سونيا) من دعاة زحزحة الرّاوي الديكتاتوري عن عرشه المهيب لتحلّ محلّه الشّخصيّة البطلة باعتماد شكل التّوالد الذّاتي، وهذا ما لمسناه في تصريحها قائلة: «أنا سونيا... أتفهم!

شعاري في هذه الحياة؛ "الخبز والما والراس في السما"، أنا معجزة ذاتي ولا فضل لأحد عليّ، لأنّ الكلّ لا يستحق؛ صح!

إذن اكتبْ، لا تتردّدْ، اكْتبني، لا تكتبْ عني. أقصد.. كيف أقول لتفهم؟ دعْك من الصّيغ، دعْك من ضمير المتكلّم فهو جاحد، واستمعْ إليّ أنا.

دعْك من تقنية السّرد والحبكة وما إلى ذلك. دعْك من هذا الذي تسميّه الرّاوي؛ أتفهمْ؟ اطردْه»[2] لتثبت أنّ المؤلّف عبارة عن ناقل لا صانع، ولا فضل له في تشكيل نسيج الرّواية لأنّه من صلاحيات (سونيا).

---

[1]- محمد عزّام: فضاء النص الروائي مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 1996، ص78.

* يقصد به بيرسي لوبوك: القص الذي يكون فيه الراوي مطلق المعرفة. ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص98.

3.5 البطل المضاد.

من بين المسلّمات التي كُرست في الرّواية التّقليدية هو تقديسها وتمييزها لبنية الشّخصيّة؛ حيث تعدّ العنصر الأساسي الذي يعتمده الرّوائي من أجل أن يعكس مجمل التّغيرات التي تمس البنى التّحتية والفوقية للمجتمعات، فالأبطال صور عاكسة لقيم كلّ عصر؛ لهذا كانت «تركز كثيرا على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معاً»[1] ففي تشريفها وتمجيدها مهابة للذّات بكلّ صورها؛ لذا كان النّقد في حكمه على المبدع الناجح والكفؤ هو الذي يتمكن من الوصول لسقف تمثيل الشّخصيّة الورقية للمواصفات البشرية؛ حيث «لا ينجح الأديب، ولا يبلغ مرحلة الإبداع، ولا يرقى مراقيّ الإنتاج الفني الجيِّد ما لم يبنِ شخصيته بناء محكماً، ويعمَدْ إلى إبرازها متميِّزةً، متفرَّدَة»[2] لكن مع التّحوّلات المعرفيّة، والثّقافية، والأديولوجيّة التي عايشتها الشّعوب، استدعت الضّرورة وجوب التّغيير في طبيعة المُشَكِّلات السّردية بعامّة، وبنية الشّخصيّة بخاصّة، والخطوة الأولى كانت حول فهم طبيعة الشّخصيّة بكونها من صنع خيال المؤلّف، لا شخصيَّة واقعية ففي الأخير هي: «تمتزج –في وصفها– بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخِّم في تكوينها وتصويرها، بشكلٍ يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآةً أو صورة "حقيقية" لشخصيةٍ معينة، في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصيةٌ من اختراع الراوي»[3] ومع احتفاء الأدب ما بعد الحداثي بمختلف

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، الكويت، ديسمبر 1998، ص48.

[2]– محَمد التوتجي: المُعجمَ المُفضَل في الأدَب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 1999، ص547.

[3]– آمنة يوسف: تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 2015، ص ص34–35.

النّظريّات* التي دعت إلى تشظّي الذّات، واغترابها، لتنتقل الكينونة من موطن التّأليه إلى موضع التّشويه؛ حيث غيّرت المستحدثات الجمالية للرّواية الجديدة من المنظور التّقليدي لـ «الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعيناً عمياء؛ فلم تكن تأبه لها؛ بل بالغت في إيذائها، وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء وطورا آخر عدم، وهلم جرا»[1] فهالة القدسية غيبت عن الشّخصيّة.

وقد أشارت (سونيا) في عدّة مواضع إلى ثورتها على سمات البطل التّقليدي، مشيرة إلى المفارقة بينه وبين الواقع الذي تجاوز مثل هكذا نماذج، وتنصح المؤلّف (الساهي) بأن يلحق ركب التّجريب الفنّي وفق ما يخدم متطلبات الواقع، إذ تقول: «مشكلتك يا "بيبي" أنك دأبت على استخراج الحكايات الصّلعاء، من هنا.. من هذه الكرة المسمّاة رأسك. افهمْ يا رجل، ما برأسك لا ينفع الناس ولا يثير اهْتمامهم. لقد أسْمعتني –من قبل– كثيرا مما كتبت، بصراحة.. بصراحة لم أتأثرْ ولو قليلا (...) هذا لِكَون جميع أبطال قصصك محايدين وأذكياء، محبّين للجميع ويتصرّفون دائما بحكمة. إنهم مسرّحو الشّعر، مرتّبو الأسنان؛ بشراتُهم البيضاء تثير حقد التّراب عليهم. وهم أيضا محض خيال.. لا وجود لهم في الحياة مثلما أنا موجودة! »[2] وهنا نلمس كذلك توظيف "**علي مغازي**" لمقولة البطل المضاد الذي تحلت (سونيا) بصفاته في القسم الرّوائي، فهي الشّخصية المضطربة، والمغتصبة، والمتمردة

---

* نجد كل من فرويد: تشظي الذات إلى مظاهر متعددة: الأنا الأعلى، الأنا، الهو/ جون باسمور، كلود ليفي شتراوس: سقوط مفهوم الملكية الذي يعتمد على الاستمرارية والذات غير مجزأة من أجل أن تتلاشى في التركيب الاجتماعي/ ميشيل فوكو: موت الإنسان/ جوليا كريستيفا: استبدال الإنسان الموحد بالإنسان المتشظي/ جيل دولوز: الإنسان الفصامي ينظر: أماني أبو رحمة: الإنسان في ما بعد الحداثة، (دت)، تاريخ الاطلاع 2019/07/15، الموقع الإلكتروني https://independentresearcher.academia.edu، زد على هذا رولان بارت: يعلن موت المؤلف/ فوكوياما: يكتب نهاية التاريخ/ رورتي: نهاية الفلسفة النسقية. ينظر: إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة.

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص48.

[2]– عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص46.

التي حرمت من طفولتها بعد افتراق أبيها عن أمها، ما دفع بها إلى الشّارع بحثا عن الأمان في حضن أوّل رجل تتعرف عليه (حمو) ليغدر بها هو الآخر، فالرّواية كسرت نمطية البطل الخارق من خلال تفعيل دور البطل المضاد الذي تمثل شخصيته «الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوّقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة. فالكاتب يختار عمدًا شخصيةَ رجل ساذج أو مغفّل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصدَ التعبير عن رؤية معيّنة للواقع أو مفهوم محدّد للعالم»[1] فالصراع على مراكز القوى، وفرض الإيديولوجيات لسيطرتها على المؤسسات والأفراد، وانعكاس نواميسها على كل أنماط الحياة، جعل الواقع بذلك مسرحًا للتعارض، والفوضى، والضياع ما فرض بطلا (سونيا) إشكاليا هدفه البحث عن الخلاص والانعتاق بعيد عن البطولات.

4.5 التّحديث الثّيمي بتغييب الحب الأيروسي.

يطرح "**علي مغازي**" على مستوى الثيمات موضوع الحب؛ حيث قارن بين حب التّضحية وحب السّلعة، وكيف يتحول الحب من نار تحرق حطبا لتزهر الحياة، إلى نار تحرق كل فرص الحياة، وهذا ليس بغريب طالما مبادئ وقيم الشّخصية (الإنسان) تغيرت، فهذا يستلزم تغيرا في سلوكياتها ونظرتها للحقائق بما فيها الحب، ونظرا لأهميته كونه يعتبر بوصلة للحياة والإبداع؛ إذ نادرا ما يخلو هذا الأخير من شذرات قصص حب مقدسة له أو مدنسة، فكثيرا ما نسج الرّوائيون عوالمهم من قصص حب حقيقية كانت أو خيالية، مناشدين المفقود، راغبين في حلول الذّات الأخرى في أناهم شغفا وعشقا فـ «الحب والإبداع قيمتان تغتني بهما الحياة ويعمر بهما الوجود، وينجو بهما الإنسان من رحلة الضياع في بحر الحداد، أو بحر العدم»[2] وبالرّجوع إلى الرّواية التّقليدية نجدها قد أجلت الحب، وسير العشاق لدرجة شغلت قصصهم مكانة فريدة في عقد التّاريخ الإنساني

---

[1]- لطيف زيتوني: مُعْجمَ مُصْطلَحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبّي- إنْكليزيّ- فَرَنسيّ، ص36.

[2]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2008، ص116.

والأدبي، لكن ما لبثت أن غيرت الرّواية الجديدة هذا الطّرح، ساخرة من سذاجة العشاق وصبابتهم، وتضحياتهم، ومغامرتهم، كون أنّ هذه البطولات لا تستقيم مع الواقع ما بعد الحداثي؛ إذ لم يعد ممكنا تجاوز مجمل التّغيرات التي طرأت على القيم، والأعراف، والرّصيد الثّقافي للمجتمعات، التي طغت عليها الذّهنية البرغماتية، والأنوميا الاجتماعية * ما أدّى إلى تراجع العاطفة لحساب ما بعد العاطفة، وهو مصطلح قد نحته "**ستيبان مستروفك** **Stepan Mestroffak** عام 1997، ويقصد بمجتمع ما بعد العاطفة بأنّه «إدانة لمجتمع لا يفتقر إلى العاطفة لكنه متخم بالعواطف حد الإشباع، مجتمع يعاني من فيض العواطف ولكنها عواطف ميتة أو عواطف يعاد تدويرها أو أنها مشاعر زائفة يراد لها أن تحل محل المشاعر الحقيقية»[1] لتكون عاطفة الحب من بين حلبات صراع القيم؛ أين تبحث الأنا عن اثبات لنرجسيتها، وأَنُومِيَتِها، ووحشيتها في كثير من الأحيان، وفي هذا المقام قامت (سونيا) بسرد قصّة عشقها مع الشّاب (حمو) الفارس المنتظر قائلة: «بدأتْ رحلة القذارة. أعني رحلتي مع "حمو" الذي تهيأ لي في بداية البدايات أنه فارسي المنتظر، باعتبار أن لكل صبية في ضمير الغيب فتى يجيء لينقذها من جور الأهل وبؤسهم، وقد جاء بالفعل، في لحظة كنت فيها بانتظاره؛ لحظة يأس قاتمة استولت على حياتي وأرخت حولها ستارة سوداء»[2] يدفعنا الشاهد السّردي للتّساؤل لماذا ترسّخ في عرفنا نسق الخضوع وأنّ المرأة هي من تنتظر؟ لم يُعد الرّجل سقف أحلامها، وطوق نجاتها؟ لم طوق المجتمع الهوية الجندرية للمرأة؟ كيف أسهمت المرأة في تقويض شفرات تعبيرها الجندري؟ وكيف السّبيل لتفعيل دورها

* فقدان المعيارية، وتعرف عندما يشيع الانحراف في المجتمع وذلك في حالة غموض أهدافه وتخبط الأساليب المقبولة لتحقيقها حيث يختلط على الناس فهم السبل السليمة لتحقيق أهدافهم فيسعون لاتخاذ سبل انحرافية بعيدة عن المعايير الاجتماعية لتحقيقها، أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص99.

[1]- المرجع نفسه، ص99.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص180.

الجندري؟* هذه الأسئلة وغيرها تمسرحها رواية ما بعد الحداثة من خلال مقولاتها المتعدّدة (المركز والهامش/ النسوية/ الجنوسة...) وفي الرّواية بعامّة، والشاهد بخاصّة إجابة عن هذا الخنوع والتهميش نلخصه في الثقافة العربية البطريكية، وكذا التّفكك الأسري، وانهيار جدار الأمان للفتاة (سونيا) الذي يعد الأب معادلا له، ما يدفع بالفتاة في بعض الأحيان إلى البحث عن التعويض بين مخالب المجتمع، لكن كثيرا ما تكون العواقب وخيمة؛ حيث تقول: «لم نكن حبيبين. أو كنّا حبيبين ولم يكن ما بيننا حبّا. لقد أخرجني من بيت أمي وأخذني إلى الغابة، وخلال مسيرتنا رآني النّاس أنسج معه قصّة وتوقّعوا أنها ستكون مؤثرة، لكن واقع الأمر غير ذلك»[1] فالواقع كثيرا ما يدوس على تلك الأحلام، ولو سلمنا بـ «نظرية مثلث الحب لعالم النفس المشهور روبرت ستيرنبرغ، يتألف الحب من ثلاثة مكونات مختلفة هي الحميمية، الولع، والالتزام»[2] نجد أنّ (سونيا) هي الوحيدة التي بحثت عن الحب، في حين (حمو) كان يبحث عن لذة ضائعة، فوجدها لقمة صائغة، فمتى تدرك المرأة أنّ الرّجل هو الجزء لا الكل، الحاجة لا الغاية، الواقع لا الحلم، المكمل لا الصّانع، الموضوع لا الهاجس فمتى أدركت المرأة أنّ الرّجل كذلك جعل منها كلا، وغاية، وحلما، وهاجسا، فالرّجل يبحث في المرأة عن صورة نموذجية لأمّه التي يرتشف منها معنى الحياة، أمّا إذا خانه نموذجه (الأوديبي) حكم على الجنس الآخر بالعذاب اللامتناهي، فهل في نزعة إلكترا فرصة لخلاص المرأة؟ إذ كثيرا ما يفرض القانون الكونيّ للتّعايش أن يتسمّ الرّجل بذهنيّة منفتحة على

---

* يشير «الجنس البيولوجي إلى السمات والخصائص التشريحية والفيسيولوجية للذكورة والأنوثة التي ولد بها الشخص، فيما تشير الهوية الجندرية إلى الشعور النفسي بالذات بوصفها رجلا أو امرأة أو خنثى، أما الدور الجندري فيعني السلوكيات المركبة اجتماعيا وثقافيا والتوقعات بالنسبة للنساء (الأنوثة) والرجال (الرجولة)... التعبير الجندري يشير بدوره إلى المظهر والسلوك الذي يبدو عليه المرء أو يمارسه علنا لأجل التعبير عن جندره الخاص، ومن الممكن أن يتوافق أو لا يتوافق مع الدور الجندري المنوط به اجتماعيا وثقافي؟» أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، ص177.

[1]- عَلي مَغَازِي: سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص ص180-181.

[2]- ديفيد أم باس، سيندي أم ميستون: النساء الوقوف على الدوافع الجنسية من الثأر إلى المغامرة، تر: أحمد الناصِح، ط1، المعقدين للنشر والتوزيع، البصرة-العراق، 2018، ص125.

الطرف الآخر تتضمن جانبا من الأَنِيمَا والشيء نفسه عند الأنثى؛ فهي مطالبة في كثير من المواقف أن تستحضر قوة الأَنِيمُوس في قراراتها من أجل تحقيق التّكامل الفكريّ والوجدانيّ الذي بسببه وجدت الأنثى والرّجل، وهذا ما وضحته المفكرة الفرنسيّة في مجال النسويّة "**سيمون دو بوفوار**" **Simone de Beauvoir** حين قالت: «إن اليوم الذي ستتمكن فيه المرأة من الحب بقوّتها لا بضُعفها، لا لتهرب من نفسها بل لتجد نفسها، لا لتمحو بل لتتأكد لهو اليوم الذي سيكون فيه الحب بالنسبة لها، كما هو بالنسبة للرجل، مصدرا للحياة وليس خطرًا مميتًا»[1] وهذا ما بزغت أشّعته في نفسية (سونيا)، فبعدما قدمت في القسم الرّوائي لقصة حبها، تعود في الشّق الميتاروائي لتفرض سلطتها على نسيج الخطاب داحضة العرف التّقليدي في نسج قصص الحب قائلة: «رغم ذلك.. دعنا نر الأشياء من زواية مختلفة، ونقل.. نقل فقط من باب الافتراض: إن ما حدث بيني وبين "حمو" كان فعلا قصّة حب من نوع خاص. وحجّتي في ذلك أنّك تكتب قصّتي الآن يا "بيبي". هل كنت لتكتب قصّتي لو لم يكن الحب محورها الأساسي..!؟!.. »[2] فهي تفرض نموذجها السّلبي، فقط حتى لا تخلو القصّة من ثيمة الحب، تأكيدا منها على حظوته في صناعة النّسيج التّخييلي للقصّ، كما أنها قدمت نقدا لاذعا لقصص الحب التّقليدية الزاخرة «بمقاطع وفصول مؤثّرة، أبطالها فرسان أشدّاء، يموتون خلال الأسطر الأخيرة، دفاعا عن حبيباتهم، لكن هذا لا يحدث أبدا في الحياة، أو يحدث لبرهة يسيرة ثم يتلاشى بمجرّد أن نخلع نظّارات القراءة وننخرط في يومياتنا العملية كما هي دائما (...) بربك قل لي: منذ متى لم تسمع بخبر يتداوله الناس منذ الفجر عن فتاة وقعت في حب أحد الفتيان ووثقت به (...) أظنّ أنكّ لم تسمع بهذا يا "بيبي". ذلك أن الرجال كفّوا عن إنقاذ النساء على طريقة الفرسان، كما أن النساء صرن أميل

---

[1]- ماري لومونييه، أود لانسولان: الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر، تر: دينا مندور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، 2015، ص250.

[2]- عَلي مَغَازِي: سِتّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص181.

إلى احتمال العيش تحت نير الأهل»[1] فالحب العذري والتّضحية أضحت قيما بالية في عصر ما بعد العاطفة، أين يبحث كلّ فرد عن مكاسبه الخاصّة، ليصبح بهذا «الجسد سلعة والجنس تجارة والحب مجرد قناع للتمسك بأهداب عذرية متفاقدة قال بها البدو وأنكرها الحضر»[2] بفضل سلطة القصّ والتّسريد الجسدي استطاع "**علي مغازي**" أن يبرز مختلف التّغيرات التي ميزت الرّواية التّقليدية عن الرّواية الجديدة متخذا من شكل الرّواية المضادَّة استراتيجية لاستظهار بعض مواطن احتفائه بالتّجريب.

سادسا: عوالم الشّخصيّات.

يقف مبحث عوالم الشّخصيّات على مختلف العلاقات التي تربط المؤلّف بمخلوقات نصه، من شراكة في البناء الرّوائي أو تغييب لدورها الفعال أو صراع على مركزية الخطاب نظرا لرغبتها في امتلاك زمام السّرد، أين يدخل كل من الشّخصيّات والمؤلّف في حرب فنّية يبتغي كل طرف منهما الوصول إلى السطوة، وفيما يلي سأقدم صورا عن عوالم الشّخصيّة.

1.6 محمد برادة/ تغييب الشّخصيّات.

يمكن أن تلجأ الشّخصيّة إلى المؤلّف كي ينصفها ويحقق لها كينونتها، وهذا ما تجسد على يد "**برادة**" الذي بنى روايته على النمط البوليفوني سامحا لشّخصيّاته بأن تبث أفكارها وآلامها، وتفرض وجودها لكن هذا لم يمنعه من التعقيب على الحرية التي أعطاها لشّخصياته؛ حيث يقول: «ما خضّني وَأوقعني في بلبلةٍ مُضيّعة، هو أنّ الرواية حاصرتْني من كلّ جانب. أصبحت شخصيّاتها تسائلني وتدعوني إلى أن أحدّد رأيي فيها من خلال تقييم مواقفها وسلوكها، وأيضًا من خلال الإجابة على أسئلة تطرحها عليَّ أنا بوصفي إنساناً له وضع معيّن وسط المجتمع الروائي الذي تنتمي إليه تلك الشخصيّات! تعقيدات ومُناوشات

[1]- المصدر السابق، ص ص181-182.

[2]- بشير القمري: مقاربات نقدية في نصوص سردية (روايات وسير ذاتية)، ط1، منشورات التوحيدي، الرباط-المغرب، 2015، ص187.

وتحرّشات، لم أكن أتوقّعها، تنبعث من النّص الذي قرأتموه، لتقضّ مضجعي»[1] بعد رسمه للحبكة واتباعه لمسار السّرد الرّوائي (برادة / الراجي) الآن في موضع انهاء لروايته، وتقييم لطروحاتها، والتعليق على عوالمها، ومن بين الأمور التي توقف عندها هو إطلاق أحكام على الأفعال والقرارات التي بدرت من الشّخصيّات بعدما كان أعطى لها حق البوح، يعود من أجل إجهاض ما باحت به، وأقدمت على فعله، فـ (توفيق الصادقي) انجذب إليه لوعيه ومسؤوليته العالية اتجاه العائلة والوطن، لكن لم يحبذ تصرفه المتعصب مع ابنته (فدوى)؛ حيث كشف موقفه عن –بذرة بطريكية موروثة– على حد قوله، فهو يرفض أن تترتبط ابنته بشخص من أصول مختلفة، فهو بهذا يكرس الصراع مع الآخر المختلف (دينيا، وفكريا، وبلدا).

وينتقد في شخصيّة (فالح الحمزاوي) حالة الضياع التي يعيشها، فتارة ينتمي لفئة الشباب المتمرد داخل الحزب، وتارة يكيف مسلماته وفق ما يخدم مصالحه بدل الكفاح والدفاع عنها واصفا إياه بأنّه مدرك لقواعد اللّعبة السّياسية.

أمّا (نبيهة سمعان) فقد عمل على تمييع اسمها (هويتها) أين يجد القارئ أن اسمها يرد في بعض الأحيان بصيغة (نبيهة سمعان) الذي يشير لدقة الملاحظة، والقوة، والسلطة وهذا ما تميزت به في الفصل المخصص لها داخل الرّواية، وأتى في مواطن أخرى بصيغة (نبيهة نعسان) كإشارة منه للضعف، وغياب البصيرة، فربما الرّوائي لا يوافقها في بعض آرائها المتحررة المنافية للأصول الدينيّة، وللتّقاليد الاجتماعيّة.

لكن رغم التّغيب لا يمكنا تجاوز التحامه بشخصياّته؛ إذ يسأل «هل الأشخاص الذين نفختُ في أرواحهم وأحييْتُ ذاكرتهم، هُمْ من صانعي الخمسين سنة الماضية، أم أنّهم مجرّد كراكيز لا وزن لها؟»[2] فالحوارية رسمت لنا علاقة متعدية بين الرّوائي والشّخصيّات؛ إذ تضاربت بين (القبول، والرفض) و(التبني، والنفور) لذا نؤكد على أنّ «الكتابة تزوير، لأنّ الكاتب

---

[1]– محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريباً من السُكات، ص ص 238–239.

[2]– المصدر السابق، ص 238.

شخصّية تختلقه، على نحو ما، شخصيّات روائيّة، يحسب هو، لعلّه في وعيه قد تّسمى خلقا أو ابتكارا أو إبداعا، أنّه يختلقها»[1] وهنا تكمن جمالية الخرق الميتاروائي الذي يبعث الحياة داخل العوالم المتّخيلة والشخوص الورقية.

3.6 فرج الحوار/ الشّخصيّات تحاكم المؤلّف.

ما يحدث على مستوى هذه الصورة من شكل عوالم الشّخصيّات هو صراع محتدم بين المؤلّف وشخصيّاته الورقية المتمردة التي تطالبه بحقوقها، وتعترض على تفاصيل ترهق وجودها التّخييلي، ويعدّ هذا الشّكل من أكثر الأشكال استقطابا للرّوائيين، وقد وظف "**الحوار**" هذه الصورة لينقل اعتراض المخلوق (دماغ) على اختيارات خالقة (البدَّاع) قائلا: «لم يكد يفرغُ من تصميم دمَاغ بطل ملحمته المُرتقبة حتَّى فاجأهُ –هذا الذِّي لم ينتظر أن يحوز من صانعه على نعمة الكمالِ ليُملي عليه شُروطهُ المُجْحفة– الدَّماغُ بأغربِ ما كانَ البدَّاع يتوقَّعُ من كائنٍ سوَّتهُ يداهُ ليسْكنَهُ جنَّتهُ القادمة ويجعلُهُ فيها خليفةً. قالَ الدماغُ بصَلفٍ:

جنِّبنِي الفَقْر والفاقَةَ، فلا طاقَةَ لي بالحرْمان! كانَ بإمْكانِ البدَّاع أنْ يتجاهَلَ مَا بدَر من مخْلُوقِه، بلْ إنَّهُ فكَّرَ أنْ يُعْدمَ الدَّماغَ ويصْنعُ غيْرهُ، ولكنَّهُ خشِيَ أنْ يُرْمَى بالتَّجَبُّرِ وانْتهَاكِ حُقُوق الإنْسَان، فسَألَ الوقحَ بامتعَاضٍ:

– ماذَا تُريدُ بالضبَّط؟ فقَالَ الوقِحُ منْ خلالِ ضحْكةٍ عصبيَّةٍ:

– انْسبْنِي لعَائلةٍ شريفة أحيا في كنفها حياة الدَّعةِ والرخاءِ في مأمنٍ من العملِ ومنغِّصاته»[2] يوضّح الشاهد التّمرد الذي تمارسه الشّخصيّة على خالقها، وعدم رضاها بالحياة التي سطرها لها (البدَّاع)، فقوة كلمة الشّخصية ستعمل على تفكيك كلمة المؤلّف ومنه بناء نسق المعارضة فـ "**ميخائيل باختين**" الذي اشتغل على مستويات حضور كلمة المتكلم (البطل) في الخطاب الرّوائي يشير إلى أنّ «كلام البطل يؤثر في كل الأحيان تقريبا (وعلى نحو قوي جداً بعض الأحيان) في كلام المؤلِّف، إذ ينثر فيه كلمات غريبة

---

[1]– الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ص22.

[2]– فرج الحوار: طقوس الليل، ص32.

(كلام البطل الغريب المستتر)، وبهذا يحمل إليه التفكك والتنوع الكلامي»[1] وهذا ما يفسر لجوء المؤلّف للتنوع الكلامي؛ وذلك بهدف التقويض، فالبطل يتأثر بالمؤثرات (السّياسية والدينيّة والثقافية،...) كثيرا ما يكون المؤلّف معارضا لها، فهو يخلق لنفسه حلبة صراعية من أجل شرح ودحض توجهاته المختلفة، التي لا يستطيع فرض قوتها في مونولوج، فالسّجال القائم بين البطل والمؤلّف يبرز مدى تحكم كلا منهما في مدارات السّرد.

سابعا: الماتريوشكا.

قدمت في الفصل الأوّل أشكال تشظّي الذّات المبدعة في الخطاب الميتاروائي، أمّا الآن سأعرض تشظّي الرّواية إلى عدّة حكايات ميتاروائيا، من خلال شكل الصناديق الصينية أو الشّكل المَاتَرْيُوشْكِي / البَابُوشْكِي.

تعرف "**دينا محمد**" أستاذة الأدب الرّوسي بكلية الألسن جامعة عين شمس "المَاتَرْيُوشْكَا" قائلة: «هي الدمية الروسية الشهيرة (...) وتعرف أيضا بالبابوشكا، وهي عبارة عن عروس على شكل امرأة ريفية ترتدي "سرفان وحجاب"، وتأخذ الدمية الشكل البيضاوي المسطح وتنقسم إلى جزئين علوي وسفلي قابلين للانفصال عن بعضهما وتحوي بداخلها دمى أخرى بنفس الشكل ولكن أصغر حجما، تبدأ من ثلاثة أحجام ويزداد العدد»[2] والشيء نفسه مع الصناديق الصينية؛ فهي عبارة عن صندوق يضم مجموعة من الصناديق، ترتب بشكل تسلسلي من أكبرها إلى أصغرها حجما، وقد استعار الباحثون في مجال النّقد هذا الشّكل للإشارة إلى السّرد ذي التأطير المتعدّد، الذي يقوم على حكايات متعدّدة تتوالى في ما بينها، قد تتعالق مع الحبكة الأصلية (القسم الرّوائي)، كما يمكن أن لا تتواشج مباشرة بالحبكة المركزية، بل تأتي تفرعا للقسم الميتاروائي؛ حيث «تفسح تقنية "الصندوق الصيني" Chinese Box، التي تسمى –أحياناً– بتقنية "دمى البابوشكا الروسية" Russian

[1]– ميخائيل بختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، (دط)، مَنشورات وَزارة الثّقافة، دمشق–سورية، 1988، ص85.

[2]– دينا محمد: القصة الحقيقية لظهور "الماتريوشكا" الروسية، تاريخ الاصدار 2015/11/21، تاريخ الاطلاع 2018/07/09، الموقع الإلكتروني https://arabic.sputniknews

Babushka Dolls، المجال لكاتب الميتاقص كي يبتدع عوالم قصية رحبة، تتراتب، أو تتعارض، أو تتكامل، لتشكل في النهاية استراتيجية موحدة للكتابة. وتتبني هذه الاستراتيجية –عامة– على ابتداع آفاق أنطولوجية متعددة للقص، يتيح كل أفق منها الفرصة للاطلاع على كيفية تشييد العالم القصي»[1] ما يؤدي إلى تفكك الحبكة، وتوالد قصص فرعية يمسرحها عدّة رّواة أو شخصيات منتجة بوليفونية (التنوع الفكرّي، والتعدّد اللّغوي واختلاف المنظور السّردي)، تثور على النمط المنوفوني (الصوت الواحد)، والحبكة الموحدة المعهودين في الرّواية التّقليدية.

الملفت في التعدّد القصصي الموجود في الميتاروائي من خلال شكل الصناديق الصينية أنّها تؤدي دورا أنطولوجيا؛ بمعنى أنّ القصص تتسمّ بالنزعة الميتاروائية، فهي توضّح لنا تشكلها وتكونها، وتعلق على بيولوجية النصّ الرّوائي، وتطور حكاياته الفرعية، مع ضرورة التّركيز على أنّها لا تُعلق على تكون ووجود الحكاية الأولى الأصلية، فمن يقوم بهذا هي الحكاية الميتاروائية (الثّانية) التي أتت على شكل الصناديق الصينية (الحكاية الفرعية الثّالثة، والرّابعة...) وعلى القارئ جمع تلك الحلقات التي تشكل في الأخير دوافع وجود الرّواية (الحكاية الأصلية).

ستتضّح الصورة أكثر من خلال رواية (كرنفال) التي عمد فيها "**محمد الباردي**" إلى توظيف الصناديق الصينية بغية تعقب الأحداث والأخبار، التي من شأنها أن تجيب على عدّة أسئلة قد قام بطرحها على الشّخصيّات (الرّواة)، لعلى أهمها كان حول قضية انتحار الشّخصيّة البطلة (سليم النجّار)، الذي سيكتب سيرته الذّاتية.

والبداية كانت مع أهل المدينة التي تجري فيها أحداث (الكرنفال)؛ حيث يقول: «جاؤُوا. قالوا سليم النجار، أستاذ الفلسفة والكاتب والشاعر انتحر، أنهى حياته جبانا برصاصةٍ في الرّأس

[1]- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص156.

في حجرة في فيلا الأميرات. وحدها ياسمين بكت وهي تروي لكم الحكاية»[1] فأصل الحكاية يقوم على تلقف أهل المدينة خبر انتحار المثقف (سليم النجّار)، في حادثة يلفها الكثير من الغموض والفضول، ما دفع بمختلف الوسائط إلى نقل حادثة انتحاره وفق منظورات مختلفة ومتضاربة في بعض الأحيان، نتج عنها عدّة حكايات تتعدّدت واختلفت وفق اختلاف المصادر والمآرب كل هذا يتمّ ميتا إخباريا؛ حيث «إن ما يميز ميتاقص الصندوق الصيني، أن الانتقال فيه من العوالم الأرحب إلى ما هو دونها، يشفع –عادة– بسرد "إخباري" Diegetic، وسرد "ميتا إخباري" Metadiegetic؛ يُعلِّق فيه على السرد الإخباري، ويقوم بذلك سارد واحد، أو غير سارد. أما العوالم الأكثر غوراً وانحساراً فيوسم سردها أنه "قص تحتي" Hypodiegetic، أو "قص تحتي مضاعف" Hypo–Hypodiegetic، بالاستناد إلى عدد العوالم المبتدعة، كما أن القارئ يظلُّ عالماً، بانتقال السرد من أفق إلى آخر، ولا يلغي ذلك –بالطبع– تفاعل عوالم الرواية بعضها ببعض، فذلك مبتغى الكاتب في غالب الأحيان»[2] وهذا ما أعمل على إظهاره في تحليلي، لأنّ ما يهمّ الباحث الميتاروائي هو كيف يشير لنا كل من الرّاوي أو الشّخصيّة إلى أنّه سينقل الواقعة (الخبر/ القصة) ميتا إخباريا لا خبريا، ففي الأوّل (ميتا إخبار) الرّوائي يحول قناة الحكي للشّخصيّة بعدها يتمّ الحكي.

أمّا في الثّاني (الإخبار) الشّخصيّة تقوم بنقل الواقعة مباشرة دون توطئة من الرّاوي، لذا فالرّاوي "**الباردي**" يؤكد أنّه «تعدّدت الإجابات وتحوّل الخبر إلى حكايات وبتعدّد الحكايات يتعدّد الرّواة، والحكاية الواحدة يشترك في سردها أكثر من راوية، وكل راوية يضيف إلى الحكاية من خياله ما شاء»[3] غير أنّ هذا التعدّد لا يشتت نظام المبنى الحكائي كما سبق وأكد "**أحمد خريس**" فبينما يقوم الرّوائي بتشذير الحكاية الإطار، يعمل على إحداث رابط بين هذه الشذرات يحيل إلى الثيمة الأساسية، وهذا ما تؤكده الشّخصيّة (ياسمين) التي كانت

---

[1]– محمد الباردي: الكرنفال، ص21.

[2]– أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص ص156–157.

[3]– محمد الباردي: الكرنفال، ص160.

تربطها علاقة وطيدة بـ (سليم النجّار) فعندما حاورت "**الباردي**" الذي يعمل على كتابة سيرة البطل المنتحر قائلة: «عندما تحكي الآن قصّة سليم النجّار، ولم يبق لك غيرُ الحكي وما الحياة في النّهاية إن لم تكن حكاية طويلة تتعدّد فيها الفصول وتتنوّع ولكنّها تحافظ على ما يربط بينها حتّى يكون لها معنى؟»[1] ليتأرجح الحكي بين الرّاوي "**الباردي**" والشّخصيّات التي تتداول دور الرّاوي في كل مرة يؤثث فيها "**الباردي**" مستويات الصوت، ما ينتج عنه تناقل بين التأطير المعرفي الذي يخبر عن الوجود الواقعي (حادثة الانتحار)، والتأطير الأنطولوجيّ الذي يشتغل بالحكاية عن الحكاية، لذلك «يضع نيلز (1997) تمييزاً بين التأطير المعرفي (epistomic framing) والتأطير الوجودي (الأنطولوجي) ontological framing، وهذا يعني التمييز بين القصص المؤطرة التي هي نتاج الشخصية الخيالية، والقصص المؤطرة التي، في الواقع، حدثت»[2] ومن بين صور تجلي التأطير المعرفيّ / الإخباريّ الذي يكرس التّمثيل الواقعي، يتجسد في الرغبة الملحة لمؤلّف سيرة (النجّار) عندما يسأل (جدته) عن معلومات تخص (والده) حتى يتسنى له معرفة أشياء عن طفولته، فردت عليه (ياسمين) التي لا تفوت فرصة حتى تشير إلى العلاقة المتوترة بين الرّاوي (الباردي) والبطل (النجّار) قائلة: «قالت لك الحاجةُ: "لماذا تسأل الآن عن المرحوم الكبير؟ ها هو ولده قد التحق به وماذا بقي لي؟ ترك لي حفيدين لا أعرف في أيّ مكان يعيشان وفي أيّ مدينة ينامان". قلتَ لها: "أريد أن تحكي، فماذا بقي لنا في هذه الدّنيا غير الحكي؟ حياتنا كلّها حكاية كبيرة ونحن أبطالها، بل نحن الّذين نصنعها". قالت لك: "ومن أين أبدأ لك الحكاية؟" قلت: "يا حاجة ابدئيها من حيث شئتِ، فالحكاية نبدؤها من حيث نريد"»[3] كما أنّه يعمل على توسيع دائرة الحكي، ويبيح سلطته –الحكي– للعديد من الشّخصيّات التي تتخذ

---

[1]– المصدر السابق، ص08.

[2]– مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2012، ص ص65–66.

[3]– محمد الباردي: الكرنفال، ص ص11–12.

موقع الرّاوي بإيعاز من الرّاوي "**الباردي**"، ليأتي الدور على حكاية (أمه) التي يسألها آملا في إيجاد إجابة عن دافع الانتحار، تمهد (ياسمين) قائلة: «قلت: "لها أحكي، قولي أيّ شيء، أنت أمّه وأنت أصل الحكاية". قالت: "أتعبني عندما ولدته وها هو يتعبني عندما فقدته»[1] أمّا التأطير الأنطولوجيّ / ميتا إخباري فيظهره الشاهد الذي يحدثنا عن (صبي) يشتغل في مقهى المدينة، كما أنّه يُعنى بجمع أخبارها وسردها لزوار المقهى، فكانت حكاية (سليم المنتحر) مادة له ذات صبيحة، فـ «هذا الصّبيّ، صندوق الدّنيا، صندوق العجائب والغرائب، لا يريد أن يأخذ جرائده ويمضي، يضرب بالملعقة الصّغيرة على الفنجان لينّبه إلى الحكاية الّتي يرويها، وحكايته هي حكاية الدّنيا، حكايةٌ تتناسل وتتوالد ولا تريد أن تنتهيَ»[2] وهكذا هي (الكرنفال) التي تتناسل حكايتها المتحورة حول قضية انتحار المثقفين والمبدعين (النجّار) الذي رصد أسبابه عدّة رّواة.

غير أنّ الغاية دائما في الميتاروائي عند اعتماد الشّكل المَاتَرْيُوشْكِي (الصناديق الصينية/ البابوشكا) هو التأثيث لهذه التوالدات القصصية، ليكون هذا الشّكل من بين الأشكال التي يتضاعف فيها الحضور الأنطولوجي للخطاب، الذي يبحث دائما على كواليس الكينونة الرّوائية، فإذا كانت الأشكال الأخرى في القسم الميتاروائي (الحكاية الثّانية) هي التي تتبع مسارات الوجود السّردي، فإن مع المَاتَرْيُوشْكَا تتكاثف هذه الممارسة الانعكاسية مع كل قصة تتوالد سرديا.

---

[1]- المصدر السابق، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

خلاصة:

شهدنا في هذا الفصل كيف يسمح التّشكيل الانعكاسيّ للرّواية بالكشف عن المعالم الجنينية للعالم الرّوائي، وكيف يحيك الرّوائي بنى البطانة التي ستسهمّ في تكون النصّ وبزوغه للنور، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ الرّوائيين يتفاوتون في الإبانة عن الخلفيات الأنطولوجيّة للإبداع، هذا ما يفسر حضور شكل عند روائي، وغيابه عند آخر.

كان الرّوائي يدلي بحقائق عن شخصيّته عبر اللقاءات الإعلاميّة، والوسائط الرقميّة فحسب، ها هو يجعل من طقوس الكتابة ملحقا سّرديا يرسم من خلاله طبيعته النّفسية وعقليته الفنّية، ليسهمّ في تعدّد قنوات التّلقّي، ومدارات التّأويل عند القارئ انطلاقا من الخبرة التي يكونها هذا الأخير عنه من خلال نصه.

في حين تقوم كل من الرّواية المضادَّة، وعوالم الشّخصيّات، والتّوالد الذّاتي على توضّيح التوجه الفكريّ، والنزوع الإيديولوجيّ للمؤلّف؛ حيث يشتغل من خلال هذه الأشكال على بسط رؤيته وتأملاته المعرفيّة والنّقدية، وما يتجاذبها من تغيرات وصراعات.

ويظهر التّخييل المرآوي، والمَاتَرْيُوشْكَا منشأ شذرات المحكيّ الرّوائي، ففي السّرد التّقليدي لا يتمكن القارئ من معرفة النواة الأولى للرّواية لكن مع الميتاروائي، وبالاعتماد على الأشكال السّابقة يصّرح الرّوائي بمصدر عالمه التّخييلي (الواقع أو التّاريخ أو التّراث أو الوهم أو الحلم أو الذاكرة).

أمّا شكل التأّثيث المرآوي الذي يعدّ الرّواية واقعة كُوسْمُولوُجِيَة الأساسي فيها ليس الكلمات ولكن كيفية بناء عالم الكلمات وتأثيثه، فيعتبر من الأشكال الرئيسة التي يهيكل بها الميتاروائي توجهه الفنّي الانعكاسيّ، فبفضله ننتقل من الرّواية إلى الميتاروائي – بغيابه يغيب الميتاروائي– فبواسطته ينقل الرّوائي حيثيات الخلق (اختيار الشّخصيّات، والزمان والمكان، واللّغة، والحدث...)، ومعاناته (سدّة الكتّاب، وتعثر البداية، وغياب النهاية وصعوبات النشر...) ويشرح منطلقاته في اختيار وحدات نصّه كـ (عتبة العنوان) مثلا التي يوضّح من خلالها موجبات تحديد العنوان، والإشكالات التي تواجهه لاعتماده، وهنا تكون

العتبات كموضوع منتمي للمحكيّ الرّوائي، وليس نصا موازيا مستقلا عن المحكيّ، لنخلص في هذا الفصل إلى أنّ رواية الرّواية لذّاتها ينقلنا من مغامرات الكتابة إلى كتابة المغامرات.

الفصل الرابع:

التّفاعل

وموضع الذّات المتلقّية في الميتاروائي

تمهيد:

بعد طغيان النّظريّة النصانيّة التي استبعدت السّياق، وقللت من فاعلية القارئ ها هي نظريّات التّلقّي بمختلف توجهات روّادها، وبتعدّد مقولاتها تدعو إلى ميلاد القارئ وفي المتون الرّوائية المنتقاة تتموضع أشكاله بمستويات متعدّدة تظهر الدّور الكبير الذي يشغله القارئ (قبل، وأثناء، وبعد) الممارسة الإبداعيّة في الاشتغال الميتاروائي.

عنون الفصل بالذّات المتلقّية لا القارئة من أجل توسيع دائرة التّواصل الإبداعيّ بين المرسل (الرّوائي)، والرسالة (الرّواية)، والمرسل إليه المتمثل في (القارئ) ومختلف المؤسسات (الدينيّة، والثّقافية، والاجتماعيّة)، ولإعطائه دينامية وفاعلية أكبر من خلال شكل المؤلّف القارئ الذي سأقدم في فحواه حضور السجل النصي الخاص بالمؤلّف، وكيف ينتقل من تجربة القراءة إلى تجربة الكتابة، أين ينفث تجاربه الذّاتية، ومرجعياته الثقافيّة في نسيج خطابه الرّوائي، كما يناقش دوافع خياراته الفنّية بخاصّة عندما يُفعل آلية التناص المضاد (البَارُودْيَا) التي تُخرج الخطاب الرّوائي من منطقته المألوفة، كما أنّها تُخول للمؤلّف أن يعانق التّراث المحليّ والعالميّ، ليستلهم منه مقتطفات سردية من شأنها أن تمنح للتّشكيل علائق جديدة، وللدّلالة معنا متجددا يتماشى مع المنطلقات التّقويضية لما بعد الحداثة أو معارضا له وفق ما يعزّز الأنساق الثقافيّة العربيّة.

أمّا فيما يخص أشكال (المتلقّي المستعطف، والمتلقّي الخصم، والقارئ المغيب) سأوضّح من خلالها طبيعة العلاقة التي تربط المؤلّف بالقرّاء، وأناقش في شكل الرقابة الصور السلبية لمختلف السلطات المتلقفة للعمل الرّوائي، وذلك بعرض مستويات وآليات التجريم والبتر التي تحد من حرية الإبداع.

ختاما أقدم شكل البَارَانُويَا الذي سأتطرق فيه إلى الرّد المباشر والقاطع للمؤلّف كذات متلقّية لمختلف الخطابات من أجل إثبات علو كعبها كذات خلاقة في خضم التيارات والمقولات التي تدعو إلى إضمارها أوموتها.

قبل الخوض في تقديم أشكال الذّات المتلّقية مرآويا، أريد أن أنوه في هذا المقام إلى قضية هامّة ألا وهي صور القارئ داخل الخطاب الميتاروائي؛ إذ توجد صور للمؤلّف القارئ للتّراث (العربيّ، والغربيّ) أو لنصوص معاصرة له (عربيّة، وغربيّة)، وهناك صور للمتلقّي الخصم وهي التي يكون فيها: (المؤلّف خصما للقارئ، والقارئ خصما للمؤلّف، والقارئ خصما للشّخصيّات)، بالإضافة إلى صور للمتلقّي المستَعطِف وهي: (المؤلّف المستَعطِف للقارئ، القارئ المستَعطِف للمؤلّف)، أضف إلى ذلك صورا للقارئ المغيب على المستوى (التّشكيلي أو الأيديولوجيّ)، والتزاما مني بتوجه الرّوايات استحضرت في مقاربتي للنصوص الصور التّالية: المؤلّف القارئ للتّراث، والمتلقّي الخصم في صورته (المؤلّف خصم للقارئ) في حين ورد المتلقّي المستَعطِف في صورته (المؤلّف المستَعطِف للقارئ)، أمّا تغييب القارئ فكان على المستوى (الأيديولوجيّ) كل هذا سيتضّح أكثر في ثنايا الفصل.

أولا: المؤلّف القارئ.

شهدنا فيما سلف أشكال تجلي الذّات المؤلّفة مرآويا، بالإضافة إلى أشكال تشكل النصّ الرّوائي، الآن أنا بصدد مقاربة أشكال انعكاسيّة التّلقّي، والبداية ستكون مع المؤلف القارئ للتّراث الذي يُبرز لنا مرآوية القراءة، فمثلما توجد في الميتاروائي كتابة عن كتابة توجد قراءة عن قراءة، وتطلق "**إيرن فيشون**" Erin vachon على هذا الإجراء مصطلح لاس مينيناس وهو عبارة عن «دراسة الما – بين. وكذلك ما وراء القص (...) هو كتابة عن كتابة وبالمثل قراءة عن القراءة. في "ما وراء القص" نكون، نحن القراء، ذات النص على الرغم من أنه قد كُتب. وبالأحرى ذات النص تقرأ نفسها: "ما بين كائن– النص والقارئ. وبالطريقة نفسها، تكتب الذات الآن: "ما بين كائن– النص والمؤلف. إن ما وراء القص هو دراسة "الما– بين"»[1] ف "لاس مينيناس" نشاط متضمن لنفسه فهو ليس كتابة روائية صرفة، ولا كتابة نقدية خالصة فهو الما – بين، والشيء نفسه مع القراءة فهي فعل منفتح؛ أي قراءة

[1]– إيرن فيشون: جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص59.

ثانية على قراءة أولى، ولديها مستويان: الأوّل عندما تتمثل مراكز الثقافة داخل الرّواية؛ حيث يعمد المؤلّف إلى كشف أهمّ الكُتاب الذين تأثر بهم، وأبرز الأعمال التي رسمت مساره الإبداعي. الثّاني عندما يرسم المؤلّف مسالك تلقّي النصّ لقارئه، ليلتبس الوضع على القارئ في الميتاروائي ما يدفعه إلى القول: «هل أقوم أنا بقراءته أم يقوم هو بقراءتي؟»[1] في حقيقة الأمر طبيعة الميتاروائي المركبة تفرض كفاية نقدية، وسردية، وثقافية لفك شفرات الناص المركزي (الرّوائي)، لهذا فهو يقرأ ويختبر القارئ أكثر مما يختبر القارئ الخطاب الميتاروائي ويحمله تأويلاته؛ إذ هو عبارة عن مضمر نقدي يحتاج منه تقعيدا دقيقا، فقراءة الميتاروائي تقوم على تأويل الشّق الميتاروائي بتفكيك الرؤى النّقدية المبثوثة في الرّواية القائمة على نزعة تعليمية متعالية متفاوتة من طرف المؤلّفين والمؤلّفين النّقاد لا التّركيز على الشّق الرّوائي فحسب.

يتفاوت تركيز المؤلّفين حول فعل الكتابة أو القراءة، وفي هذا المقام يشير "**واسيني**" إلى جدول إبداعه قائلا: «في الليل أكتب قليلاً وأقرأ كثيراً. وكثيراً ما تكون القراءات مبرمجة متوازنة مع ما أكتب (...) وقد أقضي وقتاً معتبراً في المكتبات كمكتبة معهد العالم العربي، ومكتبة فرنسا ومكتبات الجامعات الباريسية الكثيرة»[2] فهو يشير إلى أنّ فعل القراءة لا يقل مكانة عن فعل الكتابة، بل إنّه يعتبره اللبنة الأساس لتّكوين الخلفية النصيّة لدى الرّوائي، ففي إحدى مقابلاته الإعلاميّة يصرح بأفضل خمسة* كتب كان لها الفضل في تشكيل توجهه الفكريّ والفنّي، وفي الرّواية يظهر ولعه بـ (ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت)

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو: مسار، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2014، ص96.

[2]- عبد الله ناصر سعد الداوود: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتبون، ج2، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–السعودية، 2011، ص ص141–142.

* هي: «الحرب والسلام: للكاتب الروسي ليون تولستوي، كانت رهاني وتحدي الأكبر، وما تزال في كتابة رواية تاريخية بها رائحة الماضي الذي لا يموت، والحاضر المعيش. في البحث عن الزمن الضائع لمرسيل بروست: لأن به عطرا غريبا من ألف ليلة وليلة. كارمن لبروسبير ميريمي: لأني شممت في لحظة من اللحظات رائحة ما في كارمن حسستني أنها قريبة مني، بل أكثر من ذلك أنها من القبيلة التي أنتمي إليها»، بالإضافة إلى ألف ليلة وليلة، ودون كيخوتة. سِهاَم شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004–2014)، ص216.

ويفسر تعلقه بهما قائلا: تأثرت بـ «ألف ليلة وليلة: لأنه وجه طريقي نحو الكتابة الأدبية وأخرجني نحو طريق الحياة ومنعني من الانغلاق. وأكد لي أن اللغة العربية التي قالت المقدس بإمكانها كبقية اللغات أن تقول الدنيوي والإنساني.

دون كيخوتة: علمني الانتصار للخير، ونبل خوض معركة المعرفة حتى عندما ندرك أن معركتنا خاسرة لحزتها، ولكننا أعلى يقين بأن الحياة ستكون هي الفيصل في النهاية»[1] وعطفا على ما سبق نجده يسرد للمتلقّي تعلقه بكتاب (ألف ليلة وليلة)، و(دون كيشوت) في كتاباته؛ حيث بدأت علاقته بـ (ألف ليلة وليلة) في المسجد بعد صدفة غريبة أوقعته في التباس بينه وبين القرآن الكريم أثناء القراءة يقول: «اكتشفت عندما كبرت قليلا، أن قرآني لم يكن في الحقيقة إلا كتاب ألف ليلة وليلة، في جزئه الأول، المطبوع بمكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، بالغورية بالقاهرة، بأوراق وحروف ورائحة لم تكن بعيدة عن رائحة القرآن»[2] لم يكن "**واسيني**" شاذا عن غيره؛ إذ سيطرت عليه شهوة نص (ألف ليلة وليلة) نظرا للعوالم الأسطوريّة والخرافيّة التي غزت قلبه، وسلبت مخياله ما دفعه إلى سرقة الكتاب، ومن ثمة إصابته بلعنته على حد تعبير جده الأندلسي (الروخو) الذي يسأله الطفل "**واسيني**" عن عوالم الكتب قائلا: «أية عدوى يكون سببها كتاب يا جدي؟

– أن يخسر الحياة كلها ويبعثرها ركضا وراء الكتب. أن يرى في الكتاب حقيقته الوحيدة. أن يُبتلى بكتاب ولا يرى الحياة إلا من خلاله. أن يتبعه الكتاب الذي سرقه حتى القبر»[3] لكن سرعان ما تخلص الطفل من عذاب الذنب الذي اقترفه عندما طمأنه (السيد الأعظم) الذي سبق وتنبأ له بدخول عوالم الحرف (الكتابة) قائلا: «أنت سرقته ممن؟ من لا أحد. من النسيان. فأنت أنقذته من الموت (...) أنت لم تسرق إلا الروح من الموت لكي لا يمسها بظله القاسي، وتجعلها تستمر. تستمر في قلبك وحرفك. اليد التي وضعته هناك ليست إلا

---

[1]– المرجع السابق، ص215.

[2]– واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص202.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

آلة مسخرة ليد أخرى كانت ستأتي وأتت. يدُك»[1] يثير الشاهد قضية هامّة ألا وهي القراءة الإبداعية (الإنتاجية) التي تنقل استجابات القارئ من مرحلة الاستقبال والتّفاعل إلى الإنتاج، وذلك بتجاوز مستوى القارئ التّقليدي الذي يكتفي بالقراءة السلبية من أجل التوجه إلى مستوى القراءة الفعالة التي تخلق مسالك تخييلية وإبداعيّة جديدة، تفعل دينامية ذائقة العصر استمرارا أو انقطاعا، وتمثيلا عن هذا يقول: «في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" رمل الماية والمخطوطة الشرقية، اختبرت عوالم "ألف ليلة وليلة" فانطقت دنيا زاد وجعلتها تخرج من صمتها لتفضح ما حجبته شهرزاد (...) لقد انطلقت في علاقتي بها من السؤال التالي: هل تمثّل شهرزاد النموذج المثالي؟! وهنا اختلط العمل الجامعي بالعمل الإبداعي، أو السؤال النقدي المفكّر فيه بالعمل الفنّي الحرّ. فاكتشفت في النهاية أن شهرزاد لم تقل إلا ما كان السلطان يريد سماعه»[2] فتوظيفه لصوت (دنيا زاد) المعارض لما جاءت به أختها (شهرزاد) من شأنه أن يفضح ويكشف الهامش التّاريخي بسرد المسكوت عنه والمغيب في مملكة الذكورة، لتصبح بهذا المعارضة (دنيا زاد) صورة مشوِهة للنّموذج المثالي الذي كرسته (شهرزاد)، ومحورا سرديا مستحدثا، ومعادلا موضوعيا لتّقويض السلطة الذكورية للملك (شهريار)، وقد تأتى هذا بفضل القراءة الثّانية للتّراث التي لا تُسَلِم في كثير من الأحيان بما كرسته النصوص الأولى.

فالقراءة إذا فعل خلاق يعطي للنصّ حياة أخرى، كما أنّها تعتبر استراتيجية ضرورية لصناعة الكُتاب والذائقة الجديدة؛ فهي ليست مجرد ممارسة عقيمة لدى بعض القرّاء عن هذا يقول: «كل ما حدث لي فيما بعد مترتب عن تلك اللحظة التي فتحت فيها خطأ كتاب ألف ليلة وليلة. تلك اللحظة غيرت نظام حياتي وأحاسيسي نحو الأشياء وأدخلتني غمار التجربة وقذفتني داخل عالم لم أكن مهيأ له»[3] في الجزئية نفسها نجده يشيد بمكانة "**سرفانتس**"

---

[1]- المصدر السابق، ص206.

[2]- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص68.

[3]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص ص202-203.

وروايته (دون كيشوت) في حياته الشّخصيّة والفنّية؛ إذ يقول: «في الثانوية: الكتاب ليس فقط رفقة جميلة، لكنه حياة أخرى نعيشها بشكل مواز. والكاتب ليس رجلا مبهما، أو كلمات أو ثلاث على رأس غلاف كتاب ما، لكنه كائن سخي يمنحنا قلبه من دون أن يطالبنا بمقابل مشابه»[1] ليرد عليه (سرفانتس) الذي استدعاه "**الأعرج**" في نصه ليشغل دور شخصية المؤلّف العالميّ المروي له في حوارية متخيلة قائلا: «جميل أن يستمر الإنسان في وجدان الآخرين بنفس الألق كما لو أنه كان حيا»[2] لينتقل المتلقّي (واسيني) من مجرد قارئ مستقبل إلى مبدع ثان، ومنه تتجدّد دورة حياة النصّ، وديمومته انطلاقا من العلاقة التّفاعلية القائمة بين النصّ والقارئ (من النصّ إلى القارئ، من القارئ إلى النصّ)، وهذا ما صرح به (السيد الأعظم) لـ (واسيني) قائلا: «أنت في النهاية ثمرة كتاب. والكتاب عاش فيك ومنك. انتبه إلى هذا جيدا. لقد وُلِدتَ من ماء الحرف وليس من جليد اليقين»[3] والمتتبع لأعمال "**واسيني**" يلاحظ تفاعله مع مختلف النصوص التّراثية، وقد لمحنا من خلال شكل "السير ذاتي المرآوي" كيف تفاعل إنسانيا وفنّيا مع التّراث، كما سنلاحظ هذا الاستلهام بتفصيل أكبر من خلال التّفاعل البَارُودِي مع رواية (دون كشيوت).

ثانيا: الباروديا.

تعدّ البَارُودْيَا من بين أهمّ المصطلحات النّقدية الباختينية، والأدوات الإجرائية في الآن نفسه التي استثمرها الميتاروائي لتوضّيح صور التّفاعل النصي؛ حيث كان "**ميخائيل باختين**" سباقا لوضع جهاز مفاهيمي يعنى بأساليب تشييد اللّغة في الرّواية، أين يعمد الرّوائي إلى دمج كلمته بكلمة الآخر سواء كان من رحم الرّواية (الرّاوي، والشّخصيّة، والقارئ) أو خارج النسّق الرّوائي (الأعلام) والمؤسسات (الثّقافية، والدينيّة، والاجتماعيّة) في حوارية تستهدف شحن التّنوع الكلاميّ للرّواية.

---

[1]- المصدر السابق، ص383.

[2]- المصدر نفسه، ص375.

[3]- المصدر نفسه، ص209.

وقد اعتمدت في تطبيقي للشّكل البَارُودِي على المنجز الباختيني، نظرا لاحتوائه على عدّة مقولات من شأنها أن تسمح لي بتقديم الشّكل بأسلوب مختلف عما هو موجود في الدّراسات الأخرى التي اكتفت بالكشف عن العلاقة التناصيّة، ومواطن السخرية بين النصيّن، في حين أعمد في هذا المبحث إلى تفكيك الشّكل البّارُودِي في (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) انطلاقا من توظيف مصطلحات "**باختين**" بغية فهم مراحل تشكل المعمار البَارُودِي، متجاوزة بذلك مصطلح التناص والتّعالق النصي؛ لأنّهما يعتبران امتدادا لما جاء به "**باختين**"، زد على هذا التناص يخدم مبادئ الخطاب ما بعد الحداثي (موت المؤلّف) غير أنّ الرّوائي المعتمد نصه في المقاربة عمل على تقويض هذه المسلّمة.

بالرجوع إلى مفهوم البَارُودْيَا (المحاكاة الساخرة) نجد أنّها: «نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافُق نوايا اللغة المشخصّة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطًا وسطحيًا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مَالِكٌ لمنطقِهِ الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطًا وثيقًا باللغة التي بُوشِرتْ عليها»[1] فالبَارُودْيَا ميتاروائيا تتخطى مرحلة المعارضة والتناص إلى الأَسْلَبَة والتَنْوِيع انعكاسيّا من أجل كسر حرف الطرف الآخر، الذي يعاد تبئيره وفق ما يتماشى مع المعطيات الجديدة للرّوائي، والتي بدورها تتجاوز السخرية من النصّ السّابق إلى تقويض سلطته التّراثية ودحض شروط قبوله عند المتلقّي؛ وذلك بإخراجه من غمد التّراث لإعادة تحويل ومطاوعة العناصر الصانعة له، حتى يثبت نسبيته وثغراته، لتفتح له آفاقا جديدة.

من هنا أسأل أين يكمن الفرق بين الاشتغال البَارُودِي والتناص؟ هذا ما سأكشف عنه عند تفكيك الخطاب البَارُودِي كشكل من أشكال الميتاروائي؛ إذ تتّميز المحاكاة الساخرة في الرّواية عن الميتاروائي في كون هذا الأخير تكون فيه البَارُودْيَا انعكاسيّة؛ حيث يكشف لنا

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص18.

عن مصدر النصّ الغائب داخل النصّ الحاضر، كما أنّه يوضّح نوايا وبواعث الاستدعاء والغاية منه في بعض الأحيان.

تتبعت منحى اشتغال البَارُودْيَا انطلاقا من المقاربة التي قمت بها لمؤلفات "**باختين**" بالإضافة إلى أسلوب بناء "**واسيني**" لدهاليز (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) وقد وجدت شبكة غير متناهية من المفاهيم والتّقنيات المؤتلفة كلّها في نسيج واحد، نتج عنه تماه سردي نقدي يُشهد فيه لـ "**واسيني الأعرج**" بالاستحداث؛ فإذا كان استلهام النصّ الغائب يصب في خانة موت المؤلّف، فإنّ "**الأعرج**" جعل منه أداة لتّقويض الخطاب ما بعد الحداثي الذي يطوق سلطة المؤلّف انطلاقا من تفعيل آلية التناص، وذلك بإثباته لفعالية المؤلّف في إعادة تبئير النصّ الغائب، لذا للاقتراب من تخوم الرّواية اقتضى مني رؤية قرائية منفتحة وربما مختلفة للاشتغال البَارُودِي المعهود في بعض الدّراسات*؛ لأنّ البَارُودْيَا الميتاروائية تهدف إلى تهكير تقنيات النصّ الأصليّ، لتّفكيكه من أجل تقويض معماره العام، في حين البَارُودْيَا الرّوائية تسعى أساسا إلى السخرية من ثيمة النصّ، فهذا الشّكل يُظهر تفرد الرّوائي في بنائه الانعكاسيّ الذي تكسوه الخبرة الأكاديمية في الطرح.

يبدأ بناء البَارُودْيَا بمعارضة المؤلّف لنموذج ما سابق أو معاصر له، ففي هذا المستوى يظهر المؤلّف مدى تأثره بالنصّ المُحَاكَى حتى يستقيم الهدم في المحطات المقبلة، و«المعارضة الأدبية كالمحاكاة، هي تقليد أسلوب غريب أو فريد، أو هي ارتداء قناع أسلوبي أو التحدث بلغة ميتة. إلا أنها تطبيق محايد لمثل هذه السخرية بدون الباعث الخفي للمحاكاة، وبدون الحافز الساخر»[1] تُستبعد السخرية والتهكم في المعارضة؛ لأنّ غرضها أوّلا هو إنشاء تفاعل بين نصين، وثانيّا إظهار مدى تقديس النصّ المُحَاكِي للنصّ المُحَاكَى؛ حيث إنّ جوهر البَارُودْيَا هو السخرية من نص ذو قيمة فنّية، ولديه قبول منقطع

* أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ودراسة محمد محمود الخزعلي: الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية "الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا).

[1]- فريدريك جيمسن: ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص260.

النظير في تقاليد التّلقّي، حتى يتحقق الخرق للياقة الأدبيّة، ومنه التّأسيس لمُودَرْنِزَم أدبيّ آخر تسعى ما بعد الحداثة إلى تكريسه لصناعة جماليات جديدة.

عارض "**واسيني**" المؤلّف، والشاعر، والكاتب المسرحي الإسباني "**ميغيل دي سرفانتس**" Miguel De Cervants في رائعته العالميّة (دون كيشوت) في عدّة مستويات أذكر مثلا: (النزعة التجديدية، والشّخصيّات، والرحلة، والتوجه التّاريخي، والنظام الزمنيّ...) مفسرا معارضته قائلا: «أنا أومن بتحاور النصوص وأومن أن البشرية لا تكتب في نهاية المطاف إلا نصا واحدا كما كان يقول جيرار جنيت (...) فأنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي»[1] وهذا ما شهدناه في المبحثين السّابقين (السير ذاتي المرآوي، المؤلّف القارئ)؛ حيث استفاد "**واسيني**" من قراءته لأهمّ النصوص العربيّة والغربيّة مؤكدا على أنّ «التماهي بيننا وبين ما نعرف أو نخلق، هو الدرجة الأولى في سلم الكتابة»[2] تعضيدا لتصريحه سأعرج على بعض صور معارضته التي تخدم بنائية الشّكل البَارُودِي؛ إذ نجد المعارضة على مستوى:

❖ **النزعة التجديدية.**

يشيد "**واسيني الأعرج**" بالتّطور (الكميّ، والنوعيّ) الذي حققته الرّواية العربيّة بعامّة والرّواية الجزائرية بخاصّة؛ حيث تراكم «في الوطن العربي ميراث في غاية الأهمية، أنشأه الرعيل الأول وفرض به النوع الروائي وأعطاه كل مبررات الوجود(...) أما الجيل الثاني، فقد أضاف الكثير لكي يرسخ هذا النوع ويصبح رديفا لما ينشأ عبر العالم ليس أقل وليس أكثر، ومنح الرواية فرصة لكي تخرج من يقينيات تاريخ التحرر العربي إلى الانغماس في دائرة الحاضر العربي من ناحية الحياة والإدراك الروائي»[3] لكن في الآن نفسه يدعو إلى عدم التّسليم بتقاليد الكتابة الرّوائية، وذلك بتتبع مسار التّجريب؛ لأنّ المتغيّرات التي شهدها

---

[1]- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص ص103-105.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص416.

[3]- توفيق عابد: سيدة أفكاري، ولباسي الأوحد وصديقتي الأبدي، الحرية، ضمن كتاب سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ص64.

العالم تتطلب من الجيل الجديد ضرورة الانفتاح على المستحدثات الثّقافية، والنّقدية، والرّوائية لذا وجب تجاوز الصراع القائم بين المحافظين والمحدثين في عالم الرّواية مواكبة للحساسية الجديدة؛ إذ «هناك دائما جيل يهدم ما بناه الآباء بالمعنى الرمزي. يحاولون تدمير الثابت من خلال تقديم الجديد، لأنهم يحاولون تغيير صورة الأدب وفتح آفاق جديدة أمامه لكي يتخطى عتبات التكرارية. فهذا هو الفعل الروائي الطبيعي للجيل الجديد»[1] ليتبع "**الأعرج**" تيار التّجريب مقتفيا أثر النزعة التجديدية التي تميزت بها رواية (دون كيشوت)، فهذه الأخيرة اتسمت براهنية التّقنيات السّردية، والرؤية الأدبيّة ما دفع به إلى القول: «كنت دائما أظن أن من كتب دون كيشوت لابد أن يكون رجلا مجنونا، قبل أن أتأكد مع الزمن أن استمراره في وجداننا الأبدي متأت أصلا من كونه كان خارج كل نظام، حتى ما يسمى بالعقل. كان يشبه أعماقنا وأسرارنا. في كل عصر يقترب منا أكثر كأنه لا يتحلل كبقية المخلوقات ولا يتقادم أبدا»[2] فخصوصيتها التعبيريّة والتّشكيلية جعلت منها كتابا للكتب؛ إذ استطاعت أن تتصدر التّاريخ الأدبيّ العالميّ، لتكون مرجعا للإبداع والتّمرد؛ حيث كانت جمالياتها منهجا للكتابة الإبداعيّة عند العديد من المبدعين، ومنهم "**واسيني**" الذي يصّرح قائلا: «الكثير من عمران رواياتي يدين لهبلك الجميل. ربما لأنك كنت مبدعا خارج عواصف الوقت»[3] وقالب التّشكيل، كما أنّ كثير من الدّراسات النّقدية والأدبيّة وجدت ضالتها في رواية (دون كيشوت) ما يؤكد اتساع نطاقها التّجريبي.

❖ **الشّخصيّات.**

تعدّدت المصادر التي يستلهم منها المبدعون شخصيّاتهم المتّخيلة، فنلفي مثلا المخيلة العربيّة، والعالميّة، والتجربة الشّخصيّة... وقد استطاع "**سرفانتس**" أن يجعل من شخصيّاته المركبة والمثقلة بحمولتها الدينيّة، والنّفسية، والسّياسية، والاجتماعيّة شخصيّات حقيقية لامس

[1] فائزة مصطفى: بيتنا الأندلسي سينهار قريبا، إذا لم نحافظ عليه، ضمن المرجع السابق، ص224.

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص ص363-364.

[3] المصدر نفسه، ص425.

من خلالها النزعات البشريّة الباحثة عن القيم الإنسانيّة التي دفنت في مقبرة العار ما أسهمّ في خلودها ضمن الإرث الأدبيّ العالميّ.

وامتثالا للرّواية تعتبر (دولسينيه دي توبوزو) بطلة "**سرفانتس**" أيقونة العنصر النسوي في روايات "**واسيني**" التي تشرب تفاصيلها، ونثر شعاعها في نصوصه، ليصل به الأمر إلى أن يضع بطلاته في مقارنة معها ما أثار انزعاج إحداهن (مينا)، وعن هذا يقول: «كل امرأة أحبها وأحب جرأتها، كان لها وجه زريدة بشكل ما من الأشكال. في مرة من المرات قلت لمينا كأنك زريدة. نظرتْ إليّ بعنف وقالت: شكون هذه الرناكة ثاني؟ من وينْ جبتها؟ من تكون هذه المخلوقة؟ اكتفيت بأن ضحكتُ، وقلتُ لها هذه امرأة من ورق (...) هههه وهل تزعل مينا من امرأة ورقية، لا وجود لها إلاّ في كيمياء الأدمغة الذكورية؟»[1] نلاحظ أنّ معارضته تخطت الجانب الفنّي؛ فهو يسعى إلى محاكاة القسم التّشخيصيّ للبطلة، فـ (زريدة) في إيمانه السّردي امرأة ذات وجود تجاوز حدود الصّناعة، ما دفع به إلى أن يوضّح لها حقيقتها قائلا: «مشكلتك يا زريدة أنك كنتِ بين الورق والحياة، على نفس المسافة. ولهذا، كل من يقرأ عنك حقيقة مؤولة أو محرفة قليلا، لكنها موجودة. أنتِ من لحم ولغة ودم وفرح وكبرياء وحكاية. حكيتُ لها قصتك كما رواها سرفانتس في كتبه. امرأة موريسكة في الظاهر. مسيحية جبّبتها في لالة مريم. الغريب أني في الكثير من الأحيان تخيلتك ورسمتك»[2] ليعكس من خلالها المنشأ الذي احتضن طفولته، وجنونه، وإلهامه الذي لا ينضب؛ فهي تمثّل صورة متشظّية لكلّ النسوة اللّواتي مررن في حياته وإبداعه.

يصعب حصر مواطن معارضة "**واسيني**" لـ "**سرفانتس**" في مشروعه الرّوائي بعامّة، وفي النّموذج المختار بخاصّة، وما قدم هو مجرد مثال بسيط يخدم مراحل تطور الشّكل البَارُودِي، فبعد الانتهاء من مرحلة المعارضة التي تعدّ شكلا من أشكال التناص يُقْدم الرّوائي على مرحلة المُدَاهَنَة التي «تجعل كل تعريفات الأبطال لذواتهم قلقة، والكلمة

---

[1]- المصدر السابق، ص390.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فيها لا تتشبث بمعناها، وهي مستعدة أن تغير في كل لحظة نغمتها ومعناها الأخير، وكأنها حرباء»[1] يُظهر من خلالها الرّوائي المُعارِض اضطراب كلمة الشّخصيّة، فتارة تنتمي للنسّق العام الذي حدده الرّوائي في نصه الأصليّ، وتارة أخرى تنتفض ضده، فالمفارقة التي تحققها المُدَاهَنَة على مستوى الرؤية الشّخصيّة، بالإضافة إلى الدّلالة من شأنها أن تكون اللبنة الأساس في مرحلة التنويع، وكسر حرف الرّوائي الأصليّ بهدف إعادة بناء نسق جديد، فـ «المداهنة تجعل البطل مزدوج الدلالة، ولا يمكن الإمساك به حتى بالنسبة لنفسه هو بالذات، ومن أجل أن يشق طريقه إلى نفسه يتعين عليه أن يذلل طريقا طويلا، إن المداهنة تشوه بعمق موقفه من نفسه إن البطل لا يعرف أي رأي ولا أي تأكيد ينطوي عليه حكمه النهائي آخر المطاف: هل تنطوي على رأيه الشخصي المعبر عن الندم والإدانة، أو على العكس»[2] وقد عمل "**واسيني**" على استمالة بطلة رواية (دون كيشوت)؛ وذلك بتفعيل كلمتها ضد كلمة مُشَكِلها "**سرفانتس**" الذي تصرف في حقائقها، ما أدى بها إلى التّصريح لـ "**واسيني**" قائلة: «سيدي أعطاني اسما آخر أكثر أناقة، لكني لا أحبه كثيرا لأنه مسح كل جذوري. لقد منحني كل الحياة بكرمه وعطفه وحنان قلبه، حتى أصبحت جزءا من روحه الطيبة والمعذبة أيضا»[3] فالبطلة تتخبط بين رفضها للوضع القديم، وكذلك قبولها للوضع الجديد الذي اختاره لها الرّوائي الجديد "**واسيني**"؛ إذ تقول له «عرفت بعض ما كتبته عني في كتبك، لكن الكثير منه لم يكن صحيحا. المرويات تضخم الأشياء. أنا أبسط وأعقد مما صورتني به (...) معك كل الحق. لم أكن أيضا كما صورني سيدي. لم أكن مسيحية مرتدة. أهلي كانوا من مسلمي أراغونا ومُسِّحوا ليبقوا في أرضهم، لكنهم مع ذلك، طردوا في فترة الملك فليب الثالث مع جدك والقوافل التي جاءت من مدن أخرى»[4] لا تنكر البطلة

---

[1]- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص340.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص365.

[4]- المصدر نفسه، ص373.

(دولسينيه / زريدة) فضل مبدِعها الأوّل في إحلال مظاهر الحياة فيها، لكنّها في آن نفسه تجرم الفعل الذي أقدم عليه ألا وهو طمس هويتها، وهذا التضارب النّفسي الوجوديّ يأخذنا للمرحلة المقبلة.

لكي يستقيم الصوغ البَارُودِي داخل النسّق الرّوائي الجديد لابدّ من إحداث تغييرات جريئة على النصّ الأوّل؛ حيث يشدّد "**الأعرج**" على ضرورة إعادة صياغة التّراث وفق ما يخدم متطلبات وأهداف النصّ المعاصر بالاعتماد على آليات فنّية خاصّة، ففي الأخير «التعامل مع التراث أو المرويات الشعبية وحدها لا يكفي فهذه مهمة تحتاج إلى اشتغال كبير من المبدع لأنه يتخلّى عن وظيفته كمبدع – وهذا القول ناتج عن تجربتي الشخصية المزدوجة جامعية وإبداعية– ليضطلع بأدوار المتأمّل والباحث حتى يحاور المادة الأوّلية التي بين يديه»[1] ولتطويع البنية النصيّة القديمة ونحتها داخل المعمار المعاصر يحتاج الرّوائي إلى اخضاع المادة الأولية للتنويع الذي يعدّ «نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسْلِبَ يُدْخل على المادة الأولية لِلّغة موضوع الأسلبة، مادتَه "الأجنبية" المعاصرة (كلمة، صيغة جملة،..) متوخياً من وراء ذلك أن يَخْتبر اللغة المؤَسْلَبَة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها»[2] فإذا اتسمت المُدَاهَنَة بالتردّد فإن التنويع يسمح للرّوائي بأن يعيد بعث بعض عناصر النصّ بإقدام أكبر من أجل خلق منحا سرديا مختلفا يواجه المنطق الأوّلي بكسر حرف صاحبه الأصليّ، ليسهل له فيما بعد «التحدث عن نفسه في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به. ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحَرْفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية. ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي»[3] ومن أبواب التنويع التي ولج منها "**الأعرج**" بناء رواية (دون كيشوت) نلفي اسم الشّخصيّة، الذي أوغل القارئ في متاهة

---

[1]- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص32.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص18.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

المرجع التّاريخي، والمتّخيل السرفانتسي، والإبداع الواسيني أين اشتغل على تغييره ليتسنى له اقحام الشّخصيّة في مناخ درامي جديد يتماشى مع المتغيّرات التّاريخية، والسّياسية الجزائرية، زد على هذا للحديث عن فترة الأسر التي قضاها "**سرفانتس**" في الجزائر من مبدأ التنويه إلى أثر الجزائر في شخصه وفنّه.

سأتبع المنطلق نفسه حتى تتضّح أكثر معالم الصوغ البَارُودِي من خلال استكمال ما سبق ذكره في كل من المعارضة (الشّخصيّة / المرأة)، والمُدَاهَنَة (اسم الشّخصيّة / زريدة) أين ينخرط الرّوائي في مسار التنويعات والانحرافات التي طالت أغلب حيثيات رواية (دون كيشوت) فعلى مستوى الشّخصيّة استحضر اسم البطلة حبيبة (دون كيشوت) قائلا: «فكرت أن أسأل المرأة عن اسمها، ولكني لم أتجرأ، إلا أنها هي من تلقاء نفسها قدمت نفسها. أنا ألدونثا لورينزو (...) لم يهزني اسمها في البداية. لكني عندما بدأت هسهسة شفرات طواحين الهواء في الدوران من جديد، تذكرت دون كيخوتي، حبيبي في الجنون في زمن يتكرر ولا يتغير، وتذكرت اسم حبيبته تلك التي فشل في التعبير لها عما في قلبه. كان اسمها ألدونثا لورينزو. قبل أن يسميها في هبله دولثينيا. الفلاحة المسكينة التي جعل منها أميرة جنونه وهبله»[1] بالرّجوع إلى رواية (دون كيشوت) * نجد أنّ (دولسينيه دي توبوزو) هي صيغة الاسم الذي خص به نعت البطلة الحبيبة، غير أنّ الاسم تغير رسمه، وفقد هويته بدافع عوامل كثيرة: كتماهي الشّخصيّة في عدّة أدوار، وهي سمة فنّية تميز حَبك "**واسيني**" فـ (دولثينيا) الفلاحة المسكينة التي شغلت فكر (دون كيشوت) هي نفسها البنت التي تخدمه في زوايا (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) يقول الرّاوي (واسيني) على لسان حال (دولثينيا) «اعذرني. مهمتي انتهت. أنا أتوقف عند هذا الحد. ستجد من يقودك عند سيدي. زريدة بنت شابة وجميلة، وتحب سيدي كثيرا. وعندما كان في عز حياته، أصيب بها، فهرب

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص365.

* سارفانتس: دون كيشوت، تر: صَيَّاح الجهيّم، ط1، دَارُ الفِكْر اللبْنَاني، بيروت–لبنان، 1999، ص ص21–23.

وقطع بها البحار والفيافي»[1] بالإضافة إلى التّرجمة (دولثينيا / دولسينيه)، كما أنّ السيّاق التّاريخي الذي تضمن حقائق مغرضة سعت البطلة (زريدة) إلى تعديلها قائلة: «اسمي الحقيقي زهرة وتصغيري في الإسباني زُهْرِيتَا. انظر ماذا فعلوا باسمي بسبب خطأ في نطق سرفانتس. من لالة زهرة، إلى ثريدة التي أصبحت لاحقا ثريا عند بعض المترجمين، لأن كلمة زريدة غير متداولة عند الموريسكيين»[2] لكنّ الرّوائي يجعل من هذا التدوال المحظور حقا مشاعا، ففي الأخير تحقق الكتابة الوجود لكل مشتهى، لذا تحل (زريدة) في مشروع "**واسيني**" كجنية يوازي حضورها (دولثينيا / دولسينيه) ساحرة "**سرفانتس**"، ليتماهى وجودها بين الخالق العاجز، والمعارض الصانع «قلت لزريدة وأنا أقبض على حبل السفينة وساريتها الخشنة: كل شيء أنت يا زريدة. لن أتمكن من أن أمنحك الحياة التي تليق بك، لكن وسيلتي لعدم نسيانك هو أن أضعك في قلب الحروف المقبلة. سأحتفظ باسمك كما اشتهيته أنا، لا كما تريدينه أنت زريدة، فهو مني وفيه من روحك»[3] لم يكن نثرها في نبضات الحروف وعدا فقط من رجل عاشق يتخبط عناء الترحال بعد مسيرة أسر مريرة خفف علقمها وجود (زريدة) في حياة "**سرفانتس**"، بل كذلك أسْطَرَتها ذاكرة "**واسيني الأعرج**" الذي نهل حبها وشغف تفردها من المهد؛ إذ يصرح قائلا: «في النهاية، لم تكن زريدة امرأة عادية. امرأة خرجت من كتاب (...) ربما كان ذلك كله وهما كنتُ في أمس الحاجة إليه، لأستمر في هذا التماهي الذي يسميه العقلاء جنونا، ويسميه المجانين، تيه الكتابة (...) هل كنت أحبها، أم أني كنت أحب شخصية لم ينشئها بهذا الشكل إلا خيالي المورِّط والمورَّط والذي لا حدود له؟ لا أعرف بالضبط أين أضع نفسي داخل هذا كله، وليس من الضروري أن أعرف. في هذا، كنت بالفعل أشبه جدي الثاني، جدي اللغوي، دون

[1]- المصدر السابق، ص366.

[2]- المصدر نفسه، ص393.

[3]- المصدر نفسه، ص436.

كيخوتي. حبيبي ميغيل سرفانتس»[1] تعدّدت صيغ التنويع (التورط والتوريط) بينه وبين "**سرفانتس**"، وتوحد الوله لديه لخدمة شطحاته التّشكيلية للمتّخيل الرّوائي.

يبتغي الرّوائي "**واسيني**" بعد مرحلة الأسلبة والتحريف إلى كسر حرف "**سرفانتس**" وذلك بتسخير تصريحه القائل: «أشياء كثيرة هربت مني في دون كشوت»[2] فاتحا مجال البناء السّردي لمجموعة من الأسئلة الموغلة في الإيهام الواقعيّ، أعاد بها تشكيل الحلقات الضائعة من حياة البطلة المتّخيلة (زريدة) يقول: «كنت مندهشا من تواضعها ومن محبتها ووفائها لسرفانتس، لدرجة أن تخلّت عن كل شيء على الرغم من جنونه وهبله وكيف حوّلها من ابنة شخصية كبيرة ومتقنة للغتين العربية والاسبانية إلى واحدة معوقة لغويا بالإسبانية وكيف حوّل والدها حاج مراد إلى مجرد مجنون ظل يصرخ ويستجدي من ابنته أن تعود»[3] كثيرا ما يقدم الميتاروائي صراع الشّخصيّات مع مؤلّفها، وفي هذا المقام ينصف "**واسيني**" الشّخصيّة (زريدة)؛ وذلك بإعطائها حق المعارضة عن الوضع الذي فرضه صانعها المتّخيل (سرفانتس)، لتتعمق الحوارية بينهما عندما يعمل "**واسيني**" على تقويض كلمة (جده اللّغوي) بمواجهته بحقيقة (زريدة) التي سبق له أن غيرها عن وعي لتخدم دواعيه الفنّية وبواعثه الأيديولوجيّة، ما ينتج تباينا وتنازعا في العوالم التّخييلية أيهم يمثّل حقيقة (زريدة)؟ يقول: «لم أفهم يا سيدي. يبدو لي الأمر ملتبسا بعض الشيء. أنت جعلت منها مسيحية وأنتَ تعرف أنها هي من عائلة موريسكية عريقة، ووالدها لم يكن غبيا كان جزءا من السياسة التركية في علاقتها تشبه جزيرة إيبيريا، تمر عبره ومن خلاله الكثير من الاتفاقيات. لهذا استغربت كثيرا تصويرك له بهذه الطريقة وبالاسم»[4] تفاعل (سرفانتس) مع الإدانة الموجهة إليه بشحذ الحجج التي دفعت به إلى هذا الاختيار، فصناعة عوالم الشّخصيّات يتطلب

---

[1]- المصدر السابق، ص439.

[2]- المصدر نفسه، ص382.

[3]- المصدر نفسه، ص397.

[4]- المصدر نفسه، ص409.

منظورا مختلفا من شأنه أن يحقق المسافة الجمالية بين ما هو سير ذاتيّ ومتخيل سرديّ؛ إذ يقول: «أنت كاتب وتعرف القصدية العميقة. نحن لا نصنع التماثيل يا عزيزي ولكننا نصنع حيوات نستعيرها من كائنات وجدت أو يحتمل وجودها. لهذا الأسماء ليست أكثر من استعارات تتغير معانيها الداخلية. أدرك أن الحاج مراد أو حاجي موراتو رجل كبير، ونجاتي من غضب وسعير حسن فينيزيانو كان بفضله»[1] فتغييب الحقائق مطلب جماليّ لابدّ منه للمبدع.

سيظل الصراع المبطن محتدما بينهما، والسبب يعود إلى أنّ كلاهما يسعى إلى شحن كلمته بمختلف الحوافز التي تضمن تعايشها مع متغيّرات الحبكة السّردية، لهذا لن يتوقف الصوغ البَارُودِي عند التنويع وكسر حرف الرّوائي "**سرفانتس**"، بل ستتطور الأَسْلَبَة فيه بالاندماج أكثر فأكثر في النصّ الأصليّ من أجل تغيير بعض معالمه؛ وذلك بالتّعليق عليه وإعادة التنبير الذي بفضله يتم «تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل (وجوه) الرواية. ومن ثم فإن سيرورة إعادة التنبير قد تكون سالبة أو موجبة، فهي تُشوه فهم أسلوب الرواية أحيانًا، وأحيانًا أخرى تضفي عليها دلالات جديدة. وفي تاريخ الأدب، يكتسي مفهوم إعادة التنبير دلالةً كبيرة، لأن كل عصر يُعيد، على طريقته، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماضٍ قريب أو بعيد، فيعيد إبرازها اجتماعيًا وايديولوجيا.. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تنبير أعمال قديمة»[2] في هذا المستوى يتضّح عدم توافق نوايا اللّغة المُشَخِّصَة لـ "**واسيني**" مع مقاصد اللّغة المُشَخَّصَة لـ "**سرفانتس**" ما يُحدث مجابهة ومقاومة بين اللغتين؛ لأنّ شرط الأَسْلَبَة البَارُودِيَة في الأخير هو تهديم العوالم الرّوائية الأولى، ويتم ذلك عن طريق تحطيم اللّغة الأولى (المُشَخَّصَة) لبناء اللّغة الثّانية (المُشَخِّصة).

لاقى فصل الأسر اهتماما كبيرا من قبل "**واسيني**" أين عمل بإسهاب وإفاضة على تفاصيل "**سرفانتس**" الأسير الذي قُمعت حريته في إحدى مغارات الجزائر، ونظرا لأنّ هذا

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص29.

القسم من حياته تتماهى فيه الحقيقة بين السيرة، والتّاريخ، والمتّخيل نجد أنّ "**واسيني**" متوجس من ضياع الحقيقة في رواية (دون كيشوت) لذا يخاطبه قائلا: «في لحظة من اللحظات تذكرت سجون الجزائر التحت – أرضية، المليئة بالخوف والرطوبة، كما وصفتَها أنت في سجون الجزائر. تحت تأثير كتابك هذا، قضيت سنة بكاملها وأنا أبحث في دهاليز العاصمة التحتية عن سر يمكن أن يكون قد فلت منك، لكتابة حارسة الظلال، لأتأكد من أن ما حكيتَه كان حقيقة الحقيقة ولم يكن افتراضا»[1] وفي هذا طرح لإشكالية إعادة إنتاج الرّواية للتّاريخ، يرد (سرفانتس) عن مسألة تاريخه المبثوث في رواية (دون كيشوت) وعن احتمالية تبدده بين الحقيقة والخيال قائلا: «التخيل حقيقة أخرى. حقيقة موازية. أرفض أن تكون دون كيخوتي تاريخا لأنها ليست كذلك بالمعنى المتداول، لكنها تاريخ الهواجس البشرية وخرائطها العميقة. في فصل الأسير قلت الحقيقة ولكنها حقيقتي فقط. البعض فيها مشترك مع آخرين، وبعضها الآخر يخصني أنا فقط»[2] لتتضمن فصول (دون كيشوت) جانبا من سيرة "**سرفانتس**" الذّاتية بخاصّة ما تعلق بالقسم النضاليّ منها؛ إذ انخرط في الجندية سنة 1568 ليشترك في معركة (الليبانتو) البحرية التي وقعت بين الأتراك، والبنادقة، والإسبان والأوروبيين في تاريخ 7 أكتوبر 1571 التي انتهت بهزيمة الأتراك، وشلل يده اليسرى، وفي طريق عودته إلى إسبانيا من إحدى الحملات هاجمته سفينة الجاليرات التركية، وأخذته أسيرا إلى الجزائر التي كانت آنذاك مركزا لأعمال البحرية التركية، والإسلامية حتى يقضي فيها خمس سنوات من الأسر. باءت محاولات هروبه من السجن بالفشل، كما أن ملك إسبانيا فيليب الثاني لم يفلح في تحريره، لتكون الفدية بوساطة الأخ التثليثي خوان خيل الحل الأخير لتحريره سنة 1580 [3] لكنّ هذا لا يجعل منها تاريخا خاما على حد قوله؛ لأنّ التّخييل

---

[1]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص 398.

[2]- المصدر نفسه، ص 425.

[3]- ينظر ثربانتس: دون كيخوته، تر: عبد الرحمن بدوي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة، 1998، ص ص06-07.

يصنع العديد من أركانها ما ينتج عنه رؤية بديلة، ربما نسبية تهكمية لكنّها كفيلة بهدم استقرار التّاريخ الحقيقيّ؛ حيث إنّه من «وظائف السرد ذات العلاقة بالتاريخ تتمثّل في أن يطلق استرجاعيًا بعض الإمكانيّات، التي لم تتحقّق فعليًا في الماضي التاريخيّ، فإن القصص نفسه قادر على أداء وظيفته التحريريّة بسبب طبيعته شبه-التاريخيّة. بهذه الطريقة يصبح شبه-الماضي في القصص وسيلة استكشاف الإمكانيّات المدفونة في الماضي الفعليّ»[1] فالرّوائي يشتغل على بعث أو خلق تلك الإمكانات المدفونة من أجل صناعة تاريخ آخر.

لم يكن "**سرفانتس**" وحده من وظف المتّخيل التّاريخي لإنتاج تاريخ بمعايير تخدم توجهاته، فـ "**واسيني**" من الذين اقتفوا أثره؛ إذ واضح في نتاجاته تعلقه بأمجاد وأطلال أجداده الموريسكيين، لذا نجده لا يفوت فرصة لإعادة بعث تاريخهم، بخاصّة ما تعرضوا له من اضطهاد وتنكيل، ما دفعه إلى استنكار بعض المواقف اللاإنسانيّة الصادرة من طرف (سرفانتس) الجندي الإسباني اتجاه الموريسكيين، التي تعتبر (زريدة) صورة لهم بخاصّة عندما تقول: «سرفانتس كان يحبني ويريدني أن أرحل برفقته، في الوقت نفسه كان عليه أن يثبت لمحاكم التفتيش المقدس أني مسيحية ضحية الأتراك والمريسكيين حتى ولو تربيت في بيت موريسكي معروف. أنا موريسكية يا حبيبي»[2] فإشكالية الهوية من أهمّ الرهانات التي واجهت السكان الموريسكيين أثناء الاحتلال الإسباني لبلاد الأندلس، ولكي يتعايشوا كان عليهم أن يتخلوا عن دياناتهم وانتمائهم.

لطالما كانت رواية (دون كيشوت) مثالا للقيم الإنسانيّة من خلال الأدوار التي جسدتها النّماذج البشريّة العليا المتعايشة مع مختلف المواقف المتّخيلة التي صنعها الرّوائي "**سرفانتس**"، ونظرا لكونه جنديا، وأسيرا، وفارسا، فالحرية كانت أهمّ مطالبه، لذا لم يمرر

---

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي السرد، والإمبراطوريّة، والتجربة الاستعماريّة، ط1، المؤسّسة العربيّة للدرسات والنشر، بيروت-لبنان، 2011، ص08.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ص395.

"**واسيني**" الموضوع دون الحديث عن مدى تأثره بما خلفه نص "**سرفانتس**" في النفوس البشريّة؛ إذ يقول: «حتى محاولة هروبك يا سيد سرفانتس لم تكن إلا حاجة مجنونة لحرية لم تستوعب حياتك خارجها. على الأقل هذا ما فهمته. حتى انشدادك إليها هو ما صبغ كل كتاباتي أيضا. كنتَ معلمي الأكبر في هذا. معلمي الاستثنائي بلا منازع. لقد انتمى بطلي في أحلام مريم الوديعة إليك من خلال هاجس الخير والحرية. قيمتان شعرت بأن حياتك كلها تتأسس عليهما»[1] لكن ما يلبث يُصرح على لسان (سرفانتس) بتصريح من شأنه أن يظهر تغير أولويات هذا الأخير؛ إذ يقول: «لم يكن هناك شخص ربطني بتلك الأرض مثل زُهرِيتا أو زريدة. يومها أدركت، أن سرفانتس الذي تغنى بجنون الحرية اكتشف فجأة أن هناك جنونا آخر آسرا هو الحب. دفع بالحرية إلى المرتبة الثانية»[2] وفي هذا طعن في فروسية وشعارات جده (سرفانتس / دون كيشوت) التي كثيرا ما تغنى بها، فهو يستغل المفارقة حتى يثبت مواقفه، ثم يعدل عنها من أجل أن ينتقل من سياق إلى سياق مناقض يجيز له فرض منطقه الجديد؛ وذلك لأنّ «المحاكي الجيد يجب أن يكون لديه قدر من التعاطف الخفي مع الصورة الأصلية بقدر ما ينبغي على من يقلد الأشخاص أن تكون لديه القدرة على تقمص شخصية من يقلده (...) وهكذا، يبقى هناك وراء كل محاكاة شعور بأن هناك معيارا لغويا يمكن السخرية من أساليب كبار الحداثيين في مقابله»[3] فـ "**واسيني**" يُظهر للقارئ مكانة الحرية في حياة (سرفانتس) الجندي والمؤلّف، وبعد الانتهاء من تعاطفه معه يعود بعدها ليوظف شاهدا سرديا يتجلى من خلاله تراجع (سرفانتس) عن موقفه كشكل من أشكال إعادة الصّناعة والمطاوعة للنّموذج الأوّلي من أجل استحداث صورة جديدة.

من خلال ما تقدم، هل كرست البَارَودُيا مقولة موت المؤلّف؟ أم أسهمت في تفعيل دوره مجددا؟ مبدئيا المؤلّف هو صانع الخطاب الرّوائي، فلا «يمكن أن يتحول المؤلف إلى

---

[1]- المصدر السابق، ص 423.

[2]- المصدر نفسه، ص407.

[3]- فريدريك جيمسن: ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، ضمن كتاب بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص259.

كائن غريب، مشوه، معتوه، غير واع، غير عاقل، غير مفكر، غير موجود (...) فحين يكتب أي روائي رواية؛ فهو الذي يكتب؛ وهو الذي يُنشئ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساردا، في بعض الأطوار السردية... لكن المؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي؛ فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه»[1] وإذا سلّمنا بمنطق "**رولان بارت**" الذي يعرف النصّ بأنّه عبارة عن «نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»[2] نلاحظ أنّ تحديده هذا يتضمن تقزيما لدور المؤلّف في إبداع النصّ؛ وذلك بحصر نصه في مجموعة اقتباسات تغيب فيها فعاليته أثناء النسج، فالمؤلّف وفقه مجرد ناسخ، لكنّ المؤلّف لم يقف مكتوف اليدين حيال هذا التّجاوز، فقد استطاع بفضل الشّكل البَارُودِي أن يثبت قدرته على التّعامل مع مراكز الثقافة؛ إذ أصبح التناص استراتيجية لتفعيل حيويته لا لتغييب مكانته.

وقد يقول أحدهم بأنّ البَارُودْيَا من الآليات التي كرست البناء ما بعد الحداثي القائم على الهدم، ومنها تقويض سلطة المؤلّف أجيب فأقول بأنّ (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) قد «تعاملت مع إتفاقيات ما وراء القص ووظفت المحاكاة الساخرة والمعارضة الأدبية التي تعد من أهم ملامح ما بعد الحداثة الفنية وهي ذات أثر فاعل في بناء ما بعد الحداثة، فإن توظيفها لهذه الملامح الفنية المميزة لما بعد الحداثة جاء "في نهاية المطاف" ليؤدي إلى نقد وتفكيك ما بعد الحداثة ذاتها»[3] ليتجلى لنا التّجديد الرّوائي المغاربيّ (واسيني الأعرج) من خلال تكييفه لمختلف النّظريّات والإجراءات النّقدية المستحدثة وفق ما يخدم خطته الإبداعية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص207.

[2]- رولان بارت: نقد وحقيقة، ص21.

[3]- روجينا روداتايت: ترجمات تفكيك ما بعد الحداثة في رواية (امتلاك) لأنطونيا سوزان بيات، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص315.

ثالثا: المتلقّي المستعطف.

كرس "**علي مغازي**" جهوده من أجل استعطاف القارئ؛ حيث تميزت علاقة هذا الأخير بالبطلة الثائرة (سونيا) في مدارات الرّواية بالحب والوقار؛ إذ سعت إلى توفير المناخ الجيد لاستقباله لروايتها؛ وذلك باتباع أسلوب المُدَاهَنَة الذي سمح لها بمراعاة الحالة المزاجية والظروف اليومية الضاغطة على نفسيته، لهذا حرست على الاهتمام بالتفاصيل التي تيسر له تلقف الرّواية في كنف الهدوء والراحة، لذا طالبت كاتبها (محمود الساهي) بالتّكثيف تسهيلا للقارئ قائلة: «افعلْ ما أقول لك يا "بيبي"، ولا تعتبرْ هذا الكلام تدخّلا سافرا في عملك. إنني حريصة على راحة قرّائك.. ذلك أنّهم قراؤك. قراؤك أهلك وعشيرتك منذ اليوم.. قرااااؤك يا رجل، وأغلبهم من الناس العاديين الذين تملأ الضّوضاء حياتهم، ويشتّت أذهانهم التلفزيون. ناهيك أنهم متوتّرون ومشغولوا البال، ولا وقت لديهم كي يتذكّروا كل مرّة أحداثا معيّنة كنتَ قد كتبتَها وسط حقل من الكلمات. لاحظْ معي، لا وجود لغير الكلمات في كلماتك»[1] وتردف في موضع آخر من الرّواية مؤكدة إصرارها على راحة القارئ قائلة: «اكتبْ هذا في روايتك وكفّ عن ملاحظة التفاصيل، لا وقت لقرائك كي يشغل بالهم التفكير بابتسامة؛ ابتسامة مُفكّر فيها، ابتسامة دون تفكير»[2] لا تريد (سونيا) اشغال القارئ بتفكيك الخطاب المفكّر في بنائه (الميتاروائي)، بل على مؤلّفها المتّخيل أن يقدم خطابا ذو ثيمات متفردة وجريئة، ولغة مكثفة تتماشى مع ذائقة قارئ هذا العصر، لهذا لابدّ على مؤلّفها (محمود الساهي) أن ينتبه لتّقنيات الصياغة باعتماد لغة شعرية تخرق عوالم التشويق لديه من خلال انزياحاتها وعدولها عن ما هو في أفق توقعه، لذا تقول له: «"بيبي" عندما تنهي هذه المرحلة، تنهيها مستعينا بي طبعا، ساعتها نتنفس عميقا ثم ندخل اللعب الجاد! أعني؛ الصياغة بلغة أدبية مشوقة تجعل القارئ يستبق نفسه في ملاحظة السطور لاكتشاف

---

[1]- عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص220.

[2]- المصدر نفسه، ص274.

ما تسفر عنه الأحداث المتوالية»[1] فهي تراهن على غموض اللّغة بغية جذب القارئ، مثيرة بذلك قضية الألفة والإغراب، فالمتتبع لتعريف الفنّ عند الشكلانيين يجد تأكيدهم على هذه الثنائية التي تعدّ غاية الفنّ عندهم؛ حيث يقول "**فيكتور شكلوفسكي**" **Victor Chklovski** إنّ «غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[2] فالانزياح والعدول في اللّغة هو الذي يعطي للأدب جماليته، والتّغريب والخروج عن كل ما هو معهود ومألوف يكسب الفنّ رونقه وتفرده، فالشيء النوعيّ في «اللغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى، هو أنها "تشوِّه" اللغة الاعتيادية بطرائق شتّى. فتحت ضغط الصنعات الأدبية، تتشدد اللغة الاعتيادية، وتتكشّف، وتتلوى، وتتداخل، وتتطاول، وتنقلب وتقف على رأسها. إنها لغة "جُعِلّتْ غريبة"؛ وبسبب من هذا التغريب estrangement، فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف. ففي رتابة الكلام اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بائخة، كليلة، أو "مُؤَتْمتَة"، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب، ومن خلال دفعنا إلى درامي للّغة، فينعش هذه الاستجابات المعتاد»[3] لكن ما تجدر الإشارة له هل الإغراب يقع على اللّغة أم على معانيها؟ لأنّه إذا كانت اللّغة مؤتمتة ومؤلوفة فهي تعطل من عمل الإدراك وتدخله في الروتين، في حين اللّغة الموغلة في الإغراب تعمل إدراك الفرد؛ وذلك ببحثه عن معانيها في متاهات أدواتها، وهذا يتعارض مع مبادئ الشكلانيّة التي تلغي السّياق والمعاني التي تحيل إليها اللّغة، وإذا قلنا نحن نركز إدراكنا على اللّغة لا الموضوع؛ كيف نكتشف الإغراب أو الألفة على مستوى المعنى؟ أليس انزياح المعاني هو

---

[1]- المصدر السابق، ص12.

[2]- رَامَان سِلدن: النّظَرِية الأَدَبَيَة المُعَاصِرَةُ، ص ص29-30.

[3]- تيري إيغلتون: نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سورية، 1995، ص ص14-15.

من يوضّح لنا ذلك؟! الشّرخ الذي أحدثته الدّراسات والمقولات النّصانيّة عمل المشروع الباختيني على تجاوزه (عبر–اللّسانيات)، بالإضافة إلى الميتاروائي الذي ينفتح فيه المبنى على المعنى (النسق / السّياق).

عملت (سونيا) على اقترح الزمان، والمكان، والوضعية التي يحسن فيها القراءة الجيدة للقارئ؛ فهي تسهر على شرح طقوس القراءة، بهدف تحقيق اللّذة المرجوة له، عن هذا توضّح قائلة: «الزمان: كم الساعة الآن.. بغض النظر عن اليوم والشهر والسنة.. كم الساعة الآن؟ هذا السؤال لا أوجهه لك، بل أوجهه من خلالك، إلى كل قارئ وقارئة. لنفترض أنها الثالثة فجرا؛ لا أقصد هنا توقيت الحدث طبعا، فهذا أمر يخصنا، بل توقيت استقبال الحدث، وهذا ما يخص القارئ والقارئة؛ فلينظرُ كل واحد منهما إلى ساعته، أو كل واحد منهما إلى ساعة الآخر.. على افتراض أنهما يجلسان معا، في مكان هادئ بمكتبة عمومية. إن لهما الحرية في اختيار وقت القراءة؛ قراءة ما ننوي كتابته، على أمل أن ننجح في ذلك، وينتهي كل شيء بطبع كتاب أنيق وخفيف الوزن. هذا الكتاب الذي يقفز – فيما بعد– من رفوف المكتبة ليستقر بين يديهما؛ أقصد (القارئ والقارئة)! وهكذا يشرعان في الاستمتاع به، وهما يجلسان بسلام»[1] ففعل القراءة مكمل لفعل الكتابة، فكلاهما يحتاج إلى جهد مضن في التّفاعل مع شفرات الكلمات تأثيثا (المؤلّف) أو تفكيكا (القارئ)، وإذا كانت (سونيا) قد تجاوزت الجانب الحميميّ والشبقيّ في علاقتها مع (حمو) في الرّواية، فإنّها قد خصت القراءة بهذه الحميميّة التي تثمر تفاعلات جديدة.

لم تخف (سونيا) تخوفها من عدم وصول المشاهد إلى القارئ، نظرا للقصور الذي يصاحب الوصف؛ حيث إنّه كثيرا ما تعجز اللّغة في التعبير عن بعض الخلجات أو اللوحات، لذا تحرص على وصول الفكرة قائلة: «بينما أنت تصف تفاصيل المكان بدقة،

[1]– علي مغازي: ستة عشر من عشرين، ص93.

كما أراها وتراها ويراها قراؤك (...) لتكنْ أمينا واخْبرْ قراءك بما يجْري في الواقع حقيقة»[1] ونظرا لصعوبه وصف الحقائق كما هي؛ ذلك لأنّ الواصف يضيف وينقص وفق مآرب خاصة أو يقع في التّقصير أو المغالاة دون وعي، لهذا وغيره اقترحت (سونيا) على مؤلّفها بأن يستعين بتقنية الصورة لوصف المشاهد؛ إذ تخاطبه قائلة: «ببساطة قم بالتقاط صور عديدة لكل زوايا البيت وضعها في الكتاب، هكذا تستريح وأستريح ويستريح القارئ! »[2] فمن شأن الفنّ الفوتوغرافيّ أن يقرب المشاهد إلى الحقيقة أكثر، في إشارة منها إلى تناغم الفنون فيما بينها، وهي التي ضمنت روايتها تعليقات عن الموسيقى، والمسرح، وفنّ التصوير.

لم تفوت (سونيا) فرصة الإشارة إلى أخلاقيات القراءة التي وجب على القارئ التّقيد بها، كشكل من أشكال اللياقة والسلامة من خلال تقديمها لملاحظة طريفة، تريد منها التأكيد على ضرورة احترام القارئ لمخلوقات نصها، ففي «حال وضع المؤلف رقم هاتف خاص بإحدى بطلاته في كتاب، فإنه يتعين على كل قارئ أن يلتزم بأخلاقيات القراءة؛ بحيث لا يقوم بتسجيل رقم البطلة للاتصال بها لاحقا، هذا يسمى: إزعاج الشخصيات، على وزن إزعاج السلطات! »[3] وفي هذا حفاظ منه على وجود الصَنِيعَات السّردية، وتلميح إلى سلطة المؤلّف، والنصّ والشّخصيّة التي مهما تمتع القارئ بسلطته إلا أنّه يمتثل في الأخير إلى سلطة أكبر منه وجب عليه احترامها؛ فهي تعادل سلطة المؤسسات التي يمنع إزعاج أمنها وراحتها.

رابعا: القارئ المغيب.

اختلف الرّوائيون في صور تعاملهم مع القارئ، فمنهم من يعتبر القارئ خصمه وعدوه الذي يهدّد كينونته، ويزاحمه على أبوة النصّ، ما يدفعه إلى الاقتصاص منه فنّيا وفكريّا

---

[1]- المصدر السابق، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص70.

وذلك بمواجهته ببنات خلقه، وفي هذه الحالة يكون النصّ متعال على القارئ، وهو ما يدخله في متاهات تأويليّة شائكة ترهق مرجعياته المختلفة، باحثا عن أجوبة تخرجه من غياهم السؤال. وهناك من يتخذه شريكا في بناء النصّ، فيتفاعل معه مستنطقا لمكنوناته النّفسية وموسوعته الفكريّة، مستفزا لأفق توقعه، أمّا الصنف الأخير فيتبع أسلوب التّغييب والمداهنة على حد قول "**ميخائيل باختين**"؛ وذلك باعتماد مسار الاستعطاف؛ إذ يبرم معاهدة هدنة بينه وبين القارئ.

المميز في رواية (بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات) أن صاحبها يجمع بين ثلاث صور: التّحدي، والحوار، والمداهنة كشكل من أشكال التّعتيم على دور القارئ داخل النصّ فمثلا يقول في باب التّحدي «لأجل ذلك، وأنا أتولّى سردَ المشهد الأخير من مسار توفيق الصادقي، سألجأ إلى الحياد ما استطعتُ، تاركًا للقارئ أن يعيش، بدوره، حيرة التأويل وإعادة التركيب والتحوير، وربّما التماهي أو النفور»[1] فـ "**برادة**" يبدي حسن النية في تفاعله مع القارئ، لكنّه يضمر غير ذلك، فإذا كان الرّوائي يتكبد عناء كتابة نصه فلن يسمح لقارئ ساذج بسيط بأن يحدّد منتهاه إيمانا منه بموت (المؤلّف)، بل عليه أن يدخل في قراءةٍ للمغامرة التي حبَك "**برادة**" خيوطها، ليحلل ويفكك شفراتها، ففي الأخير «النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ، لكنه يرى أن النص مليء بالثغرات التي يملأها القارئ والناقد»[2] أمّا من باب المداهنة يتقرب من القارئ قائلا: «أعلم أنّني لستُ شخصيّة أساسيّة في روايتي التي ستقرؤونها، وأنْ ليس مُهمًّا أن يتعرّف القارئ على السارد أو المؤلّف»[3] فهو هنا يلعب دور المرشد الذي يقود القارئ إلى متاهته، مساعدا إياه في تخطي مغالقها، لكنّه ما يلبث أن يعود إلى صرامته بتحديد مساحة دوره، وفي الآن نفسه تأطير علاقته بالقارئ؛ حيث

---

[1]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص88.

[2]- فاضل ثامر: اللغَة الثانيَة في إشكاليّةِ المنهَج وَالنظريَّة والمُصطَلح في الخطابِ النقدي العَربي الحَدِيث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994، ص41.

[3]- محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ص23.

يقول: «أظن أنّني أوردتُ كلّ ما أعتبره مهمًّا في حياتي، ولوْ أنّني غير مُطالب بذلك لأنّ القارئ، كما سبق القول، لا يهتّم بمعرفة شخصية السارد إذا لم يكن فاعلاً في واقع النصّ الذي يحكيه. ومع ذلك أبيحُ لنفسي أنْ أستطرد قليلاً»[1] المقطع الأوّل يوضّح أنّ الرّوائي يحرص على راحة قارئه، لكنّه يؤكد في المقطع الثّاني على أنّه يملك السلطة المطلقة على نصه، لهذا يحق له الاستطراد في تفاصيل تخص سيرته الذّاتية المتّخيلة، من هنا يتسمّ «وضع القارئ في الميتارواية بطابع المفارقة لأنه مرغم على أن يكون مندمجا ومبعدا في آن واحد. يتمثّل الاندماج في مشاركته في صنع متخيل النص، أما الإبعاد فيتجلى في ضرورة جعله واعيا بالطابع اللغوي والتخييلي للعمل الروائي، وكذا بالمسافة الفاصلة بينه وبين الكائنات الورقية حسب تعبير بارث»[2] فقارئ الميتاروائي إذا أمام تحد كبير؛ إذ عليه أن يمتلك مستويات متفاوتة ومتعدّدة من القراءة حتى يتسنى له انتاج معانى متجدّدة للنصّ، لهذا يردف "**برادة**" مشدّدا على فاعلية القارئ قائلا: «الكلام سيُمايزُ بين الشخصيّات والحقب لكنّ الحِوار والسرد في صيغة الحاضر سيضع التاريخ في فضاء واحد وسيتيح للقارئ أن يقارن ويستنتج ويتفاعل. طبعًا»[3] فالأسلوب الحواريّ المفخخ الذي اتبعه "**برادة**" غرضه إثبات سلطة المؤلّف المطلقة.

خامسا: المتلقّي الخصم.

كان المؤلّف "**فرج الحوار**" خصما لقارئه؛ حيث دخل معه في سجال كبير، بهدف الانتقام منه، وردا للاعتبار ولسلطته التي تحوم حولها أشباح الموت، وهذا ليس بغريب فلطالما شابت علاقة المؤلّف والقارئ العديد من الاضطرابات والصراعات، زادت من حدتها بعض المقولات والنّظريّات التي تعلي من قيمة القارئ على حساب مكانة المؤلّف.

كثيرا ما يكون الصراع بين المؤلّف والقارئ عبارة عن نزعة آنية تخدم أيديولوجيّة

---

[1]- المصدر السابق، ص ص29-30.

[2]- حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، ص28.

[3]- محمّد برادة: بعيدًا من ضوضاء، قريبًا من السُكات، ص16.

الرّواية أو حلقة من حلقات بناء الحبكة، لكن الأمر يختلف عما هو متفق عليه لدى الرّوائي "**فرج الحوار**" الذي يعدّ المؤلّف الضمني لرواية (طقوس الليل) في جيلها الأول والثاني، كما أنّه يشغل دور (البدَّاع) الحقيقيّ على مستوى المجتمع السّردي؛ حيث يعدّ صراعه مع القارئ موتيفا يميز مشروعه الرّوائي.

عمل "**الحوار**" على بناء صراعه مع القارئ في الجيل الأوّل للرّواية عندما أخذ يصف إحدى شخصياته المتمردة (آدم العادي) قائلا: «قال آدم وهو يتلمَّظ، وقد جحظت عيناه وتلطَّخ خدَّاه، وتعلَّق نُثار التفَّاح بشعر لحيته الكثِّ، الدّاكن السَّواد، فأصبح يُشبه لُعبة إلكترونية بدائيَّةٍ. وعلى من لم يعجبه هذا التَّشبيه البليغ أن يكاتبني في أجل لا يتعدَّى الشَّهر من تاريخ صدور هذا الكتاب، وأن يرفق بخطابه قائمة يضمِّنها اثنى عشر بديلا بالتَّمام والكمال، أختار منها أنسبها للمقام، وأحتفظ به إلى حين صدور الطَّبعة الثَّانية، إن شاء اللَّه»[1] بالرغم من أنّ المؤلّف يبدي حسن النية في التعامل مع القارئ؛ إذ يدعوه إلى الشراكة في كتابة الرّواية، إلا أنّه يخفي في ثنايا دعوته تحديا واضحا لأي قارئ تسول له نفسه قبول التّحدي، ومنه تقديم أي اقتراح بديل، وفي هذا تناص مع النصّ القرآني؛ حيث يقول الله عز وجل في كتابه الكريم ﴿ أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾ {سورة هود: الآية 13} فالخالق باري كفار قريش أهل الفصاحة والبلاغة الرافضين لنهجه ولدعوة رسوله ﷺ بأن يأتوه بسور مطابقة للسور التي قالوا عنها بأنها افتراء من رسول الله، لكنّهم في الأخير عجزوا عن مجاراة إعجاز القرآن الكريم. من خلال هذا التناص نلاحظ أنّ المؤلّف يركز على عظمة ذاته، وتفرد ملكاته في خلق وإبداع الرّواية التي لن يطال القارئ مفاتحها (إبداعا أو تأويلا).

بعد ست سنوات من صدور الجيل الأوّل لرواية (طقوس الليل) يعود "**فرج الحوار**" إلى إصدار الجيل الثّاني منها سنة 2008 ليفي بالوعد الذي قطعه لقرائه (أختار منها أنسبها للمقام، وأحتفظ به إلى حين صدور الطَّبعة الثَّانية، إن شاء اللَّه) لكن المميز في الطبعة الثّانية هو أنّه تعمد استفزاز القارئ الحقيقيّ بالقرار نفسه مرة أخرى؛ إذ يقول: «قَالَ آدَمُ وَهُوَ

[1]- فرج الحوار: طقوس الليل، ص63.

يَتَلَمَّظُ، وَقَدْ جَحَظَتْ عَيْنَاهُ، وَتَلَطَّخَ خَدَّاهُ، وَتَعَلَّقَ نُثَارُ التُّفَّاحِ بِشَعْرِ لِحْيَتِهِ وَشارِبَيْهِ، فَأَصْبَحَ يُشْبِهُ لُعْبَةً إِلِكْتْرُونِيَّةٍ بِدَائِيَّةٍ (عَلَى مَنْ لاَ يُعْجِبْهُ هَذَا التَّشْبِيهُ البَلِيغُ أَنْ يُكَاتِبَنِي فِي أَجَلٍ لاَ يَتَعَدَّى الشَّهْرَ مِنْ تَارِيخِ صُدُورِ هَذَا الكِتَابِ، وأَنْ يُرْفِقَ بِخِطَابِهِ قَائِمةً يُضَمِّنُهَا اثْنَى عَشَرَ بَدِيلاً بِالتَّمَامِ وَالكَمَالِ، أَخْتَارُ مِنْهَا أَنْسَبَهَا لِلْمَقَامِ، وَأَحْتَفِظُ بِهِ إِلَى حِينَ صُدورِ الطَّبْعَةِ المُوَالِيَةِ إِنْ شَاءَ الله)»[1] فالقارئ الضمني* المسؤول عن تشكيل مستويات مختلفة من الوقفة الوصفيّة كان مسلوبا لإرادة الحكي للمرة الثّانية، وربما سيظل مسلوبا منها في الطبعة القادمة التي يشوق القارئ الحقيقيّ إليها، ليدخل هذا الأخير في حلقة مفرغة من الخيبات (أَخْتَارُ مِنْهَا أَنْسَبَهَا لِلْمَقَامِ، وَأَحْتَفِظُ بِهِ إِلَى حِينَ صُدورِ الطَّبْعَةِ المُوَالِيَةِ إِنْ شَاءَ الله) من هنا نستشف أنّ «كفاية المتلقّي ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباثّ»[2] فكفاية القارئ الضمني لم تسمح له بمجاراة المؤلّف في إبداع وصف جديد لشّخصيّة البطل، كما أنّ كفاية القارئ الحقيقي لم تسعفه في توقع التّجاوز والتّغييب الذي سيقدم عليه "**الحوار**" في الجيل الثّاني من الرّواية.

وجه "**الحوار**" انتقاده في المستوى الأوّل من الصراع للقارئ الضمني (المشارك) الذي يهدف إلى مجاراته في صناعة الرّواية، وتشكيل عوالمها الممكنة، أمّا في المستوى الثّاني فسينتقد القارئ المستهلك الساذج الذي يحصر عملية بناء الفهم، وتشكيل المعنى في منظورات تخييلية تحجم مسارات الرّواية داخل إطار المتعة الجنسية فحسب؛ حيث يتراقص

---

[1]- فرج الحوار: طُقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثَّانِي، ص215.

* هو عبارة عن «بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبنى الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقًا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص» فولفجانج إيسر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، العدد 126، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص40.

[2]- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 1996، ص64.

جسده على نوتات المشاهد الإيروتيكية* بدل أن يعمل فكره في تعرية الأنساق الفكريّة والثّقافية للرّواية، وقد تحدث "**أمبرتو إيكو**" عن التّفاعل الذي يبحث عنه كل مؤلّف قائلا: «Actualiser وهو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة»[1] مشيرا بذلك إلى أزمة الذوق الأدبيّ الذي تغيرت جمالياته ومعاييره، وإلى غياب القارئ النّموذجي المتّفاعل من جمهور قرائه، لهذا يواصل "**الحوار**" تهكمه على قارئه؛ وذلك بتوظيفه لسلطة الحكي التي تخول له رفع سقف التهم والتهميش؛ حيث يقول: «قَلِيلٌ مِنْكُمْ سَيَتَسَاءَلُونَ عَنْ آدَمَ العَادِيَّ هَذَا، مَنْ يَكُونُ؟ وَلِمَاذَا لُقِّبَ العَادِّيَ وَلَيْسَ الشَّاذَّ، أوِ الطَّرِيفَ، أوِ الْهَامِلَ، أوِ الوَقِحَ مَثَلاً؟ وَهَلْ بِالإِمْكَانِ أنْ يُوجَدَ شَخْصٌ بِاسْمٍ كَهَذَا؟ وَالبَعْضُ مِنْكُمْ سَيَبْتَسِمُ اسْتِحْسَانًا، أَوِ اسْتِغْرَابًا، وَسَيَمُرُّ مُبَاشَرَةً إِلَى السَّطْرِ الْمُوَالِي، مقْتحِماً عَالَمَ هَذَا الكَائِنِ الفَرِيدِ بِشَغَفٍ وَبِرَغْبَةٍ فِي الاطِّلاَعِ أكِيدَةٍ، تِلْكَ الَّتِي تُمَيِّزُ القَارِئَ الْحَقِيقِيَّ عَنْ ذَاكَ الَّذِي لاَ يَسْتَطِيعُ أنْ يَمْتَنِعَ عَنِ التَّثَاؤُبِ بَعْدَ الصَّفْحَةِ الأولَى أوِ الثَّانِيَةِ إِذَا لَمْ يَهْتَزَّ بِكَامِلِ جِسْمِهِ وَتَسْرِيَ فِيهِ القُشَعْرِيرَةُ. وَمَا أَدْرَاكَ مَا القُشَعْرِيرَةُ! »[2] يثير "**الحوار**" من خلال شاهده هذا قضية نقدية هامّة، تصدى لدراستها "**رولان بارت**" ألا وهي لّذة النصّ، وهذه الأخيرة هي نتاج مستويات متفاوتة من القراءة التي تتعدّد بدورها باختلاف القرّاء الذين ينقسمون إلى ثّلاثة أصناف هي: «الأول هو الذي يستمتع من دون أن يُصدرَ حكماً، والثالث هو الذي يُصدرُ حكماً من دون أن يستمتع، وبين هذين النوعين نوعٌ يُصدرُ حكماً في أثناء استمتاعه، ويستمتع في أثناء إصداره

* الإيروتيكية هي: «فن يتحرر من قيود الممنوع ويكسر جميع التابوهات بطريقة أدبية وبلغة لا تخشى الممنوعات الثقافية، ما يجعل الكتب الإيروتيكية تتميز بقلم حر وفكر إبداعي، يقوم بانتقاء الكلمات المثيرة التي تجعل القارىء/ة يصل إلى النشوة الجنسية، دون تجاوز الحدّ الفاصل بين الفن واللافن وبين الإبداع والابتذال» ايليج نون: الأدب الإيروتيكي... فن يحرّك الشهوة والخيالات الجنسية في أذهان القرّاء، تاريخ الاصدار 2020/09/15، تاريخ الاطلاع 2021/01/10، الموقع الإلكتروني https://raseef22.net/article

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص61.

[2] - فرج الحوار: طقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثانِي، ص129.

الحكم»[1] واللّذة الهدف هي التي يستطيع فيها القارئ تجاوز سذاجة وبساطة الصنف الأوّل، كما يمكنه تأطير النزعة العملية المتواجدة في الصنف الثّالث، فاللّذة هي متعة اكتشاف جسد النصّ مع القدرة على تكوين منظور خاص بعد تفعيل وجهة النّظر الجوالة* التي هي في الأساس نتاج تفكيك القارئ للمنظورات المشكلة للنصّ –منظور كل من المؤلّف والرّاوي والشّخصية– لتكون «سعادة الملتذ كالنور، تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصاً» [2] فلّذة النصّ من الآليات النّقدية التي تناقش إشكالية الإفلاس الفكريّ الذي تعاني منه النصوص؛ إذ تعمل على اخراجها من شرنقة السّرديات الكبرى التي كرستها المؤسسات الفنّية، لكن إنتاجية لّذة النصّ تعتمد على مدى قدرة القارئ على تخطي ذلك البرزخ الذي يفصل بين العقل والجسد، فإذا ارتقى القارئ بذخيرته الفكريّة عن سقطات الهو انتشى بنعيم النصّ وتأويلاته المتجدّدة، ويصف هذا الصنف من القرّاء لذته قائلا: «لذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب. ذلك لأن وصال المحبوب مبعثه نزوة تورثني متعة، ووصال المكتوب مبعثه شهوة تورثني لذة. وإني لأحسُّ في المتعة زوالاً، وإني أحسُّ في اللذة دواماً. إذ لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم (...) حينذاك يستعر المكتوب شهوة، ويظل كذلك في جسد كل قارئ، حينذاك، يضطرم الجسد بلذة لقاء النص أمداً لا ينتهي دوامه، ويلتهب بلذة وصاله زمناً لا ينتهي استمراره»[3] أمّا إذا ركن لأهواء جسده فلن

---

[1]– جاك لينهاردت: نحو علم اجتماع للقراءة، ضمن كتاب سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، 2007، ص239.

* وجهة النّظر الجوالة هي: «وسيلة من وسائل وصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص. ويقع هذا الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع، وتُحدِث الحركةُ الجدلية الناتجة عن ذلك تعديلا متواصلا للذاكرة وتعقيدا متزايدا للتوقيع» فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظريَة جماليَة التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، (دط)، مكتبة المناهل، فاس–المغرب، 1995، ص ص69–70.

[2]– رولان بارت: لذّة النّص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1992، ص07.

[3]– المرجع نفسه، ص10.

يتجاوز مدنسات البنية السطحية للنصّ، التي كثيرا ما تكون نسقا خادعا يهدف من خلاله المؤلّف إلى إضمار أنساق بالغة في الحساسية، وهذا ما نلاحظه عند البطل (آدم العادي) الذي يستمر في استفزاز المؤلّف (العكروت)؛ إذ يسأله على أثر ولّذة قراءة النصوص الإيروتيكية على القارئ قائلا: «مَا حِكَايَةُ القُشَعْرِيرَةِ هَذِهِ؟ ابْتَسَمَ العَكْرُوتُ، فَرَحًا بانْفِرَاجِ الْحَالِ عَلى الأرْجَحِ، وَقَالَ بِرَصَانَةِ العُلَمَاءِ: هِيَ مَسٌّ فِي قُوَّةِ التَّيَّارِ يَسْرِي فِي جِسْمِ القارِئِ إذَا قرَأ فَانْتَشَى لِمَا يَقْرَأ. فَغَرَ أدَمُ العَادِيُّ فَاهُ وَسَألَ مِنْ جَدِيدٍ:

– وَهَلْ تَفْعَلُ القرَاءَةُ فِي الْجِسْمِ فِعْلَ (...)؟

– (...) يَحْدُثُ ذَلِكَ لِجِنْسٍ مِنَ القُرَّاءِ فَرِيدٍ، مُفْرِطِ الْحَسَاسِيَّةِ»[1] لولادة الإبداع تمر الذّات المؤلّفة بمخاضات عسيرة كثيرا ما تكلل بالفشل، ولهذا فالنصّ الذي واجه تلك المستعصيات يحتاج إلى قارئ يدرك مسارات التّشكيل؛ لأنّه سيمر بها من أجل إبداع نص ثان باعتباره ذاتا ثّانية منتجة، وهذا ما استدركه (آدم العادي) أثناء تعليقه على موقف صانعه "**الحوار**" الذي جنده هذا الأخير ضد قارئه الساذج؛ حيث يقول: «فَكَّرَ آدَمُ العَادِيُّ بُرْهَةً ثُمَّ ابْتَسَمَ بِدَوْرِهِ وَقَالَ: (...) هَؤُلَاءِ الرَّاغِبُونَ فِي القُشَعْرِيرةِ لاَ غَرَضَ لَهُمْ فِي القِرَاءَةِ سَيِّدِي»[2] يوافق "**الحوار**" بهذا طرح "**نيتشه**" القائل: «إلى قارئي فكٌّ جيّدٌ ومعدةٌ جيّدة هذا ما أرجوه لك ! وحين تكون هضمتَ كتابي، حينها تكون على اتّفاق معي !»[3] فكلاهما يبحثان عن قارئ حصيف يتخذ من القراءة التّاريخية، والأيديولوجيّة، والنّقدية آليات من أجل تفكيك النصّ لبناء نص جديد.

سادسا: الرقابة.

احتلت قضية الحرية والإبداع مكانة هامّة في معظم التوجهات الفكريّة، فالحداثة تدعو إلى الانصياع للعرف، والنّموذج، والسلطة في حين تدعو ما بعد الحداثة إلى تقويض كل ما له سلطة على الإبداع بما فيها الرقابة؛ فهي الجهاز المعنويّ الذي يبتر القسم المتّمرد

---

[1]– فرج الحوار: طقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثانِي، ص130.

[2]– المصدر نفسه، ص ص130–131.

[3]– فريدريش نيتشه: ديوان نيتشه، ص165.

والمتجدّد في العمل الإبداعيّ، وفي الآن نفسه هو الذي يناقش المسكوت عنه ويكسر الطابو، لذا تستهدف أجهزة الرقابة المبدع، ووسائط الإبداع قصد تطويق الخناق على مسارات الإبداع، بغية حماية القارئ! بتأطيره وتعبئته وفق البرنامج الذي يخدم مصالح السلطة العليا.

لهذا يجد المتلقّي اختلافا وتعدّدا في صور الرقابة فمنها: ما هو ذاتي، ومنها ما هو غيري (القارئ، والنّقاد، ودور النشر، والمؤسسات)، وقد تضمنت المتون قيد المقاربة الصور التّالية: الرقابة الذّاتية عند "**محمد برادة**"، ورقابة النّقاد لثغرات الحبكة الرّوائية عند "**علي مغازي**" وأخلص إلى رقابة لجان التحكيم لموضوع الطابو الجنسي عند "**فرج الحوار**".

1.6 محمد برادة/ الرقابة الذّاتية.

يناقش "**برادة**" مرحلة من مراحل الكتابة ألا وهي إعادة الصياغة التي تخضع النصّ الإبداعيّ (الرّوائي) إلى المراجعة، والتنقيح، والحذف، والزيادة؛ حيث اختلف الرّوائيون حول موضوع الصياغة بين أوّل مؤيد وثان رافض «يعدها لغوا لا طائل من ورائه. بعض ثالث يرى أن إعادة الصياغة هي الجانب الممتع بحق في مهنة الكتابة، بمعنى أنهم يرون أن إعادة الصياغة هي التي تجعل الكاتب يرى الكتاب في شكله النهائي. بعض رابع يكره إعادة الصياغة ومع ذلك فهو يقوم بها. مجموعة أخرى من الكتَّاب تنتهي من مسودة إثر أخرى إلى أن ترضى عن الكتاب. وثمة مجموعة أخرى من الكتَّاب تعيد صياغة كل صفحة من الصفحات قبل أن تنتقل إلى الصفحة التالية لها. بعض الكتاب يكتبون حوالي خمس مسودات قبل أن يحسوا أن الرواية أصبحت على ما يرام. ومع ذلك هناك بعض الكتاب الذين يقدمون مسودتهم الأولى للناشرين فور الانتهاء منها»[1] والرغبة في إعادة الصياغة من عدمها عند الكتاب، أحسبها مرتبطة أكثر بقضايا أخرى ألا وهي: الموهبة والصنعة المبتدئ والمتمرس، فالخبرة تقلص من محاولات إعادة الصياغة، والشيء نفسه للموهبة التي

[1]- لورانس بلوك: كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ص239.

تجعل الكلمات تتدفق دون تكلف أو تملق، غير أنّ هذا لا يعدم دور مزاجية المؤلّف الذي رغم الخبرة والموهبة إلا أنّه يجد في التنقيح وإعادة الصياغة لّذة الكتابة المنتظرة على سبيل المثال يؤكد "**توماس ستيرنز إليوت**" **Thomas Stearns Eliot** على أنّ «عملية الغربلة والربط والبناء والشطب والتصحيح والاختبار... تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما للخلق من الأهمية. وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماها»[1] فهو يجعل من النّقد الذّاتي الحلقة الأساس في عملية الخلق الإبداعيّ، وهو ما قام به "**محمد برادة**" الذي يشغل دور المؤرخ والمؤلّف في الآن نفسه –كما وضحنا سلفا– يشير (برادة / الراجي) إلى مرحلة التنقيح قائلا: «لم أكن أنوي أن يكون صوتي هو ما تُختَتَم من خلاله الرواية، لأنّ أصوات الشخصيّات الأساس الثلاث، كافية لرسْم معالم سردٍ يُلملم مُكوّناتٍ تنقلنا إلى أجواء لا يتضمّنُها الاستطلاعُ الذي أنجزتُه لحساب المؤرّخ الرحماني عن خمسين سنة من استقلال المغرب... إلاّ أنّ إعادة قراءتي لما كتبتُه عن مسارات توفيق الصادقي وفالح الحمزاوي وَد. نبيهة سمعان، وضعتني أمام أسئلة متشعّبة قد يكون إدراجها في نهاية هذا النصّ مُكمّلاً لما كتبتُه في شكل روائي ترسّخَ في ذهني عبر قراءاتي في هذا الفنّ التعبيري»[2] المطلع على الرّواية يلاحظ أنّ "**برادة**" جعل منها مسرحا للرؤى الفكريّة، أين سمح لكلّ الشّخصيّات بطرح توجهاتها، معربة عن مسلّماتها ومنطلقاتها في مختلف مجالات الحياة، لكن يعود في ختام الرّواية إلى التعقيب على مختلف الحقائق التي أدلت بها الشّخصيّات، متخذا من التقرير السّردي للخطاب آلية له، فهذا الأخير عبارة عن «تقرير تلخيص السارد لكلمات الشخصية (تقرير سردي للكلام) أو الأفكار (تقرير سردي للأفكار) بتوظيف إستراتيجية التشميل departicularization التي تهدف إلى

[1] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص343.

[2] – محمّد برادة: بعيدًا من ضوضاء، قريبًا من السُكات، ص235.

التقاط جوهر خطاب الشخصية، وطرحه بلغة السارد الخاصة»[1] كشّكل من أشكال التّرتيب لبيت الحكيّ، وفي هذا المقام تظهر الرقابة الذّاتية بمراجعة حلقات الحكيّ المتعدّدة؛ حيث يقول: «حينَ توغّلتُ في الكتابة، وأعدتُ قراءة ما سطّرتُه تحت تأثير حُميّا اكتشاف التعبير الروائي وشكله المَرنَ، والمطّاط (...) ما خضّني وَأوقعني في بلبلةٍ مُضيعّة، هو أنّ الرواية حاصرتْني من كلّ جانب. أصبحت شخصيّاتها تسائلني وتدعوني إلى أن أحدّد رأيي فيها من خلال تقييم مواقفها وسلوكها، وأيضّا من خلال الإجابة على أسئلة تطرحها عليَّ»[2] تميزت دوافع الرقابة الذّاتية عند المؤلّف المتّخيل (الراجي) بالغرابة والفرادة؛ حيث إنّه لم يُفعل مقص الرقابة ضد شاهد من الشواهد التي تمس أحد الطابوهات أو الارتقاء بمستوى اللّغة الشعرية أو ضبط الجماليّات الفنّية وفق ما يخدم شروط الخطاب الرّوائي كونه يشغل دور المؤلّف المبتدئ وفي الآن نفسه دور المؤرخ الذي هو قيد تجربة الأستاذ (فالح الحمزاوي) كل هذا وغيره من شأنه أن يفقده الخبرة الإبداعيّة المطلوبة، ما يؤثر على الجانب الشعري والفنّي للرّواية بالسلب، بل يؤكد أنّ رقابته اقتصرت على فعل الشّخصيّات بطلب منها، لهذا فهو مطالب بالإجابة من خلال التّقييم والنّقد قبل أن يقدم الرّواية للقارئ؛ إذ يقول: «عليّ أن أواجهها وأحاول الإجابة عليها، قبل أن أسلّم الرواية إلى القارئ»[3] ليمضي المؤلّف قدما في إعادة صياغة محكيات الشّخصيّات، حتى يحقق ما ينبغي أن يكون منهم، فـ (الراجي) لم يتفق مع (توفيق الصادقي) الذي كشف عن البذرة البطريكية الموروثة في تصرفه مع ابنته (فدوى) التي تقدم لخطبتها شاب أجنبي مسيحي، ليرفض رفضا قاطعا هذه العلاقة وفي هذا رفض للآخر، وتمرس للسلطة الذكورية (الأب).

أمّا موقفه من (فالح الحمزاوي) فقد تخللته مشاعر مضطربة، نظرا للموقف السلبي أو المحايد

---

[1]- يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، 2011، ص149.

[2]- محمّد برادة: بعيدًا من ضوضاء، قريبًا من السُكات، ص238.

[3]- المصدر نفسه، ص239.

الذي اتخذه (فالح) من الأحزاب السياسية الناشطة من أجل الثورة، فهو يدرك ثقل المخزن وجبروته لهذا قرر عدم المغامرة والمجازفة مثلما فعل غيره من الثوار الذين لاقوا حتفهم بأبشع الصور.

في حين أبدى إعجابه بـ (نبيهة سمعان)؛ لأنّها استطاعت أن تجهر بآرائها من أجل أن تتكلم عن أحوالها وقضاياها؛ إذ تمكنت من خلال صالونها أن توسع دائرة الحوار، على عكس الذين اقتصر حديثهم عن القضايا العامّة واحتموا بالتّجريد، فـ "**برادة**" لم يحصر رقابته في الجانب الشكليّ والفنّي للرّواية مثل ما هو معهود، بل جعلها تقتصر على الجانب الأيديولوجيّ للرّواية، مقدما شكلا من الرقابة الملغم الذي يبدي في ظاهره الرغبة في الابتعاد عن السلطة (المخزن / الغرب/ الرّجل) والالتزام باحترامها، وفي الآن نفسه يدين الشّخصيّات التي انصاعت للسلطة (فالح الحمزاوي/المخزن) وتخوفت من مواجهتها، ويشجع الشّخصيّات التي ثارت ضدها (توفيق الصادقي/الغرب) و(نبيهة سمعان / الرّجل)، فالخطاب يضمر نسقا من المعارضة والتّقويض لصور السلطة وفي هذا معارضة ضمنية للرقابة.

اختلفت صور الرقابة الذّاتية عند المؤلفين بين إعادة صياغة الفكرة، والشّكل واللّغة... إلا أنّها تبقى في الأخير حلقة مبعدة عند البعض، وضرورية عند البعض الآخر، وهذا ما يؤكده "**محمد شكري**" قائلا: «هناك طقس آخر، فالكتابة الحقيقية هي عدد المرات التي أنقحها، أي نحت الكلمات واللمسات الأخيرة للعمل هي التنقيح، فأنا أعاود التنقيح عدة مرات حتى يصبح النص أقوى وأمتن، كما أن قوة خفية هي التي تملي النص علي في مواصفاته النهائية، هنا أكون قد رضيت عن كتابتي»[1] فالتّنقيح وجه آخر للإبداع، مع العلم أنّ قضية التّنقيح كانت من الكواليس التي تختص بالخلق الإبداعيّ؛ إذ نادرا ما نجد الرّوائيون يصرحون بها داخل أعمالهم، لكن في إطار الميتاروائي الذي تعمل على كشف خطوات العملية الإبداعية نلاحظ أنّ هناك من يدرج هذا القسم ضمن سلسلة الإبداع الخاصّة بمتنه.

[1]- محمد شكري: أكتب من ذاكرة الأميين، وذاكرة المتعلمين، مجلة مجرة، العدد 07، المغرب، جويلية 2003، ص67.

2.6 علي مغازي/ النّقاد يتصيدون ثغرات الحبكة الرّوائية.

يعنى هذا المبحث بالحديث عن عنصر الحبكة، التي اتسمت في الرّواية التّقليدية بهرميتها وانسجامها انطلاقا من أحداثها المبررة فنّيا، والرّوائي الذي يفتقد للاتساق والتوازن في حبكته يعدّ روائيا فاشلا، لذا كان يسعى إلى تحقيق المعادلة القائلة: «إنّ من شأن الفن الروائي الأنجع والأنجح أن ينبثَ فيه توازن محكم، ويقع فيه ربط قوي، بخيوط خفيّة ناعمة، بين أجزاء العمل، ليستوي النسج وتتوثق الحبكة وتلتحم اللحمة بالسدى وتتعانق خيوطهما، فتبدو الأحداث طبيعية لا افتعال فيها، وبالتالي تُنْتَبَد أيّة جزئية لا تخدم غرضا بعينه، أو تقدّم نفعاً، بحيث تتكافؤ قدرة الكاتب على الحشد، مع قدرته على الإقصاء»[1] فنجاح الفنّ الرّوائي يكمن في تماسكه، غير أنّ الرّواية الجديدة دعت إلى تشظّي الكيان الرّوائي بعامّة، والحبكة بخاصّة، ليتفنن الرّوائي ما بعد الحداثي في تشذيرها وتغييبها في بعض الأحيان، وهذا ما لمسناه عند الرّوائي "**علي مغازي**" الذي وضحت سلفا في مبحث (الرّواية المضادَّة) مستويات التّجريب في بنائه الرّوائي، وهنا تحدثنا البطلة (سونيا) عن رغبتها الجامحة والمتواصلة في التّجديد، والتي تجلت من خلال اهتمامها بالميتاروائي بدل الرّواية مجددا، ما دفع بها إلى تخطي تبرير أحداث حبكتها، وهذا ما يفتح بابا للنّقد من طرف النّقاد الصغار على حد قولها الذين يقتنصون الفرص بغية الإطاحة بالعمل الرّوائي لمجرد ثغرات أو فجوات في الحبكة، لكنّ النّقاد في إشارة مضمرة من (سونيا)، غير مدركين أنّ هذه الفجوات هي شكل من أشكال التّجريب الذي يعمل على تجاوز سلسلة الأحداث المتتالية، والمتناغمة، والمترابطة؛ إذ تقول: «من الحكمة تفادي اطلاق الوعود حتى لا تقع في ورطة اسمها التقصير.. ويأتي فيما بعد ناقد محترف ليقول: "إن هذا النص يحتوي على فجوة خطيرة"، وما إن يسمعه النقاد الأقل احترافية (وهم أخطر من غيرهم وأكثر عددا، كما أن نواياهم أسوأ)، حتى يتحمسوا للبحث ولو مجانا عن المزيد من الفجوات، وينتهي الأمر

---

[1]- عادل فريجات: مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفنّ الروائي، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سورية، 2000، ص ص59–60.

بأن يقول أحدهم، على سبيل المثال: "لاحظوا، الفتاة "سونيا" في أسطر سابقة، كانت ستعدّ حليبا بالقهوة ولكن لا أحد أخبرنا، خلال كل الفصول، إن كانت قد أعدته، إنها مجرد فتاة تتكلم فقط، تتكلم ولا تفعل شيئا؛ هذه فجوة!" »[1] أشارت (سونيا) في شكل (طقوس الكتابة) إلى مجموع وسائل الراحة والتسهيلات التي كانت تجتهد في تحضيرها لمؤلفها (الساهي) لتيسر عليه مشاق الكتابة كأن تعد له حليبا بالقهوة، لكن لم تقدمها لتؤكد في المشاهد التّالية أنّها قامت بذلك.

والمطلع على الرّواية يلاحظ تجاوزها لذلك دون مبرر فنّي يوضح خرقها، ما يستوقنا هنا هو أنّ (سونيا) تعتمد التّكثيف في سرد الأحداث، والغاية من ذلك أوّلا أنّها تشتغل على كيفية سرد الأحداث لا الأحداث، وثّانيا هي تريد تفعيل دور القارئ في التقاط المشاهد وتأثيثها، وتجسيدها في إشارة منها لتّجاوز الخطية السّردية، والحبكة التي يتساءل عنها "**إدوارد مورغان فورستر**" **Edward Morgan Forster** قائلا: «أَلاَ يمكن للروائي بدلاً من أن يقف خارج عمله ليسيطر عليه، أن يُلقِيَ بنفسه فيه فيحمله إلى هدفٍ لم يكن يتنبَّأ به؟ وقد تكون الحبكةُ مثيرةً وقد تكون جميلةً، ولكن أَلَيست صنمًا استعرناه من الدراما ومن القيود المكانية التي تسيطر على المسرح؟ أَلاَ يستطيع الروائي أن يبتدع إطارًا لا يتَّبِع قوانين المنطق إلى هذا الحد، ويكون أكثر ملاءمةً لعَظَمة القَصص؟»[2] وهذا ما قامت به (سونيا) بفضل استراتيجية الميتاروائي الذي يرصد خلفيات تحبيك الحبكة، من خلال دعوة القارئ إلى ولوج عالم السّرد لتّشكيل بعض بنياته أو حلقاته، متجاوزا بذلك الرتابة المعهودة التي يتصدى النّقاد المبتدئين للدفاع عن قلاعها الهرمة، في حين النّقاد الكبار–إن صح التعبير– فهم مدركون إلى أنّ هذا التّجديد تستدعيه ضرورات الشّكل الفنّي الجديد وليست فجوات فنّية تُسقط من جماليّة الرّواية.

---

[1]– عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ص125.

[2]– محمد عبد النبي: الحكاية وما فيها السرد (مبادئ وأسرار وتمارين)، ص73.

3.6 فرج الحوار/ لجنة التحكيم وطابو الجنس.

لا يستقيم مبحث الرقابة دون الخوض في موضوع الطابو الذي يتجسد انطلاقا من الثالوث المحرم (الدين، والسّياسة، والجنس) الذي عمدت الأعراف والسلطة إلى إحاطته بسياج الرّصد، والضّبط، والتّحكم يصل في كثير من الأحيان إلى التعنيف والقمع في حال عدم الانصياع لقوانين الأنا الأعلى التي تتفاوت وتختلف ردودها نظرا لنوعية الطابو، وإلى مستوى الديمقراطية والحرية في موطن التّجاوز؛ إذ نجد كثيرا من النّقاد يعتبرون أنّ الدين ثم الجنس من أهمّ الحلقات التي تخضع للرقابة نظرا لطبيعة الشعوب العربية المحافظة؛ حيث يذهب الباحث السوري "**بوعلي ياسين**" إلى القول إن «في مجتمعنا محرمان، لا يجوز التحدث عنهما نقديا إلا مع الأصحاب وبشكل مزاح، ولا تجوز دراستهما علميا تحت طائلة عدم النشر أو مصادرة الكتاب، الجريدة أو المجلة الناشرة، أو تحت طائلة العقوبة القضائية، وفي كل الأحوال نبذ الناس (المجتمع) للكاتب ومضايقته في شتى المجالات. المحرمان هما: الدين والجنس»[1] ربما لا يهمّ في هذا المقام أي الطابوهات تخضع للرقابة أكثر، بقدر ما يهمّ الإشكال التّالي: هل استطاعت القوى القمعية غلق المنافذ أمام مناقشة قضايا الطابو؟

المتتبع لمجمل التغيّرات الفكريّة التي أثمرت تيارات جديدة مناهضة لكل ما فيه تهميش، يجد مثلا أنّ ما بعد الحداثة تتضمن في طياتها العديد من المقولات والرؤى التي تناهض الخطاب المركزيّ السلطويّ وسياساته القمعية؛ فهي تعتبر الطابو مثله مثل المواضيع الأخرى القابلة للنقاش، وتدعو إلى ضرورة كسر حاجز الطابو بخوض غمار المسكوت عنه، بهدف تحقيق وعي وثقافة بطبيعة الطابوهات، فنجدها مثلا تؤكد على ضرورة إدراج التوعية الجنسية في البرامج التربوية، كشكل من أشكال تحقيق المساواة بين الذكر والأنثى، وكأداة للقضاء على الآفات الاجتماعية كالكبت، والعنف الأسري، لذا كان من نتائج «التفاعل بين الرؤيا النقدية (...) من جهة والتجارب السردية الجديدة في ميدان

---

[1]- بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم دراسَاتٌ في الدين وَالجِنسِ وَالصِرَاعِ الطبقي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1978، ص10.

التخييل السردي والميتاسردي وبشكلٍ خاص في مجال الرواية والقصة القصيرة أن أصبح السرد محوراً مركزياً من محاور الجدل الثقافي وأداةً للكشف عن ما هو مغيب ومسكوت عنه في حياتنا وثقافتنا»[1] ليكون الأدب المكشوف أحد أهم القنوات التي وظفت لبحث القضايا المحرمة والمسكوت عنها في المجتمع العربي، ويقصد بالأدب المكشوف ذلك الأدب «الفاحش/ الداعر/ الناعم، الكتابات الجنسية والغرامية، التي تعتبر من محرمات المجتمعات التقليدية الدينية»[2] فالمحرم لم يعد محاطا بهالة التقديس والترهيب، فقد استطاع الأدب بعامّة، والرّواية بخاصّة أن تناقش مهيمنات ثيمية محرمة بشكل صريح أو مضمر أذكر على سبيل المثال لا الحصر (الشرف والاغتصاب، والإجهاض، والمثلية) وهذا راجع إلى أن الرّواية من بين أهمّ الأجناس الأدبيّة «التي تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر، وثنايا شروخ الذات والعلائق، استطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المُعلَن عنه المعتمِد على اللغة الآمرة والمسكوت عنه، المهمَّش الضارب بجذوره في أعماق المعيش»[3] وهذا ما نلمسه في ثنايا رواية (طقوس الليل الجيل الثاني) التي تطرق فيها "**فرج الحوار**" لطابو الجنس* بشكل ملفت.

استهل مقاربتي للثيمة مع اختيار أحد البدَّاعين الذي يدعى (العكروت) إلى بداية روايته، أين قرر اختيار البداية الثّانية* الجنسية بدل البداية الأولى التي تتخذ طابع البطولة

---

[1]- فاضل ثامر: المقمُوع وَالمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت–لبنان، 2004، ص05.

[2]- سَعيد عَلوش: معجَم المصْطلحَات الأدبيَّة المعَاصِرَة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، 1985، ص34.

[3]- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص57.

* بخاصّة الفصل الخامس المعنون بـ: المؤامرة، الممتد من ص314 إلى ص363.

* نص البداية الثّانية: «لَعَلَّهُ يَكُونُ مِنَ الأَفْضَلِ لهُ وَلِلسَّفْرِ الَّذِي يَتَهَيَّأُ للانْطِلاَقِ أنْ تَكُونَ الجُمْلَةُ الأُولَى كَالتَّالِي، وَهِيَ بِدُونِ مُنَازِعٍ (عَلَى حَدِّ تَعْبيرِ إِحْدَاهُنَّ) أَفْضَلُ مِنْ سَابِقَتِهَا: "فِي تَمَامِ السَّاعَةِ الثَّانِيَةِ (؟) نَهَضَ آدَمُ العَادِيُّ عَنْ فَاتِن بَسَّام (...) بِدَايَةٌ كَهَذِهِ، أَيْنَ عَسَاهَا سَتُفْضِي بِالبَدَّاعِ؟ وَهِيَ مَعَ ذَلِكَ لاَ تَحْتَاجُ إِلَى غَيْرِ سَرِيرٍ فِي غُرْفَةٍ مَّا، فِي بَيْتٍ مَّا، فِي بَلَدٍ مَّا، فِي عَالَمٍ مَّا، وَجَسدَيْنِ اثْنَيْنِ لِرَجُلٍ وَامْرَأَةٍ (...) ابْتَسَمَ العَكْرُوتُ وَهُوَ يَتَخَيَّلُ مَا كَانَ سَيُضِيفُ إِلَى مَا تَقَدَّمُ لَوْ كَانَ قَرَّ قَرَارُهُ عَلَى هَذَا الاسْتِهْلاَلِ. كَانَ سَيُحَبِرُ الصَّفَحَاتِ تِلْوَ الصَّفَحَاتِ وَصْفاً لِهَذَا الأَمْرِ "الجَلَلِ"» فرج الحوار: طقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثانِي، ص ص120-121-122.

الساذجة في الرّوايات البوليسية على حد قوله، لكنّه تنبه إلى عنصر الرقابة المتمثل في هيئة لجنة التحكيم، وإلى رد فعلها الصارم على هذا النوع من البدايات المستهجن؛ إذ يقول: «مَا كَانَ سَيَحْدُثُ لَو أَنَّ القَانُونَ كَانَ يُرْغِمُ البَدَّاعِينَ مِنَ الأُدَبَاءِ أَمْثَالَهُ عَلَى عَرْضِ مَشَارِيعِهِمْ عَلَى لَجْنَةٍ مِنَ الحُكَمَاءِ قَبْلَ الشُّرُوعِ فِي إِنْجَازِهَا. لِمَنْ تُرَى كَانَتِ اللَّجْنَةُ سَتَحْكُمُ؟ لِلْبِدَايَةِ الأُولَى أوِ الثَّانِيةِ مِنْ تِلْكَ الَّتِي وَقَعَتْ لِلْخَلَّاقِ فِي هَذَا الكَلَامِ الَّذِي هَمَّ عَلَى نَعْتِهِ بِالرَّوَايَةِ؟ لِلأُولَى مِنْ دُونِ أَدْنَى شَكٍّ»[1] يستمر (العكروت) في سرد مونولوجه مع لجنة التحكيم المتربصة في مخيلته، المبغضة لمطمعه الاستهلاليّ المحرم الذي قام بسرد مفاتنه في مشاهد حميمية بين بطله (آدم العادي الثاني) وفتاته (فاتن بسام)، لكنّه لا يملك فرصة جعل هذه الصور الجنسيّة بداية لروايته؛ لأنّ اللّجنة حكمت للأولى* ف (العكروت) مدرك مسبقا لردها الرافض، لهذا وجب عليه الالتزام؛ إذ يقول الرّاوي "**فرج الحوار**" على لسان لجنة التحكيم «فَكَّرَ العَكْرُوتُ. سَيَقُولُ لَهُ قَائِلُهُم بِرَصَانَةِ وَجَلَالِ الرَّاسِخِينَ المُتَمَكِّنِينَ الفُضَلاَءِ:

عَلَيْكَ بِالأُولَى، فَفِيهَا للصَّانِعِينَ مِنْ أَمْثَالِكَ فَائِدَةٌ وَعِبْرَةٌ.

وَلَعَلَّ العَكْرُوتَ سَيَبْهَتُ وَسَيَرْتَبِكُ، وَلَكِنَّهُ سَيَجِدُ مِنْ نَفْسِهِ القُوَّةَ عَلَى الاعْتِرَاضِ فَيُهَمْهِمُ:

– وَلَكِنْ... فَلاَ يَهْتَزُّ لِرَئِيسِ اللَّجْنَةِ جَفْنٌ، وَيَنْهَالُ عَلَى البَدَّاعِ العَكْرُوتِ صَوْتُهُ بَارِدًا قَاطِعاً:

– بَلَّعْ يَا بْهِيمْ وَاسْمَعْ الكْلاَمْ! وَسَيُضِيفُ نَاصِحاً:

– وَفَسَّخْ هَاكِالقْبَاحَة إِلِّي فَسَّدِتْ بِيهَا كْتَابَكْ يَهْدِيكْ! »[2] فرفض اللّجنة كان حاسما وقاطعا لذا على البدَّاع (العكروت) أن يلتزم بقرارها إذا كان يريد أن يخرج بروايته إلى بر القبول والنشر. يا ترى هل امتثل لقرارها؟ هذا ما سنجد إجابة عنه في نهاية الرّواية، أين عمد (العكروت) إلى تصعيد الصراع بالاكثار من مشاهد المجون؛ إذ دفع ببطله أستاذ الأجيال

---

[1]- المصدر السابق، ص122.

* نص البداية الأولى: «خَرَجَ آدَمُ العَادِيُّ مِنْ بَيْتِ الحَمَّامِ– بَعْدَ أَنْ أَطَالَ فِي قَضَاءِ حَاجَتِهِ وَهوَ يَتَصَفَّحُ أَحَدَ الكُتُبِ التَّافِهَةِ (مِنْ جِنْسِ الرِّوَايَاتِ البُولِيسِيَّةِ وَرِوَايَاتِ الرُّعْبِ وَرِوَايَاتِ الخَيَالِ العِلْمِيِّ) الَّتِي أَثَّثَ بِهَا مَكْتَبَتَهُ الغَائِطِيَّةَ– فِي حُدُودِ السَّاعَةِ الخَامِسَةِ مَسَاءً» المصدر نفسه، ص120.

[2]- المصدر نفسه، ص ص122-123.

(آدم العادي الثاني) إلى الوقوع في المحظور مع محبوبته الجديدة (نوال) التي أوكل إليها (العكروت) مهمة أن توقع البطل في الخطيئة، وتغرقه في مفاتنها حتى تنسيه دوره الفعال في تحقيق التوعية، فالأستاذ يشغل مكانة هامّة في المجتمع، فهو الحلقة الأساس التي تسهم في قيام نهضة الأمم، إلا أنّه أهمل دوره من أجل تحقيق نزواته، ما أدخله في صراع قيمي انجر عنه انشطار أناه بين الجنوح الشبقي لمكبوتات الهو أو الامتثال لسلطة الأنا الأعلى وبين هذا وذاك، وأثناء ممارستها للعبتها الماكرة «صَاحَ بِهَا آدَمُ كَالْمُسْتَغِيثِ: كَفَى نَوَال، وَإِلَّا حَكَمْتِ عَلَى هَذَا الْكِتَابِ بِالنَّفْيِ الأَبَدِيِّ! أَطَالَتْ نَوَالٌ النَّظَرَ إِلَيْهِ وَقَالَتْ كَالْلاَّئِمَةِ:

– آهْ، كِدْتُ أَنْسَى أَنَّنِي أَعِيشُ وَأَتَكَلَّمُ فِي كِتَابٍ!»[1] وبعد أن أحرج (آدم العادي الثاني) الشّخصيّة المسلطة عليه (نوال) ها هو يعود إلى محاكمة المؤلّف، والشجار معه؛ لأنّه أدرك أنّ هناك مؤامرة تحاك ضده من طرف المؤلّف بالتواطؤ مع (نوال)، لذا عمل البطل على تهديده بالموت في حال لم يُعد بناء عالمه، بأن يختار له ما يناسب موقعه كـ (أستاذ)؛ إذ «قيلَ إنَّ آدَمَ العَاديَّ هَدَّدَ بَدَّاعَهُ بالمَوْتِ ثَانيَةً إنْ هُوَ أصَرَّ عَلَى تصْويرِهِ عَلَى غَيْر حقيقَتِه. قَاطعَهُ البَدَّاعُ بصَلَفٍ:

– أنَا أدْرَى بِحقيقَتكَ منْكَ

– لِمَاذَا جعَلْتَنِي مُدَرِّسًا إنْ كَانَ لاَ بُدَّ منْ أنْ تضَع فِي طريقِي امْرأةً كنَوال هَذه؟»[2] وحتى يثبت البدَّاع (العكروت) درايته بطبيعة شخصيّاته الورقية (آدم العادي الثاني) فهو يعمد إلى تحديد تفاصيل العملية الجنسية الشبقية التي تكشف عن تركيبة الطبيعة الإنسانية، وعن نزواتها النّفسية التى تتجلى في لحظات الرغبة، والعجز، والعنف اللّفظي، ما يجعل البوح الجنسي لدى "**فرج الحوار**" أداة نفسية للتوغل في المناطق المحظورة في عرف بعض الكتاب الذين يتخوفون من التهم أو الإقصاء أو التحجيم، غير أنّ الشخوص عنده جريئة «لا تَنْبَجِسُ في الشكوى من الحرمان أو التعالي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والإحساس

---

[1]– المصدر السابق، ص343.

[2]– المصدر نفسه، ص364.

الملموس ووصف التفاصيل، وسيلةً للتعبير عن الجنس، حتى ولو اتخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانية (...) التي تحوّل الجنسَ من أفق لتحقيق الذات ضمن قيم الغيرية والتجاذب العاطفي، إلى غريزة حيوية تنشد الارتواء بأي طريق تيسِّر في الواقع أو الخيال»[1] لتتنامى العروض الجنسية في مشاهد مكشوفة، فاضحة تميزت بسطوة المرأة (نوال) في تسيير حيثياتها، وبهذا يخرق (العكروت) العرف للمرة الثّانية، فبعدما كان التّجاوز الأوّل يتمثل في خوضه في موضوع الجنس بكل جرأة، ها هو يعارض الثّقافة الاجتماعيّة التي رجحت الكفة للرّجل؛ وذلك نظرا للمعايير البيولوجية التي حُدّدت على ضوئها المهام المناسبة للهوية الجندرية لكل نوع، فـ «تبدو صورة المرأة معقّدة في المجتمعات التقليديّة، مرّة يريدها الرجل رمادًا، ومرّة جمرًا، يخفي كينونتها الإنسانيّة وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنّه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، والعلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل. ففي الوقت الذي مارس فيه الرجل هذه الازدواجيّة، استجابت المرأة للضغوط المتقاطعة التي فرضتها تقاليد شبه مغلقة»[2] لتقوض (نوال) خطاب (آدم العادي الثاني) الذي أخرس خطابها، ومنع عنها حق الحكي، وهو الحق الذي كفلته شهرزاد لبني جلدتها؛ حيث ردت عليه بكل بقوة يقول: «لَكِنَّ نَوَالاً لَمْ تَلْبَثْ أَنْ عَادَتْ إِلَى الْكِتَابِ وَنَوَامِيسِ الْعَيْشِ فِيهِ، فَسَأَلَتْ عَمَّا إِذَا كَانَ الْكِتَابُ مَعْبَدًا حَتَّى يُحَرَّمَ فِيهِ مَا يَجُوزُ فِي الْحَيَاةِ، مَا لاَ مَعْنَى لِلْحَيَاةِ بِدُونِهِ؟! إِذَا كَانَ الرَّجُلُ وَالْمَرْأَةُ – مِثْلَهُمَا فِي هَذَا الْسَّفْرِ الْبَدِيعِ، آدَمُ وَحَوَّاءُ حَلاَّ لِلْتَّوِّ عَلَى الأَرْضِ– يُفَكِّرَانَ فِي مَا يُفَكِّرُ فِيهِ آدمُ وَنَوَالٌ بِالضَّبْطِ، وَقَدْ يَذْهَبَانِ أَحْيَانًا إِلَى أَبْعَدِ مِنْ ذَلِكَ بِكَثِيرٍ (لأَنَّ لَهُمَا الْحَيَاةَ بِطُولِهَا وَعَرْضِهَا وَعَجَائِبِهَا، وَلَيْسَ لآدَمَ وَنَوَالٍ إِلاَّ هَذِهِ الْصَّفَحَاتُ الْقَلاَئِلُ)، فَمَا الْمَانِعُ مِنْ تَنَاوُلِ ذَلِكَ فِي كِتَابٍ؟!»[3] لتمضي (نوال) في مسارها الذي تريد من خلاله فضح النفاق الأخلاقي الذي

---

[1]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص57.

[2]– عبد الله إبراهيم: السرد النسويّ الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ص2011، ص66.

[3]– فرج الحوار: طقُوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثانِي، ص344.

يعيشه حبيبها والمجتمع في الآن نفسه، فكلاهما يريدان الجنة المفقودة (العلاقة) لكنّهما يتواريان خلف الدين، والقوانين، والمكانة الاجتماعية، ما يجعلهما يعيشان حالة من الشِيزُوفْرِينيَا، ليكون إذا الجنس أحد الأدوات التي اعتمدها الرّوائيون من أجل تقويض العقلية التّقليدية المقدسة.

بعد خوض "**الحوار**" في موضوع الجنس الذي اكتسح عدّة فصول من الرّواية، ها هو يصرح قائلا: «حَدَثَ مَا لَم يَكُن فِي الْحسْبَان، فقَد تَوقَّفَت الْحكايَةُ ثَانيَةً. قِيل إنَّ السُّلُطاتِ وضَعَت حدّاً لِمُهمَّةِ البَدَّاع»[1] فالبدَّاع (العكروت) أقيل من مهامه هو الآخر مثله مثل البدَّاع الأصلي لكن بتهمة جديدة، تمثلت في عدم انصياعه لسلطة لجنة التحكيم التي حذرته من توجهه الذي يعارض اللّياقة الأخلاقيّة؛ حيث يقول: «نُحِّيَ البَدَّاعُ البَديلُ بِأمْرٍ عَاجِلٍ مِنَ السُّلَطِ. هَذَا مَا تَرَدَّدَ فِي البدَايَة. والسَّبَبُ أنَّهُ قَد يَكُونُ حَادَ عمَّا قُرِّرَ لَهُ عنْدمَا ولِّيَ مُهمَّةَ إنْهَاء الرِّوايَة»[2] فبسبب التّجاوز الذي أقدم عليه (العكروت) تغير مسار الرّواية التي كانت تتسم بالنزعة اليوتوبية، لتدنس آمالها بنزوات دنيوية شبقية، غير أنّ السلطة كانت في المرصاد من أجل إعادة الأمور إلى نصابها، ليَثبت في الأخير أنّ مقصلة الرقابة لا مفر منها على مستوى المتّخيل الرّوائي ولو بشكل رمزي.

سابعا: البارانويا.

من المسلّمات أنّ ما بعد الحداثة أتت لتّقوض مبادئ الحداثة، التي تعدّ سلطة المؤلّف الإله من أهمّها؛ حيث اتخذ الخطاب ما بعد الحداثي من الميتاروائي استراتيجية لدحض هذه المقولة، ليشهد الإبداع الرّوائي الغربيّ والعربيّ صورا شتى لتغييب الذّات المؤلّفة، وتتراجع سلطتها لحساب القارئ أو الشّخصيّة، لكن في ثنايا ما بعد الحداثة أيضا مقولات أخرى تؤدي إلى تفككها وأفولها، اعتمدها الرّوائي (العربيّ) كتقنية للدفاع عن سلطته، كما شهدنا سابقا في شكل البَارُودْيَا، بالإضافة إلى الشّكل "البَارَانُووِي" في الميتاروائي.

---

[1]- المصدر السابق، ص365.

[2]- المصدر نفسه، ص364.

تعدّ البَارَانُويَا من بين أكثر المفاهيم والمصطلحات الجدلية في تاريخ التحليل النفسي يعرفها كل من "**جان لابلانش**" **Jean Laplanche** و"**جان برتراند بونتاليس**" **Pontalis Jean Bertrand** بأنّها: «ذهان مزمن يتميز بالضلالة المحبكة والمحكمة التركيب systematized delusion، مع هيمنة الأفكار الإشارية idea of reference دون ضعف في الذكاء (...) ومن الضروري التشديد أنه خلافًا للفصام الذي يعتبر التفكك Spaltung أهم أعراضه، والذي يتميز بعدم تماسك الأفكار والأعمال والمشاعر، فإن البارانويا لا تكون مصحوبة بأي تدهور عقلي أو فكري. أكثر من ذلك فإن إنتاج الاهتياج البارانووي للإشارات والروابط يؤدي إلى تسارع غير منضبط للذكاء»[1] فتشظّي الذّات المؤلّفة في الميتارواية إلى: ذات قارئة، ومؤلّفة، وناقدة، وساردة... من شأنه أن يبرز الكفاءة الاحترافية في البناء لديها، ولا يعد هذا التشظّي انفصاما وضعفا، بل فيه يكثف المؤلّف من حضوره وسطوته؛ إذ يظهر الفرق بين انفصام الشّخصيّة الشِيزُوفْرِينِي، والبَارَانُووِي في كون أنّ الأوّل فعل لا إرادي تنفصم فيه الشّخصيّة بشكل سلبي، أين يفقد فيه الإنسان (المؤلّف) ملكاته الفطرية، وقدراته المكتسبة، ومهاراته المتفردة التي يتميز بها.

أمّا الثّاني فهو انفصام إرادي وإيجابي يتمتع فيه الشّخص (المؤلّف) بكفاءة عالية في توزيع ملكاته، وقدراته، ومهاراته بدقة منتهية، وذكاء فريد يظهر من خلاله كأنّ الشّخص متخصص في عدد غير متناه من المجالات دون أن يشعر الآخر بضعف على مستوى من المستويات التي يشتغل عليها.

فإذا راهنت ما بعد الحداثة على الشِيزُوفْرِينْيَا من أجل أن تظهر التشيّؤ الوجودي، والشّتات الذّاتي، فإنّ في البَارَانُويَا التئام وتوحد للذّات؛ حيث من الجماليات التي «تتماز بها نصوص الأدائية هو ما يتعلق بالمؤلف. إذ تأتي نصوص الأدائية خاضعة لسلطة المؤلف – بعد موتِه سابقاً– ولا نعني بها السلطة التي يمنح بها اسم المؤلف قيمة تبادلية للنص، أو

[1]– نافارو خوان سانتياجو: نظرية المؤامرة: الذهان المزمن في "ما وراء القص"، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص ص309–310.

التي يحدد بها المؤلف معنى العمل. إنَّما هي السلطة القارَّة في المحيط الداخلي للنص، التي تأخذ على عاتقها فصل النص عن سياقه الخارجي ربَّما فصلاً مؤقتاً، من ثمَّ تقود القارئ نحو التماهي مع أي شيء غير معقول داخله»[1] فالمتتبع لتمظهرات الأدائية في الخطاب الرّوائي المغاربيّ –النصوص المعتمدة في البحث– يلاحظ أنّ لمسة ما بعد الحداثة موجودة على مستوى البنية النصيّة للرّواية من خلال مختلف أشكال التّجريب، كما يجد تأييدها لموقف القارئ، وفي الآن نفسه فعالية الذّات المؤلّفة بمختلف صور تبئيرها كل هذا وغيره يكشف أنّ المؤلّف المغاربيّ منفتح على مقولات بعد ما بعد الحداثة فيما يخص أقنوم المؤلّف تحديدا؛ حيث جمع بين الوحدة (الحداثة) والتشظّي (ما بعد الحداثة)، فالذّات المؤلّفة في هذا النوع من الخطاب لا تسلم بالكمال الوجوديّ؛ حيث إنّ الذّات البشريّة تتسمّ بالنقص بغض النّظر عن طبيعته وهي في رحلة بحث عن كلّها المشوه، كما أنّها لا تسلم بالتشظّي الذي يلغي كينونتها ويهدّد وجودها، لهذا فهي تتخذ من الانفصام البَارَانُووِي آلية لتحقيق الذّات وهذا ما تمثله الخطاب الرّوائي المغاربيّ الذي يُظهر في الوهلة الأولى جملة من التناقضات بين نزعة الحداثة وما بعد الحداثة، لكن مع مراعاتنا لشرط المثاقفة (ظهور وأفول النّظريّات) من شأنه أن يرفع اللّبس الواقع أثناء المقاربة، وهذا ما لاحظناه في أشكال سابقة وسلاحظه مع صور البَارَانُويَا.

1.7 فرج الحوار/ من أسطرة الشّخصيّة إلى تغييبها.

أعلن "**فرج الحوار**" عن نرجسيته بصريح العبارة قائلا: «عند هذا الحدِّ بالضبَّط من هذه الحكاية الطَّريفة والظريفة والشيِّقة (وفي جعبة البدَّاع نعوتٌ أخرى كثيرةٌ، لولا الخشية من الإملال لأغدقها عليكم لتتأكَّدوا أنَّه، أسوة بكلِّ المبدعينَ، نرجسيٌ إلى حدِّ التُّخمة، بل إلى أبعدِ من ذلك بكثيرٍ. واعٍ هُو بذلك كلَّ الوعي، ولكن لا حيلة لهُ في تخليص نفسهِ من ربقة هذه العاهة المُشينة)»[2] بَارَانُوويَة المؤلّف شكل من أشكال إثبات الذّات، التي طالها

[1]– محمد رنا فرمان: الأدائية: "بعد" ما بعد الحداثة (فرانكشتاين في بغداد) إنموذجاً، القادسية، المجلد 15، العدد 02، العراق، 2015، ص150.

[2]– فرج الحوار: طقوس الليل، ص71.

التّهميش والإقصاء من قبل مختلف النزعات التي أسّست لمقولة موت الإنسان (المؤلّف) فـ "**الحوار**" الذي اتخذ من المتّخيل الذّاتي المرآوي أداة له حتى يعلن عن حضوره داخل النصّ، ومن تفعيله لأصوات البدَّاعين قناة ليُظهر سلطته على مسارات السّرد كشكل من أشكال التّحكم في خيوط الحبكة، ليثبت بذلك نزعته النّرجسية من جهة وعن تحد كبير لمراكز اللّعبة السّردية (الشّخصيّة، والقارئ) من جهة أخرى.

فالأصوات البَارَانُوويَة توظف حتى تظهر «الوعي المفرط من قبل الكتاب –من بين تقانات أخُر– بغرض توصيل النغمة الإلهامية النبوية والمتبصرة في سردياتهم»[1] ولقد تعددت مستويات النزعة البَارَانُوويَة في (طقوس الليل)؛ إذ نجد عدّة مستوايات فرض بواسطتها المؤلّف سيطرته على الشّخصيَّة (الصراع) والقارئ (العدو) متسلحا بأدوات الكتابة وسلطتها. في هذا المقام تطالعنا عدّة مقاطع سردية توضح لنا سيطرة (فرج الحوار / البدَّاع الحقيقي) على عوالم الشّخصيّة، فله ترجع زمام السّرد؛ إذ يمكن لرحمته ولعنته أن تطال من يشاء في نصه؛ حيث يقول: «تذكَّر البدَّاع أنَّ وُجودَهُ بيْن دفَّتيْ كتابٍ يُبيحُ له أن يقرِّر الشَّقاء والسَّعادة، والحبَّ والجفاء، والسَّعة والحرمان، والموت والحياة، يُغدقُها على البعض من مخلوقاته ويحجبها عن الأخرى، لا يُسأل في ذلك أبدًا ولا يؤاخذُ بما صنع ولو أباد الإنسانيَّة قاطبةً»[2] استطاع "**الحوار**" أن ينفرد في توظيفه للشّكل البَارَانُووِي، الذي قليلا ما نجده عند الرّوائيين الآخرين نظرا للجدلية التي يحملها في طياته، فالميتاروائي من صور ما بعد الحداثة المكرسة لمبادئها، التي يعد تقويض الكينونة الذّاتية أولى مسلّماتها، وفي الآن نفسه يوظف الشّكل البَارَانُووِي الذي يهدف إلى فرض هذه الكينونة، لينتج لنا نصّا إشكاليّا يتسمّ بالجدة في السّرد الرّوائيّ العربيّ بعامّة والتونسيّ بخاصّة.

---

[1]– نافارو خوان سانتياجو: نظرية المؤامرة: الذهان المزمن في "ما وراء القص"، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص310.

[2]– فرج الحوار: طقوس الليل، ص76.

2.7 محمد الباردي/ من الرّاوي المستبعد إلى الرّاوي غير موثوق به.

إذا كان الخطاب الحداثي قد حدّد هوية الرّاوي كشكل من أشكال تجلي المؤلّف، فإنّ الخطاب ما بعد الحداثي عمل على استبعاده، وذلك من خلال التّمييز بين المؤلّف الحقيقيّ والرّاوي الورقيّ غير أنّ هذا لم يستمر، فالتّحوّلات الجماليّة التي أحدثتها حساسية بعد ما بعد الحداثة في الرّواية المعاصرة مكنت المؤلّف من احتلال مكانة زئبقية (الحضور والغياب) فتارة هو رّاو عليم أكبر من الشّخصيّة يتبنى التقديم البَانُورَامِي، وتارة هو رّاو جاهل أقل من الشّخصيّة يعتمد التقديم المشهدي، وأخرى هو أنا مشاركة (شخصيّة محوريّة) في تشكلات روايته، فأصبح من الصعب جدا تحديد مستويات التبئير المعتمدة داخل الرّواية نظرا لموضعه المختلف، وغير الموثوق فيه، لذا فـ «الراوي غير موثوق به هو دائمًا ما يكون شخصية مختلفة تكون جزءًا من القصة التي يرويها. والراوي "العالم بكل شيء" غير الموثوق به، هو تعبير يكاد يكون متناقضًا ولا يمكن أن يوجد إلا في النصوص المغرقة في الخروج على المألوف والتجريب»[1] وهذا ما نلاحظه في (الكرنفال) التي اتسم منظورها بالتعدّد والاختلاف، فـ "**الباردي**" راوي الرّواة الذي يوزع مسالك الحكيّ على مختلف الشّخصيّات هو ذاته الرّاوي العليم؛ كونه يكتب سيرة ذاتية عن (سليم النجّار) التي هي في الأصل تتضمن حلقات من حياته الشّخصيّة، وهو في الآن نفسه الرّاوي الجاهل (محدود المعرفة) الذي يفتقد إلى المادة الحكائية التي يشغل دور شخصية المؤلّف داخل الرّواية من أجل أن يجمعها لكتابة روايته السيرية المتخيلة عن (سليم النجّار) التي ستكون في الأصل روايته الحقيقية (الكرنفال).

فالجماليات الأدائية (بعد ما بعد الحداثة) إذا تعمل على «خلق تشكيلات معينة غريبة تتعارض مع خلفية عريضة من تقانات الحكي التقليدي والما بعد الحداثي على حد سواء. وأحد أكثر هذه الأدوات إثارة للفضول هي عملية السرد بضمير المتكلم، ويعبر هذا النمط من

[1]- كازو إيشيجورو: الراوي غير الموثوق به، ضمن كتاب ديفيد لودج: الفن الروائي، ص176.

السرد بشكل صريح عن السلطة التأليفية القسرية للمؤلف. وتُسلح هذه الأداة القسرية المؤلف/السارد بسلطة تأليفية تشابه سلطة (الخالق) الكلي العلم الذي يفرض علينا وجهة نظره التأليفية بالقوة»[1] حيث لم يتوقف "**الباردي**" عند عرض مراوغته الجمالية فحسب، بل عمد إلى خوض معارك مكشوفة من أجل إبراز دوره كراوي مرئي للقراء؛ إذ استطاع من خلال نسيجه الرّوائي الذي يتضمن أشكالا ميتاروائية متميزة (المتّخيل الذّاتي المرآوي والمَاتَرْيُوشْكَا) من أن يدخل في حوار مع عدّة رواة على رأسهم الرّاوي (ماجد) الذي يريد أن يشاطره البطولة غير أنّ الرّاوي البطل "**الباردي**" يرفض ذلك، هذا ما أظهره السّجال الذي دار بينهما في المقهى، ونقله (ماجد) قائلا: «"إنّك لا ترغب في هذه الجرائد ولكنّك تريد أن تشتري منّي حكاياتي بثمن بخس، أنا أحكي وأنت تكتب ولكنّك لا تستطيع أن تكتب دون أن أحكيَ" ثمّ يقول: "المدينة كلّها حكاياتٌ عجيبةٌ"، ويبتسم ويقول: "والحكاية لا تكون حكاية إلّا عندما تكون عجيبة ويتحول صاحب الحكاية إلى بطل"، فتقطع حديثه وتصوّب كلامه وتقول: "صاحب الحكاية ليس بطلها وإنّما هو ذاك الّذي يرويها وذاك الّذي يكتبها"»[2] بسط "**الباردي**" سيادته على الرّواية بانتزاع دور البطولة من الرّاوي (ماجد).

عمل "**الباردي**" كذلك على فرض هيمنته الذكورية كمؤلّف على راوية الحكايات (شهرزاد) التي تعدّ الرّاوية (ياسمين) معادلا موضوعيا لها؛ حيث تتجلى النزعة الأحادية في الصراع القائم بين الأنثى والذكر على سلطة الحكيّ؛ إذ استحضر صورة (شهرزاد) مجردا إياها من ذكائها ومهاراتها، وهذا ليس بغريب، فالتّاريخ الأدبي* يظهر «تجذر النظرة الاستعلائية

---

[1]- أماني أبو رحمة: نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013، ص350.

[2]- محمد الباردي: الكرنفال، ص83.

* على سبيل المثال «وقع اختيار دياخليف ونجنسكي على بطلة ألف ليلة وليلة للاحتفاء بالجسد كمصدر للذة الجنسية (...) إذ إنهما أحالا الحاكية الخطيرة على الصمت وسلبوها العقل والذكاء» فاطِمَة المَرْنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، (دط)، الفنك، الدار البيضاء-المغرب، (دت)، ص ص87-88. زد على هذا «لقد قتل "إدجار ألن بو" فعلا شهرزاد في قصته "ألف ليلة وليلتين"... وقد كانت طريقة قتلها فظيعة. الأدهى من ذلك أنه يعلن بأنها وجدت لذة مرضية في قتلها: "شعرت بارتياح كبير حين كان الحبل يضيق حول رقبتها". ما هو الذنب الذي اقترفته الحاكية لتنال مثل هذا العقاب؟» المرجع نفسه، ص97.

للصوت الثقافي الذكوري على أشكال السرود، بما حول شهرزاد إلى صورة استعارية يلتبس فيها النشاطين السردي والجنسي في بنية الحضور والفعالية»[1] ففعاليتها ظلت حبيسة أنوثتها.

تنتمي الرّاوية (ياسمين) إلى عائلة محافظة مثقفة، يشغل والدها منصب مدير إبتدائية تدرجت في تعليمها إلى مرحلة الجامعة لتنتسب فيها إلى قسم اللّغة الفرنسيّة، كانت محبة لنصوص "لا مرتين" و"فكتور"، وقارئة لـ: "مالرو" و"سارتر" و"كامو"، ومتبعة لمحاضرات "فوكو"، ومتذوقة للشعر (قيوم أبولينير)، ومتمكنة من الغناء (فيروز)، كما اتسمت بقدر من الجمال سحرت به طلاب المعهد إلا (سليم النجّار) الذي كانت تكن له مشاعر الحب إلاّ أنّ اهتماماته جعلت منه شخصا ساخطا على ملذات الحياة (العلاقات)، لكن هذا لم يمنع من وجود صداقة مميزة بينهما ما جعل حالتها تتأزم بعد انتحاره، لذا تسود الرّواية لازمة يكررها الرّاوي "**الباردي**" في كل مرة تشاطره (ياسمين) الحكيّ وهي: (وحدّها ياسمين بكت وهي تروي لك الحكاية)، إذا فكلاهما (ياسمين / شهرزاد) أهل للحب والاحترام، غير أنّنا نلفي أنّ مسارات الاعتراف بالآخر في فلسفة المؤلّف الرّاوي "**الباردي**" قد أضاعت دربها، فإذا كان (سالم الجزّار) المعجب بكتابه (حوش خريّف) يعترف له قائلا: «عليك أن تحكي فلا شيء يبقى سوى الحكي. كان النّاس من قديم الزّمان يحكون ولكنّ شهرزاد وحدها علّمت النّاس لماذا يحكون؟»[2] فإنّه ينتفض لدحض هذه المسلّمة؛ حيث يرد عليه بالتقليل من دور (شهرزاد) التي استطاعت أن تفرض صوتها في حضرة الرّجل السلطان (شهريار)، لتكون بهذا أيقونة للحكي بعامّة والنسوي بخاصّة؛ إذ اتخذت منه سلاحا لتأجيل قرار حد السيف فهي أقدمت على الفناء من أجل البقاء، لهذا اختارت «مراوغة الموت: شخص يتكلم ويحكي قصصاً في الصباح الباكر حتى يسابق الموت، حتى يؤجل يوم الحساب الذي سيُخرس

[1]- شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 52.

[2]- محمد الباردي: الكرنفال، ص185.

الراوي. إن قصص شهرزاد جهد يتجدد كل ليلة لإقصاء الموت عن دائرة الحياة»[1] غير أنّه سيخرس خطابها لتّفعيل مستويات أخرى فيها؛ فبعدما كانت قدوة في مخيال المبدعين أصبحت (شهرزاد) مجرد راقصة في مقهى المدينة (ريجينة)، وأضحت مطمعا لأمثال (سالم الجزّار).

ينقل لنا (ماجد) صورة للتّجاوز الذي حدث للنّموذج الشهزرادي في حوار هذا الأخير مع "**الباردي**" قائلا: «يقولون شهرزاد طلعت علينا من بلاد المشرق "وسألك: بالله أخبرني من هي شهرزاد هذه؟"، قلت: "ألم تسمع بألف ليلة وليلة؟"، قال: "تلك الّتي يقدّمونها في التلفزيون؟"، قلت: "بلى، هي تلك الّتي يعرضونها في التلفزيون كلّ شهر رمضان" قال: "إذن هي شهرزاد لكنّها راقصة فماذا ستصنع بسالم الجزّار المغرم بها إلى أذنيه، عندما التقيته بالأمس سألني وحكيت له، سألني وحكيت له، ثمّ بكى. تصوّر سالم الجزّار الّذي يشدّ الثّور من قرنيه ويبطحه أرضا ويهوي عليه بالمدية يبكي كالطّفل الصّغير من أجل امرأة أحبّها وهي ترقص الآن في فندق لاروزا»[2] وفي هذا إهانة للهوية الجندرية للمرأة، ولدورها الجندري الذي يعد قطبا هاما لتحقيق التوازن الكوني.

يواصل "**الباردي**" التّصعيد بتقزيم دور (ياسمين)، وهي التي استطاعت أن تفجر خبايا الذاكرة، وتواجهه بحقائق تعمد تجاوزها، فهي لا تسرد حياة (سليم النجّار) بقدر ما تسرد (تنقل) حكايته، كما أنّها عملت على توجيهه إلى بعض مراكز الحكيّ (الرّواة) الذين يملكون حلقات حكاية انتحار (سليم) غير أنّه أجهض فعلها عندما صنفه في خانة الوهم والهذيان يقول: «قالت ياسمينُ. عندما قالت شهرزاد كانت تريد أن تهزم العنف وتتمرّد على الموت الّذي كان ينتظرها، وما استباحت جسدها رغم النّار الّتي تأكلها. وعندما قالت ياسمين كان كلّ شيء قد انتهى، ولكنّها كانت تقول لتستعيد لحظة من الزّمن لأنّها لا تستطيع أن تؤجّل

---

[1]- مشيل فوكو: ما معنى المؤلف؟، ضمن كتاب تزيفتان تودوروف وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص202.

[2]- محمد الباردي: الكرنفال، ص ص171-172.

القدر المحتوم ولا تستطيع أن تنتصر عليه. تدرك أنت أنّنا في زمن تُهزم فيه الأشياءُ وتُفرغ من معناها. فكرة قالها سليم النجّار واعتنقتها ياسمين»[1] في إشارة منه إلى الأصل الذكوري لفعل الحكيّ، وما (ياسمين) إلا ناقلة وللأسف هي خارج لحظة الوجود والفعالية، فـ (شهرزاد) مارست سلطة الحكي مجابهة لسلطة (شهريار) في حين (ياسمين) مارست سلطتها في غياب (سليم)، وعندما حكت انشغلت بأنوثتها لا بالحكاية التي تولى غيرها نقل دوافع حدوثها «قلت لها: "قولي يا ياسمين". كنت تدرك أنّها تريد أن تتكلّم لتفرغ الوجع الّذي انتابها طيلة الأسابيع الماضية وهي تريد أن تعيد لك الحكاية من أوّلها وكأنّك لا تعرف سليم النجّار ولم تعاشره طفلا وفتى يافعا ولم تره معها في أيّام الدّراسة الثّانويّة، لكنّها لم ترك، كانت عاشقة وكيف للعاشق أن يرى؟»[2] اقتص "**الباردي**" لنفسه، فوفق طرحه قوة المرأة وحيلتها لن تتخطى لعبتها الجسدية، فالمستوى الفنّي والثّيمي للحكي سيحدد الفارق بين المنجز الذكوري والأنثوي؛ لهذا ستظل شواغل الرَّاوِيَة غير شواغل الرَّاوِي مهما اختلفت الأزمنة، وتنوعت المستحدثات الفنّية.

3.7 عبد القادر الشاوي/ من سلطة القارئ المروي له إلى سلطة المؤلّف.

تعدّدت أشكال العلاقة التي تجمع المؤلّف الحقيقيّ بقارئه الحقيقيّ بين الاستعطاف والعداوة، والشيء نفسه مع قارئه المتّخيل الذي كان مغيبا في بعض المواطن، وفاعلا في مواطن أخرى، وبما أنني بصدد تقديم صور عن بَارَانُوويَة المؤلّف، نلاحظ تقويض هذا الأخير لسلطة القارئ المروي له؛ حيث يقوم بتكوين «قارئه كما يكوّن ذاته الثانية، والقراءة الناجحة جداً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذوات المكوّنة – المؤلف والقارئ – أن تتوافق تمام التوافق»[3] وقد حاول "**عبد القادر الشاوي**" إيهامنا بهذا التوافق؛ عندما أثث علاقته

---

[1]- المصدر السابق، ص126.

[2]- المصدر نفسه، ص131.

[3]- سوزان روبين سليمان: مقدمة تنوعّات النقد الموجَّه إلى الجمهور، ضمن كتاب سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ص21.

بقارئه في قالب حواريّ يبرز طابع الشراكة والتكامل بينهما قائلا: «فرغتُ من روايتي، أو لعلها فرغت مني، وأرسلتها بالبريد المضمون (...) إلى صديقي أحمد الناصري كما جرت العادة بذلك في كثير من المرات، مرات محسوبة بعدد الروايات التي كتبتها وشاركني في قراءتها. ولما أخبرني في رسالته الجوابية، الإلكترونية بالطبع، بفحوى ما سوف أشير إليه بعد قليل ارتكبتُ في الأول والأخير»[1] ينقل لنا الشاهد الميتاروائي طقوس القراءة التي تُشرِح مؤثرات العمل الرّوائي من قبل الذَّات القارئة المروي لها، التي سبق للمؤلّف أن فعَل دورها في الممارسة الإبداعيّة، بهدف تثبيط أحكام بعض القرّاء الحقيقين؛ الذين يجلدون المؤلفّين بخصوص وجود تمظهرات للتخاطر والتشابه بين النتاجات الفنّية، ما سيسمح له (المؤلّف) بتأطير حرية فعل التّلقّي، وهذا ما كان مفقودا على مستوى القراءة في الرّواية، فمن «الواضح إذا قضية القراءة والاستقبال مركزية في اشتغالات ما وراء القص، وأن هذه القضايا قد لوحظت من قبل معظم الذين علقوا على هذا الجانر»[2] فالميتاروائي يفعِل مستويات القراءة عند المؤلّف الذي يشغل دور المتلقيّ في روايته أو الذي يريد تقويض طرح الذَّات القارئة المروي لها (إحدى الشّخصيّات) داخل الرّواية.

وهذا ما تظهره الأبواب الآتية: (القارئ أحمد الناصري، رائعة سيلبيا جويس، الاقتراب والابتعاد) من رواية (بُستان السيّدة) التي يتواشج فيها المؤلّف "**الشاوي**" مع قارئه المسرود له (أحمد الناصري) بعلائق تخييلية تكشف عن التّعالق المتّخيل الموجود بين مبنى حكايته وثيمة رواية (سيلبيا جويس) المعنونة بـ: (الوداع الأخير)، فبعد سبره لأغوار المدونة الأولية ها هو (أحمد الناصري) يراسل مؤلّفه منبها إياه إلى التّطابق الموجود بين العملين، ولكي لا يدخل في متاهة الاتهامات اللامتناهية عليه تدارك الموقف قبل أن يقوم بنشر نتاجه للقرّاء الحقيقين، يقول متوجسا: «حين وضعتُ رواية س.ج. الذي أشار عليّ بقراءتها بين يدي

---

[1]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص25.

[2]- جرانت ستيرلنج: السرد العصابي: ما وراء القص ونظرية علائق الموضوع، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص353.

أيقنتُ، حقيقة، أن توارد الكتابات وتشابه دواعيها له دخل في الموضوع. أعرف أن الأفكار والمواقف والتصورات والسرود تلتقي في كثير من زوايا المصادفات الممكنة، لا لتكشف عن السرقات البليدة كما قد يوحي بذلك السياق، بل لتشكل التوافقات المذهلة التي لا يقدر فَهْمٌ في كثير من الأحيان على شرحها. أنا نفسي لا أستطيع شرحها»[1] هذا التوافق الواعي أو اللاوعي وظفته ما بعد الحداثة ضد المؤلّف، وجعلت منه أداة لإعلان اندثاره، فبعدما كانت النظرة للكتابة متمثلة في اعتبارها «نوعا من "الإلهام" و"الوحي"، يوازي الوحي الإلهي. إنها صورة الكاتب – الإله التي حطمها مفهوم التناص في ما بعد البنيوية؛ فلم يعد هناك "خلق" أو كتابة من فراغ، وإنما إعادة كتابة النصوص وإنتاجها في سياقات جديدة»[2] من هنا أتساءل: هل خضع "**الشاوي**" لمصيره الإضمحلالي؟ الإجابة لا، بل جعل من التناص ميكانيزما تشكيليا لصناعة وهمه التّخييلي، أدخل من خلاله قراءه (المروي له، الحقيقيّ) في لعبة تأويلية متتالية، لكنّه ينهيها بتصريحه قائلا: «الناصري أخطأ التقدير تماما... حتى لكأني كنت أريد له أن يجانب التقدير الصحيح، ولِمَ لا أن يعميه التقدير الخاطئ فلا يذكر لي شيئا مما رآه أو ادعاه»[3] شهدنا سابقا الطابع النّرجسي الذي اتسمت به أشكال التّسريد الذّاتي المتشظّي، بالإضافة إلى النزعة الانعكاسية التي أثثت نرجسية الرّواية المفتونة بذاتها الأمر ذاته على مستوى التّلقّي، فهو الآخر لا يفرغ من النزوع النّرجسي؛ حيث إنّ «"القراءة في حد ذاتها تصبح نشاطًا بارانوويًا" يحبط القارئ باستمرار، ذلك أنه يخلق لديه شعورًا بأنه لن يحقق أبدًا قراءة وحدوية متماسكة، وأنه لن يكون قادرًا أبدًا على تأطير الكتاب»[4] وهنا نلاحظ الاختلاف الإجرائي المغاربيّ في توظيف الميتاروائي على مستوى التّلقّي الذي يظهر تناقضا آخرا في مسلّمات الخطاب ما بعد الحداثي (موت المؤلّف / بارانووية القراءة)؛ حيث

---

[1]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص ص25-26.

[2]- محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص44.

[3]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص26.

[4]- سانتياجو خوان نافارو: نظرية المؤامرة: الذهان المزمن في "ما وراء القص"، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ص321.

إنّ الاشتغال الميتاروائي وفق مرتكزات ما بعد الحداثة في هذا المقام يفرض المضي في مقاربة العوالم التّخييلية، والبنيات السّردية التي تثبت مواطن التخاطر بين (بُستان السيّدة) و(الوداع الأخير) لكن "**الشاوي**" يدحض هذه المسلّمة، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على أنّه المسؤول عن خلق نواة إنجازه الرّوائي أوّلا، وعلى تحديد مقاصد الكتابة والقراءة ثّانيا، محيلا بذلك القارئ المروي له للهامش في مشهد ساخر يشهد بسلطة المؤلّف على مسرح إبداعه؛ حيث يقول متسائلا «ما الذي جعل الناصري يقع في الخلط حين لا يبدو على روايتي أنها تستوحي هذا العالم اللدني المشتهى... إلا حين تدعو المقارنة إلى الاشتباه في أن العلاقة التي قامت بين حنان الداودي وكريم السعداني كانت صوفية المظهر شبقية المخبر، بالغت في التوله وإذكاء عناصر الشهوة؟ يزول اندهاشي، وأجزم، مع نفسي، بالاختلاف. الناصري ضحية اشتباه مندفع لا يصمد أمام مقارنة. أنا أتكلم عن علاقة، وسيلبيا جويس تتكلم عن عالم. شتّان ما هُمَا»[1] إذا يسمح الانكفاء البَارَانُووِي من خلال التعليقات النّقدية الطارئة على الحكاية الإطار للمؤلّف بأن يتجاوز مخاوفه الإبداعية بالإضافة إلى رده على المقولات التي تؤسس لمركزية النصّ أو القارئ وتدعو إلى هامشيته.

فالأمر الذي كان متاحا إلاّ عبر أعمال نقدية مستقلة أو فعاليات علمية، وفي كثير من الأحيان كان حكرا على المؤلّف النّاقد فقط قد أضحى ممكنا مع استراتيجية الميتاروائي التي تخول لكلّ مؤلّف –واع بآلياته وأشكاله– بأن يمارس حقه النّقدي بعيدا عن النشاط الأكاديميّ، فهو يمنحه «الجرأة زمن الكتابة، أي بمعنى رفض الخضوع لآراء القرّاء وردود أفعالهم، أو حساب توقّعات الكاتب عن قرّائه. أن تكتب يعني أن تطرد خوفك، أي أن لا تنساق وراء ما يعجب القراء بأن تعيد إنتاج ما هو سائد ومتداول»[2] فالميتاروائي بهذا المنطلق أكسب المؤلّف سلطة التّأثيث، والنّقد، والنّقل، كما أنّه قضى على الأسلوب الاستهلاكيّ الذي جعل منه ألة للنّسخ، ومن القارئ آدة للإعدام.

---

[1]- عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ص39.

[2]- الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ص130.

خلاصة:

أريد في ختام هذا الفصل الذي خصص لسبر أشكال تلقّي الخطاب الرّوائي ميتاروائيا التنويه إلى نقطة هامّة ألا وهي أنّ القارئ في الرّاوية هو الباحث، والمحرك، والفاعل الأساس لفعالية النصّ، من خلال قراءاته لمختلف السّياقات والأنسّاق التي تتمخض عنها علاقات النصّ، في حين الميتاروائي يجعل من القارئ يعيش لعبة السّرد من خلال أشكال حضوره داخل الخطاب (المتلقّي المستعطف، والقارئ المغيب، والمتلقّي الخصم) فهو لا يستقبل تجربة القراءة كاملة وفي منتهاها، بل هو يعيش بالتزامن مع قراءة التجربة السّردية للرّوائي.

إذا كان المرجع من خفايا الإبداع فقد أصبح ظاهرا ومفسرا من قبل المؤلّف القارئ والبَارُودْيَا اللّذان يشرحان للمتلقّي روّافده الفكريّة والثّقافية، وكيف يصهرها في بوتقة فنّية مميزة، يظهر من خلالها سلطة المؤلّف على النصّ الغائب؛ حيث يحورها وفق ما يخدم مآربه النّرجسية التي تدعمت أواصرها انطلاقا من السّرد النّرجسي بعامّة، والميتاروائي بخاصّة، فبفضلهما استطاع الرّوائي أن يمركز ذاته على سلطة الرصيد السّردي قديمه وحديثه.

هذا وسمح الميتاروائي للمتلقّي بأن يدرك سلطة الرقابة على النصّ؛ وذلك بتوضّيحه بعض صورها التي يخضع لها الرّوائي ونصّه على حد سواء، لتبقى البَارَانُويَا شكلا من أشكال الانفتاح على الخطاب بعد ما بعد الحداثيّ، وهي إحدى أدوات إثبات الذّات وفعاليتها ضد أي سلطة، أين يظهر للمتلقّي قدرة المؤلّف على الانشطار الذّاتي، والروحيّ، والنّفسي بكفاءة عالية يوظفها من أجل إثبات أنّ في تفكك الأنا قوتها لا اضمحلالها.

الخاتمة

في نهاية هذا البحث يجدر بي القول إنّه من المغالطة أن أجزم بالوصول إلى نتائج يقينية؛ حيث إنّ البحث في الخطاب الرّوائي دائما ما يفتح آفاقا جديدة للمقاربة والنّقد تعمل على ضمان استمرارية سلسلة الدّراسات الأدبيّة التي تعنى به، ومن خلال مقاربة ما جادت به قرائح الرّوائيين ضمن الفصول التطبيقية للبحث، تم الكشف عن أشكال ومقولات تمظهر الخطاب الميتاروائي داخل الرّواية المغاربيّة (الجزائر– المغرب – تونس) ومنه استخلاص مجموعة من النتائج أدرجها في النقاط التّالية:

- الميتاروائي هو انكفاء الرّواية على ذاتها نقدا وابداعا، فاحصا لأنظمتها وكاشفا عن بنائها النسّقي والسّياقي.
- اللّغة الواصفة امتداد للاشتغال الذّاتي في اللّسانيات، أمّا الميتاروائي فهو امتداد للاشتغال النّقدي في الخطاب الرّوائي.
- يعدّ كل من الميتاروائي والميتاقص التّاريخي من أهمّ الاستراتيجيات الانعكاسيّة في الخطاب ما بعد الحداثيّ.
- يتعالق الميتاروائي بالميتاقص التّاريخي من حيث ارتداد القص على ذاته فنّيا، ويختلفان من حيث إنّ الميتاقص يتخذ من المادة الأدبيّة مجالا لاشتغاله، في حين الميتاقص التّاريخي ينصب على تقويض التّاريخ.
- لم يحدث الميتاروائي قطيعة مع الواقع، بل أعاد النظر في طريقة استحضاره له فبعدما كان غاية أصبح وسيلة، وهذا ما لمسناه بخاصّة في شكل النّاقد الميتاواقعي.
- التّضمين، والنّقد، والتّخييل، والانعكاسيّة هي آليات تشكُل الميتاروائي.
- تعمل آلية التّضمين على تداخل وانصهار النصّ النّقدي داخل الخطاب الرّوائي.
- تهدف آلية النّقد إلى معالجة قضايا تخص مسار تطور النّظريّات الأدبيّة، والمقولات النّقدية.
- يعمل التّخييل على كسر التّمثيل الواقعي، بالإضافة إلى تطويع لغة النّقد.

- تعمل آلية الانعكاس على كشف الصناعة الرّوائية، وطرق تشكيل أدوات بناء الخطاب الرّوائي.
- اعتمدت في تقسيم أشكال الميتاروائي على الثالوث الإبداعيّ، لأتحصل في الأخير على الأشكال الميتاروائية التّالية:

- تمثلت أشكال تشظّي الذّات المؤلّفة في الخطاب الميتاروائي فيما يلي: السير ذاتي المرآوي، والتّخييل الذّاتي المرآوي، والمؤلّف كشخصيّة في الرّواية، وخلق سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين، النّاقد الميتاواقعي.
- تمثلت أشكال روائية الرّواية في: طقوس الكتابة، والتّأثيث المرآوي، والتّخييل المرآوي والتّوالد الذّاتي، والرّواية المضادَّة، وعوالم الشّخصيّات، والمَاتَرْيُوشْكاَ.
- تمثلت أشكال تفاعل الذّات المتلقّية ميتاروائيا في: المؤلّف القارئ، والبَارُودْياَ، والمتلقّي المستعطف، والقارئ المغيب، والمتلقّي الخصم، والرقابة، والبَارَانُويَا.

- اعتمد الرّوائيون العديد من المقولات النّقدية من أجل تشكيل الخطاب الميتاروائي من أهمّها أذكر: المؤلّف الضمني، وموت المؤلّف، وموت النّاقد، وتذويت الذّات، والانهمام بالذّات، والحوارية، والتناص، والميتانص، والمناص، والمعارضة، والمداهنة، والتنويع وكسر الحرف، وإعادة التنبير، والتّوالد، والأدائية، والكولاج، والقراءة الإنتاجية، والمنظور الموضوعيّ، الميثاق الاستهامي، والقارئ الضمني، وأفق التوقع، ولاس مينيناس، والصور الارتسامية، والتّقرير السّردي للخطاب.
- ناقشت أشكال الميتاروائي عدّة مواضيع أذكر منها: تذويت الكتابة، موت المؤلّف برانووية الذّات، الالتزام والعبث، التشيّؤ والاغتراب، النسويّة وتفكيك الجندر، تسريد الإرهاب، والانتحار، وواقع المثقف، وكسمولوجية الرّواية، وإنتاجية التّراث، والتّاريخ والرقابة، وطابو الجنس.

- السير ذاتي المرآوي يتضمن حقائق عن المؤلّف الحقيقيّ (الاسم، والأحداث) في حين المتّخيل الذّاتي المرآوي يغيب الحياة الحقيقية للمؤلّف –إذا وجدت فهي شذرات– ويستحضر اسمه الحقيقيّ لينشغل بتقديم حياة الشّخصيّة المتّخيلة.
- المتّخيل الذّاتي المرآوي هو انعكاس للعوالم الذّاتية للمؤلّف والشّخصيّة، أمّا التّخييل المرآوي فهو مرآوية السيرورة الإبداعيّة للعوالم التّخييلية للنصّ الرّوائي.
- يكمن الفرق بين التّوالد السّردي، والتّوالد الذّاتي في كون أنّ الأوّل عبارة عن توالي مجموعة من القصص، لكنّها تفتقد إلى الانعكاسيّة، في حين الثّاني عبارة عن شخصيّة تزيح مؤلّفها إلى الهامش، لتّولد محكيّا ذاتيّا انعكاسيّا خاصا بها.
- الرّواية المضادَّة هي نزعة تبحث عن الجديد من خلال تقويض القديم، ودحض شفراته الثّقافية والأدبيّة.
- يتعالق الميتاروائي مع الرّواية المضادَّة من حيث الاشتغال النّقدي، وتكوير القصّ على ذاته، ومسارات تشكله.
- تمثلت ميكانيزمات الرّواية المضادَّة لتّقويض جماليّات الخطاب الحداثيّ في رواية (سِتَّةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) فيما يلي: الدعوة إلى كسر القوالب الجاهزة، واستبعاد الرّاوي الديكتاتوري، وتفعيل حضور البطل المضاد، والتّحديث الثيمي من خلال تغييب الحب الأيروسي.
- تعمد البَارُودْيَا إلى الكشف عن صور المحاكاة السّاخرة التي يعتمدها المؤلّف في طرحه لثيمات التّراث السّردي والفنّي، وهذا ما لمسناه في تفاعل "واسيني الأعرج" مع رواية (دون كيشوت).
- يعمد التناص إلى تغييب النصّ الحاضر، وتفخيم النصّ الغائب، في حين يعمل التناص المضاد على انتهاك وتقويض النصّ الغائب لتكريس النصّ الحاضر، الأوّل يدعو إلى موت المؤلّف، أمّا الثّاني فيخلده.

- علاقة الميتاروائي بالمناص هي علاقة احتواء وشرح؛ حيث يتضمن شكل التّأثيث المرآوي شرحا للمناص في قسم (النصّ المحيط)؛ إذ يعطي تفسيرات عن تشكيل المؤلّف لخطابه، ويتضمن المناص في قسم (النصّ الفوقي) الخلفيات المعرفيّة والإعلاميّة التي تعقب إصدار العمل الرّوائي.
- ننتقل في الرّواية من العتبات إلى المتن بحثا عن تأويل وتفسير لها، أمّا في الميتاروائي ننتقل من المتن إلى العتبات لنعرف دوافع حضورها وكواليس التخطيط لها؛ لأنّ الميتاروائي العتبات لا يبحث في علاقة العتبات بالمتن، بل يبحث في علاقة العتبات بأسباب التّكوين.
- الرّواية تخرق أفق توقع القارئ، في حين الميتاروائي يبني أفق توقع القارئ من خلال قراءته لصّناعة التجربة الرّوائية.
- يعدّ كل من "واسيني الأعرج" و"علي مغازي" و"محمد برادة" و"عبد القادر الشاوي" و"فرج الحوار" و"محمد الباردي" من أهمّ النّقاد والرّوائيين العرب الذين أعطوا للميتاروائي بعدا احترافيا؛ وذلك بالجمع بين النّقد والإبداع؛ حيث تمكنوا من تطويع مختلف آليات الكتابة في بوتقة واحدة، تنم عن مدى وعيهم بالمستحدثات الفنّية.
- من خلال التّحليل توصلت إلى أنّ الرّواية المغاربيّة الجديدة ليست مجرد تجميع للأحداث، بل أصبحت مجالا خصبا لخرق نواميس السّرد التّقليدي، بفنّية عالية تبرز علو كعب الرّوائيين المغاربة في خوض غمار التّجريب والتّحديث.

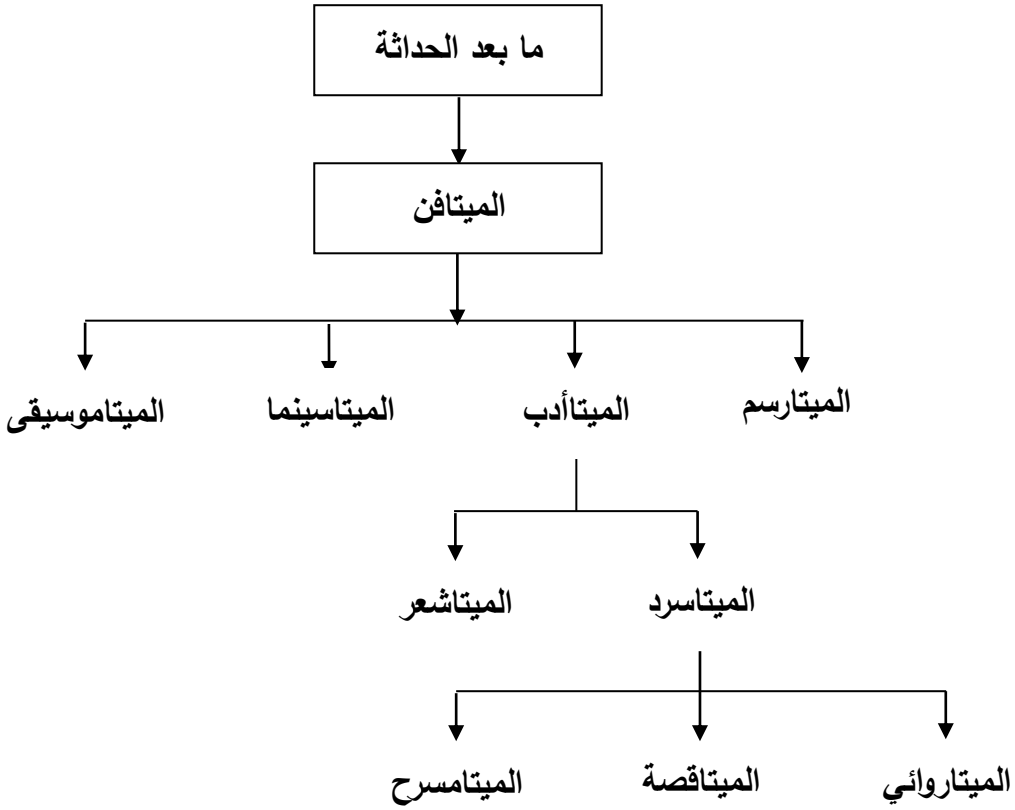
هذه أهمّ النتائج التي توصلت إليها بعد الجهد المبذول، ولا أزعم أنني أحطت بجميع التفاصيل التي تمنح للميتاروائي إطاره التّنظيري والتطبيقي، إنما أرى أنّ باب البحث فيه مازال مفتوحا نظرا لانفتاح وتطور الجنس الرّوائي من ناحية، وجدّة الاستراتيجية في الدّرس العربيّ من ناحية أخرى، لذا فالبحث في ميكانيزمات اشتغال الخطاب الرّوائي المفعم بجماليّات ما بعد الحداثة تختلف مجالاته، وتتعدّد مشاربه، والميتاروائي يعدّ من بين أحد

استراتيجياته التي تحتاج إلى أن تُشفع بالدّراسة والتّحليل، لهذا أحسب هذا المطلب من أهمّ التوصيات التي خلص إليها البحث، بغية تتبع تطور مقولاته وأشكاله نظريّا وإبداعيّا.

من هذا المنطلق أقترح مجموعة من التوصيات التي يمكن أن تتطور إلى دراسات من شأنها أن تثري مجالات البحث في موضوع الميتاقص.

- البحث عن الاستراتيجية في المدونات العربيّة التّراثية التي تتضمن هذا نوع من الاشتغال.
- القيام بدراسات تُقارب وتقارن بين الاشتغال الميتاروائي في المدونة الغربيّة والعربيّة.
- دراسة الميتاقص في المدونات النسويّة، للمقارنة بين توظيف المؤلّفة والمؤلّف لمثل هذه الاستراتيجيات، بغية ملاحظة الاختلاف على مستوى الأشكال.
- محاولة الكشف عن المكون النّقدي داخل الممارسة الإبداعيّة في الأجناس الأدبيّة الأخرى كـ (الشعر، والقصة، والمسرح) بهدف الكشف عن التّجديد والتّجريب فيها.
- إفراد بعض الأشكال الميتاروائية بالدّراسة كـ: البَارُودْيَا، والبَارَانُويَا، والمَاتَرْيُوشْكَا، والتّوالد الذّاتي، والرّواية المضادَّة نظرا لما تتّسم به من تكثيف فنّي، ووعي نقدي.

الملاحق

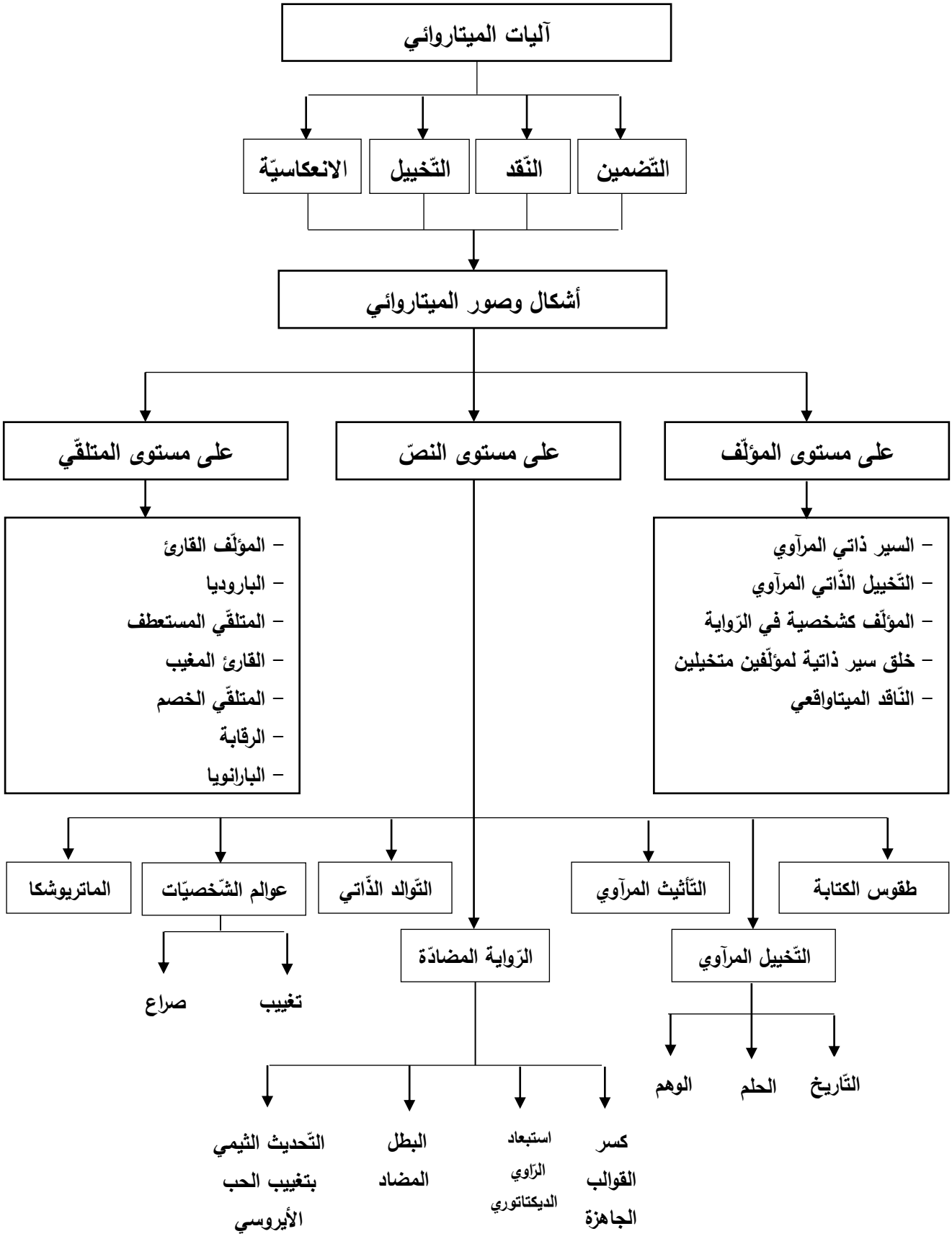


الملحق الأوّل: مخطط يوضّح أنواع الميتافن – إنجاز الطالبة –

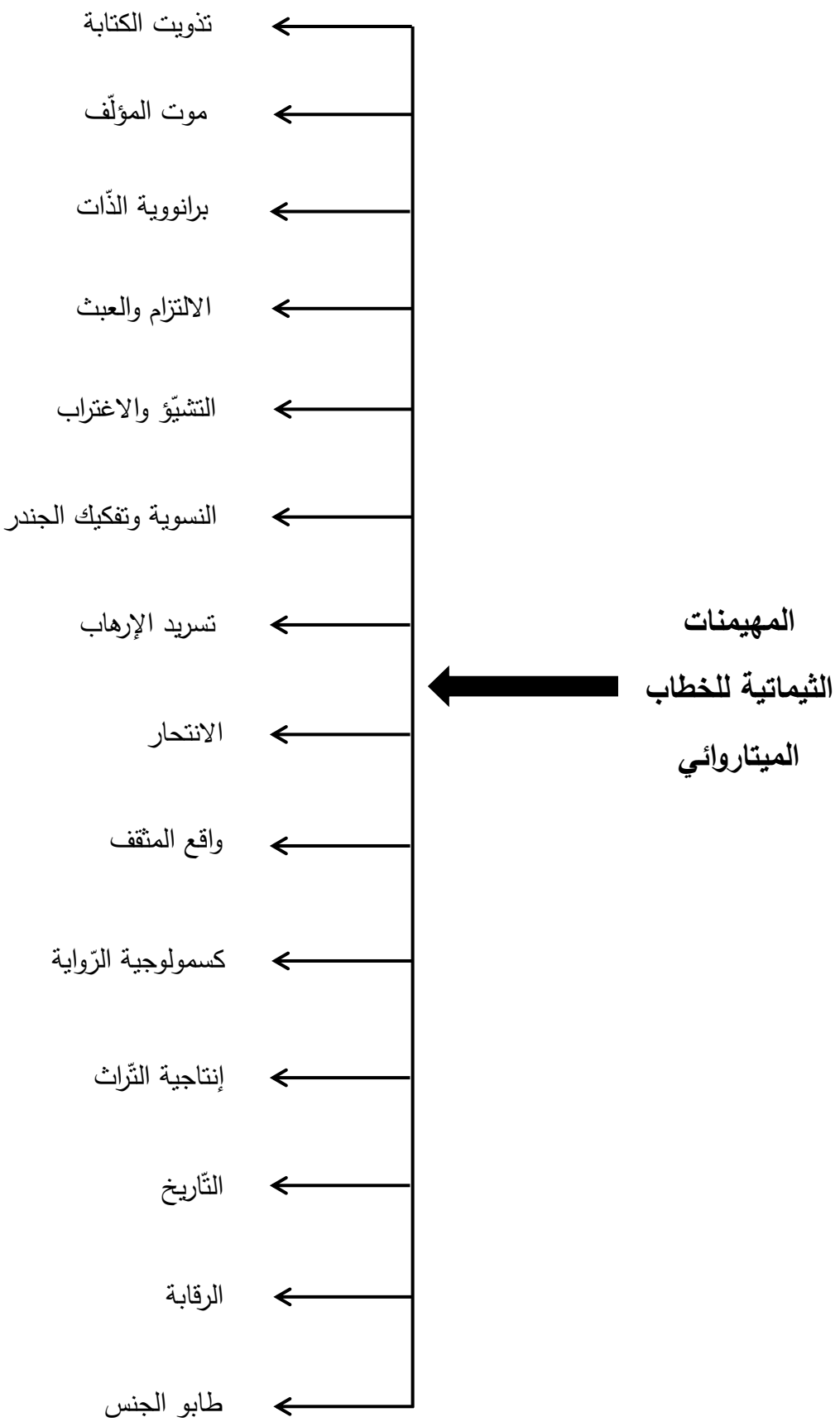
المستوى	الشكـــــــــل
المؤلّف	– سارد متطفل فوق العادة ومبتكر مرئي. – تحول المؤلّف الحقيقيّ إلى إحدى الشّخصيّات الخيالية المشاركة في الحدث السّردي. – رواية يكون فيها الكاتب (وليس الرّاوي فقط) شخصيّة. – خلق سيرة ذاتية متخيلة لكتاب متخيلين. – رواية حول كاتب يكتب رواية. – دمج جوانب النّظريّة والنّقد. – استجواب الفرضيات والاتفاقيات السّردية بوضوح وكيف أنّها تحور وتنخل الحقيقة لإثبات أنّ لا وجود لحقائق أو معاني فردية استثنائية في النهاية. – تدمير الاتفاقيات لتحويل الحقيقة إلى مفهوم مشتبه فيه بدرجة عالية.
القارئ	– مسرحة القارئ. – تضمين السّرد مقالات روائية موجهة مباشرة من المؤلّف إلى القارئ بعيدا عن الصياغة الفنّية للحبكة التّخييلية للعمل السّردي. – مخاطبة القارئ مباشرة. – عرض الانعكاسيّة التي تمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصًا. – رواية حول قارئ يقرأ رواية.

النص	– رواية لا تتقيد بالخطية، يمكن قراءتها بأي ترتيب مخالف لترتيب القراءة، من البداية للنهاية. – رواية تلفت الانتباه إلى أعرافها الخاصة، وتعريتها. – تراكيب الصناديق الصينية – قصة داخل قصة. – تحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل المديد الفضائي للسّرد. – نبذها الحبكة التقليدية. – مناقشة نقدية للقصة داخل القصة وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها. – الانعكاسيّة / انكفاء لا نهاية له. – فحص الأنظمة الرّوائية. – توريط المؤلّف نفسه مع الشّخصيّة الرّوائية. – تجريد الشّخصيّات من صفاتها الإنسانية. – توظيف الأنواع الأدبيّة الشعبيّة والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة. – دخول شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السّرد التّخييلي ومن ثم التّشكيك بمدى واقعيتها. – ابتكار نوع من الحوار والنقاش المباشر بين الشّخصيّات الخيالية في عالم السّرد التّخيلي. – دخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة لنفس المؤلّف أو لمؤلّفين آخرين بوصفهما شخصيّات مشاركة في الحدث السّردي.

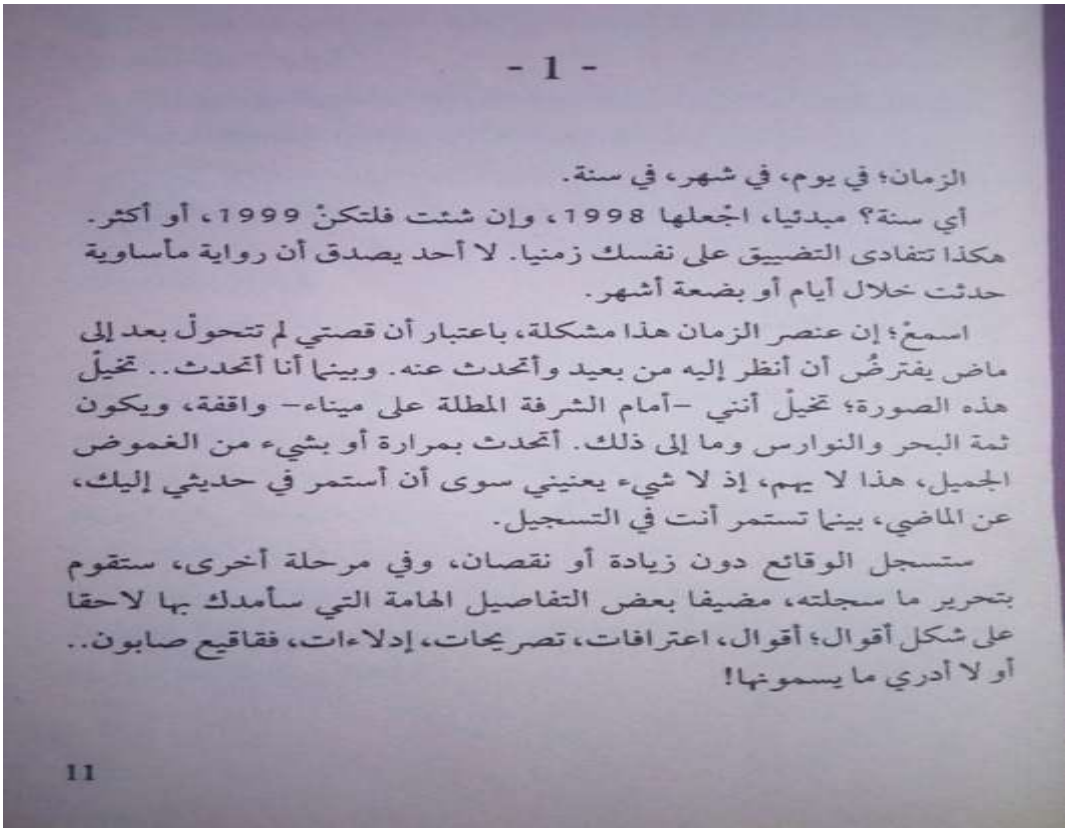
الملحق الثّاني: جدول يوضّح أشكال وصور الميتاروائي – تصنيف الطالبة –



الملحق الثّالث: مخطط يوضّح آليات وأشكال الميتاروائي – إنجاز الطالبة –



الملحق الرّابع: مخطط يوضّح المهيمنات الثيماتية للخطاب الميتاروائي – إنجاز الطالبة –



- 1 -

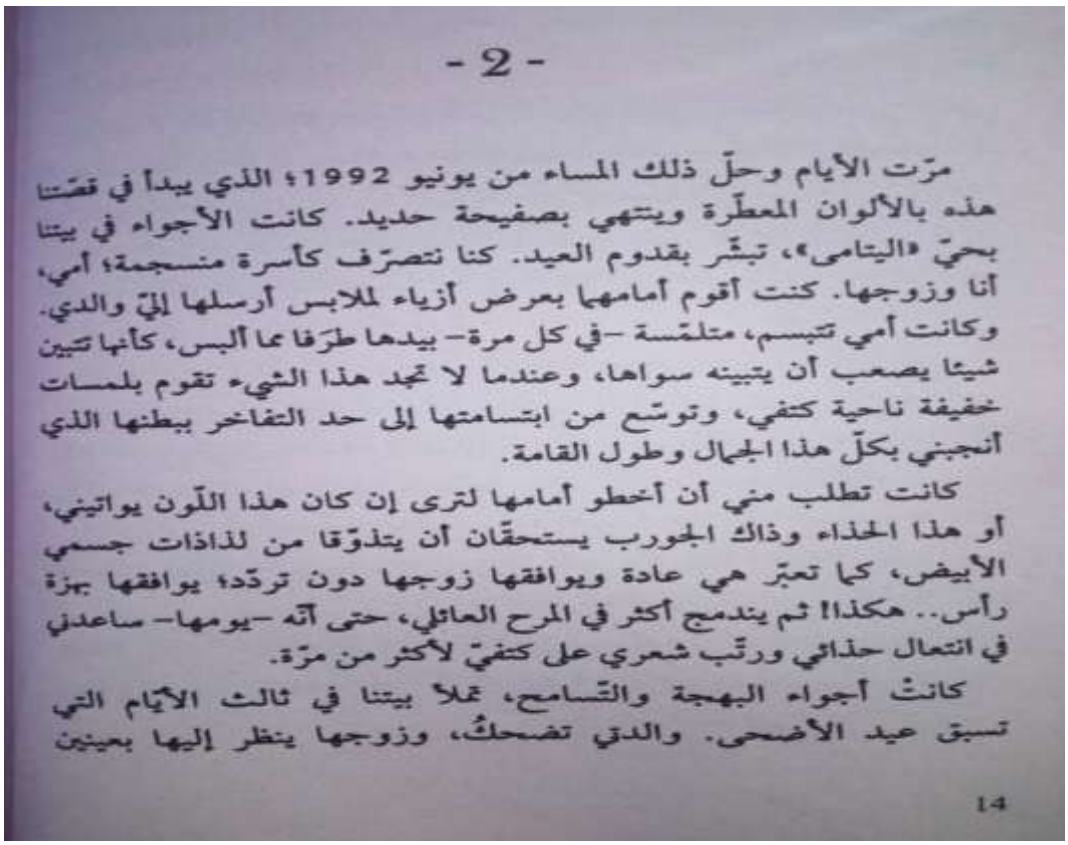
الزمان؛ في يوم، في شهر، في سنة.

أي سنة؟ مبدئيا، اجعلها 1998، وإن شئت فلتكنْ 1999، أو أكثر. هكذا تتفادى التضييق على نفسك زمنيا. لا أحد يصدق أن رواية مأساوية حدثت خلال أيام أو بضعة أشهر.

اسمعْ؛ إن عنصر الزمان هذا مشكلة، باعتبار أن قصتي لم تتحولْ بعد إلى ماض يفترضُ أن أنظر إليه من بعيد وأتحدث عنه. وبينما أنا أتحدث.. تخيلْ هذه الصورة؛ تخيلْ أنني -أمام الشرفة المطلة على ميناء- واقفة، ويكون ثمة البحر والنوارس وما إلى ذلك. أتحدث بمرارة أو بشيء من الغموض الجميل، هذا لا يهم، إذ لا شيء يعنيني سوى أن أستمر في حديثي إليك، عن الماضي، بينما تستمر أنت في التسجيل.

ستسجل الوقائع دون زيادة أو نقصان، وفي مرحلة أخرى، ستقوم بتحرير ما سجلته، مضيفا بعض التفاصيل الهامة التي سأمدك بها لاحقا على شكل أقوال؛ أقوال، اعترافات، تصريحات، إدلاءات، فقاقيع صابون.. أو لا أدري ما يسمونها!

11



- 2 -

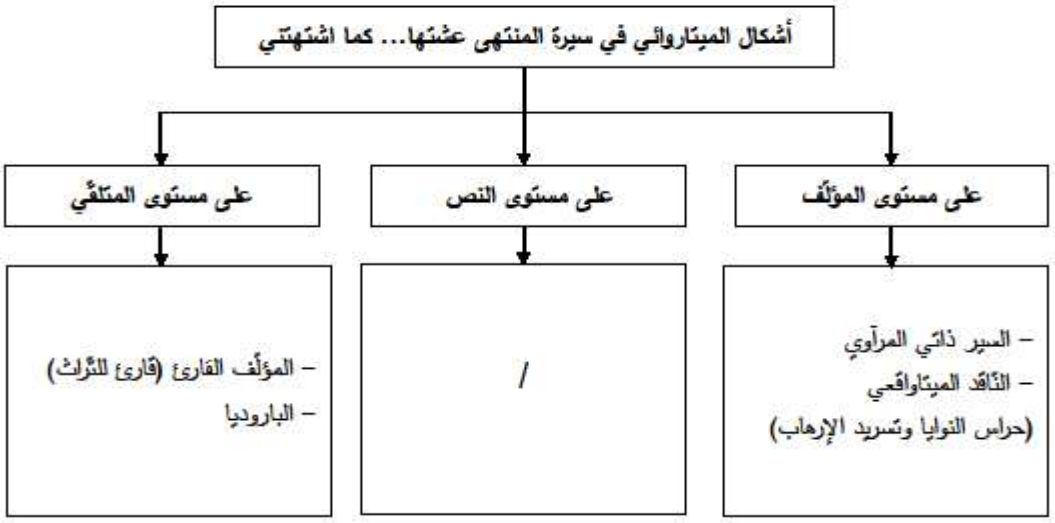
مرّت الأيام وحلّ ذلك المساء من يونيو 1992؛ الذي يبدأ في قصّتنا هذه بالألوان المعطّرة وينتهي بصفيحة حديد. كانت الأجواء في بيتنا بحيّ «اليتامى»، تبشّر بقدوم العيد. كنا نتصرّف كأسرة منسجمة؛ أمي، أنا وزوجها. كنت أقوم أمامهما بعرض أزياء لملابس أرسلها إليّ والدي. وكانت أمي تتبسم، متلمّسة -في كل مرة- بيدها طرَفا مما ألبس، كأنها تتبين شيئا يصعب أن يتبينه سواها، وعندما لا تجد هذا الشيء تقوم بلمسات خفيفة ناحية كتفي، وتوسّع من ابتسامتها إلى حد التفاخر ببطنها الذي أنجبني بكلّ هذا الجمال وطول القامة.

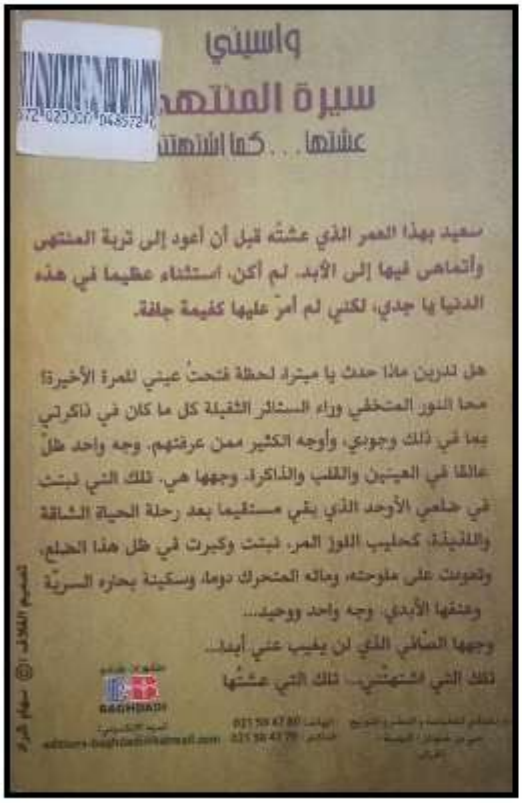
كانت تطلب مني أن أخطو أمامها لترى إن كان هذا اللّون يواتيني، أو هذا الحذاء وذاك الجورب يستحقّان أن يتذوّقا من لذاذات جسمي الأبيض، كما تعبّر هي عادة ويوافقها زوجها دون تردّد؛ يوافقها بهزة رأس.. هكذا! ثم يندمج أكثر في المرح العائلي، حتى أنه -يومها- ساعدني في انتعال حذائي ورتّب شعري على كتفيّ لأكثر من مرّة.

كانتْ أجواء البهجة والتّسامح، تملأ بيتنا في ثالث الأيام التي تسبق عيد الأضحى. والدتي تضحكُ، وزوجها ينظر إليها بعينين

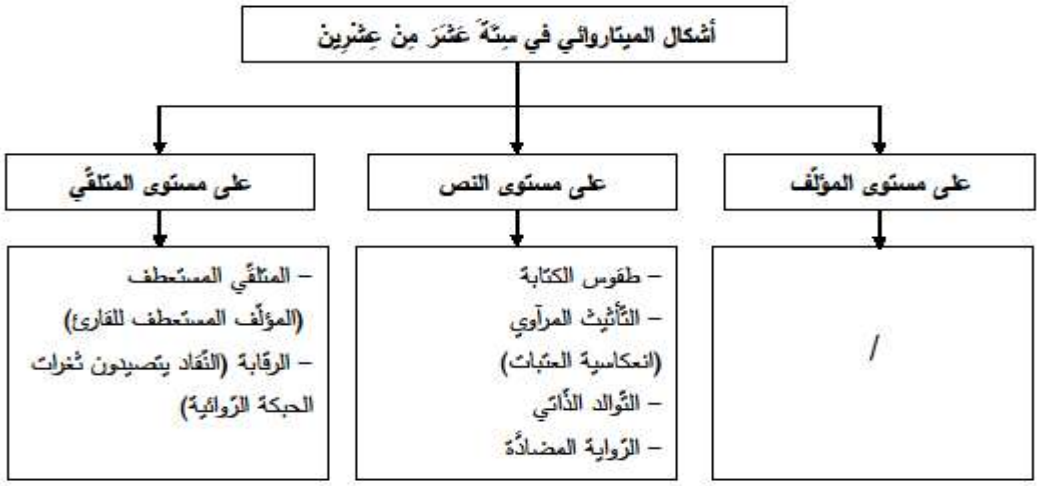
14

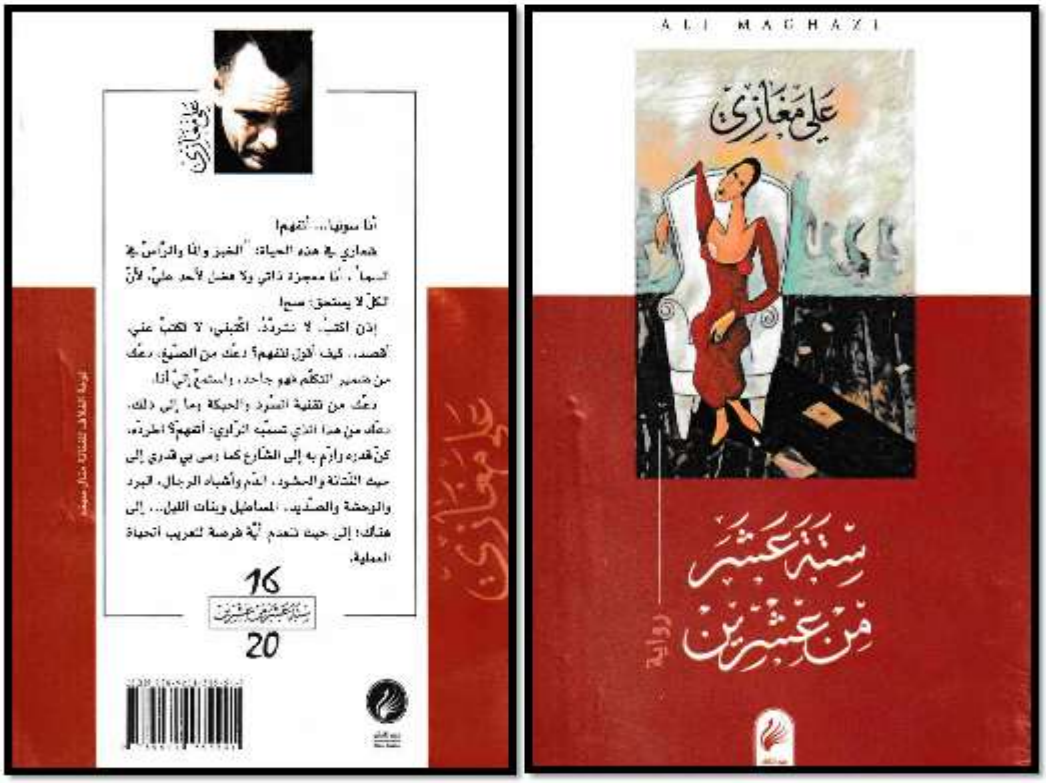
الملحق الخّامس: نماذج توضّح التّشكيل التّيبوغرافي في رواية سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِين – إنجاز الطالبة–





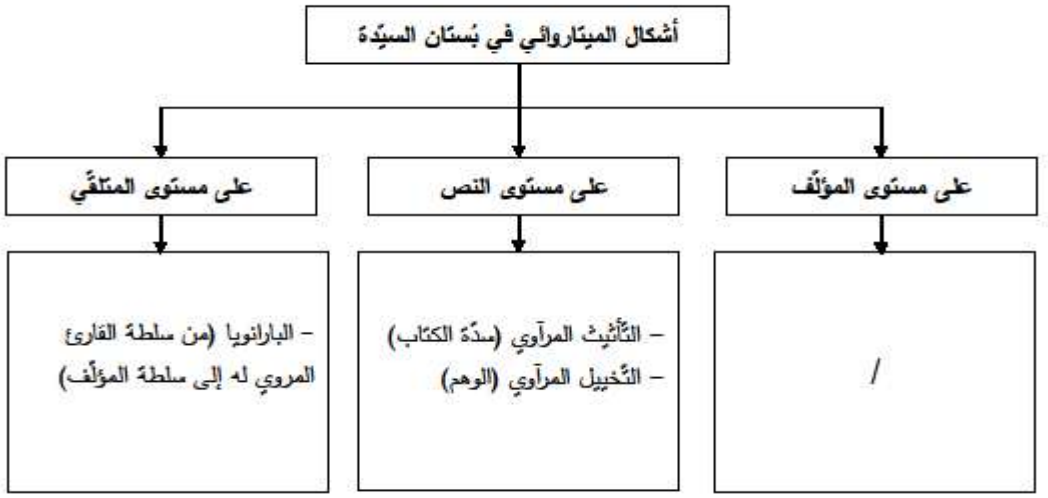
الملحق السّادس: أشكال الميتاروائي في رواية واسيني الأعرج – إنجاز الطالبة –





الملحق السّابع: أشكال الميتاروائي في رواية علي مغازي – إنجاز الطالبة –

الملحق الثّامن: أشكال الميتاروائي في رواية محمد برادة – إنجاز الطالبة –



الملحق التّاسع: أشكال الميتاروائي في رواية عبد القادر الشاوي – إنجاز الطالبة –

الملحق العّاشر: أشكال الميتاروائي في رواية فرج الحوار – إنجاز الطالبة –

الملحق الحّادي عشر: أشكال الميتاروائي في رواية محمد البارودي – إنجاز الطالبة –

قائمة

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر

1. عبد القادر الشاوي: بُستان السيّدة، ط1، دار الفنك، الدار البيضاء–المغرب، 2018.
2. عَلي مَغَازِي: سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018.
3. فرج الحوار: طقوس الليل، ط1، دار سحر للنشر، تونس، 2002.
4. ـــــــــــ: طُقوسُ اللَّيْلِ الْجِيلُ الْثّانِي، ط1، منشورات الجمل، بغداد–العراق، 2008.
5. محمّد برادة: بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 2014.
6. محمد الباردي: الكرنفال، ط1، دار ضحى للنشر والتوزيع، قابس–تونس، 2018.
7. واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، ط5، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

المراجع العربية

1. أحمد المديني: تحولّات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، ط1، دار الأمان، الرباط–المغرب، 2012.
2. أحمد خالد توفيق: اللغز وراء السطور أحاديث من مطبخ الكتابة، (دط)، دار الشروق، مصر، (دت).
3. أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت–لبنان، 2001.
4. أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ط3، دار الفكر، دمشق–سوريا، 2008.
5. إدوار الخرّاط: الحسَاسِيَّة الجَديدَة مقالاَتٌ في الظَّاهِرةِ القصصِيّة، ط1، دار الآداب، بيروت–لبنان، 1993.
6. أماني أبو رحمة، معن الطائي: الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2011.

7. أماني أبو رحمة: نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013.

8. ـــــــــــــ: أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، (دط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2014.

9.ـــــــــــــ: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، ط1، دار شهريار، العراق، 2018.

10.ـــــــــــــ: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2019.

11.ـــــــــــــ: ترامي الآفاق من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ط1، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة–مصر، 2022.

12. آمنة يوسف: تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 2015.

13. بشير القمري: مقاربات نقدية في نصوص سردية (روايات وسير ذاتية)، ط1، منشورات التوحيدي، الرباط–المغرب، 2015.

14. أبو بكر عَبد القاهِر بن عَبدِ الرحمن بن محَمد الجرجَاني: دَلاَئِلِ الإِعْجازْ، تع: أبو فهر محمُود محمَّد شاكر، (د ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، 2000.

15. بن جمعة بوشوشة: الرواية التونسية المعاصرة شعرية السرد وفتنة المتخيّل، ط1، المغاربيّة للطباعة والإشهار، تونس، 2010.

16.ـــــــــــــ: الرّواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائريّة نموذجا، الحياة الثقافية، جانفي2013.

17. بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم درَاسَاتٌ في الدين وَالجِنسِ وَالصِرَاعِ الطبقي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، 1978.

18. جابر عصفور: نظريات معاصرة، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.

19.ـــــــــــــ: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2008.

20. جمعة طيبي: دلالة المكان في رواية الأزمة الجزائرية قراءة في رواية (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، ط1، مقاربات، فاس-المغرب، 2010.

21. جميل حمداوي: الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط1، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، 2018.

22. حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافيّة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 2003.

23. حنا مينة: حوارات.. وأحاديث في الحَيَاة والكتابَة الروائيَّة، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت-لبنان، 1992.

24. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، (دت).

25. رسول محمّد رسول: االسَّرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، (دط)، دار الثقافة والإعلام، الشارقة-الإمارات، 2015.

26. زكي نجيب محمُود: خُرَافَةُ الميتَافِيزِيقَا، (دط)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 1953.

27.ـــــــــــــــــ: موقف من الميتافيزيقا، ط4، دار الشروق، القاهرة-مصر، 1993.

28. سعد محمد رحيم: المثقف الذي يدسُّ أنفه.. مقاربات في مفاهيم الأنسنيّة والتنوير والحداثة والهويّة والوظيفة العضويّة للمثقف، ط1، سطور للنشر والتوزيع، بغداد-العراق، 2016.

29. سَعيد يقطينْ: القراءة والتجربة حَوْلَ التّجريب في الخِطَاب الرّوَائي الجَدِيد بِالمغْرِب، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، 1985.

30.ـــــــــــــ: تحليل الخطاب الروائي (الزمَن- السَّرد- التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1997.

31.ـــــــــــــ: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

32. سلوى السّعداوي: الكذب الحقيقيّ: من قال إنّني لست أنا؟ في إشكاليّة التّخييل الذاتي، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016.

33. سِهَام شَرّاد: واسيني الأعرج قَابَ قَوْسَيْن أَوْ أَدْنَى حوارات في الرواية والكتابة والحياة (2004-2014)، ط1، منشورات بغدادي، الرويبة-الجزائر، 2014.

34. شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

35. صلاح الدين بوجاه: مقالة في الروائية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1994.

36. صَلاح فَضل: لذَّة التجْريب الرِّوَائي، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة-مصر، 2005.

37. الطَّاهِر أمِين: مُتَسَوّلُ الكِتَابَة، ط1، المغاربيّة لطباعة وإشهار الكتاب، تونس، 2018.

38. عادل فريجات: مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفنّ الروائي، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2000.

39. عباس عبد جاسم: ما وراء السرد-ما وراء الرواية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 2005.

40. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

41. عبْد السّلام المسدّي: الأسلوبيّة والاسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس-ليبيا، (دت).

42. عبد الفتاح كيليطو: مسار، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2014.

43. عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل رومان ياكوبسون نموذجا، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، 2003.

44. عبد الله إبراهيم: السرد النسويّ الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ص2011.

45.ـــــــــــــ: التخيل التاريخي السرد، والإمبراطوريّة، والتجربة الاستعماريّة، ط1، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت-لبنان، 2011.

46. عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2005.

47. عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ج1، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعودية، 2010.

48.ـــــــــــــــــــ: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتبون، ج2، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–السعودية، 2011.

49.ـــــــــــــــــــ: طقوس الروائيين أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ج3، ط1، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعودية، 2012.

50. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 2009.

51.ـــــــــــــــــــ: الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخرّاط نموذجا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

52.ـــــــــــــــــــ: العنوان في الرّواية العربية، ط1، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، 2011.

53. عبد الواسع أحمد الحميري: اتجاهَاتُ الخطَاب النّقدي العَربي وَأزمَةُ التَّجريبْ، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2008.

54. عمري بنوهشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، (دط)، دار الأمان، الرباط–المغرب، 2015.

55. فاضل ثامر: اللغَة الثانيَة في إشكاليّةِ المنهَج وَالنظريَّة والمُصطَلح في الخطابِ النقدي العَربي الحَدِيث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994.

56.ـــــــــــــــ: المقمُوع وَالمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت–لبنان، 2004.

57. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسَة ونصوص، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1993.

58. فاطمة حسين عيسى العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، (دط)، علم الكتب الحديث، بيروت–لبنان، 2011.

59. كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، (دط)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2009.

60. مجموعة من الكتاب: يوم من حياة كاتب 59 كاتبًا يتحدّثون عن روتين الكتابة، ط1، منشورات تكوين للنشر والتوزيع، الكويت، 2017.

61. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، 1993.

62.ـــــــــــــ: سحر الحكاية المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، ط1، مركز الرّواية العربيّة، قابس–تونس، 2004.

63. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ط1، الرابطة، الدار البيضاء–المغرب، 1996.

64.ـــــــــــــ: الذات في السرد الروائي قراءة في 40 رواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014.

65. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2001.

66. محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.

67. محمد حمد: الميتاقصّ في الرواية العربية "مرايا السّرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، فلسطين، 2011.

68. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصيّة، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سوريا، 1998.

69. محمد داود: لعرج واسيني وشغف الكتابة، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية CRASC، وهران–الجزائر، 2005.

70. محمد عبد النبي: الحكاية وما فيها السرد (مبادئ وأسرار وتمارين)، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2017.

71. محمد عزّام: فضاء النص الروائي مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، 1996.

72. ابن المقفع، ابن بهريز: المنطق، حدود المنطق، تح: محمد تقى دانشيزوه، ط1، انجمن شاهنشاهى فلسف، تهران-إيران، 1938.

73. ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحاً نقدياً معاصرًا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002.

74. أبو نصْر محَمَّد بنْ محَمَّد ابن طرخَانْ ابن اوزلغ الفَارابي: تَعاليق ابن باجَّة على مَنْطِق للفَارابي، تح: ماَجد فخْري، ط1، دار المشرق، بيروت-لبنان، 1994.

المراجع المترجمة

1. أمبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء-المغرب، 2005.

2.ـــــــــــ: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1996.

3.ـــــــــــ: آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، تر: سعيد بنكَراد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، 2009.

4. إميل دوركايم: الانتحار، تر: حسن عودة، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سورية، 2011.

5. أورهان باموك: الروائي الساذج والحساس محاضرات تشارلز إليوت نورتون- 2009، تر: ميادة خليل، ط1، منشورات الجمل، بغداد-العراق، 2015.

6. برندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، 2010.

7. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، 1995.

8. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1996.

9.ـــــــــــ: نقد النقد رواية تعلم، تر: سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1996.

10.ـــــــــــــ: الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2007.

11.ـــــــــــــ: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 1990.

12. تزيفتان تودوروف وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، 1997.

13. تيري إيغلتون: نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سورية، 1995.

14. ثربانتس: دون كيخوته، تر: عبد الرحمن بدوي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة، 1998.

15. جوناثان كولر: رولان بارت مقدمة قصيرة جدًّا، تر: سامح سمير فرج، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2016.

16. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، 1997.

17.ـــــــــــــ: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2000.

18.ـــــــــــــ: الانتقال المجازي، تر: زبيدة بشار القاضي، (دط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010.

19. دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية نهاية الرواية وبداية "السيرة الذاتية" وقضايا أخرى مترجمة، تر: حمد العيسى، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، 2011.

20. ديفيد أم باس، سيندي أم ميستون: النساء الوقوف على الدوافع الجنسية من الثأر إلى المغامرة، تر: أحمد الناصِح، ط1، المعقدين للنشر والتوزيع، البصرة–العراق، 2018.

21. ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، 2002.

22. رَامَان سِلْدن: النّظرِيَّة الأَدَبِيَة المُعَاصِرَةُ، تر: جَابِر عَصْفُور، (دط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 1998.

23. رولان بارت: لذّة النّص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1992.

24.ـــــــــــ: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1993.

25.ـــــــــــ: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1994.

26.ـــــــــــ: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب–سورية، 1999.

27. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء–المغرب، 1988.

28. ـــــــــــ: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2002.

29. سارفانتس: دون كيشوت، تر: صَيَّاح الجهيّم، ط1، دَارُ الفِكْر اللبْنَاني، بيروت–لبنان، 1999.

30. سفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سورية، 2002.

31. سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، 2007.

32. غابرييل غارسيا ماركيز: عشتُ لأروي، تر: صالح علماني، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق–سوريا، 2005.

33. فاطِمَة المَرْنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، (دط)، الفنك، الدار البيضاء–المغرب، (دت).

34. فردينان دي سوسور: علم اللغة العام: تر: يوئيل يوسف عزيز، ط3، دار أفاق عربية، بغداد–العراق، 1985.

35. فريدريش نيتشه: ديوان نيتشه، تر: محمد بن صالح، ط2، منشورات الجمل، بيروت–لبنان، 2009.

36. فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994.

37. فولفجانج إيسر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، العدد 126، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

38. فولففانغ إيزر: فعل القراءة نظريَة جماليَة التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، (دط)، مكتبة المناهل، فاس–المغرب، 1995.

39. لورانس بلوك: كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، (دط)، دار الجمهورية للصحافة، مصر، 2009.

40. ماري لومونييه، أود لانسولان: الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر، تر: دينا مندور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، 2015.

41. مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2012.

42. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 1987.

43.ـــــــــــــ: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 1986.

44.ـــــــــــــ: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، (دط)، مَنشورات وَزارة الثقافة، دمشق–سورية، 1988.

45. ميشال بوتور: بحوث في الرّوَاية الجَديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، 1986.

46. ميشيل فوكو: الانهمام بالذات جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد ازويتة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، 2015.

47. نصر الله يُوس وسَليمَة مَلّاح: مَن قُتِلَ فِي بن طَلحَةَ الجَزائر: وَقائع مَجزرةٍ مُعلنَة، تر: ميشيل خُوري، ط1، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، 2003.

48. يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، 2011.

المعاجم والموسوعات

1. دومينيك ما نغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياثن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008.

2. سَعيد عَلوش: معجَم المصْطلحَات الأدبيَّة المعَاصِرة، ط1، دَارُ الكِتاب اللبْناني، بيروت–لبنان، 1985.

3. سميرة صادق شعلان: معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة–مصر، 2007.

4. عَبْد السَلام المسّدِي: قاموس اللسانيات عَرَبي– فرَنْسي فرَنسي– عَرَبي مَعَ مُقدّمَة في علمِ المصْطلَح، (دط)، الدار العربية للكتاب، القاهرة– مصر، (دت).

5. كاتي وايلر: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، 2014.

6. لطيف زَيتوني: مُعْجمَ مُصْطلَحَات نقْد الرِّوَايَة عَرَبّي– إنْكليزيّ– فَرَنسيّ، ط1، مَكتبَة لبْنَان نَاشِرُون، بيروت–لبنان، 2002.

7. محَمد التوتجي: المُعجمَ المُفضَل في الأدَب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 1999.

8. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

9. فؤاد أبو حطب وآخرون: معجم علم النفس والتربية، ج1، (دط)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1984.

المجلات والدوريات

1. خالد خليل هادين مؤيد آل صونيت: تمَّام حسَّان في معيار النقد اللسانيّ، الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 203، العراق، 31 ديسمبر 2012.

2. رونان ماكدونالد: موت الناقد، تر: فخري صالح، العدد 2226، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، 2014.

3. رؤوف وصفي: الكون والثقوب السوداء، عالم المعرفة، العدد 17، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي1979.

4. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987.

5. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، الكويت، ديسمبر 1998.

6. عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، فصول، المجلد 07، العدد 03–04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، أفريل–سبتمبر 1987.

7. فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، الكوفة، العدد 02، العراق، 2013.

8. فولفجانج إيسر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، العدد 126، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

9. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دبي الثقافية، العدد 49، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات، ماي 2011.

10. محمد رنا فرمان: الأدائية: "بعد" ما بعد الحداثة (فرانكشتاين في بغداد) إنموذجاً، القادسية، المجلد 15، العدد 02، العراق، 2015.

11. محمد شكري: أكتب من ذاكرة الأميين، وذاكرة المتعلمين، مجلة مجرة، العدد 07، المغرب، جويلية 2003.

12. بن مسعود محمد العربي: سيميائية خاصية الدور وصناعة اللغة الواصفة عند الفارابي، سيميائيات، المجلد 16، العدد 02، الجزائر، سبتمبر 2020.

13. مصطفى نور الدين: هل المثقف فرع في شجرة الاستبداد؟، الهلال، فيفري 2015.

14. مفيد نجيم: الأدب النسوي: اشكالية المصطلح، علامات في النقد، العدد 57، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 01 سبتمبر 2005.

15. مهدية ساهل: انفتاح النص من التناص إلى المتعاليات النصية: التأسيس الاصطلاحي، مجلة آفاق للعلوم، المجلد 04، العدد 13، سبتمبر2018.

16. نادر كاظم: هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟، المستقبل العربي، المجلد 36، العدد 418، 31 ديسمبر 2013.

17. أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بحوث ودراسات، العدد 46، دار المشرق، بيروت–لبنان، 1986.

18. يوسف مقران: الرّصد المصطلحي ضرورة من ضرورات صناعة المعاجم المصطلحيّة– التحديات على الصعيد العربي–، الراسخون، المجلد 06، العدد 01، ماليزيا، جوان 2020.

الرسائل الجامعية

1. آسيا بن عبدي: الرّواية المغاربية بين الميتاروائي وتفاعل الخطابات قراءة على ضوء نظرية التلقي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص أدب عام ومقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة–الجزائر، 2018/2017.

2. ريمة برقراق: الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر (سعيد يقطين) – أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب عربي معاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 02–الجزائر، 2016/2015.

3. غنية بوحرة: تحولات الخطاب السردي ورهان التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة 1990–2010 دراسة نقدية في الأشكال والمضامين، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة– الجزائر، 2016/2015.

4. مرحوم نسيمة: اللغة الواصفة في تعليمية اللغة العربية اللسانيات أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص اللسانيات التطبيقية، كلية الآدب والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم–الجزائر، 2019/2018.

5. ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص السيميائيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران–الجزائر، 2013/2012.

6. مهى محمود إبراهيم العتوم: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية–الأردن، 2004.

7. يوسف مقران: دور المصطلحات في اللّسانيات دارسة إبستيمولوجيّة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص اللغة والأدب العربي، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة تيزي وزو–الجزائر، (دت).

المواقع الإلكترونية

1. ابراهيم العريس: يوم دعا ميشال فوكو طلابه التوانسة إلى " تدمير" أفكار بول ريكور، تاريخ الاصدار 2022/01/12، تاريخ الاطلاع 2022/03/02، الموقع الإلكتروني
https://www.syrianwa.net

2. أماني أبو رحمة: ليندا هتشيون فلسفة العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، تاريخ الاصدار 2015/02/18، تاريخ الاطلاع 2018/11/03، الموقع الإلكتروني
www.academid.edu

3. أماني أبو رحمة: الإنسان في ما بعد الحداثة، (دت)، تاريخ الاطلاع 2019/07/15، الموقع الإلكتروني
https://independentresearcher.academia.edu

4. أماني عبد الغني: أشهر 20 مبدعًا وفنانًا أنهوا حياتهم بالانتحار بعد وصولهم لمرحلة «السوبرنوفا»، تاريخ الاصدار 2014/08/15، تاريخ الاطلاع 2018/11/1، الموقع الإلكتروني https://www.almasryalyoum.com

5. ايليج نون: الأدب الإيروتيكي... فن يحرّك الشهوة والخيالات الجنسية في أذهان القرّاء، تاريخ الاصدار 2020/09/15، تاريخ الاطلاع 2021/01/10، الموقع الإلكتروني
https://raseef22.net/article

6. إيهاب حسن: ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، (دت)، تاريخ الاطلاع 2019/12/19، الموقع الإلكتروني
https://platform.almanhal.com

7. حسن الوزاني: المهنة الشبح، صحيفة العرب، تاريخ الإصدار 2016/08/27، تاريخ الاطلاع 2018/09/02، الموقع الإلكتروني

https://alarab-co-uk

8. حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، (دت)، تاريخ الاطلاع 2019/06/10، الموقع الإلكتروني

https://www.kutubpdfbook.com

9. دينا محمد: القصة الحقيقية لظهور "الماتريوشكا" الروسية، تاريخ الاصدار 2015/11/21، تاريخ الاطلاع 2018/07/09، الموقع الإلكتروني

https://arabic.sputniknews

10. عبد الرحمن على البنفلاح: الناقد.. هل هو كاتب فاشل؟!، تاريخ الاصدار 2018/03/11، تاريخ الاطلاع 2019/11/24، الموقع الإلكتروني

http://akhbar-alkhaleej.com

11. غالية قباني: الكاتب الشبح موهبة كتابية للإيجار، مجلة القافلة، (دت) ، تاريخ الإطلاع 2020/01/28، الموقع الإلكتروني https://qafilah.com

12. وفاء السويدي: واسيني الأعرج الإرهابيون لم يتركوا لي مكاناً في بلدي، البيان، تاريخ الاصدار 2016/12/25، تاريخ الاطلاع 2018/05/12، الموقع الإلكتروني

https://www.albayan.ae

13. يوسف حسن حجازي: عناصر الرواية الأدبية، تاريخ الاصدار 2016/04/19، تاريخ الاطلاع 2019/11/03، الموقع الإلكتروني

http://adbalame.blogspot.com

قائمة الملاحق

الملاحق	العنوان	الصفحة
الملحق الأوّل	أنواع الميتافن	267
الملحق الثّاني	أشكال وصور الميتاروائي	268
الملحق الثّالث	آليات وأشكال الميتاروائي	270
الملحق الرّابع	المهيمنات الثيماتية للخطاب الميتاروائي	271
الملحق الخّامس	نماذج توضّح التّشكيل التّيبوغرافي في رواية سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِين	272
الملحق السّادس	أشكال الميتاروائي في رواية واسيني الأعرج	273
الملحق السّابع	أشكال الميتاروائي في رواية علي مغازي	274
الملحق الثّامن	أشكال الميتاروائي في رواية محمد برادة	275
الملحق التّاسع	أشكال الميتاروائي في رواية عبد القادر الشاوي	276
الملحق العّاشر	أشكال الميتاروائي في رواية فرج الحوار	277
الملحق الحّادي عشر	أشكال الميتاروائي في رواية محمد الباردي	278

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة.....	أ- و
الفصل الأول: الميتاروائي - مفاهيم وتصورات نظرية -	**88/08**
تمهيد.....	08
أولا: المنطلق اللّساني لإشكالية الميتاروائي.....	08
1.1 اللّغة الواصفة عند الغرب القدامى.....	12
2.1 اللّغة الواصفة عند العرب القدامى.....	13
3.1 اللّغة الواصفة في اللّسانيات الغربية الحديثة.....	18
4.1 اللّغة الواصفة في اللّسانيات العربية الحديثة.....	26
ثانيا: اللّغة الواصفة من الأصل اللّساني إلى الاشتغال النّقدي.....	33
1.2 رولان بارت.....	34
2.2 تزفيتان تودوروف.....	35
3.2 ميخائيل باختين.....	44
ثالثا: الميتاروائي قراءة في حدود المصطلح.....	50
1.3 الميتاروائي وما بعد الحداثة.....	50
2.3 الميتاروائي بين تعدد المصطلح والتباس المفهوم في الدّرس الغربي.....	52
3.3 الميتاروائي وإشكالية المصطلح بين الترجمة والتعريب في الدّرس العربي.....	65
رابعا: الميتاروائي في الميزان النّقدي.....	74
خامسا: أشكال وصور الميتاروائي.....	79
خلاصة.....	87
الفصل الثاني: التشظّي وموضع الذّات المؤلّفة في الميتاروائي.	**145/90**
تمهيد.....	90
أولا: السير ذاتي المرآوي.....	91
ثانيا: التّخييل الذّاتي المرآوي.....	99
ثالثا: المؤلّف كشخصيّة في الرّواية.....	108
رابعا: خلق سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين.....	110
خامسا: النّاقد الميتاواقعي.....	112

1.5 فرج الحوار/ اليوتوبيا والديستوبيا.....	114
2.5 محمد الباردي/ السوبرنوفا ومتلازمة انتحار المثقفين.....	220
3.5 واسيني الأعرج/ حراس النوايا وتسريد الإرهاب.....	128
4.5 محمد برادة/ ما بعد النسوية وتقويض السّرديات الكبرى.....	136
خلاصة.....	144
الفصل الثالث: التّشكيل وروائية الرّواية.	**202/147**
تمهيد.....	147
أولا: طقوس الكتابة.....	147
ثانيا: التّأثيث المرآوي.....	152
1.2 عبد القادر الشاوي/ سّدة الكُتاب.....	153
2.2 محمد برادة/ اختيار الشّخصيّات والتّواريخ.....	157
3.2 فرج الحوار/ غياب البداية والبطل.....	158
4.2 علي مغازي/ انعكاسيّة العتبات.....	160
ثالثا: التّخييل المرآوي.....	165
1.3 محمد برادة/ التّاريخ.....	166
2.3 فرج الحوار/ الحلم.....	171
3.3 عبد القادر الشاوي/ الوهم.....	172
رابعا: التّوالد الذّاتي.....	176
خامسا: الرّواية المضادَّة.....	180
1.5 كسر القوالب الجاهزة.....	183
2.5 استبعاد الرّاوي الديكتاتوري.....	186
3.5 البطل المضاد.....	187
4.5 التّحديث الثيمي بتغييب الحب الأيروسي.....	189
سادسا: عوالم الشّخصيّات.....	193
1.6 محمد برادة/ تغييب الشّخصيّات.....	193
2.6 فرج الحوار/ الشّخصيّات تحاكم المؤلّف.....	195
سابعا: الماتريوشكا.....	196

خلاصة.....	201
الفصل الرابع: التّفاعل وموضع الذّات المتلقّية في الميتاروائي.	**259/204**
تمهيد:.....	204
أولا: المؤلّف القارئ.....	205
ثانيا: البارودیا.....	209
ثالثا: المتلقّي المستعطف.....	225
رابعا: القارئ المغيب.....	228
خامسا: المتلقّي الخصم.....	230
سادسا: الرقابة.....	235
1.6 محمد برادة/ الرقابة الذّاتية.....	236
2.6 علي مغازي/ النّقاد يتصيدون ثغرات الحبكة الرّوائية.....	240
3.6 فرج الحوار/ لجنة التحكيم وطابو الجنس.....	242
سابعا: البارانويا.....	247
1.7 محمد برادة/ من أسطرة الشّخصيّة إلى تغييبها.....	249
2.7 محمد الباردي/ من الرّاوي المستبعد إلى الرّاوي غير موثوق به.....	251
3.7 عبد القادر الشاوي/ من سلطة القارئ المروي له إلى سلطة المؤلّف.....	255
خلاصة.....	259
الخاتمة.....	261
الملاحق.....	267
قائمة المصادر والمراجع.....	280
قائمة الملاحق.....	296
فهرس الموضوعات.....	298
ملخص باللّغة العربية	
ملخص باللّغة الفرنسية	
ملخص باللّغة الإنجليزية	

ملخص:

يدرس البحث المعنون بـ: الميتاروائي في الخطاب الروائي المغاربي الجديد: الجزائر– المغرب– تونس إشكالية تمظهر الخطاب الميتاروائي في الرّواية المغاربيّة الجديدة؛ حيث يعمل على الكشف عن مختلف الأشكال والصور التي تعكس تعالق الممارسة الإبداعيّة بالعمليّة النّقدية داخل المتون الرّوائية الملتزمة بالميثاق الأدبيّ، كما يحدّد الآليات والمقولات التي يتشكل منها الميتاروائي، والتي تسهم في إبراز سنن قراءة وتفكيك زحام الأنساق المتضمنة في الرّوايات المنتقاة كمادة للبحث.

وقد اقتضت طبيعة دراسة البناء الفنّي لتجلي أشكال الميتاروائي تقديم البحث وفق الخطة الآتية: مقدمة علمية تضمنت الإطار العام للبحث، وأربعة فصول، وخاتمة.

عنون الفصل الأوّل بـ: **الميتاروائي – مفاهيم وتصورات نظرية** – كان الاهتمام فيه منصبا حول تحديد مفاهيم موضوع البحث (ما بعد الحداثة، واللّغة الواصفة، والميتاقص الميتاروائي...)، أين عرضت مفهوم اللّغة الواصفة عند الغرب والعرب القدامى، ومفهومها في اللّسانيات الغربيّة الحديثة عند كل من (رودولف كارناب، ورومان جاكبسون، وجوزيف ري ديبوف)، أمّا في اللّسانيات العربيّة الحديثة فقد قدمت مفهومها عند كل من (زكي نجيب محمود، وجابر عصفور، وعبد المالك مرتاض)، وقد خلصت إلى نتيجة هامّة ألا وهي أنّ الميتاقص مصطلح جديد لمفهوم قديم؛ إذ للقدامى قصب السّبق في طرح قضية انعكاس واشتغال الخطاب على ذاته.

لأنتقل في القسم الثّاني إلى دراسة ترحال مفهوم اللّغة الواصفة، مقتفية التحوّل المفاهيمي للمصطلح الذي سمح بانتقال الاشتغال النّقدي الانعكاسيّ من حقل اللّسانيات إلى الأدب مع كل من (رولان بارت، وتزفيتان تودوروف، وميخائيل باختين)، لأتوصل فيه إلى معرفة بعض المقولات التي أسست لأدبيّة الأدب، بالإضافة إلى ضرورة انفتاح النصّ على مختلف

السياقات والمعارف المؤثثة له، لتكون استراتيجية الميتاروائي التي تقوم على المكون النّقدي داخل المتون الرّوائية امتدادا للمهمة نفسها التي تقوم بها اللّغة الواصفة في حقل اللّسانيات.

في الأخير عرجت على مكانة الميتاروائي في الميزان النّقدي، لأخوض بعدها في موضوع الميتاروائي كاستراتيجية فنّية تعكس مسلّمات ما بعد الحداثة، والتي تتجلى من خلال أشكال وصور متعدّدة، منها ما هو من وحي التجربة الغربيّة ومنظّر له، ومنها ما فرضته خصوصية الثّقافة العربيّة.

تجلى في الفصل الثّاني الموسوم بـ: **التشظّي وموضع الذّات المؤلّفة في الميتاروائي** أشكال تشظّي الذّات المؤلّفة (السير ذاتي المرآوي، والتّخييل الذّاتي المرآوي، والمؤلّف كشخصية في الرّواية، وخلق سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين، والنّاقد الميتاواقعي) في الخطاب الميتاروائي؛ وذلك بتتبع كيف يشغل المؤلّف عدّة مستويات تبئيرية تسمح له بعكس ذاته "مرآويا" داخل نصه وفق وعي متفاوت يعكس طبيعة الشّكل وعمق الطرح، وقد عملت في الفصول التطبيقية كلّها على التركيز على قضية هامّة ألا وهي ضرورة تسمية الأشكال الميتاروائية بمصطلحاتها، غير منساقة وراء بعض الطروحات التي لا تفصل في قضية التّمييز بين (الشّكل، والآلية، والصورة، والموضوع) في الخطاب الميتاروائي، وفي هذا الفصل تتجلى خصوصية الكتابة الرّوائية العربيّة بعامّة والمغاربيّة بخاصّة؛ حيث يظهر الرّوائيون أنّ فعل التشظّي فعل واع، يبتغون منه إبراز المكنونات الإبداعية، والطروحات النّقدية عند المؤلّف، ليكون التشظّي الفاعل هنا ردا غير مباشر على تشيّؤ الذّات (الإنسان/ البطل/ المؤلّف) وموتها؛ وذلك باتخاذ آلية تذويت الكتابة مطية مرآوية لسّرد الذّات المؤلّفة.

اهتم الفصل الثّالث المحدّد بـ: **التّشكيل وروائية الرّواية** بإبراز تجليات انكفاء النصّ الرّوائي على عوالمه التّشكيلية؛ وذلك بالتركيز على فعل الكتابة، وآليات الإنتاج، والبداية كانت مع شكل طقوس الكتابة الذي يعكس الأوضاع التي تتحكم في مزاجية المؤلّف عبر مسار الإبداع، لأتعداه للأشكال التي توضّح التمخض الأنطولوجيّ للرّواية وهي: التّأثيث

المرآوي، والتّخييل المرآوي، والتّوالد الذّاتي، وعوالم الشّخصيّات، والرّواية المضادَّة والمَاتَرْيُوشْكَا، فمن خلالها يتمظهر المعمار الرّوائي ميتاروائيا.

تطرق الفصل الرّابع المعنون بـ: **التّفاعل وموضع الذّات المتلقّية في الميتاروائي** إلى أشكال الذّات المتلقّية التي تتلقف العمل الرّوائي، وقد اخترت الذّات المتلقّية لا القارئة وذلك لأنّ الميتاروائي يكشف لنا عن أطراف أخرى تتلقى الإبداع غير القارئ، وهنا ركزت على إشكالات التلقّي، ومعضلات التّأويل في خطاب ما بعد الحداثة بعامّة، والميتاروائي بخاصّة، والبداية كانت مع المؤلّف القارئ المتّفاعل مع التّراث من مختلف الثّقافات، زد على هذا شكل البَارُودْيَا الذي يعنى بتقديم تفاعل الخطابات بين الرّواية، والتّاريخ، والتّراث الأدبيّ فإذا اشتغلت البَارُودْيَا على المتّخيل التّاريخي فهي شكل من أشكال الميتاقص التّاريخي، أمّا إذا اشتغلت على التّعالق بين النصوص الأدبيّة فهي شكل من أشكال الميتاروائي، كما ورد شكل المتلقّى المستعطف، والقارئ المغيب، والمتلقّي الخصم، وفي ظل هذه الخلفية تجدر الإشارة إلى أنّ المباحث السّابقة تشكل أشكالا للقارئ لا صورا له، بدليل يمكن لشكل القارئ الواحد أن تتعدّد صوره، وقد وضحت ذلك في موضعه، كما أدرج شكل الرقابة بمختلف صوره لتسليط الضوء على القمع الواقع على العمل الرّوائي.

ختاما أضفت شكل البَارَانُويَا الذي ارتأيته مبحثا يهتم بنرجسيّة المؤلّف، وانهمامه بذاته وافتتانه بها بشكل متطرف، بغية توضّيح الرّد المباشر والواعي منه، بصفته متلقّيا لخطاب (القارئ، والشّخصيّة، والرقابة، والنّظريّة) الذي يسعى إلى استبعاده وتقويض سلطته ومزاحمته على أبوته للنصّ.

في الأخير ذيلت البحث بخاتمة تلخص مجمل النتائج التي توصل إليها في شقيه النّظري والتطبيقي أذكر من بينها:

- ✓ التّضمين، والنّقد، والتّخييل، والانعكاسيّة هي آليات تشكل الميتاروائي.

- ✓ تضمنت رواية (سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) للجزائري "واسيني الأعرج" الأشكال التّالية: شكل السير ذاتي المرآوي، وشكل النّاقد الميتاواقعي (حراس النوايا وتسريد الإرهاب)، والمؤلّف القارئ، والبَارُودْيَا.
- ✓ تضمنت رواية (سِتَةَ عَشَرَ مِنْ عِشْرِينْ) للجزائري "علي مغازي" الأشكال التّالية: طقوس الكتابة، والتّأثيث المرآوي (انعكاسيّة العتبات)، والتّوالد الذّاتي، والرّواية المضادَّة والرقابة (النّقاد يتصيدون ثغرات الحبكة الرّوائية)، والمتلقّي المستعطف.
- ✓ تضمنت رواية (بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السُكات) للمغربي "محمد برادة" الأشكال التّالية: المؤلّف كشخصية في الرّواية، والنّاقد الميتاواقعي (ما بعد النسوية وتقويض السّرديات الكبرى)، والتّأثيث المرآوي (اختيار الشّخصيّات والتّواريخ)، والتّخييل المرآوي (التّاريخ)، وعوالم الشّخصيّات (تغييب الشّخصيّات)، والقارئ المغيب، والرقابة (الذّاتية)، والبَارَانُويَا (من أسطرة الشّخصيّة إلى تغييبها).
- ✓ تضمنت رواية (بُستان السيّدة) للرّوائي المغربي "عبد القادر الشاوي" الأشكال التّالية: التّأثيث المرآوي (سدّة الكُتاب)، والتّخييل المرآوي (الوهم)، والبَارَانُويَا (من سلطة القارئ المروي له إلى سلطة المؤلّف).
- ✓ تضمنت رواية (طقوس الليل الجيل الأول والثاني) للتونسي "فرج الحوار" الأشكال التّالية: شكل خلق سير ذاتية لمؤلّفين متخيلين، والنّاقد الميتاواقعي (اليوتوبيا والديستوبيا) والتّأثيث المرآوي (غياب البداية والبطل)، والتّخييل المرآوي (الحلم)، وعوالم الشّخصيّات (الشّخصيّات تحاكم المؤلّف)، والمتلقّي الخصم، والرقابة (لجنة التحكيم وطابو الجنس).
- ✓ تضمت رواية (الكرنفال) للتونسي "محمد الباردي" الأشكال التّالية: التّخييل الذّاتي المرآوي، والنّاقد الميتاواقعي (سوبرنوفا ومتلازمة انتحار المثقفين)، والمَاتَرْيُوشْكَا والبَارَانُويَا (من الرّاوي المستبعد إلى الرّاوي غير موثوق به).
- ✓ ناقشت أشكال الميتاروائي عدّة مواضيع أذكر منها: الحقيقة والوهم، الالتزام والعبث التشيّؤ والاغتراب، النّرجسية والانهمام بالذّات، ومحكي الحياة، وما بعد النسويّة

والإرهاب، والانتحار، وواقع المثقف، والتّراث، والتّاريخ، والرقابة، والجنس، وانحباس الكتابة.

الكلمات المفتاح: ما بعد الحداثة– الرّواية المغاربيّة– اللّغة الواصفة– الميتاقص– الميتاروائي– الميتاقص التّاريخي– الإبداع– النّقد– الرّوائي– الرّواية– المتلقّي– التشظّي– التّشكيل– التّفاعل.

Résumé :

La présente recherche, intitulée **Le métaroman dans le nouveau discours narratif magrébin : Algérie-Maroc-Tunisie**, se propose d'aborder la problématique des formes sous lesquelles le discours métaroman se manifeste dans le nouveau roman magrébin. Elle se fixe l'objectif de dévoiler lesdites formes et variations, qui reflète la relation entretenue entre la pratique innovatrice et celle de la critique, dans les corpus narratifs attachés au « Pacte littéraire. En outre, la présente recherche se veut de déterminer les mécanismes et les affirmations qui servent de plate-forme de le métaroman, et qui participe à la mise en relief des traditions de la compréhension et la déconstruction de l'ensemble des systèmes que comportent les romans choisis comme étant corpus de cette recherche.

La nature de cette étude, qu'est l'étude de la construction artistique de la mise en exergue des formes métaroman, nous a conduits à adopter le plan suivant : une introduction scientifique comportant le cadre général de la recherche, quatre chapitres et une conclusion.

Intitulé **«Le métaroman: notions et concepts théoriques»**, le premier chapitre est consacré à un glossaire contenant des définitions des concepts de base de cette recherche (le postmodernisme, le métalangage, le métanarrateur, le métaroman … etc), où nous avons abordé le concept du métalangage dans les études classiques occidentales, puis dans les études classiques arabes. Ensuite, nous avons déniché sa signification dans la linguistique occidentale moderne selon (Rudolf Carnap, Roman Jacobson, Josette Ray Debove...), quant à la linguistique arabe moderne, nous avons présenté sa signification telle qu'il est théorisé par (Zaki Najib Mahmoud, Jaber Asfour, Abdul Malik Murtad). De ce fait, nous avons conclu à un constat important, se résumant au fait que les anciens Arabes ont pris les devants en soulevant la question de le reflet et l'impact du texte sur lui-même.

Dans la deuxième partie, nous avons porté l'importance sur le ‘’déplacement’’ du concept de métalangage. Et ce, en dépistant la

transformation conceptuelle du terme ayant permis le déplacement du champ d'action de la critique, du domaine de la linguistique vers la littérature, grâce aux travaux de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin. A dire vrai, cette investigation du concept de métalangage nous a conduits à découvrir quelques dictons qui ont fondé la littérarité de la littérature. De surcroit, nous avons conclu à la nécessité, pour le texte, d'être ouvert sur divers contextes, et ses connaissances de base, de sorte que la technique de métaroman, basée sur l'élément critique dans le texte romanesque, soit une extension de la même tâche que le métalangage effectue dans le domaine de la linguistique. Puis, nous avons approché le métaroman comme étant une technique artistique qui reflète les dictons postmodernes, et qui se manifeste à travers diverses formes et images dont certaines s'inspirent de l'expérience occidentale, déjà théorisés, et d'autres sont imposées par la spécificité de la culture arabe.

Dans le deuxième chapitre, qui s'intitule **« la fragmentation et la position du moi de l'écrivain dans le métaroman»**, nous avons dévoilé les formes de fragmentation du moi de l'écrivain (autobiographie, l'imagination la subjectivité, l'auteur comme personnage du roman, création des biographies des auteurs imaginaires, La critique métaréaliste) dans le discours métaroman, et ce, en investiguant la manière dont l'auteur occupe plusieurs niveaux de focalisation qui lui permettraient de "miroiter" sa subjectivité dans son texte par certains degrés de conscience qui reflète la nature de la forme et la profondeur de l'idée. J'ai focalisé, à travers tous les chapitres pratiques, sur une question que je juge importante qui est la nécessité de spécifier chaque forme métaroman par un terme, délaissant ainsi les thèses qui ne rendent pas compte de la distinction entre (la forme, le mécanisme, image et l'objet) dans le métaroman. Dans ce chapitre, nous avons mis en exergue la spécificité de l'écrit narratif arabe d'une façon générale, et plus particulièrement celle la narration maghrébine ; les romanciers montrent que l'acte de fragmentation est un acte conscient et délibéré, à travers duquel, les

écrivains mettent en relief leurs subtilités créatives et critiques de sorte que la fragmentation active soit une réponse indirecte à la chosification et la mort de la subjectivité (l'homme / le héros / l'auteur), et cela par la transformation de l'acte d'écrire à un acte à a moyen pour miroiter la subjectivité de l'auteur.

Le troisième chapitre, intitulé **" la formation et la narration du roman comme étant fasciné de lui-même"**, est consacré une mise en relief du fait que le texte narratif s'en tient à son univers où il prend sa forme, et ce en focalisant sur l'action d'écrire et les mécanismes de production. J'ai commencé par l'investigation des rituels de l'action d'écriture qui reflète les situations qui conditionnent le désir de l'auteur à travers une piste de créativité. J'ai ensuite passé à la revue des formes des indices ontologiques; à savoir: la dotation d'un miroir, l'imagination miroitant, le roman auto-générateur, les univers des personnages, antiroman, et La matriochka, à travers des quels la structure du roman se manifeste.

Le quatrième chapitre, intitulé **« l'interaction et la position de la subjectivité réceptive dans le métaroman»,** est dédié aux formes de la subjectivité réceptive qui capte l'œuvre romanesque. J'ai délibérément opté pour le terme 'subjectivité réceptive' au lieu de 'subjectivité lectrice' ; pour ce que le métaroman nous dévoile d'autres parties qui reçoivent la créativité autre que le lecteur. A cet égard, j'ai canalisé mes efforts pour les problématiques de la réception, et celles d'interprétation du discours postmoderne de façon générale, et le métaroman plus particulièrement. Pour ce faire, j'ai commencé par l'écrivain-lecteur qui interagisse avec le patrimoine, et les différentes cultures. J'ai de même étudié la parodie qui s'intéresse à l'interaction des discours entre le roman, l'histoire et le patrimoine littéraire. Si la parodie s'occupe à l'imaginaire historique, elle sera considérée comme une forme de la métanarration historique, et si elle s'intéresse à l'interrelation des textes littéraires, elle sera considérée comme une forme méta-narrative. La forme de l'écrivain qui sympathise avec le lecteur, le lecteur absent et le lecteur ennemi sont

également mentionnées. Il convient de noter ici que les sous-chapitres précédents sont des formes pour le lecteur, non ses images; la preuve est que la forme d'un un seul lecteur peut avoir plusieurs images, et j'ai clarifié là où il convient. La forme de censure a été incluse dans ses différentes formes pour faire la lumière sur l'oppression de l'œuvre de fiction. En conclusion, j'ai ajouté la forme de paranoïa que je voyais comme un sujet concerné par le narcissisme de l'écrivain, son auto-indulgence et son extrême fascination pour lui, afin de clarifier sa réponse directe, et consciente en tant que récepteur du discours du lecteur, le personnage, la censure, et la théorie, qu'il cherche à l'exclure, à saper son autorité et à concurrencer sa ‘’paternité’’ du texte.

Enfin, la recherche débouche sur une conclusion qui résume l'ensemble des résultats de la recherche tant dans sa partie théorique que dans celle pratique, parmi lesquels nous citons:

- L'implication, la critique, la fiction et la réflexivité sont des mécanismes qui façonnent les formes métaroman.
- Le roman (La biographie de l'indéfini, je l'ai vécu... comme il m'a désiré) de l'Algérien "Wasini Al-Araj" comporte les formes suivantes: la forme autobiographique, La critique métaréaliste (Gardiens des intentions, un récit du terrorisme), le lecteur-écrivain et la parodie.
- Le roman (Seize sur vingt) de l'Algérien "Ali Maghazi" comprend les formes suivantes: le rituel de l'écriture, la dotation en miroir (seuils de réflexivité), l'auto-régénération, l'antiroman, la censure (critiques qui guettent les trous dans l'intrigue), l'écrivain sympathique au lecteur.
- Le roman (loin de tumulte, proche du silence) du Marocain "Mohammed Barrada" comprend les formes suivantes: l'écrivain comme personnage du roman, La critique métaréaliste (le post-féminisme et l'affaiblissement des grands récits), la dotation en miroir (choix des personnages et des dates), imaginaire miroir (histoire), les univers des personnages

(disparition du personnage), absence du lecteur, censure (de soi), paranoïa (de la légende de la personnalité à son absence).

- Le roman «Le Jardin de la Dame» du romancier marocain "Abd al-Qadir al-Shawi" comprend les formes suivantes: la dotation en miroir, l'imagination en miroir (illusion), la paranoïa (de l'autorité du lecteur à l'autorité de l'écrivain).
- Le roman tunisien "Les rites nocturnes de la première et de la deuxième génération" "Faraj Al-Hawar" comprend les formes suivantes: la forme de création autobiographique d'écrivain imaginaire, La critique métaréaliste (utopie et dystopie), la dotation en miroir (absence de début et un héros), l'imaginaire miroir (rêve), les univers des personnages (conflit avec le personnage), le lecteur ennemi, le censeur (le jury et le tabou sexuel).
- Le roman (Le Carnaval) du Tunisien "Mohamed El-Bardi" comprenait les formes suivantes: l'auto-imagination, La critique métaréaliste (Supernova et le syndrome suicidaire des créateurs), La matriochka, paranoïa (du romancier exclu au romancier autoritaire).
- Les formes de métaroman abordent plusieurs sujets, notamment: la vérité et l'illusion, l'engagement et absurdité, objectivation et aliénation, narcissisme et complaisance, les récits d'enfance, le post-féminisme, le terrorisme, le suicide, la réalité de l'intellectuel, l'héritage, l'histoire, la censure, le sexe, l'enfermement de l'écriture.

Mots clés:
Postmodernisme, roman maghrébin, métalangue, métanarrateur, métaroman, métanarrateur historique, créativité, critique, romancier, roman, récepteur, fragmentation, formation, interaction.

Abstract:

This research, entitled **meta-novel in the New North African Narrative Discourse: Algeria-Morocco-Tunisia**, aims to address the issue of the forms in which meta-novel discourse manifests itself in the new North African novel. It sets itself the objective of revealing the said forms and variations, which reflect the relationship maintained between innovative practice and that of criticism, in the narrative corpora attached to the "Literary Pact. In addition, the present research aims to determine the mechanisms and affirmations that serve as a platform for meta-novel, and which contribute to the highlighting of the traditions of understanding and the deconstruction of all systems. contained in the novels chosen as the corpus of this research.

The nature of this study, which is the study of the artistic construction of the highlighting of meta-novel forms, led us to adopt the following plan: a scientific introduction comprising the general framework of the research, four chapters and a conclusion.

Entitled **"Meta-novel: Notions and Theoretical Concepts"**, the first chapter is devoted to a glossary containing definitions of the basic concepts of this research (postmodernism, metalanguage, meta-novel, meta-narrative, etc.), where we have discussed the concept of metalanguage in Western classical studies, then in classical Arabic studies. Then, we unearthed its meaning in modern Western linguistics according to (Rudolf Carnap, Roman Jacobson, Josette Ray Debove...), as for modern Arabic linguistics, we presented its meaning as theorized by (Zaki Najib Mahmoud, Jaber Asfour, Abdul Malik Murtad). As a result, we have concluded an important observation, summing up to the fact that the ancient Arabs took the lead in raising the question of the reflection and the impact of the text on itself.

In the second part, we focused on the "displacement" of the concept of metalanguage. And this, by tracking down the conceptual transformation of the term that allowed the shift of the field of action of criticism, from the field of linguistics to literature, thanks to the

works of Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin. To tell the truth, this investigation of the concept of metalanguage led us to discover some sayings which founded the literarity of literature. In addition, we concluded that the text needs to be open to various contexts, and its basic knowledge, so that the technique of meta-novel, based on the critical element in the novel text, is an extension of the same task that metalanguage performs in the field of linguistics. Then, we approached meta-novel as an artistic technique that reflects postmodern sayings, and which manifests itself through various forms and images, some of which are inspired by Western experience, already theorized, and others are imposed by the specificity of Arab culture.

In the second chapter, which is entitled **"the Fragmentation and the Position of the Writer's Self in Meta-novel"**, we revealed the forms of fragmentation of the writer's self (autobiography, imagination, subjectivity, the author as a character of the novel, creation of biographies of imaginary authors, The meta-realist critic) in the meta-novel discourse, and this, by investigating the way in which the author occupies several levels of focalization which would allow him to "shimmer" his subjectivity in his text by certain degrees of awareness which reflects the nature of the form and the depth of the idea. I have focused, through all the practical chapters, on a question which I consider important, which is the need to specify each meta-novel form by a term, thus abandoning the theses which do not account for the distinction between (the form, the mechanism, the image and the object) in the meta-novel. In this chapter, we have highlighted the specificity of Arabic narrative writing in general, and more particularly that of North African narration; novelists show that the act of fragmentation is a conscious and deliberate act, through which writers bring out their creative and critical subtleties so that active fragmentation is an indirect response to the objectification and death of subjectivity (the man / the hero / the author), and that by

transforming the act of writing into an act by means of shimmering the subjectivity of the author.

The third chapter, entitled **"the Formation and the Narration of the Novel as Being Fascinated by Itself"**, is devoted to highlighting the fact that the narrative text sticks to its universe where it takes its form, and this in focusing on the action of writing and the mechanisms of production. I started with the investigation of the rituals of the action of writing which reflects the situations which condition the desire of the author through a track of creativity. I then went on to review the forms of the ontological indices; namely: the endowment of a mirror, the mirroring imagination, the self-generating novel, the universes of the characters, anti-novel, and the Chinese boxes, through which the structure of the novel is manifested.

The fourth chapter, entitled **"The Interaction and Position of Receptive Subjectivity in Meta-novel",** is dedicated to the forms of receptive subjectivity that capture the novelistic work. I deliberately opted for the term 'receptive subjectivity' instead of 'reading subjectivity'; for what the meta-novel reveals to us other parts that receive creativity other than the reader. In this regard, I have channeled my efforts towards the issues of reception, and those of interpretation of postmodern discourse in general, and the meta-novel more particularly. To do this, I started with the writer-reader who interacts with heritage and different cultures. I have also studied parody, which is interested in the interaction of discourses between the novel, history and literary heritage. If the parody deals with the historical imagination, it will be considered a form of historical meta-narrative, and if it is interested in the interrelation of literary texts, it will be considered meta-novel form. The form of the writer who sympathizes with the reader, the absent reader and the enemy reader are also mentioned. It should be noted here that the preceding subchapters are forms for the reader, not his images; the proof is that a single player's form can have multiple images, and I've clarified where appropriate. The form of censorship has been included in its various

forms to shed light on the oppression of the work of fiction. In conclusion, I added the form of paranoia that I saw as a subject concerned with the writer's narcissism, self-indulgence, and extreme fascination with him, to clarify his direct, conscious response as a receiver from the reader's discourse character, censorship, and theory, that he seeks to exclude him, undermine his authority and compete with his "authorship" of the text.

Finally, the research leads to a conclusion that summarizes all the results of the research both in its theoretical and practical part, among which we quote:

- Involvement, critique, fiction and reflexivity are mechanisms that shape meta-novel forms.
- The novel (The biography of the indefinite, I lived it... as he wished me) by the Algerian "Wasini Al-Araj" has the following forms: the autobiographical form, The meta-realist critic (Guardians of Intentions, a Narrative of Terrorism), Character Worlds (Partnership), Reader-Writer, and Parody.
- The novel (Sixteen out of twenty) by the Algerian "Ali Maghazi" includes the following forms: the ritual of writing, mirroring endowment (thresholds of reflexivity), self-regeneration, the anti-novel, the censorship (reviews watching for plot holes), the reader-friendly writer.
- The novel (far from tumult, close to silence) by the Moroccan "Mohammed Barrada" includes the following forms:
  the writer as a character in the novel, The meta-realist critic (post-feminism and the weakening of grand narratives), the endowment in mirror (choice of characters and dates), imaginary mirror (story), the universes of the characters (disappearance of the character), absence of the reader, censorship (of self), paranoia (from the legend of the personality to its absence).
- The novel "The Garden of the Lady" by the Moroccan novelist "Abd al-Qadir al-Shawi" includes the following forms: the writer-narrator, the endowment in mirror, the imagination in

mirror (illusion), paranoia (from the authority of the reader to the authority of the writer).

- The Tunisian novel "The night rites of the first and second generation" "Faraj Al-Hawar" includes the following forms: the form of autobiographical creation of imaginary writer, The meta-realist critic (utopia and dystopia), endowment in mirror (absence of beginning and a hero), the imaginary mirror (dream), the universes of the characters (conflict with the character), the enemy reader, the censor (the jury and the sexual taboo).
- The novel (Le Carnaval) by the Tunisian "Mohamed El-Bardi" included the following forms: self-imagination, The meta-realist critic (Supernova and the suicidal syndrome of creators), The matryoshka, paranoia (from the excluded novelist to the authoritarian novelist).
- Forms of meta-novel address several topics, including: truth and illusion, commitment and absurdity, objectification and alienation, narcissism and complacency, childhood narratives, post-feminism, terrorism, suicide, the reality of the intellectual, heritage, history, censorship, gender, the confinement of writing.

Key words:

Postmodernism, North African novel, metalanguage, meta-narrative, meta-novel, historical meta-narrative, creativity, critic, novelist, novel, receiver, fragmentation, formation, interacti.

الحمد لله رب العالمين