تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة
من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحالم لسمير قسيمي أنموذجا)

ط/ د بوبكر النية
أ.د مشري بن خليفة
جامعة الجزائر2/ الجزائر
كلية الآداب واللغات الشرقية_ قسم اللغة العربية وآدابها

تاريخ الإرسال: 2019/05/25	تاريخ القبول: 2019/09/21	تاريخ النشر: 2019/12/01

Summary :

This study attempts to monitor the changes in the critical nature For the contemporary novel, the latter through its long history and the sequencing of theories It has undergone profound changes that have touched the shapes and contents together, but despite all These substitutions, the novel has been closely related to reality, expressing its issues in ways

Different, until the post-modernism novel has dismantled the relationship between reality The novel, and the destruction of the notions of realism and absolute truth, to push the novel to

Acting and criticizing herself, before being a picture of the world, that is to carry the novel conscious Self, Through which she offers herself as a story alternative, ceases to represent the reality and he cares about the process of shaping the novel and its criticism, and this new narrative trend we find His presence in the contemporary Algerian novel, as in the novel

"The Dreamer" by Samir Kasimi, which will be a procedural key in this study.
Keywords: postmodernism novel, representation, self-reflection, métafiction, criticism.

Résumé :

Cette étude tente de suivre les changements dans la nature critique Pour le roman contemporain, ce dernier à travers sa longue histoire et le séquençage des théories Il a subi des changements profonds qui ont touché les formes et le contenu ensemble, mais malgré tous les Ces substitutions, le roman a été étroitement liée à la réalité, exprimant ses problèmes de manière Différent, jusqu'à ce que le roman post-modernisme a

démantelé la relation entre la réalité Le roman, et la destruction des notions de réalisme et de vérité absolue, pour pousser le roman à Agissant et se critiquant, avant d'être une image du monde, qui est de porter le roman conscient moi Par laquelle elle se propose comme une alternative de santé, cesse de représenter la réalité Et il se soucie du processus de façonner le roman et sa critique, et cette nouvelle tendance narrative, nous trouvons Sa présence dans le roman algérien contemporain, comme dans le roman «Le rêveur» de samir kassmi, qui sera une clé procédurale dans cette étude. **Mots-clés: roman postmodernisme, représentation, auto-reflet, métafiction, critique.**

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة رصد التحولات التي طرأت على الطبيعة الانتقادية للرواية المعاصرة، فهذه الأخيرة عبر تاريخها الطويل وتعاقب النظريات عليها شهدت تغيرات عميقة مست الأشكال والمضامين معا، لكن بالرغم من تلك الابدالات فقد ظلت الرواية لصيقة بالواقع، تعبر عن قضاياه بأساليب مختلفة، إلى أن قامت رواية ما بعد الحداثة بتفكيك العلاقة بين الواقع والرواية، ونسف مفاهيم الواقعية والحقيقة المطلقة، لتدفع الرواية إلى تمثيل ونقد نفسها، قبل أن تكون صورة عن العالم، أي أن تحمل الرواية وعيا ذاتيا، تقدم من خلاله نفسها بوصفها بديلا حكائيا، ينقطع عن تمثيل الواقع ويهتم بتسريد عملية تشكل الرواية ونقدها، وهذا المنحى السردي الجديد نجد له حضورا في الرواية الجزائرية المعاصرة، مثلما هو الحال في رواية "الحالم" لسمير قسيمي التي ستكون مفتاحا إجرائيا في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: رواية ما بعد الحداثة، التمثيل، الانعكاسية الذاتية، الميتاقص، النقد.

تقديم:

تسير الرواية وفق ديناميكية منتِجة لأساليب مستحدثة ومخالفة لأفق توقع القارئ دئما، وذلك باستنادها إلى أطر نظرية تهيئ لها القوالب السردية، واستنادها أيضا إلى نصوص إبداعية تحقق تلك القوالب وتنتج قوالب أخرى وهكذا دواليك...، وتؤطر هذه الديناميكية مفاهيم عديدة تجعل من الرواية قابلة لكل تشكيل جديد، كمفهوم التجريب مثلا الذي يهيء الرواية وفق آليات سردية مبتكرة أو معدّلة، والرواية الجزائرية لم تكن بعيدة عن هذا المنحى التجريبي، إذ يرتبط التجريب في الرواية الجزائرية بحركية الإبداع الروائي من جهة، وببوادر التجديد على مستوى البناء والدلالة وأفق التخيّل الروائي من جهة أخرى، بهدف التملص من سلطوية المرجع ومن إرهاقات الواقع، ومن ثم واجتراح تقنيات سردية حداثية وما بعد حداثية وفق تجسيد خاص.

1. نقد التمثيل:

إذا بحثنا عن الأصول الفلسفية لفكرة التمثيل يرجع بنا السياق التاريخي إلى الفلسفة اليونانية، إذ نجد صورة لها في "المحاكاة" عند أرسطو، والتي تعني خلق عوالم فنية تشابه الواقع وتمثله، ومن ذلك نجد القصص تقوم على

فكرة الحبكة إذ «لابد للقصص الجيدة أن تكون لها بداية ووسط وخاتمة، وأن تقدّم اللذة بفعل إيقاع ترتيبها»[1]، لأنه يشترط في هذا الترتيب أن يماثل العالم الواقعي في السيرورة الزمنية، لذلك فمنطق التمثيل يعني أن «الوعي الانساني يتمثل موضوعات العالم الخارجي ويخلق بداخله صور ذهنية عنها، هذه الصورة تتعرض لتحولات معرفية عديدة بحيث تصبح مكون رئيس من مكونات الإنسان المعرفية، وتتحكم بالتالي في رؤيته للعالم ومن ثم في آرائه وتصوراته عنه»[2].

امتد هذا النمط من الرؤية ومن الكتابة حتى فترة الحداثة، لكنه قوّض بعد ذلك مع جهود بعض فناني الحداثة، من أمثال: "صمويل بيكيت" (Samuel Beckett) و "برتولت بريخت" (Bertolt Brecht) في نزعتهم "ضد السردية" (anti narrative) (نقد التقاليد السردية الموروثة)، «فقد رفض كلّ منهما الخطاب الواقعي وازدراه، وتعامل معه بوصفه كما يقول "بيكيت": "زمنا مسروقا".. يقف ساكنا ميتا كلما عنّ لسارقه أو لقاتله هوى استدعائه. أو كما يقول بريخت: نوعا من "النمو الخطي التقليدي" ثنائي الأبعاد»[3]، ويعتمد النموذج (ضد سردي) على اللاخطية واللانسجامية واللابنائية كأساس له ويتخذه مُعبرا عن مبادئ كتابية وفنية تقاوم البنائية أو السردية، لكن هذه المقاومة ليست مقصودة في ذاتها، أي لا يعني ذلك أن الهدف هو تخريب السرد، وإنما محاولة صوغ رؤية جديدة للبنية وللحبكة وللسرد وللعالم ككل.

يؤكد "جون فاولز" (John Fowles) هذا التوجه، من منطلق أن «ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل ما يستطيعه هو تقديم إستعارات (Metaphors) تشير إليه. كل أنماط البشرية (..) هي أفعال استعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقّة لجسيم أو حركة ما هو في النهاية إلا نسيج من الاستعارات»[4] قابلة للتشكيل مرارا وتكرارا، وهكذا يتم التصدي للمقولة التي قامت عليها الواقعية، والتي تقول أن «العالم قابل للمعرفة (The World can be Known)، التي رفضها روائيو القرن العشرين عامة، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لا يمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تُصفّى بما يشبه "التخطيط الذهني" الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة»[5].

يسير التمثيل حسب فكر ما بعد الحداثة وفق نهج أيديولوجي، لذلك فهو تكوينات بشرية خالصة ترتبط بذات الممثِل في علاقة معقدة، تقول "هتشيون" عن مشروع ما بعد الحداثة في هذا الشأن: «هو نقدٌ لوجهة النظر التي تقول إن التمثيل هو انعكاس فكري (وليس تكوينا) للواقع وللفكرة المقبولة عن (الانسان) بوصفه مركز للتمثيل»[6]. وحجة هذا النقد أن التمثيل ينقل لنا صورة الواقع مشوهة، لذلك تلغي ما بعد الحداثة التمثيل وتعتبره وسيلة لترسيخ أنماط تمثيلية محددة، ولا تتوقف عند هذا الحد وإنما أيضا تلغي الحقيقة التي يحاول التمثيل إظهارها (العدمية).

لذلك فإن تمثيل الواقع لا يعني الامساك بالحقيقة، لأن الواقع مثله مثل التمثيل هو صورة لوعي معين ليس بالضرورة هو الوعي في كليته حسب "جون بودريار" (Jean Baudrillard)، وهذا مما تركز عليه رواية ما بعد

الحداثة، كون أن «الواقع – في حقيقة الأمر – هو وعي الواقع، لأنه يتعالى دوما على التمثيل، وما يقوم به الروائي لا يعدو أن يكون تمثيلا لوعي الروائي واقعه، وشتان بين الأمرين»[7]، وتركز ما بعد الحداثة هنا على مسألة الوعي، يعني أن يطرح التمثيل نفسه بشكل واع باعتباره صورة من الصور المتعددة للواقع، وليس صورة كلية له.

لذلك تستخدم رواية ما بعد الحداثة التمثيل لكن لا تفصله عن التخييل، لأنه لا حقيقة مطلقة في التمثيل ولا واقع يدرك في شكله التام، ووفق هذا التصور ترى ما بعد الحداثة التمثيل محفزا للتخييل باستمرار، وهكذا نجد الواقع في صور متعددة ومؤقتة، تقول "هتشيون": «إن قوة التمثيل الأدبي مؤقتة ومشروطة مثلها مثل التاريخ: فالقراء لا يعرفون إن كانت (Don Quixote and Sancho Panza) شخصيتين خرافيتين، أو واقعيتين، أو حقيقتين مزعومتين»[8]. وبالنظر إلى طبيعة اللغة يبدو أن التمثيل ليس محفزا للتخييل فقط وإنما أكثر التصاقا به؛ بما أن التمثيل السردي يتحقق باللغة، وبما هي كلمات منتظمة في جمل تتخذ تفويضًا تحلّ بمقتضاه محل شيء آخر، لتمثيل واقع آخر، حيث تصبح الكلمات مجرد علامات وتمثيلية للأشياء[9]، فإن هذه الكلمات، وقد تحولت إلى خطاب، تظل مشروطة بسياق إنتاجها وتلقّيها.

لذلك فهي لا تستطيع أن تفي الموضوع الممثّل بكل عناصره ومقوماته؛ فحتى عندما نقول إنها تحل محلّ الواقع، فهي لا يمكن أن تقول هذا الواقع إلى الحد الذي يغدو فيه التمثيل مشابهًا أو مماثل له، لأن الكاتب عندما يقوم بتمثيل الموضوع، فهو يحتمي أيضا بالمخيّلة من أجل إعطاء الكثافة الدلالية والرمزية التي يتطلبها الموضوع، وبما أن الوعي بالواقع هو وعي خاص، ليس هو الواقع ذاته تبتعد رواية ما بعد الحداثة عن الايهام بالواقعية، بل وتقوم بتعرية ونقد كل كتابة تدّعي بأنها تمثيلا حقيقيا للواقع، وكلما انفصلت عن الواقع اقتربت أكثر إلى تمثيل ذاتها، حيث يكون القارئ على وعي تام أنه أمام عمل متخيّل، هكذا يكون السرد مكتفيا بذاته ومنعكسا على فعل الحكي ذاته، وتعد هذه الانعكاسية الذاتية (Self reflection) أعمق تغيير جاءت به رواية ما بعد الحداثة، لتطرح فيما بعد وعيا نقديا وجماليا لتقنية "الميتاقص" (Métafiction) كما سنوضح فيما يلي.

2. الانعكاسية الذاتية:

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

في سياق تأريخه للرواية يشير "بيرنار فاليط" (Bernard Valette) إلى أن نشأة هذا النمط من القص كان انطلاقا من امتداد الصورة الانتقادية التي حملتها الرواية للواقع وللقيم لتطال الجنس الأدبي ذاته، يقول: «هكذا تبدو

الرواية، منذ أصولها، وبشكل عفوي، انتقادية إزاء المعرفة والسلطة واللغة الرسمية نفسها (...) معبرة عن تاريخية القيم وانتقاليتها، بل وحتى عن هشاشة السنن الأدبي الذي تندرج فيه. لذلك فهي انتقادية إزاء اللغة مثلما هي انتقادية إزاء نفسها»[10].

تسير هذه الممارسة السردية في اتجاه لم يألفه السرد كثيرا، ففي الارتداد على ذاتها تبدو الكتابة «بعيدة على الواقعية، لأنها كانت ترفض التمثيل الواقعي المرأوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تلتقط مشاكل النوع الروائي نفسه، وتحاكي نفسها بنفسها، من خلال مساءلة قضايا الجنس والقصة والخطاب، بمعنى أن الرواية الميتاسردية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا وصدقا لنفسها يتمثل في عالم القص نفسه، علاوة على ذلك لم يعد الواقع في السرد المعاصر واقعا ماديا حقيقيا، بل هو عالم تخييلي مثل القص أو أكثر من هذا الواقع المرجعي، بل هو واقع خاص بالرواية يشبه العالم المرجعي المادي الفعلي»[11].

وكما تتخلص الرواية من إرهاقات الواقع والمرجع الإحالي، يتخلص أيضا الكاتب في هذا النمط من القص من حدوده النّوعية، فيغدو مؤلفا وناقدا وقارئا في الآن ذاته، فتعدد المنظورات وزوايا النظر، لأن رواية ما بعد الحداثة «تنفِّر المتلقي والقارئ من الواقع الحكائي الذي يشيئ الرواية ويعطيها زاوية نظر واحدة، وتقوده نحو نص سردي يحيل على الآخر ويتداخل معه وجوبا؛ حين يشتت زوايا المقاربة عن قصدية لإعلاء دور المتخيل دون الواقع»[12].

وبذلك يتحول التخييل إلى تخييل مضاعف (تخييل عن التخييل)، ومنه تخلت الرواية عن دور الوسيط الذي بواسطته يمكن أن نرى الواقع أو العالم، وشرعت في مهمة جديدة تكون فيها الرواية هي (الوسيط والعالم) معا، «فبعدما كانت الرواية الحداثية رواية وسيط يعكس الواقع السردي عند السارد تجاه المسرود له، أضحت رواية ما بعد الحداثة رواية تداخلات عرفانية يشارك خلالها السارد حيوات الشخوص ويقيم معها حوارات تجريبية تتداخل مع السياقات من جهة، والبنية التركيبية واللغوية من جهة ثانية وهنا تدخل لعبة التأويل ومساءلة العوالم الحكائية»[13]. ولقد ارتبطت الانعكاسية الذاتية بالرواية وبكل حديث عن آليات انكتابها، حيث أصبحت كتابة الهامش بديلا سرديا لكتابة المركز التي سيطرت على الرواية منذ عقود.

من جهة أخرى عندما يلجأ الكاتب إلى ظاهرة الانعكاسية الذاتية في أعماله القصصية، فإنه يسعى جاهًدا إلى لفت انتباه القارئ إلى كونه كاتباً، من خلال الحديث عن الكتابة وأدواتها، وعن سيرورتها ومضامينها، وعن أدباء ونقاد وكتب لها علاقة بها، وعن علاقته بالواقع، وبأبطال قصصه، لذلك فإن هذا التوجه يطمح لأن يكون سردا نرجسيا يعي نرجسيته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حبكته القصصية ولا منطق التتابع فيها، بل يحاول جاهًدا جعل هذه الحبكة تستمد تيماتها وأحداثها من عوالم الميتاأدب، ونرى شخصية الكاتب تتوحد مع شخصية الراوي، وتشهد ولادة الشخصيات المختلقة، وتعترف بورقيتها، بل وتخاطب

القارئ تصريحا بأن ما يقرأه هو نص متخيل، لا يعني بالضرورة أن يكون صورة عن الواقع. هكذا وجدت رواية ما بعد الحداثة في الميتاقص إمكانات هائلة لمواجهة السرد الكلاسيكي أو حتى السرد الحداثي، وكذا في الانتقال من تمثيل الواقع إلى تمثيل السرد، وطرح كليهما – التمثيل والسرد – كعناصر إشكالية في بنية الرواية وذلك بأسلوب نقدي مثلما سنوضح أكثر.

3. التعليق النقدي:

مُيّعت الحدود بين النظرية وموضوعها في التفكير النقدي المعاصر، وهو منطق الأزمنة السائلة التي تحدث عنها "زيجومنت باومان" (Zygmunt Bauman)، ويكون ذلك عبر «إذابة مستمرة وتفكيك للمراكز الصلبة كافة لصالح اللعب الحر»[14]، وهذا ما نجده في التفكير ما بعد البنيوي الذي يمارس الألعاب في اللغة، وفي المعنى، وفي الدلالة، مثلما هو حال «النّص اللعوب والخطير في كتابة دريدا، والشذرات الجمالية لأعمال بارت المتأخرة، على سبيل المثال، هي أدبية بمقدار ما هي نقدية، ولد استفزت ما بعد الحداثية العديد من نقادها إلى خروج مماثل عن المعايير النقدية الأكاديمية التقليدية»[15].

وذلك مما يوفر إمكانية كتابة النصوص عن النصوص، ويعني من جهة أخرى انفتاح النص على القراءة والتأويل فيصبح المعنى غاية مشتركة بين العمل الإبداعي والعمل النقدي، لذلك «يرى العديد من أتباع ما بعد الحداثة أن الهدف من دمج حوارات فلسفية ونظرية في ثنايا لغة أدبية منمقة في أن يصبح النص بهذه الطريقة مفتوحا لشتى صور التفسيرات»[16]. ويكون الكاتب من جهة أخرى في تموضع يجعله يتقاطع مع الحقول المعرفية المجاورة خاصة النقد، لذلك «لا يكتفي المبدع، غالبا، بإنجاز نصوصه الفريدة أو التغني بقيمها وانغلاقها البهيجين، فهو ليس كائنا من لغة فقط: يستثير جنونها الصافي، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بها يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلا»[17]. وحينما يتحول النقد إلى عنصر جمالي في الروايات فإن ذلك يعني أن الكاتب يريد أن يدفع القارئ نحو فهم معين، فهو يبني السرد ويفسره في الآن ذاته. وقد يكون المبتغى خلاف ذلك بأن يبتعد الكاتب عن النمطية، وبالتالي يجعل الرواية بنية سجالية مفتوحة بين الأدب والنقد، لتذيب اللغة خصوصية كلا الخطابين في خطاب الرواية.

تطرق "بوشوشة بوجمعة" إلى هذه الفكرة التي يتمازج فيه الأدب والنقد، إذ يرى «أن ظاهرة الروائيين/ النقاد، لا يجب النظر إليها والتعامل معها من زاوية ضيقة تقيم فواصل/ وحواجز بين الفعل الروائي والممارسة النقدية وترى العلاقة بينها علاقة اختلاف أكثر منها علاقة ائتلاف وتكامل. بل لابد من إدراك هذه الظاهرة من زاوية منتجة ترى أن الناقد رديفا إيجابيا تتأسس على الإبداع في تذوّقها للنص الإبداعي. ثم إن امتلاك هذا الناقد لشروط الوعي النظري بالكتابة الروائية وآلياتها المتغيّرة والمتحوّلة، يمثل عاملا مُهمّا يسمح بإبداع نصّ روائي يستجيب – في الأغلب – لمقتضيات الجنس الروائي، النظرية منها والإجرائية الفكرية والجمالية»[18].

إنّ الميتاقص يبدو واعيا واثقا من هذه القضية تصورا وممارسة إبداعية، فكثيرة هي الروايات ذات الطابع الميتاقصي التي تحمل تعليقات نقدية أو آراء متعددة حول الكتابة السردية وخصوصيتها ومرجعياتها، وهذا من المهام الرئيسة التي ينهض بها الميتاقص حسب "مارك كيوري" الذي يرى أن «العلاقة المتداخلة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين تعد المكون الأساسي لجوهر ما وراء القص»[19]، وهذا شكل من أشكال نسف الحدود الذي يمارسه الميتاقص على الثنائيات التي كان لكل عنصر منها طابعه الخاص (الواقع والتخييل، الكاتب والشخصية المتخيلة، الرواية والقارئ، السرد والنقد...الخ) لذا أصبحنا نرى حدود مائعة بين هذه الثنائيات وتبادل أدوار في أحايين كثيرة.

يعود ذلك أساسا إلى كون كُتاب الميتاقص يذهبون في تعاطيهم مع الرواية إلى أبعد من الجانب الجمالي فيها، فالرواية مثلما تمثل الجمال تمثل النقد أيضا، النقد في حلته الجمالية، لذلك تحاول الكتابة الميتاقصية أن تقنعنا بأن «الرواية جزء متكامل من النقد، وفي الواقع، فإنها توجد بوصفها تجسيدا للنقد عبر حالته بوصفه فنا»[20]، وهذا جزء من الطبيعة الانتقادية التي تحملها الرواية عموما، ونشير هنا إلى أن العلامة النقدية في الرواية حسب كُتاب الميتاقص لا تقل أهمية وقيمة عن العلامة الشارحة، بل «أصبح تكامل الخطاب النقدي المفارقي الذاتي ضمن السرد، السمة المميزة لبعض روايات ما بعد الحداثة، الأمر الذي سرعان ما طرح ما وراء القص بوصفه نوعا فرعيا جديدا»[21].

لكن من دون أن يكون ذلك تقريرا عن ولادة الميتاقص بوصفه نوعا أو جنسا أدبيا منفردا، لأن الميتاقص لا يعدوا كونه من الأساليب التي تتضمن الانعكاسية الذاتية[22] وتحمل البعد النقدي في تركيبها، وتختلف التعليقات النقدية وتتنوع لكن يمكننا تحديد شكلين رئيسيين لها في الرواية الميتاقصية، فقد تكون تلك التعليقات حول الكتابة الروائية عموما، وقد تتعلق بالرواية التي نقرأها.

في رواية "الحالم"[23] لسمير قسيمي نجد الشكلين معا، باعتبار أن هذه الرواية تشتغل في المقام الأول على رواية ذاتها، إذ يقوم الكاتب بشرح وتفسير السرد والتعقيب عليه.

1.3. فيما يخص الكتابة الروائية:

مثلما يوظف السرد قضايا أو مضامين أو وقائع تاريخية وما إلى ذلك لينسج أحداث الرواية، يوظف أيضا – بفعل أسلوب الميتاقص – نظريات نقدية مختلفة في سياق السرد ويتناولها بالشرح والتعليق ويشكل منها تيمات جمالية، خصوصا وأن نقاد الميتاقص يوافقون على إدراج كل ما يتعلق بالنقد في عالم السرد، إذ نجد «ما وراء القص يستوعب كل منظورات النقد في العملية التخيلية ذاتها»[24]. في متن رواية "الحالم" نجد العديد من المقاطع التي يطرح فيها الراوي آراء نقدية عن مسألة الكتابة السردية وشروطها، ففي سياق حديثه عن شخصيته المتخيلة "ريماس ايمي ساك" وطريقة الكتابة لديه، يقول: «علينا قبل الخوض في هذا أن نفهم أن الابداع بالنسبة إليه لا

علاقة له بالموهبة فحسب. إنه عمل "مقاولة" يحتاج أولا إلى تحضير مسبق وواع يلي تولد الفكرة في رأس صاحبها: أولا على الفكرة أن تتوضح في رأس الكاتب بشكل كامل، وهي ليست موضوع الرواية أو حتى غايتها، بل القصة التي يحتويها العمل»[25]، فعملية الكتابة تنحو نحو التشكيل الدائم وتخضع لتكنيك يجعلها في ديمومة لا تتوقف عن الابتكار.

فالإبداع ليس حادثة قبلية كاملة البناء ولا يكون من تلقاء نفسه، وإنما هو عملية واعية لذاتها. فريماس حسب الراوي: «لابد قبل أن يشرع في الكتابة أن يمتلك قصة كاملة في رأسه. ثانيا يحضّر الكاتب المادة الخام التي سيستغلها في الكتابة، قد تكون تلك القصاصات جرائد، كتبا، قواميس، بحوث أكاديمية، حوارات مسجلة، لقاءات تلفزيونية. أي شيء يصلح لدعم الأفكار التي ستحتويها الرواية. وما دام المكان أمرا ضروريا في أي عمل فلا بأس أن يستعين الكاتب بخرائط للمواقع التي سيتحدث عنها. وعلى سبيل الاحتياط يستعين بمؤلفات عمرانية تؤرخ لعمران هذه المنطقة أو تلك. المهم، لا يجب أن يخرج المؤلَّف عن سيطرة الكاتب في أي جانب منه، وحتى يتضمن مزيدا من السيطرة، يضح تقسيما أوليّا للفصول، وتصورا معقولا لأحداث كل فصل، وجدول توقيت صارم لظهور كل شخصية من شخوص روايته. وحين يتجهز الكاتب بكل هذا يشرع في عملية الكتابة»[26].

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

في موضع آخر يدرج "سمير قسيمي" تعليقات نقدية فاضحا ميولاته القرائية أمام القارئ وكاشفا ولعه بالتفاصيل، وذلك في معرض حديثه عن الكاتب "جورجي آمادو"[27] الذي تمتاز رواياته بالعمق في وصف الأشياء، يقول الكاتب: «أعرف أنني لا أمجّد أمادو للأسباب الأدبية المعروفة فحسب، بل لأنه في الغالب يظهر تحكما رهيبا في أعماله، حتى تشعر وكأنّه كتبها في ذهنه كاملة قبل أن يرسمها على الورق، فلطالما أعجبني مثل هذا الأدب الذي لا يظهر عبقرية وموهبة الكاتب فحسب، بل أيضا جهده وكدّه فيه. ولعل هذا ما يجعلني أشترط لقراءة أمادو أو أي روائي موسوعي مثله على غرار الكثيرين من الكُتاب الروس، أن أكون عاطلا عن العمل بشكل كامل. لعلمي التام أن المتعة التي أجدها في أعمال كهذه، هي المتعلقة بالتفاصيل»[28].

مع مواصلة قراءة الرواية نكتشف أن العناية بالتفاصيل لم تكن سوى وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها الكاتب لإبقاء تحكمه في الرواية، كما أنها من جهة أخرى وسيلة لوصل القارئ بالنص بشكل أكبر، إذ عادة ما توجه التفاصيل افتراضات القارئ أو تجيب عنها، وخلال ذلك لا يشعر القارئ بالتشتت أو بضياع السرد منهّ ذلك لأن العالم المتخيل في الرواية دائما ما يكون واسعا لا يقف عند حدّ معين.

تكثيف التخييل هو كذلك من الأساليب التي تبيّن الإشارات النقدية في الرواية لأن «مفاهيما مثل التخيلية fictionality التي تنطوي على القص والتخييل، والتراكيب السردية، أو حد اللغة قد نُحتت لتصبح جوهر المحتوى، تلك الآليات التي تتخلل هيكل الرواية، والتي حاولت الواقعية أن تغطيها بزيف، ترقد الآن عارية. الهدف هو تشيد وهم روائي وانجاز بيان حول ابتداع تلك الرواية»[29]، يعني أن علاقة التخييل بالبعد النقدي في الرواية تكون أكثر وضوحا حينما ينشغل الكاتب بنقد الرواية التي هو بصدد كتابتها.

2.3. فيما يخص رواية الرواية:

تأخذ المقاطع النقدية في الرواية أشكال عديدة، وقد حددناها فيما سبق بشكلين أساسين فهي إما تتعلق بالكتابة الروائية عموما، مثلما وضحناه في العنصر السابق، وإما تكون حول الرواية التي تكتب، فتُسهم في رواية الرواية، حيث يدلي الكاتب بآرائه النقدية حول الرواية التي يكتبها. نجد هذا الشكل واضحا في رواية "الحالم"، فمثلا يشيد الكاتب بفكرة تشظي الزمن ويقوم باستثمارها في روايته، إذ لا يتقدم الزمن لينتهي في مسار ثابت وإنما يتوالد في مسارات متقطعة ومتقاطعة ذهابا وإيابا، حتى تنعدم قيمته الطبيعية وتصبح قيمته تتعلق بما يدل عليه.

يشرح سمير قسيمي هذه الفكرة في روايته قائلا: «أعجبتني فرضية يعمل على إثباتها عالم ياباني تقول، أن الزمن في الثقوب السوداء يتباطأ في البداية لينعدم في الأخير، بحيث لا يصبح له فيه أية دلالة (..) أعجبتني الفكرة، إلى درجة أن فكرت بمتعة في الكتب في النهاية ليست إلا ثقوبا سوداء من نوع ما، فحتى وإن مات الكاتب متأثرا بعامل الزمن، يظل كتابه إن كان يستحق صامدا أمامه. ثم ما لبثت أن أسقطت هذه الفكرة على عالم الرواية (..) بحيث تصوّرت أن عالم أبطالي كان عالما يتباطأ فيه الزمن وينعدم أيضا، ليحظوا بأبدية مزيّفة يقايضونها بحياتهم قبل أن يصبحوا شخوصا في روايات»[30].

وفي موضع آخر يقوم الكاتب بالتعقيب على مسار السرد سلفا ويبدي رأيه فيه، يقول: «ومع ذلك، كنت لأجري بعض التعديلات عليها. مثلا، لم تعجبني المساحة الممنوحة للمحقق في مسائل عالقة، وأجد أن الحوار في الفصل الثاني بين النادل وسبيستيان كان طويلا بعض الشيء (..) أما تدخل الراوي في مناسبات قليلة فقد أعجبني رغم أنه يربك القارئ أحيانا..»[31]، فهذه الجمل السردية تقوم بوظيفة مزدوجة في الآن نفسه، فهي تشرح السرد من جهة وتجعل القارئ مدركا للفراغات التي يحتويها النص.

إنّ الآراء النقدية التي يقدمها الكاتب حول عملية الكتابة يبرز الطابع الميتاقصي للرواية، فمن الركائز التي تقوم عليها رواية ما وراء القص هي «ممارسة النقد داخل النص السردي تنظيرا ونقدا»[32]، وإدراج تعليقات حول بنائها الذاتي أو حول عمليات كتابتها بمساعدة "السارد المتطفل"، الذي يشير إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص من خلال عرض تعليقات والتسبب في مقاطعة خذ القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخييل.

وذلك ما أقره "ونش أومندسن" في قوله: «إن تطفل السارد قد يكون شخصيا، حين يشير إلى فعل الكتابة أو إلى حياة الكاتب الحقيقية، أو قد يكون مقاربة نظرية، وتعليقا على عملية الكتابة من ناحية نظرية. لذلك فإن مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب حسب "أومندسن" يترك انطباعا لدى القارئ بأن الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية[33]. بقدر ما يكون هذا الاشتغال النقدي واقعيا بقدر ما يكون متخيلا أيضا، إذ بالموازاة مع تخييل الكاتب لشخوص الرواية يقوم كذلك بتخييل أعمال سردية لها، وهذا من خصائص الكتابة الميتاقصية التي تقوم بـ«عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة»[34]. هذا ما نجده في رواية "الحالم" حيث يناقش الراوي أعمال شخصيته المتخيلة "ريماس ايمي ساك" الذي يكتب سردا ووصفا بطريقة غريبة وصعبة، وهو ما صعب على الراوي ترجمة أعماله: «لا أذكر أنّ هناك نصا جعلني أقضي فيه أكثر مما أُمهل نفسي لترجمته، إلا "الحكاءة" لريماس ايمي ساك الذي جعلني ألعن اليوم الذي تجرأت فيه على الترجمة. كان نصا معقدا بحبكة لا يمكن القبض عليها، حتى الزمن كان متشابكا، إلى درجة أنني كنت أضيع فيه من دون أن أعي حقا في أيّ شيء يخوض إيمي ساك: في واقع بطلته "الحكاءة" أم في "خياله" هو»[35].

وكما جاء السرد عصيا على التحكم فيه، كان الوصف كذلك مفارقا للمألوف: «لا أحسب أن أحدا جعلني أشكّك في طريقتي إلا ريماس إيمي ساك بسبب ميله إلى استعمال تراكيب وتشبيهات غير مألوفة على الإطلاق. من غيره يمكن أن يتحدث عن احمرار الوجه ويقول "أحمر.. كوجه موسوكوفيٍّ تجرّع للتو قارورتي فوتكا". ومن سواه حين يتحدث عن تداخل الليل والنهار ساعة المغيب ويقول "كان الليل قد ابتسم لتوه، فبظلمته الجديدة فاتح السواد كان كخلاسي لم يعلم بعد أيّ العالمين ينتمي»[36]، وهذا ما يفعله أيضا مع شخصية "جميلة بوراس" وهي شخصية متخيلة تعد ابنة ريماس الوحيدة التي أرادت أن تكتب مذكرات عن أبيها بأسلوبها الخاص والبسيط: «...فلا يمكن أن أنكر أنها كتبت بأسلوب أبعد ما يكون عن الأسلوب الساذج الذي عادة ما يميّز كتابات لا تستهدف أية أدبية من أي نوع. وهو أمر جعلني أركز أكثر على الجمل والعبارات المستخدمة في هذا النص، ما دفعني أن لأفكّر في أن أسلوب كتابة "اعترافات جميلة بوراس" هو نفسه الأسلوب الذي كتب به إيمي ساك إحدى رواياته المكتوبة بطريقة السيرة الذاتية»[37].

ما يُلاحظ على السرد في المقطع السابق أن الكاتب ينتقل من نقد الرواية إلى نقد شخصية الرواية باعتبارها شخصية كاتبة، وهذا من الأساليب التي يعتمدها الميتاقص في اشتغاله على الكتابة التي لا تقتصر بالكاتب فقط

وإنما بالشخصية أيضا، وقد نجد هذا الأمر بطريقة معاكسة، إذ لا يكون النقد موجها للشخصية، وإنما قد تقوم الشخصية نفسها بالتعليق النقدي، كما هو الحال في خطاب "نادل" مقهى ثلاثون في رواية "الحالم"، حينما أخبره الزبون أنه ثمة من يسعى إلى قتل سيده: «وهو أمر لا يمكن أن يحدث لرب عمله الذي أيسر ما يعرفه عنه، أنه كان قبل البداية وسيبقى حتى ينتهي كل شيء. إنه صاحب الفكرة في أن البداية نقطة لا قبل لها، وأن النهاية حدّ لا شيء بعده»[38]، وهذا المقطع السردي يوحي لقضية (موت المؤلف) التي ظهرت في الممارسات النقدية ما بعد بنيوية، وما يعنيه السارد هنا أن الكاتب لا يموت بل يضل ملتصقا بنصه.

خاتمة:

إنّ التعليقات النقدية سواء كانت من طرف الكاتب أو الشخوص، وسواء كانت حول رواية الرواية، أو الكتابة الروائية عموما، فإنها تعد من الأساليب التي تفسر تحولات النزعة الانتقادية من الواقع إلى الرواية ذاتها، فتؤدي إلى «إغناء السرد وإثرائه نقدا وتخييلا وتوجيها»[39]، باعتبار أن اشتغال الرواية على نقد ذاتها بطريقة يتمازج فيها الخطاب الإبداعي مع الخطاب النقدي يعني حسب نقاد الميتاقص «إلغاء كثير من الجدر الوهمية التي ظُنّ وجودها بين الخطابين، عبر طرح عددٍ من الأسئلة عن طبيعة الكتابة الروائية، داخل الكتابة الإبداعية ذاتها، متسائلين عن أدوار المؤلف والقارئ والنص، ومنطلقين من حالة إنهاك فعلي لقواعد النوع الأدبي التقليدية، وقدراته التعبيرية»[40] لبعث الرواية من جديد، ومن أجل ذلك فلا يوجد أفضل من أن تبدأ الرواية من ذاتها عبر نقد أساليبها.

الهوامش:

[1] جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004، ص 102.

[2] بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة (الفلسفة والفن)، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2003، ص 134.

[3] نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 47.

[4] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص ص 298، 299.

[5] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 64.

[6] ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 93.

[7] المرجع السابق، ص 63.

[8] المرجع نفسه، ص 141.

[9] عبد النبي ذاكر، الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين (دراسة في المحتمل)، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2005، ص84.

[10] بيرنار فاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ترجمة: رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص ص ص 7، 8.

[11] عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرج ووظائفه)، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد 16، ص 35.

[12] جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص 408.

[13] عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرج ووظائفه)، مجلة علامات، العدد 16، ص ص 35، 36.

[14] زيجومنت باومان، الأزمنة السائلة (العيش في زمن اللايقين)، ترجمة: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رؤوف عزت، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2017، ص 8.

[15] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، ص 94.

[16] كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: نيڤين عبد الرؤوف، مراجعة: هبة عبد المولى أحمد، دار كلمات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2016، ص 16.

[17] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، ص فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 33.

[18] كمال الرياحي، مع الناقد د. بوشوشة بو جمعة، في حوار شامل حول النقد الأدبي والإبداع الروائي المغاربي، مجلة عمان الثقافية، عمان، العدد 94، نيسان 2003، ص 13.

[19] هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، دط، دت، ص 16.

[20] المرجع نفسه، ص 80.

[21] المرجع السابق، ص 26.

[22] ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

[23] سمير قسيمي، الحالم (رواية)، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، ط1، 2012.

[24] هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 73.

[25] المصدر السابق، ص 40.

[26] المصدر نفسه، ص 41.

[27] جورجي أمادو: صحفي وروائي برازيلي (1912-2001).

[28] سمير قسيمي، الحالم، ص 146.

[29] هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 132.

[30] المصدر السابق، ص 183.

[31] المصدر نفسه، ص 203.

[32] جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة: www.alukah.net، السعودية، 18/ 2019/02، 15:13، ص 6.

[33] هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 19.

[34] المرجع نفسه، ص 52.

[35] سمير قسيمي، الحالم، ص 133.

[36] المصدر نفسه، ص 139.

[37] المصدر نفسه، ص 155.

[38] المصدر نفسه، الحالم، ص 54.

[39] جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص 7.

[40] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 47.