الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة
رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجا

أ. بوبكر النية
أ.د. مشري بن خليفة
جامعة الجزائر2- الجزائر

تاريخ الإرسال:03-04-2018 تاريخ القبول:29-11-2018 تاريخ النشر: 01-02-2019

الملخص: هيّأت فلسفة ما بعد الحداثة الأرضية الفكرية لإحداث تغييرات جذرية في الخطاب الأدبي المعاصر، من ذلك أن ابتعدت الرواية نوعا ما عن التمثيل وعن طبيعتها الناقدة للواقع وقضاياه لتمارس نقدا عن الخطاب الأدبي ذاته، فتكون خطابا عن الخطاب أو بالأحرى سردا عن السرد، وهذا ما اصطلحت عليه المقاربات النقدية ما بعد الحداثية بمصطلحات عديدة لعلّ أهمها مصطلح "الميتاقص" (Métafiction)، والذي يجعل السرد مكتفيا بذاته ومنشغلا بتركيب بنيته الفنية، فهو (قص عن القص) أو رواية تسرد ذاتها، والميتاقص بوصفه تقانة سردية أشارت إليها الرواية الجديدة ونظّرت لها رواية ما بعد الحداثة نجد لها حضورا في الرواية الجزائرية المعاصرة مع موجات التجريب المتواصلة التي يقودها الروائيون، متلما هو الحال في روايته "الحالم" لسمير قسيمي التي تبدو رواية ميتاقصية بامتياز كما سنوضح في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: رواية ما بعد الحداثة؛ الميتاقص؛ الحبكة؛ القارئ؛ التنظير الميتاقصي

Métafiction in the contemporary Algerian novel
Novel "dreamer" Samir kasimi model

Abstract : Postmodern philosophy has provided the intellectual ground for radical changes in contemporary literary discourse, that kind of novel stepped away from acting and critical nature of reality and his cases to exercise moral discourse criticism itself, be a speech about speech or rather a narrative about narrative, that the conventions Monetary approaches Postmodernism by several terms including the term "Métafiction", which makes the narrative content and preoccupied with technical infrastructure installation, it (Narre about Narre) or novel lists themselves, walmitaks as new novel narrative technology referred to and looked at her novel what Yet modernity we find her presence in contemporary Algerian novel continuing experimentation with the waves led by novelists, as is the case when Samir Qasimi in his novel "dreamer" which seem novel mitaksih privilege as we will show in this research

Keywords : Postmodern Novel, Métafiction, Plot, Reader, Endoscopy Métafiction

توطئة:إنّ التحولات التي عرفتها الكتابة السردية منذ مرحلة السبعينات من القرن المنصرم فصاعدا، سواء على صعيد الشكل أو على صعيد التقانات الكتابية أو المضمون أو حتى على صعيد التلقي، تؤكد على أن الرواية بشكل عام ما زالت تمارس التجريب وتُنوّع في أساليبها وأشكالها، وهذا ما يمنحها التجدد والشرعية في تجاوز الأنماط القائمة أو السالفة وإنّ كانت بعض العناصر تبقى مستقرة فإن التغيّر يكمن في طريقة التعامل معها وصوغها وحبّكها، وهذا ما نجده بين رواية الحداثة ورواية ما بعد الحداثة حيث تتقاطع الأساليب وتشترك في بعض الخصائص. والميتاقص من تلك الأساليب التي نجد لها حضورا في الرواية الحديثة وفي رواية ما بعد الحداثة أيضا، وهذا ما جعل "إيهاب حسن" يبتعد عن الفصل بين روائيي الحداثة وروائيي ما بعد الحداثة مقررا بأن الكاتب يمكن أن يكون حداثيا وما بعد حداثيا في الآن نفسه.

1-رواية ما بعد الحداثة: تتقاطع رواية ما بعد الحداثة مع الرواية الحديثة في التقانات والجماليات التي وظّفها روائيو ما بعد الحداثة كانت موجودة في أدب الحداثة، لكن هذا لا يعني عدم وجود فروق واضعة بين سرد الحداثة وسرد ما بعد الحداثة؛ فالأول يشتغل وفق دافع الروائي نحو خلق كون منظّم يتيح للقارئ استخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية من تعقيدات الوجود الحداثي، أي أن الرواية الحديثة أو (الحداثية) تحاول أن تخلق نظاما، أما سرد ما بعد الحداثة أو أدبه عامة فهو "يُطبّق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل زيف الأسطورة التي تروّج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم"[1]، لذلك تأتي رواية ما بعد الحداثة انقلابا على قواعد السرد المعروفة،

لتفضح الوهم الذي بُنيت عليه الرواية الحديثة والتي ترى أن السرد يمكنه تمثيل الحقيقة تمثيلا مطلقا.

إن التمثيل والحقيقة في أوسع معانيها حسب ما بعد الحداثة ليسا سوى تكوينات أيدولوجية تزيف الواقع أكثر مما تظهره، لذلك تأتي الرواية لتفضح هذا الزيف بواسطة التخييل. في هذا السياق يقول "وليام جاس" (William H.Gass) وهو من أشهر رُوائيي ما بعد الحداثة وناقديها: "القصة، ومنذ البداية، كانت وما تزال شكلا مزعجا للواقع"[2]. وذلك من منطلق تقويض منطق الثنائيات المتقابلة وتذويب الحدود بينهالتكون شيئا واحدا، وبذلك يكون (الوقع تخييلا والتخييل واقعا)، وهنا نجد جون بارث(john barth) "يرسم ملامح التوجه العام للكتابة ما بعد الحداثية فيشير الى أن الرواية بعد الحديثة ستتجاوز جدلية الصراع التقليدي القائم بين الواقعية واللاواقعية، وبين مزدوجة الشكل والمضمون أو بين ما يعرف بالأدب الخالص والأدب الموجه"[3]، لتخضعها معا لقوة التخييل.

لذلك تقوم الرواية باستبدال التمثيل الحداثي بالتخييل ما بعد الحداثي، كما يتم استبدال منطق الرؤية إلى المعنى، فأدب الحداثة يبحث عن القيم والمعاني في عالم الفوضى فهذا الذي يفسّر نزوع المبدع نحو تحقيق الوحدة والانسجام، والبحث عن الجمال وإعادة إنتاجه من خلال العملية الإبداعية، لكنه من ناحية أخرى يعيش صراعا وجوديا ومعاناة داخلية جرّاء التوتر الناتج عن التغاير بين العالم الداخلي للمبدع، القائم على الوحدة والانسجام والمعنى وعالمه الخارجي القائم على العبثية والتشتت، فيأتي أدب ما بعد الحداثة لينكر المعنى في ذلك العالم العبثي، لأن الانسجام التي يتطلع إليه الحداثي لا يكون مع تقرير المعنى وحضوره، وإنما يكون في غيابه، لأنه لا وجود لمعنى حقيقي أو طبيعي. وفي هذا السياق "يزعم برايان

ماكهال أن الأسلوب (المهيمن) على أدب ما بعد الحداثة يتضمن شكّا وجوديّا حيال الطبيعة المتناقضة للعالَم الذي يعرضه النص، ويشير إلى أعمال بيكيتور وبجرييه وفوينتي سوناب وكوفو كوفر وبنشن لدعم وجهة نظره"[4].

يخلق الشك الوجودي انسجاما مع فوضى المعنى، ويمكن القول إنه من عبثية البحث عن المعنى تتبلور المحاكاة الساخرة التي تمثل آلية من آليات عمل الروائي ما بعد الحداثي النابعة من اعتقاد بفوضوية الوجود وعبثيته وغياب المعنى فيه، فهي كلها تصوّرات عمدو إلى تحقيقها باللجوء إلى السخرية والتهكم والتناقض والتشظي المفرط وتهجين النص بأجناس عديدة، وتضمين أنماط كتابة لم تكن معروفة في السرد الروائي، فيخرج النص السردي مفارقا لما ألفه القارئ عموما.

يلخص جون ألدريدج (john w. Alderidge) حالة سرد ما بعد الحداثة في الخروج عن الأنماط السردية المعروفة، حتى يكون عالم الرواية عبارة عن اختراقات واختلالات يصعب معها تحديد المغزى تحديدا واضحا، يقول: "يوجد كل شيء وكل شخص بصورة افتراضية في قصص (كتاب ما بعد الحداثة) في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف، ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع في العالم الواقعي استمدت أو من أي معيار لسلامة العقل يمكن القول إنها تنطلق منه. وقد ألغيت أعراف مشاكل الحياة من الوجود لا كيان له، حيث يصبح سلوكها اعتباطيا على نحو لا يمكن تفسيره ويتعذر الحكم عليه، لأن القصة نفسها استعارة لحالة اختلال"[5].

لجأت رواية ما بعد الحداثة إلى أساليب سردية عديدة في التعبير عن ذلك الاختلال، فإذا كانت الرواية الحديثة سارت باتجاه هيمنة المحاكاة على السرد الكيفي غير المقيّد، وراحت السرديات تركز بؤرتها على الشخصيات الروائية مع

استخدام كلام تصويري مكثف على لسان الساردين بأساليب تبتغي محاكاة أكبر قدر من الموضوعية والواقعية، وهذا ما يعول عليه الواقعيون كثيرا في علاقتهم بالقراء، حيث يريدون من القارئ أن "يمنح التصديق لقصصهم وذلك بطمس كلّ برهان على أنهم يستخدمون تقاليد سردية، وينبغي أن يكونوا حذرين على نحوٍ خاص ليبعدونا عن ملاحظة محاولتهم للسيطرة على استجاباتنا"[6]، فإن رواية ما بعد الحداثة فقد سعت إلى إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة، وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة[7].

هذا لا يعني غياب الحبكة في سرد ما بعد الحداثة كما يظنه البعض، وإنما تعدد الحبكات الذي نجده هنا كان لشد أكبر عدد من الجمهور، حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه، وهذا ما يذهب إليه "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) قائلا:"لقد أصبح الجمهور العريض يُقبل على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات أثناء السرد، وغياب الترابط بين المقاطع بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر"[8].

لذلك لا تشكل الحبكة –بمفهومها التقليدي– في رواية ما بعد الحداثة عقبة معيقة للسرد، ونجد أن لرواية ما بعد الحداثة تصورات وتمثيلات خاصة للحبكة تصل إلى اعتبار أن بناء النص بدون حبكة هو نوع من الحبك، لأنه مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى، وإن كان هذا (اللاحبك) "يمكن أن يكون عدميا إلا أنه يرفع الوعي بالمـــأزق الأخلاقي والمظالم المتأصلة في النظام الذي يهيكل

المجتمع"[9]، وفي مراجعته لكتاب ستيفان ماير (Stefan Meyer) يعدّد إبراهيم طه آليات ما بعد الحداثة في بناء الحبكة، والتي تتمثل في:

- كسر التتابع الزمني في الأحداث.
- الخروج عن المألوف في الحبكة الروتينية المتصاعدة في رتابة متوقعة.
- تحرير السّرد من الحبكة المعنية بتطوير حدث مركزي.
- شد انتباه القارئ إلى عملية السرد نفسها أكثر من شدّ انتباهه إلى موضوع السرد.
- تفتيت زاوية السرد، وتوزيعها على شخصيات مختلفة، أي تعدد الأصوات (Polyphony).
- زوال السلطة الأبوية بزوال مفهوم البطل التقليدي، وظهور فكرة اللابطل، أو على الأقل تشظّي هذه السلطة وتوزيعها على شخصيات عديدة في النصّ.
- تمييع الحدود بين سلطة الرّاوي وسلطة البطل.
- توظيف التناص على أشكاله المختلفة.
- توظيف تقنيات متنوعة من الباروديا والساتيرا والمعارضة والمفارقة والإغراب.
- اللجوء إلى الرمزية بأشكالها المتنوعة، والالتفاف حول المعنى والاحتماء بالغموض.
- إحلال التعقيد والتفتيت محل الوضوح والبناء المتكامل.
- موت المؤلف ومصادرة العملية الإبداعية منه ونقلها إلى القارئ.

– تنصل الكاتب من مسؤوليته الكلاسيكية عن تقديم حلول وأجوبة للهموم والتساؤلات التي تطرحها في النص. وتهجين النص بمعنى تحميله هوية متعددة الأجناس والأنواع[10].

وفق كل ذلك تجد رواية ما بعد الحداثة واقعيتها في الارتداد والتعبير عن ذاتها، وعن كونها محض عمل تخييلي، لا في ما يقع خارجها (الواقع الإحالي)، فإذا كانت الرواية الواقعية "تبتغي إقناعنا – نحن القراء– بأن النصوص الروائية هي إطلالات مشرعة على العالم نتمكن من خلالها رؤية العالم الروائي (المتماهي مع العالم الحقيقي)، فإن ما بعد الحداثة تبتغي بكلّ توق وعزيمة لا هوادة فيها طرح هذه الفكرة وإلغائها كليا؛ إذ تتأنس الرواية ما بعد الحداثية بفكرة أن الرواية محض خيال وأنها هيكل مختلقٌ"[11]. لأن الوعي بالتركيب ضروري حتى لا يخلط الناس الحقيقة بالخيال ،أو أن يهيكلوا العالم على أساس الوهم.

يتداخل الوعي بالتركيب بما يسمى الكتابة النرجسية، لأن السرد هنا يرى صورته كمادة للحكي، وغالبا ما تحضر فيه شحصية الكاتب كعاملٍ مكونٍ للسرد، لذلك فإن هذا التوجه يطمح لأن يكون سردا نرجسيا يعي نرجسيته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حبكته القصصية ولا منطق التتابع فيها، بل يحاول جاهًدا جعل هذه الحبكة تستمد تيماتها وأحداثها من عوالم الميتاأدبه ونرى شخصية الكاتب تتوحد مع شخصية الراوي، وتشهد ولادة الشخصيات المختلقة، وتعترف بورقيتها، بل وتخاطب القارئ تصريحا بأن ما يقرؤه هو نص متخيل، لا يعني بالضرورة أن يكون صورة عن الواقع. وكل هذه المنظورات التي ترتد إلى ذات الكتابة اجتمعت لتطرح وعيا نقديا وجماليا لتقانة "الميتاقص" (Métafiction).

1.الميتاقص وارتداد السرد إلى ذاته: يتعاضد الميتاقص مع تلك الأساليب التي تؤكد تداخل البنية المعرفية وما تنتجه هذه البنية من معرفة انطلاقا من مقولة إنّ المنهجية التي تتبع في دراسة مادة ما، هي من يُشكل تلك المادة، وفي ميدان السرد الروائي يعني هذا أن موضوع السرد هو السرد ذاته، أي أن الرواية ترتد وتنثني على ذاتها، لا تقدم العالم الخارجي أو الواقع، وإنما تهتم بتسريد عالمه الخاص، فتكون الرواية عن الرواية (الميتارواية)، أو (الميتاقص) أو (الميتاسرد).

تمت مقاربة مصطلح الميتاقص (Métafiction) بنيويا من خلال تفكيك تركيبه المتكون من شقين: (meta) و(fiction)، لكن حدث الاختلاف في تحديد معنى هذين المكونين، بتعدد الرجوع إلى أصولها اللغوية، جاء في معجم الأسلوبيات لكاتي وايلز أن (méta) هي "سابقة" (Prefix) جاءت من المعنى اليوناني المختلف "وراء" (Beyond)، و"بعد" (After)، و"على طول" (Along with)...الخ، وقد وردت "ميتا" (meta) لتكون عنصرا مكونا شائعا في اللسانيات والنظرية الأدبية انطلاقا من الستينات وما بعدها، بالمعنى الحصري لـــ"وراء" (Beyond) أو "فوق" (Above)، متأثرة دون شك بالمصطلح المترسخ ما وراء اللغة "ميتالغة" (Metalanguage)، فإن ما وراء كلمات تعكس وعيا متزايدا، والتزاما نظريان بمستويات اللغة والخطاب[12].

إنّ الوعي المضاعَف يكون بالانعكاس والارتداد إلى ذات الموضوع والتفكير فيها، في السرد يكون هذا التفكير عبارة عن قص أو نقد (metacriticism) بصيغة إبداعية، لذا نجد أن كاتي وايلز في هذا المعجم يضع "الميتاسرد (Metadiegesis) واحد من مجموعة مصطلحات "السرد" (Diegesis) وهو حكاية داخل حكاية، قصة من درجة ثانية"[13]، ويرتبط الميتاقص في بيئته الغربية بالعديد من المصطلحات

المجاورة التي تحمل صفة الانعكاس الذاتي منها: "الاستبطانية (introspected)، الانطوائية (introverte)، النرجسية (narcissistic)، رواية الوعي الذاتي (self-conscious)، الانعكاس الذاتي (self-reflexive)، ضد الرواية (anti-ficion)، التخريف (fabulation)، رواية التمثيل الذاتي (autorepresential)"[14].

لكن من دون أن تكون هذه الأنواع نفسها هي الميتاقص، وإنما يعني حضور الميتاقص فيها بشكل من الأشكال، فـ"ضد الرواية" مثلا تحمل –على غرار الميتاقص– الطبيعة الثورية على القوالب السائدة لكنها ليست في كافة حالاتها هي الميتاقص ذاته، وهذا ما يذهب إليه "ماكفري"حيث يقول:"إن الروائي الضد (Anti-novelist) ينتقد بشكل مباشر الأشكال القديمة، ويقترح زوايا نظر جديدة إلى العلاقة بين اللغة والفنان والواقع، وعندما نتفحص ميتاقصا نكتشف، على أية حال أن صناعة القص لا يتعامل معها بهذا الشكل غير بل بالعكس، فهي تجعل موضوعها الأساس الكُتاب، والكتابة، وأي شيء آخر متصل بالطريقة التي تكتب بها الكتب والقصص"[15].

لذلك نجد أن الميتاقص في سياقه الغربي قد تمّ ضبطه ضبطا دقيقا، بالرغم من تقاطعه مع المصطلحات التي ذكرناها، والتي تحمل بشكل أو بآخر صفة الانعكاس الذاتي، وهكذا عرف المصطلح استقرارا وتداولا موحدا بالاتفاق على مصطلح (Métafiction)، لكن ترجمته إلى العربية أخذت عدّة مصطلحات مقابلة.

على الصعيد السردي يترجم "سعيد يقطين" مصطلح (Metaficion) بـ"الميتاروية"[16]، وهي ترجمة يراها "أحمد خريس" غير دقيقة "لأن الرواية متضمنة في القص، الذي يتجاوز في احتوائيته الرواية إلى الأنواع القصية الأخرى، كالقصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية القصيرة..."[17]، وهي

الترجمة نفسها التي اعتمدها إدوار خياط في تصديره لرواية "أعمدة الغبار" لإلياس فركوح، يقول: "...ثم نظرة النص إلى ذاته في مرآة النص نفسها، وهو ما يعرف بالرواية الشارحة أو ما وراء الرواية (الميتارواية)"[18]، كما ترجم "محسن الموسوي" المصطلح بـــ"رواية النص"[19]، وهي الأخرى ترجمة قد جانبت الصواب حسب أحمد خريس لأنه "لا نص ولا رواية بصورة حرفية في الفظ الأنجليزي (Metaficion)"[20].

أما"عباس عبد جاسم" فيفرّق بين مصطلحين، الأول: "ما وراء السرد"(metanarrration)، والثاني:"ما وراء الرواية"(Métaficion)، كلاهما وجهان لعملة واحدة، حيث الرواية تسرد ذاتها، ويقيم الفرق بينهما انطلاقا من كون المصطلح الأول يشير إلى الجانب التقني، أي بتجلياته المتنوعة في المتن السردي، أما الثاني فيشير إلى الجانب النوّعي لأن الرواية واحدة من مجالات التخييل أو أحد أنماط السرد[21]. ويبدوا موقف "عباس عبد جاسم" هنا فيه جانبا من الصواب، لكن إذا رجعنا إلى التصورات النقدية الغربية حول هذا المصطلح فلا نجد هذا التفريق باعتبار أن ارتداد الرواية على ذاتها أو ارتداد السرد على ذاته، كليهما له نفس المفهوم.

أما في معجم السرديات الذي ألفه"محمد القاضي وآخرون "فجاء لفظ (Métarécite/Metanarrative) مقابلا لمصطلح "قصّة على قصّة"، ويعني به وجود قصتين تحتوي إحداهما الأخرى، ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية[22]، ويبدوا واضحا هنا أنا مع القصة الثانية سيظهر الطابع الميتاقصي للرواية، لكن مصطلح "قصة على القصة" على العموم يحمل مدلولات متنوعة، قد يكون يعني أن القصة الأولى تحيل إلى الثانية أو تتسبب فيها، مثل نجده في

"حكايات ألف ليلة وليلة"، أو أن القصة ستروى بأصوات متعددة، لذلك فهو لا يعني بشكل دقيق السرد الذي يرتد على ذاته.

بالرجوع إلى "أحمد خريس" فأنه يخلص في معالجته للمصطلح إلى اختيار (الميتاقص) ترجمة أمينة للمصطلح السابق، لقربه من لغة الأصل، بحيث يسهل التعرف على الأصل عبر الترجمة، إضافة إلى الإمكانية الاشتقاقية له، فيمكننا أن نعبر عن لفظتي (Metafictive) و(Metaficional) بـــ"ميتاقصي"، وعن لفظة (Metaficionist) بـــ"ميتاقاص"[23]، لذلك آثرنا مصطلح "ميتاقص" الذي سنعتمده في هذا البحث كمفتاح إجرائيّ.

بالنسبة للمفهوم فلقد تعددت المفاهيم التي نُسبت للميتاقص، نظرا للأشكال المتعددة التي تأخذها هذه التقانة داخل النصوص السردية، إلا أن هذه المفاهيم تقترب لفكرة أن الميتاقص هو قص عن القص، أو كما تقول ليندا هتشيون (Linda Hatcheon): "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية"[24]. ما يبدو على هذا التعريف أنّه يركز على الجانب الجمالي الذي يحوزه الميتاقص، وهو المنحى الذي اعتمده "ديفيد لودج" (DavidLodge) في تعريفه للميتاقص، يقول: "الميتاقص هو قص القص: أي الروايات التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية"[25].

في حين نجد ماك "كافيري" (McCaffery) يتناول هذا المصطلح من خلال ما يقدمه من وعي نقدي بمسائل القص. يقول: "ما وراء القص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات"[26]، وهذا راجع أساسا إلى تمييع الحدود بين الأدب والنقد، حيث تحولت الممارسة النقدية مع ظهور ما بعد البنيوية

إلى نوعٍ من الإبداع الأدبي، حينما يعيد الناقد أو القارئ بناء النص من جديد بطريقة متحررة من أي ضبط منهجي.

في هذا السياق يرى مارك كيوري (Mark Currie) أن "العلاقة المتداخلة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين تعد المكون الأساسي لجوهر ما وراء القص"[27]، ويستند روبرت شولز (Robert Scholes) على هذا التصور في رؤيته للميتاقص، يقول:"إن الميتاقص يتمثل كل توجهات النقد في عملية القصية ذاتها...وينزع إلى الإيجاز، لأنه يحاول، فضلا عن أشياء أخرى يحاولها، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلا عبر الشكل القصي"[28].

تتناول"بريتشيا واو" (Patricia Waugh) هذا المفهوم من جانب آخر شيئا يتعلق بعلاقة هذا النوع من القص بالواقع الذي قد يسرده، تقول: "بانتقادها الذاتي لأسلوب بنائها وتركيبها، فإن كتابات ما وراء القص لا تتفحص التراكيب الجوهرية للرواية فحسب، ولكنها تعرض التخيلية المحتملة للعالم خارج النص الروائي الأدبي"[29]، ويحمل هذا العرض طبيعة تفكيكية للواقع، لذلك تُشَبّه (واو) فاعلية الميتاقص بالنقد التفكيكي، كون أن الميتاقص يتموضع بين سرد الواقع وتعريته، "بين إيهام قصي، وكسر ذلك الإيهام، يتوسّل تقويض المواضعات، والأشكال القصية المهيمنة؛ أي أن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية، تشبه التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصا روائيا، فهو لا يرى البنية مثلا، إلا في أفق انهدامها"[30]، ويدعم مفهوم "واو" للميتاقص ما قاله "وليام غاس" قبلها عن هذا التقانة إذ عرفها بأنها "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صناعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"[31].

ما يلاحظ على هذه المفاهيم أنّ كلا منها قارب مسألة المصطلح من زاوية معينة، فمنها من تناول الميتاقص باعتباره تسريدا لتيمة الكتابة، ومنها ما تعلق بالنقد، وفيما ما يهتم بعلاقة الواقع بالتخييل، وهذا يدل على غياب تعريف محدد للميتاقص،وفيها الشأن يقول فلاديمير كريسنسكي:"من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، حتى في الأعمال النقدية التي تخصصت في ما وراء القص، فإننا نعثر على توكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعددة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفا وصفيا وظيفيا شاملا، ولذا فإن الاعتراف بحقيقة أن ما وراء القص قد يكون أو يجب أن (يُساوق) بمعنى أن يوضع ضمن سياق، وحينها فقط لابد أن يتفحص بعمق"[32].

وإذا كان المصطلح في النقد العربي لم يعرف استقرارا، فإن الأمر يختلف بالنسبة للمفهوم الذي يبدوا مماثلا للمفهوم الغربي، إذ يرى فاضل ثامر الميتاقص "في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية"[33].

أما عز الدين التازي فيرى أن الميتاقص يعبّر عن هوية الرواية باعتبارها عملا متخيلا، كما أنه لا يريد أن يعطي هوية منجزة أو في طور الإنجاز، وإنما يركز بدرجة أساسية على هوية الرواية، لأن الرواية هنا تقرأ نفسها بنفسها، وتفكر في ذاتها بذاتها، و"تسائل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح بها الأحداث الروائية، والنهاية التي تختتم بها، وزمن المحكي، ومن خلال استحضار القارئ الضمني الذي تصوّر النّص أنه يتلقى الرواية، وكيف

يتلقاها، وأيضا من خلال استحضار الناقد وجهازه المفهومي الجاهز في قرأته للنص، وعلاقة الواقعي بالمتخيّل"[34].

وذلك ما يذهب إليه جميل حمداوي الذي يرى أن الميتاقص "ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد 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"[35].

في حين ينظر عبد الله ابراهيم إلى هذه التقانة من خلال تجلياتها المتنوعة في النصوص، حيث "يتمركز السرد حول ذاته،ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم"[36]. أما في معجم السرديات فورد مفهوم الميتاقص في سياق شرح مصطلح "قصة على القصة"، حيث يعني السرد "الذي بتفسيره أو بمعارضته ذاته، يكشف طريقة إنشائه. وهذا يعني أن كلام القصة الثانية على القصة الأولى ليس سرديّا بقدر ما هو تعليقٌ ونقد وتفكير في القصة وحكايتها"[37].ويحدد أحمد خريس المنطلقات نحو الكتابة الميتاقصية، مستندا إلى تغير فلسفة وممارسة السرد:

أ. "ينطلق الميتاقص من كونه قصا واعيا ذاته لا يقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنما يعي وجوده عبر تفنيد وعي ما بواقع ما"[38]، فهي تنتقل من وصف الواقع إلى وصف وصف الواقع أو بناء واقع متخيل بديل، هكذا أصبحت الرواية "فن لا يصف الواقع بل يختلقه"[39] .

ب. التحول من السؤال الابستمولوجي إلى السؤال الانطولوجي: في سياق التحول من الحداثة والسؤال المعرفي حول العالم كيف كان؟ وكيف يكون ؟ إلى ما بعد الحداثة والسؤال الوجودي ما العالم؟ وما الذي سنفعله فيه ؟ إذ "يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الانطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاورا تقاليده وشرطه العام"[40].

ج. ذوبان الحدود بين الإبداع والنقد إذ "لا يقدم الميتاقص سردا فحسب، وإنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص"[41]

مع نفي أي سرد يبقينا خارج الرواية أو يحيلنا إلى الواقع تكون "إحدى الصفات المعرفة لأعمال ما وراء القص، هي إختيار قضايا القراءة والقرآء والكتابة والكتاب بوصفها موضوعات اهتماماتها الرئيسية. فضلا عن تضمين الكُتاب والقراء بوصفهم شخوصا في النص والحديث عن الكتب بوصفها جزءا متكاملا مع النص"[42]، فكل شيء يدخل في بنية الميتاقص الذي يُنظر إليه بوصفه "فنا من خلال مقاومة طغيان التثليث –العوالم المعزولة عن بعضها– (المؤلف، القارئ، النص) عن طريق الانفجار المستمر إلى الداخل والخارج محولا داخل النص إلى خارج النص وبالعكس"[43].

يكون كل ذلك بشكل نصوصي، وهنا تكمن خصوصية الميتاقص حسب أحمد خريس حيث "يخلق –عبر تشييده لعوالمه الجديدة– شفرته الخاصة التي يحيل عليها داخل لغة العمل وخارجه، في حدود التقليد الأدبي الذي يتبناه الكاتب أو يخرج عليه، مما يضيق الهوة – بطرق متفاوتة – بين لغة الموضوع أو تلك اللغة الطبيعية المعبر عن العالم الخارجي، واللغة الميتاقصية التي تدور في آفاق لغة القص وتنطلق منه أساسا"[44]. ويعمل الميتاقص على إعادة بناء كل عناصر الرواية وفق نمطه الخاص، حيث يكون السارد أو الراوي جزءا من بناء الرواية بشكل معلن، كما قد تحمل الشخصيات وعيا ذاتيا لئن تخاطب الكاتب، كما نجد انشغال الميتاقص ببناء الزمن أو المكان عبر الآراء النقدية التي يطرحها السرد، فضلا عن وجود القارئ بشكل مباشر ومستهدف، وكل هذا يعطي لنا لمحة قصيرة عن خصائص الميتاقص المتعددة والتي نذكر منها ما يلي:

- فحص الأنظمة الروائية.
- دمج جوانب النظرية والنقد.
- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.
- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.
- التطفل بالتعليق على الكتابة.
- توريط الكاتب نفسه مع الشخصية الروائية.
- مخاطبة القارئ مباشرة.

–هتك الفرضيات والاتفاقيات التي تثبت وجود حقائق وتحويلها إلى مفهوم مشتبه به بدرجة عالية.

–نبذ الحبكة التقليدية.

–عرض الانعكاسية (البعد الحاضر في كل النصوص الأدبية ومركز التحليل الأدبي أيضا) بوصفها الوظيفة التي تمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصا)[45].

2.رواية الحالم والبنية الميتاقصية:أصدر سمير قسيمي مجموعة من الروايات، هي: "تصريح بالضياع"، "يوم رائع للموت"، "هلابيل"، "في عشق امرأة عاقر"، وكانت آخر رواياته "الحالم" الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت ومنشورات الاختلاف بالجزائر، وتشتمل رواية الحالم على ثلاث مائة وخمسين صفحة موزعة على خمسة أقسام (مقدمة، ثلاث أجزاء، خاتمة).

تظهر المقدمة كأول أقسام الرواية، يستهلها الكاتب بمقولة لخوان خوسي مياس، وعلى مدار عشر صفحات الأولى تبدأ الطبيعة الميتاسردية للرواية بالتشكل، حيث يظهر للقارئ أن الروائي يسرد ظروف كتابة روايته مقرا بأن كل ما كتبه ما هو إلا رسم لواقع حدث بالفعل، وليس حظه منها إلا كحظ الراقن، لكن الحقيقة أنها عبارة عن حكاية عجيبة غريبة مفادها أن سمير حصل من طبيب نفسي على مخطوط رواية كتبها مريض يسمى "ريماس ايمي ساك"، ثم يكتشف أنّ المخطوط مطابق تماما لروايته التي يعكف على كتابتها، يلي المقدمة ثلاث أجزاء، يسبق كل منها حوار صحفي عنوانه "حوار غير ودي مع كاتب لا يعرفه أحد"، يحاول من خلاله الكاتب نفي عن نفسه تهمة سرقة الرواية.

يغطي الجزء الأول من الرواية اثني عشرة فصلا من الرواية، بعنوان "مسائل عالقة"، وهي بؤرة أساسية للعمل الروائي بأكمله تحدثنا عن شخصية روائي يدعى "ريماس إيمي ساك" ورواياته الثلاثين التي اشتهر بها، غير أن هذه الشهرة خلقت منه شخصا انطوائيا، فعالمه نسيج من الأسرار والألغاز، لم يكتب ريماس أي

رواية بعد روايته الثلاثين، لأنه أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة بعد أن توفيت زوجته وهجرته ابنته، تبدأ معاناته لحظة عجزه عن رؤية نفسه في المرآة، تصيبه غشاوة كلما حاول ذلك إذ يبصر بوضوح بمجرد أن يزيح عيناه عن المرآة، فربط ريماس بين الإلهام والعمى الجزئي الذي أصابه.

يضع الكاتب الجزء الثاني من الرواية بعنوان "المترجم"، يتكون هذا الجزء من سبعة فصول، فيها يغيب ريماس لتصبح شخصية الكاتب هي الراوي المترجم الذي برع في ترجمة الأعمال الإبداعية لريماس إيمي ساك من الفرنسية إلى العربية فأحبه، وأتقن لغته واتفق في الأخير مع ابنته جميلة التي أحبها المترجم وتعلق بها رغم مرضها لكتابة الكتاب الأخير لإيمي ساك مستعينا بالمذكرات التي يفصح فيها عن هويته الحقيقية.

يظهر الجزء الثالث بنفس اللازمة دائما "حوار غير ودي مع كاتب لا يعرفه أحد" لكن قبل الحوار استعان بمقولة لبول أوستر صاحب ثلاثية نيويورك، يليه الكتاب الأخير لريماس إيمي ساك: "الكفيف يمكن أن يرى" و"مجرد جنازة"، في هذا الجزء تتشابك الأحداث ويأخذ ايمي ساك دور الراوي من جديد ليحدثنا عن تفاصيل موته ويكشف للقارئ حقيقة اسمه، وفيه تخبرنا جميلة عن علاقتها برضا خباد والتي أدت إلى حملها فاضطرت للزواج من أحمد الذي رفضه والدها، وهذا الجزء من الرواية قسمه إلى عشرة أيام، كل يوم يقربنا من موت ايمي ساك.

الخاتمة أخذت عشر صفحات جاءت على شكل تقارير تصدرها وكالة الأخبار، وفيها إجابة عن الأسئلة التي وردت في المقدمة.

.1

.1.1

.1.2

1.3.رواية الرواية:منذ بدايتها تبدو الرواية أنّها تحكي وتحاكي ذاتها، فموضوع الرواية هو الرواية نفسها، فهي لا تقدم عاملا مكتملا وإنما تطرح إشكالية الرواية: من كتب الرواية؟، وكيف تُكتب الرواية؟، وتستدعي قارئها باستمرار ليكون فاعلا في عملية البناء السردي، وهذا يعني أن الرواية تنثني على ذاتها وترتد إليها وهذا ما جعلها رواية ميتاقصية بامتياز: "وبحسب ما أتذكر، فقد بدأ كل شيء حين رنّ هاتفي ليلة الرابع والعشرين يناير من السنة التي شرعت فيها في كتابة هذه الرواية. وإذ أقول ذلك فأنا مدرك أنها تشبه الكثير من البدايات في روايات قديرة نالت ما نالته من شهرة ورواج. ولا أعتقد أن بدايتي كانت لتكون مختلفة أو أقل قيمة إن بدأت بهاتف يرنّ وعلى الطرف الآخر شخص مجهول. تماما كما بدأت "زحل فوق وجه الماء" لبريستلي أو "مدينة الزجاج" لأوستر أو غيرهما من روايات لا تحضرني عناوينها"[46].

مع بداية الرواية نلاحظ كذلك التأرجح بين الواقع والخيال وهذا من سمات الكتابة الميتاقصية كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق، " لذلك ما أن قضيت بعض الوقت مع بشير حتى استأذنته في الانصراف، وأخبرته برغبتي في كتابة الرواية في الحين وأنني من أجل ذلك سأجلس في إحدى مقاهي كلوزال وأبدأ في كتابتها، فلطالما عشقت الكتابة في المقاهي الشعبية بازدحامها وضجيجها ووسخها وعدم لباقة أصحابها"[47].

فبعد ضياع مخطوط الرواية التي كان قد أتم كتابتها، يشرع من جديد في كتابة الرواية التي تعسر عليه إنهائها، بل وكان يمزق كل ما يكتب بسبب هوسه وقراءته الكثيرة لما يكتب، يقول: "حين توهمت – بسبب قراءاتي الكثيرة – أنني قادر أن

أكتب الرواية من جديد، فمنذ أربعة أعوام وأنا أحاول أن أبدأ، أقصد أن أنتهي من لعنتي وأكتب ما وعدت أن أكتبه، ولكنني في كل مرة أبدأ في الكتابة أشعر بالملل وأتوقف، وكأن لا شيء لي لأرويه"[48].

ثم يجد الحافز لكتابة الرواية من خلال شخصيته الرئيسية "ريماس ايمي ساك" الذي كان كاتبا مرموقا ومشهورا، تعلق به الكاتب وبطريقة كتابته ليجعل من روايته هي رواية "ريماس ايمي ساك" "لكنني رغم حبّي لكتابات ريماس، ما زلت مقتنعا بأن ثمة ما لم يكتبه بعد. فرواياته كانت رغم تميزها تجعلني أتصور أنها ليست إلا فصولا من رواية واحدة لم تكتب نهايتها بعد. ولعلّها لن تكتب أبدا بعد توقفه أربعة أعوام عن الكتابة وهو الذي كان ينشر في كل سنة رواية جديدة"[49]، ويلتصق الكاتب بهذه الشخصية ويفرغ فيها ذاته فيها من أجل أن يكتب روايته، "حتى لم أكن قادرا على التمييز بيننا نحن الأثنين: أنا وهو المدعو ريماس إيمي ساك، هذا الذي قررت أن يحيا لأموت أنا من أجل أن أحيا من خلاله، وها أنا الآن أبدأ الكتابة من جديد لأقبره وأبعث في مكانه، ربما بعدها يحيا لاحقا من خلالي"[50]، وحتى يتمكن الكاتب من ذلك يلجأ إلى تشكيل صورة متخيلة عن سيرة ريماس إيمي ساك، وهذا من الأوجه الأساسية في الكتابة الميتاقصية التي تتجه نحو "خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين"[51].

بدا الكاتب متحفظا جدا في سرد سيرة شخصيته، إذ اكتفى بالأحداث العامة التي لفت حياته والتي تناسب مجرى الحكي في الرواية: "سنكتفي بالقول إنه أرمل منذ أربع سنوات وكاتب ذائع الصيت، ألف ثلاثين رواية باللغة الفرنسية لقيت جميعها النجاح. حتى موت زوجته، المرأة الشريفة، وهجران ابنته له لن نتحدث فيه. كل ما سنذكره من سيرته أنه ولد كاتبا كبيرا ذات عام في الفاتح من نوفمبر

وأنه منذ أربع وثلاثين سنة يسكن بنفس الشقة المتواجدة في مكان ما بحي باب الواد الواقع في الجزائر العاصمة(..) في الحقيقة، حتى ريماس إيمي ساك ما كان يكتب عن نفسه أكثر من هذا، ذلك أنه منذ وفاة زوجته وإصابته بالعمى النصفي، أصيب بشيء يشبه مرض فقدان الذاكرة. لم يعد منذ ذلك الوقت يتذكر شيئا من طفولته ولا عن كل المرحلة من السابقة لبدايته كروائي شدّ العالم من أول رواية أصدرها"[52]، فحياة ريماس من خلال الرواية تبدو عليها المعاناة والإحباط واليأس وقد صور الكاتب ذلك ليصل إلى النقطة التي عجز فيها ريماس عن إكمال روايته.

يأخذ الكاتب على عاتقه مهمة إكمال الرواية، ثم ينفصل في الأخير عن ريماس وتصبح الرواية روايته هو "لم نعد نعرف أي واحد منا اقترح القصة ومن كان يعمل على تحريرها. لأن ما حدث لاحقا، أنني صرتُ مثله أعتني بالتفاصيل والمنهج الصارم في الكتابة، وصار هو مثلي يحسن اختيار الكلمات ليجعلها تقول قصتنا، لكن تقمصنا لبعضنا، لم يكون واضحا على هذا النحو، ولو كان كذلك لما ترددت في القول أنني أصبحت هو أو أنه أصبح أنا. كنت مدركا مثلما كان هو مدركا تماما، أن تقمصنا لبعضنا لم يكن إلا في أوضاع تفرضها الرواية التي نكتب، وبمجرد أن ننتهي نعود كما كنا، هو بصرامته وأنا بجنوني"[53]، وفي اللحظة التي يشرع فيها الكاتب بإكمال رواية "ريماس إيمي ساك" تعود كتابة الرواية إليه بعد أن استحوذ عليها ريماس من قبل، وهذا ما يخلق التوتر في البنية السردية حول مؤلف هذه الرواية، هل هو "سمير قسيمي" نفسه ؟ وإذا كان كذلك فهل هو سمير قسيمي الحقيقي أم هو شخصية متخيلة، إذ عادة "المؤلف يحاول بياس أن يشنق هويته الواقعية بوصفه خالق النص الذي نقرأه. الذي يحدث هو أنه بمجرد أن يدخل فإن واقعيته تصبح موضع تساؤل. أنه يكتشف أن لغة النص تنتجه بقدر ما التي

ينتجها. والقارئ مطلع على مفارقة أن المؤلف متموضع في النص في النقطة ذاتها التي يؤكد منها هويته خارج النص"[54].

ولم يكن ذلك البطل المجنون إلا شخصية الراوي التي تخاطب صورتها المتخيلة (ريماس) وتتحاور معها حول كتابة الرواية وكيفية إنهائها: "بدا الأمر صعبا في البداية، لكنني ومع مرور الوقت نجحت في تخيلنا معا كما كنا حين بدأت شراكتنا. ولاحقا نجحت في نقل تخيلاتي من ذهني إلى الواقع، بحيث لم أعد أجد حرجا في الادعاء أنه جالس معي في مقهى "ثلاثون" يحدثني وأحدثه، من غير آبه بأن يعتقد الناس الجنون فيّ"[55].

يختتم الكاتب الرواية بمجموعة من التقارير الصادرة عن "وكالة الأنباء" ليمنح روايته نوعا من الواقعية، وهو الذي بدأ الرواية بإيهام القارئ بواقعية الرواية، ونقول الإيهام لأن التقارير تؤكد ذلك، فلم تكن القصة حقيقية بقدر ما كنت متخيلة، فقد جاء في أحد التقارير: "حوار مطوّل نُشر على عدد من المواقع الإلكترونية، إن الكاتب رضا خباد، أربعون عاما، كتب ثلاث روايات حاول من خلالها الفرار من واقعه، خاصة ما تعلق بما حدث معه على إثر فقدانه زوجته جميلة بوراس وهي حامل، حيث تصور عالما يكون فيه روائيا مقتدرا اسمه "ريماس ايمي ساك"، وهو بحسب ما صرح به الدكتور رزوق اسم روائي آخر كُتب بالمقلوب، أدرك متأخرا أنه صديق حميم له وهو "سمير قسيمي""[56]، وهذا دليل على الطابع التخييلي للرواية، لذلك لم تكن الرواية عن الواقع وإنما رواية عن الرواية، رواية عن الحلم والرغبة في كتابة رواية.

لذلك فقراءة الرواية تكشف لنا أننا أمام ثلاث رواة: المؤلف، السارد، الشخصية، وكل واحد متمايز وجوديا، والبنية المعقدة للرواية تجعلنا نلجأ للقارئ

الذي لكن يفك الوفاض ويجلي الرؤية في النهاية، ويحمل القارئ في الروايات الميتاقصية عبءً كبيرا من أجل تأويل النصوص أو إعادة بنائها من جديد، وهذا ما تذهب إليه "هتشيون" فالقارئ "من ناحية نراه يدُفع بقوة للاعتراف بالصنعة البشرية، الفن، فيما يقرؤه، ومن ناحية أخرى، فإن هنا حاجات ملحة وصريحة تثقل كاهله بوصفه مبدعا مشاركا"[57]، وسنوضح ذلك فيما يلي من القول.

.1

.1.1

.1.2

2.3.ميتاقص القراءة: في الكتابة الميتاقصية يستدعي الكاتب قارئه المؤلف بشكل مباشر، فقد يمنحه طريقة القراءة أو فهم النص أو إنتاج المعنى، في كل الحالات "يعترف صراحة للقارئ بحضوره وبقدرته على المناورة، وتكون النتيجة غالبا إصرار على أن يكون القارئ واعيا بدوره كمشارك في تحديد أي "معنى" من النص. ولا يعني هذا أن يعمل الراوي – المؤلف والقارئ معا لاكتشاف معنى موجودا داخل النص، وإنما يطالب كاتب الميتارواية القارئ أن يقرر المعنى"[58]. وفي هذا السياق أيضا يحدد جيرالد برانس الأساليب التي يتخذها المؤلف في النص اتجاه قارئ النص في مايلي:

- تدقيقات النص على الخصائص السوسيوثقافية للمرسل إليه.
- الإحالات بدون تدقيق على ضمير المخاطب.
- الإشهادات الضمنية للقارئ عبر استدعاء حقائق عامة أو أحاسيس سائدة يفترض منه المشاركة فيها.

– النوافي (في تقديمها كتفنيد لكل ما يفترض من المروي له أن يفكر فيه، ترسم بشكل غير مباشر رؤيته للاشياء)[59]

باعتبار أن التقانات كلها عبارة إشارات ميتاقصية، تكون صورة القارئ فيها بأشكال متعددة، فعلى سبيل المثال يكون حضور القارئ في الميتاقص التاريخي بطريقة خاصة، باعتبار أن الميتارواية التأريخية لا تخبرنا عن الكيفية التي نفكر بها في حدث معين، ولكنها عوضا عن ذلك تقول: تلك الطريقة من الطرق التي ننظر بها إلى الأشياء والآن، إليك طريقة أخرى، وأخرى وأخرى. إنها توحي للقارئ بأنه طالما هو متورط في قراءتها، فإن من المهم بمكان التعرف على موقع مشاركتها في الخطاب"[60].

هذا الخطاب الموجه للمتلقي بطريقة واعية يحول القارئ إلى عنصر جمالي أو شخصية داخل الرواية، حيث نجد "نصوص ما وراء القص لا تتورع عن توظيف أداة (توجيه مباشر) نحو القارئ (مثل الإهانة والاستفزاز وإصدار الأوامر وغيرها)[61]، لكن هذه التشكيلات المتنوعة التي قد أخذها القارئ (داخل الرواية) نابعة أساسا من رؤية خاصة للمتلقي (خارج الرواية) أو القارئ الحقيقي، حيث "لاحظ منظرو ما وراء القص أن القارئ شريك دائم في جريمة صناعة المعنى. إلا أن ما يميز كتاب رواية الانعكاس الذاتي هو قدرتهم على جعل القارئ واعيا بمشاركته الفعالة، وأيضا إلقائهم الضوء على أن القراءة وليست الكتابة لوحدها عملا تخييليا وإبداعيا"[62]، ومن ناحية أخرى فقد تحاول الرواية مواجهة القارئ وتمنع عنه صناعة المعنى، وفي كلتا الحالتين "فهي إما أن تحترم دوره ملقية إليه بالعبء الأكبر في تشكيل المعنى وإما أن تصادر عليه هذا الحق"[63]، وفي كلا الحالتين فهي تجعل من القارئ واعيا بحضوره في النص.

تبدأ رواية الحالم على مخاطبة القارئ مباشرة فمنذ البداية يسعى الكاتب إلى إقناع القارئ بحقيقة ما يروي: "من حق القارئ أن يعلم أنني في عملي هذا لم أكن إلا محررا لقصة وقعت بالفعل، وليس حظي منها إلا كحظ الراقن حين يرسم على الأوراق ما يُملى عليه. فأحداث الرواية حقيقية وكل شخوصها من الواقع ولا صدفة هناك ما تطابقت هذه مع الحقيقة"[64].

يكشف الكاتب هويته باعتباره ساردا لأحداث وقعت بان أن يرى لفعل، لكن القارئ مع سير الأحداث أنه أمام حيلة من حيل الكاتب التي يريد من خلالها الإيهام بالحقيقة، في حين كانت الأحداث محض تخييل، بل وربما كانت أحداث حقيقية، وربما ريماس موجود في الواقع، وقد يكون فقط شخصية متخيلة شكلها الكاتب ليفرغ فيها أناه، وهذا ما يجعل القارئ في حيرة من أمره في الحكم على هذه الشخصية، وما يعمق اللبس كون غالبية المقاطع السردية التي يستدعي فيها الكاتب القارئ ويحاوره بطريقة مباشرة يشير فيها في الوقت نفسه إلى "ريماس" وكأن الكاتب يريد أن يجر القارئ إلى فهم معين: "هذه المرة لم أستسلم فلهذا اليوم رائحة تشبه البداية..

كم أحب استعمال هذه الجملة في رواياتي، لا أمل أبدا في تكرارها من دون خشية في أن يملها قرائي، حتى أن أحد النقاد، أقصد أحد الذين لا عمل لهم إلا تقفي عثرات أمثالي، كتب ساخرا: "ريماس إيمي ساك أو السيد صاحب الرائحة التي تشبه البداية".. كتب ذلك وفي ظنه أنه نكلّ بي وعرّاني أمام الجميع، وهو في الحقيقة لم يفعل أكثر من خدش مرآة بظفر مقلم"[65]، ويقول في موضع آخر عن ريماس دائما: "حتى أنني تجرأت على كتابة مقالة انتقدته في مسألة العناية المفرطة بالتفاصيل على حساب تركيز القارئ الذي شعرت بأنه لا يحترم ذكائه ولا يثق

فيه"[66]، فهل آن للقارئ أن يدرك بأن "ريماس" شخصية حقيقية، أما أن التخييل هو الذي صنع منها واقعية إلى حد ما، وهذا ما يحيلنا مرة أخرى إلا قضية العلاقة بين الواقع والتخييل.

في الحقيقة تعد هذه القضية من القضايا الرئيسة التي نالت إهتمام النقاد في الكتابة الميتاسردية، إذ "تشير كتابات ما وراء القص إلى الطبيعة المعقدة للعلاقة بين التخييل والواقع، عندما تظهر هوية شخصية الرواية بوصفها (هذا الشخص الذي بدون كينونة). فمن ناحية، نجد أن الشخصية الروائية غير موجودة؛ لأن القارئ يعرف أنها مبتدعة من طرف المؤلف(..) ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات توجد في عالم الرواية بطرق تمكن القارئ من مناقشتهم بوصفهم أناس حقيقيون، وقد تترك الشخوص انطباعات قوية عند ظهورها بوصفهم أبطالا من الحياة الواقعية"[67]، هذا هو الوهم الذي يعول عليه الكاتب، ويريد توجيه القارئ إليه بطرق عديدة حتى يقبل الطبيعة الواقعية لتلك الشخصيات المتخيلة، ونلحظ ذلك بشكل واضح في المقطع التالي: "أنظر، أترى ذلك الشاب الذي أشرت إليه من قبل. ماذا لو جعلته بطلا لقصتك. لنفترض أنه يعاني من انفصام في الشخصية، ولكنه افتراض لا يجب أن تقوله للقارئ، سنجعل الأمر مفاجأة نستغلها في الوقت المناسب. لذلك سنخترع شخصية تحدثه ويحدثها، حتى يتوهم القارئ أنها حقيقية كغيرها من شخوص القصة ولكنها في الحقيقة ليست إلا الوهم الذي يستحوذ على عقل البطل"[68]

عبر هذا المقطع ومقاطع أخرى نجد أن الكاتب يحاول تحقيق المتعة عبر إيهام القارئ وصدمه مرارا باللامتوقع، وقد صرح بذلك فاضحا السرد: "سأقتل جفاف الرواية بشيء يطريها أكثر.. مثلا، أختلق شيئا "فانتستيكيا" أُتبّل به القصة وأوهم

به القارئ أن خلف ما اختلقته تختبئ أسرار أعظم. وفي النهاية، وبعدما أجعله يصدق ما أحكيه له، ويبدأ في افتراض كيف ستكون النهاية، أضع له خاتمة لا يمكن التنبؤ بها"[69]، وفي الحقيقة يبدوا أن الكاتب هنا لا يحدث الصدمة في القارئ بقدر ما يقوم بفضح اللعبة السردية، وكشف آلياتها الفنية والجمالية أمام المتلقي.

.1

.2

.3

.3.1

.3.2

.3.3التنظير الميتاسردي: من التجليات التي يأخذها الميتاسرد اشتغاله بنقد عملية الكتابة والحكي داخل المتن السردي، وعلى أساس هذه الصورة ترتدي تلك الآراء النقدية حول الكتابة وشروطها حلة إبداعية، حيث يتحول نمط القص إلى ما يجعله "خطابا تنظيريا، يرد في شكل ميتاسرد أو لغة وصفية متعالية موضوعية، ترصد خصائص الإبداع القصصي تقنية وبناء وتشكيلا"[70]، في متن رواية الحالم نجد العديد من المقاطع التي يبدي فيها سمير قسيمي رأيه في الكتابة السردية وشروطها، يقول عن الكتابة في سياق حديثه عن ريماس "علينا قبل الخوض في هذا أن نفهم أن الإبداع بالنسبة إليه لا علاقة له بالموهبة فحسب. إنه عمل "مقاولة" يحتاج أولا إلى تحضير مسبق وواع يلي تولد الفكرة في رأس صاحبها: أولا على الفكرة أن تتوضح في رأس الكاتب بشكل كامل، وهي ليست موضوع الرواية أو حتى غايتها، بل القصة التي يحويها العمل"[71]، فعملية الكتابة تنحو نحو التشكيل

الدائم وتخضع لتكنيك يجعلها في ديمومة لا تتوقف عن الابتكار، فالإبداع ليس حادثة قبلية كاملة البناء ولا يكون من تلقاء نفسه، وإنما هو عملية واعية لذاتها.

فالكاتب حسب سمير قسيمي "لابد قبل أن يشرع في الكتابة أن يمتلك قصة كاملة في رأسه. ثانيا يحضّر الكاتب المادة الخام التي سيستغلها في الكتابة، قد تكون تلك القصاصات جرائد، كتبا، قواميس، بحوث أكاديمية، حوارات مسجلة، لقاءات تلفزيونية. أي شيء يصلح لدعم الأفكار التي ستحويها الرواية. وما دام المكان أمرا ضروريا في أي عمل فلا بأس أن يستعين الكاتب بخرائط للمواقع التي سيتحدث عنها. وعلى سبيل الاحتياط يستعين بمؤلفات عمرانية تؤرخ لعمران هذه المنطقة أو تلك. المهم، لا يجب أن يخرج المؤلَّف عن سيطرة الكاتب في أي جانب منه، وحتى يتضمن مزيدا من السيطرة، يضح تقسيما أوليّا للفصول، وتصورا معقولا لأحداث كل فصل، وجدول توقيت صارم لظهور كل شخصية من شخوص روايته. وحين يتجهز الكاتب بكل هذا يشرع في عملية الكتابة"[72].

ما يلاحظ على المقطع السردي السابق أن الروائي يتحول من طبيعته كقاص ومبدع للرواية إلى ناقد لها، فالفقرة السابقة تجعلنا وكأننا أمام نصا نقديا يطرح فيه صاحب الرواية مجموعة القواعد للحبك السردي، تنبثق عنها الكتابة وتخضع لها التقانات السردية، فالكاتب لابد أولا أن يمتلك قصة أولا تكون الإطار الذي تدور فيه أحداث الرواية، وحتى يستوعب القصة ويتمثلها جيدا لابد أن يجمع كل الأشياء والحقائق التي تتعلق بها، ثم يهيأ المكان اللازم لسير القصة، وقد يكون فضاء الرواية متعدد كتابة من الأمكنة والشخصيات ومتداخل الأحداث، فحتى يسيطر الكاتب على كل ذلك لابد له تقسيم محكم لفصول الرواية تظهر فيه كل شخصية وكل قصة وتختفي بانتظام حسب سيرورة الحكي.

إنّ الآراء النقدية التي يقدمها الكاتب حول عملية الكتابة تؤكد الطابع الميتاقصي للرواية، فمن الركائز التي تقوم عليها رواية ما وراء القص هي إدراج تعليقات حول بنائها الذاتي، أو حول عمليات كتابتها بمساعدة السارد المتطفل، الذي يشير إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص من خلال عرض تعليقات والتسبب في مقاطعة خذ القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخييل، وهذا ما اقره "أومندسن" في قوله: إن تطفل السارد قد يكون شخصيا، حين يشير إلى فعل الكتابة أو إلى حياة الكاتب الحقيقية، أو قد يكون مقاربة نظرية، وتعليقا على عملية الكتابة من ناحية نظرية. لذلك فإن مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب حسب "أومندسن" يترك انطباعا لدى القارئ بأن الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية[73].

ينتقل سمير قسيمي في موضع آخر من نقد الكتابة إلى الكشف ميوله القرائية (فاضحا) نفسه أمام القارئ كاشفا ولعه بالتفاصيل، وذلك في معرض حديثه عن الكاتب "جورجي آمادو" الذي تمتاز رواياته بالتعمق في التفاصيل، يقول الكاتب: "أعرف أنني لا أمجّد أمادو للأسباب الأدبية المعروفة فحسب، بل لأنه في الغالب يظهر تحكما رهيبا في أعماله، حتى تشعر وكأنّه كتبها في ذهنه كاملة قبل أن يرسمها على الورق، فلطالما أعجبني مثل هذا الأدب الذي لا يظهر عبقرية وموهبة الكاتب فحسب، بل أيضا جهده وكدّه فيه. ولعل هذا ما يجعلني أشترط لقراءة أمادو أو أي روائي موسوعي مثله على غرار الكثيرين من الكُتاب الروس، أن أكون عاطلا عن العمل بشكل كامل. لعلمي التام أن المتعة التي أجدها في أعمال كهذه، هي المتعلقة بالتفاصيل"[74].

يصرح الكاتب بنزوعه إلى الروايات التي تميل إلى التفصيل، وإن كان هذا التوجه يعطي للروايات واقعية أكثر، فإنه من ناحية أخرى يجعل القارئ على مسافة بعيدة عن الرواية، إذ يلتبس عليه الأمر في التنبؤ بنهاية الرواية أو المغزى منها، خصوصا أذا كانت التفاصيل لا تتعلق بأحداث الرواية أو بعيدة عنها تماما، ويستثمر الكاتب حبه للتفاصيل في بناء عالمه المتخيل.

ذلك ما جعله ينكب على قراءة روايات "ريماس إيمي ساك" ويترجمها وذلك ما جعله يتأثر بشخصية هذا الكاتب، "التفاصيل أيضا هي التي جعلتني مهووسا بروايات ريماس إيمي ساك، والتي كان وبطريقة مدروسة جيدا يبذرها في رواياته بحيث يجعل إمكانية تنبؤ القارئ بالنهاية في أي عمل من أعماله منعدمة تماما. وهو إذ يفعل ذلك لا يأبه برأي حين يبدأ يخوض في أمور قد لا تبدو مهمة حين يخوض فيها، أو حين يستحضر شخوصا لا دور لهم في كل العمل إلا أن يمروا مرورا عابرا، أو أن يقولو كلمة واحدة أو حتى يثيروا شعورا بالنفور لدى القارئ عند ظهورهم، ورغم ذلك يأخذ كل وقته في وصفهم وتهيئة الظروف لظهورهم"[75]، والرواية تزخر بالعديد من المقاطع التي تبين طقوس الكتابة عند ريماس إيمي ساك هذه الشخصية المتخيلة التي وظفها الكاتب والتي هي نفسها شخصيته، فالرواية التي يكتبها الكاتب عن "ريماس ايمي ساك" هي نفسها روايته: "كم كانت مدهشة تلك اللحظة التي قرأت فيها اسم "ريماس إيمي ساك" على المرأة مقلوبا: "سامير كاس إيمي". كتبته مجددا بالفرنسية "RIMAS IMISAK" وقرأته بالمقلوب مرة أخرى: "SAMIRKASIMI". لن تعرف أبدا كم كانت دهشة زوجتي حين أخبرتها بذلك"[76].

يضعنا الكاتب أمام جدلية كونه الأنا الخلفية لشخصية البطل أو كونه الشخصية الأمامية التي تحرك السرد وتتحكم فيه، لكن الأوصاف التي يعطيها لشخصية "ريماس" ولخصوصية الكتابة المتميزة عنده، توهم القارئ بأن الكاتب على خلاف تلك الشخصية، وأن الكاتب يسعى لأن يكون ماهرا مثل ريماس "بالطبع كان يمكنني إيهام نفسي وغيري بأنني كاتب يستحق هذا الوصف، فعلى كل حال كنت أملك الفرصة وما زلت أملكها لأكرّس نفسي كذلك، ولو فعلت لما أنتبه أحد أنني مجرد صدى لغيري، أو مجرد كائن إعلامي بصفته العلاقات وعجنه التملق حتى توهم نفسه أنه كائن حقيقي يستحق منزلة في عالم الكتابة"[77].

يوحي قول الكاتب ببعده عن عالم الكتابة وأن حبه لها لا يكفي لئن يكون كاتبا مشهورا، ويتضح ذلك من خلال قوله "كنت مدركا بأن حب الأدب لا يعني بالضرورة امتلاك القدرة على الخوض فيه، وأن الرغبة والجهد في الكتابة لا تعوّض الموهبة أبدا"[78]، لذلك نجده يوظف شخصية ريماس ايمي ساك باعتباره صاحب الرواية، لكنه في النهاية يتخلى تماما عن هذه الشخصية وينكب على كتابة روايته بنفسه: "هذه المرة لن أفكر في الآجال اللعينة، حتى قتل ريماس لن أفكر فيه. كل ما يهم في الكتابة هي تلك النشوة التي تتركز في مكان ما بين الأصابع، أقصد على حدود الأصابع حين تتفتت الكلمات لتصير سكينا أو تفاحة أو وردة. سأستمر في الكتابة من دون أن أعبأ بأي شيء. حتى عن أمي سأكتب، ولتزج بي أينما شاءت، لا يهم. كل ما يهمني أن أستمر في سرد قصتي"[79].

خاتمة: تأتي رواية الحالم بمجموعة من الخصائص الفنية والجمالية والتيماتية، فتطرح للقارئ مفاهيم الكاتب الخاصة لمقومات الكتابة وأشكالها بطريقة سردية فيها من العمق الفكري والفلسفي ما زاد في جماليتها، وهذا الانشغال الميتاقصي الذي

تواظب عليه الرواية الجديدة ورواية ما بعد الحداثة على وجه الخصوص قد أفلح سمير قسيمي في حبكه بصورة محكمة الرغم، حيث تسيطر أساليب الميتاقص على كل أرجاء الرواية، إذ لا يكاد الكاتب أن يفارق عصب الرواية – وهو حدث كتابة الرواية ذاتها– إلا نادرا، وعديدة هي الروايات الجزائرية المعاصرة التي تسير في هذا الاتجاه وتستثمر تقانة الميتاسرد كبديل حكائي، على غرار رواية: "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، ورواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة وغيرهما، لكن هذا التوجه وإن يضع الرواية الجزائرية في موقع ليس ببعيد عن التجريب السردي الحداثي والما بعد حداثي، فإنه من ناحية أخرى يطرح العديد من التساؤلات، هل فعل الارتداد على الكتابة يعني أن الكاتب سئم التعبير عن الواقع فلجأ إلى التخييل عن التخييل؟ أم أن هذا المنحى يجعل الكتابة أكثر واقعية في التعبير عن ذاتها؟ أم على الكاتب فقط أن يؤمن بالتجريب حتى يصطدم بهذه الأسئلة ويترك الحكم والتوصيف للقارئ.

الهوامش:

[1]– هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، د ط، د ت، ص 39.

[2]- ليندا هَتْشيون، سياسية ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج اسماعيل، مرا: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2009، ص 190.

[3]– محمد العباس، قصص وروايات ما بعد الحداثة،
http://m-alabbas.com/ara/3/p2_articleid/66 ، الأحد 29 نوفمبر 2015، 13:45.

[4] –كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: نيغين عبد الرؤوف، مرا: هبة عبد المولى أحمد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 73.

[5]– ستيوارت سيم وآخرون، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي)، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 187.

[6]– مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1998، ص 232.

[7]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر و تق:لطيفة الديلمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص 296.

[8]- امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009 ط1، ص 131.

[9]– شانون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: هيي ساوما، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 47.

[10]- ابراهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان ميير، مجلة الكرمل، العدد: 21 – 22، 2000، ص ص 365، 373.

[11]– روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2017، ص 71.

[12]– كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، مرا: قاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، أيلول (سبتمبر)، ط1، 2014، ص 432.

[13]– المرجع نفسه، ص 434.

[14]– هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، تر:أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 13.

[15]– أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، ط1، 2001، ص 38.

[16]– سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، ع 71/70، شتاء/ربيع 1993، ص 179.

[17]–أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ص 25، 26.

[18]- إلياس فركوح، رواية أعمدة الغبار (مقدمة الرواية)، دار أزمنة، عمان، ط1، 1996، ص 11.

[19]– محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث)، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص 173.

[20]– أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 26.

[21]–عباس عبد جاسم،ما وراء السرد– ما وراء الرواية،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005، ص

[22]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص336.

[23]– أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 27.

[24] –هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 13.

[25]-David Lodge, The Atr of Fiction, ed Penguin, new york, 1992, p 206.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[26]– المرجع السابق، ص 14.

[27]– هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 16.

[28]- Robert Scholes, Fabulation and Metaficion, University of Illinois Press, Urbana- Chicago – longon, 1979, p 114.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 36.

[29]- المرجع سابق ، ص 14.

[30]– المرجع السابق، ص 14.

[31]- William H. Gass, Fiction and the Figures oF life, knopf, new york, 1970, p 25.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 35.

[32] –هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 73.

[33]– فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، العدد 3، شتاء 2013، ص 68.

[34]– محمد عز الدين التازي، مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ع 49 ، س 5، 1988، ص 9.

[35]-جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة: www.alukah.net، ص 5.

[36]–عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات،ع 16، ص 33.

[37]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص 336.

[38]-أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 38.

[39]–مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج2، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون،بغداد، 1990، ط1، ص123.

[40]–المرجع سابق، ص 38.

[41]أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 38.

[42]– هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 15.

[43]– ايرن فيشون، جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 90.

[44]-أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[45]– فيكتوريا أورلوفسكي، ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص ص 52، 53.

[46]– سمير قسيمي، رواية الحالم، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، 2012، ص 7.

[47]– نفسه، ص 8.

[48]– نفسه، ص ص 158، 159

[49]– نفسه، ص 147.

[50] –نفسه، 163.

[51]- فيكتوريا أورلوفسكي، ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص 52.

[52]– الرواية، ص 40

[53]– الرواية، ص 327.

[54]– فيكتوريا أورلوفسكي، ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 65،

[55]- الرواية، ص 338.

[56]– الرواية، ص 348.

[57]– الرواية، ص 73.

[58]– براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنظرية)، تر و تق: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 196.

[59]– فانسون غوستاف، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص ص 201، 202.

[60]– المرجع السابق، ص 201.

[61]– هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 17.

[62] المرجع نفسه، ص 17.

[63]–أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 33.

[64]– الرواية، ص 7.

[65] الرواية، ص 106.

[66]– الرواية، ص 140.

[67]– هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 19.

[68]– الرواية، ص 324.

[69]– الرواية، ص 324.

[70]– جميل الحمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص 18.

[71]– الرواية، ص 40.

[72]– الرواية، ص 41.

[73] –هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 16

[74]– الرواية، ص 146.

[75]– الرواية، ص ص 146، 147.

[76]– الرواية، ص 125.

[77]- الرواية، ص ص 172، 173.

[78]– الرواية، 173.

[79]- الرواية، ص 299.