مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة *القصيم*، المجلد (١٥)، العدد (٢)، ص ص ٦١٧-٦٦٨، (ربيع الثاني ١٤٤٣ هـ/ نوفمبر ٢٠٢١)

قلق الكتابة وتمرُّد الشخصيات في الرواية السعودية
"ما وراء القصّ في المباني الحكائية"

د. منصور بن محمد البلوي
الأستاذ المساعد في الأدب والنقد الحديث بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية

ملخّص البحث:

تبحث هذه الدراسة في تقانة (ما وراء القصّ) وتجلِّياتها في متون الروايات السعودية، وذلك من خلال الوقوف على ظاهرَتَي: قلق الكتابة وتمرُّد الشخصيات بوصفهما معْلَمَين بارزَين من معالم البنية الميتا قصيَّة الما بعد حداثية. وعلى الرغم من أنَّ كثيرًا من متون الروايات السعودية قد طُبِعَت بصبغةٍ ميتا قصيَّةٍ لافتة، إلا أنها لم تُدرس دراسةً علميَّةً مُستقِلَّةً في حدود ما أعلم؛ ولذا عزمتُ على اقتفاء أثرها، والكشف عن معالمها وأنماطها، واستجلاء هواجسها واستمطار غاياتها، متكئًا على المنهج الموضوعاتي في مقاربة النُّصوص المدروسة، ورصْد ثيماتها المهيمنة على نحوٍ إحصائيٍّ تأويليّ. وقد تضمَّنت عيّنة الدراسة أربع رواياتٍ سعودية روعي في اختيارها التنوُّع الذي يخدم أغراض البحث، والشمولية التي يُعوَّلُ عليها في الإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها: كيف تمظهر الميتا قصّ في متون الروايات السعودية؟ وهل وُظِّف في المباني الحكائية بشكلٍ اعتباطيٍّ مجَّانيٍّ أم جاء مشحونًا بالهواجس والرؤى والدِّلالات؟ وهل تشكَّل عن وعيٍ، ما بعد حداثيّ، من لدن الروائيين السعوديين؟. وتأسيسًا على ذلك فقد نهضت الدراسة على مدخلٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ المدخلُ نبذةً مقتضبةً عن تقانة (ما وراء القصّ) في أصولها الغربية والعربية، ثم عَرَضَ لتعريفها وأشكالها، ورهاناتها الرؤيوية والتشكيلية. وتناول المبحث الأول قلق الكتابة وهموم التأليف وآلياته. أمَّا المبحث الثاني فقد تناول تمرُّد الشخصيات واعتراضها على مصائرها. وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

الكلمات المفتاحية: ما وراء السرد - الميتا قصّ - الميتافكشن - قلق الكتابة - تمرُّد الشخصيات.

المقدمة

تحفل التجربة الروائية السعودية ما بعد الحداثية بظواهر ميتا قصيَّة متعددة، تتباين في تمظهرها ما بين نصٍّ روائيٍّ وآخر، ولعلَّ من أبرز الظواهر الميتا قصيَّة التي تبدَّت في مباني الروايات السعودية ظاهرتَي: قلق الكتابة وهمومها، وتمرُّد الشخصيات واعتراضها على صانعها. وقد تضافرت هاتان الظاهرتان في تحقيق ميتا قصيَّة الخطابات الروائية من خلال تقويض الإيهام بالواقعية، والاعتراف الصريح بتخييلية الخطابات المسرودة بغية الكشف عن العلاقة المأزومة بين العوالم المتخيَّلة والعوالم الواقعية.

ومع أنَّ الرواية السعودية قد حظيت بكثيرٍ من الدراسات النقدية فإنَّ أيًّا منها لم يلتفت، في حدود علمي، إلى دراسة الميتا قصّ في المباني الحكائية دراسةً تزيح النقاب عن ظاهرَتي قلق الكتابة وتمرُّد الشخوص؛ لذا آثرتُ رصْدَ هاتين الظاهرتين واستنطاقهما، والكشف عمَّا تنطويان عليه من أبعادٍ جماليةٍ ورؤيوية، متوسِّلاً بالمنهج الموضوعاتي لإضاءة أبرز الثيمات المهيمنة في النصوص المدروسة على نحوٍ إحصائيٍّ تأويليّ. وقد تضمَّنت عيّنة الدراسة أربع رواياتٍ سعودية: (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني، و(لغط موتى) ليوسف المحيميد، و(سقف الكفاية) لمحمد حسن علوان، و(عقدة الحدَّار) لخليف الغالب. وقد روعي في اختيار هذه الروايات التنوُّع الذي يحقق أهداف البحث، والشمولية التي تُسهم في الإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها:

كيف تمظهر الميتا قصّ في متون الروايات السعودية؟ وهل وُظِّف في المباني الحكائية بشكلٍ اعتباطيٍّ مجَّانيٍّ أم جاء مشحونًا بالهواجس والرؤى والدِّلالات؟ وهل تشكَّلت هذه النزعة الميتا قصيَّة المسكونة بقلق الكتابة وتمرُّد الشخصيات عن وعيٍ ما بعد حداثيّ من لدن الروائيين السعوديين أم أنها جاءت عفو الخاطر؟. وتأسيسًا على

ذلك فقد نهضت الدراسة على مدخلٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ المدخلُ نبذةً مقتضبةً عن تقانة الميتا قصّ وتمظهرها في الخطابات السردية الغربية والعربية. وتناول المبحث الأول ظاهرة قلق الكتابة وهموم التأليف وآلياته. أمَّا المبحث الثاني فقد تناول ظاهرة تمرُّد الشخصيات واعتراضها على مصائرها. وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

المدخل

غنيٌّ عن البيان أنَّ الرواية السعودية لم تعُد مسكونةً بهواجس التقليدية من خلال الإيهام بالواقعية، واحترام مبادئ الزمنية والسببية، والنزوع إلى أحادية المنظور، ووضوح اللغة وبنية الشخوص فيزيقيًّا. كما أنَّها لم تعُد ثاويةً في عوالم الحداثة السردية وتقاناتها من مفارقاتٍ زمنيَّةٍ، ونزعةٍ بوليفونيَّة وتنوُّعٍ في مراكز التبئير، وانغماسٍ في السحرية الفانتازية وتيار الوعي، بل أسعفها نزوعها التجريبي إلى الانفتاح على آلياتٍ وظواهرَ ما بعد حداثية راهنت عليها رؤية وتشكيلاً. ولعلَّ من أبرز تلك الظواهر ظاهرة (الميتا قص) التي يكاد يجمع النقاد على أنها تُشكِّل التجسيد الأمثل لسرد ما بعد الحداثة، ذلك السرد الذي نسف الجُدُر الفاصلة بين الدراسات الأدبية الأكاديمية والمنجزات المُتخيَّلة[1].

لقد ظلّت سرود ما بعد الحداثة تتمحور حول موضوعة (الميتا قص) أو كما سمَّاها بعضهم بالميتا سرد أو الميتافكشن، وهي مسمَّيات تصبُّ في وعاءٍ دلاليٍّ واحد

(١) انظر: أبو رحمة (أماني)، جماليات ما وراء القص: دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ٢٠١٩م، ص١٣. وانظر: خريس (أحمد)، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠٠١م، ص٩٤. وانظر: ناصف (مصطفى)، بعد الحداثة: صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ٢٠٠٣م، ص٥٤٩. وانظر: الباردي (محمد)، الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٧٦ - ٧٧. وانظر: كوري (مارك)، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ت: السيد إمام، دار شهريار للنشر والتوزيع، ط٢، البصرة، ٢٠٢٠م، ص٨٦.

قوامه "وعي الحكاية لذاتها"[١]، وهو وعيٌّ يتأتَّى من خلال ارتداد الرواية على نفسها بوصفها خطابًا متعاليًا "يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدًا"[٢]؛ مما حدا بالناقدة الكندية (ليندا هتشيون) أن تسمّي هذا النوع من القصّ: (السرد النارسيسي أو السرد النرجسي) استحضارًا لأسطورة نارسيس المشهورة. ويبدو أنَّ الناقد (محسن الموسوي) قد اقتفى أثرها حينما عرَّف رواية النص بأنها "انهماك ذاتي، ونرجسية فنيَّة ذهنيَّة"[٣]، وكذلك الحال عند الباحث (رسول محمد رسول) الذي أطلق على هذا النوع من القصّ: السرد المفتون بذاته، مُعرِّفًا إياه بأنه "وجود إبداعي متخيّل وقد تحوّلت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكائية"[٤]. كما ينبغي التنبيه إلى أنَّ الرواية الميتا قصيَّة لا تحقق وعيها الذاتي وارتدادها على نفسها إلا من خلال مناقشة فعل القصّ، وحضور المؤلف في عالمه الروائي لا بوصفه شخصية روائية وإنما بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية والناقد لها[٥]. وهو ما يؤكِّد أنَّ الرواية الميتا قصيَّة قد تمظهرت بوصفها

---

(١) ريكاردو (جان)، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د. ط، دمشق، ١٩٧٧م، ص٢٧٧. وانظر: يقطين (سعيد)، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٢٠٦.

(٢) حمداوي (جميل)، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط١، ٢٠١٨م، ص٨.

(٣) الموسوي (محسن)، ثارات شهرزاد: فنّ السرد العربي الحديث، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٣م، ١٧٥.

(٤) رسول (محمد)، السرد المفتون بذاته: من الكينونة إلى الوجود، المجلة العربية، ط١، الرياض، ١٤٣٦هـ، ص١٣.

(٥) برنس (جيرالد)، علم السرد: الشكل والوظيفة في السرد، ت: باسم صالح، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠١٢م، ص١٦٠. وانظر: لودج (ديفيد)، الفن الروائي، ت:
=

ردَّ فعلٍ للرواية الواقعية التي بحسب ميلان كونديرا قد أضفت على الشخصية الروائية طابع الاستقلالية، وفرضتْ على الروائي أن يختفي وأن تتوارى آراؤه الخاصة؛ لئلَّا يُزعج القارئ الذي استسلم للوهم وعاش المُتخيّل بوصفه واقعًا حقيقيًّا[١].

وتأسيسًا على ذلك، فإنَّ الرواية الميتا قصية لا تعدو أن تكون اعترافًا صريحًا بالمُتخيَّل، وتقويضًا للبنية الإيهامية التي جسَّدتها الرواية الواقعية، وكل ذلك تفصح عنه الإطلالة الصريحة للروائي بوصفه ساردًا ومسرودًا. ومن هنا يتَّفق أكثر النقاد والباحثين على أنَ الرواية الميتا قصيَّة لا تفتأ تفاخر بشكل منظَّمٍ بوضعيتها بوصفها نتاجًا أدبيًّا من صنع المؤلف، هادمةً بشكلٍ مقصود جُدُر الاحتمال والإيهام في العلاقة مع القارئ، وبانيةً عالمها المتخيل بوصفه حقيقة سردية يتولى الرواة خلقها وإنشاءها[٢].

ولعلَّ الحديث عن الميتا قصّ يستدعي الإشارة إلى أهم الوظائف التي تضطلع بها هذه التقانة؛ إذ لم يُتوسَّل بها بغية التجريب وفضح اللعبة المتخيَّلة، والثورة على الواقعية وتقاليدها الكتابية فحسب، وإنما جاءت موحية ومشحونة بالدلالات؛

=

ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٣٣. وانظر: باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٦١.

(١) كونديرا (ميلان)، فن الرواية، ت: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠١٧م، ص٤٢.

(٢) انظر: وُوه (باتريشيا)، الميتافكشن (المتخيل السردي الواعي بذاته): النظرية والممارسة، ت: السيد إمام، دار شهريار، ط١، العراق، ٢٠١٨م، ص١٨١. وانظر: الموسوي، ثارات شهرزاد، ص١٧٣. وانظر: إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١٣م، ص٢٣٠.

فالرواية الميتا قصيَّة حينما تثور على النسق الواقعي المألوف وتتمرَّد على سننه وأعرافه الكتابية إنما تشكِّل ثورةً على تقاليد العالم الواقعي الحقيقي، وكأنما استحال الخروج على مواضعات الواقعية وآلياتها الكتابية معادلاً موضوعيًّا لرفض العالم الخارجي وتقاليده؛ لذا نلحظ أنَّ النصوص الميتا قصيَّة تسهم بشكل كبير في إزاحة النقاب عن "حياة الكُتَّاب ومعاناتهم نتيجة خراب الواقع"(١)، ناهيك بأنَّ الكتابة الميتا قصيَّة تتغيَّا تحييد النقاد لكيلا يسيئوا فهم هذه التجربة الجديدة، وبالمقابل تسعى إلى استمالة القارئ الذي اعتاد على نمط معين من الروايات الواقعية المتوافقة مع البنى الخارجية للحياة المنظورة(٢). وقد أفاض (جميل حمداوي) في الحديث عن وظائف الميتا قصّ متتبِّعًا آراء النقاد والباحثين حول هذه التقانة، وقد انتهى إلى عددٍ من الوظائف لعل من أبرزها: تكسير الإيهام بالواقعية وفضح اللعبة السردية، وشرح الإبداع السردي وتفسيره والتعليق عليه وممارسة النقد عليه، وإشراك المتلقي في بناء اللعبة السردية، وخلق نص سردي بوليفونيٍّ متعدد الأصوات والمنظورات الأيديولوجية(٣).

ومهما يكن من شيء، فإنَّ هذه الدراسة ليست معنيَّةً بتتبع آراء النقاد والباحثين التي دارت حول ظاهرة الميتا قصّ على نحوٍ جينالوجيٍّ بانورامي بمقدار ما هي معنيَّة بمناقشة قلق الكتابة وهموم التأليف، وتمُّرد الشخوص واعتراضها على صانِعيها في الروايات السعودية المختارة؛ ذلك أن الرواية الميتا قصيَّة تمثِّل انشغالاً ذاتيًّا من لدن

(١) الجرماني (آراء)، الميتا سرد في الرواية العربية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط١، دمشق، ٢٠١٢م، ص٢١٨.

(٢) الموسوي، ثارات شهرزاد، ص٢٠٣.

(٣) انظر: حمداوي، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص١٠ -١١.

الروائيين بهموم السرد وآليات التأليف، وتجسّد قلق الكتابة المعبِّر بدوره عن قلق المجتمع الجديد وأزماته[١]، فضلاً عن أنَّ تجسيد الرواية الميتا قصيَّة قلقَ المجتمع، وتسلُّطَ الرَّقابة، وهمومَ الكُتَّاب يتبلور أيضًا من خلال توقيعها على ظاهرة تمرُّد الشخصيات المتخيَّلة واحتجاجها على صانعها، تلك الشخصيات الثائرة المتمرِّدة التي لا تفتأ "تغادر فضاء الصفحة لكي تطارد المؤلف أو تناقش القارئ"[٢].

(١) انظر: ثامر (فاضل)، المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١٣م، ص١٤. وانظر: حمداوي، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص٩. وانظر: خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص٦٦.

(٢) وُوه، الميتافكشن، ص١٢٧.

المبحث الأول

قلق الكتابة وهمومها

إذا تذكَّرنا أنَّ تقانة الميتا قصّ تعني بمفهومها العام الاعتراف بالمتخيَّل ومساءلته، وتقويض بنية الإيهام بالواقعية من خلال الإطلالة الصريحة للمؤلف حاكيًا ومحكيًّا أدركنا أنَّ هذه التقانة تتسع لتتمظهر في أشكالٍ وصورٍ متعددة؛ لعلَّ من أبرزها: التوقيع على هموم الكتابة وتمرُّد الشخوص. وقد رصدت الدراسة لهذا المبحث أربع رواياتٍ سعودية تشي مبانيها الحكائية بنزعةٍ ميتا قصيَّة، اثنتين منها توسَّلتا للميتا قصّي بالتوقيع على هموم الكتابة وقلق التأليف الروائي، وهما روايتا (سقف الكفاية) لمحمد حسن علوان، و(عقدة الحدّار) لخليف الغالب، واثنتين فرضتا إيقاعًا ميتا قصيًّا من خلال تمرُّد الشخصيات على صانعها، واعتراضها على أدوارها ومصائرها داخل المبنى الحكائي، وهما روايتا (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني، و(لغط موتى) ليوسف المحيميد.

إنَّ مَن ينعم النظر في رواية (سقف الكفاية) لمحمد حسن علوان يجد أنَّ صبغتها الميتا قصيَّة قد تحقّقت من خلال تجسيد طبيعة الكتابة الروائية والوقوف على نزعتها الأنطولوجية وصنعتها الفنية، وكيفية إنتاجها واستقبالها، فضلاً عن إزاحة النقاب عن قلقها وهمومها؛ فالكاتب يضعنا منذ استهلال روايته أمام نصٍّ ميتا قصيٍّ يتماهى فيه كما يرى صلاح فضل في سياقٍ مشابه - "توق التخليق مع شوق الكتابة"[(١)]؛ إذ يعلن السارد صراحةً عن نيَّة الكتابة وآلياتها وغائيتها؛ يقول متحدِّثًا عن قلمه: "ها أنذا أسخّر هذا الصغير لكتابتي الكبيرة، بعد سنتين ونيّف من رحيلك ... جلستُ أكتب،

(١) فضل (صلاح)، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٩٢.

أو أكمل ما بدأت بكتابته في فانكوفر"[١]، ويقول في موضع آخر: "أحتاج إلى تركيز حتى لا تهزمني الورقة"[٢].

وعند الولوج شيئًا فشيئًا في عوالم المبنى الحكائي تتكشف لنا هموم الكتابة وقلقها واضحة جلية في غير موضع. يقول السارد مفصحًا عن غائية الكتابة بوصفها المتنفس والوعاء الذي يسكب فيه أحزانه: "إنني أكتب فحسب مقدوحا بما عشته من الحب والحزن ... أتراي أحاول غسل ذاكرتي معك بهذه الرواية ... أريد أن أكتب رواية بحجم حزني ... أحتاج إلى بضع أوراق أقرب ما تكون إلى رواية، أفرغ فيها أحزاني"[٣]. ثم ما يفتأ السارد يوقّع على هموم الكتابة وقلقها متوسِّلاً بحشد عددٍ من التعريفات التي يخلعها على الكتابة؛ إذ يقول: "جامحة هي الكتابة التي تستمد مدادها من الذاكرة، التي تغمس يراعها في الوجع ... الكتابة، نقص المناعة المكتسبة للروح ... تشبه الكتابة العدسة المكبّرة التي تجمع الأحزان ... الكتابة بذهن مشتت تشبه النوم أثناء السباحة، كلاهما يؤدي إلى الغرق ... الكتابة أثناء اليأس تشبه آلام الروماتيزم"[٤]. وعلى هذا النحو الميتا قصّي المأزوم ترتفع نبرة السارد معلنةً عن نظرته تجاه العمل الروائي؛ إذ يقول: " كم هي مملة كتابة الروايات ... أما الرواية فهي نبأ مني"[٥].

ولا ينفك السارد يميط اللثام عن قلق الكتابة وهمومها من خلال بعض الجمل الاستفهامية والتساؤلات الميتا قصيَّة التي حفل بها النصّ؛ إذ يتساءل قائلاً: "هل أبدأ

---

(١) علوان (محمد حسن)، سقف الكفاية، دار الساقي، ط٩، بيروت، ٢٠١٣م، ص١٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٢.

(٣) المصدر السابق، ص٢١ -٢٣ -٤١٥ -٤٣٠.

(٤) علوان، سقف الكفاية، ص١٢ -٤٢٩.

(٥) المصدر السابق، ص٣٣٦ -٤٣٧.

من مولد الحلم أم من مأتمه؟ هل أجعلها رواية أم رسالة؟ وإذا كانت رواية، من سيمليها عليّ، قلبي أم عقلي. أتراي أحاول غسل ذاكرتي معك بهذه الرواية؟"[١]. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتنامى الشعور بالميتا قصّ وهموم الكتابة حينما يقارن الكاتب بين كتابة الشعر وكتابة الرواية، فالأخيرة، بلغة النَّص، جنسٌ أدبيٌّ مُنهك ومُتعب وإن كانت تستوعب كل ما يتغيَّا الكاتب ويروم "كتابتي صعبة هذه الأيام. أنا لا أنفعل بقصيدة أرميها على الدفتر وأمضي. إنها رواية تولد. تقليب حرٌّ في جيوب الذاكرة. أحتاج الخمول في بطن الصفحات أكثر مما أحتاج إلى النشاط"[٢].

كما يتعمّق الإحساس بالميتا قصّ وهموم الكتابة حينما يكشف السارد عن طرائق الكتابة وأحكام المتلقين، ويعلّق على المروي لهم، ويناقش فعل القصّ، فضلاً عن إيماءاته إلى نظرية التلقي والاستجابة من خلال التوقيع على بعض الاستراتيجيات النصية كالقارئ الضمني والفراغات والبياضات التي يخلّفها الكاتب داخل النصّ الروائي، يقول السارد: "أتخيل دائماً ردود الأفعال تجاه ما أكتب أثناء كتابتي ... سيقول بعضهم إنني أكتب منشوراً محرّضاً ... اكتشفتُ أني تركتُ بين كلماتي فراغاتٍ كثيرة، تتمدد في جسد الرواية مثل مرضٍ جلدي قبيح ... هنا في داخلي كانت ورشة التأليف، ورزم الأوراق"[٣].

ومن هنا يتراءى لنا أنَّ الكتابة أصبحت هاجسًا مُلحًّا ألقى بظلاله على النَّص، وفرض سيادته الإيقاعية على المبنى الحكائي ووحداته السردية الكبرى والصغرى على

---

(١) المصدر السابق، ص٢٢ -٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص١٦.

(٣) المصدر السابق، ص١٤ -٢٤٢ - ٤٣٤ -٤٣٧.

حدٍّ سواء؛ فالنَّص مبنيٌّ منذ استهلاله وحتى النهاية على إيقاعٍ ميتا قصيٍّ يُكرِّس مفهوم الجنس الروائي وهمومه وآلياته وأدواته؛ فكلمة (الرواية) تقفز أمامنا (٤٥) مرَّةً على امتداد صفحات النَّص، كما تُطلُّ لفظة (الكتابة) وتصريفاتها (٣١٦) مرَّةً فضلاً عن التوقيع على (القلم) (٤٢) مرَّةً بوصفه أداةً من أدوات الكتابة. إنَّ الكاتب لا ينفك يفلسف صنعة الكتابة وتجنيسها وغايتها في ملفوظٍ ميتا قصيٍّ لا يخلو من تساؤلاتٍ وترددٍ وتذبذب، ناهيك بأنه حينما يقدِّم تلك التساؤلات على مائدة السرد وما ينبثق عنها من توقيعٍ على آليات الكتابة وهمومها وقلقها - فإنه بذلك يتخذ، بوعيٍ منه أو بغير وعي، موقفًا ميتا قصيًّا بامتياز.

ومهما يكن من شيءٍ فإنَّ الناظر في رواية (سقف الكفاية) يُدرك أننا إزاء نصٍّ ميتا قصيٍّ تُوُسِّل إليه من خلال انشغال الكاتب بهموم كتابته نقدًا وتنظيرًا، بيد أنَّ هذه النزعة الميتا قصيَّة لم تأتِ مُنبتَّةً عما يمور داخل المبنى الحكائي، وإنما جاءت متناغمةً معه رؤيةً وتشكيلاً. فعلى المستوى الرؤيوي نجد أنفسنا أمام نصٍّ روائيٍّ ميتا قصيٍّ نأى عن الأعراف التقليدية الواقعية كما نأت الشخصية المحورية الساردة (ناصر) عن موطنها روحًا وجسدًا؛ فالتجأت إلى رفْع الستار عن المتخيَّل والحديث عن نفسها بصوتٍ مفعمٍ بالحزن، وبنبرةٍ تجريبية ذاتية الوعي أو ذاتية الارتداد "تجعل من منشئ النَّص مركز الاهتمام"[(١)].

(١) عبد جاسم (عباس)، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٥م، ص٧٧

لقد حيك هذا النَّص إذًا بخيوط " التوالد الذاتي"[١] أو "المتماثل حكائيًّا"[٢] بحسب جيرار جينيت؛ إذ نهض على ضمير المتكلم واستحالت (الأنا الساردة) موضوعًا للقصّ "وفي ذلك زحزح المؤلف المنظور فيها المؤلف الضمني عن موقع رؤيته، فألغى المسافة بين البعد ووجهة النظر، مما انزاح معها حاجز الرؤية بين المؤلف والقارئ، لأن القارئ لم يعد يتقبّل بسهولة أن يُخفى عنه مركز المؤلف والراوي"[٣].

إنَّ رواية (سقف الكفاية) ترصد علاقةً عاطفية مهشّمةً بين (ناصر) الشخصية المحورية في الرواية وصديقته (مها)؛ إذ يشرع ناصر (السارد المشارك) بكتابة روايته هاته عبر بوحٍ ميلودراميٍّ صارخ مُصوِّرًا علاقته بمها وكاشفًا عن حبه الجارف لها؛ إذ تواترت مفردة الحُب في الرواية ما يقارب ألـ (٦٥٩) مرَّةً، ولكنَّ هذا الحُبّ الثاوي في وجدانه لم يلبث بأن استحال حزنًا مهيمنًا يعصف به وبروايته حينما فارقته مها وتزوجت سالِمًا ضاربةً بحُبِّه عرض الحائط. لقد جعل الكاتبُ الرواية بوحًا ذاتيًّا، وعصًا يهشُّ بها على حزنه، ويجابه بها الذئاب البشرية التي اختطفت منه مها، وإن كان ذلك الاختطاف / الزواج / مشروعًا وبكامل إرادتها. ولعل ذلك ما حدا بـ

---

(١) التوالد الذاتي: قصة تكون عادة بضمير المتكلم، تدور حول تطور إحدى الشخصيات إلى نقطة يكون فيها قادراً على تبني وتأليف الرواية التي انتهينا من قراءتها تواً. انظر: وُوه، الميتافكشن، ص٢٣.

(٢) انظر: جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠٢ -١٠٣.

(٣) عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، ص٤٧. وانظر: بورنوف (رولان)، واوئيليه (ريال)، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١م، ص٧٦.

(الرشيد بوشعير) إلى وسم (ناصر) بميسم المازوخية، ووسْم محبوبته (مها) بميسم الساديَّة[١].

وإذا ما حدَّقنا في بعض الحكايات المضمَّنة: حكاية مس تنغل، وحكاية ديار العراقي نجد أنها تنتظم مع الحكاية الإطارية المركزية (حكاية ناصر ومها) في نسقٍ سيكولوجي واحدٍ موغلٍ بالحزن والفقد والاغتراب؛ فديار العراقي بات يحلِّق في فضاءات المنفى ويغوص في متاهات الحزن والغربة بعد أن مات والده في العراق على يد النظام الحاكم هناك. ومس تنغل / العجوز الكندية التي سكن عندها ناصر فقدت ابنتها فعاشت وحيدةً وماتت وحيدة. وكل ذلك يتناغم مع حال الشخصية المحورية / ناصر الذي فقد محبوبته مها، وغيَّب الموتُ أباه وجدّته وأخاه يوسف. فنحن إذًا إزاء روايةٍ مضمَّخةٍ برائحة الموت، ذلك الموت الذي شكَّل ثيمةً مهيمنةً طفت على سطح الرواية (٢١٤) مرَّةً، فضلاً عن غناء النَّص بترسيماتٍ ومفرداتٍ أخرى تُشكِّل أستارًا عديدةً / عائلة لغوية أو "قرابةً سرية"[٢]؛ إذ تحيل بدلالتها إلى معجم الموت والفقْد،

---

(١) يرى الرشيد بو شعير أن ناصرًا "يستدر الألم والحزن بوصفه مازوخيًّا يستمتع بإدمان العذاب ... وفي المقابل فإنَّ مها تصدر في تصرفها عن نزوع سادي يستهدف الاستمتاع بتعذيب الآخر". انظر: بو شعير (الرشيد)، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط١، أبو ظبي، ٢٠١٠م، ص٢٣٨ - ٢٣٩.

(٢) القرابة السرية، مفهوم أخذه ريشار عن مالارميه، وهو "يشير إلى العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الأدبي". انظر: حسن (عبد الكريم)، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، لبنان، ١٩٩٠م، ص٣٩.

مثل: التأبين، المقبرة، الجنازة، اليتم، القتل، الانتحار، أرملة، جثة، الاحتضار، الأرمل، الثاكل، الحداد ...

ولم يتوقف إيقاع الموت المهيمن عند هذا الحدّ بل تسرَّبَ - بوصفه عِلَّةً سرديَّةً - ليُنبتَ موضوعةً أخرى في جسد النَّص، وهي موضوعة الحزن التي جاست خلال المبنى الحكائي ولوَّنت شخوصه بلونٍ سوداويٍّ حالك؛ فقد شكَّلت مفردة الحزن موتيفًا تواتر على امتداد صفحات الرواية (٣٢٧) مرةً مقابلَ مفردة السعادة التي لم ترد إلا (٨٢) مرةً؛ ما يشي بغلبة الحزن وسطوعه وتقهقر السعادة وتواريها، وتأزُّم الواقع المعيش وتهتُّكه واحتضاره. ومما يُعزِّزُ موضوعة الحزن أيضًا، الآية الكريمة التي صُدِّرت بها الرواية: ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾[1]؛ فإنها بوصفها عتبةً نصيَّةً ونصًّا موازيًا قد مهَّدت لهاجس النَّص الرئيس وأضاءت بؤرته المركزية المتمثِّلة في سحائب الحزن التي خيَّمت على الشخصية المحورية وبقية الشخصيات. ومن هنا فإنَّ التكنيك الميتا قصِّي الذي هو في الأصل تقويض للبنية الواقعية، وكشف لزيف الواقع يتناغم مع واقع البؤس والتراجيديا الذي عاشت في كنفه الشخصية المحورية وبقية الشخصيات؛ فالجدب الذي يؤطِّر التقاليد الواقعية في التربة الروائية يتساوق مع الجدب الذي حطَّ في رحال (ناصر) الذي فارق الخصب والحياة بفراق محبوبته (مها)، وكذلك يتساوق مع الجدب / الحزن الذي ألقى بظلاله على العجوز الكندية وديار العراقي الذي فقد أهله ووطنه.

أمَّا على مستوى التناغم البنائي التشكيليّ فقد حفلت الرواية بآلياتٍ وتكنيكاتٍ أسهمت في غناء وإثراء البنية الميتا قصيَّة، ومنها: آلية التضمين أو الرواية داخل

(١) سورة يوسف، الآية ٨٦.

الرواية؛ إذ لا ينفك السارد يستدعي بعض الأعمال الروائية ويقذفها في تضاعيف خطابه الروائي، بيد أنَّ هذا الاستدعاء لم يكن على سبيل المحاكاة الباروديةالساخرة بمقدار ما كان تأكيدًا على موجة الحزن التي عصفت بالذات الساردة نتيجة إعراض المحبوبة ونأيها. يقول ناصر مخاطبًا محبوبته مها عبر مسرودٍ مُتوسِّلٍ بآلية الاسترجاع / الفلاش باك (Flashback): "أتذكر يوم أهديت إليك رواية أحلام مستغانمي (فوضى الحواس) ... ظننت أن أنثى مثلها قد تكون أقرب إلى إقناعك، فرحتُ أستعين بالمرأة على المرأة"[(١)]، ويخاطبها في موضعٍ آخرَ: " ورحتُ أحكي لكِ ما قرأته في رواية نجيب محفوظ "عبث الأقدار"[(٢)].

ويبقى أنْ نؤكِّد على أنَّ هذا النّصَّ قد فاض بمفرداتٍ وتراكيبَ تحيل في مجملها إلى حقل الميتا قصّ الذي شُيِّدَ من الأساس على نقد الرواية ذاتَها بالاتكاء على بعض مصطلحات النظرية النقدية / مفاهيم الكتابة، وعناصر الفن الروائي وآليات نقده، ومن تلك الملفوظات التي تسرَّبت في الرواية وشكَّلت انسجامًا مع البنية الميتا قصيَّة (هموم الكتابة وقلقها): قصة، نصّ، نصّ مغلق، دفاتر، أقلام، رسالة، أوراق، صفحات، الأحداث، الوقائع، السطور، الحوار، الحكاية، اللغة، الخطاب، السرقة الأدبية، الأسلوب، ممحاة، المسوّدات، السجلّ، أصول الكتابة، الخطوط، تأليف كتاب، مقص الرقيب ...

وفي رواية (عقدة الحدَّار) ينسج خليف الغالب، أيضًا، خطابه على نسق النصوص الميتا قصيَّة التي تتخلّق من شعورٍ عارمٍ بهموم الكتابة وقلق التأليف،

---

(١) علوان، سقف الكفاية، ص٢٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص٩١.

فالكتابة عنده شكَّلت ثيمةً لافتةً وهمًّا مُلحًّا؛ إذ وردت في نصِّه ما يقارب ألـ (٦٠) مرَّةً، ناهيك بقفز الراوي المشارك / المُمسرَح وإعلانه عن نفسه في غير موضع:

" أنا عبد اللطيف البصري

كاتب هذه الحكاية الملتبسة"(١).

إنها رواية تحكي قصة الشاب البدوي (مطلق) الذي رحل مع نفر من أصحابه في حدرةٍ من ديارهم (المتاييه / مورد مائهم خضرا) إلى العراق / النجف كي يستبدلوا إبلهم وشياههم بالمؤونة / الطحين والتمر وأرز التمّن. ثم تمضي الأحداث كاشفةً عمَّا يقع على مطلق من عذاباتٍ ومعاناة أثناء رحلته وعند وصوله إلى العراق. ومهما يكن من شيءٍ فإن الراوي البصري يصرِّح منذ البداية بعزمه على كتابة حكاية مطلق كاشفًا للقارئ عن وجه المُتخيَّل وصافعًا وجه الواقعية؛ إذ يقول: " كان هذا أول ما كتبتُه في المجلّد العريض، متذكّرا به لحظات من قصة مطلق، لم أشأ أن أهملَ ما كتبته أو أرميه. أبقيته في بداية الكتاب الذي أكتب، رغم أن هذه الورقة السابقة لم تكن البداية فيما أريد أن أرويه. ابتعتُ أوراق الكتاب من سوق الورّاقين في البصرة، وحرصتُ أن يكون الورق غليظًا معمّرا"(٢).

هكذا يجد القارئ نفسه أمام اعترافٍ صريحٍ من لدن الراوي الذي حطَّم يقينية الواقعية ورفع لواء المُتخيَّل، وأمعن في وصف طبيعة الكتابة الإبداعية وما يلوح في أفقها من أطياف البداية والتذبذب والقلق، يقول: "ضوء السراج غدا أكثر جمالًا حين وضعته بجانب المجلّد، أخذتُ ريشةَ القلم وغمستها في سواد الحِبر. بدأت بالكتابة،

(١) الغالب (خليف)، عقدة الحدّار، دار أثر للنشر والتوزيع، ط١، الدمام، ٢٠١٩م، ص٥٥.
(٢) المصدر السابق، ص١٠.

كتبتُ هذا الكلام السابق وتوقفتُ .. لم أستطع إكمال القصة وإتمام حكايتي، أنوي كتابة قصة عاصرتها وعشت أحداثها كاملة، أو شبه كاملة. قصة مطلق، لكنني لم أستطع، توقفت عن الكتابة شهرًا، عانيتُ فيه طويلًا من الأرق وقلّة الإحساس بالحياة، وشعرت أن هذه الحكاية تتوغل في أعماقي يومًا بعد يوم، وساعةً بعد ساعة"(١).

وعند المضي في دروب السرد تعلو نبرة السارد التي تنتظم في نسقٍ ميتا قصيٍّ مسكونٍ بهاجس الكتابة ؛ فلا ينفك يملأ جسد الرواية بأنفاس الحيرة والتساؤلات التي تفوح منها رائحة الهمِّ والقلق ؛ إذ تستحيل الحكاية عبئًا لا تخففه إلا الكتابة، ناهيك بمراوحة الراوي بين تقويض البنية الموهمة بالواقعية وبنائها مرة أخرى "أشعر أنّ كتفي يحمل عبئًا ثقيلا، وأنه لن يزول حتى أرمي بها هنا، هنا، على هذا الأملس المصفرّ. حكاية حدثت في الواقع مرة ؛ ثم حدثت في ذهني مرات كثيرة"(٢). وعلى هذا النحو يواصل السارد التحليق في فضاءات التردد والغوص في متاهات الأسئلة الميتا قصيَّة مُؤطِّرًا الكتابة وقلقها عبر منظوره النقديِّ وأفقه الأيديولوجي ورؤيته الفلسفية "لمن أكتب الآن؟! هذا سؤال ثقيل أيضًا! ولو كنت أعلم إجابته لما كتبت، ذلك أنّ الكتابة حفرٌ في المجهول، وسعيٌ وراء الأفق، وعذابٌ لذيذ ... أكتب مخالفًا أعراف أهلي وطرائق زماني، أريد أن أكتب شيئًا عميقًا"(٣).

ومن جانب آخر فإنَّ هذه الرواية قد استثمرت بعض الملامح الأدبية والتقانات النقدية لتعزيز البنية الميتا قصيَّة، ولتكريس الوعي بالكتابة وهمومها، ومن ذلك:

---

(١) الغالب، عقدة الحدَّار، ص١٠ -١١.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

(٣) المصدر السابق، ص١٢.

توقيع الكاتب على إشكالية التجنيس الأدبي، ومنطق التهجين حينما قال: "إني أحاول أن أكتب هنا شيئًا لا هو بالتاريخ ولا هو بالأدب ... أمزج فيه بين حقيقة عايشتها وخيال عايشني"(١). كما يُلحُّ الكاتب في نصِّه على مصطلح الرؤية السردية؛ إذ يكشف للمتلقي صراحةً عن نظام السرد الموضوعي كما يسمِّيه (توماشفسكي)، أو هيمنة الراوي كلي العلم على مجريات السرد / الرؤية من الخلف كما عند (بويون وتودوروف) أو التبئير الصفري حسب (جيرار جينيت)؛ إذ يقول السارد: "أصبحت أقرأ ما في نفس مطلق وأغوص في أعماقه! وكذلك مع الآخرين"(٢)، ويقول في موضع ثانٍ: " أعلمُ أني سأدخل في نفس مطلق، وفي نفوس الآخرين، ستجدني أقول: كان يشعر بكذا ويحسّ كذا ... سأتحدث بألسنتهم، أضع ذاتي مكان ذواتهم، وستراني أتسوّر الجدران وأدخل بك القصور والسجون والغُرف"(٣).

وعلى الرغم من ارتداد الكاتب على نصِّه الروائي بوصفه ناقدًا حينما صرَّح باتكائه على الراوي العليم مُعوِّلاً على الرؤية الموضوعية المتوسَّل إليها بضمير الغائب فإننا لا نعدم وجود ملفوظاتٍ سردية تتنوع فيها مراكز التبئير؛ إذ يتحول فيها الخطاب من سردٍ موضوعي إلى سردٍ ذاتي، بمعنى أن الراوي البصري يستحيل راويًا مصاحبًا محدود الرؤية بعد أن كان راويًا عليمًا أو صوتًا للسلطة كما يسميه (وليم سبنسر). يقول متحدِّثًا عن شخصيته المحورية: " كيف عرف مطلق أن الجوخدار قبل أن يقترب منّا عند الطوب؟ هل كان يعرفه من قبل؟ هل هو الذي ضربه في السوق قبل مدّة؟ وكيف

---

(١) المصدر السابق، ص١٢.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

(٣) الغالب، عقدة الحدَّار، ص١٣ -١٤.

عرف أنهم سيقتادونه وأعطاني هذا المال لرجل في النجف؟ أم أن هناك سِرًّا لا أعرفه يخفيه مطلق!"[١].

ومن التجلّيات الميتا قصيَّة التي بدت ساطعة المحيَّا في هذه الرواية أيضًا، ما جاء على لسان الراوي في معرض حديثه عن تسريد حكاية مطلق؛ إذ يقول: "يجدر بي أن أذكر أنّ الخواجة جاكسون هو من أوحى لي بهذا النوع من الكتابة، كتابة حكاية طويلة، فقد تحدث إلينا عن هذا النوع من الكتابة وشيوعه في أوروبّة، وحدّثني عن أمر أسعى أن أتمثله هنا، (المحاورات بين الناس)، يجد القارئ أناسًا يتحاورون أمامه في الكتاب كأنه يراهم عيانًا، ليس هذا جديدًا عليّ، فقد سمعت كثيرًا من الحكّائين في المقاهي، ووقع بين يديّ حكاية لشهرزاد مع زوجها شهريار، وكنت مفتونًا بهذه الحكايات زمنًا طويلا"[٢]. فنلحظ من خلال المقطوعة السابقة أنَّ المؤلف الضمني ومن ورائه المؤلف المنظور قد كشف عن وعيه الذاتي بنمط الكتابة الميتا قصيَّة التي تعلمها من الرَّحَّالة الإنجليزي الخواجة جاكسون؛ إذ يشير الكاتب إلى حكاية ألف ليلة وليلة التي تشكِّل نمطًا من أنماط التناص البنائي، ونوعًا من أنواع التأثر بالتراث وأبنية القصص الشعبية، ناهيك بأنَّ حكايات ألف ليلة وليلة محفوفة بإيحاءات ذات طابع ميتا قصيٍّ. وقد أشار غير واحدٍ من الباحثين إلى تمظهر الظاهرة الميتا قصيَّة في حكايات (ألف ليلة وليلة) ابتداءً من الناقد (موريتز كولدشتاين) الذي درس السرد داخل السرد في

(١) المصدر السابق، ص٩٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٣.

تلك الحكايات، ثم تبعه في ذلك الناقد الشكلاني الروسي (فيكتور شكلوفسكي) حينما درس ظاهرة التضمين فيها[١].

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ بل تتبدَّى المسحة الميتا قصيَّة أيضًا (التضمين أو القصة داخل القصة) من خلال قصة الفتاة (باميلا) للكاتب الإنجليزي (ريتشاردسون) التي حكاها الخواجة جاكسون للراوي البصري ولمطلق، ومفادها: أن باميلا فتاة فقيرة حاول سيّدها الذي تعمل عنده اغتصابها. فما كان من الروائيِّ إلا أن استحضر شخصية ذلك السيد بوصفها شخصيةً تتماهى مع شخصية (الجو خدار) في الخسة والقذارة؛ ومن هنا شكَّلت قصة (باميلا) أثرًا في بنية الحكاية المركزية / الإطارية وفي دفع عجلة الأحداث، كما شكَّلت علَّةً سرديةً وحافزًا بنائيًّا أسَّس لنكأ جراح مطلق واستنهاضه نحو الثأر. كما ينبغي التنبيه - خارجًا عن النَّص - إلى أنَّ وعي الكاتب الأكاديمي (خليف الغالب) بالكتابة الميتا قصيَّة يعزِّز ما ذهب إليه بعض النقاد والباحثين❖[٢] الذين يرون أن الروائيين الجدد يملكون وعيًا بالقضايا النظرية القارَّة في

---

(١) انظر: حمداوي، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص١٢ -١٣. وانظر: رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة إلى الوجود، ص٢١ -٢٢.

(٢) "لقد مال الروائيون طوال العشرين سنة الأخيرة، إلى أن يكونوا شديدي الوعي بالقضايا النظرية المتضمنة في بناء المتخيلات ... يحاولون جميعًا استكشاف نظرية للمتخيل عبر ممارسة كتابة الميتافكشن". انظر: وُوه، الميتافكشن، ص٨. ويقول خريس معقِّبًا: "ليس من الغريب أن يمارس الروائي الميتاقاص دور الناقد جنباً إلى جنب مع اهتمامه الإبداعي، الذي يمارس فيه أيضاً نوعًا من النقد، ولعلَّ غاس ولودج وبارث وأمبرتو إيكو وغيرهم أبرز مثال على ذلك، بل إن كثيراً من كُتّاب الميتا قصّ أكاديميون في الأساس". انظر: خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص٤٩.

أعمالهم الروائية، وأنَّ كثيرًا من الكُتَّاب الممارسين للعبة الميتا قصيَّة هم أكاديميون جمعوا بين النظرية والإبداع. وممن أشار إلى هذه الظاهرة: (باتريشيا وُوه)، وتبعها في ذلك الباحث الأردني (أحمد خريس).

ويبقى أن نؤكّد على أنَّ ظاهرة الميتا قصّ التي افتُتنت بنقد الخطاب وتقويمه، واستدراج القارئ بوصفه ندًّا أيديولوجيًّا للمؤلف المنظور - قد تجلَّت في هذه الرواية من خلال جنوح الكاتب إلى التوقيع على قضية اللغة في الخطاب السردي وانشطارها بين فصيحةٍ ومحكيَّة، وهي قضية تباينت فيها آراء النقاد والباحثين كما هو معلوم. يقول الراوي: "أحاول جاهدًا ألا أتوعّر في لغتي، وأن أكتب بأسلوبٍ سهل، وأن يفهم القارئ إن قرأها قارئ ما أكتب، لكنّي مع ذلك لا أود أن أكتب باللهجة الدارجة (العراقية أو البدوية) لا لأني أستنقصها، بل لأنها لم تكن لتعبّر عنّي ولم تكن تطاوعني، ولأني لا أجيد كثيرا من لهجة البادية، وأخشى أن أشوهها وأشوّه بذلك الحكاية، لذا سأكتب بالفصيحة ما هو مقول بالدارجة. وسأكتفي ببعض الألفاظ البدوية التي لا تشوّه مسلك الأحداث، وببعض الأبيات البدوية التي حفظتها"[(١)].

يبدو جليًّا أنَّ المقطوعة السابقة قد تموضعت على المستوى البنائي - في الوعاء الميتا قصِّي بإزاحتها النقاب عن موضوعة اللغة وإشكالاتها، وتأرجح الذات الكاتبة بين أصالة اللغة الفصيحة وإكراهات اللغة المحكية البدوية التي يفرضها النَّص على المستوى الثيماتي؛ فمفردة (البدوي) شكَّلت بؤرةً رئيسةً، وثيمةً محوريةً ألحَّ النَّصُّ على إضاءتها؛ إذ تواترت بلفظها وبما ينتمي إلى معجمها الدلالي (٨٢) مرَّةً، فضلاً عن تأثيث الرواية بعددٍ من المفردات التي تحيل إلى حقل البداوة والصحراء، مثل:

(١) الغالب، عقدة الحدّار، ص١٣.

النجر، الرواق، الواسط، المحماس، الشداد، القربة، الوجار، الغنم، الرعاة، الفاطر، الدلو، القَرْو، القِربة، الصميل، الشِّكوة، النِّحو، الرشا، المحالة، التمر، السمن، البوّ، بيت الشعر، جمريّة، هذا بالإضافة إلى حقن الكاتب نصَّهُ بجرعاتٍ من الأبيات الشعرية المحكية التي تتساوق مع بنية المحكيِّ المتبتِّل في محراب البداوة.

ومهما يكن من شيءٍ فإنَّ المُحدِّقَ في المبنى الحكائي يدرك أنَّ (مُطْلقًا) ورفاقه شخصياتٌ تُمثِّل الصحراء / البادية المنشودة بكل تمظهراتها اليوتوبيَّة المُفعمة بأنفاس المروءة والنقاء، بخلاف الشخصيات الأخرى، كوالي العثمانيين على بغداد المملوكي (سليمان باشا)، والجو خدار (حازم السعدون) فإنها شخصياتٌ تُمثِّل الحاضرة / المدينة الديستوبية التي صبغتها تلك الشخصيات بألوان الاستبداد والسجن والتعذيب والقتل، وكل ذلك يتناغم مع الزمن الخارجي الفيزيائي؛ إذ بدا واضحًا أنَّ هذه الرواية قد تشكَّلت بوصفها إدانةً لحقبة زمنيَّةٍ محددة وهي حقبة الحُكم العثماني المملوكي، يقول الراوي البصري: "حكيت لمطلق عن المعسكر وعن بغداد وعن واليها سليمان باشا وعن بطشه وجبروته"[(١)]. ومن هنا يتضح لنا أنَّ الكاتب قد وقَّع على الكتابة المرتدَّة على نفسها نتيجةً لإحساسه الميتا قصِّي بمركزية المدينة وهيمنتها وهامشية البداوة وانزوائها. وكل ذلك جاء مُغلَّفًا بحقبة زمنيَّةٍ علت فيها نبرة الطبقية والعنصرية؛ ما يشي بأنَّنا إزاء نصٍّ لم يكن همُّهُ الحياة الفردية القاتمة التي عاشتها الشخصية المحورية (مطلق) بمقدار ما كان يحمل همًّا بانوراميًّا عامًّا ذا صِبغةٍ إستوغرافيَّة تُجسِّد حالة المجتمع وقضيّته الوجودية.

---

(١) الغالب، عقدة الحدّار، ص٦٢.

ثم لا يفتأ النَّصُّ يوقِّع على حادثة مقتل ظاهر (والد مطلق) على يد السعدون، وهي وإنْ وقعت مرةً واحدةً في المتن الحكائي إلا أنها شكَّلت سردًا تكراريًّا أو قصًّا مكرَّرًا بحسب الناقدَين (والاس مارتن وتودوروف)[١]، سامحةً للمبنى الحكائي و"للعالم المصغَّر بالتشكل والامتداد"[٢]؛ إذ تكررت في المبنى الحكائي (١٣) مرَّةً تبيانًا لأهميتها بوصفها عِلَّةً سرديةً أسهمت في دفع عجلة المسرود وتقديم شخصياته وتسويغ وقائعه. كما أنَّ إفصاح النَّصِّ عن أسباب مقتل رئيس العسكر السعدون على يد مطلقٍ ثأرًا لنفسه ولأبيه ولصديقه ناصر - يشي بانتصار الصحراء على المدينة التي يرمز إليها ذلك القائد المستبدّ الذي يصفه مطلق بأنه: "قاتل ناصر، أبوه قاتل أبي، جاء الثأر يا أم مطلق. جاء وقت الثأر"[٣]. بيد أنَّ الرواية قد خُتمت بعبارة لا تخلو من دلالةٍ مفارقةٍ تزحزحها عن المعنى الظاهر إلى معنًى أبعد غورًا وأكثر عمقًا؛ إذ يقول الراوي واصفًا حال مطلق بعد أن قتلَ السعدون: "القبيلة تستعد للرحيل، ومطلق لن يعود مرةً أخرى"[٤].

---

(١) انظر: مارتن (والاس)، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦٤. وانظر: تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٤٩.

(٢) علوش (سعيد)، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، علوش، ط١، الرباط، ١٩٨٩م، ص٧.

(٣) الغالب، عقدة الحدّار، ص١٢٧.

(٤) الغالب، عقدة الحدَّار، ص١٣٤.

إنَّ الانطباع الأوّلي الذي ترسمه الخاتمة النصيَّة في ذهن المتلقي أنَّ مُطلقًا لن يعود إلى تلك المدينة بعد أن انتصر وحقق ثأره وثأر أبيه بعد سلسلةٍ من الآلام والعذابات. بيد أننا حينما نتفحص المبنى الحكائي ونغوص في أعماقه نجد على الرغم من احتفاء الرواية بالبداوة أنَّ هذه الخاتمة (استعداد القبيلة للرحيل / استحالة عودة مطلق) تشي بذوبان القبيلة في بوتقةِ المدنيَّة، وبتكسُّر البداوة التي يرمز إليها مطلق على عتبات العِلم والحضارة. ولعلَّ المقطع الذي سبق هذه الخاتمة يعزِّز ما ذهبنا إليه؛ إذ يقول الراوي: "التفتُّ إلى مصباح فإذا هو صامت مشلول، أعدت النظر حولي فلم أرَ غيرنا .. جمعتُ روحي إلى حنجرتي وصرخت مرة أخرى: يا الله! ولم أعرفني! يا الله! لقد التبس عليّ صوتي"[(١)]. فالراوي البصري يصوِّر في هذا المشهد الدراميّ لقطات احتزاز مطلق رأسَ السعدون بالسكِّين وذلك في حضرة (مصباح) صديق مطلق الذي عاونه في القبض على الجو خدار السعدون، ولكننا عند معاودة التحديق في هذا المشهد الفانتازي نلفي أنفسنا أمام حالة امتزاج واندماج بين الذات الراوية (البصري الحضري المُتعلِّم) والشخصية المحورية (مطلق البدوي الأمّي)، وكأنَّ الراوي يتحدث عن ذاته المتشظّية / المنشطرة بين الصحراء والمدينة / بين البداوة والحضارة. ويبدو أنَّ هذا الانشطار / التذبذب بين البداوة والحضارة يؤيِّده - بشكلٍ خفيٍّ - عنوان الرواية (عقدة الحدَّار). فإنَّ هذا العنوان وإن كان يواكب هاجس النَّص ويضيء بنيته العامة المتمثِّلة في العقدة التي ربطتها والدة مطلق في عنقه كي تحميه بوصفها تميمةً من التمائم التي يؤمن البدو بأثرها إلا أنَّ مفردة العقدة ذات المرجعية السيكولوجية قد تومئ إلى عقدة الفصام التي ضربت بأوتادها في نفس مطلق ومن ورائه المؤلف الضمني، لا سيما أن تلك العقدة قد شكَّلت

(١) المصدر السابق، ص١٣٢.

موضوعةً مهيمنةً ؛ إذ تواترت في صفحات النَّص (١٢) مرَّة. بيد أنَّ هذه الذات المنشطرة تنحاز في نهاية المطاف إلى النور / العلم / المدنية وهذا ما ترمز إليه شخصية (مصباح) التي يحيل اسمها إلى دلالة معجمية تحمل معنى الإشراق والخلاص. فمصباح وإن كان غير متعلّمٍ بالمعنى الحقيقي إلا أنه من وجهة نظر السرد "عارف بأشياء كثيرة، له لسان سليط وعقل متفتح، ويبدو لمن يتحدث معه أنه صاحب تجارب كثيرة"[١] ، كما أنه قُدِّم في النَّص بوصفه المخلِّص الذي أسهم في القضاء على الجو خدار رمز الظلم والاستبداد.

وبناءً على ما تقدّم يمكننا القول باطمئنان: إنَّ رواية (عقدة الحدَّار) من الروايات التي تسربلت جلباب التسنين المزدوج وانضوت تحت لواء "الجيد المنتشر بحسب (أمبرتو إيكو)[٢] ؛ فقد جمعت بين النزوع الشعبي والتكنيكات الراقية ؛ ذلك أنها رواية ذات بنية واقعية ألغورية يمكن أن تنضوي في لواء "المهيمنات المتحولة"[٣] بحسب (رومان جاكبسون) ؛ إذ نهضت على إشكالية البداوة بمعالمها البدائية وأشكالها الشعبية، لكنها انفتحت في الآن نفسه على آفاقٍ تجريبية ما بعد حداثية من خلال اتكاء الكاتب على تقنية الميتا قصّ التي تمخَّضت عن أزمة البحث عن الذات والهوية.

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٢.

(٢) التسنين المزدوج " إن البناء أو العمل الفني الما بعد حداثي يتوجه في الآن نفسه إلى أقلية نخبوية مستعملاً سنناً "راقياً"، وإلى جمهور عريض يستعمل سنناً شعبية". الجيد المنتشر: رواية ذات منحى شعبي تستعمل استراتيجيات راقية، أو باعتباره رواية راقية أصبحت شعبية. انظر: إيكو، آليات الكتابة السردية، ص١٢٩ -١٣١.

(٣) (المهيمنات المتحولة) مصطلح لرومان جاكبسون، ومعناه كما تشرحه بارتيشيا وُوه أثناء حديثها عن استعمال الأشكال الشعبية في الميتافكشن: " الذي يتضمن فكرة أن ما كان يعتبره عصر من العصور عديم القيمة أو ذا قيمة ترفيهية زائلة، يمكن لعصر آخر أن يراه قادراً على التعبير عن أشكال من القلق واهتمامات أكثر عمقاً". انظر: وُوه، الميتافكشن، ص١٠٠.

المبحث الثاني
تمرُّد الشخصيات على صانعها

تُشكِّل ظاهرة تمرُّد الشخصيات واعتراضها على مصائرها وأدوارها التي تغيَّاها لها المؤلف ملمحًا آخر من ملامح اللعبة الميتا قصيَّة، ولعلَّ من أبرز الروايات السعودية التي أسّست لهذه الظاهرة روايتَي: (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني، و(لغط موتى) ليوسف المحيميد. ففي رواية الغيمة الرصاصية يعوِّل الكاتب على تقانة الرواية داخل الرواية أو تقانة الصندوق الصيني / دمى البابوشكا الروسية[1] كما يحلو لبعض النقاد تسميتها؛ إذ يضعنا الكاتب إزاء خطاطة سردية تنهض على ثلاثة مستويات حكائية تتناوب فيما بينها:

حكاية الراوي (عليّ) الذي تسلَّمَ المخطوطة من (جاسم)، وهي مخطوطة تحكي قصة (عَزَّة) التي دوَّنها جاسم عن خالد عن سهل الجبلي. يقول جاسم: "يا أستاذ علي في هذه الحقيبة أجزاء من نص ممزق من مخطوطة قديمة، حاولنا تجميعه فخانتنا المقدرة، وقد أشار عليّ بعض الأصدقاء بأن أعرضه عليك لعلك تستطيع إخراجه من حقيبته إلى النور"[2]. ومن هنا ندرك أنَّ الكاتب قد توكَّأ على استراتيجية المخطوطة أو الحوارية

---

(١) تفسح هذه التقنية المجال لكاتب الميتا قصّ كي يبتدع عوالم قصية رحبة، تتراتب، أو تتعارض، أو تتكامل، لتشكل في النهاية استراتيجية موحدة للكتابة. وتنبني هذه الاستراتيجية على ابتداع آفاق أنطولوجية متعددة للقص، يتيح كل أفق منها الفرصة للاطلاع على كيفية تشييد العالم القصي. انظر: خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ص١٥٦.

(٢) الدميني (علي)، الغيمة الرصاصية، دار الكنوز الأدبية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٨٤.

الاصطناعية كما يسمّيها (أمبرتو إيكو)[١] لخوض غمار الرحلة الميتا قصيَّة عبر تسريد تلك المخطوطة، وملء فراغاتها، وفك طلاسمها وشفراتها، فضلاً عن التطابق الاسميِّ بين المؤلف المنظور (علي الدميني) والمؤلف الضمني (الراوي عليّ)، وهو تطابق يعدّه النقاد والباحثون لونًا من ألوان الميتا قصّ؛ إذ نزع الدميني جلباب الحذر الذي دأب عليه الروائيون وولج الرواية باسمه الحقيقي (السرفكشن)، واستطاع "أن يقدم ذاته بوصفها مواضعة لرواية أو وجهة نظر تقدم منها الرواية"[٢].

إنَّ الناظر في نصِّ الدميني منذ عتبة الاستهلال يلحظ تحطيمه السنن الكتابية، وثورته الصريحة على الأعراف الفنية المتواضع عليها؛ إذ استهلَّ روايته بقوله: (في الختام)، ثم ختمها بقوله: (في البدء)، وهذا القلب المكاني للكتابة، وما دار في فلكه من تعليقاتٍ للراوي على خطابه الروائي - ينسجم والرؤية الميتا قصيَّة التجريبية التي تحدّ من غلواء الإيهام بالواقعية، وتعلو فيها نبرة الهاجس الكتابيِّ نقدًا وتنظيرًا. يقول الراوي في مستهلّ روايته: "في الختام ... كان عليك أن تملأ الفراغات وأن تتعلم آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك هم كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه"[٣].

ثم يواصل الكاتب تصعيد وتيرة الميتا قصّ من خلال الحديث عن نقَّاد الروايات بطريقة لا تخلو من سخرية وتهكُّم؛ إذ يقول: "حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها

---

(١) الحوارية الاصطناعية: أي الحديث عن مخطوط يفكر فيه صوت سارد، ويحاول فك رموزه ويحكم عليه في اللحظة التي يروي فيها أحداثاً. انظر: إيكو، آليات الكتابة السردية، ص١٢٨.

(٢) عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، ص٤٧.

(٣) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص٧ -٨.

رماح قبيلة النقاد ... لم ينم الراوي أسبوعا كاملا وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط. غامر بنشرها وصفّق النقاد للرواية الجديدة واعتبرها بعضهم فتحا روائيا"[١]. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل تظلّ النزعة الميتا قصيَّة مهيمنةً على نحوٍ بانورامي من خلال التوقيع على لفظة الرواية التي تربَّعت على عرش الفضاء النصّي (٢١) مرَّةً، فضلاً عن امتلاء النَّص بعددٍ من مصطلحات النقد الروائي التي تناثرت على صفحاته وغذّت مفاصله، ومنها: ملء الفراغات آليات السرد سياق النص مخطوطة توزيع الأصوات صاحب النص تأويلات النص وتحريفاته الكتابات النقدية إعادة ترميم النص فاتحة الكتابة النص المحرّف ما بعد الحداثة الشخصيات المسطحة العين الرائية هوامش النص نصوص متعددة غلاف القصة والرواية معمار النص كتابة المسودة النهائية المؤلفين النقاد الصوتيم التفكيك البطريركية ...

حكاية (سهل الجبلي)، وزوجته (الأستاذة الجامعية)، وأصدقائه في التنظيم السرِّي؛ إذ يخبرنا السارد عن حادثة اعتقال سهل وبعض رفاقه إثر انخراطهم في حزبٍ سياسيٍّ معارض، ليضعنا بعد ذلك أمام حالةٍ من الانكشاف الأيديولوجي الذي يُفصح عنه عبر تساؤلٍ مونولوجٍ داخليٍّ: "لماذا لا يكون من حق الإنسان أن ينتمي إلى أي جماعة أو تنظيم دون أن ينبني ذلك على موقف حاقد ضد السلطة أو مناوئ لها ودون أن تطارده خيالات السجن أو الموت في إحدى الزنازين الصغيرة؟"[٢]. إنَّ حكاية سهلٍ هاته تمثِّل قصًّا تحتيًّا يستثمره الكاتب بوصفه رافدًا بنيويًّا وتفسيريًّا من روافد البنية

(١) المصدر السابق، ص٢٠٣.

(٢) المصدر السابق، ص٧٨.

الميتا قصيَّة ؛ إذ يُتوسَّل به للتمهيد لما سيأتي من أحداثٍ، وللكشف عن شخصية سهل الجبلي في عالمه الخارجي (خارج نصِّ عزَّة) ومدى الصراع بينه وبين السُّلطة الحاكمة، وهو صراع خارجيٌّ ينعكس على سهل الجبلي في نصِّه الداخلي الذي ألَّفه (نصّ عزة) ؛ إذ يبدأ صراعًا جديدًا بينه وبين شخوص نصِّه التي لا تكتفي بالتمرُّد عليه بل تقوم باعتقاله واستجوابه في إحدى مغارات القرية.

حكاية (سهل الجبلي) وشخوص روايته (كائناته الورقية) التي تمرَّدت عليه، ومن تلك الشخصيات الثائرة المتمردة: شخصية مسعود الهمداني التي اعترضت على دورها المرسوم لها من لدن المؤلف الجبلي قائلةً له: "لقد أتعبتني كثيرًا فدوري لم يكن واضحًا في ذهنك منذ بداية كتابة القصة، وقد خططت لي أدوارًا على الورق ثم محوتها فانقلبت من رجل في الخمسين إلى شابٍّ في الثلاثين"[(١)]. بل زاد الأمر بأنْ قام مسعود باعتقال المؤلف / سهل الجبلي واضعًا عليه حُرَّاسًا ومحقِّقين من شخوص الرواية نفسها، مثل شخصية مبروك التي كُلِّفت بمراقبة سهل في المغارة. يقول مبروك مخاطبًا المؤلف الجبلي: "لا تنس أنني مكلف بمراقبتك ... قلت له بألم: حتى أنت يا مبروك؟"[(٢)]. وشخصية مسرور التي أحكمت وثاق المؤلِّف الجبلي "فأوثق مسرور ساقي في قيد حديدي ومددت له يدي اليسرى وربطها بحبل ومضى يقودني عبر المنحدر"[(٣)]. وشخصيّتَي أبي عاصم وأبي معصوم اللتين كُلِّفتا بالتحقيق معه "أمر أبو عاصم

(١) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص١٦.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص٥٠.

بوضعي في المغارة الجانبية القريبة من المدخل الرئيسي ريثما يتشاور مع أبي معصوم في شأني ... سألني أبو عاصم: لماذا جعلت مريم ابنة عريفة الرملية تتعلق بحب مبروك"[١].

ومن الشخصيات التي اعترضت على مصائرها أيضًا: شخصية مريم حبيبة مبروك الذي مات منتحرًا فكان حزن مريم عليه سببًا في اعتراضها على المؤلف الجبلي الذي تحدَّث عنها بنبرةٍ تراجيديةٍ مُفعمةٍ بالمعاناة والألم " كان صوت مريم يجاذبه الألم قرب السدرة يناديني معاتبًا على هذا المصير القاسي الذي خطّته لهما قصة عزّة. ناديتها، ولا أظنها تسمعني: يا مريم. لم أرد ذلك ولكنكما خرجتما عن دوركما الأصلي"[٢]. ولعلَّ تمرُّد الشخصيات على صانعها يبلغ ذروته حينما يقوم حمدان - أحد شخصيات نصّ عَزَّة – بالزواج من زوجة سهل الجبلي بعد أن غاب سهلٌ في الوادي الذي اعتُقل فيه من لدن شخوص روايته (سبع سنوات). يقول سهلٌ مُصوِّرًا هذه الحادثة ذات الجلباب الميتا قصِّي المنسوج بخيوط الغرائبية والفانتازيا: "أبعدتني برفق: إنني لم أعد زوجتك الآن! – صرختُ: يا إلهي هل هذا معقول ... هل أتلف الزمن حبك لي بهذه السرعة؟ - نعم .. لقد كتبت نص عزّة وتركتني خارجه، وحين أثكلتني بفقدك .. كتبت نصي بنفسي"[٣].

ومهما يكن فإنَّ حكاية سهل الجبلي تمثَّل قصًّا تحتيًّا مضاعفا؛ فسهل الجبلي يمثِّل شخصية متخيلة باعتبار الرواية الخارجية الكبرى التي يديرها علي الدميني / المؤلف الفعلي، ويمثِّل في الآن نفسه شخصية متخيلة ذات منحًى واقعيٍّ باعتبار الرواية

(١) المصدر السابق، ص٤٣ -٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥٢.

الداخلية التي يديرها الراوي علي / المؤلف المنظور؛ إذ يتمظهر سهلٌ الجبلي بوصفه عضوًا في تنظيم سرِّي مناوئٍ للحكومة، وهذا التنظيم يُفضي به إلى السجن. كما يتمظهر في الآن نفسه مؤلِّفًا يكتب (نصَّ عَزَّة / رواية داخل الرواية). يقول مُلخِّصًا، عبر مونولوجٍ داخليٍّ، حاله مع شخوص نصِّه التي تمرَّدت عليه: "ما الذي يتبقى لي الآن ؟ ضاع برنامج التنظيم ودفعت الثمن من عمري في الزنزانة الانفرادية، وحين قررت أن أكتب قصة عزة لأصوغ شخصياتها وأحداثها حسب إرادتي اختطفني أبطال النص وأودعوني المغارات"(١).

إنَّ هذا الانشطار الذي يعيشه سهل الجبلي بين كونه سجينًا عند الحكومة وكونه سجينًا بعد ذلك عند شخوص نصِّه يُفسِّر لنا حالة التجانس البنائي التي سرت في أوردة النَّص؛ إذ كلما وصفَ مشهدًا من مشاهد اعتقاله على أيدي شخوص نصِّه لا يفتأ يعقبه متكِئًا على آلية الفلاش باك واللون الأسود الغامق - بوصف مشهدٍ من مشاهد اعتقاله على أيدي عساكر الحكومة؛ إذ يقول مُراوحًا بين اعتقاله من لدن مسعود الهمداني (أحد شخوص نصِّه) وبين اعتقاله من لدن أحد العساكر: "لكزني بقدمه في ظهري لينبهني لساعات الرحيل ... قمت وقد أعددت نفسي للرحلة المبكرة وأسلمته حبلا مربوطا في يدي اليسرى ليقودني خلف القطيع .. اعتدت أن أقدم معصمي الأيسر للعسكري الذي يقودني من زنزانتي تحت الأرض حتى غرفة التحقيق"(٢).

ومن هنا ندرك أنَّ تسلُّط الشخوص على الكاتب في النَّص المُتخيَّل لا يعدو أن يكون معادلاً موضوعيًّا لتسلُّط السجّانين عليه في العالم الخارجي، بمعنى أننا إزاء ما يمكن أن نسمّيه تناغمًا دلاليًّا؛ إذ إنَّ رفض البنية الواقعية والأعراف التقليدية المهيمنة

(١) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص٢٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠.

على الكتابة الإبداعية من خلال هذا النَّص الميتا قصِّي هو رفض أيضًا للقيود والهيمنة في العالم الخارجي، وكُلّ ذلك تؤكِّده الهواجس والثيمات التي أمعن النص في إضاءتها والتعبير عنها، كثيمة التشاؤم والسوداوية / اللون الأسود الذي لوَّن خارطة السرد (٢٩) مرَّة، وموضوعة الحُريَّة التي تضاءلت لحساب موضوعة السجن التي تواترت في النَّص (٥٢) مرَّةً، وقضية الحداثة التي شكَّلت إيقاعًا مهيمنًا بورودها في النَّص (٢٥) مرَّة، وقد قُدِّمت تلك الحداثة على مائدة السرد مشحونةً بالتبشير والافتتان بخلاف التراث الذي قُدِّم في النَّص بصورةٍ لا تخلو من رفضٍ وإدانةٍ، وهذا ما يشي به قول السارد الجبلي في معرض حديثه عن نصٍّ عزّة "إنني أعيش الأثر وأعيد تشكيله لا ترميمه وحسب، وأطمح في إعادة قراءته من جديد"١. ولعلَ الفكرة التي رام الكاتب تمريرها تتبدَّى في ضرورة إعادة قراءة التراث قراءةً واعيةً محايدة تخرجه من الجمود إلى الانفتاح / ومن التبعيَّة إلى الاستقلال / ومن التقليد إلى الحداثة ؛ إذ يبدو أنَّ التوقيع على إعادة قراءة (نصِّ عزَّة) وترميمه من جديد يُمثِّل أيقونة سيميائية تحيل إلى التراث الذي يحتاج هو أيضًا إلى ترميم وإعادة نظرٍ من وجهة نظر السرد.

وليس عسيرًا أن نظفر بقرائنَ تشي بانحيازٍ صارخٍ إلى موضوعة الحداثة بوصفها الحلم المنشود الذي يراهن عليه النَّصّ، ومن تلك القرائن: الحوار الذي دار بين الأستاذة الجامعية (زوجة سهل الجبلي) التي تمثّل صوت الحداثة، وبين العجوز الأميَّة (أم عبد الله):

علّقت أم عبدالله: يقولون الحداثة كفر يا بنيتي.

---

(١) المصدر السابق، ص٢٥.

يا خالة لا علاقة للحداثة بالكفر فهي مجرد أسلوب في الكتابة أو التأمل بطريقة مختلفة ولعل عدم اعتيادنا عليه ينفّرنا منه لأول وهلة"[١].

فنلحظ من الحوار السابق، المُتوسَّل إليه بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، إمعان الذات الساردة بتبييض صورة الحداثة المسودَّة في أعين العوامّ والبسطاء، بيد أنَّ ما يؤخذ على الكاتب هنا: افتقار الحوار الذي توكَّأ عليه إلى المهنية والتكافؤ المعرفي والأيديولوجي بين الشخصيتين المتحاورتين؛ إذ كيف ينهض حوارٌ يتناول قضية معقّدة كقضية الحداثة بين أستاذة جامعيةٍ وعجوزٍ أُميَّة؟!. وكذلك الأمر بالنسبة للحوار الذي جرى أيضًا بين الأستاذة الجامعية / زوجة سهل / صوت الانفتاح والحداثة، وأستاذة الكيمياء فاطمة / صوت التراث والمحافظة، فهو حوارٌ مُتحيِّزٌ ظلَّ محكومًا بمنظور الكاتب وأفقه الأيديولوجي الذي يؤكِّد بحسب الفلسفة الظاهراتية الأوروبية على أنَّ "أفكار المبدع عبارة عن مقولات فكرية دالة على نوعية نظام الأفكار في ذهنه"[٢]؛ إذ تبدَّى انتصار الكاتب لفكرة الحداثة من خلال تأطير الشخصية المحافظة بالهامشية والتبعية والاستلاب، وليس أدلّ على ذلك من اتكاء الكاتب ميتا قصيًّا على المحاكاة الساخرة (الباروديا)؛ إذ قدَّم شخصية (فاطمة) على نحوٍ يثير الدهشة والتهكُّم؛ فهي تُلقي محاضرةً عن كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام) دون أن تقرأه، وإنما تنقله من أفواه الأخريات. تقول عن نفسها: "أنا لا أتابع القضايا الأدبية وليست مجال اهتمامي ولكني آخذ بكلام الأخوات، والكاتب فيما اجتهد فيه جزاه الله خير الجزاء"[٣].

---

(١) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص١٠٣.

(٢) لحمداني (حميد)، سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو برانت، ط٢، فاس، ٢٠١٤م، ص١١٣.

(٣) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص١٠٠.

وكذلك يأخذ الانحياز إلى الحداثة على حساب التراث / التاريخ بُعدًا ميتا قصيًّا من خلال تمرُّد (عزَّة) على صانعها سهل الجبلي الذي يقول: "أغلقت باب الغرفة بهدوء وتمددت إلى جوار زوجتي، لكن عزة كانت تتسلل من قصتها إلى غرفتنا وتضع جسدها بيننا ... قلت: الزمي حدود دورك يا عزة، فهذا ليس جزءا من النص"(١). وعزَّة الشخصية الورقية المتمرِّدة على صانعها هي نفسها التي أومأت إلى تذبذب التاريخ وتحريفه على أيدي رواته حين قالت: "ابتدأ التاريخ بالسؤال ولم ينته حيث أراد له آخر ضيوف المكتبة أن يتوقف. أقاموا للضيف وليمة شاركهم فيها بأكل جُمله وصفحاته"(٢). هكذا يعلن الكاتب احتجاجه على مدوَّنات التاريخ / التراث؛ مُصرِّحًا برؤيةٍ مفادها أنَّ "الحقيقة لا تكمن دائما في التاريخ وحده"(٣).

ومن المهم أن نشير هنا إلى أنَّ (قصة عزَّة) قد فرضت إيقاعًا لافتًا بتواترها في رحاب النَّص (٦٩) مرَّةً، وهو إيقاعٌ مشحونٌ بالحمولات الدلالية؛ فـ (عَزَّة) لم تكن كباقي الشخصيات الورقيَّة في اعتراضها وتمرُّدها على صانعها؛ ذلك أنَّ جميع الشخوص المتمرِّدة قد أوت إلى القرية التي جعلها سهل الجبلي مسرحًا لأحداث نصِّه بخلاف (عزّة)، فقد ظلّت حبيسةً بين جدران بيت الجبلي وصفحات نصِّه المُتخيَّل، على الرغم من أنَّ خروجها - الذي تواتر في النَّص (٣٢) مرَّةً - يعني بلغة النَّص: تحديد مكان السدّ الذي سوف يُنقذ أهل القرية "وحين اجتمع شمل أهل الوادي، شيوخا وشبابا، نساءً وأطفالا وتحلّق حولهم الرعاة والحراس والموالي بانتظار خروج

(١) المصدر السابق، ص١٣ -١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٩١ -١٩٢.

(٣) الدميني، الغيمة الرصاصية، ص١٢٣.

عزه لتشير إلى موقع السد، كانت عزه تعدو إلى خارج الوادي وكان مسعود الهمداني يجري خلفها"[١]. وإذا ما استحضرنا إلحاح النَّصِّ على موضوعة الحداثة والتبشير بها وفي الآن نفسه تهافتها والكفر بها من خلال نبرة الاستهجان التي قوبلت بها في الوعي الجماعي المسكون بحُبِّ التراث - أدركنا أنَّ (عزَّة) التي غادرت الوادي ولم تُشر إلى مكان السد ليست إلا رمزًا للحداثة / الحلم المنشود الذي لم يتحقق، وأنّ مسعودًا الذي غادر الوادي خلفها ليس إلا رمزًا للسعادة التي غربت شمسها عن ذلك الوادي وساكنيه / العالم الخارجي وقاطنيه.

وقريبٌ من ذلك ما جاء في رواية (لغط موتى)؛ إذ نُلْفِها تتصادى إلى حدٍّ كبير مع رواية الغيمة الرصاصية في كونها تُشيّد علاقة ميتا قصيَّةً عمادها التمرُّد والاعتراض من لدن الشخوص على صانعها الكاتب الصحافيّ. وقمين بنا - قبل تفكيك البنية الميتا قصيَّة - أن نشير إلى أنَّ رواية المحيميد تنهض على مستويين سرديين، ينطوي المستوى الأول على حكاية الكاتب الصحافي الذي لا يفتأ أصدقاؤه يحثّونه على كتابة رواية؛ فيقوم هذا الصحافي بكتابة رسالة إلى صديقه يشكو له فيها من قلق الكتابة وهمومها وصعوبتها. والغريب أنَّ تلك الرسالة تستحيل روايةً ناجحةً في نهاية المطاف. يقول الكاتب الصحافي مخاطبًا صديقه: "ما يرعبني الآن، وأنا أرخي لك كأغصانٍ، أسباب فشلي في أن أطرق الرواية، أن تكتب لي، كعاداتك المجنونة، ذاكراً أنني هنا، لم أكتب رسالة، ولم أشرح خلاصي، بل أتقنت تورّطي، بأن أنجزت هنا روايتي"[٢].

بينما ينهض المستوى الثاني على روايةٍ أجياليةٍ ذات بُعدٍ فانتازيّ يشرع الكاتب الصحافي في كتابتها بعد إلحاحٍ من أصدقائه، فتتمظهر بوصفها روايةً مضادَّةً تصطبغ

(١) المصدر السابق، ص١٣.

(٢) المحيميد (يوسف)، لغط موتى، منشورات الجمل، ط١، كولونيا – ألمانيا، ٢٠٠٣م، ص٥٢.

بلونٍ ميتا قصيٍّ لافت، يتجاوز النبش في أنطولوجيا الكتابة الإبداعية وهمومها لينصرف إلى تمرُّد الشخوص (الأجداد والأبناء والأحفاد) على صانعها الذي يصرِّح قائلاً لصديقه: "أرأيت، يا صاحبي، وقد شرّفتني بأنني أمتلك اللغة، والأداة، وأستحضر وحشة الطفولة، وغمغمات المرأة، أرأيت كيف يشتمني شخوص من حلمت أن يصبحوا أبطالا لروايتي، أرأيت كيف يتهمونك بالغباء، ويهبونني بالفشل"(١).

ولعلَّ تشريح المبنى الحكائي المُتمثِّل في تمرُّد الشخوص يستدعي الإشارة، ابتداءً، إلى بعض الملامح التي تعاضدت لتشُدَّ من أزر البنية الميتا قصيَّة في نصِّ المحيميد، ومن تلك الملامح:

عتبة العنوان بوصفها علامةً دالَّةً أضاءت جانبًا من جوانب البنية الميتا قصيَّة؛ فعنوان الرواية (لغط موتى) قد تسرَّب في أثناء المبنى الحكائي بالتوقيع على مفردة الموت (٢٧) مرَّة، وهو إلحاحٌ يتناغم مع أزمة الإقصاء ومعالم الاستلاب التي يعيشها الروائيُّ داخل نصِّه المُتخيَّل، وكذلك يتلاءم وأزمة الكُتَّاب والمثقفين التي يعيشونها داخل عوالمهم الواقعيَّة. ومن النماذج على ذلك: إفصاح النَّص عن شخصية (الجدّ) الذي كان ميتًا ثم انبعث من مرقده متمرِّدًا على الكاتب ومعترضًا على مصيره "في ظلمة الغرفة تسلل نشيجه خافتا متقطعا، خفّ قليلا بعدها، متبوعا بآهات طويلة ونافذة، وسمعته، كأنما يحدثني، بغرغرات تشبه لغط موتى أو مجانين، كما لو كان يلمح أنني أعطي الحق كله لهؤلاء الأحياء السذّج بأن يحكوا "(٢)

---

(١) المحيميد، لغط موتى، ص٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٧.

إفصاح الكاتب عن مُتخيَّله، ووعيه بالخطاب الميتا قصيّ المُرتدّ على نفسه؛ إذ يقول: "أفكّر أن أكتب رواية عن روائي"[١]. فضلاً عن الهاجس الذي شكّلته مفردتَي (الرواية / الروائي)؛ إذ انتظمتا إيقاعيًّا داخل صفحات الرواية (٣٢) مرَّةً، ناهيك بتكرار لفظة الشخوص (٢١) مرّةً؛ ما يشي بأننا إزاء خطابٍ تهيمن فيه موضوعتا (أزمة المثقف والكتابة وتمرُّد الشخصيات) وهي شخصيات لا تعدو أن تكونَ معادلاً موضوعيًّا للرقابة الخارجية وشخوصها.

التصريح بقلق الكتابة الإبداعية وهمومها؛ إذ يقول: "هكذا أشعر يا صديقي، أن الكتابة قلق أجرّه مثل كيس خلفي، إن أطلقته خففتُ عاليا وغائبا، وإن سحبته كللت"[٢].

التأكيد في غير موضعٍ على العِلَّة المحورية (تمرُّد الشخوص) التي أسَّست لإشكالية القلق الكتابي القارّ في وعي الذات الكاتبة؛ إذ يقول: "هل تعرف أن قرف كتابة رواية يأتي من شغف الشخوص في الحكي، كل منهم يرى أن لحظة الوقيعة الآتية، له وحده ... أن ما يعوق كتابتي لرواية هو حضور هؤلاء الشخوص بشكل طاغ، يجعلهم يشدّون ثوبي كل فينة"[٣].

تضمين الكاتب نصَّه بعض الأعمال الروائية الأخرى التي تشي بوعيه الميتا قصيّ القائم على تمرُّد الشخوص؛ كاستدعائه رواية فرنسية دونما تصريح باسمها: "جعلت أقرأ عرضاً سريعاً عن رواية فرنسية صدرت توًّا، يتآمر أبطالها في نهايتها،

---

(١) المصدر السابق، ص٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٧.

(٣) المصدر السابق، ص٤٥ -٥٢.

مدبّرين كميناً لقتل كاتبها"[١]، واستدعائه رواية باسمها ورسمها على سبيل المحاكاة الساخرة (الباروديا)؛ إذ يقول: "هكذا يظن الأصدقاء، بل يوقنون أن من ينفض حيوات الآخرين على الورق، إنما يتخلص من أرواحهم الحائمة حوله مثل فَراش ملوّن، ثم ينساها تماما، كما نسي كازانتزاكي حُبّه الأول، بكتابة روايته " الثعبان والزنبقة"[٢].

أما ظاهرة (تمرُّد الشخوص) فقد بدت هي النمط الميتا قصيّ المهيمن على مجريات السرد. وهذا التمرُّد يذكّرنا بوصف باختين لشخوص دوستويفسكي القادرة على ألا تتفق معه بل القادرة على أن تثور في وجهه[٣]. وهو ما ألفيناه في شخوص المحيميد التي تستحيل بطريقة فانتازية من كونها كائنات ورقيَّة إلى كائناتٍ حيَّةٍ تبدي احتجاجها على المؤلف، وتعترض على مآلاتها ومراكز تبئيرها التي خُطَّت لها داخل المبنى الحكائي. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الشخصيات المتمردة قد انضوت تحت لواء الأسرة الواحدة ذات الصبغة الأجيالية من الأجداد حتى آخر الأحفاد. ويمكن أن نرصد تمرُّد هذه الشخصيات على النحو الآتي:

تمرُّد (الجدّ)؛ إذ انبعث من موته معترضًا على المؤلف الذي همّش صوته لحساب أصوات الأحياء من أسرته. يقول الكاتب مُخبرًا عن ذلك الجدّ: "في ظلمة الغرفة تسلل نشيجه خافتا متقطعا، خفّ قليلا بعدها، متبوعا بآهات طويلة ونافذة،

---

(١) المحيميد، لغط موتى، ص٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩.

(٣) باختين (ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٠.

وسمعته، كأنما يحدثني، بغرغرات تشبه لغط موتى أو مجانين، كما لو كان يلمح أنني أعطي الحق كله لهؤلاء الأحياء السذّج بأن يحكوا، يثرثرون برهة، ويكذبون بُرها، نعم، كذبوا كلهم عليّ، مستغلين موتي، وعدم قدرتي على كشف أباطيلهم"[(١)].

تمرُّد (الجدَّة)؛ إذ توبِّخ الكاتب بسبب استماعه لزوجها الكهل (الجدّ). يقول الكاتب واصفًا حالها: "فخفّ صوبي صوت عجوز لم يلفظ تماما طراوته، وهي تثرثر لاهثة: كهل عايب، ومغفّل، ما الذي يدلقه هذا الأبله، وكأنما هو صوت رجل يتغوط، هل للموتى جميعهم مثل هذا الصوت"[(٢)].

تمرُّد مسعود (ابن الجدّ)؛ إذ يتهم الكاتب بإقصائه وتقزيمه، بل يبلغ به التمرُّد والاعتراض إلى الحدّ الذي يجعله يتهم الكاتب بالفشل في كتابة الرواية "يلوي مسعود بقرف، وهو يتهمني، بثني الكتابة وقسرها، وتجاهل عمله كسائق خاص ... كيف ترمي كل كدّ الأعوام تلك، وتطل من ثقبٍ، على حائط غرفتي، لامحاً شهادة التقدير المزورة، وكأنما تريد القارئ يسأل ماذا بداخل هذه الشهادة، ولِمَ نلتها ... لا يهمني أبداً أن تعرف الأمر، أنت، ولا الأغبياء الذين تبرر لهم فشلك في أن تصبح روائياً مرموقاً "[(٣)].

تمرُّد الحفيدة موضي (الابنة الكبرى لمسعود)؛ إذ زُفَّت وهي صبية صغيرة (قاصر) إلى الرجل الكهل المتديِّن (ذي اللحية المشذّبة)؛ تقول: "لم أعرف أنني أُزف تلك الليلة البعيدة، فقط ثلاثة عشر حلما حملتها، آن حملوني بحجة أننا في نزهة

---

(١) المحيميد، لغط موتى، ص١٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠.

(٣) المحيميد، لغط موتى، ص٤١.

برية"[١]. ومن هنا تبلورَ تمرُّدها واعتراضها على الكاتب بسبب إغفاله الأحداث المحورية التي تكشف عن مأساتها مع ذلك الزوج الكهل / المتديِّن تديُّنًا ظاهريًّا. يقول الكاتب متحدِّثًا عنها: "ربما تفجؤني أيضا موضي بقامتها الممشوقة ... تخمش ظهري عاتبة، ثم تسألني ... لماذا لم أذكر، بالأقل، خيباتها وهزائمها الكبيرة، كأن يلفظها الموظف الحكومي بلحيته المشذّبة بعناية، في بيت الأهل الحجري، مرددا وهو يدير مسبحته كمروحة، في مدخل بيت: بنتكم ورجّعناها لكم"[٢]. كما يكشف النَّصّ في موضعٍ آخرَ عن اعتراض موضي على الكاتب بسبب جدِّها المتسلِّط. تقول موضي زاجرةً الكاتب: "ألا تشير، ولو لمحا، إلى جدّي الذي كشط عظامي المنهالة عن اسمنت السطح بغلاظة، وأمر أبي أن يرميني هناك، معزولة، إلا من حزني"[٣].

تمرُّد الحفيدة (مزنة)، واعتراضها على الكاتب حينما وصفها بالبنت الصغرى في تضاعيف روايته بدلاً من اسمها الحقيقي. وقد توسَّل الكاتب بالممحاة للإذعان لأمرها ولمحو ذلك الوصف الطفوليّ الذي أغضبها. وحينما مرَّر الممحاة لإجراء ذلك التغيير تشكَّلت أمامه البنت الصغرى في مشهدٍ ديناميكيٍّ فانتازيٍّ. يقول الكاتب واصفًا ذلك المشهد: "قررت لحظتها أن أمرّر الممحاة على كلمة (البنت الصغرى) في الرسالة الأصل كلها، وأستبدلها باسمها الجميل، وما أن بدأت أجلو كلمتي: البنت الصغرى، كما

(١) المصدر السابق، ص١١.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

(٣) المصدر السابق، ص١٤.

يجلو علاء الدين مصباحه، حتى لمحت كائنا صغيرا جدا يتشكّل ... (أنا مزنة) ابتسامتها تسيل على أدراج الطاولة، وأنا شاخص لا أملك أن أكنسها"[١].

ولا تنفك (مزنة / البنت الصغرى) تبدي احتجاجها على الكاتب بسبب الجلباب الطفوليّ الذي خلعه عليها؛ إذ يخبر عنها قائلاً: "تستوقفني زاعقة، بأنك صنعتني طفلة ساذجة"[٢]. ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل تقوم مزنة (الشخصية الورقية) بتصعيد وتيرة الميتا قصّ حينما تعترض على الكاتب وتصفه بالجبن والخنوع بسبب استماعه لجدّها (الذكوريّ / البطريركي) المُتسلط الذي انبعث من مرقده ليستخف بها. تقول مزنة مخاطبةً الكاتب: "كيف تستمع هكذا خانعاً إلى جدّي الذي جرّح الدود عظامه، أن يحكي عني مستخفّاً، لا أعرف ألأنني بنت، أم لأنني صغيرة؟"[٣].

ولعلّي أخلص بعد استنطاق هذه الرواية إلى القول بأنَّ الوظيفة التي اضطلعت بها تقانة الميتا قصّ المتمثَّلة في تمرُّد الشخوص على الكاتب واعتراضها عليه لا تعدو أن تكون وظيفة ناقدة ومناوئة لبعض القضايا والظواهر الثاوية في العالم الواقعي الخارجي. ولعلَّ من أهم القضايا والظواهر التي أمعن النَّص في إدانتها ورفضها: قضية الرقابة المفروضة على الكُتَّاب، وهي رقابة ترغمهم على المحو والتبديل كما أُرغم المؤلف على استعمال الممحاة لمحو اسم البنت الصغرى (المتمردة عليه) وكتابته من جديد تحت اسم

---

(١) المصدر السابق، ص٥٤ -٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢.

(٣) المحيميد، لغط موتى، ص٢٥.

(مزنة) ومن هنا تستحيل "الممحاة رمزًا محوريًّا في التعبير عن هذا القلق الرقابي"[١]. ومن الظواهر المهيمنة أيضًا: ظاهرة الذكورية (البطريركية) المتمثِّلة في (الجدّ)، وظاهرة التديُّن الشكليِّ الظاهري المتمثِّلة في الرجل ذي اللحية المشذّبة. كما بدا للكاتب موقفٌ أيديولوجيٌّ مصادمٌ لقضية الزواج من القاصرات اللواتي اتُّخذن كآلاتٍ للهو، والمتعة الجسدية المؤقتة.

كما ينبغي التنويه إلى أننا لا نتفق مع الباحثة آراء الجرماني التي تحاول أن تموضع هذه الرواية في وعاء السيرة الذاتية؛ إذ تعلِّق على الراوي بقولها: "فمخاطباته ومكاتباته لصديقه المتزامنة مع استعماله لضمير المتكلم تجعل المتلقي يشتم رائحة السيرة الذاتية"[٢]. فهو رأيٌ لا يخلو من عجلة ويحتاج إلى إعادة نظر؛ إذ إنَّ الاتكاء على ضمير المتكلم وحده لا يعني بالضرورة انضواء الرواية في لواء السيرة الذاتية، فضلاً عن افتقار رواية المحيميد إلى ميثاق سيري أوتوبيوغرافي - صريحًا كان أم ضمنيًّا بحسب فيليب لوجون يسعفنا في الحكم عليها بأنها سيرة ذاتية؛ فليس ثمة تطابق اسميّ بين المؤلف والسارد، وليس ثمة عنوانات أو التزامات من السارد تفضي إلى كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف[٣]. ثم إنَّ الأهم من ذلك كله أن رواية المحيميد هاته - كما نرى وترى الباحثة الجرماني رواية ميتا قصيَّة، والميتا قصّ، كما هو معلوم، على

(١) المناصرة (حسين)، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٩٤.

(٢) الجرماني، الميتا سرد في الرواية العربية، ص١٨٥.

(٣) لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣٩ -٤٠.

النقيض من فكرة السيرة الذاتية؛ إذ إنه ينهض من الأساس على تقويض الإيهام بالواقعية، والإعلان صراحةً عن تخييليَّة النَّص الروائي.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى مجموعةٍ من النتائج، لعلَّ من أبرزها:

اختلفت أبنية الرواية السعودية ميتا قصيًّا، فمنها ما بُني على قلق الكتابة وهموم التأليف وآلياته كما في روايتَي: (سقف الكفاية) لمحمد حسن علوان و(عقدة الحدَّار) لخليف الغالب. ومنها ما بُني على تمرُّد الشخوص واعتراضها على صانعها كما في روايتَي: (الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني، و(لغط موتى) ليوسف المحيميد.

أفاد الروائيون السعوديون من بعض التقانات التي تعزِّز ظاهرة الميتا قصّ، مثل: تقانة التوالد الذاتي، وتقانة السرفكشن (دخول الروائي في الرواية)، ومخاطبة القارئ وإشراكه في المُتخيَّل، وتقانة التضمين / الرواية داخل الرواية / الصندوق الصيني أو دمى البابوشكا الروسية، وتقانة المخطوطة (الحوارية الاصطناعية).

كشفت بعض النصوص الروائية المدروسة عن بعض الظواهر والإشكالات الميتا قصيَّة، مثل: إشكالية التجنيس الأدبي والتلقِّي، وظاهرة المقارنة بين فنَّي الشعر والسرد، وقضية ازدواجية اللغة / الفصيحة والمحكيَّة.

نحت بعض النصوص المدروسة منحًى ميتا قصيًّا ما بعد حداثيًّا بالتعويل على ما يسمَّى بـ "التسنين المزدوج أو الجيد المنتشر"؛ وهو أن يجمع الروائي في نصِّه الروائي بين السنن الشعبية والاستراتيجيات الراقية، كما في روايتَي (عقدة الحدَّار)، و(الغيمة الرصاصية).

لم تتوقف الشخوص الروائية المتمرِّدة على صانعيها عند الاحتجاج على أدوارها والاعتراض على مصائرها كما في رواية (لغط موتى)، وإنما تجاوزت ذلك إلى الإيقاع بصانعها ومحاكمته وسجنه كما في رواية (الغيمة الرصاصية).

وظَّف الروائيون السعوديون في نصوصهم الروائية المدروسة تصريحًا وتلميحًا – عددًا من المصطلحات المتعلقة بالمعمار الروائي خاصةً ونظرية النقد السردي عامة ؛ مما غذَى مفاصل الظاهرة الميتا قصيَّة وكشَفَ عن وعيهم بها، ومن تلك المصطلحات: الروائي، المؤلف، النقاد، الرواية، القصة، التأليف، المخطوطة، التأويل، السرقة الأدبية، الممحاة، أصول الكتابة، مقص الرقيب، القارئ الضمني، الرؤية السردية، الراوي العليم، ملء الفراغات، آليات السرد، توزيع الأصوات والبوليفونية، صاحب النص، الكتابات النقدية، ترميم النص، الشخصيات المسطحة، المسودة النهائية، الأحداث، الصوتيم، التفكيك.

حفلت الروايات المدروسة بعددٍ من الموضوعات المهيمنة والثيمات المحورية التي شكَّلت هاجسًا لدى الروائيين السعوديين في واقعهم الحقيقي بوصفها معادلاً موضوعيًّا لظاهرة الميتا قصّ التي تقوم في الأصل على إدانة الرواية التقليدية والثورة على أعرافها وتقاليدها، ومن تلك الموضوعات: موضوعة الحُب وما يؤطِّرها من معوِّقاتٍ وقيودٍ مجتمعية، واغترابٍ وأحزان وموت كما في رواية (سقف الكفاية)، وموضوعة البداوة وتهميشها، وما ينبجس منها من صراعٍ مع الحضارة والمدنية كما في رواية (عقدة الحدَّار)، وقضية الحداثة والتبشير بها على حساب التاريخ والتراث، وعلاقة المثقف بالسُّلطة كما في رواية (الغيمة الرصاصية)، وأزمة الكاتب والمثقف وما تمخض عنها من نقدٍ للرقابة والوصاية، والذكورة، والتديُّن الشكلي وتزويج القاصرات كما في رواية (لغط موتى).

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: فهرس المصادر:

[١] الدميني (علي)، الغيمة الرصاصية، دار الكنوز الأدبية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٥م.

[٢] علوان (محمد حسن)، سقف الكفاية، دار الساقي، ط٩، بيروت، ٢٠١٣م.

[٣] الغالب (خليف)، عقدة الحدّار، دار أثر للنشر والتوزيع، ط١، الدمام، ٢٠١٩م.

[٤] المحيميد (يوسف)، لغط موتى، منشورات الجمل، ط١، كولونيا ألمانيا، ٢٠٠٣م.

ثانياً: فهرس المراجع

أ -المراجع العربية:

[١] إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١٣م.

[٢] الباردي (محمد)، الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٤م.

[٣] بو شعير (الرشيد)، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط١، أبو ظبي، ٢٠١٠م.

[٤] بو شعير (الرشيد)، منهج الميتا سرد في الرواية الخليجية (وبحوث أخرى)، دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات، ط١، الجيزة، ٢٠١٧م.

[٥] ثامر (فاضل)، المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١٣م.

[٦] الجرماني (آراء)، الميتا سرد في الرواية العربية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط١، دمشق، ٢٠١٢م.

[٧] حسن (عبد الكريم)، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، لبنان، ١٩٩٠م.

[٨] حمداوي (جميل)، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط١، ٢٠١٨م.

[٩] خريس (أحمد)، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠٠١م.

[١٠] رسول (محمد)، السرد المفتون بذاته: من الكينونة إلى الوجود، المجلة العربية، ط١، الرياض، ١٤٣٦هـ.

[١١] عبد جاسم (عباس)، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٥م.

[١٢] علوش (سعيد)، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، علوش، ط١، الرباط، ١٩٨٩م.

[١٣] فضل (صلاح)، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.

[١٤] لحمداني (حميد)، سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو برانت، ط٢، فاس، ٢٠١٤م.

[١٥] المناصرة (حسين)، ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.

[١٦] الموسوي (محسن)، ثارات شهرزاد: فنّ السرد العربي الحديث، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٣م.

[١٧] ناصف (مصطفى)، بعد الحداثة: صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ٢٠٠٣م.

[١٨] يقطين (سعيد)، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٠م.

المراجع الأجنبية المترجمة:

[١] أبو رحمة (أماني)، جماليات ما وراء القص: دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ٢٠١٩م.

[٢] إيكو (أمبرتو)، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، ت: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٩م.

[٣] باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٧م.

[٤] باختين (ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

[٥] برنس (جيرالد)، علم السرد: الشكل والوظيفة في السرد، ت: باسم صالح، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠١٢م.

[٦] بورنوف (رولان)، واوئيليه (ريال)، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١م.

[٧] تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

[٨] جينيت (جيرار) وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

[٩] ريكاردو (جان)، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د. ط، دمشق، ١٩٧٧م.

[١٠] كوري (مارك)، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ت: السيد إمام، دار شهريار للنشر والتوزيع، ط٢، البصرة، ٢٠٢٠م.

[١١] كونديرا (ميلان)، فن الرواية، ت: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠١٧م.

[١٢] لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م.

[١٣] لودج (ديفيد)، الفن الروائي، ت: ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.

[١٤] مارتن (والاس)، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.

[١٥] وُوه (باتريشيا)، الميتافكشن (المتخيل السردي الواعي بذاته): النظرية والممارسة، ت: السيد إمام، دار شهريار، ط١، العراق، ٢٠١٨م.

Anxiety of Writing and Characters' rebellion in Saudi Novel.

The Metafiction in Narrative Structures.

Dr. Mansour Mohammad Al Balawi

Assistant Professor in Literature & Modern Criticism

Abstract:

This study investigates the competence of metafiction and its manifestations in the texts of Saudi novels through monitoring two phenomena: anxiety of writing and characters' rebellion as two prominent figures in the structure of postmodernism metafiction. Although lots of Saudi novels' texts have been publish by metafiction style, they were not, according to my knowledge, scientifically studied in separate ways. So, I made my decision to track them, uncover their features and approaches, clarify their dark sides and show their goals depending upon the subjective method in order to approximate the studied texts and monitor their dominant themes statistically and interpretively. Study's sample concluded four Saudi novels that were chosen carefully depending on their diversity that serves the purposes of research and depending on their comprehensiveness that leads to finding the answers to several questions most importantly are: How the metafiction was figured in Saudi novels' texts? Were they functioned in narrative structures randomly and freely or were full with concerns, visions and semantics? Were they formed upon postmodernism awareness made by Saudi novelists? Upon these factors, the study was built upon an introduction, two sections and a conclusion. The introduction has presented a short brief of the competence of metafiction in their foreign and Arabic roots in addition to providing its definition, styles and visionary and formative bets. The first section handled the anxiety of writing in addition to composition's worries and mechanisms. The second chapter handled characters' rebellion and their opposition to their fates. The study ended with a conclusion that monitored the most prominent results and recommendations of the study.

Key words: meta-narrative, metafiction, anxiety of writing, characters' rebellion.