انفتاح الكتابة السردية في السرد ما بعد الحداثي: ما وراء القص في روايات أحمد سعداوي

The Openness of Narrative Writing in Postmodern Narration: Metafiction in the Novels of Ahmed Saadawi

صالح ابراهيم حسين
مدرس مساعد
جامعة راپەرين- كلية التربية الأساس
د. هيرش محمد أمين
استاذ
جامعة السليمانية- كلية اللغات

Salih Ibrahim Hussein
Assistant lectures
Raparin University-College of Basic Education
Professor
Dr. Hersh Mohammed Ameen
University of Sulaymaniyah/ College of Languages

Salih.ibrahim@uor.edu.krd
hersh.amin@univsul.edu.iq

تاريخ الاستلام	تاريخ القبول
٢٠٢٣/١١/٢٦	٢٠٢٣/١٢/١٢

الكلمات المفتاحية: السرد، ما بعد الحداثة، ما وراء القص

Keywords: narrative, postmodern, metafiction

الملخص

شهدت الرواية العربية تحولات كبيرة بعد الستينات القرن الماضي، واستفادت كثيراً من الأنماط الكتابية للسردية ما بعد الحداثية؛ وذلك بتحطيم القواعد الفنية المألوفة متجاوزة التنميط والنمذجة في أشكالها، واستندت إلى استخدام تقنيات السرد ما بعد الحداثي من هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتشتيت، فضلاً عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر وانتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم وبالعكس، ونفي الإيهام بواقعية العالم السردي، وانفتاح النص على الأشكال الأدبية الأخرى والتاريخ، والعودة إلى الماضي واستزاره من جديد، وذلك عن طريق استخدام مجموعة من التقنيات السردية من أهمها تقنية ما وراء القص التي تتسم بالانعكاسية الذاتية أو الوعي الذاتي والتي عن طريقها يشتغل السرد على ذاته بذاته، وذلك بتراجعه عن تمثيل العالم الخارجي لحساب تشكيل، ومساءلة عالمه الداخلي.

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة؛ يعالج التمهيد نزوح السرد ما بعد الحداثي نحو الانفتاح في الكتابة وكذلك تمّ التعرف على مفهوم (ما وراء القص)، ويأتي المبحث الأول بعنوان: ما وراء القص والتنظير النقدي واشتمل الحديث على اشتغال السرد على ذاته بالتعليق والتنظير النقدي، ويأتي المبحث الثاني بعنوان: ما وراء القص والاشتغال على إنجاز عمل كتابي (المخطوط)، إذ يقوم الروائي بإنجاز عمل كتابي له أو للآخرين وما يسمى بالمخطوط وإعادة توظيفه في روايته، أمّا المبحث الثالث فيأتي بعنوان: ما

وراء القص وانتهاك مستويات السرد، واشتمل على الانتهاكات السردية من قبل الروائي أو السارد بتطفله على عالمه السردي وتدخله في محاورة الشخصيات الروائية أو القارئ مباشرة، وتحتوي الخاتمة أهم ما توصل إليها البحث من النتائج. وثبتنا في قائمة المصادر والمراجع المصادر التي استخدمناها في كتابة هذا البحث.

Abstract

The Arabic novel have witnessed major transformations after the sixties of the last century, and benefited greatly from the postmodern narrative writing styles, by breaking the familiar technical rules, going beyond stereotyping and modeling in its forms adopting postmodern narrative techniques of eliminating the relationships by breaking cohesion and replacing it with the logic of dismantling and dispersal, as well as about the dissolution of the boundaries separating pronouns and the narrator's transition from the third person to the first person and vice versa, and denying the illusion of the narrative world's realism, and the openness of the text to other literary forms and history, and returning to the past and exploring it over and over again, through adopting a set of narrative techniques, the most important of which is the metafiction technique which is characterized by self-reflexivity or self-awareness, through which the narrative works on itself, by retreating from representing the outside world in favor of shaping and questioning its inner world.

The nature of the research required dividing it into an introduction, three chapters and a conclusion. The introduction addresses the shift of postmodern narratives towards openness in writing, and the concept of "metafiction" was also identified. The First Chapter is titled "Metafiction and Critical Theorizing" the discussion included the narrative's preoccupation with itself through commentary and critical theorizing. The Second Chapter is titled "Metafiction and working on completing a writing work (the "Manuscript"), as the novelist completes a writing work for himself or for others which is called the "Manuscript" and reuses it in his novel. As for the Third Chapter, it is entitled "Metafiction and the breach of narrative levels, and it includes narrative breaches by the novelist or the narrator through intruding into his narrative world and interfering directly in the dialogue of the fictional characters or the reader. And finally; the Conclusion comprises the most important findings of the research. And we have included in the reference the sources that we used in preparing this research.

التمهيد

ينزع السرد ما بعد الحداثي إلى الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات الأصولية والعرفية في الكتابة الحديثة، عبر تنويعات وتمثيلات في الثقافة (ثامر، ٢٠١٣: ٧). فإذا كانت الحداثة تنادي بالعمل المنتهي المكتمل ومن ثم المعنى الراسخ في العمل أو المدلول المتعالي، فإنّ ما بعد الحداثة تأتي وتناهض الشكل المنتهي وتدعو للشكل المفتوح، واللعب والغياب، وتسعى إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحدّ والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبداً. وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٧: ٢٢٧-٢٢٨). وتتحول البنى السردية للرواية ما بعد الحداثة إلى بنى مفتوحة، ومختلطة؛ وغير قابلة للتصنيف الأجناسي السهل المؤطر الدقيق، فهي مزيجة على مستوى الواقع والخيال، والمعقول والسحري، واللغات والأصوات، والأمكنة والمواقع والمشهديات، وتعدد الرواة، والأنماط السردية، والدوائر الحكائية (سعيد، ٢٠١٤: ٢٩). ويميل السرد ما بعد الحداثي إلى التعددية في الأساليب والخليط الأسلوبي إذ أنّ هناك من الروائيين المحسوبين على ما بعد الحداثة أمثال امبرتو إيكو، والآن روب- غرييه، وجون بارث، يمارسون، كلّ على طريقته، تعددية أسلوبية تقوم على إدماجهم عناصر من الرواية البوليسية في نثر متقن ومكتوب للمثقفين حصراً، وبدا هذا النثر متنافراً للغاية بمقدار ما يتفاعل كلّ نص، على طريقته، مع الإشكالية ما بعد الحداثوية. مع ذلك فإنّ خليط الأساليب والتوجه نحو أجناس شعبية يمكن أن يكون عنصرين مشتركين؛ وهذا ما يؤدي إلى اختفاء الفن المستقل بذاته، وانمحاء الحدود بين الفن ولا- الفن، كما يشير جان بودريارد إلى هذه المسألة في ملاحظاته حول (تناقل الجمالية). وفي ظلّ هذه الوضعية؛ إذ يعدّ التنافر الأسلوبي أمراً واقعاً، يفكك التمييز ما بين الأساليب وفئات الجمهور، المقصود به أنّ الأسلوب الراقي والأسلوب الشعبي لم يعودا منفصلين في الوضعية ما بعد الحداثية كما كان موجوداً في الكتابة الحداثوية (زيما، ٢٠١٣: ٢١١).

هكذا و"يحطّم كتّاب ما بعد الحداثة الحدود بين الخطابات المختلفة، وبين القصص الخيالية وغير الخيالية، وبين التاريخ والسيرة الذاتية" (كارتر، ٢٠١٠: ١٣٢)، عبر تقنيات سردية جديدة ابتكرها كتّاب ما بعد الحداثة فـ"القصة والسرد القصصي .. هما آليتان يجب توظيفهما استراتيجياً وتكتيكياً في مسعى إنشاء أشكال أخرى من الاتساق، ولنقل مفردات التمثيل، ولإنتاج حالات تمثيلية لذات اجتماعية أخرى" (هتشيون، ٢٠٠٩: ١٤١). ولكسر الأشكال الكتابية الحداثية التي تبشّر بالتماسك والانسجام وبالتالي حضور المعنى وتكامل البناء. ولأجل ذلك لا ينبغي للكاتب أن يتعلّق بقواعد وأسس (مجربة) لسرد الحكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى، بل له أن يستخدم كلّ خياله وأصالته وروحه

الساخرة وقوّته الخلّاقة في سبيل تحقيقها، ولا يحقّ لنا أن نقتصر على أنماط أدبية بكلّ تفاصيلها أو أن نجبر الأديب على اتباع قواعد صارمة معيّنة في سرده للقصص (بريشت، ١٩٩٥: ٧٧، ٧٨).

فإذا كان همّ الرواية التقليدية اضفاء المعنى والمنطق الخارجي عن طريق حكي القصة المحكمة البناء بوصفه من الأولويات المركزية التي ينصب عليها عمل الروائي، فإنّ الروائيين في الرواية الجديدة عدلوا عن ذلك وسعوا إلى تكسير وحدة القصة وتفكيكها، وإلى تكسير لغة الحكي، وتشذير بنيات العالم الروائي، فالأساس عندهم هو ابراز لا منطق العالم ومعناه الخارجي (يقطين، ٢٠١٢: ١٢٣). ولمواجهة هذا العالم الذي يزخر بالتحولات تبقى الرواية ما بعد الحداثية في بحثها الدائم والمتواصل لكي تحقق نوعيتها كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول والتجديد عبر مجموعة من التقانات الكتابية أهمها تكسير القصة الى انتاج مزدوج يدمج فيه ابداع القصة بنقدها وما سمي بالوعي الذاتي بالكتابة السردية، و"عبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتمّ على الحكي نفسه: أي أنّ الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج (قصة محكمة البناء) ولكنّها أيضاً من خلال انتاجه اياها ينتج وعياً نقدياً يمارسه عليها وعلى الحكي بصفة عامة (يقطين، ٢٠١٢: ١٢٤). هكذا يناقض السرد ما بعد الحداثي قواعد الكتابة التي اتبعتها الرواية التقليدية بحيث يتسع أو ينفتح لعدد كبير من الأشكال الكتابية للرواية الجديدة؛ ويرجع سبب ذلك، كما يقرره روبرت شولز، إلى بلى الأسس الوضعية للواقعية التقليدية، وإلى الإمساك بالواقع، إنْ يكن ممكناً، محتاجٌ إلى مهارات قصية جديدة كليّاً (خريس، ٢٠٠١: ٤٢). فظهرت إثر ذلك ظاهرة في الكتابة ما بعد الحداثة السردية وهي ما وراء القص؛ ترجمة لمصطلح (Metafiction)، وقد تباينت الترجمات العربية لهذا المصطلح وتباين استخدامه من قبل الباحثين والنقّاد في النقد العربي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الميتاقص، ما وراء السرد، ميتارواية، رواية النص، الرواية الانعكاسية، الميتا– سرد، الميتاسرد، الخطاب الواصف، السرد المفتون بذاته..

يعدّ ما وراء القص من أهم الملامح السردية المميزة لسرد ما بعد الحداثي عن السرد الحداثي والسرد الكلاسيكي التقليدي، فهو من مظاهر التجريب والتجديد، والتمايز الفني والجمالي المغاير للنسق الواقعي الحداثي. على الرغم من أنّه يسبق ظهوره، على مستوى الظاهرة والاستخدام السردي، ظهور ما بعد الحداثة وتقاناتها السردية، كما يقول أمبرتو إيكو وهو يستخدم عبارة التسارد لهذه الظاهرة السردية "إنّ التسارد باعتباره يحيل على تأمل النص لنفسه من خلال إمكانياته الذاتية، أو إقتحام صوت المؤلف الذي يفكّر بما يرويه ويستدعي قارئاً يشاركه أفكاره، سابق في الوجود على تيار ما بعد الحداثة" (إيكو، ٢٠٠٩: ١٢٨). غير أنّه من الناحية الاصطلاحية يعدّ مصطلحاً جديداً في مجال الكتابة السردية، ظهر في فترة ما

بعد الحداثة، وأول من سك هذا المصطلح وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية الناقد والروائي الأمريكي (ويليام غاس) الذي تناوله بالبحث في مقالة بعنوان (الفلسفة وشكل القص)، نُشرت ضمن كتاب ضمّ مجموعة من المقالات بعنوان (القص وصور الحياة) وذلك في عام ١٩٧٠ (خريس، ٢٠٠١: ٣٥). وهو مصطلح منتخبٌ بين مصطلحات كثيرة مثل: الاستبطانية، الانطوائية، النرجسية، رواية الوعي الذاتي، الانعكاس الذاتي، ضد الرواية، التخريف، رواية التمثيل الذاتي، للإشارة إلى الروايات الانعكاسية المعاصرة، وقد أصبح هذا المصطلح (ما وراء القص) الاسم المتعارف عليه في الدراسات النقدية ما بعد حداثية (ساوما،٢٠١٠: ١٣). بل وهو يعادل رواية ما بعد الحداثة حسب منظور ليندا هيتشيون (هتشيون، ٢٠١٠: ٩٣). ومن حيث المبدأ يعرض ما وراء القص نفسه "بوصفه شكلاً فنياً ذاتي الوعي من خلال عرضه للاتفاقيات المقبولة بأسلوب يتحدى المفاهيم العامة عن (الحقيقة) و(الواقع). وبهذا فإنّ عناصر ما وراء القص أو الوعي الذاتي بحكم طبيعتها الخاصة جداً، تجبر المتلقي على إعادة فحص الفرضيات الأساسية التي اعتمدت أصلاً بوصفها طبيعية" (وليمز، ٢٠١٠: ١٨٠).

ولو بحثنا عن تعريف لهذا المصطلع نجد تعريفات متعددة ومتنوعة تحيط به من وجهات نظر متعددة، ولكنّها لا تعطينا تعريفاً وصفياً فاعلاً ووظيفياً شاملا، فكلّ باحث ومفكّر في هذا المجال يعرّفه حسب وجهة نظره؛ لذلك نجد تبايناً في تحديد تمظهراته في العمل السردي. لقد عرّفه ويليام غاس بقوله إنّه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع" (خريس، ٢٠٠١: ٣٥)، وعرّفه جون بارث بأنّه "قصة عن قصة: روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها" (لودج، ٢٠٠٢: ٢٣٢)، وعرّفته ليندا هتشيون بأنّه: "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمّن تعليقاً على سردها وهويتها" وعرّفته باتريشا واو "كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة"، أما ماك كافري فيقول: إنّ "ما وراء القص هو تلك الكتابات التي تخبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بوساطة الافتراضات السردية والاتفاقيات" (ساوما،٢٠١٠: ١٣- ١٤). وهو ما "يدور حول السرد، سرد واصف للسرد، إنّ سرداً يتضمّن سرداً يشكّل (جزءاً) من موضوعه (أو موضوعاته) هو ميتاسرد، ولاسيما السرد الذي يحيل إلى نفسه، وللعناصر التي يتشكّل بوساطتها وينجز تواصلاً؛ سرد يناقش نفسه، وينعكس ذاته" (برنس، ٢٠٠٣: ١٠٩). ويعرّفه قاموس أوكسفورد الانجليزي بأنّه: "الرواية التي يبرز فيها المؤلف عن وعي زيف وأدبية العمل بالتهكم أو الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد. باختصار فإنّ ما وراء القص يعلن عن نفسه بوصفه نصاً من نتاج بشري صناعي، ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية" (فيشون، ٢٠١٠: ٥٩).

نستشف من هذه التعاريف أن ما يميّز ما وراء القص من الرواية التقليدية هو الوعي الذاتي والقصد والانعكاسية الذاتية في أثناء الكتابة بحيث تجعل الروايةُ نفسَها الموضوعَ وتعلق عليه، عبر قيامه بتعرية ونقد كلّ كتابة تدّعي بأنّها تمثيلاً حقيقياً للواقع، فكلما انفصلت الكتابة عن الواقع اقتربت أكثر إلى تمثيل ذاتها؛ إذ يكون القارئ على وعي تام أنّه أمام عمل متخيّل لا أكثر، وذلك عبر خصائص فنية ما وراء قصية (النية، ٢٠٢٠: ٦٣)، فما وراء القص "في الجوهر هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية" (ثامر، ٢٠١٣: ٨). وهو "طريقة للكتابة، أو على نحو أدق، طريقة لاستخدام البنى الروائية على نحو واعٍ، طريقة لممارسة الألعاب بالرواية. إنّ الميتارواية ككتابة يمكن أنْ تُشكّل جنساً ثانوياً يكون فيه العنصر الانعكاسي هو المهيمن" (أونيجا و لاندا، ٢٠٢٠: ٥٥). فالسرد في رواية ما وراء القص، أو رواية ما بعد الحداثة لا يولي اهتماماً بالحكاية فحسب، وإنّما يولي اهتماماً بنفسه، وأحياناً يتغلّب الاهتمام بالسرد على ما سواه؛ وبذلك "يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعاً لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص على المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم لاستثار الاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم" (ابراهيم، ٢٠٠١: ٥).

يعدّ ما وراء القص في مجال الكتابة السردية والرواية ما بعد الحداثة أكثر تمثلاً لنزعة أو وظيفة الخروج على حدود السرد، والتخلّي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيّل والسرد، وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء وهم روائي، والكشف عن هذا الوهم، كونه عبارة مرنة مفتوحة على مساحات واسعة من الأعمال الروائية، عابراً للسرد إلى سرد آخر يدلّ عليه، مجتمعاً جملة من التضادات والتوترات بين الأساليب والأساليب المضادة لها (جاسم، ٢٠٠٥: ١٣). ما سماها سعيد يقطين بالبنيات النصية الطارئة، إذ يرى أنّ ما وراء القص يكمن في وجود بنيات نصية طارئة على الرواية عبر توظيف أشكال التفاعل النصي، ويعدّ ما وراء القص بنية نصية خاصة داخل النص الروائي، لها موقعها الخاص في بناء النص، ولها صوتها السردي (النقدي) المميز، ولها ملفوظها الخاص والطبيعة الخاصة، ولما وراء القص دورٌ في اعطاء النص الروائي أبعاداً جديدة، ويعطي الرواية طابعاً خاصاً لا يوجد في الرواية التقليدية (يقطين، ٢٠١٢: ١٢٦).

أمّا بخصوص خصائص ما وراء القص؛ فقد وضعت باتريشا واو لائحة شاملة بهذا الصدد وهي تتمثّل في "سارد متطفل فوق العادة ومبتكر مرئي، وتجربة متفاخرة، ومسرحة القارئ بصراحة، .. و وسائط تركيبية مرتبة على نحو اعتباطي ظاهري أو منتظمة بمبالغة، وتحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل المديد الفضائي للسرد، وانكفاء لا متناهي، وتجريد

الشخصيات من صفاتها الإنسانية، والثنائيات التهكمية الساخرة، وأسماء فضولية، وصور انعكاسية ذاتية، ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة، وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها وتوظيف الأنواع الأدبية الشعبية والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء كانت أدبية أو غير أدبية" (فيشون، ٢٠١٠: ٦١). وقد حددت فيكتوريا اورلوفسكي خصائص ما وراء القص كما يلي:"

- فحص الأنظمة الروائية.
- دمج جوانب النظرية والنقد.
- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.
- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.
- انتهاك كاتب ما وراء القص المستويات السردية عن طريق:
- التطفل بالتعليق على الكتابة.
- توريط نفسه مع الشخصية الروائية.
- مخاطبة القارئ مباشرة.
- يستجوب بصورة واضحة الفرضيات والاتفاقيات السردية وكيف أنّها تحور وتنخل الحقيقة؛ لإثبات أنّ لا وجود لحقائق أو معاني فردية استثنائية في النهاية.
- توظف في ما وراء القص تقنيات تجريبية وغير تقليدية بوساطة:
- نبذها الحبكة التقليدية.
- رفضها محاولة أن تصبح (حياة حقيقية).
- تدمير الاتفاقيات لتحويل الحقيقة إلى مفهوم مشتبه فيه بدرجة عالية.
- عرض الانعكاسية (البعد الحاضر في كلّ النصوص الأدبية ومركز التحليل الأدبي أيضاً) بوصفها الوظيفة التي تمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصاً." (اورلوفسكي، ٢٠١٠: ٥٢-٥٣).

يخوض أحمد سعداوي في رواياته تجربة جديدة ومغايرة في ميدان الكتابة السردية، وتطويرها وإثرائها، تنهض على التجريب والاستفادة من طروحات ما بعد الحداثة، وعلى وجه الخصوص تقنية ما وراء القص بوصفه شكلاً تجريبياً، يسعى به إلى اللحاق بركب الرواية العربية والعالمية في الانزياح عن الأساليب الكتابية للرواية التقليدية. وقد وظّف أحمد سعداوي هذه التقنية في رواياته على مستويات متعددة، من تدخل السارد في مجريات العملية السردية والتعليق عليها بتخيلية العالم السردي إلى الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو مذكرات ما يكشف فيها السارد أو البطل أو إحدى الشخصيات داخل الرواية عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، وكذلك استخدام ضمير المتكلّم في السرد ما يقرّب الرواية من السيرة الذاتية

(الأوتوبيوغرافيا)، كنوع من الارتداد والدعوة إلى ضروب الرواي العليم، وغالباً من يتدخل المؤلف بصورة مباشرة في سير الأحداث ويعلّق على ما يجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم، ويعدّ هذا اللون الروائي خروجاً من الأعراف والتقاليد السردية والتخييلية، وهناك من نظر إليه بوصفه رواية مضادة أو رواية مقالة أدبية واجتماعية (ثامر، ٢٠١٣: ١٤). وكذلك يوظف أحمد سعداوي ما وراء القص على مستوى التنظير النقدي للكتابة السردية عبر تعليقات السارد النظرية. فهذه المظاهر ومظاهر أخرى لتقنية ما وراء القص تأتي في روايات السعداوي بنسب.

المبحث الأول

ما وراء القص و التنظير النقدي

يتسم السرد ما بعد الحداثي بميل نصوصه السردية إلى التعليق على بنائها، وتطبيق كتابة الرواية من جوانبه النظرية، وأنّ العلاقة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين، تعد المكون الأساس لجوهر ما وراء القص، إذ تطرح رواية ما وراء القص تعليقات على بنائها الذاتي، أو عمليات الكتابة بمساعدة السارد المتطفل، إذ يشير هذا السارد إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص عن طريق عرض التعليقات والتسبب في مقاطعة خط القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخييل (ساوما، ٢٠١٠: ١٦). ففي الوقت الذي يشتغل الكاتب بإبداع عالمه المتخيّل، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل؛ وبذلك يتآزر المساران ضمن الإبداع الروائي، ويكسران التمييز القائم بين الإبداع والنقد (يقطين، ٢٠١٢: ١٢٤). وهكذا يصبح النقد عنصراً جمالياً داخل الرواية لغرض دفع القارئ نحو فهم معيّن، فالكاتب يبني السرد ويفسّره في الآن ذاته، ولكي يبتعد القارئ عن النمطية. ومن ثم تصبح الرواية بنية سجالية مفتوحة بين الأدب والنقد، لتذييب اللغة خصوصية كلا الخطابين في خطاب الرواية (النية وبن خليفة، ٢٠١٩: ٢٥). والهدف من دمج حوارات فلسفية ونظرية في ثنايا لغة أدبية منمقة، في رأي الكثير من أتباع ما بعد الحداثة، هو أنْ يصبحَ النص بهذه الطريقة مفتوحاً لشتى صور التفسيرات (باتلر، ٢٠١٦: ١٦).

يتخلل الجانب التنظيري في روايات أحمد سعداوي، سواء على مستوى الكتابة الأدبية أو طروحات فلسفية أو تعليقات على مجريات كتابة السرد، يشي ذلك بعمق الوعي الذاتي الذي تتسم به رواياته بحيث يقوم بإماطة اللثام عما تصطنع الروايات عالمها عبر إشاراتها المستمرة إلى بنيتها الروائية التي هي بنية مفتوحة على التعليقات والتنظيرات النقدية شأنها في ذلك شأن الرواية ما بعد الحداثية. ويأتي هذا التنظير النقدي إمّا على لسان السارد أو شخصية من الشخصيات الروائية. ففي رواية (البلد الجميل) نرى كيف أنّ شخصية (رسول الكاتب) يبدأ آراءه النقدية حول الكتابة الأدبية؛ الشعرية والقصصية، وكيف يجب أنْ يتعامل الكاتب مع انتاج نص أدبي "الشعر يحتاج إلى حياة بأكملها. .. قال الرجل العجوز، ثم أكمل وهو يقرقر من نرجيلته: عليك أن تنفق حياة كاملة بكلّ تفاصيلها، من أجل عشرة أبيات جيّدة في النهاية. هذه الورقة مثلاً.. رفع العجوز قصيدة حلمي بيده: .. هي مجرد تمرين لكتابة الشعر، كلّ قصائد الشاعر هي تمارين من أجل قصيدة لن يكتبها في النهاية (...) هل القصيدة سيئة؟ .. ليس الموضوع في النهاية، هل القصيدة جيدة أم سيئة، بل، هل كتبتها أنت أم كتبها الوجود من خلالك، إذا كتبتها أنت، فهذا يعني أنّك استسلمت فقط في لحظتك الحاضرة، أمّا إذا كتبها الوجود من خلالك، فهذا يعني أنّك تقتنص لحظة قادمة... واستمر رسول الكاتب يخبره بأنّ

قصائده تمارين: – هذه تمارين يا عزيزي، لم تصل إلى قصيدتك بعد! ... – أنا أعتقد أنّنا نكتب بطريقة أو أخرى سيرنا الذاتية، نكتب ما نريد أن لا يموت منا. – من أين سمعتَ هذا الكلام؟ – رسول الكاتب قال ذلك." (سعداوي، ٢٠١٥–١: ١١٩–١٢٠). ليس في هذا المقطع السردي أي حدث وفعل سردي يدفعنا إلى المتابعة والانسجام معه بوصفه حدثاً واقعياً أو عالماً تخيلياً، سوى قطع مسار السردي لكي يشارك المتلقي في عملية تنظرية لكتابة الشعر على وجه الخصوص والكتابة الأدبية بوجه عام. وقد يتجسّد هذا النمط من الكتابة استراتجية ما وراء القص بوصفه بنية نصية طارئة ودخيلة في انجاز فعل كلامي خارجي (براني) على كلام أو فعل يتصل بالحكي الداخلي على مستوى الصوت السردي غير المشارك في القصة ولا في أحداثها، وكذلك المحتوى السردي الذي لا يسهم في تطوير عالم القصة أحداثها (يقطين، ٢٠١٢: ١٢٧). وفي موقع آخر من الرواية يقوم (رسول الكاتب) بتقيم ما كتبه حلمي من القصص، ويبدي تنظيراته النقدية حول الكتابة الابداعية بصورة عامة والتمييز بين المذاهب الأدبية في الكتابة "كان حلمي يتوقع رأي رسول الكاتب بقصته، لكنه تفاجأ من نبرته الغريبة والحادة: – إنّها قصة سخيفة، خيالية جداً ورومانسية. تلفظ الرجل العجوز بهذه الكلمات، وعيناه جامدتان، ثم وكأنّه أحسّ بالصدمة التي ارتسمت على وجه حلمي أكمل مخففاً من حدّة نبرته: – بإمكانك أن تجعلها واقعية، لو غيّرت نهايتها على الأقل. وشرع يشرح له، الفرق بين الرومانسية والواقعية، ويستطرد في ذكر الأمثلة والشواهد: – أنّنا، ككاتب، لا نصوّر الألم كما هو، أنّنا نعيد تشكيله بما يتيح أفقاً لما هو أبعد منه. هذه هي الواقعية. لأنّ الواقع الذي نحمل صورة عنه، يحوي في الحقيقة هذا الأفق قد يكون أفقاً لا عقلانياً، أو خارج حدود التنبؤ، قد لا نستطيع امتلاكه في النهاية، لكنّه موجود، يستمدّ طاقته من مخيلة الإنسان. على الألم الذي يتجسّد في الكتابة أن يكون لا شخصياً. عليه أن يكون ممزوجاً بالمخيلة، كما هو في الواقع." (سعداوي، ٢٠١٥–١: ١٢٧). فهذه الجمل السردية تقوم بوظيفة مزدوجة في الآن نفسه، فهي تعليق السرد على ذاته عن طريق إحدى الشخصيات الروائية؛ لأنّ ما كتبه حلمي هو جزء من الرواية بدليل أنّه يحمل عنواناً هو عنوان فرعي داخل الرواية نفسها؛ الجزء الأول من الرواية (ملاك وحيد)، من جهة، ومن جهة أخرى تجعل القارئ مدركاً للفراغات التي يحتويها النص. فهل ما جاء في الرواية ينتمي إلى الرومانسية أو الواقعية، وإذا ينتمي إلى الواقعية، فهل الكاتب ينقل الواقع كما هو ما يسمى بالتمثيل، أم يقوم بإعادة صياغة الواقع في شكل جديد؟

وفي سياق متصل بالتنظير النقدي نجد في رواية (مذكرات دي) في حوار بين بطلة الرواية وإحدى شخصياتها (يوسف) يظهر هذا المظهر من ما وراء القص لبيان طبيعة وآلية الكتابة الابداعية "– إنهّا قصةٌ يا يوسف ها أنت تصدّق بأنّها شيء حقيقي. – لا.. كلّ من

يكتب يسرّب تحت اختلاقات الخيال شيئاً من الحقيقة." (سعداوي، ٢٠٢٠: ٢٨٧). يثير هذا الحوار السردي قضية أدبية ونقدية متعلقة بالكتابة الابداعية، فهل كلّ ما يكتبه الكاتب يندرج ضمن جمالية خيالية لا يمت بصلة بحقيقة واقعية، أم هناك تسربات لما يخفيها الكاتب من الأسرار والحقائق؟ ما يجرّ القارئ إلى التأمل والتوقف ومتابعة الآراء النقدية بهذا الخصوص. إذ إنّ النص وإن كان لا يقول كلّ شيء بل يسكت عنه ويخفيه، ويغيب أكثر مما يحضر، إلّا أنّ هناك إشارات أو العلامات تشير إليها وتبديها مهما حاول الكاتب اخفاءها أو طمسها. "فالعمل الأدبي ليس جامداً بل يمرّ عبر سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. وتمكّن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتمّ تصوّرها في العمل، التي لا يمكن أن يكون قد تصوّرها المؤلف أو الجمهور المعاصر. ليس ثمّة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو كما هو تماماً، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضاًعلى فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوّره" (كارتر، ٢٠١٠: ٨٩). فالمتلقي هو الذي يخرج النص من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل وذلك عبر قراءات متعددة وتأويلات ما جاء من بين السطور، واضفاء المعنى به، أو كشف ما سكت عنه النص.

كان لظهور التيارات النقدية في أواخر القرن العشرين أثر بالغ على الروائيين، وانعكس هذا التأثير في ممارسة الروائي ما بعد الحداثي من خلال تقنية ما وراء القص دور الناقد جنباً إلى جنب مع اهتمامه الابداعي، فمال الروائيون إلى أن يكونوا أوعى بالقضايا النظرية المتعلقة بتشييد القص، ونتيجة لذلك مالت رواياتهم إلى تجسيد أبعاد الانعكاسية الذاتية (خريس، ٢٠٠١: ٤٩-٥٠). وفي سياق مرتبط بالوعي النقدي نجد في رواية (إنّه يحلم، أو يلعب، أو يموت) تجسيداً لتقنية ما وراء القص حيث يصرّح السارد بأنّه يلعب دور الراوي، وليس له كيان واقعي، بمعنى أنّه كائن ورقي، على حدّ قول رولان بارت (بارت، ١٩٩٣: ٦٤)، وليس شخصاً حقيقياً كما يتبيّن لنا في هذا المقطع السردي "لا أريد أن اربككم. ولكنّني مجرد طيف يرافق حميد في حِلّه وترحاله. وقد مُنِحتُ داخل الرواية سلطة أنْ أروي قصّته بدلاً منه، لأنّني ربما الشخص الأكثر حُرية. فالحكاية جيّدة تحتاج راوياً حُرّاً، لا يخشى من شيء أو أحد.. أليس كذلك؟!.. الأمر معكم سيغدو مثل كابوس صغير، ولكنّي لا أشعر به، لأنّي لا أخشى على شيء. لا أملك أيّ شيء أصلاً. أنا لا شيء تقريباً، لولا هذه المنحة الإلهية التي تدفعني للتحدث الآن. أنا الصوت الذي كان في رأس حميد، وتجسّد أمامه الآن بشراً سوياً" (سعداوي، ٢٠١٥-٢: ١٠٩) فهذه التأكيدات التي يركز عليها السارد بكونه راوياً للقصة وليس له وجود أو كيان واقعي، هي بالذات تجسيد لتقنية الراوي أو السارد الذي ظهرت في السرديات الحديثة بعد اعلان موت المؤلف، الذي يضطلع بإدارة عالمه السردي بدلاً من

المؤلف الحقيقي، وهو عنصر قصصي متخيّل، شأنّه في ذلك شأن سائر العناصر المكوّنة للأثر القصصي، إلّا أنّ دوره أهم من أدوار العناصر الأخرى؛ لأنّه صانعها الوهمي وعلة وجودها، وهو الصوت السردي الذي يعهد إليه المؤلف بسرد الحكاية أساساً، ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال: من يتكلّم؟. ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي، ودرجة علمه بها، وتشكيله الخاص للغة، وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات (القاضي والآخرون، ٢٠١٠: ١٩٥). وهذا الصوت السردي المتجسد في السارد أو الراوي يبعد المسؤولية على عاتق المؤلف الحقيقي من الأقوال والرؤى التي تأتي من سياق السرد.

ارتباطاً بالتعليقات النقدية والتنظيرية حول العمل الإبداعي نقرأ في رواية (مُذكرات دي) مقتطفات حول الرسم على وفق المنهج الانطباعي وما قبل الانطباعي ورواد هذا المنهج "كانت تريها على الآيباد في يدها رسومات ذلك الرسام ما قبل الانطباعية يوجين بودان الذي كان يسمى ملك السماوات؛ لإجادة رسم السماء والغيوم./ – ما السماء سوى صفحة زرقاء بلا تفاصيل إن رسمناها. أثاث السماء هي الغيوم./ تقول سلوى وهي تعلّق على صور للوحات أخرى لرسامين انكليز كما هو جون كونستابل وتيرنير. ثم تعبر إلى الرسوم الميتافيزيقية لوليم بليك وخلفيات السماء وقطع الغيوم المتفرّقة في رسوم غويا مثلاً./ كانت ديالى تهتم برسم الغيوم لأنّها لا تمتلك هوية محدّدة. يمكنها أن ترسم الغيمة بأي شكل تريده من دون أن تكون قد زيّفت وحرّفت صورة الغيمة الأصلية./ – ما هو مهم ليس الغيمة في ذاتها. وإنّما ما نشعر به حين ننظر إليها. إننا نرسم انطباعنا عنها وليس الغيمة بذاتها.. هذا ربّما جوهر الحركة الانطباعية في الرسم" (سعداوي، ٢٠٢٠: ٢٦٦-٢٦٧). فهذه التعليقات التنظيرية حول العمل الفني أدرجها السارد لكي يشارك القارئ في عملية خلق المعنى و تورطه في العالم السردي ما سعى إليه كتاب رواية ما وراء القص.

وكان هذا التأثير لا ينحصر فقط في التنظير النقدي حول مواضعات الكتابة الأدبية أو السردية وإنّما تجاوز إلى النقد الاجتماعي أو السياسي أو النفسي، فقد يوسم كتاب الرواية ما وراء القصية بأنّهم نقاد اجتماعيون أو سياسيون أو نفسيون (خريس، ٢٠٠١: ٥٠). وفي هذا السياق نقرأ في رواية (مُذكرات دي) كيف يوضح السارد بين نوعين من الوثنية؛ الوثنية المادية وهي عبادة صنم أو تمثال مصنوع من شيء مادي، ووثنية فكرية وهي التحجر على فكرة أو معتقد أو آيديولوجية معيّنة وصنع صنم ومن ثم عبادة هذه الفكرة "– لو كان هذا التمثال وثناً لدين ما لكان مسكيناً، فهو يؤدي وظيفة ظاهرة للعيان، ويمكن تحديد العلاقة معه بوضوح. فنحن بمغادرة مكان الوثن سننفصل عنه، ولكن ماذا عن أوثان الأفكار والتصوّرات؟! هناك أناس يقتلون أنفسهم تعبُّداً لفكرة مسيطرة على رؤوسهم، كما هم داعش اليوم مثلاً. .. إنّنا

نسجن أنفسنا غالباً في معبد افتراضي فيه بضعة أوثان تمثّل أفكارنا عن أنفسنا، وهي أفكار غير مختبرة علمياً، وإنّما تتقوى بالافتراضات والمشاعر ونوع التجارب التي نمرّ بها" (سعداوي، ٢٠٢٠: ٢٢٢). يمكن عدّ هذا المقطع السردي بنية نصية طارئة على عملية السرد، خالية من الأحداث والوقائع والأفعال السردية، فقد دمجها السارد في السياق السردي كتنظير فكري؛ لكي يخلق تواصلاً فكرياً مع المتلقي ويوضح له بعض الأمور الفكرية.

حاول أحمد سعداوي، إلى جانب خلق عالم روائي بتقنيات سردية جديدة، أن يقدّم كثيراً من القضايا الفكرية والفلسفية والدينية موضع الطرح والتساؤل والنقاش، وذلك عن طريق قطع سيرورة السرد ودمج طروحات فكرية وفلسفية في ثنايا العملية السردية كأسلوب جديد من الكتابة السردية المتأثرة بطروحات ما بعد الحداثة بهذا الخصوص. وقد نجد في كثير من رواياته هذه الوقفات السردية ليطرح التنظيرات الفكرية. ففي رواية (فرانكشتاين في بغداد) نقرأ حول الشرّ تنظيراً فلسفياً "وقال لها بهذا الصدد كلاماً فيه مسحة نبوئية فلسفية كما هي عادته. قال إنّ فكرة الفلم وقصّته ستكون حول الشر الذي نشترك جميعاً في امتلاكه في الوقت الذي ندعي أنّنا نحاربه، وكيف أنّه قائم هنا بين جوانحنا ونحن نريد الاجهاز عليه في الشارع، وأنّنا جميعاً مجرمون بنسبة أو أخرى وأنّ الظلام الداخلي هوالأكثر عتمة بين كلّ أنواع الظلام المعروفة. إنّنا نكوّن جميعاً هذا الكائن الشرير الذي يجهز على حياتنا الآن." (سعداوي، ٢٠١٣: ٢٧١-٢٧٢). هذه الفكرة قريبة من فلسفة توماس هوبز، الفيلسوف المادي الإنكليزي، الذي يرى أنّ الشرّ كامن في طبيعة الإنسان، ويذهب إلى" أنّ حالة الإنسان الطبيعية كان قوامها النفور والعداء بين الأفراد وأنّهم، إنّما تعاقدوا ليأمن الإنسان شر الإنسان" (الخطيب، ٢٠٠٢: ٣٧) وينسب إليه القول المشهور بأنّ الإنسان ذئب لأخيه الإنسان، وفي ذلك يقول الشاعر المهجري واللبناني (جبران خليل جبران) في مطلع قصيدته (مواكب): الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا (جبران، ؟ : ٢٠٣). إذاً الشر بنية راسخة في الطبيعة البشرية في رأي كثير من الفلاسفة والمفكرين، وهذا ما أراده السارد إيصاله.

وفي رواية (البلد الجميل) نقرأ في مقطع سردي قريبة من مقالة اجتماعية ونفسية لكيفية تسمية الأبناء عند العرب والهنود الحمر: "كانت العرب تسمى عبيدها بأسماء مملوحة، وأبناءها بأسماء مستقبحة، معللة ذلك بأنّ عبيدهم لهم وأبناءهم لأعدائهم، لكن ذلك لا يفسر كلّ الأسماء الغريبة التي يحملها الكثير من الرجال في مدينتنا شبه الريفية. يقال أنّ الهنود الحمر حين يولد لهم مولود ينظرون حولهم، ويستلمون أية إشارة طبيعية أو حادثة مصاحبة، ليشتقوا منها اسم المولود الجديد. وهم بذلك ينافسون مع نظرتهم للحياة، ومعنى الوجود وطبيعة ارتباطهم في ثقافات مختلفة، وليست التسمية سوى أثر من آثارها. أنّ المجاعات والأمراض

المجهولة، والخوف من الحسد والعين وفقدان الأبناء سند المستقبل، يدفع العائلة التي تهبط عليها النعمة الإلهية بمولود ذكراً أن تتلفت حولها وتلتقط أي تسمية لتسمى به ابنها. إنّها آلية نفسها كما لدى الهنود الحمر أو أقوام عريقة أخرى، ولكن الهدف يختلف. (چليب.. جريدي.. زبالة.. جحش). أمّا إذا زاد الأمر وكان المولود جميلاً يشبه فلقة القمر، فأنّها الطامة الكبرى. يغطي الرضيع ولا يعرض على أية عين قريبة أو بعيدة، وتجيب أمه أو جدته أو خالته حين تسأل النساء عن جنس المولود (إنّه أنثى) اتقاءً لشر الأخبار الأول عنه، فالشر مرافق دائماً للسؤال الأول. وبعد حين يطلق الأب عليه اسماً منفراً، وهذا ما حصل لـ(كشاش) جد حلمي... أنّ ما يجمع بعد كنس الغرف وباحات البيت من تراب وفضلات وقشور ثم يرمى، يسمى في لهجة الجنوبيين (كشاش) (سعداوي، ٢٠١٥-١: ٤٢-٤٣). لو جردنا هذا المقطع من سياقه السردي ليقع كلّ من يقرأه في الالتباس هل أنّه يقرأ مقالة انثروبولوجية أو اجتماعية مكتوبة من قبل باحث انثربولوجي أو من يشتغل في مجال علم الاجتماع النفسي، أو قطعة أدبية وجزءً من رواية، لأنّه مكتوب بلغة لا تندرج ضمن لغة أدبية بل هي لغة شارحة؛ تشرح وتفسر حالة ثقافية للمجتمعات البدائية. فإنّ العبارة السردية الأخيرة في النص المقتبس تندرج، بصورة واضحة، ضمن سياق العلامة الميتالسانية (الميتالغوية)، إذ هي عنصر تعليقي يفسر شفرة لغوية، معنى كلمة (كشاش) في العرف اللغوي.

المبحث الثاني

ما وراء القص والاشتغال على إنجاز عمل كتابي (المخطوط)

يتسم السرد ما بعد الحداثي عن طريق انتهاج تقنية ما وراء القص بالارتداد والانثناء على ذاته؛ فبدل أن يشتغل بتقديم العالم الخارجي أو الواقع، يهتم بتسريد عالمه الخاص، فيكون موضوع السرد هو السرد ذاته؛ ويتجلى ذلك في مظاهر متعددة ومنها: اشتغال السرد على إنجاز العمل الكتابي أو ما يسمى بالمخطوط داخل الرواية، وذلك إمّا بالتكملة والاضافة، أو بتغير مجرى الكتابة ونهايتها أو تعديل بعض جوانبها بوساطة السارد أو شخصية روائية. ويعدّ هذا المظهر من ما وراء القص من أهم التقنيات الحديثة في البناء السردي، إذ يدعي كثير من الكتّاب أنّهم يكتبون عن المخطوط أخذوه من أحد أصدقائهم أو عثروا عليه مصادفة، يتبرأ الكاتب عن طريقه نفسه من عملية الكتابة وينسبها للغير والآخرين، فاتحاً لهم مساحات من التخييل والبحث والتنفيس والمحاكاة الساخرة (نواف، ٢٠١٩: ٥٣). ويأتي هذا المخطوط على أشكال متنوعة: الرسائل، والمذكرات، واليوميات، القصص غير مكتملة، أو الاقتباسات من الأعمال السابقة للمؤلف بقصد استمراريتها.

وقد أفاد عدد غير قليل من الروائيين العرب من هذه التقانة السردية لسرد ما بعد الحداثة (أحمد، ٢٠١٦: ٦٦) ومن ضمنهم أحمد سعداوي. إذ يهيمن الوعي بتقنيات الكتابة السردية ما بعد الحداثية وآلية الصياغة ما وراء القصية المرتبطة بالاشتغال على أشكال كتابية على وعيه و وظّفها في رواياته توظيفاً كثيفاً. ففي رواية (البلد الجميل) نجد أنّ (عيدان)، شخصية داخل الرواية وصديق لـ(حلمي) بطل الرواية أو الشخصية الرئيسة، مع (رسول الكاتب) يقومان بتعديل بعض من القصة التي كتبها حلمي بعنوان (ملاك وحيد)، وأعطاها لعيدان لكي يقرأها ويبدي ملاحظاته عليها، ولكن عيدان لا يرجعها إليه، وبعدما يقع عبود في السجن يعثر على قصة حلمي بين الكتب التي جلبها أخوه إليه، وبعد القراءة يشتغل بالكتابة فيها، ويجري تعديلات في نهايتها "افتح الدفتر وأحاول استعادة الرسم من ذاكرتي، ارسم، ثم أكتشف أنّني رسمتُ شيئاً جديداً. أتذكر، وأكتشف أنّني أعيد كتابة الأشياء في ذاكرتي.. لقد تلاشت لدي الحاجة للكتابة. لم يعد هناك سوى هاجس وفاء غير مفهوم لصديق غائب..أحاول الاقتراب منه والتصالح معه من خلال الكتابة.. أترك لكلماته الخافتة سلطة أن تتسلل إلي، أو إلى الأوراق البيضاء، التي تركتها فارغة، في نهاية دفتر قصته (ملاك وحيد). أغرق نفسي في مهمة ليس لها معنى أيضاً، مثل جلوسي هنا، أو استماعي لمحاكمات أصحابي الطارئين" (سعداوي، ٢٠١٥-١: ١٧٨). فهذه المهمة التي يقوم بها هي تعديل لمسار حكاية قصة صديقه (حلمي) وذلك بتغيير نهايتها، إذ نجد في الجزء الأول من الرواية ينتهي بوقوع حادثة السير بعد أن يفقد (حلمي) حبيبته (نود)، ويبحث عنها في كلّ مكان ولا يجدها "كنتُ أسير،

أو أنّني واقف ولا أعلم بذلك، غارقاً باستغاثاتي الكبير: ((نود.. نووووود)). وها هما مصباحان يقتربان بسرعة من كتلتي الداكنة.. فيضيئان حدقتيَّ بفضاء من ضوء باهر، صوت صرير عكلات حاد. . ثم صمت، وهمود" (سعداوي، ٢٠١٥-١: ٢٦-٢٧). فهذه النهاية يعدّها (رسول الكاتب) نهاية رومانسية، يجب التعديل فيها" (عليك أن تغير النهاية ربما، كي تكون قصتك أكثر واقعية).. بدلاً من ذلك دعني اقترح. يسحب رسول الكاتب شهيق دخان من ذراع النرجيلة، ويستغرق في التفكير لثوان ثم يفلت ذراع النرجيلة بثقة وينفث الدخان في وجوهنا ويقول: – بدل أن تهرس البطل سيارة مسرعة، تمرّ السيارة بجواره دون أن تصدمه، بعدها سيعود إلى شقته ويجد نود بانتظاره وهي مبتسمة. يغلق باب غرفة النوم، بينما تحل هي الشريط الوردي الذي يربط جانبي ثوب نومها وتدعوه إليها.. هكذا هي النهاية الجيدة" (سعداوي، ٢٠١٥-١: ١٧٥). هكذا يريد السارد التدخل في مجريات السرد وتغيير النهاية التي وصلت القصة إليها؛ وبذلك يجعلنا السارد نعود إلى بداية الرواية ونعيد قراءتها على ضوء التغييرات الجديدة، وإعادة سردها من زاوية مختلفة. وهذا التطفل الذي يمارسه السارد بحق العملية السردية تدخل في صميم ما وراء القص حيث يقلص هيمنة المؤلف الحقيقي على عالمه السردي، وهو ما نادت اليه ما بعد الحداثة عن طريق فكرة موت المؤلف، التي تساعد على تقويض فكرة (المؤلف–الإله) فنقلت المؤلف –عبر ذلك– إلى التشكك، والتساؤل عن دوره الحقيقي (خريس، ٢٠٠١: ٥٠). وبهذه اللعبة السردية يقع المتلقي في حيرة والتباس فهل مؤلف خارجي كتب هذه القصة أم بطل الرواية (حلمي)، أم (عيدان) الشخصية الروائية وصديق حلمي؟ وذلك لأنّ (عيدان) يكشف عبر حوار دار بينه وبين أخيه أنّ ليس هناك شخص أو صديق باسم (حميد) والذي هو ليس إلّا شخصية خيالية، أو نسخة أخرى لعيدان "سألتُ عنه أخي الكبير، ولكنه استغرب من الاسم:

– حلمي! هل هناك أحدٌ اسمه حلمي حقّاً؟

– إنّه صديقٌ لي من أيام الدراسة، إنّه صديقي الوحيد!

قلتُ ذلك، وكأنّي لمستُ الحقيقة دون قصد، الحقيقة التي كشفها لي هذا المكان جيّداً.

– ولكنّك لم تخبرني عنه سابقاً؟

قال أخي، فصمتُ، بعد أن أيقنتُ أنّ الكلام لم يعد ينفعني كثيراً.

في الليل قلبتُ أوراق قصتي ثانية، وفكرت: ماذا لو أصرّ الكلّ على عدم معرفته، ماذا لو انكروا جميعاً وجود شخص بهذا الاسم. سأخرج عاجلاً أم آجلاً، وأذهب إلى نهاية الچوادر، وأدخل إلى زقاق السادة. وحين أسأل عنه، أو عائلته، لا يرشدني أحدٌ. أبحث عن ندى، فلا أجد لها أثراً. حينها، هل سأصدّق أنّه لم يكن سوى شخصية خيالية في قصتي التي كتبتها؟.... عدتُ إلى مسوداتي وشرعتُ بتمزيق كلّ شيء، سأعود إلى نقطة صفرية قديمة،

ولكني مع ذلك لم أرد الصمت، لأنّ صوته سينبثق حينها. أمسكتُ بقلمي وشرعتُ في كتابة حكاية، انتبهتُ بعد حين أنّها حكايته، أو حكايتي، أو حكاية تمزجنا معاً. بهذه الطريقة ربّما سأخرج صوته من رأسي، لا أريد منه أن يجلدني هو أيضاً" (سعداوي، ٢٠١٥-١: ١٧٦). يكشف هذا المقطع السردي جوهر ما وراء القص؛ إذ يقوم بتشويش ذهن المتلقي؛ مما يخلق حالة من الالتباس لديه؛ لأنّ الرواية تبدأ بسرد قصة (حلمي) وحبيبته (نود، ندى)، ويكون حلمي الشخصية الرئيسة في كلّ الأحداث والوقائع التي جرت في هذه الرواية إلى أن يصل المتلقي إلى هذا المقطع، فيكشف أنّ ما قرأه عن حلمي ليس إلّا عالماً خيالياً من صنع عيدان، فحلمي هو عيدان و عيدان هو حلمي، فحياتهما هي حكاية واحدة ومن ثم شخصيتها تكون واحد، وبذلك يقع المتلقي في الخيبة وكسر أفقه التلقي؛ لأنّه ربّما تجاوب وانفعل مع شخصية حلمي وأحداث قصته، ولكن هنا يُكشَف له أنّ حلمي ليس إلّا شخصية خيالية، وليس هناك شخص بهذا الاسم، وليست هناك فتاة باسم (نود) أو (ندى) كذلك. فهذه اللعبة السردية تدخل في صميم ما وراء القص.

وفي سياق متصل بما وراء القص واشتغال على العمل الكتابي نجد في رواية (إنّه يحلم، أو يلعب، أو يموت) كيف يوظف أحمد سعداوي تقنية ما وراء القص ويتفنن فيها، فهناك فصل في الرواية بعنوان (أوراق) عمد الروائي على تخليق عالمه السردي عبر الاستعانة بما كتبها شخصية (نديم) من اليوميات المؤرخة ما بين عامي ٢٠٠٣ و٢٠٠٥، فقد مر العراق في هذه الفترة الزمنية بتجربة مريرة بعد سقوط النظام السابق ومجيء الأمريكان و ظهور الارهاب، وأعمال العنف بحق مواطني العراق. فيشرع نديم بتسجيل هذه الوقائع والأحداث على شكل المذكرات، أو القصص القصيرة؛ لتكون فيما بعد جزءاً من رواية على يد كاتب آخر وهو المؤلف الحقيقي أحمد سعداوي، وكاتب افتراضي وهو (كبير المنضدين). نجد في هذه الرواية كذلك حركة ما وراء القصية مشابهة لما وجدنا في رواية (البلد الجميل)، حيث أنّ هذا الفصل من الرواية عبارة عن يوميات (نديم) الذي سجّلها وكتبها في مجموعة من الأوراق ويشتغل عليها في أثناء عمله كمنضد في جريدة (رياح التغيير)، ولكن يفقد (نديم) هذه الأوراق إثر تعرض حاسوبه وحاسوب جميع المنضدين لهجمة فايروسية، غير أنّ كبير المنضدين يقوم قبل هذه الهجمة بعمل فضولي حينما يفتش حاسوب المنضدين، يعثر على هذه الكتابة ويسحبها، وبذلك يحفظها من الضياع "كان غيابه عن العمل ذلك الصباح كافياً لأعرف، وأنا أقلّب في ملفاته، أنّه كان يدوّن ما يشبه المذكرات، أو القصص، ويقيناً لم تكن لهذه الأشياء علاقة بمواد الجريدة. من دون أن أفكر كثيراً ضربتُ على إشارة الطباعة في نافذة الوورد وسحبت هذه الأوراق على الطباعة الليزرية، فكانت أكثر من سبعين صفحة، وهذه كمية من الورق كافية لإضعاف شهيتي لقراءة ما كتبه رفيقي القلق على شاشة الحاسوب" (سعداوي،

٢٠١٥-٢: ١٦٣). بعدما يختفي (نديم) على ساحة السرد، يقوم (كبير المنضدين) بإعادة كتابتها ويجري تعديلات في نهايتها "أفكّر الآن بطريقة لأصلاح كلّ أخطائي. لم يرجع نديم إلى الجريدة مرّة ثانية، ولم يعرف أحدٌ طريقة للوصول إليه، حتى أنّه لم يقتن هاتفاً خلويّاً كي نتصل به، بدا خروجه عصر ذلك اليوم من الجريدة مصمّما كي يغدو خروجاً أكيداً ومُبرماً لا رجعة فيه... لو كنتَ تريثتَ قليلاً لكنتُ أصلحت كلّ شيء. أوراقك لم تختف يا صديقي، لقد سحبتها وها هي معي في محفظة السيارة. وليس عليك أن تبتئس.. أقذف بالسيجارة نصف المستهلكة نحو حشائش الحديقة المعتمة، وأتنشّق بعمق هواء الليل الفاتر، بينما أوراق نديم تجثم على طاولة الحدائق البلاستيكية أمامي، خالية من أيّ نهاية واضحة" (سعداوي، ٢٠١٥-٢: ١٩٢-١٩٣). عبر هذه الإشارات والجمل السردية يثبت السارد أنّ الذي يتحكّم بهذه الأوراق ليس (نديم) كاتبها الأصلي، خصوصاً في تحديد النهاية، وإنّما وقعت تحت يد السارد (كبير المنضدين) وهو الذي يحدد النهاية لنفسه فيها "كان الجميع يتحدّث عن نهاية مناسبة لحكاية نديم لنفسه، حكاية الشخص الذي تخيّل حكايتنا هذه، ولم أكن متحمّساً لذلك، فلم نملك استقلالية كافية عن نديم ومخيّلته كي نقرّر نحن، بدلاً منه، مصيره، أو المحطّات المناسبة التي سيمرّ بها في ما بعد.(...) إذن هي النهاية لم يخترها نديم لي، لقد صنعتها أنا بإرادتي التاهئه، وجئتُ إلى موتي هنا، بعد أن كان الأمر كلّه مجرد عذر مختلق أمام أصدقاء المنفى المتقاعدين"" (سعداوي، ٢٠١٥-٢: ٢٠٤، ٢٠٦). النهاية المفتوحة شكل من أشكال الكتابة ما بعد الحداثة، حيث أنّ كاتب ما بعد الحداثة لا يثق في الاكتمال و التمام المرتبطين بالقصص التقليدية، ويفضل أن يتعامل مع طرق أخرى في السرد البنائي، ويمثل أحد البدائل في النهاية المتعددة التي تقاوم الإنهاء والختام عن طريق نتائج عديدة ممكنة لحبكة ما (سيم، ٢٠١١: ١٩٢). فتحديد النهاية من قبل الشخصيات، كما فعل كبير المنضدين في اختيار نهايته بإرادته، يعدّ تمرد الشخصيات على البطل الروائي في رواية ما بعد الحداثة؛ إذ تقوض ما بعد الحداثة فكرة البطل التقليدي، وتوزع وتشظي سلطته على الشخصيات في النص، وتتميع بذلك الحدود بين سلطة السارد وسلطة البطل (النية وبن خليفة، ٢٠١٩: ٣٧٦).

بنى أحمد سعداوي روايته المشهورة (فرانكشتاين في بغداد) على اللعبة ما وراء القصية المرتبطة باشتغال على المخطوطة أو أشكال كتابية المنسوبة إلى الآخرين، وقد يجمعها الرواي أو المؤلف الحقيقي ضمن دفتي كتاب ويسميها الرواية. إذ أنّ هناك إشارات سردية كثيرة تشير إلى ذلك، ففي بداية الرواية هناك اقرار بأنّ هذه الرواية عبارة عن مجموعة من الوثائق والملفات التي أرشفتها دائرة المتابعة والتعقيب برئاسة العميد سرور محمد مجد ومساعديه، إلّا أنّ هذه الملفات المحفوظة تسربت إلى خارج الدائرة، تم ارسالها بالبريد الإلكروني إلى شخص يرمز له باسم (المؤلف)، وقد قام هذا الشخص، بكتابة قصة استفاد من

هذه الملفات السرية في كتابتها، إذ تتكون هذه القصة من مئتي صفحة ومقسمة إلى سبعة عشر فصلاً. (سعداوي، ٢٠١٣: ٧-٨). ما يثير الدهشة عند المتلقي هو أنّ هذا المؤلف ليس المؤلف الحقيقي للرواية؛ لأنّ تقرير لجنة التحقيق يثبت بأنّه شخص مجهول الهوية، أو قد قدّم نفسه بهوية مزيّفة؛ لذا تطلب لجنة التحقيق بإعادة اعتقاله مرّة أخرى للكشف عن هويته الأصلية (سعداوي، ٢٠١٣: ٨-٩). رغم ذلك يحتل اسم (المؤلف) فصلاً من الرواية ويقوم بسرد كيف حصل على هذه القصة "التقتْ عيوننا فاختارني أولاً من دون الآخرين ليجرّب حظه معي. كان عرضه غريباً، أنّه يريد أربع مئة دولار لقاء جهاز التسجيل الديجتال نوع باناسونيك. مئة دولار كسعر أصلي للجهاز وثلاث مئة للقصة التي تحتويها التسجيلات فيه. إنّها أغرب قصة مرت عليه ويمكن لمؤلف مثلي، كما يقول أن يستفيد منها في كتابة رواية عظيمة(...) كنتُ مشغولاً بكتابة رواية باسم (الرحلة غير المؤكدة والأخيرة)، ولم أرغب بتركها لملاحقة قصة ناقصة تحكي عنها هذه التسجيلات. لولا أنني تلقيت رسالة على بريدي الإلكتروني ذات صباح من شخص يسمي نفسه (المساعد الثاني) يقول أنّه يعرفني عن طريق أصدقاء مشتركين ويثق بي ولا يريد بذات الوقت كشف هويته أمامي حماية لي وله.. أرسل لي هذا (المساعد الثاني) تباعاً وعلى مدى أيام وثائق عديدة، يرى من الضروري كشفها للرأي العام، تتعلّق بعمل مؤسسة رسمية اسمها دائرة المتابعة والتعقيب، كم كان مثيراً حين وجدتُ هذه الوثائق تتحدثُ عن أشياء لها صلة بالقصة التي رواها لي محمود السوادي" (سعداوي، ٢٠١٣: ٣٢٤، ٣٢٦). وفي مكان آخر من الرواية يفصح (المؤلف)، وأصبح سارداً داخل الرواية، عن تفاصيل كيفية كتابتها ويعترف بأنّه هو الذي كتبها "كنتُ أكتب مع شيء من القلق والخشية أن يفتح باب غرفتي في فندق الفنار فجأة ليتم اعتقالي. وهذا ما حدث في النهاية. كانت نسخة غير مكتملة من الرواية بسبعة عشر فصلاً في يدي حين تم اعتقالي.. وتمت مصادرة نسخة الرواية مني، ووجهوا لي أسئلة كثيرة... اطلقوا سراحي حتى من دون أن يدققوا كثيراً في بطاقتي الشخصية التي قدّمتها لهم. كانت بطاقة مزوّرة... جلستُ أمام حاسوبي من جديد واستأنفتُ الكتابة. بقيتُ على هذا الحال عدة أيام حتى تلقيتُ بريداً إلكترونياً جديداً من (المساعد الثاني). وكانت هذه هي الرسالة الأخيرة التي أتلقاها منه، تضمنت صورة عن التقرير النهائي للجنة التحقيق. لقد تمكن من الوصول إليه ونسخه إذن" (سعداوي، ٢٠١٣: ٣٣٨-٣٣٩). تفصح هذه الجمل السردية بوضوح أنّ هذه الرواية (فرانكشتاين في بغداد) كُتبت اعتماداً على المخطوط (قصة مسجَّلة على آلة التسجيل، والوثائق المسربة بها من دائرة المتابعة والتعقيب)، وأنّ (المؤلف) ترك روايته التي نوى أن يكتبها لكتابة هذه الرواية. هكذا تحقق الرواية عبر تقنية ما وراء القص الوعي الذاتي بعملية الكتابة الإبداعية من خلال كشف كيفية خلق العمل الابداعي، لكي تبعد بذلك وهم الواقعية للعالم الإبداعي لدى المتلقي

وتدفع به إلى عدم الانخراط في عالم الرواية. وتدفعه إلى تساؤلات كثيرة، هل هذا المؤلف هو شخصية افتراضية خيالية أم هو المؤلف الخارجي الحقيقي والذي هو أحمد سعداوي؟ ولكن قبل أن يقع المتلقي في وهم واقعية العالم الروائي تأتي الرواية وتُفنّد هذا التصور عبر إشارات سردية خارجة عن المتن الروائي بأن ما يقرأه القارئ هو عالم خيالي من صنع كاتبه "لا توجد دائرة رسمية عراقية باسم (دائرة المتابعة والتعقيب)، بالوصف الذي وردت فيه داخل الرواية، لا بالأشخاص والأسماء ولا المهام والأحداث، وأي تشابه بينها ودائرة فعلية لها الاسم نفسه فهو أمر غير مقصود" (سعداوي، ٢٠١٣: ٣٥١). وعبر هذه اللعبة السردية ما وراء القصية يفند سعداوي واقعية العالم الروائي.

ففي رواية (مُذكرات دي) نجد أنّ أحمد سعداوي ينتهج تقنية ما وراء القص المرتبطة بالاشتغال على الكتابة المخطوطة؛ تأتي في هذه المخطوطة على شكل مُذكرات التي تكتبها بطلة الرواية أو الشخصية الرئيسة (ديالى عبد الواحد المرموزة بـ (دي))، وهناك اعتراف صريح عن طريق المشهد الحواري الذي دار بين كاتبة القصص الواردة في الرواية (ديالى) و (يوسف) الشخصية البارزة في الرواية الذي يُكِن بالحبّ لديالي "كانت ديالى قد أخبرته بأنّها قصص ليست للنشر، وأنّها تكتبها لنفسها، كتطوير لمنطقة مضافة إلى منطقة المذكرات التي تداوم على كتابتها منذ أن كان عمرها خمسة عشر سنة(...) أخبرني أولاً برأيك بالقصص. .. قال لها إنّه متفاجئ من مقدرتها على جعل الأشياء مقنعة. لقد صدّق لبرهة أنّ ما يقرأه هو حوادث حقيقية. لو نظر القارئ من زاوية ما فإنّه سيصدّق أنّ رجاء هي مزكين، وأنّها أم ديالى العائدة. /– كلّ المسألة في القدرة على الإقناع، وإلّا فإنّ الحوادث الغريبة التي تشبه الأفلام الهندية تحدث في الواقع. /ردّت ديالى. ثم صفق يوسف يديه وكأنّه أحسّ بضياع شيء ما: / لماذا مزّقتها.. هناك تفصيلة أريد مراجعتها والتأكد منها.. أنتِ تقولين إنّ رجاء تعرف ما بيننا حبّ. طبعاً هي ليست رجاء وإنّما أنتِ كتبتِ هذا الكلام على لسانها. (...) – أنتَ أهملتَ الحديث عن القصّة الثانية؟ أعجبتك قصة رجاء ونسيت أن تعطيني رأيك بالقصة الثانية./ – القصّة الثانية خيالية جداً. بالرغم أنّها بدت لي كشبح لقصّة رجاء أو قصّة مزكين، أو كأنّها إعادة إنتاج خيالية لقصّة الأم المفقودة والأم المستعادة. / قال يوسف ذلك، ثم التفت إلى ديالى وأطلق استنتاجاً بدا مثيراً بالنسبة له: – – إنّهما في الحقيقة قصّة واحدة، لكنّ بوجهين؛ قصّة مزكين وقصّة الأم الكبيرة ممه. / – لا .. ليستا قصّة واحدة. كيف تقول هذا؟! / – أنتِ هنا تسرّبين أيضاً شيئاً من الحقيقة داخل نسيج الخيال. شعرت بإنّها قصّة مبتورة أو غير كاملة.. هل تقوم ممه، الأم الكبيرة صانعة الأطياف على رأس الرجال الأطياف الحاكمين؟ إنّها تبدو هنا أيضاً وكأنّها قصّة نسوية، صراع نسوي ضد سلطة الرجال.. عضوة أو قائدة في جمعية المحاربات لسلطة الرجال." (سعداوي: ٢٠٢٠: ٢٨٥–٢٨٧). يبدو أنّ السارد بهذه الاعترافات

يريد أنْ يقول لنا بأنّ الرواية كلّها عبارة عن قصّة كتبتها البطلة، وهي المؤلف الحقيقي لها، إذ تظهر الرواية في بنائها الخارجي على شكل قصتين موازيتين، وإن كان هناك تداخل وشيج بينهما، إلّا أنّهما في بعض الأحيان تبدوان مستقلتين؛ القصّة الأولى خيالية وظف فيها أساطير بلاد النهرين، وعلى وجه الخصوص في بداياتها والثانية جاءت عن طريق مذكرات دي بوساطة السرد المتسلسل باليوم والشهر والسنة، وتتخلل فيها العناصر الواقعية لشخوص الرواية. ولكن على مستوى البنية الداخلية فتبدو أنّها قصّة واحدة كما صرّح بذلك السارد على لسان (يوسف). انبنى هذا المقطع السردي على لعبة ما وراء القص بأنّ السرد يعلّق على نفسه عبر الوعي الذاتي بالكتابة شرحاً وتأويلاً، وكذلك بيان مخطوطية الأثر الروائي.

المبحث الثالث

ما وراء القص وانتهاك مستويات السرد

لقد سبق القول في بيان خصائص ما وراء القص على أنّه بشكل عام الكتابة السردية التي يقوم السارد بانتهاك المستويات السردية، وذلك عن طريق تعليقاته المستمرة على الكتابة وتوريط نفسه مع الشخصية الروائية وكذلك مخاطبة القارئ أو المسرود له مباشرة ما سمتها بارتيشيا واو بتطفل السارد في مسار العملية السردية.

ولو دققنا النظر في روايات أحمد سعداوي؛ لنجد أنّه يستخدم هذه الطريقة من ما وراء القص في مواطن كثيرة. ففي رواية (البلد الجميل) نجد أنّ السارد يصرّح بكيفية توليف الحكاية وسط حالة من القهر والانقباض من الواقع المرزري الذي ينوي سرد وقائعه التي جرت وتجري فيه "علي أن أكتب، وإلّا فأنّني سأذوب وسط لغط من حولي، والاحساس بتقضي الوقت. كلّهم يشعرون بثقل الوقت. وأنا أشعر بخفته، أيامهم الثقيلة ليست شيئاً أمام إدراكي بأنّ حركة الليل والنهار بدت ومنذ أن وطئت قدماي هذا المكان اسرع من المعتاد. لا أريد أن أتذكّر في كلّ لحظة أنّ يوم خروجي من هذا المكان يقترب ويقترب. لأجل ذلك سأؤلف حكاية، هكذا، أشخبط في أعلى الصفحة الأولى، وأتوقف، ثم أشرع في وصف شارع في مدينة شبه ريفية، ناس كثر يتجولون، لأنّ الوقت عصر، وهناك من يتجه مع عائلته إلى موقف السيارات، تمرق سيارة أجرة من أمام جنبر معدني للسجائر على الرصيف، بجوار صبي يلبس قبعة رياضية، يخفف السائق من سرعته بسبب مرور عنزة صغيرة، ويخرج رأسه حانقاً من النافذة، ويشتم الراعي العجوز، الذي يمرق مع عنزاته الأخريات من أمام السيارة من دون اكتراث، ثم تستأنف سيارة الأجرة حركتها على الاسفلت، بينما يجلس بطل قصتي في المقعد الخلفي لها. يوقد سيجارة ويشرع في التدخين، مطلقاً زفيراً كثيفاً، ثم يفتح النافذة ليحرر خيوط الدخان الملتفة أمام وجهه" (سعداوي، ٢٠١٥– ١: ٣٢–٣٣). الكتابة سرّ البقاء، تؤكد الذات عبرها نفسَها، وتظفر بذاتها في عملية تأكيد متضاعف لحضورها وحقيقتها ومعنى هذا الحضور، من أجل التعالي بحقيقة الذات وحضورها ومعنى هذا الحضور، عن طريق جعل حضور الموضوع (توليف الحكاية) مستمداً من حضور الذات (عليّ أن أكتب، وإلّا سأذوب..)، ولكن هذا الحضور يصاحب حالة من الالتباس واللايقين (أشخبط في أعلى الصفحة الأولى، أتوقف، ثم أشرع)، فالذات مسكونة بهاجس الضياع والتوتر والقلق. وفي مقابل هذا المشهد المتوتر هناك حالة من العبثية واللامبالات لدى بطل القصة (بينما يجلس بطل قصتي في المقعد الخلفي لها. يوقد سيجارة ويشرع في التدخين، مطلقاً زفيراً كثيفاً، ثم يفتح النافذة ليحرر خيوط الدخان الملتفة أمام وجهه) ما تخلق مفارقة ضدية بين السارد والبطل، أو ما بين التوتر والقلق من جهة (السارد) وبين اللامبالات والعبثية من جهة أخرى (البطل). فالسارد عبر هذا التعليق

السردي، قبل شروع بسرد حوادث قصته، يريد أنْ يفهم القارئ بأنّه أمام حكاية موضوعة (مؤلفة) وليس أمام وقائع واقعية.

ومن طرائق انتهاك السرد في رواية ما وراء القص هو اشراك القارئ في العملية السردية، إذ إنّه يلعب في تاريخ السرد المتخيّل دوراً كبيراً بوصفه العين التي تقرأ، والذات التي تنفعل، والكيان الذي يهتز، فهو دائماً الغاية القصوى لأي كاتب أو روائي، أمّا فيما يتعلق برواية ما وراء القص (رواية ما بعد الحداثة)، فقد يتحول القارئ من الغاية إلى شريك في مجرى العمل السردي، ويدخل إلى العالم السردي بوصفه فاعلاً أو عاملاً مسروداً على نحوٍ حيوي (رسول، ٢٠١٥: ١٨٨). لذا نجد أنّ مخاطبة القارئ بشكل مباشر وصريح إحدى طرق اللعبة ما وراء القصية في السرد ما بعد الحداثي ابرازاً للهوة التي تفصل الفن عن الحياة، تلك الهوة التي تسعى الرواية التقليدية إلى اخفاقها، وهذه الطريقة السردية تتملق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكري، وله من الدراية والخبرة ما لا يجعله يتهيّب الاعتراف بأنّ العمل القصصي بناء لفظي أكثر منه شريحة من الحياة (لودج، ٢٠٠٢: ٢٣٢). ويأتي هذا الاشراك عن طريق مخاطبة القارئ بشكل مباشر عبر استخدام ضمير المخاطب (ك، كم،..) كما نجد في رواية (إنّه يحلم، أو يلعب، أو يموت) أنّ السارد يوجه خطابه إلى القراء ويشرح لهم دوره في الرواية: "لا أريد أن أربككم، لكنّني مجرد طيف يرافق حميد في حِلّه وترحاله، وقد مُنِحتُ داخل الحكاية سلطة أن أروي قصّته بدلاً منه... الأمر معكم سيغدو مثل كابوس صغير، ولكنّني لا أشعر به، لأنّي لا أخشى على شيء. لا أملك أيّ شيء أصلاً، أنا لا شيء تقريباً.." (سعداوي، ٢٠١٥-٢: ١٠٩). وفي موقع آخر من الرواية يتحاور السارد مع القراء إذ يقول: "أعرف تماماً أنّ ذاكرتي مستعارة من شخص آخر، أكثر حياة منّي، وترونه ولا ريب، وأشعر بالحنين في بعض الأحيان تجاه صور تنبثق فجأةً من الذاكرة المستعارة، لكنّي أملك خيار التملّص من الحنين والانفلات باتجاه اللحظة فحسب، لأنّي أعرف أنّها ليست ذاكرتي، وأنّي لستُ شخصاً مثلكم" (سعداوي، ٢٠١٥-٢: ١٢٣). هنا يحاول السارد خلق عقد تواصلي بينه وبين المتلقي من خلال تحويل مسار السرد نحو المتلقي والتركيز عليه، بغية اطلاعه على الدور المنوط الذي وكل به، فالسارد على وعي ذاتي بمهامه وهو افهام القارئ بأنّه أمام عمل تخيليّ عبر سارد لا ينتمي إلى العالم الواقعي (وأنّي لستُ شخصاً مثلكم).

ويمكن مسرحة دور القارئ بوساطة تجسيد الشخصيات بوصفها قرّاء يفكرون ويناقشون ويمارسون فعل الكتابة؛ وهذا ما يجعل القارئ واعياً بدوره في عملية القراءة وتركيب النص، فالقراءة ، في نظر منظري ما وراء القص، وليست الكتابة لوحدها، عمل تخيلي وابداعي (ساوما، ٢٠١٠: ١٧). انطلاقاً من هذه الفكرة نجد أنّ أحمد سعداوي يحاول اشراك القارئ في الانخراط في العالم السردي عن طريق هذه الطريقة من طرق ما وراء القص؛ وذلك نجده

واضحاً في رواية (فرانكشتاين في بغداد) "أمسك محمود بالعدد الأخير من مجلة الحقيقة وقرأ فقرة من عمود علي باهر السعيدي الأسبوعي: هناك قوانين يجهلها الإنسان، لا تعمل على مدار الساعة، وكما هي القوانين الفيزيائية التي تتحرك وفقاً لها الرياح وتنزل الأمطار وتتحرك الصخور والجبال ساقطة إلى الأرض، وغيرها من القوانين التي، بسبب تكرارها، يرصد الإنسان ويضبطها ويجد تعريفاً واضحاً لها. هناك قوانين لا تعمل إلّا في ظروف خاصة، وحين يحدث شيء ما وفقاً لهذه القوانين يستغرب الإنسان ويقول أنّ هذا شيء غير معقول، إنّها خرافة، أو في أفضل الأحوال معجزة. ولا يقول أنّه يجهل القانون الذي يحرّكها. الإنسان مغرور كبير، لا يعترف بجهله أبداً" (سعداوي، ٢٠١٣: ١٤٣-١٤٤". فالسارد عبر عرض هذا المقطع المقتبس من مقالة لشخصية روائية يحاول أن يخلق لدى القارئ وهم دخول الحياة الحقيقية إلى العالم الروائي، ويجعله على وعي بحضوره في هذا العالم المتخيل.

من طرائق انتهاك مستويات السرد في لعبة ما وراء القص هو توريط الكاتب نفسه مع الشخصية الروائية واظهار نفسه بشكل مباشر؛ نجد ذلك في رواية (فرانكشتاين في بغداد) "غير أنّه بعد أسبوع حظي بزيارة مميّزة. جاءه شاب أربعيني يرتدي ملابس أنيقة ويحمل مسجلاً ديجيتال وجلس على كرسي بجواره. سلّم عليه بود ومحبة. فتح المسجل وطلب منه أن يتحدث. سأله من أنتَ؛ أنا المؤلف.

- مؤلف ماذا؟
- أنا أؤلف قصص.
- عن ماذا تريد أن أحكي لك؟
- أحكي لي كلّ شيء وأنا أسمع." (سعداوي، ٢٠١٣: ٣٠٦). وفي موضع آخر يصرّح (المؤلف) بأنّه أجرى مقابلة مع الشخصية (أبو سليم) أحد جيران هادي عتاگ، وأخذ منه معلومات عن (فرانكشتاين، أو الشسمه) كما يقول:" ولكني بعدها بأسبوع، وفي إحدى ردهات مستشفى الكندي، سمعت هذا الصوت ثانية؛ حين جلستُ بجوار سرير رجل عجوز يدعى أبو سليم. كان يتحدّث بذات النبرة، وروى تفاصيل مثيرة لها علاقة بقصة فرانكشتاين هذا. لم أستطع التأكّد تماماً أنّ الصوتين يعودان إلى شخص واحد. ولكن القصّة استغرقتني بالكامل وبدأتُ أبحث عن مصادر أخرى لتعزيزها" (سعداوي، ٢٠١٣: ٣٣١). هكذا يصرّح الكاتب الافتراضي لهذه الرواية بأنّه التقى بالشخصيات وأجرى مقابلة مباشرة معهم لاكمال المخطوطة التي اشتراها من الصحفي محمود السوادي. وقد كسر الكاتب، بذلك، قواعد الكتابة السردية التقليدية عن طريق استخدام تقنية ما وراء القص ما بعد الحداثي.

ارتباطاً بهذه الطريقة ما وراء القصية نقرأ في رواية (البلد الجميل) محاورة الكاتب مع شخصية روائية "أراجع مخطوطتي، وأتوقف عند بعض الحوادث، أغيّرها، ثم أجترح حكاية

أخرى، لكنّه يرفع رأسه إلي، ويشتمني، ثم يسلك إلى طريق أجهله، وأبقى ألاحقه وأنا لا أعرف ما يدور في رأسه./ – ألستَ صنيعتي؟ أنا وصديقي العزيز اباؤك./ – وهل سيستمر ذلك أبد الدهر، علي أن أشارك في مصيري على الأقل./ – وتحت أي سلطة تدرج تمردك هذا؟/ – تحت سلطة المخيلة." (سعداوي، ٢٠١٥–١: ١٧١–١٧٢). يكشف هذا المقطع السردي تورط السارد/ الكاتب مع واحدة من الشخصيات الروائية/ البطل في مناوشات كلامية بينهما حول السلطة؛ لذا نجد أنّها يسلك طرقاً حتى الكاتب يجهله، فهو لم يخط لها هذا الطريق، فهذا الخروج عن النص أو الطريق المسلوك للشخصية يعدّ انتهاكاً صريحاً لقواعد الكتابة السردية التقليدية، فالشخصية، في الرواية التقليدية، بما هي صنيعة الكاتب عليها الاذعان الكامل لما خُطط لها. فقد ألغت طروحات ما بعد الحداثة المركزية وتشظت السلطة الأبوية للكاتب أو السارد، ووزعتها على الشخصيات داخل العالم السردي بذريعة تخيلية هذا العالم (– وتحت أي سلطة تدرج تمردك هذا؟/ – تحت سلطة المخيلة). هكذا يقوم الكاتب بانتهاك قواعد الكتابة السردية، في رواية ما بعد الحداثة، عن طريق تقانة ما وراء القص. ويرتدّ الوعي من العالم الوعي بالعالم الخارجي نحو الوعي الذاتي الداخلي داخل العمل الإداعي.

الخاتمة

عبر ما تقدّم في بحثنا ما وراء القص في روايات أحمد سعداوي توصلنا إلى النتائج الآتية:

- يعدّ ما وراء القص بنية نصية خاصة داخل النص الروائي، لها موقعها الخاص في بناء النص.
- حاول الروائي أن يقدم قضايا فكرية وفلسفية ودينية كثيرة، عن طريق قطع سيرورة السرد في ثنايا العملية السردية كاسلوب جديد من الكتابة السردية المتأثرة بطروحات ما بعد الحداثة.
- خالف الروائي أحمد السعداوي باشتغاله على لعبة ما وراء القصية المخطوطة أو اشكال الكتابية المنسوبة للآخرين أسلوب الروائيين الذين يجمعون مواضيع الرواية في دفتي كتاب.
- الروائي يكسر قواعد الكتابة السردية التقليدية عن طريق استخدامه ما وراء القص ما بعد الحداثي.

ثبت المصادر

أولاً: الكتب

- أحمد، د. سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق) مفتاحاً اجرائياً، دار الحامد للنشر والتوزيع – الأردن– عمان، ط ١.
- اورلوفسكي، فيكتوريا، ٢٠١٠، ت: أماني أبو رحمة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص– دراسات في روايات ما بعد الحداثة، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع– سورية– دمشق.
- أونيجا، سوزانا، ولاند، جوزيه آنجيل جارسيا، ٢٠٢٠، من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ت: السيد إمام، شهريار– العراق– البصرة، ط ١.
- بارت، رولان، ١٩٩٣، درس السيمولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار التوبقال للنشر، دار البيضاء – المغرب، ط ٣.
- بريشت، برتولت، ١٩٩٥، من الشعبية والواقعية، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر، ت: د. عبد الوهاب علوب، مر: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي– أبو ظبي– الامارات العربية المتحدة، ط ١.
- بيرنس، جيرالد، ٢٠٠٣، قاموس السرديات، ت: السيد إمام (c) ميريت للنشر والمعلومات– القاهرة، ط ١.
- ثامر، فاضل، ٢٠١٣، المبنى الميتا–سردي في الرواية ، دار المدى، ط١.
- جاسم، عباس عبد، ٢٠٠٥، ما وراء السرد – ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط ١.
- جبران، جبران خليل، ؟، المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية، تقديم ومراجعة وترتيب: ميخائيل نعيمة، دار صادر– بيروت، ط١.
- خريس، أحمد، ٢٠٠١، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي –بيروت – لبنان. ط١.
- الخطيب، عبد الله، ٢٠٠٢، الإنسان في الفلسفة– دراسة تحليلية، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط ١.
- رسول، د. رسول محمد، ٢٠١٥، السرد المفتون بذاته، من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، دار الثقافة والإعلام– الشارقة.
- الرويلي، د. ميجان، والبازعي، د.سعد، ٢٠٠٧، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء– المغرب، ط ٥.

- زيما، بيار ف، ٢٠١٣، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ت: أنطوان أبو زيد، مر: موريس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط ١.
- ساوما، هي، ٢٠١٠، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، ت: أماني أبو رحمة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص- دراسات في روايات ما بعد الحداثة، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع- سورية- دمشق.
- سعداوي، أحمد، ٢٠١٣، فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت - بغداد ، ط١.
- سعداوي، أحمد، ٢٠١٥ -١، البلد الجميل، منشورات الجمل، بيروت - بغداد ، ط١.
- سعداوي، أحمد، ٢٠١٥- ٢، إنّه يحلم، أو يلعب، أو يموت، منشورات الجمل، بيروت - بغداد ، ط١.
- سعداوي، أحمد، ٢٠١٧، باب الطباشير، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ط١.
- سعداوي، أحمد، ٢٠٢٠، مُذكّرات دي، نابو للنشر والتوزيع- بغداد، ط٢.
- سيم، ستيوارت، ٢٠١١، دليل ما بعد الحداثة (الجزء الأول) ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، ت: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط ١.
- فيشون، ايرن، ٢٠١٠، جماليات ما وراء القص، ت: أماني أبو رحمة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص- دراسات في روايات ما بعد الحداثة، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع- سورية- دمشق.
- القاضي، محمد وآخرون، ٢٠١٠، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر- تونس، ط١.
- كارتر، ديفيد، ٢٠١٠، النظرية الأدبية، ت: د. باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط ١.
- لودج، ديفيد، ٢٠٠٢، الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط ١.
- نواف، ميسلون نوري، ٢٠١٩، المنجز العربي للروائيين الكرد العراقيين- دراسة في روايات ما بعد الحداثة، رؤى للطباعة والنشر، ط ١.
- هتشيون، ليندا، ٢٠٠٩، سياسة ما بعد الحداثة، ت: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، ط١.
- هتشيون، ليندا، ٢٠١٠، ما وراء القص التاريخي السخرية والتناص مع التاريخ، ت: أماني أبو رحمة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص- دراسات في روايات ما بعد الحداثة، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع- سورية- دمشق.
- وليمز، آمي، ٢٠١٠، أبعد من الرومانسية، ما وراء القص في (عذابات برسيلس وسيجموندا) لسرفانتس، ت: أماني أبو رحمة، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص-

دراسات في روايات ما بعد الحداثة، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع- سورية- دمشق.

❖ يقطين، سعيد، ٢٠١٢، قضايا الرواية العربية الجديدة- الوجود والحدود، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف- بيروت، ط ١.

ثانياً: المجلات والدوريات

❖ ابراهيم، عبد الله، ٢٠٠١، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة- بحث في تقنيات السرد ووظائفه، مجلة علامات، المغرب، الناشر سعيد بنكراد، ع ١٦.

❖ النية، بوبكر، وبن خليفة، أ.د. مشرى، ٢٠١٩، الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية (حالم) لسمير قيسمي أنموذجاً، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب كلية الآداب واللغات جامعة مولود معمري- تيزي وزو- الجزائر، مج ١٤، ع ١٤.

❖ النية، بوبكر، وبن خليفة، أ.د. مشرى، ٢٠١٩، تحولات النزعة الانتقادية في الرواية الجزائرية المعاصرة، من نقد التمثيل إلى تمثيل النقد، رواية (الحالم) لسمير قسيمي أنموذجاً، مجلة العلامة، مج: ٤، ع ٩.

❖ النية، بوبكر،٢٠٢٠، من القص إلى الميتاقص: نحو وعي الرواية لذاتها، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ، العام السابع، ع٩.