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

جامعة المجاهد عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات الميتا سرد في رواية أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا للرشيد بوشعير

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة
* غضبان حنان

إشراف الأستاذ:
أ.د. ضيف عبد المالك

السنة الجامعية: 2026/2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

يقول المولى عز وجل في محكم تنزيله ﴿**ولئن شكرتم لأزيدنكم**﴾

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، الحمد لله الذي وفقني إلى إتمام هذه المذكرة، حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ...

أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان، وخالص التقدير والامتنان

للأستاذ الدكتور: **"ضيف عبد المالك"** الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث ولم يبخل بتوجيهاته النيرة ونصائحه القيمة لإتمام هذا العمل.

فجزاءه الله عني خير الجزاء وبارك في علمه.

مقدمـــــة

لقد أحدثت ما بعد الحداثة ثورة جذرية في المشهد الأدبي والروائي، حيث لم تكتفي بتفكيك الأطر التقليدية فحسب، بل أعادة تشكيل ماهية الأجناس الأدبية برمتها. فبعد أن كانت الأنواع الأدبية محكومة بحدود صارمة وقوانين كلاسيكية جامدة، جاءت ما بعد الحداثة لتلغي هذه الفواصل، مكرسة مفهوم "التهجين الأجناسي" وتداخل الفنون. في هذا الفضاء المنفتح، غذت الكتابة الروائية مسرحاً لتقويض القوانين المألوفة، لتولد كأثر إبداعي يُعبر عن روح العصر القائمة على الشك والثورة والتمرد.

ومن رحم هذا التحول الأجناسي، برزت تقنية الميتاسرد أو ما وراء السرد، والتي تتداخل مصطلحاتها لتشمل الميتاروائي، والميتاقص، والميتافكشن كألية نقدية وإبداعية واعية بذاتها. يعمد هذا الوعي السردي الجديد إلى نسخ خيوط الحكي بأسلوب "اللاحكي"، حيث يغوص النص في تفكيك آليات بنائه، ويكشف للقارئ عن لعبته الفنية بجرأة غير مألوفة. إن الميتاسرد لا يقدم حكاية جاهزة، بل يُشرك القارئ والكاتب معاً في مغامرة إنتاج المعنى، عَابثاً بالحدود الفاصلة بين السرد والنقد، وبين الحقيقة والخيال، وبذلك يتحول النص نفسه إلى مرآة تعكس ذاتها، أين يُصبح القارئ شاهداً حياً على تفكيك بنية الوهم الروائي، ويعيش تجربة واعية تسلب السرد واقعيته التقليدية، وتمنحه في المقابل أبعاداً فلسفيةً وجماليةً لا متناهية.

لقد كان الدافع لاختيار موضوع هذا البحث هو: الميل العلمي لدراسة الأدب الحديث والمعاصر، ومواكبة كل ما يحدث فيه من تحولات وتغيرات تفرضُها تطورات العصر، والفضول والشغف بالبحث والتقصي للتعرف على ماهية السرد الواعي بذاته وأساليب الكتابة الجديدة وكذا إثراء المكتبة الجامعية بهذا البحث، الذي آملُ منه تحقيق الأهداف المسطرة.

وتكمن الأهمية موضوع البحث في الكشف عن التقنية الجديدة في عالم الكتابة الروائية وكيفية توظيف تقنيات الميتاسرد في الرواية، من أجل تشكيل خَلقٍ واعٍ بذاته من خلال الحكي برؤيةٍ جديدة تعمل على إنتاج اللاحكي، وإبراز تجليات جماليات الميتاسرد في الرواية، من خلال دراسة الرواية الجزائرية "أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا للرشيد بوشعير".

ولهذا كان موضوع البحث موسوماً بـ: "جماليات الميتا سرد في رواية أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا للرشيد بوشعير".

وقد تمت صياغة إشكالية البحث الرئيسية على الوجه الآتي: ما المقصود بمصطلح الميتاسرد؟، وكيف تتجلى تقنية الميتاسرد في الرواية؟، وللإجابة عن هذه الإشكالية تم طرح عدة تساؤلات هي: كيف أسهمت اللسانيات في ظهور الميتاسرد؟ وكيف أصبحت الميتاسرد تقنية ما بعد الحداثة؟ ومتى تم تجريب الميتاسرد في الرواية؟ وكيف تتفكك الحبكة في السرد؟ وكيف تتفكك الهوية في السرد؟، وما يُقصد باستحضار القارئ في الميتاسرد؟، وما علاقة التناص بالميتاسرد؟.

كما تم الاعتماد في تشريح فصلي هذا البحث على المنهج التكاملي وآليات الوصف والتحليل، في محاولة لإبراز تجليات الميتاسرد داخل الرواية المشار إليها.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت الميتاسرد نذكر: "جماليات ما وراء القص"، ضمن كتاب: "جماليات ما وراء القص: دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة لِـ (إيرن فيشون)"، و"قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)" لِـ (سعيد يقطين)، و"مدخل لدراسة الرواية" لِـ (جيريمي هوثورن) ترجمة غازي درويش عطية، و"التمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة" لِـ (عبد الله إبراهيم)، و"ميتاسرد ما بعد الحداثة" لِـ (فاضل ثامر)، وغيرها من الدراسات؛ وهي مراجع فتحت لي آفاق البحث.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتُ عليها في البحث هي: المصدر الوحيد: رواية "أيام الاغتراب و ودبابير عين كاوا" للرشيد بوشعير، أما المراجع فمنها: "ميتاسرد ما بعد الحداثة" لِـ (فاضل ثامر)، و"العوالم الميتاقصية في الرواية العربية" لِـ (أحمد خريس)، و"السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء" لِـ (رسول محمد رسول)، و"الميتاقص في الرواية العربية" لِ (حمد محمد)، و"انفتاح النص الروائي: النص والسياق" لِـ (سعيد يقطين) و"الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جداً)" لِـ (روبرت إيغلستون تر: لطيفة الدليمي)، و"مدخل لدراسة الرواية وأليات الكتابة السردية" لِـ (امبرتو ايكو: تر: سعيد بن كراد، وإبراهيم طه)، و"بول ريكور... الهوية والسرد" لِـ (حاتم الورفلي)، والرواية العربية ورهان التجديد" لِـ (محمد برادة)

و"الرواية العربية أبنية السرد ورؤية العالم" لِـ (يسرى عبد الله)، و"انفتاح النص الروائي: النص والسياق" لِـ (سعيد يقطين).

ومن أجل معالجة إشكالية الدراسة والإحاطة بجوانبها النظرية والتطبيقية، اعتمدت خطة بحث تضمنت: مقدمة، وفصلين؛ وجاء تفصيلها على النحو الآتي: الفصل الأول موسوماً بـ: "مقاربات منهجية ونظرية"، خصص للجانب النظري والمفاهيمي، وقسم لثلاثة مباحث؛ المبحث الأول خصصته لضبط المفاهيم النظرية للبحث والموسوم بـ: مفاهيم نظرية، بينما تتبعت في المبحث الثاني الجذور التاريخية والظروف المعرفية للمفهوم وعنون بـ: نشأة الميتاسرد: أما المبحث الثالث فقد ضمنته دراسة تمظهرات الميتاسرد والمسمى: تجليات الميتاسرد، وانتقالا من التنظير إلى التطبيق، أفردت الفصل الثاني للدراسة التطبيقية بعنوان: شعرية الميتاسرد في الرواية، وتوزعت المادة التطبيقية فيه لأربعة عناصر: تشظي الحبكة وتشظي الهوية واستحضار القارئ، والتناص، وخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي أسفر عنها البحث والملاحق: ملخص الرواية وسيرة ذاتية موجزة للمؤلف، لينتهي البحث بقائمة المصادر والمراجع التي اتكأت عليها في إنجاز هذه المذكرة.

وأما الصعوبات التي واجهتني، فهي في البحث عن المراجع المتخصصة في الميتاسرد. وقد تكبدت مشقة في القراءة، ومحاولة ضبط المصطلح بالكيفية العلمية النقدية الصارمة.

وفي الختام أقول: لقد عملت بجد وقدر المستطاع، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي. كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف أ.د ضيف عبد المالك على العنوان المقترح الذي سمح لي بالبحث والتقصي، مما زاد وأفاد وأثرى رصيدي المعرفي، وعلى ثقته ودعمه لي. والشكر الموصول لكل من أسهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذه المذكرة ولو بالكلمة الطيبة.

الفصل الأول

مقاربات منهجية ونظرية

المبحث الأول: مفاهيم نظرية

المبحث الثاني: نشأة الميتاسرد

المبحث الثالث: تجليات الميتاسرد

المبحث الأول: مفاهيم نظرية

1- مفهوم الجماليات

لقد تعددت الدراسات الأدبية والنقدية التي تزخر بها مكتبات الأدب، بالبحث والتنقيب عن سر جمالية النصوص الأدبية؛ وذلك بتطبيق عديد النظريات التي تُعبر عن رؤية كل متذوق لجمال الأدب (شعرا أو نثرا)، وقد ظهرت العديد من المعاير والخصائص التي تُبرز شعرية النص الأدبي، والتي تطورت وتغيرت لتواكب روح العصر المجسدة في المتون.

أ . لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن لفظة الجَمَالْ من جذر (ج م ل): "والجَمَالُ: مَصْدَرُ الجَمِيْلِ، وَالفِعْلُ جَمُلَ ابن سيده: الجَمَالُ الحُسْنُ يكون في الفعل والخلق ...، وقد جَمُلَ الرجل، بالضم، جَمَالاً، فهو جَمِّيْلٌ، والجُمَالُ بالضم والتشديد: أَجْمَلُ من الجَمِيلِ، وجَمَلَهُ أي زَيَنَهُ ... وقال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني"[1].

وجاء في معجم الوسيط: "(جَمُلَ): جَمَالاً: حَسُنَ خَلْقَهُ وحَسُنَ خُلُقُهُ فهو جَمِيْلٌ، .... (جَمَلَهُ): حَسَنَهُ وزَيَنَهُ ويقال في الدعاء: جَمَلَ اللهُ عَلَيْكَ: جَعَلَكَ اللهُ جَمِيْلاً حَسَناً، (تَجَمَلَ) مطاوع جَمَلَهُ ونكلف الحُسْنُ والجَمَالَ، (الجُمَالُ) البالغُ في الجَمَالِ"[2]

ووردت كلمة الجمال أيضا في القران الكريم بقوله عز وجل:« وَلَكُمْ فِيْهَا جَمَالٌ حِيْنَ تُرِيْحُونَ وَحِيْنَ تَسْرَحُون(6)» (القرآن الكريم: سورة النحل، آية: 6.)

وردت لفظة الجمال في لسان العرب من الفعل (جَمُلَ)، والمصدر هو الجَمَالُ من الجَمِيْلِ أي جميل زينة، وعند ابن سِيْدَهْ هو الحسن والبهاء، بينما يرى ابن الأثير أن الجمال يقع على

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحق: عبد الله على الكبير، وآخرين، مادة (جمل)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1980، (د.ط)، ص685.

[2] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، مادة (جَمَلَ)، 2004، ط4، ص136.

الصُور والمعاني معًا، وفي الآية الكريمة جاء بمعنى البهاء والحسن الذي يسر الناظرين عند رؤية الانعام، وهو المعنى نفسه الذي أروده معجم الوسيط ليدل على الحسن والجمال والزينة.

ب –اصطلاحا:

وردَ مفهوم الجمال بتعاريف عديدة تُبين تعدد واختلاف الآراء حوله، وكلها تجسد المنطلق الفكري المعتمد لكل باحث في التنظير لمفهوم الجمال.

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: "الجمالية:

. نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، تختزل جميع عناصر العمل الفني في جماليته.

. وترمي (النزعة الجمالية)، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة (الفن للفن).

. وينتج كل عصر (جمالية)، إذ لا توجد (جمالية مطلقة)، بل (جمالية نسبية)، تساهم فيها الأجيال/ الحضارات/ الإبداعات، الأدبية والفنية.

. ولعل شروط كل إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين."[1]

بمعنى أن الجمال نزعة مثالية تبحث عن كيفية تشكل الإنتاج الأدبي والفني، من خلال اختزال عناصر العمل الفني في عنصر الجمال بكل مقاييسه دون الأخذ بمقياس الأخلاق الذي يتلاشى أمام فكرة الجمال؛ لأن الفن في جوهره خُلق للمتعة، وقد أسهمت الحضارات والأجيال والإبداعات والأدبية في تغيير القيمة الجمالية من مطلقة إلى جمالية نسبية، أما الهدف الذي تحدده شروط كل إنتاج ابداعي هو إيصال الجمالية إلى إحساس المعاصرين.

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ط1، ص62.

ورد في كتاب المدخل إلى الجمال عن فكرة الجمال: "يتدخل الجمال في جميع ظروف حياتنا، فهو الجني الأنيس الذي نصادفه في كل مكان. وعندما نحيل الطرف حولنا لنتبين أين وكيف وبأي شكل يتجلى لنا، يتضح لنا أنه يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة. يتضح لنا بوجه الخصوص أن الإنسان لجأ على الدوام إلى الفن كوسيلة لوعي أسمى أفكار روحه واهتماماته. وقد صبت الشعوب أرفع تصورتها في نتاجات الفن، وعبرت عنها وَوَعَتْهَا بواسطة الفن"[1]

الجمال توأم للإنسان نشأ مع ظروف حياته، ليتجسد في هيئة الجني الأنيس الذي يتبع الإنسان كظله، وإذا تلفتنا حولنا لمعرفة أين وكيف وبأي طريقة يتمظهر لنا، نجده ملتحماً أو متماسكاً برباط وثيق بالدين والفلسفة، لكن تجمعه علاقة خاصة، لجأ إليها الإنسان دوماً لتكون وسيلته لوعي أسمى لأفكاره وروحه واهتماماته، كما نجد الفن يلعب دوراً كبيراً في النتاجات الفنية التي شحنت بأرقى تصورات الشعوب.

كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية عربي – انجليزي: "وحتى الإحساس بالجمال تعبير باطني، فدرجة فهمنا أو تقديرنا للعمل الفني تعتمد على قدرتنا في أن نرى الحقيقة المصورة ببصائرنا مباشرة، أي قدرتنا على أن نكون لأنفسنا صورة ذهنية معبرة، أننا نعبر عن بصائرنا دائما عندما نستمتع بالعمل الفني الجميل ... فبصيرتي أنا هي التي تكون الصورة الذهنية ((هاملت)) أو ((عطيل)) حين اقرأ شكسبير."[2]

إن الجمالَ جوهريٌّ، لذا فإنَّ فهمنا للعمل الفني مرتبط بقُدرتنا على رؤية الحقيقة مجسدة أمامنا، بمعنى أن نشكل صورة ذهنية معبرة، لا تكون إلا من خلال استمتاعنا بالعمل الفني الجميل؛ فتشكيل الصورة الذهنية قائم على البصيرة الانسانية، التي تعتمد على فعل القراءة مثلا: القراءة بعين البصيرة لشكسبير تشكل الصورة لهاملت أو عطيل.

---

[1] هيقل: المدخل إلى علم الجمال فِكرةِ الجمال، تر: جورج طرابيشي: دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ط1، ص10.

[2] نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية عربي – إنجليزي، دار المعتز، عمان، 2011، ط1، ص93.

2 – مفهوم الميتا والسرد:

لقد أسهمت ما بعد الحداثة في حمل التغيير في الأدب بعامة والرواية بخاصة، حيث كُسرت المفاهيم التقليدية، مما منح الرواية الجديدة جماليات متفردة في الكتابة، فأصبحت هاجس النقاد في وضع قوانين لعبة تخلق سرد واع بذاته يسمى: الميتاسرد (Metafiction).

أ . الميتا أو ما وراء (Meta):

يتشكل مصطلح: الميتا سرد (Metafiction) من لفظتي: الميتا (Meta) والسرد Narration، أما الميتا أو ما وراء فتعني:

في معجم الأسلوبيات: "جاءت السابقة (Prefix) من المعنى اليوناني المختلف وراء (Beyond)، و(بعد) (After)، و(على طول) (Along with) ... إلخ، وقد وردت ميتا (Meta) لتكون عنصرا مكونا شائعا في اللسانيات والنظرية الأدبية انطلاقاً من الستينات وما بعدها، بالمعنى الحصري لـ (وراء) (Beyond) أو (فوق) (Above). متأثرة دون شك بالمصطلح المترسخ ما وراء اللغة ميتا لغة (Metalanguage)، فإن ما وراء كلمات تعكس وعيا متزايدا، ... بمستويات اللغة والخطاب، وهكذا نجد .... وميتا نقد (Metacriticism)، ... وميتا خيال (Metafiction)، ... يستعمل المصطلح، أيضا، بالنسبة للنص الذي يأخذ بوعي ذاتي كموضوع له صورته الفنية أو جنسه (مثلا، ميتا خيال (Metafiction))." [1]

المقصود بهذا أن السابقة "ميتا" من أصل يوناني، وتعني "ما وراء"، و"بعد"، و"على طول" كما برزت هذه اللفظة في اللسانيات، ونظرية الأدب كجزء من مركب في الستينات، وما بعدها وهي تعكس الوعي المتزايد بمستويات اللغة والخطاب، لتظهر عديد التسميات كـ: ميتا نقد وميتا خيال وغيرها؛ فنجد ميتا نقد، وهي النقد ذاته والذي يمثل نوعاً من النظرية الأدبية، التي تأثرت

[1] كاتي ويلز: معجم الأسلوبيات، تر: أحمد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، سبتمبر 2014، ط1، ص432-433.

بما بعد البنيوية، وهو نشاط أدبي، والتي تدرس مبادئ وإجراءات التخصص نقدياً وعموماً كل نص يستنطق نص آخر، ويوظف مصطلح "ميتا" أيضا للنص الذي يهتم بالوعي الذاتي بموضوع صورته الفنية أو جنسه كـ: الميتا خيال (Metafiction).

ب . السرد (Narration):

ورد في معجم المصطلحات الأدبية الحديثة بأن السرد narration حسب قول جيرار برنس (Gerald Prince):" إن معنى المصطلح هو، قص حادثة واحدة أو أكثر، خيالية كانت أو حقيقية، بحيث يكون معناه منصباً على النتيجة والعملية، والهدف والفعل والبناء وإدراك البناء الخاص بالقصة، واستخدام المصطلح يدل على الاقتصار على عنصرَين من هذه العناصر الستة." [1]

ويفهم من قول برنس أن السرد هو عبارة عن حكاية لحادثة أو أكثر، سواء كانت خيالية أو حقيقية، ويقتصر معنى مصطلح السرد على العناصر: النتيجة، والعملية، والهدف، والفعل والبناء، وإدراك البناء الخاص والقصة؛ وتوظيف المصطلح يقتصر على استعمال عنصرين فقط من العناصر الستة المذكورة مُسبقاً.

3 . الميتاسرد (Metafiction):

تقول إيرين فاشون (Irene Vachon) عن صعوبة تعريف مصطلح الميتاسرد إنه: "من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، وحتى في الأعمال النقدية التي تخصصت في ما وراء القص، تجدنا نتعثر بتأكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعددة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفاً وصفياً فعالاً وظيفياً شاملاً." [2]

---

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي –عربي، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، 2023، (د.ط)، ص278.

[2] إيرين فاشون: جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر، 2010، ط1، ص79.

تجد فاشون صعوبة في وضع تعريف ثابت وشامل للميتاسرد، ولاسيما في الأعمال النقدية المتخصصة بالميتاسرد؛ لذا نجد تعريفات عديدة ومختلفة تعكس المنطلق الفكري لها، لكنها لا تقدم تعريفاً وصفيًا فعالاً ووظيفيً شاملاً لمصطلح الميتاسرد.

ورد المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية الحديثة على أنه: "لغة تصف اللغة، لغة وراء اللغة، ميتا لُغة metalanguage يقول جينيت إن الأدب يشبه اللغة والنقد هو الميتالغة، إن كان الأدب نفسه يمكن اعتباره لغة وراء اللغة، كما هو الحال في الميتاقصة metafiction؛ أي في القصة التي إمَّا (1) تتحدث عن قصة أخرى مدرجة فيها. وإمَّا (2) تتحدث عن نفسها وعن أساليبها السردية metanarrative." [1]

يفسر جينيت هذه المسميات: لغة تصف لغة، ولغة وراء لغة، والميتالغة، عبر ثنائية الأدب والنقد، حيث يجد أنَّ الأدب يشبه اللغة وأنَّ النقد هو ميتالغة؛ بمعنى أن عملية شرح الأدب تنطلق من الميتالغة نفسها، وفي حالة ما إذا كان الأدب هو لغة وراء لغة كما في الميتاقصة metafiction، تنقسم القصة إلى نوعين هما: الأولى هي قصة تتحدث عن قصة أخرى تتضمنها، والثانية هي قصة تتحدث عن نفسها وعن الأساليب السردية أو التقنيات التي توظفها من أجل كتابتها.

يعرفه ويليام قاص (William H Gass) بأنه: "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع."[2]

إن تعريف ويليام قاص للميتاسرد يمنح النص خصائص تميزه عن سائر النصوص الأدبية والمتمثلة في: الوعي بالذات، والتعامل مع النص كصناعة ومساءلة الواقع، وهذا ما يجعل

[1] محمد عناني: المرجع السابق، ص268.

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

العمل الإبداعي يدرك وجوده كأداة لبناء عالم خيالي، وقيامه بإغراء القارئ بالقص، وتحديد الهدف من استعمال هذه التقنية، التي تعمد للبحث عن العلاقة القائمة بين القص والواقع عبر طرح الأسئلة الفلسفية والنقدية.

وتُعرف "باتريشيا وو" مصطلح الميتاسرد انطلقاً من تعريف الناقد ويليام غاس بأنه: "مصطلح يشير إلى الكتابة التخييلية التي تلفت الانتباه بمنهجية ووعي ذاتي إلى حالتها بوصفها (صنعة) من أجل تصدير السؤال عن العلاقة بين القص والواقع، لأن هذه الكتابات تعطينا نقدا لمنهجها وأساليبها في البناء والتركيب، فإنها لا تفحص البنى الأساسية للتخييل السردي فحسب، ولكنها تكشف أيضا احتمالية (تخيلية وتركيبية ووهمية) العالم خارج النص الأدبي/التخييلي." [1]

تؤكد باتريشيا على خصائص الميتاسرد التي حددها قاص: سرد تخييلي لا واقعي، وقائم على الوعي بذاته، ويُغري القارئ بطريقة منظمة من خلال التقنيات التي تشير إلى حالة السرد والهدف منه إثارة التساؤل عن العلاقة القائمة بين القص والواقع، وما يميز هذه الكتابات أنها نقد لنفسها، من خلال نقد منهجها وأساليبها في البناء والتركيب، وكشف احتمالية العالم (التخيلي أو التركيبي أو وهمي) خارج النص الأدبي أو التخييلي.

أما جيرالد برنس (Gerald Prince) يتحدث عن هذا المصطلح في كتابه علم السرد: الشكل ... والوظيفة في السّرد على أنه: "المقال الفلسفي عن أنطولوجيا القص، ... وقد تُشير حكاية معطاة إلى حكايات أخرى؛ قد تعلّق على الرُّواة أو المروي لهم أو قد تناقش فعل القص،

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

ومن الواضح تماما أن سرداً معينا قد يشير إلى نفسه ولعناصره تلك عبر ما يشكله، وما يتصل به."[1]

يُعرف برنس الميتاسرد بأنه مقال الفلسفي يبحث ويتقصى عن كيفية تشكل القص، أي يبحث عن كيفية بناء قص واعٍ بذاته، منطلقاً من الحكاية في الحكاية، التي تتحدث عن الرواة أو المروي لهم أو مناقشة فعل القص بحد ذاته، فالسرد يُحيل لنفسه ولجملة تقنياته المشكلة له والمتصلة به.

يقول فاضل ثامر عن الميتاقص أو الميتاسرد بأنه: "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 نهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية."[2]

يَعتبر فاضل أنَّ جوهر الميتاسرد يكمن في وعي القص (الرواية) بذاته، وهذا ما يُقصد بالكتابة القصصية أو الروائية، ويعمد أحياناً إلى الاشتغال على تشكل عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، والتي تسمح في الغالب بالكشف عن شروط التقنيات الفنية لهذه الكتابة مثل: انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية.

يضيف جميل حمداوي تعريفه لهذا المصطلح: "هو ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقداً ... لشرح عملية الإبداع تمظهرا ونشأة وتكونا وتفسير أليات وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع وأثناءه وبعده."[3]

---

[1] رسول محمد رسول: السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الامارات العربية المتحدة، 2015، ط1، ص48-49.

[2] فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع2، العراق، شتاء 2013، ص68.

[3] جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص5، من كتاب الكتروني عن موقع: www.alukah.net.

يصف حمداوي الميتاسرد بأنه خطاب يتجاوز الأمور السطحية، ليتعمق في رصد العملية الإبداعية في الجانبين النظري والنقدي، من أجل شرح عمليتي التشكيل والتكوين، بالإضافة إلى تفسير آليات وتقنيات الميتاسرد الفنية والجمالية، في المراحل الثلاثة (قبل، وأثناء وبعد) البناء الابداعي للنص الميتاسردي.

المبحث الثاني: نشأة الميتاسرد

1 – اللسانيات البنيوية مهد الميتاسرد:

إن انفتاح الأدب على العلوم الأخرى، أسهم في هدم الجدران القائمة بينه وبين المعارف التي أثرته، كاللسانيات التي وضعت البذرة الأولى لتأسيس نظرية أدبية، تُراعي المبادئ اللسانية

من دراسة الجملة إلى دراسة الخطاب، وتوالت الجهود في هذا المشروع بتوظيف ما توصلت إليه لسانيات دي سوسير، بدراسة اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها، ودراسة اللغة الواصفة، وتوظيف الثنائيات اللسانية التي شكلت مُنطلقاً نقدياً، لدراسة الخطاب الأدبي، ومعاينة أساليبه في بناء المتون الأدبية، من خلال إسقاط تلك المصطلحات والمفاهيم على بنية النصوص الأدبية وتركيبها.

يقول رولان بارت عن بداية التأسيس للمشروع الأدبي اللساني: "لكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفا وتصنيفا، فإنه يحتاج إلى نظرية ... وإذا كان تمت عمل يجب أن ينشغل به أولاً، فإن العمل يجب أن يكون في البحث عن نظرية، وعن وضع مخطط لها، ويمكن للإعداد لهذه النظرية عظيم اليسر إذا التزمنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأول مبادئها، وأما الوضع الراهن للبحث، فيبدو من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي للسرد."[1]

[1] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1993، ط1، ص30–31.

دعوة رولان بارت لبداية التأسيس لنظرية أدبية ذات خلفية لسانية، تعمد لوصف وتصنف القصص اللامتناهية، حيث عدد خطوات هذا المشروع في: البحث عن نظرية، ووضع مخطط لها، بشرط الالتزام منذ البداية بنموذج اللسانيات للتحليل البنيوي للسرد، وهذا ما يمنح النظرية مصطلحاتها الأولى وهو أول مبادئها.

يتحدث عبد السلام المسدي عن ندوة رومان جاكبسون:"... التي انعقدت سنة 1960 في جامعة آنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر إليها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وكان محورها الأسلوب ألقى فيها ر. جاكبسون محاضرته حول "اللسانيات والإنشائية" فبشر يومها بسلامة بناء جسر الواصل بين اللسانيات والأدب" [1]

لقد كانت الندوة التي انعقدت بأنديَانا بولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960م، بمثابة المنعرج نحو التحول إلى الخطاب، من خلال المحاضرة التي ألقها رومان جاكبسون حول الأسلوب الموسومة بـ: "اللسانيات والإنشائية"، حيث حُول الاهتمام بالأدب من منظور لساني عبر بناء جسر يربط بين علم اللسانيات والأدب، بحضور أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع الذين كانوا شاهدين على هذا الحدث الأدبي الجديد.

تحدث تزفيتان تودوروف عن مشروع نظرية للأدب من منظور البنيوية، من خلال حديثه عن الشعرية التي كانت نتاج لمقولات الشكلانيين الروس والبنيوية، عبر تطرق لموضوع الشعرية بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي."[2]

حدد تدوروف كيفية التعامل مع الظاهرة الأدبية مستنداً لدرس اللساني، فغير موضوع الشعرية من العمل الأدبي بذاته إلى خصائص هذا الخطاب الأدبي، ذلك أن طريقة البحث قد

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982، ط3، ص23.

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

تحولت من السياق الخارجي لنص إلى سياقه داخله، من خلال عزل النص ودراسته كبنية مغلقة، والبحث والتنقيب عن القوانين والقواعد التي تحكم وتؤطر بناء هذا الخطاب وتمنحه الأدبية.

ظهر مصطلح الميتاسرد (Metafiction) في اللسانيات الحديثة، من مشروع التأسيس لما أصطلح عليه في اللسانيات بـ: اللغة الواصفة، ويقول في ذلك ابن مسعود محمد العربي: "مفهوم اللغة الواصفة من بحوث المناطقة؛ ولا سيما من أعضاء حلقة فيينا مثل كارناب؛ وكذلك العالم الرياضي والمنطقي ألفريد تارسكي أحد أبرز أعضاء مدرسة لفوف – وارسو؛ ... هذا المفهوم الذي اصطنعه كارناب في كتاب "التركيب المنطقي للغة" قد استمده من الرياضيات الواصفة (هيلبرت) التي هي لغة منطقية منوطة بتحليل الرياضيات وتطهير الحساب من وجود أي تناقض فيه؛ وذلك بإقامة قواعد للبنى التركيبية الداخلية المترابطة".[1]

حسب ابن مسعود، فإنَّ تأسيس مصطلح اللغة الواصفة كان نتيجة للبحوث المنطقية خاصة جهود أعضاء حلقة فيينا، التي عملت على تأسيس المصطلح كـ: رودولف كارناب إلى جهود العالم الرياضي والمنطقي ألفريد تارسكي، وهو من أبرز أعضاء مدرسة لفوف – وارسو وقد أثمرت هذه البحوث ما أطلق عليه كارناب باللغة الواصفة في كتابه "التركيب المنطقي للغة" الذي نشره باللغة الألمانية سنة 1934، حيث كان مُنطلق مفهوم اللغة الواصفة من الرياضيات الواصفة عند هيلبرت، وهي لغة منطقية مرتبطة بتحليل الرياضيات، وخلو الحساب من أي تناقض، وذلك من خلال إرساء قواعد للبنى التركيبية الداخلية المترابطة.

يضيف زكي نجيب محمود عن المصطلحات اللسانية الأولى: ""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"؛ وأما إذا تحدثنا عن هذه اللغة نفسها، كأن أقول مثلا عن اللغة العربية "إن ألفاظها لا تخرج عن أن تكون اسما

[1] ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2014، ط1، ص73-74.

أو فعلا أو حرفا" كانت هذه اللغة الجديدة "لغة شارحة" أو إن شئت فقل إنها لغة للغة لا لغة الأشياء التي من أجل وصفها والحديث عنها خلقت اللغة بمعناها الأول"[1]

يقسم زكي نجيب اللغة إلى نوعين: لغة الأشياء، ولغة الشرح؛ فالأولى تصف الأشياء الملموسة الموجودة في الواقع كما هي، أي المادية كقولنا: الكتاب على المنضدة، بمعنى الإخبار عن حالة الموجودات في العالم الواقعي، أما الثانية فهي لغة تشرح وتفسر نفسها، أي تشرح ذاتها بذاتها، ولا تصف الأشياء في الواقع بل هي لغة تصف النظام الذي يحكم اللغة نفسها، بمعنى أن اللغة هي نظام من العلامات التي تحتاج للغة شارحة (واصفة) لتفسر قواعدها وقوانين التي تؤطرها وتتحكم فيها.

ويقول أيضا عن اللغة الواصفة: "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]

والمقصود بذلك أن زكي نجيب محمود يرى أن ترجمة مصطلح "اللغة الشارحة" في اللسانيات يقابلها مصطلح "ما وراء اللغة"، والتي تعني لغةً تتحدث عن لغة أخرى، أو لغة تشرح لغة أخرى.

يتتبع فاضل ثامر جذور الميتافص فيقول: "نزعة ما وراء السرد أو ما وراء الرواية meta-narration هي أيضاً جزء من انفجار (الميتا) وتناسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية. وإذا ما كانت اللسانيات سباقة في اجتراع مصطلح الميتاسرد هذه من خلال مقولة ميتالغة meta-language أو الميتالسانيات meta-languistics أي اللغة

[1] زكي نجيب محمود: خرافة الميتافيزيقا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1953، ط1، ص209.

[2] زكي نجيب محمود، المرجع نفسه، ص209.

الواصفة أو اللسانيات الواصفة على التعاقب فإن هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقيا وعموديا، وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات."[1]

حسب فاضل ثامر فإن اللبنة الأولى لمصطلح الميتاسرد، تعودً إلى فروع (الميتا) التي تطورت ومست جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية، وكانت اللسانيات لها الأسبقية في توظيف هذا المصطلح من خلال مصطلح "الميتا لغة" meta–language أو "الميتالسانيات" meta–languistics، والتي تعني اللغة الواصفة أو اللسانيات الواصفة، التي انتشرت بسرعة أما الميتاسرد فيعني الوعي بالذات، الذي يكون باستنباط الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات.

2 . الميتاسرد تقنية ما بعد الحداثة:

الميتاسرد هذه الاستراتيجية التي هدمت مفهوم النص مرآة الواقع، وتبنت رؤية النص أداة نقد، وبناء فكري، ووعي بالذات، لتقع القطيعة بين الرواية والكتابة التقليدية، وقد كان لمقولات ما بعد الحداثة أثر في تبلور مفاهيم جديدة، أسهمت في تطور كتابة الرواية.

يقول أحمد خريس عن أول من صاغ مصطلح الميتاسرد (Metafiction): "ثمة إجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتا قص، عند الحديث عن أول من سك هذا المصطلح، وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية، فمن النادر أن تخلو دراسة – في هذا الإطار– من الإشارة إلى أن الناقد والروائي الأمريكي "ويليام غاس" William H Gasse، الذي تناول الميتا قص 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 الستينات." [2]

حسب خريس فإن المتفق عليه بين النقاد أن أول من صاغ مصطلح الميتا قص Metafiction، ووظفه في الدراسات النقدية هو: الناقد والروائي الأمريكي "ويليام غاس" في

[1] فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص63.

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

مقاله الموسوم بـ: "الفلسفة وشكل القص"، الذي نُشر ضمن مجموعة من المقالات الموسومة بـ: "القص وصور الحياة" سنة 1970م. ليخُطَ بذلك شعار بداية الرؤية المعاصرة التي تتخذ من تقنية الميتاسرد وسيلة لبناء النص الأدبي، واختراق الحصون التقليدية المقيدة له، من أجل الولوج لعالم الحكي، التي يترك فيها الكاتب أثر هذه التقنية في المتن ليقْتَفيهَا القارئ.

يتعرض حمد محمد لفكرة أصل الميتاقص يقول: "لم يأت الميتاقص من فراغ. وإنما هو انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بالحداثة وما بعد الحداثة. فالأدب ليس بمعزل عن الواقع. وإنما هو تعبير ثقافي تنصهر فيه رؤية الإنسان المبدع للوجود وتتماهى معه، تصبح أنماط التفكير أنماط التعبير، ويصبح الأدب سجلا للثورة على الواقع."[1]

يرى حمد محمد أنَّ الميتاسرد كانت نتيجة حتمية لانعكاس فكر فلسفي عالمي، عُرف باسم الحداثة وما بعد الحداثة؛ ذلك أن الأدب هو روح الواقع يمتص رؤية الإنسان المبدع للوجود وتتماهى معه وتنصهر، لتنتج تعبيراً ثقافياً، وأنماط التفكير بأنماط التعبير؛ فيثور الأدب على عكس الواقع، بل يصبح إعادة لتشكيل الواقع برؤية المبدع.

ويقول أيضا عن الرواية الجديدة في ما بعد الحداثة: "يعني الميتاقص نوعا من النصوص القصصية يقوم بالوعي الذاتي، بشكل منتظم، بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية، من اجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة والواقع. فهو انعكاس ذاتي للكاتب الذي تقمص دور الناقد، في نصوص قصصية تحيل إلى وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية. هو نص نقدي داخل سياق قصصي. يموضع نفسه على الحد الفاصل بين القص والنقد، متخذا من هذا الحد الفاصل موضوعا له."[2]

تيار ما بعد الحداثة أنتج نوعاً جديداً من المتون القصصية، التي تشترط الوعي بذاتها بشكل منتظم، وذلك لأهميتها ككتابة أدبية، حيث أصبح الفرق كبيراً وواضحاً بين الرواية

[1] حمد محمد: الميتاقص في الرواية العربية، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، بيروت، لبنان، 2011، (د.ط)، ص9.

[2] حمد محمد: المرجع نفسه، ص14.

التقليدية والرواية الجديدة، ويتجسد ذلك في الانعكاس الذاتي للكاتب من خلال تقمصه لدور الناقد في النصوص، وتكون واضحتاً من خلال استعماله آلية الميتاسرد، لذا نجد نصاً يمتزج فيه النقد والقص، فَتُخْلَقْ لعبة الميتاسرد من الحد الفاصل بينهما، لتتخذ هذا الحد موضوعاُ لها.

3 . تجريب الميتاسرد في الرواية:

يُعد التجريب الميتاسردي أحد أبرز الملامح الفنية والجمالية، التي ميزت الرواية في مرحلة ما بعد الحداثة، لتتجاوز الرواية مع هذا الاتجاه وظيفتها التقليدية، القائمة على محاكاة الواقع وسرد القصص الجاهزة إلى إعادة تشكيل للواقع برؤية الكاتب، لتحفل الرواية بالميتاسرد.

يقول سعيد يقطين عن ظهور تجربة الميتاسرد في ما بعد الحداثة: "خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهر في التجربة الروائية الأنجلو–أمريكية اتجاه ارتبط بالحداثة التي أرسيت أهم دعائمها في الرواية الجديدة." [1]

ويقول أيضا: "عُرف هذا الاتجاه عند الدارسين والنقاد بتيار ما بعد الحداثة ويبرز من خلال أعمال روائيين مثل جون بارت و ب س جونسن ورايموند فيدرمان وسواهم. إن روايات هؤلاء تتجلى في كونها تقدم فهما جديدا ومختلفا عن طرائق إنتاج الخطاب الروائي. سواء على مستوى القصة أو الخطاب لكن أهم سمة يتميز بها، وهي التي تهمنا في هنا لصلتها بموضوعنا، وهي أن الإنتاج الروائي يتم مرتبطا بالوعي به. والمقصود بذلك، كما تحدد ذلك "باتريس وُووْ"، أن الحد الأدنى المشترك بين الروائيين يكمن في كون الكاتب في الوقت الذي يبدع عالما متخيلا، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل. إن المسارين معا في تآزرهما، ضمن الإبداع الروائي يكسران التمييز القائم بين "الابداع" و"النقد"."[2]

---

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ط1، ص172.

[2] سعيد يقطين: المرجع نفسه، الصفحة نفسها–173.

حدد سعيد يقطين فترة ظهور تجربة الميتاسرد بالعقدين الأخرين من القرن العشرين، الذي كان منعرجاً لتخلي عن الكتابة التقليدية التي كانت تُسيطر على الرواية، فكانت التجربة الروائية الأنجلو–أمريكية هي المُنطلق، من خلال ظهور اتجاه ارتبط بشكل وثيق بالحداثة، والتي أسهمت في وضع أهم أسُسها في الرواية الجديدة، والمعروف عند النقاد والدارسين بتيار ما بعد الحداثة، وتمثلت في إنتاجات كل من: "جون بارت"، و"ب س جونسن"، و"رايموند فيدرمان" وغيرهم؛ فقد كانت بمثابة تمرد وثورة على مفاهيم التقليدية، وتغييرها بمفاهيم جديدة تمس الكتابة الروائية وكيفية إنتاج خطاب روائي، سواء أكان قصةً أو خطاباً، وأهم خصائصه أن يقوم على الوعي بالذات، وحسب باتريس وُووْ فإن الحد المشترك بين الروائيين هو أثناء خلق الكاتب لعالمه المتخيل، يقوم بذات الوقت وبالموازاة يقدم إفادات وتصريحات حول الابداع، ذلك العالم المتخيل، أي يخلق عالمين ويحكم نسيج خيوطهما ليكسر بها كل ما يميز بين "النقد" و"الإبداع".

ويقول أحمد خريس عن تجريب الكتابة الجديدة بتوظيف الميتاسرد: "... تيارا رافدا، لحركة عامة نشأت في الستينات أطلقت عليها صفات كالتجريب والحداثية والجديدة ..."[1]

يرى خريس أن الكتابة الجديدة تعتمد على أسلوب الميتاسرد، إذ ظهرت كتيار لعب دوراً هاماً في تأسيس حركة عامة في الستينات، والتي كانت بمثابة منعرج جديد، نزع بالكتابة الجديدة لعالم آخر بعيداً عن سلطة الكتابة التقليدية المقيدة، من خلال التجريب والحداثية والجدة، أي كسر النمطية الخطية في السرد، لحكي القصة في عالم التشظي، حيث يمتزج الإبداع والنقد ليغدو النص عالماً لتأمل زاخراً بالأفكار العميقة التي تحمل دلالات العصر.

تُبين هويدا صالح الخاصية التي تُميز الكتابة الجديدة: "من أهم سمات الكتابة الجديدة هو أسلوب الميتا سرد، وهو السرد الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه كما أسمته ليندا هتشيون: سرد د نارسيسي، وهو عبارة عن حكي الحكي ورواية الرواية"[2]

[1] أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، المرجع السابق، ص44.

[2] هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2013، ط1، ص118.

تُحدد هويدا الصالح أهم خصائص تقنية الكتابة الجديدة، والمتمثلة في أسلوب الميتاسرد بوصفه سرداً قائماً بذاته؛ حيث يكون موضوع الحكي هو ذاته، وهو ما وصفته الكندية ليندا هتشيون بـ: السرد النرسيسي، أي السرد المفتون بذاته أو السرد النرجسي، بمعنى حكي الحكي أو رواية الرواية، حيث يحدث تمازج بين قص الرواية الخيالية لخلق عالم مبدع، وفي الوقت نفسه رواية كيفية بناء ذلك العالم الإبداعي.

يقول روبرت إيغلستون عن النص الروائي قبل ما بعد الحداثة: "... النصوص الروائية هي إطلالات مشروعة على العالم نتمكن من خلالها رؤية العالم الروائي (المُتماهي مع العالم الحقيقي)، فإن ما بعد الحداثة تبتغي بكل توق وعزيمة لا هوادة فيها طرح هذه الفكرة وإلغائها كليا؛ إذ تتأنس الرواية ما بعد الحداثية بفكرة أن الرواية محض خيال وأنها هيكل مُختلق" [1]

يصف إيغلستون النص الروائي في مرحلة الحداثة، بأنه كان مجرد محاكاة وعكس للواقع لإعطاء وهم بالواقعية؛ أي أن المنطلق التقليدي في الرؤية هو فكرة تماهي العالم الروائي مع العالم الحقيقي، لكن ما بعد الحداثة أحدثت نقلة جذيرية ونوعية في النص الروائي، حيث أصبحت صورة الحكي هي المادة الخام لتشكيل البناء الروائي داخل النص، وهذا ما يسمى بـ: "كسر الايهام بالواقعية"، من خلال تقديم تصريحات تخص خلق النص الروائي.

يقول جيريمي هوثورن: "وعندما نحاول تتبع الجذر الروائي لتقنية (الميتاسرد)، التي تعد تقنية (ما بعد الحداثة)، فإننا سنضع اليد على البداية متمثلة برواية الكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (تراسترام شاندي) التي صدرت في عام 1970 حيث يتدخل المؤلف غير مرة خلال مجريات السرد مخاطبا القارئ مباشرة، أو محيلا إياه على صفحات سابقة نصه الروائي."[2]

---

[1] روبرت إيغلستون: الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جداً)، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، 2007، ط1، ص432.

[2] جيريمي هوثورن: مدخل لدراسة الرواية، تر: غازي درويش عطية، دار الكتب، بغداد، العراق، 1996، ط1، ص57.

وبقول جهاد عطا نعيسة: "... تجربة تم استعاذتها في القرن العشرين على يد الكاتب الفرنسي أندريه جيد في روايته (مزيفو النقود) التي صدرت عام 1926، إذ يتوقف السرد مرات عديدة ليقدم الراوي ملاحظاته عن الفصول السابقة." [1]

ويقول فاضل ثامر: "ويعد الروائي جون فاولز من أبرز ممثلي هذا اللون الروائي، إذ قدم روايته المعروفة (امرأة الضابط الفرنسي) اعترافا بأن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا يمكن معها أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة، وليس لها صلة بفن الرواية."[2]

مما تقدم من نصوص لجيريمي هوثورن، وجهاد عطا نعيسة، وفاضل ثامر نجد أن تجربة الكتابة الجديدة، بدأت عام 1926 مع الفرنسي 'أندري جيد' بروايته (مزيفو النقود)، حيث كانت سيمة الميتاسرد ظاهرة من خلال توقف السرد، لعدة مرات لتقديم ملاحظات عن الفصول السابقة، كما كانت البداية أيضاً برواية (تراسترام شاندي) للإنجليزي 'لورنس ستيرن' عام 1970، وهي الأخرى اتسمت بتوظيف تقنية الميتاسرد من خلال تدخل المؤلف في العديد من المرات في مجريات السرد، مخاطبا القارئ مباشرة، أو مُحيلاً إياه على صفحات سابقة في النص الروائي، كما يُعد 'جون فاولز' من أبرز ممثلي اتجاه الكتابة الميتاسردية، والتي تجسدت في روايته المشهورة (امرأة الضابط الفرنسي) التي كانت مسرحا لآليات وتقنيات الميتاسرد.

المبحث الثالث: تجليات الميتاسرد

من المتعارف عليه في الأدب أنَّ لكل جنس أدبي، خصائصه التي تمنحه الفرادة والتمييز لذا نجد أن كتابة الرواية في مرحلة ما بعد الحداثة، تعتمد على ما يُطلق عليه بالتشظي لبناء النص، مما يمنحه جماليات تظهر من خلال: تفكيك الحبكة والهوية واستحضار القارئ والتناص.

[1] جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ط1، ص98.

[2] فاضل ثامر: المبنى الميتا – سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، 2013، ط1، ص15.

1 – تفكيك الحبكة في السرد:

إن هدم بناء الرواية في ما بعد الحداثة، شكل فارقاً كبيراً في صناعة الحبكة في الميتاسرد مقارنةً ببنيتها في الراوية الكلاسيكية، حيث أصبح لا وجود للحبكة، وحل محله ما يُعرف بعملية بناء الكتابة داخل الرواية، والتي نصبت نفسها حبكة لسرد في الميتاروائي.

أ – الحبكة التقليدية:

يعرف جونا ثان كولر الحبكة أنها: "المادة الخام التي يتم عرضها أو تقديمها وتنظيمها من وجهة نظر معينة عن طريق الخطاب، لكن الحبكة نفسها تشكيل للأحداث قبلا."[1]

ويعرفها يان مانفريد بقوله العقدة (الحبكة) Plot: "بأنها البناء المنطقي والسببي للقصة. والسؤال الأساسي المتعلق ببناء العقدة هو: لماذا يحدث هذا؟ (مثال فوستر: مات الملك ثم ماتت الملكة من الأسى)، ويمكن أن تحتوي النصوص على درجات مختلفة الاتساع من وصلات الربط العقدية بعضها محكم وخطي، (نمطيا: كل وحدة فعل تمثل نتيجة سببية لشيء حدث قبلا، –الشخصيات تريد تحقيق الأحلام، تستمر في البحث، تضع خططا، تجتاز العقبات، تنجح في الاختبارات، إلخ."[2]

الحبكة من التعريفين السابقين لـ: جونا ثان كولر ويان مانفريد هي: العقدة وهي عبارة عن بناء منطقي وسببي للقصة، ومُنطلقها الأساسي هو طرح سؤال: لماذا يحدث هذا؟، ومن خلال المثال الذي قدمه 'يان مانفريد' لماذا ماتت الملكة من الأسى، كان سببه موت الملك، حيث يكمن احتواء نصوص على أكثر من وصلات الربط العقدية المحكمة والخطية (تسلسل الاحداث)، وتكون بشكل نمطي، حيث كل وحدة فعل تمثل نتيجة سببية لحَدث وقع مسبقا ذلك أنَّ أفعال الشخصيات تكون نتيجة سببية، مثلا: تريد تحقيق الأحلام، تضع خططا، تجتاز

---

[1] جون ثان كولر: النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ط1، ص131.

[2] يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ط1، ص132.

العقبات، تنجح في الاختبارات وغيرها من النتائج السببية (وحدات فعل)، التي سبقها وقوع أحداث قبلها جعلتها تنزع إلى نهاية مرتبطة ببدايتها.

ب – الحبكة الميتاسردية:

يقول الفيلسوف والروائي الإيطالي أمبرتو ايكو: "لقد أصبح الجمهور العريض يُقْبِلُ على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة السارد، وتعددية الأصوات أثناء السرد وغياب الترابط بين المقاطع بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم بخطاب مباشر حر."[1]

فسر ايكو بناء الحبكة في الرواية الجديدة بأنها وجدت صداها لدى المتلقي، الذي أصبح طرفاً مشاركاً في بناء السرد، مما جعله يلعب دوراً مهماً من خلال التساؤل المستمر، كيف يتم الحكي في النص الروائي؟، الذي أكسبه حق المتعة في الكشف عن بناء الحبكة في النص الروائي، عن طريق خوض لعبة الميتاسرد محاولاً الإمساك وربط خيوطها، معتمداً على ما تتركه اللعبة من أثار، تتمثل في الحوار الداخلي ولعبة الكاتب للكشف عن أفكار الشخصيات وتعدد الأصوات؛ وهذا ما يخلق الاختلاف في وجهات النظر، فضلاً عن كسر خطية الزمان والمكان، والانتقال بحرية بين الماضي وصولاً إلى المستقبل مروراً بالحاضر، مما يمنح المتعة والتشويق والغموض، وتماهى صوت المؤلف والراوي والشخصية البطلة أثناء السرد، فتصيب القارئ الحيرة والتساؤل: من الذي يتحدث هنا؟، ليبقى في حالة إعمالٍ للعقل لاكتشاف المخارج لهذه المتاهة الميتاسردية.

[1] امبرتو ايكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2009، ط1، ص131.

يقول شانون وليامز عن تفكيك الحبكة في السرد النرجسي: "يمكن أن يكون عدميا إلا أنه يرفع الوعي بالمأزق الأخلاقي والمظالم المتأصلة في النظام الذي يهيكل المجتمع." [1]

وفق وليامز الحبكة في السرد النرجسي غير موجودة، أي اللاحكبة، لكن هذا لا يعني عدم وجود الحبكة التي هي في الأصل تتمثل في بناء الميتاسرد، أي الحكي عن عملية الكتابة السردية نفسها، وبالتالي تصبح الحبكة هنا هي المحرك للسرد، واللاحبكة ترفع درجة الوعي بما يحدث في الواقع لدى القارئ، كونه مشاركاً في بناء السرد مما يجعله يفهم ويتأكد بأن ما بين يديه مجرد بناء خيالي تصنعه لعبة الميتاسرد.

تفكيك الحبكة في الميتاسرد يجعل من السرد دون حبكة حسب مفهوم التقليدي، لكن لعبة الميتاسرد لها سلطتها في بناء حبكة من اللاحبكة، وهذا ما يمنح للنص المفتون نرجسيته وذاتيته لبناء حبكته. حيث نجد إبراهيم طه عدد آليات بناء الحبكة مُنطلقا من مراجعته لكتاب 'ستيفان مييز' وهي:"

_ 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 شد انتباهه إلى موضوع السرد.

_ تفتيت زاوية السرد، وتوزيعها على شخصيات مختلفة، أي تعدد الأصوات.

_ زوال السلطة الأبوية بزوال مفهوم البطل التقليدي، وظهور فكرة اللابطل، أو على الأقل تشظي هذه السلطة وتوزيعها على شخصيات عديدة في النص.

[1] شانون وليامز: خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة: ضمن كتاب: هيي ساوما، جماليات ما وراء القص. دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001، ط1، ص47.

_ تمييع الحدود بين سلطة الراوي وسلطة البطل.

_ توظيف التناص على أشكاله المختلفة.

_ توظيف تقنيات متنوعة من الباروديا (Parodia) والساتيرا (Satyre) 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 يطرحها في النص. وتهجين النص بمعنى تحميله هوية متعددة الأجناس والأنواع."[1]

بناء الحبكة في الكتابة الجديدة كما عددها إبراهيم طه حسب رؤية ستيفان مييز لها معايرها الخاصة التي تحكمها، والتي تمنح لعبة الميتاسرد سحرها في الحبك، حيث نجد للتشظي دوراً هاماً في الكسر والهدم كل من: التتابع الزمني في الأحداث، والخروج عن المألوف وتطوير الحدث المركزي، ولفت انتباه القارئ إلى عملية السرد نفسها، وتعدد الأصوات، وظهور فكرة اللابطل، وتعدد الشخصيات، وسلطة الراوي والبطل، وتوظيف التناص، وتوظيف تقنيات متنوعة من الباروديا والساتيرا والمعارضة والمفارقة والإغراب، واللجوء إلى الرمزية، والالتفاف حول المعنى والاحتماء بالغموض، اعتماد التعقيد والتفتيت، وموت المؤلف ونقل حق العملية الإبداعية كلها إلى القارئ، تخلي الكاتب عن دوره التقليدي في إعطاء الحلول والاجابات الجاهزة لما يطرحه من تساؤلات في النص، وتهجين النص بتحميله هوية متعددة الأجناس والأنواع.

[1] إبراهيم طه: مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان مييز، مجلة الكرمل، العدد:21-22، 2002، ص365-373.

2 – تفكيك الهوية في السرد :

إن تشظي الهوية في السرد عامة وفي سرد السيرة الذاتية، يتجلى من خلال تعدد الأصوات (الشخصيات) داخل السرد، والتي تحمل في جعبتها أسئلة وجودية، تقوم بطرحها بطريقة غير مباشرة (مضمرة) داخل السرد.

أ –الهوية السردية:

يقول حاتم الورفلي: "... الهوية تمثل الفكرة الرئيسية في المتن الروائي وليست توصيفا له، ولا سيما أن موضوع الهوية أو سؤال الهوية من الموضوعات المُلحة التي لا تشغل ذاتا دون أخرى أو حشدا دون آخر، ولكنه سؤال يؤرق العقل النظري والتطبيقي من جهة التحديد والتعيين."[1]

ويقصد الورفلي أن الهوية تُغير شكلها داخل المتن السردي من الوصف الجامد (الثابت) إلى كونها الفكرة الأساسية، أي أن الهوية تبرز وتتشكل أثناء السرد في حالة استمرارية لتفرض نفسها ووجودها، خاصة كتيمة الهوية أو الإجابة عن سؤال الهوية من أنا؟، فهي من الموضوعات التي تفرض نفسها نتيجة لظروف معينة، كما أنها تشغل كل ذات، وسؤال الهوية يصعب تحديده وتعيينه وهذا ما يؤرق العقل الفلسفي والتطبيقي في نفس الوقت.

ويقول الورفلي أيضا: "إن التشابك بين الهوية والسرد هو اقتدار للذات من جهة الاندماج وإعادة تشكيل هويتها باستمرار حيث يكون السرد تخيليا وذاتيا يعكس الواقع في تاريخه"[2]

يبرز الورفلي العلاقة بين الهوية والسرد التي تتجلى من خلال قدرة الذات على الاندماج وعلى إعادة تشكيل هويتها بطريقة مستمرة (لا متناهية)، أي فعل تشكل الهوية في السرد يكون نتيجة التغيير والتحول الذي يحدث للذات، حيث يكون السرد تمثيلاً لإعادة تشكل الواقع بطريقة تخيلية وذاتية.

---

[1] حاتم الورفلي: بول ريكور... الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2009، ط1، ص20.

[2] حاتم الورفلي: المرجع نفسه، ص126.

ويقول أيضا: "... الهوية السردية تعمل على تقويض الهوية الواحدة من خلال رؤيتها للعالم، وكأنه خليط من الأعراف والأمم تربطه وشائح معقدة متشابكة."[1]

بمعنى أن الهوية السردية عمدت إلى هدم الهوية التقليدية الثابتة والساكنة والجامدة، وإعادة تشكيل هوية السردية متغيرة متحولة قائمة على رؤيتها للعالم، أي تشكل الهوية يكون خلال سرد الذات لماضيها وحاضرها ومستقبلها، لأن الذوات خليط من الأعراف والأمم تربطها وشائح معقدة متداخلة.

- الهوية في السيرة الذاتية:

يقول فليب لوجون عن السيرة الذاتية أنها: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته."[2]

والمقصود أن السيرة الذاتية أنها نوع من القص في شكل نثر يقوم على الاسترجاع من الماضي أي العودة من زمن الحاضر إلى زمن الماضي (الحنين للماضي)، لاستحضار ذكريات (نوستالجية) شخص موجود وواقعي وليس تشكييل خيالي، أي فرد ينتمي إلى العالم الواقعي بمعنى موجود حقيقة، وليس مجرد شخصية متخيلة (شخصية ورقية تتحكم فيها اللغة) ليتحدث عن سيرته الذاتية وحياته الشخصية، أي أن الذات 'الأنا' تسرد نفسها (الحديث عن الجانب النفسي)، وفي نفس الوقت تحكي عن هوية الذات الفردية والدينية والثقافية وغيرها.

يقول محمد براده عن كاتب السيرة الذاتية بـ: "هناك خاصية عامة تسِمُ النصوص الروائية 'الجديدة' وهي ما نطلق عليه تذويت الكتابة، أي حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتيْن، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضرا بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تعطي الأسبقية

---

[1] حاتم الورفلي: المرجع السابق، ص127.

[2] فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ط1، ص8.

للقيم والأفكار الغيرية. والحرص على تذويت الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم التي تحمل بصمات الذات الكتابة. من هذه الزاوية، نلاحظ أن الروايات الجديدة تلجأ أكثر فأكثر إلى السيرة والتخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله تمثيلا فنيا، وعندما تتناول موضوعات تستوحي واقع المجتمع وأسئلته، فإن الروائي 'الجديد' يعمد إلى تذويت السرد وتعديد الأصوات واللغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص والمتكلمين داخل الرواية. على أن 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 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 والتمايز من داخل التجربة المعبر عنها."[1]

يجد برادة أن الكتابة في النصوص الروائية الجديدة، تتميز بما يُعرف بتذويت الكتابة؛ أي أن الروائي يلتزم بإضافة سمة الذاتية إليها، بمعنى أنه ينطلق في السرد من واقع الذات الكاتبة وتجربتها، وذلك ما يجعل صوت الذات الكاتبة أحد الأصوات الروائية داخل النص، من أجل تمييزه عن باقي الأصوات، وتقوم عملية تذويت الكتابة بتحقيق شرط: رؤية العالم، التي تحمل خصائص الذات الكتابة، ومن هنا نجد الرواية الجديدة تعتمد على عنصري السيرة والتخييل الذاتي معاً لاستحضار العالم لتمثيله فنياً، فتناول الموضوعات مرتبط بواقع المجتمع وأسئلته لذا فالروائي الجديد ينزع لتذويت السرد وتعديد الأصوات واللغات، لتكون الكتابة مرتبطة بذوات الشخصيات والمتحدثين داخل الرواية، وما يُقصد بتذويت الكتابة هو التزام الروائي بالشكل الروائي الذي يقتضي عدم التعبير مباشرة وبوضوح عن حالته النفسية وأفكاره، بل عرض جميع المواقف والأفكار دون تحيزه لصوات من الأصوات. لذا فإن تذويت الكتابة هو إعطاء كل شخصية سردية الحرية الكاملة في التعبير عن نفسها، وذلك من خلال خصائص ذاتية تحقق

[1] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، (الإمارات العربية المتحدة، مجلة دبي الثقافية، ع49، ماي 2011)، ص67.

في السرد عُنصري الاختلاف والتمايز من داخل التجربة المعبر عنها.

3 – استحضار القارئ :

ما بعد الحداثة قوضت مفهوم القارئ للسرد، من كونه قارئاً عادياً (سلبياً) لأحداث الرواية بشكلها الكلاسيكي لمجرد المتعة، لينتقل لمرحلة وجد فيها نفسه مشاركاً فعالًا (إيجابياً) في بناء متن الميتاسرد.

تقول يسرى عبد الله: "... تعزيز مشاركة القارئ: يُشرك الميتا سرد القارئ في عمليّة السرد ويجعله جزءًا من القصة، ممّا يُضاعف من متعته ويُعمق من فهمه للنصّ. ... إتاحة مساحة للتأويل: يُتيح الميتا سرد للقارئ مساحة واسعة للتأويل وفهم النص بطريقته الخاصة، مما يثري تجربته القرائية ويضفي على القصة أبعادا جديدة."[1]

ترى يسرى عبد الله وجود القارئ في الميتاسرد من خلال نقطتين إيجابيتين هما: أولاً: تعزز مكانة القارئ كعنصر أساسي في الحكي، وتجعله مُشاركاً في عملية بناء السرد، وثانياً: يفسح الميتاسرد للقارئ التأويل وفهم النص من منظوره الخاص، وهذا ما يمنح القارئ الفرادة والتميز في تجربته القرائية من جهة ويمنح للقصة أبعاداً أخرى لا تتجلى إلا باستحضار القارئ الميتاسردي.

يقول عبد الله إبراهيم: "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."[2]

ويقصد عبد الله إبراهيم بهذا أن السرد قائم على ذاتيته مما يجعله يرتد (ينعكس) على ذاته ليكون موضوع السرد، حيث يقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرق تركيب الحكي، ورؤية

---

[1] يسرى عبد الله: الرواية العربية "أبنية السرد ورؤية العالم" دار بدائل للطبع والنشر، 2018، ط1، ص11.

[2] عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، المغرب، ع16، 2001، ص33.

الرواة والعلاقة بين المادتين الواقعية والتخيلية، وتأثر المتلقي، والصراع بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، واستحضار القارئ من خلال اعترافه بأهمية دوره داخل الحكي.

يقول مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن عن القارئ: "يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الأنطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاورا تقاليده وشرطه العام."[1]

حسب وجهة نظر مالكوم وماكفارلن فإن الميتاقص يهتم بالبحث في الجانب الوجودي (الأنطولوجي) لكيفية بنائه، وكذا عملية التحاور التي ينتجها، ليُبين للقارئ الأولوية التي يمنحها للنص الواع بذاته وآليات وتقنيات الميتاسرد التي يوظفها في مراحل تشكل النص الميتاسردي.

يقول هيي ساوما: "... 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."[2]

يتفق هيي ساوما مع أومندسن بأن الميتاسرد يستعمل كتقنية توقف أو قطع لعملية الحكي متعمداً (قطع تدفق السرد) لمرات عديدة في السرد، من أجل بث تصريحات تُعبر عن أفكار السارد أو التنظير للأدب وترك أثر لدى القارئ أن ما يقرأه مجرد عالم ورقي مصنوع ومشكل باللغة، عالم مُتخيل يُكسر فيه الايهام بالواقعية.

وفي المعنى نفسه لدور القارئ في الميتاسرد تقول يمنى العيد: "حيث يكون بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسره فيناقضه أو يحاوره، يقبل ما يقوله النص أو يرفضه، يعرف كيف يصغي إليه فيسأله، ويقرأ أسئلته فيرى إلى احتمال الأجوبة." [3]

---

[1] مالكوم برادبري وجيمس ماكفالن: الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المؤمن، بغداد، العراق، 1990، ط1، ص123.

[2] هيي ساوما: ما وراء القص، ضمن: جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، المرجع السابق، ص16.

[3] يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986، ط1، ص13.

ترى يمنى العيد أن القارئ يلعب دوراً فعالاً في الميتاسرد، وفعليته تتركز على: فهم النص ثم تفسيره ليصل إلى نتيجة تتجلي فيها حيرته، لذا يختار إما نقض السرد وإما محاورته، أي يقبل ما يطرحه السرد أو يرفضه، وينصت لسرد ليسأله حتى يضع حداً لحيرته عن طريق تقديم أجوبة تتوافق وتتماشى مع ما يطرحه السرد من أسئلة.

يقول فاضل ثامر: "أنّ الرواية تهدف إلى إثارة انتباه القارئ إلى ذاتية الراوي السارد."[1]

غاية الرواية الميتاسردية من منظور فاضل ثامر تتمثل في أن هذا النوع من الكتابات تضع القارئ نصب عينيه، من أجل جلب انتباهه لأمر مهم في السرد هو ذاتية الراوي (السارد) التي تبرز عند توقيف تدفق السرد، ليُشكل ويصنع عالماً باستعمال اللغة، ويظهر السرد أمامه مُجسدا عالما ورقيا (عالم خيالي)، أي وضع القارئ أمام حقيقة العالم الخيالي الذي يتجلى له بعيداً عن العالم الواقعي الذي يعيشه.

4 – التناص:

يُعد التناص تقنية ميتاسردية تحمل معها الجمالية أينما حلت، لتنثرها في السرد هنا وهناك ويضيء النص بأشعة المعاني الجديدة، التي تنسج خيوط الثوب الجميل الذي يمنح الحكي رونقاً وبهاءً، لا يفهم سر تألقه إلا القارئ الميتاسردي.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:

"1 – يعتبر (التناص)، عند (كريستيفا)، أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

2 – ويرى (سولير)، (التناص)، في كل نص، يتموضع في متلقي نصوص كثيرةّ، بحيث يعتبر قراءة جديدة / تشديداً / تكثيفا.

[1] فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص77.

3 – ويكون (التناص)، طبقات جيولوجيا كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون أيديولوجي شامل.

4 – وظهر (التناص)، مع التحليلات التحويلية عند (كريسيفا) في (النص الروائي).

5 – ويرى (فوكو)، بأنه 'لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.

6 – أما (بارت) فيخلص إلى أن 'لا نهائية' (التناص)، هي قانون هذا الأخير."[1]

والمقصود بهذا أن التناص، حسب كل من: كريستيفا هو أحد الخصائص الهامة في النص، ويتمثل في الإحالة إلى نصوص سابقة للنص أو معاصرة له. أما سولير: فيرى أن التناص موجود في كل النصوص. ووجود نصوص كثيرةٍ فيه يجعل منه متلقِياً ينتج قراءةً لها خصائص هي: جديدة والتشديد والتكثيف، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية، عن طريق إعادة استيعاب لانهائية لمواد النص، ويتجلى في مختلف مقاطع النص الأدبي، التي هي عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون أيديولوجي شامل، وقد ظهر هذا المفهوم مع التحليلات التحويلية لكريستيفا في النص الروائي، أما بالنسبة لفوكو فيرى

أنه: لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار أما بارت فالتناص قائم على قانون اللانهائية في النص.

يقول محمد عناني: "التَّناصُّ intertextuality: معنى المصطلح هو العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تُؤثر في طريقة قراءة النص المتناص intertex؛ أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها، فإذا كان التناص لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء،

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع السابق، ص215.

بل يمثل تمازجا كبيرا أطلق على الظاهرة تعبير transtextuality؛ أي عبر نصية، وقد وضع جينيت مصطلحين هما hypertext للإشارة إلى النص المتأثر، وhypotext للإشارة إلى النص المؤثر. وكان السباق في هذا المجال دون ذكر المصطلح هو مخائيل باختين الذي ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية، واعتمدت عليه جوليا كريستيفا في وضع تعريفها للتناص، وكذلك اعتمد رولان بارت. وقد كتب ليون س. رودييه في مقدمة كتاب (الرغبة في اللغة) الذي ترجمه عن جوليا كريستيفا ينعي سوء فهم هذا المصطلح بصفة عامة؛ ... موكدا أن المقصود به 'تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص'؛ أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج، وأن ذلك هو ما كانت كريستيفا ترمي إليه في كتابها 'ثورة اللغة الشعرية. ويتفق بارت مع التفسير. ولما كان جُل اهتمام النقاد منصبا على الرواية، فقد انبرى جون فراو john frow لتوسيع نطاق التناص ليجعله مذهبا يتعلق بأي نص أدبي، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه، أي بين العمل الأدبي باعتباره نصًّا جديدا وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصًّا أدبيًا رسميًا أو معتمدًا، ومعنى ذلك إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ في تفهم النص."[1]

المقصود بهذا أن التناص هو العلاقة بين نصين أو أكثر، تترك أثراً في طريقة قراءة النص المتناص؛ أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى، وهو لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء، بل هو تمازج كامل عرف بظاهرة تعبير transtextuality أي عبر نصية، حيث ميز جينيت بين مصطلحين للتفريق بين: hypertext الذي يشير إلى النص المتأثر وhypotext الذي يشير إلى النص المؤثر، أما الريادة لظاهرة التناص قبل ظهور المصطلح كانت لـ: مخائيل باختين الذي ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية وهذا كان المُنطلق في وضع تعريف للتناص بالنسبة لـ: جوليا كريستيفا ورولان بارت، كما تجسدت جهود ليون س. رودييه في تصحيح سوء الفهم لمفهوم التناص في مقدمة كتابه 'الرغبة في اللغة' الذي ترجمه عن كريستيفا، حيث أكد أن جانب تأثير كاتب في كاتب، وفكرة مصادر العمل الأدبي

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، المرجع السابق، ص252.

يُقصد به: تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص؛ أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج وهذا ما كانت تقصد به في كتابها 'ثورة اللغة الشعرية'، وهذا ما فنده رولان بارت، وقد أدى الاهتمام الكبير لنقاد بالرواية إلى مبادرة جون فراو لتوسيع مجال التناص ليجعله مذهبا يتعلق بأي نص أدبي، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه، أي بين العمل الأدبي باعتباره نصًّا جديداً وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصًّا أدبيًا رسميًا أو معتمدًا، وهذا ما يمنح مساحة أكبر للقارئ في فهم النص.

يقول سعيد يقطين: "تتضمن بُنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصوص سابقة، تبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة."[1]

يرى سعيد يقطين أن التناص هو بنية نصية تحتوي على عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصوص سابقة، تظهر كجزء من البنية نصية، وهذه الجزئية تَخلق علاقة بين الجزء والبنية النصية.

يقول جميل حمداوي مبينا الهدف من التناص بأنه: "إحالة ومعرفة خلفية فوق مساحات المساحات القص، ليمارس لعبة الميتا تخييل أو الميتاقص."[2]

يقصد جميل حمدواي بأن التناص هو إشارة لنصوص سابقة ودلالاتها ومعنايها، التي تضفي على دلالات فوق النص الأصلي، وهذا ما يسمح للتناص بلعب لعبة الميتا تخييل أو الميتاقص.

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي – النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2001، ط2، ص99.

[2] جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، المرجع السابق، ص34.

الفصل الثاني

تقنية الميتا سرد في الرواية

1 - تشظي الحبكة:

2- تشطي الهوية:

3 - استحضار القارئ:

4 - التناص:

لقد اتخذت الرواية من الميتاسرد مطية لمواكبة ما بعد الحداثة؛ حيث أسقطت جدران الحكي الكلاسيكي لتتبنى الحكي الميتاسردي، وتبدأ رحلة خلق سرد تعبث به لعبة الكتابة الجديدة وتُحلق الرواية في أفق الوعي بالذات والانعكاسية والتشظي، ورواية "أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا" للكاتب الجزائري الرشيد بوشعير، كما تبدو تنتمي للسيرة الذاتية الميتاسردية؛ حيث يتأرجح الحكي بين سرد السيرة الذاتية، وسرد القصة الموزاية "عمي بومسلة"، والكشف عن عملية بناء الكتابة داخل الرواية، وتغرق الرواية في النوستالجية والنقد وتحفل بالميتاسرد، لذا كان النص مسرحاً لإماطة اللثام عن جماليات الميتاسرد؛ من خلال تفكيك الحبكة، والهوية واستحضار القارئ، وتوظيف التناص، لتتجلى تقنية الميتاسرد في بناء وصناعة عمل إبداعي يعيش الوهم ويصطدم بالواقعية.

1 – تشظي الحبكة:

الرواية الجديدة تتخذ من عملية بناء الكتابة حبكة لها، التي تنتج من فعل التشظي، وتنتج اللاحبكة في السرد، والحبكة في ما بعد الحداثة لم تعد تهتم بما يحدث للشخصيات من أحداث في الرواية، بل بما يحدث للنص نفسه.

استَهلَّ الراوي بسرد أول حدث في الرواية، بقوله: "حطت بنا الطائرة على مطار هواري بومدين"[1].

هذا الحدث كان بمثابة إعلان بداية سرد الرواية، حيث كان فيها المطار نقطة تحول في حياة المغترب، الذي عاد ليأخذ استراحة معدودة الأيام، في أحضان الوطن الأصل والتاريخ والفخر، والاعتزاز، والأم الأمان، والحنين، والشوق، ويواجه واقعاً قاسياً يفرض عليه عيش أيام من الاغتراب في بلده، ووسط أهله.

[1] الرشيد بوشعير: أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2023، ط1، ص5.

انطَلق السارد في رحلة كسر تدفق السرد دون توقف، من أجل شرح عملية بناء الكتابة داخل الرواية، يقوله: "لا أريد أن أكتب مذكرات الأوجاع الحالمة التي تقيد خيالي الجامح. أريد أن أكتب رواية. لكن كيف أكتب رواية في هذه الأيام القليلة التي لا تتخطى عشرين يوماً؟."[1]

قام الراوي بتحطيم السرد لأول مرةٍ، من أجل التصريح برغبته في كتابة رواية، تتخلى عن المفاهيم التقليدية التي تقيد الخيال الجامح؛ أي رغبته في كتابة سيرة ذاتية توظف آليات الميتاسرد، والتي تعبر عن روح العصر ومتطلباته، وحديثه عن صعوبة التي تعترضه أثناء الكتابة، والمتمثلة في ضيق وقت عملية الكتابة، المرتبط بالأيام التي سيبقى فيها في بلده.

يعمد الرواي التفتيت من أجل بناء عملية بناء اللاحبكة: يقول: "... لكن الرواية اكتسحت تخوم الولع وخطوات الشعر الذي يريد أن يثبت وجوده منذ عهد امرئ القيس حتى عصر محمود درويش. لا أريد أن أذكر أدونيس، لأنه عراب المتشاعرين الذين دسوا مخدرا في أكواب الويسكي وقدموها للشعراء. ... أدونيس أصبح "أبولو" المتشاعرين الطواويس الذين أضرموا النار في آبار الشعر ثم رقصوا على أخماص أقدامهم، يغرزون أصابعهم المفلسة في الدفء الصيفي، وليس الشتوي."[2]

الهدف من التوقف الحكائي، تَقمُصُّ الراوي دور الناقد، من أجل نقد ظاهرة أدبية، تتمثل في صدارة وهيمنة الرواية على المشهد الثقافي المعاصر، أمام التراجع الملحوظ للشعر، رغم تاريخه الطويل والحافل، منذ امرئ القيس وصولاً إلى محمود درويش، أي أصبح عصر الرواية لا عصر الشعر، واختلال موازين المركز والهامش، كما صرح الراوي بموقفه من الحداثة، من خلال تقديمه نقداً لأدونيس، الذي أصبح أبولو المتشاعرين الطواويس ومن اتبعه، لأنهم اهتموا بالشكل على حساب العمق، بمعنى عبثوا، وأغرقوا، وأحاطوا الشعر بمتاهة الغموض، والتغريب والتعمية (قصيدة النثر).

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص6.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويقول أيضاً: "والنقاد ركبوا صهوة ما بعد الحداثة، ونسوا أننا فيما قبل الحداثة. أولئك النقاد الذين صفقوا طويلا في أثناء توزيع جائزة "البوكر" في ذلك الفندق الأسطوري الذي كان "ربعي المدهون" عريسه، وكانت روايته "كونشرتو الهولوكوست" عروسا تنثر البسمات على المصفقين من ذوي البذلات الكحلية والقمصان البيضاء والشفاه الملطخة بالأحمر".[1]

موقف الناقد من النقاد الذين فتحوا أيديهم لما بعد الحداثة بكل بساطة، رغم أن المشهد الثقافي والأدبي يُشير إلى عصر الحداثة، التي لم تأخذ حقها من الدراسة والبحث وبناء أسس لها، لتُهجر وتُنسى بكل سهولة، أي سرعة تبني المفاهيم التي أنتجتها ما بعد الحداثة، والتمرد على مفاهيم الحداثة، التي أصبحت قديمة بالنسبة لهم، هؤلاء النقاد أنفسهم كانوا يهللون للحداثة الأدبية ويفرحون لجوائزها بالأمس فقط، واليوم أصبحت الحداثة في نظرهم مجرد بناء رَثْ وبالي لم تعد له فائدة.

التصريح بصعوبة التي تعترض الراوي أثناء عملية الكتابة، يقول: "قال لي عبود: إن التاجر "بخوش البراح" ضرب "عيسى الكواشي" حتى كسر العصا على ظهره لأنه دل صينينا من أولئك التجار المتظاهرين على منزله.

"وأنت واش دخلك تقول له على بيتي يا كلب!"

هل يمكن أن أفرغ من هذه الرواية خلال عشرين يوما؟

المدهون مواطن إنجليزي من أصل فلسطيني، وقد كتب روايته عن زيارته إلى موطنه الأصلي فلسطين خلال زيارات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة."[2]

تتعثر مهمة كتابة الرواية بمعيقات، تتمثل في الخوف من عدم إكماله كتابة روايته بتوظيف تقنيات الميتاسرد في زمن محدد بعدد الأيام التي سيقضيها في بلاده، وهي معدودة بعشرين يوما فقط، ليجد الراوي نفسه أمام تحدي كبير، لذا يحاول تهوين الأمر عليه بسرد تجربة الكاتب دو الأصول الفلسطيني "ربعي المدهون" الذي سبقه في تجريب هذا النوع من الكتابة في روايته

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

المشهورة "كونشرتو الهولوكوست"، والتي كتبها في أيام لا تتجاوز أصابع اليد، لتكون حافزا له من أجل تحقيق هدفه المنشود.

يستمر النقد لظواهر الأدبية، يقول: "أردت انصرف حتى لا أشغله، ربما يكون على موعد مع طلابه بالجامعة، حيث يدرس أدب العصور المتتابعة.

"هذا المصطلح أفضل من المصطلح الذي يتداول عندنا".

"وما المصطلح الذي يتداول عندكم؟"

"عصور الانحطاط"

...

"هذا المصطلح يوحي بالتقهقر والتخلف، وهو مالا ينطبق على هذه التسمية"

"هذا صحيح"

قلت

وأردت أن أسايره فقلت:

"عصور الانحطاط كانت في أوروبا" حيث كانت تباع صكوك الغفران! أما عصور الانحطاط في تاريخنا فقد كانت عصور عطاء وغربلة للتراث العلمي والأدبي."[1]

يعيد الراوي عباءة الناقد، من أجل الحديث عن إشكالية المصطلح عند العرب، من خلال مصطلح "عصور الانحطاط"، والذي كان موضوع الحوار مع صديقه الأستاذ الجامعي، حيث انتقدَ سهولة وسرعة تبني المصطلحات الأدبية، التي تحمل دلالات غير لائقة، وتُظهر التخلف والانحطاط لتاريخ الأدب العربي، في حين يمكن إيجاد مصطلحات بديلة، تُلمع قيمة حُمولتها ودَلالاتها ولا تُدنسها، وتكون راقية، ومُعبرة عن المعنى المُراد دون الإساءة لتاريخ الحضارة العربية، بمثل تلك المصطلحات السيئة.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص12.

يستمر بناء اللاحبكة، عبر التصريح بتجربة كتابة رواية ميتاسردية، يقول الراوي: "اصطحبني الدكتور جمال الدين إلى الحامدية، ثم إلى المتحف الوطني والتكية السليمانية، حيث كان يرقد جدي عبد القادر وسيوفه وطبنجته وأشعاره معلقة على الحائط الذي يروي تاريخا ناصعا. من يذكر جدي عبد القادر اليوم؟ قليلون هم من يذكرونه. منهم صديقي "واسيني الأعرج" الذي ألف رواية جميلة عنه نال بها جائزة مرموقة. واسيني الأعرج كثير من أفكاره النقدية تروقني وتماثل افكاري، وكأنها من "وقع الحافر على الحافر"، بالرغم من انني لم أخذ عنه ولم يأخذ عني." [1]

الاستشهادُ بتجربة سابقة لكتابة رواية بتوظيفِ تقنيات الميتاسرد، بحديثه عن صديقه الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الذي سبقه في خوض تجريب هذا النوع من الكتابة، لما كَتَبَ رواية ميتاسردية، تناول فيها جزءًا من حياة الأمير عبد القادر الجزائري، والتي نال بها جائزة مرموقة هذه الرواية أصبحت بمثابة ذاكرة للأجيال اللاحقة، بالإضافة لطرح الراوي فكرة تشابه الأفكار النقدية بينه وبين واسيني الأعرج، رغم عدم تأثر أحدهما بالآخر، وكأن هناك تخاطر وتماهٍ بينهما.

الحديث عن مشروع كتابة الرواية، يقول: "... وقد كتبت مذكرة في هذه الحادثة أقحمتها هنا على أحداث مشروع هذه الرواية التي ستكون مفتقرة إلى التماسك برأي النقاد.[2]

تصريح الراوي بأن هذه الرواية في الأصل هي مشروع ميتاسردي، حيث ذكر توظيف رأي النقاد لدعم بناء، وتماسك الرواية الميتاسردية التي تفتقر لذلك، أي عدم تضمين الرواية آراءً نقدية تتحدث عن الرواية وصعوبة تأليفها، وهو ما يجعل النص يفسر نفسه بنفسه، وهذا ما يمنح النص الواعي بالذات.

التصريح بأهمية الكتابة بالنسبة لراوي، يقوله: "إن الكتابة تحررني من غرائزي وتنفس عني بوصفها فعلا سحريا في مواجهة الموت. ..."[3]

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص13-14.

[2] المصدر نفسه، ص46-47.

[3] المصدر نفسه، ص51.

اللاحكي من أجل بناء الحبكة في النص، يقوم الراوي/الناقد بالتنظير للكتابة، من أجل أولا: تحديد موضوع السرد هو الكتابة بحد ذاتها، أي أن النص يخرج عن صمته السردي حتى يُحقق الوعي بفعل الكتابة في الرواية الميتاسردية، وثانيا: أهمية الكتابة كسلاح للبقاء، أي تحرره نفسيا وبيولوجيا من كل القيود، وهي بمثابة طوق نجاة تقوده بعيداً عن وحش الموت.

مواصلة التفتيت للسرد من أجل خلق الحبكة، يقول: "هل تتسع هذه الرواية لقصتي الطويلة على سبيل "التناص"؟ أخشى أن يمل القارئ ويلقي بهذه الرواية جانبا، إذا كان قارئا عاديا. القصة تدور أحداثها حول "عمي بومسلة" الذي سبق لي أن اتخذته بطلا لإحدى مسرحياتي."[1]

يُطلع الراوي القارئ على توظيفه لتقنية "التناص" في السرد، بُغية صياغة قصته التخييلية "عمي بومسلة"، متسائلاً عن قدرة الرواية واستيعابها لبنيته الحكائية الطويلة ذات الأبعاد التناصية؛ وذلك لإضفاء مسحة جمالية ميتاسردية على العمل الأدبي، عبر استغلاله لمساحة سردية كبيرة، ويتجلى هذا التوظيف في نسج قصته الموزاية "عمي بومسلة" (وهو بطل إحدى مسرحياته) من جهة، ومتابعة سرد المتن الرئيسي من جهة أخرى، بَيْدَ أن الراوي يُفصِحُ عن قلقه من إصابة القارئ العادي بالملل؛ نظراً لافتقاره للمفاهيم ما بعد الحداثة التي ترتكز عليها الرواية الميتاسردية، فهذا الجنس الأدبي يتطلب قارئاً نموذجياً يعي آليات الميتاسرد داخل البنية الروائية، بمعنى يمتلك أدوات تمكنه من ولوج عوالم الميتاسرد، وهذا ما يتعذر على القارئ التقليدي.

اعتراف السارد بتشظي بنية الرواية، يقول: "أستأنف كتابة القصة من حين إلى الأخر، أخشى أن يمل القارئ من بناء هذه القصة التي ولدت مبعثرة الأوصال في ذهني، والخيط الرفيع الوحيد الذي يربط بين تلك الأوصال هو حب الأرض.. أمنا الأرض التي أسأنا إليها كثيرا، أسأنا إليها بإهمالنا، وأساء إليها الأوربيون والأميركيون بتلويثها بأنفاس المصانع والسموم والحروب والأطماع التي لا حدود لها، وكأن الأرض أم لهم وحدهم، ونحن أبناء غير شرعيين."[2]

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص68.

لقد انتهج الراوي تقنية الميتاسرد التي ترفض السرد الخطي التقليدي، وتتبنى في مقابل السرد المتشظي، الذي يعكس تفكك الواقع المعاصر؛ وهو ما يتأتى عبر تفتيت البنية السردية إلى أجزاءٍ منفصلة غير مترابطة، وباعتماده هذا الأسلوب يفضح الراوي أسرار المعمار الروائي الجديد، من خلال اشراك القارئ في هواجسه المستمرة (ملل القارئ من البناء المنفصل) حول كواليس فعل الكتابة، ، بمعنى يفضح اللاحكي الروائي، لكن هناك خيط رفيع يشبك البنية المبعثرة عبر آلية التناص؛ إذ يستدعي نصوصا تُعبر عن حب الأرض، هذه الأم التي تحالفنا مع العدو من أجل إلحاق الضرر بها، فلم نتوانَ عن ارتكاب أي فعل يُسيء إليها، كما لم يبخل العدو بإساءته لها؛ الأمر الذي منحه شرعية امتلاكها، وطرد الآخرين منها.

يقوله: "الكتابة بالنسبة لي أصبحت الشيء الوحيد الذي يمنح حياتي معنى ما، سببا وجيها للبقاء ولذلك أصر على كتابة هذه القصة."[1]

يُطلع المتلقي بأن ما بين يديه مجرد بناء عملية الكتابة، يقول: "هنا وضعت القلم جانبا، وانصرفت إلى مقارعة عبود المتعجرف آكل مال الغير، كلما خطر عبود ببالك أصابك غثيان ومغص ينحدر من عضلة اللسان حتى أسفل البطن."[2]

يطمح السارد إلى إتمام مشروعه الروائي، بَيْدَ أنه يُعلن للقارئ توقفه عن ذلك، مبرراً موقفه بأن شخصية عبود المتعجرفة باتت تشكل عائقاً حقيقياً أمام استمرارية فعل الكتابة؛ إذ تحولت إلى هاجس يؤرقه، ويعكر صفوته، مخلفةً أثراً سلبياً قيد قلمه وجعله يقع تحت سلطتها.

التصريح بمواصلة توظيف تقنية التناص، يقول: "سأكمل بقية قصة بومسلة فيما بعد، كما فعلت شهرزاد "ألف ليلة" قصتها، وأعود إلى عين كاوا التي تحيرني بنزقها وإسرافها وتذبذبها وتململها وبذخها وعنفوانها ورعونتها."[3]

يتعمدُ الراوي قطع التدفق السردي، بغية الكشف عن التصميم البنائي للنصه؛ وهو بناء يقوم بشكل جوهري على آلية التناص. فلكي يستكمل كتابة قصته المتخيلة، يقتفي أثر أسلوب

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص78.

شهرزاد الحِكائي في "ألف ليلة"، هذه المحاكاة لطريقة السرد تدفع الراوي إلى كسر رتابة القصة الرئيسية، لتوليد قصة فرعية جديدة "عمي بومسلة"، وبهذا يتأرجح تدفق السرد بصورة مستمرة بين عمليتي القطع والوصل في تداخل حكائي، أي يقطع السرد هنا ويوصل هناك، ثم يوصله هنا ويقطعه هناك.

حديث الراوي عن أحد طقوس في كتابته، يقول: "إنني أحس بأن ريقي نشف، ولذلك ألجأ إلى قنينة "هيماني HIMANI" التي تحتوي على زيت الحوت (cod liver oil)، فأفتحها مزيلا سددتها المعدنية الصفراء بعنف وأسكب قطرات في ملعقة صغيرة وأرتشف السائل الشفاف الذي يعيد إليّ هدوئي البوذي." [1]

يكشف النص عن ارتباط عملية الكتابة لدى الراوي بطقس إبداعي، ومتمثلة في عيش الراوي للحظات حرجة تستعصي فيها أفكاره، فيباغته جفاف القريحة والتوتر، والاضطراب الذي يشعر به، يلجأ لاستخدام وصفته السرية محاولاً التخلص من حالته، فيتجه نحو قنينة زيت الحوت من نوع هيمناي، وعبر حركات دقيقة ومضطربة يفتح سدادتها بعنف، أي بقوة وهذا ما يُظهر حالة الغضب الذي أصابته، ليرتشف قطرات منه، باحثا في هذا الطقس عن الخلاص من حالة القلق، ومسترجعا هدوءه البوذي من أجل مواصلة فعل الكتابة.

يستحضر الراوي الأيام الأولى من الكتابة، يقول: "اليوم أردت أن أعود إلى الأيام الأولى من هذه الرواية كي أتذكر بعض المواقف والأحداث والشخوص حرصا على ترابط المفاصل السردية، إن كان هذا مجال لمثل هذا الترابط في الرواية ميتاسردية تعبر عن طبيعة الحياة الواقعية الراهنة بعين كاوا."[2]

يعود لتذكره الأيام الأولى لكتابة الرواية، وخاصة لبعض المواقف والأحداث والشخوص من أجل وصل أجزاء السرد، أي بناء حبكة الميتاسرد في الرواية التي تعمد إلى اللاحبكة والتي تعبر عن طبيعة الحياة الواقعية الغير مستقرة والمضطربة في عين كاوا، بمعنى أن هذه الرواية تعمد إلى اللاحبكة، لذا مهما حاول الراوي الحرص على ترابط مفاصل هذه الرواية لن يحقق

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص112.

ذلك، في مقابل يحقق هدفا أخر هو الوعي النص بذاته، والكشف بأنه صناعة لغوية هي من تخلق عالم ورقي تخيلي.

الحديث عن إحدى تقنيات الميتاسرد، يقول: "مصائر شخوص هذه الرواية بين يدي أحرك خيوطها كما تحرك الدمى، وهي تتمتع بقدر من الحرية يضمن لها إقناع القارئ وإيهامه، ولكنها تظل في نهاية المطاف رهينة قلمي.

وعبد الباري شقيقي وبومسلة بطل قصتي من هؤلاء الشخوص."[1]

مواصلة الراوي شرح عملية بناء الكتابة، قام بتوظيف تقنية أخرى من تلك الآليات الميتاسردية، التي تجعله متحكماً في مصير وأقدار الشخصيات الروائية، أي أنه صانع هذه الشخصيات بلغته، فتصبح كالدمى في يده، يحركها متى أراد وكيف ما يشاء، رغم ذلك تملك تلك الشخصيات الورقية داخل الرواية، مساحة من الحرية لتتفاعل مع الأحداث بشكل منطقي لكن منح تلك الحرية لشخصية داخل الرواية الميتا سردية، يهدف لتحقيق تقنية أخرى للميتاسرد وهي كسر الايهام بالواقعية، بمعنى إقناع القارئ بصدق وحقيقة الشخصية من خلال تفاعلها مع الأحداث والشخصيات الأخرى، من أجل تحقيق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه هو صناعة ورقية لعالم خيالي، فالشخصيات تخضع لقوانين لعبة تقنية الميتاسرد التي تُسلم خيوط الدمى ليد الراوي يحركها كما يشاء.

يصل الراوي لاتخاذ قرار مهم، يقول: "كل مرة أفكر في وضع حد لقصة بومسلة، لكنني أجد نفسي مشدودا إليها، وأتساءل عن السبب فلا أجد سببا مقنعا، هل يفسر هذا الصبر والمكايدة والولع بقصة بومسلة لكونه مرآة لي، وصنوا لي من حيث معاناته؟ أم لكونه مناقضا يكمل وجهي الوردي الآخر؟ أيا ما يكون الأمر، فقد أواصل سرد أحداث هذه القصة الموزاية، وقد أتخلى عنها في مفصل من مفاصل هذه الرواية التغريبية بمفهوم برتولد بريخت للتغريب، بوصفه أسلوبا من أساليب تبديد الوهم، وهل أريد فعلا أن أبدد الوهم؟ ما أظن أننا نستطيع أن نخرج من إيهاب الوهم! الوهم الذي يجري في عروقنا، يمتزج بأنفسنا، يخالط شغفنا وندمنا

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص115.

وغضبنا ورضانا وهوسنا، الحياة نفسها وهم جميل وكابوس مرعب، فكيف نزعم أننا نستطيع تبديد الوهم في الرواية أو في المسرح؟! "ما المسرح إلا مسرح كبير"

يقول شكسبير"[1]

وأيضا قوله: "ما المسرح إلا وهم كبير"

أقول أنا "ولولا الوهم لانتحر كثير من الناس"

يقول هو "الوهم يسمو بنا إلى أبدية الجمال"

تقول هي "الوهم يجعلنا نتجاوز سخف الواقع المبتذل"

نقول نحن

نحن من؟ نحن الكتاب الذين نقدح شرارة الروح والوجدان.

لا أستطيع أن أترك قلمي يركض بحرية في براري الوهم. الرواية ينبغي أن تتشرنق في رحم منطق ما. وإلا انزلقت إلى الشعر البحث، فبالرغم من كون الشعر هاجسا من هواجسها فإنها تظل رهينة منطق ما.

...

سأعود لقصتي"[2]

عبر الفقرتين المذكورتين أعلاه ليستكمل الراوي استكشاف كواليس العملية الإبداعية داخل الرواية، من خلال تصريحه بمواصلة كتابة القصة الموزاية في الرواية وهي قصة "بومسلة" التي يعمد فيها لتوظيف تقنية التناص، كما يتسأل عن سبب تعلقه بها، ليبرر ذلك بأن بومسلة هو مرأة الراوي وانعكاسه في الرواية، بمعنى يحقق فكرة وعي النص بذاته وانعكاسه على نفسه ثم قرر التخلي عنها في إحدى مفاصل الرواية، رغم أن القصة المخيلة تشغل تفكيره، وهذا ما يكسر الايهام بالواقعية، لم يكن بطريقة عشوائية بل بتوظيف مفهوم التغريب عند بريخت في

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص119.

[2] المصدر نفسه، ص120-125.

كسر الايهام بالواقعية، ليتساءل عن نيته الفعلية لتخلي عن الخيال داخل الرواية بإقحام الواقعية، فالخيال هاجس يلازم الانسان في حياته، فمجرد التفكير في هدمه يعد أمراً مستحيلاً في كتابة الرواية أو كتابة المسرح على السواء، ويستشهد برأي الكاتب الإنجليزية شكسبير الذي يرى أن المسرح وهم كبير، ويستشهد بأقوال لكُتاب التي تقدح الشرارة فيهم من الروح والوجدان ليثبت فكرة لا سرد دون وهم كـ: موت الناس في غياب الوهم، وأن الوهم مطيتُنا للوصول للجمال، وتحمل قسوة الواقع المرير، والتبرير أيضا أن الإبداع لا يكون إلا بالوهم، والرواية لا بد لها من أن تتصل بخيط منطق ما، حتى لا تنجرف لأحد هواجس الرواية وهو للشعر فهي تبقى رهينة ذلك المنطق، لينحرف الراوي من التنظير للوهم بتطبيق فكرة لا رواية دون وهم، ويختصر كل ما ذكره في كلمتين بقوله: "سأعود لقصتي".

الاعتراف بالقلق مع اقتراب النهاية، يقول: "قصة بومسلة توشك أن تنتهي، أو ينبغي أن تنتهي، الكاتب –أي كاتب– أشد ما يخشاه أن يتسرب الملل إلى القارئ، ولكن ما الذي يحملني على مواصلة سرد قصة بومسلة؟ عندما نحب كائنا بشريا ما، فإننا نحب أن نسرد عنه، بومسلة في أزماته وهواجسه الهشة يعد مرآة أخرى من مرايا أغوار الذات، ذاتي أن تحديدا."[1]

تصريح الراوي أن روايته وصلت لمرحلتها الأخيرة، ويصرح باستمرار هاجسه من القارئ العادي الذي قد يتسرب الملل إليه، رغم ذلك يواصل كتابة قصة "عمي بومسلة" مبرراً استمراره في كتابتها، أي ما يحفزه لكتابة قصة بومسلة رغم كل الصعوبات التي تواجهه، هو الحب الذي يَكنُه الانسان لإنسان آخر، هذا الحب الذي يتملك القلب فينبض شوقا لحضوره، فنحاول السرد عنه حتى نتذكره في غيابه، ويصرح بكل شفافية ووضوح أن شخصية "بومسلة" هو تشظي ذات الراوي في السرد، أي أن شخصية "بومسلة" تمثل انعكاسه داخل السرد، بمعنى أن السرد واعٍ بذاته ومنعكس على نفسه.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص130.

يكسر الراوي تدفق السرد للمرة الأخيرة معلنا نهاية رواية الميتاسرد، يقول: "تختلط خاتمة قصة بومسلة مع الرواية كي ترى قسمات وجهك بوضوح لا غبش فيه.. تراه مرتسما على صفحة مرآته المصقولة وتصغي إلى صوت والدتك التي أفاقت من غفوتها."[1]

يُنزل الستار الأسود لعملية بناء الكتابة داخل الرواية، والتي وصلت لِخَطِ كلمة النهاية حيث يقوم بنثر ما تبقى من حبره السحري الميتاسردي، بغية كتابة الأسطر الأخيرة من الرواية التي هدم فيها الجدار الفاصل بين سرد الرواية وسرد قصة بومسلة، والتي حطم بها منطق التوازي في الرياضيات لتلتقي القصتين في نهاية المطاف في نقطة المرآة، وتنتهي باعتراف صريح من الراوي بتماهي شخصيته في الراوية وشخصية بومسلة في القصة الموازية فشخصيته ليست إلا إعادة تشكيل لذات الراوي وانعكاسه على تلك المرآة، في إحالة على سمة من سمات أليات الميتاسرد، وهي الوعي النص بذاته، والانعكاسية التي تُظهر بناء وصناعة إبداعية في خلقٍ أدبي وفني.

2- تشظي الهوية:

تمنح الميتاسرد للذات سحر التشظي في السرد، ويظهر ذلك من خلال تعدد الذات داخل السرد، حيث تتماهى شخصية الكاتب مع الراوي (السارد)، وشخصية البطل في الرواية وانعكاسها في شخصية البطل في قصته الموازية، لترفع الذات أصواتها داخل السرد لتطرح تساؤلات وجودية تعبر عن الصراع الأبدي لإثبات الهوية للآخر، والتي تنصهر في السرد وتتجلى من خلال جزئيات مضمرة تحمل دلالات عن الهوية ليكتشفها القارئ.

تتجلى الهوية في مواطن كثيرة في رواية "أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا" للروائي، حيث تتمظهر منذ اليوم الأول من السيرة الذاتية، ليتجلى صراع الذات بطرح سؤال كان سببه مجرد إعجاب الكاتب وتفضيله لبلد أخر على حساب بلده، والذي أوجع روحه وضميره واعتبره خيانة لوطنه الحبيب، بقوله: "كانت رحلة طويلة مرصعة بالتعب والنعاس والانتظار وملاحقة الرحلات الجوية ... من دبي بمطار آل مكتوم الجديد الذي كان عدد المسافرين به قليلا جدا، بالقياس إلى مطار هواري بومدين القديم الجديد المتألق، الذي تتلاقح فيه أنفاس العالم الجديد الذي

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص139-140.

يتجاوز تخوم الوطنية (هل يعني قولي هذا أنني أرفض التشبث بوطن؟!... كلا!، إنني مستعد أن أفدي حفنة من تراب وطني بدمي)."[1]

هذا التساؤل حرك روح الوطنية لدى الراوي التي أثبت تمسكه بهويته الجزائرية، التي لا يمكن أن يدنسها لمجرد لحظة ضعف أمام مغريات بلد آخر، واضعا حدا لشك تَسَرَبَ فأحدث خلخلت في ذاته بنقشه اليقين، أنه متشبث بوطنه لحد التضحية بالنفس من أجل حفنة من ترابه، بمعنى أن الشعور بالإعجاب ببلد ما لا يُزيلُ الإثار وحب الوطن في قلبه.

موطن آخر تجد الذات نفسها أمام الصراع الإبداعي وأزمة الوجودية للراوي وتشتته بين اختيار كتابة الرواية أو كتابة الشعر، يقول: "أليس من الأفضل أن أكتب شعرا؟ قصتي مع الشعر ما تزال رابضة. ما يزال الشعر يشكل هاجسا مناوئا ماكرا مراوغا."[2]

تشهد الذات صراعا حول انتمائها الأدبي، أي يعيش الراوي حالة من البحث عن ذاته المبدعة بين كتابة الرواية وكتابة الشعر، حيث تبرز حيرة وتشتت الذات المبدعة التي تحاول أن تحدد كيانها بين كتابة الرواية وكتابة الشعر، هذه الذات الممزقة والقلقة والتائهة كان سببها ما فرضته التجربة الشعرية القوية والعفوية من آثار عميقة في وجدان الرواي، والتي حفرت وجودها في روحه نارا هامدة تترقب نسيم الحنين والشوق، للتفجر حمما بركانية تُنير لهفة الابداع لديه، فيفقد الراوي قدرته على ترويض هذه القوة الكامنة.

الهوية في موضع آخر يقول: "... أنا لم أشرب خمرا في حياتي، فلماذا أتمثل بهذا الويسكي؟! هل كنت أهفو إليه كي ينسني أوجاعي الحالمة؟!."[3]

يستعمل الراوي التناقض، لإبراز شرب الخمر كسلوك يرفضه في الواقع، يستحضر الويسكي في اللاوعي، حتى يحصل على السكر من أجل الخلاص من أوجاعه في الوعي، بمعنى الحيرة والتساؤل تكشف عن الذات عبر ما تهفو إليه، وما ترجوه وتتمناه في لحظات الضعف الإبداعي، وليس عبر فعل واقعي.

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص6.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الهوية ذات البعد التاريخي، في قوله: "أنا كنت أعود إلى موطني كل سنة منذ عشرين سنة قضيتها مدرساً في دبي. كنت أدرس في "مدرسة التنوير الخاصة". أذكر يومها أنني عندما تلقيت رسالة من صديقي الدكتور جمال الدين الذي كنت قد تعرفت عليه في زيارة سياحية إلى دمشق، وهو من احفاد جدي الأمير عبد القادر الجزائري الذي اتخذ من دمشق منفى له بإرغام من الفرنسيين الذين هزموه بعد جولات تاريخية كان بطلها الشريف."[1]

نجد أن التاريخ عنصر فعال في تشكل الهوية في هذا الموطن، من خلال استحضار شخصية القائد الجزائري الأمير عبد القادر، رمز المقاومة، والبطولة، والشجاعة، والتضحية ليُظهر الراوي الجسر التاريخي الذي يربط بين الجزائر ودمشق، هذه المدينة التي شهدت قصة المنفى، والألم، والحزن، والحنين، والشوق للوطن، وفي الوقت نفسه تحمل روابط الأصل والانتماء لأحفاد الأمير، تحفر دمشق الهوية الجزائرية في أعماقها، وتحمل هوية الذاكرة التي تَعْبُرُ الحدود، فترسم الاستمرارية من الجذر للفروع.

الهوية النفسية والعرقية تظهر في قوله: "أنا وأنت من أحفاد الأمير عبد القادر الجزائري."[2]

شعور الراوي بالفخر، والاعتزاز بأصله، وانتمائه لجدوره العريقة، كونه من أحفاد الأمير عبد القادر الجزائري، والتي تحمل النسب، والشرف، والنضال، والشجاعة، هذه الهوية تجلت من خلال توظيف البعد التاريخي المشترك، الذي يرتبط برمزية الأمير في الذاكرة الجماعية التي تزيل وتمحو حدود المكان لتخلق شرياناً ينبض حقيقة التماهي بين الأنا والآخر، وتصنعُ وحدةُ النسب لشخصية الأمير والقائد عبد القادر الجزائري، الهوية الجماعية التي تعزز من بنيان الثقة، وتطوي مسافات الانتماء، وتَصهرُ الهوية الفردية، لترفرف عاليا راية التاريخ المشترك الذي يجمع الجزائر وسوريا.

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

تستمر الهوية ذات البعد التاريخي في التجلي من موطن آخر، يقول: "اصطحبني الدكتور جمال الدين إلى الحامدية، ثم إلى المتحف الوطني والتكية السليمانية، حيث كان يرقد جدي عبد القادر الجزائري وسيوفه وطبنجته وأشعاره معلقة على الحائط الذي يروي تاريخا ناصعا."[1]

ترتبط الهوية بشعور الراوي بهويته التاريخية المتمسكة برمزية الأمير، بغية التباهي بجده وأصله، لتتفجر الذات بحثاً عن هويتها، وتحجز تذكرة رحلتها لتتنقل بين الأماكن، التي يعلو صوتها عاليا، ويهمس الصدى جدرانها تاريخ الأمير، وتنطق شهادة الحق لتمنح الأمير القائد المناضل مكانة وعظمة، وشخصيته الفذة التي صالت وجالت في ساحات المعارك ضد المستعمر الغاشم، حاملة بيمينها سلاحاً تسفك الدم وتزهق أرواح العدو الغاشم، وأسَال حبر القلم فخط كلمة الحق، والحرية أرعبت صفوف المعتدي، فأصبح الرجل الفارس، والرجل الأديب رمزا للمقاومة، فنقشت سيوفه، وطبنجته، وأشعاره في صفحات التاريخ اسم الرجل الفارس والأديب الذي ضحى من أجل حرية وطنه.

التساؤلات الوجودية تُثير الذات، يقول: "عندما عدت إلى عين كاوا تلقيت رسالة من الدكتور جمال. كانت رسالة قصيرة. تحيات ود ودعوة إلى التدريس بـ "مدرسة التنوير الخاصة" بدبي. "هذه فرصة أرجو ألا تضيعها!".

علكت الموضوع طويلا. كيف أتخلى عن ثانوية "عباس لغرور"، بعد هذه السنوات السبع وأسافر إلى دبي؟ وهل يمكن أن تقبل المفتشية استقالتي؟ وماذا أفعل إذا عدت بعد سنة أو سنتين؟ كانت نجوى متحمسة للسفر إلى دبي التي كانت تشاهد قنواتها الفضائية في بيتنا الصغير بحي "الدقسي عبد السلام" بعين كاوا"[2]

لقد لعب المكان دوراً هاماً في خلق أزمة تشكل الهوية، في شخصية كمال عبد الرزاق بسبب العلاقة النفسية العميقة التي تربطه بِحيه "الدقسي عبد السلام" بعين كاوا، الذي يحمل

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص15.

ذكرياته الحزينة، والسعيدة، واحساسه بالأمان، لذا نشهد تردد الشخصية، وقلقها، وتشتتها في اتخاذ قرار مصيري متعلق بمستقبلها، وحيرتها بين البقاء في المكان الذي يمثل هويتها الشخصية أو رفض فكرة الرحيل لمكان آخر، مجهول وغامض المعالم بالنسبة لها، لتطرح الذات عديد التساؤلات، والتي تجسدت في الحوار الداخلي (المونولوج) شخصية كمال، والتي شكلت الهوية المكانية (الوطن)، في حين نجد التناقض في شخصية زوجته نجوى التي شعرت بأن المكان هو سجن يُطبق على صدرها، ويمنحها ذكريات بائسة تستنزف قوتها النفسية والفكرية، هذا ما جعل قبولها لفكرة الرحيل أمراً سهلاً، بل كان كطوق نجاة لها للهروب من المكان المظلم الذي تعيش فيه، بمعنى كانت فكرة الرحيل بمثابة فرصة من أجل الخلاص وكسر السواد، ونيل الحرية.

الوطنية في الروح والقلب لا يغيرها البعد عن الأوطان، يقول: "وجدت نجوى الفرصة سانحة كي تنتقل إلى دبي وتلتحق بأخيها الدكتور جمال الذي أصبح مدرسا بالجامعة هناك، ودبي ليست في حاجة إلى تعريف وإطراء "دبي دانة الدنيا". هناك فرق كبير بين أصغر قرية بدبي وعين كاوا. هناك النظام واستتباب الأمن والوفرة والنظافة. وهنا الفوضى والعنف المعنوي والمادي والندرة والأوساخ. ولكن بالمقابل فإن عين كاوا التي نشأت فيها ذات مناخ جميل. أهل عين كاوا يعيشون أربعة فصول بالسنة شتاء ثلوج أمطار رياح، وربيع، أشجار مخضرة الأوراق وهواء عليل وأزهار وأطفال يمرحون وصيف معتدل ... مندفعا برغبة نجوى بادرت إلى تقديم استقالتي من ثانوية عباس لغرور وحزمت أمتعتي ثم طرت إلى دبي."[1]

يتجسد صراع الذات برؤية مغايرة، تحمل في طياتها تقبل فكرة الرحيل، من خلال المقارنة التي قام بها كمال عبد الرزاق بين مكانيين مختلفين: دبي المستقبل وعين كاوا الوطن، فالأولى تمثل التطور، وهي وجهة للخلاص من الواقع المرير الذي يعيشه كمال جراء التهميش، لذا يبحث عن التقدير لذاته في بلد آخر وهي دبي، أما الثانية فتمثل الموطن الأصل التي تعكس

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص16.

هويته الجذرية، والتي تحمل علاقة عاطفية، واجتماعية، ومهنية لشخصية كمال، الذي ينتمي لسلك التعليم (مثقف)، لكنه مهمش لتتجلى هنا فكرة الاغتراب بحديها: اغتراب في الوطن أين يشعر كمال أنه بلا قيمة، والاغتراب خارج الوطن الناتجة عن الرغبة في الانتقال لدبي، فتبحث الذات عن وجودها لتشكيل هويتها، هذه الذات التي استنفذ المكان طاقتها ولم تعد قادرة على احتواء طموحاتها، لكنها وجدت في فكرة الرحيل خطوة نحو بناء المستقبل الذي تحلم به، حيث منح تصالح الذات مع الماضي الوعي لشخصية كمال بأن فكرة الرحيل لا تزيل الشعور بالوطنية والانتماء، فهو شعور يمكن حمله إلي أي مكان، وهو غير مرتبط بالحدود الجغرافية وأيضا وعيها بالضرورة القصوى من أجل تغير ظروف الحياة، التي لا تكون إلا بقبول الرحيل وهذه استجابة لغريزة الإنسان بالبقاء، ليطغى شعور الخوف على المستقبل، على شعور الحنين والشوق للماضي.

إثبات الهوية الدينية ومنحها الشرعية، يقول: "كنت قد ذهبت بالأمس إلى قسنطينة كي أصدق بعض الوثائق (شهادة ميلاد، وقيد نفوس، وشهادة عزوبية، وشهادة إثبات إسلام). تعثرت الأمور في شهادة إثبات الإسلام. المطلوب ملف ضخم وركض من مكان إلى آخر. طلبوا، فيما طلبوه، شاهدين. سألتني الموظفة النحيفة المستطيلة الوجه التي تقدح عينها شررا: "أين الشاهدان؟".

"عندي شاهد واحد"

"أين هو؟"

رفعت أصبع التشهد إلى السماء:

"الذي في السماء. الله هو شاهدي أنني مسلم، وهو يغنيني عن أي شاهد آخر".

زمت الموظفة شفتيها الدقيقتين المزرقتين ورمتني بنظرة ساخرة: "تريد شهودا من البشر ... وهل يستطيع البشر أن يغوصوا في أعماقي ويتأكدوا من إسلامي؟!"[1]

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص32.

تساؤل الراوي عن حالة الاغتراب، التي شعرت بها شخصية كمال، من أجل إثبات هويته الدينية الجوهرية الروحانية والتي محلها القلب، والهوية الإدارية التي تحتاج لملف ضخم من الوثائق المختلفة من أجل الحصول على وثيقة إثبات الإسلام داخل مجتمعه المسلم، لتصطدم الهوية ذات البعد الديني بعبثية الانسان في إثبات المقدس بوجود البشر، أي اعتماد المادية من أجل أمر معنوي علمه عند الله وحده لا شريك له، ليجد كمال نفسه يثبت مالا يثبت أمام بيروقراطية البشر، فلا سبيل له غير تمسكه بدينه وإيمانه أن الله وحده من يشهد على دينه وكانت رمزية رفع إصبعه التي تعبر عن هويته الدينية، المتأصلة فيه كردة فعل تلقائية وعفوية تثبت العلاقة والصلة الروحانية بينه وبين ربه دون وجود أي وسيط بينهما، لتظهر الهوية الدينية الروحانية المتجذرة في عمق كل فرد مسلم مقابل الهوية الدينية الإدارية والرسمية المتمثلة في وثيقة إثبات الإسلام التي تستخدم لغرض ما يسمح به القانون.

الكشف عن حقيقة وجودية لم يجد لها الانسان دواءً بعد، يقول: "وطالما أن الموت يقترب بخطوات حثيثة أو بطيئة.. لا أدري، فلماذا أناكف عبود وأطلبه بحصتي في الإرث؟ هذا حق أبنائي وليس حقي وحدي حتى اتنازل عنه. هم الآن في دبي موظفون أو طلاب علم، وغداً أين سيذهبون؟ حتما سيعودون إلى عين كاوا. يعانون في السنوات الأولى، ثم يتأقلمون ويضمنون مصدر رزق. هناك في دبي يحتاجون إلى النحت في الصخر حتى يستطيعوا أن يؤمنوا ما يغطي احتياجاتهم."[1]

فكرة الموت حقيقة خلخلت موازين الفكر لدى الراوي، عصفت بعالمه المخملي ليدرك حقيقة الأمور، ويعي عبثية الصراعات الأسرية التي لا تنتهي، فيعيد ترتيب أولوياته في الحياة التي ستنتهي في لحظة ما، تقع الذات الكاتبة في صراع بين رغبتها العميقة في الترفع عن الأمور المادية، أي التخلي عن الحقوق في الإرث بفعل حقيقة الموت، التي زعزعت ثباتها، وبين قلقها اتجاه المسؤوليات (الأولاد) في حالة التفريط في حقوقهم، التي تمثل الأمان لأبناء كمال في

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص37.

حالة عودتهم لأرضهم وصدامهم بالواقع القاسي، والتكيفُ معه، ويشقوا طريقهم مع المعاناة ويكافحوا ويكابدوا للحصول على رزقهم في عالم صعب ولا يرحم.

اللهجة "الهيروتيفناغية" تثبت الهوية العرقية في قوله: "كان عمي معوش يستخدم في قمعنا اللهجة "الهيروتيفناغية".

سُوسَمْ فَلاَّ! سُوسَمْ فَلاَّ!"

"شَكْ مَاتّه شْيُوغَنْ؟ شَكْ مَاتّه خْسَذْ؟"

"أركْ ينعَلْ (...) أمك! .. التلفزيونْ يْنُوغْ والقهوة يْنُوغْ، مَاتّه خْسَذْ؟" [1]

استمرارية اللهجة الهيروتيفناغية كرمز الانتماء للذات في مجتمع محلي، تمنحه التميز بعاداته وتقاليده، هذه اللهجة تُظهر ارتباط شخصية كمال بجذوره التاريخية، والحفاظ على تراثه المحلي، تتشكل الهوية من خلال توظيف هذه اللهجة بهدف إثبات الوجود والخصوصية الثقافية التي ترفض الذوبان، مقابل اللغة العربية الفصحى، اللهجة هي ترسيخ لهوية الأقلية في مجتمع عين كاوا، وهذا ما يعكس مدى ارتباط وتمسك كمال بأصله وجذوره وهويته، تخوض اللهجة معركة ضد اللغة العربية الفصحى لتثبت وجودها وكيانها واستمراريتها.

الاغتراب يولد ذاتاً مشتتة وضائعة، يقول: "المنزل أوشك أن يكتمل، ومع ذلك فأنا لست متفائلا. هل يمكن أن يقبل "جابر" و"سمير" و"ندى" بالعيش في هذه المدينة الكئيبة التي غزها الريفيون وسكان البيوت القصديرية والبطالون؟! هل يقبلون أن يتركوا دبي وأضواءها ويعيشون معي بهذه المدينة الكئيبة؟! هل أطمع أن أعيش في ظلهم في هذه السن التي ترهقني وتملأ نفسي إحباطا."[2]

الشعور بالاغتراب مرة أخرى اتجاه المكان (المنزل)، مما ولد لدى ذات الراوي بعدم الاستقرار النفسي، بمعنى أن المكان وحده لا يحقق فكرة الاستقرار النفسي للإنسان، بل يحتاج

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص53.

إلى رفقة تكون داعمة للمكان، من أجل تحقيق الشعور بالأمان والطمأنينة، والشعور بالاستقرار النفسي، وقبول الأبناء العيش في مدينته الحزينة، التي تغيرت ملامحها الحضارية بسبب ظاهرة النزوح الريفي والبيوت القصديرية والبطالون، وحيرة وقلق الذات أمام فكرة قبول الأولاد التخلي عن العيش في مدينة دبي الحية بأضوائها، مقابل العيش في مدينة تعيسة، أي الصدام بين ثقافتين مختلفتين تعكس فكرة إمكانية تخلي الأبناء عن طموحهم، الذي تضيئه أنوار دبي مقابل التعايش مع واقع مرير يفرضه المكان عليهم، وتساؤل الذات عن فكرة العيش مع الأبناء خاصة مع التغيرات التي أحدثها الزمن في الذات فأحدث شرخا تراكم فيه شعور العجز والإحباط والتشاؤم.

تساؤل الذات مرة أخرى، يقول: "نجوى التي أجبرتني بأنانيتها على ارتكاب حماقة الغواية التي سودت صفحة وجداني، عندما راودتني الأعجمية عن نفسي ... وإذا كان يوسف قد نجا من شباك امرأة العزيز بفضل "برهان ربه"، فقد كنت افتقر إلى ذلك "البرهان".

"نجوى" هل تقبل أن ترافقني في شيخوختي؟! فلمن أبني هذا البيت إذن؟!"[1]

القاء اللوم والعتاب على الآخر، لأنه كان سببا في ارتكاب سلوك غريب عنها، بمعنى الشعور بالاغتراب العاطفي الذي منحه الآخر لذات، كان سبباً أغرق الوجدان في وحل الخطيئة، يشتد الصراع بين الأنا والأخر في محاولة لإثبات الأنا براءتها، تجد الذات نفسها تعيش في سجن شك الآخر (نجوى)، الذي لا يمكن كسر قيوده ببرهان اليقين، كما فعل برهان سيدنا يوسف، وحيرة وتشتت وتمزق الذات وقلقها من عدم قبول الزوجة نجوى (الآخر) رِفْقَةَ كمال في شيخوخته، والشعور معا بالاستقرار في مكان واحد هو البيت.

الجنس الأدبي وانتماء الراوي، يقول: "اليوم تخليت قليلا عن التفكير في كتابة هذه الرواية وأردت أن أكتب قصة قصيرة. القصة القصيرة كانت تغريني، كما أن الشعر أيضا كان يشفي

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص54.

غليلي ويمتص أشجاني الوجدانية، ولكنني أقلعت عن كتابة القصة وكتابة الشعر لما اعترى المشهد الأدبي من "تسونامي" القصة والشعر وضياع "الطاسة".[1]

تحديد الانتماء الأدبي، حيث تسبب اختيار الراوي استخدام قوالب كتابة القصة القصيرة والشعر مقابل قالب الرواية، لأن الذات تجد في كتابة القصة القصيرة، والشعر ملاذها لتفريغ حمولاتها العاطفية والوجدانية، فهذه التجربة (كتابة القصة والشعر) تركت بصمتها في روح الراوي مما جعله يفكر في ترك كتابة هذه الرواية، لكنه يصدم بالواقع الأدبي للقصة والشعر الذي يحول دون ذلك، بمعنى الظروف التي تعيشها الساحة الأدبية من إنتاج أدبي السطحي (تسونامي)، والبعيد كل البعد عن الوضوح والابداع والجمالية مما سبب ضياع الطاسة، لذا وجد في الابتعاد الحل الأمثل له,

اثبات الهوية الوطنية، يقول الراوي: "كيف أبخل بأرضي على اليتامى وأبناء الشهداء؟! كيف أبخل أنا الذي كنت أحضر دروس ابن باديس في الجامع الأخضر وأحمل البندقية في جبال الأوراس؟! كيف أبخل أنا الذي كنت أعرض روحي على كفي وأذرع الجبال الوعرة وأقتات بالأعشاب والثعابين من أجل حرية هؤلاء اليتامى الجائعين العراة الحفاة؟!.."[2]

تطرح الذات تساؤلات حول الهوية الجزائرية المتأصلة في التاريخ المجيد، والمنطلقة من تأثر شخصية بومسلة بنهج الفكر الإصلاحي الديني للعلامة ابن باديس، وتجربة حمل السلاح من قلب الثورة (الأوراس) والتي عايشها أثناء الثورة التحريرية المجيدة، هذا التمازج الذي ميز شخصية بومسلة التي تجسدت من خلال شخصيته المتعلمة، والثورية فكانت فعالة في الثورة التحريرية، وتساؤل الذات عن التضحيات التي قدمها للوطن من شجاعة في طلب الموت والمعاناة في الجبال الوعرة من الجوع، كل هذا من أجل حرية الأرض ومن أجل عيش أبناء هذا الوطن بكرامة ورغد، لتشهد الذات صراعا داخليا، تعيش فيه تناقض الأمانة التي ضحى

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص77-78.

الشهداء من أجلها والواقع القاسي، لتصطدم بواقع لم يحقق من الأماني، والآمال التي كانت يوما ما حلم كل ثوري أبي ضحى بالنفس والنفيس من أجل حرية الوطن.

تغيير موازين المركز والهامش، يقول: "إنني أرثي عين كاوا التي فقدت بوصلتها فكفرت بالنعمة الإلهية وأرادت أن تبث الفتنة فتبتر أمراس الائتلاف التي فتلها ابن باديس، وتتشبث بخيوط الاختلاف، دون أن نميز سجوف المستقبل: ماذا تريد عين كاوا من "تيفناغ"؟ هل تريد منها أن تقودها إلى الحضارة أو الجهل؟ هل تريد عين كاوا أن تحمل راية "الهيروتيفناغ" كي تفيد أبناءها بتراث علمي رياضي وفيزيائي وكيميائي وفكري وروحي يشكل نسغا لنهضة حضارية؟ هل تريد عين كاوا أن تطفئ نور الله فتعبد أبناءها عن كتابه الذي أخرجها من ظلمات الحصر والعي والغبش؟!.[1]

تطرح الذات صراعا فكريا تجسد فيه صراع الهامش والمركز، من خلال التخلي عن الفكر الإصلاحي الديني النهضوي الذي سنه ابن باديس، والذي حمل راية الوحدة الوطنية والنهضة الفكرية للبلاد (عين كاوا)، مقابل التمسك بفكر آخر يحمل شرارة الانقسام والرجعية من خلال التمسك بإعادة إحياء الهيروتيفناغ في عين كاوا، هذا التحول الذي قلب موازين القوى لصالح الهامش على حساب المركز، حيث أحدث حيرت وقلق لذات تجاه بعث هذا التراث القديم الذي يتمثل في مجرد رموز قديمة لا تغني ولا تسمن من جوع، أي صراع لهجة التيفناغ مع اللغة العربية الفصحى لغة القرآن، بمعنى التمسك بتراث قديم جدا لا علاقة له لا بالعلوم ولا بالنهضة ولا بالتطور الحضاري، كما تجد الذات نفسها أمام عبثية بعث هذا التراث الميت من زمن الظلمات لزمن النور، زمن دفن فيه الشرك والجهل والضياع وزرعت فيه بذور النور الديني والتطور الفكري والحضاري والعلمي، هذا الصراع الذي تعيشه الذات في ظل الهامش الذي أصبح مركزا، والذي أصبح يهدد وجود هويتها العربية والإسلامية لعين كاوا، لذا تتفجر الذات للحفاظ على هويتها الدينية، والوطنية، والتاريخية، واللغوية ضد أي خطر يحاول المساس بها.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص79-80.

فرض هوية الأقلية الغريبة على الراوي، يقول:"... وشرخ عميق في جدار قلعة عين كاوا لا يمكن تسويغه إلا في ضوء الخذلان العربي وتضييع القدس والتقهقر الحضاري، والتشنج الإسلاموي ... لماذا لا يُستفتى أهل عين كاوا جميعا في هذه القضية المصيرية؟ أين الديموقراطية؟ ولماذا تُفرض "الهيروتيفناغ" على الجميع؟ أليس من حق كل فئة أن تعيش هويتها الخاصة دون أن تفرضها على الآخرين؟ ولماذا لا يعلم سماسرة اللهجة "الهيروتيفناغية" أبناءهم هذه "اللغة" أو هذه الطلاسم، ويعلمونهم الفرنسية والإنجليزية؟!

سئل "ايدير" (أحد هؤلاء) عن هاذ التناقض الصارخ:

"لماذا تجهل ابنتك لغتها الهيروتيفناغية؟"

لم يستطع أن يجيب واخذ يتلعثم متهربا من الإجابة إلى العبث بأنفه الدقيق وقبعته السوداء ..

أعرف جيدا أنني سوف أنبذ كما تنبذ اليهود فيلسوفهم "سبينوزا"، وكما نبذ الأندلسيون فيلسوفهم "ابن رشد"، وكما نبذ الفرنسيون كاتبهم "سيلين" ..أعرف جيدا أنني أغرز إسفينا في عش الدبابير، ولكنني بن أبالي بلسعات أسرابها المكشرة عن أنيابها، أن كمال عبد الرزاق، طالما أنني على حق فلا تقاعس ولا نفاق ولا لغوب، طالما أنني أرفض أن يختصر المشروع "الحضاري" أو "الثقافي" في مظاهر فولكلورية محنطة.""[1]

تَظهر حجم الفجوة التي أصابت مجتمع عين كاوا، وأسفرت عنها نتائج وخيمة، كان نتيجة تخاذل العرب وضياع القدس، والفقر الحضاري، والتوتر بين التيارات الإسلامية، الذي أدى لصراع التيارات الأيديولوجية، وظهور الهويات الفرعية فرضت نفسها، تعيش عين كاوا الزاخرة بتعدد اللهجات أزمة فرض لهجة "الهيروتيفناغية" على جميع أهل عين كاوا، وتعكس اللاديموقراطية في عين كاوا، وعيش الفرد فيها بهوية غريبة عنه، أي تَقيدْ حرية أهل عين كاوا وتحديد موقفهم من هذه من القضية المصيرية، وهي تبنني هوية غريبة عنها، لتصرخ الذات معبرةً عن رفضها لفرض هوية مجهولة (الهيروتيفناغ)، وتطالب بحق كل فرد عيش هويته

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص80-81-82.

الحقيقية لا مزيفة، يعيش كمال المثقف في بلده عين كاوا، حالة الاغتراب من فرض اللهجة تيفناغ، يعكس الواقع التناقض لفرض تعليم تلك اللهجة الغريبة على أهل عين كاوا، ورفض من فرضوها تعليمها لأبنائهم، بل تفضيلهم للغات أجنبية مقابل اللهجة "الهيروتيفناغية"، حيث يصرح كمال عبد الرزاق عن رفضه للهجة القديمة، والتراث الذي يرتكز على مظاهر فكلورية فقط لا مظاهر تطور ثقافي وحضاري، وتشهد الذات تحدياً ضد من يهللون لراية الهيروتيفناغية في مجتمع عين كاوا، وما ينجرُ عنه من عواقب، جراء العبث في عش الدبابير، غير مبالي لتعرضه لنبذ، كما نُبذ كل مثقف في مجتمعه لمجرد قول كلمة حق.

3 – استحضار القارئ :

شكل توظيف تقنية الميتاسرد في الرواية تحولاً جوهرياً، يسعى من خلاله الكاتب دمج القارئ في النص. يهدف هذا الأسلوب إلى إعادة صياغة مفهوم العلاقة بين النص الروائي والمتلقي؛ حيث يتجاوز القارئ الافتراضي دوره التقليدي كمتلقٍ سلبي يكتفي بمراقبة الأحداث فقط، لِيصبح شريكاً فعلاً ومؤثراً يساهم في بناء السرد، ويتحقق ذلك عندما يتعمد الميتاسرد كسر الايهام السردي، مما يضع القارئ وجهاً لوجه أمام عملية صناعة النص الإبداعي.

يقوم الراوي بإشراك القارئ في السرد من خلال تقديم نقد للمجتمع الذي ينتمي إليه، يقول: "... عبود مشغول بابنه "سالم" الذي امتحن اليوم في مادة "الفيزياء" كي يحصل على البكالوريا ويسجل في كلية الطب، أضحى تاجراً أحمق بالقوة. الناس الأثرياء هنا لم يعودوا يثقون في الأطباء. هؤلاء تجار أغبياء. المرضى يعالجون في فرنسا أو في تونس، حتى الأطباء الذين يصابون بأمراض الغضاريف والسكري يعالجون في باريس أو تونس. يحملون معهم أكياسا من الأوراق النقدية فيشترون "اليورو" ويرحلون."[1]

يستحضر الراوي القارئ الافتراضي، من أجل نقد سلوكيات الأفراد وطريقة تفكيرهم الرجعية، التي تؤثر سلبا على نمو اقتصاد وطنهم، من خلال ثقتهم العمياء في الأطباء من خارج البلد

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص8.

مقابل النظرة الدونية السائدة للأطباء من أبناء وطنهم، يفضل أهل عين كاوا تلقي العلاج في الخارج، ونقل الأوراق النقدية بالعملة الصعبة (اليورو)، هذا السلوك الغير مسؤول يؤثر سلباً على عجلة النمو الاقتصادي لبلدهم، في حين يدعمُ النمو الاقتصادي لبلد آخر، عبر كل هذه المفارقات تتم مشاركة القارئ حتى تتشكل لديه فكرة، عما يحدث من سلوكيات الغير مقبولة ويجعله يحدد موقفه من هذه الظواهر الاجتماعية السلبية، هذا ما يُؤدي لوعي القارئ بعملية التأليف للراوية.

ليشرك الراوي القارئ في إعادة تشكيل الواقع، يقول: "أنا إسماعيل عبابسة. كنت أعمل عند باباك عبد الرزاق الله يرحمه. ألم تذكرني؟!"

"أنا عبد الله بوروبة. أنسيت أننا كنا نلعب كرة القدم معا؟!"

"ماذا تفعل الآن؟"

"أنا متقاعد الآن. عندي ولدي بخوش أصبح طبيبا، وعندي بنتي صليحة أصبحت مدرسة لغة إنجليزية، والآخرون تجار. الحمد لله."

"أنا كنت في الجمارك بعنابة والآن متقاعد. الحمد لله. عندي مرض السكر شوي مضايقني. الحمد لله"."[1]

يستدعي الراوي القارئ بغية الوعي بكسر الايهام السردي (عالم خيالي)، أي وعيه بكسر الايهام بالواقعية، توظيفه لأسماء من الواقع يضفي نوعا من الواقعية، التي تكسر هيمنة الخيال هذا ما يمنح السرد الصدق للوقائع، يجعلُ القارئ شريكاً في السرد حتى يضع الحد الفاصل بين العالم المتخيل والعالم الواقعي، حيث كان لإعادة تشكيل الشخصيتين المشهورتين في الرواية: "إسماعيل عبابسة" و"عبد الله بوروبة"، عبر تمثيل جزء من تاريخ المجتمع الجزائري الفني والرياضي، واسترجاع الذاكرة الجماعية من أجل تحقيق ذاكرة جماعية مشتركة، حيث أعاد تمثيل الشخصية "إسماعيل عبابسة" الفنان المشهورة بشخصية عامل عند أب كمال

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص36.

وشخصية "عبد الله بوروبة" اللاعب المشهور بصفة صديقه الذي كان يلعب معه، هذا ما يمنح مساحة لتأويل للمتلقي داخل الرواية.

يقول الراوي: "لقد تأكد لي من خلال هذه الحادثة أمر كبير جدا سيؤثر في مستقبلي تأثيرا كبيرا، ولن أستطيع أن أبوح حتى لهذا الورق!

(فيما بعد بما يقرب من عشرين سنة تحقق ذلك الشيء الكبير، وهو أنني لم أعد أثق في حب نجوى. كانت قد استعبطتني هي الأخرى وتزوجتني لأسباب مادية!، وهو الأمر الذي دفعني إلى الاستجابة لفتنة الغواية فيما بعد.)"[1]

يقصد الراوي اقحام القارئ بغرض محاورته، واخباره بالتجربة القاسية التي مر بها، والتي ستغير وتحول مصير مستقبله، أي مروره السارد بأمر ما أيقظه من سبات الوهم الذي كان يعيشه، لتكون نقطة فاصلة في تحديد مستقبله، هول الأمر صعب من البوح حتى للورق، هذا تصريح يمنح القارئ الافتراضي الوعي أنه أمام عالم ورقي من صناعة اللغة، ويستبق الراوي بتوظيف تناص من أجل التعبير عن وقع الأمر عليه، وصعوبة معرفة أن زوجته نجوى قد تزوجته طمعا في أمواله فقط، مما عكس سلباً على حياته وكانت منعرجاً أسهم بطريقة غير مباشرة في وقوعه في الخطيئة.

يُحم الراوي القارئ بقوله: "أحس أنني أخفقت في هذه الزيارة. لن أرتاح أبداً!".. إن أعصابي تتدهور. لقد خسرت منصبي في ثانوية "عباس لغرور"، وأنا الآن أخشى أن أخسر منصبي في دبي. لقد كنت أنوي أن أكتب أربعة بحوث على الأقل في موضوعات تربوية. الأفكار موجودة، ولكن الهدوء يجعل من المستحيل إنجاز أي شيء. سيطلبون مني أن أقدم طلب الترقية المدرسة بدبي. وإذا لم أستطع سأتعرض للفصل من منصبي!، والترقية لا تكون إلا بتقديم رؤى جديدة في التربية، والرؤى الجديدة تحتاج إلى هدوء وراحة بال، وهو ما أخده السيد فراس."[2]

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص49.

يُشارك الراوي المتلقي بقصد اطلاعه عن معناته مع التوتر في زيارته لبلد زوجته وخاصة أخيها فراس، الذي أحدث فوضى أثرت سلباً على حصوله على الهدوء، من أجل التركيز على عمله، حيث صرح له بخوفه من خسارة منصبه الجديد بدبي، كما خسر منصبه القديم في ثانوية "عباس لغرور" ببلده، بسبب الشروط القاسية التي تفرضها مدارس دبي، من وجوب تقديم أفكار جديدة في التربية، وما يمنعه عن ذلك هو عدم توفر شرط الهدوء، الذي يسمح له بكتابة بحوث تحمل في طياته رؤية جديدة، وتقديمها حتى يحصل على طلب الترقية بمدرسة دبي، فانشغاله بأخي زوجته نجوى يوتر سلباً عليه رغم وجود الأفكار، مما يجعل التركيز على كتابة البحوث أمراً مستحيلاً.

يدمجه الراوي في عملية البناء بقوله: "إنني أحرر هذه الفقرات من هذه الرواية المضنية التي لا تمثل تطبيقا مرضيا لنموذج رواية ميتاسردية كتبها ناقد سرديات متألق في اتحاد كتاب دبي. كنت شاهدت حصة تلفزيونية في القناة الخامسة الفرنسية عن سيرة ولي العهد بريطانية (إدوارد) الذي أغرم بالمطلقة الأمريكية "واليس" وتخلى عن العرش من أجلها. كان قصره بفرنسا في منتهى الروعة والرومانسية."[1]

عمد المؤلف استحضار القارئ في عملية بناء الكتابة داخل الرواية، عبر التصريح له بصعوبات التي تعترضه أثناء الكتابة، ويشركه حتى يتفاعل مع النقد الذي يقدمه لذات الكاتبة عن عدم تقديم تطبيق مرضي لنموذج رواية ميتاسردية، قام بكتبتها ناقد سرديات متألق في اتحاد كتاب دبي، ليدرك أن السرد واع بذاته، بمعنى اكتشاف القارئ أنه أمام عالم ورقي متخيل من صنع اللغة، أي عالم مُتخيل لا واقعي.

يستحضره بقوله: "الكتابة بالنسبة لي هي الخيط الآخر الذي أتخذه مهربا من الحياة أو مسوغا للحياة. خيوط الأحداث والوجوه الكئيبة لعبود وأمثاله تلاحقني وتربكني عند كتابة هذه الرواية.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص50.

أجد عزاء ما في قراءة وأنا الآن أفتح صفحات رواية "قواعد العشق الأربعون" لأليف شباك، الكاتبة التركية الممتعة. أحس أنني مقصر في حق الكتاب المحدثين بعين كاوا لانغماسي في قراءة سرديات أصقاع أخرى لا تدغدغ أشجان النوستالجية في وجداني."[1]

يُقحم في بناء عملية كتابة الكتابة داخل الرواية، حيث يصرح المؤلف بأهمية الكتابة بالنسبة له، فهي طوق النجاة من الواقع المرير الذي يعيشه ويضغط على صدره، كما أنها ملاذه حتى يتمسك بالحياة، يصرح بأن ما يربكه أثناء الكتابة لهذه الرواية، هو ملاحقته من طرف شخصية عبود وأمثاله التي تعكر مزاجه وتوتره وتنغص عليه انسجامه، رغم ذلك فإن عزاءه لتخلص من الضغط هو تصفح رواية "قواعد العشق الأربعون" لأليف شباك، الكاتبة التركية الممتعة يصرح له بشعوره بالأسى من تقصيره اتجاه الكُتاب المحدثين بعين كاوا، بسبب اهتمامه بسرديات غريبة عنه لا تؤثر فيه، ولا تُحيْ روح النوستالجية في وجدانه.

يشرك الكاتب القارئ مرة أخرى بقوله: "أفكر في أن أجعل عبود بطلا لهذه الرواية وأضيء تضاريس نفسيته سيكولوجيا، وأفضح أساليبه الماكرة في الاستيلاء على حقوق الورثة، ولكنني أخشى أن أضيف عذابا آخر إلى عذابي. لن أسمح له أن ينكد علي بهذه الرواية."[2]

يستمر في استدعاء بهدف كشف عملية بناء الكتابة أمامه، عبر التصريح له برغبته في جعل شخصية عبود شخصية بطلة في روايته، ويسلط الضوء على دراسة نفسيته سيكولوجيا وكشف ألاعيبه ونصبه واستحواذه على حقوق الورثة، وتصريحه للقارئ بخوفه من هذه الدراسة التي قد تؤثر سلباً عليه، فتزيدُ من معناته مع روايته.

يستدعيه في السرد بقوله: "توقف عن الكتابة، وضع القلم الياباني الأزرق (BE-DC DX) على الطاولة وأخذ يستعيذ فيه ماضي عبود الذي يفرض نفسه عليه فيبعده عن الكتابة ويبدد

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص61.

أفكاره عندما تأتلف وتهم بتشكيل نسق فكري منطقي. عندما ينبثق شبح عبود مخترقا سحابة ذهنه فجأة. تتبعثر أفكاره كما تتبعثر أسراب النحل وقد داهمها سارق العسل."[1]

يورطه بغية مواصلة فضح عملية البناء أمامه، من خلال وضعه أمام حقيقة صناعة العالم الخيالي باستخدام اللغة، هذا العالم الذي ينسجه ويتحكم في معالمه كما يشاء، يصرح له بالصعوبة التي تقف كحجر عثرة أمام مواصلته الكتابة، لذا يعمد لتوقف عن كتابة الرواية، من أجل تقديم له السبب وراء ذلك الانقطاع، والمتمثل في استرجاع الراوي لماضي عبود، الذي ترهق وتقلق وتوتره وتشتت ذاته خلال الكتابة هذه الرواية الميتاسردية، أصبح عبود أحد المُعيقات التي تعرقل صفوته لتركيز على كتابة روايته.

يؤثر الراوي على تفكير القارئ الافتراضي، بقوله: "الارتخاء الذهني يعصف بي ويدفعني إلى تجنب المواقف المتوترة التي ترفع الضغط، والركون إلى الغفوة في المساحات الوردية من الأحلام. إن الكتابة في موضوعات وأحداث قديمة أو حديثة تفرز التوتر ذاته الذي تفرزه تلك الموضوعات والأحداث لحظة وقوعها... الكتابة تتغدى بالذكرى الكامنة في الذاكرة، وإذا كانت تلك الذكرى بائسة فإنها تفرز حزنا مر المداق، وإذا كانت سعيدة فإنها تفرز حزنا أكثر كثافة ومضضا؛ لأنها تبعث اليأس المطلق فاستعادة ذلك الموقف الذي تجسده تلك الذكرى... هل يعني هذا أنني أريد أن أضع حدا لهذه الرواية دون أن تكتمل؟ وهل هناك نهاية مبتغاة في بناء هذه الرواية؟ لا أظن ذلك؟"[2]

هذا الاستحضار للقارئ أثناء الحكي، هدفه منه اطلاعه على عملية بناء الكتابة، من خلال تطرق الراوي للحديث عن نوع من أنواع الكتابة التي تتضمن موضوعات حديثة أو قديمة، لكن هذه النوع من الكتابة يحمل تيمة الحزن، يفسر لقارئه الافتراضي بأن الكتابة مصدرها الدائم والأساسي هي الذكرى الكامنة في الذاكرة، بمعنى أن هذه الذكرى تحمل معها رياح الحزن أو نسائم السعادة فبمجرد فعل استرجاعها أو استعادتها في لحظة ما من لحظات الحنين للماضي

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص73-74.

(نوستالجية) يتولد عنها مباشرة الشعور بالحزن، ومن خلال طرحه لتساؤل حول وضع نهاية للقصة الموزاية وهي قصة بومسلة التي لم تكتمل بعد، إذا كانت هناك غاية محددة من بناء هذه القصة، والهدف من كتابة نهاية لها، يصل إلى نتيجة أن لا وجود لهدف يرجوه تحقيقه من قصة بومسلة، أي الراوي يسأل القارئ المساعدة في اتخاذ قرار مهم وصعب في الوقت نفسه.

يستدعي الراوي القارئ مرة أخرى، بقوله: "تقطع حبل هذه القصة كي تعود إلى سيرة عبود الذي كان يتأهب لأداء فريضة الحج! .. عبود يحج؟! هل يعتقد أن ذنوبه ستمحى بأداء فريضة الحج؟! وكيف سيقابل ربه وهو يأكل مال اليتيم ويتحايل على الورثة فيبتلع حقوقهم وكأنه تمساح ضار؟!"[1]

يُقحمه في هذا المقطع حتى يتفاعل مع أحداث الرواية، ولا يبقى مجرد مراقب لها، بل يتفاعل معها فكريا وعاطفيا ليهدم الحاجز الزجاجي بينه وبين الرواية، بُغية الكشف عن عملية تأليف الرواية، يُصرح له بتنقله من سرد قصة بومسلة (القصة الموزاية) لسرد قصة كمال عبد الرزاق في الرواية، هذا ما يمنحه القدرة على استيعاب أليات الميتاسرد في الرواية، هذا الاشراك هنا بهدف نقد ظاهرة اجتماعية في عين كاوا، والمتمثلة في التمسك بالدين وغياب الأخلاق أي تسليط الضوء على ممارسة الدين ظاهريا دون التعمق في جوهره، لذا عمد الراوي/الناقد إظهار التناقض بين سلوك الفرد الفاسد، الذي ليبس عباءة الدين وارتدائه للباس الاحرام لأداء فريضة الحج، بمعنى يسعى الناقد لتوضيح وتصحيح المفهوم والمغزى الحقيقي من أداء هذه الشعيرة التي تنبع من قلب المؤمن الطامع في تقرب من الله عز وجل، ولا تمسح ذنوب ظلم العباد والتعدي على حقوقهم، لذا نجده يعمد لاستثارة عواطف القارئ وروحه الدينية، لسوء توظيف الدين بسبب المعتقدات الخاطئة، التي تسمح بتلك الانتهاكات التي نهى عنها ديننا الحنيف، والتأثير على القارئ لتغير رؤيته، واتخاذ موقف ضد تلك الممارسات، التي ليس لها صلة بالدين الإسلامي. يدرك حينها القارئ أن السرد واع بذاته.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص85.

يُشرك الراوي القارئ الافتراضي مرة أخرى، بقوله: "المعركة محتدمة بيني وبين عبود غير متكافئة؛ فهو يملك المال والجاه ويستطيع أن يشتري ضعاف النفوس من القضاة، ومع ذلك فإنني لن أستسلم، سوف أستعيد حقوقي وحقوق الورثة، وخاصة الوريثات من شقيقاتي الإناث اللواتي لا يستطعن مقارعة عبود.

سوف أجمع وثائق ملف الفريضة واتصدى لعبود، والله يوفقني. بعض الوثائق تحتاج إلى شهود، وبعض الأموال التي ابتلعها تحتاج إلى شهود أيضا.

"كنت أريد أن أرتب لقاء مع خالي أرتب لقاء مع خالي برفقة موثق أو محضر قضائي حتى أسجل شهادته التي سوف أحتاج إليها في المحكمة دون شك ..."[1]

يستدعيه حتى ينقد قضايا اجتماعية في مجتمع عين كاوا، من خلال حديثه عن الصراع النفسي الذي يعيشه في خضم التطورات، التي وصلت إليها قضية رفض أخيه عبود بيع البيت العائلي وأخذ الورثة لحقهم في الارث، حيث يضعه في صورة هذا الصراع الذي تميل كفته لصالح عبود الذي يملك سلطة المال والنفوذ، هذه القوة تفتح باب النصر لعبود خاصة مع انحطاط الأخلاق والفساد القضائي (الرشوة) في مجتمع عين كاوا، وهذا ما يضمن وضع قضية البيت العائلي في جيبه (عبود)، رغم ذلك فإن الراوي يتحدى كل الظروف القاسية لاسترجع حقه وحق الورثة، ويتصارع ضد الباطل (عبود) متسلحا بقوة الحق، يستعطف المتلقي عبر حديثه عن أخواته البنات، لأن لا حيلة لهن بقوة أخيهم عبود، يحاول جاهداً جمع كل الأدلة والشهود لتحويل خسارة القضية إلى فوز ونصر محقق، بمعنى يحاول فتح الطريق للقارئ بوضع مجتمع عين كاوا تحت المجهر، ليترصد المادية، والأنانية، وغياب الأخلاق، وتفشي ظاهرة رشوة القضاة، وجفاء العلاقة بين الإخوة، مما يؤدي إلى قطع رابطة الدم التي لم تعد تهم أحداً غير خال الراوي الذي يرفض التدخل لحل مشكلة الإرث بقوله الحقيقة.

ليستحضر القارئ أثناء تفكيره في قصته بومسلة، بقوله: "إنني أفكر في مصير بومسلة بقصتي القصيرة التي أكتبها، هذه القصة التي بدأت أحس بضرورة وضع حد لها، لأنها لا تتكئ على سرد أو الأحداث بقدر ما تعتمد على الكتابة الإنشائية الجبرانية، يبدو أن لي موهبة

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص85-86-87.

في التعبير أكثر من موهبتي في التفسير؛ السرد جوهره تفسير لجوهر الحياة والمواقف والأحداث، وليس تعبيرا عنها، الشعر تعبير عن الحياة، وإذا أراد أن يفسر انحدار إلى درك النثر. طبعا ليس المقصود به ذلك التفسير الذي نلمسه في روايات دوستويفسكي أو في أسلوب دوستويفسكي السيكولوجي وأسلوب همنغواي السلوكي. ولعل القدرة على المزج بين هذين الأسلوبين مبتغى الكاتب."[1]

يشركه ليواصل الكشف عن عملية بناء الكتابة داخل الرواية، عن طريق التصريح له بانشغاله بمصير شخصية بومسلة في قصته الموزاية، ووضع حد لها كونها تعتمد على الكتابة الانشائية الجبرانية، وتصريحه بامتلاك موهبة التعبير أكثر موهبة التفسير، لكن السرد يعتمد على التفسير لا التعبير كالشعر الذي ينحدر لنثر إذا سلك نهج التفسير، والتفسير ليس بالمعنى الذي تحمله روايات دوستويفسكي أو في أسلوب دوستويفسكي السيكولوجي وأسلوب همنغواي السلوكي، رغم ذلك فكل كاتب يهدف لتحقيق القدرة على المزج بين هذين الأسلوبين (أسلوب دوستويفسكي السيكولوجي وأسلوب همنغواي السلوكي).

يحاوره في السرد، يقول: "أعرف أن عين كاوا تغيرت كثيرا ولم تعد مناسبة لنجوى الطموح التي تريد أن تبلغ قمة برج خليفة، ولكن الأجنحة الرومانسية ستذوب يوما كما تذوب أجنحة الشمع على صخرة الواقع..

"دبي ليست لنا!"

"عين كاوا هي الملاذ، هي الصخر"

فهل تظلين تكابرين يا نجوى

وتدسين رأسك في الرمل كنعامة بلهاء؟!"

أحيانا تخفي نجوى خصلة الشعر التي تفلت من سطوة الإشارب وتقذف بالسؤال في وجهي:

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص102

"وماذا يفعل هذا (وتشير إلى سمير) في عين كاوا؟

وأرد عليها السؤال نفسه، كما ترد كرة مطاطية نابضة.

"وماذا يفعل في دبي؟"

تطرق رأسها وتغرق في صمت ثقيل."[1]

يُدمجه الراوي/الناقد من أجل نقد شخصية نجوى زوجة كمال، من خلال هذا الحوار الذي يحمل في طياته تساؤلات تظهر الحالة النفسية التي يعيشها كمال، بسبب تعنت وتسلط وعناد زوجته نجوى، وحيرته وقلقه من مستقبلهم المجهول، الذي يتحكم فيه الاختيار بين البقاء والعيش في عين كاوا، الأرض، والأصل، والجذر أو العيش في دبي التي تمثل الاغتراب بالنسبة له، ليقوم بنقد واقع عين كاوا القاسي والمرير، الذي يجعل نجوى ترفض فكرة التعايش معه وتفضيلها لمدينة دبي، ببنياتها الشاهقة وأبراجها، التي تحلق بأحلامها فوق السحاب محاولة التأثير على شخصية كمال المغترب بالعدول عن قراره، لكن دون جدوى لأن شوقه وحنينه لأرضه الملاذ والصخر يوقظه ليشد من عقدة العيش في وطنه.

يُدمجه في السرد، يقول: "تنزل في المحطة، وتشق طريقك في زحام الباعة المتجولين على رصيفي الشارع الطويل. الملابس جاهزة والأحذية النسوية والصابون "FA" و"PALMOLIV" و"LUX"، وشفرات الحلاقة والأقمشة، وحتى الإبر والمشروبات الغازية المستوردة كانت مكدسة على جانبي الشارع الطويل.."[2]

يورطه في عملية الكتابة، عبر مُخاطبته مباشرة من خلال قوله مثلا: تنزل وتشق، حتى يصبح القارئ عنصراً فعالًا في المشهد لا مشاهداً له، فالراوي يقصد القارئ بذاته ليُقحمه ويجعله يتماهى بغية أن يعيش دوره داخل المشهد الواقعي، من خلال تنشيط ذاكرته بأسماء لعلامات تجارية حقيقية لتسحبه تجربته معها وتضفي حالة من الألفة لديه، ويعيش حلم الحقيقة

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص114-115.

[2] المصدر نفسه، ص115-116.

في الشوارع الشعبية التي تعج بالازدحام وأصوات الباعة وروائح العطور والصابون المتناثرة في الهواء، والعرض المنتجات المتنوعة والمختلفة على رصيفي الشارع الطويل، حيث يقوم القارئ الذي أصبح دور بالتجوال والتدقيق في كل التفاصيل الصغيرة، وكانه يقوم بتصوير وتسجيل فديو لعالم مادي تخنقه الفوضى، ليكون وجوده من أجل تحقيق غاية ميتاسردية وهي كسر الايهام بالواقعية.

يحاوره ليخبر عن سبب قلقه، يقول: "وتذهب إلى البيت فتقابلك زوجتك الطيبة ذات الوجه المتبتل الذي طُبعت سنابك الزمن على صفحته.

"هل تريدين أن تذهبي معي"؟

""إلى أين"؟

"إلى الأرض"

"والأولاد"؟

وتفحص بلاط الغرفة الذي يذكر برقعة الشطرنج، ثم تبلع ريقك وتقول في صراحة:

لقد برئت منهم"!

ويتهدج صوت زوجتك ذات الوجه المتبتل وتنفجر باكية.

"إذا أرادوا أن يلتحقوا بنا فإن المحراث في انتظارهم".

كان صعبا عليها أن تتخذ قرارا. هل تذهب معه وتترك أبناءها الثلاثة يضيعون في المدينة؟ هل تفرط في رفيق دربها؟ هل تتركه يسافر وحده بعد هذا العمر الذي يثقل كاهله؟ وكيف تقنع أولادها بالذهاب معه؟ "سالم"

و"عبود" و"جابر" يستحيل أن يتخلوا عن مدينة الجسور المعلقة الجميلة. ... هل يقبلوا أن يهجروا الأضواء القزحية الجميلة التي تزين المدينة؟ هل يقبلون أن يأكلوا كسرة الشعير والمرمز بدلا من "صاندويشات الهامبورغر."؟"[1]

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص128-129.

يستحضر الكاتب القارئ في هذا الحوار الخارجي من قصة بومسلة، ليشاركه في بناء عملية الكتابة داخل الرواية، حيث يجد القارئ نفسه مشاركا في مشهد حول اتخاذ قرار مصيري لعلاقة بومسلة وزوجته اللذان يعيشان التشتت، من خلال مخاطبة الكاتب له بطريقة مباشرة ليلعب دور شخصية البطل بومسلة في الحكي، ويتفاعل مع الشخصيات والأحداث: "تذهب إلى البيت فتقابلك زوجتك" و"تفحص بلاط الغرفة ... ثم تبلع ريقك وتقول بصراحة"، "لقد برت منهم" وغيرها، ليعيش القارئ تجربة شعورية ومادية تتمثل في صراع الذات بومسلة وذات زوجتة من خلال اختيار الزوجة قرار العود للأرض رفقة بومسلة أو البقاء مع أبنائها في المدينة، هذه الصرخة الروحية للزوجة تُعبر التي عن حيرتها وقلقها الذي تعيشه، لكن رغم المعاناة النفسية وصعوبة قرار الاختيار تجد الذات (الزوجة) نفسها متعلقة بذات أخرى (زوجها بومسلة) منقدتها من زئير الوحدة ووحشتها، أي عيش الروحين في جسد واحد لا يمكن فصلهما أبدا مهما حدث بمعنى أن ذات الأخر (بومسلة) يمثل للآنا (الزوجة) السند والوطن والحضن الدافئ الذي لا يعوضه أي إنسان أخر.

يُخاطبه قارئه الافتراضي، بقوله: "إنني أترجم معاني هذا الحوار المقتضب الذي دار بيني وبين والدتي من العامية للفصحى، حتى لا أضطر إلى شرحه في الهامش، رأفة بالقارئ الكريم الذي أتصوره الآن يسألني:

"كيف حرصت على كتابة الحوار باللهجة المحلية أحياناً؟!"

إنني أكتب وأنا أتخيل قارئا يقرأ ما أكتب. نحن نكتب لقارئ افتراضي ولا نكتب لأنفسنآ. فرويد يقول إننا نكتب كي نحقق رغبات مكبوتة. وانا أشك في ذلك. نحن نكتب كي نواجه الفناء والعدم، ونعيش في أذهان القراء."[1]

يوجه الراوي كلامه للقارئ الافتراضي في هذا الحوار، ويصرح له بعملية الكتابة داخل الرواية، أي يصرح له بأنه مشارك في كتابة السرد، من خلال تصوره أمامه وهو يسأله عن سبب حرصه توظيف كتابة الحوار باللهجة العامية، لذا كان يعمد لترجمة العامية للفصحى حتى يحرص على يفهمه مباشرة ولا يستعين بالشرح في الهامش، يهدف الراوي هنا لوعيه بتقنية

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص137.

التناص التي يُوظفها داخل السرد، يؤكد له بأن كتابة الميتاسرد تنمح للقارئ دوراً جديداً وفعالاً يُغير من علاقته بالنص، بمعنى أن عملية الكتابة لم تعد صناعة أحادية تعتمد على عنصر واحد، بل صناعة ثنائية تعلن عن اتحاد طرفي العملية التواصلية، وهذه التقنية الميتاسردية (اشراك القارئ) تُضفي على السرد روحها السحرية، بهدف إنتاج المعنى وكسر الايهام بالواقع واخباره بمعارضته لرأي فرويد بأن الكتابة تحقيق لرغبات، ويؤكد أن الكتابة بالنسبة له وسيلة وأداة لمواجهة الفناء، والعدم، والعيش في أذهان القُراء، لهذا يكتب لقارئ افتراضي يقرأ ما يُكتب له.

4 – التناص:

تُعد تقنية التناص أداة سحرية تُساهم في تفعيل الأبعاد الجمالية للنصوص الأدبية؛ إذ تعمل على استدعاء نصوص سابقة مضمرة، تعزز من دلالة النص الأصلي وتكسبه فخامة وزخماً تعبيرياً، تدفع بالقارئ نحو عوالم تأويلية، يتحول فيها السرد إلى تحفة، ونتاج فني راقي. يُكسب تواجده في النص عملية بناء الكتابة.

التناص في رواية "أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا"، لوحة فنية بريشة فنان، ترك أثراً جمالياً يشع بدلالات أضفت رونقاً على السرد، فكان التناص في الرواية ساحة لتعدد الأصوات، الذي يجعل من فعل الكتابة عملية إعادة كتابة مستمرة، حيث لم تخل أي صفحة من الصفحات الرواية من جماليته، التناص في الرواية غاية الكاتب لنسج روايته الميتاسردية، حيث نسج روايته الإطار وقصته الموازية "عمي بومسلة"، مما أضاف لمسات سردية امتزج فيها جموح الخيال وقسوة الواقعية؛ فيغرق القارئ في متاهة وهم القدرة على كتابة الرواية الميتاسردية، وهم تسحقه واقعية صعوبة كتابة هذا النوع من السرد، لذا المستحيل يثبت أقدام القارئ بأرض الواقع، حتى يعيش وهم الحلم المنشُود.

اعتمد النص الروائي الذي بين أيدينا على مجموعة من النصوص الأدبية على النحو الآتي: يقول: "(بوشلغومة الذي أسس دولة ومات وهو لا يكاد يملك من حطام الدنيا شيئا)"[1]

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص5.

تتجسد معاني الحب والإخلاص للوطن والإيثار في أبهى صورها، عندما يتم استدعاء شخصية الرئيس الراحل للجزائر هواري بومدين الملقب بـ: (بوشلغومة)، الذي أفنى حياته من أجل تأسيس دولة الجزائر الحديثة، مترفعا عن كل مغريات المنصب من سلطة وقوة ونفوذ وقد شكل حبه واخلاصه، وأمانته لوطنه ثوابت مقدسة، التي وجهت مساره السياسي والقيادي، فكان نموذجاً في الإيثار وإعلاء المصلحة العليا لشعب بلده على مصالحه الخاصة.

ويقول: "(هل يعني قولي هذا أنني أرفض التشبث بوطن؟!... كلا!، إنني مستعد أن أفدي حفنة من تراب وطني بدمي)."[1]

يُظهر هذا التناص مدى تمسك الراوي بالقيم الوطنية، فبالرغم من مشاعر الاعجاب والانبهار ببلد آخر، إلا أن النزعة الوطنية سرعان ما تستعيد حضورها، وتتفوق على تلك المؤثرات التي حجبت وعيه العقلاني. مما يقوده للحظة إدراك للحقيقة، تُبديد فيها الشكوك وتستعيد الذات توازنها واستقرارها.

ويقول: ""السراق يريدون فوضى كي ينهبوا المحلات، والحكومة تريد الفوضى حتى تبرر وجودها الصارم"

...

"هل سياتي اليوم الذي يختلف فيه مجموعة من لاعبي الدومينو أو الشطرنج فيغلقون الطريق ويمنعون الناس من الوصول إلى بيوتهم!""[2]

لقد استعان الراوي بهذا التناص، بغية تصوير مشهد تفجر الأزمة في الشوارع عين كاوا في الرواية، حتى يبين عبرها تفاهة العوامل المتحكمة في مصير الشعوب المستضعفة، والتائهة والمحاصرة تحت وطأة قوتين؛ ألعهما: تمثل خرقاً للقانون والأخرى تُمثل قوة القانون ذاته، وهذا ما يؤثر سلباً على المجتمع الذي يعيش حالة من القلق الدائم، وتُكتم أحلامه، وتقوض طموحاته في التغيير والعيش في أمن واستقرار.

---

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص22-23.

ويقول: ""لقد خدعتم عين كاوا ولم تخدعوا الوزيرة"

"يجب محاربة الخيانة الالكترونية"

"هناك خطة لإنقاذ الباكالوريا"

"التسريبات جريمة ضد المترشحين وعائلاتهم"

"اللعب بعين كاوا خط أحمر"

"مؤشرات عديدة توكد وقوع القطاع في مؤامرات كبيرة" و"ضرورة التحقيق مع عمال ومسؤولي ديوان الامتحانات والمسابقات"

"ضرورة التحقق مع عمال ومسؤولي ديوان الامتحانات والمسابقات""[1]

يصور الراوي ظاهرة اجتماعية برزت في مجتمع عين كاوا، والمتمثلة في تسريب أسئلة شهادة البكالوريا؛ إذ ينقل السارد عبرها مشهداً درامياً يجسد تداعيات هذه الأزمة الناجمة عن سوء استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة. وقد استهدفت هده الممارسات ضرب قطاع التربية والعبث بمستقبل الطلبة، والنيل من مصداقية هذا الامتحان الوطني المصيري، وفي هذا السياق جاء تصريح وزيرة التربية لوسائل الإعلامّ، حتى تعكس حجم التوتر السياسي المحتدم، ويفضح أبعاد المؤامرة التي حاولت طالت المنظومة التربوية.

ويقول الرواي: ""في النهار تجارة وفي الليل حجارة!""[2]

تحمل هذه المقول دلالة تُحيل على فئة من الأشخاص الذين ... مشاغل الدنيا في الحياة نهاراً، بينما يستسلمون ليلاً للنوم عميق كالحجارة، غافلين عن ذكر الله والثناء عليه، بيد أن استدعاء الراوي لهذا التناص يهدف منه تحقيق أبعاد دلالية مغايرة؛ تتمثل في رصد حالة الفوضى العارمة التي اجتاحت شوارع عين كاوا على مدار الساعة، ودون توقف، إذ إذا النهار وسيلة لعرقلة حركة المارة وابتزازهم بفرض دفع إتاوة مادية مقابل العبور، بينما تحولت الساحات

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص31.

ليلاً إلى مسرح للاحتجاجات والمظاهرات مع رجال الشرطة، وقد أضفى هذا التكثيف التعبيري عمقاً مأساوياً يُصور معاناة المجتمع واستغلاله بأبشع الوسائل.

ويقول الراوي أيضاً: ""قالها بشير عرابي، الله يرحمه!"

"ماذا قال؟"

"الفأر ما يدير عولة، وعين كاوا ما تدير دولة"

...

"الهمبر!"، مثل "بوراس" ..."[1]

ينزع هذا المونولوج نحو استدعاء أمثال شعبية وشخصيات تاريخية؛ بهدف إبانة عجز الفرد محدود التفكير عن تحمل مسؤولية تأمين مستقبل جماعة عين كاوا, كما يسعى السارد من خلاله إلى تبين مظاهر عدم استقرار، والتشتت، والضعف البنيوي الذي يكتنف هذا المجتمع والحيلولة دون امتلاكه للمقومات السياسية، والعسكرية، واقتصادية الكفيلة ببناء دولة.

ويقول أيضاً: ""الحسنات في رمضان لا تقتصر على الصوم والصلاة بل تتجاوزها إلى إصلاح ذات البين""[2]

يُقدم الراوي المفارقة القائمة بين الممارسات الشعائرية الدينية والسلوك الاجتماعي للأفراد فهو يعمد إلى توظيف الخطاب الديني، كآلية للتذكير والتوجيه، سعياً إلى تقويم المفاهيم المتصلة بالعبادات في شهر رمضان، والتأكيد على أن مقاصد الصلاة، والصوم التي تتجاوز الأبعاد التعبدية المحضة إلى إصلاح العلاقات الأسرية، وإحياء أواصر المودة والوئام بين أفراد المجتمع الواحد.

استند النص الروائي إلى نص آخر في رواية، يقول: ""اليوم تعود إليك الأرض يا عمي بومسلة تنهض صباحا، تصلي الفجر في المسجد الصغير الذي نساب أذانه من صومعته الناصعة البياض عبر خيوط الفجر التي تصله بأذنيك... تسأل البواب وتطرق الباب ثم تدخل

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص38.

كي تقابل رئيس البلدية البدين الذي يقدم لك وثيقة إعادة الملكية وكأنه يقتلع ضرسا مسوسا من فمه، تدسها في جيب سترتك الكبير، ثم تركب ذلك الباص المنهك... وتتأكد من وجود وثيقة الملكية في جيب سترتك، ثم تنحدر للأرض التي فارقتها منذ عشرين سنة. تفتح يديك الطويلتين المعروقتين وتحتضنها، كما تحتضن صدر أم بعد غياب طويل. تجثو على ركبتك. تغرز أصابعك في قشرتها، تقتلع قبضة تراب أسمر.. تشم رائحته الخزامية التي تحس بها في رئتك أروع من كلا العطور التي تملأ رفوف محلك المفلس."[1]

لقد عمد الراوي إلى استدعاء إحدى الشخصيات البطلة من مدونته المسرحية، والمتمثلة في شخصية "عمي بومسلة"؛ بغية نسج خيوط قصة موزاية داخل المتن الروائي، ويهدف هذا التناص إلى تفعيل تقنية الميتاسرد، ويبرر السارد التشابه القائم بين شخصية "عمي بومسلة" المسرحية وشخصية "كمال" الروائية، لتظهر عبرهما تمية الاغتراب عن الأرض/الأم لعقدين من الزمن (عشرين سنة)، قبل العودة والارتماء في أحضانهما.

استدعاء تناص أدبي، يقول الراوي: ""تبذُر التراب في التراب. تبكي. تضحك. تتمرغ على البرسيم الأخضر الذي كان ينمو وحده كالأيتام. ثم تنهض وتركض كما كنت تفعل وأنت شاب يافع. تتلمس الحجارة الناعمة. تمد يديك إلى أشجار النخيل التي كانت مصفرة عارية، كحُطام سفن على إثره غارة شعواء شنتها العواصف الرعناء والأعاصير الهوجاء. تحضنها بحنان فياض ثم تتمتم معتذرا:

"يا أشجاري المسكينة!.. لم اهجرك طائعا. لم أخنك مخيرا. عفوك يا أرضي الحبيبة التي شربت النور سنابلك وريحانك. لم أبعك، ولم أرهنك. كل ما في الأمر أنني حملت سيفي ودافعت عنك حتى الموت. وأوشكت أن أنتصر، ولكن يدي وهنت. عندما زعموا لي أنهم سيوفرون لك رعاية وحماية أفضل مني. ..."[2]""

لقد أسهم هذا التناص في تعزيز تمية المعاناة، الناتجة عن الاغتراب والابتعاد عن الوطن إذ يُظهر المتن الروائي عمق الأواصر العاطفية التي تربط الإنسان بأرضه، وهي علاقة متجذرة

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص62-63-64.

[2] المصدر نفسه، ص69.

لا تتأثر بمسافات الانفصال الفزيائي، ويتجلى ذلك في هذا السياق صراع ذاتي بين إرادة البقاء وحتمية الرحيل التي فرضتها الظروف القاسية على شخصية "بومسلة"، وتتحول شجون الغربة وشوقه العارم إلى المغامرة في أرض أخرى، من أجل العيش والمقاومة، كما تنكشف في النص ملامح الحزن والندم اللذين يمتزجان ليرسما مأساوية الفراق في روحه، محاولاً التماس المبررات لتخفيف وطأة الوجع، وتهدئة اللحظات المثقلة بالآلام الفاجعة.

ويستدعي نص روائي آخر، يقول: "... زرت اليوم مكتب محاماة يديره الأستاذ علواني. كان صديقا قديما من مرحلة الطفولة. لم يختلف كثيرا عما كان عليه في سن المراهقة. عندما ذكرته بذلك المشاغب الذي كان يبادل معه القصص المصورة (Bleuk . Akim . Miki . Trazan) انشرحت أساريره التي كانت منقبضة واحتضنني بحرارة.

"كل شيء تغير" قلت:"أجل كل شيء تغير.. عين كاوا التي نعرفها لم تعد هي عين كاوا"

"ضحك، ثم مدّ لي كرسيا وثيرا. مكتبه مؤثث بشكل مقبول. مكتب عريض وأرائك وثيرة. وخلفية ذات رفوف مليئة بكتب القانون المدني والقانون الإداري خاصة."

"العمران تغير نحو الأفضل، والناس تغيروا نحوا الأسوأ!"

"صحيح.. أين تقيم الآن؟"

"بعين كاوا مؤقتا"

"عين كاوا؟ ما الذي حملك على المجيء من دبي إلى عين كاوا؟ أنا نفسي تركت عين كاوا منذ عشر سنوات".

"وأبن تقيم الآن، في أم الجواري؟"

"أقيم في الخروب. هناك لا يعرفك أحد، تستطيع أن تعيش بهدوء وسلام، وتكون قريبا من قسنطينة.."

"سنكون جيران إن شاء الله.. أنا بصدد بناء منزل بالمدينة الجديدة القريبة من الخروب"."[1]

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص70-71-72.

يعكس هذا الحوار الخارجي الذي جمع كمال وصديقه المحامي "علواني"، يسعى السارد إلى طرح رؤيته النقدية لمجتمع عين كاوا، مبرراً مفارقة اجتماعية تكم في التطور المادي مقابل ضياع القيم وسلوكياته؛ إذ تراجعت المبادئ الأخلاقية والإنسانية في هذا العصر، أمام حُمى التغير والتحول مما أدى إلى انحطاط قيمي واضح لمجتمع عين كاوا، كما يعكس هذا الحوار الخارجي حالة الترحال والاغتراب التي يكابدها "كمال" في بحثه المُضني عن السكينة، والراحة والهدوء، والاستقرار، وتتفجر النوستالجيا والحنين إلى مرحلة الطفولة عبر صديقه المحامي. إذ أصبح الحنين وسيلة لاستحضار ماضٍ عصف الزمن بتحولاته، لتُدفن فرحت الحنين للماضي في قلب "كمال" الطفل أمام جفاف مشاعر صديقه، فلم يعد فلم يعد "كمال" يجد في حاضره المادي الجاف تلك العواطف الإنسانية، خاصة بعد تحول عين كاوا إلى بيئة صلبة كحجارة تفتقر إلى الروح الإنسانية وتَغيبُ فيه القيم لصالح الذاتية.

ويقول الراوي: ""سوف أسأل وأخبرك يا ماما؟"

"جمعت مبلغا من المال وأريد أن أرسل أحدا يحج نيابة عني.."

تأملت قليلا في أرضية الغرفة الدافئة ذات النافذة المحكمة الإغلاق ثم استأنفت.

"قال لي عزالدين زوج مروة: الناس في هذا العصر لم يعودوا محل ثقة، فقد يكلف الواحد منهم لأداء فريضة الحج بدل غيره، فيأخذ دراهمه ويأكلها، ويوهمه بأنه نفذ رغبته."

"سوف أسال يا ماما وأرسل شخصا ثقة كي يحج بدلك""[1]

يسعى السارد في هذا السياق إلى تفكيك التحولات الاجتماعية البنيوية التي تشهدها المجتمعات المعاصرة؛ حيث سلط الضوء على قضية "الحج البدل"، بوصفها مدخلا كاشفا للمآلات الناتجة عن هذا التحول، وتظهر هذه التجليات في تراجع المنظومة الأخلاقية للإنسان المعاصر، وطغيان النزعتين المادية والأنانية ، وبروز مظاهر الانتهازية والاحتيال، وفي ظل هذه التغيرات، يغدو العثور على شخص ثقة للقيام بمهمة "الحج البدل" أمراً بالغ الصعوبة وهذا ما يعكس مدى تمسك الأفراد بالدين، الرغم كل التحولات التي طرأت على هذه المجتمعات وهذه الظاهرة تتجلى عند فئة كبار السن في المجتمعات العربية والإسلامية؛ إذ تمنح هذه

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص75.

الممارسة الفرد المسلم الاستقرار النفسي والعيش في سلام. رغم أن كبار السن يتطلعون إلى أداء مناسك الحج، إلا أن العجز البدني أو المرض يحول دون تحقيق هذه الغاية، فيجدون في فكرة "الحج البدل" بديلاً شرعياً وروحياً يمنحهم السكينة، والسرور، والطمأنينة.

استند الراوي على استدعاء نصوص من مرافعة لقضية من المحكمة الجنائية يقول: ""16سنة سجنا للمتهمين الرئيسين و12سنة للثالثة". "في جلستها ما قبل الأخيريتين لنهار أول أمس عكفت محكمة الجنايات منذ الساعة الثامنة والنصف صباحا حتى ساعة متأخرة من مساء نفس اليوم على النظر –مناقشة وبحثا– في قضية خطيرة جدا.

والمتورطون فيها ثلاثة سبان من بلدية عين كاوا، مشهورون بإثارة الشغب والفوضى، ... وفي الأخير طلب من المحكمة فرض عقوبة السجن مدى الحياة على المجرمين جلاد إسماعيل وشراد عبد الله، وبعشرين سنة سجنا على جرادة الأخضر.

وبعد مرافعات الدفاع الذي التمس تخفيف هذه العقوبة، حكمت محكمة الجنايات بقسنطينة على متهمين الأخرين بست عشرة سنة، وعلى المتهم الأول باثني عشر سنة""[1]

عمد الراوي لاستعمال اللغة القانونية جافة، وصارمة، بغية وصف الجلسات القضائية في المحاكم الجنائية بقسنطينة، وجاء هذا الاختيار بغرض تفكيك مُلابسات قضية جنائية، عُرضت فيها أحداث الجريمة وتفاصيل تنفيذها، والتي واجه المتورطون فيها أشد العقوبات القضائية حيث تم تخفيفها فيما بعد، حيث حُكم عليهم بالسجن لسنوات طويلة بدل مدى الحياة، هذه الوقائع التي قدمها الراوي يقصدُ استعراض مجريات المحاكمة والنطق بالأحكام الصادرة بحق المجرمين الذين تسببوا في مقتل أخيه، ويرمي هذا الأسلوب إلى تحقيق إحدى آليات الميتاسرد في الرواية، وهي كسر الايهام بالواقعية.

استند النص الروائي إلى نص آخر، يقول الراوي: ""ما تْنَعَّسْهاشْ في النْبَابْ .. تَتْصَبَّحْ تَكْنَّبْ في يَدِّيواتْها تْشِي لَفْكِيكْرَة .. ما نَرْبَحشْ عْنِيْهَا!"

وحينها تمتعص عمة الطاوس غاضبة وترد عليه:

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص92-93-94-95-96-97-98.

"بُوها رْبَحْ عْلِيهَا، كي خَلْقَتْ عَادْ يَخْدَمْ"

... عاد بلجودي إلى التعليق الساخر محتجا:

"نَزَّنْها من السْطَحْ تْبُونْ عَنَنْمَعْزَاتْ يْجَرْبُوا"

وعندما يرى بلجودي امرأة ذميمة تتصرف برعونة يقف معلقاً:

"نَاخَنْكْ نَاخْنُوكْ، نَمَا يَتْباعْ في السُّوكْ!"

وقد كان لبلجودي زوجة سليطة اللسان أيضا، ... وذات يوم وقع منها المفتاح وعثر عليه بلجودي فانتهز فرضة خروجها خلف عنزاتها إلى المرعى وفتح باب الغرفة، ... وعندما اقتحمت الغرفة فجأة ورأته يأكل "بوبخة" على مهله، استاءت كثيرا وأخدت تحثو التراب على رأسها وتصرخ: "آخْنَا داري وخَّدْني في الزّيتْ والدّكيكْ!""[1]

يعمد السارد إلى المزج بين اللغة العربية الفصحى، واللهجة الشعبية في السرد (لهجة منطقة النفادرية)، هذا التمازج يمنح السرد جمالية خاصة، كون هذا التلاعب باللغة يمنح السحر الواقعي للسرد، وكذا يسمح للقارئ من التعرف على لهجة جديدة بالنسبة له، والاطلاع على ثقافة وتراث منطقة النفادرية، كما يُظهر هذا التناص ظاهرة اجتماعية سلبية، وهي نظرة المجتمع الدونية للمرأة باعتبارها نحس يسبب قطع الرزق، هذا السلوك الفردي يعبر عن التمسك بالتراث الشعبي القديم رغم التطور والتحول الذي يحصل في المجتمعات، كما يعكس تأثير مثل هذا السلوك السلبي على الحالة النفسية للمرأة، التي تعيشها في ظل المفاهيم الخاطئة التي يتبنها الرجل في المناطق الريفية، لذا تعيش المرأة الريفية صراعاً مع مجتمعها من أجل تغير هذه النظرة السلبية في حقها.

يستند السارد على نص أدبي آخر بغية مواصلة سرد القصة الموازية "لعمي بومسلة" داخل الرواية، يقول: ""كل واحد يعيش عصره. لقد سئمت حكايتك المضجرة"

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص109-110-111.

فار الدم في رأسك يومها لفطمته حتى سقط على الأرض، ولولا تدخل والدته لكسرت أسنانه بقبضاتيك. وقال لك "سالم" مرة وانت تنهره عن التدخين ومخالطة أبناء "الجمعي الهراس"

"أنا حر أدخن كما أشاء، وأخالط من أشاء"

وعندما طلبت دفتر الحسابات من "جابر" واكتشفت أن المحل كان يسخر وأن راس المال أصبح مهددا، رمى حزمة المفاتيح على الأرض وقال لك:

"إذا كنت تحملني مسؤولية ما حدث فهاك مفاتيحك واعمل فيه انت"" ...

"إذا أغلقته سوف تحسر أبناءك إلى الأبد يا بومسلة. أخفقوا في الدراسة ولم يعد أمامهم إلا طريق التجارة أو طريق الانحراف والضلال".

"وأي تجارة هذه التي تجعلك تخسر الفائدة ورأس المال.. تخسر السبتة والطاروسة؟!"

"النار تلد الرماد" ...

"آخر الدواء الكي" ...

"بومسلة عاشْ ما كسب مات ما خَلَّى""[1]

يمثل الحوار الخارجي في القصة الموازية "عمي بومسلة" مدخلاً نقدياً لتفكيك ظاهرة اجتماعية بالغة التعقيد، تتمثل في تقويض أواصر صلة الرحم، إذ يبرز النص هشاشة الرابطة الأسرية في ظل التحولات المعاصرة، لتغدو العلاقة بين الآباء والأولاد متأرجحة على حافة التلاشي والنسيان، حيث باتت مهددة بنزعات الأنانية، والمصالح الذاتية، وحب الذات، ولم تعد يربطها إلا خيط واهٍ، يفتقر إلى القيم الاحترام والتقدير المتبادل ونتيجة لهذه التحولات، تتبدد مشاعر الرأفة، والرحمة، مقابل ظهور وحش الوحدة والاغتراب في فجوة النفوس العالقة بذكريات الحزن، والمرارة. لقد كان لهذا التناص وقع كبير في انتاج دلالات قوية ومعبرة عن الفجوة العميقة في العلاقة بين الأبناء والآباء، المسقية بقسوة الأنانية التي تمنح المأساوية لمشهد يسمو بروح تضحية الآباء، التي لم يعد لها أي وقع في نفوس الأبناء.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص118-125-126.

ويقول الراوي: ""كمال، لا تنس أن تشم رائحة الثوم وتحك بها أذنيك. هواء عين كاوا يرفع الضغط"."[1]

استند الراوي على نص آخر، والذي كان له صدى عميق في سرد الخطاب الروائي الختامي، فقد كانت غاية السارد في تكثيف الأبعاد الرمزية وإنعاش ذاكرة البطل "كمال" في الرواية، من أجل تثبيت ارتباطه وتمسكه بهويته وانتمائه بأرضه عين كاوا، من خلال تمسكه بالعادات والتقاليد للمنطقة، أي الحفاظ على التراث المورث من خلال المحافظة على تلك الممارسات القديمة كشم رائحة وحك الثوم وراء الأذن، التي تستعمل كدواء تقليدي لعلاج ضغط الدم، كما يُحيل هذا التناص لواقع عين كاوا القاسي والصعب التعايش معه، وأيضا تعكس الحالة النفسية لشخصية "كمال" خلال الفترة التي قضاها ببلده عين كاوا، والتي سببت له الكثير من القلق والتوتر والضغط، هذه التجربة الحسية تركت بصمتها في نفسية "كمال"، التي اختصرت رحلة معاناته مع شعور الاغتراب خلال تواجده في عين كاوا.

[1] الرشيد بوشعير: المصدر السابق، ص140.

خاتمة

لقد تم إنجاز هذا البحث الموسوم: بـ: "جماليات الميتا سرد في رواية أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا للرشيد بوشعير"، الذي وجد في الكتابة الجديدة ضالته لينثر بقلمه السحري حبراً ميتاسردياً، يكتسح به عوالم الخيال والواقعية، وبناء عملية الكتابة داخل الرواية، ومغرياً القارئ في ما بعد الحداثة بتجليات الميتاسرد التي أضفت رونقا وجمالا إبداعيا. لينتهي البحث إلى نتائج تمثلت في:

– الجمال نزعة مثالية تبحث عن كيفية تشكل الإنتاج الأدبي والفني من خلال تجسده كهيئة الجني الأنيس يلازم الإنسان كظله، لذا فإن فهمنا للعمل الفني مرتبط بقدرة الإنسان على رؤية الحقيقة مجسدة أمامه عبر تشكل صورة ذهنية معبرة له.

– إن (الميتا) سابقة من أصل يوناني يقصد بها (ما وراء)، وقد ظهرت في اللسانيات ونظرية الأدب كجزء من مركب، وهي تعكس الوعي والالتزام النظري بمستويات اللغة والخطاب، كما يوظف مصطلح "الميتا" في النص الذي يهتم بالوعي الذاتي كالميتا خيال (Metafiction).

– تتمظهر جماليات الميتاسرد في الرواية من خلال أربع أليات هي: تفكيك الحبكة، وتفكيك الهوية، واستحضار القارئ، وتوظيف التناص؛ وهي الآليات التي أنتجت لعبة الميتاسرد بالرواية من جهة، وبالقارئ الميتاسردي فكريا ونفسيا من جهة أخرى، مما يجعل المتلقي يتذوق جماليات النص بوعي وعمق منطلقا من إدراكه بما تحفل به الرواية الميتاسردية.

– الحبكة التقليدية هي العقدة التي تمثل بناءً منطقياً للسرد، في حين أن الحبكة في الميتاسرد تخضع لمبدأ التشظي، الذي يحولها ويغيرها إلى اللاحكبة.

– الحبكة الميتاسردية تعمد إلى كسر تدفق السرد لشرح عملية الكتابة داخل الرواية، لتتحول عملية الكتابة نفسها إلى موضوع السرد الرئيسي، ليمتزج في ذلك السرد بالنقد، والخيال بالواقع.

– الهوية السردية عمدت إلى هدم الهوية التقليدية الثابتة والجامدة؛ مفسحة المجال لتجلي قدرة الذات على الاندماج وإعادة تشكيل الواقع بطريقة تخيلية وغير متناهية، بفعل التغيير والتحول الذي يحدث لتلك الذات، وهذا التشكيل للهوية السردية قائم على رؤية الذات للعالم.

– أما الهوية في السيرة الذاتية الميتاسردية فتتميز بما يُعرف بتذويت الكتابة؛ حيث تعمد هذه السيرة لاستحضار نوستالجية لشخص واقعي وليس لتشكيل خيالي، فالذات (الأنا) تسرد نفسها

عبر انقسامها لذوات حاملة لأسئلة وجودية، لتنشأ بذلك هويات عديدة منها: الهوية النفسية والدينية والهوية الثقافية والهوية اللغوية والهوية التاريخية والهوية الوطنية والعرقية.

– استحضار الكاتب للقارئ الميتاسردي، من أجل إشراكه في عملية بناء الكتابة داخل الرواية فيتغير بذلك دوره التقليدي من متلق سلبي، لمتلق فعال يُسهم في كسر الايهام بالواقع، وفتح أفق التأويل ووعي السرد بذاته.

– التناص في الميتاسرد تقنية تمنح السرد دلالات مستمدة من نصوص أخرى من أجل توليد معنى جديد؛ إذ تعمد هذه التقنية إلى تعدد الأصوات داخل السرد، مما يُضفي أثراً جمالياً ليستمع القارئ في تفكيك شفرات النص كونه أصبح طرفاً فعالاً في كتابة الرواية.

وفي الختام، لا أدعي في هذه الدراسة الإحاطة الكاملة بجميع جوانب الموضوع، فالمعرفة بحر لا ينفذ، وما هذا العمل إلا جهد متواضع محكوم بحدود الزمان والمكان، أرجو أن يفتح أفاقاً جديدة للباحثين من بعدي، أسأل الله أن ينفع به ويلقى القبول والرضا.

الملاحق

الملاحق:

1 – ملخص الرواية:

الرواية من نوع السيرة الذاتية الميتا سردية موسومة بـ: أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا لمؤلفها الكاتب الجزائري الرشيد بوشعير، التي خطها في مائة وأربعين صفحة وسردها في عشرين يوما، اليوم الأول: بداية رحلة أيام الاغتراب لكمال عبد الرزاق عيشه وسط دبابير عين كاوا وصراع الذات من أجل إثبات الهوية وروح الوطنية، وبداية حديث الكاتب عن عملية بناء الكتابة داخل الرواية، بالتصريح عن رغبته في كتابة رواية بدلا من مذكرات الأوجاع الحالمة لكن خياله الجامح يُعيق الكتابة في وقت وجيز وكتابة رواية تجرب الميتاسرد، ونقد مجتمع عين كاوا وتحدي الذات لكتابة الرواية في ظرف قصير، واستحضار شخصية الأمير لإثبات الهوية المشتركة، وطرح إشكالية المصطلح عند العرب، بداية سرد سيرته، التشابه الفكر النقدي مع واسيني الأعرج في كتابة رواية السيرة الذاتية بالميتاسرد، وينتهي اليوم الأول بتلقي الكاتب رسالة كانت منعرجا لبداية حياة جديدة بعيدا عن وطنه. اليوم الثاني: بداية رحلة التواصل بعد الغياب مع الأهل والأصدقاء والشعور كمال بالحزن بعدم لقاء بعض الأصدقاء القدامى وتفاجئه ببعض الأخر الذي ترك الزمن أثره على ملامحهم وتمسكه بالبقاء في بيت العائلة القديم واستمتاعه بأجواء وطبيعة عين كاوا، وزيارته لأخوته ونقده لمجتمع عين كاوا من خلال ظاهر الاحتجاجات التي سببها كرة القدم مما يزيد في معاناة الشعب وتؤثر سلبا على سير حياتهم العادية. اليوم الثالث: عودة كمال من دعوة الإفطار لبيت العائلة، واستمرار الفوضى في شوارع عين كاوا ومطاردة الشرطة للعصابات، وبداية الخلاف بين الورثة على بيع البيت العائلي، وتعرض كمال للنصب من طرف ابن أخته الطاوس مما أدى إلى قطع الصلة بينهما، لتعود المياه إلى مجاريها بعد ندم أخته الطاوس، وتأزم قضية بيع البيت، ونقد الكاتب فساد التعليم من خلال حادثة تسرب أسئلة امتحانات البكالوريا والغش وافتعال المشاكل واضرابات الطلاب التي تعطل سير الامتحانات، مع استمرار الفوضى في الشوارع بسبب كرة القدم. اليوم الرابع: ظاهرة تسريبات أسئلة البكالوريا، ودور التكنولوجيا في ذلك مما سهل على الطلاب الحصول على المواضيع والإجابات الصحيحة وبكاء وزيرة التربية ودفاعها عن نفسها وإدانة المتورطين محاسبتهم قانونيا، ووصفها للأزمة بالمؤامرة الكبيرة المدبرة، كما أعلنت عن خطة لانقاد امتحان

البكالوريا، كما اعتبرت الوزيرة الحادثة محاولة لخداع لعين كاوا. اليوم الخامس: استمرار احتجاجات أوباش كرة في الشوارع في نهار والليل، وصعوبة وتعقيد الذي واجهه كمال لاستخراج شهادة إثبات الإسلام، ومعاناته مع البيروقراطية التي حالة دون استخرجها، وتساؤل كمال عن قدرة الشهود لتأكيد إسلامه، وحيرته بين المتاهة الإدارية ومفارقة بيع الحلاقون للطوابع، ونقد الواقع الاجتماعي والإداري لعين كاوا. اليوم السادس: نقد الوضع الاجتماعي لعين كاوا خاصة ظاهرة البرجوزاية الجديدة بفعل تجارة "الكرطون"، وتمسككمال بحقه في بيع البيت العائلي، ونقد ظاهرة صوم رمضان دون إصلاح ذات البين، وتحديد الورثة موعدا لمناقشة بيع البيت، وشراكة كمال مع أخيه عبود الذي احتال عليه ثم طلب منه الانسحاب من الشراكة. اليوم السابع: تأجيل اللقاء العائلي الذي سمح لكمال بذهاب لمقهى "عمي معوش" واسترجاع ذكريات الطفولة ولهجة تينفاغ التي كان يستعملها عمه معوش لإسكاتهم، ثم ذهابه لمقهى "عمي هبوز" التي ورثها أبناؤه، ثم التقائه بصديقه باديس ليتجولا في شوارع عين كاوا ثم يجلسا في مطعم "إسماعيل الزاهي" لتناول الشواء واسترجاع مغامرات الطفولة والمراهقة. اليوم الثامن: استرجاع الكاتب لأحداث وقعت له مع زوجته في بدبي وسوريا موطن زوجته، وحالة التوتر والضغط التي كان شعر بها، ووصوله لنتيجة أن زوجته لا تحبه وتزوجته طمعا فيه، كما قام الكاتب بتصريح بعملية بناء الكتابة. اليوم التاسع: تصريح كاتب بعلمية بناء الكتابة داخل الرواية، واستئناف سرد سيرته الذاتية من خلال نقد ظواهر اجتماعية في مجتمع عين كاوا واسترجاع وقائع حدثت مع زوجته نجوى في دبي، وحديثه عن الشراكة بينه وبين أخيه عبود ومشاكلها، وعن بناء بيته الجديد في عين كاوا وعن إقناعها له بصعوبة عيش المرأة في عين كاوا مما أثر على شراء بيت العائلة. اليوم العاشر: شكوى الكاتب من التقدم في السن وخوف والدته عليه من تعرضه لسكتة قلبية، والحديث عن معنى الكتابة بالنسبة له، وعن عزائه في قراءة رواية "قواعد العشق الأربعون" للكاتبة التركية أليف شافاك، وعن تقصيره عن القراءة لكتاب بلاده المحدثين. اليوم الحادي عشر: عبود لم يكمل دراسته وبدأ يعمل في تجارة واستلام محل المجوهرات، وتفكير الكاتب بدراسة سيكولوجية لشخصية عبود بجعله بطل لروايته وتصريحه بالتفكير في كتابة روايته وقصة قصيرة، وتصريحه بتوظيف التناص في الرواية وبداية سرد قصة "عمي بومسلة" الذي قرر غلق محله ومحاولة استرجاع أرضه، وتصريح الكاتب بتوقفه عن الكتابة ليسرد سيرة كمال باسترجاع وقائع عبود الذي أصبح مصدر ازعاج له، والذي قام بوضع يده على المحل

وعلى الثروة التي تركها والدهم. اليوم الثاني عشر: الوضع الاقتصادي السيء لعين كاوا وقضية التصدير إلى الأفارقة رغم عدم الاكتفاء الذاتي وتصريح الكاتب باستئناف الكتابة التي ولدت مبعثرة ولا يصلها غير حب الأرض، التي فرط فيها ليستغلها الطامعون، ثم يبرز أهمية الكتابة له، حيث أصبحت سببا في بقائه حيا، لينتقل لسرد قصة بومسلة مع أرضه التي يعتذر منها لأنه كان سبب معاناتها، ليصرح بالتوقف عن كتابة قصة ليعود لكتابة سيرته الذاتية بحديثه عن عبود الذي أصبح كمال لا يطيقه، وبداية رحلة استعادة حقه في الإرث، وطلب مساعدة من صديقه المحامي لرفع قضيته للمحكمة واسترجاع كمال لفترة المراهقة للمحامي. اليوم الثالث عشر: يصرح الكاتب توتره ومحاولته استرجاع هدوئه، وكتابته لموضوعات حديثة أو قديمة لها نفس الشعور حين وقوعها أو تذكرها والتصريح برغبته في وضع نهاية لرواية دون إكمالها وتساؤله عن وجود هدف من بناء هذه الرواية وينفي ذلك، ويعود لسرد السيرة الذاتية بحديثه عن معناة أمه في عيش حياتها القاسية وحديثه عن ظاهرة الحج البدل، واستباق الكاتب لمعاناة كمال لاستخراج شهادة الوفاة لإخوته بسبب البيروقراطية، وتصرح الكاتب بمواصلة كتابة قصة بومسلة الذي يعدل عن قرار استرجاع أرضه أمام شعار مزيف وكاذب، ويصرح الكاتب عن توقفه عن سرد قصة بومسلة واستكمالها فيما بعد، كما فعلت شهرزاد بحكيها لألف ليلة وليلة ويعود لسرد السيرة الذاتية بحيرته من عين كاوا بسبب مظاهر إسرافها ونزقها وتذبذبها، وطرح قضية التمسك باللهجة "تيفناغ" التي لا نفع منها، ثم يصرح بتوتره ومحاولة استعادة الهدوء، ثم يواصل السرد عن الهيروتيفناغ التي تزرع الرعب والفوضى في عين كاوا، وتسأل الذات عن أمر مصيري لم يستفتى فيه أهل عين كاوا، ولما فرضت هذه اللهجة عليهم، في حين من يفرضُها لا يعلمها لأولاده، ليعترف كمال بأنه سينبذ كما نبذ العلماء قبله، ويعلم بأنه يغرز يعبث في عش الدبابير لكنه لا يبالي وبأنه كمال بن عبد الرزاق وأنه على حق، ثم العودة لسرد قصة بومسلة بتصريحه عن مصيره الذي يشغل الكاتب والحقيقة التي أفاقت بومسلة من حلم مزقته مرارة الواقع، ليزداد تصميم بومسلة للعودة لأرصه، واستباق الكاتب لمستقبل بومسلة ببناء كوخ صغير على أرضه وحيرته من عدم إيجاد المحراث لشرائه، ليصرح الكاتب بتقطع حبل قصة بومسلة للحديث عن سيرة عبود الذي كان يتأهب لأداء فريضة الحج لمسح ذنوبه وتساؤله كمال عن أدائه لتلك الفريضة حقا، ليعترف كمال بأن معركته مع عبود غير متكافئة لأن عبود يملك المال والجاه، رغم ذلك يصر كمال على استعادة حقوقهم، ويبدأ رحلة جمع

وثائق الفريضة، ثم يتنقل لقسنطينة لمقابلة خاله وتأكد من صحت قسمة والده، ورغبته في توثيق شهادة خاله، ليسترجع الكاتب ذكرياته مع مدينة قسنطينة التي احتضنت أيام شبابه ويفرق بينها وبين وقسنطينة المتخيل لأحلام مستغانمي ليستيقظ من وهمه. اليوم الرابع عشر: انشغال الطاوس بجمع الوثائق الفريضة لإثبات حقهم في التركة، لأنها تحتفظ بشهادات وفاة إخوتها، وحديثه عن سبب وفاة أخيه سعد الذي أصابه حجر طائش، وسرد وقائع محاكمة الأوباش الثلاثة الذين تسببوا في قتله، حيث كانت الطاوس المصدر الذي يزود كمال بجميع المعلومات الضرورية لقضيتهم. اليوم الخامس عشر: قيام كمال عبد الرزاق باتصال بعبد الرؤوف شريك عبود سابقا، والذي رفض الشهادة لصالحه بحجة افساد العلاقة بين الإخوة وإصراره على طلب شهادته في المحكمة، وتصريح الكاتب بالتفكير في وضع نهاية لقصة بومسلة التي تعتمد على الإنشائية، في حين موهبته في تكمن في التعبير أكثر من التفسير وتصريح الكاتب بأن غاية أي كاتب فذ هي قدرته على المزج بين أسلوبي: دوستويفسكي السيكولوجي وهمنغواي السلوكي. اليوم السادس عشر: تباين الآراء للاحتفال بعيد الميلاد في عين كاوا، والجو العائلي الذي أضفت عليه الطاوس بسرد أحداث بأسلوب فكاهي واسترجاع ذكريات الجد ومعاناته أيام الاحتلال، واهتمام العائلة بقصص الطاوس التي استرسلت في نسجها حكايات مختلفة كحكايات ألف ليلة وليلة، واسترجاع قصتها مع الجودي ونظرته الدونية للمرأة، وخوفه من زوجته سليطة اللسان التي يباغتها ليأكل أكلة البوخة، حيث كانت تنوح وتشتكي بانتهاء الزيت والدقيق. اليوم السابع عشر: حرص الكاتب على ترابط السرد وسرد سيرته بالحديث عن ظروف المالية لصهره في دمشق بعد عودته من دبي، وعجز الكاتب عن مساعدته، ورغبة صهره في زيارة معسكر للبحث عن أصله، وتبرير الكاتب موقف زوجته نجوى التي ترفض العيش في عين كاوا وصراعه معها مرة أخرى على فكرة البقاء في عين كاوا، ليتحدث الكاتب عن فكرة سلطة وتحكم الكاتب في شخصيات الرواية رغم حرية تصرفهم لضمان إقناع القارئ وإيهامه، ليعود لسرد بومسلة ومعاناته مع المدينة وغلق محله، معاناته في صغره من أجل لقمة العيش، ومعاناته أثناء الاستعمار، ليؤثر في أولاده لكن دون فائدة ليعود الكاتب ليصرح بوضع نهاية لقصة بومسلة لكن يمنعه شغفه بها، ليعترف بأن قصة بومسلة هي مرأته، ويصرح برغبته في سرد هذه القصة والتخلي عنها في أحد مفاصل الرواية التي تحمل مفهوم بريخت للتغريب لتبديد الوهم، وتساؤله عن إمكانية التخلي عن الوهم في

الكتابة، ليتحدث عن كتابته التي تغرق في الوهم دون حدود، ثم العودة لسرد سيرته الذاتية ليصف كبرياء زوجته وتمسكها بقرارها، وحديثه عن حواره الهاتفي مع أخته زينب وتوكيله باسم الورثة أمام المحكمة. اليوم الثامن عشر: أخر معارك كمال عبد الرزاق: الأولى قانونية وهي قضية الإرث ضد عبود، أما معركته الثانية ناعمة مع زوجته نجوى المصرة على موقفها من فكرة العيش في عين كاوا، ويصرح بعودته لسرد قصته بومسلة ورغبته في وضع نهاية لها وقرار بومسلة غلق وبيع كل بضاعة المحل والعودة لأرضه رفقة زوجته. اليوم التاسع عشر: تصريح الكاتب بحيرته في تقريب نهاية قصة بومسلة أو وضع نهاية لها وخوفه من ملل القارئ العادي من قراءة هذه القصة، وتصريحه بأن الحب هو سبب مواصلته كتابة قصة بومسلة لأن بومسلة يمثل أغوار الذات، أي ذات الكاتب تحديدا، ثم انتقال لسرد سيرته الذاتية باتصال نجوى بكمال لحاجتها للمال وصراعهما حول البقاء في عين كاوا، والأزمة الاقتصادية لعين كاوا التي تسببت في انهيار الدينار وإفلاس الشركات وانهيار الاشتراكية والاتجاه نحو اقتصاد آخر، ثم ينتقل لسرد قصة بومسلة الذي كان يحزم أمتعته ويتعجل خوفا من الموت أن يطفئ حلمه، لكن الأرض تحتاج لمحراث لذلك أصبح بومسلة مضطرا لتفكير في سفر لفرنسا واسترجاع بومسلة في الطائرة لشريط ذكريات الحرب التحريرية من نافذة الطائرة المدمرة لأرضه وشعبه. اليوم العشرون: نقد لاذع لاقتصاد عين كاوا الضعيف، واعتمدها على تصدير مادة النفط فقط، وحرص كمال على متابعة قضيته ضد عبود الذي يؤثر على نفسيته بطمعه، ثم يصرح بأنه قام بكتابة الحوار الهامية بتوظيف التناص باللغة الفصحى لتفادي ترجمته للقارئ كما صرح باشراك القارئ افتراضي في الكتابة، ومعارضته لفرويد في فكرة الكتابة تحقق رغبات مكبوتة، بل إن الكتاب يكتبون لمواجهة الفناء والعدم والعيش في أذهان القراء، ثم العودة لسرد السيرة الذاتية باسترجاع أحداث عايشتها أمه في عين كاوا أثناء الاستعمار، ثم يصرح بعودته لإتمام قصة بومسلة الذي لم يهمه أي شيء إلا المحراث، ورؤيته للجاسوس الذي تسبب في معناته في سجن المستعمر، ليركب بومسلة سفينة العودة حملا أحلامه بتسلم المحراث واحتضان أرضه، ثم يصرح الكاتب باختلاط نهاية بومسلة ونهاية الرواية، ونصحيه والدته بشم وحك الثوم وراء أدنته حتى لا يرتفع ضغطه من هواء عين كاوا.

2- السيرة الذاتية للكاتب:

الاسم واللقب: الرشيد بوشعير

الرتبة العلمية: أستاذ التعليم العالي

التخصص: أدب مقارن ونقد

رقم الهاتف: 0778435044

البريد الإلكتروني: errachid.bouchair.vac@univ-constantine3.dz

الشهادات المتحصلة عليها:

-أستاذ التعليم العالي سنة 1990 كلية الآداب واللغة، جامعة قسنطينة1، جامعة الإمارات سنة 1997

-دكتوراه في الأدب المقارن، كلية الآداب جامعة دمشق سنة 1984

-ماجستير في الأدب الحديث سنة 1980

-ليسانس في الأدب العربي سنة 1974

-بكالوريا في الأدب العربي سنة 1970

المسؤوليات الإدارية والعلمية:

-مدير معهد الآداب واللغة العربية جامعة قسنطينة1، سنة 1985

-رئيس المجلس العلمي سنة 1990، معهد الآداب واللغة العربية جامعة قسنطينة1

خبرة وعضوية لجنة القراءة:

-عضو لجنة القراءة: مجلة كلية الآداب جامعة الإمارات

-عضو اللجنة البيداغوجية بوزارة التعليم العالي بالجزائر سنة 1986

الجامعات التي درس بها:

جامعة قسنطينة1

جامعة عنابة (قسم الدراسات العليا/زائر)

جامعة باتنة (قسم الدراسات العليا/زائر)

جامعة العين الإمارات العربية المتحدة

جامعة الوصل الإمارات العربية المتحدة

جامعة قسنطينة3 كلية الفنون والثقافة/مشارك

المؤلفات العلمية:

-دراسات في الرواية العربية سنة 1995

-المرأة في أدب توفيق الحكيم سنة 1996

-دراسات في المسرح العربي المعاصر سنة 1997

-الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج عوامل تطور اتجاهاته وقضاياه سنة 1997

-صراع الأجيال في الرواية الإمارتية سنة 1997

-أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية سنة 1998

-مدخل إلى القصة القصيرة الإمارتية 1998

-مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمان منيف 2004

-معجم الكتاب الروائيين في الخليج العربي سنة 2006

-النكوص الإبداعي في الأدب في سبيل تأصيل مصطلح نقدي جديد تطبيقات على أدب الخليج العربي المعاصر 2006

-المقارنة والنقد/ تأملات وتطبيقات سنة 2009

-مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة سنة 2010

-صراع الأجيال في الرواية الإمارتية سنة 2011

-أركيولوجيا السرديات النسوية الإمارتية (الرواية النموذج) سنة 2011

-هواجس الرواية الخليجية سنة 2011

-أدب الخليج العربي الحديث والمعاصر من التقليد إلى التجديد سنة 2011

-الخطاب البيني في الثقافة الكلاسيكية والمعاصرة (الأدب نموذجا) سنة 2012

-الرواية الخليجية إلى أين؟ سنة 2013

-كتاب تأملات في سرديات ماريو فارغاس يوسا سنة 2016-2017

-الروايات العربية الفائزة بجائزة "البوكر" في ميزان النقد سنة 2016

-قراءة في رواية "قواعد العشق الأربعون" لأليف شافاك سنة 2016

-في السرديات الإمارتية المعاصرة سنة 2016

-منهج الميتاسرد في الرواية الخليجية سنة 2017

-ملامح ما بعد الحداثة في أعمال محمود المسعدي سنة 2017

-في خطاب السرود الإمارتية المعاصرة سنة 2020

-التجريب في سرديات يوسف المحيميد وبحوث أخرى سنة 2020

-مورفولوجيا سرود بوكاشيو _الديكاميرون أنموذجا سنة 2021

-مدارات السرود الروائية الخليجية (10أجزاء) سنة 2022

الأعمال الإبداعية:

1 - الروايات والقصص:

-الرجل الذي انتحل اسم "برينو" سنة 1988

-الظل الباهت مجموعة قصصية سنة 1992

-حب في منفى كورونا سنة 2023

-أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا سنة 2023

-أوهام الجياد تزداد توهجا سنة 2024

-قاف سنة 2024

-الطالح بوعنوبة يتسلق الدروب الوعرة سنة 2024

2 – الدواوين الشعرية:

-حفر على جدار عام جديد سنة 2009

-رسالة إلى جدي عبد القادر سنة 2010

-تباريح الجزائر سنة 2010

3 – المسرحيات:

-الأحمر والأخضر سنة 2010

-موسم الهجرة إلى الضفة الأخرى سنة 2023

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

ثانيا: المصادر

- الرشيد بوشعير: أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2023.

ثالثا: المراجع

- أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2001.
- أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي، دار شهريار، ط1، العراق، 2018.
- امبرتو ايكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2009.
- إيرين فاشون: جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب أماني أبو رحمة: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2010.
- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة: دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
- جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 2001.
- جون ثان كولر: النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، دار ميم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2016.
- جيريمي هوثورن: مدخل لدراسة الرواية، تر: غازي درويش عطية، دار الكتب، ط1، بغداد، العراق، 1996.

- حاتم الورفلي: بول ريكور... الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009.
- حمد محمد: الميتاقص في الرواية العربية، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، (د.ط)، بيروت، لبنان، 2011.
- رسول محمد رسول: السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دار الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، الامارات العربية المتحدة، 2015.
- روبرت إيغلستون: الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جداً)، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، بغداد، العراق، 2007.
- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1993.
- زكي نجيب محمود: خرافة الميتافيزيقا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1953.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي –النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2001.
- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2010.
- شانون وليامز: خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة: ضمن كتاب: هيي ساوما، جماليات ما وراء القص. دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2010.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ليبيا، 1982.
- عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، المغرب، ع16، 2001.

- فاضل ثامر: المبنى الميتا – سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، بيروت، لبنان.
- فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع2، العراق، شتاء 2013.
- فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
- مالكوم برادبري وجيمس ماكفالن: الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المؤمن، ط1، بغداد، العراق، 1990.
- ابن مسعود محمد العربي: اللغة الواصفة في التراث الإسلامي دراسة سيميائية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، الأردن، 2014.
- ابن منظور: لسان العرب، تحق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر، 1980، مادة (جمل).
- هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2013.
- هيقل: المدخل إلى علم الجمال فِكرةِ الجمال، تر: جورج طرابيشي: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ط3، 1988.
- هيي ساوما: ما وراء القص، ضمن: جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، المرجع السابق.
- يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2011.
- يسرى عبد الله: الرواية العربية "أبنية السرد ورؤية العالم" دار بدائل للطبع والنشر، ط1، 2018.
- يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1986.

رابعا: المعاجم والموسوعات

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان.
- كاتي ويلز: معجم الأسلوبيات، تر: أحمد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 2014.
- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، مادة (جَمَلَ)، ط4، 2004.
- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي –عربي، مؤسسة الهنداوي، (د.ط)، المملكة المتحدة، 2023.
- نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية عربي – إنجليزي، دار المعتز، عمان، ط1، 2011.

خامسا: المجلات

- إبراهيم طه: مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان ميير، مجلة الكرمل، العدد:22–21، 2002.
- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، (الإمارات العربية المتحدة، مجلة دبي الثقافية، ع49، ماي 2011).

سادسا: المواقع الإلكترونية:

- جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص5، من كتاب الكتروني عن موقع: www.alukah.net.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة: .....أ

الفصل الأول

مقاربات منهجية ونظرية

المبحث الأول: مفاهيم نظرية.....5

1- مفهوم الجماليات 5

أ . لغة: 5

ب -اصطلاحا: 6

2 - مفهوم الميتا والسرد: 8

أ . الميتا أو ما وراء (Meta):.....8

ب . السرد (Narration): 9

3 . الميتاسرد (Metafiction): 9

المبحث الثاني: نشأة الميتاسرد 13

1 - اللسانيات البنيوية مهد الميتاسرد:.....13

2 . الميتاسرد تقنية ما بعد الحداثة: 17

3 . تجريب الميتاسرد في الرواية: 19

المبحث الثالث: تجليات الميتاسرد 22

1 - تفكيك الحبكة في السرد: 23

أ - الحبكة التقليدية:.....23

ب - الحبكة الميتاسردية: 24

2 – تفكيك الهوية في السرد : 27

أ –الهوية السردية: 27

– الهوية في السيرة الذاتية: 28

3 – استحضار القارئ :..... 30

4 – التناص: 32

الفصل الثاني

تقنية الميتا سرد في الرواية

1 – تشظي الحبكة:..... 37

2– تشظي الهوية: 48

3 – استحضار القارئ :..... 60

4 – التناص: 72

الخاتمة:..... 84

الملاحق:..... 87

قائمة المصادر والمراجع: 98

فهرس الموضوعات 103

الملخص: 106

Summary: 106

الملخص

الملخص:

تتضمن الدراسة في هذا البحث حول: "جماليات الميتاسرد في رواية أيام الاغتراب ودبابير عين كاوا" للكاتب الجزائري "الرشيد بوشعير"، الذي وظف فيها تقنية ما بعد الحداثة في كتابة الرواية، والمتمثلة في اللعبة الميتاسردية التي تعصف بالسرد داخل اللارواية، من خلال تنقل الكاتب بين سرد الرواية، والقصة الموازية، وبناء عملية الكتابة، والميتاسرد خطاب واعٍ بذاته ونرجسي ينعكس على نفسه، حيث يعتمد فيه الكاتب على آليات الميتاسرد لصناعة عمل أدبي تمنحه التميز والفرادة، وتتجلى شعرية الميتاسرد في هذه الرواية عبر تشظي الهوية والحبكة واستحضار القارئ والتناص.

الكلمات المفاتيح: الميتاسرد، الشعرية، التشظي، الحبكة، الهوية، استحضار القارئ، التناص.

Summary:

The study in this research involves: *"The Aesthetics of Metanarrative in the Novel 'Days of Alienation and the Wasps of Ain Kawa'"* by the Algerian writer Rachid Bouchair. In this work, the author employs postmodern techniques in novel writing, represented by the metanarrative play that disrupts the narrative within the non-novel. This is achieved through the writer's movement between the novel, a parallel story, and the construction of the writing process itself. The metanarrative here is a self-aware and narcissistic discourse that reflects upon itself. The author relies on metanarrative mechanisms to produce a literary work marked by distinction and uniqueness. The poetics of metanarrative in this novel are manifested through the fragmentation of identity and plot, as well as through the presence of the reader and intertextuality.

Keywords: metanarrative, poetics, fragmentation, plot, identity, reader presence, intertextuality.