

ما وراء القصة (ميتا فكشن) في رواية (تجربة في العشق) للطاهر وطار

الدكتور: أحمد الحسن

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة البعث

ملخص البحث

يقوم البحث على استقراء مظاهر ما وراء القصة واستكشافه، كأحد تجليات أدب ما بعد الحداثة في الكتابة الروائية، وتم اختيار رواية (تجربة العشق) للروائي الجزائري «الطاهر وطار» نموذجاً على هذا النوع من السرد الروائي. وذلك لما لها من خصوصية فنية على مستوى تقنيات بناء النص الروائي، والمادة الروائية..

لقد اقتضت الدراسة تخصيص جزءٍ منها للتعريف بـ «ما بعد الحداثة»، والتعريف بما يعنيه مصطلح «ما وراء القصة» وتأصيل نشأته، ليكون دليلاً نظرياً - لا بد منه للباحث - حتى يتمكن من استقراء النص الروائي، واستكشاف تجليات ما وراء القصة على المستويين الشكلي والمضموني.

Abstract

The research is based on the induction and exploration of the meta-fiction manifestations as one feature of post-modernist literature in fiction writing. An Affair of Passion by the Algerian novelist Taher Wattar has been selected as an example of this type of narrative, for its artistic distinction in terms of shaping the form and content of a fictional text. The current study has necessitated devoting part of it fleshing out the concept of "Post-modernism". Also illustrated is the term "meta-fiction", its indication and origin, in order to function as a theoretical guide to the scholar. Thus, the latter becomes able to analyze the fictional text and explore the manifestations of "meta-fiction" in terms of content and form.

مقدمة البحث:

(القضايا التي يثيرها البحث - مصطلحاته - إطاره النظري - أهميته - منهجه).

لقد تنوّعت الأساليب الروائية، واغتنت بما تحقق من مثاقفة، على مستوى الكتابة الروائية بعامة، وعلى مستوى التجربة الإبداعية للكاتب الواحد بخاصة، وهذا ما نلاحظه بوضوح من خلال تتبّع التجربة الروائية للطاهر وطّار كنموذج.

وتكمن أهمية البحث في اشتغاله النقدي الثقافي التطبيقي على نوع من الكتابة الروائية، حققت حضوراً وتنوعاً في ساحة التجريب الروائي لدى عددٍ من الكتاب العرب، بدءاً من الثمانينيات من القرن الفائت حتى كادت في رahnنا أن تكون السمة الغالبة على الإنتاج الروائي العربي، وقد جاء توظيف الكتاب العرب تقنيات ما بعد الحداثة عامة، وما وراء القصّ خاصة، متساوياً ومنسجماً مع هذا الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي في رahnه، فعبرت تقنيات ما بعد الحداثة عن اغتراب الإنسان العربي عن واقعه الذي هو جزء من عالم أشمل تحكمه قيم العولمة، فـعكس عدداً من الكتاب العرب هذا الاغتراب في صورة (تغريب) للمادة الروائية عبر أساليب «ما وراء القصّ»، وتقنيات الكتابة الروائية ما بعد الحداثيّة.

لهذا لا بد من الوقوف على حدود «ما بعد الحداثة» ومفهوم «ما وراء القص» والعوامل التقنية والعلمية والفلسفية التي أفضت إلى تشكيل وعيٍ مفارق لما عرف بالوعي الحداثي لدى الإنسان المعاصر.

1- مَوْضِعَةُ الرِوَايَةِ:

«تجربة في العشق»¹ هي آخر رواية صدرت للطاهر وطّار، لكنها - مشروعاً روائياً - ترجع إلى زمن سابق لتاريخ صدورها. فقد أشار وطّار قبل عقدين سابقين لتاريخ صدورها إلى بحثه الدائب عن نموذج روائي مختلف، وهذا ما عبّر عنه في مداخلته ضمن فعاليات (ملتقى الرواية) الذي عقد في معهد العالم العربي في باريس 1988². إذ أشار إلى أنه في جميع أعماله الروائية كان تجريبياً بدءاً بروايته (اللاز)، مروراً بـ (عرس بغل) وانتهاءً (الحوّات والقصر)، لكن تجربته في تلك الروايات كانت في حدودٍ لم يتجاوز فيها الرواية التقليدية إلى حدّ القطيعة الفنية معها³ ولذلك تعدّ رواية «جربة في العشق» نموذجاً على تجاوزه لكل تقاليد الرواية العربية حين صدورها. فمثّلت صدمة للقارئ العربي لدرجة أنها لم تحظّ بقراءة نقدية فاحصة لهذا النوع من الكتابة.

¹ وطّار. لظاهر تجربة الأولى في العشق - الدار العربية للعلوم ناشرين / المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - ط1 - 2008 بيروت.

² - انظر (الإبداع الروائي اليوم) - مجموعة من الكتاب - دار الحوار ط1 - 1994 - اللاذقية. و قد تضمن الكتاب وقائع جلسات ملتقى الرواية الذي عقد بمعهد العالم العربي / باريس.

³ - انظر مقدمة رواية تجربة في العشق بقلم الطاهر وطّار.

أما التجريب الذي تحدث عنه الطاهر وطار، والذي كان يطمح إليه، فهو ليس تجريباً بمعنى التجريب المخبري، وإنما تجريب يقوم على إفساح المجال للمضمون ليتشكّل، للشكل أن يتقوّل مع المضمون وليتحرر في الوقت ذاته من قالبية¹، ويحدد طريقته في تحقيق هذا الهدف بالعفوية النابعة من الثقة بالنفس، ومن التعامل النزيه مع مضامينه وأشكالها، وذلك عن طريق وضع نفسه، في أثناء العملية الإبداعية، موضع الواضع للحن الموسيقي لا المؤدي له، أي الذي يمارس حريته التامة في وضع لحنه وجمله الموسيقية بعيداً عن نموذج لحن سابق، أما المؤدي من وجهة نظره فهو مقيد بما أراد له واضع اللحن.

لذا يوكل الطاهر وطار لقراءه أن يتعاملوا مع كتاباته كلها، وخاصة مع (تجربة في العشق) من موقع المؤدين للحن الموسيقي؛ أي أن يمنحوه من ذواتهم معناه وجمالياته عن طريق التفاعل مع النص بكلية، وعلى جميع مستوياته².

لكن على رغم أن وطار يرى في رواياته السابقة روايات تجريبية، إلا إن المنتبّع للإنتاج الروائي لا يمكنه تلقي تلك النصوص إلا ضمن أشكال الرواية التقليدية (رواية الحدث، رواية الشخصية، رواية الخطابات المتعددة، والأصوات المتعددة....)، أما تجربته في العشق فهي رواية يمكن تصنيفها ضمن تيار الرواية المفارقة للتقاليد الروائية، والأنماط السرديّة، أو بعبارة أدق هي رواية مختلفة جذرياً عما أنتجه من قبل، هي رواية كما يقول ذاته عنها قد فرض عليها الجنون جنونه. لذلك جاءت على صورة مفارقة لمألوف الرواية، مختلطة الفصول، لا تخضع لترتيب محدد، بل يمكن ترتيبها كيفما صادف، من دون أن يؤثر ذلك في مضمون النص، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي أو التنازلي، أو بعيداً عن أي تسلسل، أما الشخصية المركزية في الرواية فهي شخصية تتحلّل وتتفكّك وتتشظى بدل أن تنمو وتتنمّج، ويكاد يغيب عنها عنصر التشويق أو الخيط الذي يربط الكاتب قراءه عن طريقه بقراءة العمل، والذي يتمثل في نمو الحدث الروائي وتشعبه على مساحة السرد، ليحلّ محله هذا البحث الدائب من القارئ للإمساك بالحدث الروائي، ليكتشف في النهاية أن الحدث ليس سوى موضوع الكتابة ذاته، وهو التعمق والاستغراق في حالة الجنون.

يدرك وطار أنه لن يرضي قارئه، وأن هذا القارئ لا بد أن يُصدَم من روايته، لكنه مقتنع بصورة تامة أنه يعبر عن حالة الجنون، وبدافع عن هذه الحالة التي يراها حالة الإنسان المعاصر المتشظي بفعل عولمة كلّ ما هو أو من هو على احتكاك به في هذا الراهن الإنساني³.

1 - المصدر السابق ص 6.

2 - المصدر السابق ص 6.

3 - تعد هذه الظاهرة في أدب ما بعد الحداثة ظاهرة جوهريّة، والمزيد من الإيضاح يرجى النظر في ما كتبتّه (شادية دروري) في كتابها أوهايم ما بعد الحداثة - ترجمة: د. موسى الحالول - دار الحوار - ط1 - 2006.

إن رواية كهذه، مفارقة شكلا ومضمونا لمألوف الرواية التقليدية، لا يمكن تناولها -نقدياً- بأدوات نقدية، ومنهجيات مستمدة من تقانات الرواية التقليدية. ولعل هذا ما يتفق مع ما ذكره «جون بارت» في تعريفه الرواية ما بعد الحداثية، إذ شبهها برواية تشبه الرواية ولا تشبه العالم الحقيقي، وكما عرّفها أيضا «باتريشا واو» بأنها كتابة روائية تلفت نظر القارئ منهجياً، وعن وعي ذاتي كامل لمحاكاتها بوصفها صناعة بشرية من أجل أن تثير قضايا عن العلاقة بين الخيال والحقيقة¹. فتمظهر هذه الصفات في رواية تجربة في العشق هو ما يجعل من يتصدى لقراءتها لا بد له من معاناة شديدة للإحاطة بالمادة الروائية ذات الأبعاد الشمولية معرفياً. والإمساك بخيط القصّ الذي هو في حالة تفلّت دائمة، كما يتهيب الخوض أو المجازفة في قراءتها نقدياً، من دون امتلاكه لأدوات نقدية مستمدة من الجدار المعرفي والفلسفي الذي ينطلق منه الكاتب في صوّغه لنصه.

تنتمي «تجربة في العشق» فنياً إلى موجة «ما بعد الحداثة»، ذات المنطلقات التي تختلف عن منطلقات الأدب التقليدي، وربما يتجاوز فيها وطّار أدب ما بعد الحداثة وفق آراء منظريه، فالكاتب يذهب في روايته بعيداً في التجريب، وفي هتك تقاليد الرواية. لهذا وقع الاختيار على استتار هذا النص الروائي جمالياً، انطلاقاً من أنه نصّ ما بعد حداثي وتحديداً (ما بعد حداثي / ما وراء قصي).

2_ ما وراء القصّ:

يُعدّ مفهوم ما وراء القصّ أحد أهم المفاهيم التي ارتبط ظهورها بظهور أشكال وأساليب حديثة في الكتابة الروائية ما بعد الحداثة، وقد نحت «وليم غاس» في سبعينيات القرن الماضي، وأراد به في أبسط تعريف له «التخيّل عن التخيّل - أو القصّ عن القصّ»²، ثم تطور هذا المفهوم وأخذ دلالات أوسع، مع سيرورة الأشكال الروائية والإبداعية التي أنجزها عدد من الكتاب العالميين في رحاب حركة عامة أطلق عليه (ما بعد الحداثة)، وتبّنى قاموس أكسفورد تعريف ما وراء القصّ كمادة من مواده.

فما وراء القصّ - كما في التعريف المعجمي - (الرواية التي يبرز فيها المؤلف - عن وعي - زيف وأدبية العمل الأدبي بالتهكم ممن رأوا بالانحراف في التشريعات الروائية وتقانات السرد)³. لكن بالتزامن مع تنوّع الأشكال الروائية ما بعد الحداثيّة تطوّر معنى ما وراء القصّ واتسع معناه، فقَدّم عدد من المنظرين لـ «ما بعد الحداثة» تعريفاتٍ مستنبطةً من خصائص النصوص المنتمية

¹ - انظر جماليات ما وراء القص (دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة) ترجمة: أماني أبي رحمة - مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر - القاهرة ط1- 2019 (ص3-8)

² - المرجع السابق ص ٢٥.

³ - المرجع السابق ص ٣٣.

لأدب ما بعد الحداثة، فقد رأت «ليندا هيتشيون» أن هذا التعريف؛ (تعريف قاموس أكسفورد) مختزل، ويمثل تقييداً للرواية ما بعد الحداثيّة، وكما تعريف الرواية يختزل فن الرواية في خطاطات محددة، فإن هذا التعريف يختزل الرواية ما بعد الحداثيّة.

إن موقف هيتشيون جاء متساوفاً مع صار عليه (ما وراء القصة)، إثر تجاوزه ذاته عن طريق المنجز الروائي ما بعد الحداثي. فعدت رواية ما وراء القصة - حسب رأيها - تتضمن تعليقاتها النقدية الأولية الذاتية، وهدت جدلية تضع الإطار النظري للمرجعيات التي يحب تناولها من خلالها. فهيتشيون ترى أن ما وراء القصة هو تعبير عن وضع الكلمتين «ميثا-فكتشن» اللتين تعينان وتتجاوزان ما أراده «غاس»؛ فكلمة (ميثا) تعني دراسة موضوع (ما وراء، ما فوق، أبعد، أعلى مستوى)، أو دراسة تثير تساؤلات تتجاوز طبيعة المعرفة الأصلية، والتي هي في هذه الحالة الرواية. أما «فكتشن» فتعني التمييط أو المحاكاة، فيغدو المصطلح «ميثا فكتشن» ما وراء القصة موضوعه التحويل أو التبديل، أو الإحلال، أي التحولات أو التبدلات أو الإحلال التي ينجزها كتاب ما بعد الحداثة على كتابة الرواية التقليدية. وفي ضوء هذا يغدو «ما وراء القصة»، وفق رأي هيتشيون يشتمل على ما هو أبعد مما حدده «غاس»، يشتمل على التحولات والتبدلات والانتقادات الذاتية لما هو مستقر وتقليدي في الكتابة الروائية، لا بل إن التحولات والتبدلات التي ذكرتها هيتشيون ما هي سوى جزء من الانتقادات الذاتية، وجزء من السخرية والتهكم من قبل كاتب النص ما وراء القصة من تقاليد الرواية وجماليتها التقليدية.

أما (باتريشا واو) و(أنطون بوكريفتشاك) فقد كانا أكثر دقة في تحديدهما مصطلح ما وراء القصة، فرأت "واو" أنه مصطلح يشير إلى الكتابة التخيلية التي تلفت الانتباه بمنهجية ووعي ذاتي إلى حالتها بوصفها (صيغة) تصدير السؤال عن العلاقة بين الواقع والقصة، ولأن هذه الكتابات تعطينا نقداً لمناهجها وأساليبها في البناء والتركييب فإنها لا تفحص البنى الأساسية للتخييل السردي فحسب، ولكنها تكشف أيضاً احتمالية (تخييلية وتركيبية وهمية) العالم خارج النص الأدبي التخيلي¹.

كما قدمت «واو» أهم الخصائص التي تميز النص ما وراء القصة من النص التقليدي، فهو نص يتسم بـ «سارد متطفل فوق العادة، ومبتكر مرئي، وتجربة متفاخرة، ومسرحة القارئ بصراحة، وتركيب الصناديق الصينية، وقوائم سخيفة... على نحو اعتباطي ظاهر، أو منظمة بمبالغة وتحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل المديد الفضائي للسرد، وانكفاء لا نهاية له، وتجريد الشخصيات من صفاتها الإنسانية، وثنائيات تهكمية ساخرة، وأسماء فضولية، وصور انعكاسية

¹ - المرجع السابق من ص 18-23. ونص ليندا هيتشيون المعنون ب ما وراء القصة التاريخي من ص 84 - 109 من المصدر ذاته.

ذاتية، ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة، وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها وتوظيف الأنواع الشعبية والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء أكانت أدبية أو غير أدبية»¹. أما «بوكرفيتشاك» فقد أضاف بعض الخصائص للنص ما وراء القصّي إذ رأى أنه نص مبني على مرجعيات تناصيّة، وتلميحات عن طريق فحص الأنظمة الروائية، أو دمج جوانب النظرية والنقد عبر التهكم والسخرية مما هو منجز، أو خلق سير ذاتية لكتّاب متخيلين أو عرض الأعمال الأدبية لكتاب يتم استحضارهم أو تخيلهم ومناقشتها².

3- تجليات ما وراء القصّ في رواية تجربة في العشق:

قد يتساءل متسائل هل عرفت الكتابة الروائية العربية نصوصاً ما بعد حدثية، أو ما وراء قصيّة؟ ومشروعية هكذا تساؤل تكمن في أن مجتمعاتنا العربية لم تشهد ما شهدته المجتمعات الغربية التي مثلت مراكز للثقافة والإبداع ما بعد الحداثيين، فمجتمعاتنا لم تشهد ما شهدته المجتمعات الغربية من جهة التطور التقني والمعرفي، ولم تبلغ ما بلغته تلك المجتمعات من تأثر بما يعرف بـ «الثورة المعلوماتية»، ولاسيما أن هناك من يرى أن المجتمعات العربية لم تهضم بعد «الحدث» التي عرفت منذ عقود. لكن كما رأى أغلب منظري ما بعد الحدث أن للإعلام، والشبكة العنكبوتية، وثورة المعلومات دوراً مهماً ومؤثراً في نمط التفكير لدى كثير من أفراد المجتمعات التي لم تخطُ خطوات واسعة في الحدث وما بعد الحدث.

لا بل أن من ميزات ما بعد الحدث هو إزاحة المراكز المكرسة إبداعياً وثقافياً وفكرياً لصالح الهوامش والمجتمعات التي لم تبلغ طور الحدث. وذلك بفعل الشبكة العنكبوتية ووسائل الاتصال والتواصل، وغيرها مما شهدته هذا العصر، من امحاء للحدود على مستوى الوعي والمعرفة، بعيداً عن الجغرافيات الطبيعية والاجتماعية، ولعل رواية تجربة في العشق تعد نموذجاً على ذلك.

لقد تمت الإشارة سابقاً إلى ما ذكره الطاهر وطّار ذاته في ((ملتقى الرواية)) الذي عقد في باريس وجمع عدداً من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين، فبدأ وطّار من خلال مداخلته على وعي عميق لما عرف بأدب ما بعد الحدث، وإن كان لم يسمّ ما يطمح إليه، ويحاول تحقيقه في كتابته الروائية بما اصطلح عليه بما بعد الحدث. لكن في حقيقته يتفق إلى حد كبير مع ما نظّر له جماليو أدب ما بعد الحدث، وقد تجسد ذلك في الرواية موضوع البحث، وهذا ما سيحاول البحث الوقوف عليه من خلال معاينة النص الروائي على صعيدي الشكل والمضمون اللذين أشار إليهما وطّار في مقدمته.

1 - المرجع السابق ص ٣٠.

2 - المرجع السابق ص ٥٢ - ٥٤.

أ-3- انتهاك وطّار تقاليد الكتابة الروائية:

يبدأ الكاتب روايته، منذ اللحظة الأولى لفعل الكتابة، بانتهاك ما عرفته الكتابة الروائية التقليدية من تجارب بنائية. فهو يشرع في القصّ بعنوان ما درج على تسميته في الجزء الأول، أو الفصل الأول، أو عملية الترقيم الموضوعية التسلسل، فكان فصله الأول من الرواية موسوما بعنوان مفارق لما تمّ الاعتياد عليه من عنوانات وتسميات، وصاغه لغويا صياغة صادمة للقارئ بـ «التسمع التاسع والتسعون بعد...»، وأبقى ما بعد كلمة «بعد» مفتوحاً على أي رقم محدد يشاؤه المتلقي.

هذا العنوان، في حدود موضعه وطريقة صياغته، ليس منطقيّاً، وهو صادم للقارئ، ولعل ذلك كان مقصوداً من الكاتب، وكأنه أراد أن يورط القارئ من اللحظة الأولى في مشاركته رؤيته لما يطمح إليه من كتابة روائية، ويدعوه للاستعداد النفسي والذهني لقراءة مختلفة عما اعتاد عليه من فعلٍ قرائي سابقاً. أما على صعيد الدلالة فهو يشير إلى أن ثمة تسمعات قد سبقت هذا التسمع، في حين كلمة «بعد» كلمة ملتبسة، فهل ما بعد كلمة «بعد» هو عدد أم حدث، أم شيء آخر. لذلك كان هذا العنوان من جهة موضعه ودلالته مربكاً للقارئ، ويُعدّ هذا الإرباك أحد مميزات النص ما بعد الحداثي.

وهذا ما أشارت إليه «باتريشا واو» حين حديثها عن مميزات النص ما بعد الحداثي من إرباك للقارئ أو اعتبارية في سرد المادة الروائية.

هذه الاعتبارية، من لدن الكاتب، تجعل بالإمكان أن يكون أي فصلٍ آخر مكان هذا الفصل، وهذا لن يغير شيئاً في أن الرواية ستكون رواية كما شاء لها كاتبها.

واعتبارية عنوان الفصل الأول لا تقتصر على موضعه من النص، كلبنة من لبنات بناء النص، بل هي تعبير عن استراتيجية شاملة للنص ككل، الغاية منها هتك التقاليد الروائية، على مستويي البناء الفني والمادة السردية، فبمعابنة ما تمّ سرده في هذا الجزء من الرواية يلحظ القارئ أن لا شيء يستحق السرد، فمجل ما تمّ تقديمه لا يشكل مادة ذات قيمة يمكن أن تخلق انطباعاً لدى القارئ بأنه يتلقى مادة روائية وفق مألوف الرواية، فاخترار الكاتب هذا الفصل، كلحظة مفتاحية للسرد، يُعبّر عن عشوائية مفرطة، وإزاحة لكثير من الأحداث والمرويات والمكتشفات العلمية عن مكانتها ونزع القدسية عنها والتسليم بقبولها. لكن ما هو عشوائي في نظر القارئ المأهول بوعي روائي وثقافي وجمالي مستقر هو ليس كذلك في نظر وطّار، فهو يدرك ما يقدم عليه من خلال صياغته لنصه. ولاسيما التجرؤ على الهتك، والتحدي لما هو مستقر من تقاليد روائية على صعيدي الشكل والمادة المسرودة فيقول: «عملية تحدي حاسمة في حياتي دوري دوري / ميم... جيم... نون... واو... نون / سيكون بحق ضرباً من الإدهاش لا يتحقق عن سوى خيالٍ غير

مسئول* ولا حتى لبق، عملية البحث عن النظرة الأولى التي كانت السبب في نشوء البحر، أي بحر من البحار، وحتى الوادي، أو النهر الذي كان مصبه الأصل الأول فيه البحر.....¹.

وهكذا يستمر الكاتب على مدار الفصل الأول منتقلا من موضوع إلى آخر، دون مراعاة لأي ترابط في المادة المسرودة. ليأتي كل شيء على صورة ثرثرة ذات طابع هذيان يندمج مع حالة الجنون كـ «ثيمة» تحكم النص، قد أثبتتها الكاتب على صورة مقاطع صوتية مفككة وكأنه أراد من تفكيكه لكلمة (الجنون) تأكيد ظاهرة تفكك النص وتحلله ككل. ولا يخفي الكاتب أن ثمة قارئاً يتساءل ما قيمة ما يقدمه في سرده، فيخاطبه بصورة غير مباشرة، وكمظهر لمسرحة القارئ في أدب ما بعد الحداثة، قائلاً إن أمداء سرده، أو حذلقته الكلامية ستشمل الكون كله بأبعاده ومستوياته كمادة قابلة للسرد: («على هذا الأساس يمكن أن تبلغ الحذقة حدَّ الحديث عن الذرة الأولى للرمل بالنسبة للصحراء، أو الكوكب بالنسبة للمجرة، أو المجرة الأولى بالنسبة للمجموعة الشمسية، ثم بالنسبة للكون كله، كما يمكن الحديث عن الشعاع الأول في ضوء الشمس من صباح يوم صيفي ما. تختصر الفكرة كلها لتصير في سؤال خبيث عن ذرة الملح الأولى...»²

هكذا تتولى المقاطع السردية تالياً عشوائياً، ليس على مستوى الفقرة أو المقطع السردية. بل على مستوى الجملة السردية الواحدة، فأى مقطع سردي في تجربة في العشق هو مزيج غير متجانس من الأفكار التي لا رابط بينها، إذ تتمّ الانتقالات من دون ضابط عقلي أو منطقي أو سببي، مما يعمق إحساس القارئ بأن الرواية قد صيغت وفق بنية جنونية لكن الجنون في تجربة في العشق ليس حالة مرضية سلبية، بل هو تعبير عن توقّد ذهني شديد، ربما أراد منه الكاتب أن يعبر عن حالة الإنسان المعاصر الذي وجد نفسه فجأة إنساناً مكوناً، من جهة الوعي، مسلماً إلى درجة اليقين بكثير من القضايا التي أثبت العلم والثورة المعلوماتية أن ما تمّ التسليم به كحقائق ليس سوى موضوعات قابلة لإعادة النظر فيها على رغم كل ما أضفي عليها من رسوخ تاريخي ووقدية. فمن خلال مناقشته هذه المسلمات والحقائق يتبدى للقارئ التوقّد الذهني لدى السارد المؤلف، ولاسما أن الرواية من جهة مادتها ذات طابع شمولي وكلي، فهي بمنزلة دعوة لإعادة النظر بكل ما عرفه الإنسان وما مرّ به هذا الإنسان منذ بداية نشوء الكون والحياة على هذا الكوكب حتى اللحظة الراهنة، إذ غدا فيها الفرد الإنساني ونموذجه المؤلف/ السارد نموذجاً لتطور الإنسان على هذا الكوكب و نموذجاً لوعيه، فالرواية تتناول النشأة الأولى للكون، والنشأة الأولى للحياة، والأساطير والتاريخ قديمه وحديثه والنظريات العملية الحديثة، والأديان، والمذاهب والثقافة

* تم الحرص على رسم بعض المفردات والهمزات في المقبوسات كما وردت في النص من دون تصويبها كما في كلمة (مسئول).

1 - تجربة في العشق ص 9.

2 - المصدر السابق ص 9-10.

والشعر والمسرح والإيديولوجيات (عالمية وقومية ووطنية)، وكثيراً من النشاطات الهامشية في المجتمعين العربي والجزائري.

لقد قدمت الرواية هذا كله في حالة تفكك وتحلل ظاهرياً، لكنه في حقيقته هو مترابط عبر الوعي الذي آل إليه حال الفرد المنتمي إلى هذا العصر.

ب-3- التبئير وتمظهرات السارد في تجربة في العشق:

لقد عمد الكاتب إلى تقديم مادته عبر شخصية ساردة، وفق أسلوب «التبئير»¹. فكل ما تضمنته الرواية تمّ تقديمه بلسان بطل الرواية / الشخصية الرئيسية التي لا يحفل الكاتب بتقديمها وفق صنيع كتاب الرواية التقليدية، فهو يغفل ملامحها الشخصية، فلا يعرف القارئ عنها أي شيء من هذا، وكل ما يعرفه عنها يتأتى عن طريق هواجسها ومخاوفها، وعن طريق هذياناتها في حاضرها، وعلاقة هذا الحاضر بماضيها، فتبدو أنها تعاني من حالة تشظٍ، وانطلاقاً من أن كل ما في النص يقدم عبر ما يعتمل في ذهن الشخصية الرئيسية بدت «ساردة عليمّة» بكل شيء، ومتطفلة على فعل السرد للمادة الروائية، وهذا ما جعلها مفارقة لما تمّ تحديده من أنواع للسارد في الرواية التقليدية. فالسارد في هذه الرواية يمدّ أذرع السرد في كل الاتجاهات، تبعاً لحالته كشخصية مأزومة، بفعل التناقض الذي وجدت نفسها تعيشه من خلال تصادم هذه الشخصية مع واقع جديد من جهة الشكل قديم من جهة أن كل ما تواجهه هذه الشخصية هو نتيجة لما كان في الماضي، وهذا ما يفتح الأفق الزمني للرواية نحو الماضي السحيق للنشأة الأولى، وتشكل المجتمعات بعامة، والمجتمع الذي تنتمي إليه هذه الشخصية في بعده الجغرافي والقومي والوطني والفردى الخاص جداً، وقد تحقق للشخصية هذا الهامش الرحب من جهة الانشغال بقضايا الكون والوجود من خلال كونها كانت في الماضي جزءاً من الفعل الثقافي ضمن منظومة دولة يتحكم السياسي والأيديولوجي بكل مفاصل الحياة، وبما فيها الفعل الثقافي. فتبدو أزمة الشخصية في رهنها ناتجة عن التعارض بين السياسي والأيديولوجي كبنية عليا مصدرة للقرارات وبين الثقافي كمجسدٍ فنياً لتلك القرارات. مما ترتب عن ذلك وقوع الشخصية تحت تأثير حالة ارتياب وتوجسٍ وخوف من كل ما هي على تماس به، سواء كان صوتاً أو سلوكاً أو خبراً أو علاقة مما أفضى بالشخصية إلى الظهور كشخصية تعاني من مسّ عقلي تبدى من خلال سلوكها وهذياناتها.

وقد وظّف الكاتب التبئير ضمن الاستراتيجية العليا لأدب ما بعد الحداثة، المتمثلة في هتك المسلمات والحقائق واليقينيات عن طريق التشكيك بصحة ما تمّ التواضع عليه على أنه يقيني،

1 - انظر تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء ط1 - ص 283-317. الفصل الذي خصصه يقطين لتأصيل مجموعة المفاهيم التي تحكم عرض المادة السردية (وجهة النظر زاوية القطر - المنظور السردى - التبئير) والذي اهتدى فيه بما في حده منظور علم السرد.

وانظر أيضاً موسوعة كمرديج في النقد الأدبي / ج8/ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية - تحريررامان سلون - المجلس الأعلى للثقافة

ومنجز غير قابل للتشكيك به، وتزخر الرواية بالأمثلة على ذلك، منها مثلاً ما استهل به الكاتب روايته، حين فكر باختيار حدث جدير بأن يكون نقطة لبء فعل السرد الروائي كأن يكون حدثاً تاريخياً مفصلياً في حياة العرب والمسلمين هل هو «اجتماع السقيفة» أم «حادثة عمرو بن العاص» حين أرغم على مبايعة يزيد.

على الرغم اعتباطية ما يتم سرده، كما تمت الإشارة سابقاً، ينتقل الكاتب من حدث إلى آخر، ومن واقعة إلى أخرى، ومن فكرة إلى أخرى من دون أي ضابط موضوعي، لكن أيضاً من دون أن تغيب عن ذهنه ضرورة البحث في الأسباب التي أوصلت الشخصية الرئيسة إلى هذه المآلات التي بدت فيها شخصية مأزومة متشظية، ملتاثة ظاهرياً / على مستوى العرض، في حين هي على مستوى الوعي والانتقاد الذهني. شخصية تمتاز بوعي يفوق وعي نقيضها العقلاني والموضوعي لاسيما في أثناء مناقشتها لعدد من القضايا الجوهرية المرتبطة بواقعها ووجودها الفردي كجزء من وجود جمعي تكوّنت في حناياها، فيتم التعبير من خلال ذلك عن المعضلة الحقيقية التي تعاني منها هذه الشخصية، والتي تتمثل في اغترابها عن محيطها، وافتراقها عنه من جهة الوعي العميق لهذا الواقع.

فمثلاً حين الإشارة إلى الحدثين اللذين كانا سبباً في انقسام العرب والمسلمين، لم يكتفِ (السارد) بربط هذا الانقسام والاختلاف بالحدثين فقط، بل أعاد الأمر إلى ما هو أبعد من ظاهر الحدثين، أعاده إلى طبيعة اللغة التي يعبرون بواسطتها عن اختلافهم حين خاطب المؤرخين، مشيراً إلى تغافلهم عن أنهم باختلافهم هذا يؤصلون للانقسام من خلال استخدامهم صيغة «نحن وأنتم»¹.

وهكذا يستمر الكاتب في وضع القضية أو الفكرة تحت مجهره ليقدم لنا صورة للفكرة أو الحادثة كما استقرت في واقعها الذي تنتمي إليه في أذهان العامة، ثم يقدمها من وجهة نظره الخاصة التي تتجاوز ظاهر الأشياء والأحداث إلى ما هو أعمق، فيراها في علاقتها بغيرها من الظواهر أو الأحداث أو الأشياء في صورة أقل ما يقال فيها إنها صورة تعبر عن شخصية ذات وعي يفوق وعي الإنسان الذي يستريح إلى رؤية واقعه والعالم من حوله وفق النمطية المكرسة عبر أدلجة الوعي، وبيروقراطية الأنظمة التي تهيمن على الأفراد، فتحيلهم إلى نسخ متطابقة، نسخ تنفذ ما يُملى عليها دون تفكير، ويُقدّم ذلك كله بالموازاة مع ما يراه هو كشخص مختلف في وعيه وتفكيره وعلاقته برؤسائه. إذ بدأ، من خلال ما يثيره من قضايا، مفارقاً لغيره من أفراد المجتمع، كما بدأ من جهة وعيه، صورة لإنسان شكّله عصر المعلومات والشبكة العنكبوتية، وثورة الإعلام والاتصالات. فبتكسر عبر وعيه للعالم الزمن، ليتداخل الماضي السحيق؛ من النشأة الأولى للكون إلى الراهن والآني، وتمحّي حدود الفضاء، فيغدو العالم مُكوّراً في تداعٍ هذيانٍ أو في

¹ - تجربة بالعشق - ص ١٠ - ١١.

تسمع وإنصات لما يَعدُّ عبر أسلاك الهاتف. وهما الأسلوبان اللذان يحكمان صوغ الكاتب نصّه: «لا أشعر بالحاجة إلى النوم، ككل ليلة. يأبى الفنان في أن ينام... الفراش بارد لو أن واحدة منهن هاهنا وأزلت الرطوبة، لكن وكأنهن أضرين، تغيبن كلهن.... لن يطول الوقت وأنا».

ليس من السهل في هذا العصر، أداء دور قومي، فلا صقرية صقر قريش، ولا دخول عبدالرحمن، ولا إحراق السفن من طرف بربري أهوج، ممكن الآن أو حتى ملفت للنظر، كان ذلك ممكناً في زمن لم يكن فيه الآخرون يمتلكون المقومات البشرية في عصر التكنولوجيا هذا، لا بد لأي دور قومي من أن يعبر قناة جميعهم. جميعهم. لم يروا من التكنولوجيا سوى السلاح الذي يقهر المواطن والمذيع الذي يصدع الرأس، حتى هذه لم يتعاملوا معها إلا كمستهلكين، جزائري واحد، هو أنا، العبد الفقير هذا الوحيد المتوحد، في فراش بارد يسكنه العشق حتى النخاع حتى درجته الحقيقية.

الجنون تغالبه رياح التاريخ، تذكر أجداده، وإن قالوا رومانين أو فندالين، أو عرباً، قالوا أنا منهم، وإن ذكر البربر، حنّ إلى دم لا يجزم أن دمه انتصر على جميعها، فتمكن من استتباط الذات الكهربائية للكون....»¹.

ويستمر في سرده، وفق هذا التداعي الهذيان الخلاق، منتقلاً من فكرة إلى أخرى، مرتداً إلى ملايين السنين الضوئية، متناوباً على الصحون الطائرة واختراع الكهرباء وحركة الإلكترونيات والمغناطيس وقدرته على شلّ قدرة الكون «مدينة نيويورك أو طوكيو»، يمكن شلّ أجهزتها أو ماكيناتها وأبوابها ونوافذها بشعاعين اثنين لا غير وفي مدة لا تتجاوز أكثر من خمس ثوان.

بالإمكان بلوغ أي كوكب أو نجم، في جميع المجالات الضوئية الرحبة، بما في ذلك ما وراء الكون والاتصال بالخران الكهربائي للذات الكونية.... والحصول منها على المدّ اللازم في مجال التناسل والخلود وتحسين النوعية.... وبالتالي الإمساك التام بخيوط وأشعة وأسرار النبض الكهربائي في كل الكائنات المكهربة، وفهم النبض الصحّ من النبض الخطأ، السليم من المريض، وفهم الذات البشرية، وبالتدقيق في جهازها النسقي، الذي هو المخّ، ما أتاح عنصر الشر، والجنون، والعدوان، والنسيان، والتشوه الخلقي، وفناء الخلية الحيّة².

وهكذا يتوالى السرد من دون أي ضابط عقلائي موضوعي وينتقل في الزمن عبر تخيّلات لا تخطر ببال إنسان «ما (زيوس) سوى ذلك؟ ما الإنسان إذا ما صار بإمكانه توظيف الأربعة عشر مليار خلية، في مخه بدل السبعة آلاف التي يوظفها الآن؟

1 - المصدر السابق ص 64-65.

2 - المصدر السابق ص 65-66.

وشجرة التفاح في الحقيقة لم تفتح نواذ لم تكن موجودة إنما سدّت قنوات كانت مفتوحة. كانت مسحورة مفعولها لا يزول بأنه عقاير من خارج الإمكانيات...»¹.

لعل ما تقدّم من مقبوسات يقدّم صورة لطبيعة السرد في هذه الرواية فهو سرد علاوة على اعتبارية مادته، وانتفاء موضوعيتها، من جهة الحضور والمادة والشكل الذي تتداخل فيه الموضوعات، فهو سرد يعكس انقاداً ذهنياً يذهب بالقارئ إلى حد الإعجاب الشديد بهذا الانقاد الذهني، ويدفعه لإعادة النظر بكل ما اختزنته في ذهنه ومداركه لكل ما عرفه عن العالم من حوله.

ج-3 جدلية (النتاصية - التهكم والسخرية - الهتك) في تجربة في العشق:

انطلاقاً من أن النص ما وراء القصّي يسعى إلى التشكيك في يقينية أي حقيقة في هذا الكون، فإنه يسعى إلى غايته هذه عن طريق «التناص» بكل أشكاله ومستوياته، عبر آلية الاستحضار المباشر لأحداث وأفكار وظواهر وشخصيات وفنون وأيديولوجيات وفلسفات، وغناء.... لكنه يستحضر هذه القضايا ليس من أجل الإفادة منها في تقديم مادة روائية متجانسة، تعبر عن رؤية عقلانية للوجود تعكسها بنية دالة، بل يستحضرها ضمن استراتيجية عليا، تتمثل في الدعوة إلى إعادة النظر، ورؤية ما يتم استحضاره من زاوية مختلفة لما تم التواضع عليه في النظر إلى هذه الموضوعات والقضايا، وحتى تتأتى للكاتب ما وراء القصّي غايته وهدفه من عمله، فلا بد له من انتهاج أسلوب يشكك في صحة تلك القضايا والموضوعات... لنزع اليقينية عنها، بغية هتكها وتجاوزها إلى ما هو أكثر اتساقاً مع ما تحقيق من منجزات علمية في ظل ثورة المعلومات والإعلام والتكنولوجيا الحديثة. وليس هناك أفضل من طريق للتشكك في كل ما تكرر من حقائق سوى طريق التهكم والسخرية من الظاهرة، أو الحادثة أو الشخصية وما تمثله في الذهن الجمعي. وقد تجسد ذلك في أوضح صورته عبر النهج السردية في رواية تجربة في العشق، حتى يمكن القول، بلا مبالغة، إن هذه الرواية تعدّ نموذجاً فنياً لرواية ما وراء القصّ في كل أشكاله ونماذجها. فالكاتب لم يستثن شيئاً من المادة الكونية، على المستويين المادي والمعرفي، إلا وضمّه إلى نصه بدأً بفكرته النشوء، نشوء الكون مروراً بالأساطير والنظريات العلمية والتاريخ والفن والسياسة والفلسفات، والممارسات العلمية في الحياة على مستوى الجماعات والأفراد. وعلى المستوى العام والخاص والذاتي، وعلى مستوى الوعي واللاوعي، كما وساق ذلك لا كسردي موضوعي، بل كسرد اعتباري يمثل نفساً لتقاليد السرد الروائي ذاته². كما لم يدع نوعاً من أنواع التناص إلا ووظفه في

1 - المصدر السابق ص 66-67.

2 - يحشد الكاتب في روايته النظريات العلمية حول الخلق والضوء، والكهرباء إلى جانب الفلسفات من نازية ومزيدية، ماركسية وماوية وكوبية، والتاريخ الإنساني العالمي، والقومي الإسلامي والعربي والقبائلي والاعراف والاجناس، ويتناول الفنون بدأً من الأساطير

سرد مادته الروائية بدءاً من بالتناص المباشر للنظريات العلمية وبعض الأساطير لدى الأمم القديمة، مروراً بالتناص الحوارية كمحاورته بعض القرارات التي يتخذها رؤسائه في المحافل الثقافية والإعلامية والسياسية، وانتهاءً بالتناص الامتصاصي الذي يتبدى عبر زوايا الرؤية التي ينظر وفقها لما يأتي على ذكره من مادة روائية، ليقدمها من منظور مختلف ومفارق لما تكرر من تصور في الوعي الجمعي، ويجسد من خلال هذه الصورة المفارقة للمادة الروائية وعياً بالعالم لإنسان تشكل وعيه بهذا العالم عن طريق انتمائته لعصر العولمة والفضاءات المفتوحة التي خلقتها التكنولوجيات الحديثة.

- خاتمة البحث: (أصالة تجربة رواية «تجربة في العشق» ما بعد الحداثية).

تعد تجربة رواية في العشق من هذه الناحية انعكاساً فنياً لمخرجات عصر ما بعد الحداثة مادياً وفكرياً وفنياً. فهي رواية تتوالى فيها الاندفاعات السردية والقصصية والحكاوية دون أدنى ضابط منطقي عقلائي، لتبدو أشبه ما يكون بجبل من السرد، يشبه جبلاً من الرمال المتحركة، ما إن يحركه القارئ حتى ينهال عليه فتتسبب تدافعات السرد وانهيالاته التكرير في طبيعة المادة المسرودة، فينشغل القارئ بمحاولة لملمة أطراف الرواية والبحث في الأسباب والدواعي التي استدعت هذا المزيج المعقد، وغير المتجانس من الأفكار والقضايا والانشغالات الذهنية في نصّ ينتسب فنياً إلى الرواية. ويحاول القارئ أن يتلمس بنية النص، ليكتشف أنها بنية جنونية على صعيدي الشكل والمضمون، وهذا ما يجعل الرواية محاولة من الكاتب لتدمير كل ما هو عقلائي ومنطقي ومستقر، والتأسيس لنمط جديد نمط يعبر عن مكونات ومخرجات الإنسان المعاصر المغترب عما يحيط به، لا بل والمغترب عن ذاته وحالاته الوجدانية.

فإذا كان «جان ريكاردو» في ستينيات القرن الماضي قد تكهن بأن الرواية الحديثة، ومن خلال تجاربها آنذاك، ستقود يوماً إلى تعريف الرواية على أنها تركيب صفحات الطبع، وهو تركيب يرتكز، في بعض الحالات، على ترقيم الصفحات، فإن السرد الروائي يحكم أساساً القصة المتخيلة، فإن الجدة التي قد تتم، إنما تتم على مستوى تنسيق الإشارات السردية، لا على مستوى الأحداث. فهذا المعنى يمكن أن تُعدّ رواية تجربة في العشق، ومن خلال اللعبة السردية للكاتب قد عبرت بدقة عن نبوءة ريكاردو فيما ستؤول إليه بنية النص السردية ومادته، كما تمثل عبوراً من الحداثة إلى ما بعد الحداثة¹. وذلك لأنها تتجاوز في تشكيلها وبناءها، من جهة اعتباريتها

والملاحم مروراً بالمسرح والغناء وانتهاءً بالأزياء وعروضها، وبين كل هذا يقع القارئ على كثير مما هو خاص جداً وحميمي من تجربة الشخصية الرئيسية / السارد / الكاتب

¹ - ريكاردو.جان-قضايا الرواية الحديثة- تر: صياح الجهيم - وزارة الثقافة السورية - ١٩٧٧ دمشق.

السردية أي تنسيق موضوعي للإشارات السردية علاوة على غياب أي حدث روائي عادة ما يبني عليه النص الروائي، سوى ما تمت الإشارة إليه سابقاً كحدث يتمثل في فعل الكتابة ذاته.

وانظر ايا ما ذكره إيرفينغ هـ. بوخن تحت عنوان جماليات الرواية العليا مقالة ضمن كتاب نظرية الرواية جون هالبرن ص ١٣١-١٥٨ ولا سيما حديثه ان هناك نوعين من الرويات التجريبية كلاهما يقوم على المفارقات الانسانية في الشكل احدهما يستقر على المفارقة العظمى والآخر يسعى الي تجاوز هذه المفارقة تماما ويأتي الضغط الجوهري في سبيل التجريب من اقناع الكاتب بان الاشكال الفنية السابقة المتاحة بالية وغير ملائمة ص ١٤٩ وكان ذلك ينطق على تجربة وطار هذه.

المصادر والمراجع:

- دروري. شادية- أوهام ما بعد الحداثة - تر: موسى الحالول - دار الحوار ط1 - 2006 - اللاذقية.
- ريكاردو. جان - قضايا الرواية الحديثة - تر: صياح الجهم - وزارة الثقافة - 1977 دمشق.
- مجموعة من المؤلفين - الإبداع الروائي اليوم - دار الحوار - ط1 1994 اللاذقية.
- مجموعة من المؤلفين - جماليات ما وراء القصة/ دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة - تر: أماني أبي رحمة - مؤسسة أروقة للدراسات والنشر - ط 1 2019 - القاهرة.
- مجموعة من المؤلفين - موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي / من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ج8 - تحرير رمان سلون _ مراجع وإشراف ماري تيريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة - ط2006.
- هيتشيون. ليندا - جماليات ما وراء القصة / ما وراء القصة التاريخي - تر: أماني أبي رحمة. وطار. الطاهر - تجربة في العشق - الدار العربية للعلوم ناشرين / المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - ط1 2008 - بيروت.
- يقطين . سعيد - تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي - ط1 - 1989 - بيروت / الدار البيضاء.