الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique Et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Le Ministère De L'enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
الرقم:.....

Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté : lettre et Langue
Département de langue et de littérature arabes
N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

(تخصص: أدب جزائري)

الميتاقص في الرواية العربية والجزائرية

رواية سمير قسيمي "تصريح بضياع" أنموذجًا

مقدمة من قبل: سهام شابو

تاريخ المناقشة : 2018/06/24

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
عبد المجيد بدراوي	أستاذ محاضر ب	رئيسا	**الجامعة 08 ماي 1945**
ميلود قيدوم	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	**الجامعة 08 ماي 1945**
ابراهيم كربوش	أستاذ مساعد أ	ممتحنا	**الجامعة 08 ماي 1945**

السنة الجامعية:

1439/1438 هـ

2018/2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا في انجاز هذه الدراسة،

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لنا يد المساعدة في إتمام هذه الدراسة المتواضعة ونخص بالذكر أستاذنا الدكتور الفاضل "ميلود قيدوم" الذي لم يبخل علينا بعطائه العلمي وآرائه وأفكاره ونصائحه وارشاداته من خلال مراحل هذه الدراسة.

ولا ننسى أساتذتنا الكرام،

كما أخص بالشكر أيضا إلى والدي القدير وأمي العزيزة

كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل المتواضع.

وفي الأخير أسأل الله العظيم أن يجزي الجميع عني خير الجزاء

المقدمة

انفتح النص الروائي العربي على الآداب الغربية، وأخذ النظريات والدراسات المختلفة التي من شأنها إخراج الرواية العربية من مأزق التقليد والمحاكاة.

حيث كان لفعل التجريب الذي تبناه عدد من الكتاب والنقاد؛ الأثر الواضح في مواكبة النص الإبداعي، خاصة انفتاحه على الرواية الغربية التي تجاوزت درجات الكمال والاتقان مقارنة بنظريتها العربية ذات العمر القصير والامكانيات المحدودة، التي شّكلت عائق في طريق المثقف والروائي العربي، إضافة إلى هزيمة جزيران التي كانت كسيف ذو حدين أما الحد الأول فتمثل في الخيبة والخذلان اللذين خلفتهما هزيمة حزيران. أما الحد الثاني وهو الجانب الإيجابي لها، إذْ كان لها السبق في اندفاع الروائي العربي لتوظيف تقنية حداثية تمثلت في الميتاقص أو الخطاب الواصف ، الذي يمثل خطابًا فوق خطاب، وهو مظهر من مظاهر حديث الرواية على ذاتها وكلامها على نفسها، وكيفية اشتغالها وابتداعها، إضافة إلى الصعوبات التي وجاهت مؤلفها، فنجد ميتالغة : لغة عن لغة، الميتانص : نص عن نص الميتارواية :رواية عن رواية، ميتاحكي: حكي عن حكي... الخ.

ورغم تعدد المصطلحات واضطراب ترجماتها إلا أنّها ترمي إلى مدلول واحد.

حيث تتجسد تقنية ما وراء القص في رواية ما بعد الحداثة التي ظهرت ردة فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي.

ذلك أنّ رواية ما بعد الحداثة خالفت نهج سابقاتها؛ وأولت اهتمامها للمتلقي أو القارئ من خلال إدراجه في البناء السردي وتوريطه في شباك القص فلم تعد الرواية حكرا للمؤلف ولا بينتها سرية وأسرارها خفية بل تجاوزت رواية ما بعد الحداثة ذلك إلى محادثة القارئ صراحةً عن كيفية كتابة الرواية، ومنهجيتها وابتداعها والصعوبات التي شكلت عائقا له، إضافة إلى التعليقات والشروحات التي يتبناها المؤلف كموقف ورأي ينتهجه في نصه.

فهو ببساطة عملية قص القص وأشبه ما يكون لهذه العملية أسطورة نرسيس الذي أعجب بنفسه ووقع في عشق صورته ليسقط ميتا ومنه فالميتاقص مرآة عاكسة للقص، أي القص الذي يعكس القص ذاته أي نظرة الرواية لنفسها.

كما يسعى الروائي العربي في توظيفه لتقنية الميتاقص إلى تبني موقف الناقد والمعلق على كتابته، فيعطي الضوء الأخر لبعض شخصياته بالكلام ويسكت آخرين ويعلق على أحاديثهم التي هي من نسجه، وكأنه يتبنى عالما من ورق يشكل شخصياته كيفما يشاء وتدخل في الأحداث حتى درجة التماهي مع البطل الذي بدوره يمثل شخصية ابتدعها المؤلف.

فإذا قلنا تقنية الميتاقص يتبادر إلى أذهانا مباشرة رواية ما بعد الحداثة التي احتفت به كثيرا على الرغم من قدم الظاهرة والتي تجسدت في رواية دونكيشوت لسرفانتس، تريستام شاندي لستيرن ، ألف ليلة وليلة، الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس. حتى وإنْ وُظفت دون الوعي بها.

تقنية ما وراء القص إلى إنشاء علاقة بين المؤلف والمتلقي من حيث العمل على لفت وشد انتباهه وإدخاله في الجو العالم للقص ومحادثته واشراكه في إيجاد تأويلات لملء البياضات، التي يعمد المؤلف لتركها وعيا منه في نصب الفخ ليصطاد المتلقي بإشراكه في بناء نصه إلى ابراز آليات التي اعتمدها ووظفها في بنائه.

حيث تجلي ما وراء الرواية أو الرواية داخل الرواية اللثام عن آليات الكتابة إضافة إلى استنطاق النصوص؛ الذي لاقى اهتمام النقاد العرب عامة والجزائريين بصفة خاصة، أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، والمؤلف الشاب سمير قسيمي هذا الأخير ضمنها في روايته "تصريح بضياع"، وهذا ما شجعنا على اختياره كموضوع للدراسة إضافة إلى جدته وبريقه الذي جذبني وحب الخوض في غمار مغامرة جديدة وفذة من نوعها؛ باعتباره أحد مظاهر الخطاب النقدي الإبداعي الجزائري.

وقد كان لبحثنا مجموعة من الأهداف منها:

- إزالة الغموض عن ظاهرة الميتاقص
- الإحالة إلى الترجمات وإشكالاتها للمصطلح غربيا وعربيا.
- استهداف النماذج الروائية التي وظفت الظاهرة عربيا إضافة إلى تسليط الضوء على تقنية ما وراء القص في الأدب الجزائري وكر النقاد البارزين الذين تناولوها في مسروداتهم.

وقد كان عنوان بحثنا "الميتاقص في الرواية العربية و الجزائرية رواية سمير قسيمي "تصريح بضياع" أنموذجا"، والذي حفته مجموعة من الإشكاليات منها ما تعريف الميتاقص؟ وما مدى استجابة النقاد والأدباء العرب لها كتقنية حداثية؟

وما مدى تأثيرها وتجليها في الرواية الجزائرية؟

وبغية الإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا خطة بحث متكونة من مقدمة وفصلين:

الفصل الأول: المعنون بـ " الميتاقص في ظل المناهج النقدية الحديثة و المعاصرة "

بّينا فيه مفهوم الميتاقص، وكذا أنواعه ووظائفه وتجلياته، إضافة إلى إشكالية ترجمة المصطلح عند الغرب، كما تناولنا فيه الميتاقص في الأدب الغربي، إضافة إلى إشكالية ترجمة المصطلح عند العرب، وتناولنا أيضا الميتاقص في الرواية العربية، وأخير تطرقنا للميتاقص في الرواية الجزائرية.

أما الفصل الثاني المعنون بـ : تجليات الميتاقص في رواية "تصريح بضياع" (التداخل السردي، ميتاسرد الشخصيات، ميتاقص القراءة والتلقي...) إلى العتبات النصية التي حملتها هذه الرواية.

ومن الصعوبات التي واجهتني في بحثي:

- عدم تحصلي على الكم الكافي من المراجع، وذلك راجع لجدة الموضوع ونقص الدراسات المتناولة لموضوع الميتاقص. مثل كتاب العوالم الميتاقصية في الرواية العربية لأحمد خريس فقد تعذرت في الحصول عليه .

حيث اعتمدت المنهج التحليل الوصفي في إدراج مختلف الظواهر وتحليل تقنية ما وراء القص وأنواعها وتجلياته فكان المنهج التحليلي الوصفي الأمثل و يخدم بشكل متكامل

إضافة إلى خاتمة ضمت أهم النتائج المحصلة من خلال دراستنا الموسومة بـ: الميتاقص في الرواية العربية و الجزائرية رواية سمير قسيمي "تصريح بضياع" أنموذجا"

من خلال جملة من الكتب والمراجع: "الميتاقص والسرد النارسيسي" لمحمد حمد "قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود" لسعيد يقطين.

وقد كان للأستاذ الفاضل الدكتور "ميلود قيدوم" الفضل في قبوله الإشراف على موضوعي، الذي أوجه له أسمى عبارات التقدير والاحترام والشكر الجزيل، حيث أمدني بنصائح وتوجيهات من شأنها الرفع من قيمة البحث وتوسيع آفاقه، فكان الشمعة التي أنارت دربي ووجهت بحثي إلى الطريق والمسعى المطلوب، زيادة إلى بعض المصادر التي أفادتني في بحثي هذا.

الفصل الأول

الميتاقص في ظل المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة

1- مفهوم الميتاقص

2- أنواع الميتاقص

3- وظائف الميتاقص

4- تجليات الميتاقص

أ- إشكالية ترجمة المصطلح

- عند الغرب

- الميتاقص في الأدب الغربي

ب- إشكالية ترجمة المصطلح

- عند العرب

- الميتاقص في الرواية العربية

- الميتاقص في الرواية الجزائرية

1- مفهوم الميتاقص

عرف السرد أوجه في مرحلة ما بعد الحداثة خاصة في إنتاج الخطاب الروائي بظهور أحد أهم التقنيات الكتابية في مجال الإبداع الروائي، والتي تتمثل في توظيف أسلوب "الميتاقص"، أو "الميتاروائي"، أو "الخطاب الواصف".

« والذي يقوم فيه الروائي بإنتاج نص روائي آخر داخل النص الأصلي بمعنى آخر أن يكون النص أو موضوع الرواية هو الرواية في حد ذاتها»[1].

ورغم تعدّد تعريفاته نجد أنّ « هذا الخطاب هو تعليق الرواية على ذاتها وكلامها على نفسها ونظرها على كيفية اشتغالها، ويمثل نص نقديا داخل النص التحليلي يسميه "جيرار جينيت" اختراقًا سرديًا(Métalopse) وهو كل تدخل في العالم القصصي يقوم به السارد أو المسرود له الخارجان من الحكاية»[2].

أو يُعنى به « كل تدخل لشخصيات قصصية في عالم قصصي من درجة ثانية إلى آخره أو عكس ذلك»[3].

وفي ذات السياق نجد أنّ « الخطاب الواصف يتضمن تعليقات حول طريقة السرد ومكوناته الفنية والجمالية وذكر الشخصيات الروائية بحديثها ومحاورتها وكذا الخلاف معها أو تغيير أدوارها داخل المتخيّل الروائي»[4].

بالإضافة إلى النقد والتعليق، فالخطاب الواصف أو الميتاروائي يشكل « آلية سردية لما بعد حداثية تنفر المتلقي والقارئ من الواقع الحكائي الذي يسيء إلى الرواية ويعطيها

---

[1]- سفيان نغيش، الخطاب الواصف في أدب معمر حجيج رواية مهاجر ينتظر الأنصار، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، أدب معاصر، تبسة، 2017، ص 10.

[2]- سهيرة شبشوب، السخرية في الخطاب الواصف رواية العجب والعجاب لأحمد المديني أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ع9، ماي 2016، تامنغست، الجزائر، ص 78.

[3]- م، ن، ص، ن.

[4]- سفيان نغيش، الخطاب الواصف في أدب معمر حجيج رواية مهاجر ينتظر الأنصار، م، س، ص 6.

زاوية نظر واحدة وتقود نحو نص سردي يحيل على الأخر ويتداخل معه وجوبًا، حين يشتت زوايا المقاربة عن قصدية لإعلاء دور المتخيّل دون الواقع»[1].

ذلك أنّ الخطاب الواصف لا يكتفي بالنقد والتعليق وحسب، بل يرمي ويصبو إلى إعلاء دور المتخيل دون الواقع.

[1]– ريمة برقراق، الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر، مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، 2016، ص 57.

2- أنواع الميتاقص

يمثل ما وراء القص نظرية إنعكاس الذات وسيطرة المؤلف على الجو العام للنص باثًا نرجسيته في المتن الروائي؛ وذلك بتوريط القارئ المدعو أساساً لسبر الأغوار وملئ الفراغات وسد الثغرات.

ومنه فإنّ للظاهرة أنواعًا وأنماطًا حددتها (باتريشيا واو) هي كالتالي:

النمط الأول: هو الذي يظهر فيه «تدمير دور السارد المحيط»[1]. حيث يهدف هذا النوع من الميتاقص إلى إلغاء سلطة الراوي العليم والمحيط بكل شيء ومنه خروج الرواية عن الطابع التقليدي، إضافة إلى كسر القيم وإخلال الموازين التي كانت معتمدة في المتن الروائي التقليدي، حيث أنّ «وجهة النظر المحيطة بكل شيء تغلب على السرد التقليدي»[2]. لذا سعى ما وراء القص إلى تدمير دوره (السارد).

النمط الثاني: «النمط الثاني هو النمط القائم على السخرية والتهكّم»[3]. حيث نجد هذا النمط من الميتاقص بالدرجة الأولى قائم على السخرية أو المحاكاة الساخرة؛ إضافة إلى النقد الذي تتخلله السخرية. «ويرى خريس أنّ القص الذي يعي ذاته وموروثه عليه تجاوز مفهومي الأصالة والمصداقية فيقدم على هذا النوع من المحاكاة التي تلائم أسلوب الكتابة الميتاقصية القائمة على الانتهاك»[4]، ومنه وعلى اعتبار أنّ ما وراء القص كتابة نقدية بالدرجة الأولى، فلا يخلو نقد من سخرية أو إنتهاك أو تهكم.

---

[1]- رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، م، س، ص 20.

[2]- جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة، ط1، 2003 ، ص164.

[3]- رنا فرمان محمد الربيعي ،الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، م، س، ص 20.

[4]- م ، ن، ص، ن.

النمط الثالث: هو «نمط الميتاقص غير الظاهر»[1]. هذا النمط خفي مضمر غير معلن صراحة، لكنه متجذّر في المتن الروائي لا يستسيغه إلا من كان مطلعا على ظاهرة ما وراء القص، و« من المحتمل أنّ أغلب القرّاء مطلعون على تقنيات ما وراء التخييل التي ليست فقط قديمة قدم السرد نفسه بل هي تظهر في كتابات ثانوية لمؤلفين مشهورين»[2].

ومنه كان لاطلاع القارئ على تقنية ما وراء القص أساسا في التنقيب عن الميتاقص الخفي، « ويرى خريس بحسب "باتريشيا واو" أنّ روايات الميتاقص تختلف في درجة الوضوح أو المباشرة الكلامية مع القارئ »[3]، بالمقارنة بالميتاقص الظاهر الذي يخاطب القارئ علنًا داعيًا إياه للمشاركة في بناء معالم المتن الحكائي، ومنه تواطؤ القارئ.

[1]– م ، س، ص، ن.

[2]– والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة: حياة جاسم محمد ،المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 ،ص 239 .

[3]– رنا فرمان الربيعي ، الوثيقة و التخيّل التاريخي في روايات علي بدر ، م ، س ، ص 20.

3- وظائف الميتاقص:

يؤدي الخطاب الميتاقصصي وظائف عديدة من شأنها دفع أفق الإبداع عاليًا نذكر بعضها:

- سعى الخطاب الميتاقصصي إلى إغناء السرد بالنقد والتخييل والتوجيه، إضافة إلى تصوير الكتابة الابداعية ورصد عوالمها التخييلية.
- فضح اللعبة السردية وكشف آلياتها الفنية أمام المتلقي وكأنّه يسرح ويعترف بورقيته أنّه نص متخيّل، والآليّات الفنية تكمن في الاسترجاع، الاستشراف، تشظي السرد... إلخ.
- التأرجح بين التخييل الإيهامي والحقيقة والواقعية ومنه صعوبة التمييز بين ما هو واقعي وما هو متخيّل في المتن الروائي.
- إشراك القارئ والمتلقي في المبنى الروائي، وجذبه لإدخاله في متاهة لا مفر منها.
- تجاوز الرواية الواقعية التي استوفت مفعولها إلى عالم التجريب والحداثة وما بعد الحداثة لإحياء الرواية التي كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة.[1]

[1]- جميل حمداوي ، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب ، بتصرف ، م ، س ، ص 6_8.

4- تجليات الميتاقص:

تتيح تجليات الميتاقص الفرصة أمام القارئ للتعرف على ما وراء القص؛ وإدراك مدى تواجده في رواية دون أخرى، فكل رواية تستوفي عددًا معينًا من التجلّيات:

- **التداخل السردي:**

ذلك من خلال تماهي المؤلف مع شخصية البطل، حيث يصعب التمييز بين صوت المؤلف وصوت البطل.

- **التنظير الميتاسردي:**

الذي ينبني أساسًا على «تعددية الأصوات واختلاف اللغات والأساليب، وتعدد التيمات والمضامين الفكرية»[1]. ومن ذلك توالي المرويات بالتناوب وتداخلها فيما بينها.

- **النقد الميتاسردي:**

ومن ذلك «توظيف بعض المقاطع السردية لتقديم تصورات نقدية تتعلق بعالم الكتابة»[2]، والتي منها كسر الخطية الزمنية، التغيير المستمر في الفضاءات القصصية... إلخ.

- **ميتاسرد الشخصيات:**

ويقوم أساسًا على الصراع والنّزاع بين الشخصية الواقعية والشخصية المتخيلة في جو فانتاستيكي، إضافة إلى صراع الشخصيات التي تتوالى تناوبًا في المرويات.

- **ميتا سرد القراءة والتلقي:**

الذي يعمل على إدراج القارئ وجذبه للمشاركة في بث نرجسية المؤلف ومساعدته في رسم معالم المتن الروائي.

---

[1]- جميل حمداوي ، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب ، م ، س ، ص 17.

[2]- م ، ن، ص 20.

- البناء الميتاسردي:

فينظر البناء الميتاسردي إلى الرواية من حيث قوامها على «مستوى التحبيك والتخطيب»[1]، من خلال تساؤلات يطرحها الراوي السارد عن الكيفية التي بنى بها روايته وعالمه القصصي، وذلك من خلال تبيان الكيفية التي تفكر بها الرواية في نفسها وذاتها.

- العتبات الميتاسردية:

فأول ما يقابلنا في الرواية عتبة الغلاف؛ إضافة إلى العنوان، الإهداء، العناوين الفرعية؛ التي تمثل عناوين الفصول... إلخ من النصوص الموازية التي تصاحب العمل الروائي، حيث تفسح عتبات المقدمة المجال واسعًا للمؤلف «حتى يسرد عن السبب الذي دفعه إلى كتابة عمل قصصي معيّن» [2].

إضافة إلى الإهداء ومخاطبة جمهور القراء مثلا: عزيزي القارئ، عزيزتي القارئة لأنّه يريد لفت انتباه القارئ وجذبه ومنه الرفع من مستوى المخاطب.

- التناص الميتاسردي:

يمثل التناص إختراقا زمنيا بإستحضار شخصيات من الماضي إلى الحاضر للتشبيه مثلا ؛ وأكثره نقد ساخر ووصف لاذع، ومثال للشخصيات الماضية: الجاحظ، المنفلوطي شهريار وشهرزاد...

- التضمين الميتاسردي:

« وهذه التقنية السردية معروفة في الموروث السردي العربي، وقد استلهمه السرد الغربي الكلاسيكي والمعاصر والغرض منه هو التجريب»[3].

ومنه نجد من خلال هذا المقطع أنّ التضمين إنما هو تقنية حداثية تهدف إلى بعث وإحياء نص متجدد متولد عن نص قديم.

---

[1]- م ، س ، ص 26.

[2]- م ، ن ، بتصرف ، ص 30.

[3]- م، ن ، ص 36_37.

- **تكسير الإيهام الواقعي:**

حيث تصرّح الرواية بداية للمتلقي ؛ وكأنّها تخاطب بأنّ كل ما يقرؤه إنّما هو من نسج الخيال لا علاقة له بالواقع.

- **الاستطراد الميتاسردي:**

والذي يأخذ مؤلف الرواية على عاتقه التشعّب والتفصيل الممّل في مروياته ؛ إضافة إلى تناسل كم هائل من القصص والفرعية التي تتناوب تباعًا في روايته.

- **المتناص الميتاسردي:**

وكأنّه محاكاة لما سبق فيستقي الكاتب أفكاره وخطاباته من نص سابق ليدّعم به نصه الحاضر.

- **ميتاسرد الكتابة:**

حيث يهدف إلى «استعراض تجارب الكتاب القصصيين وصراعهم مع الذات والموضوع والكتابة، وذلك في قالب سردي نرجسي يركّز في الكاتب على ذاته المهووسة بشهوة الإبداع وحرقته»[1] بمعنى أنّ الكتابة تمثل السبيل الوحيد لبثّ الكاتب لنرجسيته وإشباع رغباته؛ ومنه الوصول إلى أسمى درجات الإبداع.

- **ميتاسرد الرواة والسراد:**

وذلك من خلال تعدد السراد في الرواية الواحدة بمعنى عدم استنادها إلى راو متحكّم بزمام المتن الروائي بل تتعدد إلى أكثر من واحد.

[1]- جميل حمداوي ، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، م ، س ، ص 42.

أ- إشكالية ترجمة المصطلح:

- عند الغرب:

من المسلم به أنّ مصطلح "الميتاقص" الذي يمثل خطابًا روائيًا واصفًا في أحضان الغرب، وليس إنكارًا للجهود المبذولة من طرف النقاد والأدباء العرب أو التقليل بمنجزاتهم أو حرصهم الدؤوب على الإتيان بالجديد، ومنه الإبداع، لكن الغرب يبقى الأسبق إلى استحداث هذه الظاهرة الموجودة منذ عصور خلت.

وقد اختلفت وتعددت ترجمات المصطلح ما أدى إلى اضطراب المفاهيم «فأغلب القواميس اللغوية الفرنسية تستند في تأثيل (Etymologie) السابقة "ميتا" "Méta" إلى اللغة اليونانية ومن ثمة انتقلت الكلمة إلى الرومان وتعني الحدّ "ميتا" هي ما يشبه جدارًا تلتف حولة العربة في مضمار السّباق للعودة بإتجاه المعاكس للمضمار الآخر»[1].

وفي إطار حديثنا عن "ميتا" نجدها «تحيل إلى ثلاث دلالات وذلك لما تدخل في تركيب الكلمات العالمة (Les Mots Savantes) وهي مع(avec) و بعد (après)، ما وراء (au de là) »[2].

ونظرًا لكثرة الترجمات واضطرابها بعدًا وتفاديًا للبس إرتأيت استعمال مصطلح الواصف كمقابل للسابقة "ميتا" سعيًا في تسهيل الدراسة.

وعند اللجوء إلى قاموس "المنهل" الذي يحوي ازدواجية اللغة "فرنسي عربي" نجد "ميتا" مصطلحًا عصيًا: (Méta$_{sm}$)[3] ، فلم يكن للمنهل ترجمة كافية، بمعنى أوضح للسابقة "ميتا".

---

[1]- ريمة برقراق، الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر، م، س، ص 52.

[2]- م، ن، ص، ن.

[3]- سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار العلم للملايين، دار الآداب، بيروت، ط7، 1983، ص 662.

وفي ذات السياق نجد "Métalanguage S Fou Métalanguage"، بمعنى تقعيد لغة أي "لغة تتخذ من لغة أخرى موضوعًا للدرس وتقرير قواعدها"[1].

وقد انساق القاموس "المعقلن" في مفهومه إلى « أنّ مصطلح اللغة الواصفة قد أدخله مناطقة مدرسة "فينا" "كرناب" ولاسيما المدرسة البولونية الذي احتاجوا إلى التمييز بين اللغة المتحدث عنها ولغة الحديث، كما صرح "تاركسي" إذ فرق وميّز رواد المدرسة البولونية بين اللغة المتحدث عنها والتي تدور حول ذاتها ولغة الحديث»[2] بمعنى أنّ اللغة الواصفة على غرار اللغة التي نتحدث بها لذلك وجب التّمييز بينهما، فاللغة الواصفة تدور حول ذاتها.

« كما وظّف مصطلح اللغة الواصفة (Métalanguage) في القاموس الموسوعي الجديد بتقديمه مفهومًا شارحًا للغة الواصفة من خلال قوله: نجد اللغة الواصفة حاضرة مثالًا في اللغة التقنية المستعملة لوصف اللغات»[3]، لنصل إلى نتيجة مفادها أنّ اللغة الواصفة هي اللغة التي تدور حول ذاتها أي بمعنى أوضح حديث لغة عن ذاتها وما وراء اللغة.

في حين نجد "جينيت" قد استغل مصطلح السابقة "ميتا" ووظفه في مستوى سردي (Métadiégétique) الحكاية الواصفة «هو مستوى سردي يحتوي أحداثًا ترويها إحدى الشخصيات الفاعلة في المستوى السردي، فمستوى الحكاية الواصفة بإمكانه وبدوره أن يحتوي حكايات مضمنة ومندمجة بداخله (Enchassés)»[4].

إضافة إلى أنّه نوه إلى وظيفة ميتا من خلال قوله: والميتا تعبر عن عمليتين متزامنتين هما التجاوز والتضمين[5]، والتّجاوز هو مجموعة من القواعد والطروحات التي يتم

---

[1]– م، س، ص 663.

[2]– ريمة برقراق، الخطاب الواصف في مشروع النّقد العربي المعاصر، م، س، ص 54.

[3]– م، ن، ص 55.

[4]– م، ن، ص 55، 56.

[5]– حسن يوسفي، المسرح والمرايا، شعرية الميتا مسرح وانشغالها في النّص المسرحي العربي والغربي، اتحاد كتاب المغرب، ص22 www.unecma.net

تجاوزها بالخرق من طرف الكتاب، وهم يبتكرون قوانين جديدة للكتاب[1]، ومنه نجد أنّ "جينيت" في سعيه الحثيث لإسقاط لفظة التّجاوز على (ميتا) ، إضافة إلى التضمين طموحًا في الإبداع، ونبذ السائد المألوف وفق عمليتين متزامنتين، أولا: التجاوز للإتيان بالجديد وثانيا: التضمين الذي ينبني عن علاقة تعليق نص بالنص الأول ليتولد نص ثان نتيجة استحضاره فهي تُمثل علاقة نقدية بامتياز، ذلك أنّ الخرق والتجاوز يسمح بابتكار قوانين جديدة تفتح مجال أفق الكتابة واسعًا عن طريق الكاتب.

[1]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطار، دار الأمل، 2012، ص 20، 21.

- الميتاقص في الأدب الغربي:

ارتبطت تقنية "الميتاقص" برواية ما بعد الحداثة، والتي ظهرت كردة فعل على الواقعية الاشتراكية بعد استنزاف طاقتها وعجزها على مواكبة العصر.

ولا يمكننا ربط أصل هذا المصطلح بالغرب بشكل مطلق، بل يحق لنا القول أنه مصطلح قديم قدم نشوء الحضارات والغرب ، سعى إلى تحديثه وإزالة الغبار عنه ، فحري بنا أن نتوقف أمام ظاهرة الميتاقص، أو ما وراء الرواية لإزالة الغموض عنها.

ولقد سرق هذا اللون التجريبي الأضواء منذ مطلع السبعينيات حيث لم يلق اهتمام الكثير من النّقاد إلا القلة التي واصلت الكتابة مستغلة وموظفة هذه التّقنية خلال الثمانينيات، بعدها برز كبار النقاد وتناولوها في متونهم السردية.

حيث « أصبحت رغم قدمها ميزة نصوص ما بعد الحداثة حتى غدت التعبير الأمثل عن قص ما بعد الحداثة، الذي جاء رِدَةَ فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي»[1].

ما يوضح لنا أنّ الميتاقص جاء ليبعث الحياة في الرواية بعد أن دُمرت بفعل الاشتراكية.

« فعلى الصعيد الذاتي ينشغل مؤلف الرواية بموقعه منها أكثر من انشغاله بالفرد أو الجماعة، وعلى الصعيد المعرفي تنشغل الرواية بخطابات العالم أكثر من تمثيلها لذلك العالم وانشغال الروائي بذاته بحسب باتريشيا واو يمثل نزعة تجريبية أو ذاتية الانعكاس»[2].

بمعنى أن الرواية الميتاقصية بالدرجة الأولى تعكس ذاتية مؤلفها وانغماسه فيها وتداخله وتماهيه مع الكتابة الروائية.

---

[1]– رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، كلية الآداب، جامعة القادسية، قسم اللغة العربية، 2014، ص 18.

[2]– عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2015، ص72.

وقد عرفت "ليندا هيتشيون" ما وراء القص أنّه « رواية عن رواية أي الرواية التي تتضمن تعليقًا على سردها وهويتها اللغوية... أي يحقق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية Function Métalanguage»[1]، ومنه سعيها إلى تفسير مواطن الجمالية اللغوية في الرواية.

وقد أطلقت عليه "ليندا هتشيون" "السرد النرسيسي" وذلك في كتابها " Narcissistic Narrative".

أما لماذا هذه التسمية دون غيرها أي السرد النرجسي، فهو نسبة لأسطورة نرسيس الذي يرى صورته في الماء، فيعجب بنفسه، فوقع في عشق صورته حتى يسقط ميتا، وينمو مكانه زهرة نرجس.[2]

ومنه نقول أنّ الميتاقص هو نظرة نرسيس لنفسه وإعجابه بها، بمعنى أنّ الميتاقص يمثل نظرة الرواية لنفسها.

و« الميتاقص بحسب "باتريشيا واو" هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيف إبتداعها والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع»[3]، والملاحظ من خلال تعريف "ماك كافري" أنّ الميتاقص يعطي فرصة للروائي في توجيه المتلقي إلى عملية الكتابة وكيفيتها، إضافة إلى كيفية اشتغال الشخصيات الروائية فضلا عن التعليق والشروحات التي تعتبر من صميم الخطاب الواصف.

ومن الصعب تقديم تعريف مجمل للميتاقص وذلك نظرًا لحداثته في الساحة النّقدية، حيث نجد النّاقدة الكندية "باتريشيا واو" قد قدّمت تعريفًا شاملًا « يصف الميتاقص بأنّه تلك الكتابة القصصية التي تقصد بشكل منتظم إثارة الإنتباه إلى ذاتها على أنّها صنعة، ولكي

---

[1]– رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، م، س، ص 19.

[2]– نهى بنت محمد جميل، تقنيات حدثية في الرواية الأردنية (1990–2005)، رسالة مستكملة لمتطلبات درج الماجستير، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، 2008، ص 103.

[3]– م، ن، ص، ن.

تطرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع، وهي ترى بأنّ الأعمال الميتاقصية هي تلك الأعمال التي تكتشف نظرية كتابة القصة من خلال ممارسة كتابة القصة»[1]، فيمكن القول من خلال ما أسلف أنّ الرواية الميتاقصية تقرأ نفسها بنفسها.

وقد حدّدت "باترشيا واو" خصائص أسلوبية للميتارواية جسّدتها فيما يلي:

أ- تعتمد رواية الرواية على التناص والتضمين من خلال الاقتباس أو الأسلبة أو المحاكاة الساخرة أو تحليل الأنظمة السردية.

ب- تنتهك رواية الرواية تقاليد السرد من خلال المؤلف للتعليق على الرواية، أو إقحام نفسه من شخصياتها أو التوجه إلى القارئ بطريقة مباشرة .

ج- تستخدم رواية الرواية تقنيات غير تقليدية من خلال التخلي عن الحُبكة التقليدية، وترك الإلهام بالواقعية وتحويل الواقع إلى مفهوم جدلي مشكوك فيه[2].

ومنه فالميتاقص هو لون تجريبي تجديدي يهدف للخروج عن التّقليد ونبذه، ولذلك «يفترض بقارئ الميتاسرد أن يمتلك كفاية سردية لإدراك الطبيعية البنيوية الافتراضية لهذا النص السردي أو ذلك و تجنب اللبس أو الإيهام»[3].

ومن الكتب النقدية المهمة التي صدرت حول موضوع «معنى ما وراء الرواية» ما يلي: "The Meaning Of Metafiction By Inger Christensen" عام 1981.

- «السرد النرجسي المفارقة ما وراء الروائية» من تأليف "ليندا هيتشيون" الصادر عام 1980، "Narcissistic Narrative"

"The Metafictional Paradox By Linda Hutcheon"

« والإلهام في ما وراء الرواية أعمال "روبرت كوفر" و "دونالد بارتليمي" و"وليام غاس"» من تأليف "لاري ماك كانيري" وصدر في العالم 1982.

---

[1]- م، س، ص 107.

[2]- م، ن، ص 108.

[3]- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة ، السنة1 ،العدد2 ،شتاء2013 ، ص 64.

The Metafictional Muse : The Works Of Robert Coover Donald Barthelme, And William H Gass.

إضافة إلى" كتاب التخييل وشخوص الرواية" من تأليف النّاقد والروائي الأمريكي "وليام غاس" Fiction And The Figures Of Life By William Gass الصادر في عام 1970.

"كتاب ما فوق الرواية" من تأليف "فيدرمان" في 1975

"Surfiction By Federman

وكتاب "واو" الموسوم "ما وراء الرواية" الصادر في العالم 1984.

"Metafiction By P.Waugh"

إضافة إلى كتاب نقدي جديد من تأليف "روبرت تشولز" تحت عنوان التخريف وما وراء الرواية" "Fabulatiom And Metafiction R. Scholes" والصادر في عام 1989"[1].

وكانت هذه أهم الأعمال التي واكبت مصطلح الميتاقص والتي كانت مقاربة زمنيًا من حيث إنتاجها من السبعينيات إلى الثمانينيات أين بدأ التّوهج الفعلي للظاهرة.

ولمسناها في رواية "دون كيشوت لسرفانتس" تلك الرواية التي تروي قصته أنكت بها ويدخل راويها في نزاع مع مزوّر أحد أجزائها، ليعزم في النّهاية على أن يختتم هذه المغامرة بوفاته ؛حتى لا تظهر أجزاء أخرى تدّعي أنّها تكملة لمغامرات سارفنتس (الفارس ذي الوجه الحزين) ، ومنه فالظاهرة قديمة جدًا والتي تنشغل برسم ذات المؤلف.

كما نجد الروائي "جون فاولز" والذي يعتبر واحدًا من أبرز ممثلي «هذا اللون الروائي هو على سبيل المثال يفاجئ القارئ بهذا الإعتراف الذي يستهل به الفصل الثالث عشر من روايته "امرأة الضابط الفرنسي" في قوله: «أنا لا أعلم، وهذه القصة التي أحكيها هي مجرد خيال والشخصيات التي أخلقها ليس لها وجود خارج ذهني وإذا ما كنت أتظاهر حتى الآن

[1]– فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، م، س، ص 71.

بأنّني أعلم بعقول شخصياتي وبدخائل أفكارها، فذلك لأنّني أكتب على وفق تقاليد وأعراف مقبولة»[1].

بمعنى أنّ الكاتب هو الوحيد المتحكّم في لعبته السردية يُحرّك شخصياته كيف يشاء ذلك لأنّها مجرّد خيال ووهم لا صلة له بالواقع والحقيقة، لذلك يبتكرون تقنيات جديدة للكتابة"[2].

فالتجاوز هاهنا سعيه الكامل في ابتكار تقنيات جديدة تبعث روح الإبداع ونبذ المألوف السائد، أما التضمين فهو أن تتوفر الرواية أو اللغة عن حكاية أخرى داخلها أو خطاب الآخر الذي تتناص معه قصد ممارسة عمليتها النّقدية"[3].

ويعرّج بنا "حسن يوسفي" لذات السياق حيث قال:" ميتا اتيمولوجيا " وهي ما "يتضمن" ويتجاوز أيضا"[4].

ومنه القول أنّ الكاتب بصدد القيام بعملية الخرق متجاوزًا للطروحات والقواعد، والذي يمثّل معنى السابقة "ميتا".

كما نجد اللغوي واللساني "رومان جاكبسون" قدم «الإضافة الفارقة من حيث ربطه مفهوم اللغة الواصفة بالوظيفة التي تجنح إليها اللغة عندما يركّز الحدث الكلامي على الشفرة فتصف اللغة نفسها، كما اعتبرها قضية لسانية، وقد اصطلح عليها بالميتالغوية Métalanguage[5].

---

[1]– فاضل تامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، م، س، ص 67.

[2]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، 2012، ص 20، 21.

[3]– م، ن، ص، ن.

[4]– حسين يوسفي، المسرح والمرايا، م، س، ص 22.

[5]– سمية القاضي،الخطاب الواصف في تجريب النقد الروائي الجزائري – قراءة في نماذج تحليلية – ، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها،تخصص مناهج نقد معاصر،جامعة الجيلالي خلاص بونعامة،خميس مليانة ، 2016، ص 10 .

فالملاحظ لما قدمه رومان جاكبسون أنّه اعتبر اللغة الواصفة قضية لسانية من حيث أنّها لغة تصف ذاتها فهي تحقق وظيفة ميتالغوية.

ولا يمكن بأية حال تجاهل الجهود التي قدمها "جينيت" في هذا المشروع النقدي من حيث تمييزه وتحديده لخمسة أنماط والتي تسمى المتعاليات النّصية، تمثل موضوع الشعرية وهي: التناص (Intertextualité) والنص الموازي (Paratexte) والتعالي النصي (Hupertextualité)، وجامع النّص (Architextualité) وأخيرًا (Métatextualité)، وما دام كل نمط يبني على علاقة نصية محددة فإن الميتانصية ببساطة علاقة "تعليق" تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يحيل إليه (يستحضره) بالضرورة بل دون تسميته على الأقل [.....] إنّها العلاقة النّقدية بامتياز[1].

ونستخلص من قول "جينيت" أنّ المتعاليات النصية من أهم الأعمال النقدية التي اشتهر بها "جينيت" ؛ في سعيه لإيجاده لغة تصف اللغة الأولى دون استحضارها، بمعنى لغة تشرح اللغة الأولى من خلال استدعائها في النّص الحالي وكأنّها عملية خلق نص ثاني تولد عن النص الأول.

[1]– حسن يوسفي، المسرح والمرايا شعرية الميتا مسرح وانشغالها في النص المسرحي العربي والغربي، (م، س)، ص 22.

ب- إشكالية ترجمة المصطلح:

- عند العرب:

شكّل "مصطلح الميتاقص" Métafiction تباينًا واضطرابًا في ترجمته لما أثاره من تناقضات حادة ومتناقضة في مستوى المصطلح.

ويرجع هذا الاضطراب في المصطلح إلى السابقة الإغريقية "Méta" التي تتصدر هذا المصطلح في اختلاف ترجمتها العربية وعدم استقرارها بين «اللغة الواصفة- ما وراء اللغة- ما بعد اللغة- ما فوق اللغة – اللغة الانعكاسية – اللغة الماورائية – اللغة الشارحة – تقعيد لغة- لغة عن لغة – اللغة البعدية – لغة حول لغة – لغة اللغة – اللغة الجامعة...»[1]، ومنه نلاحظ تعدد الترجمات لمصطلح واحد ويهدف لمعنى واحد.

« فدلالة البادئة "ميتا" الدائمة التشكل وفق اللفظة الأخرى التي تصاغ معها والحقل المعرفي الذي تشير إليه، فهي تعني العلم المتعالي ذا الطبيعة المشتركة مع البحث الذي يتعالى عليه»[2].

في حين اكتفى بعض الدارسين بتعريب السابقة "ميتا" وترجمة الجزء المتبقي من المصطلح على نحو: «ميتا خطاب- ميتا لغة – ميتا حكي- ميتا رواية»[3]، فيمكن اصطلاح « رواية عن رواية أو رواية داخل رواية»[4].

ومنه تستمد اللفظة "ميتا" معناها الكامل من اللفظة التي تفصل بها على نحو ما ذكرنا.

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2008، ص495.

[2]- أحمد حسن يوسف خريس، عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 2000، ص 2.

[3]- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، م، س، ص 68.

[4]- م، ن، ص، ن.

وهناك وسيلتان لبناء وتحديد المصطلح "تمثلت الأولى: في التعريب على اعتبار أنّه أسهل طريقة لتلقي واستقبال المصطلح فقد قدم النقاد العرب مصطلح "ميتالغة"، وتمثلت الوسيلة الثانية: في البحث عن مقابلات عربية والتي تحدّدت في(من- على- حول- ما رواء- ما فوق)"[1].

ومنه اسقاط بعض المقابلات التي رآها النقاد مناسبة للسابقة "ميتا".

دون أن نغفل أنّ مصطلح "الميتاقص" يتكون من لفظيتين الأولى "ميتا" والتي أسلفنا في تعريفها والتي تعني" ما وراء" فهي لا تؤدي معنى اصطلاحيًا في ذاتها ؛وإنّما تستمد كينونتها من المقطع الذي يليها ويمنحها المعنى، أما المقطع الثاني وهو Fiction والذي يشمل معاني منها التخييل والنص الخيالي"[2]. حيث تستمد "ميتا" كينونتها من المقطع الذي يليها.

وقد تبنى جابر عصفور في كتابه "نظريات معاصرة" النقد الشارح كترجمة خاصة به في قوله: "هكذا بدأ مصطلح النقد الشارح (Metacriticisim) يظهر في موازاة اللغة الشارحة" Métalangage" ويلح كلاهما على الاستخدام النقدي بوصفها دالين على التفات النقد إلى نفسه وعلى وعي لغته بحضورها المائز في إشاراتها الذاتية"[3] أي التفات النقد إلى نفسه ونقده.

وقد أطلق "سعيد يقطين" فيما مضى على مصطلح "الميتا رواية" فيما أنعته بتداخل الخطابات أو "حضور بنية الخطاب النقدي"[4] ما يدل على أنّ المصطلح كائن وموجود

---

[1]- سفيان نغيش، الخطاب الواصف في أدب معمر حجيج، م، س، ص 12.

[2]- توفيق الخشاب، الميتاسرد في قصة لعنة الحكواتي للروائي حسين رحيم ، 2014 ، ص 2.

[3]- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع 98 مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998، ص 271.

[4]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأصلي، الرباط، ط1، سنة 2012، ص 125.

الشيء الذي دفع "سعيد يقطين" إلى ترهين البحث في ما أسماه "الميتاروائي"[1] نتيجة لظهور روايات وظّفت هذه الظاهرة ذاتها.

فيما ذهب الناقد الجزائري"عبد المالك مرتاض" في ترجمته للمصطلح بعوته "إلى التراث العربي والثقافة العربية"[2]، فاختار مصطلحات تمثلت في "اللغة الواصفة واللغة الحاوية أو حتى لغة اللغة، كتابة الكتابة"[3]. ومنه تعدّدت النزعات واختلفت غير أنّ الظاهرة الموظّفة والمنشودة في الرواية هي نفسها.

ورغم قلة اهتمامات العرب بهذا المصطلح ؛إلاّ أنّنا نجدهم قد أشاروا إلى هذه الظاهرة من مثل أبو "حيان التوحيدي" في قوله: "أنّ الكلام على الكلام صعب..."[4] حيث يصبح الكلام صعبًا، حينما لا نستطيع شرح واستيعاب مدلولاته وتقديم التعليقات عليه .و"هي إشارة تعكس مدى الصعوبة في أن يكون الأدب أو الرواية موضوعا ووسيلة في الوقت ذاته"[5].

في حين يرى الناقد العراقي "فاضل ثامر" أنّ نزعة ما وراء السرد أو الميتاسرد Méta Narration " هي جزء من انفجار "الميتا" وتناسلها الذي جمع جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية، وإذا ما كانت اللسانيات سابقة في اختراع مصطلح "الميتا" من خلال مقولة الميتالغة Métalangue أو الميتا لسانيات Métalinguistique أي اللغة الواصفة،

---

[1]– م ، س ، ص 125.

[2]– عبد المالك مرتاض، نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه ،الجزائر،2002 ،ص 224.

[3]– م ، ن ، ص ، ن

[4]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر ، 2006، ص 157.

[5]– م ، ن ،ص، ن.

فإنّ هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقياً وعموديًا، وهو تعبير عن الوعي المقصود بإستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات"[1].

فالملاحظ أنّ "الميتا" لم تقتصر على العلوم والمعارف النقدية وحسب بل اتسعت لتشمل علوم ومعارف أخرى مثلا علم الحاسوب Méta informatique.

حيث قطعت شوطًا لابأس به حيث تحولّت "ميتا" من مورفيم متصل إلى كلمة قائمة بذاتها.

إضافة إلى "كمال الرياحي" الذي عمّد إلى ترجمة المصطلح بالسرد النارسيسي وهو مأخوذ عن تسمية "ليندا هيتشيون" للظاهرة"[2].

ونجد أيضا "لحسن أحمامة" يترجم المصطلح إلى ميتا تخييلي في حيث يترجم "أبو عطا" مصطلح "ميتاقص" بما رواء القص أو ميتاقصصي[3].

كما يطرح" محمد حمد" مقابل آخر "للميتاقص" هو مصطلح كتابة الخرافة Fabulation على حد تعبير روبرت تشولز[4].

إضافة إلى مصطلحات أخرى عبّرت عن هذه الظاهرة منها: اللاواقعية (Irrealism) والميتا واقعية(Métarealation) والرواية ذات القدرة على التولّد الذاتي (Self Begetting Novel) والقص الإضافي (Surfiction) والقص الناقد (Critification) . ومنه مصطلح فريد لترجمات عدة.

---

[1]– فاضل ثامر، ميتا سرد مابعد الحداثة، م، س، ص 3.

[2]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وأدابها، ط1، 2011، ص 12.

[3]– م، ن ، ص 13.

[4]– م، ن، ص، ن.

- الميتاقص في الرواية العربية

فتح فعل التجريب الذي مارسه الكتاب والنقاد العرب للخروج من بوتقة التقليد وضيق الحيز الأدبي والروائي، بحثًا عن طريق النور والضياء الباب واسعاً.

وفي حديثنا عن التجريب نتقاطع زمنيًا مع رواية ما بعد الحداثة ؛التي تحررت من قيود التقليد وتجاوزت تقنيات الكتابة الروائية الكلاسيكية التي أصبحت لا تعبّر عن مكنونات وما يخالج النقاد الذي دفعهم إلى امتطاء تقنيات جديدة تتسم بالنفور من التقليد.

حيث ظهرت تقنية سردية روائية قديمة قدم نشوء الفن الروائي وهي الميتاقص أو الميتارواية ؛والتي تمتد جذورها إلى أوّل رواية في التاريخ الإنساني وهي رواية الحمار الذهبي "للوكيوس أبوليوس".

وفي معرض حديثنا عن الميتاقص في الرواية العربية نجد أنّه قد وظّفت تقنية الميتاقص وكان وراء ذلك التوظيف "الاحساس العام الذي خلّفته هزيمة حزيران على وجدان الروائي العربي، وجعلته يعيد التفكير في طرائق تعبيره عن الواقع، مفاقمًا وعيه بأزمات الكتابة التي تشكل مهادًا خصبًا للميتاقص[1].

ومنه ونتيجة للظروف السائدة وأزمة الكتابة؛ كانت تقنية الميتاقص هي الحل الأمثل جيث "يجسد موقف الروائي من الرواية والمروي فينحرف النص عن مساره منخرطا في مسار قصّي مختلف يتأرجح بين التنظير والتعليق والنقد، معريًا أدوات الكتابة، كاشفاً موقعه من الإبداع والنقد، مؤكدا على حرصه على تشكيل أفق تخيّلي آخر في أثناء النص نفسه"[2]، فالملاحظ أنّ هذه التقنية التجريبية تحاول استنطاق القارئ من خلال سردها الأحداث وإدخال القارئ في متاهات اللعبة السردية التي يشوك خيوطها الراوي.

---

[1]- نهى بنت محمد جميل، تقنيات حداثة في الرواية الأردنية 1990- 2005، م،س ،ص 104.

[2]- سمية الشوابكة، الميتاقص تجريبًا روائيًا قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد، "الحرب في بر مصر" ويحث في مصر الآن وثلاثية شكاوي الفصيح، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلة 27 (3)، 2013، 641.

حيث تتجلى رواية الميتا فكشن في كونها تقدم فهمًا جديدًا ومختلفًا في طرائق إنتاج الخطاب الروائي. ويكون إنتاج الرواية عبر الوعي بها؛ أي إبتداع عالم متخيّل يقدّم نقدًا حول نفسه"[1].

بمعنى أنّ الوعي كان له السبق في الرواية الميتاقصية التي احتفت به كثيرًا وأولته كبير الاهتمام من حيث طرح النقد حول النص ذاته.

"ذلك أنّ الخطاب الميتا سردي لم يتشكل في الحقيقة إلا مع الرواية الجديدة الفرنسية والرواية السيكولوجية أو ما يسمى بتيار الوعي"[2].

وفيما أتى به "حسن يوسفي" في حديثه عن الوعي في قوله: "فهذا الوعي الذي تعبّر عنه الميتارواية لم يأت في الحقيقة إلا تتويجًا لمسار قطعته الرواية عبر تاريخها الطويل جعلها في نظر "هتشيون" شبيهة "بنرسيس Narcisse"؛ فهذا الأخير مرّ بمراحل قبل أن يكتشف صورته و ينبهر بها له إلاّ أنّ الفرق الموجود في كون التغيير النرجسي في الرواية تغيّر في الدرجة وليس في النوعية فالرواية كانت دائما واعية بمساراتها"[3].

ومنه يمكننا القول أنّ الميتارواية هي سرد نرجسي يعنى نرجسيته يحاول الكاتب امتطاءها للتدخل في سيرورة الأحداث وكيفية خلقها وإبتداعها.

---

[1]– حذام بدر حسين، روايات تتحدث عن ذاتها، دراسة في ثلاث روايات عراقية، العلوم السياسية، جامعة النهرين، ص 5.

[2]– جميل حداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب شبكة الأولكة، ص 10.

[3]– حسن يوسفي، المسرح والمرايا، شعرية الميتا مسرح واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، م، س، ص 26.

كما تجدر الإشارة إلى الميتاقص النسوي، والتي كانت "فرجينيا وولف" من الروائيات الطلائعيات اللواتي أشرن عبر فعل الكتابة الروائية والنقدية إلى هذا النمط من الكتابة".

حيث "عدّت أنّ الرواية كفن تمّ استهلاكها، ولابّد من ابتكار لون أدبي جديد يكون للنساء فيه مجال للتعبير عن أصواتهن"[1]، وبالتالي فالميتاقص يمثل سلاحاً تتخذه المرأة مقابل السلطة الذكورية.

ويمكن الوقوف أمام بعض النماذج اللافتة التي استندت لتقنية الميتاقص رواية "القصر المسحور" 1936 وهو "عمل روائي مشترك للكاتبين توفيق الحكيم وطه حسين والتي تعبّر تجربة روائية رائدة في الأدب العربي، تجعل القارئ يتساءل عن كيفية كتابة عمل روائي ثنائي وما يجذب الأنظار ظهور المؤلفين الحقيقيين خلال السرد تسأل شهرزاد العبد القائم على رأسها: هل تم خطف توفيق الحكيم"[2]، فالملاحظ أنّ الرواية التي تستند في سردها للميتاقص تسعى إلى استنطاق شخصيتها وتنقل لنا كيفية ابتداعها وكتابتها، إضافة إلى كيفية اشتغال شخصيتها، وتشويش ذهن القارئ وإرباكه الذي يحاول جاهدًا في إيجاد الأجوبة التي تسكت فضوله.

"فتعتمد حبكة الرواية على ظهور شخصية شهرزاد وشهريار واختطافها المؤلف توفيق الحكيم وإحضار طه حسين كشاهد تتم محاكمة المؤلف "[3].

ومنه فالرواية متداخلة تجعل القارئ أو المتلقي يشعر بالغرابة والقلق في آن واحد غير أنّ القارئ النموذجي الواعي بتقنية ما وراء القص هو ما تمكنّه فك شفرات الرواية وحل اللغز الخفي.

في حيث يطرح فاضل العزاوي رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" سنة 1969 "كرواية ملحمية تكسر الحدود التقليدية للرواية، تحكي الرواية قصة عالم يخترع جهازا يحول

[1]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، م، س، ص 67.

[2]– م، ن ، ص 52، 53.

[3]– م، ن، ص 53.

سكان المدينة إلى تماثيل، ويتجول بحرية داخل هذه المدينة ليصف الموت والناس ووحشية العالم، فهي محاولة كتابية واعية لنفسها"[1]

بمعنى أنّ المؤلف كان مسيطرًا على أحداث الرواية ؛ويسيّر الأوضاع والشخصيات بحسب ما تقتضيه ذهنيته ومخيّلته التي لها أفق رحب، منحته حرية وصف المدينة والموت والناس إضافة إلى وحشية العالم.

ونجد "نجيب محفوظ" قد نهج سبيلاً جديدًا في الكتابة ؛وذلك من خلال فتحه آفاق جديدة لم يعهدها القارئ المتتبّع لأعمال نجيب محفوظ السابقة مثل: "ثرثرة فوق النيل".

حيث نجد أنّ الميتارواية لكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي، وعبر هذا الوعي يُمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه يتم على الحكي نفسه: أي "أنّ الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء؛ ولكنّها أيضا من خلال إنتاجه إيّاه يُنتج وعيًا نقديًا يُمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة"[2].

بمعنى أنّ الميتارواية ليست ذات طبيعة اعتباطية، عبثية، وإنّما مرتبطة بالوعي وتطور الوعي بها.

"وعلى الرغم من إطلاق الروائي السوري نبيل سليمان عام 1993 ملاحظة سلبية حادة إزاء مشروعية الميتارواية في الرواية العربية إذْ عدّها سيّاحة ثقافية أو تعالمًا، ولهاثًا خلف بريق الآخر الثقافي، فقد نقض رأيه بعد سنوات قليلة عام 1998 إذْ أصدر روايته "مجاز العشق" التي تحتفي بهذه التقنية"[3].

---

[1]– م، س، ص 61.

[2]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 124.

[3]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 99.

يمكن القول أنّ نبيل سليمان قد صرح برأيه ووجهة نظره التي مفادها أنّ الميتارواية تمثل سياحة ثقافية ومن يتبناها يعتبر لاهثًا خرف بريق الآخر الثقافي بمعنى الغرب، لكن سرعان ما نقض رأيه ؛وأصدر رواية تحتفي بالتقنية التي كان يعتبرها سياحةً ثقافيةً.

في حين نجد تجربة الروائي السوري حنا مينة في إطار توظيفه للميتارواية " يتجاوز كونها تقنية سردية تشغل حيّزًا مجدّدًا من النص الروائي كما هو شأنها في الأصل الغربي، وإذْ تغدو في عمليه المتأخرين: "النجوم تحاكي القمر" 1993 و"الرجل الذي يكره نفسه" 1998 محور السرد الأساسي والتقنية التي تحكم مفاصله وعناصره كافة"[1].

لنلتقي بالمؤلف المصري يوسف القعيد* "الذي رسم عالمه الروائي مستخدمًا التقنيات التجريبية الجديدة تاركًا بذلك بصمات واضحة في عالم النتاج الروائي".[2]

بمعنى أنّه نهج نهجًا مخالفًا للكتابة التقليدية، حيث "يُغاير القعيد المألوف مخلخلاً أركانه، متجاوزًا قيّمه"[3]، بمعنى أنّ القعيد قد غيّر الموازين بكسره للقيود التقليدية وإنتهاجه

---

[1]– م، س، ص 100.

* **يوسف القعيد:** قاص وكاتب روائي أصدر في أثناء خدمته العسكرية روايتي الحداد سنة 1969، ورواية أخبار عزبة المنسي، شغلته الكتابة والصحافة، ترجمت أعماله إلى لغات عديدة شكلت أعماله القصصية والروائية مادة سينمائية خصبة لأكثر من فيلم، له أكثر من عشرين عملا روائيا من أبرزها: الحداد 1969، أخبار عزبة المنسي 1977، أيام الجفاف 1974، البيات الشتوي 1974، يحدث في مصر الآن 1977، الحرب في بر مصر 1978/ سمية شوابكة.

[2]– سمية الشوابكة، الميتاقص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد "الحرب في بر مصر" و"يحدث في مصر الآن" و"ثلاثية شكاوي المصري الفصيح، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، شعبة اللغة العربية، مركز اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن، ص 644.

[3]– م، ن، ص 646.

نهج المجدّدين ذلك أنّ "التجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها ومؤسس لقفزاتها"[1]، "وذلك من خلال توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي"[2].

فالمؤلف يوسف القعيد بصفته المتحكّم في اللعبة السردية التي تقوم أساسًا بتبني نهج المجدّدين والذي يكمن في تقنية الميتاقص؛ فهذه الأخيرة تفتح المجال واسعًا لأفق المؤلف ليبدع نصًا متميزًا عن غيره من النصوص التقليدية ؛ التي استوفت مفعولها ولم يبق لها أي صدى في الساحة الروائية.

احتفت الكتابات الروائية الأولى إرهاصات ميتاقصية "تتحدث عن هواجس الكتابة الروائية ومواضعاتها القصية ففي رواية "الدين والعلم والمال" أو "المدن الثلاث" 1903 لفرح أنطون نقرأ جانبا من الغاية في كتابة الرواية في الغرب والشرق"[3] بمعنى أنّه يقوم بمقارنة بين الغاية المرجوة من كتابة الرواية في الغرب والشرق أيضًا.

ونجد في رواية "ذات الخذر" 1904 لمؤلفها "سعيد البستاني" حيث مهّد قبل الولوج لمتن الرواية قائلا: قبل أن أبدأ الكتابة حرف واحد من ذات الخذر علمت علم اليقين أنّها لا تجيء متقنة من سائر الوجوه مثل روايات الغربيين، وذلك لأسباب منها أنّني ما طالعت من كتبهم في هذا الباب إلا عددًا قليلًا ولا شحذت ذهني بما أودعوه في روايتهم من المعاني الدقيقة... وإنْ هذا الفن لا يزال عندنا في حال النشأة مع أنّه أصبح عندهم في أعلى درجات الكمال"[4] فالملاحظ من قول " سعيد البستاني" أنّه أجرى مقارنة بين الرواية العربية والتي تمثل فن حديث النشأة وفي طور التبّلور والتطور بنظيرتها الغربية التي بلغت درجات الكمال

[1]– صلاح فضل، الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، دورة الكويت، 2008، ص 104.

[2]– م، ن، ص 105.

[3]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، "مرايا السرد النارسيسي"، م، س، ص 16.

[4]– م، ن، ص 47.

والإتقان والذي تجسّد في متونهم السردية وكذا "من باب تثبيت صلة الرواية العربية بالغربية وإطلاع الروائيين العرب الأوائل على بعض الأعمال الروائية في الغرب"[1].

بمعنى أنّ "سعيد البستاني" اعترف في تمهيد المتن الروائي أنّ روايته غير متقنة بالقدر الذي يجعلها تنافس نظيرتها الغربية فينقد ذاتيته من خلال ضيق حيّز المطالعة للمؤلفات الغربية ثم ما يلبث في إظهار غايته في تثبيت الصلة بالرواية الغربية التي وصلت إلى أعلى درجات الكمال والإتقان.

وتطالعنا رواية "صراح في ليل طويل" سنة 1946 لمؤلفها"جبرا ابراهيم جبرا" حيث يظهر الراوي مقدرة كتابية... مقدرته على استعراض الماضي واستحضار من ماتوا لملء الصفحات في كتبه وباطلاعه على حياة عامة الناس الذين يجعل منهم إطارًا يحيط بالمواضيع الرئيسية"[2].

بمعنى أنّ رواية "جبرا ابراهيم جبرا" تعكس رؤية واعية لذاتها وتنظر لنفسها من منظار النقد والشرح والتعليق البنّاء.

ولم يقتصر الميتاقص على الرواية وحسب بل تعداه إلى بعض الأعمال القصصية "فيوسف الشاروني" في مجموعته القصصية " العشاق الخمسة" 1954 ينفرد بتقنية تنّاصية فريدة في قصته "زيطة صانع العاهات" و"مصرع عباس الحلو" وهما شخصيتان ابتكرهما نجيب محفوظ في زقاق المدق 1947.

وكأنّ قصتيه امتداد لعمل محفوظ، يفعل ذلك من إيمانه أنّها شخصيات ورقية وأنّ كياناتها مشروطة بالتحقق اللغوي"[3]، وعليه "فيوسف الشاروني" لا يبتعد كثيرًا فيما أتت به "أحلام مستغانمي"، التي ألّفت ثلاثة أجزاء يُكمل بعضها بعضًا ترصد وتتبع شخصيات

[1]– م، س، ص 47، 48.

[2]– م، ن، س، ص 55.

[3]– م، ن، ص 51.

روايتها وهو ما فعله "الشاروني" في حين قام بتناص لشخصيتي قصة نجيب محفوظ رغبة منه في رصد وتتبع الأحداث التي تعيشها.

ونجد في رواية "تلك الرائحة" 1996 طبعت متصدرة لكلمة فيها مخاطبة جمهور القراء خطابًا متياقصيًا"[1]، وذلك من خلال قوله: "إذا لم تُعجبك هذه الرواية التي بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنّما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية"[2].

فصنع الله ابراهيم ينقد بشكل صريح الجو الثقافي السائد في فترة مضت التي طفت عليها الأعمال التقليدية والساذجة والسطحية، مُلقيًا التهمة عليها.

ونجد هذه الظاهرة المتجذّرة في القدم تجسّدت في حكايات "ألف ليلة وليلة" "حيث تعمدْ فيها شهرزاد بالسرد إلى راو آخر من قبيل السندباد في هذا الشاهد قالت: بلغني أيها الملك السعيد أنّ السندباد اجتمع بأصحابه وقال لهم [....] السندباد باعتباره راويًا ثالثًا يناظره أصحابهم بصفتهم مرويًا لهم"[3]، ومنه نلحظ تعدد الرواة في حكايات "ألف ليلة وليلة" ولم أذكرها أولاً لأنّها إبداع لا نظير له ويستحق دراسةً مكتملةً حيث أنّ ظاهرة ما وراء القص والتي اصطلح عليها حديثا "ميتاقص" بالرغم من جذورها التي تضرب في القدم والتي وظّفت في حكايات "ألف ليلة وليلة" دون الوعي بها.

حيث مثّلت تقنية الميتاقص تحولاً جذريًا من خلال لفت الانتباه للراوي الواعي، "فإذا كانت السرديات الكلاسيكية قد عرفت أسلوب الميتاسرد فإنّها لم تعرف الراوي الذي يُمارس نقدًا واعيًا على سرده" ذلك أنّ "الراوي في السرديات الكلاسيكية كان يكتفي بتسليم زمام السرد إلى راو آخر دون تعليق منتج لرؤية فكرية أو موقف إيديولوجي معيّن؛ كأن تستند شهرزاد السرد في كتاب ألف ليلة وليلة إلى السندباد أو دنيازاد، أو تستند الملكة فيلومينا إلى عدد من

[1]– م، س، ص 50.

[2]– صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع ، ط 3 ، 2003، ص 18.

[3]– محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، ط1، 2010، 328.

الرواة في كتاب الديكاميرون" لجيوفاني بوكاشيو"[1] ويجدر بنا القول أنّ الميتاسرد قد وضع الموازين من خلال إعطاء قيمة كبرى وأهميّة للراوي ؛ الذي يملك مفاتيح اللعبة السردية وخباياها إضافة إلى التعليقات والشروحات والنقد الهادف القائم على الوعي به، عكس الراوي في السرديات الكلاسيكية حيث كان مهمشًّا يُلقي مسروداته إلى راو آخر، وهذا يُمثل المأزق الحقيقي الذي قضت عليه السرديات الحديثة من خلال تقنية الميتاقص أو الميتاسرد.

كما نجد في رواية "مرافعة البلبل في القفص" ليوسف القعيد" عنوانًا ميتاقصيًا فهو يشير إلى المحكمة من باب الاستعارة، فالبلبل المشهور بالتغريد وكطائر يتوخى الحرية فإنّه يضع القارئ أمام حالة من المقابلة الرمزية بالمؤلف الذي تضيق أمامه حرية التعبير عن الرأي في العالم العربي"[2].

ومنه فقد استغل القعيد الفن الميتاقصي لإرضاء رغبة الكتابة لديه نظرًا للظروف السائدة في العالم العربي. فقد كان يتستر ويتخفى وراء البلبل الذي وظّفه كقناع ليعبّر عن الوضع المزري.

وفي ذات السياق نجد أنّ "هناك روايات تدخل في عناوينها لفظة "رواية" وهذا يمثل وعيًا ميتاقصيًا واضحًا كرواية "الرواية" لنوال السعداوي ورواية "رجل لرواية واحدة" "لفوزية شلابي" ورواية الكاتب الفلسطيني "المحلي ناجي ظاهر" هل تريد أن تكتب رواية؟"[3]، ومنه ارتباط العنوان الذي يحمل لفظة "رواية" بالميتاقص.

ومن التجارب اللافتة للنظر في الرواية العراقية في هذا المجال رواية سابع أيام الخلق للروائي عبد الخالق الركابي حيث "يظهر مؤلف الرواية بوصفه مواضعة للرواية بكيفية مغايرة للمعايير المندرجة في كتابة الرواية على وفق خاصيات نصية منها.

---

[1]– الرشيد بوشعير، منهج الميتاسرد في الرواية الخليجية، دار الصفصافة للنشر، ط1، 2017. ص 11.

[2]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النارسيسي، م، س، ص 76.

[3]– م، ن، ص، ن.

أنّ مؤلف الرواية نسق من قيّم تنتمي لمؤلف مألوف لدى القارئ ويكتب رواية عن نفسه داخل الرواية، يفتح المجال لحركة الشخصيات والأفكار والأحداث في أن تنمو وتتشكل وتتغاير وتبعًا لموقع الرؤية العاكسة لها والمُنعكسة فيها"[1].

بمعنى أنّ الرواية جامعة لأصوات متعددة يعمد المؤلف لتركها في ترك الأحداث والشخصيات في النمو والتشكّل والتغاير وذلك بحسب الرؤية التي تعكسها هذه الشخصيات في دائرة ما وراء السرد.

ونبقى مع المؤلف إذ نجد في رواية "شكاوي المصري الفصيح" "شذرات ميتاقصية على لسان شخصية المؤلف تقدم الرواية كلّها على أساس أنّها نموذج جديدة الكتابة الروائية"[2]، التي أثمرت في كتاباته بفعل التجريب؛ وهو ما يشير إلى اختلاف روايته عن الرواية التقليدية التي تعتمد التشويق أسلوبا فنيا شأنها شأن الرواية البوليسية"[3]، بمعنى أنّ التجريب الذي نهجه القعيد قد أثمر وبرز بشكل جليّ وواضح لقارئ الرواية، إضافة إلى أسلوب التشويق المعتمد في روايته.

ويظهر شكل مختلف "ففي روايته يحث في مصر الآن 1977 يبدأ الرواية "مخاطبًا القارئ بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معا عما يحدث في مصر الآن".

بمعنى أنّ الرواية الميتاقصية تعمل على خلق علاقة بين المؤلف والقارئ حيث يتواطأ الأول مع الثاني لخلق لعبة سردية يشوكان حبالها سوية.

حيث كان هذا النوع من الكتابة متفشيًّا بشكل كبير "وبالذات في الرواية التجريبية التي ينظر إليها على أنّها الأثر الواعي بذاته؛ وهو الذي يقوم بتفسيره أو بمعارضة ذاته يكشف

---

[1]– عباس عبد جاسم، ماوراء السرد ماوراء الرواية، م ، س ، ص 56.

[2]– محمد حمد الميتاقص في الرواية العربية، "مرايا السرد النارسيسي، م، ص، ص 50.

[3]– م، ن، ص ن.

طريقة إنشائه وهذا يعنى أن تلم القصة الثانية على القصة الأولى ليس سرديا بقدر ما هو تعليق ونقد"[1].

ومنه يمكن القول أنّ هذا الفن التجريبي الغارق في القدم منذ ثلاث قرون خلت ؛ قد قام على التفسير والنقد والتعليق الهادف بالدرجة الأولى؛ فيسعى المؤلف إلى كتابة رواية يكون موضوعًا لحكيه فينتقد ذاته حينًا ويفسّر مجريات الأحداث حينًا أخرى ثم يعلّق ناقدًا ذاته، "فاستعمال الخطاب التعليقي هو امتياز السارد العليم إلى حدّ ما"[2].

و تقترب رواية "موت الأب" لأحمد خلف "من مفهوم "رواية الرواية" كدخول المؤلف في الرواية، وهو يكتب رواية ثانية داخل الرواية الأولى على نحو مفارق لوثوقية النص، أي بمعنى أنّ هناك مؤلفًا آخر ليس هو المؤلف الحقيقي وإن كان يتماهى معه"[3]

حيث يقلب الخطاب الروائي الجديد هذه المعادلة ويتوجه إلى المتلقي معتمًا ومتوترًا دافعًا إيّاه إلى التأمّل والبحث ومعاودة القراءة، إنّه يتقدم إليه ككل ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة والقراءة المتأنية"[4].

ومنه فالقارئ لابّد أن يتأنى في قراءته للرواية وأن يكون حريصًا من الشباك والأفخاخ التي يحضرها المؤلف ليصطاد القارئ.

---

[1]– محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، م، س، ص 335.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن _السّرد_التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 3 ،1997، ص 387.

[3]– عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، م ، س ، ص 77.

.

أما بالنسبة للرواية الأردنية فنجد من أبرزها رواية "خشخاش" "لسميحة خريس" التي وصفت بأنّها رواية ميتاقصية تعنى ذاتها قصيًا.

فكما قال "كمال الرياحي" عنها "تصدق عليها عبارة رواية الرواية بإمتياز، فالمغامرة الحقّة تتمثّل في إقناع القارئ بنص يروي نفسه أو يأكل من نفسه في أكثر من مائة صفحة دون أي تطعيم من أحاديث جانبيّة"[1].

بمعنى أنّ الروائية الأردنية فقد احتفت بتقنية رواية الرواية ووظّفتها أو بمعنى أدق استثمرتها في حكيها ؛ فروايتها تروي نفسها من نفسها.

ونتطرق لتقنية الميتاسرد وتجلّيها في الرواية الخليجية من حيث ظهورها في العديد من التجارب الروائية من مثل" رواية ساق البامبو" الفائزة بجائزة البوكر العربية (دورة 2013) التي لا تخلو من تطلعات ميتاسردية تتراءى في قصة راشد الطاروف الذي ينجب ابنًا من خادمة آسيوية ويمنحه جنسيته الكويتية ولكن المجتمع بقيّمه يرفض ذلك الابن"[2].

إضافة إلى تجربة "علي الدميني" في روايته الموسومة بـ" الغيمة الرصاصية" وهي رواية لا تقدم حدثًا واحدًا أو قصة ذات بناء مغلق وإنّما تقدم أحداثا متداخلة..."[3]، فيضفي الميتاسرد التعقيد والتداخل في الأحداث فيتيه القارئ في غياهب الجب.

[1]– نهى بنت محمد جميل، تقنيات حداثية في الرواية الأردنية، م، س، ص 108.

[2]– الرشيد بوشعير، منهج الميتا سرد في الرواية الخليجية، م، س، ص 13.

[3]– م، ن، ص، ن.

ذلك أنّ "الميتاقص كتابة واعية لذاتها تجعل من الكتابة والقص ومواضعات التعبير موضوعًا لها داخل العمل القصصي، هي كتابة نقدية في سياق قصصي تجعل النقد والقص في علاقة حوارية، تعكس إشكاليات الكاتب وعمله"[1]، الملاحظ أنّ الميتاقص يعنى أولاً بالكاتب وعمله فيما يعكسه من إشكاليات، إضافة إلى العلاقة الحوارية التي تربط وتجمع النقد والقص في ثنائية بإمتياز.

والسبب الذي يدفع بالكاتب إلى توظيف ظاهرة الميتاقص يتمثل في "لفت انتباه القارئ إلى كونه كاتبًا من خلال الحديث عن الكتابة وأدواتها وعن سيرورتها ومضامينها وعن أدباء ونقاد وكُتب لها علاقة بها، وعن علاقته بالواقع وبأبطال قصصه"[2]، بمعنى أنّ القارئ له دور مهم لدى الكاتب الذي يسعى في لفت انتباهه من خلال الحديث عن الكتابة وأدواتها.

فالتوّجه الميتاقصي في مسعاه الدائب حول أزمة الكتابة، يعني بالضرورة كتابة عن الكتابة فهو انعكاس ذاتي يطمح لأن يكون سردًا نرجسيًا يعي نرجسيته ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه دون أن يلغي حبكته القصصية بل يحاول جاهدًا جعل هذه الحبكة تستمد ثيماتها من عوالم الميتا أدب"[3]، ومنه يمكن القول أنّ التوّجه الميتاقصي يفتح الباب واسعًا؛ ويعطي الفرص للكاتب ليتقمص دور الناقد لنصه إضافة إلى جعل سرده سردًا نرجسيًا، حيث يتبادر إلى أذهاننا أنّ "شخصية الكاتب تتوّحد مع شخصية الراوي وتشهد ولادة الشخصيات المختلقة، وتعترف بورقيتها، بل وتُخاطب القارئ تصريحاًأنّ مايقرؤه هو نص متخيّل، لا يعني بالضرورة أن يكون صورة عن الواقع"[4]، ذلك أنّ الكاتب

[1]– محمد حمد، الهوية ومرايا السرد النرجسي" في قصص محمد علي طه، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص 13.

[2]– م، ن، ص 14.

[3]– م، ن، ص، ن.

[4]– م، ن، ص، ن.

يتماهى مع شخصية الراوي أو البطل نظرًا لتدخله في الأحداث بشكل دائم حتى يُتخيل أنّ المؤلف أو الكاتب هو البطل.

أما فيما يخص الرواية المغربية نجد أسماء بارزة نذكر منهم لا للحصر من مثل: "محمد برادة" في روايته "لعبة النسيان" ؛ "الميلودي شغموم" في روايته "الأبله والمنسية وياسمين"

، إضافة إلى "يحي برغود" في روايته "الأفيون والذاكرة"؛ «التي يستجلي فيها عوالم الكتابة الميتاسردية ويفضح أسرارها الإبداعية فيميّز بين ما هو إبداعي وما هو ميتا سردي»[1]، ما يدل على أنّ النّهضة و التجريب لم تقتصر على المشرق وحسب بل تجازوه وصولا للمغرب وكذا "أحمد المديني" في روايته "العجب والعجاب".

[1]– جميل حمداوي، أنماط التخييل السردي في روايات يحي بزغود، المغرب، ط1، 2016، ص 19.

- الميتاقص في الرواية الجزائرية:

لاقت الرواية الجزائرية في فترة وجيزة تطورًا ملحوظًا في مسارها الروائي بما جادت به قرائح الكتاب والنقاد.

حيث كانت للرواية الغربية "سبق النضج الفني وغدت المرجع والنموذج التي تستمد منه الكتابة السردية العربية وسائلها النظرية وأدواتها المنهجية وآلياتها الإجرائية"[1]، بمعنى أنّ الرواية الغربية قد وصلت أعلى درجات الإتقان والكمال بالمقارنة بالعربية والجزائرية على وجه الخصوص التي كانت لأزمة الكتابة في فترة من الفترات تأثير في ركود النتاج الروائي.

لكن هذا لم يستمر طويل بل سرعان ما تلاشى وذلك بظهور أسماء كثيرة في الحقل الروائي الجزائري في سعي منهم إلى إيجاد حل للخلاص من أزمة الكتابة الذي أصبح كابوسًا مرعبًا، الشيء الذي دفعهم للبحث عن سبيل للخروج من المأزق وذلك بتكريس كتابة جديدة جعلت كل روائي ينفرد بمشروع خاص، إضافة إلى محاولة تجاوز النماذج التقليدية في الكتابة"[2].

ونخص بالذكر كتابات الروائيين الجزائريين ككتابات "واسيني الأعرج"، و "مالك حداد"، إضافة إلى "الطاهر وطار" في روايته "الحوات والقصر" وما أبدعته أنامل "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس" و "عابر سرير" والتي ساعدت بشكل كبير في تقويم العملية الإبداعية التي أنتجها الميتاقص للعمل الروائي.

حيث تكسر الرواية الجديدة مظاهر التمثيل السردي، حيث تعكس ذاتها وتتأمل أحيانًا بعض ما مرّ فيها ، وتقييم حوارات بين الروايات وكتابتها وقد يرد اسم الكاتب داخل النسيج

[1]- زروقي عبد القادر، النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية، العدد6 المجلد 10، ابريل 2015، ص 140.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في لارواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، م، س، ص 157.

السردي بما يكسر مبدأ التمثيل ويزيل الفاصل بين الكاتب والعالم السردي الذي يصوره أو يكتبه"[1].

أي يمكن القول أنّ الرواية الجديدة قد تجاوزت مظاهر القص التقليدي بل وجنحت إلى تقريب وكسر الفاصل بين الكاتب والعلم السردي.

حيث يُصبح الكاتب منتجًا أكثر وذا أفق أرحب. تمثل في أسلوب الميتاقص أو الميتارواية، أو الخطاب الواصف، الذي يُعتبر إبداعًا فريدًا تمثّلته الرواية الجزائرية "هذه الظاهرة التي ميّزت الرواية الجزائرية في التسعينيات نظرًا لتجليها في كثير من النصوص وهي ما يطلق عليه الميتاروائي، الخطاب الواصف أو الرواية في الرواية"[2].

وقد احتفت رواية "الحمار الذهبي" التي تعتبر أوّل رواية في تاريخ الإنسانية للوكيوس أبوليوس*، الذي ضمّن كتاباته بتقنية الميتارواية، "حين نقل لنا معاناته من اللغة التي يكتب بها"[3]، حيث أنّه قدم من خلال اللغة التي كتب بها معبّرًا عن الصعوبات التي تواجهه وذلك استنادًا إلى التعليقات والشروحات.

حيث تنبأ "أبوليوس" بتأليف كتاب يكون محور نفسه في قوله: " وتنبأ لي حيث آخر بأنّ الحادثة كبيرة وقصة غريبة ستقع لي وسأقوم بتأليف كتاب أكون أنا نفسي محوره"[4]

ومن أوضح صور الميتا سرد في الرواية الجزائرية الجديدة ما آثره سفيان زدادقة" وهو يشكّل عالمه السردي، فقد تبنى عالمًا من ورق وعلمه بأنّه تجوز فيه أمور كثيرة، فقد يخاطب الراوي القارئ المروي له، فهذه صورة من صور الإيهام السردي وإقامة ارتباط

---

[1]– محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، جامعة فيلا دلفيا، الأردن، ص 293.

[2]– آمنة بلعلى، المخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، م، س، ص 155.

* لوكيوس أبوليوس مؤلف رواية الحمار الذهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية.

[3]– م، ن، ص 157.

[4]– حبيب روهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، ع 24، كلية الأداب، جامعة قطر، مارس 2016، ص 36.

ومعرفة بين الروائي وشخصياته تمثلت في حوار متخيّل بين الشخصية نفسها وامرئ القيس"[1].

بمعنى أنّ الروائي الجزائري "سفيان زدادقة" قد خلق عالما من ورق له حرية في فعل ما يشاء؛ لأنّه عالم خاص به وحده وتارة يخاطب المروي له القارئ وتارة يقيم حوارات متخيّلة بين ذاته وشخصيات أخرى مثل أمرئ القيس.

ويطالعنا "مالك حداد" في روايته "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لا يجيب، "حيث يلحظ القارئ اهتمامًا وصفيًا بفضاء الكتابة وما يتصل ببواعثها الداخلية وأدواتها النقدية، فضلًا عن هواجسها الإبداعية والنقدية التي تخصّ أجواء النثر والاستقبال والنقد"[2].

فكتابات "مالك حداد" وبخاصة في "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لا يجيب" قدّمت رؤية جديدة وإبداعية تأسر قارئها ومتلقيها، وذلك من خلال وضعه في شباك محكمة النسيج وهي من صميم ظاهرة الخطاب الواصف أوالميتارواية.

في حين "يجعل مرزاق بقطاش من نفسه موضوعًا للحكي، ومن خلال الشكل السير_ذاتي ويعطي مواقف من الكتابة ويتحدث عن بطله الذي يريد أن يكتب رواية يشبه بطلها في مرضه ما حدث لمرزاق بقطاش في حادثة اغتياله"[3].

ومنه فقد جسّد "بقطاش" احتفاءه بالخطاب الواصف من خلال جعل موضوع الحكي في الرواية ذاته على منوال النهج السير_الذاتي.

إضافة إلى "أنّ الوظيفة النقدية في رواية بقطاش التي هي من تقنيات الرواية الجديدة كما عند "آلان روب غرييه" تتجاوز الآراء والتعليقات الدالة على الكاتب إلى إعطاء مواقف

[1]– محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، م، س، ص 294.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، م، س، ص 155.

[3]– م، ن، ص، ن.

نظرية حول الرواية والكتابة الروائية"[1]، فلم يكتف "بقطاش" بالنقد وحسب؛ بل تعداه إلى تضمين آرائه حول الكتابة الروائية والرواية في حدّ ذاتها.

نجد ظاهرة الميتارواية أيضا موظّفة من طرف "ناتالي ساروت" في روايتها الفواكه الذهبية، وعند "امبرتوإيكو" في اسم الوردة"، وفي العربية نجدها في رواية سمرقند "لأمين معلوف" وفي الرواية الجزائرية عند "مالك حداد" روايته "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لا يجيب"[2].

إضافة إلى "الطاهر وطار" في روايته "الحوات والقصر" ورواية "التفكك" "لرشيد بوجدرة"...

"ولعل من بين أهم الظواهر التي ساهمت في تغيير المتخيّل وجسّدت ظواهر أزاحت التعتيم عن دور المثقف في الروائي ومنه ثمة دور الروائي في المشهد الثقافي الجزائري نجد الخطاب الواصف أو الميتارواية"[3].

فهي تمثل مرآة عاكسة "وهي من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتعليق عليه".

بمعنى أنّ الميتارواية تسمح للكاتب أن يعبّر عن الوضع والواقع فهي من ساعدت على إزاحة التعتيم عن المثقف الجزائري ودوره في المشهد الثقافي.

وكذلك فيما قدمته الأديبة والكاتبة "أحلام مستغانمي" بصورة ملفتة للنظر في ثلاثيتها الروائية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، من خلال أبطالها الذين لا تحيد انشغالاتهم واهتماماتهم عن مجال الكتابة الإبداعية"[4].

---

[1]– م، س، ص 155.

[2]– م، ن، ص، ن.

[3]– م، ن، ص 157.

[4]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية "أحلام مستغانمي، م، س، ص 28.

حيث كانت هذه الثلاثية تكمّل بعضًا، حيث سعت أحلام مستغانمي إلى استثمار تقنية الميتارواية في لعبتها السردية « فيطرح الخطاب الميتاروائي في ذاكرة الجسد إشكالية الكتابة ويتضح كل هذا من خلال علاقة السارد بروايته»[1].

والتي كشفت أنّ السارد لم يبق ذلك الراوي البسيط الذي يسرد أحداثًا ، وحسب بل تجاوز السرد التقليدي إلى أبعد من ذلك.

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، م، س، ص 162.

الفصل الثاني

تجليات الميتاقص في رواية "تصريح بضياع" لـ: سمير قسيمي

- تمهيد
- تجليات الميتاقص في رواية تصريح بضياع
- التداخل السردي
- التنظير الميتاسردي
- النقد الميتاسردي
- ميتاسرد الشخصيات
- ميتا سرد القراءة والتلقي
- العتبات الميتاسردية
- التناص الميتاسردي
- التضمين الميتاسردي
- تكسير الإيهام الواقعي
- الاستطراد الميتاسردي
- ميتاسرد الكتابة
- ميتاسرد الرواة والسراد

تمهيد

حاولت الميتارواية القضاء على أزمة الكتابة التي صاحبت المثقف الجزائري بخاصة ردحًا من الزمن، خاصة في فترة التسعينيات ؛إضافة إلى حالة الجزائر السياسية والثقافية التي عكرت صفو الإبداع.

هذه الظروف لم تحبط من عزيمة المثقف الجزائري الساعي إلى كسر القيّم التقليدية وبناء نص سردي متجدّد ذي رؤية ووجهة خلافية لما سبق.

حيث تمثل "الميتارواية بنية نصية خاصة داخل النص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص ولها صوتها السردي (النقدي) المميّز"[1]، فهي تعطي أبعادًا جمالية لا نجدها في الرواية التقليدية.

فلطالما هيمنت ظاهرة الميتارواية على نصوص الكثير من الروائيين الجزائريين مثل "واسيني الأعرج في روايته "حارس الظلال" و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" وغيرها من الروايات التي تقدم فهمًا مغايرًا وتصور غير مألوف لإنتاج إبداع روائي فذ.

ومن بين الروائيين أيضا الذين اختاروا تقنية ما رواء القص منهجًا وأسلوبًافي كتابتهم نذكر الروائي "سمير قسيمي"؛ الذي تبنّى هذه التقنية الكتابية وضمنّها في روايته التي سنتخذها نموذجًا تطبيقيًا لظاهرة الميتاقص وتجليها في روايته الموسومة بـ "تصريح بضياع".

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، م، س، ص 126.

تجليات الميتاقص في رواية تصريح بضياع:

شغلت تقنية الميتاقص المتن الروائي من بدايته إلى نهايته في حبكة سردية محكمة النسيج. تتخللها بعض البياضات التي عمد المؤلف لتركها؛ وعيًا منه في إدخال وإقحام القارئ وتوريطه في دوامة مستمرة .متتبعًا للأحداث سعيًا في إيجاد إجابات تسكت وتشبع فضوله فيما يجده من تأويلات.

حيث نجد الكاتب والروائي" سمير قسيمي "في روايته الموسومة "تصريح بضياع" والتي احتفت بتقنية ما وراء القص بشكل ملحوظ للقارئ النموذجي لما له من كفاءة أدبية تمكنّه من كشف الخبايا؛ وما يود المؤلف أن يرمي إليه؛ بمعنى أصح المغزى الذي يريد تمريره كرسالة مشفرة عبر التلاعب بأوتار القص؛ مستغلاً بذلك ما رواء القص التي أضفت على روايته السمة الفارقة التي ميّزتها عن غيرها من الروايات.

وكغيرها من التقنيات الكتابية لها مظاهر تعكس تجليها في عمل روائي دون آخر والتي سنذكرها في نقاط لنعرج لها بالتفصيل مستشهدة بالأمثلة من الرواية، حيث استوفت الرواية التجليات التالية:

- التداخل السردي (ميتاقص المؤلف والسارد).
- التنظير الميتاسردي (كسر الخطية الزمنية، تعدد التيمات).
- النقد الميتاسردي.
- ميتاسرد الشخصيات.
- ميتاقص القراءة والتلقي.
- العتبات الميتاسردية.
- التناص الميتاسردي.
- التضمين الميتاسردي.
- تكسير الإيهام الواقعي.

- الاستطراد الميتا سردي.
- ميتاسرد الكتابة.
- ميتاسرد الرواة والسراد.

تنتمي رواية تصريح بضياع إلى الرواية الجديدة المندرجة ضمن تيار ما بعد الحداثة. هذه الأخيرة قد كسرت القيم التقليدية للرواية؛ وأعطت البديل الذي يتمثل في تقنية الميتاقص التي أحدث تحولاً جذرياً على صعيد الكتابة الروائية ومن تجلياته نجد:

التداخل السردي:

يمثل التداخل السردي أول تجلي لظاهرة الميتاقص في الرواية؛ من خلال تداخل المؤلف والسارد في شخصية واحدة، بمعنى أنّ البطل السارد يتماهى ويتداخل مع المؤلف "سمير قسيمي".

حيث يجنح قارئ رواية "تصريح بضياع" بتفكيره إلى أنّ بطل الرواية هو المؤلف ذاته نظرًا لعجزه في كيفية التمييز بين ما هو واقعي (المؤلف سمير قسيمي) وما هو متخيّل (البطل ذو الشخصية المبهمة) وذلك راجع إلى دهاء المؤلف ومراوغته للقارئ في محاولة لتوريطه في نسج المتن الحكائي.

حيث "تنتشر في النص السردي قرائن كثيرة بالتشابه بين المؤلف والشخصية وتوعز للقارئ بأنّ قصة الشخصية هي نفسها سيرة المؤلف في الواقع فيجد القارئ في نفسه ميلاً إلى المماهاة بين المؤلف والراوي والشخصية، ويندفع إلى المقارنة بين المؤلف الواقعي في التاريخ والشخصية التخييلية في النص"[1] فيعمد المؤلف إلى إيهام القارئ بالواقع وادخاله في عالم متخيل لا مفر منه للاستسلام والرضوخ لسلطة الراوي العليم بأحداث روايته.

ولا تأتي هذه المماهاة اعتباطا؛ بل لها أسباب منها : توسله لضمير المتكلم وذلك من خلال تعمد الروائي إلى اللجوء لضمير المتكلم في شخصية روايته "فيتمكن من لعبة فنية تتيح له حضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع والرواية بهذا الشكل ليست كما يتوهم البعض سيرة ذاتية"[2].

---

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، م، س، ص 219.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 2010 ، ص 96.

حيث يفتح استخدام الروائي لضمير المتكلم على لسان راويه الباب واسعًا للنقد والتعليق؛ والتفسير؛ وليس بالضرورة عدّ روايته بهذا الشكل سيرة ذاتية ومن جهة أخرى نجد بطل رواية "تصريح بضياع" يمثل شخصية سيرة ذاتية من جهة أخرى نجد بطل رواية "تصريح بضياع" يمثل شخصية مبهمة مجهولة ؛ يدفع القارئ إلى القول أنّ المؤلف هو البطل.

غير أنّ السارد شخصية مختلقة تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته، فالسارد في فن المحكي ليس أبداً المؤلف المعروف أو المجهول بل دورًا يختلقه المؤلف ويتبناه"[1]، فللمرة الثانية على التوالي ؛نخلص أنّ السارد على الرغم من شخصيته المبهمة وسرده للأحداث بضمير المتكلم لا يعنى البتّة كونه المؤلف؛ وهناك متاهة أخرى تعكّر صفاء ذهن القارئ ألاّ وهي الطبقة المثقفة؛ وذلك من خلال انتماء كل من المؤلف والشخصية المبهمة أي البطل إلى الطبقة المثقفة الذي يشكل تناقضًا كبيرًا وصدمة للمتلقي والقارئ المتتبع لسير الأحداث وتتمثل هذه الصدمة في نبوءة المرأة العجوز التي زارت بيت البطل منذ عشرين سنة وبالتحديد سنة 1954 م ،حيث مثلت هذه النبوءة كشف الحجاب عن مصير عائلة البطل حيث نلحظ تجرد البطل المثقف عن ثقافته وانسياقه نحو خرافات وخزعبلات لم يكن لإنسان بسيط تصديقها.

وقد كان هذا السبب الثالث لإيهام القارئ بأنّ المؤلف هو نفسه البطل من حيث انتمائهما للطبقة المثقفة من حيث أنّه أستاذ جامعي.

ومنه نجد نبوءة المرأة العجوز تنسج الرواية من بدايتها لنهايتها؛ حيث يدخل البطل في صراع مع ذاته مع لمسة من اليأس والانهزامية ،التي تصبغ شخصية السارد البطل في قوله: "إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا ربما تلك التخيّلات التي

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، آب، 1991، ص 92.

كثيرًا ما تفترسني كلّما حملي التعب إلى الفراش؛ ورغم علمي أنّ الأرق غالبا ما يندس تحت وسادتي كنت أستسلم لحلم أن أنام باكرًا ولكنّني وككل ليلة أجدني محاصرًا بكل ما لم أحققه طيلة ثلاثين عاما من وجودي وفي هذه الحياة، مجرد حياة يملؤها الفراغ ومشاريع لا تكتمل لتبدأ مشاريع أخرى لا تكتمل بدورها، حلقة مفرغة من المحاولات البائسة، جميعها تترصد حلمًا غريبًا راودني منذ الصغر، حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقّت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954"[1].

من خلال هذا المقطع من الرواية نجد أنّ بطل الرواية مجهول الإسم قد جعل للخرافات والخزعبلات مكانًا وسبيلًا لعقله من خلال نبوءة المرأة العجوز، ومنه يتجلى للقارئ ضعف المثقف الجزائري في فترة من الفترات ؛اتجاه الخرافات والخزعبلات وهو ما يرمي إليه "سمير قسيمي" في روايته التي يسعى من خلالها إلى إظهار أزمة المثقف الجزائري الذي تدفعه ظروف قاهرة إلى انسياق نحو الخرافات والتي جسّدها من خلال شخصية البطل ذو الشخصية المبهمة.

ومنه فرواية "تصريح بضياع" تنسج حبكتها وفق اتجاهين:

أولا: تصريح بضياع بطاقة البطل المكتبية؛ والذي أدخله السجن بتهمة منهدمة غير معروفة أي مجهولة تماما.

وثانيا: نبوءة المرأة العجوز التي زارت بيته بقولها: "تزّيدي تسعة الرجال فيهم ربعة واحد ظالم ولا خر عالم، واحد أعمى و لآخر يرفدوا الماء"[2].

وهنا يكمن دور القارئ في التحري عن السبب الذي أدخله السجن دون أي تهمة تُذكر، وكذا في إيجاد تأويلات لنبوءة المرأة العجوز التي صاحبت حياة البطل كظله، والتي ترافقه وتصاحبه فيه حياته في سبيل هذه النبوءة لولا دخول للسجن؛ في حين نجد أم البطل

[1]– سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 8.

[2]– م، ن، ص 35.

قد آمنت بها إيمانا لا يتخلله الشك ولو قليلا وكأنّ أمه قد سلمت نفسها لهذه النبوءة ونقلت عدوتها لإبنها "البطل" الذي لم يعدْ يبالي بأي شيء لأنّه في قرارة نفسه يعلم بأنّ مصيره محدد لما قالته المرأة العجوز، في قولها: "تزّيدي تسعة الرجال فيهم ربعة واحد ظالم ولآخر عالم واحد أعمى ولآخر يرفدوا الماء"[1].

كما أنّ المؤلف السارد ينتقل بقارئه من محكي إلى آخر دون الوقوف على محكي واحد، متناوبًا في ذلك بين محكيات عديدة ؛والتي سنذكرها على التوالي وهي: تتراوح بين نبوءة المرأة العجوز التي زارت بيته في عام 1954، فهذه العجوز قد زارت بيت أسرته دون غيره من البيوت المجاورة إضافة إلى اعتقاله بسبب ضياع بطاقته المكتبة بتهمة لا تكاد تكون موجودة منعدمة في الأصل والسبب الخفي الغير المعلن وراء اعتقاله «وما هي إلاّ دقائق حتى توقفت عن استراق السمع فقد عاد الشرطي الذي أخذ بطاقة هويتي ملوحًا لي بقيد كان يحمله بيده اليمنى.

مدّ إلي يدك، فأنت مطلوب

قال ذلك بصوت جمع بين الحزم والسعادة، صُعقت حين سماعي أنت مطلوب»[2].

إضافة إلى سبب قتل والده لأخته الصغيرة "سناء" التي لازمها مرض الصفاير وتوفيت؛ ولاحقا كشف لنا المؤلف أنّها قتلت على يد والدها بواسطة وسادة، «ثم ما لبثت أمّي أن أنجبت فتاة وأنا في سن الرابعة أسمتها سناء إلا أنّها توفيت في شهرها الخامس، قالت أمّي أنّها لم تحزن لموتها لأنّها كانت تنبأت بذلك فالمرأة العجوز لم تخبرها شيء عن المولود العاشر»[3].

إضافة إلى قصص السجناء الذي اقتسم معهم الزنزانة، كل هذه المحكيات تلتقي تناوبا بينها وبين الميتاقص الخاص بالفكرة والمحور الأساسي للرواية، حيث تتداخل الأمور

[1]– م، س، ص، ن.

[2]– م، ن، ص 17.

[3]– م، ن، ص 45.

لدى القارئ المدعو أساس للمشاركة في رصد تفاصيل الرواية لكن سرعان ما تتوضح الرؤيا لدى القارئ من خلال معرفته للمقاصد والأسباب والدوافع الخفية والمضمرة التي سبغت الأحداث وذلك يتطلب انتباهه الشديد من أجل تمييز صوت المؤلف من صوت السارد.

التنظير الميتاسردي

كسر الخطية الزمنية:

من المسلم به أنّ رواية ما بعد الحداثة قد عملت أساسًا على التشظي الزمني بمعنى أدق تشظي السرد ، الذي بدوره ينعكس على الزمن، حيث يجد القارئ نفسه أمام كم هائل من الاسترجاعات العشوائية ،والفوضى والعبثية المقصودة من طرف "المؤلف/ السارد" بطريقة أو بأخرى إلى شد إنتباهه، وتتبّع أحداثه للنهاية.

حيث أخلت رواية "تصريح بضياع" بالنواميس المعهودة؛ كالتسلسل المنطقي للأحداث الذي غالبا ما يكون مرفوقًا بحبكة سردية محكمة النسيج والتي هي من صميم الرواية التقليدية مقارنة بالرواية لما بعد الحداثة، التي عارضت الأساليب التقليدية والتي كانت متخمة ومشبعة بالمظاهر وتعددية الأجناس.

حيث يجنح "المؤلف/ السارد" إلى سرد محكياته، والتأرجح بين أزمنة السرد ذهابًا وإيابًا دون أي تمهيد أو جمل تفصل بين محكي وآخر؛ بهدف إعلامه أنّه سينتقل إلى محكي آخر.

ويتمثل التشظي الزمني في كسر الخطية الزمنية من خلال الإسترجاعات والعودة بالذاكرة، «بحيث يشكل كل إسترجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيًا تابعة للأولى»[1] فكلّها محكيات تابعة لبعضها، لكن الفرق يكمن في كيفية

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة لجزء من المجلد figIII، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1899، ص 60.

واستحالة ترابطها زمنيًا نتيجة الإسترجاعات «حيث أصبح الراوي ينتقل بين أمس واليوم وغدًا دون تمييز»[1].

ومن هذه الاسترجاعات قول المؤلف «لم تعد الأشياء المؤلمة تؤلمني كما في السابق، تماما كالأشياء السعيدة لم تعد تعني كما كانت تعنيه في بداية رحلتي في الحياة عندما كان العالم مختصرا في وجه يّما عيشة وهي تحاول ترتيب هندامي كل صباح قبل توجهي إلى المدرسة»[2]، فالمؤلف يعمل على اللعب على الاسترجاعات بشكل غير اعتيادي

وقد كان البطل في إطار تملصه من حديث أو نقاش غير مرغوب «مواقف لا تتسم بأيّ رغبة في الاستمرار، ربّما أخذت هذا من مدام "موفق" مدرسة اللغة الفرنسية في الإبتدائي كانت كلّما أرادت قطع دابر أي حديث ممل أو خارج عن اللّياقة تمدد وجهها بطريقة ترسم عليه ابتسامة لا معنى لها وكأنّها تقول كفاكم كلامًا» [3]، فقد تراجع بالزمن إلى حد مرحلة الابتدائية من دون إنذار مسبق وحتى إيماء لينبّه القارئ، فحين يقول" انقرضت الرجلة التي كثيرًا ما كانت خالي سيدي أحمد بن يونس يحكي لي عنها في صغري والتي كنت بدوري أتلذذ بالقراءة عنها في كتابات نجيب محفوظ، رحلة تترجم كل معاني الأنفة ، الكرامة، المروءة ،الشجاعة...» [4]، وبعد مضي ست ساعات منذ دخوله للكافينياك تذكر إسماعيل ليفاجئ القارئ مرة أخرى بقوله: «ورغم سخافة سؤالي وبداهة الإجابة تمنيّت أن يعود ويدخل الرواق متبسمًا ليخبرني أنّ كل شيء مزحة سخيفة، لكن سرعان ما عدت إلى واقعي»[5].

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978، ص 92.

[2]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 17.

[3]– م، ن، ص 18.

[4]– م، ن، ص 20.

[5] م، ن، ص 23.

ليعود بذاكرته في قالب ساخر حيث طالب الشرطي المكرّش من البطل التوقيع على رزمة من الأوراق دون تكره يتعرف على محتواها «لقد كان مسخا سخيفا إلى درجة أنّه لو عاصر الجاحظ ورآه لعمل الجاحظ عارض أزياء» [1].

حيث نلحظ من خلال هذا المقطع سخرية البطل من الشرطي واسرجاعه لخصية الجاحظ المعروف أساسًا باتساع عينه وهو السبب في تسميته.

ثم ما يلبث حتى يعود بذاكرته إلى تسمية المحافظة السادسة بالكافينياك التي تمثل أقدم المحافظات العاصمية لنعرج للمقطع مباشرة «أخذت اسمها من سفاح فرنسي يعرف بالجنرال "كافينياك"، وهو أحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين دموية وشهرة في تاريخ الجزائر» [2]، حيث نجد عودة لتاريخ الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي ليسترسل مضيفًا «وسبب شهرته أنّه قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمى بني صبيح حيث قام بمطاردة أفرادها حتى اضطرهم إلى اللجوء إلى مغارة فدخلوها فحاصرها وأمر جنوده بإضرام النار فيها حتى أباد معظمهم» [3] دليل على عنف السلطة التي تمثّلت في شخصية "كافينياك".

فالرواية في مجملها تحوي كمًا هائلًا من الاسترجاعات اللامتناهية ،التي تصيغ طابع القلق والاضطراب اللذين اختزلهما القارئ أو المتلقي عبر التأرجح بين أوتار القص «ربّما تكون أمّي أول من آمن بالنبوءة ،ولكنّني بالتأكيد كنت أنا من كرّس حياته لها، ولعلني كنت سأسخر لها حياتي كاملة لو لم تقدني قدماي إلى المحافظة السادسة» [4] بعدها يسترسل في الحديث عن السجن والمعاناة التي حطمت أحلامه وأمانيه في غمضة عين ،فكل شيء توقف بالنسبة له حيث رمي في السجن «وبعد أن أشبعت شهوتي من السجائر والقهوة وجدت لي مكانًا بجانب إسماعيل محاولاً ألّا أنشغل بمن حولي إلى حيث أن يستيقظ ولكنّني سرعان

---

[1]– م، س، ص ن.

[2]– م، ن، ص 29.

[3]– م، ن، ص 32.

[4]– م، ن، ص، 53.

ما أدركت استحالة الأمر؛ إذ كيف يمكن للمرء أن يستوجد في مكان يعجّ بالأجساد والأحاديث الفارغة» [1]، حيث نجد تحولًا جذريًا بين ما كنت حالته قبل دخوله السجن وبعده حيث أختزلت طموحاته في كرسي أو علبة سجائر أو بطانية نظيفة يتدفأ بها.

وكعادته يتخطى حدود الزمن ليعرج بنا مرة أخرى إلى نبوءة المرأة العجوز التي زارت بيتهم ليعدّ لنا أفراد عائلته ويعرفنا بهم « ثمانية وأنا تاسعهم، تمامًا مثلما تنبّأت المرأة العجوز» [2]، ما يلبث حتى يعرف القارئ عائلته ووضعهم المعيش من خلال: «كنا نعيش في شقة من غرفتين في نهج عيسات ايدير بميسونيي، شقيقاتي وأمّي ويّما عيشة في غرفة وأنا وإخوتي الثلاثة وأبي في غرفة واحدة ثم ما لبثت أمي أن أنجبت فتاة وأنا في سن الرابعة أسمتها سناء»[3]

لينتقل إلى الحديث عن جدّته "يّما عيشة" مسترجعاً ذكرياته وذلك من خلال المقطع التالي: «يوم رحلت يّما عيشة أيقظتني في السادسة صباحًا والحقيقة أنّ رائحة "الفطير" المنبعثة من المطبخ كانت ستوقظني لو لم تفعل كانت هذه عادتها كلما علمت أنّني في فترة امتحانات» [4]، ومنه استذكاره لحنان جدّته وعطفها عليه، وفي ذات الاسترجاع يصرّح بقوله: «تستيقظ الفجر لتصلي ثم تضع" قصعة" مطيّنة وتبدأ في العجن، تحضّر القهوة والحليب والجميع نيام »[5].

إذْ رفق وحنان جدة البطل قد طبع في ذاكرته وحفر كالنقش «كانت تربّت على صدري وكأنّني طفل تحاول تهدئته، وما أن أفتح عينيّ حتى تقبّلني على جبيني قبلةً حارةً دافئة وهي تهمس لي:

---

[1]– م، س، ص 44.

[2]– م، ن، ص 45.

[3]– م، ن، ص، ن.

[4]– م، ن، ص، ن.

[5]– م، ن، ص، ن.

نوض يا وليدي ، راح الحال» [1].

وكأنّها قد أحست بقرب المنيّة ورحيلها عن الدنيا والتي أضمرته في قوله «إلا أنها في ذاك الصباح عندما انتهت من الدعاء لي قبلتني على وجنتّي قبلةً طويلةً هكذا أتخيلها اليوم طويلة جدا، حتى خيّل إلي أنّها تركت شفتيها ملتصقتين بوجنتّي ساعةً كاملةً» [2] يحيلنا بعد هذا المقطع مباشرةً إلى مروي آخر دون أي فاصل غير محترم للترتيب الزمني للأحداث وكأنّه مد وجزر؛ ذلك أنّه ما يلبث القارئ اندماجه في مروي ؛حتى يفاجئنا كعادته بمروي يتخلل المروي السابق

«هل ترغب في إجراء مكالمة؟

– قال الشاب ذو اللّكنة القبائلية يحدثّني بعد أن جلس القرفصاء بجانبي .

–ولكن ...؟ !

–لم أعطهم هاتفي أمس، أخفيته في الداخل.

وأشار إلى أسفل بطنه ».[3]

ليذكر بعدها صديقه اسماعيل مؤنسه في وحدته والمخلص وقت الضيق «هذا هو إسماعيل صديقي آخر الأصدقاء وأوحدهم، لا أذكر يوم تعرفت عليه، ولا منذ متى صاحبني فلطالما أجهدت ذاكرتي لأتذكر دون جدوى، حتى هو كلّما سألته يتحجج تارة بالنسيان، وتارة أخرى يستعين بإبتسامته الخبيثة للتملص من الإجابة» [4].

حيث تسعى الرواية الما بعد حداثية إلى تدمير التتابع المنطقي للأحداث ؛وذلك من خلال تغيير مصّب السرد سواء؛ بإسترجاع أحداث ماضية حيناً أو من خلال الإستشراف حينًا آخر، وبين إسترجاع وإستشراف يتكوّن البناء السردي للمتن الروائي.

---

[1]– م، س، ص، ن.

[2]– م، ن، ص 46.

[3]– م، ن، ص 46.

[4]– م، ن، ص 49.

حيث عمد السارد إلى استثمار هذه التقنية بشكل بارز من شأنه إضفاء لمسة مميّزة للنص الروائي لما بعد الحداثي عن غيره من النصوص الروائية التقليدية.

وفقد وجد البطل نفسه بين اربعة جدران وله الوقت في الجنوح والإسترجاع بذاكرته سعيًا منه في التمسك بالأمل ،والرغبة في الاستمرارية.

وفي إطار حديثنا عن الإسترجاعات نجد قوله: «ففي نهاية الأمر لم يكن أنا، لم يعرف حضن جّدتي ولا قبلتها الحنونة، ترسمها على جبيني كلّما أيقظتني صباحًا..... لم يكن يعرف كيف للقهر والظلم أن ينجب طفلةً رغم موتها استمرت تطاردني النبوءة »[1] .

ليعرّج بنا إلى استرجاع آخر «أظنّني لحظتها استسلمت لم يعد بمقدوري أن أقاوم أكثر اكتفيت بالمشاهدة، فكأنّني أشاهد فيلمًا لا يعنيني منه غير المشاهدة كما كنت منذ أعوام مستلقيًا على بطني تحت أشجار اللوز» [2]، لهذا الاسترجاع يحيلنا إلى الفعل الشنيع الذي اقترفه أبناء عمّة البطل في عائلة البطل دون إيضاح لحيثيات الجريمة المقترفة من دون شفقة.

فالملاحظ من خلال ما سبق أن كل استشراف لحادثة ما يتبعه استرجاع لنفس الحادثة، حتى وإن طال الحديث، فمثلاً نجد المرأة العجوز قد تنبّأت بـ «تزّيدي تسعة، رجال فيهم ربعة واحد ظالم ولا خر عالم واحد أعمى ولاخر يرفدو الما» [3]، مثل هذا المقطع استشراف لما سيحدث لا حقًا ،حيث كان يهدف السارد من ورائه إثارة فضول القارئ ؛وجعله يتشبث أكثر بالرواية، إضافة إلى جعلها شعله الشاغل حيث كانت هذه الحاثة أو بمعنى أصح النبوءة قد وردت في ص 35.

بالمقارنة نجد الاسترجاع الذي يفسّر هذه النبوءة ويؤولها في ص 86، من خلال المقطع التالي: «الآن عرفت الظالم ذاك الي أخرجنا من دارنا من غير حق ليدفع بنا إلى

---

[1]- م، س، ص 50.

[2]- م، ن، ص 83.

[3]- م، ن، ص 35.

الموت، إلى العار الذي لا يمحّي... الآن عرفت الأعمى، إبراهيم هذا الذي أفقده الركل قدرته على السير، قدرته على الزواج، قدرة على الإبصار» [1]، إضافة إلى مصير أخيهم مناد الذي ألقي في الوادي.

ومنه نستنتج أن هدف الاسترجاعات إنّما في كشف اللثام عن المجهول والمضمر الخفي. إضافة إلى سد الثغرات وملء الفراغات التي تمثل لغزا بالنسبة للقارئ لكم يُكشف بعد تكملة القراءة ومنه الإسترجاعات المكملة للمتن الروائي.

نلحظ أن السارد البطل يتميّز بفطنة ودهاء كبيرين ، حيث يدخل القارئ في شباك ليشارك في نسج الروائي دون أن يشعر ذلك «أنّ النمو الدرامي في الرواية يأتي من خلال الصدام بين كلية فعل ثابت أمام واقع أكثر فظاظة وركونًا من أن يتزحزح، ليس هناك حدث واحد في الرواية وإلاّ لسُحقت أنفاس القارئ بعالمها القائم الممتد بأفقية»[2].

فلجوءه للاستشراف حينًا والاسترجاع حينًا آخر، يقدم صورة أوضح حيث «يشير الكاتب بوضوح إلى الكيفية البنائية لروايته فهو يشير إلى أنّه يسترجع»[3].

وفي هذا الصدد تحيل مباشرة إلى حادثة اغتصاب أخت البطل حمامة، ثم ما لبث يحدثنا عن سجن الحراش الذي لم يتفاجأ به؛ لأنّه كان على معرفة مسبقة وذلك لما حكته حمامة لأخيها البطل وذلك المقطع: « لم أكن مشدوهًا بسجن الحراش، لم ترهبني جدرانه، ولم تبلعني شساعته، فقد سبق وأن عرفته من قبل حين كانت حمامة تسرد علي يومياتها آنذاك»[4] .

---

[1]– م، س، ص 86.

[2]– محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي، دار الآداب بيروت، ط1، 1979، ص 112-113.

[3]– م، ن، ص 135.

[4]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 90.

فالمؤلف أخذنا مباشرة ألى وصف حمامة السجن و كأنه إستشراف عوض أن يصرّح لنا ما التهمة التي أدخلتها للسجن؛ ليتدارك الأمر في شكل إسترجاع بعد تطرقه إلى الحادثة التي وقعت ببرج أخريص« بعد حادثة "برج أخريص" أمضينا قرابة خمسة أشهر ترحال دائم دون أن يستقر بنا المقام في مكان بعينه »[1].

أذُ يسرد البطل المعاناة التي عاشها و أسرته في البحث عن مكان و كشف المستور الذي يتمثل في "حمل حمامة " للسجن« بعد مرور يومين على ازدياد سناء* ، توجهت مع إسماعيل في سيارة والده لأعيد أختي للبيت لم أجدها هناك وجدت فقط خبرًا في مكتب الإستقبال يقول إنّه قبض عليها بعد أن وجدوا سناء مذبوحة بموسى حلاقة»[2].

فنجد السارد في الصفحة 106 قد أطلق سراحه و أصبح حراً طليقاً. « لحظة خرجت من السجن بعد عشرين يوماً من الإحتجاز .

-لحظتها شعرت ببعض الإرتياح .

-أخيراً خرجت من السجن .

-قلت لنفسي، و كأنّني لم أصدق الأمر بعد»[3] .

فما يلبث السارد الكّف عن الاسترجاع فنجده في الصفحة 108 يعرفنا على شخصية "فوزي" الذي اتخذه صديقاً لتليه محكيات عن السجن وشخصيات أخرى جمعتهم زنزانة واحدة ،حيث ينتقل تناوبّابين هاته المحكيات إلى حد الصفحة مائة وأربعين ،حيث يصور لنا انجذابه الغير مبرر اتجاه شخصية "أحمد الصوري"، ثم ينتقل إلى قصة تعرفه على زوجته آمال من خلال استرجاع بالذاكرة، « قصدت محطة آغا وهناك لمحتها، كانت جالسة بمفردها تنظر في أوراق تبيّن لي أنّها أوراق امتحان فوجدتها فرصةً للتودد إليها » [4].

---

[1]- م، س، ص، ن.

[2]- م، ن، ص 90.

[3]- م، ن، ص 106.

[4]- م، ن، ص 140.

فنجد من الصفحة 140 إلى 146 قد تمثلت في سرد المغامرة التي جمعت البطل مع زوجته آمال ،حيث يحس القارئ بثبات نوعاً ما ، سرعان ما يتخلله التشويش و العبثية والعودة للوراء «غير أنّ سعادتي بقدوم أمّي و آمال ، لم تستطع أن تجعلني أتجاهل نظرات عمي أحمد الصوري ، رمقني بنظرات غريبة لم أرها في عينيه من قبل» [1].

ثم ما لبث ليعود بالزمن زمن زيارة والدته و زوجته «وجدت أمي و آمال واقفتين متلهفتين للحديث معي . كانتا خلف الزجاج الفاصل بين جهتي الزوار و المساجين» [2]، وبعد الصراع الدفين الذي أصبغ على الرواية ، نجد أنّ والده قد توفي . لكن الغريب أنّ لا قبر له ؛رغم محاولة البطل البحث عن ذلك .ليستدرك ويسترجع لاحقًا أنّ شخصية أحمد الصوري هو والده، الذي تحدث مع البطل بصفته صديقًا لوالده، فقد كان على علم أيضا بالنبوءة وفي حين خروج البطل من السجن وعودته له لجلب حاجياته وأغراضه ليصعق حين الاسترجاع بذاكرته :

« ولكنني أتفهم مصابه .

– أي مصاب ؟

– ربّما ،يكون قد تذكر ابنته التي قتلها

– هو الندم اذن قد يقبل الله توبته

– يقبلها ..يقبلها إن شاء الله، ولكن ذكرى توبته لابنته البريئة ستراوده حتى يدفن في قبره » [3]

لتفاجئ وينصدم طارحًا سؤاله قائلًا :

« بريئة ..أي براءة في فتاة فاسدة لم يقتاها إلّا انتقامًا لشرفه ؟

ماذا تقول؟

---

[1]– م، س، ص 149.

[2]– م، ن، ص 151.

[3]– م، ن، ص 170.

كيف تكون ابنته فاسدة ، ولم تبلغ شهرها السادس حين قتلها

لم تبلغ شهرها السادس دوت هذه الجملة في راسي ولم ينته دويها إلاّ عند ذكرى دموع عمّي أحمد الصوري وأنا أقصّ عليه حكايتي» [1] .

ومنه اكتشاف البطل ان عمه الصوري والده وبنت الستة أشهر هي أخته سناء .

النقد الميتاسردي

وذلك بجنوح المؤلف إلى الخطاب النقدي، عن طريق الأزمنة وتعدد الفضاءات.

حيث يجد القارئ رواية "تصريح بضياع" تنوع في الفضاءات منها: الجزائر، ديدوش مراد، برج أخريس، سجن الحراش، الكافينياك، قاعة المحكة... مستشفى مصطفى باشا، شارع الأرجنتين... ميسونيي... الخ.

كلها فضاءات تأتي تناوبا وفقا تشظي الزمن حيث يأتي هذا الأخير لنتقل من فضاء لفشاء آخر دون احترام للزمن.

مثلا نجد في المقطع التالي ما يبرز ذلك: «تقدم أكثر من منصة القاضي وسلمه ملفا وسلم مثله وكيل الجمهورية، في حيث همست إلى اسماعيل.

هل أعلمت أمال؟

نعم، حيث كنا معا في كافينياك»[2].

حيث نجد من خلال المقطع الانتقال من فضاء المحكمة مباشرة إلى فضاء المحافظة السادسة "كافينيك"، ومنه تلاعب بالزمن بامتياز

إضافة إلى التعليقات التي يطرحها في مته لخطاب نقدي والتي أسلفنا ذكرها من قبل والتي منها: «كان قد انحنى نحوي بعد أن رفع بعضه عن كرسيه دون أن استوى قائما

[1]– م، س، ص، ن.

[2]– م، ن، ص ،ن

فانضغط بطنه الكبير على حافة المكتب ليبدو كبالون هواء شد وسطه وقد كشفت شفتاه المنفرجتان ما كانت .... السفلى تخفيه من ....

ماذا تفعل؟ !، وقّع وحسب »[1].

فقد عمد إلى نقد دقيق جسّد فيه الحالة الماثلة أمامه المتمثلة في شخصية الشرطي الذي أراده توقيع أوراق دون أن يتيح له الفرصة في الاطلاع على ما سيوقعه فهوما يصور حال السلطة الحاكمة في البلاد من ظلم وتعسف.

ميتا سرد الشخصيات

يمثل غالبا ميتا سرد الشخصيات الصراع والنزاع وذلك من خلال « تصوير صراع الشخصية القصصية مع شخصية الميتاسردية التي تتراقص بين سطور النص النرجسي للمؤلف السارد تعاليًا وسيطرةً، فتفرض وجودها الميتاروائي على مخيال ذلك الكاتب الضمني»[2].

حيث يتجسد الصراع بين شخصية البطل وبين "أحمد الصوري" « كل من كان في القاعة سألني وسألته، إلا شيخ كان مختليًا بنفسه بجانب المغسل وعلى ما ظهر على بعض الشبّان المعتادين على المكان بدا أنّهم كانوا يعرفونه، ينادونه بالحاج" وبعضهم "عمي أحمد" أما الأكبر سنًّا فكانوا ينادونه بـ "الصوري".....كان لا يفعل إلا طقطقة أصابعه والنظر نحو الأرض»[3].

إذْ فور دخول البطل إلى الزنزانة واستقراره في مكان جلوسه ؛حتى أظهر له المودة و المحبة في مقابل البطل الذي أظهر له نفس الشعور مع القليل من الدهشة والحيرة، حيث شدّ انتباه بشكل غير مألوف من قوله:« لم أعد راغبًا في الاستماع كل ما يهمني لحظتها أن أرتاح، أن أوقف زحف الصداع الذي تمكّن من نصف جمجمتي، إلا أنّه لم تكن في يدي أي

[1]– م، س، ص 28.

[2]– جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، م، س، ص 21.

[3]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 87.

حيلة لأوقف زحفه، سوى أن أتمّدد وأشغل تفكيري بأي شيء، وكانت مشاهدة عمي أحمد الصوري أكثر ما يشد الإنتباه.

أعترف أنّ في هذا الشيخ، شيئا يشدني إليه.

هو أيضا شعر بشيء نحوي، شعور منعه من طقطقة اصابعه جعله يتساءل عن سبب رغبته في التعرف علي، شعور لم أفهمه لحظتها ولم يفهمه هو أيضا، ولكن في لاق الأيام تكشّف عن هذا الشعور دون أن يكشف عن اسمه »[1]

فنلاحظ الصراع قد تمثل في مونولوج داخلي وحرب نفسية تمثلت بين: شخصية البطل وشخصية أحمد الصوري ليكتشف بعدها الخفي والمضمر؛ والذي يتمثل في كون أحمد الصوري هو والده وأنّه لم توافه المنية كما كان يعتقد البطل؛ بل سجن بسبب قتله لإبنته وبالتالي أخت البطل.

حيث شخصية "أحمد الصوري" قد اعترفت بذنبها لمصالح الدرك الوطني أيْن حُكم عليه بعشرين سنة سجنًا، «لقد أمضى هنا من قبل عشرين سنة... نعم ، قتل ابنته، يقول أنّه اندس إلى فراشها وخنقها بوسادتها»[2].

فيلحظ قارئ رواية "تصريح بضياع" تصادم وتداخل المحكيات ؛التي تعج بها الرواية بشكل يستفز القارىء ويدفعه للدهشة والحيرة من أمره ؛حيث يلحظ القارئ الفطن الذي أعار اهتمامه الكلي للرواية والمتن سيجد طغيان وهيمنة سلطة المؤلف السارد على المتن الحكائي حيث تعكس الرواية وحدة الراوي العلّيم بكل شيء ؛الذي يوّجه الأحداث والشخصيات وأدوارها كيفما يشاء وهو عكس النظرية البوليفينية التي ترمي بتعدديّة الأصوات والرواة والتي تجسّدت في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة.[3]

---

[1]– م ، س ، ص ، ن

[2]– م، ن، ص 88.

[3]– جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، بتصرف، م، س، ص ، 44 .

فالرواية نموذج، متكامل لسلطة المؤلف السارد على سير القص وفق رغبته وما يستهويه.

إضافة إلى تصوير لصراع شخصيات بين بعضها ؛صابغاً عليها النقد الساخر أو بمعنى أصح السخرية ذاتها، والتي سأذكر أبرز الخطابات التي تحوي طابع السخرية والتي منها ما سمعته أذنه حين دفعه الفضول لمعرفة سبب مجيء امرأة سمراء للمحافظة السادسة.

إضافة إلى السخرية على الشرطي بنعته بأوصاف تخل بمن كان في منصبه على اعتباره ينتمي الطبقة أو السلطة العليا للبلاد، «أخيرا عاد الشرطي المكرّش تتبعه امرأة في العقد الرابع سمراء نحيلة نحولاً لم يذهب بجمالها... كانت خلفه تسير بميوعة مُبالغ فيها، أمّا هو فقد أبدى ما استطاع إبداءه من جبروت وخشونة، تليق ببذلته الزرقاء»[1].

وفي وصف ساخر آخر للشرطي يقول: « قد كان قصيرًا قصرًا ظاهرًا، لا يليق بمن كان في مثل بنيّته الضخمة، إلا أنّ ما أدهشني فيه فعلا هوكيف استطاع رغم قصره أن يلتحق بالشرطة سؤال ما كنت لأطرحه لو تذكّرت حيث حاولت المشاركة في مسابقة الضبّاط ولم أستدع حتى ليس لأنّني افتقدت شرط من شروط الإلتحاق بل لأنّني لم أملك واسطة تيسّر الأمر عليّ»[2]

ومنه إيضاح وتعرية صورة الواقع الجزائري والواسطة التي أصبحت وباءًا خطيرًا.

وفي وصف الشرطي المكرش الذي أثلج قريحة البطل وهم بوصفه ونقده نقدا سافرا في قوله: «ترك مشهد الشرطي المكرش أثرا في نفسي فقد كان في ظله يشبه إنسان "نياندرتال" ولكنه كان أكثر بدانة فقد ضل إلى وهو يدخل الرواق أن بطنه العظيمة وصلت إلى حيث كنا قبل أن تفارق قدماه عتبة الاستقبال في حين كانت جبهته عريضة كسبورة سمراء، رسم الزمن عليها أخاديد لم تزده إلا قبحا يضاف إلى قبح وجه مست مستدير، مفرط

[1]– م، س، ص 23.

[2]– م، ن، ص 12.

في الدهن، يتوسطه أنف عريض يرقد على شارب أضربت عنه الشفرات فكان نسيًا منسيًا»[1].

حيث قدم صورة جزئية أو بمثابة تعرية الشرطي من منصبه الذي أعطى له الضوء الأخضر في الظلم والاستبداد وممارسة كافة أشكال الحقرة والإهانة والتلذذ بذلك إضافة إلى استغلال من هم في حاجة لمساعدة لإشباع رغباته أعني ما دار بين المرأة السمراء والشرطي المكرش الذي أراد منها أن تمكنه من نفسها مقابل تمرير ورقة هي بجاجة لها.

قد جسدت الرواية بشكل عام تغطرس الحكام أو الطبقة العليا للبلاد فقد مثلهم ككلاب يلهثون حول نزواتهم العابرة ورغباتهم اللامتناهية إضافة إلى ممارستهم الاستبداد والظلم في حق المستضعفين وغيرهم من الطبقة العادية من الناس، فكل غايتهم مصالحهم أما شعار الشرطة في خدمة الشعب أو بالشعب وللشعب فهي مجرد خطابات حبر على ورق معلق على الجدران على طائل تحتها غير ..... الشعب، تجسد في هذا المقطع:

« مسحت بناظري جدران الرواق الذي كنا في وسطه، كانت جدرانا متآكلة وفارغة من كل ما يوحي بأننا في مكان يزعم أنه يخدم الشعب، حتى صور الرسميين أو شعار الشرطة في خدمة المواطن لم تكن تزينها ولولا وجود سبورة علقت عليها صور وأسماء بعض الإرهابيين لأصبح المكان كأي مكان أو "لا مكان" على حد تعبير اسماعيل مجرد بناية لا معنى لها، بلا روح كأصحابها، بناية خارج الزمن أيضا»[2].

ليسترسل ويصرح علنا عن الطبقة الحاكمة للبلاد من خلال هذا المقطع: «هكذا أرادوها أن تكون كذلك، هؤلاء الجالسون على قممهم هناك على كراسيهم الفخمة وآربئهم المريشة، هؤلاء الذين يرسمون حيوات أمثالنا من الأقزام القادمين، ليذهبوا، يلغبون بمصائرنا على لوحة شطرنج بيادقها مصنوعة من عظامنا، آلهة بكل ما يعنيه لنا ولهم التأله وبكل ما

[1]– م، س، ص 21

[2]– م، ن، ص 22

لا يعنيه لهم حلم الحرية، ومثل ما كان لليونان آلهة لكل شيء، لنا نحن أيضا آلهة لكل شيء، للحديد، للسكر، للماء، للزيت، وحتى للموت، هكذا أردونا وهكذا ربما نحب أن نكون مجرد أقزام ننتظر قرارهم، قضاءهم، قدرهم»[1].

كان تصويرا مفصلا للطبقة الحاكمة حاول تذويبه في طابع رزمي إلا أن ظاهر للعلن، من خلال «توجهه إلى النقد السياسي للواقع المعيش عبر السخرية من هذا الواقع وربما محاكمته والكشف عن المسكوت عنه في طبقات المجتمع»[2]، فهذا العقد يكشف عن طريقة الإنسان السوداوية المملوءة بالشر الذي يتلذذ بإهانة أخيه الإنسان...، لينتقل إلى محكي آخر يتمثل في سر النزاع القائم بين عائلته وأبناء عمته حيث يسقط خال البطل كأول ضحية لهذا النزاع الذين نادوه أبناء عمة البطل بالشواف والملعون وهم يضربونه لكن البطل كان متخفيا بأمر من خاله بين أشجار اللوز "كنت لحظتها أحاول استكشاف ما يحدث لهم، بعد أن دفعني خالي من النافذة وأمرني بالاختباء بين أشجاء اللوز... حاول ألا يراك أحد ولا تفعل شيئا مهما حدث... تقدم أحد أبناء عمتي وكان يرتدي بدلة عسكرية... كان يركل خالي حتى خر على ركبتيه أرضا وهو يحاول جاهدا تفادي الضربات دون جدوى... ومازال كذلك حتى استطاع أحد الرجال الأربعة أن يغرس خنجره رقبة سيدي فسقط ميتا فوق ابن عمتي...»[3].

ولم يكتفوا أبناء عمة البطل في قتل خال البطل وحسب بل وجهوا جبروتهم وطغيانهم إلى "ابراهيم" «وكان أثناء ذلك لا يفعل إلا البكاء والصراخ وطلوا على ما لهم عليه حتى أغمي عليه فتركون وهم يظنونه ميتا»[4]، لينتقلوا إلى مهمة أخرى تمثلت في حبس الأم في

---

[1]– م، س، ص، ن.

[2]– اشراق كامل، الأشتغال ما بعد الحداثي في عالم الروائي فاضل العزاوي، كلية العلوم السياسية، جامعة النهرين، ص 16.

[3]– م، س، ص 84.

[4]– م، ن، ص، ن.

الدار، «وحين فرغوا منه أمر الذي قتل .... أحد رجاله بحبس أمي في الدار والعودة»[1]، فيما ذهب أبناء عمة البطل للانتقام من "مناد" و"حمامة" بسبب موت أخيهم..... «انحنى ابن عمتي على مناد وهمس له

اليوم تبات مع أبي لهب وخالك الشواف، ولكن قبل هذا سأدعك تروح عن نفسك بعض الشيء... توجه مباشرة إلى حمامة وطرحها أرضا ... وهو يسمع صراخ حمامة والرجال يتداولون عليها بلا توقف حتى أغمي عليه وأغمي عليها... الآن قد وجدوا مناد جثة هامدة زرقاء... جردوه من ملابسه وجعلوه يصحو ثم قاموا باغتصابه واحدا تلو الآخر، تماما مثلما ما فعلوا بحمامة وعندما انتهوا وضعو جثة قتيلهم فوق ظهره وربطوهما معها ودفعوها إلى الوادي»[2]

ميتاقص القراءة والتلقي:

يمثل ميتاقص القراءة والتلقي استجابة صريحة للقارئ ؛ حيث يعكس مدى تأثره بموضوع الرواية ومواكبته في سير القص كعنصر فعّال في تأويل الأحداث، وذلك من خلال استفزاز المؤلف السارد له من انتقاله من حكاية إلى حكاية أخرى دون أن يشبع قارئه بالقول الفصل. وبالتالي انجذابه للإندماج والمشاركة في المتن الحكائي الذي طالما شهد اهتمامه وأشعل نيران الفضول بداخله لمعرفة ما ستؤول له الرواية في النهاية.

فقارئ الرواية يجد وكأنّه في مقابل روايتين ممزوجتين في رواية واحدة فهو يعمد إلى تقسيم روايته إلى قسمين أسمى الأول: سحابة زرقاء في سماء أكتوبر، أما الثاني: الغريب يقطف تفاحة من جديد، فيستوقف حينًا أمام هذين العنوانين ؛ولكن سرعان ما يجذبه الفضول وحب معرفة المجهول في قراءة الرواية بنهم كبير، من هنا يبدأ دور المتلقي في استقبال أحداث الرواية والعمل جاهدًا مشاركًا المؤلف السارد في بثه لنرجسيته ؛وإعطائه كافة

[1]– م، س، ص، ن.

[2]– م ، ن ،ص 86.

التأويلات التي تشكل لغزا بالنسبة للقارئ، بمعنى «أنّ الرواية تهدف إلى إثارة انتباه القارئ إلى ذاتية الراوي السارد»[1].

ونظرا لغموض عدة محكيات في رواية "تصريح بضياع" ما جعل القارئ مرغمًا إلى إيجاد حلول لمجموعة الألغاز المتخفيّة حول محكيات تكاد تكون مبهمة، حيث يسعى القارئ جاهدًا في إعطاء تأويلات وتحليلات لما تسبره الرواية من أغوار وما تعجّه من أحداث متداخلة كلها تنتظر دورها لحين وصول القارئ لها؛ وما يطلقه من تأويلات عليها.

ومن هنا نجد أول ما يصادف القارئ هو نبوءة المرأة العجوز التي آمنوا بنبوءتها وصدقوا ما قالت لهم ، والتي سنذكر ذلك تباعا حسب توالي الأحداث، فالقارئ هنا يمكن القول أنّه ليس بالضرورة أن تصدق نبوءة المرأة العجوز، ربما دفعها لمثل هذا الفعل صراعها مع الجوع و الفقر المدقع والعوز وحاجتها للمال فاستغلت ظروف عائلة البطل في الوصول لمبتغاها.

ليهم القارئ في إعطاء تأويلات وملء فراغات ، فتركها المؤلف السارد عمدًا يهدف توريطه في شباك سير القص، ومنه نحيل للتأويل الثاني من حيث قوله: «وما هي إلى دقائق حتى توقفت عن استراق السمع، فقد عاد الشرطيّ الذي أخذ بطاقة هويتي ملوحًا لي بقيد كان يحمله بيده اليمنى:

– مد إليّ يدك، فأنت مطلوب.

قال ذلك بصوت جمع بن الحزم والسعادة، صُعقت حين سماعي "أنت مطلوب" ارتبكت قليلاً، حتى أنّني حاولت مقاومته، وكأنّني كنت آمل أن تحدث مقاومتي فرقا لكن لا صراخي ولا استجدائي ردّا قضاء ذلك الشرطي وعوض أن يشرح لي الأمر، ركلني بقدمه فسقطت أرضا»[2] فيقع القارئ في حيرة وصدمة كبيرتين فقد كان حدث اعتقال البطل يشكل

[1]– فاضل تامر، ميتا سرد ما بعد الحداثة، م، س ، ص 77.

[2]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 17.

ثغرة مبهمة لم يصرح المؤلف بها، فيجنح القارئ إلى البحث عن الأسباب والدوافع التي أدت بالبطل إلى الاعتقال من طرف الشرطة؛ ليجد نفسه يدور في حلة مفرغة لا طائل تحتها.

ليعود لنبوءة العجوز الذي شغلت أوتار القص في الرواية من بدايتها لنهايتها، ليدلي القارئ بدلوه فيما قالته العجوز على لسان البطل: «تزيدي تسعة ،الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم ولأخر عالم واحد أعمى ولا يرفدو الماء» [1].

فيجد القارئ نفسه في حيرة من أمره فهو مقابل أربعة ألغاز تتطلب منه تأويلا حسب ما يقتضيه الحال.

فالظالم يمثل السلطة والهيمنة والغطرسة ، وفي الرواية تمثل في شخصية "بوعلام" الذي أخرج أمّه وإخوانه وأخواته من المنزل مطردين زاعمًا أنّه باع المنزل.

أما العالم فربّما يمثل شخصيته "البطل" باعتباره ينتمي إلى طبقة النخبة المثقفة على أساس أنه أستاذ جامعي.

والأعمى تمثل في "ابراهيم" الذي فقد بصره نتيجة للضرب المبرح دون شفقة أو رحمة وأخيرا "يرفدو الماء"، والذي يمثل شخصية "مناد" الذي نال أشد عقوبة في حق الإنسانية وأغتصبت حريته ورمي في الوادي.

فما يلبث القارئ في حل لغز حتى يجد نفسه بين أحضان لغز آخر توجب عليه حله. فمثلا طرحه للتساؤل ما سر قتل والد البطل لأخته سناء ذات الخمسة أشهر؟ كيف لأب أن تطاوعه نفسه بفعل شنيع كهذا دون رحمة ولا شفقة.

فالقارئ في صدمة من أمره يعجز أحيانًا في التأويل لفرض الفاجعة، التي يعيشها من خلال الجنوح بخياله في محاولة منه لتصور الحادثة ومجرياتها.

[1]– م، س، ص 35.

عدوى أم البطل قد نقلتها لزوجها فآمن بها بأنّ عددها العاشر؛ والمرأة العجوز قد تنبّأت بتسع فقط، ربّما كان يتوجس خيفة من العار والفضيحة التي ستذنبها بعد كبرها فأسكت نفسها؛ قبل أن تنبت جذورها الكبر فيصعب إسكاتها.

إضافة إلى السر الذي دفع بالأخ الأكبر للبطل "بوعلام" في طردهم من المنزل حيث سعى القارئ إلى إيجاد تأويل لهذه الحادثة ربّما قد كانت زوجته هي من تزن في رأسه ؛وتحاول زرع لفتنة بينه وبين أسرته، نتيجة للطمع وحب الامتلاك والغطرسة، «الآن عرفت الظالم ذاك الذي أخرجنا من دارنا من غير حق ليدفع بنا إلى الموت، إلى العار الذي لا يمّحي...»[1].

فما أكثر المتاهات والألغاز التي تميّزت بها رواية "تصريح بضياع "حيث اكتظت بكم هائل منها؛ ما سبب العلاقة بين الشرطي المكرّش والمرأة السمراء صارخة الأنوثة التي تكشف خبث الشرطي اللعّين الذي أراد المقابل ،والذي تجسّد في حوار مع شرطي آخر كان واقفًا في الرواق.

- أنت على حق، سأقول للوكيل كل شيء.
- المهم أن تخبريه أنّه عرض عليك تمزيق المحضر مقابل أن تمكّنيه من نفسك.
- نعم، نعم، وبعد أن فعلت جرّني كالكلبة» [2]

ومنه تصوير موحش لأيادي سوداء ألا تعرف للرحمة بابًا.

وليست القراءة فعلاً اعتباطيًا ينحصر في قراءة متن الروائي وحسب ؛بل يمثل فعلاً منتجًا ،ولا يتأتى هذا الإنتاج إلّا «حيث يكون بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفسّره فيناقضه أو يحاوره، يقبل ما يقوله النص أو يرفضه، يعرف كيف يصغي إليه فيسأله، ويقرأ أسئلته

[1]– م، س، ص 86.

[2]– م، ن ، ص 43.

فيرى إلى احتمال الأجوبة» [1]، ومنه يتضح وبشكل جلي المهام المنوطة والتي تربط القارئ النص أو المتن الروائي، من خلال فهم النص وتفسيره إضافة إلى مناقضة الروائي في معطيات نصه والتمعن الشديد في مساءلة النص والتطّلع إلى تأويل وإيجاد إجابات لتساؤلاته.

حيث يسعى المتلقي أو القارئ إلى كشف الخبايا وإزاحة اللّثام عن كل ما من شأنه يمثل عقبة في احتمال وصول الفكرة بشكل غير واضح.

إضافة إلى الأسرار التي تكشّفت ضمنيًا في سياق المتن الروائي ؛حتى وإن تداخلت المحكيات وتمازجت فيما بينها في إحداث نوع من الفوضى والعبثية وشعور القارئ بالملل والقلق واليأس من ضبابية الأحداث اللامتصلة التي تجعله في متاهة متعبة ومرهقة للغاية.

فيخاطب البطل القارئ أو جمهور القراء «الآن تدركوه لماذا يضطهدني الأرق مثلما يفعل، لماذا يحاصرني كل ليلة يمنع عني النوم يعتريني الخوف كل ليلة من أغمض عينّي وأراهم ، أخشى سماع صوتهم وصراخهم، أخشى أن يعاود في ذات المشهد وأنا بين أشجار اللوز وهم في الحوش يقتلون...» [2].

يقصد من خلال هذا المقطع اغتصاب أبناء عمة البطل لإخوانه وقتل خاله ،واحتجاز أمّه.

لينتقل القارئ إلى ملء فراغ آخر لتكملة المتن الروائي ،وهي السبب الذي يجعل أبناء عمّة البطل يهجمون على بيتهم في "برج اخريص"، وإن تكون الأسباب والدوافع ليس لهم الحق في ارتكاب فعل شنيع كالقتل والاغتصاب دون أو وجه حق «على غرار قدور السعدي المعروف باسم الشكام وهو في الحقيقة خال أبي وجد ابنيّ عمتي اللذين قتلا مناد وكأنّ

[1]– يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1986، ص13.

[2]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س ، ص 85.

المشيئة قدرت ، لا ينجب الكلب إلى كلابًا، إلا أنّ خالي لم يشتك أبداً من الوضع فقد كان رجل دين وكرامة»[1].

ومنه يتضح جبروت أولاد عمّة البطل المتوارث عن جدّهم؛ بالمقابل رزانة وحكمة خال البطل الذي تمثل رجل دين وكرامة.

إضافة إلى السر انجذاب البطل إلى شخصية "أحمد الصوري"، الذي أظهر له الودّ والمحبة وسرعان ما تجلىّ له بصورة صديق والده لتوهّم البطل ،و يسترسل معه في الحديث وشخصية "أحمد الصوري" التي أخذت شوطًا لا بأس به في المتن الروائي ،حيث كشف أوراقه أمام البطل من خلال تعرفه على اسم والدته وجدته ونبوءة العجوز؛ ليقف البطل في حيرة كيف له معرفة أشياء عائلية ما كان لصديق والده أن يعرفها لخصوصيتها.

«حتى حكاية العجوز التي طرقت بابكم أعرفها.

يا لله تعرف هذه أيضا.

قالت لأمك شيئا من هذا: في ولادك تسعة الذكور فيهم ربعة، واحد ظالم ولاخر عالم، واحد أعمى ولأخر يرفدو الماء ....، وكانت أمّك مهووسة بها، حتى كاد يجن أبوك من كثرة ما رددتها على مسامعه، كانت تؤمن بها أقصد أنّها تؤمن بحدوثها أيضًا.

– أنا أيضًا آمنت بها، أو على الأقل حاولت أن أكون مثل أمّي.

– ولكنها مجرد خزعبلات، تنجيم كاذبة

– لا تحققت كل النبؤءة إلا آخر حلقاتها.

– كيف ذلك، لا يمكن أن يحدث مثل هذا، أنت رجل متعلم.

– ربما، ولكنها لم تكون مشعوذة، كانت ولية صالحة.

– سبحان الله، حسبتك رجلًا دخل الجامعة.

[1]– م، س، ص 133.

– لأنّني دخلتها أقول ذلك »[1].

ليطرح القارئ سؤالاً آخر؛ لماذا لم يكن لوالد البطل قبرًا كغيره من الموتى، لتتضح فيما بعد أنّ والده على قيد الحياة ويشاء القدر أن يجمع الإبن ووالده في نفس الزنزانة، صدفة ما كان للبطل والقارئ على حد السّواء تخيّلها ولو حلمًا.

فيخرج القارئ من مطب ليقع في مطب آخر، حيث يتبادر لذهنه سؤال مفاده أنّ البطل هو من النخبة المثقفة ؛ فهو أستاذ جامعي متعلّم ومثقف فكيف له أن يصدق نبوءة المرأة العجوز ويؤمن بها كانت صدمةً بالنسبة للقارئ عند تلقيه أول صفحة من الرواية ليدرك فيما بعد، بعد مد وجزر تحقق النبوءة التي تمثّلت في : «واحد ظالم، واحد عالم، واحد اعمى ولاخر يرفدو الما »[2]

لنخلص من خلال عبارة المرأة العجوز إلى أنّ جزءًا أساسيًا من الثقافة التي تشكّلت لدى المواطن الجزائري تمثّلت في ميله للخرافات والخزعبلات و«التي تعود في جذورها إلى طفولة المجتمع البشري أي المراحل الأولى لتكوّن وعيه إلا أنّها غالبًا ما تنطوي على شبكة دلالية خاصة، تشي بهدف يكسب أحيانًا سمة الحكمة»[3]، أو ربّما بهدف التسلية وحب المغامرة أو التعرف على تراث الأجداد فتأتي بأسلوب جميل، متناغم تتخلله ألفاظ مسجوعة، منمقة تستهوي سامعها إضافة إلى كونها تتميز بخرقها للواقع وجنوحها وميلها للخيال أكثر. وليس لها أي علاقة بالتنجيم أو تكشفها الغيبيات، ذلك أن الله جل شأنه علّام الغيوب، فليس لعجوز لم تجد ما تقتاته أن تتكّشف على هكذا أمور غيبية.

---

[1]– م، س، ص 159.

[2]– م، ن، ص 35.

[3]– عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 19.

العتبات الميتاسردية:

تمثل العتبات أول ما يواجه القارئ في الرواية والتي منها:

عتبة العنوان: يمثل العنوان الركيزة الأساسية التي تربط النص بالمرسل إليه لتشكل علاقة وطيدة بهدف الكشف عن الخبايا التي اختزلها الكاتب في «مقطع لغوي أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا» [1] ومنه حمله لدلالة تسعى إلى أن تكون جزءا من علاقات سيميوطبقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص»[2].

ومنه فعنوان الرواية تمثل في "تصريح بضياع" فهو اختصار لكل أحداث المبنى الروائي وكل ما تحويه كلمتين لا غير، فهو عنوان ملفت للانتباه يجذب القارئ لمعرفة ما هذا التصريح الذي عنون به الكاتب روايته؟، ولماذا اختار هذا العنوان بالذات دون غيره... الخ، من الأسئلة اللامتناهية التي تعج في ذهن القارئ/ المتلقي.

كل هذه الأسئلة سرعان ما تتلاشي وتذوب وذلك من خلال القراءة المتأنية للمتن الروائي.

لم يكن اختيار هذا العنوان "تصريح بضياع" اعتباطا؛ بل كان محورا الأحداث المضمنة في الرواية.

عتبة الإهداء: وهو نوعان: إهداء خاص كأن يهدي عمله إلى زوجته أو عائلته وكل عزيز في حياته، أما الاهداء العام وهو الذي يتمثل في إهداء عمله إلى جمهور القراء والمتابعيه له.

إلّا أن رواية تصريح بضياع لم تستوف هذا الشرط بل تجاوزه الكاتب بولوجه المتن مباشرة «إلى غاية هذه السنة...»

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

[2]– سهام السمرّائي، العتبات النصية في "رواية الأجيال" العربية، كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، ط1، 2016، ص 60.

عتبة التصدير: «إذ تعد من أقرب العتبات الخارج نصية للعمل ومضمونه، لأن الكاتب عموما يتقصد اختيار مقولات يجد فيها ضالته في إيصال شعاع نصه إلى القارئ»[1].

ومنه نجد أن الكاتب يتوسل للوصول للقارئ من خلال عتبة التصدير ليجذبه ويشد اهتمامه ويأسره.

ولم تتوفر رواية تصريح بضياع على عتبة التصدير إذ ولج مباشرة للمتن الروائي.

الخطاب المقدماتي: وهو الذي يشكل ميثاقا بين الكاتب والقارئ «حيث يسعى المؤلف إلى توجيه القراءة الوجهة، التي يرتأيها وتهيئة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقيق»[2]، وذلك من خلال إعطاء فكرة أولية قبل الولوج للنص المتواضع بعد الخطاب المقدماتي، «إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء عدا تلك التخيلات التي كثيرا ما تفترسيني»، بحيث تمثل خطاب سابق لمتن روائي لاق لتهيئ القارئ لما ينتظره بالإضافة إلى عتبات أخرى داخل نصيه والتي سنذكر

عتبة البداية: إنّ «الكشف البدايات عما تختزله من معطيات نصية من شأنها إيصال المتلقي إلى فضاء المتن الروائي ونقله من عالم الواقع إلى عالم الخيال»[3]

حيث تمثلت عتبة البداية في المتن الروائي رسالة مسبقة عما تخزنة الرواية من أحداث وكأنه وضع المتلقي في الواجهة وإخباره بما سينتظره من أحداث ومجريات وحيثيات. إذ بدأ روايته بنبرة حزن وقلق ويأس معلن «إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر عدا تلك التخيلات التي كثيرا ما تفترسني»[4]

---

[1]– م، س، ص 105.

[2]– سهام السمرّائي، العتبات النصية في "رواية الأجيال" العربية، م، س، ص 120.

[3]– م، ن، ص 142.

[4]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص7.

إضافة إلى عتبة الهوامش، عتبة الرسائل... الخ، والتي من شأنها وضع القارئ في قالب الحدث والرفع من مستواه وتوريطه في نسج المتن الحكائي وكأنه يعايش المتن وأحداثه حقيقة.

«ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عما على مسامعي آمنت بها، لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة: جسد ممدد على فراش من الاسفنج، وجه شاحب مفر، وعينان جاحظتان تبحلقان في السماء»[1].

حيث يعطي صورة بالوصف الدقيق حتى يتخيل للقارئ أنها أمام ماثل أمامه.

[1]– م، ن، ص، ن.

التناص الميتاسردي:

يهدف التناص الميتاسردي إلى «إحالة ومعرفة خلفية فوق مساحات المساحات القص، ليمارس لعبة الميتا تخييل أو الميتاقص»[1].

ومنه فالتناص يضع القارئ في الواجهة ليوضح له الصورة وكأنها أمامه، حيث لم تستغل ظاهرة التناص في رواية "تصريح بضياع" بشكل كبير مقارنة بالاستطراد الميتاسردي.

إذ نجد المقطع التالي: «انقرضت الرجلة التي كثيرا ما كان خالي سيدي أحمد بن يونس يحكي لي عنها في صغري والتي كنت بدوري أتلذذ بالقراءة عنها في كتابات نجيب محفوظ، رجلة تترجم كل معاني الأنفة، الكرامة، المرؤة، الشجاعة»[2].

حيث نجد أنّ المؤلف قد أخذ من شخصية "نجيب محفوظ" في كتاباته موظفا اسمه دلالة على ما يترجمه اسمه من معاني الأنفة والكرامة، ذلك أنّ كتابات "نجيب" تعبر عنه وموقفه ورأيه، يتطبعه نقد ساخر عن حال الرجلة التي أصبحت اما فقط في كتابات "نجيب" يستذكرها المؤلف.

لنتقاطع زمنيا مع مقطع آخر من عصر آخر ويتمثل في قوله: «لقد كان مسخا سخيفا إلى درجة أنه لو عاش الجاحظ ورآه لعمل الجاحظ عارض أزياء»[3].

حيث انتقل بنا المؤلف من كتابات "نجيب محفوظ" والأنفة والكرامة إلى عصر الجاحظ حيث جنح في توظيفه لشخصية الجاحظ ليس من أدبه بل من ناحية السخرية أو النقد الساخر حيث تصادف حديثة عن الشرطي الجاحظ العينين فمثله بشخصية الجاحظ.

لينتقل بنا مرة أخرى إلى شخصية تاريخية منذ الاستعمار الفرنسي الذي رحل وبقيت آثاره في اسم المحافظة كافينياك التي أخذت من تسمية جنرال فرنسي لا يعرف للرحمة بابا يشبع نزواته بالدم والإبادة ولاقمع وغيرها من العمليات الإجرامية التي مارسها على الشعب

---

[1]– جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي، في القصة القصيرة بالمغرب، م، س، ص 34.

[2]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 20.

[3]– م، س، ص 29.

الجزائري الأبي، «أقدم المحافظات العمومية أخذت اسمها من سفاح فرنسي يعرف بالجنرال كافينياك»[1].

حيث يحيلنا إلى المقطع التالي: «فقد قررت أن ميسونيي هذا لابد أن يكون السفاح فردنالد ميسونيي الذي لقبته صحافة بلاده بجلاد الجزائر»[2].

حيث يتطرق إلى شخصية تاريخية مثل: فرنالد ميسونيي للتعبير عن العذاب والقتل والتشريد... الخ، والتي سمي بها شارع بالعاصمة، في مقابل شارع ديدوش مراد.

كما يتطرق في روايته إلى الاستعانة بشخصية أمبرتوإيكو دلالة على كثرة مطالعة الكتب والثقافة ومن ذلك « ولكنك تدعي أنك قرأت كل كتابات أبرتوإيكو»[3].

ومن خلال مواصلتنا للقراءة نجد البطل لم ينتبه وغفل عن معلومة مفادها أن تمية الشارع لم تكن مرتبطة بالسفاح والجلاد فرنالد ميسونيي، وإنما ارتبطت بالرسام الفرنسي جون لويس أرنست ميسونيي، ما سبب له الاحراج على الرغم من قراءته لأعمال أمبرتوإيكو الأخير الذي كان مولعا به (ميسونيي). «لو أنك فعلت لاكتشفت شغفه بلوحات ميسونيي»[4].

إضافة إلى شهيد الوطن والذي ضحى في سبيل حياة الجزائر ديدوش مراد الذي ضمنه المؤلف في روايته دلالة على صدق الثورة الجزائرية وأن ذكراها ستبقى خالدة عالقة في الأذهان مادام القلب ينبض.

التضمين الميتاسردي:

يمثل التضمين الميتاسردي تقنية حداثية تهدف لبعث وإحياء نص متولد عن نص قديم، والمتمثل في اقتباسات من القرآن أو من الحديث النبوي الشريف ضمنها المؤلف في نصه، حيث أن المتطلع لرواية سمير قسيمي سيجد وخصيصا في الصفحة الثالثة والتسعين

---

[1]– م، س، ص 32.

[2]– م، ن، ص 08.

[3]– م، ن، ص 10.

[4]– م، ن، ص، ن.

في لحظة استذكار لما سردته أخته "حمامة" عن السجن، فقد تناست أن تذكر أسوأ ما فيه هي الكآبة.

« رغم كل ما أخبرتي به حمامة إلا أنها تناست أن تذكر لي كم كئيبة أيام السجن، كيف تتملكك الكآبة شيئا فشيئا، يوما فيوما... الشريط تديره في رأسك مشاهد كاملة أو لقطات فلاش باك»[1] ليحيلنا مباشرة بعد هذا الاستذكار إلى قدرة الله عزّوجلّ في تدبير شؤون خلقه، ومنه قوله: «هكذا ربما يضع الرب المصائر على اللوح المحفوظ » ؛ حيث الملاحظ من خلال هذا المقطع أنّ المؤلف قد ضمن نصه بلفظة قرآنية في "اللوح المحفوظ" والتي تجلت في قوله تعالى في سورة البروج الآية الثانية والعشرين﴿ بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ (21) فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ (22)﴾[2].حيث خالف الروائي سمير قسيمي شرعنا الحكيم من خلال ماجنح به والذي أنفت ذكره .

حيث نجد المؤلف قد استعان على التوالي بلفظة الصلصال والتي تقالها الآية: ﴿قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ(26)﴾[3]، برهنا على أصل خلق الإنسان.

ليضيف عملية بعث الإنسان والتي تتمثل في نفخ الله عزّ وجلّ من روحه ليتشكل الإنسان بقوله: "كن فيكون" من خلال قوله تعالى: ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾[4]، وتتجسد عظمته وقدرته سبحانه اللامتناهية في تسيير وتدبير شؤون خلقه وذلك من خلال قوله عزّ وجلّ: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ [5].

---

[1]– م، س، ص 93.

[2]– سورة البروج، الآية: 21_22.

[3]– سورة الحجر، الآية: 26.

[4]– سورة الحجر، الآية: 29.

[5]– سورة ياسين، الآية: 82.

ليحيلنا إلى مقطع أخر يحوي تضمينا مأخوذا ومقتبسا من القرآن الكريم وذلك من خلال: « وبين ما هو صفة أزلية فيه "فعّال لما يريد" ذلك أن الله سبحانه وتعالى يفعل ما يشاء حين يشاء من خلال الآية الكريمة»[1] ﴿إِنَّ بَطْشَ رَبِّكَ لَشَدِيدٌ (12) إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ (13) وَهُوَ الْغَفُورُ الْوَدُودُ (14) ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ (15) فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ (16)﴾[2] ومنه نخلص أن المؤلف قد لجأ إلى تضمين نصه بألفاظ قرآنية ليضفي طابع الصدق على متنه الروائي.

[1]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 93.

[2]– سورة البروج، الآية: 16.

تكسير الإيهام الواقعي:

حيث تجلى من خلال رواية "تصريح بضياع" مجموعة من الأحداث الواقعية بالتواريخ الدقيقة التي تطبع الرواية الصدق على أنها مأخوذة من الواقع فعلا:

ومن هذه الأحداث الجنرال الفرنسي كافينياك نجد «قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمى بين صبيح»[1].

لينتقل إلى تاريخ آخر «ففي خريف عام 1975، توقفت عن التنفس لدقائق حتى أزرقّ جسمي»[2].

[1]– م، س، ص 32.

[2]– م ، ن ،ص 56.

الاستطراد الميتاسري:

شغلت تقنية الاستطراد الرواية من بدايتها إلى نهايتها، حيث يجد القارئ رواية "تصريح بضياع" استطراد مكثف، إذ ينتقل من موضوع أو محكي إلى محكي آخر ثم يعود إلى المحكي الأول لنتقبل إلى محكي آخر وهكذا دواليك في مواكبة الأحداث وتعرفه على الشخصيات.

من خلال: « دخلت المحافظة المتواجدة بأسف عمارة تقع في أحد أزقة ديدوش مراد اعتاد الناس على تسميتها بـ " السيزيام" أي السادسة، ولعها المحافظة الوحيدة في العالم التي تقل أسفل عمارة، وهي مثل آخر على الفوضى المنظمة...»[1].

لينتقل إلى الإسهاب في وصف الشرطي والذي يتجسد في المقطع التالي:

«عند مدخل المحافظة كان يقف شرطي يرتدي زيًا رسميًا أزرقًا وكان قد علق على كتفه الأيسر بندقية من نوع كلاشينكوف جعلها تلتف خلفه حتى لامست أسفل ظهره، في حين كان يتكلم في هاتف نقال من نوع نوكيا»[2].

حيث يعمد أيضا إلى وصف الشابين اللذين وجدهما في الرواق أثناء انتظاره الشرطي للعودة بورقة التصريح بالضياع بقوله: «كان مقيدين من يد واحدة إلى عمود حديدي مثبت في الحائط بشكل امتنع عنهما الجلوس بأي وسيلة دون أن يقدرا على ذلك فعلا، وإذ هما يحاولان، اهتديا إلى وسيلة غريبة تسمح لأحدهما بالجلوس دون الآخر فكان أحدهما يقف مسندا ظهره الحائط، ثم ينزل بجسمه بعد أن يكون قد ثنى ركبتيه، إلى أن تلامس فخذ صاحبه، فيقوم هذا بوضع قدما عليها، وحين ذاك تكون قدمه الأخرى قد بلغت مستوى القضيب الحديدي المقيدين إليه، فيجلس، في حيث يعود صاحبه إلى وضعه الأول، فإذا استراح الأول قليلا، قام وساعد صديقه ليفعل مثله»[3].

---

[1]– م، س، ص 11.

[2]– م، ن، ص 12.

[3]– م، ن، ص 15.

حيث يتصور للقارئ الوضعية التي تعبر عن حال المسجونين من خلال الوصف الدقيق الدافع للملل والقلق.

ليعود إلى محكي الشرطي «ترك مشهد الشرطي المكرش أثار في نفسي، فقد كان طوله يشبه إنسان "نياندرتال"، ولكنه كان أكثر بدانة، فقد خيل إلي وهو يدخل الرواق أن بطنه العظيمة وصلت إلى حين كنا، قبل أن تفارق قدماه عتبة قاعة الاستقبال، في حين كانت جبهته عريضة كسبورة سمراء، رسم الزمن عليها لم تزده إلا قبحا، يضاف إلى قبح وجه مستدير، مفرط في الدهن، يتوسطه أنف عريض يرقد على شارب، أضربت عنه الشفرات فكان نسيا منسياً »[1].

فنخلص إلى أن المؤلف في الصفحة السابعة عشر قد تطرق إلى وصف الشرطي ثم تلاه وصفه الشابين المسجونين ليعود إلى وصف الشرطي مرة أخرى في الصفحة الخامسة والعشرين.

ليعود مرة أخرى إلى الشابين بقوله: «أثناء ذلك كان زميلاي في القيد يضعان الخطط بهدف توحيد موقفهما فيما يخص ما سيتولانه في محضر الشرطة، فاتفقا أن ينكرا كل الأحداث جملة وتفصيلا »[2]

فما يلبث إلى العودة بالقص إلى الشرطي: «قلت لنفسي، وقد تصورت أن الشرطي المكرش على معرفة وثيقة بالمرأة السمراء، وإلا فما الذي يجعله مهتما بجوعها وعطشها»[3].

لينتقل إلى مكي آخر تمثل في الشرطي الذي أخذ بطاقة هويته في أول الأمر «فجأة شعرات بيد ناعمة على كتفي فاستدرت وإذا به الشرطي الذي أخذ بطاقة هويتي خذ

قال ذلك وهو يعطيني سجارتين اقتطعهما من العلبة التي ابتعها للمرأة السمراء» ليعرج بنا إلى القص مرة أخرى عن المحافظة « عدنا إلى المحافظة ومكثنا بها قرابة نصف

[1]– م، س، ص 21.

[2]– م، ن، ص 25.

[3]– م، ن، ص 26.

الساعة، قبل أن يتقرر ترحيلنا إلى الكافيناك، محافظة شطرة أخرى تقع في شارع الأرجنتين على بعد خمسين مترا عن حديقة صوفيا، على الطريق المقابل للبريد المركزي في العاصمة في اتجاه ساحة الشهداء»[1].

حيث تمثل الكافينياك قصة فرعية ضمن القصة المؤطرة من خلال تطرقه لها: "كانت الكافينياك المكان الذي ينقل إليه الموقوف لإحتوائه على مرقد أقصد أن في هذه المحافظة زنزانات تسمح بحبس المتهمين إلى حين محاكمتهم، وهي واحدة من أكبر المحافظات العاصمية»[2].، ليعرفنا على سبب تسمية هذه المحافظة بالكافينياك «أخذا اسمها من سفاح فرنسي يعرف بـ الجنرال كافينياك وهو واحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين دموية وشهرة في تاريخ الجزائر وسبب شهرته أنه قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمى بني صبيح، حيث قالم بمطاردة أفرادها حتى اضطرهم إلى اللجوء إلى مغارة فدخلوها فحاصرها وأمر جنوده بإضرام النار فيها حتى أبادهم جميعا»[3].

فقصص فرعية تتخللها بذور قصص فرعية أخرى حيث يأخذنا المؤلف ذهابا وإيابا كيف يشاء من حيث قوله: « كان المرقد يقع على يمين قاعة الاستقبال لا يمكن ولوجه إلى عبر بوابة حديدية لا تفتح إلا من الداخل، مسبوغة بالأخضر على شاكلة بوابات الإقامة الرسمية المصفحة، ولكنها كانت أكثر سماكة واقل فخامة، ومن سماكتها بدا طرق الشرطي القوي عليها كنقر عصفور على جذع شجرة عظيمة»[4]،

ليستذكر اليوم الذي قبض عليه بتهمة غير مبررة ما كان يرتديه «الآن وأنا أستذكر تلك الليلة أجدني أتذكرها كأنها البارحة، أتذكر كل التفاصيل، تفاصيل قد تبدوا تافهة، إلا أنّها علقت في رأسي... أذكر، مثلا ما كنت أرتدي بالتفصيل الممل: سروال جينز أرزق

---

[1]– م، س، ص 32

[2]– م، ن، ص، ن.

[3]– م، ن، ص، ن.

[4]– م، ن ، ص 33.

اشتريته قبل يومين من سوق العقيبة... تريكو أزرق من الصوف... أما الحذاء فكان من نوع موكاسان اشتريته عشية عيد الفطر من باش جراح »[1].

إلى حين توقفه على القصة التي تنسج خيوطها وهي نبوءة المرأة العجوز «بدأت كقصة ليلة تمتطي نبرات صوت أمي الدافئ، همسات، أصابع تلملم شعري الأسود كلمات تتدافع نحو مخيلتي الصغيرة لترسم وجها نحيلًا، تتموضع عليه أخاديد الزمن تثّبت تجذّر صاحبته في الحياة... وأنّى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها أمه على لسان العجوز تزيدي تسعة، رجال فيهم ربعة واحد ظالم، ولاخر عالم وحد أعمى، ولاخر يرفدو الماء » [2].

ليعرج بنا مرة أخرة إلى المرأة السمراء التي شغلت الصفحات التالية: 41- 42 – 43 إلى حين رجوعه للقصة المتمركزة حولها الرواية نبوءة المرأة العجوز «ثمانية وأنا تساعهم، تماما مثلما، كنا نعيش في شقة من غرفتين في نهج عيسات إيدير بميسونيي، شقيقات وأمي ويُمَّا عيشة في غرفة وأنا وإخوتي الثلاثة في غرفة أخرى، ثم ما لبثت أمي أن أنجبت فتاة وأنا في سن الرابعة أسمتها سناء إلا أنها توفيت في شهرها الخامس، قالت أمي إنها لم تحزن لموتها لأنها كانت قد تنبأت بذلك فالمرأة العجوز لم تخبرها شيئا عن المولود العاشر»[3].

لينتقل إلى قصة فرعية أخرى فحواها محكمة الحراش من خلال قوله: «تنقسم محكمة الحراش إلى ثلاثة أقسام قسم يقابل مجمعا سكنينا يعرف باسم الأشلام وهو مجموعة من العمارات تم بناؤها في الحقبة الاستعمارية تتميز بمداخلها المتعددة وارتفاعها مقارنة بما تم بناؤها لاحقا من عمارات، يحوي شابيك توفر بعض الخدمات الإدارية للمواطنين لا سيما المتعلقة باستخراج شهادتي الجنسية والسوابق العدلية...» [4].

---

[1]– م، س، ص 35.

[2]– م، ن، ص، ن.

[3]– م، ن، ص 45.

[4]– م، ن، ص 69.

فتتدرج حدث قصصي فرعي آخر ضمن القصة الفرعية المتعلقة بمحكمة الحراش المتمثلة في: «كان على باب الوكيل رجل في الخمسين نحيل بشنب غليظ أشيب كثير التدخين، لا يكاد ينتهي من سيجارة حتى يشعل أخرى أسنانه بيضاء بياض لا يليق بمدخن شره، ... بين الفينة والأخرى يتوقف عند أحدهم يسأله عن تهمته ميديا تعاليق على شاكلة "مليح"... "خلاص عليك"... "اللي جابوه رجليه الحديد ليه...»[1].

ليتبين أنه كانت ضبط.

وكعاته المؤلف ينقلنا من حكاية فرعية تتدرج يدورها إلى حكاية فرعية أخرى تشكل المتن الروائي في حين استذكاره "لعفاف" « كنت حين أزور اسماعيل في بيته، تقوم عفاف بخدمتها ورغم غيرة اسماعيل كانت عفاف تحضر صينية الشاي أو القهوة وهي متبرجة... ثم تختفي ولا تعود إلا حيث أهم بالخروج لتودعني... أعلم أنني كنت أذكرها بماضيها، وإلب الظن أنها كانت تلوم نفسها عليه وتلعن أيام الطابق التحتي»[2]، ليعلن صراحة ان أسفه "لعفاف" والتي أصبحت زوجة صديقه الوحيد اسماعيل ما عاشته عفاف من مضايقات المجمع «فلا يمكن أن آسف على أمر منحني السعادة آسف عليها لأنها مضطرة إلى الخضوع في مجتمع جعل من ثقافة مبادئ يسير عليها، فلم تكن وحدها ..... فاسدا، كنت أنا كذلك وما زلت»[3].

ليشرح لنا تارة أخرى القاعة التي ستقضي فيها مدة احتجازه «كانت القاعة بطول عشرين مترا، تقل أو تزيد قليلا تنتهي بحائط لا يزي ارتفاعه عن متر يفصل بين القاعة والمغسل الظاهر للعيان المتكون من حوضين كبيرين يرتفعان عن الأرض بأعمدة حديدة

[1]– م، ن، ص، ن.

[2]– م، ن، ص 78.

[3]– م، ن، ص 79.

مطلية بطلاء جيري أبيض، على طرفي كل حوض ..... هيئتا كمراحيض بأبواب خشبية نصفية ترتفع بأربعين سنتيمترا عن الأرض...»[1].

فالرواية عبارة عن كم معتبر من الاستطرادات التي تتشكل أساسا من حكايات فرعية تندرج ضمن المتن الحكائي، وفي ذات السياق نجد أنفسنا أمام حكاية فرعية تتمثل في اغتصاب أبناء عمة البطل لأخواته وهو الذي ذكرناه في عنصر سابق.

وسرعان وما يعرج بنا إلى سجن الحراش هذا الأخير قد طبعت للبطل صورة مسبقة عنه، نتيجة لوصف أخته حمامة للسجن التي دخلت بسبب قتلها لإبنتها سناء (ينظر ص 92).

ليكتشف في الأخير أن والده لم يمت وأن عمه أحمد الصوري الذي قاسمة أحزانه وشاركه همومه كان والده وعند اطلاق سراح البطل وعودته للسجن لأخذ أغراضه فلم يده إلى حين ذلك استرجع بذاكرته أنه ثمة سرا وراء اختفائه المفاجئ ليصل في النهاية إلى حقيقة لا مجال للشح فيها أن والده هو أحمد الصوري.

فخروج البطل من السجن، لم يكن حاملا الحرية والفرحة التي طالما انتظرها البطل، بل مأساة ومعاناة أخرى تكبدها حيث دخوله السجن، فقد راودته أفكر جمة أغلبها كيف سيخبر أمه بأن زوجها لم يمت !؟ أو هل من العدالة أن يخبرها أو يتركها على حال ذكراها بوفاته؟

[1]– م، س، ص 82.

ميتا سرد الكتابة:

يهدف ميتا سرد الكتابة إلى بث نرجسية المؤلف الشغوف بذاته حد الهوس حيث نجده يصرح بقوله: «بعيدا عن الخيالات التي أصبحت تحاصرني أحاول جاهدا أن أستمير في قص حكايتي، فهي بالنبة إلي أهم شيء رغم كل شيء، فذكرياتي أكثر ما يبقيني مستمرا ، صادما أمام ما أعيشه اليوم»[1]

ومنه تجلي بوضوح مخاطبة البطل للقارئ الراصد لأحداث الرواية والمعاناة التي عايشتها من سجن وحرمانه من عائلته ورويته لآلامهم وعدم قدرته في المساعدة من جهة وحياته التي ضاعت في إيمانه بنبوءة المرأة العجوز من جهة أخرى.

ميتاسرد الرواة والسراد:

إن المتطلع على رواية تصريح بضياع" يجد أن السارد أو الراوي واحد معنى نفي النظرية البوليفينية التي ترمي بتعددية الأصوات بمعنى أن السارد واحد محيط بكل حيثيات الرواية مهيمن على الأحداث والشخصيات بامتياز، «فيستعمل صيغة المتكلم في روايته للأحداث وسرده لها وهو لذلك يمتاز عن الرواة الآخرين لأنه يكشف لنا عن كالته بطريقة مباشرة»[2].

وخير مثال ذلك ما يلي: «كنت آمل أن يقوم إسماعيل بإخبار أمي وزوجتي إذا طال الأمر، وإلى ذلك الحين طلبت منه أن يزعم لهما أنني في مأمورية عاجلة»[3].

وفي مقطع آخر: «هل أعلمت آمال؟

نعم حين كنا معا في الكافينياك.

وكنني طلبت منك ألا تخبرها إلا إذا طال مكوثي في السجن.

---

[1]– م، س، ص 105.

[2]– محسن بن ضياف، دراسة يوسف ادريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، 1985، ط1، ص 102.

[3]– سمير قسيمي، رواية تصريح بضياع، م، س، ص 114.

حتى وإن تسربت بعض المحادثات التي قرر المؤلف على شخصياته قولها، محادثات مع السجناء، مع الشرطة، في المحكمة، مع القاضي.... الخ.

قال القاضي: كيف يمكنك أن تدرس في الجامعة؟

هذا لأن معي شهادة ماجستير في الرياضيات»[1].

وفي مقطع آخر: «أقول ذلك لأن ما ارتسم على وجهه كان يشبه الشفقة»[2].

[1]– م، س، ص120.

[2]– م، ن، ص 166.

الخاتمة

خاتمة

وفي نهاية بحثنا وبعد الاطلاع على موضوع "الميتاقص في رواية العربية والجزائرية رواية سمير قسيمي "تصريح بضياع أنموذجًا" والإلمام بجوانبه المختلفة، ومصطلحاته المتعددة، إضافة إلى إبراز أغلب النماذج الروائية التي وظفتها غربيا وعربيا وجزائريا، يمكننا تتويج النهاية بمجموعة من النتائج التب توصلت إليها.

- أنّ الميتاقص تقنية قديمة قدم نشوء السرد الإنساني، قد وظفت في القدم دون الوعي لها.
- لم ينشأ المصطلح من فراغ وإنما هو انعكاس لفلسفة عالمية.
- جاءت "الميتارواية" ردة فعل على أحادية الوعي الواقعي، بعد استنزاف الاشتراكية طاقاتها.
- ارتباط مصطلح الميتاقص برواية ما بعد الحداثة التي احتفت به كثيرا
- لجوء الأدباء العرب لتقنية الميتاقص نزوعا إلى التجريب وطموحا في القضاء على أزمة الكتابة التي صاحبت الرواية العربية على غرار الرواية الجزائرية.
- تمثلت هزيمة حزيران السبب في اندفاع الروائي العربي إلى تبني تقنية الميتاقص.
- رغم إشكالية ترجمة المصلح عند الغرب، وأيضا عند العرب نجد: ميتالغة، ميتاخطاب، ميتا تخييل، ميتاواقع، ميتارواية، ميتاحكي، ميتامسرح... التي تعود للنقاد والأدباء الذين تبنى كل على شاكلته ترجمة معينة. فمثلا نجد: سعيد يقطين يطلق عليها تسمية الميتارواية، فحين جابر عصفور اللغة الشارحة؛ إلا أنّها تحمل في طياتها مفهوم واحد لا غير.
- ولقد كشفت تقنية الميتاقص عن كيفية بناء الخطاب الروائي، حيث عمدت إلى كسر القيم التقليدية وتجاوزها وبناء نص جديد مضمن بتقنية ما وراء القص. وتتمثل كيفية بناء الخطاب الروائي في تصريح مؤلف الرواية عن السبب الذي دفعه في كتابتها.

ومنهجيته وابتداعه لها والصعوبات التي شكلت عائق بالنسبة له، إضافة إلى التعليقات والشروحات التي يضمنها الروائي في نصه.

- ولما كانت تقنية ما وراء القص "قد ظهرت جليا في رواية ما بعد الحداثة، فأن هذه الأخيرة قد أخلت بالموازين من ذلك كسر القيم التقليدية التي أنبت عليها الرواية التقليدية إضافة إلى تشظي السرد والاخلال بالزمن وعدم احترامه.
- إضافة إلى تبني الروائي دور الناقد في روايته والمتحكم في شخصياتها فيعلق تارة، ويشرح تارة أخرى، ويتدخل في الأحداث إلى درجة التماهي مع البطل.
- تفضي تقنية الميتاقص على أهمية بالغة بالمتلقي أو القارئ، حيث يسعى المؤلف في روايته إلى شد انتباهه وجذبه لقراءة الرواية ولا يكتفي بهذا وحسب، بل يسعى إلى إدراجه وإشراكه في متنه الروائي، سعيًا منه في إنشاء علاقة تربطه مع المتلقي القارئ النموذجي الذي يسعى إلى ملء الفراغات وكشف الأسرار والخبايا التي تحملها الرواية في طياتها.
- الإحالة إلى أبرز النماذج الروائية العربية التي وظفت تقنية الميتاقص كيوسف القعيد، سميحة خريس، صنع الله إبراهيم، سعيد البستاني، الرشيد بوشعير....
- إضافة إلى أبرز كتاب الرواية المغربية حيث نجد: أحمد المديني، محمد برادة، الميلودي شغموم....
- ولم تكن الرواية الجزائرية بمنأى عن هذا التحول، رغم قلة النقاد الذين حملوا لواء التجريب، إضافة إلى مكابدة ومواجهة كابوس أزمة الكتابة خاصة في فترة التسعينيات.
- ومن الكتاب الجزائريين المتميزين بتقنية الميتاقص في مسروداتهم نجد أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، الطاهر وطار، سمير قسيمي

- يسعى "سمير قسيمي" من خلال روايته "تصريح بضياع"، التي مثلت رواية ما بعد الحداثة التي خالفت نهج سابقاتها، إلى الكشف عن تجليات الميتاقص وتوظيفه في رواياته، والتي منها: التداخل السردي، ميتاسرد الشخصيات، ميتاقص القراءة والتلقي حيث حاولت في الجانب التطبيقي استخراجها مرفوقة باستشهاد من الرواية.
- وقد مثلت رواية "تصريح بضياع" اللمسة الفارقة والمميزة في كتابات "سمير قسيمي"
- لا يمكنني القول سوى، محاولتي في الإلمام بالموضوع على قدر المستطاع.

ورغم أن هذه المصطلح لم يتداول كثيرا عند النقاد الجزائريين إلا القلة التي أسلفت ذكرها فلم تتضح عوالمه بعد، إضافة الدراسات المتمحورة حوله، فأرجوا أن تكون هذه الدراسة قد أزاحت الغبار ولو قليلا ووصلت للمبتغى المطلوب وهو أقصى ما أتمناه.

الملحق

السيرة الذاتية لـ: سمير قسيمي

روائي جزائري و ولد في الجزائر العاصمة عام 1974 ، حصل على شهادة بكالوريوس في الحقوق وعمل محاميا ، و محررا يقول عن بداياته مع الكتابة: " بدأت الشعر في سن مبكرة ، كنت أحمل تصويراً رومانسيا عن الوسط الثقافي ، لكن مع احتكاكي به اكتشفت أنه على النقيض هو و المصالح الذي نفرني منه

ومن هنا اتجهت إلى أعمال حرة عمل كبناء ثم كتاجر ، و كاتب في المصالح الحكومية لأولئك الذين لا يحسنون الكتابة ، وأخيراً عملت كمصحح لغوي في الصحافة ، و هذا الأمر الذي أتاح لي الأحتكاك مجدداً بالوسط الثقافي و صرت أكتب رواية مجانية ، للنقد الأنطباعي ، ووفر لي فرصة القراءة بغزارة ، ومن هذا دخلت مجددا عالم الكتابة ، لكن من باب الرواية ، خاصة بعدما انبهرت برواية (الإحتقار) ، للإيطالي (ألبرتو مورافيا) ثم كتبت روايتي الأولى ، التي كتبت بالصدفة ، و من دون خبرة ، لكن بالتشاور مع الكاتب و المترجم (محمد عطافي) ، الذي تابع رواية " تصريح بضياع "فزت بجائزة "هاشمي سعيداني " للرواية عن أفضل رواية جزائرية عن روايتي " تصريح بضياع " [1]

ومن مؤلفاته :

- تصريح بضياع
- يوم رائع للموت
- حب في خريف نائم
- الحالم
- هلابيل

[1] http://www.univ-bejaia.dz

ملخص الرواية

تمثل رواية تصريح بضياع الإصدار الأول للروائي الشاب "سمير قسيمي" حيث مكّنته من الولوج إلى عالم الإبداع الروائي من أوسع أبوابه.

وقد تناول في روايته الموسومة بـ "تصريح بضياع" موضوع السجن وصراع نزلائه، حيث نجد الروائي قد تبنى بشكل مباشر وصريح أدب السجون، ذلك أن قرئ رواية "تصريح بضياع" يجد كمًّا هائلًا من الوصف الدقيق والاستطراد الممل للسجن ونزلائه، ونكاد نجزم قطعا أن هذه الرواية تنتمي لأدب السجون بسبب اشتغال راويها على السجن من بداية الرواية إلى نهايتها.

وقد توسل سمير قسيمي راويا مجهولا ذو شخصية مبهمة ليوصل على لسانه متنه الروائي أو بمعنى أدق الرسالة التي يريد تمريرها لجمهور القرّاء: حيث يلج خطابه الروائي بطابع انهزامي يتمثل في عبارة «إلى غاية السنة لم يحدث في حياتي شيء، عدا تلك الخيالات التي كثيرا ما تفترسني...».

ويعمد سمير قسيمي في روايته التي تقع في 173 صفحة إلى تقسيمها لقسمين:

أما الأول فقد عنونه بـ "سحابة زرقاء في سماء أكتوبر" حيث يلج في هذا القسم بما يلي: إلى غاية هذه السنة، لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا ربما تلك التخيلات التي كثيرا ما تفترسين كلما حملني التعرب إلى الفراش فالملاحظ من خلال ما بدأ به الروائي سيجد طابع الحزن واليأس والانهزامية والقلق لسبب فشله في تحقيق ما يصبوا إليه طيلة ثلاثين سنة كنت أستسلم لحمي أن أنام باكرا، ولكنّني وككل ليلة أجدني محاصرا بكل ما لم أحققه طيلة هذه المدة الطويلة من وجودي في هذه الحياة.

حيث يبقى في حالة البؤس والضياع والعبثية إلى حين إيمانه بنبوءة المرأة العجوز التي دقت باب بيت البطل حين من فرط ما رددتها والدته على مسامعه ثلاثين سنة آمن بها، حيث زفت العجوز لوالده البطل بنبوءة فحواها أنها سترزق بتسعة أطفال أربعة منهم رجال وحدد مصيرهم قائلة: "واحد ظالم، الآخر عالم، واحد أعمى ، الآخر يرفدو الما". ومن خلال هذه

النبوءة التي مثّلت مأساة بالنسبة للعائلة جعلتهم يعيشون حالة قلق دائم، ليصف لنا ضياع بطاقته المكتبية وإدانته بتهمة غير مصرح بحيثياتها في الرواية، ليسترسل حينا آخر إلى الشخصيات الروائية المختلفة التي تتوالى تناوباً في متنه.

أما القسم الثاني: وعنوانه "الغريب يقطف تفاحة من جديد" ليسرد لنا تجربته في السجن من الداخل وذلك بتطرقه إلى الاسهاب في الوصف عن السجن من خلال مداخله ومخارجة، كراسه... والحالة المتعفنة داخل الزنزانة، وما يدعو للحيرة في ترك إدارة السجن الحرية للمجرمين القدامي في تسير السجن على طريقتهم الخاصة من خلال التّعدي على حرمات وأجساد وأرواح السجناء والتحرش بهم، ووصفه لنا كيفية تحطم أحلامه، حيث أصبح الكرسي وعليه السجائر من أكبر أمانيه وطموحاته، إضافة إلى تذكرة للحظات ارتباطه مع زوجته "آمال" وكشفه لحقيقته وهم وفاة أبيه الذي لازال على قيد الحياة محجوز بتهمة قتل ابنته ذات الستة أشهر.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

1- المصادر:

- سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع ، ط 3 ، 2003.

2- المراجع:

أ- باللغة العربية:

- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر ، 2006..
- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع 98 مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998.
- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- حسن يوسفي، المسرح والمرايا، شعرية الميتا مسرح وانشغالها في النّص المسرحي العربي والغربي، اتحاد كتاب المغرب، ص22 www.unecma.net
- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، آب، 1991.
- الرشيد بوشعير، منهج الميتاسرد في الرواية الخليجية، دار الصفصافة للنشر، ط1، 2017.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن _السّرد_التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 3 ،1997.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأصلي، الرباط، ط1، سنة 2012.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
- سهام السمرّائي، العتبات النصية في "رواية الأجيال" العربية، كلية التربية، جامعة سامراء، العراق، ط1.

- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978.
- جميل حمداوي، أنماط التخييل السردي في روايات يحي بزغود، المغرب، ط1، 2016.
- صلاح فضل، الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي
- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2015.
- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- عبد المالك مرتاض، نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه ،الجزائر،2002 .
- محسن بن ضياف، دراسة يوسف ادريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، 1985، ط1.
- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وأدابها، ط1، 2011.
- محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي، دار الآداب بيروت، ط1، 1979.
- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1986.
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 2010.
- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2008.

ب- المترجمة:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة لجزء من المجلد figIII، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1899.
- جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة، ط1، 2003 .
- والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة: حياة جاسم محمد ،المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 . .

3- المعاجم والقواميس:

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار العلم للملايين، دار الآداب، بيروت، ط7، 1983.
- محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، ط1، 2010.

4- الرسائل والأطروحات الجامعية:

- أحمد حسن يوسف خريس، عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 2000.
- اشراق كامل، الأشتغال ما بعد الحداثي في عالم الروائي فاضل العزاوي، كلية العلوم السياسية، جامعة النهرين.
- جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب شبكة الألوكة.
- حذام بدر حسين، روايات تتحدث عن ذاتها، دراسة في ثلاث روايات عراقية، العلوم السياسية، جامعة النهرين.
- حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخابر تحليل الخطاب، دار الأمل، 2012.
- رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، كلية الآداب، جامعة القادسية، قسم اللغة العربية، 2014.

- ريمة برقراق، الخطاب الواصف في مشروع النقد العربي المعاصر، مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، 2016.
- زروقي عبد القادر، النقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجة، العدد6 المجلد 10، ابريل 2015.
- سفيان نغيش، الخطاب الواصف في أدب معمر حجيج رواية مهاجر ينتظر الأنصار، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، أدب معاصر، تبسة، 2017.
- سمية القاضي،الخطاب الواصف في تجريب النقد الروائي الجزائري – قراءة في نماذج تحليلية ، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها، تخصص مناهج نقد معاصر، جامعة الجيلالي خلاص بونعامة،خميس مليانة ، 2016. .
- نهى بنت محمد جميل، تقنيات حدثية في الرواية الأردنية (1990–2005)، رسالة مستكملة لمتطلبات درج الماجستير، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، 2008.

5- المجلات والمقالات

- توفيق الخشاب، الميتاسرد في قصة لعنة الحكواتي للروائي حسين رحيم ، 2014 .
- حبيب روهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، ع 24، كلية الأداب، جامعة قطر، مارس 2016.
- سمية الشوابكة، الميتاقص تجريبًا روائيًا قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد، "الحرب في بر مصر" ويحث في مصر الآن وثلاثية شكاوي الفصيح، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلة 27 (3)، 2013،.
- سهيرة شبشوب، السخرية في الخطاب الواصف رواية العجب والعجاب لأحمد المديني أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ع9، ماي 2016، تامنغست، الجزائر.
- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة ، السنة1 ،العدد2 ،شتاء2013.
- محمد حمد، الهوية ومرايا السرد النرجسي" في قصص محمد علي طه، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، جامعة فيلا دلفيا، الأردن.

المواقع الالكترونية:

- http://www.univ-bejaia.dz

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان الصفحة

- مقدمة.....أ-د

الفصل الأول الميتاقص في ظل المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة

- مفهوم الميتاقص.....1-2
- أنواع الميتاقص.....3-4
- وظائف الميتاقص.....5-6
- تجليات الميتاقص.....6-8
- إشكالية ترجمة المصطلح
- عند الغرب 9-11
- الميتاقص في الأدب الغربي.....12-17
- إشكالية ترجمة المصطلح
- عند العرب 18-21
- الميتاقص في الرواية العربية 22-35
- الميتاقص في الرواية الجزائرية 36-40

الفصل الثاني تجليات الميتاقص في رواية تصريح بضياع

- تمهيد.....42
- تجليات الميتاقص في رواية تصريح بضياع.....43-45
- التداخل السردي 45-49
- التنظير الميتاسردي.....49-58
- النقد الميتاسردي 58-59
- ميتاسرد الشخصيات 59-64
- ميتا سرد القراءة والتلقي 64-70
- العتبات الميتاسردية.....71-73
- التناص الميتاسردي.....74-75

فهرس الموضوعات

- التضمين الميتاسردي 75-77
- تكسير الإيهام الواقعي.....78
- الاستطراد الميتاسردي 79-84
- ميتاسرد الكتابة.....85
- ميتاسرد الرواة والسراد..... 85-86
- الخاتمة.....88-90
الملحق.....92-94
قائمة المصادر المراجع 96-100

الملخص:
أثبتت الرواية الجديدة كيانها و انبعاثها من جديد بفضل تبنيها لتقنيات حداثية أثمرها النزوع للتجريب طموحا و رفعا لقيمة النص النقدي إلى عمل إبداعي ولا يتأتى هذا الابداع إلا من خلال توظيف تقنية الميتاقص او الخطاب الواصف هذا الاخير يمثل خطاب فوق خطاب أي اللغة التي تعود على ذاتها والتي استثمرها الروائي الجزائري "سمير قسيمي" في روايته الموسومة "تصريح بضياع" والذي يمثل عنوان المذكرة الميتاقص في الرواية العربية و الجزائرية سمير قسيمي تصريح بضياع أنموذجا" رغبة في في التحرر من أزمة الكتابة ،ويمثل الميتاقص مصطلح غربي ثم انتقل إلى الدراسات العربية مثيرا لفوضى مصطلحية و هو ماسعت هذه المذكرة في إزالة اللثام عنه من خلال احالة الترجمات المختلفة لما وراء القص الالمام بالمصطلح و تعريفاته ذكر أبرز النماذج الروائية التي وظفت هذه التقنية غربيا و عربيا إضافة في الأدب الجزائري
الكلمات المفتاحية : التجريب، الميتاقص ، الخطاب الواصف

Résume :

Prouvées le nouveau roman existence et la renaissance à nouveau grâce à l'adoption de techniques de propension moderniste Otmrha pour l'expérimentation ambitieuse et levée de la valeur du texte critique au travail créatif, non seulement pour cette créativité que par l'emploi du discours Almitaqs ou technique Prescripteur celui-ci représente un discours sur le discours d'une rencontre linguistique à la même qui il a investi le romancier algérien, « Samir méristique » dans son roman tagged « perte de déclaration » qui représente le titre de la note Almitaqs dans le roman arabe et algérien Samir modèle de perte de déclaration méristique « désir d'être libre d'écrire une crise, et représente Almitaqs ouest du terme, puis aller les études arabes rouleau passionnant Ody et est Masat terminological pour enlever cette note révélée par l'attribution de différentes traductions au-delà de la connaissance de cisaillement du terme et définitions mentionnées les modèles de caractéristique la plus importante qui ont utilisé cette technique comme occidentale et monde arabe et dans la littérature algérienne
Mots-clés: expérimentation, soustraction, discours descriptive

Abstrac:

The new novel has proved its entity and its resurgence thanks to its adoption of modernist techniques, which have been motivated by ambitious experimentation and increased the value of the critical text to creative work. This creativity can not be achieved except through the use of the technique of speech or speech. The Algerian novelist Samir Qusaimi invested in his novel entitled "Declaration of Loss", which is the title of the memo in the Arabic and Algerian novel Samir Qusaimi, a statement about the loss of the model "desire to be free from the writing crisis. In this case, the memo has been used to remove it by referring the different translations behind the story. The most prominent feature models that employed this technique were Western and Arabic, in addition to Algerian literature
Keywords: experimentation, subtraction, descriptive discourse