

الميتاقص في روايات "أميركا" ، و"الاعترافات" ، و"رالف رزق الله في المرأة" لربيع جابر

أطروحة مقدمة إلى جامعة كاليكوت

استكمالاً لمتطلبات نيل

درجة الدكتوراه

في اللغة العربية وآدابها

قدمها

فتح الإحسان

تحت إشراف

الدكتور عبد الجليل يم.

أستاذ مشارك ومشرف البحوث

قسم الماجستير والبحوث في اللغة العربية وآدابها، كلية فاروق (حكم ذاتي)



قسم الماجستير والبحوث في اللغة العربية وآدابها، كلية فاروق (حكم ذاتي)

(كلية ذات كفاءة للامتياز معتمدة ومحكمة بدرجة A++ لدى المجلس الأعلى للجامعات نيودلهي)

جامعة كاليكوت، كيرالا - الهند - ٢٠٢٦ م

المحتويات

12	المقدمة
21	الباب الأول: الميتاقصّ: المفاهيم، والآليات، والوظائف
22	الفصل الأول- الميتاقصّ: الإطار المفهومي
22	○ كلمتا "ميتا" و"الميتاقص"
25	○ تعريف الميتاقص
27	○ علاقة الميتاقص بما بعد الحداثة
29	○ جذور الميتاقص: من التراث إلى ما بعد الحداثة
32	الفصل الثاني- آليات الميتاقصّ وأشكاله وأنواعه
32	○ آليات الميتاقص
32	✧ آليات الميتاقص في عتبات النص
33	■ اسم المؤلف
34	■ العنوان
34	■ الغلاف
36	■ اللون الأدبي
36	■ الإهداء
37	■ الاستهلال
37	■ التصديرات والمقتبسات
38	■ الهوامش
40	✧ آليات الميتاقص في داخل المتن السردي
40	○ تدخل المؤلف ومخاطبة القارئ
42	○ حضور المؤلف شخصية في الرواية

43	○ وعي الشخصيات بكونها شخصيات ورقية
44	○ كشف عملية الكتابة والبناء السردى
45	○ الراوى الواعى بصنعتة
46	○ الراوى غير الموثوق به
47	✧ أشكال البناء الميتاقصى
47	○ قصة داخل القصة
48	○ التناص
51	○ استخدام المخطوطات والوثائق والرسائل
51	✧ أنواع الميتاقص
51	○ الميتاقص الصريح (الظاهر)
52	○ الميتاقص الضمنى (الخفى)
53	○ الميتاقص التاريخى
57	الفصل الثالث - وظائف الميتاقص ودلالاته في الرواية العربية
57	● الوظيفة النقدية
62	● الوظيفة الأنطولوجية
66	● الوظيفة الأيديولوجية
70	الباب الثانى: الميتاقص فى السرد الغربى والعربى
71	الفصل الأول- الميتاقص فى السرد الغربى
71	● رواد التنظير للميتاقص فى النقد الغربى
71	○ وليم غاس
73	○ باتريشيا واو
74	○ ليندا هتشيون
74	○ روبرت شولز

76	○ جيرار جينيت
77	● الميتاقص في السرد الغربي
80	الفصل الثاني- الميتاقص في السرد العربي
80	● رواد التنظير للميتاقص في النقد العربي
80	○ سعيد يقطين
81	○ أحمد خريس
82	○ فاضل ثامر
84	○ جميل حمداوي
85	○ محسن جاسم الموسوي
86	● الميتاقص في السرد العربي
86	○ جذور الميتاقص في الأدب العربي القديم
88	○ الميتاقص في الأدب العربي الحديث
90	○ أبرز الروائيين وأعمالهم في الميتاقص العربي
90	■ محمد خضير
91	■ عبد الخالق الركابي
91	■ سعد محمد رحيم
91	■ أحمد خلف
91	■ محمد مستجاب
92	■ محمد برادة
92	■ واسيني الأعرج
92	■ سمير قسيبي

94	الباب الثالث: ربيع جابر حياته وأعماله
95	الفصل الأول- المؤلف والمنهج: سيرة ربيع جابر وخصائصه
95	• حياة ربيع جابر
95	• إنجازات ربيع جابر
96	• المؤلف الغائب
98	• طمس الحدود بين الواقع والسرد: السيرة كأداء متخيل
99	• كاتب التخيل التاريخي
102	• جابر القارئ: حوار مع النصوص والتراث
103	• جابر الباحث: نبش الأرشيف لصناعة الحكاية
104	• جابر وفلسفة النص: الكتابة كفعل تساؤل
105	الفصل الثاني- قراءة في المشروع الروائي لربيع جابر
105	• سيد العتمة
106	• شاي أسود
106	• البيت الأخير
107	• الفراشة الزرقاء
107	• رالف رزق الله في المرأة
108	• كنت أميرا
108	• نظرة أخيرة على كين ساي
109	• يوسف الإنجليزي
109	• رحلة الغرناطي
110	• بيروت مدينة العالم (الجزء الأول)

111	● بيروت مدينة العالم (الجزء الثاني)
111	● بيروت مدينة العالم (الجزء الثالث)
112	● بيروتوس مدينة تحت الأرض
112	● تقرير ميليس
113	● الاعترافات
113	● أميركا
114	● دروز بلغراد: حكاية حنا يعقوب
114	● طيور الهولندي إن
115	● المبرومة
115	● مقالنا ربيع جابر
116	الباب الرابع: توظيف الميتاقص في روايات ربيع جابر
117	الفصل الأول- توظيف الميتاقص في رواية "أميركا"
117	● خلاصة الرواية
119	● تحليل الميتاقص في رواية "أميركا"
119	○ الميتاقص في مستوى عتبات النص
119	■ الغلاف
120	■ اللون الأدبي (المؤشر الجنسي)
120	■ الاستهلال
120	○ الميتاقص في داخل السرد
120	■ الوظيفة النقدية
121	١. الراوي ينتقد نصه وأسلوبه

124	٢. فضح عملية الكتابة والاختيار السردى
130	٣. كشف بنية النص وفصوله
133	٤. نقد اللغة نفسها والشك في قيمتها
135	■ الوظيفة الأنطولوجية
135	١. الاعتراف الصريح بالجهل والشك (الراوي "غير العليم")
140	٢. التساؤل والتشكيك في الأحداث (بدلاً من سردها)
150	٣. عرض احتمالات ثم نفياً (عندما يخترع الراوي قصة ثم يقول إنها كذب)
151	٤. مخاطبة القارئ مباشرة
154	■ الوظيفة الأيديولوجية
155	١. دمج الوثائق والتاريخ الحقيقي بالخيال
162	٢. التشكيك في التاريخ الرسمي
164	٣. إعطاء صوت للمهمشين
169	الفصل الثاني- توظيف الميتاقص في رواية "الاعترافات"
169	● خلاصة الرواية
171	● تحليل الميتاقص في رواية "الاعترافات"
171	○ الميتاقص في مستوى عتبات النص
171	■ اللون الأدبي (المؤشر الجنسي)
171	■ الاستهلال
172	○ الميتاقص في داخل السرد
172	■ الوظيفة النقدية
172	١. النص يكشف صعوبة الكتابة
179	٢. الراوي يعلّق على بنية السرد وترتيبه

199	٣. الشخصية تتدخل في عملية التأليف
200	■ الوظيفة الأنطولوجية
200	١. الاعتراف الصريح بعدم موثوقية الذاكرة
210	٢. تفكك الهوية والذات
215	٣. الخلط بين الذاكرة والخيال (الحقيقة والاختلاق)
220	■ الوظيفة الأيديولوجية
220	١. دمج أحداث تاريخية حقيقية بالذاكرة الذاتية المشككة
221	٢. إظهار عجز الذاكرة الفردية عن تسجيل التاريخ بدقة
224	الفصل الثالث- توظيف الميتاقص في رواية "رالف رزق الله في المرأة"
224	● خلاصة الرواية
226	● تحليل الميتاقص في رواية "رالف رزق الله في المرأة"
226	○ الميتاقص في مستوى عتبات النص
226	■ العنوان
226	■ اللون الأدبي (المؤشر الجنسي)
226	■ الاستهلال
227	○ الميتاقص في داخل السرد
227	■ الوظيفة النقدية: الرواية تفكر في نفسها
227	١. الراوي ينتقد البدايات ويخاطب القارئ
230	٢. فضح "ورشة الكتابة" وعجز الذاكرة
234	٣. نقد اللغة والكتابة
237	٤. الراوي داخل متاهة السرد
239	٥. استخدام "القصة داخل القصة" والمقارنة بالأدب
242	٦. الراوي كمحرر: التحكم في الزمن والبداية

244	٧. الراوي كمحقق (قراءة نقدية للأدلة)
245	٨. الخوف من المستقبل (قارئ المستقبل)
246	٩. متاهة بناء السرد: توليد القصص من الفرضيات (كيف يولد السرد؟)
247	١٠. نقد "الصمت الإبداعي": التناص كتفسير للعجز عن الكتابة
248	■ الوظيفة الأنطولوجية
248	١. الكاتب يظهر باسمه الحقيقي داخل القصة (محو الحدود)
251	٢. الهوية المركبة: الراوي كخليط من نصوص وكتاب آخرين
257	٣. المواجهة المستحيلة: الكاتب يلتقي بشخصيته الميتة
264	٤. تعرية الواقع الروائي: الاعتراف للشخصيات بأنهم "مادة خام"
267	❖ المبحث الإضافي: مقارنة فنية بين روايات ربيع جابر المختارة
271	الخاتمة
272	● نتائج البحث
276	● الاقتراحات والتوصيات
278	ملحق: ثبت المصطلحات النقدية والميتاقصية
279	المصادر والمراجع

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

تعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية تطوراً وقدرة على التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع. وفي العصر الحديث، الرواية لا تكتفي بسرد الحكايات، بل ظهر اتجاه أدبي جديد يجعل الرواية تتحدث عن نفسها وعن عملية كتابتها، وهو ما يعرف بـ "الميتاقص" (Metafiction). يكسر هذا الأسلوب الحاجز بين الكاتب والقارئ، ويجعل القارئ شريكاً في عملية السرد واعياً بأنه أمام عمل من صنع الخيال.

تتناول هذه الدراسة الميتاقص في روايات مختارة لربيع جابر، وهي روايات "أميركا" و"الاعترافات" و"رالف رزق الله في المرأة". ربيع جابر هو أول روائي لبناني حاز الجائزة العالمية للرواية العربية (جائزة بولكر العربية). تميز مشروعه الروائي بغزارة الإنتاج والتجريب المستمر، وبقدرته الفريدة على دمج التوثيق التاريخي بالخيال.

تحليل العنوان

يحتوي عنوان البحث على مصطلحات مفتاحية تحتاج إلى التوضيح لتحديد مسار الدراسة:

- الميتاقص: تقنية سردية لا تكتفي الرواية أو القصة فيها بمجرد سرد الحكاية، بل تتحدث عن نفسها وعن طريقة كتابتها، وتكشف للقارئ أنها عمل خيالي مصنوع من الكلمات^١.
- ربيع جابر: روائي وصحافي لبناني ولد في بيروت عام ١٩٧٢ م. حاز الجائزة العالمية للرواية العربية (جائزة بولكر العربية) لروايته "دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب" عام ٢٠١٢ م.

^١ . انظر: رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص.

١٦: جميل حمداني، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٥؛ أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية،

دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٧

- أميركا: رواية عربية صدرت عام ٢٠٠٩ م عن دار الآداب في بيروت. ودخلت في القائمة القصيرة لجائزة بوكرك العربية لعام ٢٠١٠ م.
- الاعترافات: رواية عربية صدرت عام ٢٠٠٨ م عن دار الآداب في بيروت. ودخلت في القائمة الطويلة لجائزة بوكرك العربية لعام ٢٠٠٩ م، وحازت الجائزة الأدبية لمركز القلم الدولي في أميركا للترجمة عام ٢٠١٧ م.
- رالف رزق الله في المرأة: رواية عربية صدرت عام ١٩٩٧ م عن دار الآداب في بيروت.

مشكلة البحث

تنطلق هذه الدراسة من إشكاليات تتعلق بالميتاقص وكيفية توظيفه في روايات ربيع جابر المختارة كما يلي:

- (١) ما مفهوم الميتاقص؟ وما دوره في السرد الروائي؟
- (٢) ما الآليات التي يعتمد عليها الميتاقص لتذكير القارئ بأن ما يقرأه عمل خيالي مصنوع؟
- (٣) كيف يوظف ربيع جابر هذه الآليات في رواياته الثلاث ("أميركا" و"الاعترافات"، و"رالف رزق الله في المرأة")؟ ولماذا لجأ إليها؟
- (٤) كيف يوظف ربيع جابر التناس في بناء الميتاقص؟ ولماذا اعتمده؟
- (٥) كيف يغير الميتاقص في هذه الروايات الثلاث دور الراوي من مجرد سارد الحكاية ودور القارئ من مجرد متلق صامت؟
- (٦) ما طبيعة العلاقة التي تشكلت بين المؤلف وشخصياته داخل هذه الروايات الثلاث عبر تقنية الميتاقص؟
- (٧) كيف يختلف توظيف الميتاقص في كل رواية من هذه الروايات الثلاث؟

أهمية البحث وأهدافه

تكتسب هذه الدراسة أهميتها في مجال البحث الأدبي، إذ يعد الميتاقص من أبرز تقنيات ما بعد الحداثة، ورغم كثرة الدراسات حول الرواية العربية، فإن الدراسات التي تتناول الميتاقص عند ربيع جابر لا تزال نادرة، مما يجعل هذا البحث إضافة جديدة للنقد الروائي. ونظرا لكون ربيع جابر من أبرز الروائيين في الرواية اللبنانية والعربية، ولغزارة إنتاجه وتنوع أساليبه، واشتغاله الدائم على المزج بين التوثيق والتخيل، فإن دراسة أكاديمية متخصصة عنه تعد أمرا مهما لكشف أسرار السردية. توضح الدراسة أن توظيف الميتاقص عند ربيع جابر وسيلة ذكية للتعبير عن ضياع الهوية، وصعوبة كتابة التاريخ الحقيقي، وآثار الحرب على الذاكرة.

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- توضيح مفهوم الميتاقص، وشرح أشكاله وتقنياته المختلفة، وبيان الفرق بينه وبين السرد التقليدي، وبيان كيفية تحول الرواية إلى مرآة تعكس عملية كتابتها.
- رصد وتحليل الميتاقص الذي وظّفه ربيع جابر في الروايات الثلاث المختارة ("أميركا" و"الاعترافات" و"رالف رزق الله في المرأة").
- الكشف عن السبب وراء توظيف الميتاقص. فالبحث لا يكتفي بوصف كيف كتبت الرواية، بل يهدف إلى فهم لماذا لجأ الكاتب إلى الميتاقص، وكيف خدم ذلك موضوعات الروايات.
- فهم كيفية تلاعب ربيع جابر بالحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال، خاصة عند دمجه لشخصيات حقيقية أو وثائق تاريخية داخل نسيج روائي متخيل.

أسباب اختيار الموضوع

تتعدد دوافع اختيار هذا الموضوع، ومن أبرزها:

- على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت أعمال ربيع جابر، فإن أغلبها ركز على الجوانب التاريخية أو الاجتماعية، مع ندرة الدراسات التي خصصت بحثاً كاملاً لتحليل الميتاقص وكيفية بناء الرواية لنفسها.
- يعد ربيع جابر كاتباً متميزاً في الأدب العربي؛ فهو كاتب غائب يرفض الظهور الإعلامي، لكنه حاضر بقوة داخل نصوصه يتحدث مع القارئ. هذه المفارقة ولدت رغبة في فهم كيف يعوض الكاتب غيابه الواقعي بحضور نصي مكثف.
- كان الدافع الأبرز لاختيار الروايات الثلاث ("أميركا" و"الاعترافات" و"رالف رزق الله في المرأة") هو الرغبة في تقديم دراسة شاملة؛ فهذه الروايات تمثل أنماطاً مختلفة من الميتاقص. في رواية "أميركا"، يتجلى تعامل الكاتب مع الوثائق والتاريخ، وإشكالية العلاقة بين التخيل والوثيقة وكيفية إعادة التاريخ سردياً. أما في رواية "الاعترافات"، يتجلى تفكيك العلاقة الملتبسة بين الذاكرة والكذب واختلاق الهوية. ففي رواية "رالف رزق الله في المرأة"، يظهر أقصى درجات الانعكاس في تعامل الكاتب مع ذاته، وانمحاء الحدود بين المؤلف الواقعي والفساد المتخيل في مواجهة الموت. وهذا التنوع يجعل الدراسة غنية وغير مكررة.

الدراسات السابقة

الدراسات التي خصصت لتحليل تقنية الميتاقص في أعمال ربيع جابر بشكل مستقل وشامل لا تزال نادرة.

● Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika

(الميتاقص يلتقي بالهجرة: فن من الأرشيف في رواية أميركا لربيع جابر)^١: دراسة باللغة الإنجليزية من ديفيد جوزيف ريسلي. حيث حلل الباحث كيف وظّف ربيع جابر تقنيات الميتاقص لمناقشة الخط الفاصل بين "الخيال" و"التاريخ" في قصص المهاجرين العرب. كما أشار إلى أن الرواية تعيد كتابة نص كافكا^٢ "أميركا" بشكل إبداعي.

● قراءة مقارنة بين رواية 'أميركا' لربيع جابر ورواية 'مئة عام من العزلة' لماركيز^٣: دراسة من سوسن أحمد نبريصي. عقدت الباحثة مقارنة بين الروايتين، مركزة على عناصر الزمان والمكان والشخصيات.

● البناء الروائي ودلالاته في روايات ربيع جابر^٤: دراسة من محمود مصطفى فرحات. وهي أطروحة دكتوراه شاملة درست البناء السردى (الزمان والمكان والشخصيات) في ثلاثية "بيروت مدينة العالم" بشكل أساسي.

● الملحمية في أدب ربيع جابر الروائي^٥: دراسة من أمجد محمد رضا عودة. تركز هذه الدراسة على الجانب "الملحمي" في روايات ربيع جابر، وكيف يحول الشخصيات الهامشية (مثل حنا يعقوب) إلى أبطال ملحم يصارعون القدر. وله دراسة مشتركة مع

¹. David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2, 2013

². Franz Kafka

³. سوسن أحمد نبريصي، قراءة مقارنة بين رواية 'أميركا' لربيع جابر ورواية 'مئة عام من العزلة' لماركيز، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد الأول، العدد الثالث، ٢٠٢١

⁴. محمود مصطفى فرحات، "البناء الروائي ودلالاته في روايات ربيع جابر"، جامعة بيروت العربية، ٢٠١٦

⁵. أمجد محمد رضا عودة، الملحمية في أدب ربيع جابر الروائي، جامعة البصرة، ٢٠٢١

"مشتاق فالح الفضلي" بعنوان "النزوع الشعري في روايات ربيع جابر"، تبحث في لغته الوصفية الشاعرية.

- مظاهر السرد التخيلي في رواية دروز بلغراد^١: دراسة من فاطمة برجكاني. تدرس كيف يمزج ربيع جابر بين التوثيق التاريخي والخيال السرد في هذه الرواية.
- ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة: دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر^٢: دراسة من يمنى العيد، تستعرض أن أدب ربيع جابر لا يتعلق فقط بالتاريخ بل بالزمن ومحاولة القبض عليه قبل أن يمحوه النسيان.
- Trauma, Narrative, and History in Rabee Jaber's Yusef the Englishman and The Druze of Belgrade (الصدمة والسرد والتاريخ في روايتي 'يوسف الإنجليزي' و'دروز بلغراد')^٣: وظفت الباحثة نظرية الصدمة لقراءة روايات ربيع جابر التاريخية، موضحة كيف يوظف مفارقات الزمن لعدم السقوط في الطائفية.
- The Unmaking of the Arab Intellectual Prophecy, Exile and the Nation (تفكيك المثقف العربي: النبوءة، المنفى، والوطن)^٤: دراسة باللغة الإنجليزية من زينة حلي. خصصت الباحثة فصلاً لمناقشة رواية "رالف رزق الله في المرأة"، حيث حللت انتحار المثقف "رالف رزق الله" وكيف أعاد ربيع جابر تشكيل صورة المثقف. ركزت الدراسة على البعد الاجتماعي والسياسي لشخصية المثقف.

^١ . فاطمة، برجكاني، مظاهر السرد التخيلي في رواية دروز بلغراد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الخوارزمي والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، ٢٠٢٠

^٢ . يمنى العيد، ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة: دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر، مجلة الآداب، مجلد ٥٤، بيروت، ٢٠٠٦

^٣ . Maha Sallam, Trauma, Narrative, and History in Rabee Jaber's Yusef the Englishman and The Druze of Belgrade, Annals of the Faculty of Arts, Volume 44, Ain Shams University, 2016

^٤ . Zaina G Halabi, The Unmaking of the Arab Intellectual Prophecy, Exile and the Nation, Edinburg Studies in Modern Arabic Literature, Edinberg University Press, 2017

● The Burden Of Memory: Writing Memories Of War In Postwar Lebanon (عبد

الذاكرة: كتابة ذكريات الحرب في لبنان ما بعد الحرب)¹: دراسة باللغة الإنجليزية من كاورو ياماتوتو. تناولت هذه الدراسة التحليلية حول رواية "الاعترافات"، وركزت على موضوعات الذاكرة والصدمة.

● The Lebanese Post-Civil War Novel Memory, Trauma, And Capital (الرواية اللبنانية ما

بعد الحرب الأهلية: الذاكرة، الصدمة، ورأس المال)²: كتاب باللغة الإنجليزية كتبه فليكس لانغ. صنف لانغ ربيع جابر ضمن "جيل ما بعد الحرب"، وناقش كيف أصبح الأرشيف هاجسا لدى هذا الجيل لإعادة بناء التاريخ. يفيد هذا المرجع في تأطير روايات ربيع جابر ضمن سياقها التاريخي والاجتماعي.

من خلال استعراض الدراسات السابقة، يتبين للباحث أن الدراسة الوحيدة التي تناولت الميتاقص في روايات ربيع جابر هي دراسة ريسلي التي اقتصرت على رواية واحدة ("أميركا") ولم تدرس الظاهرة بشكل كامل. ومن هنا، تأتي هذه الدراسة لتسد هذه الثغرة، حيث لن تكتفي برواية واحدة، بل ستحلل ثلاث روايات تمثل أنماطا مختلفة للميتاقص، ولن تكتفي بتحليل مضمون الرواية، بل ستركز على التحليل البنائي والتقني.

منهج البحث

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي. حيث يقوم هذا المنهج بوصف ظاهرة الميتاقص وتأصيلها نظريا، ثم ينتقل لتحليل النصوص الروائية المختارة تحليلا دقيقا لاستخراج تقنيات الميتاقص منها، وتفسير وظائفها ودلالاتها.

¹ . Kaoru Yamamoto, The Burden Of Memory: Writing Memories Of War In Postwar Lebanon, Human Mobility and Multiethnic Coexistence in Middle Eastern Urban Societies 2 Tehran, Cairo, Istanbul, Aleppo, and Beirut, Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, 2018

² . Felix Lang, The Lebanese Post-Civil War Novel Memory, Trauma, And Capital, Palgrave Macmillan, New York, 2016

خطة البحث

تقتضي طبيعة هذا البحث تقسيمه إلى مقدمة، وأربعة أبواب رئيسية (يضم كل باب عدة فصول)، وخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع، وذلك كما يلي:

- المقدمة: تحتوي على مدخل للموضوع، وتحليل العنوان، وأهمية البحث وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، وإشكالية البحث، ومنهج البحث.
- الباب الأول: الميتاقص: المفاهيم والآليات والوظائف. ويعنى هذا الباب بالتأصيل النظري لموضوع الدراسة، وينقسم إلى ثلاثة فصول:
 - الفصل الأول: الميتاقص: الإطار المفهومي. يتناول هذا الفصل مفهوم الميتاقص، مصطلحاته، وعلاقته بما بعد الحداثة.
 - الفصل الثاني: آليات الميتاقص وأشكاله وأنواعه. يتناول هذا الفصل آليات الميتاقص في عتبات النص وداخل المتن السردى، وأشكال الميتاقص وأنواعه.
 - الفصل الثالث: وظائف الميتاقص ودلالاته. يناقش هذا الفصل سؤال 'لماذا يُستخدم الميتاقص؟' ودلالاته في الروايات.
- الباب الثاني: الميتاقص في السرد الغربي والعربي. يتناول هذا الباب الجذور التاريخية لهذه الظاهرة، وينقسم إلى فصلين:
 - الفصل الأول: الميتاقص في السرد الغربي. يستعرض هذا الفصل نشأة الميتاقص وتطوره عند الغرب.
 - الفصل الثاني: الميتاقص في السرد العربي. يناقش هذا الفصل جذور الميتاقص في التراث السردى القديم، وتجلياته في الرواية العربية الحديثة.
- الباب الثالث: ربيع جابر: حياته وأعماله. يخصص هذا الباب للتعريف بالكتاب وعالمه، وينقسم إلى فصلين:

○ الفصل الأول: المؤلف والمنهج: سيرة ربيع جابر وخصوصيته. يتناول هذا الفصل

حياة ربيع جابر وخصوصيته الشخصية والأدبية

○ الفصل الثاني: قراءة في المشروع الروائي لربيع جابر. وهذا الفصل يلخص متون

رواياته.

● الباب الرابع: توظيف الميتاقص في روايات ربيع جابر: هذا الباب دراسة تطبيقية،

حيث يتم تحليل الروايات الثلاث، وينقسم إلى ثلاثة فصول:

○ الفصل الأول: توظيف الميتاقص في رواية "أميركا"

○ الفصل الثاني: توظيف الميتاقص في رواية "الاعترافات"

○ الفصل الثالث: توظيف الميتاقص في رواية "رالف رزق الله في المرأة"

تتبع الفصول الثلاثة هيكلًا تحليليًا لدراسة الميتاقص في هذه الروايات المختارة لربيع

جابر. تبدأ هذه الفصول بفحص "الميتاقص في مستوى عتبات النص" (مثل العنوان،

الغلاف، والاستهلال)، ثم تنتقل إلى تحليل "الميتاقص في داخل السرد"، حيث يتم تقسيم

هذا التحليل الداخلي بناءً على ثلاث وظائف رئيسية هي: الوظيفة النقدية (المتعلقة بعملية

الكتابة ونقدها)، والوظيفة الأنطولوجية (المتعلقة بالتشكك في الواقع وتخلط بينه وبين

الخيال)، والوظيفة الأيديولوجية (المتعلقة بالتاريخ والهوية).

● الخاتمة: تتضمن خلاصة البحث، وأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، بالإضافة

إلى التوصيات والمقترحات البحثية المستقبلية.

● المصادر والمراجع: تشتمل على قائمة الكتب والدراسات والمقالات والمواقع الإلكترونية

التي اعتمد عليها الباحث.



الباب الأول

الميتاقصّ: المفاهيم والآليات والوظائف

الفصل الأول : الميتاقص: الإطار المفهومي

الفصل الثاني : آليات الميتاقص وأشكاله وأنواعه

الفصل الثالث : وظائف الميتاقص ودلالاته في الرواية العربية

الفصل الأول

الميتاقص: الإطار المفهومي

يعد الميتاقص ظاهرة أدبية مهمة في النقد الأدبي الحديث. المعنى البسيط لهذا المصطلح هو القصة أو الرواية التي تتحدث عن نفسها أو عن عملية كتابتها، كأنها تكشف للقارئ أسرارها، ثم يمتد هذا المعنى البسيط إلى أبعاد وأشكال. يناقش هذا الفصل التعريفات المختلفة لهذا المصطلح، ويستعرض أهم خصائصه الفنية، وجذور هذه الظاهرة القديمة وتطورها في الأدبين الغربي والعربي.

قبل تعريف المفهوم، تجدر الإشارة إلى إشكالية المصطلح. واجه النقاد العرب تحدياً في إيجاد مقابل دقيق لكلمة 'Metafiction' الإنجليزية. ترجم بعض النقاد والمترجمين العرب هذا المصطلح إلى 'ما وراء الرواية' و'الميتارواية'، و'رواية النص'، و'رواية المغامرة'، و'ما وراء القصة'، و'ما وراء السرد'، و'الميتاقص'، و'الميتافكشن'، و'الميتاسرد'، 'السرد المفتون بذاته'، 'رواية الضد'، 'الرواية المضادة للواقعية'، 'الرواية الذاتية التولد'، 'الرواية الخرافية'، 'الرواية المعكوسة'^١

كلمتا "ميتا" و"الميتاقص"

كلمة "ميتا" (Meta) تعني، وفقاً لكاتي وايلز، 'ما وراء' و'فوق' و'بعد' و'على طول'، مشيرة إلى أنها "تعكس وعياً متزايداً، والتزاماً نظرياً، بمستويات اللغة والخطاب"^٢، وعندما تضاف إلى كلمة أخرى، فإنها تشير إلى نفسها أو تتحدث عن شكلها أو طبيعتها. ويمكن تقريب هذا المعنى بمقارنته بمصطلحات أخرى، كما يرى أحمد خريس، مثل "الميتاتاريخ" (Metahistory) الذي لا

^١. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٢٤؛ رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٣؛ أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في

الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢٥

^٢. كاتي وايلز، تر- خالد الأشهب، معجم الأسلوبيات، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٤، ص. ٤٣٢

يعني التاريخ فقط، بل مساءلة المبادئ التي تحكم التاريخ، فذلك الميتاقص هو مساءلة لمبادئ القص وكشف لطبيعته^١. كما ترى باتريشيا واو فإن الميتاقص هو "قص عن القص"، أي رواية تعترف بأنها عمل خيالي وتناقش عملية كتابتها^٢. فضل زكي نجيب محمود تسمية Meta-Language 'لغة الشرح' على 'ما وراء اللغة'^٣، ويعتمد عبد الوهاب علوب مصطلح 'اللغة الشارحة' في ترجمته^٤. ويترجم سعيد الغانمي كلمة Metafiction إلى 'القص الشارح'^٥. وبذلك يمكن القول إن كلمة "ميتا" تدل على مستوى أعلى من النص العادي، ويصبح الشيء موضوعا لذاته، كأن الكتابة تنظر في مرآة وتتأمل في نفسها.

هذا المفهوم (ميتا) لم يبق نظريا، بل أدى إلى ظهور مصطلحات نقدية محددة في الغرب، أثارت جدلا واسعا. حتى أن بعض الباحثين أطلقوا على هذه المرحلة وصف "براديغم الميتا" (نموذج الميتا)، حيث أصبح النقد مهتما بما وراء الأشياء، مثل الميتانص، والميتاتاريخ، والميتاقص، مما يعكس اهتماما متزايدا بفحص جوهر الخطابات من الداخل^٦. وظهرت نظريات كثيرة في النقد الأدبي الغربي المعاصر في القرن العشرين بالعديد من المصطلحات الجديدة، وليست مجرد كلام نظري معقد، بل كانت عملية وتطبيقية، ومنها ثلاثة مصطلحات أشار إليها الناقد رسول محمد رسول، وهي: "مصطلح "Métarécit" الفرنسي والذي يعني 'ما وراء الحكاية' أو 'حكاية الحكاية' أو 'الحكي أو الحكاية في حكاية'، ومصطلح "Metafiction" الإنجليزي، بمعنى: 'ما وراء الرواية' أو 'رواية الرواية' أو 'الرواية في الرواية' أو 'الرواية المروية'، ومصطلح "Metanarrative" الإنجليزي أيضا، يعني 'ما وراء السرد'، 'سرد السرد' أو 'السرد المسرود' أو 'سرد في السرد'^٧، هذه المصطلحات أثارت نقاشا وجدلا كبيرا بين النقاد والقراء

١. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢١.

٢. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.2

٣. زكي نجيب محمود، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص. ٢٠٩.

٤. بيتر بروكر، عبد الوهاب علوب، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥، ص. ٣٩٠.

٥. سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص. ١٣٢.

٦. يوسف عطية، براديغم "الميتا" عند حبيب بو هرور، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ٨، عدد: ٥٥، جامعة تبسة، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٨٧.

٧. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٢٣.

لسنوات طويلة^١. وهو يرى أيضا "أنها ظهرت بمجموعة من المصطلحات التي حاولت أن تغطي هذا المفهوم، وهي: ما فوق الرواية، والرواية النرجسية، وتخريفات، والرواية الفائقية، والرواية الانعكاسية، وغيرها"^٢.

أما مصطلح 'الميتاقص' فاستخدمه العديد من النقاد مثل محمد حمد^٣، أحمد خريس^٤ وجميل حمداوي^٥. أما مصطلح 'الميتارواية' فاستخدمه النقاد مثل سعيد يقطين^٦، وأما مصطلح 'الميتاسرد' فاستخدمه بعض النقاد مثل فاضل ثامر^٧ وجميل حمداوي^٨. يطلق محسن جاسم الموسوي على الميتاقص، بثلاثة أسماء: 'رواية النص' و'ما وراء الرواية'، و'الرواية المغيرة'، ويسميه كمال الرياحي بـ'السرد النارسي'، وقد ترجمه محمد عناني إلى 'قصة عن القصة'، أو 'ميتاقصة'^٩، ووقف جيرار جينيت عند مصطلح "سرد واصف"، أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية^{١٠}.

هذا التعدد الكبير في الترجمات يسبب إرباكا للقارئ والباحث. لذلك، كان لا بد لهذه الأطروحة من اختيار مصطلح واحد محدد واعتماده. تعتمد هذه الأطروحة بشكل أساسي على مصطلح "الميتاقص". إنه الأسهل في الترجمة، ويتم تعريب الكلمة الإنجليزية تعريبا صوتيا بسيطا. ويعد هذا المصطلح هو الأكثر دقة وشمولية، فكما يوضح الناقد أحمد خريس، فإن

١. المرجع نفسه

٢. المرجع نفسه، ص. ٩٨

٣. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٩

٤. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢١

٥. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠١٨، ص. ٨

٦. سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، العدد ٧٠/٧١، دار الساق، بيروت، ١٩٩٣، ص. ١٨٩

٧. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٣

٨. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠١٨، ص. ٨

٩. هشام فاروق محمد رسلان، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتا قص عند محمد مستجاب، مجلة سرديات، جامعة دمنهور، دمنهور، ٢٠١٨، ص. ١٢٥

١٠. آمنة بلعلي، المتخيل الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١١، ص. ١٥٧

"القص" مصطلح أشمل يتجاوز "الرواية" ليضم أنواعا قصصية أخرى كالقصة القصيرة^١. ويتمتع المصطلح بقبول أكاديمي واسع، وهو المصطلح المعتمد في دراسات نقدية عربية رائدة كما يظهر في أعمال محمد حمد وأحمد خريس^٢. وأخيرا، يتميز هذا المصطلح بالمرونة اللغوية، وفقا لما يراه أحمد خريس، فهو يتيح إمكانية الاشتقاق مثل صفة "ميتاقصي" بسهولة^٣، مما يجعله الأنسب لبناء التحليل النقدي وتطبيقه في هذه الدراسة.

تعريف الميتاقص

لقد قدم النقاد تعريفات متعددة ومهمة لهذا المصطلح

يقول محمد حمد: "إن الميتاقص بصفته ممارسة روائية للنقد يتفرع إلى مجالات عدة، منها اشتغال الروائي بالنقد عامة، شأنه شأن الناقد واشتغال الروائي بنقد شغله الروائي، أو بما يتخاطب مع هذا الشغل من النقد، وكل ذلك خارج شغله الروائي واشتغال الرواية بالنقد على نفسها، أو على غيرها، أو عليهما معا"^٤. كما يرى فاضل ثامر أنه "رواية عن الرواية أو رواية داخل الرواية مثلما بدا مصطلح نقد النقد مأنوسا ومقبولا لدى القراء"^٥.

يقول جميل حمداوي: "يقصد بالميتاسرد أو الميتاقص ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين الساردين، وتبيان هواجسهم

١. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢٦.

٢. انظر: محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١؛ أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١.

٣. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢٨.

٤. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ١٠.

٥. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٨.

الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام".^١

يقول الناقد رسول محمد رسول: "هو عبارة عن وجود إبداعي متخيل وقد تحولت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكائية من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكائية كالقصص والروايات والمسرحيات، التي تتضمن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد، والناص أو المؤلف، والناشر والنشر والمنشور، والمخطوطات، والملفات، والرسائل، والصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، كفواعل".^٢

تقول باتريشيا واو^٣: "هو انعكاس ذاتي للكاتب المنغمس في دور الناقد، في نصوص قصصية. هو نص نقدي داخل سياق قصصي، يضع نفسه على الحد الفاصل بين القص والنقد، متخذا من هذا الحد الفاصل موضوعا له".^٤ ترى ليندا هتشيون أن الميتاقص هو الرواية عن الرواية، أي الرواية التي تدمج داخلها تعليقا حول هويتها السردية و/ أو اللغوية.^٥ وقال ديفيد لودج^٦ "الميتاقص هو قص القص: أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصصية وإجراءاتها التعبيرية".^٧

ورغم هذه التعريفات المتعددة، فإن الفضل في صياغة مصطلح 'Metafiction' وبدايته يرجع إلى الناقد الأمريكي وليام غاس^٨، وقد صاغه في فصل "الفلسفة وشكل السرد"^٩ في كتاب

١. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٥

٢. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٦

٣. Patricia Waugh

٤. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.2

٥. يوسف عطية، براديفم "الميتا" عند حبيب بوهرور، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ٨، عدد: ٥٥، جامعة تبسة، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٩٦

٦. David Lodge

٧. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٧

٨. William Gass

٩. Philosophy and the Form of Fiction.

"السرد وصور الحياة"^١ الذي نشر سنة ١٩٧٠م. وقد عرّف وليام غاس الميتاقص بقوله "إنه القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة لي طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"^٢.

علاقة الميتاقص بما بعد الحداثة

إن العلاقة بين الميتاقص ومرحلة ما بعد الحداثة هي علاقة وثيقة، حتى أصبح من السمات الفنية والجمالية التي تميز هذه المرحلة. يرى محمد لافي اللويش الشمري أن ما بعد الحداثة كانت رد فعل على الحداثة التي كانت تتجنب الاهتمام المباشر بالتاريخ وتركز على الذات والفن الخالص. أما ما بعد الحداثة، فقد اهتمت بالتاريخ، ولكن ليس بطريقة الرواية التاريخية التقليدية التي كانت تسعى للوفاء بالحقائق، بل بطريقة نقدية^٣.

إن ما بعد الحداثة تقوم باستخدام الميتاقص لأغراض عديدة، حيث يرى أحمد عادل أن الميتاقص هو الأداة التي توظفها رواية ما بعد الحداثة لتفكك السرديات الكبرى (Grand Narrations) مثل التاريخ، والفلسفات الشمولية ولتفضح ادعاءها الزائف عن وجود معان نهائية. إنه يكشف أن "التاريخ" أو "الواقع" ليسا حقيقتين خارجيتين ثابتتين، بل هما تراكيب وهياكل لغوية وسردية نصنعهما بأنفسنا فقط^٤. ويرى محمد محمود الخزعلي أن رواية ما بعد الحداثة، التي يعد الميتاقص سمة ظاهرة فيها، هي سرد يتأمل في ذاته واقفا على الحدود بين

^١. Fiction and the Figures of Life

^٢. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٣٤.

^٣. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.2

^٤. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وأدابها، مجلة علوم اللغات وأدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٢٣.

^٥. أحمد عادل غازي محمود، جماليات الميتاسرد في فنون ما بعد الحداثة، بحوث في التربية الفنية والفنون، مجلد ٢١، عدد ١، ٢٠٢١، ص.

القصة الخيالية والنقد الأدبي، وهي تطرح أسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع، وهو سؤال مركزي في فكر ما بعد الحداثة الذي يرى أن الواقع نفسه مبني بصورة لغوية وسردية^١.

وهذا ما يؤكد بوبكر النية بقوله "إن أدب ما بعد الحداثة يطبق فوضى الوجود المعاصر ويسعى إلى تفكيك الاتفاقيات السردية التقليدية، وذلك من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية تستند إلى الوهم"^٢. ويظهر في رأي فاضل ثامر أن أشكال البناء الميتاقصي في الرواية هي من تمثيلات رواية ما بعد الحداثة في الثقافة العالمية، وهذا يعد ولادة جديدة للسرد الروائي في آفاق سردية جديدة، يتمثل أساسا في الوعي الذاتي المقصود بالكتابة الروائية^٣.

ولعل أبرز شكل من أشكال الميتاقص الذي يجسد هذا الفكر النقدي للتاريخ هو ما يعرف بـ"الميتاقص التاريخاني" أو "الميتاقص التاريخي"، وهو مصطلح صاغته الناقدة ليندا هتشيون^٤. هذا النوع من الروايات، كما يشرحه يوسف عطية، يعيد كتابة التاريخ ليس لتقديم حقيقة تاريخية فقط، بل ليشكك في فكرة وجود حقيقة تاريخية موضوعية. إنه يتعامل مع التاريخ كسردية كبرى، ويقوم بتفكيكها من خلال السخرية، من خلال تأكيد أن التاريخ ليس سوى قصة يمكن أن تروى من جهات متعددة. بذلك، يتحدى الميتاقص التاريخي دائما سلطة التاريخ الرسمي، ويقدمه كأنه أحد أشكال الخيال، ويزيل الحدود بين التاريخي والروائي، وهذا فعل ما بعد حدائي بامتياز^٥.

١. محمد محمود الخزعلي، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة، التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة اليرموك، الأردن، عدد ٢٩، ٢٠١١، ص. ٩٠.

٢. بوبكر النية، ومشري بن خليفة، رواية ما بعد الحداثة وإبدالاتها السردية، جامعة الجزائر، ٢٠٢٠، ص. ١٠.

٣. فاضل ثامر، المبنى الميتا - سردي في الرواية، دار المدى، بيروت، ٢٠١٣، ص. ٧.

٤. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, London, 1988, P. 105

٥. يوسف عطية، براديفم "الميتا" عند حبيب بوهورور، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ٨، عدد: ٥٥، جامعة تبسة، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ١٠٦.

جذور الميتاقص: من التراث إلى ما بعد الحداثة

على الرغم من أن مصطلح "الميتاقص" حديث، فإن جذوره تمتد عميقا في تاريخ الأدب العالمي والعربي. نجد إرهاصات واضحة في أعمال كلاسيكية شككت في العلاقة بين الواقع والخيال، بدءا من الملاحم القديمة مثل رواية "الحمار الذهبي" للكاتب "لوكيوس أبوليوس"^١ وصولا إلى أعمال "سرفانتس"^٢ و"ديدرو"^٣ و"ستيرن"^٤، والتي مهدت الطريق للرواية الجديدة^٥. ونجد في رأي باتريشيا واو أن هذه الأعمال المبكرة تستكشف حدود الرواية كشكل فني جديد، وتلعب بقوانينها قبل أن تستقر هذه القوانين بشكل كامل. كان هؤلاء الكتاب يدركون أنهم يصنعون شيئا جديدا، ولم يترددوا في إظهار هذه الصنعة والتعليق عليها داخل أعمالهم نفسها^٦.

أما في الأدب العربي، فإن الوعي بالصنعة الأدبية لم يكن غائبا عن التراث. فقد ظهرت ملامح هذا الوعي مبكرا، كما رأى محمد حمد، في مقدمات القصائد الجاهلية، وفي النقاشات النقدية داخل النصوص العباسية، وتجلّى بأرقى صورته السردية في "المقامات" وفي الحكايات الإطارية لـ "ألف ليلة وليلة"^٧. وقد انتقل هذا الإرث إلى الرواية العربية الحديثة، بدءا من "القصر المسحور" لتوفيق الحكيم وطه حسين^٨، وصولا إلى الرواية المعاصرة التي توسعت في توظيف هذه التقنية^٩.

^١. Lucius Apuleius

^٢. Miguel de Cervantes

^٣. Denis Diderot

^٤. Laurence Sterne

^٥. انظر: فاضل ثامر، المبنى الميتا - سردي في الرواية، دار المدى، بيروت، ٢٠١٣، ص. ٩؛ خالد صكبان حسن، الميتا سردي في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي المجلد ٤٧، العدد ٢-١، ٢٠١٩، جامعة البصرة، ص. ١٢٥

^٦. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.

63

^٧. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٢٩، ٣٩، ٤٠، ٤١

^٨. المرجع نفسه، ص. ٥٢، ٥٣

^٩. انظر: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٠٦، ١٠٩؛ محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٥٠، ٥١، ٥٢

أصبح الميتاقص أكثر نشاطا وانتشارا في النصف الثاني من القرن العشرين. حسب الناقد رسول محمد رسول، الميتاقص قد تطور بالتزامن مع ظهور نظريات نقدية. عمل العديد من النقاد الغربيين المشهورين مثل موريتز كولدستين^١، وفكتور شك洛夫سكي^٢، وجورج دوهاميل^٣، وجيرار جينيت^٤، ووليام غاس وغيرهم على بناء هذه النظريات وتطويرها. وقد ساهم هؤلاء النقاد في تحليل هذا الفن وتوضيح أفكاره في الثقافة الغربية^٥.

ويُفهم من أقوال محمد حمد أن الميتاقص في هذا العصر هو نتيجة لأفكار عالمية كبيرة تعرف بفترة الحداثة وما بعد الحداثة. في هذا النوع من الأدب، لا تكون القصة منعزلة عن الواقع، بل هي مرآة تعكس ثقافة المجتمع وأحداثه وطريقة تفكير الناس. جاءت فترة ما بعد الحداثة كثورة على كل ما هو قديم وتقليدي. تميزت هذه الفترة بالمرونة والتعقيد وكسر القواعد المألوفة، فكانت مليئة بالغموض والتمرد والتعددية. هذه الثورة الفكرية لم تبدأ فجأة، بل كانت لها جذور قديمة، مثل حركة الرواية الجديدة في فرنسا، كما تأثرت بالتغيرات السياسية والفكرية السريعة في العالم. قد يبدو أن هذا الأسلوب الأدبي يدعو إلى هدم كل شيء: التاريخ، الواقع، وحتى الهوية الشخصية، مما يخلق شعورا بعدم الثبات. وهذا الهدم ليس حقيقيا، بل هو تغيير في شكل وأسلوب الكتابة. الهدف منه هو جعل القارئ يتساءل ويفكر في العلاقة المعقدة بين الخيال والواقع، وكيف يمكن لهما أن يمتزجا^٦.

يستنتج من خلال هذا الفصل أن "الميتاقص" هو مصطلح لوصف الأعمال الأدبية التي تتحدث عن نفسها وعن عملية كتابتها. وقد تبين أن هذه الظاهرة الأدبية ليست وليدة هذا

^١. Moritz Goldstein

^٢. Viktor Shklovsky

^٣. Georges Duhamel

^٤. Gérard Genette

^٥. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015، ص. ١٤، ١٥.

^٦. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٤، ١٥

العصر، بل لها جذور عميقة في التراث، لكنها تطورت لتصبح سمة أساسية لأدب ما بعد الحداثة؛ فهي لا تكتفي بسرد الحكاية، بل تتعمد كسر وهم الواقع وكشف صنعة الكتابة أمام القارئ، باعتبارها وسيلة ذكية لمساءلة التاريخ والواقع، وكشف الحدود المتداخلة بين ما هو حقيقي وما هو خيالي.



الفصل الثاني

آليات الميتاقص وأشكاله وأنواعه

يناقش هذا الفصل دراسة الآليات والأشكال التي يتجلى من خلالها الميتاقص في النص الروائي. يبدأ الفصل بآليات الميتاقص انطلاقاً من "عتبات النص" أو النصوص الموازية المحيطة بالمتن، وكيفية توظيفها كإشارات أولى للميتاقص، ثم ينتقل إلى آليات داخل المتن السردية لتحليل الطرق التي تقوم بتذكير القارئ بأنه يقرأ قصة مصنوعة خيالية. كما يستعرض الفصل أشكال البناء الميتاقصي وصولاً إلى تصنيف الميتاقص إلى أنواعه الرئيسية: الصريح، والضمني، ثم الميتاقص التاريخي، لتوضيح كيف تكشف الرواية عن ذاتها كعمل مصنوع.

آليات الميتاقص

تقوم الروايات الميتاقصية بتنبيه القارئ إلى أنه يقرأ قصة مصنوعة وليست واقعة حقيقية عبر مجموعة من الآليات. وتنقسم هذه الآليات إلى قسمين: الآليات في عتبات النص، والآليات داخل المتن الروائي.

١) آليات الميتاقص في عتبات النص

عندما تُقرأ رواية، فإن أول ما يواجهه القارئ ليس المتن السردية، بل مجموعة من العناصر التي تحيط بها. هذه العناصر، التي يسميها النقاد مثل جميل حمداوي "عتبات النص" أو "النص الموازي"، تشمل كل شيء من اسم المؤلف على غلاف الرواية إلى آخر كلمة في الهوامش^١. في كتابات الميتاقص، كما يرى محمد حمد، لا تكون هذه العتبات مجرد زخرفة أو معلومات إضافية، بل هي تخبر عن تحدث النص عن نفسه وعن كيفية تشكيله حتى قبل أن يبدأ السرد.

١. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردية في القصة القصيرة بالمغرب، ص ٣١

إنها تمثل المستوى الأول الذي يمارس فيه الكاتب وعيه الذاتي بالكتابة، ويوجه القارئ للدخول في عالمه الخاص^١.

تري حسينة فلاح أن جيران جنيت^٢ حدد هذه العتبات بوصفها خصائص تعد أولى الخطوات التي تساعد على اقتحام النص. وقسمها جيران جنيت إلى النص الموازي الداخلي والنص الموازي الخارجي^٣. وهذه العتبات أو النصوص الموازية تعد آليات للميتاقص في عدة مواضع، منها:

- اسم المؤلف: توقعات ما قبل القراءة: إن مجرد وجود اسم كاتب معين على الغلاف قد يكون أول إشارة ميتاقصية. يورد محمد حمد مثالا على ذلك، عندما يرى القارئ اسما مثل "إدوار الخراط" أو "أحلام مستغانمي"، فإنه يتوقع نصا تجريبيا وغير تقليدي. هذا التوقع كان مبنيا على معرفة القارئ بأسلوب الكاتب. ويشير محمد حمد إلى أن اسم المؤلف هنا لا يعرف بهوية الكاتب فقط، بل يعمل على أن يحدد نوع القراءة. بالنسبة للكاتبات مثل أحلام مستغانمي، يكتسب الاسم بعدا إضافيا، حيث يصبح رمزا للكتابة النسوية وقضاياها، ويضيف طبقة أخرى من المعنى قبل قراءة كلمة واحدة من الرواية^٤. يرى نضال عبد الجبار أن القارئ يهتم اسم المؤلف جدا، وهو يحدد أهمية النص الروائي من خلاله، ويشير إلى رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط، عندما يقرأ القارئ هذا الاسم الذي يرتبط بالتمرد على الواقعية الاجتماعية، سيتوقع أن يكون النص مكثفا بانشغالات فكرية واجتماعية وسياسية^٥.

^١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٧٤، ٧٥

^٢. Gérard Genette

^٣. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٤٢، ٤٣

^٤. Mohammad Hamad, Athar Haj Yihia, SELF-REFLECTIVE WRITING- META-FICTION IN MODERN ARABIC LITERATURE: THE CASE OF AHLAM MOSTEGHANEMI'S "DELICIOUS AS A SEPARATION", European Journal of English Language and Literature Studies, Vol.9, No.4, 2021, P. 18

^٥. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتاسردي في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد ٤٢، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩، ص. ١٤٢٢

• **العنوان: مفتاح العالم السردي:** يمثل العنوان عتبة مهمة وواضحة. في الروايات التقليدية، يلخص العنوان القصة أو يشير إلى بطلها. أما في روايات الميتاقص، يتحول العنوان إلى نص قصير يعلن عن ذاته، ويجعل القارئ يسأل عنه ويقدم له مفاتيح تأويلية. ترى حسينة فلاح أن العنوان أولى العتبات النصية التي تلفت انتباه القارئ، وتنقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم المتخيل.^١

تشير حنان مرزاقة إلى العناوين الفرعية لرواية أحلام مستغانمي "شها كفراق"، مثل "أكتب كأن لا أحد سيقراً"، "أكتب رسائل.. واحتفظ بها لنفسك"، "القراء أحرار بما يقرؤون.. والكاتب مكبل بما يكتب"، "رسائل لن تقرأها كميليا"، "الأدب لا يحب السعادة، فالسعداء لا وقت لهم للكتابة"، و"الكتابة هي الوهم الكبير بأننا لم ننس"، وترى أن هذه العناوين تعبر عن تحرر الكتابة، والقيود التي تحبس الكتابة الروائية، ومشاعر الكاتبة، ووعي الكاتبة بالتجريب الروائي، وهموم الكتابة التي يمر بها الكاتب.^٢ يقوم علي بن عتيق المالكي بتحليل عنوان رواية "وحي آلة كاتبة" التي كتبها يوسف كرماس، ويرى أن العنوان يقوم بأربع وظائف، وهي: التعينية والوصفية والإيحائية والإغرائية. ومن هنا يمكن للقارئ أن يستوضح العلاقة بين العنوان والبعد الميتاقصي للنص والتكهن بأفق الانتظار.^٣

• **الغلاف: الصورة التي تتكلم:** صورة الغلاف ليست تزيينا للكتاب فقط، بل هي نص بصري يشارك في بناء المعنى. يرى جميل حمداوي أن غلاف الرواية قد يكون مثل فقرة تغري القارئ باقتحام طيات الكتاب.^٤ في رواية "شها كفراق"، نجد صورة ريشة، وهي

١. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٤٨.

٢. حنان مرزاقة وعيسى مدور، صورة الميتاسرد في رواية 'شها كفراق' لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٣، العدد-

١، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٢٠، ص. ٩١٩.

٣. علي بن عتيق المالكي، الميتاسرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماس أنموذجا، المجلة العلمية

بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٦٣٩.

٤. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص - ١٤.

أداة كتابة تقليدية تحيط بحرف الألف من كلمة "الفراق"، وتتحول هذه الريشة تدريجيا إلى سرب من الطيور التي تحلق بعيدا. ترى حنان مرزاقة أن هذه الصورة هي تلخيص بصري لرسالة عن تحرر الكتابة أو رسائل عبر وسائل التواصل الاجتماعي^١. اللون الأزرق للريشة يشير أيضا إلى لون الحبر، مما يؤكد أن الموضوع هو الكتابة نفسها. إن صورة الغلاف هنا هي خطاب ميتاقصي صامت، يقدم للقارئ رؤية الكاتبة النقدية لتجربتها قبل أن يقرأها.

ويشير علي بن عتيق المالكي إلى غلاف رواية "وحي آلة كاتبة" كأنه من عتبات الميتاقص، هناك صورة محبرة وريشة وصورة مخطوطة لأحرف عربية ورسم لآلة كاتبة وفنجان قهوة، كلها ترمز إلى عملية الكتابة والتصورات المصاحبة لها^٢. وهو يشير أيضا إلى الغلاف الأخير، حيث يروي السارد عن عادات الكتابة عند همنجواي^٣ ليؤكد طريقة الكتابة التي يقف فيها السارد، ويرى علي بن عتيق أنه ملمح ميتاقصي^٤. وتشير حسينة فلاح إلى صورة الغلاف في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، موضحة أنها تحمل صورة سرير فارغ من صاحبه، مما يدل على تنقل البطل من سرير الأول إلى سرير المنفى. لذلك يتساءل القارئ عن طبيعة العلاقة بين نص الرواية وهذه الصورة^٥.

ويرى نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي أن للألوان والرسوم في أغلفة الكتب أهمية كبيرة في المبنى الميتاقصي، وهو يشير إلى مثال واضح في غلاف رواية "رامة والتنين"

١. حنان مرزاقة وعيسى مدور، صورة الميتاسرد في رواية 'شهباء كفراق' لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٣، العدد-

١، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٢٠، ص. ٩١٨

٢. على بن عتيق المالكي، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٦٣٩

٣. Hemingway

٤. على بن عتيق المالكي، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٦٤٦

٥. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٦٥، ٦٦

لإدوار الخراط، فيه صورة لشخصين على الفرس وتنين ينفث النار، التي تمثل الشخصيات في الرواية، وتشكل سندا بصريا له وجود نفعي داخل الرواية^١.

• اللون الأدبي (المؤشر الجنسي): إن تحديد جنس العمل الأدبي بكلمة "رواية" أو "القصة" على الغلاف، كما ترى حسينة فلاح، هو مؤشر جنسي، ليخبر القارئ الجنس الذي ينتمي إليه هذا النص الأدبي^٢، وكما يسميه محمد حمد بـ'الجانر' (بمعنى النوع الأدبي) أو 'اللون الأدبي'، ويعدّه فعلا ميتاقصيا في 'مستوى ما قبل النص'^٣. يشير علي بن عتيق إلى غلاف "وحي آلة كاتبة"، فيه كلمة "رواية" المكتوبة التي تدل على جنس العمل الأدبي، ويرى أنها جزء من الميتاقص^٤.

• الإهداء: يعد الإهداء من النصوص الموازية، كما في دراسات جيران جينيت^٥. يتحول الإهداء في الرواية الميتاقصية من مجرد لفظة شخصية إلى جزء من البناء الفني للنص. كما ترى حسينة فلاح، يمكن أن يكون الإهداء موجها لشخصيات خيالية، أو للقارئ نفسه، أو حتى لشخصيات حقيقية لها علاقة بفعل الكتابة. وهي تشير إلى رواية "ذاكرة الجسد"، توجه أحلام مستغانمي الإهداء إلى شخص يسمى مالك حداد، وإلى والدها. وترى أن هذا الإهداء يفتح مجالا واسعا للقارئ لطرح فرضيات وتعاليق ما يتعلق بالرواية، ويجعله يتساءل عن علاقة هؤلاء الأشخاص بالكائنات داخل الرواية^٦. يشير

١. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبني الميتاسردي في رواية رامة والتنين لادوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد ٤٢، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩، ص. ١٤٢٣

٢. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٦٧، ٦٨

٣. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٢٤

٤. علي بن عتيق المالكي، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٤٣٩

٥. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٢٤

٦. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٧٠

محمد حمد إلى الإهداء في رواية "المحاكمة"، قول المؤلفة ليلى عثمان في الإهداء: "إلى الإخوة الذين رفعوا الدعوى ضد كتاباتي. وأدانوا أدبي. إليهم مع الشكر الجزيل. فقد كانت "دعواهم" حافزا لولادة هذا العمل الأدبي. ليلى العثمان"، ويرى محمد حمد أن هذا الإهداء يعكس تسامح الكاتبة، ويحيل إلى الكتابة والأدب، وينقل مركز الانتباه من معاناة شخصية إلى نقاش حول موضوع الكتابة وموقف القراء^١.

• الاستهلال: هو كلمات قصيرة من المؤلف، وقد تحيل إلى طبيعة النص كصناعة أدبية. وقد تكون أقوالا عن تمثل تصورات الكاتب أو نصيحة إلى القراء أو نحو ذلك. يشير محمد حمد إلى مثال له من رواية "يالو" لإلياس خوري من قول الكاتب في المستهل: "الأحداث والشخصيات والأماكن والأسماء في هذه الرواية هي من صنع الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها وأسمائهم وبين أناس حقيقيين، أو بين أماكنها وأحداثها، وأماكن وأحداث حقيقية، فلن يكون ذلك إلا محض صدفة، ومن غرائب الخيال، وخاليا من أي قصد"^٢. ويرى محمد حمد أن هذا الاستهلال يدل على حرص المؤلف على ألا يساء فهم قصده، وهذا أيضا تأويل الكاتب لنصه^٣. وهذا الاستهلال يعلن صراحة أن هذه الرواية عمل خيالي.

• التصديرات والمقتبسات: حوار النصوص: التصدير، وهو الاقتباس الذي يوضع في بداية الرواية أو في بداية كل فصل، هو أداة ميتاقصية بامتياز. إنه يضع النص في حوار مباشر مع نصوص أخرى، ويقدم للقارئ إطارا نظريا أو فلسفيا لقراءة العمل. ويرى

^١ . محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية.

٢٠١١، ص. ٨٥

^٢ . المرجع نفسه، ص. ٨٢، ٨٣

^٣ . المرجع نفسه، ص. ٨٣

جميل حمداوي أن الهوامش والملاحظات والتعليقات والمقتبسات تحول القصة إلى الميتاقص^١.

تشير حسينة فلاح إلى ثلاثية أحلام مستغانمي، التي تمتلئ الفصول بمقتبسات من كتاب وشعراء وفنانين عالميين. هذه المقتبسات لا تزين النص فقط، بل تعمل كشروح وتعليقات على الأحداث، وتكشف عن ثقافة السارد الذي هو كاتب أو فنان، وتؤكد أن هذا النص ليس عالما مغلقا، بل هو جزء من شبكة واسعة من النصوص الأخرى^٢. على سبيل المثال، عندما تبدأ رواية "عابر سرير" باقتباس للروائي الفرنسي إميل زولا يقول فيه: "عابرة سبيل هي الحقيقة"، فإنها لا تقدم حكمة عامة فقط، بل تعلق بشكل مباشر على عنوان الرواية نفسها، وتؤسس لموضوع البحث عن الحقيقة الذي سيخوضه أبطالها^٣. ويشير علي بن عتيق إلى رواية "وحي آلة كاتبة"، أن الفصول الثمانية عشر تأتي متبوعة باقتبسات لبعض الكتاب المعروفين وللسارد أيضا. والسارد يشارك أحيانا صفحة عناوين الفصول للبطل^٤.

- الهوامش: يلجأ بعض الكتاب إلى الهوامش في كتابتهم الميتاقصية، كفعل نقدي للسرد. سواء أكانت الهوامش صحيحة أم وهمية، ينشغل الكتاب بدلالاتها الفنية^٥. يقول محمد حمد: "من يقرأ هذه الهوامش يلاحظ أنها تخدم وظائف مختلفة: فهي تفسر وتؤول مفردات في اللغة، وقد تحدد معطيات حول عناصر العمل كالمكان والزمان والشخصيات، وقد تعبر عن موقف ميتالغوي أو ميتاقصي، وقد تحيل إلى أعمال لنفس

١. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٣٣

٢. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٨٣

٣. المرجع نفسه

٤. علي بن عتيق المالكي، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٦٤٣

٥. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٧٠

الكاتب أو كاتب آخر، وقد توضع لمنع التباس القارئ من اتخاذ موقف معين من الكاتب أو النص، وغيرها الكثير من الغايات والوظائف^١. وهو يرى أيضا أن الهوامش تظهر غالبا رغبة الكاتب في توجيه القارئ لفهم النص كما يقصده هو. لكن أحيانا، تستخدم هذه الهوامش كتجربة جديدة في الكتابة، فتصبح جزءا من القصة نفسها أو نصا موازيا لها^٢.

يشير محمد حمد إلى هامش من رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" لإبراهيم درغوئي، "طولقة: واحة بالجنوب الجزائري شبيهة حد التماثل بالأمكنة التي تقع فيها أحداث هذه الرواية"، ويرى أنه تلميح واضح للمكان. ويشير محمد حمد إلى هامش من "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي: "الجمل المكتوبة بخط مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب"، ويرى أن المؤلفة تمنع المتلقي من اتخاذ موقف سلبي منها كالسرقات الأدبية^٣. ويشير إلى أمثلة أخرى ليثبت أن الهوامش قد تستخدم في الميتاقص للملاحظة التفسيرية، للتفكير بصوت عال بسيرة الكتابة، للإشارة إلى زمن الرواية وزمن كتابتها، وللامتداد لأحداث الرواية^٤. ويرى أيضا أن الهوامش متن مواز للرواية، ويشير إلى هامش في رواية "حي" لرجاء عالم، وهو يقول: "القارئ يواجه في هذه الحالة نصين متوازيين، ولكل نص سياقه حركته، وإن كان المتن يتعالقان على مستوى الشخصيات والأحداث والأفكار المركزية والدلالة العامة، كل متن يشكل إضاءة وتبئيرا بالنسبة لل متن الذي يوازيه في كيفية القراءة واستراتيجية البداية"^٥.

١. المرجع نفسه، ص. ١٧١.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٧١.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٧٢.

٤. المرجع نفسه، ص. ١٧٢، ١٧٣.

٥. المرجع نفسه، ص. ١٧٣.

إن عتبات النص في الرواية الميتاقصية هي الفضاء الذي تعلن فيها النصوص عن وعيها بذاتها وبصنعتها. إنها دعوة للقارئ للمشاركة في التأمل في ماهية القصة، وفي العلاقة المعقدة مع اللغة والعالم الذي تشكله.

آليات الميتاقص في داخل المتن السردي

توجد آليات الميتاقص في داخل السرد كما يلي:

تدخل المؤلف ومخاطبة القارئ:

في الرواية التقليدية، كان الكاتب مثل ساحر يحاول أن يجعل القارئ ينسى وجوده تماماً وينغمس في عالم القصة وكأنها حقيقة. أما في كتابة الميتاقص، كما يرى محمد حمد يلجأ بعض الكتاب لمخاطبة القارئ مباشرة في رواياتهم. أحياناً، يفعلون ذلك ليكسروا حاجز الخيال ويؤكدوا أن ما يقرأه القارئ هو مجرد قصة، وفي أحيان أخرى، يكون الهدف هو جذب القارئ للتفاعل مع الأحداث والتعاطف مع الشخصيات، أو حتى استفزازه وتحدي توقعاته^١.

يستشهد خالد صكبان حسن بمثال في رواية "ترسترام شاندي" للكاتب الإنكليزي لورنس ستيرن حيث يتدخل المؤلف غير مرة خلال مجريات السرد مخاطباً القارئ مباشرة، أو محيلاً إياه على صفحات سابقة من نصه الروائي^٢. ويأتي محمد حمد بمثال من رواية "المتشائل" لإميل حبيبي، تستخدم عبارات مثل "قلت لك إنك لم تحس بي أبداً، يا محترم" و"قبل أن أخرج، عفواً يا أستاذ. بل قبل أن أروي لك ما جرى لي" لإبقاء القارئ منتبهاً، هذه الطريقة تجعل القارئ شريكاً في بناء معنى الرواية^٣. وهو يأتي بمثال من رواية "يحدث في مصر الآن" ليوسف القعيد،

١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ١٢٣.

٢. د. خالد صكبان حسن، الميتا سردي في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٧، العدد ١-٢، ٢٠١٩، ص. ١٢٥.

٣. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ١٢٤.

يبدأ الكاتب الرواية بمخاطبة القارئ مباشرة قائلاً: "بمجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً، عما يحدث في مصر الآن". يعلن الكاتب وعيه بأن ما يكتبه رواية وأن القارئ شريك في عملية الخلق الأدبي. ويعد هذا الخطاب كسراً للإيهام بالواقع وتأكيداً للطبيعة الورقية للعمل^١.

وهذا يوجد أيضاً في رواية "القصر المسحور" لطله حسين وتوفيق الحكيم، كما أشار أحمد خريس إلى أن الراوي يخاطب القارئ "أظنك أيها القارئ العزيز غير محتاج إلى أن أصف لك ما أدركني من الدهش، وما أدرك صاحبي من الدهول....."^٢، ويشير روح الله مطلبي إلى أن في رواية "التجليات" يخاطب مؤلفها جمال الغيطاني القارئ بـ "أيها القارئ الحميم، هذا جزء من كل ما أوردته..... ارفع البصر حذق إلى الشرق ستراه، لا تمل النظر..." وفي موضع آخر يقول "أعلم أيها المتلقي الفطن أنني ضعيف أضعف مما تتصور..... لكنني أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي عني...."، وهذه التقنية تزيد من انتباه القارئ بأن النص الذي يقرأه هو من عالم التخيل وليس من الحياة الواقعية^٣. ويشير جميل حمداوي إلى "ملهاة كازيمودو" لعبد الحميد شكيب، يخاطب الراوي القارئ "انتظر أيها المتلقي قليلاً خلف الجدار حتى تتراءى لك بلورية أو قاتمة ... أرهف سمعك إذا كنت مستمعاً.... عفوا متلقياً نظيفاً..."^٤.

إن هذا التدخل المقصود، الذي يكسر إيهام الواقع، كما ترى باتريشيا واو هو من أبرز سمات الميتاقص، حيث تتحول الرواية من مجرد حكاية تروى إلى حوار مفتوح بين المؤلف والنص والقارئ^٥.

١. المرجع نفسه، ص. ٥٠.

٢. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٠٥، ١٠٦.

٣. روح الله مطلبي وآخرون، جماليات ما وراء القص في الرواية ما بعد الحداثة ("التجليات" و"ملكان عذاب")، العدد ٢، ٢٠١٧، ص. ٢٦٧، ٢٦٨.

٤. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٢٥.

٥. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.

حضور المؤلف شخصية في الرواية:

يحضر المؤلف في بعض الأحيان في نصه كشخصية من شخصيات الرواية، باسمه الحقيقي أحيانا أو تحت قناع شخصية روائية تشبهه. في هذه الحالة، تختلط الحدود بين الواقع والخيال، وبين السيرة الذاتية والرواية، مما يربك القارئ ويجعله يتساءل عن طبيعة ما يقرأ. هذه التقنية تجبر القارئ على التفكير في علاقة الكاتب بعمله.

حسب رأي محمد حمد فإنه يوجد في رواية "القصر المسحور" لتوفيق الحكيم وطه حسين، حيث يظهر الكاتبان كشخصيتين في الرواية، حيث يتم التحقيق معهما ومحاكمتهما من قبل أبطال القصة. ففي رواية "خشخاش" لسميحة خريس، تلتقي شخصية الجنية والرواية كاتبة الرواية ويدور الحوار بينهما^١. هذا الظهور المباشر للكاتب يمنع القارئ من الاندماج بشكل كامل في عالم الرواية بتداخل الواقع بالخيال ويدفعه للتفكير في طبيعة عملية الإبداع الأدبي. ففي رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" لفاضل العزاوي، كما يرى محمد حمد، يظهر الكاتب بشكل صريح في سياق يثير السخرية داخل الرواية: "الكلب الذي نهش بنطلون فاضل العزاوي عند بوابة نادي كلية التربية"، ويتدخل المؤلف في قول الراوي، وهو يقول: "قال مؤلف الرواية ثمة رجل إضافي سيكون موجودا على الدوام ليروي القصة. موت المدينة لا يعني نهاية الرواية"^٢.

ولا يقتصر الأمر على ظهور المؤلف باسمه الصريح، بل قد يظهر في صورة الشخصية أو الراوي الذي تكون أفكاره وانشغالاته هي نفسها أفكار المؤلف. يشير نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي إلى رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط، أن أفكار المؤلف تتداخل عبر الحوار بأقوال شخصية ميخائيل، لدرجة يصعب معها الفصل بين صوت الشخصية وصوت المؤلف. هذا التماهي هو شكل من أشكال الحضور المتعمد للمؤلف داخل نصه^٣. وتشير آمنة شاوي إلى رواية

١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ١٢٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٣.

٣. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتاسردي في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد ٤٢، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩، ص. ١٤٢٨، ١٤٢٩.

"ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، إلى أن الراوي في الرواية هو انعكاس للمؤلف واسيني الأعرج نفسه. فالصعوبات التي يواجهها الراوي في بحثه عن مخطوطة "مي زيادة" هي نفسها الصعوبات التي واجهها الروائي في الحقيقة. يتجلى هذا بوضوح في مهنة الراوي وعمله في المكتبة الوطنية الفرنسية للمخطوطات، وهو ما يتطابق مع خلفية المؤلف^١.

وعي الشخصيات بكونها شخصيات ورقية:

تتصرف الشخصيات كما لو أنها تعرف أنها مجرد كائنات من ورق وحبر داخل القصة. قد تتحدث الشخصية عن مؤلفها، أو تشكو من مصيرها الذي رسمه لها، أو حتى تتمرد عليه وتحاول تغيير مسار القصة. هذا الوعي الذاتي للشخصيات يفضح كونها مجرد أدوات في يد الكاتب ويمنع القارئ من التعامل معها كأشخاص حقيقيين.

يشير محمد حمد إلى شكل من أشكالها في رواية "القصر المسحور" لتوفيق الحكيم وطه حسين تقوم شخصيتا شهرزاد وشهريار، وهما شخصيتان من عالم "ألف ليلة وليلة"، باختطاف المؤلف توفيق الحكيم ومحاكمته. وفي المحاكمة، يعترض شهريار على الصورة التي رسمها له الحكيم^٢. وهو أيضا يشير إلى رواية "النجوم تحاكم القمر" لحنا مينه، أن الشخصيات الروائية تقوم بمحاكمة مؤلفها على الطريقة التي رسم بها مصائرها، وتطالب بإعدامه لأنه قتل إحدى الشخصيات في رواية سابقة^٣. ويشير جميل حمداوي إلى "المحاكمة" للسعدية باحة أن سارد القصة يلجأ إلى الانتفاض والثورة على الكاتب المتسلط، ومحاكمته قضائيا أمام قاضي التحقيق، لأن الكاتب كان يفرض عليه مجموعة من الأفعال التي لا تناسبه أخلاقيا، وقد لا

١. أمنة شاي، الميتاقص في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة ٨ مي ١٩٤٥ قامة، ٢٠١٨، ص. ٥٤، ٥٥.

٢. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٥٣، ٥٤.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٢١.

يطبقها بشكل من الأشكال، ولاسيما إذا كان ساردا له ضمير حي صادق^١. هذا التمرد يجعل عالم الرواية يبدو مسرحا تكشف فيه فكرة الصناعة السردية أمام الجمهور.

كشف عملية الكتابة والبناء السردية:

يقوم الكاتب هنا بفضح ورشته الإبداعية أمام القارئ، حيث يناقش داخل الرواية نفسها صعوبات الكتابة، أو كيف اختار بداية القصة، أو التردد بين نهايات مختلفة. قد يلجأ أيضا إلى استخدام الهوامش والتعليقات الجانبية التي تشرح أسلوبه أو تعلق على الأحداث. كما أشار جميل حمداوي إلى قصة "ملهاة كازيمودو" لعبد الحميد شكيب، يبدأ السارد نصه بالتساؤل: "لنبدأ... عفواً لأبدأ ولكن من أين وكيف؟ هل الكتابة سهلة إلى هذه الدرجة؟"^٢. ويشير أيضا إلى أن إدريس اليزامي قام باستحضار القارئ الافتراضي، ورصد عوالم الكتابة وطقوسها، وطريقة بناء البداية أو المقدمة السردية في "رحيل اللونجة" حيث يقول: "وحاولت جاهدا أن أجد مقدمة للعمل أشدك بها لمتابعة هذا الهوس. لكنها استعصت على رغم أنني بدلت الفضاء..."^٣. هذا التردد والتفكير بصوت عال حول عملية الكتابة نفسها يضع القارئ في قلب عملية الإبداع، ويزيل الوهم بأن القصة تروي نفسها بشكل طبيعي وتلقائي.

ويشير شهرام دلشاد إليه بمثال في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، يقوم الكاتب بتبيين مسيرة الحكي وصناعية الرواية والأحداث والشخصيات والأحداث الروائية ويقوم بكتابة تعليقات حول ما يكتب ويسرد. وهو يقوم بتجميع ما سرد حتى الآن ونقده وتقييمه في بداية الفصول وخواتمها، كما في بداية الفصول ليوجه المتلقي ماذا سيحدث وسيروى^٤. وتشير إليه حنان مرزاق بمثال في رواية "شها كفراق" توضح أحلام مستغانمي عملية كتابة الرواية حول

١. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠١٨، ص. ٥٩.

٢. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٢٨.

٣. المرجع نفسه، ص. ٢٩.

٤. شهرام دلشاد، الميتاروائي ومؤثراته في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية،

كرج، إيران، العدد ٤٣، ٢٠٢١، ص. ٤٨، ٤٩.

هذه الرواية، تقول: "لدي فكرة جميلة.. سأكتب عن الفراق... لا أدري بعد.. سيتضح لي الأمر أثناء الكتابة... كل كتاب رواية.. في ذهني روايات كثيرة جميلة، سأكتبها حال إنهائي هذا الكتاب.. إنني أحمله في ذهني منذ سنوات، لن أستطيع الكتابة إن لم أنجزه"^١.

الراوي الواعي بصنعتة:

في أحيان أخرى، لا يظهر المؤلف بشخصه، ولكنه يترك بصمته واضحة من خلال الراوي الواعي بصنعتة. كما يرى أحمد خريس، هذا الراوي لا يكتفي بسرد الأحداث، بل يعلق عليها، ويناقش خياراته السردية، ويكشف للقارئ عن حيله وتقنياته، يتحدث إليه مباشرة أو يسخر من توقعاته، يتحدث عن طبيعة دوره كخالق للقصة وعن علاقته بشخصياته^٢. إنه يتصرف كناقذ داخل الرواية، يحلل عمله أثناء قيامه به. يشير جميل حمداوي إلى مثال لذلك، أن جمال الدين الخضير في "الرحالة البرغوث" يقوم بعملية نقدية تتعلق بعالم الكتابة، حصرها الكاتب في توثيق الأحداث في شكل بحث وتحقيق، وكسر الأزمنة، وتنويع الفضاءات القصصية، وتدمير البناء السردية، وتحريض الشخصية على الثورة على الكاتب^٣.

يقدم خالد صكبان حسن مثالا من رواية "امرأة الضابط الفرنسي" لجون فاولز، أن الراوي يعترف أن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا يمكن معها أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة، وليس لها صلة بفن الرواية^٤. ويشير فاضل ثامر إلى مثال آخر من رواية "الراووق" لعبد الخالق الركابي، حيث يعترف الراوي بأنه يشرع بعمله بتدوين القسم السابع من المخطوطة الذي تتشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ. وهذا إشارة مهمة إلى أن النص

١. حنان مرازقة وعيسى مدور، صورة الميتاسرد في رواية 'شهباء كفراق' لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٣، العدد-

١، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٢١، ص. ٩٢٤

٢. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٤

٣. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠١٨، ص. ٢٧

٤. خالد صكبان حسن، الميتا سردية في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي المجلد ٤٧، العدد ١-٢، مركز دراسات البصرة والخليج

العربي، جامعة البصرة، ٢٠١٩، ص. ١٢٥

الراهن هو نص ورقي تخيلي لا علاقة له بالمرجع الواقعي أو التاريخي^١. هذا يفضح الطبيعة المصطنعة للقصة ويؤكد أن الراوي هو المتحكم في مصائر شخصياته. ويقدم شهرام دلشاد إلى رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، يتصرف الراوي كمخرج الأفلام والبرامج السينمائية، يقول في اللقطة الأولى: "منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها"، وهو أيضا يذكر كيفية تقديم الحكاية السردية وإطارها في ثنايا النص^٢، ويقوم أيضا بكتابة تعليقات حول ما يكتب ويسرد

الراوي غير الموثوق به:

الراوي أو السارد هو الذي يروي الأحداث في القصة أو الرواية. وهو يوجد في الروايات التقليدية في شكل شخص عليم بكل شيء عما يحدث داخل القصة. ولكن الميتاقص لا يشترط أن يكون الراوي عليما بكل شيء. يرى أحمد خريس أنه أحد النتاجات السردية في القرن العشرين، وهو على خلاف الراوي العليم بكل شيء، يأخذه القارئ بالحدز والتشكك، لأنه قد يقوم بخداع القارئ، وخداع ذاته أحيانا^٣. وفي هذا السياق، يرى محمد حمد أن استبدال الراوي العليم الواحد برواة متعددين يهدف أحيانا إلى تقويض فكرة الحقيقة الواحدة؛ حيث يقوم الرواة بإنكار آراء بعضهم البعض حول نفس الحدث، مما يحطم يقين القارئ ويجعله أمام روايات متناقضة لا يمكن الوثوق بأي منها بشكل مطلق^٤.

وللتوضيح، يورد فاضل ثامر مثالا من رواية "امرأة الضابط الفرنسي" لجون فاولز، يعترف فيها الراوي صراحة بعدم مصداقيته قائلا: "أنا لا أعلم. وهذه القصة التي أحكيها هي

١. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٩٤.

٢. شهرام دلشاد، الميتاروائي ومؤثراته في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران، العدد ٤٣، ٢٠٢١، ص. ٤٧.

٣. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٤.

٤. د. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ١٧.

مجرد خيال... وإذا ما كنت أظاهر حتى الآن بأني أعلم... فذلك لأنني كنت أكتب"^١. ويشير عباس عبد جاسم إلى أن الراوي في رواية "الهؤلاء" لمجيد طوبيا يعترف للقارئ بأن هذه الرواية "لا أساس لها من الصحة"، ويقول صراحة: "إن شخصية الراوي -والذي هو أنا- تخيلية غير موجودة". هذا اعتراف بعدم موثوقية النقل الواقعي للأحداث^٢. وهناك شكل أكثر تطرفا لعدم الموثوقية ذكره جميل حمداوي من "ماروكان" لمحمد العتروس، حيث يسرد الراوي أحداثا مستحيلة عقليا، كأن يقول: "في سنة ٢٠٠٧ قمت بالانتحار... في سنة ٢٠٠٨ أعجبتني حكايتي فقامت بكتابتها"، ويرى أن هذا القول ينسف مصداقية السارد تماما^٣.

أشكال البناء الميتاقصي

يتخذ هذا البناء عدة أشكال، ومنها:

قصة داخل القصة:

يعتبر هذا الشكل من أبرز أشكال البناء الميتاقصي، حيث يرى رسول محمد رسول أنه يتم تضمين حكاية تالية أو حكايات داخل الحكاية^٤، كما رأى جميل حمداوي، هناك قصص فرعية أو قصص صغرى متضمنة داخل القصة الرئيسية مثل "كليلة ودمنة" لابن المقفع و"ألف ليلة وليلة". وهذه التقنية السردية معروفة في الموروث السرد العربي، وقد استلهمه السرد الغربي الكلاسيكي والمعاصر^٥. وهذا يسمى أيضا تقنية الصندوق الصيني، وتقنية دمي البابوشكا الروسية، كما يرى أحمد خريس^٦.

١. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٧.

٢. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٤٨.

٣. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٤٠.

٤. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٧.

٥. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٣٨.

٦. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٥٧.

هذه التقنية في كتابة رواية داخل الرواية، فتصبح عملية الإبداع نفسها هي موضوع الحكى. يقدم عباس عبد جاسم مثالا في عمل "شكاوى المصري الفصيح - نوم الأغنياء" ليوسف القعيد؛ حيث يكتب البطل رواية داخل الرواية الأصلية، وهناك نموذج مشابه لها في الرواية الفرنسية "حياة سيباستيان نايت الحقيقية" لفلاديمير ناباكوف^١ الكاتب الذي يتناول شقيقه الراوي في الرواية^٢. ونجد أيضا في رواية "سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي، حيث يظهر المؤلف داخل العمل بوصفه شخصية تكتب رواية داخل الرواية^٣. وفي رواية "موت الأب" لأحمد خلف يدخل المؤلف في داخل الرواية وهو يكتب رواية أخرى. وكما رأى جميل حمداوي أن هذه التقنية توجد أيضا في "الرحالة البرغوث" لجمال الدين الخضير. فيها قصتان، الأولى هي الأساس، وهي قصة من الدرجة الأولى، والقصة الثانية هي من الدرجة الثانية، ولكن يوجد الترابط والتكامل والتناسل بين هاتين القصتين^٤.

التناس:

التناس كما قال سعيد يقطين "هو تضمين بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصوص سابقة، تبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة"^٥. وكما رأى جميل حمداوي فإن الأدب العربي الحديث قد ورثه من تقنيات السرد الغربي، ويتحقق الخطاب الميتاقصي تضمينا وتناصا، فانتقلت القصة من تشخيص الذات إلى تشخيص الكتابة نفسها أي الخطاب الميتاقصي^٦. وقد اتخذ الميتاقص عدة أشكال تتعلق بالتناس^٧. وترى ليندا هتشيون أن التناس هو مفهوم مفيد في الميتاقص لمناقشة التلميحات الساخرة، والاقتباسات المعاد

^١. Vladimir Nabokov

^٢. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٤٧، ٤٨

^٣. المرجع نفسه، ص. ٥٥

^٤. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ١٤

^٥. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص. ٩٩

^٦. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٣

^٧. المرجع نفسه، ص. ٥

سياقها، والمحاكاة الساخرة المزدوجة التي تكثر في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، وتوضح أن التناص يستبدل العلاقة بين المؤلف والنص بعلاقة بين القارئ والنص^١. ويرى سعيد يقطين أن الميتاقص يكمن في وجود بنيات نصية طارئة بتوظيف التناص^٢.

وفي هذا السياق، يعتبر أحمد خريس أن التناص قد يأتي بصورة 'باروديا' (محاكاة ساخرة) لنصوص عالمية، كما فعل إميل حبيبي في روايته 'الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل'. فهذه الرواية تقيم حوارا تناصيا مع رواية 'كنديد أو التفاؤل' لفولتير^٣؛ حيث يتم استدعاء شخصية 'كنديد' المتفائل لتعارضها مع شخصية 'سعيد' المتشائل، مما يبرز المفارقة بين الفلسفة المثالية والواقع الفلسطيني الأساوي^٤. ويشير أحمد خريس إلى مثال بارز آخر هو ما فعله جمال الغيطاني في رواية "الزني بركات"، حيث يقيم تناصا صريحا مع نصوص التاريخ، وتحديدًا مع كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" للمؤرخ ابن إياس. الغيطاني لم يأخذ المعلومات فقط، بل حاكى لغة المؤرخ القديم وأسلوبه، لدرجة أن القارئ يختلط عليه الأمر بين النص الروائي الحديث والنص التاريخي القديم، مما يخدم فكرة أن التاريخ والرواية كلاهما سرد^٥.

يرى محمد حمد أن من التناص تفاعل نصوص الرواية مع نصوص سابقة، وتغير في معناها لتتناسب حياتنا اليومية الآن، وهذا يجعل النص القديم حيا ومستمرًا معنا، ومنه أيضا دخول أسماء الشخصيات والمؤلفات. وقد يوجد فيه دخول نصوص من نفس المؤلف، قد يكون من عمل نفسه أو من عمل آخر له^٦. وهو يقدم مثالا للتناص في الميتاقص من الروايات العربية. في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" استخدم المؤلف "قصة بدء الخليقة"، المروية عن ابن

^١. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism- History, Theory, Fiction, Routledge, London, 2004, P. 126

^٢. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ٢٠١٢، ص. ١٢٥

^٣. Voltaire

^٤. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٤٥، ١٤٦

^٥. المرجع نفسه، ص. ١١٢، ١١٨

^٦. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٥٣

عباس (ر)، المعروفة في التراث الإسلامي، بشكل قصة سائح فرنسي يصور قرية عربية، ويعتبر صوره مثل "بداية خلق" جديدة للعالم البدائي. لكن الدرويش يأكل الكاميرا والصور، ويدمر هذه "الخلقة" التي صنعها السائح^١. ففي رواية "العصفورية" لغازي القصبي يوجد استخدام رسائل الحب الحقيقية بين الأدبيين مي زيادة وجبران خليل جبران. الكاتب يستخدم هذه الرسائل ليقدّم رأيه ويقول إن جبران لم يكن يحب مي زيادة بصدق^٢.

ويشير محمد حمد إلى مثال للتناص الداخلي في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي بين البطل والراويّة التي تكتب رواية داخل الرواية. يوظّف التناص الداخلي هنا ليؤكد حميمية العلاقة بينهما ويتيح لشخصية من الشخصيات فهم مشاعر الشخصية الأخرى^٣. وهو يشير إلى مثال لهذا النوع من التناص من رواية "إخطية" لإميل حبيبي. الرواية تذكر أحداثاً من رواية "المتشائل" لنفس الكاتب. في روايته القديمة "المتشائل"، كتب بسخرية عن مخلوقات فضائية سببت أزمة مرور. في روايته الجديدة "إخطية"، البطل يعلق في زحمة سير حقيقية، فيتذكر ما كتبه سابقاً ويمزح حوله. ويقول محمد حمد: "هذا التناص الداخلي يعكس أسلوب إميل حبيبي الساخر عبر روايات عديدة، وقدرته في الحديث عن دلالة واحدة في أكثر من نص، وهذا يشير إلى أن جميع الروايات نص واحد ودلالة واحدة"^٤.

يشير أحمد خريس إلى التناص في "العشاق الخمسة" ليوسف الشاروني بشكل فريد. يستعير الشاروني الشخصيتين (زينة وعباس الحلو) اللتين ابتكرهما نجيب محفوظ في "زقاق المدق"، ويؤكد الشاروني أنهما شخصيتان في الورقة، وأن كيانهما مشروط بالتحقق اللغوي^٥.

١. المرجع نفسه، ص. ١٥٤، ١٥٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٥٦، ١٥٧.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٥٨، ١٥٩.

٤. المرجع نفسه، ص. ١٥٩.

٥. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١١٠، ١١١.

استخدام المخطوطات والوثائق والرسائل:

يرى الناقد رسول محمد رسول أن الميتاقصّ قد تتضمن المخطوطات، والملفات، والرسائل، والمظاريف، والصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، كفواعل وعوامل مسرودة في عمل إبداعي متخيل^١. يشير فاضل ثامر إلى مثال له من رواية "الراووق" لعبد الخالق الركابي، وهو أن المؤلف قد استخدم المخطوطات لصياغة البناء الميتاقصي، وهو أيضا يكشف صفحات حية من التاريخ في رواياته مثل "قبل أن يحلق الباشق"، "سابع أيام الخلق"، و"سفر السرمدية" مع إظهار جوانب متن سردي مترابط من خلال المخطوطة الميتاقصية^٢. ويشير فاضل ثامر إلى قصة "تيمور الحزين" لأحمد خلف، أنه نسج فيه عملا ميتاقصيا بسرد خلال قراءة وفحص مخطوطة تراثية^٣.

أنواع الميتاقصّ

ينقسم الميتاقصّ إلى نوعين رئيسيين:

(١) الميتاقصّ الصريح (الظاهر)

الميتاقصّ الصريح هو النوع الذي يعترف مباشرة بأنه مجرد قصة خيالية وليست حقيقة. في هذا النوع، يتدخل الكاتب بشكل مباشر ليخاطب القارئ، أو يعلق على أحداث القصة، أو يشرح الصعوبات التي يواجهها أثناء الكتابة. إنه يكسر الاندماج الكامل للقارئ مع الحكاية ليذكره بأنه يقرأ كتابا مصنوعا من اللغة، وهو ما تصفه باتريشيا واو بالنوع "الظاهر"

١. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٧.

٢. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٨٤، ٨٥.

٣. المرجع نفسه، ص. ٦٥.

(Overt) الذي يعرض أدواته الفنية بوضوح^١، ويناقشه محمد حمد بوصفه "كتابة واعية لذاتها" تكشف عن صنعة التأليف وطقوسها^٢.

ومن أبرز الأمثلة التطبيقية على هذا النوع، كما أشار عباس عبد جاسم، رواية "سابع أيام الخلق" لعبد الخالق الركابي، التي يمكن وصفها بـ "رواية الرواية"، حيث تتكون من طبقات سردية ويدخل المؤلف نفسه كشخصية وراو سابع ليكشف عن التأليف^٣. وكذلك رواية "غسق الكراكي" لسعد محمد رحيم، التي يحضر فيها "المؤلف المنظور" معلنا صراحة عن رغبته في كتابة رواية منذ البداية^٤. ويضاف إليها رواية "وحي آلة كاتبة" ليوסף كرماح، التي يمارس فيها السرد ميتاقصا صريحا عبر راو يعثر على آلة كاتبة ويبدأ في نسج رواية داخل الرواية بعنوان "كواليس الشياطين"^٥.

٢) الميتاقصّ الضمني (الخفي)

الميتاقصّ الضمني هو النوع الذي لا يتدخل الكاتب بصوته المباشر، بل يترك القصة نفسها تكشف عن خيالها بطرق غير مباشرة. يسمي أحمد خريس هذا النوع بـ "الميتاقصّ الخفي"، حيث تتخفى مظاهر الميتاقصّ داخل بنية النص دون إعلان صريح^٦. يقوم الكاتب بتقليد أساليب روايات أخرى معروفة بشكل مبالغ فيه، أو يجعل الشخصيات تتصرف بطريقة غريبة ومصطنعة لتلفت انتباه القارئ إلى أن هذا مجرد فن. وتشير باتريشيا واو إلى هذا النوع بوصفه

1. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P. 14-16

٢. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وأدائها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٩٧

٣. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ١٥

٤. ميسلون نوري نواف، الميتاقص في روايات سعد محمد رحيم (غسق الكراكي - ترنيمة امرأة - مقتل بائع الكتب فسحة جنون. القطار إلى منزل هنانا)، مجلة الجامعة العراقية، الجامعة العراقية، بغداد، العدد ٥٢، الجزء ١، ٢٠٢٢، ص. ٢٩٢

٥. على بن عتيق المالكي، الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة رواية (وحي آلة كاتبة) للروائي المغربي يوسف كرماح أنموذجا، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة طنطا، طنطا، العدد ٥، ٢٠٢٤، ص. ١٦٣٩

٦. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٢٣

ميتاقصا ضمنيا (Covert Metafiction)، حيث يتم دمج الوعي بالكتابة داخل الأحداث نفسها، مما يجعل القارئ يشك في واقعية القصة دون أن يخبره الكاتب بذلك صراحة^١.

ويمكن التمثيل لهذا النوع، كما أشار سعيد يقطين، برواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، التي تندرج ضمن "رواية النص" أو الميتاروائي العام، حيث يكون الميتاقص مدمجا في النسيج العام للنص كبنية كبرى دون تدخلات صوتية مباشرة من المؤلف^٢. وكذلك رواية "كراسة كانون" لمحمد خضير، التي تعتمد على الشكل المفتوح وتداخل النصوص القولية والرسومية، تاركا للقارئ حرية كشف صناعة النص بدلا من التصريح المباشر بذلك^٣.

وهناك نوع آخر من الميتاقص يختلف عن هذين النوعين الرئيسيين، وهو

٣) الميتاقص التاريخي

هذا المصطلح الذي صاغته الناقدة ليندا هتشيون، يشير إلى نوع من روايات ما بعد الحداثة التي تتميز بالانعكاس الذاتي وفي نفس الوقت تستحضر التاريخ بشكل واع وإشكالي^٤. وترى ليندا أن هذه الروايات لا تهدف إلى تقديم التاريخ كحقيقة، بل تستجوبه وتشكك في قدرتنا على معرفته بشكل موضوعي^٥. وإنها تظهر أن معرفتنا بالماضي لا تأتي إلا من خلال نصوص وآثار تركها الماضي، وهذه النصوص سواء كانت وثائق تاريخية أو أعمالا أدبية هي بناء وتأويل وليست انعكاسا شفافا للحقيقة^٦. اقتبس محمد حمد قول إبراهيم الكوني عن الميتاقص التاريخي "إن الرواية الميتاقصية التاريخية شكل جديد من أشكال قص ما بعد الحداثة، وتختلف جذريا عن

^١. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P.

^٢. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ٢٠١٢، ص. ١٢٧

^٣. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ١٦

^٤. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم

اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥١٩

^٥. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, 1988, P. 125

^٦. Ibid, P. 128

الرواية التاريخية التقليدية، فالرواية اليوم تتخذ من التاريخ ذريعة بهدف الوصول إلى أمثلة درامية، تقول إن ما يحدث ليس هو ما يجب أن يحدث. ما يحدث وهم، لأنه لا يخبر أبدا بما يجب أن يخبر، ولا يكشف ما يجب أن يكشف^١، وأيضا قول إلياس خوري "الرواية تصبح كتابة التاريخ الذي لا يكتب تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفا، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي"^٢.

إن الميتاقص التاريخي يختلف عن الرواية التاريخية التقليدية. إن الرواية التاريخية تحاول أن تكون وفية للحقائق التاريخية. أما رواية الميتاقص التاريخي، كما يرى محمد لافي اللويش الشمري، فإن طريقة التفكير فيها تختلف عن الرواية التاريخية، تدعو القارئ إلى إعادة التفكير فيما حدث في التاريخ وتحليله^٣. وكما ترى ليندا هتشيون أنه يضع الماضي والحاضر في حوار نقدي، ويكشف أن التاريخ نفسه ليس سوى شكل من أشكال السرد^٤. وإنه قد يلعب بالحقائق والأكاذيب الموجودة في التاريخ، فيقوم أحيانا بتغيير تفاصيل تاريخية معروفة عن قصد. الهدف من ذلك هو أن يظهر كيف يمكن للذاكرة البشرية أن تفسل، وكيف أن التاريخ المكتوب نفسه معرض دائما للخطأ، سواء كان ذلك مقصودا أم غير مقصود^٥.

ومن السمات الأساسية للميتاقص التاريخي:

١. الانعكاس الذاتي: لا تكتفي الرواية بسرد أحداث تاريخية، بل تعلق على عملية كتابة التاريخ نفسها، وتكشف كيف يتم تحويل الأحداث إلى حقائق من خلال السرد. إنها

١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٨

٢. المرجع نفسه، ص. ١٨

٣. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم

اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٣٦

٤. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, 1988, P. 121

٥. Ibid, P. 114

تفضح آليات الانتقاء والتنظيم والتأويل التي يستخدمها المؤرخون والروائيون لصناعة قصصهم عن الماضي^١.

٢. التناس: تتداخل الرواية بشكل معقد مع نصوص تاريخية وأدبية أخرى. لا يتم التعامل مع الوثائق التاريخية كمصدر موثوق للمعلومات، بل كنصوص أخرى يمكن التحاور معها أو السخرية منها أو إعادة كتابتها. يتم وضع الروايات والقصائد جنباً إلى جنب مع التقارير الصحفية والشهادات والسير الذاتية، مما يمحو الحدود بين الحقيقة والخيال^٢.

٣. المحاكاة الساخرة: تعيد الرواية تقديم الأحداث والشخصيات التاريخية بطريقة ساخرة ونقدية. هذه السخرية لا تهدف إلى مجرد الضحك، بل إلى إعادة النظر في الماضي بشكل نقدي. من خلال المحاكاة الساخرة، يتم نزع القداسة عن الشخصيات والأحداث التاريخية، ويكشف عن الأبعاد الإنسانية المتناقضة التي غالباً ما تتجاهلها الكتابة التاريخية الرسمية^٣.

هذه السمات، حسب محمد لافي اللويش الشمري، تمحوف الفصل بين الحقيقة التاريخية والخيال الروائي، وتؤكد أن كليهما مجرد خطاب، أي طريقة في بناء المعنى من خلال اللغة والسرد^٤.

خلاصة القول، يستنتج هذا الفصل أن الميتاقص ليس مجرد تقنية فنية، بل هو استراتيجية بناء شاملة تحول الرواية إلى تأمل واع في فن الكتابة ذاته. لقد بين هذا الفصل أن الآليات، سواء كانت خارجية مثل العتبات والإهداءات، أو داخلية مثل تداخل المؤلف مع

^١. Ibid, P. 124

^٢. Ibid, P. 133

^٣. Ibid, P. 124, 125

^٤. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء النص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٣٣.

شخصه واستخدام التناس والمخطوطات، تساعد جميعها على كسر الجدار بين القارئ والقصة، وتوريط القارئ في العملية الإبداعية. وسواء ظهر الميتاقص بشكل صريح يكشف أوراقه مباشرة، أو ضمني يتخفى في البنية، أو تاريخي يعيد مساءلة الماضي، فإن غايته النهائية هي تنبيه القارئ إلى أن ما يقرؤه ليس نقلا للواقع، بل هو عالم لغوي ومصنوع، مما يدفعه للتفكير النقدي في العلاقة بين الواقع والخيال والتاريخ.



الفصل الثالث

وظائف الميتاقص ودلالاته في الرواية العربية

يعد الميتاقص، أو الكتابة عن الكتابة، ظاهرة مهمة في الرواية العربية الحديثة، فهو أسلوب لا يكتفي بسرد قصة، بل يتأمل في كيفية كتابتها وعلاقتها بالواقع. يستكشف هذا الفصل الوظائف الأساسية التي يقوم بها الميتاقص، مركزاً على ثلاث وظائف رئيسية: الوظيفة النقدية، التي تظهر كيف تتحول الرواية إلى ناقد لنفسها وتناقش عملية الإبداع من الداخل؛ والوظيفة الأنطولوجية، التي تكسر الحدود بين الخيال والواقع وتدفع القارئ للتساؤل عن طبيعة الحقيقة؛ وأخيراً، الوظيفة الأيديولوجية، التي تستخدم هذا الأسلوب لتفكيك الأفكار السائدة وإعطاء صوت للمهمشين. يوضح هذا الفصل أن الميتاقص أداة قوية تستخدمها الرواية لطرح أسئلة عميقة وجريئة.

الوظيفة النقدية

هذه الوظيفة تعني أن الرواية لا تحكي قصة فقط، بل تفكر أيضاً في "كيف" تكتب هذه القصة وتنتقد نفسها. وهذا ما يؤكد فاضل ثامر؛ إذ يرى أن الميتاسرد في جوهره هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية، يكشف فيه الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، مما يجعل الرواية تشغل بإشكاليات صياغة الخطاب السردية نفسه^١. لم تكتف الرواية المعاصرة بمجرد نقل الواقع كما هو، كما يرى أحمد خريس، بل إنها أصبحت تركز على نقد ذاتها واستعراض عملية كتابتها عبر طرح عدد من الأسئلة عن طبيعة الكتابة الروائية، داخل الكتابة الإبداعية ذاتها وعن أدوار المؤلف، وانطلاقاً من حالة إنهاك فعلي لقواعد النوع الأدبي التقليدية، وقدراته التعبيرية^٢. في هذا النمط من الكتابة، يتلاشى الحد الفاصل بين الإبداع

١. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٣، ٦٤.

٢. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٤٧.

والنقد، حيث يجمع الكاتب في ذاته أدوار المؤلف، والقارئ، والناقد معا^١. وبهذا يتحول الروائي من مجرد قاص ومبدع إلى ناقد لعمله، يبني السرد ويفكك آلياته تزامنا. وقد أكد عدد من النقاد هذه الفكرة، يلاحظ جميل حمداوي أن هذه الممارسة السردية تتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حبكة القصصية^٢. وبذلك يصبح ممارسة النقد داخل النص السردية من أبرز وظائف الخطاب الميتاقصي^٣.

إن الوظيفة النقدية لا تكون مجرد وظيفة يمارسها الناقد على النص من الخارج، بل تصبح جزءا لا يتجزأ من العملية الإبداعية. وبهذا، كما أشار بوبكر النية، فإن الرواية الميتاقصية تجسد النقد رغم أنها في حالتها الفنية^٤. ويؤكد أحمد خريس أنه في الميتاقص، لا يُعتبر النقد والإبداع خطابين منفصلين، بل تُلغى كثير من الحواجز الوهمية التي كان يُظن وجودها بينهما^٥. ومن منظور مشابه، يرى سعيد يقطين أن الرواية الميتاقصية لم تعد مجرد مرآة تعكس الواقع، بل أصبحت مرآة تعكس ذاتها، وتتأمل في عملية خلقها، وتنتقد أدواتها. وبهذا التحول، لم يعد الخطاب النقدي خطابا ثانيا يلي الخطاب الإبداعي، بل أصبحا وجهين لعملة واحدة، حيث تتداخل ألوان وأغراض شتى في نص واحد^٦.

وتتجلى هذه الوظيفة النقدية بوضوح في عدة روايات عربية:

يشير الباحث بوبكر النية إلى رواية "الحالم" لسمير قسيبي، حيث يوجد العديد من المقاطع يقدم فيها الراوي آراء نقدية عن الكتابة السردية وشروطها، فيقول: "علينا قبل الخوض في هذا أن نفهم أن الإبداع بالنسبة إليه لا علاقة له بالموهبة فحسب. إنه عمل "مقاولة" يحتاج

١. المرجع نفسه، ص. ٥١.

٢. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردية في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٥.

٣. المرجع نفسه، ص. ٧.

٤. بوبكر النية، مشري بن خليفة، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحالم لسمير قسيبي أنموذجا)، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات الشرقية، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٢٦.

٥. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٤٧.

٦. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ٢٠١٢، ص. ٨٦.

أولا إلى تحضير مسبق وواع يلي تولد الفكرة في رأس صاحبها^١. ثم يشرح خطوات الإعداد للكتابة، مثل جمع المعلومات واستخدام الخرائط وتوزيع الفصول، وهو ما يحول السرد إلى مجال للتحليل والنقد^٢. قد تقوم الشخصية نفسها بالتعليق النقدي، كما هو الحال في خطاب "نادل" مقهى في رواية "الحالم"، الذي يوحى من خلال حديثه بقضية "موت المؤلف"^٣. إن هذا النوع من النقد يبرز الطابع الميتاقصي للرواية التي تمارس النقد داخل النص السرد.

ولا يقتصر هذا النقد الذاتي على رواية واحدة، ففي رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي، وهو ما أشار إليه بوبكر النية حيث ذكر أنها تحتوي على التعليق النقدي، إذ يطرح الراوي تساؤلات نقدية وفلسفية حول ماهية الكتابة نفسها: "كيف نجد الكلمات لنعيد لتلك الحياة ألقها الحقيقي؟ ... هل تنقذ الكلمات الكاتب أم الإنسان؟ وهل كان يهمني حينها أن أنقذ نفسي أم أنقذ العالم؟"^٤. كما يظهر هذا النقد في مقدمات الروايات أيضا، ويشير الباحث شهرام دلشاد إلى أن الكاتب محمد برادة يقدم في مقدمة روايته 'لعبة النسيان' ملاحظات نقدية حول طبيعة عمله، موضحا أنه لا يهدف للتأريخ أو التذكر بل للاقترب من أعماق الزمن ومتاهاته، محددا بذلك الإطار النقدي الذي تتحرك فيه الرواية^٥. ويقدم محمد برادة أيضا قسما خاصا بعنوان "قال راوي الرواة"، يذكر فيه الراوي كيفية تقديم الحكاية السردية وإطارها في النص، في أي مكان يمكن أن تقع فيه الأحداث، وفي أي فضاء يجدر أن يعرض فيه الروائي، يقول: "كيف نحكي، هذا هو السؤال القديم الجديد، كيف أنا راوي الرواة، أجل رواتي يحكون ... كيف

١. د بوبكر النية، مشري بن خليفة، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحالم لسمير قسيبي أنموذجا)، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات الشرقية، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٢٦

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٨

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٠

٤. بوبكر النية، مشري بن خليفة، الميتاقص وتجريب الكتابة الساردة لذاتها رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد ٠٨، عدد ٣، جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٣٥٨

٥. شهرام دلشاد، الميتاروائي ومؤثراته في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران، العدد ٤٣، ٢٠٢١، ص. ٤٦

أجعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا...؟^١. هذا السؤال يمثل موقفا نقديا واضحا من الحكى داخل الرواية.

وبالإضافة إلى نقد عملية الحكى، قد يظهر النقد في حوارات الشخصيات الفكرية. يلاحظ نضال عبد الجبار في رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط، أن الخراط يمارس النقد من خلال الحوارات الفكرية والتأملات الذاتية لشخصياته حول الأدب والفن. في حوار بين "ميخائيل" و"رامة"، يناقشان المذاهب الفلسفية والأدبية (الأرسطية، الأفلاطونية، الديونيزية، الأبولوجية)، وهو ما يعد إشارة نقدية إلى مرجعية الكاتب الفكرية، والمذهب الذي ينتهي إليه.^٢ وهناك مثال آخر يتمثل في قيام الشخصية بنقد ذاتي لأسلوبها في الكتابة، متسائلة عن جدوى استخدام الاستعارات والصور المبتذلة: "وقال لنفسه: لا تراعي دعك من هذه العاطفية. هذا سهل جدا. حمامة مكسورة القدم؟ وما في ذلك؟ أظنك ترى في ذلك أليجورية ساذجة ما؟ ألا تنتهي من الاستعارة والتشبيه؟"^٣.

ويصل هذا التوظيف النقدي إلى مستوى أكثر تعقيدا في أعمال أخرى. وهذا التوظيف النقدي يوجد في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، حيث أشارت الباحثة حسينة فلاح إلى أن كل رواية منها خطاب واصف ونقدي للرواية التي تسبقها^٤ (ويمكن وصف هذا التداخل بين نصوص الكاتب الواحد بـ "التناص الداخلي"، كما ذكره محمد حمد، حيث تدخل نصوص سابقة للمؤلف في علاقة نصية مع نصه الراهن، لتؤدي وظيفة تفسيرية، وتؤكد حميمية العلاقة بين الراوي والبطل، وتجعل النص اللاحق امتدادا نقديا للسابق^٥). أما في رواية ذاكرة الجسد فيتأمل البطل "خالد" في فعل الكتابة ومعناه بالنسبة له،

^١. المرجع نفسه، ص. ٤٧.

^٢. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتا سردي في رواية رامة والتنين لادوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩، ص. ١٤٢٥.

^٣. المرجع نفسه، ص. ١٤٢٦.

^٤. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٩٦.

^٥. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٥٨.

فيقول: "لا أدري.. فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر.. معك فقط سأبدأ الكتابة. ولا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب.. أنا الذي لم أختَر تلك القصة"^١. ففي رواية "فوضى الحواس" تستشهد البطلة الكاتبة بمقولة للكاتب "أندرية جيد" لتعبر عن رؤيتها النقدية للإبداع: "كنت، في الواقع مأخوذة بمقولة لأندرية جيد" إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل"^٢. أما في رواية "عابر سرير" فيتحدث السارد عن رواية "فوضى الحواس" التي قرأها، ويطرح أسئلة حول الكتابة كملجأ، مما يمثل تعليقا نقديا على العمل السابق: "ألأنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قررت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا إلى الكتابة...؟"^٣. يشير محمد حمد إلى رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" لفاضل العزاوي، ويذكر أن أهم أشكال الثورة فيها كونها واعية لذاتها ومنظرة في طرحها النقدي، كما يشير الكاتب في الاستهلال إلى الغاية من كتابة الرواية، وإلى زمكانيتها اللامحددة. وتداخل الألوان والأجناس الأدبية والفنية فيها، وإلى علاقة المؤلف بنصه، وعلاقة الرواية بالواقع والتاريخ^٤.

وتتوسع الوظيفة النقدية للميتاقص لتشمل آلية "التناص"، حيث لا تكتفي الرواية بنقد ذاتها، بل تدخل في حوار نقدي مع نصوص سابقة (أدبية أو تاريخية). وتشير الناقدة ليندا هتشيون إلى أن الميتاقص يستخدم التناص ليس بهدف التقليد، بل عبر "المحاكاة الساخرة"، وذلك لإعادة قراءة نصوص الماضي وتفكيكها بدلا من تقديسها، مما يكشف أن معرفتنا بالماضي هي معرفة تعتمد على النصوص بالأساس^٥.

١. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٩٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٨٧.

٣. المرجع نفسه، ص. ٨٢.

٤. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٦٢.

٥. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, London, 1988, P. 124.

ومن النماذج التطبيقية البارزة لهذه الوظيفة في الرواية العربية، ما يتجلى في رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان. يشير محمد لافي اللويش إلى أن هذه الرواية تتناص مع التاريخ الإسلامي وسيرة "ابن عربي"، لكنها لا تكتفي بسرد الأحداث كما وردت في كتب التاريخ، بل تعيد بناءها سردياً لتقدم قراءة نقدية، وتدفع القارئ إلى إعادة التفكير في المسلمات التاريخية، وتملاً الفجوات التي سكنت عنها المؤرخون^١. وبذلك، يصبح التناص في الميتاقص أداة فعالة لكسر وهم الواقعية وتأكيد أن التاريخ نفسه هو سرديّة قابلة لإعادة الكتابة.

بهذه الطريقة لا يعد الميتاقص مجرد أداة لسرد الحكاية، بل تصبح فضاء واسعاً للتفكير النقدي حول الأدب والكتابة.

الوظيفة الأنطولوجية (Ontological)

يمثل الميتاقص ظاهرة أدبية تسعى إلى كشف العلاقة الجدلية بين الواقع والخيال. فهو لا يقدم الواقع كحقيقة، بل كعالم مواز يتم بناؤه وتشكيله عبر اللغة. يرى هشام فاروق محمد رسلان أن الكاتب في هذا النوع يعتمد عبر الكتابة إلى التدخل بوعي للتأكيد على وقوفه على الحد الفاصل بين الفن والواقع، مما يكسر إيهام القارئ بواقعية الأحداث^٢. ويرى جميل حمداوي أن الهدف من ذلك هو تحرير النص من انغلاقه على ذاته، وفتح أفقه على الحياة والنقد، وتأسيس علاقات جدلية بين ما هو منطوق وما هو مسكوت عنه، وبين القبول والرفض. وبهذا، تصبح الكتابة نفسها موضوعاً للتساؤل والتفكير، لا مجرد أداة لنقل الواقع^٣.

تبدأ الوظيفة الأنطولوجية للميتاقص من خلال التساؤل حول العلاقة بين القص والواقع. فبدلاً من تقديم نفسها كمرآة للواقع، كما يرى أحمد خريس، تعلن الرواية الميتاقصية

١. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم

اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٤٧

٢. هشام فاروق محمد رسلان، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص عند محمد مستجاب، الجمعية

المصرية للدراسات السردية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر، العدد ١٨، ٢٠١٨، ص. ١١٩

٣. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٦

عن طبيعتها المصطنعة، لأنها كتابة تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لإثارة أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة^١. ويرى رسول محمد رسول أن هذا الوعي الذاتي بالصناعة هو ما يفتح الباب أمام التساؤل حول الحدود بين ما هو متخيل وما هو واقعي. ويرى أن الميتاقص يحول كينونة السرد المحض إلى موضوعة حكاية، وبذلك ينتقل السرد من كونه أداة لوصف العالم إلى كونه هو نفسه موضوعا للتأمل^٢.

هذا التشكيك في الحدود لا يقتصر على فحص طبيعة العمل الفني فقط، بل يمتد إلى طبيعة الواقع نفسه. تطرح رواية الميتاقص السؤال الأنطولوجي الأعمق: "ماذا لو كان الواقع الذي نعيشه هو نفسه بناء سردي أو قصة؟" هنا تتجلى أهمية ما تسميه ليندا هتشيون بـ"الميتاقص التاريخي" أو "الميتاقص التاريخاني"، الذي لا يكتفي بمحاكاة التاريخ فقط، بل يفضح كونه خطابا، أي أنه بناء لغوي يخضع لقوانين السرد. فالتاريخ، كما ترى هتشيون: "مثل الرواية، ينشئ موضوعه"^٣. وبذلك، فإن الرواية الميتاقصية تهدم الإيهام بالواقع لتكشف عن أن واقع القارئ نفسه مبني على سرديات كبرى وأنساق خطابية يظنها حقائق ثابتة.

ولتحقيق هذه الغاية الأنطولوجية، يستخدم الروائيون تقنيات محددة. لتحقيق هذه الجدلية بين القص والواقع، كما يرى جميل حمداوي، تكسر الرواية الميتاقصية الإيهام بالواقع بإخبار المتلقي بأن عالم القصة المقدم إليه محض خيال^٤. وهذا يفضح القوانين السردية التي تحكم النص. ويشير رسول محمد رسول إلى أن من أبرز الطرق لهذه الجدلية ما يسمى "الانتقال المجازي"^٥ كما يسميه جيرار جينيت، وهو ببساطة كسر الحاجز بين عالم الكاتب وعالم القصة^٦. ويرى أحمد خريس أن هذا يحدث عندما يقوم الكاتب بإدخال نفسه في الرواية، أو

١. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٦.

٢. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٣.

٣. المرجع نفسه، ص. ٦٢.

٤. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٣٨.

٥. Métalepse

٦. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٣١.

عندما تكتشف شخصية أنها مجرد حبر على ورق وكلمات فقط، فتحدث مع كاتبها. يشمل هذا أيضا استخدام شخصيات تاريخية حقيقية أو وثائق واقعية داخل أحداث القصة الخيالية. الهدف من كل ذلك هو جعل القارئ في حيرة، فلا يصبح قادرا على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو من نسج الخيال^١.

إن الوظيفة الأنطولوجية للميتاقص تكمن في قدرته على كشف الطبيعة المبنية للواقع. فالواقع، كما يقدمه الميتاقص، ليس حقيقة مطلقة، بل هو بناء لغوي وثقافي. يرى هشام فاروق محمد رسلان، من خلال مساءلته لآليات السرد، يكشف الميتاقص عن الآليات التي يتم من خلالها بناء الواقع وتشكيله. وبهذا، يصبح الميتاقص أداة نقدية، لا تكتفي بنقد الأدب، بل تمتد لنقد الواقع نفسه^٢. وهذا التفاعل مع النص يغير دور القارئ أيضا. يمكن للقارئ أن يتحول من مستهلك سلبي للحكاية إلى شريك فاعل في بناء المعنى وتفكيكه. يرى رسول محمد رسول أن كسر الإيهام وفضح الصنعة يجبران القارئ على التفكير في كيفية سرد الحكاية، وليس فقط الاستمتاع بأحداثها. فالرواية الميتاقصية لا تقدم له عالما جاهزا، بل تدعوه للمشاركة في الكشف عن قوانين بناء هذا العالم، وقياس قوانين بناء عالمه الخاص. ويصف ديفيد لودج هذه العلاقة بأنها تتعلق بالقارئ من خلال معاملته "كنظير على المستوى الفكري"^٣.

وتظهر تطبيقات هذه الوظيفة الأنطولوجية في الرواية العربية كما يلي:

يشير الباحث هشام فاروق محمد رسلان في حديثه عن رواية "مستجاب الفاضل" لمحمد مستجاب، إلى أن الراوي يؤكد أنه هو المؤلف الذي له علاقة بعائلة داخل الرواية (عائلة مستجاب)، ويقتبس من قوله "وأحسست أنا الكاتب- بالخذلان والهبوط، فرأيت أن أنسل خارج

١. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١١٣، ١١٤.

٢. هشام فاروق محمد رسلان، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص عند محمد مستجاب، الجمعية المصرية للدراسات السردية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر، العدد ١٨، ٢٠١٨، ص. ١٢٦، ١٢٧.

٣. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٦٩.

هذا النص..."، مما يؤكد أن الراوي يخرج من الخيال إلى الواقع وأنه هو من يتحكم في القصة^١. ويتكرر هذا الاعتراف بسلطة الراوي (المؤلف) في أعمال أخرى. وتلاحظ الأستاذة ميسلون نوري نواف في رواية "ترنيمة امرأة" لسعد محمد رحيم، باقتباس قوله "هاأنذا ألاحق شخصياتي المبتكرة بسلطة الراوي كلي العليم...."، وترى أن الروائي يتأرجح بين التخيل الإيهامي والحقيقة الواقعية ويقوم بإشراك القارئ في لعبته السردية^٢. وهي تشير أيضا إلى عبارة من رواية "غسق الكراكي" لسعد محمد رحيم، "حلم حياتي أن أكتب الرواية... أجل فالرواية تساوي الحياة، ومن لم يترك رواية قبل أن يموت، كأنه لم يعيش"، وترى أن نية الكاتب كانت أن يمزج الحقيقة بالخيال^٣.

كما يظهر هذا المزج بين الواقع والخيال في التعامل مع السيرة والتاريخ. يلاحظ الأستاذ محمد لافي اللويش الشمري قول الراوي من رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان "أويت إلى كوكبي... وجلست أكتب... سيرة الولي.... محيي الدين ابن عربي"، ويرى أن الراوي يوضح طبيعة العمل أنها سيرة ابن عربي، أن الرواية توحى للقارئ بأنها مزيج من الواقع والخيال^٤. ويشير الباحث طارق ثابت إلى أن الروائي يلمح في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج، إلى بعض الأشخاص من التاريخ مثل لورانس العرب، الأمير فيصل، الأمير عبد القادر الحفيد وغيرهم، ويرى طارق ثابت أن الروائي يجعل روايته تتفاعل مع التاريخ، أي يتعامل الخيال مع التاريخ الماضي، بعملية ميتاقصية^٥.

١. هشام فاروق محمد رسلان، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص عند محمد مستجاب، مجلة

سرديات، جامعة دمنهور، دمنهور، ٢٠١٨، ص. ١٥١

٢. ميسلون نوري نواف، الميتاقص في روايات سعد محمد رحيم (غسق الكراكي - ترنيمة امرأة - مقتل بائع الكتب فسحة جنون. القطار إلى

منزل هنانا)، مجلة الجامعة العراقية، الجامعة العراقية، بغداد، العدد ٥٢، الجزء ١، ٢٠٢٢، ص. ٢٩٢

٣. المرجع نفسه، ص. ٢٩٢

٤. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم

اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٤٢

٥. طارق ثابت، آليات ودلالات تجليات الميتاقص من منظور السردية التاريخية في الرواية الجزائرية رماد الشرق لواسيني الأعرج أنموذجا،

مقاربات، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد ٢، مجلد ٥، ٢٠١٨، ص. ٣٢٠

الوظيفة الأيديولوجية

إذا كانت الوظيفة الأنطولوجية للميتاقص تشكك في حدود الواقع والفن، فإن هذه الشكوكية تمتد إلى الوظيفة الأيديولوجية. فمن خلال فضح آليات بناء السرد، يقوم الميتاقص بفضح آليات بناء الخطابات، سواء كانت تاريخية، سياسية، أو اجتماعية.

يمثل الميتاقص تحولا عن فكرة محاكاة الواقع أو تصويره. يرى بوبكر النية أن الميتاقص يفكك العلاقة التقليدية بين الرواية والواقع، ويرفض فكرة الحقيقة المطلقة. هذا التحول هو رد فعل على الفكرة القائلة بأن الفن يمكنه تصوير الواقع بدقة، فالفكر هنا يرى أن التمثيل نفسه هو بناء إيديولوجي يصنع الواقع بدلا من أن يعكسه^١.

ويبرز هذا البعد الأيديولوجي بوضوح في التعامل مع التاريخ. ترى أماني أبو رحمة أن هذه الوظيفة تتجلى بشكل خاص في الميتاقص التاريخي الذي تحدثت عنه ليندا هتشيون، فهذا النوع من الروايات لا يتعامل مع التاريخ كحقائق ماضية، بل كخطاب وسردية يمكن إعادة كتابتها وتفكيكها. وبهذا، يتحول الأدب إلى التمرد على القصص المهيمنة، وتعطي صوتا للحكايات المنسية أو المهمشة. فمن خلال استخدام الشخصيات التاريخية، والمزج بين الوثيقة والتمثيل، والمحاكاة الساخرة للخطاب التاريخي الرسمي، تفضح الرواية الميتاقصية الطابع الأيديولوجي للتاريخ، وتكشف كيف أن الماضي غالبا ما يكتب لخدمة الحاضر^٢.

ويرى الأستاذ محمد محمود الخزعلي أن الميتاقص يفتح طريقا جديدا لإعادة اكتشاف تواريخ أناس مضطهدين مثل النساء، والأقليات المضطهدة وكل الشعوب المستعمرة، أي إبراز صوت من لم يكن صوتهم مسموعا من قبل، أو لم يكن لهم صوت أبدا^٣. ويتوسع هذا المفهوم

١. د بوبكر النية، مشري بن خليفة، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحال لسمير قسيبي أنموذجا)، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات الشرقية، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٢٢، ٢٣.

٢. أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص؛ دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠، ص. ١٥٦، ١٥٧.

٣. محمد محمود الخزعلي، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في مكان آخر لميلان كونديرا)، التواصل في اللغات والثقافة والأدب، العدد ٢٩، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك إربد، الأردن، ٢٠١١، ص. ٩٣.

ليشمل فئات أخرى مهمشة. تشير سمية خدوردي إلى أن الميتاقصّ يستخدم أيضا للفت انتباه المتلقي إلى أوضاع المهجرين والمغتربين السياسية والاجتماعية وتسلط الضوء على علاقة الإنسان بذاته وبوطنه، وطرح أسئلة حول بعض قضايا كالجوء والمنفى والتعذيب والاعتصاب ومصير الإنسان المشرّد في خيم اللجوء، وتدعو إلى حفظ كرامة الإنسان العربي التي نالت منها الحروب والأوضاع السياسية المضطربة^١، ولتتميش الأصوات المهيمنة على حقوق المرأة وحرّيتها^٢. يظهر الميتاقصّ النسوي من هذه الجهة، كما يرى محمد حمد، هو كتابة المرأة عن كتابة المرأة، والتي تكتب بشكل خاص كرد فعل لتقاليد الرواية المحكومة بالأدب الذكوري القائم. تكمن إشكالية هذا التعريف في الكتابة الذكورية التي تعنى بقضايا النسوية، وهي كتابة روائية ميتاقصية لا تقل في نسويتها عن الكتابة بأيدي نساء^٣. وهو يذكر أيضا أن المرأة تسعى من خلال الميتاقصّ إلى استعادة أنوثة اللغة، انطلاقا من فكرة أن اللغة انقلبت إلى الذكورة بفعل سلطة الرجل، لذا تحاول الكتابة النسوية التأكيد على خصوصية اللغة وشعريتها للتعبير عن الذات الأنثوية^٤.

ويمكن رؤية أمثلة تطبيقية على ذلك في عدة أعمال:

تلاحظ الباحثة سمية خدوردي في رواية "بريد الليل" لهدى بركات، أن تقنية الميتاقصّ تستخدم فيها لجذب انتباه القارئ إلى أحوال المهجرين والمغتربين الاجتماعية والسياسية بطرح أسئلة حول قضايا مثل "المنفى، اللجوء، التعذيب، الاعتصاب، ومصير الإنسان العربي المشرّد في خيم اللجوء"^٥، وتعطي "رؤية أكثر عمقا حول أوضاع مهاجري البلاد العربية الذين غادروا

١. سمية خدوردي، وآخرون، تجليات الميتاسرد في رواية "بريد الليل" لهدى بركات، فصلية لسان مبین العلمية، مجلد-١٢، العدد ٤٤، جامعة إمام خميني، قزوین، ایران، ٢٠٢١، ص. ٥٤

٢. آمنة شاي، الميتاقص في رواية "إيزيس كوبا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قالة، ٢٠١٨، ص. ٦٣، ٦٤

٣. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٢٢

٤. المرجع نفسه، ص. ٦٩

٥. سمية خدوردي، وآخرون، تجليات الميتاسرد في رواية "بريد الليل" لهدى بركات، فصلية لسان مبین العلمية، مجلد-١٢، العدد ٤٤، جامعة إمام خميني، قزوین، ایران، ٢٠٢١، ص. ٥٤

بلادهم بسبب الحرب والفقر"^١. وبشكل مشابه، يستخدم الميتاقص للبحث في الهوية وتاريخ الصراعات. ويشير طارق ثابت إلى رواية "رماد الشرق"، حيث تستخدم فيها تقنية الميتاقص حيث يُستخدم السرد للبحث عن الهوية الحائرة ومناقشة الصراعات التاريخية في سوريا ولبنان وفلسطين^٢. ويرى أن الكاتب يرسل رسالة من خلال الرواية تتعلق بموقفه هو بوصفه كاتباً حول تاريخ الشعوب التي كانت محتلة^٣.

كما يعالج الميتاقص قضايا الاغتراب وفقدان الانتماء. تلاحظ آمنة شاوي أن رواية "تخيلاطي الشريرة" لنيينا بوراوي تستخدم الميتاقص للتعبير عن "حالة اللانتماء والعنف"^٤، والشعور بالتشظي تجاه الوطن^٥. ويؤكد هذا على وظيفة إعطاء الصوت للمهمشين تاريخياً. ويشير صابر حرايبي إلى قول واسيني الأعرج في روايته "البيت الأندلسي" مقتبساً "أنا لا أكتب تاريخاً آخر، بل حالة إنسانية أو وضع معين غفل عنه التاريخ"^٦، أي أن هذه الرواية تستمع إلى الأصوات الهامشية. ولا يقتصر النقد على التاريخ فقط، بل يمتد إلى نقد المجتمع. ويشير محمد لافي اللويش الشمري إلى أن رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان تستخدم تعليقات الراوي للسخرية من بعض من يدعون التدين، وبذلك تفضح وتنتقد خطاباً اجتماعياً سائداً^٧.

وفي سياق متصل، يستخدم الميتاقص لتسليط الضوء على تحديات الكتابة النسوية نفسها. تشير الباحثة حنان مرزاقية إلى عناوين ميتاقصية في رواية "شها كفراق"، حيث "تخبر أحلام مستغاني القارئ بالخوف والخجل الذي تعاني منه الكتابة النسوية في طرح أفكارها

١. المرجع نفسه، ص. ٥٧.

٢. طارق ثابت، آليات ودلالات تجليات الميتاقص من منظور السردية التاريخية في الرواية الجزائرية رماد الشرق لواسيني الأعرج أنموذجاً، مقاربات، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد ٢، مجلد ٥، ٢٠١٨، ص. ٣١٩، ٣٢٠.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٢١.

٤. آمنة شاوي، د. أحسن داوس، خطاب الذات في رواية "تخيلاطي الشريرة" لنيينا بوراوي، المدونة، جامعة ابن خلدون، الجزائر، ٢٠٢١، ص. ٢٧٣٣.

٥. المرجع نفسه، ص. ٢٧٣٨.

٦. صابر حرايبي، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة مقاليد، العدد ٩، ٢٠١٥، ص. ١٦٣.

٧. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وأدائها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٥٣.

ومعاناتها، فهي محكومة في كتاباتها بالعادات والتقاليد وأيديولوجيا المجتمع^١. وترى آمنة شاوي أن رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج تنتقد الذكورة المتجبرة وأزمة الحداثة العربية التي فشلت في إنصاف المرأة المثقفة بأقوال الشخصية "مي"^٢.

خلاصة القول: إن وظائف الميتاقص في الرواية العربية متعددة وعميقة، فالميتاقص لم يعد مجرد تجريب فني، بل أصبح أداة أساسية لفهم العالم. أوضح الفصل كيف سمح الميتاقص للرواية بأن تنقد نفسها، وجعل القارئ يشكك في الخط الفاصل بين القصة والواقع. والأهم من ذلك، بين التحليل كيف استخدم الميتاقص كأداة لكشف الأفكار الخفية في المجتمع، وتحدي الروايات التاريخية الرسمية، وإسماع أصوات جديدة لم تكن مسموعة. بهذه الوظائف مجتمعة، يثبت الميتاقص أنه وسيلة فعالة ساعدت الرواية العربية على تجديد ذاتها، وجعلتها قادرة على طرح أسئلة أكثر تعقيدا وجرأة حول الكتابة، والحقيقة، والواقع الاجتماعي والسياسي.



^١ . حنان مرازقة وعيسى مدور، صورة الميتاسرد في رواية 'شهباء كفراق' لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٣، العدد-

١، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٢٠، ص. ٩١٨

^٢ . آمنة شاوي، الميتاقص في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، قسم اللغة والأدب العربي، كلية

الأدب واللغات، جامعة ٨ مي ١٩٤٥ قالمة، ٢٠١٨، ص. ٦٨، ٦٩

الباب الثاني

الميتاقص في السرد الغربي والعربي

الفصل الأول : الميتاقص في السرد الغربي

الفصل الثاني : الميتاقص في السرد العربي

الفصل الأول

الميتاقص في السرد الغربي

هذا الفصل يبحث في جذور الميتاقص في الأدب الغربي. يتناول هذا الفصل محورين رئيسيين: أولاً، كيف شرح النقاد الكبار هذا المفهوم، مثل "وليام غاس" الذي ابتكر المصطلح، و"باتريشيا واو" التي أضافت فكرة "الوعي بالذات". ثانياً، يتضح كيف وظّف الكتاب هذا الأسلوب في قصصهم، بداية من أعمال قديمة جداً إلى الروايات الحديثة. الهدف هو فهم أصل هذا المصطلح كنظرية نقدية، وفهم تاريخه كأسلوب كتابة في القصص.

رواد التنظير للميتاقص في النقد الغربي

يعتبر مصطلح الميتاقص واحداً من أهم المفاهيم في عالم النقد الأدبي الحديث. يطلق هذا المصطلح على القصص التي تعترف بأنها مجرد حكايات من الخيال وليس من الواقع، وتجعل القارئ ينتبه إلى كونها مصنوعة. هذا المفهوم لم يظهر فجأة، بل تطور على يد مجموعة من النقاد والمنظرين. يهدف هذا الجزء إلى تتبع الأصول الأولى لهذا المفهوم من خلال استعراض المساهمات النظرية لعدد من أبرز النقاد الغربيين الذين أسسوا له.

وليام غاس^١

يعد الناقد والروائي الأمريكي وليام غاس من أهم المساهمين في نظريات ما وراء السرد. يرجع الفضل إليه في استخدام مصطلح "الميتاقص" (Metafiction) "لأول مرة حوالي عام ١٩٧٠، وذلك في كتابه "السرد وصور الحياة"^٢. جاء هذا المصطلح في فصل بعنوان "الفلسفة وشكل السرد"، لوصف اتجاه جديد كان يلاحظه في الرواية الأمريكية منذ الستينيات. كان هذا

^١ . William H Gass

^٢ . فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٧

الاتجاه يختلف عن الكتابة التقليدية الواقعية السائدة. إنه دافع عن أعمال كُتّاب رأى أنهم يمثلون هذا الاتجاه، مثل خورخي لويس بورخيس^١، وفلاديمير نابوكوف^٢، وصموئيل بيكيت^٣، وجون بارث^٤، وروبرت كوفر^٥، وغيرهم^٦. وكان غاس يرى أن هذه الروايات "مناوئة للواقعية"، وفضل مصطلح "الميتاقص" على مصطلحات أخرى^٧.

تكمن مساهمة غاس الأساسية في تحديد هذا النوع من السرد، حيث وصفه بأنه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صنعة"^٨. بمعنى آخر، هو السرد الذي يعلن أنه مجرد "صناعة" أو "تخييل"، ولا يحاول إيهام القارئ بأنه واقع. الهدف من هذا، حسب غاس، هو طرح أسئلة نقدية حول العلاقة غير البسيطة بين السرد وبين الواقع. هذا الطرح النظري كان له تأثير كبير، حيث ساعدت كتابات غاس نقادا آخرين جاءوا بعده، مثل باتريشيا واو، التي تعتبر متابعة لغاس في تعريفه، وأضافت إليه أبعادا أخرى مثل "صفة الوعي بالذات"^٩. بفضل جهود غاس، أصبح "الميتاقص" مفهوما مركزيا في دراسات ما بعد الحداثة، ويعتبر، إلى جانب نقاد آخرين مثل ديفيد لودج^{١٠} وأمبرتو إيكو^{١١}، مثالا للكاتب الذي يجمع بين الإبداع والنقد^{١٢}.

^١. Jorge Luis Borges

^٢. Vladimir Nabokov

^٣. Samuel Beckett

^٤. John Barth

^٥. Robert Coover

^٦. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٣٤

^٧. المرجع نفسه، ص. ٣٤، ٣٥

^٨. المرجع نفسه، ص. ٣٥

^٩. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٥

^{١٠}. David Lodge

^{١١}. Umberto Eco

^{١٢}. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٧

باتريشيا واو^١

كانت باتريشيا واو أستاذة في جامعة درهام. كانت تعمل على كتابة في 'ما وراء التخيل القصصي' منذ سنة ١٩٨٤، وأسهمت في بلورة مصطلح Metafiction والبحث فيه وتجلياته^٢. وكانت متابعه لوليام غاس في تعريف الميتاقص، وأضافت إليه صفة الوعي بالذات^٣، كما تجلت في قولها "مصطلح أسبغ على الكتابة القصصية الواعية بذاتها، التي تجذب الانتباه، تنظيميا نحو وضعيتها كونها صنعة، كي تطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"^٤. ويرى رسول محمد رسول أن رأيها عن الميتاقص كان يدل على أن الكتابات الميتاقصية المعاصرة هي استجابة ومساهمة، وهو يظهر أن التاريخ افتراضي بسلسلة من التراكيب والفنون ويوظف استجواب الحداثة للوعي والحقيقة^٥.

كانت باتريشيا واو تتحدث عن "ما وراء القص"، وهو نوع من الروايات يخبر القارئ بوضوح أنه يقرأ قصة "مصنوعة" وليست حقيقة. وقسمت واو هذا الأسلوب إلى نوعين رئيسيين: "الظاهر" و"الخفي". أما النوع الظاهر فيفصح عن هويته السردية بشكل مباشر. أما النوع الخفي، فيكون تلميحاً للقارئ بأنه قصة ضمناً أو بهدوء. ورغم أن بعض النقاد اعتبروا هذا الأسلوب أزمة للرواية، دافعت واو عنه. فهي ترى أن الرواية كانت بحاجة للنظر إلى نفسها لتجدد هويتها في عالم يتغير^٦. وقد ألفت كتاباً بعنوان "الميتاقص: نظرية وممارسة الخيال الواعي بذاته"^٧، صدر عام ١٩٨٤ بلندن ونيويورك.

١. Patricia Waugh

٢. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٦٣

٣. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٣٥

٤. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P. 2

٥. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٦٤

٦. المرجع نفسه، ص. ٦٥، ٦٦، ٦٨

٧. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction

ليندا هتشيون^١

تعتبر ليندا هتشيون من أبرز النقاد في مجال الميتاقص. هي باحثة وناقدة كندية صاغت مصطلح "الميتاقص التاريخي"^٢ أو "ما وراء القص التاريخي"، في كتابها 'شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، التخيل'^٣، الذي صدر عام ١٩٨٨^٤. هذا المصطلح يصف الروايات التي تعي أنها تكتب عن التاريخ وتستخدم السخرية. ويرى رسول محمد رسول أن هتشيون تؤمن أننا لا نستطيع معرفة الماضي كحقيقة مطلقة. إذ لا يمكن معرفة الماضي إلا من خلال آثاره المتبقية، مثل الوثائق والنصوص. لذلك، فإن كاتب هذا النوع من الروايات لا "يسجل" الماضي، بل "ينتج" الماضي بنفسه عبر التساؤل والتفسير^٥. وكان رأيها يشير إلى أن الميتاقص يعي دور القارئ الذي يعد مؤلفاً موازياً للرواية، فإنه يعطيه في ذاته دور المؤلف، دور الكاتب، ودور الناقد معاً^٦. ولها كتاب باسم 'السرد النرجسي: المفارقة الميتاقصية'^٧، صدر أولاً في عام ١٩٨٠.

روبرت شولز^٨

يعد روبرت شولز واحداً من أهم النقاد الذين درسوا الميتاقص. هو ناقد ربط هذا النوع من الكتابة بمفهوم آخر أطلق عليه اسم "كتابة الخرافة"^٩، ووضع كتاباً بعنوان "صانعو

^١. Linda Hutcheon

^٢. Historiographic Metafiction

^٣. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction

^٤. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٥٥

^٥. المرجع نفسه، ص. ٥٧-٦٣

^٦. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٥١

^٧. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox

^٨. Robert Scholes

^٩. Fabulation

^{١٠}. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٤١

التخريفات^١ " وصدر عام ١٩٦٧^٢. ورأى شولز أن كتابة الخرافة هي رد فعل على تراجع الواقعية التقليدية. يرى أحمد خريس أن روبرت شولز قد ربط بين كتابة الخرافة والميتاقص. هو وصف "كتابة الخرافة التجريبية أو الميتاقص" بأنها ميزة أساسية لحركة "كتابة الخرافة"^٣. وترى باتريشيا واو أن شولز كان يرى أن الواقع التجريبي فقد كل قيمته. وبسبب ذلك، دعا شولز إلى استخدام الخيال المتحكم فيه أخلاقيا كطريقة حقيقية للكتابة الأدبية^٤.

كان شولز من أوائل النقاد الذين استخدموا مصطلح "الميتاقص". وفي عام ١٩٧٩، نشر كتابا بعنوان "التخريف والميتاقص"^٥. في البداية، لم يقدم شولز تعريفا واضحا للميتاقص. لكنه لاحقا، وصف هذا النوع من الكتابة بأنه "رواية تخيلية ذاتية الانعكاس". ورأى أن هذا النوع من الروايات يدور حول إمكانات ومحدودية التخييل الروائي ذاته^٦.

حاول شولز أن يعرف الميتاقص بربطه بأربعة محاور نقدية، هي: الشكلي، والبنوي، والسلوكي، والفلسفي، وأنه قام بربط كتاب مختلفين بهذه المدارس، فيرى أن تخييل بارث^٧ شكلي، وتخييل بارتليبي^٨ هو سلوكي^٩. وكان من رأيه أن الرواية مركب غير مستقر، كما أشار إليه عباس عبد جاسم^{١٠}.

^١. Fabulators

^٢. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٧٠.

^٣. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٤٢.

^٤. Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984, P. 16

^٥. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٧١.

^٦. المرجع نفسه، ص. ٧٧.

^٧. Barth

^٨. Barthelme

^٩. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٧٧.

^{١٠}. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٢٦.

جيرار جينيت^١

يعد جيرار جينيت من أهم المنظرين في هذا المجال. ساهم في تجديد مصطلح "الميتاقص"، استخدم جينيت هذا المصطلح في كتاباته، مثل "أشكال ٣"٢، كان تعريفه الأساسي للميتاقص هو "حكاية ضمن حكاية"٣.

يرى رسول محمد رسول أن جينيت ركز بشكل خاص على مصطلح "الحكاية التالية" (Métarécit)، ومعنى هذا المصطلح ببساطة هو "حكاية داخل حكاية أخرى". أثار جينيت إشكالية صغيرة بكلمة "التالية" (Meta)، إذ تعني هذه الكلمة عادة "الحديث عن شيء" مثل "لغة عن لغة". لكن جينيت استخدمها بمعنى "داخل" أو "محتوى" في شيء آخر. هو رفض فكرة أن القصص مكدسة فوق بعضها مثل طوابق البناية. بل أراد أن يراها كصناديق يحتوي أحدها الآخر. انتقد بعض الباحثين هذا المصطلح مثل ميك بال^٤. لكن في النهاية، أصر جينيت على استخدام مصطلحه الأصلي لوصف الحكاية داخل الحكاية^٥. من مساهماته أيضا مصطلح "الانتقال المجازي" (Métalepse) هذا المصطلح يصف كسر الحدود بين مستويات السرد المختلفة^٦. يرى محمد حمد أن جينيت اهتم بـ "عتبات النص"، أو ما يسمى "النصوص الموازية"، وهذه العتبات هي العناصر التي تحيط بالنص الأصلي وتساعد في تقديمه، مثل العنوان، واسم المؤلف، والمقدمة، والإهداء، والهوامش^٧.

هكذا، إن مفهوم الميتاقص هو نتيجة لجهود هؤلاء النقاد البارزين. كل واحد منهم أضاء زاوية مختلفة: من وليام غاس الذي أعطانا المصطلح، إلى باتريشيا واو التي ركزت على "الوعي

^١. Gérard Genette

^٢. Figures III

^٣. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٢٨، ٢٩

^٤. Mieke Bal

^٥. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٣٠-٣٣

^٦. المرجع نفسه، ص. ٣١

^٧. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

م ٢٠١١، ص. ٢٤

بالذات"، وليندا هتشيون التي ربطته بالتاريخ، وروبرت شولز الذي تحدث عن "كتابة الخرافة"، وجيرار جينيت الذي حلل "الحكاية داخل الحكاية". جهودهم مجتمعة هي التي تساعد على فهم كيف يمكن للأدب أن يتأمل في نفسه ويكسر القواعد التقليدية.

الميتاقص في السرد الغربي

يظهر الميتاقص في أعمال غربية قديمة جدا. كما ترى آمنة بلعلي، إنه كان موجودا في رواية "الحمار الذهبي"^١ للكاتب لوكيوس أبوليوس^٢، الذي عاش في القرن الثاني الميلادي. في هذه الرواية، كان الكاتب يقدم ملاحظات وتعليقات حول الصعوبات التي يجدها في اللغة التي يكتب بها، وأيضا عن القارئ^٣.

يرى رسول محمد رسول أن هذا النمط الجديد من الكتابة يعتمد على تكسير وحدة القصة، وتفكيكها، وتكسير لغة القصة، وجعل عالم الرواية مجزأ وغير مترابط. وهو ما أقبل عليه بعض الروائيين الغربيين منهم: جون بارث^٤، وبي. إس جونسون^٥، وريموند فيدرمان^٦، وسواهم، وكانت رواياتهم تتجلى في كونها تقدم فهما جديدا ومختلفا عن طرائق إنتاج الخطاب الروائي، سواء على مستوى القصة أو الخطاب، لكن أهم سمة يتميز بها ذلك الخطاب تكمن في أن الإنتاج الروائي يأتي مرتبطا بالوعي به^٧.

¹. The Golden Ass

². Lucius Apuleius

³. آمنة بلعلي، المتخيل الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١١، ص. ١٥٧

⁴. John Barth

⁵. B.S. Johnson

⁶. Raymond Federman

⁷. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٠١

ويرى الباحث جميل حمداوي أننا نجده في رواية "دون كيشوت"^١ للكاتب الإسباني ميغيل دي سرفانتس^٢. كما يوجد في رواية "ديكاميرون"^٣ لبوكاشيو، ورواية "جاك القديري"^٤ لدونيس ديدرو^٥. وتعتبر هذه الروايات من أشهر الأمثلة القديمة على الميتاقص^٦. وفرجينيا وولف^٨، كما يرى محمد حمد، كانت من الروائيات اللواتي أشرن إلى هذا النوع من الكتابة الروائية خلال روايتها "رواية لم تكتب بعد"^٩^{١٠}. أيضا، الباحث فاضل ثامر يرى أن الكثير من الروائيين الغربيين استعملوا هذه الطريقة في قصصهم. منهم لورنس ستيرن^{١١} في روايته "حياة وآراء تريسترام شاندي"^{١٢}. ومنهم جون فاولز^{١٣} في روايته "امرأة الضابط الفرنسي"^{١٤}. وكذلك أندريه جيد^{١٥} في روايته "مزيفو النقود"^{١٦}^{١٧}.

وترى باتريشيا واو أن هذه الأعمال القديمة كانت تستكشف ما يمكن لفن الرواية الجديد أن يفعله. كانت هذه الروايات تتلاعب بقواعد السرد، قبل أن تصبح هذه القواعد ثابتة وواضحة للجميع. كان هؤلاء الكتاب يعرفون أنهم يصنعون شيئا جديدا ومختلفا. ولم يترددوا

¹. Don Quixote

². Miguel de Cervantes

³. The Decameron

⁴. Giovanni Boccaccio

⁵. Jacques the Fatalist

⁶. Denis Diderot

^٧. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ١٢

⁸. Virginia woolf

⁹. Unwritten Novel

^{١٠}. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع الفاسي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٢٢

¹¹. Laurence Sterne

¹². The Life and Opinions of Tristram Shandy

¹³. John Fowles

¹⁴. The French Lieutenant's Woman

¹⁵. André Gide

¹⁶. The Counterfeiters

^{١٧}. خالد صكبان حسن، الميتاسردي في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٧، العدد ١-٢، جامعة البصرة، ٢٠١٩، ص. ١٢٥

في إظهار طريقة صناعتهم للكتابة والتعليق عليها داخل أعمالهم نفسها^١. هذه الأعمال، وروايات أخرى مثلها، تظهر بوضوح أن فكرة النص الذي يتحدث عن نفسه أو عن كتابته كانت موجودة. وكانت موجودة قبل وقت طويل جدا من ظهور مصطلح الميتاقص نفسه.

يرى جميل حمداوي أن "بعض كتاب الرواية من الغرب قد اهتم بالكتابة الميتاقصية، منهم كلود سيمون^٢، ألان روب جرييه^٣، وجان ريكاردو^٤، نتالي ساروت^٥، روبير بانجي^٦، كلود أوليه^٧، مارغريت دورا^٨، وميشيل بوتور^٩، وغيرهم. كانوا متأثرين بالدراسات البنيوية الشكلانية والسيميائية والبلاغية"^{١٠}.

في الختام، خلص الفصل إلى أن للميتاقص جذورا عميقة في الغرب. وتبين أن المصطلح جديد، وقد شرحه نقاد مهمون مثل "وليام غاس" و"باتريشيا واو" لفهمه. لكن يلاحظ هنا أيضا أن الأسلوب قديم جدا، حيث يظهر في أعمال كلاسيكية وحتى في قصص أقدم. هذا يثبت أن الميتاقص ليس مجرد حركة حديثة، بل هو أسلوب أدبي أصيل ومستمر استخدمه الكتاب دائما للتفكير في طبيعة القصة نفسها.



¹. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York: Methuen, 1984, P. 63

². Claude Simon

³. Alain Robbe Grillet

⁴. Jean Ricardou

⁵. Nathalie Sarraute

⁶. Robert Pinget

⁷. Claude Ollier

⁸. Marguerite Duras

⁹. Michel Butor

^{١٠}. جميل حمداوي، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٨

الفصل الثاني

الميتاقص في السرد العربي

يخصص هذا الفصل للحديث عن الميتاقص في الأدب العربي. يستهل الفصل باستعراض جهود النقاد العرب في تعريف هذا المصطلح وترجمته، ثم يبحث في جذوره الأولى في التراث العربي القديم، وصولاً إلى الأدب الحديث وبيان كيف وظّف الكتاب العرب هذا الأسلوب في رواياتهم وقصصهم.

رواد التنظير للميتاقص في النقد العربي

من النقاد العرب الذين ساهموا في تأسيس وتطوير هذا المفهوم في العالم العربي:

سعيد يقطين

يعد الناقد المغربي سعيد يقطين واحداً من النقاد العرب البارزين الذين اهتموا بالميتاقص في الرواية العربية، وخاصة في المغرب. وقد ساهم بشكل كبير في تقديم هذا المفهوم وتأصيله في النقد العربي الحديث. من أهم إسهامات يقطين هو تقديمه لمصطلح "الميتاروائي" كبديل عربي لمصطلح "Metafiction" الإنجليزي. لم يأت هذا الاهتمام من فراغ، فقد بدأ يقطين في تأمل هذا النوع من الكتابة منذ عام ١٩٨٥ في كتابه "القراءة والتجربة"، حيث استخدم مصطلحات قريبة مثل "تداخل الخطابات" و"حضور بنية الخطاب النقدي في الرواية".^١

جاءت مساهمته الأبرز في دراسة نشرها عام ١٩٩٣ بعنوان "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب".^٢ في هذه الدراسة، قدم يقطين تعريفه الخاص للمفهوم. يرى يقطين أن

١. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٠٠.

٢. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢٥.

"الميتارواية" تتميز بالوعي الذاتي للكاتب أثناء عملية الكتابة. فالكاتب هنا لا يحكي قصة فقط، بل يمارس النقد على عملية الحكى نفسها في الوقت نفسه^١.

يعرف سعيد يقطين "الميتاروائي" بأنه بنية نصية خاصة توجد داخل النص الروائي. هذه البنية لها موقعها الخاص، ولها صوت سردي نقدي يميزها، كما أن لها وظيفة محددة ترتبط بكيفية بناء السرد في الرواية^٢.

وقسم يقطين "الميتاروائي" إلى نوعين:

١. الميتاروائي الخاص: وهو بنية نصية صغيرة ترتبط بالبنى الأساسية في الرواية^٣.
 ٢. الميتاروائي العام: وهو بنية نصية كبيرة تكون شبه مستقلة عن النص الأصلي للرواية^٤.
- بهذه التعريفات والتقسيمات، ساهم سعيد يقطين في وضع أسس نقدية واضحة لدراسة الميتاقص في الأدب العربي، ويعتبر من النقاد الرواد الذين أدخلوا هذا المصطلح وناقشوه بعمق^٥.

أحمد خريس

يعد أحمد خريس واحداً من الباحثين المهمين الذين قدموا أعمالهم في مجال الميتاقص. وتبرز مساهمته الكبرى في دراسته العميقة لتقنيات الميتاقص في الكتابة العربية، والتي قدمها في كتابه البارز "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية" الذي صدر عام ٢٠٠١^٦. يبرز دوره بشكل خاص في كونه قدم واحدة من الدراسات الأكاديمية الرائدة والمستقلة في هذا المجال باللغة العربية^٧.

١. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٠١.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٠١.

٣. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص. ١٢٧.

٤. المرجع نفسه، ص. ١٣٣.

٥. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضبة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٠٣.

٦. المرجع نفسه، ص. ١٠٨.

٧. المرجع نفسه، ص. ٨٩.

من أهم إسهاماته أيضا هو اختياره لترجمة محددة للمصطلح الإنجليزي "Metafiction". فبينما استخدم نقاد آخرون ترجمات مختلفة مثل "ما وراء الرواية" أو "الميتاروائي"، فضل خريس استخدام مصطلح "الميتاقص" على غيره. وقد استخدم هذا المصطلح "الميتاقص" بشكل ثابت في جميع فصول كتابه لوصف هذا الأسلوب الروائي^١. وكان يرى أن كلمة "الميتاقص" قائمة على القرب من اللغة الأصل، وتسهل التعرف على الأصل عبر الترجمة^٢. قدم خريس تعريفا لهذا النوع من الأدب يستند إلى الوعي بالذات. فهو يرى، استنادا إلى تعريفات نقاد غربيين مثل باتريشيا واو، أن الميتاقص هو كتابة روائية تتميز بأنها "واعية بذاتها"^٣.

لم يكتف خريس بالتنظير، بل قام بتطبيق هذه المفاهيم على الرواية العربية؛ حيث رصد في دراسته حوالي عشرين رواية عربية تظهر فيها ملامح الميتاقص، في الفترة الممتدة من ١٩٧٩ إلى ١٩٩٧. وقد أصبح عمله مرجعا أساسيا للدراسات اللاحقة التي قارنت بين ما توصل إليه وبين التطورات الجديدة في الرواية العربية^٤.

فاضل ثامر

يعد الناقد فاضل ثامر من أوائل النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة الميتاقص. بدأت رحلته مع هذا النوع من الأدب منذ أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، حيث كان يخطط لترجمة رواية عالمية، مما قاده للتعمق في هذا الأسلوب الجديد. وفي عام ١٩٩١، كتب مقالة رائدة بعنوان "الرواية النرجسية.. ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية"، تحدث فيها عن كسر

١. المرجع نفسه، ص. ١١٠.

٢. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ٢٧.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٥، ٣٦.

٤. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ٢.

القواعد التقليدية في السرد القصصي. وترجم مصطلح "Metafiction" إلى "ما وراء الرواية"، وبعد ذلك استخدم مصطلح "الميتاسرد"^١.

اهتم فاضل ثامر بشكل كبير بمشكلة المصطلحات الأجنبية وكيفية نقلها إلى اللغة العربية بدقة. فقد لاحظ أن كلمة "ميتا" تسبب إرباكاً لأنها تعني "ما وراء" أو "بعد". ورغم أنه كان يفضل شخصياً استخدام مصطلح "المرجعية الذاتية" للدلالة على هذا النوع من الأدب، إلا أنه قبل باستخدام مصطلحات مثل "الميتاسرد" أو "ما وراء الرواية" لأنها أصبحت شائعة ومعروفة بين النقاد والقراء^٢.

لم يكتف فاضل ثامر بالتنظير فقط، بل قام بتطبيق أفكاره على عشرات الروايات العربية والعراقية. فقد كتب دراسات نقدية كثيرة حول روايات استخدمت هذا الأسلوب، مثل روايات الكاتب عبد الخالق الركابي، ومنها "الراوق" و"سابع أيام الخلق"، وروايات لأحمد خلف ومحمد خضير وغيرهم. وقد جمع هذه الدراسات ليوضح كيف يستخدم الكتاب العرب تقنيات مثل "المخطوطة" أو "تعدد الرواة" لبناء قصصهم بطريقة حديثة^٣.

يرى فاضل ثامر أن الميتاقص هو وعي الكاتب بما يكتبه داخل القصة نفسها. فبدلاً من مجرد سرد الأحداث، يقوم الراوي أو البطل بالتحدث عن عملية الكتابة، أو البحث عن مخطوطة مفقودة، أو مناقشة مشاكل التأليف. هذا الأسلوب يجعل النص واعياً بذاته^٤. يركز ثامر في نقده على فكرة اللعبة بين الكاتب والقارئ. فهو يرى أن الميتاقص يعتمد على عقد أو اتفاق ضمني بين الطرفين، يعترف فيه القارئ بأن ما يقرأه ليس حقيقة، بل هو نص خيالي يمارسه المؤلف بذكاء. وهذا يتطلب من القارئ أن يكون واعياً ومنتبهاً له لكي يفهم النص بشكل صحيح^٥.

١. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٩٢، ٩٣.

٢. المرجع نفسه، ص. ٩٧.

٣. المرجع نفسه، ص. ٩٤، ٩٥.

٤. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٣.

٥. المرجع نفسه، ص. ٦٤.

جميل حمداوي

يعد الناقد جميل حمداوي من أبرز الأسماء التي تناولت ظاهرة الميتاقص في النقد العربي، وخصوصا في القصة القصيرة المغربية. يرى حمداوي أن الميتاقص هو نوع من الكتابة التي تصف العملية الإبداعية نفسها. فبدلا من أن يكتفي الكاتب بسرد الأحداث، يقوم بالحديث عن كيفية كتابة القصة، ويشرح الصعوبات التي يواجهها الكاتب، ويدخل في تفاصيل عالم الكتابة الحقيقي والخيالي. فهو يصف هذا النوع بأنه خطاب متعال يصف الإبداع، ويسميه أيضا "الكتابة النرجسية" لأن النص يركز على ذاته بدلا من التركيز فقط على العالم الخارجي^١.

أشار حمداوي إلى أن هذا الفن عرف بأسماء كثيرة عند النقاد العرب والغربيين. فهو لم يقتصر على اسم واحد، بل ذكر مصطلحات عديدة مثل: "الميتاقص"، "الميتاسرد"، "الميتاتخييل"، "الرواية المرأة" (التي تعكس نفسها)، و"التنصيص الذاتي"، و"القصة داخل القصة". هذا التنوع يظهر مدى ثراء هذه الظاهرة واهتمام النقاد بها من زوايا مختلفة^٢.

طبق حمداوي هذه الأفكار النظرية على نصوص أدبية حقيقية. فقد بحث في تاريخ الأدب العربي ووجد أن هناك كتبا بارزين استخدموا هذا الأسلوب منذ وقت طويل مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ. كما ركز بشكل خاص على دراسة مجموعة كبيرة من القصص القصيرة لكتاب مغاربة (أكثر من خمس وعشرين قصة)، ليثبت أن الميتاقص ليس مجرد نظرية، بل هو أسلوب موجود ومستخدم ببراعة في الإبداع العربي والمغربي^٣.

صنف حمداوي الطرق التي يظهر بها الميتاقص في القصص المغربية إلى عدة أشكال ممتعة، منها: التدخل السردية؛ حيث تتداخل قصة الكاتب وهو يحاول الكتابة مع قصة

١. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردية في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ٥

٢. المرجع نفسه، ص. ٦

٣. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ١٢١

الشخصيات الواقعية، فينتقل السرد بين "عالم الكتابة" و"عالم الحكاية"، نقد الميتاقص؛ حيث يتحول النص القصصي إلى ساحة للنقد، فيقوم الكاتب أو الشخصيات بتقديم آراء نقدية حول دور النشر، أو طريقة الكتابة، أو حتى انتقاد القصة نفسها أثناء سردها، ميتاسرد الشخصيات: حيث تتمرد الشخصيات على الكاتب، فترفض مصيرها المرسوم، أو تدخل في صراع مع المؤلف، مما يظهر الشخصية وكأنها كائن مستقل عن إرادة الكاتب، وميتاسرد القراءة؛ حيث يتم استحضار "القارئ" داخل القصة، فيخاطبه الكاتب مباشرة، أو يجعله طرفا فيها، ويسأله عن رأيه في الأحداث^١.

محسن جاسم الموسوي

لعب الناقد والروائي محسن جاسم الموسوي دورا كبيرا في تعريف القارئ العربي بفن "الميتاقص"، وقد ساهم في نقل هذا المفهوم من النقد الغربي إلى النقد العربي. لقد حاول الموسوي إيجاد اسم عربي مناسب لمصطلح "Metafiction" الإنجليزي، فاقترح عدة أسماء هي: "رواية النص"، و"ما وراء الرواية"، و"الرواية المغيرة". وقد فضل استخدام مصطلح "رواية النص" ليكون بعيدا عن مشاكل الترجمة الحرفية ولأنه يرى أن هذا النوع من الروايات يهتم جدا بنفسه وبطريقة كتابته^٢.

في كتابه "ثارات شهرزاد"، شرح الموسوي مفهوم "رواية النص" بأنها الرواية التي تركز على نفسها وتلفت انتباه القارئ إلى أنها عمل مصنوع وليست حقيقة، وذلك لكي تثير تساؤلات حول العلاقة بين الخيال والواقع^٣. وهو يرى أن هذا النوع من الروايات هو نوع من الفن الذي ينشغل بذاته، ووصفه بأنه "نرجسية فنية ذهنية"، أي أن الرواية تنظر إلى نفسها في المرأة وتهتم

١. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص. ١٤-٢٤

٢. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥، ص. ٨٩

٣. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١، ص. ١٥

بصناعتها الداخلية أكثر من اهتمامها بنقل الواقع الخارجي فقط. كما أشار إلى أن هذا الأسلوب يجعل القارئ ينتبه إلى أن ما يقرأه هو "صناعة" وكتابة، وليس حقيقة واقعية^١.

طبق الموسوي هذه الأفكار في رواياته أيضا. فقد كتب رواية بعنوان "أوتار القصب" عام ١٩٩٠، وتعتبر هذه الرواية مثالا تطبيقيا لما يدعو إليه. وقد ذكر الناقد فاضل ثامر أن هذه الرواية تحتوي على حواش وملاحظات تقطع تسلسل القصة، وهو ما يجعلها رواية "ميتا سردية" بامتياز، حيث ينشغل النص بنفسه وبطريقة سرده^٢.

الميتاقص في السرد العربي

يعد الميتاقص واحدا من أبرز التيارات في الأدب العربي الحديث، حيث لا يكتفي الكاتب بسرد الحكاية، بل يجعل من عملية الكتابة نفسها موضوعا للحكاية. في هذا النوع من الأدب، يكسر الكاتب الجدار الوهمي بينه وبين القارئ، ويتحدث عن هموم التأليف، وعن الشخصيات ككائنات ورقية، وعن المخطوطات الضائعة، مما يجعل القارئ شريكا في السرد.

جذور الميتاقص في الأدب العربي القديم:

على الرغم من أن مصطلح "الميتاقص" حديث النشأة، إلا أن الباحثين رصدوا جذورا وإرهاصات له في التراث العربي القديم، حيث لم تكن تلك النصوص مجرد سرد، بل كانت تحمل وعيا بذاتها وبصناعتها.

ظهرت إشارات ميتاقصية في الشعر الجاهلي، كما أشار إليها محمد حمد، حيث كان الشاعر يتحدث عن شعره وأدواته الشعرية، يظهر فيه وعي ذاتي من الشاعر بصنعتة الشعرية

١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ١٢

٢. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣، ص. ٦٥

ومكانته بين الشعراء الآخرين^١. فمثلا، يتساءل عنتر بن شداد في مطلع معلقته: "هل غادر الشعراء من متردم؟"، مشيرا إلى أن الشعراء السابقين لم يتركوا شيئا لم يُقل، وهو وعي مبكر بعملية الإبداع وتحدياتها، ويشير إلى أن عبید بن الأبرص يتحدث عن الغوص في "بحور الشعر" لصياغة القوافي، مما يعكس وعيا بالصنعة الشعرية^٢.

يشير محمد حمد إلى أن القرآن الكريم تضمن جوانب "ميتالغوية" و"ميتاقصية" من خلال حديثه عن ذاته، وعن القصص، وعن الشعراء. فالسور التي تبدأ بالحروف المقطعة مثل "الم"، "طه" تثير الانتباه إلى المادة الخام للغة، كما أن سورة "الشعراء" تناولت الشعراء كموضوع للنص^٣. واستمر هذا الوعي في العصر الأموي، وظهر جليا في شعر النقائض. مما أثرى مفرداتهم الشعرية وجعل التراث الشفهي الشعري يتأمل أدواته ومصطلحاته^٤. وهو يشير أيضا إلى تطور الوعي بالصنعة الأدبية في العصر العباسي، حيث ظهر ذلك جليا في "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، وفي "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي تعد نصا تخيليا نقديا بامتياز، حيث يحاكم الشعراء والنقاد في العالم الآخر. كما تعد المقامات مثل مقامات الهمداني والحريري شكلا مبكرا من أشكال السرد الذي يهتم باللغة والتلاعب بها أكثر من اهتمامه بالحدث الواقعي، وهو ملمح أساسي من ملامح الميتاقص^٥. في هذه الأعمال، كان الأدباء لا يكتفون بسرد الحكايات، بل كانوا يتأملون عملية الكتابة نفسها، ويناقشون قضايا اللغة والنقد والأدب داخل أعمالهم^٦.

وكما ترى حسينة فلاح، من أبرز الأمثلة التراثية التي تجسد بنية الميتاقص بشكل واضح، حكايات "ألف ليلة وليلة". في هذا العمل الخالد، تمارس شهرزاد المحاكاة الذاتية من خلال

١. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد الترجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،

٢٠١١، ص. ٢٩

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٩، ٣٠

٣. المرجع نفسه، ص. ٣١-٣٧

٤. المرجع نفسه، ص. ٣٩، ٤٠

٥. المرجع نفسه، ص. ٤٢، ٤٣

٦. المرجع نفسه، ص. ٤٠، ٤١

حكايات تروى عن عملية القص نفسها. فالقصص تتداخل وتتوالد، والحكاية الإطارية التي تجمع شهرزاد بالملك شهريار، تدور حول فعل الحكيم نفسه^١. إن بنية القصة داخل القصة، التي تبقى الحكاية على قيد الحياة، هي جوهر الممارسة الميتاقصية، حيث يصبح السرد نفسه هو البطل والموضوع في آن واحد. هذا البناء الذي يعتمد على "الحكاية داخل الحكاية"، هو من صميم تقنيات الميتاقص.

الميتاقص في الأدب العربي الحديث:

بدأت الملامح الحديثة للميتاقص في الظهور بوضوح في القرن العشرين، متأثرة بالتحويلات الثقافية والسياسية، ومحاولة الكتاب العرب البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تتجاوز الواقعية التقليدية. يعتبر توفيق الحكيم من الرواد في هذا المجال، خاصة في روايته "القصر المسحور" التي كتبها مع طه حسين. في هذا العمل، يظهر المؤلفان بشخصيتيهما الحقيقيتين ويتحاوران مع شخصياتهما الخيالية (شهرزاد وشهريار)، مما يكسر الإيهام الواقعي ويجعل عملية التأليف جزءاً من الحكاية^٢. كما أسهم كتاب الستينيات في مصر، مثل صنع الله إبراهيم في روايته "تلك الرائحة"، ويوسف القعيد في روايته "شكاوى المصري الفصيح"، ويوسف الشاروني في روايته "العشاق الخمسة"، ويوسف إدريس في قصصه، في ترسيخ هذا الاتجاه من خلال التجريب وكسر النمط التقليدي للسرد^٣.

١. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢، ص. ٢٥.

٢. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١، ص. ٥٢، ٥٣.

٣. Mohammad Hamad, Athar Haj Yihia, Self-Reflective Writing- Meta-Fiction In Modern Arabic Literature: The Case Of Ahlam Mosteghanemi's "Delicious as A Separation", European Journal of English Language and Literature Studies, Vol.9, No.4, 2021, P. 14

وقد ظهرت هذه الملامح بوضوح في مجموعة من الأعمال الروائية المهمة التي كسرت الشكل التقليدي للسرد، ومن أبرز هذه النماذج:

تعد رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط نموذجاً بارزاً للمبنى الميتاقصي. يشير نضال عبد الجبار حسوني إلى أن هذه الرواية لا تعتمد على حدث تقليدي، بل هي عبارة عن خطاب وصفي وحوار طويل بين "ميخائيل" و"رامة". يتدخل الكاتب في النص، ويناقش القارئ في خياراته الفنية، ويستدعي نصوصاً تاريخية وأسطورية (مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس) ليعيد صياغتها بما يخدم النص الجديد. الرواية مليئة بالحواشي والتعليقات التي تكسر تدفق السرد وتجعل القارئ شريكاً في إنتاج المعنى^١.

تبرز ظاهرة الميتاقص بوضوح في أعمال أحلام مستغانمي، خاصة في روايتها "شها كفراق". في هذا العمل، تتحدث الكاتبة أو الرواية التي تتماهى معها عن معاناتها مع الكتابة، وعن "أبطالها" الذين يطاردونها من روايات سابقة مثل "خالد بن طوبال" من ذاكرة الجسد. تناقش الرواية طقوس الكتابة، والخوف من النقد، والعلاقة مع القراء الذين يخلطون بين الكاتبة وشخصياتها الروائية. تهدي الكاتبة روايتها إلى "من لا عنوان لهم"، وتشير في العناوين الفرعية إلى هموم الكتابة مثل "أكتب.. لأخلص مني"^٢.

أما رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان فتندرج تحت ما يسمى "الميتاقص التاريخي". يلاحظ محمد لافي اللويش الشمري أن علوان يعيد كتابة سيرة "ابن عربي"، ليس كحقيقة تاريخية مطلقة، بل كنص تخيلي قابل للمساءلة. يعتمد الكاتب على مخطوطة مفترضة،

^١. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتاسردي في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد ٤٢، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩، ص. ١٤٢١-١٤٢٥

^٢. Mohammad Hamad, Athar Haj Yihia, Self-Reflective Writing- Meta-Fiction In Modern Arabic Literature: The Case Of Ahlam Mosteghanemi's "Delicious as A Separation", European Journal of English Language and Literature Studies, Vol.9, No.4, 2021, P. 18-26

ويتلاعب بالزمن، مما يدفع القارئ للتفكير في كيفية كتابة التاريخ وكيفية تحويل الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية^١.

تعتمد هدى بركات في رواية "بريد الليل" على تقنية "الرسائل الضائعة"، كما أشارت سميرة خدوردي إلى أن هذه الرواية مكونة من رسائل كتبها مهاجرون ومشردون لم تصل إلى أصحابها، ووقعت في يد "كاتبة" تحاول تنظيمها. تتدخل الكاتبة في النص، وتعلق على الرسائل، وتكشف عن حيرتها في كيفية التعامل مع هذه الحكايات المبتورة. هذا الأسلوب يبرز دور الصدفة في السرد ويسلط الضوء على عملية التلصص التي يمارسها الكاتب والقارئ على حياة الآخرين^٢.

لم يقتصر الميتاقص على الرواية، بل امتد إلى القصة القصيرة. في القصة السعودية، كما أشارت نوال بنت ناصر السويلم، نجد كتابا مثل محمد خضير وفهد العتيق يوظفون تقنيات مثل تمرد الشخصيات على المؤلف، ومخاطبة القارئ مباشرة لكسر الإيهام الواقعي. في قصة "حبل لغسيل النص" لمنصور المهوس، يتدخل البطل ليغير مسار القصة ويفرض نهايته الخاصة، رافضا سلطة المؤلف^٣.

أبرز الروائيين وأعمالهم في الميتاقص العربي:

- محمد خضير: يعد من أبرز المجددين، خاصة في كتابه "بصريا: صورة مدينة"، حيث يمتزج السرد بالوعي بالكتابة لتقديم رؤية للمدينة^٤. وفي عمله "كراسة كانون"، يعلن

١. محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١، ص. ٥٤٣-٥٤٥

٢. سميرة خدوردي، وآخرون، تجليات الميتاسرد في رواية "بريد الليل" لهدى بركات، فصلية لسان مبین العلمية، مجلد-١٢، العدد ٤٤، جامعة إمام خميني، قزوین، ایران، ٢٠٢١، ص. ٨-٥

٣. نوال بنت ناصر السويلم، الميتاقص في القصة القصيرة السعودية، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، ٢٠١٧، ص. ٣٠٢-٣٠٧

٤. د. خالد صكبان حسن، الميتاسرد في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٧، العدد ١-٢، ٢٠١٩، ص. ١٢٤

المؤلف صراحة أن حكاياته قادمة من "منطقة ما وراء السرد"، موظفاً نصوصاً قولية ورسمية ومعرفية في بنية مفتوحة^١.

• عبد الخالق الركابي: في روايته "سابع أيام الخلق"، يظهر المؤلف شخصية داخل الرواية (سابع الرواة)، ويجعل من نظرية الرواية موضوعاً للرواية نفسها، حيث تتداخل المخطوطات والنصوص في بناء أركيولوجي معقد^٢.

• سعد محمد رحيم: وظّف الميتاقص ببراءة في عدة روايات. في "غسق الكراكي"، يعلن عن رغبته في كتابة رواية، ويستخدم الرسائل والمذكرات والصور لتوثيق الأحداث ودفع المتلقي للتأمل. وفي "مقتل بائع الكتب"، يستخدم شخصية صحفي يعثر على يوميات ورسائل ليعيد بناء حياة البطل. كما استخدم تقنيات مماثلة في "ترنيمة امرأة" و"فسحة جنون"^٣.

• أحمد خلف: في روايته "موت الأب"، يستخدم تيمة "الكتاب المفقود" والبحث عن مخطوطة ليوجه الخطاب السردى نحو منطقة الميتاقص، حيث يتحدث عن كتابة روايتين في نص واحد^٤.

• محمد مستجاب: يعد من أبرز من وظّفوا الميتاقص بأسلوب ساخر. في مجموعته "قيام وانهيار آل مستجاب" ورواياته مثل "من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ" و"مستجاب الفاضل"، يستخدم الهوامش السفلية بكثافة ليس للشرح فقط بل للسخرية وتشيت السرد، ويخاطب القارئ مباشرة، ويتحدث عن عملية الكتابة ومشاكلها داخل النص^٥.

١. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٧٥، ٧٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٥٥.

٣. ميسلون نوري نواف، الميتاقص في روايات سعد محمد رحيم (غسق الكراكي - ترنيمة امرأة - مقتل بائع الكتب فسحة جنون. القطار إلى منزل هنانا)، مجلة الجامعة العراقية، الجامعة العراقية، بغداد، العدد ٥٢، الجزء ١، ٢٠٢٢، ص. ٢٩١-٢٩٣.

٤. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥، ص. ٨٣، ٨٥.

٥. هشام فاروق محمد رسلان، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص عند محمد مستجاب، الجمعية المصرية للدراسات السردية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر، العدد ١٨، ٢٠١٨، ص. ١٣٩-١٥٨.

- محمد برادة: تعد روايته "لعبة النسيان" نموذجا للميتاروائي، كما أشار إليها شهرام داشاد، يظهر فيها "راوي الرواة" الذي يمسك بخيوط السرد ويعلق عليه، وتتعدد فيها الأصوات لتكسر وهم الحقيقة الواحدة. كما يلجأ الكاتب إلى توظيف عتبات داخلية تحت مسمى "الإضاءة" و"التعتيم" و"المشروع"، يطرح من خلالها آراءه النقدية حول الطريقة التي تكتب بها الرواية، ويشرح للقارئ خبايا النص وصناعة الشخصيات، مما يجعل النقد جزءا لا يتجزأ من العمل الإبداعي.^١
- واسيني الأعرج: اشتغل على الميتاقص التاريخي والبحث عن المخطوطات الضائعة. في رواية "لبالي إيزيس كوبيا"، كما رأت آمنة شاوي، يسرد قصة البحث عن مخطوطة مفقودة للأديبة مي زيادة، متحدثا عن صعوبات الكتابة والبحث.^٢ وفي "رماد الشرق"، كما أشار طارق ثابت، يمزج بين السرد التاريخي والتخيل، جاعلا من سيمفونية موسيقية وسيلة لاستعادة التاريخ.^٣
- سمير قسيبي: في روايته "الحالم"، كما يلاحظ بوبكر النية، يدرج الكاتب تعليقات نقدية حول الكتابة الروائية داخل النص، ويناقش طرائق السرد والوصف لشخصيات متخيلة، مما يجعل الرواية نقدا لنفسها.^٤

في الختام، الميتاقص في السرد العربي لم يكن مجرد استيراد لنظريات غربية، بل كان ميدانا خصبا للنقاد العرب أمثال سعيد يقطين وفاضل ثامر ممن اجتهدوا في تعريفه وترجمته

١. شهرام دلشاد، الميتاروائي ومؤثراته في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران، العدد ٤٣، ٢٠٢١، ص. ٤٤-٤٧

٢. آمنة شاوي، الميتاقص في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قلعة، ٢٠١٨، ص. ٤٥

٣. طارق ثابت، آليات ودلالات تجليات الميتاقص من منظور السردية التاريخية في الرواية الجزائرية رماد الشرق لواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربات، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد ٢، مجلد ٥، ٢٠١٨، ص. ٣١٩

٤. بوبكر النية، مشري بن خليفة، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحالم لسمير قسيبي أنموذجا)، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات الشرقية، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩، ص. ٢٧، ٢٨

بمصطلحات متنوعة مثل "الميتاروائي" و"ما وراء الرواية"؛ وقد تبين أن لهذا الفن جذورا ممتدة في التراث العربي القديم، إلا أنه تبلور بشكل ناضج في العصر الحديث كتيار أدبي يكسر الجدار بين الكاتب والقارئ، حيث لم تعد الرواية أو القصة مجرد نقل للواقع، بل أصبحت ظاهرة أدبية واعية بذاتها تناقش عملية الكتابة وهمومها.



الباب الثالث

ربيع جابر: حياته وأعماله

الفصل الأول : المؤلف والمنهج: سيرة ربيع جابر وخصائصه

الفصل الثاني : قراءة في المشروع الروائي لربيع جابر

الفصل الأول

المؤلف والمنهج: سيرة ربيع جابر وخصوصيته

حياة ربيع جابر

ولد الكاتب والروائي اللبناني ربيع جابر في مدينة بيروت عام ١٩٧٢. كانت ولادته في مستشفى صغير، لا يوجد اليوم، فقد دمرته الحرب الأهلية اللبنانية التي بدأت بعد ذلك بسنوات قليلة. كانت منطقة المستشفى قريبة من المتحف الوطني، وهي منطقة تحولت مع بداية الحرب إلى ما يعرف بـ "خط التماس"، وهو خط فاصل قسم العاصمة بيروت إلى منطقتين متقاتلتين، شرقية وغربية، لمدة خمسة عشر عاما^١.

على الرغم من ولادته في بيروت، قضى ربيع جابر معظم طفولته وفترة الحرب في بلدة بعقلين الجبلية. درس الفيزياء في الجامعة الأمريكية في بيروت وتخرج منها في عام ١٩٩٢. لم ينتظر طويلا لبدء مسيرته الأدبية، ففي نفس عام تخرجه، نشر روايته الأولى التي حملت اسم "سيد العتمة" عام ١٩٩٢، والتي نالت نجاحا كبيرا وفازت بجائزة نقدية هامة 'جائزة الناقد للرواية' في نفس العام^٢. منذ ذلك الحين، عرف ربيع جابر بغزارة إنتاجه، حيث أصدر العديد من الروايات الهامة. ومن أشهر أعماله رواية "دروز بلغراد: حكاية حنا يعقوب" التي فازت بالجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر العربية) عام ٢٠١٢.

إنجازات ربيع جابر

حازت روايته سيد العتمة التي صدرت في عام ١٩٩٢ على جائزة الناقد للرواية، وهي من إصدار نفس العام. عمل محررا منذ عام ٢٠٠١ في الملحق الفكري والأدبي الأسبوعي "آفاق" في

^١. علي المقري، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010،

^٢. جمال الغيطاني، بيروت ٣٩ كتابات جديدة من العالم العربي، بلومزبري للنشر المحدودة ٣٦ ساحة سوهو، لندن، ٢٠١٠، ص. ٢٨٧

جريدة "الحياة" الصادرة عن لندن. كرم جابر باختياره ضمن مشروع "بيروت ٣٩" من عام ٢٠٠١، اختير إلى أفضل ٣٩ كاتباً وكاتبة عرب دون سن الأربعين. كان جابر في القائمة القصيرة لجائزة بوكر العربية (الجائزة العالمية للرواية العربية) لروايته أميركا عام ٢٠١٠. وكان ربيع جابر اللبناني الأول الفائز بهذه الجائزة لروايته "دوز بلغراد حكاية: حنا يعقوب"، وفازت روايته الاعترافات بالجائزة الأدبية عن مركز القلم الدولي بأمريكا عام ٢٠١٧، عن فئة الترجمة، والتي قام بترجمتها كريم جيمس أبو زيد^٢، وهذه الرواية صادرة عن المركز الثقافي العربي عام ٢٠٠٩، تمت ترجمة العديد من أعماله لعدة لغات مختلفة كالفرنسية والألمانية، مثل رواية دروز بلغراد: حكاية حنا يعقوب والاعترافات ورحلة الغرناطي وبيريتوس مدينة تحت الأرض.

إن اندماج الفرد في مكان ما، تماماً مثل عناصر السرد في كل موحد، هو دائماً عملية غير مكتملة. من هذا المنظور، حسب ريسلي، فإن روايات جابر تفعل أكثر من فكرة أدلسون في إثارة خيال مساحة ما بعد الوطنية. كما أنها تتجاوز فكرة صليبي عن التوسع الإبداعي للأرشيف، لأنها تصاحب مثل هذا السرد الخيالي للقصص مع شكوك متطورة وانعكاسية حول طبيعة السرد التاريخي نفسه.^٣

المؤلف الغائب

ربيع جابر هو ذو شخصية فريدة في الأدب العربي المعاصر، وهو يقدم نموذجاً للمؤلف الذي يتعمد الغياب، يحول عزلته عن الفضاء العام إلى جزء لا يتجزأ من مشروعه الأدبي.

^١ . محمد عبد الرحمن، بعد فوزه بـمركز القلم .. ربيع جابر صائد الجوائز اللبناني الوحيد الفائز بالبوكر، موقع اليوم السابع، / www.youm7.com/story/2017/9/22، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٠٢/١٢

^٢ . مترجم ومحرر وكاتب مصري أمريكي، ترجم العديد من الأعمال الشعرية والروائية العربية إلى الإنجليزية

^٣ . David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 109

يرى ديفيد جوزف ويسلي أن التناقض يظهر في مسيرة جابر من خلال الجمع بين غزارة إنتاجه الأدبي، الذي كانت أكثر من اثنتي عشرة رواية قبل بلوغه سن الأربعين، وبين حضوره شبه المنعدم في المشهد الثقافي والإعلامي. يظل ربيع جابر شخصية غامضة، تقتصر المعلومات عنه على نصوصه بشكل مختصر. وقد أدى هذا الغياب المتعمد إلى إطلاق تسميات صحفية عليه مثل "المؤلف الخجول" أو "الكاتب المعتزل"، كنتيجة مباشرة لقراره الواعي بتجنب التعامل مع المؤسسات الصحفية والأكاديمية على حد سواء، فهو يرفض إجراء الحوارات أو المشاركة في النقاشات النقدية، ويتحفظ بشدة عن مشاركة أي معلومات تتعلق بحياته الخاصة¹.

تجليات الغياب

يمكن النظر إلى هذا الانعزال الذي يرسخ صورته كمؤلف. وتعد حادثة فوزه بالجائزة العالمية للرواية العربية (جائزة بؤكر العربية) عام ٢٠١٢ عن روايته "دروز بلغراد" مثالا بارزا على ذلك. وهو لا يقبل الأحاديث الصحفية ولا يشارك في مناقشات نقدية، ولا يتحدث إلا قليلا عن نفسه ولا يعمم أخباره حتى معلوماته الشخصية. ففي لحظة نيل الجائزة، التي يفترض أن تكون ذروة الحضور الإعلامي لأي كاتب، اختصر جابر كلمته في جملة شكر مختصرة، ثم رفض حضور المؤتمر الصحفي اللاحق، مما أثار جدلا في وسائل الإعلام. لا يمكن تفسير هذا السلوك على أنه مجرد خجل، بل هو فعل مقصود يعزز فلسفته بأن النص يجب أن يتقدم على مؤلفه. وهو ما يؤكد الناقده عباس بيضون بقوله: "الصورة التي يريدها ربيع جابر لنفسه لا علاقة لها بحياته أو خياراته الشخصية أو مزاجه أو مظهره الجسدي. الصورة التي يروج لها جابر لنفسه هي صورة مؤلف ورقة. إنه كاتب ومؤلف فقط، وكل ما تبقى هو تفاصيل يود الاحتفاظ بها لنفسه"².

¹ David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 100

² Zaina G Halabi, The Unmaking of the Arab Intellectual Prophecy, Exile and the Nation, Edinburg Studies in Modern Arabic Literature, Edinberg University Press, 2017, P. 95

طمس الحدود بين الواقع والسرد: السيرة كأداء متخيل

وصف جابر أسلافه الذين يطارده ماضيهم سواء كان جزئيا أو غامضا، على الرغم من محاولاته تدوين تلك القصص - لا سيما علي جابر من 'أميركا' - الذي فشلت محاولات المؤلف لتشكيل شخصية في حالته مرارا وتكرارا. في تلك المقابلة، دعا الصحفي علي المقري جابر للتحديث عن حياته الشخصية، وبعد ذلك، شرح كيف كان عليه أن يختلق كذبة مبينة للحصول على تأشيرة للسفر إلى الولايات المتحدة، وأصر على أن تلك الرحلة، مثل رحلته الأخرى، قادت إلى نقاط في حالته العقلية حيث كان قادرا على تخيل الناس، وأماكن ولحظات للروايات الجديدة، كما هو الحال في رواياته، والقيام بأبحاث أرشيفية مكثفة في المكتبات، في قسم المجموعات الخاصة في الطابق السفلي من مكتبة جافت في الجامعة الأمريكية في بيروت، أو في حالة هذه المقابلة، في مكتبة نيويورك العامة. بالنسبة إلى هذه المقابلة يقول علي المقري:

"باستثناء سؤال جابر نفسه، بالطبع، ليس لدينا طريقة للتأكد من صحة قصته حول التأشيرة ورحلاته الأمريكية. هل يمكن أن يستخدم جابر الصفحة الثقافية لصحيفة يومية - وهو نوع مألوف جدا بعد سنوات من الكتابة في جريدة الحياة كأداء مرح لتجربة الخط الفاصل بين الخيال والواقع؟ هل الكذبة للحصول على تأشيرة أمريكية، مرة أخرى، هي الشارة الساخرة لأسلوب جابر الخيالي؟ قد يتوقع المرء ذلك بالنظر إلى العنوان المثير للسخرية للصحفي في المقابلة، "كنت كاذبا"، وهي مسرحية بعنوان رواية جابر السادسة "كنت أميرا"^١.

يتضح أن ربيع جابر قد نجح في بناء شخصية مؤلف غائب، حيث لا تعود العزلة مجرد اختيار شخصي، بل مكونا أساسيا في فهم نصوصه. من خلال هذا الغياب، يدعو جابر القارئ

^١ . علي المقري، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010، <https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٧/١٨

والناقد إلى التعامل مع أعماله كنصوص مستقلة عن سيرة منشئها، وفي الوقت ذاته، يحول سيرته الغامضة ذاتها إلى نص مفتوح على التأويل، لا يقل تعقيدا وإثارة للجدل عن رواياته.

كاتب التخيل التاريخي

لا يتعامل ربيع جابر مع التاريخ كعالم أو مؤرخ، بل كـ "صياد حكايات" يرى في ثنايا الماضي مادة غنية للسرد^١. فهو لا يهدف إلى كتابة التاريخ بقدر اختراعه، ويشكله ليبدو حيا أكثر مما هو عليه في الكتب الأصلية^٢. فالتاريخ بالنسبة له ليس غاية بحد ذاتها، بل هو وسيلة لاستكشاف المصائر الإنسانية الفردية ومعاناة الأشخاص الهامشين الذين لا تذكرهم كتب التاريخ، والتي غالبا ما تركز على القادة والمنتصرين. يمثل هذا الانشغال بالتاريخ إغراء دائما للروائي الذي يجد فيه مادة خصبة للحكايات التي لم ترو بعد، والأسرار التي لم تكتشف^٣.

إحدى أبرز التقنيات التي يستخدمها جابر هي وضع شخصية متخيلة بالكامل في قلب حدث تاريخي حقيقي وموثق. يتجلى هذا بوضوح في روايته الشهيرة "دروز بلغراد"، التي تنطلق من حادثة تاريخية حقيقية، وهي نفي مئات المقاتلين الدروز من جبل لبنان إلى قلعة بلغراد بعد الحرب الأهلية الطائفية الدامية عام ١٨٦٠. لكن جابر لا يركز على القادة أو المعارك الكبرى، بل يخلق شخصية "حنا يعقوب"، بائع البيض المسيحي البسيط الذي لا علاقة له بالحرب، والذي يؤخذ بالخطأ ضمن الأسرى الدروز ليسد نقصا في العدد^٤. من خلال مصير حنا، هذه الشخصية الهامشية، يستعرض جابر عبثية القدر، وقسوة الظلم، وهشاشة الإنسان العادي في مواجهة الأحداث الكبرى التي لا يفهمها ولا يستطيع التحكم بها. وهذا ما يجعل روايات جابر

١. كمال الرياحي، "ربيع جابر.. صياد الحكايات"، الجزيرة نت، ٣٠ مارس ٢٠١٢، <https://www.aljazeera.net/culture/2012/3/30> ربيع-

جابر-صياد الحكايات

٢. عباس بيضون، "(بوكر) ربيع جابر... من التجريب الثقافي إلى البعد الشعبي"، جريدة الثورة، ١ أبريل، <https://archive.assafir.com/ssr/10376467.html>

٣. هيثم حسين، "الرواية وإغراء التاريخ.. سير ومقاربة- دروز بلغراد"، القدس العربي، ١٩ أغسطس ٢٠١١، <https://www.alquds.co.uk/الرواية-واغراء-التاريخ-سير-ومقاربة>

٤. الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ٢٠١٧، ص. ١٧٢

تقرب من المفهوم الحديث للملحمة؛ فبينما كانت الملاحم القديمة تحتفي بأبطال خارقين وأنصاف آلهة، تستبدل روايات جابر هؤلاء الأبطال بكائنات اعتيادية ومهمشة. إلا أن هؤلاء "الأبطال الجدد" يكتسبون سمات ملحمة من خلال قدرتهم الهائلة على الصراع من أجل البقاء، وحملهم للهموم الجماعية، حيث يصبح صراع الفرد (مثل حنا يعقوب) معادلا لصراع الجماعة وتاريخها، محولا السرد من مجرد حكاية فردية إلى وثيقة إنسانية شاملة^١. هنا، يتحول التاريخ من مجرد وقائع سياسية وعسكرية إلى مسرح للتأمل في الوضع البشري ومعنى المعاناة الفردية. هذه الطريقة تسمح للقارئ بأن يعيش التاريخ ويتفاعل معه عاطفيا من خلال التعاطف مع شخصية بسيطة، بدلا من قراءته كتقرير جاف عن الماضي^٢.

يحرص جابر في مقدمات رواياته على التنبيه إلى أن ما يكتبه هو من "نسج الخيال"، وأن أي تشابه مع شخصيات أو أحداث حقيقية هو "محض مصادفة"^٣. هذا التنبيه ليس مجرد إجراء شكلي، بل هو إعلان مقصود يحرر نصه من الالتزام بالدقة التاريخية الكاملة، ويمنح نفسه حرية مطلقة في ملء الفراغات والثغرات الموجودة في السجل التاريخي. فهو يمزج ببراعة بين ما هو موثق تاريخيا وما هو متخيل بالكامل، ليخلق تاريخا موازيا أو تخيلا تاريخيا يبدو في كثير من الأحيان أكثر حياة وواقعية من التاريخ الرسمي^٤. ويعتمد جابر في هذا البناء الفني على تحويل "التاريخ العام" (مثل الحروب الأهلية، المجاعات، الفرمانات السلطانية) إلى "تاريخ خاص" يخص الشخصيات وحدها. فهو لا يورد الحدث التاريخي لذاته، بل ليوضح تأثيره المباشر على مصائر الأفراد. وبهذا التداخل، يصبح التاريخ في رواياته "تاريخا مطلقا" يتجاوز التوثيق الجاف، ليصبح تجربة معاشة تعيد إنتاج الماضي بصيغة الحاضر السردية^٥. ففي رواياته، لا

١. أمجد محمد رضا عودة، الملحمة في أدب ربيع جابر الروائي، جامعة البصرة، ٢٠٢١، ص ٢١.

٢. فاطمة برجكاني، مظاهر السرد التخيلي في رواية دروز بلغراد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الخوارزمي والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، ٢٠٢٠، ص. ٢٧٩.

٣. هيثم حسين، "الرواية وإغراء التاريخ.. سير ومقاربة- دروز بلغراد"، القدس العربي، ١٩ أغسطس ٢٠١١، <https://www.alquds.co.uk/الرواية-واغراء-التاريخ-سير-ومقاربة>

٤. عباس بيضون، "بوكر) ربيع جابر... من التجريب الثقافي إلى البعد الشعبي"، جريدة الثورة، ١ أبريل، ٢٠١٢، <https://archive.assafir.com/ssr/10376467.html>

٥. أمجد محمد رضا عودة، الملحمة في أدب ربيع جابر الروائي، جامعة البصرة، ٢٠٢١، ص. ٧٦.

نشعر بالانفصال بين الحقيقي والمتخيل، بل ينسجان معا في نسيج واحد متماسك. بالنسبة له، يتغلب الجانب الأدبي والفني على الجانب التاريخي، وولاءه الأول يكون للحكاية وليس للوثيقة^١.

تذهب بعض الدراسات النقدية إلى ما هو أعمق من فكرة الرواية التاريخية، فتري أن مشروع ربيع جابر لا يتعلق بسؤال التاريخ بقدر ما يتعلق بسؤال الزمان^٢. فهو يواجه ما يمحوه الزمن: زوال الأماكن، فناء الناس، واندثار العوالم. كأن التاريخ بالنسبة له هو مجرد وعاء يحمل حركة الزمن الدائمة، وهذه الحركة محكومة بقانون المحو والتحول المستمر. فالحياة تنبثق من رماد الموت، والحضور يولد من رحم الغياب. من هذا المنظور، فإن كتابة جابر عن الماضي ليست محاولة لإحياء كما كان، بل هي بحث في ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة. الذاكرة هي التي تحفظ للتاريخ وجوده، ولكنها ذاكرة غير يقينية، ملتبسة، يختلط فيها الواقع بالمنام، والحقيقة بالوهم، وهذا ما يجعل سؤاله عن معنى الوجود سؤالاً فلسفياً عميقاً مغلفاً بحكاية تاريخية بسيطة^٣.

لتحقيق هذا المشروع، يستخدم جابر لغة سردية تتميز بالبساطة والوضوح والتركيز على الحكى وسلاسة الأحداث، متجنباً التعقيدات اللغوية أو الفلسفية التي قد تقف حاجزاً بينه وبين القارئ^٤. فالأهم بالنسبة له هو بناء حكاية مشوقة ومؤثرة تجعل الماضي حاضراً وملموساً. تتميز لغته بنزوع شعري وملحمي، ليس بمعنى استخدام الاستعارات المعقدة، بل بقدرتها على تصوير المشاهد المؤثرة ورسم الصور الحية التي تعلق في ذهن القارئ^٥. وتتجلى هذه الشعرية بشكل خاص في "شعرية الوصف" و"شعرية المكان". فجابر يستخدم اللغة لا كوسيلة للسرد فقط، بل كأداة للقبض على الزمن الهارب؛ حيث يغرق في وصف التفاصيل الدقيقة للأماكن

١. فاطمة برجكاني، مظاهر السرد التخيلي في رواية دروز بلغراد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الخوارزمي والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، ٢٠٢٠، ص. ٢٨٠.

٢. يمني العيد، ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة: دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر، مجلة الآداب، مجلد ٥٤، بيروت، ٢٠٠٦، ص. ٧٥.

٣. المصدر نفسه.

٤. الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ص. ١٧٢.

٥. أمجد محمد، رضا عودة، ومشتاق فالح الفضلي، النزوع الشعري في روايات ربيع جابر بوصفه سمة ملحمة، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، مجلد-٤٦، ٢٠٢١، ص. ٢٦٨.

والروائح والأشياء المهملة، محولا إياها من مجرد جمادات إلى عناصر تنبض بالحياة والذاكرة. هذا الاحتفاء بالتفاصيل هو أسلوب "ملحي" يهدف إلى مواجهة المحو والنسيان، وتخليد اللحظة الراهنة أمام سطوة الفناء^١. هذا المنهج في التعامل مع التاريخ ليس محصورا في رواية واحدة، بل هو سمة أساسية في معظم أعماله الكبرى. ففي ثلاثيته "بيروت مدينة العالم"، يرسم تاريخ المدينة عبر أجيال متعاقبة، مركزا على التحولات الاجتماعية والإنسانية وليس فقط الأحداث السياسية^٢. وفي كل أعماله، يصبح التاريخ هو المسرح الذي تدور عليه الدراما الإنسانية الكبرى عن الهوية، المنفى، الحب، الفقدان، والبحث الدائم عن معنى في عالم قاس ومتقلب.

لا يقتصر الحديث عن ربيع جابر في كتابته فحسب، بل عن مثقف فريد تتشابك في شخصيته هويتا القارئ النهم والباحث الدؤوب. نشأ جابر وخبر الحروب اللبنانية ومفاعيلها، وهذا ما يظهر جليا في إلحاح نصوصه على تذكر وقائعها. ورغم عزلته المعروفة، فإنه لا يشعر بالوحدة، بل يصف نفسه بأنه محضون بالأصدقاء أثناء الكتابة، وأصدقاءه هم عمالقة الأدب والتاريخ الذين يقرأ لهم^٣. وقد عبر عن هذا الجانب من شخصيته بوضوح حين قال إنه يرى نفسه قارئاً أكثر من كونه كاتباً، وهي ليست مجرد عبارة، بل هي مفتاح لفهم مشروع الإبداعي.

جابر القارئ: حوار مع النصوص والتراث

تتجلى ثقافة جابر القرائية الواسعة في النسيج الغني لرواياته، فهو يكتب من حوار مستمر مع التراث الأدبي العالمي والعربي. تمتد قائمة أصدقائه "الكتبيين" من الشعر العربي

١ . أمجد محمد رضا عودة، الملحمية في أدب ربيع جابر الروائي، جامعة البصرة، ٢٠٢١، ص. ١٠٦، ١١٠.

٢ . محمود مصطفى فرحات، "البناء الروائي ودلالاته في روايات ربيع جابر"، جامعة بيروت العربية، ٢٠١٦، ص. ٥.

٣ . علي المقرئ، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010.

<https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٧/١٨

٤ . David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 106

القديم والمسعودي والطبري إلى شكسبير، كافكا، تولستوي، بورخيس، وماركيز^١. روايته "أميركا"، على سبيل المثال، ليست مجرد قصة عن الهجرة، بل هي قراءة إبداعية وتفاعلية مع رواية الكاتب التشيكي الشهير فرانز كافكا التي تحمل نفس العنوان^٢. عمله لسنوات طويلة كصحفي ومحرر للملحق الثقافي "آفاق" في جريدة "الحياة" وضعه في قلب المشهد الثقافي، وجعله في حالة قراءة دائمة لأحدث الإصدارات والأفكار، وهو ما ينعكس بوضوح على نضج أعماله وتنوعها^٣.

جابر الباحث: نبش الأرشيف لصناعة الحكاية

إذا كانت القراءة تمنح جابر الإلهام، فإن البحث يمنحه المادة الخام التي يبني عليها عوالمه الروائية. فرواياته التاريخية الضخمة، مثل "دروز بلغراد" وثلاثية "بيروت مدينة العالم"، هي نتيجة جهد بحثي استثنائي. لقد أمضى جابر وقتاً طويلاً في التنقيب داخل الأرشيفات، من "قبو القرن التاسع عشر" في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت إلى مكتبة نيويورك العامة. حتى أن رحلته إلى أميركا بدأت بقصة مخترعة من أجل الحصول على تأشيرة، حيث ادعى أنه يكتب كتاباً عن الروائي هرمان ملفل، لكن هذه الكذبة تحولت إلى دافع حقيقي للبحث والكتابة^٤.

لهذا السبب، يصفه الناقد كمال الرياحي بأنه صياد حكايات، فهو لا يكتفي بسرد القصص، بل يصطادها من بطون الوثائق والمخطوطات^٥. لكن جابر ليس مؤرخاً بالمعنى التقليدي، بل يستخدم الوثيقة التاريخية كنقطة انطلاق، أو كما يقول الرياحي، "ذريعة للحكي

^١. علي المقرئ، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010،

<https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٧/١٨

^٢. David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 107

^٣. https://www.banipal.co.uk/contributors/156/Rabee_Jaber/

^٤. علي المقرئ، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010،

<https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٧/١٨

^٥. كمال الرياحي، "ربيع جابر.. صياد الحكايات"، الجزيرة نت، ٣٠ مارس ٢٠١٢، <https://www.aljazeera.net/culture/2012/3/30>

جابر-صياد-الحكايات

وقادح للتخييل"^١. فهو يأخذ حدثا تاريخيا حقيقيا، مثل الحروب الأهلية اللبنانية المتكررة، ثم ينسج حوله مصائر شخصيات متخيلة، مثل حنا يعقوب بائع البيض المسيحي. بهذا الأسلوب، يحول جابر التاريخ من مجرد سرد جاف للأحداث إلى تجربة إنسانية حية، فاتحا المجال لتأويل وفهم حقائقه الإمكانية^٢.

جابر وفلسفة النص: الكتابة كفعل تساؤل

قراءة جابر وبحثه لا يهدفان فقط إلى جمع المعلومات، بل إلى طرح الأسئلة الكبرى حول الوجود والهوية والزمن. فبعد سنوات من الفشل في كتابة رواية عن سلفه المهاجر "علي جابر"، جاءته "رؤيا" شخصية "مرتا حداد" التي أصبحت بطلنة رواية "أميركا"^٣. هذه الحادثة تظهر كيف أن البحث عنده ليس عملية تقنية، بل هو رحلة شخصية قد تقود إلى عوالم غير متوقعة. نصوصه تبتعد عن الأجوبة الجاهزة والأيديولوجيات المنغلقة. بدلا من ذلك، تفتح فضاء برزخيا يتجلى فيه الواقع المرغوب فيه وغير المتحقق^٤. رواياته هي عوالم ممكنة تحمل معاني وجودية واجتماعية عميقة، حيث يتردد شخوصه بين الماضي والحاضر، والواقع والحلم.



^١. المصدر نفسه

^٢. سميرة عزام، الرؤية بين الأيديولوجيا واليوتوبيا في روايات ربيع جابر، موقع مجلة الجديد، ٢٠٠٢، <https://www.aljadeedmagazine.com/الرؤية-بين-الأيديولوجيا-والليوتوبيا-في-روايات-ربيع-جابر#off-canvas>

^٣. علي المقرئ، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010، <https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>، تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٢/٧/١٨

^٤. سميرة عزام، الرؤية بين الأيديولوجيا واليوتوبيا في روايات ربيع جابر، موقع مجلة الجديد، ٢٠٠٢، <https://www.aljadeedmagazine.com/الرؤية-بين-الأيديولوجيا-والليوتوبيا-في-روايات-ربيع-جابر#off-canvas>

الفصل الثاني

قراءة في المشروع الروائي لربيع جابر

يتناول هذا الفصل قراءة للأعمال الروائية للكاتب اللبناني ربيع جابر، مستعرضاً مسيرته الأدبية الغزيرة التي أثمرت تسع عشرة رواية. سنقوم في الصفحات القادمة بتتبع تطور تجربته الكتابية، بدءاً من أعماله الأولى التي تمزج بين الخيال والواقع والأسطورة، مروراً بملاحمه التاريخية الضخمة التي تغوص في عمق الماضي، وصولاً إلى كتاباته الواقعية عن يوميات الحرب الأهلية اللبنانية. يهدف هذا الفصل إلى استكشاف الخيوط التي تربط بين هذه النصوص المتنوعة، وفهم كيف عالج الكاتب قضايا جوهرية مثل الذاكرة، والهوية الضائعة، وتاريخ مدينة بيروت المعقد، لنخرج بصورة واضحة عن عالمه الروائي الفريد.

سيد العتمة (١٩٩٢)

هذه هي أول رواية للكاتب ربيع جابر، وقد فازت بجائزة "الناقد". تدور القصة في قرية بجبل لبنان أيام الحكم العثماني، حيث كان الناس يعانون من الجوع والمرض. بطل الرواية شخصية غامضة، تظهر وتختفي فجأة. القصة لا تسير في زمن واحد، بل تخلط بين الحقيقة والخيال. تبدأ الأحداث بعودة البطل إلى "البيت الكبير" ليوزع القمح على الناس الجائعين، ثم يختفي بسرعة. الشخصية الأهم هي "أم البطل"، فهي التي تحكي القصص عنه وتجعل منه أسطورة وبطلاً للمقاومة، لكن قصصها متناقضة وتجعل الحقيقة غير واضحة. تشارك شخصيات أخرى في رواية الأحداث مثل الأخت والخالة، وتختلف رواياتهم عن رواية الأم. كما تتحدث الرواية عن انتحار أخيه الذي سبب "لعنة" للعائلة. يوجد صراع كبير بين البطل وبين "البيك" الذي يمثل السلطة والظلم.

شاي أسود (١٩٩٥)

بطل الرواية هو "حسام"، شاب يعيش في بيروت بعد الحرب الأهلية. هو شخص وحيد ومنعزل، يؤمن بفلسفة غريبة تقول إن العالم الحقيقي مجرد "وهم" أو حلم، وذلك لمهرب من ذكرياته المؤلمة ومشاكل الواقع. حبيبته "سهى" هي أهم شخص في حياته. كانت علاقتهما قوية، لكنها انتهت لأن حسام رفض الزواج والالتزام. سافرت سهى إلى أمريكا وهي حزينة، مما جعل حسام يشعر بذنب كبير وزاد من وحدته وشوقه لها.

يتذكر حسام دائما أصدقاءه القدامى، وخصوصا صديقه المقرب "علاء" الذي انتحر. كان موت علاء صدمة كبيرة جعلت حسام يشعر باليأس وأن الحياة بلا معنى. كما تسيطر ذكريات الحرب القاسية على عقله، مثل موت أمه في القصف ومشاهد القتل التي رآها في صغره. في النهاية، لا يجد حسام حلا، بل يختار البقاء وحيدا في غرفته مع كتبه.

البيت الأخير (١٩٩٦)

تبدأ القصة بحدث غريب: يدخل البطل، الملقب بـ "ك"، إلى صالون حلاقة في بيروت، ويكذب قائلا إن اسمه "أنسي" وإن والده هو "اسكندر" من قرية وهمية. المفاجأة أن الحلاق يصدقه ويقول إنه يعرف والده حقا. يشعر "ك" بالرعب لأن خياله أصبح واقعا يطارده، فيختفي فجأة تاركا لغزا كبيرا. يذهب صديقه المخرج السينمائي "مارون بغدادي" إلى شقة "ك" للبحث عنه، فلا يجده، بل يجد ٩ دفاتر يومية كتبها "ك" على مر السنين.

عند قراءة الدفاتر، يكتشف مارون أن "ك" كان متأثرا جدا بروايات الكاتب "يوسف حبشي الأشقر"، وأن شخصية "اسكندر" هي بطل في تلك الروايات. لقد تقمص "ك" شخصية خيالية لمهرب من واقعه المؤلم، ومن ذكريات طفولته، ومن مآسي الحرب الأهلية اللبنانية. تصف الرواية شوارع بيروت وتأثير الحرب عليها بوضوح. وفي النهاية، لا يجد مارون صديقه،

لكنه يستنتج أن "ك" ربما هرب إلى "البيت الأخير"؛ وهو ليس مكانا جغرافيا حقيقيا، بل هو حالة ذهنية وعالم خيالي لجأ إليه ليرتاح من قسوة العالم الحقيقي.

الفراشة الزرقاء (١٩٩٦)

تبدأ الرواية بقرار الراوي كتابة قصة تبدأ بجنازة جدته "زهية". خلال الجنازة، يشعر الراوي بأنه غريب عن عائلته ويهرب إلى الغابة، لتبدأ رحلته في تذكر حكايات الماضي. الجدة "زهية" هي الشخصية الأهم، فهي التي روت له تاريخ العائلة. عندما مات أخوها الصغير "أنطون"، آمنت أنه تحول إلى "فراشة زرقاء" طارت إلى السماء، وصارت هذه الفراشة رمزا للأمل عندها. عملت الجدة في صغرها في مصانع الحرير، وتعلمت هناك قسوة الحياة حين رأت كيف يتم قتل دود القز للحصول على الخيوط.

تتحدث الرواية أيضا عن قصة حب الجدة لشاب اسمه "جوزف". لكن بسبب الفقر والجراد، سافر جوزف إلى أفريقيا وتركها، فتزوجت هي من جد الراوي. يرى الراوي تشابها كبيرا بين حياته وحياة أجداده، خاصة في فقدان والفسل في الحب. في النهاية، يدرك أن كتابة هذه الرواية هي طريقته الوحيدة لفهم حياته، ولبحث عن "الفراشة الزرقاء" الخاصة به، التي ترمز للأمل في عالم صعب.

رالف رزق الله في المرأة (١٩٩٧)

تدور أحداث هذه الرواية حول واقعة حقيقية ومأساوية، حيث أقدم الدكتور الجامعي "رالف رزق الله" على الانتحار بإلقاء نفسه من أعلى صخرة الروشة في بيروت عام ١٩٩٥. ينطلق الراوي، وهو كاتب شاب، في رحلة بحث لمحاولة فهم الدوافع الخفية وراء هذا القرار. يقوم بجمع مقالات رالف وتأمل صوره الشخصية القديمة، كما يزور زوجته ووالديه العجوزين في محاولة لجمع خيوط الحكاية. بينما يغوص الراوي في تفاصيل حياة الراحل، يبدأ الخط الفاصل بينهما بالتلاشي، فيشعر وكأنه يرى وجه رالف في المرأة بدلا من وجهه، ويعيش صراعاته النفسية

ووحده القاسية. تتناول الرواية بأسلوب مؤثر موضوعات الوجود، والموت، والذاكرة، وتستخدم رمزية "المرأة" وقصة "أليس في بلاد العجائب" لتصوير الانفصال عن الواقع. في النهاية، يعيد الراوي تمثيل لحظة السقوط الأخيرة، دامجا خياله بواقع رالف المؤلم، ليقدم لنا مرثية حزينة عن العزلة في مدينة بيروت.

كنت أميرا (١٩٩٧)

تنقسم الرواية إلى أجزاء تبدو منفصلة لكنها تتصل في النهاية.

الجزء الأول: يحكي عن الأمير "أوفيد" الذي كان يعيش وحيدا ومثقفا. بعد أن خانت خطيبته مع صديقه المقرب، هرب من القصر وهو يكره الناس جميعا. في طريقه، أهان عجوزا ساحرة، فغضبت منه وحولته إلى "ضفدع". وقالت له إن اللعنة لن تزول إلا إذا أحبه إنسان بصدق.

الجزء الثاني: تدور أحداثه في صقلية، عن رجل لديه ابنتان توأم (سميلا وليديا) تشبهان بعضهما تماما لدرجة تحير الناس. يقع أمير اسمه "باخوس" في حب إحدهما، لكنها تموت وهي حامل، فتتزوج أختها من الأمير لتربي ابن أختها الراحلة.

الجزء الثالث: نعود لقصة الضفدع (أوفيد). تسقط كرة ذهبية للأميرة في الماء، فيخرجها لها الضفدع بشرط أن يعيش معها. يجبرها والدها الملك على الوفاء بوعددها، فتسمح للضفدع بالأكل والنوم معها. مع الوقت، تشعر الأميرة أن الضفدع يفهمها وتحبه، وهذا الحب الصادق يكسر اللعنة، ويعود الضفدع أميرا جميلا كما كان.

نظرة أخيرة على كين ساي (١٩٩٨)

تبدأ الرواية بساحر يقف أمام مدينة "كين ساي". هذه زيارته الثالثة للمدينة؛ الأولى كانت عند بنائها، والثانية حين أحضر فتاة نائمة لتكون ملكة وتمنع الحرب. أما الآن، فقد عاد لأن الملكة نامت مجددا، والملك مريض، واللعنة أصابت المدينة.

تعود القصة للماضي مع صديقين صيادين، "ياو" و"هوي". بسبب حلم مخيف رآه "ياو"، ذهباً لزيارة ساحر، وفي الطريق قابلاً راعياً حكيماً اسمه "تشن كو". ترك الصديقان الصيد وعملًا في تجارة الحرير، وتزوج "ياو" من فتاة غامضة وجددها في الصحراء اسمها "لي تشي". يتضح لاحقاً أن الراعي "تشن كو" هو نفسه الساحر. يخبر "ياو" أن زوجته ليست بشرية عادية بل روح سماوية، وأن هناك لعنة قادمة. تتحقق النبوءة: يصبح "ياو" ملكاً لكنه يمرض، وتنام الملكة للأبد، ويتقاتل الأبناء الثلاثة على الحكم. في النهاية، يكشف الساحر الحقيقة ويترك المدينة لمصيرها.

يوسف الإنجليزي (١٩٩٩)

تبدأ الحكاية بولادة يوسف في بيت الشيخ إبراهيم خاطر جابر، ماتت أمه وهو صغير، فعاش طفولة حزينة لأن والده كان مهموماً بسبب الحروب وموت أبنائه الكبار في المعارك. كان يوسف يحب الرسم. وخوفاً عليه من الحرب، أرسله والده ليعيش مع أخته في "دير القمر". هناك دخل مدرسة للمبشرين الأمريكيين، وتفوق في تعلم اللغة الإنجليزية حتى لقبه الناس بـ"يوسف الإنجليزي". عندما انتقل المبشرون إلى بيروت، ذهب يوسف معهم وعاش معهم حياة غريبة. في تلك الأثناء، تلقى أخباراً صادمة بمقتل سبعة من إخوته وموت والده وحيداً، مما جعله ينقطع تماماً عن ماضيه في الجبل. عاش يوسف صراعاً داخلياً؛ فهو لم يعد يشعر أنه ينتمي لطائفته القديمة، ولا هو أوروبي كامل. في النهاية، قرر السفر مع العائلة الأمريكية إلى أمريكا، تاركاً لبنان وراءه وهو يحمل هوية منقسمة وقلباً حزيناً.

رحلة الغرناطي (٢٠٠٢)

تبدأ القصة في غرناطة، حين نام الفتى "محمد" وترك أخاه الأكبر "الربيع" يذهب للبحث عن خروف ضائع في الغابة، فاختفى الأخ ولم يعد أبداً. تسبب هذا الحادث في حزن كبير للعائلة؛

مات الجد وهو يبحث عن حفيده، وازداد مرض الأب، بينما كبر محمد وهو يشعر بذنب شديد وعمل في نسخ الكتب.

بعد سنوات، أخبره رجل غريب أن هناك تاجرا في مدينة أخرى يشبهه تماما. تجدد الأمل عند محمد وظن أن هذا التاجر هو أخوه المفقود، فقرر السفر للبحث عنه. لكن في طريقه، وقع في يد تجار العبيد ونقل إلى شمال أفريقيا، حيث عاش سنوات طويلة فاقدا لحريته.

بعد أن نال حريته، واصل السفر في بلاد المغرب وتونس. وهناك التقى بشيخ حكيم ساعده ليفهم أن رحلته الشاقة لم تكن فقط للبحث عن أخيه، بل للبحث عن ذاته. في النهاية، لا يعود محمد إلى غرناطة، بل تنتهي رحلته بالاستقرار في مدينة أنطاكية حيث عاش بقية حياته.

بيروت مدينة العالم (الجزء الأول) (٢٠٠٣)

تحكي الرواية تاريخ بيروت من خلال قصتين تدوران في زمنين مختلفين:

في الزمن الحاضر: يلتقي كاتب (الراوي) برجل عجوز جدا اسمه "الكونت سليمان". الكونت هو سليل عائلات بيروتية عريقة، ويمتلك ذاكرة قوية ووثائق قديمة عن تاريخ المدينة. يستمع الكاتب لحكايات الكونت ليحاول كتابة رواية تحفظ تاريخ بيروت قبل أن يضيع بموت الكونت.

في الزمن الماضي (القرن التاسع عشر): تبدأ الحكاية مع "عبد الجواد البارودي"، وهو شاب هرب من دمشق إلى بيروت لأنه ظن أنه قتل أخاه في شجار. وصل إلى بيروت وهي مدينة صغيرة محاطة بسور. بدأ عبد الجواد حياته من الصفر بائعا للخضار، وبفضل اجتهاده أصبح تاجرا ناجحا وأسس عائلة كبيرة و"حارة البارودي". ورغم أنه علم لاحقا أن أخاه لم يمت، إلا أنه قرر البقاء في بيروت. تستمر الرواية في حكاية قصص أولاده وأحفاده وعلاقتهم بعائلات بيروت الأخرى مثل آل بسترس.

بيروت مدينة العالم (الجزء الثاني) (٢٠٠٥)

تبدأ أحداث هذا الجزء بعد معركة عام ١٨٤٠. يصاب "شاهين" (الابن الأكبر لعبد الجواد) بجرح خطير يجعله يفقد ذاكرته تماما. يظن الناس أنه جندي تركي ويطلقون عليه اسم "سلمان". يذهب إلى بيروت ليسافر منها، لكنه يمشي في شوارعها كالغريب ولا يتذكر أنها مدينته التي ولد فيها. يصل خبر (كاذب) بموت شاهين إلى والده "عبد الجواد". يحزن الأب حزنا شديدا، خاصة بعد وفاة جاريته أثناء الولادة، فيموت الأب من القهر، وينتهي بذلك جيل المؤسس. تنتقل مسؤولية العائلة إلى الأخوين: "عبد الرحيم"، هو تاجر ذكي وتقي، يوسع أعمال العائلة ويبني خانا كبيرا، وهو يمثل وجه بيروت التجاري المتطور، وعمر، هو الأخ الأصغر، يحب الصيد والبحر ومزاجه متقلب، ويمثل توترات تلك الفترة. تصف الرواية كيف توسعت بيروت وهدمت أسوارها القديمة، وكيف بدأت الفتن والمشاكل الطائفية تظهر بين الناس تمهيدا لأحداث عام ١٨٦٠.

بيروت مدينة العالم (الجزء الثالث) (٢٠٠٧)

تبدأ القصة بذكريات "عبد الغني" عن بيروت القديمة وكيف تغيرت ملامحها وهدمت أسوارها لتوسيع الطرق. بطل هذا الجزء هو "الحاج عبد الرحيم"، التاجر الناجح الذي يدير "خان التوتة". يعيش عبد الرحيم قلقا بسبب شركة فرنسية تحاول السيطرة على أراضيه لشق طريق جديد للعربات، وهو ما يمثل بداية النفوذ الأجنبي في المدينة. نتعرف أيضا على مأساة أخيه "عمر"، الذي عاد من الحرب مصدوما ومنعزلا يربي الحمام فوق سطح الخان، ثم يختفي فجأة مسافرا إلى حلب. تشتعل الحرب الطائفية في الجبل، ويهرب الناس من القتل والدمار قاصدين بيروت. يقوم عبد الرحيم بفتح "خان التوتة" لإيواء النازحين ومساعدتهم. في هذه الأثناء، يرى ابنه "حسين" ويلات الحرب بعينه خلال رحلة صيد. تنتهي الرواية وبيروت قد تغيرت ملامحها للأبد بسبب الحرب والتطور السريع، وتواجه العائلة مستقبلا غير واضح.

بيروتوس مدينة تحت الأرض (٢٠٠٥)

بطل الرواية هو مهندس معماري شاب اسمه "بطرس". أثناء تجوله في بيروت بعد الحرب، يلحق بفتاة غامضة ترتدي الأبيض إلى داخل مبنى مهجور اسمه "سيتي بالاس"، وهناك يسقط فجأة في حفرة عميقة. يجد بطرس نفسه في عالم آخر تحت الأرض يسمى "بيريتوس" (أو بيروت التحت). هذه المدينة تشبه المتاهة، وسكانها ليسوا بشرا عاديين، بل هم أرواح "المخفيين" والمفقودين الذين خُطفوا خلال الحرب الأهلية ولم يعثر عليهم أحد. وهناك يجد بطرس ابن خالته "إبراهيم" الذي اختفى في الحرب. الرواية تصور عالَمين: "بيروت في الفوق" حيث الحياة الطبيعية، و"بيروت في التحت" التي تمثل ذاكرة المدينة الحزينة والمكبوتة، حيث تعيش أرواح ضحايا الحرب الذين لم ينسأهم أحد.

تقرير ميليس (٢٠٠٦)

تدور أحداث الرواية في بيروت عام ٢٠٠٥، وهي سنة صعبة جدا بدأت باغتيال الرئيس رفيق الحريري، وانتشر فيها الخوف بسبب كثرة الانفجارات. بطل القصة هو "سمعان يارد"، مهندس معماري (٤٠ عاما)، يعيش وحيدا في "الأشرفية". يشعر سماعيل بالضيق والفراغ، خاصة بعد سفر شركائه في العمل. يهرب من واقعه بالمشي في شوارع بيروت، متذكرا طفولته وكيف كانت المدينة قديما. الجميع في الرواية ينتظرون "تقرير ميليس" (وهو تقرير لمحقق دولي) ليكشف لهم الحقيقة وراء الاغتيالات، وأصبح هذا الانتظار القلق هو حال البلد كله. إلى جانب خوف الحاضر، يعيش سماعيل ألما قديما بسبب أخته "جوزفين" التي خُطفَت في الحرب الأهلية ولم تعد. الرواية تربط بين انتظار الحقيقة في الحاضر، وبين وجع فقدان المستمر من الماضي.

الاعترافات (٢٠٠٨)

رواية حزينة يرويها شاب اسمه "مارون". عاش مارون مع عائلته في بيروت، لكنه كان يشعر دائما أنه غريب عنهم، خاصة بسبب قسوة أخيه "إيليا" ونظرات أمه الحزينة والمتردة. والده "فيليكس" كان مقاتلا شرسا خلال الحرب الأهلية. تكمن الصدمة الكبرى في الرواية حين نكتشف أن مارون ليس ابنهم الحقيقي. الحقيقة هي أن "فيليكس" قتل عائلة مسلمة على أحد الحواجز، لكنه وجد طفلهم الصغير جريحا، فأخذه معه إلى البيت. كان ابن فيليكس الحقيقي قد مات في الحرب، فأعطى هذا الاسم (مارون) للطفل المخطوف ورباه كأنه ابنه. عاش مارون حياته كلها لا يعرف أن "أباه" هو قاتل والديه الحقيقيين. وعندما كبر واكتشف الحقيقة، فهم أخيرا سبب شعوره الدائم بالغربة والاختلاف.

أميركا (٢٠٠٩)

تحكي الرواية قصة "مرتا حداد"، التي سافرت وحيدة من قريتها في لبنان إلى نيويورك عام ١٩١٣ لتبحث عن زوجها "خليل". كانت رحلة السفر في البحر صعبة وشاقة جدا. عندما وصلت مرتا، اكتشفت الحقيقة المؤلمة: زوجها غير اسمه إلى "جو"، وتزوج من امرأة أميركية غنية وتخلّى عنها. رغم الصدمة، لم تعد مرتا إلى لبنان، بل قررت البقاء والعمل. بدأت في الخياطة وبيع البضائع، وبفضل ذكائها أصبحت سيدة أعمال ناجحة وثرية. تتحدث الرواية أيضا عن "علي جابر"، شاب لبناني وصل أميركا عبر المكسيك. بعد سنوات طويلة، وموت زوجها الأول في الحرب العالمية الأولى، التقت مرتا بـعلي وتزوجا، ثم انتقلا إلى كاليفورنيا وكونا عائلة كبيرة. تنتهي الرواية ومرتا جدة عجوز تحكي قصتها لأحفادها، بعد أن نجحت في تحقيق "الحلم الأميركي" وتحولت من مهاجرة وحيدة وفقيرة إلى سيدة قوية وناجحة.

دروزبلغراد: حكاية حنا يعقوب (٢٠١١)

تدور القصة في بيروت عام ١٨٦٠. البطل "حنا يعقوب" هو بائع بيض مسيحي بسيط، يعيش بسلام مع زوجته "هيلانة" وابنته الصغيرة. في أحد الأيام، يذهب حنا للميناء، فيعتقله ضابط عثماني بالخطأ بدلا من رجل درزي هارب. يُجبر حنا على السفر مع ٥٥٠ سجيناً درزيا إلى المنفى في "بلغراد"، وتبدأ رحلة عذابه التي استمرت ١٢ سنة. في بيروت، تصدق زوجته إشاعة مقتله وتعيش كأرملة لتربي ابنتها. أما حنا، فقد عانى في سجون البلقان من الجوع والبرد حتى فقد القدرة على الكلام. رغم اختلاف الدين، وجد حنا الحماية والعطف من إخوة الرجل الدرزي الذي أخذ مكانه، ونشأت بينهم صداقة قوية في السجن. بعد سنوات طويلة، يستغل حنا حريقاً في السجن ويهرب. يعود إلى بيروت بعد رحلة شاقة، وقد أصبح عجوزاً ومتعباً جداً. في النهاية، يعود لبيته، وتعرفه زوجته رغم تغير شكله، وتجتمع العائلة من جديد بعد فراق طويل.

طيور الهوليدي إن (٢٠١١)

تحدث هذه الرواية عن الحرب الأهلية اللبنانية (حرب السنتين ١٩٧٥-١٩٧٦). البطل في هذه القصة ليس شخصا واحداً، بل هي الحرب نفسها. تدور الأحداث في بناية سكنية في منطقة "الأشرفية" ببيروت، تسكنها ١٧ عائلة مختلفة. تصور الرواية حياة هؤلاء السكان تحت القصف والخوف، وكيف انقسمت بيروت إلى منطقتين، وأصبح الناس يُقتلون في الشوارع فقط بسبب ديانتهم المكتوبة في الهوية. تتكون الرواية من فصول قصيرة جداً، وتبدأ بإعلانات عن أشخاص مفقودين، لتعبر عن حالة الضياع التي عاشها الناس. أما عنوان الرواية فله معنى رمزي: فندق "الهوليدي إن" كان ساحة معركة شهيرة، و"الطيور" ترمز للشعب اللبناني؛ فمنهم من هاجر وطار بعيداً، ومنهم من مات، ومنهم من بقي عالقا ومحاصراً في بلده مثل الطير مكسور الجناح.

المبرومة (٢٠١٤)

هي مختصر لرواية "طيور الهولندي إن".

مقالتا ربيع جابر

إلى جانب هذا المتن الروائي الغزير الذي غطى تاريخ لبنان وتحولاته، قدم ربيع جابر مساهمات نقدية تضيء على جوانب من رؤيته الأدبية واهتماماته البحثية، وهو ما يظهر جليا في مقالتيه.

- صرخة المشنوق: وقد أصدرها في مجلة الناقد في العدد ٧٢ عام ١٩٩٤. هذه المقالة كتبها ربيع جابر بعد تحليل رواية وثائقية 'جريمة في البيت' للروائي يوسف سلامة^١ صدرت من دار نلسن، السويد عام ١٩٩٣.
- بحثا عن البلسني في رحلة الغرناطي: وقد أصدرها في مجلة 'أوان' في العدد الأول عام ٢٠٠٢.

في الختام، يشير هذا الفصل إلى أن المشروع الروائي لربيع جابر يشكل وثيقة أدبية وإنسانية هامة، وقد نجح في دمج التاريخي بالتخييلي لرصد تحولات الإنسان والمكان. لقد أظهر التحليل كيف تنقل الكاتب ببراعة بين عوالم الخيال والواقع، ليحكي سيرة الألم اللبناني عبر عصور مختلفة، من جبل لبنان القديم إلى شوارع بيروت المعاصرة. وبذلك، يتضح أن كتابة ربيع جابر ليست مجرد سرد للحكايات، بل هي محاولة جادة لإعادة بناء الذاكرة الجماعية، واستخدام الأدب كوسيلة لمقاومة النسيان ومواجهة صدمات التاريخ والحرب.



^١ .باحث وكاتب سوري

^٢ .انظر: الناقد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص. ٦٨.

^٣ .انظر: أوان، العدد ١، جامعة البحرين، البحرين، ٢٠٠٢، ص. ١٨٤.

الباب الرابع

توظيف الميتاقص في روايات ربيع جابر

الفصل الأول: توظيف الميتاقص في رواية "أميركا"

الفصل الثاني: توظيف الميتاقص في رواية "الاعترافات"

الفصل الثالث: توظيف الميتاقص في رواية "الف رزق الله في المرأة"

الفصل الأول

توظيف الميتاقص في رواية "أميركا"

يعتبر هذا الفصل تطبيقاً عملياً للإطار النظري للميتاقص في رواية "أميركا" لربيع جابر. لا تقدم الرواية قصة المهاجرة مرتا حداد كسرد تاريخي تقليدي، بل تستخدمها كحقل تجريبي للميتاقص. يهدف هذا التحليل إلى تطبيق الإطار النظري بتقسيم التقنيات الميتاقصية في الرواية حسب وظائفها: أولاً، الوظيفة النقدية، التي تظهر كيف ينتقد النص نفسه وأدواته. ثانياً، الوظيفة الأنطولوجية، التي تكشف كيف يمحو الراوي الحدود بين الواقع والخيال. وأخيراً، الوظيفة الأيديولوجية، التي توضح كيف تستخدم هذه التقنيات لنقد الذاكرة التاريخية الرسمية وإعطاء صوت للمهاجرين المهمشين.

خلاصة الرواية

رواية "أميركا" تحكي عن بدايات هجرة العرب (وخاصة اللبنانيين) إلى الولايات المتحدة الأمريكية. الرواية صدرت عام ٢٠٠٩ ووصلت للقائمة النهائية للجائزة العالمية للرواية العربية.

المتن الحكائي:

تدور أحداث الرواية حول امرأة شابة اسمها "مرتة حداد". تترك مرتة قريتها "بتاتر" في جبل لبنان عام ١٩١٣، وتسافر وحيدة إلى أميركا للبحث عن زوجها "خليل" الذي انقطعت أخباره. تمر مرتة برحلة صعبة وطويلة عبر البحر، وتصل إلى "إليس أيلاند" (بوابة المهاجرين في نيويورك). تواجه صعوبات في الدخول، لكنها تنجح في النهاية. تكتشف مرتة أن الحياة هناك ليست سهلة. تبدأ العمل في خياطة الملابس، ثم تعمل كبائعة متجولة (كشاشة) تحمل صندوق البضائع على ظهرها وتمشي مسافات طويلة بين الولايات والقرى الأمريكية. تتحول مرتة من امرأة قروية بسيطة وخائفة إلى امرأة قوية وناجحة تدير أعمالها بنفسها. يتغير اسمها ليصبح "مارثا"،

وتعيش أحداثا تاريخية كبيرة مثل الحرب العالمية الأولى، وباء الإنفلونزا الإسبانية، والأزمة الاقتصادية الكبرى.

الشخصيات الرئيسية:

- مرتا حداد: بطلة الرواية. امرأة قوية جدا، صبورة، ومكافحة. تمثل رمزا للصمود والقدرة على التأقلم مع الحياة الجديدة القاسية.
- خليل (جو): زوج مرتا. يمثل الجانب الآخر من الهجرة؛ الشخص الذي يضيع في العالم الجديد وتتغير طباعه وينسى جذوره أحيانا
- جوزف أسطفان: صديق وشريك، يساعد مرتا ويمثل الجانب الإيجابي والداعم في مجتمع المهاجرين.
- المهاجرون الآخرون: تمتلئ الرواية بشخصيات ثانوية من سوريا ولبنان، يروون قصصا مختلفة عن النجاح، الفشل، الموت، والحنين للوطن.

المواضيع الأساسية:

- الهجرة والبحث عن الهوية: كيف يتحول الإنسان في الغربة. مرتا حافظت على جوهرها لكنها تغيرت لتنجو.
- "الكشة" (البيع المتجول): تسلط الرواية الضوء على مهنة الأجداد الأوائل الذين مشوا آلاف الأميال لبيع البضائع وبناء مستقبلهم.
- الوحدة والكفاح: تظهر الرواية أن "الحلم الأميركي" لم يكن سهلا، بل تطلب تضحيات هائلة وعملا شاقا.
- الحنين: يظل الحنين للقرية وللأهل موجودا، لكن الحياة الجديدة تفرض واقعا مختلفا.

أسلوب الكاتب:

- استخدم ربيع جابر لغة بسيطة وواقعية جدا.
 - الرواية مليئة بالتفاصيل الدقيقة عن أسماء الشوارع، أنواع الطعام، الملابس، وأحداث التاريخ، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش مع الأبطال في تلك الفترة الزمنية.
 - لا توجد "دراما" مفتعلة، بل سرد هادئ لحياة مليئة بالأحداث الصاخبة.
- رواية "أميركا" ليست مجرد قصة خيالية، بل هي وثيقة تاريخية وإنسانية تروي سيرة الأجداد الذين هاجروا وواجهوا المجهول. هي قصة عن قوة المرأة، وعن الأمل الذي يولد من المعاناة.

تحليل الميتاقص في رواية "أميركا"

تعد رواية "أميركا" لربيع جابر حقلا تطبيقيا غنيا للتقنيات الميتاقصية. لا يكتفي السرد بتقديم قصة المهاجرة مرتا حداد، بل يتأمل في كيفية كتابتها وعلاقتها بالواقع، وهو ما يمثل جوهر الميتاقص.

➤ الميتاقص في مستوى عتبات النص

* الغلاف: يوجد في الغلاف الخلفي نص للكاتب يقول فيه "تأخذنا الرواية إلى أميركا..."^١ و "تحيا مرتا عبر هذا كله، والقراء أيضا"^٢. النص هنا يتحدث عن نفسه، وهذا وعي بسيط بذاته. فالكتاب يشير إلى نفسه كأداة تأخذ القارئ في رحلة، ويذكر القراء صراحة أنه أمام عمل تخييلي، ويعترف بوجودهم خارج النص.

^١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

^٢. المرجع نفسه

* اللون الأدبي: يضع ربيع جابر كلمة "رواية" بوضوح على الغلاف، هو مثل اتفاق بين الكاتب والقارئ. بوضع هذا التصنيف، الكتاب يعترف بأنه عمل خيالي وليس كتاب تاريخ أو واقع. هذا يكسر وهم الواقعية قليلا وينبه القارئ إلى أنه سيدخل إلى عالم تخييلي.

* الاستهلال: يقدم المؤلف استهلالا في بداية الرواية؛ "هذه الرواية من نسج الخيال، وأي شبه بين أحداثها وأشخاصها وأماكنها مع أشخاص حقيقيين وأحداث وأماكن حقيقية هو محض مصادفة ومجرد عن أي قصد"^١

الكاتب يعلن أن هذا الكتاب هو رواية وأنها من مجرد الخيال. الكاتب يضع هذا "الإعلان" في البداية كإشارة ميتاقصية. هو يقول "هذا خيال"، ثم يقضي الرواية كلها ليثبت أنه حقيقة بالوثائق الحقيقية مثل سجلات إليس آيلاند والجرائد حتى عائلة الكاتب الحقيقية. هذا التناقض يزيل الحدود بين الواقع والخيال. هو يجعل القارئ في حيرة منذ البداية: هل أصدق هذا الإعلان، أم أصدق الوثائق التي داخل الرواية؟

➤ الميتاقص داخل السرد

بعد استعراض المظاهر الخارجية للميتاقص في عتبات النص، ينتقل الفصل إلى رصد هذه التقنيات داخل نسيج الحكاية نفسها. ولتفكيك هذه الظاهرة المعقدة في رواية 'أميركا'، يقوم الفصل بتقسيمها وتحليلها بناء على ثلاث وظائف أساسية تؤديها داخل العمل.

*. الوظيفة النقدية

تتجلى هذه الوظيفة في الرواية عبر عدة أشكال، منها:

١. الراوي ينتقد نصه وأسلوبه:

١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٩.

في هذا المثال، يتوقف الراوي فجأة عن حكاية القصة، ليعترف للقارئ بأن هناك تكراراً في الأحداث ويحاول تبريره:

"سلاحظ القارئ أن هذه المواقف تتكرر كثيراً في هذه الرواية. والسبب ليس اللغة: هي وخالها يتكلمان العربية، باللهجة الدارجة ذاتها الشائعة في جبل لبنان في تلك الفترة؛ ومع هذا تبدو اللغة عاجزة عن إيصال المعنى"^١

الراوي يحلل القصة بدلاً من أن يحكيها فقط. إن عبارة "سلاحظ القارئ" تسحب القارئ من عالم القصة وتجبره على الاعتراف بحضور الراوي وفعل القراءة. ويشير الراوي صراحة إلى العمل باسم "في هذه الرواية". وهذا يحطم الوهم بأن القارئ يراقب حدثاً حقيقياً. تعترف القصة صراحة بأنها قطعة خيالية مبنية. لا يكتفي الراوي بسرد القصة، بل يعلق على بنائها. من خلال الإشارة إلى أن "هذه المواقف تتكرر كثيراً"، يعلق على عملية بناء الرواية، ويلفت الانتباه إلى قرارات المؤلف التي يتم اتخاذها. هنا الرواية تنقد نفسها. ويوضح الراوي أن فشل الشخصيات في التواصل ليس عائقاً لغوياً بل هو فشل أعمق للغة نفسها "تبدو اللغة عاجزة عن إيصال المعنى". هو تعليق فلسفي عميق على الأداة، وهي اللغة، التي يستخدمها الكاتب. هنا تعترف الرواية بقصورها وصعوبة التعبير عن التجربة الإنسانية بالكلمات. إنها رواية واعية بذاتها تفكر في طبيعتها. هذا المقطع هو نقدي لأنه يكشف أن الرواية مصنوعة عبر تحليلها، وينتقد الأداة الأساسية لصناعتها (اللغة) ويعلن عجزها.

ولا يكتفي الراوي بنقد اللغة فحسب، بل يتجاوز ذلك ليشرح للقارئ كيف يمكن للسفر والكتابة أن يغيرا ملامح الشخصية، كما يظهر في قوله:

١. المرجع نفسه، ص. ١٨

"المقطع أعلاه (من "إذا أردت اليوم أن تسافر بالقطار" حتى "كان أضخم من المحيط") لا يعكس حالة مرتا بدقة. تبدو مرتا في السطور المذكورة كأنها ليست هي: تبدو «مسافرة»! (هل يصير الإنسان شخصا آخر بينما يسافر... بينما يقطع مساحات مجهولة لم يعرفها من قبل؟)"^١

الراوي ينتقد نصه بنفسه. يتوقف الراوي عن رواية القصة، ويتحول إلى ناقد أدبي يقيم ما كتبه وهو يشير صراحة إلى أجزاء من الكتابقرأها القارئ، مستخدما عبارات مثل "المقطع أعلاه" و "السطور المذكورة". وهذا لا يتعامل مع القصة كواقع، بل كنص مادي مكون من مقاطع وسطور يمكن تحليلها. الادعاء الرئيسي للراوي هو أن كتاباته الخاصة "لا تعكس حالة مرتا بدقة"، هذه خطوة خيالية مذهلة. يخرج المؤلف من خلف الستار ليعترف بالفشل أو عدم الدقة في سرد قصته، مما يحطم تماما وهم الراوي العليم بكل شيء والمعصوم من الخطأ. هذه الفقرة بأكملها هي أداء للوعي الذاتي للمؤلف. إنه يكشف أفكار المؤلف وشكوكه ومنظوره النقدي حول اختياراته السردية، كأنه يقول للقارئ "ما كتبت في المقطع السابق لم يكن صحيحا ودقيقا". لم يعد القارئ مجرد مستهلك للقصة؛ بل تمت دعوته إلى ورشة عمل المؤلف لمراقبة بناء القصة وانتقادها في نفس الوقت. وهو أيضا يوضح عملية بناء الشخصية بقوله "تبدو مرتا في السطور المذكورة كأنها ليست هي: تبدو «مسافرة»!"^٢، فهو يكشف للقارئ أن صناعة صورة مرتا ليست مثالية، بل هي بناء لغوي يقوم به الكاتب، وهذا البناء قابل للنقاش والتساؤل. وينتقل الراوي من السرد إلى التأمل الفلسفي بسؤاله للقارئ "هل يصير الإنسان شخصا آخر بينما يسافر...؟"، هذا يجعل القارئ شريكا في التفكير مع الراوي

١. المرجع نفسه، ص. ١١٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ١١٨.

وفي موضع آخر، يمارس الراوي سلطة أكبر، ليس فقط في نقد ما كُتب، بل في تحديد ما هو جدير بالبقاء في ذاكرة النص، قائلاً:

"كأنها تلاشت في الهواء! لكنها بقيت في رأسه، هل هذا صحيح؟ أوقعت فردة من قفازها؟ لعل شيئاً لم يقع، لعلها تلاشت بلا أثر، مثل فراشة. هذا كله غير مهم: بقيت في رأسه. لكن ماذا أوصل علي جابر إلى سبرينغ فالي -إلينيوي؟ تركناه على باخرة مبحرة إلى مونتفيديو."^١

هنا، يمارس الراوي الوظيفة النقدية عبر القيام بدور المحرر أو الناقد الذي يقرر ما هو المهم في قصته. يكشف الراوي عن شكه بطرح أسئلة "هل هذا صحيح؟ أوقعت فردة من قفازها؟ لعل شيئاً..."، بدلا من تقديم حقيقة واحدة، يقدم الراوي الاحتمالات الممكنة، وهذا يكشف عن صنعة القصة. وهو يحكم على أهمية الأحداث يقول "هذا كله غير مهم بقيت في رأسه". هنا وهو لا يكتفي بسرد القصة بل يقوم بدوره كناقد ويحكم على أهمية المعلومات والتفاصيل أنها غير مهمة بل المهم هو الأثر النفسي الذي تركته الشخصية. وهو يخبر القارئ بما يجب أن يركز فيه. وهذا تدخل من الكاتب أو الراوي في كيفية تفسير القصة. والراوي يذكر القارئ أن القصة بناء سردي بقوله "تركناه على باخرة مبحرة إلى مونتفيديو"، وهو يذكر بأنه فعل مشترك بين الراوي والقارئ، كأنهما تركا الشخصية في فصل أو مشهد سابق. وهذا يعزز الوعي بأن ما يقرأه القارئ هو بناء منظم. والراوي يشير إلى فجوة زمانية ومكانية في السرد بسؤاله "لكن ماذا أوصل علي جابر إلى سبرينغ فالي -إلينيوي؟"، يعترف به الراوي بأن الرواية غير مكتملة، بفضح بنية النص، وهو يتصرف كقارئ يخبر الآخرين ما يقرأه.

١. المرجع نفسه، ص. ٢٢٤

هذا ينتقل إلى مظهر آخر من مظاهر الوظيفة النقدية، حيث لا يكتفي الراوي بالتعليق، بل يكشف المطبخ الداخلي لعملية التأليف.

٢. فضح عملية الكتابة والاختيار السردية:

يظهر هذا بوضوح عندما يعترف الراوي بقراراته واختياراته لما يرويها:

"حتى هؤلاء الثلاثة أعلاه لا علاقة لهم حقيقية بقصتنا. قد يجد أحد القراء علاقة لكننا نستطيع تجاوز ذلك الآن والدخول في قصة علي جابر"^١

هنا، الراوي يكشف عملية الاختيار في الكتابة. يستخدم الراوي العبارة 'بقصتنا'، هذا اعتراف مباشر بأن ما يقرأه القارئ ليس الواقع، بل هو سرد مبني. يذكر النص صراحة وجود الجمهور وأفكارهم المحتملة بعبارة "قد يجد أحد القراء علاقة"، وهذا يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، ويخلق خط اتصال مباشر بين الراوي والقارئ. العنصر الميتاقصي الأقوى هنا هو الراوي الذي يناقش بناء الحبكة بشكل مفتوح. وعبارة "لكننا نستطيع تجاوز ذلك الآن والدخول في قصة علي جابر"^٢ هي بيان مباشر لنية المؤلف. يعترف الراوي بمسار سردي محتمل ثم يتخذ قرارا واعيا ومعلنا بتجاهله والتحرك في اتجاه مختلف. إنه مثل مخرج فيلم يوقف فيلما مؤقتا ليقول للجمهور: "يمكننا أن نتابع تلك الشخصية، لكن دعونا نتابع هذه الشخصية الأخرى بدلا من ذلك".

يعترف الراوي بأنه لا يعرف ما حدث بالفعل، لكنه يقرر استخدام سلطته كمؤلف ليرسم النهاية التي يريد لها للبطل:

١. المرجع نفسه، ص. ٥٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ٥٧.

"لم أكن هناك ولست متأكدا من كل هذا. لكنني أستطيع رؤيتها وحدها ذات مساء، تسقي الحديقة الساكنة، وتشعر بالهدوء. البيت هادئ، بعد قليل يرجعون. لكنها وحدها الآن، والمياه تتدفق من الخرطوم. أعلم أنها بعد شهور تخلد إلى النوم، سريرها، بعد الصلاة، كعادتها كل ليلة، عند الساعة التاسعة. تحب أن تنهض باكرا مع صياح الديك. تحب الخروج إلى الحديقة وتحب أن ترى الأشجار تخرج من الظلام وتستضيء بشعاع الشمس. وقت الصباح قريب من قلبها. لكنها ذات ليلة ستنام وهي تشعر ببعض التعب. للحظة تفكر في النهوض لشرب الماء أو العصير. لكنها ناعسة. تنام وفي الفجر يصبح الديك، لكنه لا يوقظها. أعلم أن هذا آت بعد قليل. هكذا أريد أن أتركها، في الحديقة التي زرعها تفاحا في باساديننا تسمع خريير الماء وتحيا إلى الأبد"^١

في هذا المقطع، تصل الوظيفة النقدية إلى ذروتها، حيث يكشف الراوي عن سلطته المطلقة كخالق للقصة. يبدأ الراوي بالاعتراف بحدوده: "لم أكن هناك ولست متأكدا من كل هذا". هذا يؤدي إلى كسر وهم الراوي الموثوق والعليم بكل شيء، ويكشف أن القصة بناء معتمد على الخيال. على الرغم من عدم تأكده عن التفاصيل، يدعي الراوي رؤية قوية، شبه إبداعية "لكنني أستطيع رؤيتها" ومعرفة عن المستقبل أي الموت الوشيك للشخصية "أعلم أن هذا آت بعد قليل". هذا التناقض يسلط الضوء على أن معرفة الراوي لا تأتي من ذكرياته كشاهد، بل من خياله الذي يقرر مصير الشخصية. وقوله "هكذا أريد أن أتركها" هو اعتراف مباشر بسلطة المؤلف ورغبته. الراوي لا يخبر القارئ بما حدث؛ بل يتخذ خيارا فنيا واعيا عن الصورة النهائية للشخصية التي سيتركها للقارئ. من خلال سرد قصة وفاتها وقوله "تحيا إلى الأبد"، يظهر المؤلف القوة المطلقة للخيال، يمنح الخلود للشخصية.

١. المرجع نفسه، ص. ٤٣٠.

وكما يملك الراوي سلطة الخلق، فإنه يملك سلطة الحذف أيضا، حيث يقرر هنا بوضوح أنه لا يريد التحدث عن تفاصيل معينة:

"لا أريد أن أتوسع في هذه الحوارات التي دارت في السيارة الطائرة: كان الكلام يرتطم بالزجاج ويرتد ويترك الرؤوس"^١

هذا مثال واضح على الوظيفة النقدية، حيث يكشف الراوي عن اختياراته في السرد.

إن استخدام عبارة "لا أريد" يبرز إرادة الراوي وقوته. إنه من يقرر أن يروي المعلومات أو التفاصيل وأن يحذفها. هنا، يتوقف الراوي ليخبر القارئ أنه لن يشرح بالتفصيل. إنه يناقش عملية السرد نفسها، ويلفت انتباه القارئ إلى حقيقة أن هذه قصة يرويها شخص ما بشكل انتقائي.

وكما يتدخل الراوي ليحذف، فإنه يتدخل أيضا ليعلن بوضوح عما ينوي كتابته، كما في قوله: "أريد أن أكتب هنا شيئا عن رحلتها من بتاتر إلى بوابة أميركا"^٢.

في هذه الجملة، يظهر صوت المؤلف بوضوح. عبارة "أريد أن أكتب" تكشف نية الراوي وخطته. إنه لا يكتفي بسرد الرحلة، بل يخبر القارئ بأنه اتخذ قرارا واعيا بتخصيص هذه المساحة "هنا" للكتابة عن هذا الجزء. هذا الإعلان يوقف تدفق الأحداث للحظة، ويذكر القارئ بأن ما يقرأه هو نص مكتوب يتم تشكيله في هذا الوقت بناء على رغبة الكاتب وتخطيطه.

وفي هذا المشهد، بدلا من أن يصف الراوي مشاعر مرتا مباشرة، يبدأ بطرح سلسلة من الأسئلة، معترفا بأنه لا يعرف ما يدور في رأسها:

١. المرجع نفسه، ص. ٤٠٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٧.

"ماذا ظنت مرتا؟ ماذا حدث لها وهي مطروحة على أرض متجرها في أرويو ستريت - باسادينا؟ هل ظنت أن الملاك نزل من السماء وفتح صدرها وأخرج القلب المضروب وزرع في مكانه قلبا جديدا؟ لا أعرف ماذا تخيلت وهي تلتفت وتنظر إلى أولادها لن أتكلم عن حزنها وهي تكتشف ما نسيتها. اكتشفت أنها طوال السنوات الماضية عاشت غريبة عن أولادها..."^١

هذا المقطع يكشف بوضوح سلطة المؤلف في اختيار ما يقوله وما يخفيه. يبدأ الراوي بالتشكيك في التجربة الداخلية للشخصية، يطرح سلسلة من الأسئلة كباحث عن عملية صناعة القصة "ماذا ظنت مرتا؟ ماذا حدث لها...؟ هل ظنت...؟"، وهو يشارك القارئ في التفكير. ثم يعترف بجهله مباشرة "لا أعرف ماذا تخيلت"، مؤكدا حدود معرفته. يتدخل الراوي بصوته الواعي "لن أتكلم عن حزنها وهي تكتشف ما نسيتها". وهو يعترف بوجود حزن الشخصية ولكنه يقرر ألا يتحدث عنه. ولكنه يقدم للقارئ خلاصة ما فهمه "اكتشفت أنها طوال السنوات الماضية عاشت غريبة عن أولادها...". هذا دليل على سلطته في السرد، وهو الذي يقرر انتقاء الأحداث التي يروها واختيار ما يتحدث عنه للنقل والتحدث حسب رغبته، ويجعل القارئ مدركا تماما لدور الراوي كحارس القصة.

وبعد ذلك، يترك الراوي القصة جانبا ويتحدث مع القارئ مباشرة، ليسأل عما يريد القارئ أن يعرفه أيضا:

"ماذا أخبركم بعد عن حياة مرتا حداد؟ رأت أولادها يتزوجون ورأت أحفادها"^٢.

يتحدث الراوي مباشرة إلى قراءه، هذا الفعل يحطم الحاجز بين عالم القصة وعالم القارئ. من خلال السؤال "ماذا أخبركم بعد؟"، فإن الراوي لا يروي قصة، بل يناقش بشكل مفتوح عملية

١. المرجع نفسه، ص. ٤٠٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٢٢.

سرد تلك القصة، ويعرف نفسه صراحة أنه هو الراوي. ويكشف أن السرد عبارة عن مجموعة مختارة من الأحداث التي اختارها الراوي من مجموعة ضخمة من المعلومات.

وهنا يمارس الراوي سلطته ككاتب، فيتدخل ليعلن قراره الصريح بإنهاء الحديث عن هذا الموضوع:

"أريد أن أنهي مسألة الرسالة عند هذه النقطة. أود أن أعفي مرتا مما يأتي في الأيام الفاصلة عن الأحد المذكور. لكن لا بد من هذا: قضت وقتاً غريباً مضطرباً..... لكن حين تبقى وحدها ترجع إلى الدفتر مرة أخرى وتتأكد من الأرقام. هل حاسبت خطأ؟ كانت مشتتة، ضعيفة كما لم تكن ضعيفة منذ زمن بعيد منذ متى؟ ما ضايقها أكثر من النهارات ساعات الليل، حين تأرق."^١

الهامش: "بعد ذلك ستصل رسائل أخرى، بالمحتوى ذاته تقريبا (زوجك خليل؛ الرباط المقدس؟ المحبة المسيحية)، ولو تبدل المرسل، من يكتب لها غير فرنشيك مكرزل إبراهيم؟ الست حنة يافت؟ الحاجة ماري؟ جوزف اسطفان نفسه؟ لا، جوزف لا يكتب، لكنه يحمل نفسه من نيويورك إلى فيلادلفيا ويذكر الموضوع عرضا وبانتباه شديد. جوزف باق في صفها. ولن تستمر مسألة الرسائل طويلا. الرسالة الأخيرة تصل أواخر ١٩١٨، ولن يكتبها شخص تعرفه."^٢

الراوي يعلن دوره كمؤلف وقراراته السردية. الجملة "أريد أن أنهي مسألة الرسالة عند هذه النقطة" تشير إلى قرار الراوي لإنهاء خط سردي معين. وهو لا يكتفي بالحديث عن عالمه الخيالي، بل يتحدث عن مخطوطاته في السرد. ويعلن الراوي سلطته في جملة "أود أن أعفي مرتا مما يأتي في الأيام الفاصلة"، يعلن قراره الواعي ليعفي الشخصية من معاناة سردية، كأنه مخرج

١. المرجع نفسه، ص. ٢١١

٢. المرجع نفسه، ص. ٢١١

يقرر حذف مشهد مؤلم. وهو يتصرف كباحث يشكك في التفاصيل. يتساءل الراوي حول حال الشخصية بقوله "هل حاسبت خطأ؟ كانت مشتتة...."، وهو يقدم فرضيات حول حالتها، وبهذا الفعل يفضح عملية بناء حالتها النفسية بدلا من تقديمها، هذا الفعل يظهر للقارئ أن القصة نتاج عملية بحث وغير مؤكدة أحيانا. أما الهامش فيكشف فيه الراوي بعض الاحتمالات لمستقبل القصة متسائلا عن هوية مرسل الرسائل، وهو يفكر في المسارات الممكنة للسرد. ولكنه يتخذ قرارا بحذف بعض الشخصيات، وهو يظهر للقارئ كيفية اختيار مسار السرد من الاحتمالات الممكنة. ينهي الراوي الهامش بقوله "الرسالة الأخيرة تصل أواخر ١٩١٨، ولن يكتبها شخص تعرفه"، وهو يؤكد أنه قادر على تحكم كامل بالزمن والمصير داخل الرواية.

وفي مثال آخر على هذه السيطرة، يقرر الراوي فجأة طرد شخصية من القصة بجملة سريعة، ليعلن بعدها أنه لن يتحدث عنها مجددا:

"جيفري قفز على ساق واحدة إلى باريس"^١

الهامش: "لا نراه بعد الآن ولا أعرف ماذا حدث له بعد ذلك"^٢.

يستخدم الراوي هذا الهامش لإنهاء خط سردي لشخصية واحدة. هذا الهامش يقطع كل التوقعات التي بناها النص. وهنا، يعلن الراوي سلطته المطلقة على السرد. وهو يخبر القارئ بقوله "لا نراه بعد الآن" قراره السرد أن ينهي قصة جيفري، ولا يريد أن يحكي عنه. وهو أيضا يعترف بجعله في قوله "ولا أعرف ماذا حدث له بعد ذلك". هنا يجمع الراوي سلطته المطلقة وجعله المطلق، أي هو يخبر القارئ بأنه من يقرر ما الذي سيقراه القارئ رغم أنه لا يعرف كل شيء.

١. المرجع نفسه، ص. ٢٨٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٨٧.

٣. كشف بنية النص وفصوله:

يقوم الراوي بذلك عبر الإشارة الصريحة إلى أجزاء الرواية وفصولها، كما في الأمثلة التالية:

"المستقبل يقدر أن ينتظر وكذلك وحول الجهة الغربية (ملايين طمروا هناك؛ لاحقا يدخلون هذه القصة)"^١

"كلهن كن ينادينه باسمه أو بكنيته (جوزف ' أبو مارون' - مارون ابنه الوحيد ولاحقا نصل إلى حياته الغربية والطويلة)"^٢

التقنية الأساسية في هذين المقطعين هي الاستباق^٣، الراوي لا يحكي القصة وفق ترتيبها الزمني فقط، بل يتصرف كمن يعلم ما يحدث في المستقبل. وهو الذي يقرر متى يدخل الشخصيات ومتى يخرجون. إنه يفضح عملية البناء الروائي ويجعل القارئ يفكر في الرواية كعملية بناء وصناعة، وليس كحياة حقيقية. أما في المقطع الثاني فيوقف الراوي السرد ويعطي القارئ وعدا بما سيحدث، وسيأخذه الراوي إلى هناك. يستخدم الراوي ضمير "نحن" في كلمة "نصل" ليخلق به علاقة مباشرة بينه والقارئ. وهو يشارك القارئ في مسيرته السردية.

وفي هذا المقطع، يثق الراوي بذاكرة القارئ، ويخبر القارئ أنه لا يحتاج لسماع الكلام مرة أخرى لأنه قرأه سابقا في فصل آخر:

"كان جوزف يحكي عن ابنته الصغرى عندئذ ومرتا ابتسمت. (نعرف ماذا قال. هذا حديث سمعنا أجزاء منه في الفصل ٤٣)"^٤.

١. المرجع نفسه، ص. ٦٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٨٢.

٣. هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضرك الحكاية وذكر حدث لم يكن وقته بعد. ينظر: د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢، ص. ١٥؛ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠، ص. ٢١.

٤. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٢٣٩.

يشير الراوي بشكل مباشرة إلى جزء محدد من النص سبق للقارئ. والقصة تدرك نفسها كقصة. إنه يحطم وهم الواقع ويعترف ببنائه الخاص ككتاب يحتوي على فصول. والراوي يتخذ خيارا واعيا لتجنب التكرار ويجعل هذا الاختيار شفافا للقارئ، وهنا يتصرف الراوي كمحرر. وهذا يدل على أن طبيعة السرد للرواية غير خطية. يستخدم الراوي "نحن" في "نعرف" و"سمعنا"، هذا "نحن" هو الراوي والقارئ معا. إنه اعتراف مباشر بحضور القارئ وذاكرته، وهو يجعل القارئ شريكا في رحلته السردية، ويكشف عن عملية تحرير القصة التي تحدث أمام القارئ.

وفي مثال آخر، يشير الراوي مباشرة إلى رقم الفصل الذي تظهر فيه هذه الشخصية، وكأنه يضع فهرسا للكتاب داخل القصة:

"كان مريضا في كبده وينوي الرجوع إلى قرنايل (جبل لبنان). هذا صاحب الرسالة في الفصل ٤٧".^١

الراوي يعترف مباشرة بأن هذه الرواية كتاب فيه فصول، هذه هي إشارة مباشرة إلى بنية الكتاب وهيكله. وهو لا يكتفي بحديث شخصية ما، بل يخبر القارئ بموقعها الدقيق داخل محتوى الرواية. هذا يفضح عملية تنظيم القصة ويجعل القارئ يرى كيف يربط الكاتب خيوط عالمه.

ولا يكتفي بذلك، بل يخبر القارئ بالضبط في أي فصل من الكتاب توجد هذه الوصية، ليذكره أنه يقرأ رواية مصنوعة:

١. المرجع نفسه، ص. ٣٤٩

"أثناء غياب محمد جابر في المهجر أُملى أبوه الوصية التي تحتل الفصل ٢ من هذا الكتاب".^١

يقدم الراوي إشارة مباشرة إلى بنية هذه الرواية. وهو لا يكتفي بذكر الوصية بل إلى موقعها في هذا الكتاب تحديداً في الفصل ٢. هذا الفعل يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، لأن الراوي يذكر القارئ أنه يقرأ عملاً مصنوعاً ومقسماً إلى الفصول. والراوي هو يتصرف كمرشد، كأنه يقف خارج القصة ويرشد القارئ بإشاراته وتعليماته.

وفي هذا المقطع، يخبر الراوي القارئ عن خطته في الكتابة، فيقول بوضوح ماذا سيحكي الآن وماذا سترك للفصل القادم:

"هكذا سافرتا معا بالقطار. سأصف هنا الرحلة، وفي الفصل التالي أعود وأكمل فترة الأربعينات".^٢

يستخدم الراوي كلمة "هنا"، أي هذه النقطة المحددة في النص، و"الفصل التالي". لم تعد القصة تدور حول شخصين فقط في القطار؛ بل أصبحت الآن تدور حول نفسها، وفصولها، وبنائها. الصوت ليس كصوت الراوي الضائع في الحكاية، بل كصوت مؤلف أو مهندس معماري يشرح خطة الرواية. عبارات مثل "سأصف" و"أعود وأكمل" تكشف عن الراوي بأنه الشخص الذي يتحكم بشكل كامل في بنية السرد والجدول الزمني.

وهنا يتدخل الراوي ليرتب الأحداث كما يريد، فيخبر القارئ بالنتيجة النهائية، لكنه يقرر تأجيل التفاصيل لوقت لاحق:

١. المرجع نفسه، ص. ٣٧٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤١٥، ٤١٦.

"المعمل سيُفلس، هذا صحيح، وجزء كبير من أموالها سيضيع. لكن، في المقابل، بقيت العقارات: هذه أنقذت العائلة. نصل إلى ذلك بعد قليل، لكن أولاً أريد أن أذكر شيئاً عن عطلة الميلاد ١٩٢٨".^١

تتجلى الوظيفة النقدية هنا، حيث يكشف الراوي عن عملية السرد نفسها. الراوي لا يحكي القصة فقط، بل إنه يتحدث عن عملية السرد. الراوي مدرك لبنية روايته. إنه يعلم أن هناك أجزاء مختلفة من القصة التي تتحدث كذا وكذا، وهو يقوم بدور متحكم السرد، ويعلن عن الترتيب الذي سيقدم به هذه المعلومات، ويكشف أن هذا الترتيب نتيجة إرادة واختيار واع من صانع القصة. إن استخدام عبارة "أريد أن أذكر" يكشف عن يد الراوي، ويذكر بأن شخصاً ما يبني هذه القصة للقارئ. إن عبارة "نصل إلى ذلك بعد قليل" تخلق علاقة مباشرة بين الراوي والقارئ. وهذا شكل من أشكال كسر الحاجز بين الراوي والقارئ، حيث يعترف الراوي بوجود الجمهور ورحلته عبر النص.

إن هذا الوعي الصارم ببناء النص يقود الراوي حتماً إلى التشكيك في المادة الخام التي يبني بها هذا النص، والمقصود بها الكلمات ذاتها.

٤. نقد اللغة نفسها والشك في قيمتها:

لا تكتفي الرواية بنقد السرد، بل تنتقد أداة السرد نفسها، وهي اللغة، وتشكك في قدرتها: "ماذا قالوا عندئذ؟ ما هي الكلمات الأولى التي خرجت منه؟ والكلمات الأولى التي خرجت منها؟ موسيقى فرقة الجيش عزفت في تلك الجلسة؟ لا أظن أنه أخبرها في تلك الساعة عن مغامراته على حدود المكسيك. ربما لاحقاً، في فترة آتية، يخبرها: ربما بينما تشرح

١. المرجع نفسه، ص. ٣٨٢

لابنهما الأول جاك درساً الجغرافيا والتاريخ ماذا أخبرها عن حياته وماذا أخفى؟ وهل يبدل ذلك شيئاً؟ الكلمات بلا قيمة (كم مرة نكرر هذا؟)^١.

هنا، يتوقف السرد التقليدي، وبدلاً من تقديم الإجابات أو الأحداث، يطرح الراوي أسئلة حول القصة، يسلط الراوي الضوء على الثغرات الموجودة في القصة ويبرز حقيقة أنه لم يتم بناء السرد. وهو يتخذ قراراً سردياً أي بقوله "لا أظن أنه أخبرها" بإلغاء بعض أخبار من الحوار بين الشخصيتين، هذا يثبت سلطته كصانع للقصة. ويشير الراوي إلى أن السرد ليس مساراً واحداً، بل هو مجموعة من الاحتمالات بقوله "ربما لاحقاً، في فترة آتية، يخبرها....". والراوي يشكك في أهمية السرد بسؤاله "ماذا أخبرها عن حياته وماذا أخفى؟ وهل يبدل ذلك شيئاً؟ الكلمات بلا قيمة"^٢، ويشير إلى أن ما يقوله الشخصيات هو انتقاء من الشخصيات ليس من الكاتب أو الراوي، وإلى تشكك في قدرة اللغة على التعبير عن تجربة الإنسان، ويشير أيضاً إلى أن الحوار الذي يقرأه القارئ هو نتاج منقح بعد التصحيح والتعديل. وقول الراوي "(كم مرة نكرر هذا؟)" يدل على أنه لا يكتفي بالتكرار بل يعلق تعليقا فلسفيا على تكراره لهذا التفكير، وهذا من وعي ذاتي بالرواية. والضمير "نحن" في كلمته "نكرر" يدل على أنه والقارئ يشركان في عملية السرد وكأن الراوي يقول للقارئ "إننا نعرف أن هذه هي من لعبتي وتفكيري". ولذا هذا المقطع يلفت الانتباه إلى صناعته باعتباره قطعة أثرية مصنوعة من اختيارات المؤلف.

إذا كانت الوظيفة النقدية تكشف "كيف" تصنع الرواية كنص، فإن هذا الكشف يقود مباشرة إلى الوظيفة الثانية. فبمجرد تبين عملية الصناعة (مثل اختيار الكاتب وفصح بنية الفصول)، يطرح التساؤل عن طبيعة هذا النص: "ما هو؟ هل هو واقع أم خيال؟ هذا هو دور الوظيفة الأنطولوجية، التي تمحو الحدود بين الحقيقة والسرد.

١. المرجع نفسه، ص. ٣٥٥، ٣٥٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٥٦.

*. الوظيفة الأنطولوجية

تستخدم الرواية هذه الوظيفة لكسر الحدود بين الواقع والخيال، وأبرز تقنياتها هي:

١. الاعتراف الصريح بالجهل والشك (الراوي "غير العليم"):

في هذا المثال، يعترف الراوي للقارئ بصراحة أنه لا يعرف كيف حصلت البطلة على معاملة خاصة، فيقول:

"مرتأأت عندئذ وجوها كثيرة شبه أليفة. كان القطار يمتد إلى ما لا نهاية في الليل: عربات مقطورة إلى عربات مقطورة معظم الوجوه الأليفة نزلت من العربات في الخلف. فيما بعد ستعرف أنهم كانوا في الدرجة الثالثة. (المفروض أن تكون معهم، ولا نعرف من منحها هذه المعاملة الخاصة: الحاجب العجوز؟)"^١

هذا مثال صريح على الوظيفة الأنطولوجية، حيث يكسر الراوي وهم الراوي العليم بكل شيء ويعترف بجهله. العبارة الأساسية هي "لا نعرف"، لا تشير كلمة "نحن" هذه إلى الشخصيات الموجودة في القصة. إنه صوت الراوي أو وعي المؤلف. بقوله "لا نعرف"، يعترف الراوي بوجود فجوة في علمه. من خلال الاعتراف بالجهل بتفاصيل الحبكة "من منحها هذه المعاملة الخاصة؟"، يكسر الراوي القواعد. يلفت هذا الفعل الانتباه إلى حقيقة أن القصة في قيد الإنشاء وأن المنشئ أو الراوي قد ترك سؤالاً دون إجابة عمداً أو ربما يكتشف القصة أثناء سردها.

ويتكرر الجهل المصطنع في مشهد آخر، حين يصف الراوي تحول ملامح مرتا، مؤكداً للقارئ أن معرفته كراو ليست مطلقة:

١. المرجع نفسه، ص. ٢٩

"النظرة المستغربة في هذه العيون لا علاقة لها بهذا الانقلاب المبالغ في التقليد الشرقي. بدت المرأة فاتنة الجمال. هذه مرتا ونحن نعرفها لكنهم يرونها للمرة الأولى: من وجهها المدور شع ضوء غريب. (كل آثار المرض زالت عن وجهها: ماذا كان؟ جذري الماء؟ لا نعرف ماذا كان لكن آثاره زالت والقشرة الجديدة- بدلت جلدها كما تفعل الحية- هذه البشرة الطرية تجعل الإنسان- رجلا كان أم امرأة- راغبا في مد أصابعه كي يلمس خدها برؤوس الأنامل)"^١

في العبارة: " هذه مرتا ونحن نعرفها" يتوقف الراوي عن سرد القصة ويستخدم كلمة "نحن" ليخلق تحالفا بينه وبين القارئ، كأنه يقول ' نعرف مرتا لأننا تابعنا قصتها عبر الصفحات السابقة '. وهو يطرح أسئلة مباشرة على القارئ: "ماذا كان؟ جذري الماء؟". ويأتي بعد ذلك اعتراف صريح بتقييد المؤلف: "لا نعرف ماذا كان". بهذه الخطوة يعترف المؤلف بجهله وحدود معرفته، ويشارك القارئ مع فجوات معرفته. وهذا يحطم وهم 'المؤلف العليم بكل شيء' ويقدم المؤلف بدلا من ذلك كمراقب أو محقق في عالمه الخيالي، تماما مثل القارئ.

ويتكرر هذا الاعتراف بالجهل مرة أخرى، حين يقف الراوي عاجزا عن تفسير صمتها وما تشعر به في تلك اللحظة:

"كانت فقط تنظر إليه. ماذا حدث لها؟ لا أعلم. إحدى النساء زغردت وراء ظهرها هل شعرت بالحنين إلى بيتها البعيد في تلك اللحظة؟ (هل تفكر أنه ما زال بيتها؟ أين بيتها؟ عندها بيت، مرتا؟)"^٢

يعترف الراوي بجهله بشكل مباشر في قوله "ماذا حدث لها؟ لا أعلم"، هذا يكسر وهم 'الراوي العليم بكل شيء'. والراوي لا يدعي أنه يعرف بكل ما يروي، بل يعترف بحدود

١. المرجع نفسه، ص. ٥٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٢٣.

معرفته. وهو يطرح بعض الأسئلة ليقدم الاحتمالات الممكنة بدلا من أن يخبر ما يفكر عن الشخصية. يقصد بها الراوي ليتوقف عن السرد ويتفكر كفيلسوف حول وجود الشخصية وانتمائها.

وفي مشهد موت آخر، يعترف الراوي بأنه لا يعرف اسم المرض الذي قتل الشخصية، لكنه يصف بدقة كيف ماتت:

"فجأة باغته الألم في الصدر والحنجرة. لم يبصق دما. لم ترتفع حرارته. لكنه غدا عاجزا عن شرب المتة. ما كان مرضه؟ لا أعرف. في الأربعين من عمرها ترملت مرتا للمرة الثانية..... كيف بقيت حية أربعين سنة إضافية؟ أعلم أن جمالها ذوى - انطفأ؟ - بعد ذلك الشتاء كان يشفق طالبا الهواء، والورم في حنجرتة وزلعومه يمنع الأوكسجين من التسرب إلى رئتيه. هل مات مختنقا؟ لا أعرف كيف مات بالضبط، لكنني أعرف أنها حضنته وهو يموت".^١

يعترف الراوي بجهله وحدود معرفته مرتين. يدرك القارئ بهذا الفعل أن الراوي لا يملك حقيقة القصة كاملا، وأن هناك ثغرات في السرد لا يمكن ملؤها باليقين. ولكن الراوي يقوم بعده بالتأكيد على معرفته بأمور أخرى مثل مدة حياة الشخصية، وحقيقة تتعلق بالأثر النفسي للحدث عليها، ومعرفة عن التفصيل الإنساني والعاطفي عند موت الشخصية مع عدم معرفته عن سببه. هنا، يتوازن الراوي بين معرفته وجهله أي معرفة عن الأحوال الإنسانية والعاطفية وجهله في التفاصيل الطبية والعلمية.

١. المرجع نفسه، ص. ٣٩٠، ٣٩١

وهنا يتكلم الراوي للقارئ كأنه مرشد سياحي، ليأخذ القارئ في جولة داخل البيت ويصف ما يراه:

"الحائط إلى يمينك فيه حفرة مستطيلة توضع فيها عدة المته وتغطي بستارة بيضاء. على الستارة تطريز بالأزرق. هذا «شغل» من؟ لا أعرف. لكن ستي كانت تكره الخيط والإبرة الباب الخشب الذي يقودك إلى الغرفة الداخلية..... ومنه تخرج إلى المصطبة إذا كنت طفلا عليك أن تكافح كي تتسلق هذه العتبة لكنه خطر عليك أن تحاذر لئلا تقع وتدق رقبتك على باطون المصطبة (مرات يختفي الباطون تحت الأوراق الكبيرة اليابسة والثمار المتساقطة، لكنه موجود؛ ما عليك إلا استعمال المكنسة، وتؤكد). كنا نسميها 'المصطبة الورانية' و'الخربة'"^١

يتصرف الراوي كمرشد سياحي، يأخذ القارئ إلى جولة، وهو يخاطب القارئ بصيغة المخاطبة "أنت". هذا الفعل يضع القارئ جسديا داخل المشهد. هذا يكسر الحاجز بينهما تماما. يتداخل زمن الراوي مع زمن القصة حين يقول "هذا «شغل» من؟ لا أعرف. لكن ستي كانت تكره الخيط والإبرة"^٢، وهو أيضا يعترف بجهله، كأنه يؤكد أنه لا يروي حقيقة بل يعيد بناء ذاكرته وفيها فجوات. والراوي يقول للقارئ "مرات يختفي الباطون تحت الأوراق... لكنه موجود؛ ما عليك إلا استعمال المكنسة، وتؤكد"^٣، إنه لا يكتفي بوصف المكان بل يأمر القارئ أن يفعله. هذا يحول المكان الخيالي إلى مكان واقعي يمكن للقارئ أن يتفاعل معه. وهذا يدمر تماما الحدود بين عالم القصة الخيالي وعالم القارئ الحقيقي.

١. المرجع نفسه، ص. ٣٧٩، ٣٨٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٧٩.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٨٠.

وفي حادثة أخرى، بدلا من أن يشرح الراوي لماذا قفز البطل في الماء، يجد القارئ أنه يطرح أسئلة ويخمن الأسباب:

"لن يسمحوا له بالدخول إلى أميركا! هل يكون خوفه هو السبب غير المعلن لنزوله من الباخرة إلى الماء خلسة؟ هل هناك سبب آخر لا نعرف عنه شيئا؟ سبب مظلّم لا يقدر أن يبوح به؟ (سبب مظلّم؟ ماذا؟) وماذا يبدل - في الختام - ذلك؟ كل ما بقي في الإرث الشفهي للعائلة من حياته النيويوركية القصيرة تلك الحكاية: دخوله أميركا مبلولاً بماء الأطلسي".^١

الهامش: "لن يتحمل رحلة العودة قلبه يفقع إذا رموه مرة أخرى كرأس الماعز في بطن هذه الباخرة ... كل ليلة مرت عليه كل يوم مر دهر".^٢

يقدم الراوي بعض الأسئلة التي تكشف عن فجوة في القصة التي يرويها. والسؤال "هل يوجد سبب آخر لا نعرف عنه شيئا، سبب مظلّم لا يقدر أن يبوح به؟"^٣ اعتراف بأنه لا يعرف السبب، وهو يتصرف كمحقق أو باحث عن التفاصيل في القصة. والأسئلة "(سبب مظلّم؟ ماذا؟) وماذا يبدل - في الختام - ذلك؟" وهو يشكك في ما يرويّه ويحول القارئ شريكا في عملية التفسير. وهو يعترف بأن كل ما يرويّه من محض خياله، بل أيضا من الإرث الشفهي للعائلة، وهو مصدر غير مكتوب، قد يخضع للتغيير والنسيان، وهذا فعل أيديولوجي لأنه يرفع "التاريخ الشفهي" (تاريخ المهاجرين المهمشين) إلى مستوى التاريخ الرسمي. ووصف الراوي ما يرويّه بـ"حكاية" يدل على أن طبيعة السرد مصنوعة وليس الواقعية المطلقة. ويضيف الراوي هامشا لانضمام طبقة سردية أخرى إلى سرده "لن يتحمل رحلة العودة. قلبه يفقع إذا رموه مرة

١. المرجع نفسه، ص. ٥٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٥٩.

٣. المرجع نفسه، ص. ٥٩.

أخرى...^١ وضعها الراوي في الهامش ليفصلها من السرد الرئيسي ويقدمها جزءا من الأرشيف الذي بنى منه القصة.

وفي مثال آخر، يسأل الراوي عن سبب مرض بشير جابر، ليؤكد مجددا أنه لا يعرف كل التفاصيل:

"لماذا تدهورت صحة بشير جابر في تلك الفترة؟ كان في الحقل في الوادي يسقي الأشجار"^٢.

سؤال الراوي "لماذا تدهورت...؟" هو اعترافه بعدم معرفته عن الأحداث وسببها، ويتركها للقارئ للإجابة، ويجعل القارئ يشاهد عملية التفكير خلال القصة.

٢. التساؤل والتشكيك في الأحداث (بدلا من سردها):

بدلا من تقديم الأحداث كحقائق ثابتة، يقوم الراوي بالتشكيك فيها وطرح الأسئلة حولها:

"كانت تركز كل طاقتها في شغلها وتحاول أن تنسى العالم، ومكانها في العالم. أين مكانها؟ كانت وحدها كان هذا فظيعا! حتى ابن خالها الذي انتظرت له لم يأت! غير فكره؟ يبدو أن ذلك ما حدث"^٣.

يطرح الراوي سؤاله "غير فكره؟" محاولة لتفسير منطقي لعدم وصول ابن خال الشخصية مرتا. وهو يشارك القارئ في حيرته وفي بحث عن سبب الحدث. والراوي لا يقول 'هذا

١. المرجع نفسه، ص. ٥٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٧٨.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٣٢.

ما حدث' بل يقول "يبدو أن ذلك ما حدث"، هذا اعتراف بأنه لا يؤكد حقيقة ما يرويّه، يكشف للقارئ أنه يقوم بعملية تفسير للأحداث، وليس بسردها، ويحاول أن يسد الفجوات في القصة.

وحتى في أشد اللحظات حزنا، يروي الراوي ما قالتها البطلة، لكنه يعود فوراً ليسأل نفسه بصدق إن كانت قد قالت ذلك فعلاً:

"إنها لم تعد تقدر، قالت 'قلبي سيفقع'. هل قالت ذلك؟ هل بكت ويدها تغوص في جيب عميق خاطته في الكنزة وأودعت فيه الرسالة الأخيرة من أميركا والرسالة التي سبقتها؟"^١

الراوي يظهر الشك في حقيقة ما يرويّه. لا يقدم الراوي الحدث على اليقين، بل يتركه في الظن والسؤال، وهذا يكسر وهم الراوي العليم بكل شيء. وهذا أيضاً يجعل القارئ مشاركاً في رغبة الراوي. هذا المقطع يدفع القارئ للتساؤل عن العلاقة بين الذكرى والتخيل، وعن قدرة الراوي وعجزه في خلق عالمه السردي التي تراجع له لترك الحدث في الشك بين الحقيقة والخيال. لذا، هذا المقطع عبارة عن السرد الذي يتأمل ذاته، ويكشف عن عمليته أمام القارئ.

وحتى عندما يخبر الراوي القارئ بمعلومة واضحة (أنها وصلت)، يعود الراوي فوراً ليحذفها بسؤال:

"ها هي بلغت نهاية رحلتها (هذه نهاية رحلتها حقاً؟)"^٢

في هذه الجملة أيضاً يشكك الراوي في سرده. وهذه تعليق لما حدث في القصة. الراوي هنا لا يتصرف كراو يعرف كل شيء، بل يتصرف كقارئ أو محلل يشكك في القصة. وهذا التعليق

١. المرجع نفسه، ص. ١٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٥٣.

يكسر الإيهام ويجعل القارئ يتساءل: "هل هذا هو الواقع فعلاً؟". هذا الفعل يمحو الحدود بين الحدث الذي يحدث في القصة وعملية السرد التفكير في الحدث.

وفي هذا المقطع، يحاول الراوي أن يصف حالتها، لكنه يعترف بأنه مجرد تخمين وأنه قد لا يقدر على معرفة الحقيقة:

"هل كانت لا مبالية؟ أظن أنها كانت نصف حية نصف ميتة.... النصف الحي بدأ ينتشر فيها، والنصف الميت يتقلص. هل هذا حقيقي؟ هل هذا ما حدث حقاً في تلك الشهور؟ إننا نحاول أن نتخيل ما حلّ بها، ولعلنا لا نقدر".^١

الراوي يعترف بأن ما يقدمه ليس حقيقة مؤكدة باستخدام كلمة "أظن". وهو يتصرف كناقذ، لا يكتفي بالسرد بل هو يشكك ويسأل عن مصداقية ما يرويّه بقوله "هل هذا حقيقي؟ هل هذا ما حدث حقاً...؟"، ويجعل القارئ مدركاً بأن ما يقرأه بناء سردي ولغوي وليس مجرد نقل الواقع. وهو يعترف أيضاً بمحدودية خياله بقوله "إننا نحاول أن نتخيل ما حلّ بها، ولعلنا لا نقدر"، وهو يشارك القارئ في عملية محاولة التخيل، كأنه يدعي أنه والقارئ يشتركان في محاولة الفهم بكسر الحاجز بينهما، وقد تنتهي هذه المحاولة في الفشل، أي قد تكون عاجزة عن الوصول إلى الحقيقة. هذا الفعل يحول السرد إلى حوار حول حدود الخيال.

وهنا أيضاً، يحاول الراوي أن يفهم سبب تغير الشخصية، لكنه لا يعطي القارئ جواباً واحداً، بل يضع أمامه عدة احتمالات:

"يخرج بينما الترامواي يدنو والضوء يبرق مكسراً على رقائق الثلج. من أثر فيها؟ هو؟ أم الأخبار التي كانت تقرأها (وجدت الجريدة متعة بحد ذاتها)؟ أم الجو (الكيمياء)؟ ماذا

١. المرجع نفسه، ص. ٨٣، ٨٤.

حدث في تلك الأماسي في ذلك المتجر في ماين ستريت؟ لم يحدث شيء؟ كان يؤثر فيها، بلا شك. هل أثرت هي فيه؟ هل غيرت شيئاً في حياته؟ في نفسه؟^١

يقدم الراوي أمام القارئ بعض الاحتمالات الممكنة بدلا من أن يخبر عن سبب تأثر في الشخصية، وهو يشارك القارئ في عملية التحليل. الراوي يفكر كناقذ أو قارئ يحاول أن يفهم علاقة بين شخصيتين. هذا يفضح عملية بناء التأثير النفسي في الشخصية، ويكشف أنها ليست ثابتة بل هي من اختيار وتفسير من قبل الراوي. يظهر في هذا المقطع محاولة التوازن بين اليقين والشك في السرد الذي يروييه. الراوي يقدم لحظة يقينه في قوله "كان يؤثر فيها، بلا شك"، ولكنه يقدم بعد هذا القول بعض الأسئلة "هل أثرت هي فيه؟ هل غيرت شيئاً في حياته؟ في نفسه؟"^٢ دالا على شكوكه وارتياحه. هذا التلاعب بين اليقين والشك يجعل السرد غير مستقر، ويثبت أن يقين الراوي هو موجود للحظة فقط. وسؤاله "ماذا حدث في تلك الأماسي...؟ لم يحدث شيء؟" يدل على وجود فراغ في القصة، يتركه الراوي للقارئ أن يملأه، ويؤكد أن الرواية لا تستطيع أن تروي كل شيء.

وفي هذا المشهد، بدلا من سرد الحادثة بثقة، يتوقف الراوي ليسأل نفسه عن ترتيب تفاصيلها وأيهما حدث قبل الآخر:

"هذه الحادثة ستبقى منحوتة في ذاكرتها. خيط المسبحة انقطع بعد برقة ظهرها أم العكس؟ لعلها رأت الحبات تنفرط فبرق ظهرها! أنها، أثنى ما حملته من بتاتر عندما جاءت إلى أميركا هذه مسبحة قبل سنين. (ورسائل خليل؟)"^٣

١. المرجع نفسه، ص. ١٩٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٩٢.

٣. المرجع نفسه، ص. ٢١٩.

الراوي يشكك في تفاصيل المشهد الذي يرويّه. وهو يظهر حيرته حول التفاصيل الدقيقة في قوله "خيط المسبحة انقطع بعد برقة ظهرها أم العكس؟ لعلها رأت الحبات تنفرط فبرق ظهرها"^١، وهو يفكر في كيفية حدوث المشهد ويشارك القارئ في حيرته ويحاول أن يجعل المشهد منطقيًا. هذا يفضح عملية البناء الروائي. والراوي يصحح سرده بتدخله المباشر بسؤاله "ورسائل خليل؟" ناقضا لما قاله قبله، وهو يخاطب السرد نفسه، كأنه يسأل "أهذا أثمن أم هذا؟". وهذا يجعل الراوي يتصرف مثل محرر أو ناقد لنصه. وهو يحاول أن يمنع القارئ من تصديق ما يروي بشكل مطلق، ويذكره أن هذه الأحداث من اختياراته، وهذه الاختيارات قد تكون غير تامة.

وهنا، يوقف الراوي القصة تماما، ويتحول إلى فيلسوف يطرح أسئلة عميقة عن الحياة والتغيير:

"كيف تغيرت مرتا حداد في أربع سنوات، وهل تغيرت؟ هل نستطيع أن نشير بالإصبع إلى محطات (حوادث) في حياتنا غيرت من نكون أو عدلت في شخصيتنا أو نقلتنا من مرحلة إلى أخرى؟ عندما نجلس في نهاية حقبة ونحاول أن نتذكر ونتأمل ونحلل هل نصل إلى خلاصات حقيقية أم 'نتوهم' أننا وصلنا إلى خلاصات؟ هل نعرف حياتنا؟ المعرفة ممكنة؟ الحياة تمر بسرعة والفهم يأتي على مهل. قبل ذلك، قبل التأمل، علينا أن نحكي بعض ما جرى"^٢.

الراوي يترك قصة كان يرويها، ثم يتوجه إلى التفكير، يتحول من سارد إلى فيلسوف، يعلق مؤقتا السرد حول شخصية مرتا. هذه الأسئلة مثل حوار بين الراوي والقارئ. وهذا يكسر الحاجز بينهما تماما. وهو يشكك في قدرته وقدرة القارئ وقدرة الرواية التي يكتبها على فهم

١. المرجع نفسه، ص. ٢١٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٤٥.

الحياة. الراوي يعلن عن عملية السرد بقوله "قبل ذلك، قبل التأمل، علينا أن نحكي بعض ما جرى"^١، كأنه يقول 'نترك هذه الأسئلة جانبا لنعود إلى مهمتنا وهي رواية القصة'. الراوي هو الذي يختار التأمل والسرد كما يريد، وهذا يدل على وجود الراوي الواعي بذاته ويده في السرد وتحكمه وتسلطه فيه. وهو يحول الرواية من عمل فني إلى تحقيق فلسفي حول علاقة الفن بحقيقة الحياة والمعرفة فيها.

وفي هذا المقطع، يخبر الراوي القارئ بصراحة أن الكلمات التي تقولها الشخصيات ليست مهمة، ويطلب من القارئ التركيز على حركات أجسامهم بدلا من كلامهم:

"لفظ كلمات إسبانية. ضحك وقال هذا الإسبانيولي لا ينفع أيضا. (لا الكلمات مهمة ولا معناها. هل تكلم بصوت عال أم منخفض؟ كيف تحرك جسمه؟ الآخرون الذين يتأملون الإثنين ماذا أحسوا في إيماءات جسمها، في إيماءات جسمه؟)"^٢

الراوي يفكر بصوت عال عن صنعة القصة ويشكك في أهمية اللغة والمعنى في السرد بقوله "لا الكلمات مهمة ولا معناها" رغم أن اللغة أداة أساسية في بنية السرد. وهو يلفت الانتباه من 'ما قيل' إلى 'كيف قيل'، أي من السرد إلى التحليل. هذا يكسر التوقع للقارئ الذي يبحث عن المعنى، كأن الراوي يقول له أن يهتم باللغة والمعنى في موضع آخر. ثم يوجه الراوي القارئ إلى ما هو أهم من اللغة والمعنى بأسئلة "هل تكلم بصوت عال أم منخفض؟ كيف تحرك جسمه؟ الآخرون في إيماءات جسمه؟"^٣، وهو يعلم القارئ كيفية قراءة القصة، ويشرح أن المعنى الأصلي في لغة الجسد وطبيعة الصوت وردة فعل. ويدرك به القارئ أن السرد ليس مجرد نقل

١. المرجع نفسه، ص. ١٤٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٢٣.

٣. المرجع نفسه، ص. ٢٢٣.

الأحداث، بل هو محاولة رسم صورة لأبعاد مختلفة. الراوي يقوم بدور مخرج، يفكر حول إيماءات الشخصية ورؤيتها من الآخرين، ويعطي القارئ إرشادات لقراءة المشاهد.

وهنا أيضا، بدلا من أن يخبر القارئ الراوي بما حدث، يتبين أنه يسأل أسئلة كثيرة حول تصرفات الشخصية وأفكارها:

"مرتا ماذا فعلت بعد ذهابهم؟ ماذا فكرت عندما قال الصوت إنه سأل يوسف غنطوس عن عاليه وبحمدون؟ ماذا فكرت عندما قال الصوت إن الجبل تخرب والقرى مات أهلها... ماذا رأت في خيالها؟ خرجوا ودخلت إلى حيث تنام وجلست بين الصناديق. هل فكرت أنها ستموت حزنا؟ هل شعرت أنها لن تعيش؟ عاشت وتحملت"^١

هذا المقطع يروي عن عملية التفكير في كيفية رواية الحدث. هنا الراوي لا يخبر بما فعلته الشخصية ولا بما شعرت به، بل يطرح أسئلة قد تكون أساسا لبناء القصة مثل "ماذا فعلت بعد ذهابهم؟ ... ماذا فكرت...؟ ماذا رأت...؟ هل فكرت...؟ هل شعرت...؟"^٢، وهو يستجوب القصة بدلا من روايتها، وهذا يكسر الإيهام بالواقع لأن الراوي يعترف بأنه لا يملك معرفة تامة عن عالم الشخصية الداخلي. ولكنه يقطع التفكير بهذه الأسئلة بجملة "عاشت وتحملت". هذه الجملة إعلان صريح لسلطة الكاتب أو الراوي، كأنه يقول 'مهما كانت التفاصيل كذا وكذا، أنا من يقرر مصير الشخصية'. هذا التحول الفوري من الشك إلى اليقين هو من قرار واع من الراوي الذي يختار مصائر الشخصيات وشكل السرد.

وبدلا من أن يكتفي الراوي بسرد الأحداث، يتوقف هنا ليبدأ في طرح أسئلة كثيرة:

١. المرجع نفسه، ص. ٢٥١.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٥١.

"لكنها بعد رجوعها إلى المتجر تعبت: هل تذكرت عندئذ أياما قديمة في فيلادلفيا، عندما كانت تصعد وتهبط هكذا، في كل ساعة؟ هل يتذكر الإنسان ما جرى له؟ أم أن النسيان هو السيد؟ وإذا تذكرنا ماذا يتبدل؟ هل يعطينا التذكر قوة؟ وماذا يكون سر هذه القوة؟ وماذا يربطها بضعفنا الدائم؟ وتكرر للمرة التي لا تعرف رقمها طقوسا زاولتها أكثر من عقدين (أين بدأ هذا؟ في متجر السيد سكياس؟)"^١

يظهر الراوي تحولا فوريا من ناقل القصة إلى باحث فلسفي حول الذاكرة والنسيان ("هل يتذكر الشخص ما حدث له؟ أم أن النسيان هو السيد؟")^٢. وهذا يكسر الإطار السردى بإشراك القارئ في المناقشة، وهذا الفعل يكسر الحاجز بينهما. والسؤال "أين بدأ هذا؟ في متجر السيد سكياس؟"، يعلن به الراوي وعيه بتاريخ شخصيته داخل القصة. والراوي يذكر القارئ بلحظة من ماضي الشخصية "مرتا". وهذا يكشف أنه يتعامل مع القصة كأرشيف منظم، وأنه قادر على أن يتنقل بين الأزمنة وأن يربط الأحداث بعضها ببعض.

وحتى عندما وصلت إلى الجزيرة، بدلا من أن يخبر الراوي بما حدث بالضبط، يلاحظ القارئ أنه يسأل:

"كم يوماً قضت مرتا أندراوس حداد (سجلوا اسمها في سجلات الجزيرة: * Martha Haddad. الترجمان قال لها: في أميركا لا نحتاج إلى ثلاثة أسماء. أنت الآن مرتا حداد فقط على جزيرة إليس أيلاند؟ ماذا دار في بالها أثناء تلك الأيام الماطرة وهي تخرج من المبنى وتسلك الطريق المعبدة بالحصى المفلطح البحري إلى المطعم الصغير فوق الربوة الصخرية؟"^٣

١. المرجع نفسه، ص. ٤٠٣، ٤٠٤.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٠٣.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٨.

الهامش- "أسماء المهاجرين إلى أميركا في تلك السنوات- نحو 30 مليون شخص هاجروا إليها أثناء الموجة الهجرة الجديدة- موجود بعضها في الموقع الإلكتروني: www.ellisland.org"^١

يطرح الراوي سؤاليين "كم يوماً قضت مرتا...؟" و"ماذا دار في بالها...؟" كأنه لا يعرف التفاصيل كاملاً ويدعو القارئ ليشارك معه. هذا الأسلوب يلفت الانتباه إلى عملية بناء القصة. يخلط الراوي بين الحقيقة التاريخية والخيال الأدبي، لأنه يذكر موقعاً إلكترونياً رسمياً مع أنه داخل الرواية بإنتاج خطاب واضح عن الهوية والذاكرة والهجرة. تصبح وظيفة هذا الهامش خيالية. يكسر الهامش الإطار الخيالي من خلال الإشارة خارج النص إلى أرشيف حقيقي يمكن الوصول إليه: www.ellisland.org. هذه دعوة مباشرة للقارئ لتترك العالم الخيالي والدخول إلى العالم الحقيقي لتحقيق ادعاءات المؤلف التاريخية. الهدف الأيديولوجي واضح، وهو يحكي القصة الخيالية لمرتا حداد بينما يركز وجودها على البيانات الحقيقية التي يمكن التحقق منها لثلاثين مليون مهاجر مروا عبر جزيرة إليس. بهذا الفعل، يعطي الراوي مصداقية تاريخية لقصة المهاجرة المهمشة، ويجعل قصتها الخيالية جزءاً لا يتجزأ من التاريخ الرسمي.

ولأن التاريخ لا يذكر التفاصيل الصغيرة، يقوم الراوي بتخيل مشهد كامل من رأسه ليملأ الفراغ: "كانت بوظة باللبن، نكهتها كرز وحامض، وبينما يلتهماها قبل أن تذوب، أخبر ابنه عن زمن قديم في بلاد بعيدة. هكذا أتخيل حياته. ولكن من يعرف كيف عاش حقاً؟"^٢

يعترف بأن هذا المشهد لم يكن حقيقة في عالم القصة، بل كان عملاً من خياله. هنا يكشف الراوي عن دوره كمؤلف أو مبدع. السؤال 'ولكن من يعرف كيف عاش حقاً؟' يشير إلى أن الراوي لا يعترف فقط باختلاق الأمور؛ إنه يشكك في إمكانية وجود حقيقة تاريخية أو سيرة

١. المرجع نفسه، ص. ٣٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٨٤.

ذاتية داخل السرد. إنه يسلط الضوء على الفرق الأساسي بين القصة المبنية والماضي الحقيقي غير المعروف. وهذا يجبر القارئ على مواجهة حدود الخيال وسلطة الراوي.

ولكي يدعم هذا الخيال بالواقع، يستعين الراوي بجريدة قديمة ليصف بدقة المكان الذي كان يجمع هؤلاء المهاجرين:

"يؤوي الكشاشين والمهاجرين الواصلين حديثاً من البلاد البعيدة. مات بالسل وابنته 'الدوقة' (جريدة 'لسان الحال' البيروتية أوردت في أحد أعداد سنة ١٩٢٠ أنها حصلت على اللقب من إمبراطور النمسا. ولعل ذلك صحيح)"^١

يدرج الراوي في سرده وثيقة من العالم الحقيقي أي جريدة 'لسان الحال'^٢. هذا الفعل يكسر الحدود بين عالم الرواية الخيالي وعالم القارئ الحقيقي، ويدل على أن الراوي يقدم المعلومات من مصدر تاريخي وليس من اختراعه. ومن خلال إضافة "ولعل ذلك صحيح" يقدم الراوي الشك ويتساءل عن صدق المعلومات المقدمة داخل القصة. وهذا يجعل القارئ يدرك أنه يذوق سرداً مبنياً.

هنا، لا يكتفي الراوي هنا بممارسة الوظيفة الأنطولوجية، بل يعززها بوظيفة أيديولوجية في نفس الوقت. الهدف الأيديولوجي من هذا هو إعطاء الرواية مصداقية تاريخية، وجعل قصة المهاجرين المهمشة تبدو موثقة مثل التاريخ الرسمي.

وفي مشهد آخر، يوقف الراوي القصة فجأة في وسط المعركة، ليسأل عن خطأ غير منطقي في الأحداث:

^١. المرجع نفسه، ص. ٣٨١

^٢. جريدة سياسية تجارية علمية أدبية أسسها خليل سركيس في لبنان عام ١٨٧٨

"سمع السقسقة. ثم هوى التراب على عينيه وأنفه. هل يدفن حيا؟ سمع رصاصا غزيرا في جوف الكاتدرائية... رجعوا؟ ماذا يحدث؟ أين قوته؟ فتح عينيه وعثر على بندقيته (ألم يأت من الخارج بلا سلاح؟) وأطلق النار على الرجل الذي فتح النار على الجميع. هل أصيب بالجنون تحت هذا القصف؟ هل يطلق النار على رفاقه الآن؟ الآن؟ كانت الحرارة تسحقه وعندما عرف بعد دهر أنه يحمل على محفة أدرك أنه لن يموت."^١

يغمر المقطع القارئ في البداية في مشهد فوضوي وعميق من خلال سلسلة من الأسئلة النفسية المذعورة ("هل يُدفن حياً؟"، "ماذا يحدث؟"). يحطم السرد هذه الاتفاقية على الفور بتدخل بين قوسين ("ألم يأت من الخارج بدون سلاح؟"). إنه تمزق مباشر لا مكان فيه للوهم السردى.

٣. عرض احتمالات ثم نفيا (عندما يخترع الراوي قصة ثم يقول إنها كذب):

وتتصاعد عملية البناء والهدم لتصل إلى ذروتها، حين ينسج الراوي مشهدا دراميا كاملا بتفاصيله، ليصارع القارئ في نهايته بأنه مشهد متخيل لم يقع أصلا:

"ليست أمها وليست أختها فلماذا تنتظرها؟ لكن ماذا تفعل؟ أقدر أن أراها ماشية ذهابا وإيابا جنب السكة. هل تشعر بعد وقت بالنعاس؟ تستطيع أن تقرر بابا- أي باب- وأن تسأل عن غرفة للنوم في الجوار؟ ربما تستقبلها عائلة مكونة من أب وأم وأربعة أطفال لكن هذا كله غير حقيقي ولم يحدث."^٢

الراوي يكشف عن نفسه كأنه يقف خارج القصة بقوله "أقدر أن أراها ماشية"، يتخيل المشهد بدلا من نقله، وهو يستعرض الاحتمالات الممكنة لمصير مرتا بقوله "تستطيع أن

١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٢٨٥، ٢٨٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٦٣، ١٦٤.

تقرع بابا ربما تستقبلها عائلة مكونة من أب وأم...^١. الراوي يكشف قدرته لخلق المشهد، وهذا يضع مسافة بين الراوي والشخصية. والقارئ لا يقرأ قصة مكتملة، وهو يقرأ نتيجة سلسلة من الاختيارات للراوي. وهذا يعلن للقارئ واضحاً. والراوي لا يكتفي بالشك والتساؤل بل يبني داخل القصة قصة لم تحدث، وكأنه يجاهر أمام القارئ بخيالية النص. وهذا يجبر القارئ على التفكير حول كيفية صنعة هذه القصة.

وعندما يعترف الراوي بأن قصته خيال، يصبح الطريق ممهداً أمامه ليتجاهل الشخصيات تماماً ويتوجه بالحديث إلى الشخص الحقيقي الوحيد المتبقي: القارئ.

٤. مخاطبة القارئ مباشرة:

تعتبر هذه التقنية من أوضح أشكال الميتاقص، حيث يتحدث إلى القارئ:

"إذا أخذتك الطريق- عزيزي القارئ- صدفة إلى أحد الأزقة القائمة بين 'ألباني ستريت' و'ريكتور ستريت' لن تصدق أنك في نيويورك! نظن أننا نعرف مدينتنا، نظن أن تسكعنا الطويل في أنحاء مانهاتن قد كشف لنا جميع خباياها، لكن قبل التوغل في واشنطن ستريت وفي الدروب الضيقة المتفرعة منه، كيف نتوهم أننا نعرف أحشاء هذه المدينة! هل تعرف عزيزي القارئ أن قطعة من سوريا، قطعة من دمشق أو القسطنطينية، انتقلت كما هي - بالبحر - إلى أميركا! إنها هنا، على بعد دقائق من بيوتنا وأعمالنا. اركب الترام من الجادة السادسة، من الشارع الثاني والأربعين، وفي لحظات ستجد نفسك في 'ريكتور ستريت': تنزه غرباً، اقطع مربعاً واحداً من الأبنية، وها أنت في سوريا!"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ١٦٣.

٢. المرجع نفسه، ص. ٩٦.

يخص الراوي القارئ صراحة بعبارة "عزيزي القارئ"، بكسر الحجاز بينهما، ليس مرة واحدة، بل مرتين. وهذا يحطم وهما بأن النص عالم قائم بذاته ويحوّله إلى محادثة مباشرة. يعطي الراوي تعليمات مباشرة للقارئ كما لو كان مرشداً سياحياً: "اركب الترام"، "تنزه غرباً" و"اقطع مربعا". يتمحور المقطع حول ما قد يختبره "أنت"، القارئ، هذا يؤدي إلى إنهاء المسافة بين النص والقارئ. يستخدم الراوي عبارة "أنا نعرف" لإنشاء هوية مشتركة مع القارئ، كأشخاص لديهم تصور معين عن نيويورك. كل هذه العناصر (التوجيه المباشر، التعليق على حدود السرد، تعليمات القارئ، واعتراف الراوي بآليات بناء العالم الخيالي) هي جوهر الميتاقص نص يعي ذاته كنص ويستدعي القارئ ليتشارك معه هذا الوعي.

واستكمالاً لهذا الحوار المباشر، لا يكتفي الراوي بالإشارة إلى الأماكن، بل يستحضر الأرشيف البصري (الصور واللوحات) ويسأل القارئ عن معرفته بها:

"هل سبق لك أن رأيت صور جاكوب ريس الفوتوغرافية المنشورة في 1890، صور مانهتن السفلى (الجنوبية)؟ هل لمحت في أحد المعارض في 'الفيفت أفنيو' ^١ لوحة W.Bengough 'العنصر الأجنبي في نيويورك- المستعمرة السورية' (1895)؟ إذا كنت تحسب ذلك جزءاً من الماضي المندثر فليس عليك إلا دخول المطعم على تقاطع شارع ركتور وواشنطن؛ وحتى قبل أن تدخل المطعم، ومن نظرة واحدة سريعة إلى المقهى المجاور، ستعرف أنك فجأة صرت في الشرق." ^٢

يبدأ النص بسؤالين مباشرين موجّهين للقارئ: "هل سبق لك أن رأيت" و"هل لمحت". يؤدي هذا إلى إقامة حوار، وكسر الحجاز بين الراوي والقارئ. يتوقع الراوي نتيجة قد يصل إليها القارئ بعبارة "إذا كنت تحسب ذلك جزءاً من الماضي المندثر". وهذا يدل على أن الراوي لا

^١ . طريق رئيسي وبارز في مانهتن في مدينة نيويورك

^٢ . ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٩٧.

يتحدث إلى القارئ فحسب، بل يشارك بنشاط في عمليات تفكيره المحتملة. يقدم النص للقارئ مسارا مباشرا للعمل. إنها مكتوبة كمجموعة من التعليمات لاتباعها القارئ في العالم الحقيقي. الراوي هو الذي يوجه التجربة الجسدية للقارئ، وليس خياله فقط. من خلال الإشارة إلى شخصيات تاريخية حقيقية جاكوب ريس، وأعمال فنية، ومواقع حقيقية في مدينة نيويورك، ثم تعليم القارئ كيفية تجربتها اليوم، يذيب بها الراوي تماما الحدود بين النص وعالم القارئ نفسه.

وهنا، يوجد الهدف الأيديولوجي من ذكر "جاكوب ريس" (الذي صور فقر المهاجرين) و"لوحة المستعمرة السورية" هو إعطاء صوت للمهمشين وتحدي الخطاب السائد. عندما يقول الراوي "إذا كنت تحسب ذلك جزءا من الماضي المندثر"... ثم يأمر القارئ بالذهاب لرؤيته اليوم "...فليس عليك إلا دخول المطعم"، فهو يقوم بفعل أيديولوجي. إنه يجبر القارئ على الاعتراف بأن تاريخ المهاجرين (التاريخ المهمش) ليس ماضيا ميتا في الكتب، بل هو واقع حي لا يزال موجودا حتى اليوم.

ولا تتوقف هذه الدعوة عند حدود زيارة الأماكن، بل تتطور لتصبح دعوة لخوض رحلة كاملة، حيث يطلب الراوي من قارئه أن يكرر مسار البطلة الجغرافي خطوة بخطوة:

"إذا أردت اليوم أن تسافر بالقطار من نيويورك إلى نيو أورلينز يمكنك أن تذهب إلى المحطة ذاتها (الغراند سنترال). قاطع التذاكر سينصحك بركوب القطار Crescent الذي يتبع خطوط Amtrak. الرحلة طويلة، 1378 ميلا، تأخذك من الشمال إلى أقصى الجنوب قاطعة الولايات والسهول والأنهار والجبال، وحقولا وغابات كانت مسرحا

للحرب الأهلية الأميركية في ستينات القرن التاسع عشر. مرتا قطعت هذه المساحات في ربيع ١٩١٤^١

تم تأطير المقطع على أنه اتصال مباشر مع "أنت"، القارئ. ويستخدم عبارات مثل "إذا أردت"، "يمكنك"، "سينصحك"، "تأخذك". وهذا يعامل القارئ كمشارك فعال. بعد أن أمضى الراوي معظم الفقرة في وصف رحلة يمكن للقارئ أن يقوم بها اليوم، يغير مساره فجأة ويقول: "مرتا قطعت هذه المساحات في ربيع ١٩١٤". وهذا يخلق رابطا مباشرا وصرحا بين إمكانات القارئ وتجربته في العالم الحقيقي وتجربة الشخصية الخيالية والتاريخية. يعمل الراوي كجسر، يربط بوعي ذاتي بين مستويين زمنيين مختلفين -واقع القارئ في القرن الحادي والعشرين وروايات مرتا عام ١٩١٤- داخل هذه المساحة.

لا يتوقف الراوي عند محو الحدود بين الواقع والخيال (الوظيفة الأنطولوجية)، بل هو يستخدم هذا محو كأداة لتحقيق هدف أعمق. هذا الهدف هو الوظيفة الأيديولوجية، التي تسأل "لماذا" تم محو هذه الحدود، وكيف يخدم هذا "نقد التاريخ الرسمي" و "إعطاء صوت للتاريخ المهمش" الذي أهمله هذا التاريخ.

*. الوظيفة الأيديولوجية

يمكن تأطير هذه الوظيفة نقديا بما يشير إليه الباحث ديفيد وريسلي، استنادا إلى مصطلح ليندا هتشيون، بـ 'الميتاقص التاريخي' حيث يرى أن هذا النوع من السرد يعمل على التموقع داخل الخطاب التاريخي دون التخلي عن استقلاليته كخيال. إنها مفارقة ساخرة وجادة تهدف إلى إعادة تشكيل الماضي النصي للعالم والأدب معا^٢.

^١. المرجع نفسه، ص. ١١٧

^٢. David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 105

يوظف ربيع جابر تقنيات الميتاقص لخدمة أهداف أيديولوجية واضحة، مثل:

١. دمج الوثائق والتاريخ الحقيقي بالخيال:

إن استخدام الوثائق هنا يتجاوز مجرد الإيهام بالواقعية، ليصل إلى ما يسميه ويسلي "صناعة الفن من الأرشفة". فالرواية لا تكتفي بإقحام الوثيقة، بل تقوم بترتيب شظايا هذا الأرشفة (من رسائل، ووصايا، وسجلات) لتشكّل العمود الفقري للسرد نفسه، مما يجعل الحدود بين المادة التاريخية والعمل الخيالي متداخلة بشدة^١.

يوجد الراوي في بعض المواضع يخلع عباءة السارد ليتقمص دور الباحث الأكاديمي، مستخدماً لغة التقارير والإحصاء بدلاً من لغة الخيال:

"وعموماً فالبيانات المنشورة في المطبوعات السورية عن المهاجرين السوريين تعوزها الدقة. ولا بد من أن نلاحظ أن المهاجرين السوريين يقتصرون غالباً على لبنان الذي ينتمي سكانه تقريباً إلى طبقة الفلاحين. وهناك بلا شك عائلات عريقة ذات نفوذ كبير في لبنان ولكن من النادر أن يهاجر منها أحد. ومن ثم سأقصر تقريرتي على طبقة الفلاحين المذكورة. وكما يتضح من البيانات التي قدمها المواطنون العائدون فإنهم يشتغلون جميعاً بالتجارة، ويعني ذلك في كثير من الحالات أنهم باعة متجولون، ولنا أن نتخيل بسهولة ملامح البائع السوري المألوفة الذي يرتاد الطرق الترابية في الريف الأمريكي. من جهة أخرى فنموذج السوري الذي "يتأمر" بسهولة نجده غالباً بين من تأثر بالثقافة الأميركية في هذه البلاد ويمكن بمراجعة سجلات مرفأ بيروت وسجلات إليس أيلاند أن نتبين مدى قلة عدد من يذهب إلى أميركا من أولئك الخريجين السوريين المتعلمين وهكذا نرى أن 37 خريجاً فقط من أصل 842 خريجاً هم جملة خريجي الكلية (أي أقل من 5.4 في المئة) قد هاجروا إلى أميركا. وهؤلاء المهاجرون الـ 37

¹ . Ibid, Page- 104

ينقسمون إلى عدد من الاختصاصات وبينهم 8 أطباء و6 صيادلة و3 قساوسة وخمسة درسوا التجارة ومسك الدفاتر^١

هنا، تستخدم الرواية الوظيفة الأيديولوجية والميتاقص التاريخية. الراوي لا يتصرف مجرد السارد بل يتصرف كباحث اجتماعي والمؤرخ الذي يقدم دراسة اجتماعية وتقييماً نقدياً، وهذا يفضح عملية البحث التي قام بها الكاتب. وهو يكتب بأسلوب أكاديمي. يقول الراوي "ومن ثم سأقصر تقريرتي على طبقة الفلاحين المذكورة"، هذا يدل على أنه يخبر القارئ بقراره الواعي لقصر تقريره. وكلمة "تقريرتي" تدل على أنه يصف عمله كبحت وليس كرواية. وهو يمزج بين السرد والتوثيق باستخدام الأرقام والبيانات الحقيقية. وهو يشير إلى مصادر تاريخية ويدعو القارئ للتحقق بقوله "ويمكن بمراجعة سجلات مرفأ بيروت وسجلات إليس أيلاند أن نتبين..."، وهذا يطمس الحدود بين الواقع والخيال. وقوله "وهكذا نرى أن ٣٧ خريجاً فقط من أصل ٨٤٢ خريجاً... (أي أقل من ٥,٤ في المئة) قد هاجروا"^٢ يعرض الأرقام والنسبة المئوية، هذا أسلوب بحث أكاديمي وليس أسلوب السرد الروائي التقليدي. والراوي يحرص على عرض هيكل بحثه والأدلة التي يبني عليها عالمه الخيالي السردية.

وينسحب هذا التوثيق أيضاً على تحركات المهاجرين بحثاً عن العمل، حيث تتحول جملة حوارية عابرة إلى مناسبة لتوثيق تاريخي دقيق في الهامش:

"لكن كل أولاد أصحابنا في بروكلين ذهبوا إلى فورده"^٣

١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٥٠، ٥١.

٢. المرجع نفسه، ص. ٥٠.

٣. المرجع نفسه، ص. ٢٤٠.

الهامش: "جذبت مصانع فورد (Ford Motor Company) السوريين من أنحاء أميركا عندما رفعت أجورها، فنمت الجالية السورية في ديترويت - ميتشيغان من ٤١٧ سوريا في ١٩١٠ إلى خمسة آلاف سوري في منتصف العشرينات من القرن العشرين. انظر كتاب غريغوري أورفلي عن "العرب الأميركيين" وكتاب أليكسا ناف (Becoming American) وشهادة أحمد لاري في جريدة "الهدى" المترجمة بعد ذلك إلى الإنكليزية والصادرة في نيويورك سنة ١٩٣٩: Two "Syrians, Two stories" By Ahmad Larry.

وهنا، يتم استخدام الوظيفة الأيديولوجية والميتاقص التاريخي. يستخدم الراوي الهامش لتحويل السرد إلى شكل دراسة اجتماعية. وهو لا يكتفي بتقديم المعلومات بل يشارك القارئ قائمة المراجع ويطلب أن يراجع منه بقوله "انظر كتاب غريغوري أورفلي... وكتاب أليكسا ناف... وشهادة أحمد لاري...". هذا الفعل يكسر الحاجز بينهما تماما، لأنه يدعو القارئ ليشركه في عملية البحث التي قام بها. وهو يحول النص مرتبطا إلى نصوص أخرى حقيقة، ويوجه القارئ إلى تحقق المعلومات، وهذا يمحو الحدود بين الواقع والخيال. الهدف من هذا هو إعطاء مصداقية تاريخية لقصة المهاجرين (المهمشين). الراوي يوثق قصته الخيالية بمصادر حقيقية، ويجعل تاريخ المهاجرين جزءا من التاريخ الأكاديمي.

وينسحب هذا التوثيق الدقيق أيضا على مشاركة المهاجرين في الحرب، حيث يستغل الراوي لقاء عابرا ليدرج في الهامش إحصائيات حقيقية عن الجنود السوريين:

"قبل أن يعثر عليه التقى ثلاثة سوريين من ماساتشوستس"^١

الهامش: "٣٢٢ سوريا من ماساتشوستس وحدها اشتركوا ضمن صفوف الجيش الأمريكي في الحرب العالمية الأولى. كانوا مجنسين وغير مجنسين والذين عادوا أحياء حصلوا على الجنسية

١. المرجع نفسه، ص. ٢٤٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٧٩.

الأميركية، (انظر «رسائل من الجبهة» (١٩١٩) لبيتر موسى، ومقالة وليام كول المنشورة سنة ١٩٢٢: السوريون في ماساتشوستس)^١

يقدم الراوي بالهامش معلومات إحصائية ويستخدمها فرصة ليثبت ويعلن للقارئ أن هذا التفصيل هو مبني على بحث تاريخي دقيق، ويشير إلى المصادر التاريخية. والراوي يتصرف مثل باحث تاريخي ويشارك القارئ في بحثه ويفتح له مساحة للبحث عن التفاصيل التي قدمها الراوي عبر السرد. وهنا تعطى الرواية مصداقية تاريخية لقصة المهاجرين المهمشين.

ولا يكتفي الراوي بسرد التاريخ المحلي للمهاجرين، بل يربط مصائرهم الشخصية المجهولة بأضخم أحداث التاريخ العالمي، خالقا تقاطعا مدهشا بين الخاص والعام:

"قبل أن يحل الموعد ويؤخذ إلى الجيش انتحر هتلر وقتل موسوليني وأمر الرئيس ترومان بالقاء قنبلتين ذريتين على اليابان"^٢

الهامش: "هاري ترومان. رأينا من قبل - ولم نذكر اسمه عندئذ - جنديا في الحرب العالمية الأولى يقصف قنابل تجريبية ناظرا إلى ساعته صبيحة الهدنة"^٣.

هنا، يدمج الراوي الوظيفة الأيديولوجية (دمج التاريخ الحقيقي) مع الوظيفة النقدية (كشف بنية النص في الهامش). يتصرف الراوي كمؤرخ، وهو يضع مصير شخصياته في سياق التاريخ العالمي ويربط به قصة يرويها في قوله "قبل أن يحل الموعد على اليابان". وهذا الفعل يمحو الحدود بين الحقيقة والخيال، ويؤكد به أن الأحداث الكبرى قد تؤثر حياة الشخصيات. والهامش فيشير إلى أن الراوي يعمل إحالة داخلية وفعل أرشيفي. وهو يعترف أنه قدم للقارئ شخصية سابقا دون أن يكشف الهوية وأنه من يختار قراراته في السرد وأنه يربط بين زمنين

١. المرجع نفسه، ص. ٢٧٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤١٥.

٣. المرجع نفسه، ص. ٤١٥.

مختلفين في الرواية. هذا الفعل يدل على أن الراوي يرشد القارئ داخل أرشيف السرد ويربط بين ملفاتها المختلفة ويشرح قراراته. هذا الفعل يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، ويجعل القارئ شريكا في عملية بناء السرد.

ولا يتوقف توظيف الوثائق عند حدود السرد التاريخي، بل يتحول أحيانا إلى منصة للتأمل الفلسفي في جدوى التوثيق نفسه، كما يحدث حين يتأمل الراوي في لغة الموت الرسمية. ويتضح هذا القلق الفلسفي بوضوح حين يعلق الراوي على رسالة الجيش الرسمية (في الصفحة ٢٩٥) قائلا:

"الكلمات الإنكليزية في رسالة الجيش الأمريكي إليها تختتم حياته. ترجمتنا العربية بلا قيمة. والكلمات الإنكليزية، أين قيمتها؟ ما قيمة الكلمات؟"^١

في هذا المثال، تندمج الوظيفة الأيديولوجية مع الوظيفة النقدية بشكل عميق. يدرج الراوي رسالة الجيش الأمريكي الرسمية باللغة الإنكليزية، ثم تليها ترجمتها في اللغة العربية. يكسر الراوي الحدود بين عالم الخيال وعالم الواقع. وهذه الرسالة تشبه وثيقة تاريخية حقيقية، تعطي الرواية مصداقية تاريخية.

وهنا يوجد الهدف الأيديولوجي، هو إعطاء الرواية مصداقية تاريخية. بوضع هذه الوثيقة الرسمية، يرفع الراوي قصة المهاجر من مجرد خيال إلى مستوى "التاريخ الرسمي". هو يستخدم "لغة السلطة" (الجيش) ليوثق تاريخ المهمشين.

ثم، كنتيجة لهذا الفعل، ينتقل الراوي مباشرة إلى الوظيفة النقدية. فيقوم الراوي بدور الناقد والمفكر، وهو ينتقد الترجمة التي قام بها وأصلها، ويشكك في قيمة اللغة والكلمات في التعبير عن الموت والفقد. هذه الأسئلة تبدو كتحقيق فلسفي حول عجز اللغة عن تضمين

١. المرجع نفسه، ص. ٢٩٦

التجربة الإنسانية، كأنه يقول إن "لغة السلطة" نفسها (الوظيفة الأيديولوجية) هي "عاجزة" (الوظيفة النقدية) عن التعبير عن الفقد الإنساني. بهذا المقطع، لا يكتفي الراوي بنقل الأحداث، بل يدعو القارئ إلى التفكير في كيفية رواية الأحداث.

وكما استند الراوي إلى الوثائق الرسمية في الحديث عن الحرب، فإنه يلجأ إلى المراجع الأكاديمية عند الحديث عن الوباء، ليمنح سرده ثقلاً تاريخياً:

"كانت الإنفلونزا تغادر فيلادلفيا"^١

الهامش: "انظر كتاب ألفرد كروسبي "الوباء والسلام، ١٩١٨" (١٩٧٦) الصادر في طبعة ثانية عن منشورات جامعة كامبريدج سنة ١٩٨٩ بعنوان جديد: «وباء أميركا المنسي: إنفلونزا ٢١٩١٨». ومقالة إسحاق ستار - عن تجربته في فيلادلفيا ١٩١٨ طيباً متمرنا - المنشورة سنة ١٩٧٦ في المجلة الطبية (Annals of Internal Medicine)، والرسالة المجهولة المؤلف عن إنفلونزا ١٩١٨ في بوسطن المؤرخة ٢٩ ايلول (سبتمبر) ١٩١٨ والمنشورة في عدد ٢٢. ٢٩. كانون الأول ١٩٧٩ • British Medical Journal".^٢

الجملة الأولى "كانت الإنفلونزا تغادر فيلادلفيا" هي من السرد. أما الهامش فيحول هذه الجملة إلى نتاج مبني على بحث تاريخي. يقدم الهامش بعض المصادر الأكاديمية التاريخية، ويقوم الراوي بذكر المؤلف والكتاب، مقالات ودوريات علمية، وتفاصيل النشر. الراوي لا يكتفي بإعلان أن هذه القصة من بحثه، بل يفتح ملفاته البحثية أمام القارئ بشكل كامل. وهو يشارك القارئ ورشة بحثه، ويدعوه للتحقق من معلوماته. وهذا الفعل يكسر الحاجز بينهما تماماً،

١. المرجع نفسه، ص. ٣١٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣١٢.

ويمحو الحدود بين الخيال والواقع، ويحول الرواية إلى مزيج بين السرد القصصي والبحث التاريخي.

الهدف من هذا هو ليس مجرد إعطاء مصداقية تاريخية لقصة المهاجرين المهمشين، بل هو تحويل الرواية إلى مزيج بين السرد القصصي والبحث التاريخي. الراوي يوثق تاريخ المهمشين بنفس أدوات التاريخ الرسمي.

"إذا بحثت عن علي جابر (Ali Jaber) في سجلات 'إليس أيلاند' وجدت أربعة أشخاص يحملون هذا الاسم، ثلاثة منهم قدموا إلى أميركا من سوريا (أحدهم قالوا إنه قدم من تركيا، ولعله فعلاً تركي، أو هو من سوريا، العثمانية آنذاك، أو التركية). الأول وصل إلى أميركا سنة 1901 وعمره 25 سنة. الثاني وصل سنة 1920 وعمره 37 سنة (هذا حدّد بيروت مكاناً لقدمه، ولعله من بيروت أو من جبل لبنان، فالمهاجر من جبل لبنان كان يركب البحر من مرفأ بيروت، والسلطات في إليس أيلاند كانت تسأل عن اسم المرفأ الأول الذي بدأ منه المهاجر رحلته الطويلة). أما الثالث فوصل سنة ١٩١٣ وعمره عندئذ ٣٠ سنة. الرابع وصل في ١٩٠٦ وعمره ٣٥ سنة لكنه ليس من سوريا ولا من تركيا ولا علاقة له بقصتنا."^١

هذا المثال يدمج الوظائف الثلاث ببراعة. الراوي يخاطب القارئ بالضمير "أنت" في قوله "إذا بحثت عن علي جابر (Ali Jaber) في سجلات 'إليس أيلاند' وجدت...."، فيه يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، ويصف عملية بحثه. وهذا من الوظيفة الأنطولوجية. والراوي يعرض بعض الاحتمالات التي وجدها أي أربعة أشخاص باسم واحد ويحلل بياناتهم، ويجب عليه أن يختار واحداً منهم لبناء الشخصية. وهذا الفعل يفضح عملية الاختيار من قبل الراوي. الراوي هنا يطمس الحدود بين الخيال (شخصيته علي جابر) والواقع (سجلات إليس أيلاند الحقيقية).

١. المرجع نفسه، ص. ٥٧

الهدف الأيديولوجي هو أنه يعرض الاحتمالات التي وجدها (أربعة أشخاص باسم واحد) ويحلل بياناتهم. والراوي لا يكتفي بتقديم المعلومات، بل يحللها ويفسرها، يبدو أنه يعلم القارئ كيفية قراءة الوثائق التاريخية ونقدها. بهذا الفعل، هو يفكك عملية كتابة التاريخ، ويظهر أن تاريخ المهاجرين (المهمشين) ليس حقيقة واحدة، بل هو عملية بناء واختيار من بيانات واقعية. وهذا يندرج ضمن الوظيفة الأيديولوجية. والجملة الأخيرة في هذا المقطع "الرابع وصل في ١٩٠٦... لكنه ليس من سوريا ولا من تركيا ولا علاقة له بقصتنا"^١ تعلن صراحة السلطة المطلقة للكاتب. هو الذي يقرر علاقة الشخصيات بقصته، وهذا يفضح دوره كصانع القصة ومتحكم فيها. وهذا من الوظيفة النقدية.

لكن الراوي لا يستخدم هذه الوثائق التاريخية لإثبات الحقيقة فقط، بل يستخدمها أيضا للتشكيك في الروايات الرسمية السائدة التي اختارت أن تتجاهل هذه الحقائق.

٢. التشكيك في التاريخ الرسمي:

لا يكتفي الراوي بدمج التاريخ، بل يشكك في الروايات التاريخية السائدة وما تم إهماله منها: "ماذا كانت الإنفلونزا الإسبانية؟ هذا الوباء الغامض اجتاح العالم في أعقاب الحرب العالمية الأولى وقتل في القارات الخمس، أثناء ١٩١٨ و ١٩١٩، أضعاف ما قتلتها الحرب الكبرى. بين ٢٠ مليوناً و ٤٠ مليوناً قتلوا بهذا الوباء. إذا كان ذلك حقيقياً فلماذا لا نجد عنه مئات الكتب في المكتبات؟ لا أحد يقدر أن يحصي المؤلفات المتعلقة بالحرب الكبرى. لماذا لا تتجاوز الكتب عن وباء الإنفلونزا الإسبانية - في المقابل - عدد أصابع اليد! (خمسة كتب؟ عشرة كتب؟ ماذا؟ ألوف الكتب تؤرخ الحرب العالمية الأولى!) لماذا طرد هذا الوباء خارج الذاكرة البشرية؟ (لاحقاً، في نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي

١. المرجع نفسه، ص. ٥٧

والعشرين، سنتذكره، بسبب أوبئة أخرى: إنفلونزا الطيور» مثلاً). لماذا إذا تذكره أحدنا بدا راويا لقصة خيالية؟ عندما نقرأ رسائل أطباء من فيلادلفيا أو بوسطن، أو مانهاتن - كنساس أو كامب ديفنز - ماساتشوستس (La Grippe عاشوا تلك الأيام السوداء ورأوا مرضاهم يحتضرون بالعشرات في كل ساعة، يخيل إلينا أننا نقرأ يوميات سنة الطاعون (١٧٢٢) لدانيال ديفو يوميات خيالية عن زمن الطاعون الأسود تبدو الكارثة أكبر من أن تصدق^١

يخرج الراوي تماما من عالم القصة ويتحدث بصوته المباشر كمؤرخ، ومفكر، وناقد للذاكرة الجماعية. وهو يقدم المعلومات حقيقية مثل توقيت الوباء، أعداد الضحايا، وسبب الوباء. هذا التحول من السرد إلى البحث التاريخي يكسر نوع النص الذي يقرأه القارئ، ويجعل الراوي باحثا تاريخيا. يطرح الراوي سؤاله "إذا كان ذلك حقيقياً فلماذا لا نجد عنه مئات الكتب في المكتبات؟ ... لماذا طُرد هذا الوباء خارج الذاكرة البشرية؟"^٢، ويجد هنا الهدف الأيديولوجي، إنه يحلل فجوة في الذاكرة التاريخية الحقيقية للعالم، وهذا سؤال حول كيفية صنع الذاكرة وكيفية كتابة القصص. هنا يشير الراوي إلى أن الذاكرة البشرية والتاريخ المكتوب لا يمكن للقارئ تصديقهما كاملا، هما من عملية انتقاء واعية، أن الإنسان يختار يذكر بعض الأشياء ويؤرخ، وينسى الأشياء الأخرى ويترك. وهنا، يعطي الراوي صوتا للوباء (المهمش) على حساب الحرب (الرسمية). يدمر الراوي الحدود بين الواقع والخيال حينما يقول "عندما نقرأ رسائل أطباء... يخيل إلينا أننا نقرأ يوميات سنة الطاعون (١٧٢٢) لدانيال ديفو"^٣، وهو يعلن أن الوثائق الحقيقية تبدو مثل أعمال خيالية، وأن الواقع أصبح غريبا أكثر من الخيال ويحتاج القارئ إلى المقارنة بينهما ليفهم الواقع. يستخدم الراوي المفارقة الزمنية^٤ في قوله "(لاحقا، في

١. المرجع نفسه، ص. ٣٠٢، ٣٠٣.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٠٢.

٣. المرجع نفسه، ص. ٣٠٢.

٤. عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة؛ ينظر: جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المصطلح السردى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص. ٢٤.

نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، سنتذكره، بسبب أوبئة أخرى: إنفلونزا الطيور مثلاً^١. هذا يكسر الإيهام التاريخي ويؤكد أن الراوي يعيش في زمن لاحق، وهو يعرف ما سيحدث، ويقارن الماضي والحاضر. يوجد في هذا المقطع التناص التاريخي والأدبي، يذكر فيه الإنفلونزا الإسبانية سنة ١٩١٨، والطاعون عام ١٧٢٢، وكتاب 'يوميات سنة الطاعون' لدانيال ديفو^٢. يستخدم الراوي التناص كأداة لتوجيه القارئ نحو وعي بأن ما يقرأه سرد يعيد تشكيل التاريخ ولمزج بين الواقع والخيال، ولتوقف عن السرد ويتأمل عنه ويتشكك فيه.

ولا يقتصر الحوار مع النصوص السابقة على دانيال ديفو، بل يمتد ليشمل العنوان نفسه 'أميركا'، الذي يحيل مباشرة إلى رواية فرانز كافكا^٣ الشهيرة (The Man Who Disappeared). يشير وريسلي إلى أن جابر يعيد كتابة نص كافكا بشكل إبداعي؛ فينما يبدأ العمال بمشهد الدخول إلى ميناء نيويورك، يقوم جابر بشرط شخصية بطل كافكا (كارل روسمان) إلى شخصيتين: 'مرتاً' التي تمثل محاولة الاندماج والاستقرار، و'علي جابر' الذي يقفز من السفينة ليمثل الهروب والمغامرة. وبهذا لا يقدم جابر أميركا كفضاء للاغتراب المطلق كما فعل كافكا، بل كشبكة معقدة تربط جبل لبنان بالمهجر^٤.

إن هذا التشكيك المستمر في الرواية الرسمية للتاريخ يفتح المجال واسعاً أمام الراوي لتحقيق هدفه: منح البطولة لمن لا صوت لهم في كتب التاريخ التقليدية.

٣. إعطاء صوت للمهمشين:

من أهم أهداف الرواية الأيديولوجية هو استخدام هذه التقنيات لتوثيق تاريخ المهاجرين الذين أهملهم التاريخ الرسمي:

١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٣٠٢.

٢. Daniel Defoe

٣. Franz Kafka

٤. David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 107

"تركنا علي بشير جابر في الجزء الأول واقفا أمام أضواء نيويورك يرتجف مبلول الثياب. هذا الكتاب لا يتسع لسيرته. سأروي هنا ما يهمني فقط. حياة علي جابر مملوءة فجوات. المعلومات المتوفرة عنه (والمستقاة من الإرث الشفهي للعائلة) تنسج صورة مغامر مقبل على الحياة كثير المخاطرات ميال إلى الضحك. لا أعرف كيف وصل إلى معمل الجلود في لونغ أيلاند لكننا نجده هناك قبل شهر من اندلاع الحرب الكبرى في أوروبا. ماذا يشتغل؟ يحمل الجلود من العربات إلى أحواض المدبغة. أين يسكن؟ وراء المقبرة، في مستودع مهجور لشركة السكك الحديدية (كانوا يخزنون الفحم الحجري هنا قبل نقل الخط إلى الجهة البعيدة) حيث ينام عشرات العمال من خليط جنسيات عجيب: أسبان وطيان وأفارقة وروس وأتراك إضافة إلى برتغاليين وبولنديين. هؤلاء عشرات؟ لعلمهم مئات"^١

يشير الراوي إلى بنية الكتاب نفسه "في الجزء الأول" وإلى "هذا الكتاب". وهذا يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ على الفور. يقدم الراوي اعترافا "سأروي هنا ما يهمني فقط". هنا لا يتحدث الراوي كمؤلف يتحكم السرد. هو لا يدعي أن ما يرويّه هو حقيقة كاملة، بل يعترف بأنه يقوم بعملية انتقاء واعية بناء على اهتمامه، ويكشف أن الرواية منتج سردي له حدود. يذكر الراوي صراحة أن حياة الشخصية "مملوءة بالفجوات"، ويعترف بجهله "لا أعرف كيف وصل..."، بل ويستشهد بمصادرها "المستقاة من الإرث الشفهي للعائلة". وهذا لا يشكل الرواية كعمل خيالي، بل كإعادة بناء تاريخية، ويشارك القارئ في محدودية معرفته، وهذا يجبر القارئ على التساؤل حول طبيعة الحقيقة والسرد. يقول الراوي "هؤلاء عشرات؟ لعلمهم مئات"، هذا الشك الصريح هو من وعي ذاتي، يخبر الراوي القارئ أن هذه التفاصيل غير مؤكدة. الراوي يبدو كأنه يقول للقارئ "أنا كاتب، وهذا كتابي، وهذه مصادري، وهذه هي اختياراتي، وهذه هي حدود

١. ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ١٨٥.

معرفتي". هذا يجعل القارئ شريكا في عملية بناء الرواية، ويحول القراءة إلى حوار نقدي حول كيفية الكتابة.

هذا الاعتماد على 'الفجوات' في رسم شخصية علي جابر يحمل دلالة أعمق من مجرد نقص المعلومات. يرى وريسلي أن التباين بين مسار 'مرتا' ومسار 'علي' هو تباين في طريقة كتابة الماضي؛ فبينما يمكن صياغة حياة مرتا في سردية شبه خطية للاندماج، تظل حياة علي - المملوءة بالثغرات والتشرد- عصبية على التشكيل السردى السلس. وبهذا يمثل علي جابر القطب الأكثر راديكالية في الميتاقص التاريخي، حيث يجسد صعوبة الإمساك بالحقبة التاريخية الكاملة^١.

ولا يقتصر الأمر على شخصيات العائلة، بل يوظف الراوي تقنية 'القصة داخل القصة' لجعل من الرواية سجلا جماعيا لأصوات المهاجرين المهمشين. ففي عدة مواضع، يتوقف السرد الرئيسي عن 'مرتا' ليفسح المجال لشخصيات ثانوية لتروي سيرها الذاتية القصيرة والمؤلمة، وكأنها شهادات شفوية حية تقاطع التاريخ الرسمي.

وهذا يوجد بوضوح في قصة 'جوزف أسطفان' الذي يروي لمرتا كيف مات ابن خالته 'فيليب' في حادث قطار وكيف وجد ورقة نقدية عليها اسمه^٢، وفي قصة 'وديعه صليبي' التي تسرد معاناتها في البحر وكيف فقدت إصبعها وزوجها^٣. كما يورد الراوي قصة 'والد جميل طرزي' البائع المتجول الذي احتفى من العاصفة عند عائلة أميركية^٤، وقصة 'جاكوب معمر باشي' مع أخيه الذي عاد إلى سوريا ومات هناك^٥. هذه القصص الفرعية ليست مجرد حشو، بل تؤدي وظيفة أيديولوجية عميقة؛ فهي تؤكد أن رواية 'أميركا' ليست قصة فردية لمرتا، بل هي

^١ . David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 115

^٢ . ربيع جابر، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩، ص. ٧٦-٧٩

^٣ . المرجع نفسه، ص. ١٤٨-١٥١

^٤ . المرجع نفسه، ص. ١٢٣-١٢٥

^٥ . المرجع نفسه، ص. ١٦٨-١٧١

قطع من التواريخ الشفهية الصغرى التي تشكل في مجموعها حقيقة التجربة الإنسانية للمهاجرين، والتي غالبا ما يسقطها المؤرخون.

عندما يستخدم الراوي الإرث الشفهي للعائلة كمصدر لمعلوماته بدلا من كتاب تاريخ، فهو يقوم بفعل أيديولوجي. وهو يعطي صوتا للمهمشين، كأنه يقول إن التاريخ الشفهي للمهاجرين الذي لا يسجله أحد هو مصدر مهم وصادق تماما مثل التاريخ الرسمي المكتوب في الكتب والجرائد. هذا يرفع من قيمة ذاكرة العائلة ويجعلها مصدرا تاريخيا شرعيا. ويتضح هذا الاعتماد على الذاكرة العائلية بشكل مباشر حين يذكر الراوي قصص أقاربه الحقيقيين:

"جدتي زهية جابر نجت من مجاعة الحرب العالمية الأولى"^١

الهامش: "زوجة محمد بشير جابر الذي نراه بعد فصول ذاهبا من جبل لبنان إلى أميركا لرؤية أخيه علي جابر"^٢.

هذا المثال يدمج ثلاث وظائف، لكن الهدف الأيديولوجي هو الأهم. يستخدم الراوي الوظيفة الأنطولوجية (كشف صلته العائلية) ليحقق هدفا أيديولوجيا (إعطاء صوت للتاريخ المهمش). الراوي يخرج من دوره كسارد القصة ويكشف عن صلته العائلية المباشرة بشخصيات الرواية، فتصبح القصة جزءا من تاريخ عائلة المؤلف الحقيقية. هذا الفعل يمحو الحدود بين الواقع والخيال والحدود بين الكاتب والراوي، ويدفع القارئ إلى أن يشكك ويتساءل عن واقعية الأحداث في الرواية. أما الهامش فاستخدمه الراوي أداة لتوجيه القارئ إلى بنية النص، كأنه يظهر خريطة السرد أمام القارئ بكشف عن حدث مهم سيقع في المستقبل والفصل الذي سيأتي. وهذا اعتراف ظاهر بأن هذا الكتاب مبني على فصول محددة. والراوي يتصرف كمهندس القصة الذي يكشف للقارئ عن مخططاته وكيفية ارتباط الأجزاء المختلفة من بنائه الروائي.

١. المرجع نفسه، ص. ٢٩٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٩٨.

الهدف من هذا الفعل الأيديولوجي هو إعطاء صوت للمهمشين (عائلته المهاجرة). فتصبح القصة جزءا من تاريخ عائلة المؤلف الحقيقية، وهو بهذا يرفع "التاريخ الشفهي" و "تاريخ العائلة" (غير الرسمي) إلى مستوى "التاريخ المكتوب"، ويدفع القارئ إلى أن يشكك ويتساءل عن واقعية الأحداث.

وبناء على التحليل السابق لهذه الرواية يتجلى حضور الميتاقص في هذه الرواية في نوعين: الأول هو الميتاقص الصريح، الذي برز من خلال تدخلات الراوي المباشرة والتعليق على سير الأحداث. والثاني هو الميتاقص الضمني، الذي تجلى في التلاعب الفني بدمج الوثائق التاريخية مع الأحداث المتخيلة.

يخلص هذا الفصل إلى أن رواية "أميركا" تتجاوز كونها مجرد حكاية تاريخية عن الهجرة، لتشكل تجربة فنية واعية تعتمد على تقنيات "الميتاقص" لإشراك القارئ في عملية الكتابة؛ فقد أثبت التحليل أن الكاتب لا يسرد الأحداث فحسب، بل يستخدم السرد لتحقيق ثلاثة أهداف مترابطة: فهو ينتقد أدواته وعجز اللغة عن التعبير، ويتلاعب بالحدود بين الوثائق الحقيقية والخيال ليجعل القارئ يتساءل عن طبيعة الواقع، ويوظف هذا المزج لتوثيق حكايات المهاجرين البسطاء ومنحهم صوتا يوازي التاريخ الرسمي، مما يجعل الرواية في النهاية إعادة كتابة جريئة للتاريخ والذاكرة.



الفصل الثاني

توظيف الميتاقص في رواية "الاعترافات"

يناقش هذا الفصل رواية "الاعترافات" لربيع جابر كنموذج واضح لظاهرة الميتاقص. يوضح التحليل أن استخدام الكاتب لهذا الأسلوب ليس مجرد اختيار فني، بل هو أداة ضرورية لفهم النص. يتبين كيف يحقق هذا الأسلوب وظائف أساسية ومتراصة: أولاً، وظيفة نقدية تكشف عن صعوبات عملية الحكيم نفسها. ثانياً، وظيفة أنطولوجية تدفع للشك في ثبات الذاكرة وحقيقة الهوية. وأخيراً، وظيفة أيديولوجية تعيد مساءلة التاريخ الرسمي وتفكيكه.

خلاصة الرواية

تعد رواية "الاعترافات" واحدة من أهم الروايات التي تحدثت عن الحرب الأهلية اللبنانية، لكن بطريقة نفسية وإنسانية عميقة جداً. فيما يلي شرح بسيط لقصة الرواية وأفكارها.

المتن الحكائي

الرواية تحكي قصة شاب اسمه "مارون". يظن مارون أنه يعيش حياة طبيعية مع عائلته (والده فيليكس، ووالدته، وأخيه إيليا، وأخواته) في منطقة الأشرفية ببيروت (المنطقة الشرقية) أثناء الحرب. الابن الحقيقي للعائلة (واسمه مارون أيضاً) حُطِف وقُتِل في بداية الحرب وهو طفل صغير. الأب (فيليكس) لم يتحمل صدمة مقتل ابنه الصغير. وبسبب الجنون والحزن، ذهب إلى "خط التماس" (الخط الفاصل بين المنطقتين المتحاربتين)، وهناك وجد سيارة قُتِل فيها أهلها، وكان بداخلها طفل صغير حي. أخذ الأب هذا الطفل الغريب (وهو الراوي)، ورباه في بيته، وأعطاه اسم ابنه الميت "مارون"، ليعوض الخسارة.

الشخصيات الرئيسية

- **مارون (الراوي):** هو الضحية. شاب تائه، يشعر أن ذكرياته ليست ملكه. يعيش بذاكرة مركبة (بين حياته الأصلية المجهولة وحياة "مارون" الميت التي فرضت عليه).
- **الأب (فيليكس):** شخصية معقدة. هو أب حنون يحب العسايفر، لكن الحرب حولته إلى "وحش" وخاطف ومجرم ليحمي عائلته من الانهيار النفسي.
- **الأم:** امرأة دمرتها الحرب، تعيش على الأدوية والمهدئات، وتنظر إلى "مارون الجديد" وكأنه ابنها الميت الذي عاد.
- **إيليا (الأخ الأكبر):** هو الشخص الأكثر واقعية وقسوة، وهو الذي يكشف الحقيقة لمارون ويخبره بما فعله الأب.

الأفكار الرئيسية

- أ- ضياع الهوية (من أنا؟): السؤال الأكبر في الرواية هو: من هو مارون؟ الراوي لا يعرف أهله الحقيقيين، ولا يعرف دينه الأصلي (لأنه خُطف من منطقة أخرى)، ولا يعرف حتى تاريخ ميلاده الحقيقي. هو يعيش حياة شخص آخر مات قبله.
- ب- الذاكرة الخادعة: الكاتب يركز على فكرة أن الذاكرة يمكن أن تخدع القارئ. مارون يتذكر أشياء لم تحدث له، بل حدثت لمارون الميت. العائلة زرعت فيه ذكريات ليست له حتى صدقها.
- ج- الحرب تصنع الوحوش: تطرح الرواية فكرة ببساطة: "الحرب تحول الناس الطيبين إلى مجرمين". الأب لم يكن شريرا بطبعه، لكن الخوف والألم جعلاه يرتكب جريمة خطف ليعوض النقص في حياته.

أسلوب الكتابة

الكاتب يستخدم لغة بسيطة جدا وقريبة من القلب. الرواية تنتقل بين الماضي والحاضر، وبين الحقيقة والخيال، مما يجعل القارئ يشعر بضيق البطل وتشوش عقله.

تحليل الميتاقص في رواية "الاعترافات"

بعد استعراض المتن الحكائي والأحداث الرئيسية للرواية، ينتقل البحث الآن من مستوى 'ماذا قيل' إلى مستوى 'كيف قيل'. يهدف هذا القسم إلى تفكيك البنية السردية للنص للكشف عن آليات الميتاقص التي وظفها ربيع جابر. ويبدأ هذا التحليل من المؤشرات الخارجية أو ما يسمى 'عتبات النص'، ليرى القارئ كيف يمهّد الكاتب طريقه السردية قبل أن يدخل في تحليل المتن نفسه.

➤ الميتاقص في مستوى عتبات النص

- اللون الأدبي: يضع جابر في أسفل العنوان كلمة "رواية" مباشرة. يعد هذا التصنيف إشارة مباشرة للقارئ أن "هذا عمل خيالي مختلق".
- الاستهلال: يقدم الروائي استهلالاً؛

"هذه الرواية من نسج الخيال، وأي شبه بين أحداثها وأشخاصها وأماكنها مع أشخاص حقيقيين وأحداث وأماكن حقيقية هو محض مصادفة ومجرد عن أي قصد"^١

هذا الاستهلال، كأحد 'عتبات النص'، هو آلية نقدية بامتياز، تهدف إلى خلق أثر أنطولوجي (كسر الحدود بين الواقع والخيال). وبما أن الرواية تتعامل مع أحداث تاريخية حقيقية، فإن هذا الاستهلال يخدم أيضاً غاية أيديولوجية، بخلقه توترا بين 'الخيال' المعلن و'التاريخ' المروي. عندما يذكر الكاتب ذلك، فهو يلفت انتباه القارئ

^١. ربيع جابر، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ٧.

بشكل مباشر إلى أن هذا العمل هو مجرد "رواية" و"نسج من الخيال". هذا الأسلوب يكسر تماما جدار الوهم بين عالم القصة والعالم الحقيقي، ويجعل القارئ يفكر في طبيعة القصة التي يقرأها.

➤ الميتاقص داخل السرد

بعد تجاوز العتبات الخارجية، ينتقل التحليل إلى الميتاقص داخل النسيج السردى للرواية. ونظرا لتشابك هذه التقنيات وكثافتها، سيقوم هذا الفصل بتصنيفها وتحليلها بناء على الوظائف الثلاث الأساسية التي تم اعتمادها في الإطار النظري:

*. الوظيفة النقدية

تركز هذه الوظيفة على كشف عملية الكتابة والتفكير في صعوباتها والتعليق على عملية السرد نفسها. يتجلى الشكل الأول والأكثر مباشرة للوظيفة النقدية في اعترافات الراوي المتكررة حول صعوبة "فعل الحكى" نفسه، حيث يتحول النضال مع اللغة إلى موضوع رئيسي في السرد.

١. النص يكشف صعوبة الكتابة:

ويتضح هذا العجز بشكل ملموس حين يحاول الراوي تدوين مناماته، فيكتشف أن الكلمات قاصرة عن استحضار الصورة الحلمية، كما يقول:

"حكيت لك هذه المنامات لا لأنها تعني شيئا ولكن لأنك سألتني. في فترة من الفترات خطر لي أن أكتب مناماتي في دفتر. ربما إذا فعلت ذلك وصرت أقرأها وأجمعها بعضها إلى بعض، ربما عندئذ أركب مشاهد كاملة من حياتي قبل الـ ٧٦. لم أفعل ذلك. حاولت مرة. كتبت مناما. ثم قرأته. عندما قرأته اكتشفت أنني لم أكتب شيئا. كتبت لكن الكلمات التي كتبتها لم ترسم أمامي المنام. لا أعرف كيف أكتب. الكتابة صعبة. كنت أكتب وأضيع في تفاصيل ولا أعرف كيف أرجع إلى الصورة التي أريدها. تضيع الصورة في

التفاصيل ولا أجد منامي. بعد ذلك لم أجرب. ربما الآن إذا جربت أقدر. لكنني صرت أرى منامات أقل. أو أرى منامات لكنها لا تتعلق بزمان الطفولة. مرت السنوات وبيت الذاكرة تكاثرت غرفة. ذكريات جديدة ترقد فوق ذكريات قديمة، طبقة تدفن طبقة، مناماتي تغيرت.^١

يكسر المقطع الحاجز بين الراوي والقارئ من خلال ترسيخ السرد كحوار مباشر بين الراوي و"أنت" الذي يمثل القارئ: "حكيت لك هذه المنامات لا لأنها تعني شيئا ولكن لأنك سألتني"^٢، وهذه الجملة مثال للوعي الذاتي للسرد، ينكر فيها الراوي أن القصص التي تم سردها لها أهمية جوهرية، ويتم تقديم السرد كاستجابة لطلب القارئ. وهذا يعيد صياغة القصة بوصفها عملا اجتماعيا وحواريا وليس عملا فنيا مستقلا. لم يعد القارئ متلقيا فقط، بل يكون السبب الحقيقي لوجود القصة. يفكر الراوي في تأليف كتاب يعلق من خلاله على عملية تأليف الكتاب الذي يقرأه القارئ حاليا. إنه تعليق يعكس تفكير الراوي في الكتابة عن كتابة هذا الكتاب. الراوي لا يروي قصة فحسب؛ إنه يخبر كيف يمكن تصور وكتابة قصة من خلال اقتراح بناء قصة حياة من الأحلام. الجملة "ربما إذا فعلت ذلك وصرت أقرأها وأجمعها بعضها إلى بعض، ربما عندئذ أركب مشاهد كاملة من حياتي"^٣ هي استعارة مباشرة وقوية لكتابة رواية. يكشف الراوي هنا عن البنية الأساسية لكتابة الحياة، فهي ليست مجرد تذكر، بل هي فعل إبداعي بتجميع وبناء وترتيب العناصر المختلفة. وقوله "كتبت لكن الكلمات التي كتبتها لم ترسم أمامي المنام. لا أعرف كيف أكتب. الكتابة صعبة"^٤ يدل على فشل الراوي بصفته كاتباً وفشل اللغة كوسيلة للتعبير. الراوي يصف أن الكلمات لم ترسم المنامات، وهو تعبير عن الفجوة بين الكلمة والمعنى الحقيقي أو الصورة الذهنية. ويعترف أيضا بأن "تضيق الصورة في التفاصيل"، أي أن التفاصيل لم تساعد في توصيل المعنى. أخيرا يستخدم الراوي جملة جميلة عن الذاكرة

١. المرجع نفسه، ص. ١٣٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٣٧.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٣٧.

٤. المرجع نفسه، ص. ١٣٧.

قائلاً: "مرت السنوات وبيت الذاكرة تكاثرت غرفة. ذكريات جديدة ترقد فوق ذكريات قديمة، طبقة تدفن طبقة"^١، وهذه الصورة توضح أن سبب صعوبة السرد هو دفن الذكريات تحت ذكريات وخبرات جديدة. المقطع يعرض أزمة داخلية للراوي الذي يحاول أن يكتب عما حدث في الماضي، لكنه يعترف أن اللغة غير كافية، وأن الذاكرة صارت معقدة ومزدحمة. وبهذا، يربط الراوي بوضوح بين الوظيفة النقدية (فشل اللغة) وسببها الأنطولوجي (طبيعة الذاكرة المعقدة). يصبح فشل الراوي في الكتابة هو موضوع الحكاية، ويتحول الاعتراف بالفشل إلى تأمل عميق في صعوبة التعبير عن الماضي بالكلمات.

يستمر هذا الاعتراف بالعجز في مقطع آخر، حيث يصف الراوي الألم الجسدي لعملية السرد: "وقت طويل مر وحتى الآن لا أدري كيف أحكي قصتي. كل هذه السنوات مرت وما زلت لا أستطيع، كل هذا صعب. مازلت أعجز. كأن الحكيم يسد زلعمومي. أشعر بالكلمات وهي تصعد من بطني، من قلبي، كأن الوحل يخرج مني وأنا أحكي. لكنه ليس وحلاً"^٢.

الجملة "وقت طويل مر وحتى الآن لا أدري كيف أحكي قصتي ما زلت غير قادر"^٣ هو مثال للانعكاس الذاتي. إنه يتماشى تماماً مع عملية الإنتاج الكتابي. يوصف فعل رواية القصص بأنه عائق جسدي في "كأن الحكيم يسد زلعمومي" ومرض في "كأن الوحل يخرج مني وأنا أحكي". يعد هذا التجسيد لعملية السرد أداة ميتاقصية قوية. فهو يمنع القارئ من رؤية الكتابة كنشاط غير مادي، ويقدمها بدلاً من ذلك على أنها صراع جسدي مؤلم. القصة التي لا يمكن سردها هي قصة مؤلمة، ويصبح جسد الراوي نفسه موقع هذه الأزمة السردية. وينتهي المقطع بـ "لكنه ليس وحلاً"، يعلن الراوي أن الاستعارة غير كافية، مما يترك القارئ في حالة من عدم اليقين، مما

١. المرجع نفسه، ص. ١٣٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٠.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٠.

يعزز فكرة أن تجربة الراوي مؤلمة جدا لدرجة أنها تتحدى التمثيل اللغوي في النهاية، مما يدل على فشل اللغة في التعبير.

ولا يقتصر هذا الصراع على الألم، بل يمتد إلى صعوبة التعبير عن المشاعر، كما في قوله:
"أنت حبيبي يا مارون" كلماتها كالعسل باقية. عندما هجمت المرارة هجمت على كلماتها أيضا؟
أريد أن أخبرك قصتي. لكن هذا صعب. أنت لا تتخيل كم أجد هذا كله صعبا.^١
إن التعامل مع "كلماتها" كالمفعول به هو من التأمل في قدرة اللغة، لأن الكلمات قد تهاجمها المرارة. يدل المقطع على اعتراف مباشر يعبر عن تناقض داخلي لا يمكن حله. في الجملة "أريد أن أخبرك قصتي. لكن هذا صعب" تصبح صعوبة العملية موضوع النص. القصة التي يتم سردها هي قصة النضال من أجل سرد الحكاية. تم تأطير اعتراف الراوي على أنه نداء مباشر للقارئ، مما يخلق علاقة محادثة: "أنت لا تتخيل كم أجد هذا كله صعبا". إن هذا الفعل المتمثل في مخاطبة "أنت" بشكل مباشر يحطم الحاجز بين الراوي والقارئ ويؤدي وظيفة الميتاقص. فهو يحول القارئ إلى مشارك نشيط وشاهد على نضال الراوي.

يتعمق هذا الاعتراف بالفشل اللغوي، ليربطه الراوي مباشرة بأزمة الهوية الأنطولوجية:
"أريد أن أخبرك ما حدث لي لكنني لا أعرف كيف أفعل. هل تستطيع أن تتخيل شعوري وهم يقولون لي بعد كل تلك السنوات إنني لست أنا؟ الواحد لا يقدر أن يخبر ما فيه، يحاول مقدار ما يستطيع، لكنه لا يقدر. الآن عندما أحاول أن أجد كلمة تشرح ما أصابني لا أجد إلا هذه الكلمة: «اختنقت»"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ٢١.

٢. المرجع نفسه، ص. ١١٠.

في هذا المقطع، يستخدم الراوي آلية نقدية صريحة (الاعتراف بصعوبة السرد: 'لا أعرف كيف أفعل') ليفسر السبب الأنطولوجي العميق لهذا العجز: ('وهم يقولون لي... إنني لست أنا'). إن أزمة اللغة هنا هي نتيجة مباشرة لأزمة الهوية. الراوي يخاطب القارئ قائلاً إنه يريد أن يخبر ولكنه لا يعرف كيف يفعل، مما يدل على أنه غير قادر على سرد الأحداث، وهو أيضاً يقول "... وهم يقولون لي بعد كل تلك السنوات إنني لست أنا"^١، مما يشير إلى أن هوية الراوي قد تحطمت بتصريحات خارجية. هذا بيان مباشر وصريح بأن الذات المستقرة شرط أساسي لسرد مستقر، عندما يتم تحطيم "الأنا"، يصبح من المستحيل سرد قصة تلك "الأنا". هنا "الأنا" لا يكون شيئاً ثابتاً، بل هو بناء لغوي يمكن تغييره أو هدمه من خلال التفكك بفعل الكلمات والخطاب. يشعر الراوي بعد تحطيم هويته بالعجز عن الكلام، لأن التجارب المؤلمة لا يمكن التعبير عنها بسهولة، لأنها تفوق قدرة اللغة على تمثيلها. عندما يسأل القارئ "هل تستطيع أن تتخيل شعوري؟"، فإنه لا يطلب التعاطف فقط، بل يظهر أن هناك فجوة كبيرة بين التجربة المؤلمة وبين إمكانية شرحها بالكلمات، توجد في قوله "اختنقت" الذي يدل على أنه لا يستطيع التنفس كأن الحدث أو القصة عالقة في حلقه. إن الراوي لا يحكي ما حدث فقط، بل يظهر كم هو صعب أن يعبر عن الألم بالكلمات، وهذه الكلمة تحمل في داخلها كل ما مر به الراوي وكل الصعوبات التي واجهها في محاولة رواية قصته.

ويعود الراوي ليؤكد هذا الارتباط بين فشل اللغة (نقدي) وفشل الذاكرة (أنطولوجي) في المقطع التالي:

"قلت لك قبل الآن إن شيئاً تغير فيّ عندما ابتعدت عن البيت في الأشرفية. كان هذا غريباً وحتى الآن لا أدري كيف حدث. ما أتذكره غير واضح، سنوات كثيرة مرت، وعندما أحاول

١. المرجع نفسه، ص. ١١٠

أن أخبرك الآن ما حدث في ذلك الوقت تمتزج الذكرى بما أتخيل أنه ذكرى. لا أعرف إذا كنت تفهم ماذا أقصد. لا أعرف إذا كنت قادرا على التعبير بوضوح.^١

يجسد هذا المقطع تقاطعا واضحا بين الوظائف؛ فالراوي يستخدم آلية نقدية (الاعتراف بفشل اللغة: "لا أعرف... بوضوح") لشرح أزمته الأنطولوجية (تمتزج الذكرى بما يتخيل). هذا المقطع يعرض ثلاث أزمت: الأزمة في الذاكرة، الأزمة في اللغة، والأزمة في السرد. أما الأزمة في الذاكرة هي عدم قدرة الراوي على التمييز بين ما يتذكره وما يتخيله. يقول الراوي: "وعندما أحاول أن أخبرك الآن ما حدث في ذلك الوقت تمتزج الذكرى بما أتخيل أنه ذكرى"^٢. هذا يدل على أن المرجع الأساسي لبناء القصة هو الذاكرة، والراوي لا يثق بها. أما الأزمة في اللغة فهي أن يخشى الراوي الفشل في التعبير عن المعنى بلغته، وهو يقول "لا أعرف إذا كنت تفهم ماذا أقصد. لا أعرف إذا كنت قادرا على التعبير بوضوح"^٣، وهو يخاف من فشله في نقل التجربة. أما الأزمة في السرد فهي أن الراوي يعترف بأن السرد ضعيف وقد يتعرض للفشل لأن السرد لا يكون عن "ما حدث في الماضي" بل يكون تشكيكا في إمكانية رواية الأحداث أي التحول من نقل الأحداث إلى تساؤل وقلق. وهذه الأمور الراوي يعترف بعدم موثوقيته بوضوح ويظهر واعيا لذاته، وهو لا يثق في ذاكرته وكلماته ولا يعرف أن القارئ سيفهمه، ولكنه يدعو القارئ إلى الثقة به لأنه صادق في اعترافه في الشك والعجز.

وبالمثل، يعود الراوي للشك في قدرة اللغة على وصف حيرته من الذاكرة:

"من هؤلاء؟ ماذا تعني هذه الذكرى؟ هذا- في ذلك الزمن الأول- كان يعذبني كثيرا. يعذبني؟ هذه الكلمة لا تقول ما أريد قوله. كنت أحتار ولا أعرف لماذا تتمسك بي هذه الحيرة: لا أفهم لماذا أهتم بهذه المنامات غير المفهومة أصلا!"^٤

١. المرجع نفسه، ص. ١٠٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٠٥.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٠٥.

٤. المرجع نفسه، ص. ١٣.

يظهر هذا المقطع كيف أن الأزمة الأنطولوجية (الحيرة من الذاكرة: 'من هؤلاء؟') تؤدي مباشرة إلى أزمة نقدية (فشل اللغة في التعبير). هذا المقطع يظهر صراعا في فهم الذكريات وصراعا في اللغة التي عجزت عن التعبير عن المشاعر: "هذه الكلمة لا تقول ما أريد قوله". يكشف انتقاد الراوي وسؤاله أن كتابة الرواية ليست سهلة، بل تكون صراعا دائما. إن الراوي حائر وسط ذكرياته قائلا "من هؤلاء؟ ماذا تعني هذه الذكرى؟ كنت أحتار...."، هذا يبين أنه لا يعرف كل شيء، يعترف بالضياع، هذا يعكس وعي الراوي بنفسه.

لا يتوقف هذا النقد عند حدود سرد الراوي لذاته، بل يمتد ليشمل تحليله الواعي لسرد الشخصيات الأخرى:

"هذا ليس وقتك يا إيليا، ليس وقت ذكرياتك! إيليا يحكي عن أبي وكيف تحول بين ليلة وضحاها إلى شخص لا يعرفه وأنا لا أستوعب لماذا يخبرني هذا الآن، دائما كنت أسأله ودائما كان لا لماذا الآن يحكي؟ لماذا في هذه الساعة يخبرني... والسد ينكسر والوحل يتدفق وأنا أغرق في هذا المستنقع!"^١

الراوي يتفاعل مع فعل السرد الذي تقوم به شخصية أخرى - إيليا. يعمل المونولوج الداخلي للراوي كقطعة من النقد الأدبي أو السردي. إنه يسأل عن الوقت "لماذا يخبرني هذا الآن؟"، يتبعه "هذا ليس وقتك..."، ويسأل عن الدافع وراء رواية إيليا للقصص. يتحول التركيز بشكل كامل من القصة التي يرويها إيليا إلى الخطاب. بهذا الشكل تحكي شخصية واحدة قصة وتقوم شخصية أخرى بتحليل تلك القصة. تصبح القصة الداخلية أو قصة إيليا مصغرة تعكس اهتمامات القصة الخارجية أو قصة الراوي. وهنا، لا تتوقف الوظيفة النقدية عند تحليل السرد، بل تكشف عن أثرها الأنطولوجي المدمر على الراوي. ففي الجملة "والسد ينكسر

١. المرجع نفسه، ص. ١٩

والوحد يتدفق وأنا أغرق في هذا المستنقع^١ تبني الرواية لغتها الرمزية الخاصة لألم السرد. تشمل استعارة "الوحد" الآن صدمة السرد - النضال من أجل طرد القصة - وصدمة السمع - الغرق في قصة شخص آخر. الراوي لا يستمع إلى قصة فحسب؛ بل إنه يعاني من شكل من أشكال الصدمة من خلال الاستماع. قصة إيليا ليست مجرد ذكرى، بل هي فعل له عواقب مدمرة على المستمع. إنه "يكسر السد" و"يغرق" الراوي. إن المقاومة للراوي "هذا ليس وقتك..." هي محاولة لإدارة هذه القوة، والسيطرة على تدفق السرد الذي يعرف أنه سيكون مدمرا.

ولا يكتفي الراوي بقصة إيليا كمرآة عاكسة، بل يستحضر نموذجا أكثر وضوحا لتقنية 'القصة داخل القصة' عبر حكاية 'نديم خضر'^٢. يروي مارون قصة هذا الرجل الذي وجد طفلة لقيطة أثناء الحرب وربّاه لتصبح شبيهة ببناته تماما. هنا، يمارس الراوي نقدا واعيا لقصته الخاصة من خلال قصة الآخرين، حيث يعلق صراحة: 'قصتها تشبه قصتي'. إن إيراد هذه الحكاية الفرعية ليس حشوا، بل هو أداة ميتاقصية يستخدمها الراوي ليقول للقارئ إن الهوية في زمن الحرب هي مجرد 'بناء' يمكن صناعته، تماما كما صنعت عائلة خضر هوية جديدة للطفلة، وكما صنع فيليكس هوية جديدة لمارون.

لا تتوقف الوظيفة النقدية عند حدود الاعتراف بصعوبة التعبير، بل تتطور لتصبح أداة واعية يدير بها الراوي بنية السرد وترتيبه، ويتحكم بشكل مباشر في كيفية تلقي القارئ للقصة.

٢. الراوي يعلّق على بنية السرد وترتيبه:

يتجلى هذا التحكم الواعي بالبنية في صراع الراوي المباشر مع الترتيب الزمني التقليدي:

١. المرجع نفسه، ص. ١٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٨٨، ٨٩.

"مهم أن أخبرك القصة بالترتيب لكنها تهجم علي هكذا. أم أنني غير قادر، أنني... الصور تطفو وأنا لا أقدر. لكن سأحاول. كي أخبرك قصتي علي أن أبدأ من أخي الصغير. خطفوه وقتلوه"^١.

هذا تعليق مباشر على عملية سرد القصص. يذكر الراوي صراحة في الجملة "مهم أن أخبرك القصة بالترتيب... أم أنني غير قادر" يساير السرد التقليدي ثم يذكر عدم قدرته على متابعته. يكشف هذا المقطع النقدي عن صراع الراوي مع 'بنية' السرد، وهو صراع مبرر بأزمة أنطولوجية (حالة ما بعد الصدمة). الذاكرة ليست موردا سلبيا يجب تنظيمه؛ إنها قوة نشيطة وعدوانية "تهاجم" الراوي وتقاوم التسلسل الزمني. إن وصف الراوي لـ "الصور تطفو" بينما يظل "غير قادر" على تشكيلها هو تصوير دقيق لحالة ما بعد الصدمة. لا تروى للقارئ قصة عن الصدمة فحسب؛ بل يُجبر على أن يشهد العملية المؤلمة المتمثلة في محاولة سرد تلك الصدمة. ويصبح الصراع مع الشكل هو شكل القصة نفسها. بعد الاعتراف بجهد الشاق، يتخذ الراوي خيارا تأليفيا نهائيا يكون مفتاحا للسرد: "لكن سأحاول. كي أخبرك قصتي....". إنه يرفض الترتيب الزمني للأحداث، ويشرح طبيعة الروايات التي تتبنى سمات الميتاقص.

ويستمر هذا الوعي بالبناء السردى، فيخاطب القارئ مباشرة حول خطته للقصة:

"قلت لك عنها. سأصل إلى هذه النقطة في قصتي. لكنني أحاول قدر استطاعتي أن أتحرك بترتيب زمني معقول. مهم أن يتمكن الواحد من ترتيب الأشياء: هذا مهم"^٢

في هذا المقطع، لا يكتفي الراوي بسرد الأحداث، بل يتحدث عن الطريقة التي يروي بها القصة. يخرج تماما من عالم الحكاية ليعلق على بنائها. يبدأ بتذكير القارئ بشيء قاله من قبل: "قلت لك عنها"، ثم يعد بأنه سيعود لاحقا إلى نقطة معينة. هذا يظهر أن الراوي يتحكم بالسرد

١. المرجع نفسه، ص. ٢١، ٢٢

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٥

عن وعي، ويشرك القارئ في هذا التحكم. أهم ما في المقطع هو اعتراف الراوي: "أحاول قدر استطاعتي أن أتحرّك بترتيب زمني معقول"، وهذا يعني أن ترتيب الأحداث بشكل خطي ليس أمرا طبيعيا أو سهلا، بل هو جهد شاق. ويضيف الراوي: "مهم أن يتمكن الواحد من ترتيب الأشياء"، وهنا تتحول طريقة السرد من مجرد أسلوب فني إلى مسألة وجودية أو فلسفية. بهذا، لا يحصل القارئ فقط على قصة، بل يرى أيضا الصعوبات التي يواجهها الراوي في بنائها. فيصبح ترتيب الأشياء هو القضية الأساسية في الرواية. وهذا يولد علاقة قريبة بين الراوي والقارئ، حيث يطلب الراوي من القارئ أن يصبر ويتفهم محاولته لتنظيم السرد. يقترح الراوي أن الرواية ليست مجرد وسيلة للتسلية، بل هي محاولة جادة لصنع المعنى من حياة مليئة بالفوضى، ويدعو القارئ لأن يقدر هذا الجهد ويشاركه فيه.

كما يشرح الراوي للقارئ "سبب" اختياراته السردية، قائلا:

"أخبرتكم هذه القصة لأنها مربوطة بضربة العصا على ذراع إيليا. مثل هذا الكلام سمعته كثيرا في جنازة أمي ثم في جنازة أبي"^١

في هذا المقطع، يتحدث الراوي بشكل مباشر وواضح إلى القارئ، فيقول له لماذا يروي قصة معينة: "أخبرتكم بهذه القصة لأنها مرتبطة بضربة العصا على ذراع إيليا"^٢. هذا النوع من الخطاب يكسر وهم الواقعية التقليدية الذي يفترض أن القصة تسير بشكل طبيعي دون تدخل مباشر من الراوي. لكن هنا، يظهر الراوي أن ترتيب الأحداث لا يعتمد فقط على تسلسلها الزمني، بل على روابط داخلية وأفكار متكررة يربطها معا. أي أن المعنى لا يولد من الحدث نفسه، بل من طريقة تقديمه وربطه داخل السرد. ثم يقول الراوي: "مثل هذا الكلام سمعته كثيرا في جنازة أمي ثم في جنازة أبي"^٣، وبهذا لا يكتفي بسرد الأحداث، بل يصنفها ويضعها في سياق معين.

١. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

٣. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

وهذا يعكس وعيه الكامل بنوع الكلام الذي يقوله وب"متى" و"أين" يقال عادة. كل ذلك يجعل القارئ لا يعيش فقط داخل عالم القصة، بل يتعلم أيضا كيف يقرأها. فالراوي يعرض أدواته أمام القارئ، ويشرح كيف يبني النص، ويشاركه في العملية.

يصل هذا التحكم بالسرد إلى مستوى أعلى، حيث لا يكتفي الراوي بإدارة القصة، بل يتدخل في تأليف شخصياتها:

"اسمها هيلدا، اسمها الحقيقي غير مهم، إذا أردت أن تكتب اسما قل إنها تدعى هيلدا صغير. كانت تعرفني، تأتي معي في البوسطة إلى المدرسة، كانت من الجي. كنا أطفالا، وأخذتنا الحياة في دوائر، والتقيننا من جديد. أحببتها وأردت أن أتزوجها، هل أردت أن أتزوجها حقا؟ أظن ذلك. سأخبرك لاحقا ما جرى وماذا قال أبوها حين ذهبت إليه"^١

في هذا المثال، تتداخل الوظيفة النقدية (مخاطبة المؤلف وتأليف شخصية) مع الوظيفة الأنطولوجية بشكل صريح، حيث يلعب الراوي بوعي على 'الحد الفاصل بين الواقع والخيال'. الإيماءة الميتاقصية في المقطع هي إرشادات الراوي المباشرة للمؤلف أو القارئ، وهو يكتب بشكل صريح: "اسمها هيلدا، اسمها الحقيقي غير مهم، إذا أردت أن تكتب اسما قل إنها تدعى هيلدا صغير"^٢ وهذا يعتبر انقلبا عميقا في العملية الإبداعية. ويميز الراوي بشكل واضح بين "الاسم الحقيقي" الذي ينتهي إلى الحياة والاسم الذي يجب استخدامه في النص "هيلدا صغير"، والذي ينتهي إلى الخيال الذي يتم إنشاؤه، لذا فهو يلعب بين "الواقع" و"الخيال". يخترع الراوي اسما خياليا، ويخلق شخصية "هيلدا صغير" للسرد، وهذا يدل على قدرة الشخصية على التأليف داخل النص. لذا، فهو يظهر شخصية تقوم بإنشاء شخصية أخرى. أما عبارة "إذا أردت أن تكتب..." تؤكد أن السرد عبارة عن حوار بين الشخصية التي هي مصدر القصة و"أنت"

١. المرجع نفسه، ص. ٣٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٦.

كاتب أو مؤلف الكتاب الذي يقرأه القارئ. وهذا يؤكد الحوار بين الراوي والمؤلف. يجمع المقطع بين عدم يقين الراوي بشأن حالته الداخلية ويقينه حول كيفية سرد القصة. من خلال عبارة "هل أردت أن أتزوجها حقاً؟ أظن ذلك" يظهر الراوي عدم يقينه النفسي. من خلال عبارة "سأخبرك لاحقاً ما جرى..." يشير الراوي إلى أنه راو ماهر يعرف كيفية خلق التشويق وإدارة تدفق المعلومات. إن عدم موثوقية الراوي ليس عيباً، بل هو أداة لجعل القارئ على دراية بالذاتية المتأصلة في أي قصة حياة. الجملة الأخيرة، "سأخبرك لاحقاً ما جرى..."، هي تلاعب واعي بالوقت السردى، حيث يشير الراوي إلى الأحداث المستقبلية. ومن خلال تقديم هذا الوعد مباشرة للقارئ، يحول الراوي القصة إلى سلسلة عرضية من الاكتشافات.

يعود الراوي مرة أخرى لاستخدام التأجيل والتحكم بالترتيب الزمني، ليربطها مباشرة باعترافه الأنطولوجي بعدم الموثوقية:

"سأتحدث عن هذا لاحقاً: كل ذكرياتي من تلك الفترة الأولى متشابكة ولا أثق فيها، لا أدري هل هي ذكريات حقيقية أم ذكريات متخيلة، تتشابك بالمنامات وتتشابك بما سمعته بعد ذلك من أخواتي وأخي الكبير وأمي (أبي لم يكن يحكي كثيراً)"^١

يستخدم الراوي آلية نقدية واعية (التحكم بترتيب السرد: 'سأتحدث عن هذا لاحقاً') ليقدم مباشرة اعترافه الأنطولوجي الأهم: ("لا أدري هل هي ذكريات حقيقية أم متخيلة"). الراوي لا يروي القصة فقط، بل يعلق على الترتيب الزمني وطريقة التقديم قائلاً "سأتحدث عن هذا لاحقاً"، وهو يذكّر القارئ أنه يقرأ نصاً مصطنعاً. ثم يعترف بأنه غير قادر على التمييز بين ما حدث بالفعل وما تخيله، وأن ذكرياته- التي تقوم بدور أساسي في بنية السرد- تأثرت بعوامل مثل الخيال والمنامات والقصص في قوله "لا أدري هل هي ذكريات حقيقية أم ذكريات متخيلة،

١. المرجع نفسه، ص. ١١

تتشابك بالمنامات وتشابك بما سمعته بعد ذلك.....^١ وبذلك لا يرى الراوي أن الذكريات من نفسه بل هي نتاج للتفاعل مع أصوات أخرى، ولا يمكنه أن يحدد ما هو حقيقي وما هو أصلي في ذاكرته. أما العبارة الأخيرة "(أبي لم يكن يحكي كثيرا)" تدل على أن السرد قد يكون مبنيا على الفراغات، أي أن هذه القصة ناقصة، مبنية على ما قيل وما لم يقل.

يتخذ هذا التحكم بالسرد شكلا مباشرا، حيث يوجه الراوي أوامره للقارئ لتحديد عقد القراءة:

"انتظر لحظة. لا تظن أنني سأخبرك قصصا مثلها. كلنا عشنا في هذا البلد وكلنا عشنا قصصا أو سمعنا قصصا فظيعة. ما سأحكيه لا يشبه شيئا عرفته أو سمعته. أعرف أن الناس هكذا. أعرف أن كل واحد يظن حياته فريدة ولا تشبه حياة أخرى. وأعرف أن كل حياة ثمينة وتختلف تماما عن كل حياة أخرى. أعرف كل هذا. لكنني أقول لك: حياتي حقا مختلفة. لن أخبرك قصصا مثلها"^٢

يحطم الراوي الحاجز بين الراوي والقارئ بسلسلة من الأوامر والإعلانات الموجهة للقارئ: "انتظر لحظة. لا تظن أنني سأخبرك بقصص كهذه... أنا أقول لك: حياتي مختلفة حقا"^٣. وهذا تفاعل مباشر مع توقعات القارئ. يقوم الراوي بإدارة استقبال القارئ للقصة القادمة بشكل فعال. ويخبر عن المعاناة "كلنا عشنا في هذا البلد وكلنا عشنا قصصا أو سمعنا قصصا فظيعة"^٤ ويجب عليه أن يجادل في سبب استحقاق هذه القصة أن تُسمع. يكافح الراوي ليوسع مجال قصته الخاصة، ليثبت أنها ليست مجرد تكرار للقصص الرهيبة التي جاءت من قبل. ثم يواجه إلى: "أعرف أن الناس هكذا. أعرف أن كل واحد يظن حياته فريدة ولا تشبه حياة أخرى.

١. المرجع نفسه، ص. ١١.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٥، ٢٦.

٣. المرجع نفسه، ص. ٢٥.

٤. المرجع نفسه، ص. ٢٦.

وأعرف أن كل حياة ثمينة وتختلف تماما عن كل حياة أخرى^١. هذا الكلام يغيّر العلاقة بين الراوي والقارئ من مجرد رواية بسيطة إلى نقاش معقد عن أهمية التجربة الشخصية. والقول بأن الكاتب يعرف ما يفكر فيه القارئ يعني أنه يدّعي معرفة تامة بنفسه وبالآخرين.

وبالمثل، يكسر الراوي الحاجز مرة أخرى، لكن هذه المرة ليستفز القارئ ويدعوه للشك في الذاكرة:

"أسألني كيف أتذكر كل هذه التفاصيل كأن ذلك جرى أمس وليس قبل ٢٦ سنة؟"^٢

وهذا كسر مباشر وواضح للحاجز بين الراوي والقارئ. الراوي لا يروي ذكرياته فقط، بل يرشد القارئ كيفية التعامل مع فعل التذكر. إنه يتوقع سؤال القارئ على أنه أمر عادي أن القارئ يشكك في قدرة الراوي على تذكر الأحداث التي وقعت منذ عقود بوضوح تام. من خلال التعبير عن هذه الشكوك بنفسه التي تمت صياغتها كسؤال يجب على القارئ أن يسأله، يقوم الراوي بتحبيدها. إنه يحول القارئ إلى مشارك: لم يعد القارئ راقبا فقط، بل يلعب دور المحاور في فعل الشهادة. إنه يؤطر السرد كأداء واع لفعل الذاكرة الخاص به ويلفت الانتباه إلى جودته غير العادية. يؤكد الراوي موقع السلطة والثقة في حقيقة ذاكرته. فبدلا من أن يطلب من القارئ قبول هذه الجمل ببساطة، يقوم الراوي بوضع علامة عليها، وفحصها، ويتحدى القارئ للتشكيك فيها، وبالتالي تعزيز قوتها. فكأنه يقول: "أنا أدرك أن ذاكرتي حية بشكل غير عادي، ويجب أن تكون كذلك أيضا. اعترف بهذا، وبعد ذلك سأواصل" فهو يثبت شهادة الراوي كشيء استثنائي ويستحق اهتماما خاصا. إنه يخلق شعورا بالألفة بين الراوي والقارئ.

١. المرجع نفسه، ص. ٢٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٣.

كما يستخدم الراوي هذا الخطاب المباشر مع القارئ ("اسمع") كأداة للخروج من مأزق "صعوبة الوصف":

"لا أعرف كيف أشرح ذلك، هذا كله يبدو صبيانيا، أن يتغير شكل الواحد بين يوم ويوم، أو خلال أسبوعين، هذا كله لن يبدل شيئا، وأن يتغير بالطريقة ذاتها التي... اسمع هكذا رأيت إيليا عندما بدأ يقاتل: كأنه ليس هو"^١

في هذا المقطع، لا يكتفي الراوي بوصف مدى صعوبة ما يشعر به، بل يُظهر هذه الصعوبة بالفعل في طريقة كلامه. عندما يقول: "لا أعرف كيف أشرح..." أو يصف ما يقوله بأنه "صبيانى"، أو عندما تتوقف الجملة فجأة، فإن كل هذه الأمور تبين أن الراوي يعاني من صعوبة في التعبير عن فكرة واضحة. هذه الطريقة تجعل القارئ يشعر وكأنه يرى تفكير الراوي مباشرة، بعثرته وتردده، وكأن النص نفسه تجربة الكتابة والتفكير. أيضا، حين يشير النص إلى: "اسمع: هكذا رأيت إيليا..."، فإنه يتحدث مباشرة إلى القارئ. هذا يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، ويجعل القارئ جزءا من عملية السرد، لا مجرد متلق. إنها طريقة واعية ومدرسة من الراوي ليشرك القارئ في التجربة، ويظهر وعيه بأنه يكتب قصة وليس فقط يعيشها.

يتحول هذا الحوار مع القارئ إلى "نقد ذاتي"، حيث يراجع الراوي نصه أمامه مباشرة:

"لماذا كنت أتضايق من قصصه. بسبب القصص ذاتها؟ سأقول لك هذا، وأنا أظن أنه صحيح: ليست قصصه السبب؛ السبب نظرته..... قلت لك شيئا مثل هذا من قبل. أنا أكرر شيئا قلته من قبل، لا؟ أظن ذلك"^٢

في هذا المقطع يخرج الراوي من القصة لتحليل خطابه: يضع الراوي رؤيته المركزية ليس كحقيقة، ولكن كاعتقاد شخصي: "سأقول لك هذا، وأنا أظن أنه صحيح..." يؤدي هذا إلى

١. المرجع نفسه، ص. ٦٤.

٢. المرجع نفسه، ص. ٦٦.

إنشاء صوت تفسيري غير معصوم من الخطأ بدلا من صوت علي. يشير الراوي صراحة إلى لحظة سابقة في روايته: "قلت لك شيئا مثل هذا من قبل". هذه إشارة ميتاقصية مباشرة. يصبح النص واعيا بتاريخه الخاص ويتعامل مع تصريحاته الماضية كأشياء يمكن تذكرها وفحصها. ثم يعرض الراوي لحظة من القلق الكتابي، ويتساءل عن أصالته: "أنا أكرر شيئا قلته من قبل، لا؟ أظن ذلك". هذا هو الفعل الميتاقصي الأساسي. يقوم الراوي بعملية التحرير الذاتي، وهو قلق بشأن عيب شائع في التأليف هو التكرار الذي يمل القارئ. والعبارة "قاله من قبل" مثال للسرد الذي يحول نظره إلى الداخل لفحص بنائه اللغوي. ويؤكد استنتاج الراوي، "أظن ذلك"، أنه حتى نقده الذاتي مؤقت وغير مؤكد. سؤال الراوي "...لا؟" هو نداء مباشر إلى القارئ، وله وظيفة إعادة صياغة دور القارئ. يفترض النص وجود "قارئ مثالي" يهتم باهتمام كاف لملاحظة التكرار المحتمل. وهنا يتم تحويل القارئ من مراقب إلى متعاون أو شاهد يمكنه التحقق من ادعاءات الراوي حول النص. وهذا يخلق رابطة حميمة وحوارية. الراوي ليس له قوة خارقة، بل هو متحدث ضعيف يشارك خوفه الإبداعي مع أحد المقربين. أما الحاجز بين الراوي والقارئ فهو ينكسر، بل يتم إذابته لحوار مباشر حول تركيب القصة.

يصل هذا الوعي النقدي إلى درجة الزمن الحقيقي، حيث يعلق الراوي على إحساسه بالحدث أثناء فعل الحكّي نفسه:

"وأنا أقول لك هذه الكلمات أكاد أسمع الطقة على العظم. الطقة والجملة المسننة الخارجة مثل أفعى من فمه: "تسرق يا ابن الكلب".^١

هنا، الراوي يتحدث مع القارئ مباشرة، وهذا يجعله يتذكر أنه يقرأ قصة يرويها له شخص ما. بالإضافة إلى ذلك، هذه الجملة تظهر أن الراوي واع لعملية السرد نفسها. هو لا يعيش الحدث فقط، بل يعلق على فعل "القول" و"الحكي" في نفس اللحظة التي يروي فيها.

١. المرجع نفسه، ص. ٦٨.

يتطور هذا الحوار مع القارئ من مجرد "تذكير" إلى "مشاركة" فعلية في عملية التذكر المؤلمة:

"الذكريات تطفو، صور لا أدري ماذا تكون، لا أدري من أين تأتي، ماذا يحدث لي، لا أعرف ما الذي يحدث. تذكر تلك المرأة، الوجه المدور بالشعر الأشقر المبلول، تذكر ذلك الوجه الأصفر؟ ألم أقل لك إنني وأنا نصف نائم في الملجأ رأيت قداحة تشتعل في الظلام ورأيت تحت الضوء الأصفر (تحت الدائرة الصفراء التي تشبه الهالة) وجهها أصفر؟ تذكر؟ في المنامات..."^١

في هذا المقطع، يقول الراوي: "تذكر تلك المرأة... تذكر ذلك الوجه الأصفر؟ ... تذكر؟" وهنا لا يخبر القارئ شيئاً جديداً، بل يطلب منه أن يتذكر، وكأن القارئ عاش التجربة نفسها من قبل. هذا يجعل العلاقة بين الراوي والقارئ مختلفة تماماً: الراوي لا يتحدث وحده، بل يتشارك الذكريات مع القارئ. بهذا الأسلوب، تصبح الرواية ليست مجرد قصة تروى، بل أشبه بعمل مشترك من التذكر. الراوي يحتاج إلى القارئ ليؤكد له ما يتذكره أو ليساعده في ترتيب أفكاره. هذا يجعل من القارئ شريكاً فعالاً، لا مجرد مستمع. كما يصف الراوي كيف تأتي الذكريات إليه بشكل مبعثر وغير منظم: "الذكريات تطفو، صور لا أدري ماذا تكون، لا أدري من أين تأتي"^٢. وهذا وصف دقيق لحالة من يعاني من صدمة نفسية، حيث تكون الذكريات غير واضحة، وتظهر فجأة بشكل مزعج. وعندما يسأل الراوي: "ألم أقل لك..."، فإنه يذكر القارئ بأن هناك تاريخاً مشتركاً بينهما داخل الرواية، وكأن القصة ليست جاهزة ومكتملة، بل هي تجربة مستمرة. هذا الأسلوب يعيد التأكيد على أن السرد ليس مجرد نقل المعلومات، بل هو حوار طويل بين الراوي والقارئ، فيه مشاركة عاطفية وذهنية.

١. المرجع نفسه، ص. ٨٢، ٨٣

٢. المرجع نفسه، ص. ٨٣

يصل هذا الوعي النقدي إلى ذروته عندما يتوقف الراوي ليسأل عن "غاية" السرد نفسه:

"لماذا أخبرك هذه القصة؟ كيس مملوء عيوننا بشرية! لماذا أخبرك هذه القصة؟ لأنها جزء مني..... في الجامعة وأنا أدرس هيراقليطس استغربت هذه الجملة: "شخصية الإنسان قدره". ماذا يقصد؟ أليس العكس صحيحا أيضا؟ ألا يصنع القدر شخصية الإنسان؟ كل تلك الصدف التي تقع لنا في مجرى الحياة ألا تشكلنا؟ لكنه يقصد شيئا آخر"^١

في هذا المقطع، يبدأ الراوي بسؤال مباشر للقارئ: "لماذا أخبرك هذه القصة؟ كيس مملوء عيوننا بشرية! لماذا أخبرك هذه القصة؟"^٢. هذا النوع من الأسئلة يحطم الحاجز بين الراوي والقارئ، ويجعل القارئ مشاركا في لحظة التفكير. الراوي لا يروي القصة فقط، بل يتساءل عن سبب روايتها، وكأن الهدف من الحكاية ليس فقط صدم القارئ بالمحتويات، بل دفعه للتفكير في المعنى الأعمق وراءها. وهنا تصبح نية الراوي نفسها هي الموضوع، ويقدم السرد كخيار يحتاج إلى تفسير. ثم يجيب الراوي على سؤاله قائلا: "لأنه جزء مني"، فيربط القصة الغريبة بهويته الشخصية، لكنه لا يتوقف عند هذا الحد، بل ينتقل إلى مستوى فلسفي، ويقتبس من الفيلسوف هيراقليطس: "شخصية الإنسان قدره؟"، ويتساءل بعدها: "أليس العكس صحيحا أيضا؟" بهذا، لا يكون النص مجرد قصة، بل حوار داخلي وخارجي يجمع بين الفلسفة والتجربة الشخصية. الراوي يناقش القارئ، ويتحدث مع الفلاسفة، بل وحتى مع نفسه، في محاولة لفهم معنى حياته، ويقدم السرد هنا كأداة لفهم الحياة، تماما كما تفعل الفلسفة. لا يكون القارئ مجرد مستمع، بل شريكا في رحلة التفكير، يعامل كفيلسوف يشارك الراوي في طرح الأسئلة حول المعنى والمصير.

١. المرجع نفسه، ص. ٩٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٩٠.

يستمر الراوي في استخدام هذا الأسلوب الحواري، حيث يفترض سؤالاً من القارئ ليقدّم من خلاله تحليلاً واعياً لذكرياته:

"إذا سألتني ماذا كانت انطباعاتي الأولى في تلك الرحلة، أقول ثلاثة: اللهجة مختلفة؛ البناءات المتداعية كثيرة؛ والزحمة فظيعة..... فيما بعد، عندما استتب السلم، منعوا مرور هذه العربات الخشب في الطرقات. لماذا منعوها، لا أعرف. المفروض أن يفعلوا العكس، لا؟"^١

في هذا المقطع يقول الراوي كلاماً حوارياً كأنه يجيب عن سؤال القارئ "إذا سألتني ماذا كانت انطباعاتي"، يخلق إحساساً بأن القارئ مشارك مع الراوي في الحديث، وكأن الذكريات جاءت إجابة له. وهذا يخلق علاقة تفاعلية بينهما. بالرغم أن الذكريات تكون عشوائية، ينظمها الراوي بترتيب قائمة ثلاثة أشياء "أقول ثلاثة: ..، ..، .."، وهذا يدل على أنه ليس إعادة سرد طبيعي بل هو بناء منظم بطريقة فنية. عندما يقول الراوي "لماذا منعوها، لا أعرف" هو يعترف بأن معرفته لا تتجاوز حدوداً ما، ولا يدعي أنه يعرف كل شيء. عندما يقول "المفروض أن يفعلوا العكس، لا؟" وهو يدعو القارئ لمشاركته الرأي باحثاً عن اتفاق القارئ، وهذا يكون نقداً لسلطته في سرد ذكرياته.

يتحول هذا التعليق على السرد إلى استعارة مركزية تشرح آلية الكتابة والذاكرة:

"الذاكرة حقول، حقول وقصور وكهوف ودهاليز. الآن أستجمع ذكرياتي وأرى الذكريات تتدفق، أبعد الدفق بيدي وأبحث عن ذكرى محددة تختفي وراء الدفق، كأنك تبحث عن حجر مصقول ينام في قعر النهر. هذا ما أفعله وأنا أحكي لك: أخرج الذكريات من الغرف الخلفية، أدخل الزوارب البعيدة عن الأقدام وأحاول أن أعثر علي"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ١٠٤.

٢. المرجع نفسه، ص. ١١٠.

يشبه الراوي الذاكرة بحقول وقصور وكهوف ودهاليز، هذا يشير إلى أن الذاكرة ليست بمجرد استرجاع المعلومات، بل هي رحلة عبر أماكن متنوعة. والراوي لا يتوقف في هذه الأماكن، بل يستجمع الذكريات من كل جهة ويتحرك ويبحث، يقول "أبحث عن ذكرى محددة تختفي وراء الدفق، كأنك تبحث عن حجر مصقول ينام في قعر النهر"^١، وهذا يوضح بشكل جميل مدى صعوبة هذه العملية. الذكريات ليست متاحة بسهولة؛ فهي محجوبة بـ "تدفق متدفق" ويجب البحث عنها واسترجاعها بنشاط. ثم يشرح الراوي "هذا ما أفعله وأنا أحكي لك"، هذه العبارة تحطم تماما التمييز بين القصة وفعل سردها ومشيرا إلى أن عملية البحث عن الذكريات هي القصة التي يتم سردها، وهكذا، فإن هذه الوظيفة النقدية المتمثلة في فضح عملية السرد، لا تهدف إلا لخدمة غاية أنطولوجية أعمق، وهو ما يصرح به الراوي في النهاية، ويقول "...وأحاول أن أعثر علي"، وهذا يظهر أن قصده ليس بنقل الأحداث بل هو البحث عن ذاته. هنا يظهر عدم معرفة الراوي عن نفسه، ولكنه يحاول بناء القصة ليعثر على هويته.

يعود الراوي مرة أخرى ليؤكد على "العقد" الذي أبرمه مع القارئ في بداية السرد:

"قلت لك في بداية قصتي: لا تحكم علي... لا تحكم علي. أنا وأنطوان قضينا العطلة..."^٢

يستخدم الراوي خطابا مباشرا للقارئ كأنه اتفق مع القارئ بعقد ألا يحكم عليه. هنا، الراوي يتحدث عن بداية قصته بوضوح، وهذا يدل على أن السرد واع لنفسه، أي أنه يعرف أنه قصة وله بداية وشكل، وعندما يقول "لا تحكم علي" وهو يجعل القارئ في موضع الناقد أو القاضي، وكأنه يقدم له شهادة أو اعترافا، لكنه يحاول أيضا تحديد كيف يجب أن يفهم أو يستقبل كلامه.

١. المرجع نفسه، ص. ١١٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ١١٥.

وفي هذا المقطع، يدمج الراوي ببراءة بين "فشل اللغة" (نقدي) و"الشك في الذاكرة" (أنطولوجي)، ويشرح للقارئ "سبب" هذا الدمج:

"أردت أن أصرخ. كان الألم لا يُحتمل. أعرف وأنت تعرف أن الواحد لا يقدر أن يُخبر ألمه. يُكرّر الكلمات ذاتها مرة تلو أخرى حتى تشعر بالملل وأنت تسمعه. يتعب يُجهد نفسه كي يقول، كي يُخبر ما حدث له ما أصابه، وأنت تمل. أعرف، الألم هكذا، غير قابل للوصف: هل تعرف كيف رجعت إلى النوم؟ هل تعرف كيف ذهب عني ذلك الصداع الذي لم أعرفه من قبل؟ صرت وأنا أئن أقول يا ربي ليذهب هذا الوجع يا ربي يا ربي يا ربي ليذهب ... هل كنت أصلي؟ هل كنت أهذي؟ كم كانت حرارتي عندئذ؟ كانت ليلة حارة (هل كانت حارة؟ شريكي كان يتغطى لم أره يبعد الأغطية عنه!) ... هل ارتفعت حرارتي؟ لا أظن أن حرارتي كانت مرتفعة. إذا، لم أكن أهذي ماذا يُبدّل هذا؟ صليت، أظن أنني وأنا أنادي كي يذهب الألم من رأسي، أظن أنني صليت. أخبرتك تفاصيل تلك الليلة لأنني بعد ذلك بأيام قليلة، وأنا أتحمم بمياه باردة وأفرك رأسي...."^١

يطرح الراوي فكرة أن الإنسان لا يستطيع أن يعبر عن ألمه بالكلمات بشكل كامل، إذ يقر الراوي بقصور اللغة أحيانا عن وصف المعاناة قائلا: "أعرف وأنت تعرف يكرر الكلمات ذاتها مرة تلو أخرى حتى تشعر بالملل أعرف، الألم هكذا، غير قابل للوصف"^٢، فهو يشرك القارئ معه في هذا الفهم، ويعطيه طريقة معينة للنظر إلى ما يأتي بعد ذلك من السرد. يحاول الراوي وصف ما حدث رغم أن ذلك الوصف لا يكون تاما أو دقيقا ولا يروي القصة بثقة بل يطرح الأسئلة مثل "هل تعرف كيف رجعت إلى النوم؟ ... هل كنت أصلي؟ هل كنت أهذي؟..."، إنه يشك في ذكرياته، وهو يبدو كأنه يبحث عن الحقيقة من خلال دلائل متناقضة. أخيرا يخاطب الراوي القارئ مباشرة ليشرح له سبب سرده لكل هذه التفاصيل، فيقول إن ما رواه

١. المرجع نفسه، ص. ١٢٣.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٢٣.

مهم لفهم ما سيحدث لاحقاً. هذا يعني أن الراوي يدرك كيف يبني السرد ويشرح للقارئ كيف يعمل هذا البناء.

يتحول هذا الوعي بعملية السرد إلى وعي بأداء الذات، حيث يحلل الراوي تمثيله لمشاعره:

"كنت أضحك؟ أرسم التعابير على وجهي. يكفي أن تمثل الإيماءات، أليس كذلك؟ إذا قطبت وجهك يظن من حولك أنك حزين. إذا ابتسمت يظنون أنك سعيد. كنت أرسم على وجهي التعابير. الآن، وأنا أحكي عنهم وأتذكر كيف يفتحون الحلقة ويطلبون مني أن أشارك، أعرف أنهم هم أيضاً جزء من قصتي. (مع أنني لا أعرف أسماءهم، هم جزء من قصتي)"^١

هذا المقطع يظهر كيف تبنى القصة من الهوية الشخصية بطريقة واعية. يخبر الراوي أن تعابيره ومشاعره لا تنبع من نفسه تلقائياً، بل هو يمثل بهذه التعابير كمثل في المسرحية، وهو يقول "كنت أضحك؟ أرسم التعابير على وجهي. يكفي أن تمثل الإيماءات..."^٢. وهذه صورة يقدمها الراوي للقارئ ويسأل: "أليس كذلك؟"، وهذا يظهر وعي الراوي التام بأنه يروي قصة وبذلك يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، وليشارك القارئ فيها وليشعره أن كل الناس ربما يمثلون أدواراً اجتماعية. ثم ينتقل الراوي إلى دوره ككاتب قائلاً "أنا أحكي..."، هذا يعني أن القصة ليست جاهزة كاملة قبل فعل السرد بل تبنى خلاله. ويقول الراوي "أعرف أنهم هم أيضاً جزء من قصتي. (مع أنني لا أعرف أسماءهم، هم جزء من قصتي)"^٣، هنا يوضح أنه لا يحتاج لتفاصيل دقيقة ليقرر من يدخل في قصته. هو من يملك سلطة الاختيار والتأليف. فالمهم هو دور الشخصية في حكايته، وليس التفاصيل عنه.

١. المرجع نفسه، ص. ١٢٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٢٩.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٢٩.

يستخدم الراوي هذا الخطاب المباشر كفرصة لمراجعة أفكاره وإدارة صورة القارئ عنه:

"الآن وأنا أحكي لك هذا تذكرت. لا أعرف لماذا - ندوة في الجامعة قبل أن أخرج.....
الآن لا أفكر في هذه الأشياء. وعموما لا أحكي عن ذلك. أخبرتك أنني منذ زمن بعيد لا
أحب أن أحكي كثيرا. لا أحب الكلام. أفضل أن أنظر من هذه النافذة. أحب التدريس،
هذا صحيح، لكن وأنت تُدرّس لا تشعر أنك تتكلم. لا أعرف كيف أقول هذا لكن
الكلمات ليست الأرقام والرموز والقوانين والمعادلات: عندما أشرح قوانين ميكانيكية
أشعر أنني لا أحكي. أشعر أنني ساكت. ساكت ولكن أتواصل مع آخرين. ساكت ولكن
أعلم آخرين، أدلهم. السكوت. هذا جيد. حكيت لك. هذا أيضا. أعرف من نظرتك ماذا
تفكر. لكنني حقا لست شخصا كئيبا. سأخبرك شيئا: قبل سنوات خطرت لي أن أحتفل
بعيد ميلادي....."^١

يشرح هذا المقطع أن الراوي له صراع داخلي في عملية السرد. هو يبدأ الحكي ولكنه يمل
لأنه لا يحب الحكي ولا الكلام، وهو يقول للقارئ "لا أحكي عن ذلك لا أحب أن أحكي كثيرا.
لا أحب الكلام"^٢. وهو يفضل التدريس على الصمت في بعض الأحيان، وهذا الشعور يشاركه
مع القارئ بعد أن يضع القارئ في موضعه قائلا "... لكن وأنت تُدرّس لا تشعر أنك تتكلم".
والراوي لا يشعر بالراحة في التعبير عن نفسه من خلال القصة، لكنه يشعر بالارتياح حين
يدرّس أو يشرح شيئا علميا. ثم يظهر دور القارئ، يقول الراوي "حكيت لك. هذا أيضا. أعرف
من نظرتك ماذا تفكر..... سأخبرك شيئا....."^٣، يدعي الراوي أن له قدرة على فهم أفكار القارئ،
وهنا يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ تماما، يصبح القارئ شخصا حاضرا أمام الراوي، كأنه

١. المرجع نفسه، ص. ١٣٩، ١٤٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٤٠.

٣. المرجع نفسه، ص. ١٤٠.

يقرأ حوارا حيا حيث أن الراوي يختار أن يحكي قصة جديدة ليثبت للقارئ الذي قد يحكم عليه أنه ليس كئيبي كما يبدو.

كما يعترف الراوي بأن "الصدمة" نفسها قادرة على مقاطعة السرد وإفقاده تركيزه:

"أسميه أخي الصغير وكنا كلنا في البيت نسميه- في رؤوسنا نسميه، وحتى من دون أن نذكره ونحن نحكي، كانت صورة تملأ البيت- ماذا كنت أقول؟"^١

بهذا المقطع يوضح الراوي أن القصة لا تبنى بمجرد أن يقال، بل بتجاهلها أيضا. والصمت يكون سببا لانقطاع السرد فجأة فيقول " ماذا كنت أقول؟"، يعترف به الراوي بضياعه وتشتته حين يحكي القصة. النص لا يقدم القصة كاملة، بل يظهر أن عملية السرد قد تحدث في وقت التشتت والارتباك. الراوي يتحدث عن فجوة تتمثل في شخصية مذكورة ثم عن فجوة أخرى باضطراب ونسيان. هذا يدل على أن الراوي ليس مثل الراوي التقليدي في الروايات الواقعية، الذي يعرف كل شيء ويتحكم في السرد. بل هو إنسان حقيقي، ضعيف ومتأثر بذكرياته ومشاعره. وهذا المقطع يبين أن الذكريات قد يكون لها تأثير شديد في السرد لدرجة أنها تكون سببا لارتباك الراوي ومنعه من استمرار السرد، وهذا يظهر أن الذكريات لها قوة قد تعطل الحكي.

يعود الراوي مجددا لفرض "عقد القراءة" على القارئ، ردا على الحكم الأخلاقي المتوقع منه:

"خسرت حياة وربحت حياة أخرى. ربحت؟ والذين قتلوا في السيارة؟ تظن أنني لا أبالي؟ تظن أنني لم أبحث عن عائلتي عندما عرفت؟ لا تحكم إلا بعد أن تسمع قصتي. مازلت في البداية"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٢.

ينتقل السرد هنا من طرح أسئلة تعكس شك الراوي، إلى توجيه أسئلة واتهامات مباشرة إلى القارئ، ويتوجه الراوي مباشرة إلى القارئ ليدير فهمه وحكمه عليه، ويعطيه أوامر حول كيفية قراءة القصة، وتعليقه على الأحداث. يدعو الراوي القارئ بسؤاله "تظن أنني لا أباي؟ تظن أنني لم أبحث عن عائلي عندما عرفت؟"^١ إلى حوار، الراوي يعي تماماً أنه مراقب ومحكوم عليه، ويرد على هذا الحكم المتخيل. هذا الأسلوب يورط القارئ بشكل كامل، ويجعله جزءاً من القصة ومسؤولاً عن كيفية فهمها. الجملة المحورية هنا هي "لا تحكم إلا بعد أن تسمع قصتي". بهذه العبارة، يعلن الراوي بوضوح أن ما يقدمه ليس مجرد أحداث، بل هو قصة يحدد الراوي كيف يجب أن تُقرأ، ولها معنى يستحق الفهم، يعد ذلك وعياً بالذات. ويضيف الراوي "مازلت في البداية"، وهو تعليق مباشر على بنية السرد نفسه، وكأن الراوي يقول للقارئ: "أنت تقرأ الفصل الأول فقط، لا تستعجل في الحكم عليّ أو على الكتاب كله".

تظهر هذه المقاطعات النقدية بشكل متكرر، حتى في منتصف الجملة، للتأكد من متابعة القارئ:

"تسمع الانفجارات وتظن أنهم يقصفون «الشرقية» (ليست بعيدة، بيننا فقط خط تماس، ليست بعيدة) وتركض إلى الحمام. الآن عندما أنظر إلى ابنتها (هل قلت لك اسمها؟ اسمها ناتالي) أفكر أنني أنظر من جديد إلى ليليان"^٢

يتدخل الراوي من استرجاع ذكريات الحرب بجملة اعتراضية "هل قلت لك اسمها؟ اسمها ناتالي)" بكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، يحدث القارئ مباشرة، فيكشف عن وعيه بأنه يكتب قصة، وليس مجرد ناقل لحدث ما. هنا يذكّر الراوي القارئ أنه من يدير القصة ويقرر ما الذي يقدمه. هذه الجملة تظهر أن القصة ليست سرداً طبيعياً بل إنها نص مصنوع

١. المرجع نفسه، ص. ٣٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٤.

يتم التحكم والتعديل فيه أثناء السرد. والراوي يتأكد من أن القارئ يعرف ما يجب عليه أن يعرفه.

وفي لحظة عجز صريحة، ينقل الراوي "مسؤولية" الفهم والتأويل إلى القارئ مباشرة: "أدوس الأوراق اليابسة في الممر الخارجي، وأسمع الصوت البعيد (أشياء يابسة تتكسر) ولا أفهمه. ماذا تفهم؟"^١

يعترف الراوي في هذا المقطع بعجزه قائلاً: "ولا أفهمه"، بأنه يفشل في تأويل ما يصفه. بهذا يكشف الراوي عن عجز السرد عن تقديم التفاصيل والمعلومات. يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ من سؤال الراوي للقارئ "ماذا تفهم؟". الراوي يتوقف عن السرد ويتوجه إلى القارئ ويطلب أن يشارك معه في عملية الفهم ناقلاً مسؤولية التأويل من الراوي إلى القارئ.

يستخدم الراوي "الأقواس" بشكل نقدي واضح، ليوقف السرد ويقدم للقارئ شرحاً اجتماعياً يكسر الإيهام:

"وقفت أقضم السندويشة وكتبي ودفاتري تحت إبطي، ملفوفة المغيطة (كنت بدأت أكبر، وعندما يبدأ ذلك وأنت في المدرسة تتخلى عن الحقيبة- الحقيبة للصغار. وتلت كتبك ودفاترك بالمغيطة... وإذا كبرت أكثر تتخلى عن الكتب أيضاً، وتذهب إلى المدرسة حاملاً دفترًا فقط، وفي سلك الدفتر. السلك الحديد اللولبي الذي يجمع أوراق الدفتر. تزرع قلمًا، قلم بيك أزرق)"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ١١٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٠.

الكلمات بين القوسين في هذا المقطع لا تقوم بتقديم الحدث بل بتقديم تعليق وشرح للقارئ، هذا يكشف وعي الراوي بعملية بناء السرد. هذا الانحراف يوقف الزمن السردى ويكسر الإيهام بالواقع. بدلا من أن ينغمس القارئ في القصة يجبره الراوي على أن يستمع إليه بقوله "(كنت بدأت أكبر، وعندما يبدأ ذلك وأنت في المدرسة.....)". هو يخاطب القارئ بـ "أنت" مباشرة، وهذا التحليل الاجتماعي لمراحل عمرية يفصح عملية السرد ويظهر قدرة الراوي على تحكم في تدفق المعلومات، ويوضح أيضا قدرة الراوي على التنقل بين ذاكرته وملاحظاته الاجتماعية، ويحول التجربة الشخصية إلى قاعدة عامة، ويورط القارئ فيها وتنهار المسافة بين القارئ وعالم النص. ولم يكن تركيز الراوي على نقل الحدث بل على كيفية تمثيل التفاصيل، هذا يكشف آليات بناء الواقع السردى.

كذلك، تستخدم الأقواس لتذكير القارئ بتاريخه السردى المشترك معه:

"أخذني واشترى لي مثل هذه السندويشة (كنت مريضا بالحصبة، أخبرتك. عندما شفيت أخذني واشترى لي «همبرغر» وقنينة بيبسي. كانت المرة الأولى التي أذوق فيها الهمبرغر. سال المايونيز على أصابعي. والسّمسم من الخبز المستدير وقع على قميصي، وهو نفّض قميصي بيده. أتذكر؟)"^١

يقدم الراوي جملة اعتراضية "(كنت مريضا بالحصبة، أخبرتك....."، يخاطب القارئ، يشير إلى أن الراوي واع تماما أنه في عملية سرد مستمرة، وأنه قد قدم هذه المعلومات من قبل، هذا الفعل يكسر الإيهام بالواقع، لأنه يذكر القارئ بأنه لا يشاهد حدثا، بل يستمع إلى قصة يتم بناؤها وترتيبها من قبل هذا الراوي الواعي. ويكسر الحاجز بينهما في سؤاله "أتذكر؟" حوارا مباشرا مع القارئ. بهذا يضع الراوي القارئ في موقع المشارك ويتلاشى المسافة بين القارئ والنص. وهذا السؤال يظهر الشك فيما إذا كانت هذه الذاكرة هي ملك للراوي فقط، أم هي

١. المرجع نفسه، ص. ١٣٣

ذاكرة مشتركة يجب أن يشاركها الآخر؟، ويفضح السرد كفعل يجب فيه الاشتراك، ينتظر جواب القارئ يجعل السرد عملية تفاعلية.

تصل هذه السيطرة النقدية على السرد إلى ذروتها في اللحظة التي لا يكتفي فيها الراوي (مارون) بإدارة القصة، بل يتجاوز دوره كشخصية ليخاطب المؤلف ربيع جابر مباشرة، ويتدخل في "عملية التأليف" نفسها.

٣. الشخصية تتدخل في عملية التأليف:

لا يكتفي الراوي بإدارة القصة ومخاطبة القارئ، بل إن سيطرته النقدية تصل إلى ذروتها عندما يتجاوز دوره كشخصية ليخاطب المؤلف مباشرة.

"إذا كتبت يوما حياتي في كتاب يا ربيع أرجو أن تبدأ قصتي بهذه الجملة: قوصوني على خط التماس الذي يقطع بيروت نصفين سنة ١٩٧٦، وأبي حملي وأخذني إلى بيته"^١

هذا المثال هو من أقوى نقاط تداخل الوظائف؛ فالشخصية تمارس فعلا نقديا (مخاطبة المؤلف)، لتفرض رؤيتها الأنطولوجية (تحديد هويته بالصدمة)، والتي هي نتاج صدمة تاريخية (الرصاص على خط التماس). إن جوهر الاستراتيجية الميتاقصية يكمن في الخطاب المباشر من الشخصية إلى كاتبها: "إذا كتبت حياتي يوما في كتاب، يا ربيع، أرجو أن تبدأ قصتي بهذه الجملة..."^٢، وهذا كسر الحاجز بين الراوي والمؤلف. إنه ليس مجرد تدخل المؤلف في القصة؛ بل هو تدخل شخصية من القصة في واقع المؤلف. وهنا تختطف شخصية مارون السرد لتعليم مؤلفه ربيع جابر كيفية كتابة حياته، مؤكدا سلطته على قصته. يصر الراوي على أن قصته يجب ألا تبدأ بميلاده، بل بلحظة الصدمة: "قوصوني على خط التماس الذي يقطع

١. المرجع نفسه، ص. ٣١، ٣٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣١.

بيروت نصفين سنة ١٩٧٦^١. هذه حجة قوية حول كيفية تشكيل الهوية الشخصية وروايات الحياة عن طريق الصدمة. هذا يعكس كيف أن الشخصيات، أو الأشخاص الحقيقيين، يريدون أحيانا أن يسيطروا على طريقة رواية قصتهم، وأن تكون قصتهم نابعة من تجربتهم هم. كما يظهر هذا المقطع نوعا من الصراع بين المؤلف والشخصية، حول من له الحق في تحديد شكل السرد وطريقة التمثيل. في هذا المقطع يوجه الراوي الكاتب حول كيفية بناء نص سيرته ويجعل من فعل التأليف وترتيب الأحداث موضوعا للنص. هذا الوعي الذاتي بعملية الكتابة وكسر الإيهام السرد يضع النص ضمن الميتاقص.

إن هذا الكشف الواعي عن صناعة النص (الوظيفة النقدية) ليس مجرد ممارسة أسلوبية، بل هو يمهّد الطريق مباشرة للوظيفة الأعمق والأكثر إيلاّما: الوظيفة الأنطولوجية، التي لا تشكك في السرد فحسب، بل في حقيقة الذاكرة والذات والواقع

*. الوظيفة الأنطولوجية

تركز هذه الوظيفة على كسر الحدود بين الواقع والخيال، وزعزعة يقين القارئ، والتشكيك في طبيعة الحقيقة والذاكرة والهوية

يوصلها الراوي من خلال الأداة الأهم: الاعتراف المتكرر والصريح بعدم موثوقية الذاكرة، التي هي مصدر السرد بأكمله.

١. الاعتراف الصريح بعدم موثوقية الذاكرة:

يبدأ هذا الاعتراف بشك الراوي المستمر في أقدمية ذكرياته وقدرته على ترتيبها، وهو ما يربطه بوعي نقدي بعملية السرد:

١. المرجع نفسه، ص. ٣٢.

"الذكرى بعيدة وأحيانا يخيّل إلي أن هذه هي أقدم ذكرياتي، وليست تلك الذكرى الأخرى. أبي يحرق أشياء. لا أعرف. لعل هذا غير مهم في النهاية (حاولت كثيرا - ستعرف أن هذا مهم في حياتي - حاولت كثيرا أن أحدد هذه الذكريات الأولى وأن أرتبها منظمة، لعلني أفهم، لعلني أصل إلى البداية ... لكن هذا صعب، شديد الصعوبة. ثم إن الذكريات تخدع ...) ذكرى واحدة بعد ثم أكمل: أبي يحملني على كتفيه ويخوض نهرا... أظن هذا نهر إبراهيم، أظن أننا كنا نقضي النهار هناك..."^١

في هذا المقطع، تتشابك الوظيفة النقدية والأنطولوجية؛ فالراوي يعترف صراحة بأزمته الأنطولوجية ('الذكريات تخدع')، ولكنه يفعل ذلك من خلال آلية نقدية واعية تتمثل في مخاطبة القارئ ('ستعرف') والتعليق على 'عملية السرد' ('حاولت... أن أرتبها'). يعترف الراوي مباشرة كمؤلف إلى القارئ، "حاولت كثيرا- ستعرف أن هذا مهم في حياتي..."، يكشف أن هذا السرد من نتائج محاولته، ويذكر الراوي صراحة منهجه في "أن أحدد..... وأن أرتبها منظمة" وهدفه في "لعلني أفهم، لعلني أصل إلى البداية". ويتبع ذلك الاعتراف بالفشل بـ "هذا صعب" وبيان الشك العميق بـ "الذكريات تخدع". هذا من تعليقه المباشر على عملية السرد، باعتباره بجهده في بناء القصة، مفكرا في كيفية كتابتها وسردها. يكشف الراوي وعيا بأن عملية السرد مهمة جدا، وهو يخرج من القصة ويتحدث عن فعل القص نفسه، وهو أيضا واع بأنه هو من يروي القصة وهناك من يقرأها ويسمعها. هذا واضح في كلمة "ستعرف" بكسر الحجاز بين الراوي والقارئ. يظهر التشكيك في مصداقية الذاكرة في عبارة "ثم إن الذكريات تخدع..." يلقي بها الراوي الشك في ذهن القارئ حول ما يقوله. وهذا يجعل القارئ شريكا في التساؤل عن حقيقة هذا العالم الروائي. والكلمات مثل "يخيّل إلي" و "أظن" تجعل الراوي راويا لا يمكن أن يثق به القارئ تماما.

١. المرجع نفسه، ص. ١٣، ١٤.

يتحول هذا الشك في الذاكرة من مجرد "تردد" إلى "منهج" واضح في السرد:

"... وأنا رأيته فوق، بين العصافير المنفوخة الريش، كأنه يبتسم. هل كان يبتسم؟ قلت لك إن الذاكرة تغش الإنسان"^١

هذا المقطع يعتبر درسا مهما في الشك، خاصة في ما يتعلق بالذاكرة. الراوي لا يقدم ذكرياته كحقائق ثابتة، بل كأفكار قابلة للتأويل والتساؤل. يبدأ الراوي بالوصف بطريقة غير مؤكدة: "... كأنه يبتسم. هل كان يبتسم؟"، وهذا يعني أنه لا يجزم بما رآه، بل يقدم تفسيراً ذاتياً لصورة في ذاكرته، ويدعو القارئ ليشهد لحظة الشك معه، ويُظهر أن التفسير نفسه قابل للخطأ. وبدلاً من إعطاء جواب نهائي، يقدم الراوي قاعدة عامة: "قلت لك إن الذاكرة تغش الإنسان". أي أنه لا يقدم الحقيقة حول ذلك الحدث بالذات، بل يقدم مبدأً أوسع يشمل الرواية كلها. حين يقول "قلت لك..."، يربط هذا المقطع بكلامه السابق، وكأن الرواية كلها سلسلة مترابطة من الحجج والتجارب التي بنيت على الذاكرة غير الموثوقة. بهذا، لا يمكن للقارئ الوثوق تماماً في ما يرويهِ عن الماضي، لكن يمكن الوثوق في صدقه حول كونه غير متأكد. الراوي هنا صادق بشأن محدوديته، ويأخذ دور المعلم أو المرشد الذي يعترف بأخطائه. الجملة الأخيرة التي يقولها الراوي ليست مجرد تعليق على هذه الذكرى، بل كأنها مفتاح لفهم الرواية كلها: عليك كقارئ أن تدرك أن كل ما يروي قد يكون غير دقيق، لكن في هذه اللايقينية تكمن الصدق والعمق.

يستخدم الراوي هذا "الشك المنهجي" ليخاطب القارئ مباشرة، طالباً منه المشاركة في التساؤل:

"كانت المرة الأولى التي أفكر فيها أنه يحبني. هل تصدق؟ سنوات وأنا أقول هذا أخي الكبير وبالتأكيد يحبني كما أحبه. سنوات أقول هذا وأنا غير متأكد أذكر الصبي يزعم

١. المرجع نفسه، ص. ٩٧

ويقول "سني". هذه ذكرى حقيقية؟ أعرف أن هذا كله حدث، ومع هذا. بعد كل هذا الوقت، بعد كل ما اكتشفته وعرفته. أرتاب أحيانا في ذكرياتي"^١

في هذا المقطع، يخاطب الراوي القارئ بشكل مباشر بكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، يقول له: "هل تصدق ذلك؟" بعد أن يروي لحظة شخصية مهمة في حياته. هذا السؤال لا ينتهي للحدث نفسه، بل يأتي من لحظة السرد الحالية، وكأن الراوي يشارك القارئ مشاعره وتساؤلاته في الحاضر. بهذا الأسلوب، لا يصبح القارئ مجرد مستمع للقصة، بل يعامل كصديق قريب يطلب منه الراوي أن يشارك في التفكير والتأمل، وأن يشعر بالدهشة مع الراوي نفسه. وهكذا تتكون علاقة قريبة وخاصة بين الراوي والقارئ. ثم يعترف الراوي بأنه رغم معرفته أن الأحداث قد حصلت فعلا، إلا أنه يشك أحيانا في ذكرياته قائلا: "أرتاب أحيانا في ذكرياتي". هذا يجعل القارئ يرى أن الذاكرة ليست دائما دقيقة، وأن الراوي لا يدعي امتلاك الحقيقة الكاملة، بل يظهر صدقه من خلال إظهار تردده وشكه. هذا المقطع يوضح الفرق بين المعرفة والذاكرة. وهنا تظهر الذاكرة كشيء غير ثابت، بل قد تكون أحيانا خيالية أو غير دقيقة. لهذا السبب، يمكن القارئ أن يثق بهذا الراوي، ليس لأنه يعرف كل شيء، بل لأنه صادق في أمور ما لا يعرفها أيضا.

يصل هذا الاعتراف بـ "عدم الموثوقية" إلى ذروته عندما يصحح الراوي "أخطاء" سابقة في سرده: "والصوت! الهدير المرعب! هل قلت لك إنني كنت أخاف من الخطف فقط، من المجهول؟ هل قلت إن القصف لا يخيف وهدير الطائرات لا يخيف؟ هذا غير صحيح. الآن عندما أنظر إلى ابنتها (هل قلت لك اسمها؟ اسمها ناتالي) أفكر أنني أنظر من جديد إلى ليليان..."^٢

١. المرجع نفسه، ص. ٤٥، ٤٦

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٤

في هذا المقطع، يعترف الراوي بأنه لم يكن صادقاً تماماً في كلامه السابق، ويصحح نفسه قائلاً: "هل قلت إن القصف لا يخيف وهدير الطائرات لا يخيف؟ هذا غير صحيح"^١. هذا يعني أن الراوي يشير بوضوح إلى أنه قد كذب أو أخطأ من قبل. هذا يجعل القارئ يدرك أن الراوي غير موثوق تماماً، لأنه يعترف بنفسه أنه قال شيئاً غير دقيق. وبهذا، يبدأ القارئ في الشك في كل ما قاله الراوي سابقاً، ويصبح السرد نفسه غير مستقر. كما أن الراوي يوضح أنه لا يروي القصة بشكل جاهز، بل هو يعدل أقواله ويعيد التفكير فيها أثناء الحديث، وكأن القارئ يشاهد كيفية بناء القصة لحظة بلحظة. ويظهر هذا الوعي الذاتي مرة أخرى عندما يتوقف الراوي سائلاً: "هل قلت لك اسمها؟ اسمها ناتالي". وهنا يتجلى تصرف الراوي كمسؤول عن إعطاء القارئ المعلومات الصحيحة، ويتحقق من دقتها. يوضح هذا المقطع أن السرد ليس مجرد نقل أحداث، بل هو عملية مستمرة من المراجعة والتفكير. الحقيقة في القصة لا تُروى دفعة واحدة، بل يتم الوصول إليها تدريجياً من خلال تذكر الأحداث وإعادة تقييمها.

لا يقتصر هذا الشك على الأحداث الخارجية، بل يمتد إلى أفعال الراوي الداخلية ودوافعه:

"أنا فتحت في وقلت شيئاً. لا أدري ماذا قلت. لعلني قلت إن نجوى تتعب وعلينا أن.... لا يهم ماذا قلت. لا أظن أن كلماتي كانت السبب في ما حدث. هذا ما حدث: استدارت ليليان صوبي وأمرتني أن أخرس وألا أتدخل. هل أخبرتك عن الوجه الذي يبذل ملامحه ويتحول في رمشة عين من وجه ملاك (لأن ليليان أخذت عن أمي جمالها) إلى وجه شيطان؟ كلماتي لم تكن السبب"^٢

في هذا المقطع، يعترف الراوي بأنه لا يتذكر ما قاله بالضبط في لحظة مهمة: "فتحت في وقلت شيئاً. لا أدري ماذا قلت... لا يهم ما قلت"^٣. ثم يؤكد أن كلماته لم تكن سبباً في ما

١. المرجع نفسه، ص. ٤٤

٢. المرجع نفسه، ص. ٩٤

٣. المرجع نفسه، ص. ٩٤

حدث بعد ذلك. هذا ليس مجرد نسيان عادي، بل هو أسلوب سردي معقد. الراوي هنا لا يقدم نفسه فقط كراو غير موثوق، بل أيضا كشخصية غير مهمة في الأحداث، وكأنه يريد أن يقول: "أنا لم أكن السبب، ما حدث كان خارج إرادتي" أو نحو ذلك، هذا النوع من عدم الموثوقية لا يقصد به خداع القارئ، بل يبدو وكأنه نوع من التبرير أو خداع النفس، يحاول فيه الراوي إقناع نفسه والقارئ بأنه غير مسؤول عما حدث. عندما يقول الراوي: "هذا ما حدث: استدارت ليليان... وأمرتني بالصمت"، يصف الفعل كأنه حدث مفاجئ ومستقل تماما عن كلامه، ويظهر ليليان كمن يملك السيطرة الكاملة. كما أن الراوي لا يركز فقط على الجدل مع ليليان، بل أيضا على صعوبة فهمه لما حدث، وكأن محاولته لتفسير الموقف بعد سنوات هي القصة الحقيقية. هو الآن لا يروي فقط، بل يراجع، ويعيد التفكير، ويحرص على كيفية تقديم القصة للقارئ. وحين يقول: "هل أخبرتك عن الوجه الذي يبذل ملامحه ويتحول...؟"، يكون واعيا تماما بأنه يخاطب قارئاً يتتبع السرد، ويظهر إحساسه بالمسؤولية في بناء قصة مفهومة ومنظمة. عندما يكرر: "كلماتي لم تكن السبب"، كأنه يعلق من موقع المخرج، محاولاً توجيه القارئ لفهم المشهد بطريقة معينة، تقلل من مسؤوليته.

تصبح "الذاكرة الضبابية" نفسها هي الموضوع الأساسي، حيث يعترف الراوي بفراغه العاطفي: "قلت لك إن الحياة بعد موت أمي كانت تشبه المشي في الضباب؛ هل قلت هذا؟ عندما أتذكر عرس ماري مثلاً أتذكر ضباباً كثيراً..... ماذا كنت أشعر إذا؟ لم أكن أشعر شيئاً. ماذا شعرت على رصيف جونه بينما المركب الطويل يتحرك والبالونات الملونة ترتفع إلى السماء من يُطلق هذه البالونات الآن؟... ماذا شعرت عندما سألتني ليليان، بعد أن بقينا وحدنا أنا وهي مع أبي في البيت، ماذا شعرت عندما سألتني هل عندي صاحبة في المدرسة؟"^١

١. المرجع نفسه، ص. ٩٨.

في هذا المقطع، يبدأ قول الراوي بمخاطبة القارئ والسؤال إليه، وهو لا يروي ما شعر به، بل يركز على عدم الشعور. عندما يسأل: "ماذا كنت أشعر إذا؟ لم أكن أشعر شيئاً"، فهو لا يحاول استرجاع إحساس ضائع، بل يوضح أنه لم يشعر بشيء أصلاً. ثم يكرر هذا النوع من الأسئلة: "ماذا شعرت على رصيف جونييه؟ ماذا شعرت عندما سألتني ليليان؟"^١، وهي لا تعبر عن بحث حقيقي عن الإجابة، بل تظهر فراغه الداخلي. الراوي يبحث في ذاكرته عن مشاعر، لكنه لا يجد سوى صمت وفراغ، وهذا يُعتبر خروجاً عن السرد التقليدي الذي يعتمد عادة على العواطف والانفعالات. من أقوى أداة ميتاقصية المقطع هو عندما يقفز الراوي من زمن الذاكرة إلى الحاضر بسؤال مفاجئ: "من يطلق هذه البالونات الآن؟" هذا السؤال، الذي يأتي وسط مشهد من الماضي، يظهر أن عقل الراوي لا يستطيع أن يظل ثابتاً في لحظة واحدة. هو غير مستقر زمنياً وعاطفياً. كما يبدأ المقطع بسؤال آخر مألوف من الراوي: "قلت لك إن الحياة بعد موت أمي كانت تشبه المشي في الضباب؛ هل قلت هذا؟"، وهذا يعكس تردده وتشكيكه في أقواله السابقة. إنه يعترف أن حتى كلماته عن مشاعره غير مؤكدة، وأن السرد نفسه ليس ثابتاً بل متغير وغير موثوق. كل هذا يبرز أن القصة لا تروى من ذاكرة واضحة، بل من ذاكرة ضبابية ومضطربة، مليئة بالفراغ، والتشكيك، والافتقار إلى اليقين.

يعود الراوي ليتأمل بوعي نقدي في "عبثية" ذاكرته الانتقائية:

"كيف أتذكر إلى الآن ماذا كانت السندويشة؟ لماذا يحتفظ دماغي بذلك التفصيل ويتخلى عن كل التفاصيل الباقية؟ أنا لا أذكر مثلاً أي طرقات سلكت في ذلك النهار بينما أمشي شارداً من السيوفي إلى برج حمود. لا أذكر إطلاقاً. هل أخذت طريق الكرم؟ هل أخذت طريق الطواحين؟ في أي طرقات ذهبت إلى برج حمود؟ لا أذكر"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ٩٨.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٠.

هذا المقطع يمثل عبثية الذاكرة، يصورها الراوي كمحرر سردي. يبدأ بقوله " كيف أتذكر إلى الآن ماذا كانت السندويشة؟ لماذا تحفظ دماغى...."¹، هذه الأسئلة ليست مجرد تعبير عن حيرة الراوي، بل هي تعليق على طبيعة السرد، وهو يعترف بأن الذاكرة انتقائية، وهذا يكشف أن القصة التي يرويها ليست نسخة دقيقة للواقع، بل هي بناء جزئي ومختار، مليء بالفجوات، وأن النص واع بهذا البناء. ثم يقول "لا أذكر.."، يوجد فيه تناقض، والذاكرة تحتفظ بأمور غير مهمة وتهمل ما هو مهم. ويقول الراوي "لا أذكر إطلاقاً"، يسرد ما لا يتذكره، أي يحول النص سرداً عن الغياب. وهو يكرر كلمة 'لا أذكر'، وهذا التكرار يكشف ضعف السرد. والأسئلة "هل أخذت طريق الكرم؟ هل أخذت طريق الطواحين؟ في أي طرقات ذهبت إلى برج حمود؟"² هي محاولة إعادة الماضي يجعل القارئ مشاركاً في عملية السرد. وهنا تصبح الأسئلة تساؤلاً عن بنية سردية حيث يصبح النسيان هو الحدث، والفراغ هو المادة.

يحلل الراوي هذا "النسيان" بشكل أعمق، مبرراً إياه بالصدمة التي تمنعه من التذكر:

"قال هذه الكلمات؟ قال شيئاً يشبهها؟ قلت لك عقل الإنسان غريب. من الأشياء التي أجد دائماً صعوبة في تذكرها: ترتيب الكلمات الصور أتذكرها. لماذا لا أتذكرها؟ كل ما تراه في حياتك، كل شيء تراه، لماذا تنساه؟ أنت تراه، هو انطبع في ذهنك، لا؟ وبما أنه انطبع في ذهنك فهو موجود. موجود في رأسك، لا؟ موجود في ذاكرتك، لا؟ وإذا بحثت عنه مفروض أن تعثر عليه. قلت لك إنني لا أذكر الطرقات التي سلكتها في ذلك اليوم من السيوفى إلى برج حمود. لكن إذا حاولت، إذا حاولت جاهداً، ألا أقدر أن أتذكر؟ ربما لا أقدر. هذه مسألة أصعب من تذكر صورة واحدة كنت أنظر ولا أرى أمام

¹ . المرجع نفسه، ص. ٧٠.

² . المرجع نفسه، ص. ٧٠.

قدمي شيئاً. لهذا نسيت الطرقات. لهذا وجدت نفسي فجأة في مكان غريب أسمع لغة غريبة. لم أكن أرى ما أراه. ولهذا نسيت"^١

في بداية المقطع يشك الراوي في دقة ما يرويهِ "قال هذه الكلمات؟ قال شيئاً يشبهها؟"، وهو لا يثق به كناقيل للقصة، ثم ينتقل إلى أن يشرح قائلاً: "أجد دائماً صعوبة في تذكرها: ترتيب الكلمات الصور أتذكرها"، هذا هو تعليقهُ على طبيعة السرد، ثم يوجه إلى تجربة القارئ بكسر الحاجز بينهما "كل ما تراه في حياتك، كل شيء تراه، لماذا تنساه؟ أنت تراه، هو انطبع في ذهنك، لا؟..."^٢، ولكنه فوراً يعترف بفشلهِ وعدم قدرته على أن يسترجع الذكريات رغم أنه يحاول للتذكر والبحث عنها وإعادة بناء السرد بها، ولكن يظهر أن الذاكرة معطلة وغير كاملة. ويربط الراوي ضعف ذاكرته بالصدمة قائلاً: "كنت أنظر ولا أرى أمام قدمي شيئاً. لهذا نسيت الطرقات. لهذا وجدت نفسي فجأة في مكان غريب أسمع لغة غريبة. لم أكن أرى ما أراه. ولهذا نسيت"^٣، يفسر النسيان كنتيجة للصدمة، لكنه في الوقت نفسه يعترف بأن السرد مبني على هذا النسيان، مما يجعل النص قصة عن النسيان أكثر من كونه قصة عن الحدث.

لا يكتفي الراوي بالصدمة كتفسير، بل يقدم أيضاً "المرض" كسبب يجعل ذكرياته غير موثوقة (هلوسات):

"قلت لك مرضت مرة بالحصبة ومرة بالجذري. عندما تمرض ترتفع حرارتك وبسبب الحرارة المفرطة يسيل المخ والذهن يتخيل أشياء في المرض نرى رؤى ونعرف تخيلات لا نعرفها عادة. أنا عندي هذه الذكرى من مرضي..."^٤

١. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

٣. المرجع نفسه، ص. ٧٢.

٤. المرجع نفسه، ص. ٥٦.

يقوم الراوي في هذا المقطع بربط المرض الجسدي بالخيال العقلي. وهو يقول للقارئ مباشرة كحوار بكسر الحاجز بينهما: "قلت لك..." ثم يقدم رأيه عن مرضه مع مشاركة تجربة القارئ قائلا: "عندما تمرض... الذهن يتخيل أشياء... في المرض نرى رؤى...". هذه هي إشارة للقارئ حول كيفية قراءة القصة. وقوله "... نرى رؤى ونعرف تخيلات لا نعرفها عادة. أنا عندي هذه الذكرى من مرضي"^١ يخبر القارئ أن القصة التي سيرويها الراوي قد لا يكون حقيقيا، وقد يكون هلوسات المرض. هنا يعترف الراوي بعدم الموثوقية بوعي كامل، ويبرره بعلامات المرض.

وبالإضافة إلى "المرض"، يقدم الراوي سببا آخر لعدم موثوقية الذاكرة، وهو تقديم احتمالات متعددة للحدث نفسه بدلا من حقيقة واحدة:

"اجتمعا في مكان ما، اجتمعا في كازينو سري أو في بيت دعارة على خط التماس (كل مرة يتغير تفصيل في القصة) ولعبا عليها روليت. روليت أو بوكر أو ليخا أو سبعة ونصف (كل مرة يتغير تفصيل). كان صديقه يركض في خراج سوق الغرب وداس لغما. هو داس اللغم أم الذي يركض جنبه؟ شخص ما داس لغما وصديق إيليا طار في الفضاء..."^٢

يرفض الراوي في هذا المقطع السرد الخطي الثابت؛ إذ يذكر الراوي الاحتمالات المتعددة قائلا: "في كازينو سري أو في بيت دعارة ... روليت أو بوكر أو ليخا أو سبعة ونصف ..."^٣، كأنها جميعا صحيحة أو، على العكس، كلها مختلقة، كتجربة متغيرة وذاكرة غير موثوقة، ويمنع القارئ من أن يدرك أنها حقيقة، ويشير إلى أن القصة ليست حقيقة ثابتة، بل مجموعة احتمالات متغيرة بدلا من سجل للوقائع. ويكرر قوله مرتين "(كل مرة يتغير تفصيل في القصة)"، يوضح أن ما يقرأه القارئ ليس قصة ثابتة بل بناء متغير في كل مرة يروى. ثم يعرض احتمالين في قوله "هو داس اللغم أم الذي يركض جنبه؟ شخص ما داس لغما..."، هنا التردد يظهر أن الراوي ليس

١. المرجع نفسه، ص. ٥٦.

٢. المرجع نفسه، ص. ٦٨.

٣. المرجع نفسه، ص. ٦٨.

عليما بل هو في شك فيما يروي، وتصبح الهوية غير مهمة لتظهر أن القصة قد تكون صحيحة من الناحية الشعورية رغم أن التفاصيل والمعلومات غير مؤكدة.

إن هذا الشك العميق في الذاكرة (مصدر القصة) يقود حتما إلى النتيجة الأنطولوجية الأشد خطورة: الشك في الذات نفسها. فإذا كانت الذاكرة غير موثوقة، تصبح الهوية المبنية عليها مفككة وغير مستقرة.

٢. تفكك الهوية والذات:

إن النتيجة الحتمية لهذا الشك في الذاكرة هي "انقسام" الذات، وهو ما يعترف به الراوي صراحة:

"كم مضى على حرب السنتين^١؟ ٣٢ سنة، ٣٣ سنة؟ الآن وأنا أحكي أشعر أنني أكثر من شخص واحد: هناك شخص في داخلي يريد أن يحكي ويحكي ويحكي. هناك شخص آخر يريدني أن أسكت، أن أسكت أبديا وألا أفتح فمي مرة أخرى^٢"

هذا من الالتفات الصريح لذات الراوي، والذي يحدث بشكل مباشر بسبب فعل السرد: "الآن وأنا أحكي أشعر أنني أكثر من شخص واحد". إن فعل السرد ليس نشاطا محايدا؛ إنه قوة قوية بما يكفي لتقسيم الذات. "هناك شخص في داخلي يريد أن يحكي ويحكي ويحكي". وهذا يجسد الدافع السردى و"هناك شخص آخر يريدني أن أسكت، أن أسكت أبديا..". وهذا يجسد الدافع المضاد، والحاجة العميقة لقمع ذكرى مؤلمة حيث لا يمكن التعبير عنها. إن "الشخصين" الداخليين للراوي يمثلان تجسيدا مباشرا لهذا الصراع المؤلم الأساسي. القصة التي يجب أن تروى هي أيضا القصة التي لا يمكن قولها. النص لا يروي قصة فحسب؛ إنه يظهر الصعوبة النفسية الهائلة لتلك الرواية. يتبين أن البنية الأساسية لهذه الرواية هي الصراع الداخلي في وعي

١. المرحلة الأولى للحرب الأهلية اللبنانية بدأت سنة ١٩٧٥

٢. ربيع جابر، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ٢٨.

الراوي. ويظهر "الأنا" كموقع للخطابات المتضاربة والمتحاربة. القصة التي يقرأها القارئ ليست مذكرات هادئة وتأملية، بل هي نتاج معركة داخلية مستمرة. إن شكلها، وتردداتها، ووجودها، كلها توجد من خلال أي من "الشخصين" الداخليين هو الفائز في أي لحظة معينة. وهذا يجعل القارئ يدرك أنه لا يتلقى قصة فحسب، بل يشهد عملية نفسية قاسية ومؤلمة. ويصبح فعل القراءة مشاهدة هذا الصراع الداخلي. ولذا، هذا النص لا يكتفي بسرد الأحداث، بل يجعل من أزمة الحكي نفسها موضوعاً رئيسياً، ويكشف عن الصراع النفسي المرتبط بفعل السرد.

يعود الراوي ليؤكد هذا "الانقسام" للقارئ، شارحاً كيف يعيش كشخصين في وقت واحد:

"ألم أقل لك إنني انقسمت إلى اثنين، ألم أقل لك إنني تحولت إلى مخلوقين في جسم واحد؟ وأنا أدرس للامتحانات كنت اثنين (واحد يدرس وآخر يحاول أن يتذكر حياة ضاعت منه وهم يقوِّصون على سيارة بيضاء)"^١

الراوي يتحدث مباشرة إلى القارئ. عندما يقول "ألم أقل لك"، هو تكسير للحاجز بينهما، ويجعل القارئ يتذكر أنه يقرأ قصة يرويها له أحدهم. أما فكرة انقسام الشخصية إلى جزء يعيش حياته وجزء آخر "يحاول أن يتذكر" الأحداث، وهو يوضح أن هويته أصبحت ممزقة بسبب ما تعرض له من صدمة في الماضي. وهذه الفكرة تلفت الانتباه إلى عملية بناء القصة وكتابتها.

يتحول هذا الانقسام من مجرد "وصف" إلى "خوف" وجودي حقيقي من الضياع بين هويتين: "الآن إذا سألتني ما الحقيقي وما المزور من ذكرياتي، أشعر بالخوف: أخاف ألا أميز، أخاف أن أضيع بين شخصين"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ١٢٤.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٠٠.

هذا المقطع مكتوب على شكل حوار متخيل بين الراوي والقارئ، وكأن بينهما علاقة شخصية. عندما يقول الراوي: "الآن إذا سألتني..."، فهو يضع القارئ في موقع من يطرح السؤال الكبير عن الحقيقة، وكأن القارئ هو من يبحث عن الإجابة النهائية. لكن بدلا من إعطاء إجابة واضحة، يعترف بالخوف. وهنا تظهر الفكرة الأساسية في الرواية أنه يتحدث إلى القارئ وكأن القصة نقاش شخصي بينهما، وليس مجرد سرد أحداث. الراوي يعترف بأن ذكرياته ليست دائما صادقة، وأنه قد يكون اختلق أجزاء أو غيرها، مما يجعله يشعر أن تاريخه غير مستقر. ثم يقول إنه يشعر بالخوف من "الضياع بين شخصين"، أي أنه لا يعرف من هو فعلا. هنا لا تكون "الذات" شيئا واضحا وثابتا، بل هي في حالة اضطراب، ممزقة بين ما حدث بالفعل وما يتذكره الآن. وهذا ليس مجرد تمرين أدبي أو أسلوب سردي، بل هو إحساس حقيقي بالخوف والضياع. الخوف الذي يعبر عنه الراوي هو في الحقيقة خوف من أن يفقد السيطرة على واقعه، أو أن يفقد شعوره بذاته. وهذا ما يعطي الرواية عمقا نفسيا حقيقيا: ليست مجرد قصة تروى، بل تأمل مؤلم في الهوية والذاكرة والصدق مع الذات.

يظهر هذا الصراع بين الهوية والذاكرة في محاولة الراوي التمسك بذكرياته كجزء من ذاته: "لا أستطيع أن أرتاب بهذه الذكريات لأنها جزء مني. هذا كله أنا. ولكن ... اسمع في الحرب في ذلك الزمن الأول، كان العالم غير مفهوم. لعل السبب سني، ليس الحرب، بل سنواتي القليلة: كنت صغيرا وكنت أخاف كثيرا. بلى، هذا أذكره، أذكره دائما، خوفي"^١

العبرة "لا أستطيع أن أرتاب بهذه الذكريات لأنها جزء مني" تعبير عن الهوية من الذاكرة أي أن السرد الشخصي هو الهوية ذاتها، ولذا هي خلط بين الذات والذاكرة والسرد. إن الأمر "اسمع" هو خرق مباشر للحاجز بين الراوي والقارئ، الراوي يطلب اهتمام القارئ ويضعه في مكانة الشخص الموثوق الذي سيشهد هذه العملية. والعبرة "لعل السبب سني، ليس الحرب..."

١. المرجع نفسه، ص. ١٥

هي لحظة حيث يقدم فيها الراوي إطارا جديدا لتجربته الماضية، أي الوعي بأن السرد يتحول بسبب العمر.

تصل أزمة الهوية هذه إلى ذروتها في الكشف الأكبر في الرواية، حيث تنهار "الأنا" تماما:

"كان ابن أربعة أعوام أو خمسة وكان آتيا من الموت ولم يمت. شفي فسماه أبي مارون.

- سماه على اسمك؟

- أنا مارون. أنا الصبي الذي خطفوه.

وأنا مارون. أنا الصبي الذي خطفوه. ألم أقل لك أنا لست أنا. ألم أقل لك إن حياتي غريبة وأنني عشت حياتي كلها أصارع ذاكرتي وذاكرتي تدور حولي وتخدعني مرتين. المنامات ردت إلي صورا. والذكريات (كأنك تتحرك ساعة المساء في غابة) حيرتني. ما تتذكره يقهرك، يضربك بالأرض مرات، يدوس عليك. يذهب ويختفي ولا يهتم بك. يتركك على الأرض وأنت لا تفهم ماذا تذكرت (من أين أتت هذه الذكرى الغامضة) ولا تفهم كيف تذكرت. تذكر مثلا ما قلته لك عن قعدة الطعام، ونحن نأكل الكشك الساخن حول الطاولة وأبي يناول الخبز إلى أخي الكبير ... تذكر؟ عندما دخلت الجامعة وسكنت في مبنى الداخلي، عندما صرت بعيدا عن البيت في الأشرفية، بدأت أرى منامات غير مفهومة. كنت من قبل أراها، أو أرى مثلها، لكن في تلك الفترة شعرت أن شيئا يتغير في ... كيف أصف هذا؟ أفضل أن أحكي بالترتيب. أفضل أن أرجع إلى البداية وأخبرك من البداية إلى الآن"^١

في هذا المقطع، يستخدم الراوي آلية نقدية (مخاطبة القارئ وتغيير استراتيجية السرد) ليقوم بأكبر كشف أنطولوجي في الرواية: وهو انهيار هويته. يدمج المقطع ببراعة الكشف

١. المرجع نفسه، ص. ٣٠، ٣١.

الرئيسي عن الحبكة مع التعليق المباشر على عملية سرد القصص. إن الكشف عن أن الراوي هو مارون، "الصبي الذي خطفوه"، يحل لغزا سرديا. وقد أعاد الراوي نفسه صياغة هذا الكشف بقوله: "ألم أقل لك أنا لست أنا. ألم أقل لك إن حياتي غريبة وأني عشت حياتي كلها أصارع ذاكرتي وذاكرتي تدور حولي وتخدعني مرتين..."^١. لا يسمح لتحول الحبكة بالوقوف كحدث درامي؛ يتم إعادة استخدامه كدليل على أن هويته غير مستقرة وروايته غير موثوقة. تعبر عبارة "أنا لست أنا" عن "الأنا" الذي يتكلم ليس كيانا موحدا ومستقرا، بل هو موقع للتناقض والصراع، وهو نتاج ماض مؤلم لا يستطيع السيطرة عليه أو فهمه كاملا. ويتبين أنها عبارة عن بناء سردي، وهو بناء مشوب بالعيب أيضا. يجسد المقطع الذاكرة كصراع عنيف وخبيث "يصارع" و"يخدع" و"يتغلب" و"يدوس" على الراوي. إن الماضي ليس أرشيفا سلبيًا يمكن الرجوع إليه؛ بل هو قوة فاعلة معادية تقاوم السرد. إن كفاح الراوي لا يقتصر على التذكر فحسب، بل على النجاة من عملية التذكر. ويختتم المقطع باتخاذ الراوي قرارا جديدا، وعقدا جديدا مع القارئ حول الشكل الذي يجب أن يروي القصة الآن: "كيف أصف هذا؟ أفضل أن أحكي بالترتيب. أفضل أن أرجع إلى البداية وأخبرك من البداية إلى الآن"^٢. هذا بيان ظاهر لنية المؤلف. بعد أن أظهر الراوي الفوضى والتجزئة في ذاكرته، يعلن الآن تحوله نحو أكثر أشكال السرد تقليدية: السرد الخطي الزمني^٣. إنه اختيار واعٍ لاستراتيجية السرد، والراوي يجعل القارئ شاهدا مباشرا على هذا الاختيار.

يتعزز هذا القلق الأنطولوجي عبر توظيف تقنية 'القصة داخل القصة' مرة أخرى، حين يورد الراوي قصة والد صديقه 'كريستينا'^٤. الرجل الذي سقط في الغابة السوداء وظن أنه مات ورأى النجوم، ثم عاد للحياة فاقدًا لاسمه وذاكرته. اهتمام الراوي المبالغ فيه بهذه القصة يكشف عن تماهيه التام معها؛ فهو يرى فيها انعكاسا لحالته 'كشخص مات وعاد'. هنا تتحول

١. المرجع نفسه، ص. ٣٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٣١.

٣. نوع من السرد حيث تقدم الأحداث بترتيب زمني متسلسل، من البداية إلى النهاية، مما يجعل القصة سهلة المتابعة.

٤. ربيع جابر، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ١١٣، ١١٥.

القصة المروية على لسان شخصية ثانوية (كريستينا) إلى دليل أنطولوجي يستخدمه الراوي ليثبت لنفسه وللقارئ أن فقدان الاسم والذاكرة هو نوع من 'الموت' الذي عاشه هو شخصيا، مما يجعله يشك في حقيقة وجوده الحالي.

يتجلى هذا "التفكك في الذات" بشكل عملي في عجز الراوي المستمر عن الفصل بين ما حدث بالفعل وما كان يمكن أن يحدث، مما يؤدي إلى الخلط المنهجي بين الذاكرة والخيال.

٣. الخلط بين الذاكرة والخيال (الحقيقة والاختلاق):

تتجسد أزمة الهوية هذه في عجز الراوي عن التمييز بين ما يتذكره وما يتخيله، كما في هذا المقطع المعقد:

"لن تصدق أي قرية بدائية هي! لن تصدق أن قرية كهذه مازالت موجودة في هذا العصر. ما زالوا يربون ديدان القز، هل تصدق؟ والملاعق في بيوتهم خشب، هل تصدق؟ هم يهربون ونحن نقوص. عادة لا يهربون. تلك الليلة هربوا. إيليا رأى ولدًا يختبئ وراء الخراف. خرج الولد وفي يده بارودة وقوص على إيليا. أنا سألت إيليا كيف فعل ذلك، كيف ترك الولد يُقوّصه. هل تعرف ماذا قال؟ تردد، لم يستطع أن يقوص على الولد. قلت كيف؟ كيف تفعل ذلك؟ ماذا كنت تفكر؟ هل تعرف ماذا قال لي؟ تعرف ماذا قال أخوك؟ قال: كنت أفكر في مارون». لا أعرف لماذا أخبرني ذلك الرجل تلك القصة. نظرت إلى وجهه فرأيت أنه ينظر إلى نقطة بعيدة: لعله ينظر إلى السفينة الراسية في خليج الدورة، لعله ينظر إلى الأضواء المتلامعة على البحر. وجهه المحايد لم يخبرني شيئا هل أتخيل هذا الآن؟ أتذكر أم أتخيل؟ وكيف أعرف الفارق بين الاثنين؟ الذاكرة خزان فظيع، بئر عميقة، طبقات على طبقات ماذا تطمر وماذا لا تطمر؟"^١

١. المرجع نفسه، ص. ٧٨

هذا المثال يوضح كيف تخدم الآليات النقدية (القصة داخل القصة، تحليل غاية السرد (الوظيفة الأنطولوجية (الشك في الذاكرة). يبدأ الراوي ببنية سردية نقدية، لينتهي باعتراف أنطولوجي صريح: 'أتذكر أم أتخيل؟'. هنا النص مبني على طبقات سردية- الراوي يخاطب قارئاً، ثم هذا الراوي يروي قصة أخبره بها رجل آخر، ثم هذا الرجل يروي قصة عن إيليا الذي يتردد في إطلاق النار. هذه البنية تجعل القارئ واعياً بأن ما يقرأه سلسلة سرد منقول. يستخدم الراوي تقنية القصة داخل القصة، يقول "لا أعرف لماذا أخبرني ذلك الرجل تلك القصة"، يقوم الراوي بتحليل عملية السرد متسائلاً عن غاية القصة. والراوي يشكك في نفسه وعملية سرده سائلاً: "هل أتخيل هذا الآن؟ أتذكر أم أتخيل؟ وكيف أعرف الفارق بين الاثنين؟"، بهذا يعترف الراوي بأنه قد يخترع ما يرويهِ، ولا يقدر على التمييز بين الحقيقة والخيال. هذا الاعتراف يهدم سلطة الراوي على السرد ويجعل القارئ شريكاً في عملية السرد. يستخدم الراوي استعارة "الذاكرة خزان فظيع، بئر عميقة، طبقات على طبقات..." كتعليق على طبيعة السرد، تصف الذاكرة والتاريخ والسرد. كفضاء فوضوي وانتقائي وغير موثوق، حيث تطمر بعض الحقائق وتظهر أخرى دون منطق واضح. هذا الوصف للذاكرة هو وصف للقصة نفسها التي يقرأها القارئ.

يصل هذا الخلط إلى مستوى مرضي، حيث يشك الراوي في أن "وسيط" الذاكرة نفسه (الصورة) قد يكون فاسداً:

"هل تأذى دماغي وأنا أنظر إلى الوجوه تبتسم للكاميرا وأحد الفتية يشير بيده إلى جثة امرأة شبه عارية في طريق بين البيوت. بقع الماء على الطريق (أم الصورة فاسدة)؟ هل

١. المرجع نفسه، ص. ٧٨.

عرضت دماغي للأذى وأنا أنظر إلى الصور تتوالى وأتذكر أبي - هذه ذكرياتي؟ ذكريات إيليا؟ - عائداً إلى البيت ورائحة الدخان والقتل تفوح من ثيابه؟^١

يشكك الراوي في هذا المقطع قائلاً: "هل تأذى دماغي (أم الصورة فاسدة)؟"، هنا الشك لا يقتصر على المحتوى بل يمتد إلى وسيط التعبير أو الصورة، وينقل الشك من 'ماذا أرى؟' إلى مستوى 'هل ما أراه حقيقي أم مجرد ضعف وسيلة التعبير؟'، إنه يفضح الطبيعة المصطنعة وغير الموثوقة لأدوات السرد نفسها. ثم يشكك الراوي في ملكيته للذاكرة التي يرويها قائلاً "هذه ذكرياتي؟ ذكريات إيليا؟"، هذا التساؤل يفكك سلطة الراوي ويهدم هوية صاحب الذاكرة، فلا يعرف القارئ من الذي يتكلم، أو من الذي يتذكر. وهنا، تصل الأزمة الأنطولوجية إلى ذروتها، حيث لا تعود الذاكرة مجرد "ذاكرة غير موثوقة"، بل "ذاكرة مسروقة"، وهي ترتبط مباشرة بصدمة أيديولوجية (ذكريات القتل) وبآلية نقدية (الشك في وسيط النقل: 'أم الصورة فاسدة؟). ويقول أيضاً "هل عرضت دماغي للأذى وأنا أنظر إلى الصور تتوالى وأتذكر أبي...؟"^٢، وهو يرى أن التذكر قد يكون مؤذياً للغاية. إنه يدل على عمق تأثير الصدمة في عملية السرد.

يعود الراوي ليشارك القارئ في هذا التساؤل الأنطولوجي، سائلاً إياه عن "حقيقة" الذاكرة الإنسانية بشكل عام:

"أسألني ما علاقة هذا كله بالقصة التي أرويها؟ أردت أن أقول لك شيئاً عن التذكر. الذكريات محيرة. أنا حين أتذكر أشياء قديمة هل أتذكر أشياء حقيقية؟ أنت، أنت هل تظن أن الذكريات حقيقية؟ تتذكر أشياء حدثت قديماً، لكنها الآن غير موجودة، صحيح؟ قل إنك تتذكر مثلاً غرفة في بيت أهلك.. غرفة طالما تمددت على كنبه فيها ناظراً من النافذة المفتوحة إلى قطعة من السماء في الخارج أو إلى شرفة بناية مواجهة أو إلى

١. المرجع نفسه، ص. ١٢١.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٢١.

شجرة. هذه الذكرى إلى أي حد هي حقيقية؟ ربما ذلك البيت لم يعد موجودا، ربما الشارع كله تغير. لا؟ البنايات لا تبقى الأشجار تيبس، وكل هذا ... لا؟ الذكريات محيرة الأشياء كانت من قبل موجودة لكن أين هي الآن؟ أنا أفكر كثيرا في هذه الأشياء. وأفكر: هل يستطيع الواحد أن يرجع إلى هناك؟^١

مرة أخرى، يستخدم الراوي آلية نقدية (كسر الحاجز بسؤال القارئ: 'اسألني') كمدخل لطرح تساؤل أنطولوجي جوهري حول طبيعة الذاكرة ('هل أتذكر أشياء حقيقية؟')، ويورط القارئ في هذا التساؤل ('أنت، أنت هل تظن...؟'). يبدأ المقطع بخطاب مباشر للقارئ "اسألني..... أردت أن أقول لك..."، يكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، ويدعو الراوي القارئ صراحة ليشترك في عملية التأويل. الراوي يشرح لماذا يروي بهذه الطريقة وعن انحراف من القصة. وهو يقول "أردت أن أقول لك شيئا عن التذكر. الذكريات محيرة". هذا إعلان واضح عن محتوى المقطع كتعليق على عملية التذكر نفسها. الراوي يشرك القارئ بقوله "أنت، أنت هل تظن أن الذكريات حقيقية؟...."، يتجاوز الراوي الحدود بين العالم السردي وعالم القارئ ويجعل من تجربة القارئ الشخصية دليلا على حجته، والراوي يشكك في حقيقة ذاكرته- التي يتبلور منها السرد- قائلا: "هل أتذكر أشياء حقيقية؟.... ربما ذلك البيت لم يعد موجودا، ربما الشارع كله تغير. لا؟.... لكن أين هي الآن؟"، يبدو أن الذكريات تشير إلى أشياء لم تعد موجودة في الواقع، حيث يقوم السرد بفحص طبيعة الحقيقة التي يبنى عليها، يدل على أن عملية السرد غير موثوقة وغير ثابتة. وأخيرا يسأل الراوي "هل يستطيع الواحد أن يرجع إلى هناك؟"، ليس مجرد حنين بل عن استحالة استعادة الماضي، وهو يبرر طبيعة السرد المفككة والمليئة باللايقين.

وأخيرا، يعترف الراوي بحدود معرفته، فهو قد يروي "الحقائق" الخارجية، لكنه يجهل "الحقيقة" الداخلية للشخصيات الأخرى:

١. المرجع نفسه، ص. ٣٧

"اسمع كيف عثر عليها: كان يسكن في الضبية، وعندما احترق المخيم أثناء حرب السنتين كان على الطريق راجعا إلى بيته، إلى زوجته وبناته..... تشبه أخواتها كأنها منهن. ولا أعرف هل تعرف أو لا تعرف: تعرف: تعرف أن أهلها ليسوا أهلها؟"^١

في هذا المقطع، يبدأ الراوي بطريقة تقليدية كأنه يملك السيطرة الكاملة على القصة، ويقول بثقة: "اسمع كيف عثر عليها..."، ثم يروي الأحداث بشكل واقعي وواضح. هنا يظهر الراوي كمن يعرف كل شيء عن الحكمة. لكن بعد ذلك، يتغير أسلوبه، وينتقل من السرد الخارجي إلى ملاحظات شخصية مثل: "تشبه أخواتها"، ثم يعترف بعجزه عن معرفة شيء مهم: "ولا أعرف هل تعرف أو لا تعرف: تعرف: تعرف أن أهلها ليسوا أهلها؟"^٢، هذا السؤال هو لحظة محورية، لأنه يكشف أن الراوي لا يعرف ما يدور في داخل الشخصية. بهذا، يعترف الراوي بحدود معرفته. فهو قد يروي الأحداث بدقة، لكنه لا يستطيع أن يفهم تماما مشاعر الآخرين. وبدلا من أن يعطي إجابة، ينهي كلامه بسؤال مفتوح، ويترك القارئ يتأمل ويشارك في محاولة الفهم. هذا الأسلوب يظهر أن السرد ليس مجرد حكاية مغلقة، بل هو بحث مستمر، ومحاولة لفهم ما قد لا يفهم كاملا. وبهذا يجعل القارئ شريكا في التفكير، لا مجرد متلق. فبدلا من أن يقدم الحقيقة، يدعو الراوي القارئ للتساؤل معه عن هوية الشخصية وما إذا كانت تعرف حقيقتها.

لا تحدث هذه الأزمة الأنطولوجية (تفكك الذات والذاكرة) في فراغ، بل هي النتيجة المباشرة للصدمة التاريخية والجماعية. وهنا تبرز الوظيفة الأيديولوجية، حيث تُستخدم تقنيات الميتاقص لتفكيك السرديات الرسمية للحرب الأهلية وتقديم صوت الضحية المهمش والمفكك.

١. المرجع نفسه، ص. ٨٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ٨٩.

*. الوظيفة الأيديولوجية

تستخدم هذه الوظيفة تقنيات الميتاقص لتفكيك الخطابات السائدة (كالتاريخ الرسمي) ولإعطاء صوت للمهمشين، عبر مساءلة "الحقيقة" التاريخية ودمجها بالذاتية.

١. دمج أحداث تاريخية حقيقية بالذاكرة الذاتية المشكوك فيها:

يتجلى هذا الدمج بوضوح عندما يضع الراوي الأحداث التاريخية الكبرى (مثل السبت الأسود) جنبا إلى جنب مع اعترافه الأنطولوجي بتشابك ذاكرته:

"أبي لم يقاتل كثيرا لكنه خطف وقتل عددا لا أعرفه من البشر. كانت هناك أيام يختفي فيها دفعة واحدة مئة شخص أو مئتان أو ٣٠٠ هنا، في بيروت. 'السبت الأسود' يوم واحد. هناك أيام أخرى كثيرة. قلت لك إنني قضيت فترة من حرب السنيتين مريضا أتقلب بين حياة وموت. وقلت لك إن ذكرياتي الأولى كلها مضطربة، متشابكة."^٢

في هذا المقطع، يربط الراوي بوضوح بين الحدث الأيديولوجي ('السبت الأسود') وبين أزمته الأنطولوجية ('ذكرياتي مضطربة')، مستخدما في ذلك آلية نقدية صريحة (مخاطبة القارئ). هذا المقطع يعلق على عملية السرد، ويظهر الشك حول صدق الذاكرة التي يتشكل منها السرد. عبارة "قلت لك" متكررة تكسر الحاجز بين الراوي والقارئ، الراوي يخاطب القارئ مباشرة، كأداة لكشف عدم موثوقيته، وأيضا يشير إلى أجزاء سابقة من سرده، وهذا يدل على أنه واع ببنية القصة التي يقوم ببنائها. وقول الراوي "وقلت لك إن ذكرياتي الأولى كلها مضطربة" يهدف إلى تأطير ما يرويه في الشك، ليجعل عدم الموثوقية هو الموضوع الأساسي للنص، فلا يمكنه أن يثق بالراوي تماما. النص يقدم حقائق تاريخية أو شبيهة بالتاريخ مثل السبت الأسود، اختفاء الأشخاص، وحرب السنيتين، يضعها الراوي عند ذاكرته المتشابكة. هذا من الميتاقص التاريخي.

١. السبت الأسود: هو مجزرة وقعت في بيروت يوم ٦ ديسمبر ١٩٧٥، خلال بدايات الحرب الأهلية اللبنانية، وأسفرت عن مقتل نحو ٣٠٠ شخص من المسلمين والدروز على يد ميليشيا الكتائب. وقد اعتُبرت هذه الحادثة تمهيدا لوقوع مجازر لاحقة، مثل معركة الفنادق، ومجزرة الكرنتينا، ومجزرة الدامور.

٢. ربيع جابر، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ٢٧.

ولكن الراوي يذهب إلى ما هو أبعد من مجرد ذكر التاريخ، فهو يربط هذا الحدث الأيديولوجي مباشرة بأزمته الأنطولوجية، مستخدماً آلية نقدية (مخاطبة القارئ). والنص يعترف بوجود الماضي كحدث مؤلم، لكنه يشكك في قدرة السرد والذاكرة على تمثيل هذا الماضي واضحاً.

لا يكتفي الراوي بدمج الأحداث التاريخية في سرده الذاتي المشكك، بل يذهب أبعد من ذلك ليظهر بوعي عجزه الصريح عن تسجيل هذا التاريخ بدقة.

٢. إظهار عجز الذاكرة الفردية عن تسجيل التاريخ بدقة:

"من أقدم ذكرياتي في بيت الأشرفية هذه الذكرى. لعلها من الأيام الأخيرة في حرب السنيتين، لست متأكداً متى. لكنها في تلك الفترة، هذا أعرفه بالتأكيد في الفترة الأخيرة من حرب السنيتين، ليس في ١٩٧٥، هذا ثابت لكن في الـ ٧٦، وليس في بداية الـ ٧٦ لأنني في بداية الـ ٧٦ كنت طريح الفراش، مريضاً، محموماً..."^١

هذا المقطع هو مثال نموذجي للميتاقص التاريخي (الأيديولوجي)، حيث لا يتم تقديم الحدث التاريخي ('حرب السنيتين') كحقيقة، بل كعملية أنطولوجية شاقة للتحقق من الذاكرة ('لعلها... لست متأكداً... هذا ثابت لكن...'). هذا المقطع يقوم بتحقيق الذاكرة التي هو موضوع أساسي للقصة بدلاً من مجرد نقل الأحداث. الراوي يتردد بين الشك واليقين، يبدأ بالشك "لعلها... لست متأكداً"، ثم يأتي اليقين في "هذا أعرفه بالتأكيد... هذا، ثابت"، ثم إلى التردد في قوله "ليس في ١٩٧٥، هذا ثابت لكن في الـ ٧٦، وليس في بداية الـ ٧٦". هذه الحركة بين اليقين والشك تدل على أن الذاكرة ليست سجلاً واضحاً. والراوي لا يقدم السرد فقط بل يقدم محاولة الوصول إلى حقيقة السرد، بهذا هو يكشف الجهد العقلي والتفكير وراء العبارة، يذكّر الراوي القارئ بأن ما يقرؤه ليس مجرد حكاية، بل نصاً مصنوعاً بعناية. هذا المقطع نموذج للميتاقص

١. المرجع نفسه، ص. ١٠.

التاريخي لأنه يذكّر بالحرب السنتين التي وقعت في بيروت، ويذكرها الراوي مع تاريخها من الفترات الأخيرة لها. والموضوع الأسامي في هذا المقطع هو ليس الذاكرة نفسها، بل عملية الراوي الواعية للتحقق من تنسيقها التاريخي.

يصل هذا "العجز" إلى اعتراف صريح، حين يعلن الراوي فشله في تحديد الحدث التاريخي الذي أدى إلى تدمير مكان في ذاكرته:

"أنطوان يعرف قصتي. "مكتبة فيوليت" التي ذكرتها احترقت في "حرب التحرير" أو "حرب الإلغاء"^٢، لا أذكر في أي من الحربين احترقت"^٣

هنا تتداخل الوظائف الثلاث: يبدأ الراوي بآلية نقدية ('التي ذكرتها')، ليعترف بفسل أنطولوجي ('لا أذكر')، وهذا الفسل يتعلق مباشرة بحدث تاريخي (أيديولوجي) ('حرب التحرير' أو 'حرب الإلغاء'). الراوي يشير بقوله "التي ذكرتها" إلى الوعي بجزء سابق من السرد. وهذا يذكّر القارئ بأنه لا يقرأ قصة فقط، بل يقرأ نصاً تم بناؤه وترتيبه من قبل راوٍ واعٍ بعملية السرد. وقوله "لا أذكر في أي من الحربين احترقت" يدل على عجز الراوي عن تحديد السياق التاريخي بدقة. هذا التشكك ليس في الذاكرة الشخصية فقط بل في الذاكرة التاريخية، مما يهدم سلطة الراوي كمؤرخ موثوق.

ونتيجة لهذا العجز في تسجيل التاريخ بدقة، يتحول دور الراوي نفسه؛ فهو لا يقدم نفسه كمؤرخ عليم، بل يُستخدم كشاهد غير موثوق، حيث يصبح فعل سرده (بكل ما فيه من وعي نقدي) هو الأداة لمساءلة التاريخ.

١. حرب التحرير كانت مواجهة عسكرية جرت بين عامي ١٩٨٩ و ١٩٩٠، وشكلت جزءاً من المرحلة الأخيرة في الحرب الأهلية اللبنانية.
٢. اندلعت في كانون الثاني ١٩٩٠، كانت صراعاً عسكرياً بين القوى المسيحية في أواخر الحرب الأهلية اللبنانية، جرى خلال فترة حرب التحرير، بين الجيش اللبناني بقيادة العماد ميشال عون، والقوات اللبنانية بقيادة سمير جعجع.
٣. ربيع جابر، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ٦٠.

وبناء على هذا التحليل، يتضح أن هناك نوعين من الميتاقص: فمن جهة، يسيطر الميتاقص الصريح عبر شكوى الراوي الدائمة من عجزه عن السرد، يجعل فعل الكتابة المتعثر موضوعا للنص. ومن جهة أخرى، يعمل الميتاقص الضمني عبر تشكيك الراوي في مصدر ذكرياته (هل هي واقع أم مشاهد سينمائية؟)، وهو أسلوب خفي يضرب مصداقية الواقع دون تدخل مباشر من المؤلف.

يُستنتج مما سبق أن ربيع جابر في "الاعترافات" لم يستخدم "الميتاقص" كوسيلة وحيدة لسرد تجربة الصدمة فقط. لقد تبين أن كشف صعوبات الكتابة هو في الحقيقة انعكاس مباشر لتفكك الذاكرة وضياح الهوية. وهذا التفكك الفردي ليس إلا نتيجة حتمية لانهايار التاريخ الرسمي للحرب. بذلك، يثبت الفصل أن "الاعترافات" رواية ميتاقصية بامتياز، لأن القصة الحقيقية فيها ليست الأحداث، بل هي عملية الاعتراف نفسها بكل ما فيها من تردد وشك وألم.



الفصل الثالث

توظيف الميتاقص في رواية "رالف رزق الله في المرأة"

تعتبر رواية "رالف رزق الله في المرأة" واحدة من أعمق أعمال ربيع جابر تطبيقاً لتقنيات الميتاقص. لا تكتفي هذه الرواية بسرد قصة، بل هي رحلة فلسفية معقدة يختلط فيها الواقع بالخيال، ولمؤلف بشخصيته، والنص بالقارئ. يحلل هذا الفصل كيف استخدم ربيع جابر الوظائف الميتاقصية (النقدية، والأنطولوجية، والأيديولوجية) التي نوقشت نظرياً، ليقدم نصاً لا يحكي قصة انتحار فحسب، بل يطرح سؤالاً جوهرياً حول "من الذي يكتب؟ وكيف تبني الرواية من نصوص أخرى ومن حياة مؤلفها الحقيقية.

خلاصة الرواية

هذه الرواية تتحدث عن قصة حقيقية ومؤلمة حدثت في بيروت. تدور القصة حول رجل اسمه "رالف رزق الله"، وهو أستاذ جامعي يدرس علم النفس. في صباح يوم السبت ٢٨ تشرين الأول عام ١٩٩٥، قرر رالف أن ينهي حياته بالقفز من أعلى "صخرة الروشة" المشهورة في لبنان. الرواية ليست مجرد قصة عن الموت، بل هي رحلة قام بها الكاتب (الراوي) ليفهم "لماذا فعل رالف ذلك؟ ومن هو هذا الرجل حقاً؟".

القصة والأحداث:

تبدأ القصة بعد موت رالف. الكاتب (الذي يمثل دور الراوي) يقرأ خبر الموت في الجريدة ويشعر بصدمة واهتمام غريب بهذا الرجل، رغم أنه لم يكن صديقه المقرب، بل كان يراه أحياناً فقط.

يقرر الكاتب أن يجمع حياة رالف من جديد، فيتخذ عدة خطوات:

- زيارة العائلة: يذهب لزيارة والدي رالف، وأخته، وزوجته.
- البحث في الصور: يجلس الكاتب وينظر طويلا إلى صور رالف القديمة (وهو طفل، وهو شاب في فرنسا، وهو أب). يحاول أن يقرأ ملامح وجهه ليعرف حقيقته.
- قراءة المقالات: يقرأ المقالات التي كان يكتبها رالف في الصحف، والتي كانت تتحدث عن الحزن، والموت، والبحث عن معنى للحياة.

الرمزية والمعنى (لماذا "في المرأة"؟):

عنوان الرواية مهم جدا. الكاتب يستخدم فكرة "المرأة" لعدة أسباب:

١. المرأة كعالم آخر: الرواية تشير كثيرا لقصة "أليس في بلاد العجائب". رالف كان يشعر أن العالم الحقيقي قاس، وربما الموت هو مثل الدخول في المرأة للذهاب إلى عالم آخر، مثلما فعلت "أليس".
٢. انعكاس الكاتب: بينما يبحث الكاتب عن رالف، يبدأ يشعر أنه يرى نفسه. الكاتب أيضا يعاني من صدام دائم ووحدة، فيشعر أن رالف هو انعكاس له في المرأة.

أسلوب الكتابة:

الكاتب ربيع جابر استخدم أسلوبا مميزا يخلط بين الحقيقة والخيال:

- الوثائق الحقيقية: وضع في الرواية أوراقا حقيقية، مثل "تقرير الطبيب الشرعي" الذي يصف الجثة، ونعي الوفاة في الجريدة. هذا يجعل القصة واقعية جدا.
- الخيال والأحلام: الكاتب يتخيل حوارات مع رالف الميت. يحلم به ويحدثه، ويسأله عن سبب انتحاره.

رواية "رالف رزق الله في المرأة" هي قصة حزينة وهادئة. هي محاولة لفهم النفس البشرية. رالف كان إنساناً ذكياً وناجحاً، لكنه كان يشعر بفراغ كبير وحزن عميق لم يستطع أحد علاجه.

تحليل الميتاقص في رواية "رالف رزق الله في المرأة"

ينتقل الفصل من مستوى 'ماذا قيل' إلى مستوى 'كيف قيل'. يهدف هذا القسم إلى تفكيك البنية السردية لرواية 'رالف رزق الله في المرأة'، للكشف عن الآليات التي وظّفها ربيع جابر لتحويل النص إلى مرآة تعكس ذاتها. سيبدأ التحليل بقراءة المؤشرات الخارجية أو ما يعرف بـ'عتبات النص'.

➤ الميتاقص في مستوى عتبات النص

- **العنوان:** "رالف رزق الله" هو شخصية حقيقية (أستاذ علم نفس في الجامعة اللبنانية انتحر فعلاً في التسعينيات)^١. استخدام اسمه الصريح كعنوان لرواية هو حركة ميتاقصية قوية تكسر الحدود بين "الواقع" و"الخيال". القارئ يسأل فوراً: هل هذه سيرة ذاتية أم رواية خيالية؟ وكلمة "في المرأة" تشير إلى الانعكاس. الرواية هي "مرآة" للواقع، أو الكاتب قد يرى نفسه في "مرآة" رالف المنتحر.
- **اللون الأدبي:** يضع جابر كلمة "رواية" على الغلاف، إنه يخبر القارئ أن ما سيقراه القارئ هو تخيل ولعبة فنية.
- **الاستهلال:** يقدم الكاتب استهلالاً بقوله؛

^١ . انظر: لبيب ناصيف، رالف رزق الله.. الرحيل الباكر الموجع، البناء (يومية سياسية قومية اجتماعية)، بيروت، ٢٠٢٠، <https://www.al->

binaa.com/archives/253783، (تاريخ الاسترجاع- ٢٠٢٤/٠٣/١٨)

"هذه الرواية من نسج الخيال. بعض الأسماء والأحداث الواردة فيها حقيقية، لكن الضرورة الفنية اقتضت صياغتها على نحو مختلف. وجميع الشخصيات في هذه الرواية هي أولاً وأخيراً صنيع مخيلة المؤلف، وإن تشابهت أحياناً مع شخصيات حقيقية"^١

يشير هذا المقطع إلى الطبيعة المصطنعة للسرد. والعبارة "بعض الأسماء والأحداث الواردة فيها حقيقية" هي اعتراف بالمرجعية الواقعية، هذا يجمع بين الخيال والتاريخ الحقيقي. والعبارة "لكن الضرورة الفنية اقتضت صياغتها..." هي إعلان عن التحويل الفني، هذا التلاعب الواعي يظهر شكاً في موثوقية التاريخ. هذا النص يعترف بوجود مؤلف صانع، ويعمل مثل عقد بين الكاتب والقارئ.

➤ الميتاقص داخل السرد

بعد تجاوز العتبات الخارجية، ينتقل الفصل إلى رصد اشتغال الميتاقص داخل نسيج الحكاية نفسها. ونظراً لتشابك التقنيات السردية في هذا العمل وتداخلها سيعتمد هذا التحليل على وظائف الميتاقص.

*. الوظيفة النقدية

في هذا القسم، لا يكتفي الراوي بسرد القصة، بل ينتقد طريقة كتابتها، ويعلق على فشله في التذكر، ويخاطب القارئ مباشرة.

١. الراوي ينتقد البدايات ويخاطب القارئ:

هنا يبدأ الراوي بالتشكيك في نقطة البداية، ويكسر الحاجز مع القارئ ليشاركه في حيرته بدلاً من إعطائه حقائق جاهزة.

^١. ربيع جابر، الف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٥.

في هذا الجزء، يتبين كيف تبدأ الرواية بانتقاد نفسها وتكشف للقارئ أنها مجرد قصة مكتوبة وليست حقيقة:

"هوى عن علو خمسة وأربعين متراً، وارتطم بالصخور، ثم طفا على وجه المياه. هكذا انتهى كل شيء. في صباح الاثنين ٣٠ تشرين الأول ١٩٩٥ قرأت نعيه في صحيفة «النهار». العمود الثاني من الأسماء في صفحة الوفيات..... اسمه مكتوب بحرف بارز: الدكتور رالف ابراهيم رزق الله.... ترى، كيف مات؟ حادث سيارة؟ ذبحة قلبية؟..... خرجت من مكتبة يافث كالتائه. الروشة؟ لا أفهم شيئاً. حادث غامض؟ الروشة؟ صخرة الروشة؟ رالف ينتحر؟ هكذا بدأ كل شيء"^١

في هذا المقطع يستخدم الراوي صحيفة النهار^٢ لربط الرواية بالواقع بقوله "في صباح الاثنين ٣٠ تشرين الأول ١٩٩٥ قرأت نعيه في صحيفة النهار"^٣، ويذكر القارئ أن هذا الحدث لا يعرفه إلا من خلال نص آخر. وهنا تخدم الوظيفة الأيديولوجية (استخدام وثيقة حقيقية هي "جريدة النهار" وتاريخ حقيقي) الوظيفة النقدية، حيث يصبح الواقع الموثق هو المادة الخام التي يبدأ منها بناء السرد. الراوي لا يروي قصة فقط، بل يجعل القارئ يفكر في كيفية رواية القصة وبنائها. يكشف التناقض بين العبارتين "هكذا انتهى كل شيء" و"هكذا بدأ كل شيء"، وهذا التناقض يدل على أن انتحار رالف لم يكن نهاية القصة، بل كان بدايتها، وأن موضوع الرواية الحقيقي هو عملية بناء السرد حول هذا الانتحار. والعبرة "قرأت نعيه" تكسر الإيهام بأن القارئ يقرأ قصة واقعية منفصلة عنه، وتضعه مباشرة داخل وعي الراوي الذي يكون مجرد قارئ للحدث في البداية. ورحلة الراوي تبدأ من هذه القراءة. والراوي يسأل "الروشة؟ لا أفهم شيئاً. حادث غامض؟ الروشة؟ صخرة الروشة؟ رالف ينتحر؟"^٤، يشكك في عملية السرد، وهذه الأسئلة تشرك القارئ في شكوك الراوي، يعرض عملية البحث عن إجابة، ويبرز أن القصة بناء

١. المرجع نفسه، ص. ٩، ١٠.

٢. صحيفة يومية سياسية لبنانية، أسسها جبران التويني، تعد من أعرق وأقدم الصحف في لبنان.

٣. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٩.

٤. المرجع نفسه.

يصنع عبر السرد والتأويل. ينشأ الميتاقص من هذه الفجوة بين ما هو مكتوب رسمياً وما لا يقال أو لا يفهم.

لا يتوقف هذا الوعي النقدي عند بنية السرد (البداية والنهاية) فحسب، بل يمتد ليشمل العلاقة المباشرة مع القارئ، كما يظهر في مخاطبته بضمير "أنت".

"مشيت في الجامعة. لم أقدر أن أفهم. تعيش ولا تنتبه. كأن الذين حولك هم من عالم آخر. وفجأة تكتشف أن الأمر ليس كذلك إطلاقاً. تكتشف ذلك بعد فوات الأوان. فالآن هو حقاً في عالم آخر. لكنه، ذات يوم، ذات مرة، ذات لحظة، كان موجوداً. وكان مثلك. وأنت لم تنتبه. تعرف جيداً أنه كان مثلك. فقط لأنه انتحر. وما الذي يجعلك متأكداً إلى هذا الحد؟ حادث غامض في محلة الروشة. ربما تعرض للسرقة هناك، ثم للقتل. لكن صخرة الروشة مشهورة بحوادث الانتحار. لكن..."^١

يستخدم الراوي الضمير "أنت" متكرراً، يخاطب القارئ مباشرة، يكسر الحاجز بينهما، يحول القارئ إلى مشارك ويجعله شريكاً في المسؤولية. الراوي لا يقدم حقيقة، بل يعرض عملية تفكيره الحائرة. يشكك الراوي في استنتاجاته الخاصة بقوله "وما الذي يجعلك متأكداً إلى هذا الحد؟"، ويعلن أن السرد الذي يبنيه قائم على صور غير مؤكدة. وتبرز فرضيات مثل سرقة، قتل، وانتحار كخيارات في السرد، وهو لا يخبر بها القصة بل كيفية تشكل القصة من هذه الاحتمالات. وبقوله "لكن...." يترك عملية السرد مفتوحة وغير كاملة، أو يخبر أنه لا يمكن أن يكمله. وبهذا النص يعترف الراوي بعجزه، ويدل على الوعي الذاتي.

ويشكك الراوي في مصداقية سرده الشخصي الذي بناه حتى الآن:

١. المرجع نفسه، ص. ١٢.

"في تلك اللحظة فقط انتهت لماذا أحسب أن رالف رمى نفسه عن صخرة الروشة؟ ولماذا لا يكون قد رمى نفسه عن ذلك الرصيف حيث الشبان الثلاثة؟ أو حتى من هنا!"^١

هذا المقطع يمثل لحظة وعي ذاتي للراوي، حيث ينتقد عملية سرده. وهو يشكك في السرد الذي بناه في عقله. وهو لا يفكر في السرد، بل يفكر في كيفية التفكير عن السرد. إنه ينتقل من مستوى السرد إلى تحليل عملية السرد نفسها. هنا يكشف الراوي أنه غير موثوق، بأنه أخذ معلومات غير مؤكدة وحولها إلى حقيقة في سرده، وهو واع بهذه العملية.

٢. فضح "ورشة الكتابة" وعجز الذاكرة:

يعترف الراوي هنا بأن ذاكرته ضعيفة، ويصف المكان الذي يكتب فيه (المكتبة، الغرفة)، مما يجعل القارئ يرى "عملية الكتابة" وليس فقط "القصة".

لا يقتصر الشك على عملية السرد نفسها، بل يمتد إلى صراع الراوي مع ذاكرته. ففيما يلي، يعلن الراوي "وعدا" نقديا بالنسيان، لكن النص نفسه (عبر التناص) يثبت فشل هذا الوعد.

"ليلا وقفت أمام المرأة وقلت لها: "من الآن نسيت"^٢

"داوم على كتابة يومياته في دفاتر يحتفظ بها داخل صندوق خشبي كبير. وكان يدخن ثمانين سيجارة يوميا، ويهوى تناول الكحول في معظم أوقات النهار. وبعد موته في ٣٠ تشرين الثاني ١٩٣٥، بداء قصور الكلى، عثروا في الصندوق الموضوع داخل غرفته على ٢٧.٥٤٣ مخطوطة. لماذا لا تنسى الـ ٥٤٣؟ لقد كتب ٢٧ ألف مخطوطة خلال ثلاثين سنة ١٩٠٥ - ١٩٣٥ = ٣٠ سنة وحيدا في لشبونة وأيضاً: ١٩٣٥ - ١٩٠٥ = ٢٧ ألف

١. المرجع نفسه، ص. ١٥٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٢.

مخطوطة. من الـ ٢٧ ألف مخطوطة، قام جورج دي سيرا، خلال عام ١٩٦٠، بنشر مجموعة صغيرة فقط. وبعد سنوات طويلة، خلال عام ١٩٨٢ تحديداً، نُشرت معظم هذه الأوراق ضمن كتاب واحد: كتاب اللا-دعة باللغة البرتغالية طبعاً. وسرعان ما ترجم الكتاب إلى معظم اللغات الأوروبية. The Book of Disquiet كتاب اللا – دعة. اللا – هدوء. اللا – سلام. اللا – راحة..... تُرى، هل قرأه رالف آنذاك؟ ما بك يا فتى؟ الم تقل للمرأة إنك قد نسيت؟ فلماذا إذن تعود إلى تذكره، وأسبوع واحد لم يمض بعد على وعدك؟ لكن الحياة هي هكذا. الوعد اللاتابت. أمد ذراعي تحت السرير، وأخرج "الملحق"..... وربما ذات ليلة أستيظ فأجد نفسي مغطى بالخز. ولم لا؟ ويدخل علي الرئيس ملك الكهرباء، فيجذني قد تحولت إلى فطر عملاق. على الأقل الفطر لا يعاني الصداق. تُرى، لماذا؟ ربما لأنه لا يملك رأساً^١

الراوي يعلن نسيانه أمام المرأة، يبدو كأنه كان يريد أن يكتب جزءاً من القصة ثم نسيه، أو يتركه بنسيانه ويريد أن يضيف سطراً جديداً. وهذا الإعلان محاولة في التحكم في الذاكرة أو السرد. وقوله "نسيت" كوعد، وهو محاولة لإيقاف القصة. ولكنه يظهر فشله في وعده بعد خمس صفحات. وهو لا يفشل فقط، بل ينهار مذهلاً بالتذكر، ويزيل الحاجز بين الواقع والخيال. الراوي يقدم المعلومات حول الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا^٢، تاريخ وفاته، عاداته، عدد المخطوطات التي عثر عليها بدقة، اسم أشهر أعماله بعد وفاته، وغيرها. يقوم الراوي بإدخال كامل لعالم كتاب حقيقي وكاتبه في الرواية، ويكسر بها حدود عالمه التخيلي، فتصبح قصة رالف رزق الله مرتبطة مباشرة بعالم بيسوا وحياته وأعماله. والقارئ يكون واعياً بأن عالم الأدب موجود خارج الرواية. إن استخدام الراوي المكثف للتناص (إدخال عالم بيسوا الحقيقي) هو ما يجعله يفشل في وعده النقدي (النسيان)، وكأن النصوص التي يقرأها أقوى من قراره

١. المرجع نفسه، ص. ١٧، ١٨.

٢. Fernando Pessoa

السردى. والعبارة "تُرى، هل قرأه رالف آنذاك؟ ما بك يا فتى؟ لم يمض بعد على وعدك؟"^١، يكسر بها الراوي الحاجز بين الراوي والقارئ، يحول الصوت الداخلي إلى الصوت الخارجي، كأن هذا الصوت يعرف كل شيء، حتى الوعد الذي قطعه أمام المرأة في الفقرة الأولى "من الآن نسيت". وهذا التحول يكسر وهم السرد، كأن الكاتب يدخل في القصة لينتقد شخصيته لعدم الالتزام بوعدده وقراراته. ومن هذا يصبح القارئ واعيا بوجود الكاتب وسيطرته الكاملة. الرواية تخبر القارئ أن الراوي يقرأ مقالات كتبها رالف (شخصية هذه الرواية) عن كتاب اللا-دعة لفرناندو بيسوا. الرواية تتحول إلى نص عن نصوص أخرى، وتصبح الشخصية في رحلة القراءة والكتابة، وهذه الأمور تلفت الانتباه مباشرة إلى أن القصة تبني من خلال النصوص الأخرى. وقول الراوي "لم لا؟ ربما....."، وهو في شك مضمون ما يروي، يدل على أن السرد لم يكتمل والفجوات موجودة يتركها للقارئ أن يتمها، وهذا يصبح القارئ مشاركا في عملية السرد.

والراوي يعود في المقطع التالي إلى عالمه المرجعي الأساسي (لويس كارول)، حيث يتلقى أوامر من النص بالتوقف عن محاولة الفهم.

"لا تتحرك، فقط ابتسم. كالمعتوه. اجلس كهامبتي دامتبي^٢ على حافة حائط والعب بالكلمات. فقط العب بالكلمات. ولا تتحرك. واستمع إلى الجلبة القادمة من الغرفة الأخرى."^٣

إن النص يخاطب الراوي، ويتم به كسر الحاجز بين النص والقارئ. يستخدم الراوي التناص كتشخيص حال السرد. الإشارة "هامبتي دامتبي" تعيد القارئ إلى عالم لويس كارول الأدبي وهو نفس العالم الذي ذكر سابقا. هذا يؤكد أن الراوي يعيش كشخص في عالم أدبي مقلوب. ومع هذه الإشارة فإن الأمر "العب بالكلمات. فقط العب بالكلمات" هو أمر للراوي أن

١. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ١٧.

٢. Humpty Dumpty - شخصية معروفة من أغنية أطفال إنجليزية يعود تاريخها إلى أواخر القرن الثامن عشر. تم تصويره بشكل مشهور على شكل بيضة مجسمة. لقد أثر لويس كارول، من خلال كتابه "عبر المرأة" (Through the Looking-Glass) (١٨٧١)، بشكل كبير على التصور الشعبي لشخصية هامبتي دامتبي على شكل بيضة، على الرغم من أنه لم يخترع الشخصية أو القافية.

٣. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٣١.

يمنعه من أن يستخدم اللغة كوسيلة للتواصل أو لفهم الواقع، وأن يلجأ إلى اللعب منعزلاً، هذا من وعي ميتاقصي. إن هامبتي دامبتي هو رمز للضعف والسقوط الذي لا يمكن إصلاحه. بهذا يعترف الراوي بحالة الكتابة أنها تنبع من شخصية أدبية أخرى، وأن هذا النص مصنوع من نصوص أخرى أو نصوص خارجية. والقول "العَب بالكلمات" يدل على حال الكاتب في أزمة الكتابة كما ورد من قبل "إياك أن تكتب... إذ إن الكتابة... لا تنبئ"^١. لا يستطيع الراوي أن يصمت تماماً ولا يستطيع أن يكتب بشكل تواصل. وبذلك هو يختار لعبة بالكلمات أي استخدام اللغة دون هدف أو معنى. هنا الكاتب يصف عجز الكتابة، إنه تعليق على فشل اللغة في تحقيق غايتها. وبالجمل "واستمع إلى الجلبة القادمة من الغرفة الأخرى" يصف الراوي أنه يدرك عن حياته خارج العالم الذي يصفه، وهو واع تماماً بهذا الانعزال، ويجعله موضوعاً للكتابة.

"هل تكلم، هل أخبرني ذلك في كلمات، أم أنه أشار إلي بالإيماءات؟ لا أذكر. وتابع الابتسام. وشكرته. ثم أغلق الباب"^٢

الراوي يعلن صراحة أنه غير قادر على تذكر تفاصيل حول كيفية حصول المعلومات. هذا التردد يجعل القارئ يشك في موثوقية السرد. والراوي لا يذكر جوهر المعلومات، وهذا يؤدي إلى أن تصبح عملية بناء السرد هما أساسياً. هذا يعكس الوعي الذاتي للرواية بحدودها، مع اعتراف أن عملية السرد قد تكون بالالتباس والشكوك. وقول الراوي "لا أذكر" يترك فراغاً للقارئ أن يشارك مع الراوي ليتمه.

يدرك الراوي أن الكتابة فعل خطير، ويظهر ذلك في وصفه للذهاب إلى المكتبة:

١. المرجع نفسه، ص. ٢٠.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤١.

"وأفهم: لا أحد يمضي من هذه النقطة، وعبر هذه النقطة، لأنه يقع في الخطر فوراً. خطر ماذا؟ خطر أن تأخذه خطواته إلى المكتبة. أضحك. أمضي إلى المكتبة. أفتح آلة التصوير الكبيرة. أخرج منها رزمة أوراق بيضاء. أعرج على مكتب لا يجلس أحد خلفه أنتقي قلماً من الحبر الأزرق. وأختار زاوية من المكتبة ثم أجلس وأكتب عن زيارتي الصباحية لأهل رالف. منذ زمن بعيد لم أحاول أن أكتب شيئاً خارج كهفي"^١

النص يقدم نقدا ذاتيا. الرواية تعلن أن مصدرها – الكتابة والمكتبة- مصدر خطر. هو الخطر الذي أشار إليه الراوي سابقا بوضوح في الصفحة ٣٨ بـ "تلوث الكتب" الذي حوله إلى "ذئب كاره للبشر"، وأشار إلى "متاهة" التي تورطه. هذا من وعي ذاتي. يصور الراوي عملية الكتابة كقراره، وهو يعرف العواقب، ولكنه يختار أن يكتب على أي حال. والعبارة "أفتح آلة التصوير الكبيرة.... ثم أجلس وأكتب عن زيارتي الصباحية لأهل رالف"^٢ وصف لتأليف نص هذه الرواية، النص الذي سبق هذه العبارة. النصوص هنا تلتف على نفسها، حيث يشير الراوي إلى كيفية كتابة الأجزاء السابقة من الرواية التي يقرأها القارئ. هذا يكسر الإيهام ويجعل القارئ شاهدا مباشرا على عملية الإبداع. والكلمة "الكهف" استعارة لمكان الكتابة، والراوي يخرج منه للكتابة بعد زمن طويل.

٣. نقد اللغة والكتابة:

يعود الراوي لقراءة كتابات رالف، وهنا يعرض النص الأخير الذي كتبه رالف قبل موته:

"الأحد ذاته.

العاشر ليلاً.

بعد رغيف محشو بالبوظا المسلوقة.

١. المرجع نفسه، ص. ٦٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ٦٥.

سكبت كوباً من الشاي، وأعدت قراءة آخر نص كتبه رالف في حياته
لم تكتب؟

المفارقة أنك تطرح السؤال وأنت تكتب. وكأنك تستعين بكل ما ذخرت من طاقة لتقاوم
عبثاً ذاك الصمت المطلق الذي تخشاه.

ماذا تخشى أنت الذي تأثرت طفلاً، بقصيدة وصف «موت الذئب بكل تفاصيله؟ ألم
يقل الشاعر الفرنسي إن «الصمت وحده عظيم، وإن «كل ما عداه ضعف»؟
رسالتك إذن لن تبلغ... وإن سعيت عبثاً إلى أن تعبر عنها بكلمات....
والأفضل أن تصمت ...

اصغ جيداً، أنت الذي نويت الكتابة، إلى هذا الصوت الخارج من فراغك صوت يصم
الأذان ويشل اليد التي تكتب. صوت يدعوك إلى زيارة عالم لم تعهده من قبل.
هيا، ارحل كالتائه، واستعد جيداً لزيارة عالم السكوت. حضر أمتعتك بعناية فائقة.
ضع فيها كل ما تعرفه وما لا تعرفه، وأيضاً ما كنت تود أن تعرفه. رتب كل هذه الأشياء
بعناية فائقة، تبعاً لمزاجك

على أن تتأكد أنها مرتبة كما شئت أن ترتبها .

ثم ارم أمتعتك كلها في بحر النسيان.

انس ما تعرفه، وما أردت أن تعرفه، وأيضاً ما لا تعرفه.

تذكر فقط أنك ارتكبت خطأ فادحاً حين اعتبرت الكلام وسيلة إنباء الكلام لا ينبئ بقدر
ما يشوه. إنه، كما تعرف يا قارئ من أبرز أدوات الكذب. يختزن الأكاذيب على أنواعها .

هل أدركت لحظة أنه يسمح لك بصياغة جمل لا تعبر عن

مشاعرك ولا عن الواقع؟

فالرسالة لا تبلغ ولن تبلغ ...

لم الكتابة؟

امكث، أنت من نويت الكتابة، في مكانك... تأمل بقع البلاط واخترع لها أشكالاً .. ابحث
عبثاً في زوايا وحشتك.. لن تكتشف شيئاً .

إلا أن صمت من نوى الكتابة من نوع مختلف. إنه من النوع الذي لا يخضع للقراءة أو للتأويل. لا بلاغة في صمته بعد أن اكتشف بحدسه أن الاتصال، كما تقول أغنية فرنسية، بات مستحيلاً:

لم تكن تحبه، هو أيضاً لم يكن يحبها
طريفة هي الحياة

كان من الممكن أن يتعارفا غير أن أحدهما لم ير الآخر أبداً.
لم تصغ، أنت الذي كتبت إلى أصداء الصوت الذي يدوي في فراغك.
اجلس الآن على كرسي، تأمل بقع البلاط في شقتك الرطبة... وابن منها أشكالاً..
ما عليك سوى أن تجلس...

التزم الصمت.. إياك أن تكتب ...
إذ إن الكتابة، كما صرحت لا تنبئ...
قال العرب: «البلاغة في الإيجاز».
والأصح في معتقدي أن البلاغة في الصمت.
ألم تقرأ ما جاء في التلمود: «الكلام من فضة، ولكن السكوت من ذهب».
وفي الصمت بلاغة، كما قال باسكال»^١.

بعد إظهار العجز عن إيقاف الهلوسات يلجأ الراوي إلى كلمات كتبها رالف. القارئ يقرأ نصاً فيه شخصية أو راوي يقرأ نصاً آخر، وهذا الشكل هو نص داخل النص. والجملة "لم تكتب؟" المفارقة أنك تطرح السؤال وأنت تكتب "مثال لوعي ذاتي معترف بالتناقض في فعل الكتابة عن عدم الكتابة. والجملة "اصغ جيداً، أنت الذي نويت الكتابة ... أنت الذي كتبت... " تخاطب القارئ أو الكاتب تكسر المسافة وتورط القارئ في فلسفتها. والعبارة "كما تعرف يا قارئ" تعترف بوجود القارئ صريحة، تجعل القارئ شريكاً في السرد. هذا المقطع يعلن أنه نص، ويتحدث عن شروط إنتاجه، وعلاقته مع الكاتب والقارئ. الجملة "الكلام لا ينبئ بقدر ما يشوه... من أبرز

١. المرجع نفسه، ص. ١٣١، ١٣٢، ١٣٣.

أدوات الكذب" تشير إلى عجز اللغة في التعبير عن الحقيقة، بل هي أداة للتشويه والخداع. هذا كنعقد لوسيلة الأدب الأساسية. والعبارة "رسالتك إذن لن تبلغ" هي إعلان عن فشل التواصل الإنساني عبر اللغة. لا يستطيع المعنى أن ينتقل كاملاً من نفس إلى نفس أخرى، وهذا يفسر العزلة والوحدة التي تعاني منها شخصيات الرواية. يأتي رالف بالتناسل بذكر قول الشاعر الفرنسي ألفريد دي فيني^١، والتلمود، وباسكال^٢ ليثبت رأيه. وهو يستخدم نصوصاً فلسفية أخرى ليثبت أن النصوص فاشلة. وهو يقترح الصمت يكون حلاً فيما تكون النصوص واللغة فاشلة. وهو يقول "ارحل كالتائه... ارم أمتعك كلها في بحر النسيان"، وهو يدعو إلى الصمت وترك كل ما لدى الراوي ويبدأ من الصفر. والقول "امكث في مكانك... تأمل بقع البلاط واخترع لها أشكالاً" يقترح بديلاً عن الكتابة، على الكاتب أن يتأمل في داخله ويخلق أشياء من الفراغ. وهذا نقاش عن طبيعة فن الكتابة. وهذا كان إجابة لسؤال الراوي "لماذا لم يكتب رالف قصصاً؟"^٣. من خلال هذا المقطع تبلغ الرواية في قمة الوعي الذاتي، وهي تتوقف عن السرد، وتوجه إلى المناقشة عن فعل الكتابة وانهايارها.

٤. الراوي داخل متاهة السرد:

يصف الراوي هنا شعوره بالضيق داخل القصة التي يكتبها، وكأن هناك صوتاً داخلها يملئ عليه ما يفعل.

يدخل الراوي في "متاهة" السرد التي لا يستطيع السيطرة عليها، كما يوضح في المقطع التالي:
"قلت إن رأسي سينفجر في هذا الحر. ولن أتحمّل. فخرج صوت من داخلي: دعه ينفجر، ولماذا يجب أن تتحمّله دائماً؟ فمشيت تحت الشمس. وكنت أعلم أنني أدخل في متاهة. فحين تنصاع لأمر صوت يخرج من داخلك، ولا تتبين مركزه المحدد، فإنك قد بدأت

^١. Alfred de Vigny

^٢. Blaise Pascal

^٣. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٧١.

بالتخلي عن نفسك. ولأنك قد بدأت للتو، فأنت لا تملك أية فكرة عن النهاية التي تنتظرك في آخر المتاهة - إذا كان لهذه المتاهة آخر مرئي. إن هذا يشبه شيئاً أعرفه جيداً. شيئاً كنت أعرفه جيداً. قبل زمن بعيد. في أيام المدرسة ربما. وقبل أن تلوثني الكتب فتحولني إلى ذئب كاره للبشر. إن هذا يشبه الحياة"^١

يتوقف الراوي عن متابعة أخبار رالف ويبدأ تحليل وعيه والأخطار التي يواجهها في العالم الأدبي الذي يعيش فيه. يستخدم الراوي العبارة "وكنت أعلم أنني أدخل في متاهة"، يعلن بها حالة بنية النص. الراوي ليس فقط ضائعاً، بل هو واع بأنه داخل متاهة، وهو يصف قواعد هذه المتاهة بينما يسير فيها، ويستخدمها رمزاً لرحلته المعقدة، وصفاً لرحلة كتابته وقراءة القارئ، كأن فيها طرق لا يستطيع الراوي والقارئ أن يصلوا إلى الغاية دون جهد كبير. قد ضل الراوي طريقه السردى للقصة التي كان يكتبها بعد أن يتابع قاعة المرايا، طبقات النصوص لبيسوا وكارول^٢، وطيف رالف. هذا يدل على أن الراوي واع على أن طريقه السردى لا نهاية له واضحة، وأن هذا السرد ليس خطأ مستقيماً بل هو طرق متعرجة وملتوية. والعبارة "فخرج صوت من داخلي: دعه ينفجر..." ليست مجرد حوار بل انفصالاً في السلطة السردية. هناك "أنا" يعاني الصداق ويريد التوقف، وهناك "صوت" آخر، مجهول المركز، يأمره بالاستمرار. وفي العبارة "حين تنصاع لأمر صوت يخرج من داخلك... فإنك قد بدأت بالتخلي عن نفسك"^٣ يعترف الراوي بأن عملية السرد لا يكون خياراً إرادياً، بل خضوعاً لقوة أخرى لا يمكنه أن يسيطر عليها. أما في العبارة "وقبل أن تلوثني الكتب فتحولني إلى ذئب كاره للبشر" ينتقد الراوي أسلوبه الذي كان يسير عبر بيسوا وكارول وكيركيغارد^٤ أنه كان تلوثاً في كتابته. هذا "التلوث" هو فعل أنطولوجي (النصوص كائنات حية تلوث الواقع)، لكن الراوي يستخدمه كنقد ذاتي لعملية كتابته. وإنه تعليق مباشر عن طبيعة السرد وتأثيره المدمر. هذا يدل على أن الراوي كان يلجأ إلى

^١. المرجع نفسه، ص. ٣٨.

^٢. Lewis Carroll

^٣. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٣٨.

^٤. Søren Kierkegaard

أدباء آخرين بسبب عدم امتلاك ذات أصلية، وصارت ذاته ملوثة بتجميع نصوص أو شخصيات أخرى.

وفي الحوار التالي، يرى القارئ انقساماً في شخصية الراوي، حيث يتحدث مع نفسه بأصوات مختلفة:

"-ماذا تريد يا فتى؟ تكره الزحمة والناس، فهمنا. لكن ما حكايتك مع الصحراء؟ لماذا لا تحب هذه البقعة المهجورة؟ هذه البقعة الفسيحة؟

-لكن ألا ترى هذه الأعلام؟

-ما بها الأعلام؟

تتعني هذه الأصوات. تمزقني."^١

يوجد الحوار الداخلي في الراوي بين أصوات مختلفة- الصوت الناقد، الصوت المتألم، والصوت المتعب. من خلال تقديم وعي مختلف كحوار، يكسر المؤلف وهم الراوي الفريد. إنها تقنية واعية بذاتها تلفت الانتباه إلى الطبيعة المصطنعة للشخصية والهوية. الراوي ليس شخصاً كاملاً، بل هو مجموعة من الأصوات أو النصوص المتحاربة داخل عقل واحد، وهو موضوع مركزي في الرواية. هذا يذكر القارئ بما قاله الراوي في الصفحة ٣٨ عن "صوت يخرج من داخلك، ولا تبين مركزه المحدد". هنا، يوجد هذا الصوت وقد انقسم إلى أصوات متعددة.

٥. استخدام "القصة داخل القصة" والمقارنة بالأدب:

يستخدم الراوي قصصاً أخرى (مثل قصة "زيد" أو روايات يوسف حبشي الأشقر) ليفهم قصته، مما يجعل النص مرآة لنصوص أخرى.

١. المرجع نفسه، ص. ٦٣.

وكجزء من عملية الكتابة في المكتبة، لا يكتفي الراوي بتسجيل زيارته، بل يعود إلى قراءة نصوص رالف، ليجد فيها انعكاساً مرآوياً لحياته الخاصة.

"أسكب مزيداً من الشاي في الكوب الزجاجي الشفاف، ثم أعيد قراءة 'مدخل إلى التعاسة': تزوج زيد وأنجب أطفالاً وأضحى مشغولاً بزوجته وأولاده والأقساط المدرسية فاقصرت زيارته لأبيه العجوز الذي كان ينتظره كل يوم على شرفة شقته على زيارة واحدة في الأسبوع فقط لا غير. وحين مرض الأب، ضاعف زيد زيارته لأبيه: أصبح يزوره مرتين في اليوم الواحد ساعياً في ذلك إلى مؤسساته، وإلى التعبير عن صدق مشاعره تجاهه. الأسلوب الذي اتبعه الابن للتكفير عن ذنوبه من جهة، وللتصالح مع أبيه من جهة ثانية أدى إلى عكس ما توقعه. ذلك أن الأب فوجئ بالتغير الذي طرأ على معدل زيارات الابن واستنتج أنه أضحى مقبلاً على الموت... تطير من زيارات الابن المتكررة وتمنى ألا يزوره إلا مرة واحدة في الأسبوع... كما في السابق. لم يعد ينتظره كل يوم على شرفة شقته في الطابق السابع في بناية من بنايات بيروت"^١

يعرض هذا النص طبقات من القصة أو قصة داخل القصة. الطبقة الأولى الرواية "رالف رزق الله في المرأة" التي يقرأها القارئ، والطبقة الثانية بداخلها يقرأ الراوي أو المؤلف مقالاً كتبه رالف بعنوان "مدخل إلى التعاسة"، والطبقة الثالثة حكاية رمزية، هذا المقال نفسه يحتوي على قصة رمزية قصيرة عن شخصية تدعى "زيد" ووالده العجوز. هذا المقطع لا يروي حدثاً، بل يروي عملية قراءة نص آخر، وهذه القراءة تكشف عن تطابق مذهل بين النص المقروء والواقع، لأن هناك مشابهة بين هذه القصة وحياة رالف. هذا يجعل النص كأن رالف كتب هذه القصة ليقرأها الراوي والقارئ. إنه يزيل الحاجز بين الماضي والحاضر والمستقبل والفاصل بين الواقع والخيال. هذا المقطع لا يخبر القارئ فقط عن رالف، بل يخبره كيفية

١. المرجع نفسه، ص. ٦٩

تحدث النصوص مع بعضها. هنا، تُستخدم "القصة داخل القصة" (وظيفة نقدية) لخلق تطابق مرآوي (وظيفة أنطولوجية)، حيث يمحو النص المقروء الفاصل بينه وبين الواقع الروائي. ويلجأ الراوي أيضا إلى حكاية رمزية بسيطة هي قصة 'الصوص والبطّة' ليفكك علاقته برالف. في هذه 'القصة داخل القصة'، يمثل رالف البطّة التي تجيد العوم، بينما يرى الراوي نفسه صوصا يغرق إذا حاول التقليد. هنا تتجلى الوظيفة النقدية للميتاقص، حيث يستخدم الراوي الحكاية الرمزية كأداة تحليلية لنقد ذاته ومقارنة مصيره بمصير الشخصية، مما يحول السرد إلى مرآة تكشف الفوارق النفسية بين 'من يطفو' و'من يغرق' في بحر الوجود.

يكشف الراوي أيضا عن ورشة عمله النقدية، موضحا كيف يستخدم التناص (رواية "الظل والصدى") للمقارنة والتفكير في معضلاته السردية والأخلاقية:

"غداً، عليّ أن أزور والديه. كيف تزور والدي رجل انتحر؟ ماذا تقول لهما؟ كيف تنظر إليهما؟ كيف تقف أمامهما؟ تذكرت والدي اسكندر في رواية 'الظل والصدى'². من أجلهما فقط امتنع اسكندر عن الانتحار وترك المسدّس يسقط من يده. لم ينتحر كي لا يورثهما غصة أبدية. وتصور في لحظة أخرى اللوعة التي لا شفاء منها التي سيتركها لهما انتحاره، وقال: أهذا كل ما أكون استطعت أن أعطيها؟». لن يستطيع أن يقتل نفسه وهما في الحياة، لا ضرورة لقتل نفسه وهما في الحياة، إنهما يشدّانه إليهما، يطالبان بحضوره. إنهما الثوب، إنهما الثوب"³

يستخدم الراوي التناص (وظيفة أنطولوجية) كأداة للنقد بالمقارنة (وظيفة نقدية). يستخدم الراوي التناص كأداة للتفكير والمقارنة. يستخدم شخصية إسكندر من رواية 'الظل

¹. المرجع نفسه، ص. ٤٦، ٤٧

². رواية كتبها يوسف حبشي الأشقر

³. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٤٨، ٤٩

والصدي' ليوسف حبشي الأشقر كنموذج مضاد لـالف، لعملية النقد بالمقارنة بين الشخصيتين- واحدة خيالية وأخرى "حقيقية" داخل النص. هذا النص يكشف أن عملية كتابة هذه الرواية تتشكل من مقارنة تناصية أيضا. والرواية تعترف بأنها جزء من شبكة أوسع من النصوص التي تتحدث مع بعضها البعض. وهذا النص يؤكد أن الراوي وسط متاهة سردية لا تقوده إلى الأجوبة بل إلى المزيد من الأسئلة المعقدة حول الحياة والموت والمسؤولية، لأنه في مواجهة مشكلة حالة إنسانية لا علم له بكيفية حلها، ويلجأ إلى التناص والمقارنة.

٦. الراوي كمحرر: التحكم في الزمن والبداية:

يصف الراوي هنا شعوره الغريب بالزمن، وكأنه يعيش اليوم نفسه مرارا وتكرارا:

"جلست حيث كانت سيلفانا جالسة صباح البارحة. قلت هكذا لن تتكرر حوادث النهار الفائت. وتذكرت مشهد الأب داخل المطبخ. ورحلتي إلى هنا بالباص. أحيانا يحصل لي هذا. أعيش لمدة أسبوعين أو أكثر نهاراً واحداً فقط يتكرر المرة تلو المرة حتى أصغر تفاصيله. لا أريد أن يحصل هذا الآن"^١

هذه الحالة مثال لـ'متاهة' التي ذكر عنها الراوي سابقا. المتاهة هنا بنية زمنية. الراوي يعيش في حلقة، يعيد فيها العيش نفس اليوم، وتصبح حياته سردا دائريا لا مخرج منه. وهو يظهر رغبته بقوله "لا أريد أن يحصل هذا الآن"، يرغب في الخروج هذا الدوران ويريد أن يحافظ على تقدم الرواية على شكل خطي، وأن يسيطر على الزمن داخل النص، وهو خائف أن تنهار بنية عمله. الراوي يجعل بنية الزمن موضوعا للنقاش، وهو واع بتكراره ويحاول أن يوجهه، وبذلك وعي النص الذاتي ببنيته الزمنية. الراوي يصور أيضا الصراع بين إرادته في تغيير السرد وقوة الذاكرة التي تفرض تكرار الماضي.

١. المرجع نفسه، ص. ٧٧، ٧٨.

يصبح الراوي من محقق يبحث عن الأدلة إلى مؤلف وجد أخيراً الجملة الأولى التي سيبنى عليها روايته.

"قبل أن أضع المحضر في جارور الكومودينة، قرب الصور أخرجت دفترًا من الصندوق الكبير، وكتبت عليه: الآن أعرف كيف سأبدأ روايتي. أعدت الدفتر إلى الصندوق، تمددت على سريري. كانت الجملة الأولى في رأسي: «كان يُدعى رالف رزق الله. في صباح السبت ٢٨ تشرين»"^١

الراوي يشارك عملية قراءته وتحليله لوثيقة رسمية مع القارئ. هو يقدم النتائج ويفسر كيف وصل إلى هذه النتائج بتأويل اللغة وتلخيص الشهادات وغيرها. يتحول الراوي من محقق وباحث وقارئ إلى روائي حين يقول "الآن أعرف كيف سأبدأ روايتي". وقد انتهى دور الشخصية التي تعيش في الأحداث، وبدأ دور المؤلف الذي سيكتبها. الراوي يعمل كمؤلف كأنه يجمع مادة الخام للرواية ويفكر في احتمالات وقصص ممكنة، ثم يختار من بينها نقطة البداية لروايته. والجملة "كانت الجملة الأولى في رأسي: «كان يُدعى رالف رزق الله. في صباح السبت ٢٨ تشرين»"^٢ تخلق بنية رواية داخل رواية. وهي نفس الجملة التي بدأت بها الرواية التي يقرأها القارئ في الصفحة التاسعة. هذه الجملة تخلق حلقة سردية كاملة ومغلقة، حيث تلتقي نهايتها ببدايتها. وهذا الفعل يخلق "حلقة زمنية" (وظيفة أنطولوجية) تخدم "فضح عملية التأليف" (وظيفة نقدية). هنا يكسر الراوي الخط الزمني التقليدي للسرد. القارئ يكشف في نهاية الرحلة كيف بدأ هذه الرحلة. النص يكشف عن عملية خلقه وتأليفه، وهذا يجعل القارئ واعياً تماماً بأن ما قرأه ليس مجرد قصة، بل هو عملية بناء شاهد على نهايتها وبدايتها في الوقت نفسه.

١. المرجع نفسه، ص. ١٦٥، ١٦٤.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٦٥.

لا يتوقف الاعتراف النقدي عند هذه الحلقة السردية المغلقة، بل يظهر أيضاً في حوارات الراوي العادية مع الشخصيات، حيث يعترف لهم بأنه "يكتب" الرواية.

"دخلت الأم، نظرت إلى مغلف الصور. سألتني هل كتبت الكتاب. فلأن نظرها ضعيف حسبت المغلف كتاباً. أجابها أن هذه صور رالف، وأنا لم أنته من الكتاب بعد."^١

الراوي، وهو شخصية داخل القصة، يتحدث عن كتابة "الكتاب". هذا "الكتاب" الذي يكتبه هو في الحقيقة الرواية نفسها التي يقرأها القارئ. عندما تقول الشخصية "لم أنته من الكتاب بعد"، فإن الكاتب ربيع جابر يكسر جدار الوهم ويجعل القارئ يدرك أنه يقرأ قصة مصنوعة ومكتوبة، وليست حقيقة تحدث الآن. بمعنى آخر، الرواية تعترف بأنها رواية. هذا الأسلوب هو جوهر الميتاقص، حيث يشير العمل الأدبي إلى نفسه كعمل أدبي.

٧. الراوي كمحقق (قراءة نقدية للأدلة):

هنا لا يكفي الراوي بالسرد، بل يحلل الأدلة المادية (مكان السقوط) ويشكك في استنتاجاته السابقة.

لحل الشكوك، يعود الراوي إلى الأوراق الرسمية وتقرير الشرطة للبحث عن الحقيقة:

"لكني حين رأيت عن السطح، مياه البحر تدفع القارب نحو الشبكة، لا في اتجاهي فكرت أن هناك خطأ ما. فما الذي جلب رالف، أو جثته بالأحرى، من هناك إلى هنا؟ شكوكي هذه تعاضمت حين فكرت في تقرير الطبيب الشرعي وذكره للثياب التي كان رالف يرتديها. بنطلون جينز كحلي؟ من يقدر أن يسبح ربع ساعة في بنطلون جينز؟ وهكذا قررت أن

١. المرجع نفسه، ص. ١٧٢

علي قراءة محضر التحقيق كاملاً. ففتحت الكومودينة، وأخذت أبحث بين الأوراق عن رقم هاتف عبير ج.^١

يتحول الراوي من شخصية الأحداث إلى قارئ ناقد؛ فهو يعود إلى تقرير الطبيب الشرعي، ويعيد قراءته، ويفكر بالمنطق العلمي، ويشكك في الحقائق ويجد فيها الثغرات والتناقضات، ويعترف بأن في تأويلاته وقراءته الأولية أخطاء. هذا النص نقد لنص القصة نفسها. هو يدرك أن سرده كان مبنيًا على وهم، فيقرر أن يهدمها ويعيد البناء على أساس الدليل المادي، والنص الرسمي. وهذا من محاولة الراوي أن يحول روايته من مادة مجازية إلى حقيقة أكثر منطقية.

٨. الخوف من المستقبل (قارئ المستقبل):

الراوي يتخيل مصير أوراقه في المستقبل، مما يظهر وعيه بأن ما يكتبه هو مخطوطة:

"بعد سنوات طويلة، بعد مئات السنين ربما، قد يفتح أحدهم هذا الصندوق، ويحسبني الكاتب الذي ألف كل ما في هذه الدفاتر. أليس هذا ممكناً؟ قد يكون ممكناً فيما لو حرقت جميع مكتبات العالم دفعة واحدة ولم ينتبه أحد إلى هذا الصندوق. عندئذ قد ينقذ صندوقي ذاكرة البشرية من الضياع. تُرى هل يجب أن أتقاسم هذا الفضل العظيم مع بائع الخردة الذي باعني هذا الصندوق المهم بعشرة دولارات فقط؟ هل هذا ما تساويه الذاكرة البشرية؟ أعرف أن هلوستي هذه هي صنيع الصداغ، وقنينة النبيذ التي سهرت معي خلال الليل. وأجد نفسي غير قادر على إنهاء هذا التيار من الأفكار التي لا معنى لها"^٢

الراوي يتصرف مثل مؤلف مزيف حيث أنه يقدم هويته للقارئ كاتباً. وهو يقول "قد يفتح أحدهم هذا الصندوق، ويحسبني الكاتب الذي ألف كل ما في هذه الدفاتر"، اعترافاً بأن

١. المرجع نفسه، ص. ١٥٨، ١٥٩.

٢. المرجع نفسه، ص. ١٢٧.

كتابته مأخوذة من أعمال الآخرين. وهو يتأمل عن كيفية استقبال مؤلفاته من قبل قارئ من المستقبل، وهذا من الوعي الذاتي السردى، ويسلط الضوء على قلقه حول أصالة كتابته. وهنا يمحو الفاصل بين الراوي والمؤلف. قوله "أعرف أن هلوستي هذه هي صنيع الصداق...." يدل على حالة أقواله أنها من هلوسات بسبب كذا وكذا، وهذا من وعي ذاتي نقدي. وقوله "وأجد نفسي غير قادر على إنهاء هذا التيار من الأفكار..."^١ يدل على عجزه عن التوقف عن السرد. الراوي يجمع نصوصاً ويحاول أن يبني منها قصة، ثم يشكك في قيمة هذه القصة، ثم يعترف بأن كل هذا قد يكون من مجرد هلوسة، ولكنه لا يستطيع التوقف.

٩. متاهة بناء السرد: توليد القصص من الفرضيات (كيف يولد السرد؟):

يحول الراوي القارئ إلى شريك في ورشة التأليف. هو لا يقدم الحقيقة، بل يطرح احتمالات متعددة لتفسير مشهد واحد.

"قربي على الطاولة علبة دخان. فتحتها. سجائر بيضاء طويلة ورفيعة. لا أحد يملك أصابع تشبه هذه السجائر. هذا أمر مؤكد. رأيت؟ هناك أشياء يمكنك أن تفكر أنك تعرفها جيداً جداً. التفت صوب طاولة السفرة». رأيت فوقها أكياس خبز أسمر. لماذا خبز أسمر؟ لأنه خال من السكر؟ هل هم مرضى بداء السكري؟ ربما. الفراش الذي كان ممدوداً هنا ما لونه أيضاً أسمر. لماذا كان الفراش هنا؟ أتذكر أنني رأيت قطرة عرق صغيرة تحت أنف سيلفانا. هل كانت تتمرن؟ هل كانت تستخدم الفراش كي تتمرن فوقه؟ بعض الحركات السويدية ربما. تمارين لعضلات البطن. أو لشد الصدر. أم أن الأب ينام هنا؟ لكن الفراش بالكاد يتسع لجذعه؟ ربما يتكوم حول نفسه حين ينام"^٢

١. المرجع نفسه، ص. ١٢٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ٧٨.

السؤال "أرأيت؟" هو كسر مباشر للحاجز بين الراوي والقارئ، حيث يتوقف عن السرد. يتوجه الراوي إلى أسئلة "لماذا خبز أسمر؟... هل هم مرضى بداء السكري؟... لماذا كان الفراش هنا؟... هل كانت تتمرن؟... أم أن الأب ينام هنا؟" تحليلًا لما شاهده أو لأحداث يقوم بها بناء السرد، موضحًا كيف يمكن للكاتب أن ينظر إلى التفاصيل الصغرى ويستخرج منها قصصًا محتملة متعددة. يظهر بها الراوي أن عملية بناء السرد تبدأ من التساؤل والتخيل. هذا المقطع مثال لتجسيد 'المتاهة'. الراوي يدخل إلى طريق مختلف، وكل طريق يؤدي إلى المزيد من الأسئلة بدلًا من الأجوبة. ومن هذا الفعل يشاهد القارئ كيف يولد السرد من خلال طرح الفرضيات ورفضها أو قبولها بشكل مؤقت. الرواية هنا لا تحكي قصة، بل تحكي عن إمكانية وجود قصص مختلفة. والراوي يجعل القارئ شريكًا في رحلته المتشككة، ويؤكد على أن هذه الرواية لا تصبح نتاجًا من إجابات فقط، بل هي عبارة عن عملية البحث والتساؤل نفسها.

١٠. نقد "الصمت الإبداعي": التناس كتفسير للعجز عن الكتابة:

يتحول الراوي إلى ناقد أدبي يبحث في أسباب الصمت. هو يستخدم التناس (قصة لويس كارول وأليس) لا كسرد تاريخي، بل كأداة تحليلية لتفسير لماذا لم يكتب رالف القصص.

"فكرت أن رالف كان بمقدوره أن يكتب قصصاً. أصلاً مقالاته تشبه القصص. وسألت نفسي لماذا لم يفعل ذلك. ألم يكن يملك القدرة؟ بعد أن صدر الجزء الثاني من مغامرات أليس في عام ١٨٧٢، تحت عنوان «الجانب الآخر من المرأة»، سأل الصحفيون المؤلف لويس كارول هل يخطط لإصدار جزء ثالث من مغامرات أليس كان دود غسون، وهو الاسم الحقيقي للمؤلف، قد بلغ الأربعين من عمره آنذاك. وقال للصحافيين إنه لا يعتقد أنه سيفعل.

لماذا؟ سألوه.

-لأن أليس لم تعد صغيرة. أجابهم.^١

الراوي يقارن رالف ولويس كارول، كلاهما كاتب ووصلا في نقطة توقف وصمت إبداعي. يستخدم الراوي لويس كارول ليفسر رالف أيضا. كان سبب توقف إصدار الجزء الثالث لأليس في بلاد العجائب هو انتهاء عوامل الكتابة، ورمز بـ"لأن أليس لم تعد صغيرة"، لأن قدرته للكتابة كانت ترتبط بالطفولة، ولما كبرت اختفى مصدر عوامل الكتابة. وهذا يمحو الفاصل بين حياة المؤلف وحياة النص. وكذلك انتهى عوامل الكتابة في ذهن رالف. الراوي هنا يتصرف كناقذ داخل الرواية، وهو يحلل الأحداث ويقارنها بتاريخ الأدب. وهو يحول السؤال عن رالف "لماذا لم يكتب قصصاً؟" إلى سؤال أوسع عن طبيعة الإبداع، والإلهام، والصمت.

*. الوظيفة الأنطولوجية

في هذا القسم، ينهار الجدار الفاصل بين عالم الرواية وعالم حقيقي، ويدخل الكاتب باسمه وصفته.

١. الكاتب يظهر باسمه الحقيقي داخل القصة (محو الحدود):

لم يعد الراوي شخصية خيالية، بل يصرح بأنه "ربيع جابر" الكاتب الحقيقي، ويذكر تفاصيل من حياته الواقعية.

يصل الأمر إلى التصريح المباشر باسمه الحقيقي، مما يجعل القارئ في حيرة تامة بين الخيال والواقع. عندما يعرف الراوي نفسه ككاتب، وهو ليس مجرد شخصية، بل يتحول إلى صورة للمؤلف الحقيقي ربيع جابر كما وردت في الصفحة ١٦٠؛

١. المرجع نفسه، ص. ٦٩، ٧٠.

"-الو.

-الو.

-هل أقدر أن أتكلم مع عبير؟

-أنا عبير. من يتكلم؟

-أنا ربيع.

-ربيع؟ ربيع جابر؟

-هذا هو اسمي.

-وما تزال حياً؟^١

يتم في هذا المقطع ذكر اسمه كاملاً 'ربيع جابر' الاسم المطبوع في غلاف الرواية التي يحملها القارئ، ينهار فيه الجدار بين الواقع والخيال. وبذلك هذه العبارات تسلط الضوء على أزمة الراوي نفسه ككائن بين الواقع والخيال، وتخلق إشكالية 'من الذي يكتب؟' الراوي أم الكاتب؟ وتؤدي إلى أزمة هوية الراوي. وهنا يخلق الراوي عالماً روائياً ويتفاعل مع واقع عائلة رالف ويخبرهم أنه كاتب. وهذا التبادل بين الأدوار يبرز الطبيعة التي تكسر الأوهام بين النص والقارئ فقط، بل بين الكاتب وشخصياته وعلاقته بالواقع. إن هذا الكسر الصريح للواقع (أنطولوجي) يفتح الباب للسؤال الأهم: "من الذي يكتب؟".

وتشير الدراسات النقدية، مثل دراسة ديفيد ريسلي، إلى مفارقة مثيرة في أسلوب ربيع جابر؛ فبينما يعرف في الوسط الصحفي بلقب "الكاتب الخجول" أو "الكاتب المنعزل" لندرة ظهوره العام ورفضه للمقابلات، يجد القارئ أنه يمارس حضوراً سردياً قوياً داخل رواياته. ففي رواية "رالف رزق الله في المرأة"، لا يكتفي جابر بالتلميح، بل يقحم نفسه كشخصية روائية بجرأة، مما يجعل هذا الظهور السردى تعويضاً فنياً عن غيابه الواقعي، لمحو المسافة بين الكاتب ونصه^٢.

^١. المرجع نفسه، ص. ١٦٠.

^٢. David Joseph Wisley, Metafiction Meets Migration: Art From The Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2 (2013), 99-119, ISSN 2169-4435, Page- 100, 104

لا يكتفي الراوي بذكر اسمه الصريح، بل يواصل هذا التطابق الأنطولوجي بذكر تفاصيل حقيقية أخرى من سيرته الذاتية (عام الميلاد، واسم روايته الأولى). وهناك مقطعان يهدفان هدم الجدار الفاصل بين المؤلف الحقيقي وشخصية الراوي؛

"إني من مواليد عام ١٩٧٢. لكنني أملك فوق كتفي رأساً عجوزاً"^١

"أخبرتها أنني في ما مضى أهديت إلى رالف رواية لي عنوانها 'شاي أسود'"^٢

هنا يستخدم الراوي الحقيقة كأداة لكسر الإيهام. عام ١٩٧٢ هو عام الميلاد للكاتب ربيع جابر. وهذا يجعل القارئ واعياً تماماً بأن ما يقرأه ليس مجرد صوت شخصية بل التمثيل للكاتب. وهذا يزيل الحد الفاصل بين السيرة الذاتية والرواية، ويعترف بأن شخصية الراوي ليست صنعة من الخيال فقط بل امتداد مباشر لحياة المؤلف وتجربته. رواية "شاي أسود" هي رواية لربيع جابر صدرت عام ١٩٩٥. كانت هذه الفترة فترة أحداث رواية 'رالف رزق الله في المرأة'. ذكر اسم هذه الرواية هو من التناسخ الذاتي^٣. والنص لا يشير إلى كونه فقط بل إلى نصوص أخرى لنفس الكاتب. هنا، "التناسخ الذاتي" هو الأداة التي يستخدمها المؤلف ليزيل الحد الفاصل بين السيرة الذاتية والرواية.

ويزيل الحدود بينه وبين شخصياته، ويظهر ذلك بوضوح في الفقرات التالية:

"ولأنني أكتب المقالات في صحيفتين معاً، ملحق النهار، والحياة فإنني أملك كفايتي.....

-الغني شخص يملك كفايته، يقول الحكيم الهندي.

- بالضبط، كفايته أجيب قائلاً.

- ولكن ما هي هذه الـ"كفايته"؟ أسأله متابعاً. فيجيبني:

١. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٢٧.

٢. المرجع نفسه، ص. ٤٤.

٣. نوع من التناسخ، يتفاعل فيه نص الكاتب مع نصه الآخر، وقد تبنى به علاقة بينهما. ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص

والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص. ١٢٣.

- إنها، بالتأكيد، ما يملكه الشخص كي يكون غنياً. بهذه السلسلة من الأفكار المتعلقة بالحكمة الهندية أبعدت عن ذهني صورة الرجل القابع في المرأة. رالف. إلى حين.^١

يظهر الراوي ككاتب يقول "ولأني أكتب المقالات في صحيفتين معاً، ملحق 'النهار'، و'الحياة'"^٢، يذكر الراوي أسماء صحيفتين في لبنان اللتين كتب فيهما المؤلف ربيع جابر، يدل على أن الراوي هو الكاتب لهذه الرواية. وهذا يربط العالم الواقعي وينهار به الحاجز بين الراوي والقارئ. هذا التطابق الأنطولوجي بين الراوي والمؤلف يخدم وظيفة نقدية، حيث يعترف الراوي بأن سرده هو بناء سلسلة من الأفكار وليس واقعاً. والراوي لا يكتفي باقتباس ما، بل إحياء شخص والتعامل معه في قوله "أجيب أسأله متابعاً. فيجيبني.....". الراوي يعترف صراحة أن هذه كلها ببناء سلسلة من الأفكار، باستخدامها أداة لصياغة القصة. ويعي الراوي أنه في وشك نسيان صورة رالف في المرأة، أي أنه بعيد عن القصة الأساسية التي يرويها، وهذا الانحراف يشير إلى أن بناء السرد قد يشوه في بعض الأحيان.

٢. الهوية المركبة: الراوي كخليط من نصوص وكتاب آخرين:

الراوي لا يملك صوتاً خاصاً، بل يتحدث باللسنة كتّاب آخرين (بيسوا، كيركيغارد، لويس كارول)، مما يعني أن "هويته" عبارة عن نصوص.

عندما يحاول الراوي وصفه، لا يجد لغة خاصة به، بل يستعير أصوات كتّاب وفلاسفة آخرين ليعبر عن ألمه:

"كنت أراه دائماً في معطف رمادي - أزرق. ومن كتفه تتدلى حقيبة. إنه أستاذ في الجامعة، أقول. ثم أجيب عن أسئلته بأقل عدد ممكن من الكلمات.

هل كان يعاني الصداق؟

١. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٢٤، ٢٥.

٢. المرجع نفسه، ص. ٢٤.

بيسوا: أرغب أن أموت بشدة فأنا أعاني الصداع.

ولماذا لم يعد قادراً على احتمال العالم؟

بيسوا: رأسي يؤلمني، والكون بأسره يؤلمني أيضاً.

أضع كتاب اللا - دعة، كتاب التوتر على سطح الكومودينة. أغادر القبو كي أمشي في

الشوارع لبعض الوقت. إني أمشي قال كيير كيغارد. لكن من أنت؟ سألوه أنا الشخص

الذي يمشي أجابهم^١

يبدأ المقطع بأسئلة يسألها الراوي حول معاناة رالف "هل كان يعاني الصداع؟"، "لماذا

لم يعد قادراً على احتمال العالم؟". لكن الإجابات تأتي مباشرة على لسان فرناندو بيسوا. لا

يقول الراوي "ربما يشعر الصداع كما يشعره بيسوا" بل يقدم كلام بيسوا كإجابة مباشرة

ومطلقة. يلجأ الراوي فوراً إلى سورين كييركيغارد لتعريف نفسه وفعله: "إني أمشي قال كيير

كيغارد"، هذا لا يقتصر على تقديم شخصية، بل يشكل تعريفاً. فالراوي ينتقل مؤقتاً إلى هوية

كييركيغارد، ولا يكتفي بمجرد فعل المشي، بل يمارسه كما صاغه فيلسوف آخر. وهذا يكشف

أن وعيه وهويته ليسا أصيلين، بل هما مزيج مركب من نصوص وأفكار انتقاها من قراءاته، حتى

إنه يحتاج إلى لغة خاصة به للتعبير عن تجاربه البسيطة، وأن الكاتب يستخدم ظهور هذين

الشخصين - فرناندو بيسوا وسورين كييركيغارد - كأداة للتعليق على نص القصة وصياغتها. هذا

الانهيار في الهوية (أنطولوجي) هو في جوهره نقد لفكرة "الأصالة"، حيث يعترف النص بأنه مزيج

مركب من نصوص أخرى.

بالإضافة إلى دمج الشخصيات الحقيقية، يستخدم الراوي "التناص" الفلسفي كأداة لتفكيك

إمكانية الفهم، وهو جوهر الأزمة الأنطولوجية.

١. المرجع نفسه، ص. ٢٦.

"فكرت بكلمات أقولها: إني أقرأ في كتاب لشاعر برتغالي اسمه فرناندو بيسوا. إنه يقول إن الناس عبارة عن جزر منفصلة تقع في بحر واحد. أنا جزيرة وأنت جزيرة ورالف كان جزيرة. كل واحد منا جزيرة أو صخرة تقع وسط الماء. هذه المياه تسمح لنا بالاتصال ببعضنا بعضاً. لكنّها أيضاً تمنعنا عن الاتصال حقاً، ومن التلامس فعلاً. ولهذا السبب يستحيل عليك أن تفهمني أو تفهم رالف. وكذلك الأمر بالنسبة إلي أو إليه بكلام آخر، لا أحد يفهم أحداً. المياه تأتي وتذهب بيننا. تجلب إلي جزيرتي بعض الأتربة والصخور التي حملتها من جزيرتك، فأفهم عنك بعض الأشياء. وإذا كنت غيباً أفكر أن هذه الأشياء هي أنت وأن هذه الأتربة التي وصلت إلي من جزيرتك، هي جزيرتك نفسها، جزيرتك كلها. رغم أنها في الحقيقة ليست إلا جزءاً يسيراً منك. هل فهمت قصدي؟ بقيت صامتاً، لم أقل شيئاً. لا أفهم، كرر مرة أخرى، كأني لم أكن أعرفه. فكرت في كلمات أخرى يمكنك أيضاً أن تفكر أن الإنسان هو في الحقيقة مجموعة كبيرة من الأشخاص. أنت مثلاً: إنك الشيخ المليء بالحيرة والحزن الجالس أمامي الآن. لكنك أيضاً الرجل الذي كان قومياً وكان أيضاً متعهد بناء. وأنت في الوقت نفسه المريض صاحب القدمين المتورمتين. وأنت رجل قوي رغم أنك عجوز. وانت وأنت ... وكل واحد من هؤلاء شخص حقيقي. وكلهم أنت، فكلهم يملكون ظلاً واحداً فقط. حاول أن تفكر في التناقضات بين هؤلاء، في الصراعات التي يعيشونها، بعد ذلك لن تعود قادراً على فهم نفسك. كأنك لا تعرف نفسك. فكيف تريد أن تعرف من كان فلاناً أو فلاناً؟"^١

يبدأ الراوي بالتفكير في الاستشهاد بالشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا. هذا الربط مع عمل أدبي حقيقي خارج الرواية، وبهذا يذكر الراوي القارئ بأنه يقرأ نصاً يتفاعل مع نصوص أخرى. وهذا التناص الأنطولوجي هو الأداة التي يستخدمها الراوي للتفكير النقدي في جوهر الحكاية نفسها وصعوبة فهم الشخصيات. الجزء الأهم هو تأملات الراوي عن طبيعة القصة والشخصيات. عندما يقول إن فهم أي شخص مستحيل ("لا أحد يفهم أحداً") وإن كل إنسان هو مجموعة كبيرة من الأشخاص، فهو لا يتحدث فقط عن الحياة، بل يتحدث بشكل غير

١. المرجع نفسه، ص. ١٧٣، ١٧٤.

مباشر عن عمله ككاتب لهذه الرواية. إنه يتساءل: كيف يمكنني أن أكتب قصة عن "رالف" وأدعي أنني فهمته، إذا كان الفهم الكامل مستحيلاً؟ النص لا يقدم حواراً فقط، بل يعرض الأفكار التي تدور في رأس الراوي والتي يختار ألا يقولها "بقيت صامتاً"، لم أقل شيئاً. هذا يكشف "مطبخ" السرد، أي عملية الاختيار والتفكير التي تسبق الكلام، مما يجعل القارئ يرى النص كعملية بناء وليس كواقع. هذا المقطع يتجاوز سرد الأحداث ليتأمل في جوهر الحكاية نفسها: صعوبة فهم الشخصيات، استحالة نقل الحقيقة كاملة، وكيف أن كل قصة هي مجرد جزء يسير من الحقيقة. إنه تفكير حول عملية الكتابة ومعناها.

والراوي يغوص في بحث تاريخي وأدبي مفصل ليثبت التطابق الأنطولوجي بينه وبين رالف ولويس كارول.

"التقى لويس كارول، أو تشارلز دود غسون الفتاة أليس للمرة الأولى في عام ١٨٥٦. كانت آنذاك في الرابعة. فكتب في دفتر يومياته: «بحجر أبيض احفر علامة على هذا النهار». ولم يلبث أن بدأ بكتابة «أليس في بلاد العجائب، فأنتهى من تأليفه في عام ١٨٦٥. التقى بها في رحلة بحرية. كانت مع أختها. أخذ يروي للثلاثة قصة لتسليتهن. كان يؤلف القصة فيما يرومها: فتاة تجلس قرب أختها. الأخت تقرأ في كتاب خال من الصور ومن الحوارات الفتاة لا تفهم ما قيمة الكتب الخالية من الصور ومن الحوارات. لذلك تضجر وتنعس. فجأة يقفز أمامها أرنب أبيض ويعبر الحديقة راكضاً. يخرج ساعة من جيبه وينظر إليها الفتاة تصاب بالدهشة. ما هذا، إنه يملك ساعة. وتسمعه يقول: «لقد تأخرت اللعنة، لقد تأخرت». ثم يركض أسرع وأسرع. لم تستغرب الفتاة قدرة الأرنب على الكلام كالناس. استغربت كونه يحمل ساعة. ولحقت به. حين نزل في حفرة نزلت هي أيضاً. الحفرة عميقة جداً. أخذت الفتاة تهوي. عن جوانبها رفوف على الرفوف أكواب وكتب. حاولت

أن تتمسك بالرفوف فلم تقدر. وفكرت أنها لن تتوقف عن الهبوط أبداً. ثم ارتطمت مؤخرتها بالأرض. كانت الأرض ناعمة كالإسفنج. هكذا بدأت رحلة أليس في بلاد العجائب.

-أليس!

-بلاد العجائب!

-رحلة!

الفتيات الثلاث يتقافزن حوله، ويسألنّه ألف سؤال وسؤال أخذ الزورق يهتز فوق سطح البحيرة. ولويس كارول يبتسم. يروي ثم يتوقف فجأة.

يقول لهن: «هذا كل شيء حتى المرة القادمة.

يضحكن: «أه، لكنها المرة القادمة.

فيضحكن ويتابع القصة.

الصحافيون كانوا يعرفون أن أليس من مواليد ١٨٥٢ .

فقالوا للمؤلف: «لكن أليس لم تعد صغيرة منذ زمن بعيد. ورغم ذلك ها أنت قد أصدرت جزءاً ثانياً من مغامراتها . فلماذا لا تصدر جزءاً ثالثاً؟».

لم يقل شيئاً. ظل صامتاً. كان ذلك في عام ١٨٧٢.

مرة أخرى تساءلت: لماذا لم يكتب رالف قصصاً؟ ثم بدأت أقوم ببعض العمليات الحسابية: لقد ولد لويس كارول في عام ١٨٣٢ . ذلك يعني أنه كان في الرابعة والعشرين حين التقى أليس للمرة الأولى. في الرابعة والعشرين؟ بلى، عمري الحالي.

ورالف تزوج قبل أن تبدأ حرب السنتين». حرب السنتين بدأت عام ١٩٧٥ . . . هو من مواليد أيلول ١٩٥٠. أي نهايات ١٩٥٠. ذلك يعني أنه قد تزوج في الرابعة والعشرين. لكن لماذا لم يكتب قصصاً؟

في عام ١٨٦٩، قبل ثلاث سنوات من صدور كتابه الثاني من مغامرات أليس الخيالية، كتب لويس كارول في دفتر يومياته: «إذا دخلت أليس عبر المرأة، فسأدخل خلفها. تُرى، كيف سنتحرك في الداخل؟ أنكون أخف؟ أم أثقل؟». الجواب عن هذا السؤال نعثر عليه في الكتاب نفسه. كتاب الجانب الآخر من المرأة». فبعد أن تدخل أليس عبر الزجاج الذي ذاب متحولاً إلى ضباب فضي متألق يشبه صفحة مياه رائقة، تجد نفسها فجأة تتحرك كأنها تنزلق أو تعوم أو تطفو. ففي الغرفة الأخرى الغرفة التي في المرأة، تبدو جاذبية الأرض كأنها قد ضعفت فجأة.

كأننا لم نعد فوق كوكب الأرض. تنزلق. تعوم. تطفو. لماذا استخدم لويس كارول هذه الكلمات لوصف أليس وحركتها في اللحظات الأولى من دخولها إلى عالم المرأة؟ هل كان يتذكر تلك الرحلة البحرية القديمة؟ الرحلة في الزورق قبل ستة عشر عاماً، أيام كان ما يزال في الرابعة والعشرين أيام بدأ بتأليف القصة الشهيرة للفتيات الثلاث، لأليس؟ هل كان يفكر في عالم سري تحت سطح البحر؟ في الرواية الأولى، في الكتاب الأول اخترع كارول عالماً سرياً تحت الأرض. عالم «بلاد العجائب» الذي وصلت إليه أليس بعد أن سقطت في حفرة الأرنب. أما في الرواية الثانية، في الكتاب الثاني فإننا لا ندخل إلى هذا العالم عبر حفرة في الأرض بل عبر سطح زجاجي يشبه الماء. لأننا في الزجاج نرى وجهنا. وفي الماء أيضاً.^١

يصبح الراوي باحثاً ومؤرخاً أدبياً حيث يخبر التفاصيل الدقيقة والتواريخ والمعلومات البحثية عن لويس كارول وأليس، ويعزز فكرة أن هذه الرواية هي نتاج بحث وتحقيق، وليس مجرد خيال. والعبارة "كان يؤلف القصة فيما يروها" هي تعليق مباشر على عملية الخلق الأدبي. هذا التعليق النقدي على عملية التأليف يخدم هدفاً أنطولوجياً، وهو إظهار كيف "تصبح هوية الشخصيات متداخلة" وكأنهم جميعاً انعكاسات لبعضهم. هذا يجعل القارئ يفكر في عملية

١. المرجع نفسه، ص. ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣.

تأليف هذه الرواية أنه هل هي أيضا تُولف فيما تروى؟ وهذه الأمور تكسر الإيهام بأن القارئ يقرأ قصة متدفقة، وبدلاً من ذلك يرى غرفة أو مختبراً لعملية الإبداع، ويكشف عن البحث والتحليل خلف السرد. الراوي يخلق الربط بينه ورالف ولويس كارول بمشابهة الأحداث في حياتهم وعمرهم، كأنهم يعيشون القصة نفسها تقريباً في زمن مختلف. يستخدم الراوي التشابهات في السيرة الذاتية بين شخصيات من عوالم مختلفة في الواقع، وفي التاريخ، والخيال كدليل لبناء حجة نقدية. هوية الشخصيات تصبح متداخلة، لقد أصبحوا جميعاً انعكاسات لبعضهم البعض. الراوي يقوم بتأويل عمل أدبي آخر أي رواية أليس من خلال وجهة نظر المأساة المركزية في روايته هو انتحار رالف. هو يقرأ كارول ليس كما هو، بل كتفسير لما حدث لرالف. هذا يجعل النصوص تتحدث مع بعضها وتفسر بعضها البعض في دائرة لا نهائية من الانعكاسات فيها.

٣. المواجهة المستحيلة: الكاتب يلتقي بشخصيته الميتة:

ذروة الوظيفة الأنطولوجية، حيث يقتحم "رالف" (الشخصية الميتة) غرفة "ربيع" (الكاتب الحي) ويناقشه في كونه مجرد خيال.

الصراع الأنطولوجي بين الهويات والنصوص لا يبقى مجرد تفكير داخلي، بل يتجسد في ذروة الرواية، حين ينهار الواقع تماماً ويلتقي الراوي (الكاتب) بالشخصية (رالف) وجهاً لوجه.

"في ذلك الخميس، وفور نزولي إلى غرفتي، قلت لنفسي إنني لم أعد أقدر. وإن علي أن أتوقف. وضعت الصور والصحيفة القديمة فوق سطح الكومودينة وتمددت على السرير. كان الضوء يقع قربي. بعد لحظة سيتلاشى. إنها الظهيرة. اللبنة تركتها مطفأة. هكذا أفضل. وإلا قتلتني الصداغ. وضعت أصابعي على جبتي، تلمست صدغي كنت أحس النبض المتسارع تحت رؤوس أصابعي. كأن أصابع خفية تتحرك داخل جمجمتي وتنقف جبتي من الداخل، نقفاً سريعاً متقطعاً له صوت نبضات ساخنة.

أغمضت عيني كنت أدوخ. انتقل الألم إلى عنقي وكتفي تحول جسي إلى جذع يابس.
امتلاً ظهري بالعقد. عضلاتي كلها باتت مشدودة، وانفتحت بئر عميقة وسط صدري.

في ما بعد تراجعت اليقظة.

وانزلقت إلى عتمة لزجة كالعرق الذي يسيل في جسي.

سحبني التيار الهادئ برفق. لكن رأسي ظل ثقيلاً. وفكرت أن الماء سيدخل عبر أنفي وفي
وانني سوف أختنق.

بعد ذلك تلاشى دماغي.

حتى جاء رالف.

لم يطرق الباب. سمعت صوت المسامير وهي تخرج من الخشب. لم يكن الأمر كأن
أحدهم ينتزعها من خشب الباب مستخدماً الشاكوش أو الكماشة. إذ لم تكن تسمع أية
ضجة. كان الأمر كأنها تخرج من تلقاء نفسها. أو ربما تحت تأثير مغنطيس قوي جداً.
ثم تحرك الباب وظهر رالف من خلفه.

قبل أن يظهر فكرت أنها الجرذان فطوال الأسابيع الماضية كنت أسمع خربشة خلف
الباب الأسود. باب الغرفة الموصدة من حيث يخرج رالف الآن.
خرج رالف من الثقب الأسود وأضاء الللمبة.

- لا، لا الضوء يقتلني. هتفت.

- أما زلت تعاني من الصداع؟

لم يكن يسألني، كان يحدثني معتذراً بينما يطفئ الللمبة مجدداً.

- لا أحد يشفى من الصداع، قلت له.

جميع الأمراض لها نهاية، قال لي.

كان يرتدي بنطلون جينز كحلي اللون، وقميصاً كاكياً قصير الكمين. نظرت إلى حذائه.

لم أجد الفردة اليسرى

جلست القرفصاء على السرير، ودعوته للجلوس قربي.

لا، ثيابي مبللة.

غرفتي كلها مبللة. إنها تصلح لأن تكون بئراً. اجلس.

لم يجلس. نظر حواليه كأنه يبحث عن شيء. تأمل المغسلة والمرأة. في المرأة كان باب

الغرفة السوداء موارباً.

نظر إلي وسألني: «لماذا تجلس وحيداً هنا؟».

لماذا، لأن لا أحد معي»، هتفت هل كنت تعتقد أنني لن أعرف الجواب عن سؤال كهذا

هيا، إسألني سؤالاً آخر».

- إنك تتحدث مثل هامبتي دامبتي. قال مبتسماً.

وأنت تتحدث مثل أليس. أجبته.

هل تعرف ماذا يعني هذا؟ سألني.

نظرت إلى أصابعي. لاحظت أن نقطة الضوء كانت ما تزال ملتصقة بالأرض قرب سريري.

كأن الشمس قد توقفت عن الحركة في الخارج.

- سأقول لك ماذا يعني هذا.

- إنني أعلم ماذا يعني قاطعته قائلاً.

استدار ومضى صوب الحمام. نظر داخل كرسي المرحاض ثم عاد ووقف قبالي.

حين أرادت أليس أن تودّع هامبتي دامبتي قالت له أرجو أن أراك مجدداً، وأن تتذكرني، ولا تكون قد نسيتني.

قلت لك إنني أعرف، قاطعته مرة أخرى.

لا بأس. اعرف للمرة الثانية إذن هامبتي دامبتي أجاب أليس أنه بالتأكيد لن يعرفها إذا رآها مرة أخرى. لأنها تشبه جميع الناس. عينان، وانف في الوسط، وفم تحت الأنف. دائماً الشكل ذاته. لو كان فمها في الأعلى مثلاً، أو عيناها على الجهة نفسها من الأنف عارضته أليس: لن يبدو ذلك لطيفاً .

- انتظري حتى تجربي ذلك. قال هامبتي دامبتي ثم أغمض عينيه».

فتحت عيني. كان ما يزال يقف قبالي رائحته ملح.

قال لي: طوال حياتي لم أقدر أن أضع فمي بين عيني. إن ذلك صعب جداً. ثم ما الفائدة؟ نظرت إلى أصابعي:

- لكن هامبتي دامبتي كان يشبه البيضة. ويضع كالتري طربوشاً أحمر على رأسه. قلت له.

فضحك: ألم تنتبه حين نظرت في مرآة المصعد أنك أنت أيضاً تشبه البيضة وأما قصة الطربوش فليست أمراً مهماً. أنت تفكر دائماً في المرحوم جدك. أليس كذلك؟ حسناً هذا أمر شبيه بطربوش على رأسك. فجذك كان لا يخرج من البيت دون طربوش.

لم أسأله كيف يعرف كل هذه الأشياء عن جدي. بدا ذلك طبيعياً تماماً. ربما لأنه لم يدخل عبر البوابة التي أدخل منها عادة.

قلت له: إنك تلومني. إنك تعاتبني. إنك تكرهني. وكل ذلك لأنني نظرت إلى الأرض حين التقيتك في مدخل «النهار».

ابتسم لي : كيف أقدر أن أكرهك وأنا لست موجوداً! ألم تدرك ذلك بعد؟ إني فقط شخص في منامك. مجرد خيال.

- وهل تقدر عدسة الكاميرا أن تلتقط صوراً لشخص خيالي. سألته هل التقط أحدهم ذات يوم صورة لدون كيشوت مثلاً؟

قلت ذلك وأنا أرفع الصور الموضوعة على سطح الكومودينة في وجهه.
بقي هادئاً.

بل إن ابتسامته باتت أعرض.

كأنه هو هامبتي دامبتي. كأن طرفي فمه سيلتقيان في مؤخر رأسه فيما لو تابع الابتسام.
أجابني:

- أولاً لويس كارول التقط مجموعة ضخمة من الصور لفتاته

أليس. ألا تعتقد أن أليس شخصية خيالية؟

حسناً، وهناك من جهة أخرى جواب مختلف تماماً عن سؤالك.

لا بد أنك تعلم بعد هذه السنوات من العيش بين الكتب أن لكل سؤال واحد مجموعة هائلة من الأجوبة. وأنها كلها صحيحة. لكن الواحد لا يقتنع إلا بجواب واحد هو الجواب الذي كان يفكر فيه حين طرح سؤاله.

أنت سألتني: هل التقط أحدهم صورة الشخصية خيالية؟

حسناً، وكنت تفكر في الجواب التالي: لا .

ولما كنت أزعم أنني شخصية خيالية، شخصية داخل منامك، فإن هذا يعني أن أحدهم لم يلتقط لي أية صورة.

وبالتالي فإذا كان بمقدورك أن ترى وجهي في هذه الصور الموجودة بين يديك فإن هذا يعني أنني كاذب وأنت على حق. أليس كذلك؟ ..

- إنه الواقع. وأنا لا علاقة لي. أحبته.

انظر إلى الصور إذن

نظرت إلى الصور، لم أجد وجهه. رأيت وجوه أهله، رأيت وجوه عائلته وزوجته ورفاقه. ولم يكن وجهه في الصور

- لكن ... قلت مدهوشاً.

- انظر مرة أخرى، قال لي، إنه الواقع.

نظرت في موضع وجهه رأيت وجهي.^١

يبدأ هذا المقطع بوصف انهيار الراوي أو الكاتب، كأنه يفر من السرد أو يملأه أو يزعجه السرد ويهاجمه. يظهر شخصية رالف أمام الكاتب ويتحدث معه، وهذا اقتحام الخيال للواقع. رالف لا يظهر مثل طيف بل يظهر كأديب وناقد ماهر. لا يريد رالف الأذى أو الهجوم أو الانتقام على الكاتب، لكن يتحدث عن الأدب والشخصيات في رواية أخرى، يصبح حواراً فلسفياً حول طبيعة السرد نفسه. إنه يفهم أنه وشخصياته جزء من عالم خيالي ورمزي فيه قوانين أدبية. هذه الأمور تؤكد أن الكاتب لا يلتقي بطيف، بل يلتقي بصورة خيالية للشخصية التي بناها في ذهنه، شخصية من نصوص وتأويلات. يتحدى الكاتب طبيعة الشخصية، عندما يعترف رالف أنه من خيال "إني فقط شخص في منامك. مجرد خيال"، ويرد الكاتب سائلاً "وهل تقدر عدسة الكاميرا أن تلتقط صوراً لشخص خيالي؟". هنا يتمسك الكاتب بالمادة الحقيقية أي الصورة الفوتوغرافية كدليل على الحقيقة، ولكن الشخصية رالف يزعم ويعترف - وهو واع بذاته - بأنه من مجرد خيال، أي الصراع بين الواقع والخيال، ويمحو الحدود بينهما، ويقوم الكاتب بتفكيك

١. المرجع نفسه، ص. ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨.

السؤال ويشرح أن الأجوبة لا يقتنع أحد إلا الذي كان يليق بما يفكر سابقا. وهذا تعليق على سرد الراوي وخيال الكاتب. يظهر هذا المقطع أن فعل الكتابة هو فعل تحويلي خطير يمكن أن يزيل الحدود بين الكاتب وما يكتب عنه.

هذا اللقاء (بين رالف والراوي) يؤكد ما شرحته الرواية سابقا، وهو أن العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات ليس العالم الواقعي، بل هو "عالم المرأة" الذي تحكمه قوانين "لويس كارول". ويستعين الراوي بمنطق 'أليس في بلاد العجائب' ليشرح للقارئ قوانين هذا العالم المعكوس، حيث تؤدي الأفعال دائما إلى نقيض نتائجها المتوقعة:

"تفعل الأشياء لتصل إلى نتيجة ما فتكتشف فجأة أنك وصلت إلى عكسها. «تماماً كما يحصل في بلدان العجائب التي زارتها الفتاة أليس في رواية لويس كارول ... بلد العجائب هو العالم الموجود في الجنب الآخر من المرأة De l'autre côté du miroir (عنوان آخر لقصة من قصص لويس كارول). عالم تزوره صباح كل يوم وأنت تنظف أسنانك بأفضل فرشاة صممت كما تقول الدعاية أيضاً، لتنظيف الأسنان. مشكلتك أنك لم تكثر لوجود الجنب الآخر من المرأة». تنظف أسنانك بيدك اليمنى أما في المرأة، فإن اليد اليسرى هي التي تنظف الأثر على المرأة معاكس تماماً لما تفعله.... علماً أنك لم تشك لحظة في أنك تنظف أسنانك بيدك اليمنى... أنت لم تشك لحظة في يدك اليمنى... كما لم تشك في الفرشاة التي تنظف الأسنان، ولا في المرأة التي تعكس ما تفعله تذكرت كل الأشياء دون استثناء ونسيت - أو تناسيت - أنك أمام مرآة تعكس فعلاً ما تقوم به. ثم إنك لم تفكر بما فيه الكفاية في «الانعكاس» الذي يمثل الخاصة الأساسية للمرأة. المرأة تعكس الأشياء، أي أنها، في آن واحد، تعبر عن الواقع، وتقلب أثره إلى الضد ما إن يصل

إلى سطحها. لم تنس أنت الذي تقف صباح كل يوم أمام المرأة، أن تقوم بكل ما يجب أن تقوم به، وغاب عن بالك أن كل ما تقوم به ينقلب إلى ضده في الجنب الآخر....."^١

الراوي يخاطب القارئ مباشرة باستمرار استخدام ضمير 'أنت' بكسر الحجاز بينهما. يقدم الراوي في قوله "وأنت تنظف أسنانك...." رأيه أن عادة بسيطة قد تنقلب حقيقتها، فكيف يمكن أن يثق بالذكريات المعقدة، بهذا يحاول الراوي أن يستر عجزه للتعبير. الراوي لا يروي القصة فقط بل يشرح قوانين عالم الرواية، وهو يخرج من مجرى الأحداث، يقدم محاضرة عن طبيعة الانعكاس "المرأة تعكس الأشياء، أي أنها، في آن واحد، تعبر عن الواقع، وتقلب أثره إلى الضد ما إن يصل إلى سطحها"^٢، وهذا مثال للتعليق الميتاقصي، النص يوضح للقارئ كيفية قراءة الأحداث. وهذا النص بيان نظري عن مبدأ الانعكاس أي مبدأ أساسي يحكم عالم السرد الذي يبدل الحقائق واليقين بالشك. وبذلك هذه الرواية لا تكون مجرد قصة بل تصبح بياناً لفعل كتابة الرواية. وهذا النص يعي تماماً طبيعته كبناء سردي. يستخدم الكاتب فيه التناص كقانون أساسي الذي يحكم عالم الرواية، في قوله "تماماً كما يحصل في بلدان العجائب التي زارتها الفتاة أليس في رواية لويس كارول ... بلد العجائب هو العالم الموجود في الجنب الآخر من المرأة..."^٣ يبرز أن القصة تجرى حسب حكم قانون رواية أخرى أي عالم أدبي آخر أو رواية عبر المرأة^٤ للكاتب لويس كارول. هذا يذكر القارئ دائماً أنه داخل بنائي أدبي.

٤. تعرية الواقع الروائي: الاعتراف للشخصيات بأنهم "مادة خام":

في هذا الموقف، لا يكسر الراوي الإيهام للقارئ فحسب، بل يكسره للشخصيات داخل القصة أيضاً. هو يخبر أم رالف وعائلته أن ابنهم مجرد "شخصية" في رواية يكتبها، مما يحولهم

١. المرجع نفسه، ص. ٣٠، ٣١

٢. المرجع نفسه، ص. ٣٠

٣. المرجع نفسه

٤. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There

من بشر حقيقيين (في نظر أنفسهم) إلى "مادة خام" قابلة للصياغة. هذا الاعتراف يجعل "عملية الكتابة" نفسها حدثاً داخل القصة، ويثير شكوكاً وجودية حول ما إذا كان ما يحدث حقيقة أم مجرد تأليف.

"أخبرتها أنني أكتب رواية، وأن رالف إحدى الشخصيات فيها. قلت إنني حاولت الاتصال بها هاتفياً...."^١

"أخبرهم أنني أكتب رواية، إحدى الشخصيات فيها رالف ابنكم."^٢

هذان المقطعان يقدمان اعترافاً بأن ما يقرأه القارئ هو 'الرواية'. هنا يكسر الحاجز المباشر بين الراوي والقارئ بكشف طبيعة الرواية بتسميتها والتعليق عليها داخل السرد نفسه. الراوي يعلن صراحة أمام القارئ وأمام الشخصيات في عالمه الخيالي أن هذا العمل هو 'الرواية'. هذا التحدث في هذه الرواية عن نفسها كـ'رواية' يجعل عملية الكتابة موضوعاً للسرد. ويصف الراوي رالف إحدى الشخصيات في الرواية ومادة خام تحتاج إلى إعادة صياغتها. وهذا يسبب الشك حول طبيعة الحقيقة والخيال في الرواية. إن هذا الاعتراف هو الذي يسبب "الشك" في طبيعة الحقيقة والخيال.

هذه الرواية جمعت بين نوعي الميتاقص: الميتاقص الصريح، الذي ظهر في أقصى تجلياته عبر دخول المؤلف باسمه الحقيقي في النص لمناقشة عملية التأليف ومحو المسافة مع الراوي. والميتاقص الضمني، الذي عمل عبر تقنية المرايا والتناص مع نصوص عالمية، ليخلق حواراً داخلياً في النص يتأمل ذاته دون شرح مباشر.

يستنتج من هذا الفصل أن رواية "رالف رزق الله في المرأة" تتجاوز كونها مجرد سرد لقصة انتحار واقعية، لتصبح "لعبة مرايا" أدبية معقدة تطرح أسئلة عميقة حول الكتابة والوجود. فقد أثبت التحليل أن ربيع جابر وظّف تقنيات الميتاقص ببراعة ليس فقط لكسر

^١. ربيع جابر، رالف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٤٢.

^٢. المرجع نفسه، ص. ٥٦.

الجدار بين الواقع والخيال عبر إقحام نفسه والوثائق الحقيقية داخل النص، بل ليجعل من عملية التأليف نفسها موضوعا للرواية، معترفا بعجز اللغة والذاكرة عن الإحاطة بالحقيقة الكاملة. وبهذا، تتحول الرواية من تحقيق في موت "رالف" إلى رحلة بحث في ذات الكاتب، حيث يندمج المؤلف مع شخصياته والقارئ مع النص، ليصبح الجميع جزءا من متاهة سردية لا تقدم إجابات جاهزة بقدر ما تعكس حيرة الإنسان أمام الموت والحياة.



المبحث الإضافي

مقارنة فنية بين روايات ربيع جابر المختلة

يهدف هذا المبحث مقارنة فنية بين روايات ربيع جابر الثلاث ("أميركا"، و"الاعترافات"، و"رالف رزق الله في المرأة"). تظهر القراءة المتأملّة أن الكاتب لم يستخدم الميتاقص لمجرد التجريب الشكلي، بل وظفه بذكاء وعمق لخدمة أهداف سردية مختلفة:

١) تفكيك السرد التاريخي واختلاف أدواته

يتعامل ربيع جابر مع التاريخ في هذه الروايات ليس كحقيقة نهائية، بل كنص سردي قابل للشك والمساءلة، وقد اعتمد في كل رواية على أداة مختلفة:

- تاريخ المهمشين عبر الوثيقة في رواية "أميركا": يفكك الكاتب التاريخ الرسمي ليستبدله بتاريخ الأشخاص العاديين والمهاجرين، مثل "مرتة حداد" و"علي جابر". اعتمد الكاتب هنا على دمج الوثائق الأرشيفية الحقيقية (كسجلات المهاجرين وتذاكر السفر) مع الخيال السردية. يطرح الميتاقص هنا سؤالاً جوهرياً: هل التاريخ هو ما يُحفظ في الأرشيفات الرسمية فقط، أم هو المعاناة التي عاشها المهمشون ولم تُكتب؟
- التاريخ عبر الذاكرة المشوهة في رواية "الاعترافات": على عكس رواية "أميركا"، لا تعتمد هذه الرواية على أي وثائق مكتوبة. بل تقوم بتفكيك تاريخ الحرب الأهلية اللبنانية من خلال الذاكرة الفردية غير الدقيقة. يبرز البطل "مارون" كراو غير موثوق به، ليثبت أن التاريخ يُفكك هنا بفعل "الصدمة" التي تُعجز الذاكرة عن تسجيل الحقائق.
- تفكيك الواقع الراهن عبر التناص في رواية "رالف رزق الله في المرأة": يتناول الكاتب حدثاً واقعياً مأساوياً وهو انتحار الأكاديمي رالف رزق الله في عام ١٩٩٥. ولتفكيك هذا الواقع، اعتمد الكاتب على تقنية "التناص" والتحقيق، حيث مزج بين مقالات رالف

الحقيقية ونصوص أدبية أخرى. يتحول السرد هنا إلى "ورشة كتابة" تبتلع الواقع التاريخي وتجعله مجرد متاهة سردية يصعب فيها التمييز بين الخيال والحقيقة.

٢) بناء الشخصيات المضطربة وموقف الراوي منها

تشارك شخصيات هذه الروايات في معاناتها من اضطرابات نفسية ووجودية عميقة، إلا أن الميتاقص أبرز تباينا واضحا في طريقة تفاعل الراوي مع هذا الاضطراب:

- **الراوي كمنقذ للمهمشين في "أميركا":** تعاني البطلة "مرتة" من صدمة قاسية بسبب الاغتراب وتخلي زوجها عنها، وهي معاناة تمثل جيلا كاملا من المهاجرين. يقف الراوي هنا في موقع "المراقب" أو "المنقذ". إنه يتدخل ليجمع قصاصات حياة البطلة بهدف إنقاذ صوتهما المهمش من الضياع في زحمة التاريخ.
- **الراوي كضحية مضطربة في "الاعترافات":** يعيش "مارون" في تفكك الهوية حين يكتشف أن الرجل الذي رباه هو في الحقيقة قاتل عائلته الأصلية. لا يقف الراوي هنا موقف المراقب، بل هو الضحية المضطربة ذاتها. ونتيجة لتعرضه للصدمة، يتلاعب الراوي بالسرد ويعترف بأنه يخدع نفسه، مما يجعل القارئ يعيش حالة انقسام الهوية بشكل مباشر من الداخل.
- **الراوي يمتص الاضطراب في "رالف رزق الله في المرأة":** ينقسم الاضطراب النفسي في هذه الرواية بين "رالف" المنتحر وبين الراوي الذي يحاول فهم أسباب الانتحار. يغوص الراوي في تفاصيل حياة الشخصية الميتة لدرجة أنه يتماهى معها كلياً، حتى يخيل إليه أنه يرى وجه رالف بدلا من وجهه في المرأة. يعمل الميتاقص هنا على جعل الراوي يمتص اضطراب البطل، كاشفا عن تعقيدات النفس البشرية أمام أسئلة الموت والوجود.

٣) تباين موقع الراوي ودرجة تدخله في السرد

تختلف درجة حضور الراوي وسلطته بين الروايات الثلاث، مما يؤكد على مرونة الميتاقص وقدرته على أداء وظائف متعددة:

- الراوي كباحث ومحرر خارجي في "أميركا": يقف الراوي خارج حدود القصة، ويمارس سلطة واضحة ومطلقة على النص. يظهر ذلك من خلال توجيهه المباشر للقارئ، أو ممارسته للحذف والتشكيك، أو حتى محادثته للقارئ قائلاً: "ماذا أخبركم بعد؟". الراوي هنا هو المتحكم بخيوط السرد ويكشف بوضوح عن "مطبخ الكتابة".
- الراوي الداخلي المتورط في "الاعترافات": الأمر مختلف تماماً في هذه الرواية، حيث أن الراوي هو بطل الحكاية نفسها. الميتاقص هنا لا يعبر عن السلطة أو التحكم، بل يجسد "العجز". يعترف الراوي مراراً بضعف ذاكرته، ويتلعثم، ويجد مشقة كبيرة في ترتيب أحداث القصة بسبب ثقل الصدمة النفسية التي يعيشها.
- ذوبان المؤلف في الراوي في "رالف رزق الله في المرأة": تصل تقنية الانعكاس الذاتي إلى أقصى درجاتها في هذه الرواية. يظهر الكاتب ربيع جابر باسمه الحقيقي كإحدى الشخصيات، مما يمحو أي حدود فاصلة بين المؤلف الواقعي والراوي المتخيل. يتحول الاثنان معاً إلى باحث يتخبط داخل متاهة بناء السرد.

٤) نقد أداة السرد وأزمة اللغة

لم يقتصر دور الميتاقص في روايات ربيع جابر على انتقاد التاريخ أو الحكاية، بل اتسع ليشمل توجيه النقد إلى "اللغة" ذاتها كوسيلة للتعبير:

- الشك في جدوى الكلمات في "أميركا": يوضح الراوي في مواضع عدة عجزه اللغوي وضعف الكلمات عن نقل الواقع والحقيقة. ويصل تدخله الميتاقصي إلى مستوى التشكيك المباشر في السرد حين يصرح قائلاً: "الكلمات بلا قيمة".

- صعوبة الكتابة في "الاعترافات": يسلط النص الضوء بشكل نقدي ومؤلم على صعوبة عملية الكتابة. تتأمل الرواية في مدى قسوة أن يضطر الإنسان إلى تدوين تاريخه الشخصي المشوه، مما يحول عملية الكتابة إلى مهمة شاقة ومعقدة جدا.
- الصمت الإبداعي في "رالف رزق الله في المرأة": تستعين الرواية بتقنية الميتاقص للتعبير عن حالة من "الصمت الإبداعي" والعجز التام عن الكتابة. وللخروج من هذه الأزمة، يعتمد النص على التناس عبر استدعاء نصوص أدبية أخرى كبديل ومحاولة لتفسير هذا العجز.

بناء على ما سبق، يتجلى أن ربيع جابر قد برع في تحويل الميتاقص إلى أداة فاعلة للغوص في أعماق النفس البشرية. لقد أثبت الكاتب قدرة السرد على مساءلة التاريخ بأشكال متعددة (الوثيقة الأرشفية أو عبر الذاكرة المشوهة)، وتجسيد صدمات الشخصيات المضطربة من خلال تنويع مواقع الراوي وتماهيته مع تلك الشخصيات. واستخدم الكاتب السرد ليحاكم اللغة ذاتها ويقف عند أزمتها الكتابة. إن هذا التوظيف المتنوع والذكي للميتاقص يمنح أعمال ربيع جابر ثراء وعمقا استثنائيا، ويؤكد أن الرواية لم تعد مجرد حكاية تروى، بل هي مرآة تعكس أزمت الإنسان وتأملاته في التاريخ، والوجود.



الخاتمة

تتناول هذه الأطروحة دراسة وتحليل ظاهرة "الميتاقص" في أعمال مختارة للروائي اللبناني ربيع جابر. يعرف الميتاقص بأنه اشتغال الرواية على ذاتها. فبدلاً من إيهام القارئ بواقعية الأحداث، يكسر الكاتب هذا الوهم، ويخبر القارئ أنه يقرأ عملاً خيالياً مصنوعاً من الكلمات.

الباب الأول المعنون بـ "الميتاقص: المفاهيم، والآليات، والوظائف" يتناول مفهوم الميتاقص وآلياته ووظائفه. يناقش هذا الباب التأسيس النظري لمفهوم الميتاقص، وشرح كيف أن هذا النوع من الروايات لا يكتفي بسرد قصة، بل يفضح نفسه ويكشف للقارئ أنه مجرد كتابة وخيال. يستعرض الباب التعريفات المختلفة للمصطلح عند النقاد، ويناقش آليات الميتاقص مثل تدخل الكاتب ومخاطبة القارئ وأشكاله مثل 'قصة داخل القصة' وغيرها، وأنواعه. ويناقش أيضاً تجاوز هذا المفهوم لتقنية 'قصة داخل القصة'. كما يوضح وظائف هذا الأسلوب لنقد الرواية نفسها وكيفية كتابتها، وللعلاقة الجدلية بين الواقع والخيال وفضح آليات بناء تاريخية أو سياسية أو اجتماعية.

الباب الثاني المعنون بـ "الميتاقص في السرد الغربي والعربي" يناقش تاريخ الميتاقص. يبدأ بالحديث عن جذورها في الأدب الغربي وكيف نظر إليها كبار النقاد العالميين مثل "وليم غاس" و"باتريشيا واو". ثم ينتقل إلى الحديث عن الأدب العربي، موضحاً أن الميتاقص ليس غريباً تماماً عن التراث العربي، ولكنه تطور حد بعيد في الرواية العربية الحديثة. يستعرض الباب جهود النقاد العرب مثل سعيد يقطين وأحمد خريس في دراسة هذا الفن، ويذكر أمثلة للروائيين العرب الذين وظّفوا هذا الأسلوب.

الباب الثالث الذي يحمل عنوان "ربيع جابر حياته وأعماله" يركز على تقديم معلومات حول الكاتب اللبناني ربيع جابر الذي تدور حوله الأطروحة. يتناول سيرته باعتباره كاتباً غائباً

يرفض الظهور الإعلامي ويفضل العزلة، وكيف يؤثر ذلك في كتابته. يستعرض الباب مشروعه الروائي الضخم الذي يعيد كتابة تاريخ بيروت ولبنان بأسلوب يمزج بين التوثيق التاريخي والخيال. كما يقدم قراءة سريعة وملخصات لعدد كبير من رواياته، مما يساعد على فهم تطور أسلوبه والمواضيع التي تشغله مثل الذاكرة والحرب والهوية.

احتوى الباب الرابع المعنون بـ "توظيف الميتاقص في روايات ربيع جابر" على تحليل الميتاقص في ثلاث روايات محددة لربيع جابر هي: "أميركا" و"الاعترافات" و"رالف رزق الله في المرأة". يتناول هذا الباب تجاوز الكاتب للسرد التقليدي متلاعبا بحدود الواقع والخيال، عبر تدخلاته التي تقرر بجهله بمصائر بعض الشخصيات، كما يناقش تشكيك الكاتب في موثوقية الذاكرة وتقديم التفاصيل حول عملية التأليف، مما يجعل القارئ شريكا في السرد، ويؤدي في نهاية المطاف إلى طمس المسافة بين الكاتب والراوي والشخصية. وخلص الباب إلى أن توظيف هذه التقنيات استهدف أساسا توريث القارئ في إنتاج المعنى والتعبير عن قلق الهوية وتشظي الذاكرة التاريخية.

نتائج البحث

١. خلص البحث إلى أن الميتاقص ظاهرة أدبية تتسم بانعكاس الأعمال الأدبية على ذاتها، وتتمحور حول عملية إنتاجها كاشفة عن آليات السرد وصناعة الكتابة للقارئ. وأثبتت الدراسة أن هذه الظاهرة ليست جديدة، بل لها جذور عميقة وقديمة سواء أكان ذلك في الأدب الغربي أم في التراث العربي. لكنها تطورت إلى حد بعيد وأصبحت سمة بارزة في أدب ما بعد الحداثة. وقد ساهم الأدب العربي والنقاد العرب في هذا المجال مساهمات عديدة كما قدمها الأدب الغربي والنقاد الغربيون.
٢. أكدت الدراسة أن مصطلح "الميتاقص" هو الأنسب والأدق عربيا لوصف هذه الظاهرة مقارنة بمصطلحات شائعة أخرى مثل "ما وراء الرواية" و"ما وراء السرد".

٣. كشفت الدراسة أن للميتاقص ثلاثة أنواع، هي: الميتاقص الصريح الذي يعترف صراحة بأنه عمل تخيلي ومصنوع بإشارات أو آليات مباشرة، والميتاقص الضمني الذي يترك القصة نفسها تكشف عن خيالها بطرق غير مباشرة، والميتاقص التاريخي الذي يتميز بالانعكاس الذاتي وفي الوقت ذاته يستحضر التاريخ بشكل واع.
٤. أظهر البحث أن الرواية الميتاقصية تعتمد على تذكير القارئ بأن ما يقرأه قصة مصنوعة وخيالية وليست حقيقية. ويتم ذلك عبر آليات مثل: تدخل المؤلف ومخاطبة القارئ مباشرة، وحضور المؤلف شخصية في الرواية، ووعي الشخصيات بكونها شخصيات ورقية، وكشف عملية الكتابة والبناء السردية، ووجود الراوي الوعي بصنعبته، والراوي غير الموثوق به، والاشتغال على عتبات النص.
٥. أثبت البحث أن للميتاقص دورا بارزا في السرد الروائي؛ إذ يحول الرواية إلى أداة نقدية للأدب ذاته، ويمحو الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، كما يوظف للدفاع عن المهملشين وإعادة كتابة التاريخ من وجهة نظرهم.
٦. يدل هذا البحث على أن ربيع جابر روائي غزير الإنتاج، وهو في الواقع كاتب غائب ومنعزل عن الإعلام، لكنه داخل رواياته كاتب حاضر بقوة، يتدخل في السرد، ويخاطب القارئ، ويعلق على الأحداث، مما يجعل حضوره الورقي تعويضا عن غيابه الواقعي.
٧. تناول البحث ظاهرة الميتاقص في روايات "أميركا"، و"الاعترافات"، و"رالف رزق الله في المرأة" لربيع جابر، وخلص إلى النتائج التفصيلية الآتية:
 - أثبت البحث أن توظيف الميتاقص عند ربيع جابر في هذه الروايات الثلاث يعد أداة للتعبير عن قضايا عميقة مثل ضياع الهوية، وصدمة الحرب، والتشكيك في التاريخ الرسمي، ليصبح وسيلة لمقاومة النسيان، وحفظ ذاكرة بيروت وتاريخها عبر تحويل التاريخ الرسمي الجامد إلى حكايات إنسانية حية.
 - أظهرت الدراسة أن لعتبات النص دورا في تشكيل الميتاقص في هذه الروايات الثلاث، من خلال:

- الاستهلال: الذي ينبه القارئ أن الرواية نسج من الخيال.
- تحديد الجنس الأدبي: بلفظ "رواية" لتنبه القارئ أنه سيدخل إلى عالم سردي تخييلي.
- نص الغلاف الخارجي: الذي يحيل إلى ذاتية العمل ويعترف بوجود القراء، ليذكرهم أنهم أمام عمل تخييلي.
- الهوامش: التي وظّفها ربيع جابر لإدراج مراجع حقيقية، وإحصائيات، وأسماء كتب، ومقالات صحفية، ولإعلان قرارات الراوي السردية، وإحالة أجزاء الكتاب بعضها إلى بعض، لمحو الحدود بين الواقع والخيال ورفع قيمة قصص الناس العاديين كالمهاجرين.
- وظّف ربيع جابر آليات الميتاقص داخل المتن الروائي على النحو التالي:
 - مخاطبة القارئ مباشرة: يخاطب الراوي القارئ بعبارات مثل "عزيزي القارئ"، "إذا بحثت"، "قلت لك"، "أقول لك"، "هل تصدق؟"، "لا تحكم علي"، "اسمع"، "اركب"، وغيرها ليحول القارئ من متلق جامد إلى شريك في بناء النص وتفسيره والتفكير فيه، ويملاً فجوات السرد، ويجعل القصة حواراً حياً عوضاً عن سرد تقليدي.
 - تدخل المؤلف: تبرز هذه الآلية في هذه الروايات حين يقطع السرد ليعلن عن قراراته وتدخلاته، واختياراته فيه، ليعلن سلطته عليه، فهو يخبر القارئ أنه هو المتحكم الذي يقرر متى تبدأ القصة ومتى تنتهي، وماذا يحذف منها.
 - حضور المؤلف شخصية في الرواية: يظهر ربيع جابر باسمه الحقيقي شخصية (في رواية "رالف رزق الله في المرأة") ويحاور الشخصية ليمحو الفاصل بين الواقع والخيال ويجعل القارئ يشك في من يكتب النص: أهو المؤلف الحقيقي أم الشخصية الخيالية؟
 - كشف عملية الكتابة والبناء السردية: تظهر في هذه الروايات رغبة الراوي في الكتابة، وأحياناً يعترف بأنه لا يدري كيف يكتب، والكتابة تصبح صعبة عليه،

والكلمات لا تكفي للتعبير. ووظّفه الكاتب لإظهار أن اللغة عاجزة أحيانا عن نقل المشاعر والواقع بدقة، وأن ما يقرأه القارئ هو محاولة عبثية وفاشلة. ويتضح البناء السردى من خلال الإشارات إلى الفصول والترتيب، ولجأ إليه الروائي لتذكير القارئ بأنه يقرأ كتابا مصنوعا ومقسما.

- الراوي الواعي بصنعتة: يتصرف الراوي كناقذ ومحرر وكاتب يراجع نصه، ويصف ما يرويه بـ"حكاية". وأحيانا يتصرف كمرشد يوجه القارئ بإرشادات في السرد، ويتصرف كمهندس معماري يشرح خطة الرواية.
- الراوي غير الموثوق به: يعترف الراوي بالكذب والجهل والنسيان ليثبت أن الذاكرة والتاريخ مليئان بالثغرات، وليؤكد أنه يعيد بناء ذاكرة مليئة بالفجوات وليست حقائق مطلقة.

- وعي الشخصيات بكونها شخصيات ورقية: تدرك الشخصيات (مارون في رواية "الاعترافات") أنها تُكتب، وتقترح على الكاتب كيفية كتابة بداية قصتها، مما يؤكد سلطة الشخصية على القصة وإظهار الصراع بين الكاتب والشخصية. وفي "رالف رزق الله"، تنتظر الشخصية في المرأة لترى الكاتب وتحاول التمرد عليه والمشاركة في التأليف، مما يكشف أنها مجرد شخصية خيالية ويجسد ضعفها أمام خالقها.

- يوظّف الكاتب تقنية 'قصة داخل القصة' (في روايتي "أميركا" و"الاعترافات") بسرد قصص شخصيات ثانوية وبإظهار طبقات من القصص. وقد وظّفها الكاتب لتوثيق التاريخ الجماعي للمهمشين عوضا عن الاكتفاء بالقصة الفردية.
- يوظّف الروائي التناص في الميتاقص ليعطي مصداقية تاريخية لقصص المهمشين (عبر سجلات الهجرة والكتب)، ولتفسير العجز عن الكتابة، وللإشارة إلى أن هوية الراوي والشخصيات هي في النهاية خليط من نصوص أخرى.

- وظّف ربيع جابر ثلاثة أنواع للميتاقص في هذه الروايات الثلاث: الميتاقص الصريح لتذكير القارئ بصنعة النص، والميتاقص الضمني للتعبير عن ضياع الهوية، والميتاقص التاريخي لدمج الوثيقة بالخيال ومنح قصص المهمشين أهمية توازي التاريخ الرسمي.
- أظهرت الدراسة أن الروائي لم يكتف بالسرد الخارجي، بل تدخل ليعلن تحكمه في مصائر شخصياته. وقد تطورت هذه العلاقة إلى تماه كامل، حيث اختلط صوت المؤلف بصوت الشخصية، وامتزجت الذاكرة الواقعية بالمتخيلة، ليصبح البطل الروائي قناعاً يتحدث المؤلف من خلاله عن هواجسه الذاتية.
- كشفت الدراسة أن توظيف الميتاقص يختلف بخصوصية فريدة في كل عمل من هذه الروايات الثلاث؛ ففي "أميركا" وظّف الميتاقص التاريخي ملء ثغرات الأرشيف ومساءلة دقة التاريخ؛ بينما وظّف في "الاعترافات" للتشكيك في الذاكرة وتصوير تفكك الذات؛ أما في "رالف رزق الله في المرأة"، فقد وظّف ليجعل النص يناقش عملية كتابته ذاتها، ليمحو الحدود الفاصلة بين الكاتب ونصه.

الاقتراحات والتوصيات

ركزت هذه الدراسة على ظاهرة الميتاقص في روايات "أميركا"، "الاعترافات"، و"رالف رزق الله في المرأة" لربيع جابر. يفتح هذا البحث آفاقاً واسعة للأفكار والمشاريع النقدية الجديدة للباحثين في المستقبل. ويقدم البحث الاقتراحات والتوصيات التالية:

١. توسيع الدراسة لتشمل أعمالاً أخرى لربيع جابر. وهو ما سيجعل الدراسات حول الميتاقص في رواياته الأخرى مثل "بيريتوس مدينة تحت الأرض"، "يوسف الإنجليزي"، وثلاثية "بيروت مدينة العالم" أوسع وأعمق ويوفر مزيداً من المعرفة عن الميتاقص في الروايات التاريخية عند ربيع جابر.
٢. إجراء دراسات مقارنة بين ربيع جابر وكتاب آخرين مثل واسيني الأعرج وإلياس خوري وهدى بركات. ستساعد هذه الدراسة في فهم مكانة ربيع جابر ضمن الأدب العربي والعالمي.

٣. دراسة ترجمات روايات ربيع جابر مثل "الاعترافات"، و "بيريتوس: مدينة تحت الأرض" لتحليل مدى نجاح المترجمين في نقل ظاهرة الميتاقص إلى اللغات الأخرى.

وختاماً، توصي الدراسة بإجراء دراسات إضافية لتفتح طرقاً جديدة لفهم أعمق في هذا المجال.



ملحق: ثبت المصطلحات النقدية والميتاقصية

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الإنجليزية / الفرنسية
الميتاقص / ما وراء القص / الميتاسرد	Metafiction/ Métarécit
الميتاتاريخ	Metahistory
لغة الشرح / اللغة الشارحة	Meta-Language
الرواية النرجسية	Narcissistic Novel
الخيال الواعي بذاته / الكتابة الواعية لذاتها	Self-Conscious Fiction/ Writing
المفارقة الميتاقصية	Metafictional Paradox
الميتاقص الصريح (الظاهر)	Overt Metafiction
الميتاقص الضمني (الخفي)	Covert Metafiction
الميتاقص التاريخي (أو التاريخاني)	Historiographic Metafiction
السرديات الكبرى	Grand Narratives/ Narrations
باروديا / المحاكاة الساخرة	Parody
التناس الداخلي	Internal/ Auto Intertextuality
التخريف / كتابة الخرافة	Fabulation
المؤشر الجنسي / اللون الأدبي	Genre Indicator
قصة داخل القصة	Story within a story
تقنية الصندوق الصيني / دمي البابوشكا الروسية	Chinese Box Technique/ Matryoshka/ Babushka (Russian Dolls)
عتبات النص / النصوص الموازية	Paratexts
الراوي العليم	Omniscient Narrator
الراوي غير الموثوق به	Unreliable Narrator

المصادر والمراجع

المصادر

١. جابر، ربيع، الاعترافات، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨.
٢. جابر، ربيع، البيت الأخير، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦.
٣. جابر، ربيع، الفراشة الزرقاء، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٣.
٤. جابر، ربيع، أميركا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.
٥. جابر، ربيع، بحثا عن البلنسي في رحلة الغرناطي، أوان، العدد ١، جامعة البحرين، البحرين، ٢٠٠٢.
٦. جابر، ربيع، بيروت مدينة العالم (الجزء الأول)، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٣.
٧. جابر، ربيع، بيروت مدينة العالم (الجزء الثالث)، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧.
٨. جابر، ربيع، بيروت مدينة العالم (الجزء الثاني)، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٥.
٩. جابر، ربيع، بيريتوس مدينة تحت الأرض، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٥.
١٠. جابر، ربيع، تقرير ميليس، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٥.
١١. جابر، ربيع، دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب، دار الآداب، بيروت، ٢٠١١.
١٢. جابر، ربيع، الف رزق الله في المرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧.
١٣. جابر، ربيع، رحلة الغرناطي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٣.
١٤. جابر، ربيع، سيد العتمة، رياض الريس للكتب والنشر، قبرص، ١٩٩٢.
١٥. جابر، ربيع، شاي أسود، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
١٦. جابر، ربيع، صرخة المشنوق، الناقد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
١٧. جابر، ربيع، طيور الهوليداي إن، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١.
١٨. جابر، ربيع، كنت أميرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
١٩. جابر، ربيع، نظرة أخيرة على كين ساي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٨.
٢٠. جابر، ربيع، يوسف الإنجليزي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩.

المراجع

١. أبو جهجه، عبير، تمثلات ما بعد الحداثة في الرواية اللبنانية رواية «شاي أسود» لربيع جابر أنموذجا، الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢ عدد ٧، جامعة باتنا ١ الحاج الأخضر، الجزائر، ٢٠٢٠
٢. أبو رحمة، أماني، جماليات ما وراء القص؛ دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠
٣. برجكاني، فاطمة، مظاهر السرد التخيلي في رواية دروز بلغراد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الخوارزمي والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، ٢٠٢٠
٤. برنس، جيرالد، تر: عابد خزندار، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣
٥. بروكر، بيتر، علوب، عبد الوهاب، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥
٦. بلعلي، آمنة، المتخيل الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١١
٧. بنت ناصر السويلم، نوال، الميتاقص في القصة القصيرة السعودية، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، ٢٠١٧
٨. ثابت، طارق، آليات ودلالات تجليات الميتاقص من منظور السردية التاريخية في الرواية الجزائرية رماد الشرق لواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربات، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد ٢، مجلد ٥، ٢٠١٨
٩. ثامر، فاضل، المبنى الميتا - سردي في الرواية، دار المدى، بيروت، ٢٠١٣
١٠. ثامر، فاضل، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، جامعة الكوفة، الكوفة، العدد ٢، ٢٠١٣
١١. حرايبي، صابر، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة مقاليد، العدد ٩، ٢٠١٥
١٢. حسن، خالد صكبان، الميتا سردي في قصص محمد خضير، مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة، المجلد ٤٧، العدد ١-٢، ٢٠١٩

١٣. حمد، محمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١
١٤. حمداوي، جميل، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب
١٥. حمداوي، جميل، الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠١٨
١٦. خداوردي، سمية، وآخرون، تجليات الميتاسرد في رواية "بريد الليل" لهدى بركات، فصلية لسان مبین العلمية، مجلد- ١٢، العدد ٤٤، جامعة إمام خميني، قزوین، إيران، ٢٠٢١
١٧. خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠١
١٨. الخزعلي، محمد محمود، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في مكان آخر لميلان كونديرا)، التواصل في اللغات والثقافة والأدب، جامعة اليرموك، الأردن، عدد ٢٩، ٢٠١١
١٩. الخفاجي، نضال عبد الجبار حسوني، المبنى الميتاسردي في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد ٤٢، جامعة بابل، بابل، ٢٠١٩
٢٠. الداديسي، الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ٢٠١٧
٢١. دلشاد، شهرام، لمحمد برادة الميتاروائي ومؤشراته في رواية "لعبة النسيان" (دراسة سردية نقدية)، إضاءات نقدية، جامعة جيلان، إيران، ٢٠٢١
٢٢. رسلان، هشام فاروق محمد، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص عند محمد مستجاب، مجلة سرديات، جامعة دمنهور، دمنهور، ٢٠١٨
٢٣. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢
٢٤. شاوي، آمنة، أحسن داوس، خطاب الذات في رواية "تخيلاطي الشريرة" لنينا بوراوي، المدونة، جامعة ابن خلدون، الجزائر، ٢٠٢١
٢٥. شاوي، آمنة، الميتاقص في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قالمه، ٢٠١٨

٢٦. الشمري، محمد لافي اللويش، ما وراء القص التاريخي في رواية ما بعد الحداثة العربية واللاتينية، مجلة علوم اللغات وآدابها، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد ٢٨، ٢٠٢١
٢٧. عبد جاسم، عباس، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥
٢٨. عطية، يوسف، براديجم "الميتا" عند حبيب بوهرو، مجله إشكالات في اللغة والادب، مجلد: ٠٨، عدد: ٠٥، جامعة تبسة، الجزائر، ٢٠١٩
٢٩. عودة، أمجد محمد رضا، الملحمية في أدب ربيع جابر الروائي، جامعة البصرة، ٢٠٢١
٣٠. العيد، يمنى، ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة: دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر، مجلة الآداب، مجلد ٥٤، بيروت، ٢٠٠٦
٣١. الغيطاني، جمال، بيروت ٣٩ كتابات جديدة من العالم العربي، بلومزبري للنشر المحدودة، ٣٦ ساحة سوهو، لندن، ٢٠١٠
٣٢. فرحات، محمود مصطفى، "البناء الروائي ودلالاته في روايات ربيع جابر"، جامعة بيروت العربية، ٢٠١٦
٣٣. فلاح، حسينة، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١٢
٣٤. القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠
٣٥. محمد رسول، رسول، السرد المفتون بذاته: من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥
٣٦. محمد، أمجد محمد رضا، وآخرون، النزوع الشعري في روايات ربيع جابر بوصفه سمة ملحمة، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، مجلد- ٤٦، ٢٠٢١
٣٧. محمود، أحمد عادل غازي، جماليات الميتاسرد في فنون ما بعد الحداثة، بحوث في التربية الفنية والفنون، مجلد ٢١، عدد ١، ٢٠٢١
٣٨. محمود، زكي نجيب، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣
٣٩. مرازقة، حنان، مدور، عيسى، صورة الميتاسرد في رواية 'شهباء كفراق' لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٢٠

٤٠. مطلبي، روح الله، وآخرون، جماليات ما وراء القص في الرواية ما بعد الحداثة ("التجليات" و"ملكان عذاب")، العدد ٢، ٢٠١٧.
٤١. نبريصي، سوسن أحمد، قراءة مقارنة بين رواية 'أميركا' لربيع جابر ورواية 'مئة عام من العزلة' لماركيز، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد الأول، العدد الثالث، ٢٠٢١.
٤٢. نواف، ميسلون نوري، الميتاقص في روايات سعد محمد رحيم (غسق الكراكي - ترنيمة امرأة - مقتل بائع الكتب فسحة جنون. القطار إلى منزل هنانا)، مجلة الجامعة العراقية، الجامعة العراقية، بغداد، العدد ٥٢، الجزء ١، ٢٠٢٢.
٤٣. النية، بوبكر، مشري بن خليفة، الميتاقص وتجريب الكتابة الساردة لذاتها رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد ٨، عدد ٣، جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩.
٤٤. النية، بوبكر، مشري بن خليفة، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد (رواية الحالم لسمير قسيبي أنموذجا)، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات الشرقية، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٩.
٤٥. النية، بوبكر، ومشري بن خليفة، رواية ما بعد الحداثة وإبدالها السردية، جامعة الجزائر، ٢٠٢٠.
٤٦. وايلز، كاتي، تر- خالد الأشهب، معجم الأسلوبيات، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٤.
٤٧. يقطين، سعيد، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، العدد ٧١/٧٠، دار الساق، بيروت، ١٩٩٣.
٤٨. يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
٤٩. يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ٢٠١٢.

54. Halabi, Zaina G, The Unmaking of the Arab Intellectual Prophecy, Exile and the Nation, Edinburgh Studies in Modern Arabic Literature, Edinburgh University Press, 2017
52. Hamad, Mohammad, Yihia, Athar Haj Self-Reflective Writing- Meta-Fiction In Modern Arabic Literature: The Case of Ahlam Mosteghanemi's "*Delicious As a Separation*", European Journal of English Language and Literature Studies, Vol.9, No.4, 2021
51. Hutcheon, Linda, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, 1988
56. Lang, Felix, The Lebanese Post-Civil War Novel Memory, Trauma, And Capital, Palgrave Macmillan, New York, 2016
57. Sallam, Maha, Trauma, Narrative, and History in Rabee Jaber's Yusef the Englishman and The Druze of Belgrade, Annals of the Faculty of Arts, Volume 44, Ain Shams University, 2016
58. Sierra, Francisco Rodriguez, Fictional Boundaries in the 'Journalistic Fiction' of Gabriel Garcia Márquez and Rabee Jaber, Alif: Journal of Comparative Poetics (Issue 37), American University in Cairo, 2017
50. Waugh, Patricia, Metafiction: The Theory and Practice of Self- Conscious Fiction, London & New York: Methuen, 1984
53. Wrisley, David Joseph, Metafiction Meets Migration: Art from the Archives In Rabee Jaber's Amerika, Mashriq & Mahjar 1, no. 2, 2013
55. Yamamoto, Kaoru, The Burden of Memory: Writing Memories of War in Postwar Lebanon, Human Mobility and Multiethnic Coexistence in Middle Eastern Urban Societies 2 Tehran, Cairo, Istanbul, Aleppo, and Beirut, Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, 2018

المراجع الإلكترونية

١. بيضون، عباس، " (بوكر) ربيع جابر... من التجريب الثقافي إلى البعد الشعبي"، جريدة الثورة، ١ أبريل، <https://archive.assafir.com/ssr/10376467.html>
٤. حسين، هيثم، "الرواية وإغراء التاريخ.. سبر ومقاربة- دروز بلغراد"، القدس العربي، ١٩ أغسطس ٢٠١١، <https://www.alquds.co.uk/الرواية-وإغراء-التاريخ-سبر-ومقاربة>
٣. الرياحي، كمال، "ربيع جابر.. صياد الحكايات"، الجزيرة نت، ٣٠ مارس ٢٠١٢، <https://www.aljazeera.net/culture/2012/3/30/ربيع-جابر-صياد-الحكايات>
٦. عبد الرحمن، محمد، بعد فوزه بـ'مركز القلم'.. ربيع جابر صائد الجوائز اللبناني الوحيد الفائز بالبوكر، موقع اليوم السابع، 22/9/2017، [/www.youm7.com/story/2017/9/22/ربيع-جابر-صائد-الجوائز-اللبناني-الوحيد-الفائز-بالبوكر](http://www.youm7.com/story/2017/9/22/ربيع-جابر-صائد-الجوائز-اللبناني-الوحيد-الفائز-بالبوكر)
٥. عزام، سميرة، الرؤية بين الأيديولوجيا واليوتوبيا في روايات ربيع جابر، موقع مجلة الجديد، ٢٠٠٢، <https://www.aljadeedmagazine.com/الرؤية-بين-الأيديولوجيا-واليوتوبيا-في-روايات-ربيع-جابر#off-canvas>
٢. المقري، علي، ربيع جابر اختلقت قصة من أجل تأشيرة إلى أميركا، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 24 فبراير 2010، <https://www.aletihad.ae/article/10953/2010/ربيع-جابر:-اختلقت-قصة-من-أجل-تأشيرة-إلى-أميركا>
٧. ناصيف، لبيب، رالف رزق الله.. الرحيل الباكر الموجه، البناء (يومية سياسية قومية اجتماعية)، بيروت، ٢٠٢٠، <https://www.al-binaa.com/archives/253783>



CORRECTION CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled “**Metafiction in the Novels America, Al-I’tirafat, and Ralph Rizqallah fi Al-Mir’at of Rabee Jaber**” submitted by **Fathahul Ihsan** for the award of the Degree of **Doctor of Philosophy in Arabic Language and Literature** has been revised in accordance with the recommendations of the adjudicators, and that the hard and soft copies of the thesis are identical in content.



Place: Farook College

Date : 19/08/2026

Dr. ABDUL JALEEL M.

Associate Professor and Research Supervisor
PG & Research Department of Arabic
Farook College (Autonomous), Calicut

Dr. ABDUL JALEEL.M

Associate Professor &
Research Supervisor
Research Dept. of Arabic
Farook College (Autonomous)
Farook College (PO), 673632

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled “**Metafiction in the Novels *America, Al-I’tirafat, and Ralph Rizqallah fi Al-Mir’at* of Rabee Jaber**” submitted for the award of the Degree of **Doctor of Philosophy in Arabic Language and Literature** is a bona fide record of research work done by **Fathahul Ihsan** under my guidance and supervision.

The thesis has not been submitted previously for the award of any degree or diploma at any university.



Place: Farook College

Date : 19/08/2026

Dr. ABDUL JALEEL M.

Associate Professor and Research Supervisor
PG & Research Department of Arabic
Farook College (Autonomous), Calicut

Dr. ABDUL JALEEL.M

Associate Professor &
Research Supervisor
Research Dept. of Arabic
Farook College (Autonomous)
Farook College (PO), 673632

DECLARATION

I, **Fathahul Ihsan**, hereby declare that this thesis entitled “**Metafiction in the Novels *America*, *Al-I'tirafat*, and *Ralph Rizqallah fi Al-Mir'at* of Rabee Jaber**” is my own work under the supervision of **Dr. Abdul Jaleel M.**, Associate Professor and Research Supervisor, PG & Research Department of Arabic, Farook College (Autonomous), Calicut, and has not been presented for any other degree of any university.

The contents of the thesis have undergone a plagiarism check using iThenticate software at C.H.M.K. Library, University of Calicut, and the similarity index was found within the permissible limit. I also declare that the thesis is free from AI-generated content.



Place: Farook College

Date : 19/08/2026

FATHAHUL IHSAN

Research Scholar

PG & Research Department of Arabic,
Farook College (Autonomous)

Signature of the Supervisor

Name :



Dr. ABDUL JALEEL.M
Associate Professor &
Research Supervisor
Research Dept. of Arabic
Farook College (Autonomous)
Farook College (PO), 673632

Metafiction in the Novels *America*, *Al-I'tirafat*, and *Ralph Rizqallah fi Al-Mir'at* of Rabee Jaber

Thesis submitted to University of Calicut
for the partial fulfilment of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In Arabic Language and Literature

By
FATHAHUL IHSAN

Under the Supervision of
Dr. ABDUL JALEEL M.
Associate Professor and Research Supervisor
P.G. & Research Department of Arabic
Farook College (Autonomous)



P.G. & Research Department of Arabic
Farook College (Autonomous)
Kozhikode, Kerala, India.

(A College with potential for excellence (CPE) and Re-accredited with A++ Grade by the NAAC)

UNIVERSITY OF CALICUT - 2026