

## ميتاسرد ما بعد الحداثة

تنهض الأطروحة الأساسية لهذه الدراسة على فرضية أن أشكال البناء الميتاسردي أو الميتاروائي في الرواية العربية، وقبل ذلك في الرواية العالمية، هي تنوعات وتمثلات لما بعد الحداثة في الثقافة. إن هذا الخرق المقصود لـ «عمود» الكتابة الروائية الحديثة الذي أعلنه آباء الرواية الأوروبية والغربية منذ سبعينيات القرن الماضي، والذي وصف في حينها بأنه «موت للرواية» كما ذهب إلى ذلك لسلي فيدلر، إنما هو مظهر لنزعة الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات «الأصولية» والعرفية في الكتابة الحديثة.

ويبدو أن نزعة ما وراء السرد أو ما وراء الرواية (أو الميتاسرد) meta-narration هي أيضاً جزء من انفجار «الميتا» وتناسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية.

وإذا ما كانت اللسانيات سباقة في اجترار مصطلح «الميتا» هذه من خلال مقولة الميتا لغة meta-language أو الميتا لسانيات meta-linguistics، (أي اللغة الواصفة أو اللسانيات الواصفة على التعاقب) فإن هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقياً وعمودياً، وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات.

فالميتاسرد، في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو

فاضل تامر\*

الفلسطيني حسن حميد أن أحد قراء روايته «جسر بنات يعقوب» التيس عليه الأمر وصدق أن المؤلف فعلاً قد عثر على مخطوطة وأنه لا فضل له سوى إعادة نشرها. كما اكتشفت، في أثناء مراجعتي لأحد الكتب المترجمة، أن أحد المترجمين قد فضل حذف المقدمة الميتا سردية لإحدى الروايات العالمية والتي

تشير إلى أن النص الروائي كان قد وصل بالبريد وأن الناشر قد قام بنشره دونما إضافات.

إنّ هذه الدراسة وغيرها هي تعبير عن انشغال نقدي شخصي لازمني منذ نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات من القرن الماضي بالميتا سرد وخاصة بعد عزمي على ترجمة

رواية: «امرأة الضابط الفرنسي» للروائي جون فاو، وهو أمر لم أنجزه. وكجزء من انهماكي بهذا الضرب من الكتابة الروائية الجديدة كتبت دراسة صغيرة تحت عنوان «الرواية النرجسية»، ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية «بتاريخ ١٢/٨/١٩٩١ في إحدى الصحف المحلية العراقية، أعدت نشرها لاحقاً في مجلة «راية الاستقلال» الأردنية في عددها الصادر في تموز ١٩٩٢ ضمن «الملف الثقافي» الذي كان يشرف عليه آنذاك الناقد فخري صالح،

البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية، وقد ينصرف شاعر الميتا شعر meta-poetry إلى انشغالات الشاعر بإشكاليات صياغة الخطاب الشعري الأثيري والزئبقي الذي يصعب الإمساك به أو وضعه داخل شبكة النص الشعري.

لقد قاد هذا النزوع في المعارف الإنسانية إلى توليد سلسلة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة التي راحت تنضوي تحت لافتة مصطلح شامل هو «الظاهرة الذاتية» auto-phenomenon. كما هو معروف حديثاً في الدراسات النقدية، وإن كنت شخصياً أفضل أن

الميتا سرد، في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية

اجترح له مصطلحاً أشمل يعبر عن ذلك هو مصطلح auto-reference أي «المرجعية الذاتية». ومن المهم أن ندرك أن هذا اللون من «الميتا» يفترض القبول بالعقد الافتراضي بين المؤلف والقارئ على عدّ هذا النص لعبة كتابية صرفاً.

إذ يفترض بقارئ النص الميتا سردية أن يمتلك كفاية سردية narrative competence لإدراك الطبيعة البنيوية الافتراضية لهذا النص السردية أو ذلك، وتجنب اللبس أو الإبهام، فقد أخبرني القاص

### الميتاسرد وفرجسية الكتابة السردية

في رواية «سابع أيام الخلق»<sup>(١)</sup> للروائي عبد الخالق الركابي، يعلن لنا الراوي المركزي صراحة «عن نيته بكتابة تاريخ أسرته وعشيرته التي ينتمي إليها. وكأنه يواصل كتابة مخطوطة السيد نور التي ظهرت في رواية سابقة له تحمل عنوان «الراوق»<sup>(٢)</sup> ويعمد القاص محمد خضير إلى لعبة سردية مثيرة للجدل في روايته «كراسة كانون»<sup>(٣)</sup> التي واجهت ردود فعل متباينة، بعضها ردود فعل رافضة لهذا اللون من التجريب الروائي. وفعل مثل ذلك القاص محمود عبدالوهاب في روايته «رغوة

السحاب» التي عمل على ابتكار تقنية طريفة تتمحور حول دليل التليفون ومحاولة الربط بين مرويات متباعدة لا رابط بينها ضمن بنية روائية موحدة. وينسج القاص أحمد خلف في قصته القصيدة الطويلة «تيمور الحزين»<sup>(٤)</sup> ثنائية سردية قائمة على سردين: معاصر وتأريخي من خلال قراءة وفحص مخطوطة تراثية، وقد سبق للقاص نفسه أن قدم لنا بواكير تجربة مقاربة في روايته «الخراب الجميل»<sup>(٥)</sup> التي وجدنا فيها البطل وهو يجمع المادة الأولية لكتابة نص مسرحي. وهذا يذكرنا بالروائي غائب طعمة فرحان الذي ضمّن في روايته «ظلال على النافذة»<sup>(٦)</sup> نصاً مسرحياً داخلياً، وكان جبرا ابراهيم جبرا قد وجد بطل روايته «صراخ في ليل طويل»<sup>(٧)</sup> منغمساً

كما كتبت باللغة الإنجليزية دراسة تطبيقية تحت عنوان «إشكالية الشكل الميتا-روائي-Problematics of Meta-Fictional Form» في صحيفة «بغداد أوبزرفر» العراقية بتاريخ ١٢/٩/١٩٩١ وكانت مخصصة لفحص رواية «أوتار القصب» للدكتور محسن الموسوي، وهي رواية ميتا سردية تنطوي على تفرعات وهوامش وحواشٍ كتابية أضافها عدد من الرواة الثانويين.

ولذا فقد رُحِتُ أنفحص النماذج الروائية العربية التي راحت تفيّد من هذا الضرب السردية، وأكتب عنها دراسات نقدية تطبيقية وتحليلية مستقلة، دون أن

ألزم نفسي بكتابة كتاب أكاديمي أو منهجي منضبط لتجليات الميتاسرد في الرواية العربية، وربما تمثل الدراسة النظرية الاستهلاكية التي قدمت عام ٢٠٠٢ بعض أسسها في محاضرة عامة ألقيتها في مركز الفنون في بغداد هي المنطلق الأوسع لي لمواصله انشغالي النقدي بالإشكاليات الكتابية والرؤيوية والتقنية لهذه اللعبة السردية الماكرة: ما وراء السرد أو الميتاسرد والتي أبسط بعض نصوصها التطبيقية اليوم بين يدي القارئ العربي.

ودراستي هذه هي احتفاء بإنجازات السرد العربي بقدر ما هي فحص لأحد مظاهر تجلياته ما بعد الحداثة؛ وأعني به المظهر الميتاسردية فيه.

يفترض بقارئ النص الميتاسردية  
أن يمتلك كفاية سردية narrative  
competence لإدراك الطبيعة البنيوية  
الافتراضية لهذا النص السردية أو ذاك،  
وتجنب اللبس أو الإبهام

هذا اللون من التجريب، الذي وجد طريقه إلى فضاء البنية السردية في أدبنا الروائي القصصي، والذي أثار الكثير من الاعتراضات والتحفظات مثلما فعلت رواية محمد خضير «كراسة كانون» في الفترة الأخيرة يمكن أن نطلق عليه مصطلح ما وراء الرواية Meta-Fiction أو «ما وراء السرد» (Meta-Narration)، وهو أيضاً وافد حديث في الرواية العالمية خلال ستينات القرن الماضي وبشكل خاص في الرواية الأمريكية، وقد أثار ظهوره، آنذاك، اعتراضات عنيفة رافضة من قبل النقاد والصحافة والقراء. وهذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل أساسي على انشغال

ذاتي من قبل المؤلف بهوموم وآليات الكتابة السردية. إذ نجد الروائي أو القاص منهمكاً بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه

الروائي أو القصصي. وبذا يتصدر الهم السردى الواجهة الأمامية Foregrounding للنص الروائي مثلما تحتل اللغة الواجهة الأمامية في النص الشعري.

وغالبا ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبوغرافيا). كما قد يبدو هذا اللون من السرد الروائي بالنسبة لبعضهم وكأنه ارتداءً ودعوة إلى ضروب الراوي العليم، لأن المؤلف غالباً ما يتدخل بصورة مباشرة في سير الأحداث ويعلق على ما يجري أو يقتحم صفاء

بكتابة تاريخ أسرة فلسطينية أرستقراطية عريقة من خلال أكداس من المخطوطات والرسائل والأوراق العائلية، وتغمس بطلة القاصة لطيفة الدليمي في «عالم النساء الوحيدات»<sup>(٨)</sup> بفحص وقراءة مذكرات الأنسة م التي تشكل نصاً سردياً داخل النص الأصلي، والتي تذكرنا بنص آخر للقاص فؤاد التكرلي يحمل عنوان «همس مبهم»<sup>(٩)</sup> يشتبك فيه الراوي بهوامش وحواش على كتاب مدرسي قديم. ونجد في رواية «أوتار القصب»<sup>(١٠)</sup> لمحسن الموسوي نصاً مفتوحاً لإضافات الرواة المختلفين إضافة إلى استدراقات وحواش تقطع سياق السردى الخطي، وينهمك

بطل رواية «بابا سارتر»<sup>(١١)</sup> للقاص علي بدر بمهمة كتابة سيرة حياة فيلسوف عراقي وجودي. افتراضي وتخيلي كما هو واضح، عاش في محلة الصدرية ببغداد خلال

الستينات. ونجد نماذج عديدة في الرواية العربية تنحو هذا المنحى التجريبي في الكتابة السردية. ففي رواية «لعبة النسيان»<sup>(١٢)</sup> لمحمد برادة نجد حشداً من الرواة الذين يكشف بعضهم عن خلفه مع المؤلف. ويتدخل أبطال إحدى روايات مؤنس الرزاز<sup>(١٣)</sup> في سياق السرد مطالبين المؤلف، أو الراوي الرئيسي بإعادة صياغة بعض الأحداث والمصائر في الرواية، وكأنهم بذلك يذكروننا بمسرحية لويجي بيرانديللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

دراستي هذه هي احتفاء بإنجازات السرد العربي بقدر ما هي فحص لأحد مظاهر تجلياته ما بعد الحداثية؛ وأعني به المظهر الميتاسردى فيه

شخصياته الروائية بتطفله الدائم. ولذا فقد وجدنا من يعد هذا الضرب الروائي خروجاً على الأعراف والتقاليد السردية والتخييلية، وهناك من نظر إليه بوصفه رواية مضادة Anti-Novel أو رواية مقالة أدبية واجتماعية، بل إن البعض راح يتحدث عن «موت الرواية».

ويعدّ الروائي جون فاويز واحداً من أبرز ممثلي هذا اللون الروائي، فهو على سبيل المثال، يفاجم القارئ بهذا الاعتراف الذي يستهمل به الفصل الثالث عشر من روايته المعروفة «امرأة

الضابط الفرنسي»<sup>(١٤)</sup> «أنا لا أعلم. وهذه القصة التي أحكيها هي مجرد خيال، والشخصيات التي أخلقها ليس لها وجود خارج ذهني. وإذا ما كنت أظاهر حتى الآن بأنني أعلم بعقول شخصياتي وبدخائل أفكارها، فذلك لأنني كنت أكتب (تماماً مثلما استعدت توظيف بعض المفردات والأصوات) على وفق تقاليد وأعراف مقبولة عالمياً في زمن كتابة قصتي: وهي أن الروائي يقف في مرتبة تاليه للرب. وهو قد لا يعرف كل شيء، لكنه مع ذلك يحاول التظاهر بمعرفة كل شيء. ولكنني أعيش في عصر آلن روب غرييه ورولان بارت: فإذا ما كانت هذه رواية، فهي لا يمكن أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة»<sup>(١٥)</sup>.

كما وجدنا جون فاويز مؤلف هذه الرواية، يعبر عن عدم يقينه وتردده عندما يتساءل فيما إذا لم يكن يخدع

القارئ ويمرر عليه كتاباً في المقالات والدراسات باسم الرواية لأنه يعترف بأن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا صلة لها بفن الرواية<sup>(١٦)</sup>. وهكذا انشغل النقاد والمنظرون والروائيون طيلة أكثر من ثلاثة عقود وتحديداً منذ منتصف ستينات القرن الماضي بفحص وتحليل وتقييم هذا اللون الجديد من الرواية وربطوا بينه وبين ظهور حساسية أدبية وفنية وجمالية جديدة تقترن بمرحلة ما بعد الحداثة post-Modernism. وظهرت مجموعة من

يعمد القاص محمد خضير إلى لعبة سردية مثيرة للجدل في روايته «كراسة كانون» التي واجهت ردود فعل متباينة، بعضها ردود فعل رافضة لهذا اللون من التجريب الروائي

المصطلحات التي حاولت أن تغطي هذا المفهوم الجديد منها مصطلحات ما فوق الرواية Surfiction والرواية النرجسية Narcissitic novel وتخريفات fabulations والرواية الفائقية super fiction وخارج الرواية para fiction والرواية الانعكاسية Reflexive novel وغيرها، إلا أن مصطلح ما وراء الرواية meta-fiction هو الذي هيمن على الممارسة النقدية، وهو مصطلح يعود الفضل في ابتكاره للروائي والناقد الأمريكي وليم غاس عام ١٩٧٠<sup>(١٧)</sup>.

ويخيل لي أنني بحاجة لفحص هذا المصطلح بدقة والكشف عن دلالاته وعن الإشكاليات الاصطلاحية الترجمية التي يثيرها قبل الاستطراد في البحث. إذ يتكون هذا المصطلح من جزئين: meta ويعني «ما وراء» و fiction الذي يعني التخيل أو الرواية. والجزء

بصورة نقدية أسس هذا الفرع المعرفي وإجراءاته<sup>(١٩)</sup>. وأخيراً فلا يمكن لنا أن ننسى بعض المصطلحات المشابهة المعروفة قبل هذا التاريخ مثل مصطلحات ما وراء الطبيعة أو الميتافيزيقيا metaphysics والاستعارة metaphor والتحول metamorphosis وغيرها<sup>(٢٠)</sup> ونظراً لما تخلقه هذه البادئة meta من إشكاليات يمكن للمتوهم عند الضرورة الاكتفاء بتعريب الكلمة فتقول ميتارواية وميتاسرد وقد ننصرف قليلاً فتقول رواية عن الرواية أو رواية داخل الرواية مثلما بدأ مصطلح «نقد النقد»

**غالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبوغرافيا). كما قد يبدو هذا اللون من السرد الروائي بالنسبة لبعضهم وكأنه ارتداءً ودعوة إلى ضروب الراوي العليم**

مأنوساً ومقبولاً لدى القراء. أما الجزء الثاني من مصطلح «ما وراء الرواية» ونعني به fiction فهو أكثر إثارة للبس والغموض والتعددية الدلالية. فالمعنى الحرفي للمصطلح يقترب بمعنى التخيل، إلا أنه يستخدم على نطاق واسع مرادفاً لمصطلح الرواية novel ويحاول «معجم المصطلحات النقدية الحديثة» الذي حرره روجر فاوولر<sup>(٢١)</sup> أن يكشف الفرق بين مصطلحي fiction وnovel. فمصطلح fiction أكثر أجناسيةً وحصرياً بينما يمتلك مصطلح novel محتوىً أيديولوجياً وتاريخياً أضيف من مصطلح التخيل fiction. فالرواية لم تكن موجودة في الثقافتين اليونانية والرومانية، بينما كانت هناك أعمال تخيلية في مجال النشر. وبالطريقة ذاتها يمكن أن تعدّ قصصاً رمزية

الأول meta هو عبارة عن بادئة prefix تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي إلى دلالات اصطلاحية جديدة. وتشير كاتي ويلز مؤلفة «قاموس الأسلوبية»<sup>(١٨)</sup> إلى أن هذه البادئة المشتقة من اليونانية تعني، فيما تعني، ما وراء beyond أو بعد after أو (مع) along with أو (فوق) above. وهي تذهب إلى أن هذه البادئة قد أصبحت عنصراً تكوينياً في بناء الكلمات في اللسانيات والنظرية الأدبية والذي يترجم بما وراء اللغة أو اللغة الواصفة أو الشارحة قد ترك تأثيره

على الكلمات المسبوقة بهذه البادئة، والتي تعكس اهتماماً متزايداً بمستويات اللغة والخطاب، وتورد المؤلفة مجموعة كبيرة من هذه الاشتقاقات منها ما وراء الدراما meta-drama وما وراء المسرح meta-theatre وما وراء الشعر meta-poetry وما وراء النحو metagrammar وما وراء السيميائية meta-semiotics وما وراء النص meta-text كما تشيع مثل هذه المصطلحات والتراكيب في ميدان نظرية الاتصالات مثل ما وراء الاتصالات meta-communication وما وراء الكلام meta-talk، وتبين المؤلفة أن مصطلح ما وراء النقد يترجم بصيغة أجمل وهي «نقد النقد» meta-criticism ويشير إلى فرع من النظرية الأدبية ظهر بتأثير ما بعد البنيوية ويتفحص النقد ذاته بوصفه نوعاً من الفعالية الأدبية، ويناقش

خلال هذه الفترة. فالصفة fiction تشير بالنسبة إلى بعض المتطهرين (البيوريتانيين) إلى الانحراف غير الضروري وغير المرغوب فيه عن الحقيقة. أما الصفة fictional فهي لا تنطوي على المعنى الوجداني ذاته. هذا وقد نجح الشاعر الأمريكي والاس ستيفنز في إعادة الصفة المندثرة fictive إلى الحياة وجعلها شيع في النقد الحديث للإشارة إلى صناعة التخيلات وخاصة تلك التي لا تعطل أو تعلق شكوك القارئ، لكنها تحفزها لغرض تأسيس أنواع معينة من التأثير البلاغي.

ويعتمد العديد من روائيين ما بعد الحرب (الثانية) أمثال بارت وبورخيس وبيكيت وجينيه وناياكون على تأثيراتهم على معنى ثابت ومحدد لها هو غير قابل للتصديق. وبذا فقد دفعوا النقد للتمييز بين ظلال المعنى في مصطلحاتهم لتفسير تنوعيات الوعي الذاتي الأدبية. وهكذا فقد ظهرت مصطلحات اشتقاقية مقارنة مثل fictionality وfictiveness واللذان تختلفان عن مصطلحي التخيل fiction وصناعة التخيل fictionmaking لأنهما تضميران لفكرة الوعي الذاتي للمؤلف. ولذا راح النقد يميزون بين الوعي الذاتي الحدائبي وبين مختلف درجات الوعي الذاتي في فترة ما بعد الحرب<sup>(٢٣)</sup>. ومن جانب آخر هناك مصطلح آخر يمزج بين النقل الواقعي والتخييلي عن طريق توظيف الحقيقة fact أطلق عليه مصطلح factional ويشير بشكل خاص إلى لون من الروايات شبه الوثائقية التي تحاول نقل الواقع ولكن عن طريق الرواية ومن خلال

(أليغورات) أمثال رحلة الحاج لجون بنيان المنشورة في العام ١٦٧٨ من أعمال التخيل، لكنها ليست روايات ولذا فإن الرواية هي مصطلح أجناسي genre term بينما مصطلح التخيل هو مصطلح عام لا ينطوي على تحديد generic term، إذ يمكن لمصطلح التخيل أن يصف أشكالاً مهجنة من التخيل. هذا ويفصل هذان المصطلحان أيضاً لأن مصطلح الرواية يشير إلى نتاج أو منتج الفاعلية التخيلية، بينما يستخدم مصطلح التخيل لوصف الفاعلية ذاتها. ومعنى هذا أن مصطلح التخيل

هكذا انشغل النقاد والمنظرون والروائيون طيلة أكثر من ثلاثة عقود وتحديداً منذ منتصف ستينات القرن الماضي بفحص وتحليل وتقييم هذا اللون الجديد من الرواية

له معنى متعدّد ينطوي على عملية ذهنية. فنحن نتحدث عن أعمال التخيل لنشير إلى الصنف الذي تنتمي إليه، أو إلى الفاعلية التي تم إنتاجها بها.

ومن جهة الأخرى فإن مصطلح التخيل أو التخيل الروائي Fiction كان عرضةً لانتقادات مستمرة. إذ كان التخيل بالنسبة للبعض مساوياً للكذب والخداع والغش، لأنه يدفع الناس للاعتقاد بأشياء غير حقيقية، وليس لها وجود في الطبيعة. فصانع التخيل الأدبي قد يكون مخدوعاً بصورة ذاتية، أو ينوي خداع الآخرين<sup>(٢٤)</sup>. ولو شئنا التوسع في اشتقاق مصطلح fiction لوجدنا دلالات نقدية واصطلاحية أخرى شاعت

ملامح شعرية هذا اللون الروائي، وبشكل خاص منذ مطلع السبعينات حيث ظهرت حركة نقدية واسعة حول ذلك. ويشير أحد النقاد إلى أنه لم يجد عامي ١٩٧٢ و١٩٧٣ إلا مساهمات نقدية محدودة حول الموضوع منها مساهمة توني تانر الموسومة «مدينة الكلمات» في العام ١٩٧١:

Tony Taner's City of Words والمخرفون. أو صانعو التخريفات» Robert Scholes's the Fabulators عام ١٩٦٧ و«اضطراب العوالم» لرجارد جلمان عام 1969 Richard Gilman's The Confusion of Realms ويشير هذا الناقد إلى أن النقاد في مطلع السبعينات لم يكونوا متعاطفين، أو بدقة أكبر مكترئين بانفجار التجريب الأدبي الذي بدأ ينتشر آنذاك<sup>(٢٧)</sup>. ولذا فقد بدأت الصورة تتضح خلال السبعينات وتواصلت الكتابات خلال الثمانينات وإن كانت الموجة ذاتها أخذت بالانحسار كتيار رئيس مهيم في السرد الروائي. ومن الكتب النقدية المهمة التي صدرت حول الموضوع «معنى ما وراء الرواية»

تأليف إنغر كرستنسن The meaning of Metafiction by Inger Christensen الصادر في العام ١٩٨١ و«السرد النرجسي: المفارقة ما وراء الروائية» من تأليف ليندا هيجون الصادر في العام ١٩٨٠ Narcissistic

قدر قليل<sup>(٢٤)</sup> من التخيل، واستخدم هذه المصطلح تحديداً للإشارة إلى روايات D.M.Thomes ويورد «قاموس أوكسفورد المصغر»<sup>(٢٥)</sup> وكذلك قاموس «وبستر»<sup>(٢٦)</sup> فعلمين من كلمة fiction هما Fictionalize fictionize, ويمكن ترجمتها بـ«يُخَيَّل» كما يشير هذان القاموسان إلى اشتقاقات تشير إلى صانع التخيل أو الروائي منها Fictionist الذي يشير إلى الروائي تحديداً ومصطلح fictioneer الذي يشير إلى كاتب التخيلات وبشكل خاص إلى ذلك الذي يكتب بإفراط دونما توخي تحقيق شروط عالية للكتابة.

وبعد أن توقفنا أمام بعض الإشكاليات اللسانية الدلالية التي يثيرها مصطلحا meta-fiction و fiction حريّ بنا الآن أن نتوقف أمام ظاهرة ما وراء الرواية meta-fiction ذاتها.

سبق لنا القول إن ظاهرة «ما وراء الرواية» قد لفتت الانتباه منذ منتصف الستينات واستمرت في سرقة الأضواء وحتى منتصف السبعينات من القرن الماضي، وكانت تقرن عادة

«بمرحلة ما بعد الحداثة post-modernism، حيث كان يطلق عليها أحياناً رواية ما بعد الحداثة post modern fiction أو رواية ما بعد المعاصرة post contemporary fictions. إلا أن النقاد بدأوا باستقصاء

نظراً لما تخلقه هذه البادئة meta من إشكاليات يمكن للمترجم عند الضرورة الاكتفاء بتعريب الكلمة فتقول ميتارواية وميتاسرد وقد ننصرف قليلاً فتقول رواية عن الرواية أو رواية داخل الرواية مثلما بدأ مصطلح «نقد النقد» مأنوساً ومقبولاً لدى القراء



الضمني أن يكتب سيرة ذاتية. لكنه يخفق في تحقيق أي تقدم تماماً. وتتضمن الرواية صفحات سود وأخرى بيض، إضافة إلى مختلف أنواع اللعب الخاصة بالتنظيم الشكلي للرواية. ويرى المعجم أن القصد بسيط: إذ يلفت ستيرن الانتباه إلى الفجوة بين الحياة ومحاولة تقديم الحياة في عمل فني. وكان يمكن للرواية أن تكون مملّة، لو أنها اقتصرت على مناقشة قضايا الخطاب الروائي (التخييلي)، لكنها كانت موفقة لأن (ستيرن)

في الفترة التي أمضاها شايفان في جنيف طالع آثار «رينيه غينون»، وتأثر بتبجيله للمعنوية الشرقية، وموقفه النقدي تجاه الغرب

كان يمتلك رؤيا معقدة للحياة. فالموضوعات المركزية في الرواية هي تعبر عن قابلية العطب في الحس الإنساني وقلقه حول الجنس والموت. والرواية كوميدية، لكن السخرية فيها مثيرة للأعصاب وهي تتهمك من أكثر الأشياء إثارة للقلق في الحياة. ويبدو منهج السرد مبرراً لأن الرواية تتناول موضوعات مثل الموت والجنس وهي موضوعات تقع خارج حدود التحليل العقلي. وبهذا فالرواية تومئ إلى عبثية محاولة الكتابة عن مثل هذه القضايا في عمل روائي (تخييلي) متماسك<sup>(٢٩)</sup>.

ويرى المعجم أن هذا النمط الأساسي لرواية (ترسترام شاندي) لستيرن يتوفر ولكن بشكل أقل جذرية في روايات أخرى. فروايتا «جوزيف أندروز،

Narrative: The Metafictional Paradox by linda Hutcheon و«الإلهام في ما وراء الرواية: أعمال روبرت كوفر، ودونالد بارتليمي ووليم غاس» من تأليف لاري ماك كانييري وصدر في العام ١٩٨٢: The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass و«التخييل وشخص الرواية» من تأليف الناقد والروائي الأمريكي وليم غاس Fiction and the Figures of Life by William Gass الصادر في العام ١٩٧٠ وكتاب «ما فوق الرواية» من تأليف فيدرمان في العام ١٩٧٥ by R.Federman وكتاب (وو) الموسوم «ما وراء الرواية» الصادر في العام ١٩٨٤ by P.waugh إضافة إلى كتاب نقدي جديد من تأليف الناقد المعروف روبرت شولز تحت عنوان «التخريف وما وراء الرواية» Fabulation and Metafiction, R.scholes والصادر في العام ١٩٧٩ وعلى الرغم من شيوع مصطلح «ما وراء الرواية» وهيمنته على الخطاب النقدي والاصطلاحي، إلا أن بعض المعاجم والدراسات النقدية مازالت تفضل بدائل اصطلاحية أخرى. إذ يضع معجم المصطلحات الأدبية والنقدية» من تأليف جون بيك ومارتن كويل<sup>(٢٨)</sup> هذا اللون تحت باب الرواية الانعكاسية: Reflexive novel. ويشير هذا المعجم إلى أن مصطلح انعكاسي أو ذاتي المرجعية أو ذاتي الوعي هي تعابير تشير إلى روايات يسترعي فيها المؤلف الانتباه إلى حقيقة انه يكتب رواية. ففي رواية «ترسترام شاندي» للورنس سفيرن الصادرة عام ١٧٦٠ يحاول المؤلف أو الراوي

أن الروائيين الثلاثة الذين درسهم يبدوون وكأنهم يركزون عملهم لتطوير سلسلة من الأنساق الروائية التخيلية التي ابتكرتها الإنسانية لتضمن سيطرتنا على الواقع<sup>(٣٢)</sup> ويشير الباحث إلى أن نشوء ما وراء الرواية بوصفه من أصناف ما بعد الحداثة هو أحد المؤثرات بان ما وراء المقاربات meta-approaches

أصبحت تزداد اتساعاً وانتشاراً وتأثيراً في جميع الأشكال الفنية اليوم بطريقة بات بالإمكان الحديث عن ما يسمى بميتاحساسية أو ما وراء الحساسية meta-sensibility التي هي قيد الشكل والتطور بوصفها سمة مميزة لعصرنا<sup>(٣٣)</sup>.

ويشير الباحث إلى أنه لم يتوصل إلى فكرة ما وراء الرواية عن طريق النقد الأدبي وإنما عن طريق استقصاءات في ميادين الفلسفة واللغة والعلم والانثروبولوجيا والرياضيات والمنطق والدين والسيميوطيقا (السيمياء) وهذه كلها دفعته لاختراع فكرة الإنسان صانع التخيل والتي هي أساس لفكرة الكتاب «الإلهام ما وراء الروائي»، وأنه كان قبل ذلك الوقت على معرفة بموضوعات ما وراء المنطق metalogic وما وراء الرياضيات metamathematics قبل أن يلتقي بتعبير ما وراء الرواية «في كتاب وليم غاس

الصادرة في العام ١٧٤٢ و«توم جونز» الصادر في العام ١٧٤٩ هما روايتان انعكاسيتان. وتتوفر اليوم الكثير من الروايات الانعكاسية مثل روايات ناباكوف ورواية «امرأة الضابط الفرنسي» لجون فولز الصادرة عام ١٩٦٩. وعلى الرواية الانعكاسية الجيدة أن تمنحنا الاحساس

بأن الحياة معقدة، ولذا فهي لا يمكن لها أن تحتوى داخل رواية<sup>(٣٠)</sup>.

ويوفق الناقد لاري ماك كافيري مؤلف «الإلهام ما وراء الروائي: أعمال روبرت كوفر ودونالد بارتلمي ووليم غاس»<sup>(٣١)</sup> إلى حد كبير في تأطير هذه الظاهرة وتحديد ملامحها

**إن مصطلح التخيل أو التخيل الروائي Fiction كان عرضةً لانتقادات مستمرة. إذ كان التخيل بالنسبة للبعض مساوياً للكذب والخداع والغش، لأنه يدفع الناس للاعتقاد بأشياء غير حقيقية، وليس لها وجود في الطبيعة. فصانع التخيل الأدبي قد يكون مخدوعاً بصورة ذاتية، أو ينوي خداع الآخرين**

وخليفاتها ونتائجها. إذ يلاحظ هذا الناقد أن معظم الأعمال الروائية التي درسها تكاد تشترك في خصائص معينة. فجميع هؤلاء الكتاب، على سبيل المثال، كانوا مولعين بتطوير أساليب أدبية غير محاكاتية وغير تقليدية عن طريق توظيف الرموز الطباعية ووسائل شكلية أخرى لإعادة بنينة العلاقة بين القارئ والمؤلف والنص. وكان هؤلاء الكتاب غالباً ما يخلقون روايات تحلل بصورة انعكاسية أو ارتدادية عملياتهم الإبداعية. كما يمكن أن تقرأ هذه الأعمال بوصفها مرموزات أو أليغوريات Allegories عن عملية الكتابة بصورة عامة. وهو يلاحظ

هذا المصطلح للإشارة إلى روايات ما بعد الحداثة وإلى أعمال كوفر وبارتليمي وغاس بشكل خاص. ومن الملاحظ أن المؤلف يكاد يقدم تفسيراً أيديولوجياً وسوسولوجياً لنشوء نمط ما وراء الرواية ضمن أدب ما بعد الحداثة في الأدب الأمريكي. إذ يرى أن تلك الفترة كانت تتسم بنوع من الراديكالية السياسية بسبب وجود رئيس أمريكي ديمقراطي حيث توفر مناخ يشجع حركات التجريب والابتكار

في السياسة والثقافة والفن والحياة. إلا أنه أبدى تشاؤمه في مطلع الثمانينات حيث بدأت علائم الارتداد نحو المحافظة مع مجيء الجمهوريين وانتخاب

رونالد ريغان للرئاسة الأمريكية، وهو يتوقع انحساراً لهذا التيار الليبرالي في الثقافة الأمريكية<sup>(٣٦)</sup>. إلا أنه يستدرك مشيراً إلا أن ارتباط الثقافة ومنها ما وراء الرواية بحركة عصر المعلومات والتكنولوجيا سوف تمنحها حرية أكبر في المحافظة على مواقعها في مواجهة هذه الردة المحافظة وكتب يقول:

«لوهلة الأولى، يبدو هذا التصاعد للنزعة المحافظة وكأنه يوفر مناخاً معادياً لتطور «ما وراء الأشكال meta-forms» التي هي بشكل أساسي غير تقليدية. ومع ذلك فقد اكتسبت هذه الأشكال شعبية عريضة. وربما يعود سبب ذلك إلى التطورات التكنولوجية المثيرة في مجالات الترفيه والأخبار ووسائل الإعلام التي

«التخييل وشخص الحياة» الصادر في العام ١٩٧٠، William Gass Fiction and the Figures of Life. ويقول الباحث إنه قد وجد أن المفهوم القياسي ما وراء الرواية «الذي قدمه وليم غاس يصلح لأن يوظف بصورة مثمرة على قسم كبير من الكتابات المعاصرة، مع أن المصطلح بحاجة إلى أن يكون أكثر مرونة في التطبيق على أعمال التخييل أكثر من تطبيقه على المقومات الصلبة المحدودة للمنطق والرياضيات. ويشير

الباحث إلى أن أطروحته فحصت ما أسمته بـ«عملية صناعة التخييل» - Fiction - making process في أعمال روبرت كوفر وبدأت من فكرة أن الأدب عبارة عن

أداة استعارية طورها الإنسان لمساعدته في فهم العالم. وهذه الفكرة هي التي قادت به بصورة حتمية إلى رفض أي نظرية للتخييل تقوم، حسب قوله على الأساس الضيق لفكرة المحاكاة<sup>(٣٤)</sup>.

ويستعرض الباحث نمو رؤيته فيعلن بأن هذه الفكرة راحت تتعمق عبر قراءته للروايات التي صدرت في الفترة بين ١٩٦٥ و ١٩٧٥ بوصفها روايات مليئة بالتجريب، وهي لا يمكن مقارنتها بروايات العشرينات من القرن العشرين في النوع والكم. وقد لاحظ الباحث أن معظم تلك الروايات كانت إما عن روائي يكتب رواية أو هي محاولة لإعادة تجميع عمل تخييلي سابق<sup>(٣٥)</sup>. ويقول الباحث إن هذه العوامل دفعته للاقتناع بجدوى توظيف

إن ظاهرة «ما وراء الرواية» قد لفتت الانتباه منذ منتصف الستينات واستمرت في سرقة الأضواء وحتى منتصف السبعينات من القرن الماضي، وكانت تقترن عادة «بمرحلة ما بعد الحداثة post-modernism، حيث كان يطلق عليها أحياناً رواية ما بعد الحداثة post modern fiction أو رواية ما بعد المعاصرة post contemporary fictions

بالعزلة الفردية والانتهاك لخلق أو تبتكر نسقاً من المعاني يساعد على منح حياتها أملاً، وتنظيماً ومعياراً للجمال. وهذه الأنساق التي تخلقها الشخصية هي أنساق اصطناعية وذاتية تماماً مثل الأسطورة والأنساق الدينية والمنظورات التاريخية والسياسية. ومن المخاطر التي تواجه مثل هذه الشخصيات هي إمكانية تجاهل أدوارها نفسها بوصفها خالقة لهذه الأنساق التخيلية. وحالما تفتقد هذه الشخصيات القدرة على رؤية الطبيعة التخيلية لهذه الأنساق، فإنهم يصبحون تحت هيمنة ابتكاراتهم وما خلقوه، أكثر مما هم قادرين على الاستفادة منها بوصفها استعارات مجازية ضرورية<sup>(٣٨)</sup>.

إضافة إلى ذلك، والقول للباحث ذاته، فإن هذه الرواية الجديدة في تركيزها المتواتر على عملية صناعة التخيل، سرعان ما أفادت من الإمكانيات الشكلية للجنس الروائي للمساعدة على تعزيز وجهة نظرها حول الطبيعة الذاتية لجميع الأنساق والانظمة. ولذا فهذه الأعمال تميل لتقديم نفسها بوصفها ابتكارات

حيدت جزئياً تأثير النزعة المحافظة السياسية والاجتماعية».

ويلفت الباحث النظر إلى ظهور الوان جديدة من التجريب الروائي في مجال ما وراء الحداثة منذ نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات تتسم بالمزاوجة من النزعة التجريبية والانعكاسية من جهة وتقاليد الواقعية الموروثة. فهذه الروايات ليست تجريباً بصورة حصرية بالمعنى الانعكاسي الضيق وليست تشخيصية بالشكل الواقعي التقليدي. بل هي

تكاد تنتمي إلى ما يسميه ألن وايلد بمصطلح «الرواية الوسطى» midfiction وهو تعبير جديد لم يجد مجالاً للانتشار بعد وهي تضم أعمالاً روائية جديدة إضافة إلى بعض أعمال كوفر وبارتليمي. ويستدرك المؤلف موضحاً أن «ما وراء الرواية» بالنسبة لمتطورة لا تتنكر لمسألة الانشغال بالعالم الخارجي خارج مجال الرواية، لكن وعيها الذهني المفرط بعملية صناعة التخيل الروائي وحدود الموضوعية تجعل طبيعة هذا الانشغال أو الانهماك مختلفة للغاية عما نجده في الرواية الواقعية التقليدية<sup>(٣٧)</sup>.

ويلاحظ الباحث أن معظم هذه الروايات تطور نمطاً معيناً حيث نجد شخصية مركزية متوحدة، مستلبة، تفتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بحياتها وكأنها تفتقد إلى المعنى. ومثل هذه الشخصية تجد نفسه مضطرة في مواجهة هذا الإحساس الجبار

إلى موضوع الكتابة. وهكذا فإن مصداقية التخييل الروائي يتدعم ليس بوصفه تعليقاً كاشفاً عن الحياة، ولكن بوصفه ما وراء التعليق metacommentary على التخييل الروائي نفسه»<sup>(٣٩)</sup>.

ويتناول باحث آخر هو إنغر كرستفسن Inger Christensen في كتابه «معنى ما وراء الرواية»<sup>(٤٠)</sup> The meaning of metafiction الصادر في العام ١٩٨١ روايات ستيرن وناباكوف وبيكيت. ويربط الباحث بين ظهور «ما وراء الرواية» وبين صعود ظاهرة «ما وراء الفن» meta-Art ويرى أن مثل هذه الأعمال التي تلفت الانتباه إلى العمل الفني نفسه أصبحت منتشرة في جميع وسائل الإعلام وأشكال الفن. ويستشهد لذلك بأعمال مختلفة منها في مجال الرسم أعمال (جورج براك) وفي المسرح أعمال (بيرانديللو) كما يتجلى ذلك في مجال السينما عند (فيليني) والموسيقى عند (موركسن) ويشمل ذلك النقد الأدبي أيضاً. ويرى أن ذلك أيضاً يتمثل في روايات وقصص كتاب معروفين أمثال بورخس وغراس ولسنغ وسيمون.

ويرى الباحث أن مصطلح (ما وراء الرواية) قد تم اشتقاقه حديثاً، بينما تمتلك الظاهرة ذاتها موروثاً أقدم. ولذا فهو يدعو للتمييز بين أصل المصطلح وتشخيص الظاهرة، وأصل الظاهرة ذاتها، وهو

معظم الأعمال الروائية التي درسها تكاد تشترك في خصائص معينة. فجميع هؤلاء الكتاب، على سبيل المثال، كانوا مولعين بتطوير أساليب أدبية غير محاكاتية وغير تقليدية عن طريق توظيف الرموز الطباعية ووسائل شكلية أخرى لإعادة بنية العلاقة بين القارئ والمؤلف والنص

ذاتية الوعي وتؤكد على حقيقة أن كل شكل فني هو مجرد إبداع تخيلي آخر من إبداعات الإنسان. والرواية التخيلية لا تأمل لتعكس الواقع أو تقول الحقيقة لأن «الواقع» و«الحقيقة» هما ذاتهما عبارة عن تجريدات تخيلية. ولذا فإن هذه الأعمال تصبح ميتاروائية، أي تخيلات روائية تفحص الأنساق التخيلية، وكيفية خلقها، وبيان الطريقة، التي تم بها تحويل الواقع وترشيحه من خلال الافتراضات والأعراف السردية. ويستشهد الباحث برأي لناقد آخر هو مسعود ظفرزاده الذي قدم محاولة لتعريف معنى ما وراء الرواية في كتابه النقدي «الحقيقة الشعرية الأسطورية The Mythopoetic Reality» إذ يقول:

«ما وراء الرواية هي بشكل كلي ما وراء النظرية السردية وموضوعها هو الأنساق الروائية التخيلية ذاتها والتشكيلات التي تم من خلالها نمذجة الواقع وفقاً للأعراف السردية.. وما وراء الرواية تبدو أكثر من بقية ضروب عبر التخييل transfiction وعياً بخاصيتها التخيلية، وبذا تصبح قناعاً يشير إلى ذاتها. إن هذه

الانعكاسية الذاتية الحادة لما وراء الرواية ناجمة عن حقيقة أن الحقيقة المؤكدة الوحيدة بالنسبة لكاتب ما وراء الرواية (الميتاروائي) metafictionist هي حقيقة خطابه نفسه، لذا ينقلب تخيله الروائي على نفسه محوراً لعملية الكتابة

«دون كيشوت» تذكر بوصفها رواية مضادة لأنها كتبت كرد فعل ضد كتب الفروسية. إن معنى الرواية المضادة يبدو واسعاً جداً لدرجة أنه لا يخدم لوصف الأعمال (الميتاروائية) لأن عدداً لا يستهان به من الروايات يبدو وكأنه يحتج ضد الأعراف الفنية الراسخة دون أن يكشف عن خصائص ميتاسردية. ويشير الباحث إلى رأي (لاري ماك كافيري) الذي تناولناه سابقاً والذي يرى فيه ان مصطلح الرواية المضادة من الاتساع لدرجة أنه يضم جميع الأعمال التي تبدو غير تقليدية وتجريبية وتؤشر الملامح الواضحة لما وراء الرواية فالخاصية التعريفية لما وراء الرواية، على أي حال، هي اهتمامها المباشر والفوري بصناعة الرواية ذاتها، اما الروايات المضادة فقد تعالج صناعة الرواية، ولكن بطريقة غير مباشرة، بينما نجد ذلك موضوعاً رئيساً في مجال «ما وراء الرواية»<sup>(٤٢)</sup>.

ويشير الباحث إلى أن (جون فلجر) و(مالكوم برادبري) قد اجترحا تعبير «الرواية الارتدادية أو المرتدة على ذاتها» The introverted novel. ويميز (فلجر)

معظم هذه الروايات تطور نمطاً معيناً حيث نجد شخصية مركزية متوحدة، مستتلة، تفتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بحياتها وكأنها تفتقد إلى المعنى

الأدب عبارة عن أداة استعارية طورها الإنسان لمساعدته في فهم العالم. وهذه الفكرة هي التي قادته بصورة حتمية إلى رفض أي نظرية للتخييل تقوم، حسب قوله. على الأساس الضيق لفكرة المحاكاة

يرى أن مصطلح «ما وراء الرواية» ما هو إلا أحد هذه المصطلحات المتداولة ليس إلا<sup>(٤١)</sup>.

ويرى الباحث أن رواية «تريسترام شاندي» لا تؤشر بداية هذا النوع من الأدب، والذي كان على سبيل المثال بارزاً في القرن السابع عشر لدى كتاب أمثال (لوب دي فيغا) و(سرفانتس). ويشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح، في حدود ما يعلم، هو وليم غاس عندما أشار إلى أعمال (بورخس) و(بارت) و(أوبريان) وفي الواقع فإن الكثير مما يسمى بالروايات المضادة Anti-novels هي في الواقع من نوع «ما وراء الرواية» ولذا فهو يتفق مع غاس في تفضيل مصطلح (ما وراء الرواية) على مصطلح (الرواية المضادة) لأنه أكثر ملاءمة في هذا السياق، ولأن مفهوم الرواية المضادة نسبي ولا يفترض بالضرورة شكلاً ميتاروائياً.

ويستشهد الباحث بـ«قاموس المصطلحات الأدبية العالمية» لجوزيف ت. شبلي والذي يشير فيه إلى أن رواية «تريسترام شاندي» هي رواية مضادة لأنها تمثل احتجاجاً ضد أعراف الرواية وأشكالها. كما أن رواية

تخييلية، إذا ما كانت عن شيء معين، فهي عن إمكانات ومحدوديات التخيل الروائي ذاته...» ويرى الباحث أن هذا التعريف من الاتساع بحيث أنه لا يساعد على تحديد الطبيعة المميزة لما وراء الرواية<sup>(٤٤)</sup>.

ثم يورد الباحث تعريفاً مهماً للناقد (ستانلي فوجل) يعتبره أكثر شمولاً ووضوحاً يقول فيه «تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخيل الروائي من خلال التخيل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية، اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه». إلا أن المؤلف يعترض على هذا

التعرض لأنه يهمل، في نظره وهي الثقافة مهمة في نظرنا من جانبه، جانباً مهماً من جوانب ما وراء الرواية ألا وهو رسالة الروائي. إذ إن (فوجل) يركز على الجانب الشكلي من الإبداع الميثاروائي. وهو يرى أن إشارته هذه تشير إلى اتجاه عام لدى القارئ للبحث عن الرسالة التي يحملها العمل الميثاروائي. ويدعم الباحث رأيه بالتأكيد على أن ما وراء الرواية تعد تخيلاً روائياً ينصب اهتمامه على التعبير عن رؤيا الروائي للتجربة عن طريق استغوار عملية تشكيلها ذاتها. وهو يرى أن هذا التعريف يشير إلى أن الأعمال التي تعد ميثاروائية هي فقط تلك

و(وبرادبري) بين «الارتداد الذاتي السردى» والذي يميز روايات القرن العشرين و«نمط السرد ذاتي الوعي» الذي يميز روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر. فرواية «ترسترام شاندي» تريد ان تلفت الانتباه إلى ذاتية السارد أو الراوي، بينما تلفت التقنيات المتأخرة الانتباه إلى استقلالية البناء السردى ذاته. ويرى الباحث أن رواية

«ترسترام شاندي» تبدو وكأنها لا تركز على ذاتية الراوي فقط، بل على المروية والمروي عليه معاً<sup>(٤٣)</sup>. ويتناول الباحث مساهمات الناقد روبرت شولز في تعريف (ما وراء الرواية) وهي من أهم الجهود في هذا المجال فيلاحظ أن روبرت شولز قد حاول عام ١٩٧٠

ما وراء الرواية هي بشكل كلي ما وراء النظرية السردية وموضوعها هو الأنساق الروائية التخيلية ذاتها والتشكيلات التي تم من خلالها نمذجة الواقع وفقاً للأعراف السردية.. وما وراء الرواية تبدو أكثر من بقية ضروب عبر التخيل transfiction وعياً بخاصيتها التخيلية، وبذا تصبح قناعاً يشير إلى ذاتها

تعريف ما وراء الرواية عن طريق تفسير «طبيعة التخيل الروائي التجريبي المعاصر من خلال أربعة محاور في النقد الأدبي يسميها بالشكلي والبنوي والسلوكي والفلسفي. إذ إن شولز يربط بين مختلف تجليات ما وراء الرواية بتلك المدارس النقدية، فهو يرى أن تخيل بارت شكلي أساساً، أما تخيل بارتليمي فهو سلوكي وما إلى ذلك. ويعد (شولز) واحداً من أوائل الذين وظفوا مصطلح (ما وراء الرواية) لكنه لم يقدم تعريفاً واضحاً لها، لكنه عاد في مقالة لاحقة لوصفها باعتبارها «رواية تخيلية ذاتية الانعكاس» كما وصفها بأنها «رواية

رواياته، أن ينصرف بازدياد عن الصراعات السياسية والعنف في المجتمع الحديث ويخلق بدلاً من ذلك مملكته التخيلية ذات الجمال الاستثنائي ولكن ليس بوسع جميع الميثاروائيين أن ينجحوا بصورة جيدة في الهرب من العالم نحو ما وراء الرواية. ويبين (بارت) في قصة (ايين) بأنه يستحيل حتى بالنسبة للشاعر أن يرفض مسؤوليات الوضع السائد، وأن تجربة الموت والتعذيب لدى رواية (بيكيت) لا تعني تماماً استراحةً من شرور العالم. فقد تمثل ما وراء الرواية بالنسبة لكتاب القرن العشرين طريقاً للخلاص، إلا أنها لا تنجح في تحقيق ذلك مثلما فعلت بالنسبة لتجربة (ستيرن)<sup>(٤٧)</sup>.

ولو عدنا لتفحص المشهد الروائي العربي الحديث، لوجدنا الكثير من المحاولات التجريبية التي يمكن أن تصب في مجرى هذا الصنف الروائي الجديد. إلا أننا يجب أن نميز بين غياب القصد في توظيف هذا المنحى الروائي التجريبي وبين القصدية الواضحة في ذلك. ويمكن القول إن بعض المظاهر الجينية المبكرة لهذا النمط من الكتابة السردية يمكن ملاحظتها في عدد غير قليل من التجارب الروائية المبكرة، وهذه المظاهر، في اعتقادنا نمت بعيداً عن المحاكاة المباشرة لتلك التجارب التي تنتمي لما وراء الرواية وبشكل خاص في الآداب الأوروبية

الأعمال التي يمتلك فيها الروائي رسالة يرغب في نقلها، وهو لا يكتفي فقط بعرض مهارته التقنية. إن كتاب ما وراء الرواية يعبرون أيضاً عن وجهات نظرهم بإزاء الراوي والمروية والمروي عليه في أعمالهم<sup>(٤٥)</sup>.

ويشير الباحث إلى العناية الخاصة بالمروي عليه، والتي يعدها تغييراً في وجهة النظر حول أهمية الفن في القرن العشرين مقارنة بزمن (ستيرن). إذ يأمل (ستيرن) في الوصول إلى القسم الأعظم من الجمهور المتعلم في زمنه. أما الراوي عند (ناباكوف) و(بارت) فهو حقيقة أن نسبة المقروئية قد تقلصت في حدود القلة المختارة، بينما يبدو راوي (بيكيت) وكأنه يكتفي بالتواصل مع نفسه فقط<sup>(٤٦)</sup>.

ويختتم الكاتب (إنغريد كرسنسن) كتابه بالإشارة إلى أن كاتب (ما وراء الرواية) مع أنه يحاول توفير خلاص فردي له ولقارئه، فهو لا يستطيع أن يظل بعيداً عن تحمل مسؤولياته العامة. فهو يشير إلى أن (ما وراء الرواية) قد أصبحت اتجاهات في القرن العشرين وبشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية،

حيث يحاول الميثاروائي أن يخلق، حسب ما يرى وليام غاس، كونه الخاص ناجياً بالراوي والقارئ لأنه يرى العالم الحقيقي وهو يتداعى حوله. هذا ما يحصل بالنسبة لناباكوف، الذي يحاول في أغلب

**مصطلح (ما وراء الرواية) قد تم اشتقاقه حديثاً، بينما تمتلك الظاهرة ذاتها موروثاً أقدم. ولذا فهو يدعو للتمييز بين أصل المصطلح وتشخيص الظاهرة، وأصل الظاهرة ذاتها، وهو يرى أن مصطلح «ما وراء الرواية» ما هو إلا أحد هذه المصطلحات المتداولة ليس إلا**



منه، لذا تعتمد إلى استعادة جميع المخطوطات والوثائق وتقوم بإحراقها رمزاً لخلاصها من إرث الماضي. ولذا لا يمكن أن نعد رواية جبراً هذه تنتمي بالكامل إلى نمط ما وراء الرواية أو ما وراء السرد، وإن كانت تحمل الجذور الجينية لهذا اللون من الكتابة السردية، ذلك إن هموم الكتابة الروائية لدى البطل والانهماك بمحاولة كتابة تاريخ أسرة آل ياسر إنما كانا يندرجان ضمن الحدث الروائي عام، ولم يتخذا الوعي الذاتي بتقنيات السرد والكتابة الروائية محوراً مركزياً ومهيماً على بناء الخطاب الروائي. ونجد مثل هذا الاشتراك في أعمال روائية أخرى.

تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخيل الروائي من خلال التخيل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية، اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنّه وبقارئه

ففي رواية «ظلال على النافذة» للروائي غائب طعمة فرمان الصادرة عام ١٩٧٩<sup>(٥١)</sup>، حيث يضمّن الروائي نصاً مسرحياً داخل المتن الروائي. ومع أن الحوارات المسرحية تكشف عن اهتمام حقيقي بمشكلات البناء الدرامي وتقنياته، إلا أن الخطاب السردى لم يرتق إلى مستوى الخصوصية النوعية لما وراء الرواية. ومع

رواية «ترسترام شاندي» تريد ان تلتفت الانتباه إلى ذاتية السارد أو الراوي، بينما تلتفت التقنيات المتأخرة الانتباه إلى استقلالية البناء السردى ذاته

والأمريكية الحديثة.

فلو عدنا إلى رواية مبكرة لجبرا ابراهيم جبرا ربما كانت روايته الأولى وهي رواية «صراخ في ليل طويل»<sup>(٥٢)</sup> الصادرة في العام ١٩٥٥ لوجدنا البطل منشغلاً بمشكلات الفن الروائي وتقنياته ورؤيته. إذ يقول «تذكرت كل شيء بوضوح، وقد وصفت كل ذلك في روايتي بالتفصيل. غير أنني شعرت الآن بأننا جعلنا من القضية مسرحية ملودرامية»<sup>(٥٣)</sup> كما نجد الراوي وقد انهماك بكتابة تاريخ أسرة آل ياسر، وهي أسرة ارستقراطية عريقة بناءً على طلب خاص من السيدة عناية هانم:

«كان حينئذ إنني شرعت في كتابة ثالث كتبي الناجحة، بعد فترة من الجذب دامت ثلاث سنوات، فاسترعى الكتاب انتباه آل ياسر عناية وركزان، وهي أسرة من أقدم أسر المدينة وأغناها»<sup>(٥٤)</sup>.

ونلاحق بعد ذلك البطل وهو يدرس الوثائق والأوراق والمخطوطات والرسائل التي قدمت له لإعادة كتابة تاريخ هذه الأسرة العريقة، إلا أن الأمر يؤول بعد ذلك إلى ركزان التي تمتلك تصوراً مغايراً عن الحياة، وتشعر أن مثل هذا التاريخ يمثل إرثاً وعبئاً ثقيلاً يجب التخلص

تفتقر إلى ما يسمى بالوعي الذاتي القصدي لفعل الكتابة السردية. ففي رواية «الخراب الجميل» للقاص أحمد خلف<sup>(٥٣)</sup> الصادرة عام ١٩٨١، نجد بطل الرواية محمود سعيد وهو منشغل بالتحضير لكتابة مسرحية (ونربما رواية هي مخطوطته ذاتها) انتقى شخوصها وأحداثها من الأجواء والعوالم التي كان يعيشها مع أصدقائه العاملين في إحدى المؤسسات الصحفية المحلية. إذ نجد البطل يعبر عن مثل هذا النزوع بالقول:

«ينبغي للمسرحية أن تبرز الجانب الاجتماعي، لأنه سيد العناصر الكلية»<sup>(٥٤)</sup> ونجد الراوي، في موضع آخر يكشف عن رؤيته الكلية لفكرة المسرحية التي ينوي كتابتها والتي ترتبط بفكرة الخراب الجميل الأدونيسية التي تقوم عليها الرواية:

«تستند فكرة المسرحية أساساً إلى أن الأشياء الجميلة لن تأتي ما لم يسبقها إصرار قاطع من قبل الناس الذين يحاولون الوصول إليها، غالباً ما تأتي هذه الأشياء نتيجة لخراب يعم حياتهم... ومع هذا ينبغي تصويره في المسرحية على أنه خراب جميل».

ومن هنا يمكن القول إن تجربة أحمد خلف

المبكرة هذه، وإن كانت تحمل إرهاباً بتقنية ما وراء الرواية، إلا أنها ظلت محدودة التأثير على البنية الكلية للخطاب الروائي. لكن القاص أحمد خلف عاد في تجربة حديثة له

ذلك فالرواية ترهص بمثل هذا النزوع الكامن في البنية الروائية. إذ يشتبك مؤلف المسرحية الداخلية شامل، وهو أحد أبطال الرواية الأساسيين في حوارات تدل على مثل هذا الاهتمام بتقنيات البناء الدرامي وبناء الشخصيات، وهو أمر يذكرنا إلى حد كبير بمسرحية لويجي بيرانديلو ست شخصيات تبحث عن مؤلف.

«شامل: اتركوني وشأني

عدة أصوات: كيف نتركك وشأنك بعد أن قطعنا كل

هذا الشوط الطويل.

- خالد: وأعدنا المنطق إلى مسرحيتك.

- شامل: لا حاجة إليها

- كمال: وكل شيء جاهز

- جلال: وما عليك إلا أن تسمع

- شامل: لا أريد أن أسمع

- علوان: عجيب! صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف. والمؤلف لا يريد أن يسمع»<sup>(٥٥)</sup>.

ويمكن القول إن الخطاب الروائي لا يحمل منذ البداية استراتيجية ميتاسردية أو ميتاروائية، بل يندرج النص المسرحي في مجرى الحدث الروائي الأشمل،

لكنه من جهة أخرى لا يخلو من بذور أولى تومى لما هو كامن وممكن في مستوى الخطاب الروائي الحديث.

وتكاد لا تخلو تجربة روائية أو قصصية من مثل هذه المعالجات، لكنها تظل

**(ما وراء الرواية) قد أصبحت اتجاهًا في القرن العشرين وبشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية، حيث يحاول الميتاروائي أن يخلق، حسب ما يرى وليام غاس، كونه الخاص ناجياً بالراوي والقارئ لأنه يرى العالم الحقيقي وهو يتداعى حوله**

الاجتماعية وبشكل خاص علاقته الدالة بصديقه الشاعر السكير ومستوى الماضي التاريخي: حيث نجد مخطوطة تاريخية، شبه وثائقية، كتبها مؤرخ، خيالي

بالتأكيد، اسمه عباس الجويني. وهذا يكشف عن حقيقة مهمة وهي أن هذا المتن ينطوي على زمنين ولغتين معاً. فالنص الحديث، مكتوب بلغة حديثة ويتحرك حركة خطية لا تخلو من قطع لسير الزمن المتصاعد. من الماضي إلى الحاضر عبوراً إلى المستقبل. أما النص التاريخي، الموازي، فهو مكتوب بلغة شبه تراثية ومروي بطريقة الحكيم التاريخي للوقائع التاريخية. ومن خلال السرد يتحقق أحياناً نوع من التداخل بين السردين وأحياناً أخرى يحدث توازن بين السردين، كما يلتقيان في النهاية في نقطة بؤرية مركزية تدفع بالدلالة إلى الدمج بين الوضع التاريخي والوضع المعاصر على مستوى عال من الترميز والإيحاء. إذ يقوم القاص بتسريب الواقعة التاريخية داخل السرد الواقعي الراهن من خلال لغة سردية حديثة تتيح الفرصة للقارئ الدخول إلى الفضاءات الدلالية التي يفتحها هذا النص المهجن. ومن المفيد الانتباه إلى لغات النص المختلفة. فالنص التاريخي ذاته يكشف عن ثلاثة مستويات لغوية وأسلوبية: لغة تراثية توثيقية يقدم بها سرد الواقعة التاريخية، ولغة شخصية تتضمن هوامش وملاحظات المؤرخ الشخصية التي تعبر عن همومه ولواعجه، ولغة

لا يمكن أن نعد رواية جبرا هذه تنتمي  
بالكامل إلى نمط ما وراء الرواية أو ما وراء  
السرد، وإن كانت تحمل الجذور الجينية  
لهذا اللون من الكتابة السردية

ليدخل بشكل واضح عالم ما وراء السرد من خلال قصته القصيرة-الطويلة «تيمور الحزين»<sup>(٥٥)</sup>. إذ نجد في هذه القصة انشغالا أعمق، على مستوى السرد، بهموم الكتابة

السردية. فمنذ السطر الأول للقصّة، نرى البطل منهمكاً بقراءة مخطوطة تاريخية سلمتها إليه أمه، كان والده قد جلبها معه حين كان جندياً في الجيش العثماني. وبما أن البطل كان يزعم كتابة رواية عن بلاده، فقد وجد في تلك المخطوطة كنزاً ثميناً للشروع بكتابة عمله الروائي الجديد.

«فاجأني أُمي بكدس من أوراق قدمتها لي، ملفوفة بقطعة قماش حمراء اللون، كالحبة، عتيقة، يكاد لونها الزاهي يستحيل إلى لون التراب. تلمست الأوراق بعناية وهي داخل قطعة القماش: هذه أوراق جلبها أبوك حين كان جندياً في الجيش العثماني في ماردين»<sup>(٥٦)</sup>. وما يكسب هذه المهمة الأسرية قيمة أن نكتشف أن البطل، الابن نفسه كان روائياً، وهو كان يفكر أساساً بكتابة عمل روائي عن بلاده:

«كان الكلام مفاجأة لي، ورواية سيرة من سير الأحمال أو الوهم. إذ كنت مزعماً كتابة رواية عن بلادي في أحد أحلك الظروف التي عاشتها بعد الحرب الكونية. أخذت الأوراق وألقيها على منضدة الكتابة»<sup>(٥٧)</sup>.

وتتحرك البنية السردية، بعد ذلك، على مستويين: مستوى الحاضر، حيث علاقات البطل اليومية وحياته

«الخراب الجميل» لكنه يظل، مع ذلك، يقف على الحافات الأولى لهذا القضاء التجريبي ولم يدخل إلى صميم الهم المركزي لما وراء الرواية المتمثل في محور الهمّ الكتابي والسردى على فضاء التجربة بكامله.

ونجد تجربة متماثلة تتمثل في تجربة القاصة لطفية الدليمي في قصتها القصيرة الطويلة «عالم النساء الوحيدات» المنشورة عام ١٩٨٦. وهذه القصة القصيرة، شأنها شأن قصة أحمد خلف «تيمور الحزين» أقرب إلى الرواية القصيرة novella منها إلى القصة القصيرة التقليدية. ونجد في قصة لطفية الدليمي هذه ملامح ميتاسردية واضحة عن

طريق التداخل بين السرد الذاتي الأوتوبوغرافي للبطلة- الراوية والسرد المنسوب للآنسة م، كما نجد تماهياً بين عالمين ورؤيتين متميزتين عن طريق التناوب تارة والتداخل بين المستويين

السرديين للنص تارة أخرى. ونجد هذا الاشتباك منذ مطلع الاستهلالي للقصة عندما تعثر البطلة عن طريق المصادفة (أهي مجرد مصادفة كما تقول البطلة؟) على دفاتر مذكرات الآنسة م وهي في طريقها لمغادرة معرض الكتاب. وتشعر البطلة منذ البداية بالتماهي مع هموم الآنسة م كلياً. فها هي توقف السرد في لحظة من لحظات «تعليق القراءة» لتقول في مونولوج داخلي:

إن الخطاب الروائي لا يحمل منذ البداية استراتيجيات ميتاسردية أو ميتاروائية، بل يندرج النص المسرحي في مجرى الحدث الروائي الأشمل، لكنه من جهة أخرى لا يخلو من بذور أولى تومئ لما هو كامن وممكن في مستوى الخطاب الروائي الحديث

ثالثة يتسلل إليها أسلوب السرد الحديث وشفافية اللغة الحديثة. إذ تشير العبارة الأولى من المخطوطة إلى لغة تراثية تاريخية وثائقية

«... هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت أرض السواد، وهي أرض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين من أقوام وملل مختلفة، من عجم وأترك ومغول وتتر»<sup>(٥٨)</sup>. أما الضرب الثاني، فهو اللغة الشخصية للمؤرخ ذاته ويتمثل في بعض الحواشي والهوامش التي لا علاقة لها بالتاريخ وكأنه يكتب رسالة إلى حبيبته: «... يا حبيبتي أتلفت حياتي في كتابة الصفحات

الطوال دون فائدة تذكر، وما نفعتنى بشيء، فقد أمضيت العمر كله في خدمة الملوك والسلاطين المارقين وحرمت نفسي لذة العيش على هواي»<sup>(٥٩)</sup>. أما المستوى الثالث المهجن من التعبير اللغوي التاريخي الذي يتضح

في نهاية الحكاية فيتمثل في هذه اللغة التي تزوج بين التراث والحداثة في الأسلوب:

«استدارة الفرس البيضاء وبشكل أخذ نصف دائرة تحيط بالخصم»<sup>(٦٠)</sup> ومن هنا يمكن لنا الحكم على أن القاص أحمد خلف كان أكثر اقتراباً في قصة «تيمور الحزين» من دائرة التجريب السردى لمنطقة ما وراء الرواية أو ما وراء السرد مما كان عليه في روايته الأولى

إذ يعلن الراوي منذ الصفحات الأولى لرواية «سابع أيام الخلق» بأنه سيتخذ من كلمات شبيب ظاهر الغياث، سادس رواة المخطوطة خير مدخل لروايته هذه، والتي تبدو للوهلة الأولى، كما يقول، وكأنها لا تمتّ بصلة إلى متن رواية «الراووق»<sup>(٦٢)</sup> وتكتشف أن الراوي يعتمد في كتابته للمخطوطة، وكذلك للرواية على مرويات شفاهية مختلفة وعلى وثائق ومخطوطات ورسائل متنوعة. والراوي يدخل صميم اللعبة السردية ذاتها كاشفاً عن هم إبداعى ووعى ذاتى بقضايا السرد الميثاروائى، ومنها السبل الكفيلة ببناء روايته هذه، والتي ترتبط كما يكشف بوضوح بنزعة نرجسية خاصة:

«وعلى كل حال، لا يسعني سوى الاعتراف بأن كتابة رواية ما ليست في واقع الأمر إلا ضرباً من حبّ الذات! يحب الروائي أن يتجلى في مرآة الوجود، فيبدأ في خلق شخصياته الروائية»<sup>(٦٣)</sup>.

وهنا يكشف لنا الروائي عن واحد من أسرار الصنعة الميثاروائية وهي نرجسية الكتابة الميثاروائية التي تعني محاولة للتمرني في مرايا الآخرين وفي التجلي في مرآة الوجود» كما يقول، وهو أيضاً يعكس نرجسية الكتابة ووعيا لذاتها ومحاولتها الهيمنة على الفضاء الروائي لتكون هي المرجع الذاتى الأساسى لعالم الرواية.

**النص التاريخي، الموازي، فهو مكتوب بلغة شبه تراثية ومروي بطريقة الحكى التاريخي للوقائع التاريخية**

«وخيل إليّ أنني أعرف صاحبة هذا الخط الرصين رغم رفته، لا بد أنني أعرفها، سأعرفها..»

**إن تجربة أحمد خلف المبكرة هذه، وإن كانت تحمل إرهافاً بتقنية ما وراء الرواية، إلا أنها ظلت محدودة التأثير على البنية الكلية للخطاب الروائي. لكن القاص أحمد خلف عاد في تجربة حديثة له ليدخل بشكل أوضح عالم ما وراء السرد من خلال قصته القصيرة الطويلة «تيمور الحزين»**

وأحسست أن شيئاً ما غريباً يقتحم حياتي ويشغلني، كم أهوى اكتشاف خلجات النساء الوحيدات، شبيهاًتي»<sup>(٦٤)</sup>.

وبذا تكون القاصة لطيفة الدليمي قد اقتربت خطوة أبعد نحو نقطة المركز البؤري المتوهج لما وراء السرد وما وراء الرواية، وإن لم تدخلها كلياً، فهي مازالت تقرأ وتقلب وتتأمل ولم تشغل (أعني بطلتها) بهموم السرد وتقنياته، وأصبحت التجربة الداخلية هي المحور المركزي بدلاً من محور الكتابة السردية ذاتها.

ومن التجارب اللافتة للنظر في الرواية العراقية في هذا المجال رواية «سابع أيام الخلق» للروائي عبدالخالق الركابي. إذ يعمق المؤلف في هذه الرواية الحس السردى في دائرة ما وراء السرد والذي لمسنا بواكيره في رواية «الراووق» والذي تمحور حول مراحل كتابة مخطوطة السيد نور. ونجد هنا وعياً أكبر بشروط ما وراء السرد.

العناصر الحسية، الواقعية والتاريخية، ولم تتحول الكتابة بكاملها إلى مرجع ذاتي لكتابة الرواية الميثاروائية.

### مخطوطة العائلة والميراث الميثاسردي

منذ رواية «الراووق» ١٩٨٦» بدأ اهتمام الروائي عبد الخالق الركابي لاستثمار طاقات التعبير السردي في صياغة المبنى الميثاسردي في الرواية من خلال التمحور حول مخطوطة السيد نور أو «الراووق» التي كتب فصولها الأولى السيد نور نفسه وتعاقب على كتابة فصولها عدد من المدونين والرواة، ربما كان أهمهم ذاكر القيم وآخرهم عبد الخالق الركابي نفسه أو ذاته الثانية باعتباره الوريث والمؤتمن على أسرار هذه المخطوطة التي تعود إلى أسرته.

تدون مخطوطة الراووق الوقائع والأحداث والمعارك التي عاشها ومر بها البواشق الذين يعتزون بجدهم الأكبر «مطلق» ويطلقون على عشيرتهم أحياناً بالعشيرة المطلقية، ومسيرة الراووق بوصفها السيرة المطلقية. والواقع أن عبد الخالق الركابي المؤلف لم يفارق التاريخ في أغلب رواياته، لكن التاريخ الذي

من التجارب اللافتة للنظر في الرواية العراقية في هذا المجال رواية «سابع أيام الخلق» للروائي عبد الخالق الركابي. إذ يعمق المؤلف في هذه الرواية الحس السردي في دائرة ما وراء السرد والذي لمسنا بواكيره في رواية «الراووق»

ومما يعمق هذا الحس الميثاروائي هو تقسيم الفصول إلى مجموعة أسفار كل سفر يحمل حرفاً من الحروف، وهو ضرب لساني وسيميائي يؤكد المرجعية الذاتية للغة وانعكاساتها الداخلية على البنية السردية. والرواية، توحى لنا بانها ثمرة عمل جماعي متوارث ناجم عن

أحمد خلف كان أكثر اقتراباً في قصة «تيمور الحزين» من دائرة التجريب السردي لمنطقة ما وراء الرواية أو ما وراء السرد مما كان عليه في روايته الأولى «الخراب الجميل»

نزعة بوليفونية تعددية الأصوات تتمثل في تعدد الرواة والأصوات ووسائل التدوين والرواية الشفوية والصوتية (كاسيتات) والتدوين التاريخي:

«وهكذا أستطيع الآن أن أؤرخ تسجيل بدر مزهو الطارش القسم الأول من السيرة المطلقية بداية» لشروعي في تأليف هذه الرواية. وهي بداية سبقت كتابتي هذه الصفحات بمدة طويلة، وتلك مفارقة ستظل تتكرر على امتداد الصفحات القادمة من دون أن أملك لها تفسيراً مقنعاً اللهم إلا بإرجاعها إلى طبيعة مخطط، الراووق، التي أخذت تهيمن على روايتي هذه شئت أم أبيت»<sup>(٦٤)</sup>.

ومن هنا نجد أن عبد الخالق الركابي قد استطاع أن يؤكد هذا الوعي الذاتي بإشكاليات السرد، وإن ظلت الواقعة التاريخية وسيرة العشيرة وعالم المخطوطة هي

وطفل» (ص ١٥)، لكن الرحلة التي استمرت لمدة ثلاث عشرة سنة لم تبق سوى ستة أو سبعة أشخاص «بعد عودة راضي إليهم» (ص ٣٤)

وانتهت هذه الرحلة بالإقامة في سهب عرفات وتشكيل (حمولة) عشائرية قوية بقيادة راضي، آخر ورثة آل غافل. التشابه كبير بين هجرة هذه العشيرة وملاحها وتقاليدها وبين التشكيلات العشائرية التي ظهرت خلال «الثلاثية الميناسردية» والفارق الوحيد أو الأساسي ربما يكمن في أن «من يفتح باب الطلسم» لم تكن منشغلة بوجود مخطوطة للعشيرة مثل الراووق وبالتالي فهي ابتعدت عن المبنى الميناسردي الذي كشفت عنه روايات الرباعية من خلال التمحور حول مخطوطة الراووق.

ورحلة آل غافل تذكرنا إلى حد كبير برحلة (آل جود) في رواية جون شتاينبك «عناقيد الغضب» وبذا يمكن النظر إلى رواية «من يفتح باب الطلسم» بوصفها الشكل الجيني للرباعية الميناسردية.

وإذا ما كان لجوء الروائي إلى توظيف المخطوطة

لأول مرة في رواية

«الراووق» مثار استغراب

لدى عدد من النقاد الذين

عدّوا ذلك تقليداً لمخطوطة

ملكياوس في رواية ماركيز

«مائة عام من العزلة»،

ومدينة الأسلاف الافتراضية

تقليداً لقربة (ماكوندو) في

يكتبه هو تاريخ تخييلي وسردي ويقدم بوصفه حاضراً، وليس سفرًا مطويًا أو مجموعة من الأوراق التسجيلية المتجذرة في فضاء الماضي فقط.

في أعماله وبشكل خاص في رباعيته «الراووق»

(١٩٨٦) و«قبل أن يخلق الباشق» (١٩٩٠) و«سابع

أيام الخلق» (١٩٩٤) وإلى حدّ ما «سفر السردية»

(٢٠٠٥) يكشف لنا المؤلف صفحات حية من التاريخ

الاجتماعي والسياسي والثقافي للعراق، وليس لعشيرة

معينة أو لبقعة مكانية محددة، مع أن هذه الروايات

يمكن أن تقرأ بوصفها روايات منفصلة ومستقلة، لكنها

من الجانب الآخر تشكل متناً سردياً مترابطاً إلى حد

كبير من خلال لعبة المخطوطة الميناسردية ذاتها. ولهذا

يمكن النظر إلى الرباعية على أنها رواية أجيال أو حقب

تاريخية محددة. ومما يلفت النظر، إن اهتمام عبد الخالق

الركابي بهذا النمط من التعامل مع التاريخ يمتد إلى أبعد

من ذلك وبشكل خاصة إلى روايته الضخمة «من يفتح

باب الطلسم» (١٩٨٢) التي تتحدث عن رحلة آل غافل

من موطن العشيرة على نهر الفرات هرباً من بطش

الولاة العثمانيين نحو أقصى

الحدود الشرقية للعراق

المتاخمة لإيران، وربما في

موضع قريب من قضاء بدره

في محافظة واسط. وهذه

الرحلة القاسية بدأت بحشد

يضمّ واحداً وثلاثين شخصاً

«بين رجل وفتى وامرأة

عبد الخالق الركابي المؤلف لم يفارق التاريخ في أغلب رواياته، لكن التاريخ الذي يكتبه هو تاريخ تخييلي وسردي ويقدم بوصفه حاضراً، وليس سفرًا مطويًا أو مجموعة من الأوراق التسجيلية المتجذرة في فضاء الماضي فقط

الراووق، وكذلك جزئياً اللاحقين تحت مظلة المبنى الميتاسردي في الرواية المتمحور حول مخطوطة العائلة أو العشيرة التي تناوب على كتابة صفحاتها العديد من الرواة والمدونين، ونكتشف أن التاريخ الذي كان يقف فيه ذاكر القيم أمام المخطوطة هو العام ألف وتسعمائة للميلاد، أي بعد مرور أكثر من قرنين على ظهور النجم المذنب الذي أرّخه السيد نور في المخطوطة، حيث السلطة العثمانية تفرض سلطتها المتعسفة على العراق ومنه ديرة الهشيمة والتي أصبحت بعد أن تحولت إلى ناحية، موطن عشيرة البواشق، والتي تقع في منطقة حدودية شرقي العراق قريباً من مدينة «بدره» في محافظة واسط حالياً كما أشرنا سابقاً.

ويمكن أن نكشف هنا أن رواية «الراووق» هي البوتقة الأولى التي انصهرت فيها أحداث الثلاثية وتفرعت عنها بل وبدت بعض التفاصيل التي سردها الجزء الثاني والثالث مجرد تفاصيل مجهرية لمرويات سبق لرواية «الراووق» سردها، بعد اكتشاف مدونات وأوراق ووثائق تستكمل مخطوطة الراووق ذاتها، ومنها مثلاً الفصل الأخير من رواية «سابع أيام الخلق» الموسوم بـ«الأحذية» والخاص بمعركة القلعة التي خاضها الجد الأكبر للعشيرة «مطلق» وأبنائه ضد السيطرة العثمانية والتي أدت إلى تدمير القلعة ومقتل الشيخ مطلق وأبنائه بطريقة بطولية. هذا الفصل كان في الأصل إحدى مرويات رواية «الراووق»، ولكن بصورة موجزة كما وردت في الفصل الأول من الرواية في حدود صفحتين أو ثلاث لا غير (ص ١٢-١٤)، وأما

رواية ماركيز ذاتها، فإن هذه التقنيات الجديدة هي جزء من التقنيات الميتاسردية التي فتنت الروائيين الأمريكيين والأوروبيين منذ سبعينات القرن الماضي والتي وجدت

**إن رواية «الراووق» تعتمد على السرد الذاتي المبور حيث يشارك عدد من الرواة الثانويين والشخصيات المشاركة التي تسهم في سرد ما يقرب من ستين مشهداً مما يجعل منها رواية بوليفونية متعددة الأصوات**

صداها في الرواية العربية، وهي في حقيقة الأمر مظهر من مظاهر الحساسية الجديدة التي عبرت عنها نزعات ما بعد الحداثة في السرد الحديث.

يستهل المؤلف رواية «الراووق» مباشرة باستخصار مخطوطة الراووق التي بدأ بكتابة صفحاتها الأولى السيد نور من خلال مونولوج داخلي طويل لأهم رواة المخطوطة ومدونيه ذاكر القيم الذي تسلّم أيضاً سدانة مزار السيد نور «إنها لفترة مديدة تصيبه بالذهول، فقد مات خلالها المئات من عشيرة البواشق وطواهم النسيان، بينما لا تزال هذه المخطوطة المكونة في حجرة سليمة»، وقد يبدو هذا اللون من السرد تقنية سردية تنتمي للراوي العليم لكنها في الحقيقة لون من المونولوج يعتمد على ما يسميه تودوروف بـ«أنا الراوي الغائب».

وهذه الافتتاحية تضع الجزء الأول هذا من ثلاثية



وتشكل مخطوطة الراوق محورها.

الحركة الزمنية النامية، وربما شبه الخطية، تتحرك بصورة عمودياً في تاريخ العراق الحديث وتغطي فترة تزيد على القرنين كان العراق فيها مازال تحت السيطرة العثمانية التي اتخذت لها من شعار الخلافة الإسلامية و«الأخوة الإسلامية» مظلة لها لتمرير أشجع أشكال الهيمنة الكولونيالية الرثة، كما غطت الثلاثية الفترة الأولى من الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى وكذلك غطت جوانب من ثورة العشرين في العراق.

أما الفضاء المكاني فهو العراق بشكل عام، يكتفي له في الجزء الأول بديرة الهشيمة التي تقع افتراضياً شرق العراق ويتسع في الجزء الثاني ليتحول إلى مدينة «الأسلاف» الافتراضية بعد ظهور بوادر النمو العمراني في المنطقة، فيبدأ المكان ينتقل في الجزء الأول من عالم ريفي قروي متخلف يعتمد في الغالب على الاقتصاد الطبيعي وتهمين فيه العلاقات البترياركية وتحكم تقاليد العشيرة، إلى عالم ثنائي التركيب يجمع بين تحضر مديني

ونرجسية المبنى الميثاسردي هذا ربما، هي التي دفعت بالناقدة ليندا هتشنشون لعنونة كتابها النقدي عن عالم الميثاسرد بالسرد النرجسي narcissi narration مما يؤكد السمة النرجسية المتجذرة في طبيعة الصوغ الميثاسردي بصورة عامة

وسنكتشف أيضاً أن هذا الصياد هو الشيخ فزع الطارش الذي هيمن على مقاليد العشيرة بطريقة غير شرعية بعد وفاة الشيخ عاصي ومارس صنوفاً من الاضطهاد والإذلال لأبناء العشيرة ومنهم عائلة الشيخ عاصي وابنه مانع

ما كان الجزء الثاني والثالث من الثلاثية أي «قبل أن يخلق الباشق» و«سابع أيام الخلق» تعتمدان على عدد من الشخصيات الرئيسة أو المركزية التي يمكن متابعتها والتعرف إليها فإن الجزء الأول منها وأعني به رواية «الراوق» يكاد يفتقد إلى أي شخصية مركزية كبيرة ربما باستثناء ذاك القيم ويعتمد أساساً على عدد من الراوة والشخصيات المشاركة التي شهدت بعض الأحداث والوقائع في الرواية، وهو ما يجعل من الرواية قريبة في شكلها من الأبنية الملحمة، ومن البناء الملحمي في الرواية تحديداً الذي يتسم عادةً بغياب الشخصيات المركزية والاستعاضة عنها بعدد كبير من الشخصيات الروائية، وهذه الصفة الجماعية أو التعددية في طريقة السرد الراوي القائم على التناوب وعلى تتابع أو تجاوز الحبكات الفرعية أو الثانوية، والقائم على فكرة البطل الجماعي وغياب البطل الفردي والتي تشبه روايته المبكرة «من يفتح باب الطلسم» لا تمنع وجود حبكة مركزية وحركة خطية متصاعدة للأحداث في الزمان والمكان تمتدّ ربما إلى أجزاء الثلاثية بشكل عام،

يقرب من ستين مشهداً مما يجعل منها رواية بوليفونية متعددة الأصوات يقصى فيها بعيداً الصوت المونولوجي المنفرد لبطل مركزي أو للمؤلف وذاته الثانية، وبدا تتكسر آلية ديمقراطية جماعية في السرد يتسيد فيها نمط البطل الجماعي في الرواية، لكنها تظل، على الرغم من حركاتها الثانوية الستين تقريباً تنطوي على وحدة سردية متنامية تتمحور حول مخطوطة الراووق وتدوينها ونبوءاتها. وقد لاحظنا تنوعاً

كبيراً في الراوة المشاركين، فينبهم شيوخ وشبان وصبيان وأطفال ونساء، وهم الصناعات الحقيقيون لمرويات هذا الجزء على الرغم من أن مدونات ذاكر القيم سادن مزار السيد نور وأبرز رواة

المخطوطة تظل هي الأكثر لأنه السارد الذي يستهل السرد الراووي ويختتمه أيضاً، لكن ذلك لا يجعل منه بطلاً مركزياً على حساب البطل الجماعي لأن شخصيته تندرج ضمن سرود ومرويات ومدونات مخطوطة الراووق ذاتها.

وعلى الرغم من البنية الخطية لنمو الحبكة المركزية، فإن الرواية تتشكل من ثلاثة عشر فصلاً، يضم كل فصل منها حوالي أربعة مشاهد مروية من قبل إحدى الشخصيات المشاركة في شكل مونولوجات داخلية مبدرة وبعيدة إلى حد كبير عن تقنية الراوي كلي العلم أو التلخيص، لأن بناء المشهد الراوي (حوالي الستين

أولي وحياة ريفية في الجوار كما اتضح ذلك في الجزء الثاني ليتحول هذا الفضاء المكاني إلى فضاء مديني متحضر في الجزء الثالث وتتحول محافظة «الأسلاف» الافتراضية إلى صورة مصغرة لمدينة بغداد، وربما للعراق بكاملة. لذا يمكن القول إن الراوية تقدم شهادة فنية وجمالية وسردية لنمو مظاهر التمدن والتحضر والتحديث في المجتمع العراقي الحديث خلال القرنين الأخيرين، وهذا الفضاء

المكاني أو الكرونوكوبي *chronotope* بتعبير ميخائيل باختين يمثل التعلق بين محوري الزمان والمكان وتجليهما الفني في الأدب، حيث يتحول هذا التعلق إلى كل حسي وبصري يختزن حركة الزمان والحبكة والتاريخ معاً.

وهذا التعلق «الكرونوبي» لمحوري الزمان والمكان في ثلاثية الراووق يجد أشكاله الجينية الأولى في روايات وقصص عبد الخالق الركابي المبكرة التي سبقت الثلاثية وبشكل خاص في رواية «من يفتح باب الطلسم»، كما يتواصل في روايته «سفر السرمدية» التي تلت الثلاثية لكنها ظلت ترتبط بها بوشائج متينة زمنياً ومكانياً وميتا سردياً.

وإجمالاً يمكن القول إن رواية «الراووق» تعتمد على السرد الذاتي المبور حيث يشارك عدد من الراوة الثانويين والشخصيات المشاركة التي تسهم في سرد ما

رحلة آل غافل تذكرنا إلى حد كبير  
برحلة (آل جود) في رواية جون شتاينبك  
«عناقيد الغضب» وبذا يمكن النظر إلى  
رواية «من يفتح باب الطلسم» بوصفها  
الشكل الجيني للرباعية الميتاسردية

عن عالم الميثاسرد بالسرد النرجسي narcissi narration مما يؤكد السمة النرجسية المتجذرة في طبيعة الصوغ الميثاسردي بصورة عامة، وهذا ما سيتأكد للقارئ عندما يدخل عالم الجزء الثاني من الثلاثية «قبل أن يحلق الباشق».

في الإهداء الذي كتبه لي شخصياً الروائي عبد الخالق الركابي والذي وشّح به نسخة رواية المهداة لي «قبل أن يحلق الباشق»، قال:

«ها أنذا أطلق الباشق

في فضاء الرواية؟ تراه سيحلق عالياً؟ لعلك تملك الجواب أفضل مني؟».

وقد ظلّ هذا السؤال عالقاً في ذهني بوصفي قارئاً للرواية واعتمده

كواحد من العتبات النصية الدالة والموجهات التي يمكن الاستنارة بها تعالقاً مع عنوان الرواية «قبل أن يحلق الباشق» بوصفه العتبة ما قبل النصية التي تتحكم إلى حد كبير في مسار الحدث الروائي.

يستهل الروائي نصّه بصوت إطلاق يشقّ السماء وصوت طائر الباشق وهو يسقط صريعاً برصاصة صياد مجهول. ونكتشف تدريجياً المشهد الذي يخلقه الروائي عبر زاوية نظر البطل المركزي للرواية وراويها الأساس مانع الشيخ عاصي الذي يوظف ضمير المتكلم بسرد لا يخلو من بعض ملامح السيرة الذاتية الأوتوبوغرافية

مشهداً) يظلّ هو السمة الأساسية التي تتحكم في نسيج الخطاب الروائي بصورة عامة.

وختاماً يجدر بنا الإشارة إلى ما يمكن أن نسميه بنرجسية المبنى الميثاسردي الذي يكون عادة مفتوناً بذاته، وأساساً بالكتابة الروائية وأحياناً بشخصية المؤلف التي يشير لها المؤلف عبد الخالق الركابي في أغلب رواياته، كما سنجد ذلك لاحقاً في الجزء الثالث من الثلاثية وأعني به «سابع أيام الخلق» حيث نجد إشارة صريحة إلى عنوان الرواية

داخل المتن الروائي، وكما سنكتشف ذلك بتفصيل أكبر في رواية المؤلف التي أعقبت الثلاثية وأعني بها «سفر السرمدية» من إحالة غير مباشرة إلى اسم المؤلف.

ففي المشهد الختامي من رواية «الراووق» إشارة غير مباشرة إلى المؤلف عبد الخالق الركابي يشير فيها ذاك القيم خلال حديثه عن المخطوطة احتمال ظهور «مدون آخر من عبيد الخالق» إشارة إلى اسم عبد الخالق الركابي:

«وقد يقبض لها بعد خمسين أو سبعين سنة عبداً من عبيد الخالق يستثمرها أن حاول أن يكتب تاريخ عشيرة البواشق» (ص ٣٥٦).

ونرجسية المبنى الميثاسردي هذا ربما، هي التي دفعت بالناقدة ليندا هتشنشون لعنونة كتابها النقدي

رواية «الراووق» هي البوتقة الأولى التي انصهرت فيها أحداث الثلاثية وتفرعت عنها بل وبدت بعض التفصيلات التي سردها الجزءان الثاني والثالث مجرد تفاصيل مجهرية لمرويات سبق لرواية «الراووق» سردها

بهذا الطائر القناص وقد تحول إلى طريدة وهو الذي لقب جد العشيرة الأكبر 'مطلق' باسمه» (ص ٥).  
ولذا فقد عد البطل مانع ذلك فألاً سيئاً وربما عملاً مقصوداً لتهديده وتحديه، وسردياً ربما يمثل ذلك استباقاً سردياً لما سيأتي من أحداث وصراعات. وفعلاً هذا ما حدث، عندما اكتشف مانع أن الصياد الذي كان يقود مجموعة من الفرسان لم يكن سوى فزع الطارش، خصمه اللدود الذي لم يكن غيره قادراً على اصطيد هذا الطائر القناص. ولذا عندما رآه مع بقية فرسانه الذين جاؤوا لاستقباله وهو يحمل الباشق القليل فكر مع نفسه: «هكذا إذن! إنه كان على علم بمقدمي! بمعنى ذلك أنه لم يستهدف برصاصته الطائر قدر ما كان يستهدف بها شجاعتي وجلدي.» (ص ٦).

ومن هنا تتحدد طبيعة الصراع القادم في الرواية، بين مانع الشيخ عاصي العائد إلى «ديرت» مديراً للناحية بقرار من الإدارة العثمانية وبين فزع الطارش الذي انتزع زعامة العشيرة بالخداع والغدر، لأن مانع كان صغيراً وغير مهياً لقيادة العشيرة مما دفع بفزع الطارش لينصب نفسه ولياً عليه وشيخاً لعشيرة البواشق.

والرواية بهذا إنما تمثل المرحلة التي سبقت تحليق الباشق: وأعني به «باشق» الثورة الشعبية التي تناغمت

التي تجرى عبر مونولوج داخلي للبطل. ففي الجانب الأول هناك مجموعة من أفراد الجندرية يقودهم رديف بك يسوقون بغالهم المحملة بالأمعة ويرافقون شاباً متفرنجاً وأنيقاً نكتشف لاحقاً أنه بطل الرواية مانع الشيخ عاصي الذي عين، بعد تخرجه من مدرسة الحقوق في بغداد، مديراً للناحية الأسلاف مسقط رأسه وموطن أبناء عشيرته البواشق، نسبة إلى اسم الطائر الجسور «الباشق» الذي كُتي به جد العشيرة الأكبر الشيخ مطلق، والذي تسمى سيرة الرواية أحياناً بالسيرة المطلقية أيضاً كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

وفي الجانب الآخر هناك الصياد الماهر ورجاله الذين أسقطوا طائر الباشق، وسنكتشف أيضاً أن هذا الصياد هو الشيخ فزع الطارش الذي هيمن على مقاليد العشيرة بطريقة غير شرعية بعد وفاة الشيخ عاصي ومارس صنوفاً من الاضطهاد والإذلال لأبناء العشيرة ومنهم عائلة الشيخ عاصي وابنه مانع. ولذا فقد جاء مقتل الباشق كعلامة سيميائية ونبوءة لما سيجري من صراع لاحق في الرواية، وهذا ما نتلمسه من المونولوج الداخلي الذي يدور داخل ذهن الشيخ مانع:

الحركة الزمنية النامية، وربما شبه الخطية، تتحرك بصورة عمودياً في تاريخ العراق الحديث وتغطي فترة تزيد على القرنين كان العراق فيها مازال تحت السيطرة العثمانية التي اتخذت لها من شعار الخلافة الإسلامية و«الأخوة الإسلامية» مظلة لها لتمير أبشع أشكال الهيمنة الكولونيالية الرثة

«واحتفظت ببقية خواطري لنفسي: إذ ليس من المفرج بالتاكيد أو أفاجأ في أول لحظة أطأ فيها ديرتي

الخارطة. ولذا فهي مدينة رمزية للعراق بكامله لأنها تحتشد بالصراعات والهجوم الاجتماعية وتضم خليطاً بشرياً يمثل مكونات العراق القومية والدينية المتنوعة (ص ٤١٥). ويحسب للروائي أنه قد تجنب خطأً جسيماً وقع فيه بعض الروائيين العراقيين عندما وجد نفسه منحازاً إلى أحد طرفي الاحتلال: العثماني أو البريطاني. إذ ارتفع مستوى الوعي الممكن إلى مرتبة رفض الاحتلالين معاً والمطالبة بالاستقلال التام والسيادة الوطنية، ربما بتأثير الأفكار الوطنية والقومية التي مثلها ممدوح أفندي، المعلم السوري الهارب من اضطهاد العثمانيين في سوريا. والروائي بإنجازه هذا يعبر عقبة «الواقعية النقدية» التي

انطلق منها في رسم هذه الصورة الحية لشريحة بشرية ومكانية عراقية افتراضية نحو مشارف أكثر ثورية ووعياً تصب في إطار «الواقعية الحديثة» وتقترب في

بعض ملامحها من منطلقات «الواقعية الاشتراكية» ولكن دونما إسقاطات أيديولوجية مباشرة. فالرواية تنتهي في صفحتها الأخيرة مثلما بدأت بطائر الباشق وهو يحلق في السماء بجسارة:

«كانت الشمس قد اشرفت واكتسحت الأرض بومضها الخاطف، فشرعت النوارس تتخاطف، مطلقة صرخاتها الحادة، وظهر طائر جارح حوم في عمق السماء الزرقاء لحظات قبل أن يحلق عالياً» (ص ٥٣٤).

مع أصداء ثورة العشرين وقبلها ثورة النجف ضد الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى. فقد كانت الفترة التي غطتها الرواية تمثل حالة «الوعي القائم» أو السائد وهو وعي سلبي وخانع إلى حد كبير، لكنها في النهاية ترتفع إلى مستوى «الوعي الممكن» بتعبير الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان.

إذ كانت الفترة الأولى فترة هيمنة فزع الطارش، وهي الفترة التي أذلَّ فيها طائرُ الباشق الذي تحوّل إلى مجرد طائر محنّط فوق مكتب الشيخ مانع وكانه يناجيه ويدعوه إلى إطلاقه ثانية في السماء. وهذا ما حدث في نهاية الرواية. وبذا لم يكن تساؤل الروائي عبد الخالق الركابي

لي في إهدائه الشخصي اعتبارياً وإنما كان تساؤلاً مشروعاً موجّهاً إلى قارئ ناقد، وأقول له جواباً عن تساؤله المشروع: تراه سيحلّق عالياً؟ نعم لقد كنت موفقاً

**والرواية بهذا إنما تمثل المرحلة التي سبقت  
تحليق الباشق: وأعني به «باشق» الثورة الشعبية  
التي تناغمت مع أصداء ثورة العشرين وقبلها  
ثورة النجف ضد الاحتلال البريطاني للعراق بعد  
الحرب العالمية الأولى**

في أن توفر له الظروف الثورية والاجتماعية وعوامل الوعي الفكري والسياسي لكي تطلقه ثانية ليحلّق عالياً في فضاء الحرية والثورة ورمزاً نهوض شعبي جديد، مثله نهوض «البواشق» أنفسهم ضد هيمنة الاحتلال البريطاني. وهذا النهوض الشعبي الذي مثله البواشق هو كناية رمزية عن نهوض العراق في زمن الاحتلال البريطاني واشتعال ثورة العشرين. فمدينة «الأسلاف» ذاتها هي مدينة افتراضية وتخيلية لا وجود لها على

الاحتلال الإنجليزي، كما يمثل التحول الكبير الذي طرأ على وعي مانع الشيخ عاصي علامة مهمة، ذلك أنه هجر تأنقه وزِيَه الإفرنجي الذي جاء به في بداية الرواية إلى ديرته ليتسلم منصبه مديراً للناحية، وارتدى ملابس أبيه العربية، إشارة لعودته إلى جذوره الاجتماعية والشعبية، واحترامه لتقاليد العشيرة وأقانيمها، وهو يذكرنا هنا في تحولاته ببطل رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم» وربما أيضاً ببطل روايته «مكابدات عبد الله العاشق» (١٩٨٢). وطوال مسار الأحداث الروائية كانت مخطوطة «الراووق» أو مخطوطة السيد نور التي يحتفظ بها آنذاك ذاكر القيم بوصفه قيماً على مزار السيد نور ومدوناً لأغلب وقائعها محط رعاية أبناء العشيرة، وكأنما هي وديعتهم وميراثهم وذاكرتهم المقدسة. ولذا فقد قاوم الجميع محاولة سرقها أو التناول عليها كما حدث عندما حرض الكابتن «فوكس وايت» الحاكم الإنجليزي في المدينة بعض اللصوص والمهربين على سرقة المخطوطة من الضريح، إذ رفض المهرب ضاري عرض صديقه دهش المخبل للقيام بشكل مشترك بسرقة المخطوطة وقال له: «كيف ترضى أن تفرط أنت... وأنت ابن هذه البلدة، كيف تفرط بهذه المخطوطة التي كتبها السيد نور منذ عشرات السنين ليكملها القيمون على مزاره فيما بعد» (ص ٤٦٣).

ويحسب للروائي أنه قد تجنب خطأً جسيماً وقع فيه بعض الروائيين العراقيين عندما وجد نفسه منحازاً إلى أحد طرفي الاحتلال: العثماني أو البريطاني. إذ ارتفع مستوى الوعي الممكن إلى مرتبة رفض الاحتلالين معاً والمطالبة بالاستقلال التام والسيادة الوطنية

فهذا الطائر الجراح الذي انطلق في السماء لم يكن سوى طائر الباشق رمز العشيرة الذي قد يشير في القراءات الانثروبولوجية إلى لون من الطوطمية المندثرة والثاوية عميقاً في اللاوعي الجمعي لأبناء العشيرة. كما أن رواية «سابع أيام الخلق» (١٩٩٤) تختتم هي الأخرى برمز الباشق عندما يواصل جد العشيرة الأكبر «مطلق الذي أطلق عليه اسم «الباشق» إطلاق النار من بندقيته وهو يدافع عن قلعة العشيرة في وجه جندرمة الاحتلال العثماني (٣٩٨-٤٠٢) من رواية «سابع أيام الخلق». وقد سبق لعبد الخالق الركابي أن وظف في روايته السابقة «من يفتح باب الطلسم» هذه التقنية الرمزية التي تعتمد على منظر فضائي جوي بانورامي تحلق فيه الطيور الجارحة بدلالة رمزية واضحة، إذ يفتح الروائي روايته هذه بمنظر النسور وهي تحلق على ارتفاع شاهق: «عندما حومت النسور الصلعاء البشعة على ارتفاع شاهق، كان كل شيء قد انتهى» (ص ١١)، كما يختتم المؤلف روايته هذه بمنظر جوي مماثل للنسور الصلعاء وهي تحلق على ارتفاع شاهق» (ص ٧٣٩). لقد وفق المؤلف في إعادة الوعي إلى الكثير من الشخصيات المهزوزة أو الضعيفة أو المترددة ورفعها إلى مستوى الشعور بالمسؤولية الاجتماعية والوطنية، ومنها تحول بعض اللصوص والمهربين إلى مقاتلين في صفوف الثوار ضد

أطفال وصبيان صغار منهم وثيح لازم ورميح شرع، وهي وجهة نظر تتسم بالبراءة والحياة، لكن المؤلف وللأسف لم يستثمرها باستمرار لأنها يمكن أن تمنح الرواية شفافية أكبر مثلما وجدنا ذلك على سبيل المثال

في رواية «مدينة الحجر» للروائي الألباني إسماعيل كاداريه التي قدمت صورة الحرب من وجهة نظر شخصيات طفولية مما اضفى على الأحداث حياداً وموضوعية وبراءة، وهو ما كان بإمكان الروائي استثماره على نطاق أوسع.

رواية «قبل أن يحلق الباشق» سفر بانورامي واسع لصفحات من التاريخ الاجتماعي والثقافي العراقي مكتوبة بطريقة سردية تنم عن دربة ومكر وحرفية، مما يجعلها واحدة من الروايات الواقعية الصادقة تاريخياً وجمالياً عن عملية تشكل الوعي في المجتمع العراقي وعملية نضج وتكامل الأدوات الفنية والمعرفية والرؤيوية للروائي العراقي الحديث. ومما له أهمية في هذا الصدد أن التاريخ يقدم في هذه الرواية بوصفه حاضراً، وليس مجرد وثيقة من الماضي. فحركة الأحداث في مسارها شبه الخطي حركة تبدأ من حاضر افتراضي، وهي في الوقت ذاته، جزء من مدونة سردية وتاريخية محفوظة في مزار السيد نور، وأعني بها مخطوطة «الراوق»، وهو ما يجعل النص الروائي بكامله جزءاً من صفحات تلك المخطوطة التي تعتر بها عشيرة البواشق. وبذا تدخل

كما أن (دهش المخبل) عند محاولته سرقة المخطوطة أصيب بما يشبه الصرع وولّى هارباً ونادماً على فعلته.

ويحز في نفسي منطق بعض القراءات النقدية التي أساءت قراءة هذه الرواية فنياً، فهذه الرواية فنياً مروية بطريقة السرد الذاتي المبور، حيث تقدم الأحداث والمرويات والحبكات من خلال وجهات نظر الشخصيات المشاركة المختلفة، دونما أي مظهر من مظاهر

السرد الخارجي أو التقريري أو السرد «كلي العلم». كما أن الرواية لم تقتصر على وجهة نظر معينة، بل ضمت وجهات نظر مختلفة ومتعارضة مما جعل منها رواية بوليفونية (متعددة الأصوات) بحق. الرواية هذه تمثل نقلة مهمة قياساً إلى رواية «من يفتح باب الطلسم» التي أسرف فيها المؤلف في التفاصيل اليومية بلون من الواقعية البدائية أو الطبيعية المتطرفة مما أفقدها التركيز والتكثيف والإيجاز.

ومع أن «وجهة النظر» الأساسية ظلت من حصة بطل الرواية مانع الشيخ عاصي، إلا أن الرواية قدمت «وجهات نظر» متعارضة ومعادية في تناوب سردي سلس، منها وجهة نظر فزع الطارش وبعض الشخصيات المهزوزة مثل المهريين واللصوص وقطاع الطرق، كما نجحت في تقديم بعض المرويات من خلال «وجهة نظر»

**لقد وفق المؤلف في إعادة الوعي إلى الكثير من الشخصيات المهزوزة أو الضعيفة أو المترددة ورفعها إلى مستوى الشعور بالمسؤولية الاجتماعية والوطنية، ومنها تحول بعض اللصوص والمهريين إلى مقاتلين في صفوف الثوار ضد الاحتلال الإنجليزي**

الخالق الركابي متراسلة ومتصلة، مع أنها يمكن أن تقرأ منفردة. ولا شك في أننا نعرف من روايتي «الراووق»، و«قبل أن يحلق الباشق» عدداً آخر من رواة ومدوني المخطوطة منهم ذاكر القيم وعذيب الباشق، فضلاً عن السيد نور، المدون الأول للمخطوطة.

ويعترف الراوي الضمني الذي يوظف ضمير المتكلم أنه يشرع بعمله هذا بتدوين القسم السابع من

**يعترف الراوي الضمني . الذي يوظف ضمير المتكلم أنه يشرع بعمله هذا بتدوين القسم السابع من المخطوطة « الذي تتشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ»**

المخطوطة « الذي تتشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ» (ص ٧). ويعترف الراوي المركزي أنه قد أسدل الستائر دون مدينة الأسلاف مدينة البشر والحبر ليفتح بمداد قلمه آلاف الستائر والنوافذ على مدينة الحروف والكلمات (ص ٨) وهي إشارة مهمة إلى أن النص الراهن هو نص ورقي تخيلي لا علاقة له بالمرجع الواقعي أو التاريخي. ويكشف لنا الراوي عن طبيعة هذا الميراث الميتاسردي المتراكم الذي وصل إليه بوصفه الراوي السابع للمخطوطة، حيث تناقل ثلاثة منهم عملهم كرواة شفهيّاً «أباً عن جد» (ص ٨) أما الثلاثة الآخرون فقد شيّدوها كتابياً «الرابعة منهم بالريشة» والخامس بقلم القويبا والسادس بالحبر» (ص ٨).

**في رواية «مدينة الحجر» للروائي الألباني إسماعيل كاداريه التي قدمت صورة الحرب من وجهة نظر شخصيات طفولية مما اضفى على الأحداث حياداً وموضوعية وبراءة، وهو ما كان بإمكان الروائي استثماره على نطاق أوسع**

الرواية بوابة الميتاسرد من خلال المخطوطة بوصفها مدونة محفوظة في سجلات عشيرة «البواشق» وفي الوقت ذاته تدخل عالم السرد الروائي بوصفها خطاباً روئياً ينتمي إلى حساسية ما وراء الحداثة من الناحية الرؤيوية، وإن ظلت تقنيات السرد الواقعي المنضبطة والخطية هي المهيمنة في هذه الرواية وفي روايته التي سبقتها «من يفتح باب الطلسم» ١٩٨٢ التي أفرطت أحياناً بنقل تفاصيل الواقع اليومي والتاريخي بطريقة لا تخلو من وثائقية، وهو منحى سوف يتخلى عنه الروائي لاحقاً في رواياته اللاحقة وبشكل خاص في «سفر السرمدية» وإلى حد ما في «سابع أيام الخلق» حيث درجة أعلى من درجات الاختزال والتكثيف والاقتصاد تحل محل الاستطراد الوصفي والبانورامي الواقعي وشبه الطبيعي للحدث الروائي ونفاصيله الحسية الكثيفة، ومن خلال انتقاء لما هو نموذجي ودال ومؤثر، سيميائياً، في بناء الخطاب الروائي.

نكتشف في الصفحات الاستهلاكية الأولى لرواية «سابع أيام الخلق» (١٩٩٤) أن شبيب طاهر الغياث هو سادس رواة المخطوطة (ص ٧)، ويشير فيها في إحدى رسائله إلى الراوي السابع سارد الرواية الضمني إلى متن الراووق وهي عملية تناص داخلي تجعل من ثلاثية عبد



## الهوامش

- Granada: Great Britan, 1981.  
Ibid., p.85. ١٥
- Christensen, Inger. The Meaning of Metafiction, ١٦  
Universitetsforlaget, Beugen, Oslo, 1981, p.9.
- Wales, Katie, A dictionary of Stylistics, ١٧  
Longman:London,1989.  
Ibid., p.292. ١٨  
Ibid.,p.293. ١٩
- Fowler, Roger (ed.), A Dictionary of Modern Critical Terms, ٢٠  
Routledge: London, 1993. p.99.  
Ibid., p.94. ٢١  
.Ibid., p.94 ٢٢  
Wales, Katie, p.293. ٢٣
- The Shorter Oxford Dictionary, Oxford, 1984, vol.1, p.745- ٢٤  
746.
- Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam- ٢٥  
Webster: USA, 1983, p.460.
- McCaffery, Larry. The Metafictional Muse: The Works of ٢٦  
Robert Coover, Donald Pathleme, and William G. Gass,  
University of Pittsburgh Press: London, 1982, p.252.
- Peck, John and Martin coyle. Literary Terms and Criticism, ٢٧  
Macmillan: London, 1986.  
Ibid., p.117-118. ٢٨  
Ibid. p.118. ٢٩
- .McCaffery, Larry. The Metafictional Muse ٣٠  
Ibid., p.252. ٣١  
Ibid., p.255. ٣٢  
Ibid., p.253. ٣٣  
Ibid., p.254. ٣٤  
Ibid., p.260. ٣٥  
Ibid., p.260. ٣٦  
Ibid., p.256. ٣٧  
Ibid., p.260. ٣٨
- Christensen, Inger, p.9. ٣٩  
Ibid., p.9. ٤٠  
Ibid., p.10. ٤١  
Ibid., p.10. ٤٢
- \* ناقد ومترجم عراقي، والرئيس الحالي للاتحاد العام للأدباء  
والكتّاب في العراق، من مؤلفاته «المجموع والمسكوت عنه  
في السرد العربي»، ٢٠٠٤، «اللغة الثانية: في إشكالية المنهج  
والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث»،  
١٩٩٤، «الصوت الآخر: الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي»،  
١٩٩٢، «مدارات نقدية»، ١٩٨٧، «معالم جديدة في أدبنا  
المعاصر»، ١٩٧٥، ومن ترجماته رواية «الحديقة»، مرغريت  
دورا، ١٩٨٦.
- ١ الركابي، عبدالحق، سابع أيام الخلق، دار نشر بيسان: بيروت  
(ط٢)، ٢٠٠٠.
- ٢ الركابي، عبدالحق، «الراووق»، دار الشؤون الثقافية بغداد،  
١٩٨٦.
- ٣ خضير، محمد، «كراسة كانون»، دار الشؤون الثقافية، بغداد،  
٢٠٠١.
- ٤ خلف، احمد، «تيمور الحزين»، دار الشؤون الثقافية، بغداد،  
٢٠٠١.
- ٥ خلف، احمد، «الخراب الجميل»، طبع دار الطليعة بيروت، من  
منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.
- ٦ فرمان، غائب طعمة، «ظلال على النافذة»، منشورات دار  
الآداب، بيروت، ١٩٧٩.
- ٧ جبرا، جبر ابراهيم، «صراخ في ليل طويل»، مطبعة العاني،  
بغداد، ١٩٥٥.
- ٨ الدليمي، لطيفة، «عالم النساء الوحيدات»، دار الشؤون  
الثقافية، بغداد ١٩٨٦.
- ٩ التكرلي، فؤاد، «الوجه الاخر»، دار الشؤون الثقافية، بغداد،  
١٩٨٢، (ط٢).
- ١٠ الموسوي، محسن، «أوتار القصب»، منشورات شركة المعرفة،  
بغداد، ١٩٩٠.
- ١١ بدر، علي، «بابا سارتر»، منشورات رياض الرئيس،  
بيروت ٢٠٠١.
- ١٢ برادة، محمد «لعبة النسيان» دار الأمان، الرباط، المغرب،  
١٩٩٢.
- ١٣ الرزاز، مؤنس «اعترافات كاتم صوت»، دار الشروق، الأردن  
«ط١» ١٩٨٦.
- ١٤ Fowles, John. The French Lieutenant's Woman, triad

- هذا المقطع الذي ينطوي على فكرة الخراب الجميل: «لست وحدي».  
Ibid., p.11. ٤٣
- ٥٥ من هناك يرحّ الشرق؟ / جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل».  
Ibid., p.11. ٤٤
- ٥٦ خلف، أحمد، «تيمور الحزين» ص ١٢٧-١٥٨.  
Ibid., p.11. ٤٥
- ٥٧ المصدر السابق، ص ١٢٧.  
Ibid., p.155. ٤٦
- ٥٨ المصدر السابق، ص ١٣١.  
٤٧ جبرا، جبرا ابراهيم «صراخ في ليل طويل».
- ٥٩ المصدر السابق، ص ١٣٥.  
٤٨ المصدر السابق، ص ٢٠.
- ٦٠ المصدر السابق، ص ١٥٧.  
٤٩ المصدر السابق، ص ٦٤.
- ٦١ الدليمي، لطيفة، «عالم النساء الوحيدات»، ص ٥-٧٠.  
٥٠ فرمان «غائب طعمة»، «ظلال على النافذة».
- ٦٢ المصدر السابق، ص ١٠.  
٥١ المصدر السابق، ص ٢٩٥.
- الركابي، عبد الخالق «سابع أيام الخلق»، ص ٧.  
٥٢ خلف، أحمد «الخراب الجميل».
- ٦٣ المصدر السابق، ص ٨.  
٥٣ المصدر السابق، ص ١٦٠.
- ٦٤ المصدر السابق، ص ٩٢.  
٥٤ المصدر السابق، ص ١٥٩، نعتقد أن فكرة «الخراب الجميل» تحمل تناصاً مع نص شعري لأدونيس. ففي قصيدة «ملوك الطوائف» التي نشرها أدونيس في مطلع السبعينات نجد