الفرق بين الانعكاسية الذاتية وبنية ما وراء القص: قراءة في رواية الإسماعيلي لعبد الواحد الأنصاري

إعداد

د/ أماني أحمد دخيل الله أبو الحسن

أستاذ مساعد ، تخصص الأدب المقارن ، قسم اللغة العربية ، جامعة طيبة

الفرق بين الانعكاسية الذاتية وبنية ما وراء القص: قراءة في رواية الإسماعيلي لعبد الواحد الأنصاري

أماني أحمد دخيل الله أبو الحسن

تخصص الأدب المقارن، قسم اللغة العربية، جامعة طيبة

البريد الالكتروني: aabualhassan@taibahu.edu.sa

المستخلص:

تتناول الدراسة تحليل رواية الإسماعيلي للكاتب عبد الواحد الأنصاري في ضوء نظرية ما بعد الحداثة في الواقع والعلاقة بينه وبين لغة السرد، بعد تطور الطروحات النقدية البنيوية وما بعد البنيوية واعتبارها أن طرق التعبير التقليدية قاصرة لغوياً عن التعبير عن العالم الخارجي المتناقض. وبالتالي انكفأت الروايات ما بعد الحداثية إلى لغتها وأسرارها وعالمها الداخلي للتعبير عنه بدلاً عن الخارج. وتستفيد الدراسة من تصنيف ليندا هتشون Linda Hutcheon للانعكاس الذاتي وآليات تمظهره في النصوص، مع التركيز على إبراز الفرق الدقيق بين مفهوم الانعكاسية ومصطلح ما وراء القص. وتلتزم الدراسة في الجزء التطبيقي بمنهج التحليل الوصفي الفني لمستويات ما وراء القص في رواية الإسماعيلي. وتجادل الدراسة بأن همّ الروائي/ الصحفي الأنصاري كان تعليمياً قصدياً لطرح رؤاه النقدية من وراء حجاب تقنية ما وراء القص لينجو من أي لوم في الساحة النقدية التي اقتحمها النص.

الكلمات الدلالية: ميتا–سرد، نظرية ما بعد الحداثة، الانعكاسية الذاتية، الرواية السعودية، عبد الواحد الأنصاري، رواية الإسماعيلي.

The Difference Between Self-Reflexivity And The Meta-Narrative Structure - A Reading Of The Novel Al-Ismaili By Abdul Wahid Al-Ansari

Dr. Amani ahmed dakhil allah abu alhassan
Assistant professor, comparative literature department, arabic language department, taibah university
E-mail: aabualhassan@taibahu.edu.sa

Abstract :
The study deals with the analysis of the novel "al-ismaili" by "abdul wahed al-ansari" in light of the post-modern theory of reality and the relationship between it and the language of narrative, after the development of structuralist and post-structuralist critical propositions and the consideration that traditional methods of expression are linguistically incomplete in expressing the contradictory external world. Consequently, postmodern novels turned to their language, secrets, and inner world for such expression rather than the outside world. The study benefits from linda hutcheon's classification of self-reflection, its forms, and the mechanisms of its manifestations in texts, with a focus on highlighting the difference between the concept of reflexivity and the term "meta-narrative". In the applied part, the study adheres to the method of technical descriptive analysis of the levels of meta-narrative in "al-ismaili's" novel, within which worlds that are similar but at the same time different from each other were created. Although they reflect each other, they are not a one-to-one reflection or of external reality. These worlds were represented by the implicit world of the author, the world of narrative text, and the world of the external recipient. The study argues that the concern of the novelist/journalist "al-ansari" was intentionally designed to be educational so that it my present his critical visions from behind the veil of the meta-narrative to escape any criticism from the critical arena that the text had invaded.

Keywords: meta-narrative, postmodern theory, self-reflexivity, the saudi novel, abdul wahed al-ansari.

تمهيد:

تزعم هذه الدراسة وجود خلط في التناول النقدي العربي لمصطلحي الانعكاسية الذاتية وما وراء القص حيث تم التعامل معهما باعتبارهما مترادفين في السرد ما بعد الحداثي. والمصطلحان هما أحد طروحات ما بعد الحداثة فيما يخص الظواهر الأدبية. وتم التفريق بينهما في النقد الغربي لاسيما في تعريفات قواميس المصطلحات الأدبية والتحليل النقدي للروايات ذات الوعي الذاتي والانعكاسية. نحاول من خلال هذه الدراسة التفريق بين المصطلحين بالإضافة إلى تقديم تحليل فني لتقنيات رواية ما بعد الحداثة التي ظهرت في رواية الإسماعيلي للكاتب السعودي عبد الواحد الأنصاري، وهو روائي وصحفي سعودي ولد عام ١٩٧٨ تنوع إنتاجه بين الشعر والقصة القصيرة والرواية. عضو في جماعة السرد بالنادي الأدبي بالرياض، شارك في عدد من الفعاليات الثقافية له مجموعات قصصية بعنوان (الأسطح والسراديب/ ٢٠٠٥ ، وبكارة/ ٢٠٠٧) و عدة روايات منها (أسبوع الموت / ٢٠٠٦) وهي رواية سيرية عن الأسبوع الأخير من حياة الأمير عبد الرحمن بن سعود، ورواية كيف تصنع يدا/ ٢٠٠٩ ، ممالك تحت الأرض / ٢٠١١ ، السطر المطلق/٢٠١٠. عُرف بالتجريب والبعد عن النمطية على مستوى مؤلفاته السردية.

وتم اختيار رواية الإسماعيلي الصادرة من دار الكفاح عام ٢٠١٢ بالذات لأنها تطرح رؤية نقدية للروايات المحلية التي افتقرت إلى روح ما بعد–الحداثة رغم محاولاتها توظيف تقنيات تجريبية كما سيمر بنا في تحليل الرواية.

وتبدأ الدراسة بعرض نظري للفلسفة التي بنيت عليها ظاهرة الميتا أو ما سماها بعض نقاد العرب (اللغة الواصفة). التي تعتبر شكلاً من أشكال وعي الرواية بذاتها، وانشغالها بنفسها بعيداً عن العالم الخارجي. وتم التركيز على ثلاثة جوانب تتدرج تحت نفس الحقل وهي (الانعكاس الذاتي والميتا–سرد، الميتا–

نصية) في ضوء نظريات ما بعد الحداثة وفهمها لعوالم النص المتعددة، ورغبتها في إلغاء الحواجز بينها، لغرض إقصاء سلطة المؤلف المطلقة على النص، وفتح المجال لتعددية الآراء داخل النص من ناحية، وتعددية القراءات من خارجه من ناحية أخرى.

ونطرح في هذه الدراسة فرضية مفادها أن الكاتب عبد الواحد الأنصاري أراد انتقاد جانب هيمنة المؤلف –أي مؤلف– الكلية على النص. ملمّحاً في نصه الجامع بين النقد والسرد الأدبي، إلى بروز هذه الهيمنة متمثلة في سيطرة صوت السارد الواحد على معظم الروايات السعودية المحلية. كما طرح في رواية الإسماعيلي مجموعة من الآراء النقدية قارناً إياها بالتحليل لجانبين رافدين لآرائه وهما تقنية القناع، والتعددية الصوتية، في الروايات المذكورة داخل رواية الإسماعيلي مع تقديم رؤية احتجاجية نقدية من خلال بنية ما وراء القص. ولم يكتف الكاتب بالتنظير فقط، بل بنى رواية الإسماعيلي بإطار خارجي يحمل بداخله نصاً تخيلياً يحمل نفس اللمحات التي انتقدها ليبرز لنا رأيه في إنتاج الرواية في العالم العربي، مركزاً همه على الإنتاج المحلي. وختم الرواية بتساؤل عن جدوى نقده المطروح في الرواية بدون أن يلتزمه في نص الإسماعيلي! تاركاً للقارئ حرية التلقي والتساؤل. لذا فقارئ نص الإسماعيلي قد يفاجأ باندماج عالمي النقد والسرد والواقع والمتخيل على نفس الصورة التي نادت بها ما بعد الحداثة.

وفي إجرائنا لهذا التحليل في ضوء نظرية (الواقع) والعلاقة بينه وبين لغة السرد في فلسفة ما بعد الحداثة؛ استفدنا من تصنيف ليندا هتشون (Linda Hutcheon)* للانعكاس الذاتي وأشكاله وآليات تمظهره في النصوص. مبرزين

* بروفسور الأدب المقارن في جامعة تورنتو منذ عام ٢٠٠٠، باحثة كندية متخصصة في دراسة نظرية الأدب والنقد الأدبي. العديد من كتبها تتعلق بتاريخ ونظرية ما بعد الحداثة من أشهر مؤلفاتها: في شعرية ما بعد الحداثة (١٩٨٨) وسياسة ما بعد الحداثة (١٩٨٩).

الفرق بين هذا الانعكاسية ومصطلح ما وراء القص، رغم اجتماعهما تحت مظلة واحدة. كما التزمنا التحليل الوصفي الفني لدراسة تقنيات ما بعد الحداثة في نص الاسماعيلي الذي خلق في داخله عوالم متداخلة، متشابهة، ولكنها بالوقت نفسه مختلفة. وهي: عالم المؤلف الضمني، وعالم النص الخيالي، وعالم المتلقي الخارجي. وعلى الرغم من أن هذه العوالم تعكس بعضها، إلا أنها ليست انعكاسًا واحدًا لواحد أو للواقع الخارجي. لأن الفن/الخيال هو وهم.

وتجادل هذه الدراسة بأن همّ الكاتب/ الروائي/ الصحفي الأنصاري كان تعليمياً قصدياً لطرح رؤاه النقدية من وراء حجاب ما وراء القص لينجو من أي لوم في الساحة النقدية التي اقتحمها النص..

- **فلسفة ما بعد الحداثة في الواقع وعلاقته بلغة السرد:**

شهدت الكتابة السردية في القرن العشرين الميلادي تحولات جذرية بعد استجابتها للتحولات الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة التي تحدت الأفكار التقليدية وطرحت رؤى جديدة للواقع والمتخيل وعلاقتهما بالسرد. حيث تجاوزت رواية ما بعد الحداثة القواعد الأدبية المتفق عليها لتقدم تجارب سردية تجريبية وتخريبية، قائمة على التنويع اللغوي والتلاعب بالواقع وغير الواقع لتخلق طابعاً متناقضاً وغير مستقر. فكما سقطت النظريات الكبرى التي تدّعي أنها تزيد فهمنا للعالم، فقد سقطت معها كذلك الأنساق الفكرية التي تتسم باليقينة والقطعية والزعم بقدرتها على التفسير الكلي للعالم.

وهذه التحولات على المستوى الفلسفي والمجتمعي أدت إلى تأثر كامل المنظومة الفكرية والتعبيرية ومنها النقد والسرد ليطبع بطابع العصر المتشكك البعيد عن اليقينية. ولتبرز فلسفة التفكيك والتقويض وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية منذ أفلاطون، يقول دافيد كارتر David karter في كتاب النظرية الأدبية: " وتعبّر هذه المواقف مما بعد الحداثة عن

موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى. وبالنسبة للكثيرين تعد ما بعد الحداثة عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة، فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"١

ومن أبرز طروحات ما بعد الحداثة، مبدأ التشكيك في قدرة اللغة على عكس الواقع أو تمثيل العالم من حولنا والتعبير عن التناقضات التي تحيط بعالمنا الغريب. لذا فمن المتعذر التسليم بقدرة النماذج الأدبية القديمة –خاصة الواقعية منها– على التعبير عن واقعنا وتجاربنا الحياتية. لأن لغة الآداب الوصفية العادية عاجزة عن عكس حقيقة واقعنا المعقّد.

ونستطيع الزعم بأن القضية الرئيسية في ما بعد الحداثة هي ردة الفعل على الواقع. فلو نظرنا في روايات ما بعد الحداثة الأدبية، يتبين أن الواقع هو همها الأساس، بعدما رفضت ما بعد البنيوية قبول "الرابط الطبيعي الذي تفترض الفطرة السليمة وجوده بين الكلمة والشيء"٢ وتحدّت فكرة أن الرواية هي نسخة من العالم أو أنها تعكس الواقع التجريبي. لذا فقد أجرت رواية ما بعد الحداثة توليفاً تنظيرياً لمسألة عكس الواقع في السرد، قوامه الجمع بين طروحات البنيوية وما بعد البنيوية.

وإذا أجرينا مقارنة بين البنيويين وما بعد البنيوين فسنجد أنهم كانوا يحملون أفكاراً مختلفة حول مفهوم (الواقع). إذ يرى البنيويون أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية تعسفية، يتم تعريفها واستقرارها بمجرد تثبيتها في اللغة "من

١ ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة باسل المسالمه، دمشق، دار التكوين، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص١٣٠.

2 Christopher Norris, (1989). *Deconstruction and the Interests of Theory.* London: University of Oklahoma Press, p4.

الفرضيات الأساسية في نظرية اللغة عند سوسير أن الرمز شيء اعتباطي وهو كذلك من ناحيتين: فالدال شيء اعتباطي لأنه ليست هنالك من علاقة طبيعية بينه وبين ما يدل عليه، بل إن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة معتسفة يقبلها الناس بحكم التقليد أو العرف. إذ ليس هناك من خاصية تشترك بها كل الأشجار مثلا بحيث يقتضي المنطق أو الضرورة أن ندعوها (أشجاراً). لكن هذا ما ندعوها به لأننا اتفقنا على ذلك فالفرنسيون مثلاً يدعونها (arbres). وذلك لكون اللغة تتصف بالاعتباطية على مستوى المدلول لأن كل لغة قومية تقسم بطريقة مختلفة كل ما أمكن أن يعبر عنه بكلمات كما يتضح لكل من يمارس الترجمة من لغة إلى أخرى"[١].

من ناحية أخرى، يجادل أنصار ما بعد البنيوية بأن الدالات لا تحمل معها دلالات واضحة المعالم، وأن هناك سلسلة من الدلالات تتيح تعدد المعاني. علاوة على ذلك، لا يمكننا فهم المعاني أبدًا لأننا نعيش في عالم لا يوجد فيه مرجع فكري ثابت. والنظرة الفلسفية لما بعد البنيوية تعتقد بأن الإنسان لا يتحكم بشكل كامل في اللغة، لأن الإشارة اللفظية خالية من المفهوم الذي –من المفترض– أن تشير إليه. وبالتالي فإن تعدد المعاني ممكن.[٢]

ويصف النقد ما بعد البنيوي العمل الفني بأنه نظام من الاختلافات، لأن اللغة لا تشير إلى العالم الخارجي إذ ينقطع الإنسان عن العالم تمامًا. لذا فهي ليست نظامًا تفاضليًا تمامًا للعلامات المتعلقة بالمرجع، أو بالعالم الخارجي للنظام اللغوي. وكذلك يؤكد النقد التفكيكي على وجهة النظر القائلة بأن العمل الأدبي الفني خيالي تمامًا، لأنه لا يحتوي على أي إشارة إلى العالم الخارج.

من ناحية أخرى، يجادل البنيويون بأنهم يستطيعون إنشاء حقائق موثوقة

١ جون ستروك، «البنيوية وما بعدها . من ليفي شتراوس إلى ديريدا»، ترجمة محمد عصفور، **عالم المعرفة ٢٠٦**، الكويت، فبراير ١٩٩٦.ص ١٤.

٢ جون ستروك، «البنيوية وما بعدها . من ليفي شتراوس إلى ديريدا»، مرجع سابق، ص٢٠٠.

من خلال المراقبة الدقيقة وجمع البيانات التخطيطية. يقول سكولز: " أريد أن أتحدى فكرة أن اللغة هي نظام من (الاختلافات الصرفة)، لأن هذا هو المفهوم الذي يرتكز عليه الهجوم على المرجعية حاليا. ولا أنكر أن اللغة تقوم على الاختلاف؛ بل سأزعم أنها مبنية أيضًا على المرجعية، وهو أحد أبعاد الاستخدام البشري للغة الذي تم قمعه أو تجاهله بشكل منهجي من قبل المنظرين والمحكمين"[١] ويزعم سكولز، رداً على الاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية، أن العمل الفني يتم إنشاؤه بصفته ردَ فعل للعالم الخارجي الذي يتم خلقه فيه. فهو يقلد العالم الخارجي ويفرض عليه نظاما جديدا أنشأه الكاتب لأن "اللغة غير نقية... وبعض جوانب المعنى اللغوي تعتمد بشكل كبير على أشكال المعلومات غير اللغوية"[٢]

وروايات ما بعد الحداثة منفتحة بوعي على جميع هذه الأفكار، نتيجة لذلك، قدمت كلًا تركيبيًا يتم فيه التعبير عن الواقعي والخيالي والماضي والحاضر بشكل متزامن، بعد أن وجدت أن مفهوم الواقع في الرواية الحديثة ضيق للغاية في طروحات النظريات السائدة. فالخيال ما بعد الحداثي يعكس عالماً لفظياً خيالياً. وهو ليس بالضرورة مرتبط بمفارقة العالم الحقيقي. لأن الكلمات فيه تشير إلى الكلمات فقط. وقد يعكس خيال ما بعد الحداثة الواقع، لكنه الواقع المنعكس في العالم الخيالي غير المتجانس. فهو يصف الكون، ولكنه ليس الكون الخارجي، لأن العالم الخيالي والعالم الحقيقي يتداخلان إلى حد ما كونهما ليسا متطابقين، بل متشابهين فقط. وبما أن رواية ما بعد الحداثة تحاكي الشكل فقط وليس المحتوى، لذا فقد كان محور اهتمامها الشكل. لذا حاولت ما بعد الحداثة تزييف الاعتقاد بأن

1 Robert Scholes, (1985). *Textual Power; Literary Theory and the Teaching of English*. London: Yale University Press, p.87.

2Robert Scholes, *Textual Power; Literary Theory and the Teaching of English*, ibid, p.109.

الرواية هي مرآة واقعة في مواجهة الواقع الخارجي، لأن الخيال ما بعد الحداثي "لا يمكنه أبدًا تقليد أو تمثيل العالم، ولكنه دائمًا ما يقلد أو يمثل الخطابات التي تبني بدورها ذلك العالم"[1].إنه "خيال عن الخيال أو الروايات والقصص التي تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإجراءاتها التأليفية"[2]. فكما تجادل ما بعد البنيوية: "الواقع هو بناء لغوي وإذا حدث أي انعكاس، فهو بنية لغوية"[3]. لذا لا يتم لفت انتباه القارئ إلى ما يُروى، بل إلى كيفية روايته. وتعمل الحبكة فقط بوصفه وسيلة لبناء عالم خيالي، لأن استخدام الهياكل السردية التقليدية لا يمكن أن تخدم متطلبات العصر، ولا تعكس الموقف المتغير تجاه الحياة.

ومن هذه الأرضية الفلسفية تبلورت نظرية الانعكاس الذاتي كأهم نظرية في طروحات ما بعد الحداثة فيما يخص الظاهرة الأدبية، فبرزت لنا الرواية الواعية بذاتها والمنطوية على نفسها دون أن تأبه للعالم الخارجي، والتي –برأي الناقدة باتريشيا واو Patricia Waugh * – ظهرت بعوامل سيسو–ثقافية، بعد أن تغيرت العلاقة بين الانسان واللغة. فالإنسان أصبح يعيش تجربة تتمثل في الشك في كل القيم وعدم الاطمئنان لأي سلطة، سواء كانت اجتماعية أو متعالية. لذا فالرواية تعكس الفترة التاريخية اللا يقينية ولا الآمنة والمسائِلة لذاتها والمتعددة

1 Patricia Waugh, (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, and New York: Methuen, p.100.

2 David Lodge (1992). *The Art of Fiction*. London: Secker and Workung, p. 206.

3 Lee, Alison. (1990). *Realism and Power: Postmodern Fiction,* London and New York: Routledge, p.25.

* البرفسورة باتريشيا واو، ناقدة أدبية ومؤرخة للفكر، عملت أستاذة للأدب الإنجليزي في جامعة دورهام. وهي متخصصة رائدة في الأدب الحداثي وما بعد الحداثة، والنظرية النسوية، والتاريخ الفكري، تعتبر واحدة من أوائل النقاد الذين عملوا على ما وراء القص، من أشهر أعمالها دراستها المؤثرة عام ١٩٨٤، ما وراء القص: نظرية وممارسة الخيال الواعي بذاته.

ثقافياً. فتثور الرواية لتعكس كل ذلك بوضوح وتتمرد على القيم التقليدية وتدمرها.[١] لذا فقد عكست نصوص ما بعد الحداثة أن اللغة ليست بأداة للمعرفة أو لعكس الحقيقة، ولا الواقع الذي تعكسه هذه اللغة هو الواقع الحقيقي لأنه ما هو إلا وعي المؤلف لهذا الواقع. ولذا أصبحت النصوص مكتفية بذاتها لا تشير أو تعكس أي شيء خارجها.

إلا أن استبدال الواقع بالانشغال بالذات بصفتها موضوعا أدبياً في الروايات ذات الانعكاسية الذاتية لا تعني انقطاع الصلة بين الروائي وواقعه لأن مفهوم الواقع فيها "جرى تحويله إلى إشكالية أكثر من تدميره "[٢]

- **الانعكاسية الذاتية في خطاب ما بعد الحداثة:**

الانعكاسية الذاتية واحدة من أهم السمات المتكررة في قوائم خصائص وتعريفات ما بعد الحداثة. ورد مصطلح الانعكاسية الذاتية (Self-reflexivity) بقاموس أوكسفورد للمصطلحات الأدبية للإشارة إلى الأعمال الأدبية التي تعكس بشكل واضح عمليات التأليف الفني الخاصة بها "توجد مثل هذه المرجعية الذاتية في كثير من الأحيان في الأعمال الروائية الحديثة التي تشير بشكل متكرر إلى وضعها الروائي الخاص يُطلق على الراوي في مثل هذه الأعمال أحيانًا اسم (الراوي الواعي بذاته) ويمكن أيضًا العثور على الانعكاس الذاتي في كثير من الأحيان في الشعر"[٣]

1 Patricia Waugh, *Metafiction*, ibid, p.6.

2Patricia Waugh, (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, ibid, p.40.

3 Baldick, C. The Oxford Dictionary of Literary Terms : Oxford University Press, 2008R,etrieved 7 Dec. 2023, from https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272.

ويستخدم النقاد مصطلحات مختلفة للتعبير عن الوعي الذاتي النصي لرواية ما بعد الحداثة. فقد قدمت ليندا هيتشون، في كتابها) السرد النرجسي: المفارقة الميتاسردية Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox) خلاصة لمجموعة من وجهات النظر للعديد من النقاد حول ما اسمته (الهوس الذاتي) لرواية ما بعد الحداثة. مستعرضةً عدة مسميات لهذه الظاهرة مثل (النرجسي، والتأمل الذاتي، والإعلام الذاتي، والانعكاس الذاتي، والمرجعية الذاتية، والتمثيل الذاتي) وتشير كل هذه المصطلحات إلى حقيقة أن رواية ما بعد الحداثة تحمل وعياً داخلياً لذاتها. [1]

وتذكر هيتشون في كتابها، أنه في رواية ما بعد الحداثة التي تتسم بالانعكاس الذاتي، لا يتم لفت انتباه القارئ إلى ما يُروى، بل إلى كيفية روايته. فالحبكة ليست سوى جزء من التناص، وعملية السرد نفسها أكثر أهمية من المحتوى المسرود. إن الوجود الخيالي للكاتب كشخصية مؤلف يعزز هذا التحول في السرد التقليدي من القصة المروية إلى سرد القصص، وعمل اللغة، واستخدام الهياكل السردية. ونتيجة لذلك، يتم فرض متطلبات جديدة على القارئ. أولها: أن عليه يعلم أن ما يقرأه هو نص يُقدِّم – بوعي ذاتي– عملياته الإبداعية الخاصة. وفي هذا النوع من الخيال، لم تعد القراءة مهمة سهلة. لذا يطلب من القارئ المشاركة في العملية الإبداعية. وبما أن الحالة الانعكاسية الذاتية للرواية تتكر وجودها باعتبارها "سردًا واقعيًا لشيء خارج نفسها" [2] فإن انتباه القارئ لا ينجذب إلى العالم المسقط، بل إلى الوسط اللغوي للنص. إن المرآة الذاتية/الانعكاس، أي جعل عملية السرد هي محتوى الرواية، تتطلب من القارئ أن يكون منتجًا

1 Linda Hutcheon. (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, p. 1.

2 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p.13

لمجموعة جديدة من العلاقات، لأنه يُترك للقارئ عوالم الكلمات الموجودة على الصفحة.

وترى هيتشون أن هناك شكلين من أشكال الانعكاس الذاتي في رواية ما بعد الحداثة وهما:

- العلني: وفيه تكون الأشكال واعية بذاتها، ويتجلى هذا النوع من الانعكاس الذاتي من خلال "الاستعارة" مثل "استعارة الحبكة" أو "الاستعارة السردية" أو "التعليق السردي". في الأشكال العلنية للانعكاس الذاتي، يكون جوهر محتوى الرواية هو (السرد نفسه) وصناعة عوالم خيالية، والأداء البنائي والإبداعي للغة" [1] في هذا الوضع، يُطلب من القارئ، أثناء القراءة محاولة فهم هذا العالم الأدبي/الخيالي، وأن يشارك في التحليل الذاتي للرواية. ويُسمح للقارئ، الذي يضطر إلى الاعتراف بخيالية النص أو بنيته أو لغته، أن يتعلم كيف يفهم هذا العالم الأدبي من خلال خلق عالم خيالي آخر – ربما– ولكن في هذه المرة عالمه الخاص. ويتم تقديم بعض أدوات التأطير له/لها مثل وجود شخصية روائية "مؤلفة"، أومحاكاة ساخرة، أو"قصص داخل قصص" تشكل هياكل متداخلة، لأنه في مثل هذه الإطارات الخيالية يتم إعدادها فقط ليتم تفكيكها. لذلك، يخلق خيال ما بعد الحداثة واقعًا وهمياً، يبدو حقيقياً مثل العالم المادي. ومع ذلك، فهو ليس العالم الحقيقي، بل عالم الكلمات.

كما أن أحد أشكال الانعكاس الذاتي العلني، استخدام حضور المؤلف في روايات ما بعد الحداثة لتدمير وهم الواقع. حين يعمل بوصفه تقنية لكسر الإطار. من خلال إدخال نفسه في النص – إما من خلال الجناس الناقص أو

1 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p.30.

الاختلافات في اسمه– أو من خلال الظهور كشخصية تدخل النص، أو من خلال سرد تدخّلي بضمير المخاطب/ضمير المتكلم الذي يدخل إلى العالم الخيالي للتأكيد على خيالية النص. يتجاوز المؤلف حدود الانقسام الوجودي بين العالم الخيالي والعالم الحقيقي. ولا يقلب العلاقات الراسخة بين القصة والخطاب فحسب، بل يقلب أيضًا هوية المؤلف باعتباره خالق النص الذي يقرأه المرء. علاوة على ذلك، تندرج تقنية (الخطاب التوصيلي) التي تظهر في المقدمة باعتبارها الجانب الإشكالي الأكثر جوهرية في هذا النوع من النصوص. حين يتم تذكير القارئ دائمًا بأن يقرأ نصاً خيالياً مكتوبا. والنتيجة هي أعداد لا متناهية من المؤلفين يستعدون للتحرك نحو المزيد من الهياكل، والنصوص داخل النصوص – سلسلة من المؤلف الخيالي الذي يكتب عن مؤلف يكتب عن مؤلف، وما إلى ذلك. كما أن الشخصيات الكتابية/الفنانة في هذه الروايات تحول انتباه القراء بعيدًا عن المحتوى السردي نحو السرد الفعلي أو الظروف التي يتم فيها إنتاج القصة/الفن.

- الخفي: الأشكال الخفية ليست بالضرورة واعية بذاتها، وفي مثل هذه النصوص تكون العملية "مهيكلة ومستبطنة ومحققة [...] عن طريق العديد من النماذج مثل "القصة البوليسية"، و"الخيال"، أو "بنية اللعبة"، و"الإيروتيكية"[1] وتكون الانعكاسية فيها ضمنية مخفية خلف حبكة ما مثل (الحبكة البوليسية) التي هي أحد النماذج المستخدمة حاليًا في النصوص الانعكاسية الذاتية الخفية. إن الوعي الذاتي للشكل السردي نفسه وأعرافه البنيوية يزيد من أهمية فعل القراءة التأويلي. ونتيجة لذلك، يتصرف القارئ في روايات ما بعد الحداثة بصفته محققاً يتتبع كل التفاصيل في تحقيقه في

1 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p.23.

لغز جريمة القتل. اللغز هذه المرة هو جريمة قتل مجازية – قتل النص الموجود على الورقة، وربط الحبكة، ثم بناء واحدة جديدة تمامًا. من خلال استخدام الحبكة البوليسية باعتبارها أداةً انعكاسية ذاتية بشكل خفي، يشارك القارئ في إعادة بناء النص وعندما يكمل عملية القراءة والتفسير فإنه يشارك الكاتب متعة الديناميكية الإبداعية.

وتستنتج هيتشون أن الانعكاس الذاتي في رواية ما بعد الحداثة يتمظهر بأكثر من تقنية ومنها:

- المحاكاة الساخرة: كآلية "لكسر إطار السرد التقليدي"[١]. في النصوص الانعكاسية الذاتية ذات الشكل العلني. وتسبب المحاكاة الساخرة إشكالية للمعايير. حيث تتحول الأعراف الواقعية لتعمل بوصفها قاعدة أو خلفية يمكن للاستراتيجيات التجريبية أن تتقدم على أساسها. وبالتالي تبني أشكالًا خيالية جديدة من خلال الانعكاسية الذاتية. باعتبارها واحدة من الأدوات الأدبية الأكثر استخدامًا، فإن المحاكاة الساخرة تكشف عن الأداة عمدًا من أجل تحقيق (التغريب). أي أنه من خلال فضح الأعراف القديمة، فإنه يحاول تحقيق شكل جديد وأكثر أصالة. عندما تعمل المحاكاة الساخرة على تقويض القواعد والأنظمة الخيالية التي أصبحت تقليدية، فإنها تثير أيضًا إشكالية مفهوم (الواقع) وعلاقته بالخيال. وهذا التغريب الذي تحققه المحاكاة الساخرة يضع مسافة بين القارئ وعالم النص. فبدلاً من التماهي مع أي شخصية، يمكن للقارئ، من خلال تجربته الخاصة في بناء المعنى من خلال اللغة، أن يشارك في متعة الخلق في إمكانياته التفسيرية اللانهائية. في الانعكاس الذاتي العلني "يتم تدريس القارئ هذا الدور الجديد"[٢]

1 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p.19.

2 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p.34.

- الخيال: ويستخدم في حالات الانعكاس الذاتي الخفي. ففي النصوص الانعكاسية الذاتية الصريحة يقال للقارئ مباشرة أن مرجعيات لغة النص لا تتوافق مع تجربته أو العالم التجريبي. أما في النصوص الانعكاسية الذاتية الخفية، فإن خيال المرجعيات مطلق. هناك مواجهة بين «الحقيقي» و«الخيالي»، أي «الممكن» و«المستحيل». ويخلق القارئ بنياته الأدبية/عوالمه الروائية الخاصة. وعلى نحو مختلف عن النصوص الانعكاسية الذاتية بشكل علني، لا يُطلب منه/ها، بل يُجبر، على خلق عالمه الخيالي حقيقيًا يشبه العالم الحقيقي وإن كان يخالفه، من خلال دمج الأحلام والرؤى والتخيلات وحالات الهلوسة والتمثيلات التصويرية، حتى يصبح مفهوم الواقع إشكاليًا. إن العلاقة المعقدة بين الحلم والواقع، والحقيقة والخيال، هي نتيجة للفانتازيا المستخدمة كنموذج في رواية ما بعد الحداثة، سواء من أجل بناء العمل أو سرده، أي كأداة انعكاسية ذاتية علنية وسريّة.
- بنية اللعبة والإثارة: وهي من الأجهزة الانعكاسية الذاتية المستخدمة في روايات ما بعد الحداثة. التي يستخدم فيها الروائي نموذج اللعبة ليدعو القارئ إلى نشاط إبداعي حرّ، كما في الحبكة البوليسية أو الخيال. وفيها يتم تذكير القارئ بوضوح بأنه هو اللاعب في اللعبة. في مثل هذه الروايات، هناك بعض القواعد والقواعد التي تجعل العالم الخيالي يلعب دورًا، وما لم يتعلم القارئ الكود، فلن يتمكن من متابعة عملية الكتابة والقراءة، أي لن يتمكن من فك شفرة المعنى. الألغاز أو النكات أو التورية والجناس هي بعض النماذج الأخرى، والتي يمكن استخدامها أيضًا في هياكل الألعاب لتوجيه انتباه القارئ إلى اللغة نفسها. ومن خلال التخيل والتفسير وفك التشفير، وباختصار، بناء العالم الروائي من خلال المرجعيات الخيالية للرواية، يشارك القارئ عملية الإبداع الفني مع الكاتب. لذلك يمكن

اعتبار هذه العلاقة بين القارئ والكاتب شهوانية بطبيعتها لأن الكتاب يحاولون إغراء القراء بالانخراط في فعل القراءة وفي نفس الوقت الإبداع.[١]

- **ما وراء القص (Metafiction) وإشكالية المصطلح:**

درجت المؤلفات العربية على اعتبار مصطلح الميتا–سرد أو ما وراء القص بصفته مترادفاً لمصطلح الانعكاسية الذاتية في أكثر من مؤلّف على الرغم من تناول الدراسات الغربية لهما بمفهومين مختلفين نسبياً. إذ يرد ما وراء القص في تلك الدراسات باعتباره أحد مظاهر روايات الانعكاس الذاتي لعكس وعيها الذاتي عن طريق التعليقات الخارجية التي ترد من المؤلف أو من الشروح والتعليقات الخارجية المنفصلة عن الرواية التخيلية نفسها.

حيث يشير قاموس النظرية الأدبية في تعريفه لما وراء القص بأنه " الخيال الذي يلفت الانتباه ويعلق بشكل مباشر على وضعه باعتباره خيالًا. وفي أغلب الأحيان يأخذ هذا شكل تدخل (المؤلف) في العمل. واحدة من أقدم وأشهر حالات ما وراء القص: هي رواية تريسترام شاندي للورانس ستيرن، والتي علق فيها المؤلف بشكل متكرر على فشله في الاستمرار في سرد القصة. ولكنها يمكن أن تأخذ أيضًا شكل عمل روائي حول قراءة أو كتابة الرواية، كما نجدها في كتاب إيتالو كالفينو" [٢]

بينما نلحظ، أن الانعكاسية معنية بالنص نفسه وطريقته في تخليص وهم الخيالية ودمج القارئ والشخصيات الخيالية مع أجواء النص التي يصرح فيها من

1 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ibid, p. 32–34.

2 Buchanan, I. (2018). *metafiction. In A Dictionary of Critical Theory*: Oxford University Press. Retrieved 16 Dec. 2023, from https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-439.

داخل العمل التخيلي بفعل الكتابة– أو حتى التمثيل في حال المسرح أو السينما– بمعنى أن الانعكاسية الذاتية نابعة من النص الخيالي نفسه وليست من شيء خارجه. ونضرب لذلك مثلا في توجيه الشخصيات القصصية الخيالية المختلقة في داخل النص سؤالاً للقارئ تطلب فيها رأيه بالحبكة مثلا أو بالحدث أو حتى تصرح له بأنها شخصية مختلقة، في محاولة لدمج القارئ بالنص والغاء الفروق بين العوالم السردية الثلاث (النص/ المؤلف/ القارئ). ولذا كانت لهذه الانعكاسية آليات وأشكال للظهور في النص منه العلني ومنه الخفي كما مر بنا في محور عرضها. وقد أشارت المؤلفات الغربية إلى هذا المفهوم اثناء حديثها عن الانعكاسية الذاتية التي ظهرت قبل أن يظهر مستوى ما وراء القص في القصص "فالانعكاسية لا تخرج عن إطار تحليل القصة الخيالية المكتوبة حين تعكس من داخلها وعيها بنفسها وبحيلها".[1]

وفي حقل السينما –مثلا– تعرف هذه الانعكاسية ب (Breaking the fourth wall) أو (كسر الجدار الرابع) ويقصد بهذا الجدار الذي بين المتلقي والمشاهد. وتختلف أنواع هذا الكسر فإما أن يكون من الشخصيات أو من حدث ما في النص أو حتى من المؤلف الذي يختفي باسم شخصية عن طريق الجناس الناقص أو الاستعارة كما مر بنا في أشكال ظهور الانعكاسية.

أما ما وراء القص، فهو أن يتدخل المؤلف الخارجي –في بداية السرد أو في أي جزء منه– ليشير للقارئ وينبهه إلى أنه يقرأ نصاً خيالياً. أو حينما يظهر بصفاته أو بوظيفته أو بأي شكل علني ليسأل القارئ أو يتدخل بالأحداث أو أن يقدم تحليلاً نقدياً مباشراً لنصه. أي أن ما وراء القص، هو عبارة عن أي أمثلة

1 Waugh, P. (2013). Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge. P.2-5.

تدخل العمل الخيالي، ولكنها ليست جزءًا من عالمه الخيالي. بل تشير إلى شيء خارجي سواء كان تاريخاً يتم إعادة صياغته، أو أي شيء خارج عن كل ما يتم تمثيله خياليًا. نجد مثلاً في روايات أدب القرن التاسع عشر، مشهداً يصف صوت عزيف آلة موسيقية مختلطاً مع صوت الراوي وهو يقول (عزيزي القارئ، سآخذك الآن إلى بيت ...) وهذا السطر يستخدم غالباً للدلالة على الانتقال من مشهد لآخر أو قد يشير إلى الفصل التالي أو الأحداث التالية في القصة. وقد طور ما بعد الحداثيين هذه الفكرة وأوجدوا بنية ما وراء القص.

على سبيل المثال، إذا قرأنا رواية "العار" للروائي سلمان رشدي*، نجد النص يدرج مجموعة من التأملات في وسط الرواية ولا نعرف هذه التأملات لمن، ولكننا يمكن أن ننسبها –في الغالب– إلى رشدي نفسه. ويمكن أن نقول: إن هذه التأملات ماهي إلا تجارب المؤلف، أو صوت المؤلف يخبرنا عن زيارته لكراتشي بشكل واقعي مباشر. وهو الجزء ما وراء القصي من الرواية. لأنه ليس جزءًا من الحبكة الخيالية، ولكن المؤلف يربطها بالحبكة. وإذا كان علم السرد المعاصر قد أدخل ما وراء القص ضمن التصنيف الحالي للانعكاسية الذاتية، فمن الضروري تعديل مفهوم ما وراء القص بحيث لا يقتصر على كامل مفهوم ما بعد الحداثة للانعكاس الذاتي. لذلك يتم تعريف ما وراء القص على أنه خيال يكشف عن الذات؛ أو الخيال الذي يعلق على خياله الخاص من المستوى الفوقي وهو ما يدل عليه لفظ الميتا– ما وراء.

بعبارة أخرى، الانعكاس الذاتي في السرد يركز على العملية السردية داخل النص

* د سلمان رشدي ولد في ١٩ يونيو ١٩٤٧؛ روائي وكاتب بريطاني من أصل هندي كشميري. من أشهر أعماله رواية أطفال منتصف الليل نال عنها جائزة بوكر الأدبية بنسختها العالمية عام ١٩٨١. ورواية آيات شيطانية التي أثارت الرأي العام في البدان الإسلامية. يمزج في أسلوبه بين الواقعية السحرية والخيال التاريخي وركز في معظم أعماله على الحياة في القارة الهندية. وتدور رواية العار حول الاضطرابات السياسية في باكستان.

نفسه، ويصدر من داخل النص الخيالي بشخصياته وأحداثه وسرده، ويدل على وعي النص بذاته ومحاولته لتحليل ونقد نفسه. في حين يتعلق ما وراء القص بتحليل واستكشاف السرد ككيان ذاتي وكتابة عن السرد نفسه. ولا يكون جزءًا من العالم الخيالي للرواية، بل يتم إدراجه أو الإشارة إليه من خارج النص، مثل أي معلومة عامة أو معرفة أو حقائق تاريخية تزيد فهمنا للنص ويكون التدخل خارجي من المؤلف أو الشخصيات الحقيقية التي يختارها المؤلف ويقحمها على النص.

وبهذا نخلص إلى أن، التخييل الذاتي في السرد وما وراء القص يشتركان في استخدام العناصر السردية للتعبير عن العملية السردية نفسها وتوجيه الانتباه إلى الطبيعة السردية للنص. ومع ذلك، هناك اختلاف بين الاثنين. فالتخييل الذاتي في السرد يستخدم العناصر السردية المتواجدة في داخل النص المتخيل للتحدث عن العملية السردية بشكل عام. يمكن أن يشمل ذلك إشارة إلى الكاتب أو إلى السرد نفسه أو استخدام أدوات سردية للتعبير عن أفكار الكاتب حول السرد. يركز التخييل الذاتي على العملية الداخلية للسرد وتأثيرها على النص والقارئ. أما ما وراء القص، فهو أقل شمولية من ذلك. حيث يتعلق بالنصوص التي تناقش السرد نفسه من الخارج وتستكشف طبيعة السرد والقوانين التي تحكمه. يمكن أن يشمل ذلك استخدام الأدوات السردية لكشف هوية النص وتحليله وتحطيم الحواجز بين الواقع والخيال والتلاعب بالتوقعات السردية للقارئ.

وسنستعرض في السطور التالية مجموعة من التعريفات للميتا–سرد– ماوراء القص، التي وردت في كتب عربية وأجنبية لهذا المصطلح:

في المؤلفات العربية تُرجمت كلمة Metafiction بعدد من المصطلحات مثل (ما وراء السرد، والقصة داخل القصة، والكتابة عن الكتابة). حيث أشارت كاتي ويلز (Katie Wales)* مؤلفة قاموس الأسلوبية (A dictionary of Stylistics) إلى أن بادئة (Meta) المشتقة من اليونانية تعني ما وراء (beyond) أو فوق (above)[1] ومن هنا أتت الترجمة العربية ما وراء. ومهما كانت صيغة المصطلح فإن المفهوم يدور في حدود اللغة الواصفة (Métalangage). واكتفى بعض الباحثين العرب بتعريب البادئة (Meta) وترجمة الجزء المتبقي من المصطلحات التي تناسلت منها فظهرت مصطلحات مثل (ميتا خطاب، وميتا لغة، وميتا حكي، وميتا شعر، وميتا رواية) ومنهم من استحدث كلمات أخرى من قبيل (الحكاية التالية للحكاية وما وراء السرد، وما وراء القص)

أول من طرح مصطلح ما وراء القص هو ويليام غاس(William Gass) * في أواخر عام ١٩٦٠ وكان قد استخدمه لوصف القصة عن القصة أي الكتابة التي تكون معتنيه بشرح القصة نفسها. إلا أن المصطلح الذي وضعه غاس في ذلك الوقت لا يتناسب مع مفهوم حركة ما بعد الحداثة لما وراء القص حيث لم يعد المصطلح يشير فقط إلى وعي الكاتب الذاتي بأنه يكتب قصة ولا بإشارته وإخباره القراء بأنهم يقرؤون شيئًا متخيلًا، بل تجاوز هذا ليقتحم حدود النقد ويتحول إلى أسلوب يقع بين منطقتي النقد والأدب. ومن أجل الوصول إلى تعريف حاسم

* بروفسورة في اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة نوتنغهام. عضو مؤسس لجمعية الشعر واللسانيات. تتمثل اهتماماتها البحثية الأدبية الرئيسية في الأسلوبية والبلاغة. من أشهر مؤلفاتها قاموس الأسلوبية.

1 Katie Wales (1989). *A dictionary of Stylistics*. London: **Longma**n, P.292.

* ويليام هوارد غاس (٣٠ يوليو ١٩٢٤ – ٦ ديسمبر ٢٠١٧) كان روائيًا أمريكيًا وكاتب قصة قصيرة وصحفي وناقدًا وأستاذًا للفلسفة. من أوائل من وظف تقنية ماوراء القص في انتاجه الأدبي.

يفرق بين ما وراء القص القديم وبين ما ظهر في حركة ما بعد الحداثة وضع مارك كوري (Mark Currie)* في مقدمة كتابه ما وراء القص (Metafiction) تعريفًا للتقنية يؤكد فيه إن "ما وراء القص هو نوع من الكتابة التي تضع نفسها بين الشريط الحدودي بين النقد والأدب، والتي تجعل من كليهما موضوعًا أساسيًا لها. فلا بد من أن تستوعب الرواية الآراء النقدية في داخل سردها الخيالي" [١].

كما عرّفت باتريشيا واو ما وراء القص بأنه "مصطلح يطلق على الكتابة الخيالية التي تتوجه بوعي ذاتي وبمنهجية إلى لفت انتباه القارئ إلى طبيعتها الخيالية وإلى كونها صنعة بغرض طرح التساؤل حول علاقة الواقع بالخيال. ومن خلال تقديم هذه التقنية نقدًا لطريقة الكتّاب الخاصة في البناء؛ فإنها لا تفحص فقط الهياكل والتراكيب الأساسية في كتابة الخيال، ولكنها تستكشف أيضًا مدى خيالية العالم الواقعي خارج النص"[٢].

وورد في معجم النظريات النقدية إن ما وراء القص هو "الكتابة القصصية التي تلفت الانتباه إلى كونها خيالًا وتأتي في أغلب الأحيان على شكل تدخل خارجي من كاتب النص يناقش من خلاله تقنيات عمله وأسلوب كتابته أثناء السرد. وظهرت هذه البنية منذ عام ١٧٦٠ في رواية تريسترام شاندي (Tristram Shandy)للورنس ستيرن (Laurence Sterne) التي كان مؤلفها يعلق كثيرًا في سطور الرواية على فشله في حكاية القصة بأسلوب صحيح، إلا أنها شاعت

* البرفسور مارك كوري، تدرج في عدة مناصب جامعية في جامعات بريطانيا وتركزت معظم مؤلفاته حول نظرية السرد، وعلى النظرية الأدبية، والرواية المعاصرة. من أشهر مؤلفاته: ما وراء القص في عام ١٩٩٥، ونظرية السرد ما بعد الحداثي في عام ١٩٩٨، والاختلاف في عام ٢٠٠٤. التفكيكية (٢٠١٣)، حول الوقت (٢٠٠٧، ٢٠١١)، وغير المتوقع (٢٠١٣).

1 Currie, M (1995). *Metafiction*, New York: Longman, P.2.

2 Waugh, P. (2013). Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Ibid. P.2

كثيرًا في رواية القرن العشرين ولهذا السبب ربطها النقاد بأسلوب ما بعد الحداثة"[١]

وقال جيرمي هوثورن (Jeremy Hawthorn) * في كتابه دراسة الرواية: توطئة (Studying The Novel: an Introduction) إن ما وراء القص يعني "رواية حول الرواية أو الرواية الشارحة لفن الرواية وهي عادة تشير إلى نوع من الرواية أو القصة القصيرة التي تعمل على نحو مقصود على هدم الخيال السردي لتعلق بشكل مباشر على طبيعتها الخيالية الخاصة أو على عملية الإنشاء الروائي"[٢].

ومن أشهر الأمثلة على ما وراء القص: رواية تريسترام شاندي *(Tristram Shandy)* للورانس ستيرن (Laurence Sterne) والتي كان فيها المؤلف يعلق بصورة ساخرة على طريقته في بناء الرواية ويستطرد كثيرًا منتقدًا أسلوبه. ومن الأمثلة الحديثة أيضًا رواية امرأة الضابط الفرنسي (The French Lieutenant's Woman) لجون فاولز (John Fowles) التي صدرت عام ١٩٦٩ وحيث كان فاولز يقطع فيها السرد، ليشرح الإجراءات الكتابية ويقدم النهايات البديلة إلى القراء. ومن أفضل أمثلة تقنية ما وراء القص في الروايات الحديثة: رواية إيتالو كالفينو سي (Italo Calvino) لو كان في ليلة الشتاء مسافر (if on a winter's night a traveler) التي صدرت عام ١٩٧٩م

1 Buchanan, I. (2010). Metafiction. In *A Dictionary of Critical Theory.*: Oxford University Press. Retrieved 22 Jul. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-439.

* البرفسور جيرمي هيثرون، استاذ الأدب البريطاني الحديث في الجامعة النيروجية للعلوم والتكنولجيا، باحث وأكاديمي مهتم بالنظرية السردية واللغويات.

٢ جيرمي هوثورن، **مدخل لدراسة الرواية**، ترجمة غازي درويش عطية، مراجعة د. سلمان داو الواسطي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦، ص٣٤.

والتي بدأها المؤلف بعبارة "أنت على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة"[1].

ومن خلال فحص التعريفات السابقة، نجدها تُجمع على أن الكاتب من خلال تقنية ما وراء القص يكشف للقارئ أسرار صناعة العمل السردي. ويجعله مشاركًا في العملية بدلًا من كونه مجرد متلقٍ، وذلك من خلال إخباره أولًا أن ما يقرأه هو رواية أو قصة، كاشفًا آلياته السردية في بناء النص، ومتسائلًا عن كيفية الكتابة ومنهجيتها. أما التخييل الذاتي في السرد فيشير إلى استخدام الكاتب لعناصر من داخل النص التخيلي للتعبير عن العملية السردية نفسها، مما يؤدي إلى توعية القارئ بأنه يقرأ نصاً يتناول قضايا السرد نفسه كما تشرح ليندا هيشتون فـ "النص يجبر القارئ على الاعتراف بأنه خيالي كما يطالبه أيضًا بأن يشارك فيه وأن ينخرط عاطفيًا ويساهم فكريًا في إنشائه، وهنا تتقلص المسافة بين الكاتب والمتلقي الخارجي"[2].

- **الانعكاسية الذاتية والمبنى الما وراء قصي في رواية الإسماعيلي:**

رواية الاسماعيلي مهمومة بعملية السرد فقط ولا تعكس الواقع أو تعتني به إلا بمقدار ما يساعد هذا الواقع في كشف عملية السرد وآلياتها ونقدها. فالقصص المتوالدة داخلها ماهي إلا عرض تطبيقي للمحات النقدية التي يُعنى الشاعر بعرضها لنقد ما بعد الحداثة. وهذه الرواية عبارة عن مقالة نقدية داخل سياق قصصي، فهي تعقد علاقة حوارية بين النقد والقص، عاكسة إشكاليات

1 Baldick, C. (2015). metafiction. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*.: Oxford University Press. Retrieved 15 Jun. 2017, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-709.

2 Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London, ibid. P.7.

العلاقة بين الكاتب وعمله، وبين الأدبية والواقع، وتخلط الأدوار لتوزعها بين سلطة الكاتب وسلطة الناقد.

ومن الناحية الهيكلية تشبه الرواية لعبة الماتريوشكا الروسية Матрёна التي تمثل دمية كبيرة تحمل بداخلها عدداً من الدمى الصغيرة التي تشبهها، وبنفس الوقت تتناقص كل دمية عن الأخرى في الحجم. تتبنى الرواية منذ البداية ومن أول سطورها الافتتاحية تقنية ما وراء القص حينما يطل علينا صوت المؤلف عبد الواحد بضمير المتكلم /المؤلف/ الراوي المركزي، بشخصيته الحقيقية مفصحاً عن فعل التأليف أو الكتابة مع التداخل هيكلياً ونصوصياً مع رواية متخيلة أخرى أعطاها نفس مسمى روايته المنشورة (الإسماعيلي) التي بدورها تنشق إلى أربع روايات لأربعة رواة. ويجعل الروائي المركزي/ عبد الواحد رواية الإسماعيلي المتخيلة معادلاً لبحث وتفسير ومساءلة العملية السردية بجميع جوانبها. كما تجلت في النص آليات ما وراء القص الذي تداخل فيه المؤلف مع عدة نصوص ليعرضها ويعلق عليها بصورة انطباعية تعكس مفهومه الشخصي للكتابة في عصر ما بعد الحداثة.

وبهذه الهيكلية يمثّل الأنصاري المبنى الرئيس للميتا–سرد أو ما وراء القص كما عرفها جيرار جينيت الذي عبر عن دلالة الميتا (Méta) بأنها تعبر عن عمليتين متزامنتين هما (التجاوز والتضمين) والتجاوز: هو مجموعة من القواعد، أو الطروحات التي يتم تجاوزها وخرقها، ليبتكر الكتاب قوانين جديدة للكتابة. أما التضمين فهو أن تتوفر الرواية أو اللّغة على حكاية أخرى داخلها، أو خطاب الآخر الذي تتناص معه، قصد ممارسة عمليتها النقدية (الميتانصية)، أو محاكاته.[١]

١ انظر: خضر الأغا، اللّغة عند الماغوط، مجلة الموقف الأدبي– مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، http://www.awu–dam.org العدد ٤٣٢ نيسان ٢٠٠١، موقع اتحاد الكّتاب العرب.

ولتفصيل أكثر لهيكلية الرواية، نقول إنها تتضمن إطاراً روائياً خارجياً ينساب من خلاله صوت المؤلف الخارجي بآرائه وهمومه التي تنصب على عملية الكتابة والنشر يظهر فيه الكاتب بهويته الحقيقية يدلنا على نفسه من خلال الإشارة إلى وظائفه وأسماء أصحابه من عالم النقد والصحافة والتأليف كما يشير إلى عناوين رواياته المشهورة على المستوى المحلي مما لا يدع الشك أنه لم يتخف وراء قناع ليعرض آراءه في ساحة التأليف والنشر. وهذا الإطار الخارجي يحمل في داخله إطاراً لرواية تخيلية كتبها علي إسماعيل الذي يلتقي به المؤلف عبد الواحد في دار نشر لتتشابه أهدافهم في طباعة كتاب دون الرغبة في نشره. ويدور بينهما حوار عن جدوى الطباعة دون نشر مع عرض لخطوات الفسح الطباعي، لينتهي الأمر بينهما إلى إعطاء علي إسماعيل للسارد الأصلي نسخة من روايته التي لم يذكر النص أنه وضع لها عنواناً، ولكن علي إسماعيل يشترط عليه ألاّ يطلع عليها أي شخص آخر، ولا أن ينقل منها أي استشهاد سواءً أكان صفحة أو مقطعاً بحذافيره، ولكن بإمكانه أن يكتب عنها.

وقد يتبادر إلى ذهن قارئ الرواية أن المؤلف الأنصاري وضع هذا الشرط، ليكون حيلةً فنية يستطيع من خلالها الهروب من مأزق تأليف رواية ثانوية يوظف من خلالها تعددية الصوت واختلاف الشخصيات وآراءها عبر استغلال تقنية القناع، وغيرها من التقنيات التي طالب بها في معرض حديثه وانتقاده للروايات المحلية. إلا أننا وبقراءة أخرى أكثر ترجيحاً، نستطيع أن نقول: إن هروبه كان متعمّداً ويخدم الرؤية الفنية لكن ليست الجمالية للرواية. فمن الممكن أن هذا الأسلوب الإخباري المباشر ذا الصوت الواحد الذي صيغت فيه الرواية التخيلية الداخلية كان مقصوداً لإظهار العيوب الكتابية بأسلوب عملي تطبيقي بدليل نعته لها بـ "رواية الروايات" وقوله بإنها نموذج لمعظم الروايات المحلية:

"تتميز رواية الإسماعيلي بأنها تحمل في مضامينها هوية وأوصاف غالبية الروايات المحلية الصادرة في السنوات الأخيرة، فكأنها نسخة كربونية مكونة من جميع هذه الروايات، ومع ذلك فهي فريدة من نوعها لأنها مثل صورة الألف في قصة بورخيس الذي تجتمع فيه مشاهد الأشياء والأماكن، وهو مكان واحد... ولو قدّر لرواية ما أن تسبق هذه الروايات المحلية بأن تكون مكتوبة قبلها، وكانت هذه الرواية هي الإسماعيلي، لحُقّ لها أن تكون لوحاً محفوظاً لها"[١]

وفي خاتمة الرواية بعد عرض للقصص الأربع التي تضمنتها رواية الإسماعيلي التخيلية، وجه المؤلف سؤالاً للقارئ فقال:

" والآن... وبعد... ربما ينطرح هاهنا سؤال: هل تحققت الحوارية وتعددية الصوت والأيدولوجيات التي يحض عليها هذا العمل في رواية الإسماعيلي؟ والجواب بالطبع: لا؛ وإلا كانت روايته في هذا الشق سائرة عل خطى من الرواية الغربية لا المحلية، وهذا يخالف شرطها الحتمي الذي قامت عليه"[٢]

ولتحليل المباني الما وراء قصية في الرواية بصورة دقيقة لابد أن نفصل كل بنية لوحدها:

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص١٨.

٢ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص١٠٧.

- **أولاً: بنية ما وراء القص وآليات ظهورها:**

وتشكل هذه البنية الجزء الأكثر من الرواية حيث امتدت منذ بداية النص حتى المنتصف، إضافة إلى تناثر التعليقات والشروحات النقدية الخارجية خلال النصف الثاني الذي تضمن النص التخيلي لرواية الإسماعيلي.

افتتح المؤلف عبد الواحد –كما مر بنا– روايته بظهوره العلني الذي أفصح فيه عن هويته الحقيقية بضمير المتكلم مصارحاً القارئ بأنه يقرأ نصاً مؤلفاً مختلفاً كما نعته عن بقية مؤلفاته يقول في الافتتاحية:

"قد يكون هذا العمل الانطباعي الذي أدلي به نوعاً مختلفاً عن كتابتي الأخرى في السرد؛ إذ يتداخل فيه الجانب الصحفي والنقدي والذاتي والقرائي والكتابي، بل والأيديولوجي والاستشرافي! أجدها كلها تتداخل فيه؛ بخاصة وأنا أطلع المرة الأولى على رواية فريدة من نوعها بل استثنائية، الرواية لكاتب مغمور، اسمه علي إسماعيل وقد طبعها طباعة شخصية لنفسه وأهدى إلى منها نسخة وحيدة، حجم الكتاب من الورق المتوسط في ٤٧٦ صفحة"[١]

وتشير هذه الافتتاحية إلى مرونة التصنيف الأجناسي الذي يصرح به المؤلف ويجعله مفتوحاً أمام وعي القارئ بما يواجه من نص يتداخل مع الكتابة الصحفية والنقدية، بل الخيالية لأنها تحكي في داخلها رواية مختلقة معنونة بالإسماعيلي، وهي النص الذي يشكل الجزء التخيلي أو السردي الداخلي في الرواية. وعلى الرغم من إشارة الرواية لنص الإسماعيلي –نسبة لعلي اسماعيل– في الصفحات الأولى للرواية، إلا أن الحديث عنها كان عامّاً يدور حول علاقة المؤلف بكاتبها

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص١.

وطريقة التقاؤه فيه بصفته الحقيقية ولم تصرح الرواية بمتن نص الإسماعيلي الذي بدوره يتفرع إلى عدة قصص إلا في الصفحة رقم (٥٦) أي بعد مضي نصف النص الأصلي إذ يبلغ طول رواية الإسماعيلي ١٠٩ صفحة.

وفي الافتتاحية التي تشهد بوجود المؤلف الأصلي بصفته شخصية السارد الخارجي ضمن الرواية، تتم الإشارة كذلك إلى العمل الأدبي الذي يقرأه القارئ وتوعيته بأنه يتلقى عملاً أدبياً منقسماً بدوره إلى قسمين: أحدهما حقيقي والآخر تخيلي، وليس النص الداخلي للإسماعيلي إلا انعكاساً للرواية الخارجية، فالنص يستخدم أيضا تقنية ما وراء القص بداخله، إضافة إلى روايات أربعة رواة منفصلين يحكون أحداثاً خيالية. وتلك محاولة الرواية لدمج الواقع بالخيال وتوجيه الانتباه إلى العملية الإبداعية التي تحّيد خيال القارئ وتغير دوره من متلقي سلبي. ولا يكتفي المؤلف/ الأنصاري بالإفصاح عن هويته الصحفية والتأليفية في الافتتاحية فقط، بل يصرح من داخل الرواية بأسماء رواياته الحقيقية في أثناء عرضه للعمل في التأليف الروائي وهمومه، دامجاً هذا العرض برأيه النقدي لواقع الروايات المحلية وبدايات ظهور بنية ما وراء القص فيها فيصرح علانية بمنهجه في رواية الإسماعيلي وتماهي هذا المبنى ما وراء القصي مع رواياته الأخرى:

"وبدأت تظهر شخصيات الروائيين في الشخصيات الروائية وانطلقت تلك المرحلة خجلى برواية لغط موتى للمحيميد، والغيمة الرصاصية للدميني [...] وصدرت لكاتب هذه السطور روايتان هما كيف تصنع يداً والسطر المطلق كلتاهما متأثرتان بكونديرا وساراماغو من حيث ظهور شخصية المؤلف المعادل للكاتب كما قدمته قراءة دقيقة للتونسي محمد القاضي عن إحداهما" [١]

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣٧.

وفي هذه السطور شرح للعملية السردية وحيلها، على وجه الخصوص، حينما وضعها في السياق التاريخي للكتابة الروائية عامة، حيث سبقت هذه السطور مقدمة نقدية تتحدث عن تقنية ما وراء القص التي يرى المؤلف أنها أصعب من الطريقة التقليدية في السرد، إذ لابد أن ينجح المؤلف في صياغة الشخصيات –المنفصلة عن صوته الأصلي المتداخل في السرد– لتكون مستقلة تماما ولها صوتها وعقليتها الخاصة لتتحقق تعددية الصوت، غير أنه يرى أن الكثير من الكتاب يفشلون بهذا فتكون الشخصيات ومن ضمنها شخصية الراوي الأصلي الذي يوظف هو الآخر بصفته شخصية "مجرد وسيلة أسهل لنقل تصورات الروائي فحسب"[١]

وهنا يتحقق (التنظير الميتا–سردي) كما سمّاه الدكتور جميل حمداوي وهو أن تنظِّر الرواية لتقنيات ما بعد الحداثة مثل البوليفونية، واختلاف اللغات والأساليب، وتعدد التيمات والمضامين الفكرية، وتعدد الرواة والمنظورات السردية. ويرد هذا الخطاب التنظيري على شكل ميتا–سرد أو لغة وصفية متعالية موضوعية، ترصد خصائص الإبداع القصصي تقنية وبناء وتشكيلاً. حيث يدعو القاص إلى قصة حداثية تجريبية.[٢]

ويندرج تحت التنظير– الميتاسردي حديث المؤلف عن هموم الكتابة، بدأً من التأليف وتدرّجاً إلى طريقة الفسح الطباعي وأنواعه والنشر الداخلي والمحلي وهو ما طرحه النص في أجزاء مختلفة.

كما يتحدث السارد الخارجي عن هيكلية الرواية الداخلية –أو ما سماه رواية الإسماعيلي– بصوت السارد الواعي واصفاً صياغتها وأسلوبها متخذاً الحديث

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣٦.

٢ أنظر: جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، دراسة منشورة في **موقع الألوكة**، السعودية، www.Aulokah. Net ، ص ١٨–١٩.

عنها بصفته نافذة تحليلية تطل على غيرها من الروايات المحلية وشواهد هذا كثيرة في الرواية يصعب حصرها. لكن نشير إلى ما ورد في صفحة ٣٨ حين تدخل الأنصاري بشخصيته الواقعية للحديث عن روايته (ممالك تحت الأرض) وأسلوبه في كتابتها أثناء حديثه عن تقنية القناع والتعدد الصوتي في نص علي إسماعيل –الإسماعيلي–

"كاتب هذه السطور كان قد تلافى هذا الأمر، فأصدر عملاً معني بالعقائد الباطنية ليست فيه شخصية روائي، لكنه –لأنه لا يستطيع الخروج من النسق الذي نشأ فيه– رجع إلى القناع القديم؛ لأنه أغلظ وأبعد عن الذاتية، واختار زمناً تاريخيا، مبالغة في تغليظ القناع، ومذهباً باطنياً منقرضاً من بيئته السيرية، وصاغ روايته المعنونة بممالك تحت الأرض من ثقافته في الفرق والملل، ومبالغة في إخفاء أيديولوجيته جعل الشخصية/ البطل متحمسة وجدّ عاشقة ومحبة للأيديولوجيا المضادة التي اعتاد في أطروحاته وكتاباته مواجهتها، وقد صيغت هذه الرواية من موضوع الكتاب الذي كان يريد طباعته حين صادف مؤلف رواية الإسماعيلي/ الأعجوبة."[١]

والكاتب يقيم مقارنات بين أسلوب عدد من الروايات المحلية التي وظفت المبنى الما وراء قصي، ثم يجعل من نص الإسماعيلي النموذج الأمثل في توظيف التقنيات التي يجب أن تكون مصاحبة للمبنى الما وراء قصي برأيه مثل القناع أو التعددية الصوتية وغيرها. وهو بذلك يطرح رأيه النقدي فيما ينبغي أن تكون عليه الرواية الما وراء قصية، مبرزاً ضعف التوظيف الفني في الروايات المحلية. كما يتخذ من تحليله للنص الداخلي –نص علي إسماعيل– وسيلة لنقل مجموعة من

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣٨.

الآراء العامة في الساحة النقدية والإبداعية في المملكة، بدأً من عيوب التأليف وانتهاء بأسلوب الترشيح للجوائز العالمية، والأيديولوجيا التي تحكم الرواية الغربية "حالما بدأت هذه الرواية الغربية بنفض الغبار عن نفسها، وخشي رأسماليو العهد الجديد آنذاك ألا يستطيعوا إخضاعها بحيلهم [...] نشطت عندئذ وسائل في الغرب لتوجيه الرواية توجيهاً أيدولوجياً ضد الشيوعية ومع الرأسمالية ثم الإمبريالية، هي الجوائز، والإعلام، والسينما، لكن ظل الروائيون مستقلين نسبياً وعظماء فنياً بحيث لم يقلب عليهم النقاد الطاولة"[1]

وتبدو شخصية الصحفي/ الأنصاري، واضحة مختلطة بشخصية السارد في الرواية حين تتبدى اللغة الصحفية في طرحه لآرائه النقدية. لذلك تبدو شخصية الأنصاري طاغية منذ بداية الرواية إلى نهايتها متفرداً برأيه الذي يعكس خلاصة قراءاته وانطباعاته عن المشهد الثقافي. فمثلا حين يعقد المقارنة بين الرواية المحلية والقصة القصيرة يقول: "لكن الرواية محلياً ليست عظيمة –بل إن القصة أقوى منها فنياً وأمتن، وإن كانت أقل شعبية– وليس ثمة وعي اجتماعي لدى طبقات المجتمع الوسطى أو دارسي الأدب بمفهوم الرواية الفني".[2]

وفي تقنية ما وراء القص، تعدّ كل الشروح النقدية سواء أصدرت من المؤلف الحقيقي، أو من شخصية ساردة يختبئ خلفها المؤلف؛ ضمن عملية إشراك القارئ بأسرار الكتابة والتأليف سواء أكانت هذه الشروح تشير إلى نفس النص التخيلي الذي يقرأه أو إلى نصوص أخرى خارجة محلية كانت أم عالمية.

١ عبد الواحد الأنصار، **الإسماعيلي**، ص٣١.

٢ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣١.

- **ثانياً: الوعي النقدي والميتا–نصية:**

يعتبر نص الإسماعيلي –التخيلي– منصة استطاع المؤلف الأصلي – من خلال طرحها بوصفها نموذجاً ثم التعليق عليها– من الإشارة إلى عدد من النصوص المحلية والعربية. ونلمح هنا بنية الميتا–نصية التي عرفها جيرار جينيت بأنها "ببساطة علاقة تعليق تجمع نصاً بنص آخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه أو يستحضره بالضرورة، بل دون تسميته على الأقل [...] إنها العلاقة النقدية بامتياز"[١] ويشرح الباحث حسن يوسفي هذا المفهوم بقوله: إن الميتا–نصية هي عملية إدماج للبعد النقدي داخل العمل الإبداعي، لذا فإنها تدفع إلى إعادة النظر في التقليد الذي دأب على إقامة تمييز صارم بين عاملي النقد والإبداع".[٢]

رواية الإسماعيلي تشكلت –كما ذكرنا سابقاً– بهيكلية تتضمن الإطار الخارجي الذي يمثله صوت المؤلف الأصلي الذي يحكي عن نص متخيل لكاتب يدعى علي إسماعيل سمّاه المؤلف (رواية الروايات) وجَعله نصاً جامعاً للروايات المحلية أو معادلاً لها لأنه –كما قال– يحمل ملامح لجميع الروايات المحلية. وبدأ المؤلف الأصلي التعليق والشرح على النص الداخلي المتخيل الذي جعل علاقته بالإنتاج المحلي علاقة الجزء الذي يمثل الكل، مشبهاً إياه بألف بورخيس والياذة هوميروس التي تضم بداخلها جميع ملامح الشعر الملحمي. وقد جعل المؤلف النص–المتخيل الداخلي– الذي سماه الإسماعيلي نسبة لكاتبه منصة لطروحاته النقدية الانطباعية عن الروايات المحلية، لأنه جعل مهمته في الرواية تحليل هذا النص والكشف من خلاله عن عدة ظواهر فنية في الرواية السعودية ومنها:

---

١ حسن يوسفي، **المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي**، موقع اتحاد كتاب المغرب، http://www.unecma.Net، ص٢٢.

٢ حسن يوسفي، **المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي**، ص٢٢.

- ظاهرة التناص مع الروايات العالمية والعربية: أشار الأنصاري من خلال تحليله للرواية الداخلية –الإسماعيلي– إلى التناص في الروايات السعودية مع عدة نصوص روائية عالمية وعربية. ولعل تقصي هذا التناص كان لغرض عرض الحالة الإبداعية العامة التي تتشابه فيها الرواية السعودية مع غيرها في المنطقة العربية والعالمية. وكانت معظم التناصات تدور في محور تقنية ما وراء القص، لاسيما تدخّل المؤلف في النص الإبداعي من الخارج وهو المحور الذي دار عليه التنظير للتقنية في معظم صفحات الرواية:

" تفتتح رواية الإسماعيلي بما افتتحت به صائد اليرقات، والطقاقة بخيته، وقبلهما لغط موتى، بهذه العبارة: سأكتب رواية، نعم سأكتب. ولا يفوت أن نلحظ الفرق هنا بين هذه البداية وبدايات روائيين أقدم وأعرق، فأولئك يتحدثون عن كتب قرؤوها، أو يبحثون عنها أو شيء من هذا القبيل، والمثال حاضر في اسم الوردة لإيكو وشفرة دافنشي لبراون ورحلة بالدسار لمعلوف والحياة الجديدة لباموق وغيرها"[1]

ويتخذ الأنصاري من التناص وسيلة أخرى لتحليل ونقد الرواية المحلية بأسلوب غير مباشر. فهو يتحدث عن النقل المباشر أو غير المباشر في الروايات المحلية من الأخرى العربية، والتي بدورها تنقل من العالمية التي تمثّل "المصدر الرئيس"[2] برأيه.

والتناص كما قلنا منطلق من تداخل النص المتخيل – لعلي إسماعيل– مع غيره من الروايات المحلية السعودية، وهو ما كشف المؤلف من خلاله تعالق تلك الروايات مع الروايات العالمية بدون الإشارة إلى المصدر. يقول عن نص

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٤٠-٤١.

٢ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٢٠.

الإسماعيلي الذي ابتدأ بمشهد منقول من رواية أخرى:

" فيما يتعلق بالنقل المباشر، نجد أنه ينقل مباشرة من رواية العطر، لكن هذه المقاطع التي نقلها موجودة أصلاً من دون عزو في ثلاثية المكتوب مرة أخرى لأحمد الدويحي، وهي النص الآتي: على نقيض ما كان متوقعاً بدأ الجنين القابع [...] وسألت الدويحي عن النص ذات مرة – أو سُئل وأنا حاضر– فقال: إنه حين وضعه في الثلاثية لم يكن يعلم أنه جزء من رواية، لأنه كان ورقة أرسلها إليه صديق أو حصل عليها، لا أتذكر الآن [...] وحين يبكي البطل/ الإسماعيلي ويحزن مما هو مكتوب عليه في رواية جاك الجبري، فهذا ليس مستعاراً من رواية ديدرو، وإنما سيق فصل من فصول قارورة المحيميد [...]. "[١]

ويسوق الأنصاري عدداً من التناصات بين الرواية المحلية والعربية والعالمية ليعرضها برؤية تسجيلية فقط دون التحليل أو الإسقاط النقدي أو الفني. بل فقط ليعرض للمتلقي عملية الإبداع وطرقها، ومن الوارد إن تنتقل الفكرة وتختمر في عقل المؤلف دون أن يشعر بأنها مستوحاة من الآخرين. كما يعرض تجربته الشخصية بالتأثر بالروائي الفرنسي–التشيكي كونديرا وبالروائي البرتغالي ساماراغو في تقنية ظهور المؤلف المعادل للكاتب.

وفي معرض حديث الأنصاري عن تقنية ما وراء القص استعرض المؤلف بداية ظهورها في رواية لغط موتى ليوسف المحيمد ذاكراً مجموعة من الروايات المحلية والعربية الما وراء قصية، ومن ثم طرح سؤاله الذي كرره في الرواية وهو ماذا لو أن المخرجين السينمائيين اتفقوا على إخراج أفلام يكون أبطالها المخرجين أنفسهم؟ ثم بدأ في عقد المقارنات بين الروايات المحلية الموظفة للتقنية وغيرها من

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٢١–٢٢.

الروايات العربية مثل رواية صائد اليرقات التي كان فيها "ثلاثة روائيين أبطالاً"[1] واسم الوردة لإيكو وشفرة دافنشي لبراون ورحلة بالدسار لمعلوف أو الحياة الجديدة لباموق. كاشفاً عن هيكلية عدد من الروايات المحلية وتشابهها مع غيرها. وهو أحياناً ينفي شبهة الاقتباس لتزامن تاريخ اصدار الروايات مع بعضها كم ورد في صفحة ٤١. في مقارنته بين رواية الطقاقة بخيته والرواية االمنافسة على البوكر العربي عام ٢٠١٠ صائد اليرقات لأمير تاج السر. وتحول تقصّي التناص في نص الإسماعيلي إلى بحث مصغر لتقنية ما وراء القص وظهورها محلياً وعربياً. مع تضمين إشارات نقدية عابرة عن عدد من الروايات المحلية. ففي معرض حديثه عن تشابه نص الإسماعيلي مع رواية تقاطع لصلاح القرشي يشير إلى خطأ تاريخي وقع فيه الأخير حين جعل الشاعر الأموي الكميت بن يزيد يعيش في بغداد رغم أن بغداد لم نوجد في زمن بني أميه لأن من بناها هو أبو جعفر العباسي.[2] وغيرها من الإشارات النقدية في هيكلية البناء ورسم الشخصيات وتشابهه في الروايات العربية.

- الكتابة السيرية وتقنية القناع وتعدد الأصوات:

وظهر الحديث عن هذه التقنيات خلال عرض التناص بين رواية الإسماعيلي بشكل عابر ثم بصورة مركزة تطبيقية حين بدأ الأنصاري سرد نص الإسماعيلي – التخيلي– الذي سماه رواية الروايات. حيث ركز المؤلف الأنصاري على عرض نص الإسماعيلي خالياً من هذه التقنيات بأسلوب تعليمي مباشر.

نص الإسماعيلي –الداخلي التخيلي– مكوّن من ثلاثة روائيين أحدهما هامشي غامض وروائية أنثى وعاشقها الروائي، تتفرع حكاياتهم إلى روائيين آخرين

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣٧.

٢ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٤٤.

"يصعب عدّهم"[١]. أما الحكايات التي كان من المفترض أن تنقل لنا شخصيات متعددة الأصوات يلبس المؤلف في عرضها القناع ليعرض آراء مختلفة غير دالة على شخصيته الأصلية؛ فالحكايات لا تحقق هذا الشرط. فالأنصاري يعرض نص الإسماعيلي بصورة مباشرة سردية لا تحقق التقنيات التي يدعو إليها في نفس الرواية –وكما ذكرنا– إن هذه الحيلة متعمدة من المؤلف ليسقط هذا الأسلوب بصورة نقدية على الرواية المحلية فيقول في آخر الرواية: "هل تحققت الحوارية وتعددية الصوت والأيديولوجيات التي يحض عليها هذا العمل في رواية الإسماعيلي؟ والجواب بالطبع: لا؛ وإلا كانت روايته في هذا الشق سائرة على خطى من الرواية الغربية لا المحلية"[٢] ويبدأ بعد هذا التلميح بكتابة مقالة نقدية عن الرواية ما وراء القصية، وما ينبغي أن يتوفر فيها لتحقق شرط تعددية الأصوات بعيداً عن إدراج صوت المؤلف الحقيقي في العمل. ثم يبدأ الأنصاري بسرد وجهة نظره في أسلوب التأليف الجيد للرواية ما وراء قصية فيقول: "ليس هذا هو المطلوب من الروائي الذي يقدم شخصية روائي، بل المطلوب منه أن يذهب بعيداً في تقديم أصوات الروائيين وإجراء حوار حقيقي في العمل الروائي، بين خلفياتهم [...] لكي نحاول أن نستقرئ من روايته إشكالات جديدة متصلة بنظرية تعدد اللغات والأصوات"[٣]

والأنصاري في عرضه النقدي يحاول أن ينقذ الرواية المحلية مما أسماه النظرة النقدية المتأثرة بالشعر وبالأيديولوجية السيرية التي أعاقت نضج الفن الروائي السعودي برأيه. وجعل انتقاده لنص الإسماعيلي نافذة يطل منها على الإنتاج المحلي فيجمعها بنظرية الجزء الدال على الكل أو كما ذكر في أول الرواية مثل

١ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص٣٩.

٢ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص ١٠٦–١٠٧.

٣ عبد الواحد الأنصاري، **الإسماعيلي**، ص ١٠٧–١٠٨.

صورة الألف في قصة بورخيس الذي تجتمع فيه مشاهد الأشياء والأماكن، وهو مكان واحد.

- **ثالثاً: الانعكاسية الذاتية والوعي الذاتي:**

هل تحققت الانعكاسية الذاتية في رواية الإسماعيلي بشروطها وتعريفها الذي ذكرناه في أول الدراسة؟ الجواب: لا. فالنص التخيلي الداخلي الذي تضمنه إطار رواية الإسماعيلي الخارجية كان هو الجزء المسؤول عن تحقيق وعي الرواية بذاتها. ولكنه في رواية الإسماعيلي لم يحقق هذا الشرط. فنص –علي إسماعيل– مليء بالشخصيات الروائية، منها المتدين والمنفتح اللذان جرى بينهما نقاش مباشر عن حرية الرأي والديمقراطيات، وشخصية الأنثى العاشقة والروائي الهامشي، ولكن أياً من هذه الشخصيات لم تحقق وعي الرواية الذاتية بأنها رواية متخيلة ولم تلفت نظر القارئ الخارجي إلى حقيقة أنها مؤلفة. وكما قلنا فهذه الحيلة مقصودة من المؤلف الأنصاري، لأنه جعل نص علي اسماعيل الداخلي نموذجاً للتنظير في تقنية ما وراء القص، فنقلها كما اشترط عليه صاحبها المتخيل –علي إسماعيل– بصورة سردية مباشرة لتكون شاهداً نقدياً يسقط من خلاله الأنصاري تنظيره النقدي.

الخاتمة:

شهدت الكتابة السردية في القرن العشرين الميلادي تحولات جذرية بعد استجابتها للتحولات الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة التي تحدت الأفكار التقليدية وطرحت رؤى جديدة للواقع والمتخيل وعلاقتهما بالسرد. ومن أبرز طروحات ما بعد الحداثة، مبدأ التشكيك في قدرة اللغة على عكس الواقع أو تمثيل العالم المتناقض، لذا فمن المتعذر التسليم بقدرة النماذج الأدبية القديمة –الواقعية منها على وجه الخصوص– على التعبير عن واقعنا وتجاربنا الحياتية. لأن لغة الآداب الوصفية العادية عاجزة عن عكس حقيقة واقعنا المعقّد. خاصة بعدما رفضت ما بعد البنيوية قبول الرابط الطبيعي بين الكلمة والشيء المراد التعبير عنه. ومن هنا بدأت ظاهرة الميتا أو ما سماها البعض اللغة الواصفة والتي تعتبر شكلاً من أشكال وعي الرواية بذاتها وانشغالها بنفسها بعيداً عن العالم الخارجي. ومع ظهورها تعددت أساليب وأشكال تجليها في النص إلا ان كل هذا التعدد ينضوي تحت مظلة الانعكاسية الذاتية التي يبدو من خلالها وعي الرواية الذاتي بنفسها وطرق تأليفها وهمومها التي تكشفها كموضوع رئيس للقارئ الذي تطالبه بمشاركة المؤلف أسرار الكتابة.

ورغم ظهور مصطلح الانعكاسية الذاتية في النقد العربي إلا أن كثيراً من الدراسات قد خلطت بينه وبين ما وراء القص باعتبارهما مترادفين. وفي هذا البحث بسطنا القول في الفروق بينهما وخلصنا إلى النتائج التالية وهي:

- أن الانعكاسية الذاتية هي ما يصدر من النص التخيلي نفسه من تعليقات على أسلوبه وموضوعه وحيله دون تدخل الصوت الخارجي من المؤلف. أما ما وراء القص، فهو إحدى طرق رواية الانعكاس الذاتي المتعددة لإبراز وعيها الذاتي. وهو تقنية يتدخل من خلالها المؤلف الخارجي إما بشخصيته الحقيقية أو بالاختفاء خلف شخصية سارد معين ليكشف أسرار الكتابة وهمومها.

- رواية الاسماعيلي لعبد الواحد الأنصاري إحدى الروايات المحلية التي وظفت تقنية ما وراء القص عن طرق التنظير له والعرض النقدي والتناص مع عدد من الروايات المحلية والعربية والعالمية الميتا–سردية لإبراز أساليب وحيل الكتابة بهذه التقنية. وبذلك أذابت هذه الرواية الحدود بين النقد والكتابة السردية واصطبغت بروح ما بعد الحداثة التي تتجاوز الفروق بين أصناف متعددة من التأليف.
- بنى الكاتب عبد الواحد الأنصاري رواية الإسماعيلي بناءً يستثمر معطيات النقد من خلال تقنية ما وراء القص لأداء غرض تعليمي يوضح من خلاله الفرق بين الانعكاسية الذاتية وما وراء القص حين ظهر بشخصيته الواقعية دامجاً إياها في سياق نص متخيل لكتاب وهميين ليشكل نصين متداخلين وضح من خلالهما الفروق الدقيقة بين التقنيتين.

قائمة المراجع

المصادر:

- عبد الواحد الأنصاري، الإسماعيلي، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

المراجع العربية:

- جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب، دراسة منشورة في موقع الألوكة، السعودية، www.Aulokah. Net.
- جون ستروك، «البنيوية وما بعدها . من ليفي شتراوس إلى ديريدا»، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ٢٠٦، الكويت، فبراير ١٩٩٦.
- جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، مراجعة د. سلمان داو الواسطي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦.
- حسن يوسفي، المسرح والمرايا شعرية الميتا مسرح واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، موقع اتحاد كتاب المغرب، http://www.unecma.Net.
- خضر الآغا، اللّغة عند الماغوط، مجلة الموقف الأدبي– مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، http://www.awu-dam.org العدد ٤٣٢ نيسان ٢٠٠١، من موقع اتحاد الكّتاب العرب.
- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة باسل المسالمه، دمشق، دار التكوين، الطبعة الأولى، ٢٠١٠..

المراجع الأجنبية

- Baldick, C. (2015). metafiction. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*.: Oxford University Press. Retrieved 15 Jun. 2017, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-709.
- Baldick, C. The Oxford Dictionary of Literary Terms: Oxford University Press, 2008R,etrieved 7 Dec. 2023, from https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272.
- Buchanan, I. (2010). Metafiction. In *A Dictionary of Critical Theory*. : Oxford University Press. Retrieved 22 Jul. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-439.
- Buchanan, I. (2018). *metafiction. In A Dictionary of Critical Theory*: Oxford University Press. Retrieved 16 Dec. 2023, from https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-439.
- Christopher Norris, (1989). *Deconstruction and the Interests of Theory.* London: University of Oklahoma Press,
- Currie, M (1995). *Metafiction*, New York: Longman.
- David Lodge (1992). *The Art of Fiction*. London: Secker and Workung.
- Katie Wales (1989). *A dictionary of Stylistics*. London: Longman.

- Lee, Alison. (1990). *Realism and Power: Postmodern Fiction,* London, and New York: Routledge.
- Linda Hutcheon. (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen.
- Patricia Waugh, (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, and New York: Methuen.
- Robert Scholes, (1985). *Textual Power; Literary Theory and the Teaching of English*. London: Yale University Press.
- Waugh, P. (2013). Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.