الميتاقص وتجريب الكتابة الساردة لذاتها_ رواية "غرفة الذكريات" لــبشير مفتي أنموذجا

Metafiction and experiment write the narration for itself_ the novel «room memories» for Bachir Mufti model

بوبكر النية[1*]، مشري بن خليفة[2]

[1] Boubaker Nia [2] Machri Benkhalifa

جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر 2 (الجزائر)

University of Alger2 / Algeria

biiiknaano@gmail.com

تاريخ الإرسال:25 /2018/10	تاريخ القبول: 2019/03/07	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة رصد الأساليب المتنوعة التي تأخذها تقانة "الميتاقص" (Metafiction) في النصوص الروائية المختلفة، باعتبارها تقانة سردية ما بعد حداثية طرحت تشكيلات جديدة لكتابة السرد ونقده، مستندة إلى منطلقات فلسفية عديدة ساهمت في بلورة الصورة السردية للميتاقص بوصفه كتابةً عن الكتابة أو روايةً عن الرواية، حيث تقدم الرواية نفسها بوصفها بديلا حكائيا، فبدل أن تمثل العالم الواقعي تقوم بإحداث قطيعة معه، لتهتم بتسريد العالم الحكائي، وفق إجراءات عديدة في تناول السرد والتعليق عليه نقديا. وكذا في استدعاء القارئ، بالإضافة إلى أساليب أخرى قد وضّحناها في هذه الدراسة التي اختارت رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي مفتاحا إجرائيا.

الكلمات المفتاح : ما بعد الحداثة ؛ ميتاقص ؛ كتابة ؛ قارئ؛ تعليق نقدي.

Abstract:

This study tries to monitor the various methods you take health tool "Metafiction" in texts different feature, as the narrative tool beyond its novelty postmodernism posed new formations for writing narrative and critique it, based on many philosophical premises contributed to develop the narrative image Metafiction as Writing about writing or novel about the novel, where the novel herself as an alternative story, instead of representing the real world you make break with him, to the narrative world narr care, as many procedures in dealing with narrative and critical comment and invoke the reader, in addition to the methods Others have expressed it in this study

* بوبكر النية. biiiknaano@gmail.com

that chose a novel "room memories" for Bashir Mufti kmftaha procedurally.
Key words: Postmodernism; mitaks; writing; critical comment; reader.

تمهيـد:

تأسست فلسفة ما بعد الحداثة على الاختلاف والتعدد والتفكيك والتنوع، إذ ظهرت في سياق تاريخي تخلّص فيه الانسان من هيمنة السرديات الكبرى وخطاباتها عليه، وكان لهذا الانتقال أن أحدث تغيّرات مهمة على الأدب وأشكاله وأجناسه، فعلى الصعيد السردي أدى ذلك إلى (دمقرطة الرواية)، حيث أصبحت الرواية فضاءً حرا ومفتوحا على التجريب والتجديد شكلا ومضمونا، تنطلق من تصورات جديدة لعلاقة السرد بالذات وعلاقته بالواقع ثم علاقة الذات بالواقع وعلاقتهما معا بالتاريخ، لذلك نجد أن التقانات السردية الجديدة التي حملتها رواية ما بعد الحداثة تشكل في مجملها "صورة لذات غير محددة"، غير منسجمة، قلقة ومتمردة على وضعها وواقعها، تبحث عن انسجامها في تفككها وعن وجودها في اختلافها.

بالإضافة إلى خاصية التشظي تحتوي رواية ما بعد الحداثة على تقانات سردية أخرى مهيمنة، كالتهجين الأجناسي الذي يفتح النص على علاقات نصية متضمَّنة، والكولاج الذي يفتحه على ميادين فنية مجاورة. ولعل أهم التقانات السردية حضورا واهتماما من طرف النقاد والكُتاب، هي تقانة الميتاقص التي تجعل النص منعكسا على ذاته وحاكيا لها بدل أن يحكي الواقع، فتكون قضايا إنشاء السرد والتعليق عليه محور الرواية.

1. الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية:

من الأفكار الأساسية التي انطلقت منها ما بعد الحداثة الفلسفية والجمالية حسب ما يرى "ميشيل ريان" (Micheael Ryan) هي نقد النظرية الكلاسيكية للتمثيل التي كانت تطرح، من حيث المبدأ، أن المعنى والحقيقة يسبقان ويحدّان التمثيلات التي يعبران عنها[1]، إذ لا وجود في منطق مفكري ما بعد الحداثة لفكرة الحقيقة التي سيطرت على الفكر الحديث والفكر الذي سبقه، وأن أي ادعاء للحقيقة لا يعدو كونه إدعاءً ميتافيزيقيا حديثا، وهذا ما يذهب إليه "بيير زيما" (Pierre Zima) بقوله: «أحد الاختلافات الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في واقعة أن الحداثيين مثل: جان بول سارتر وكافكا يعتقدون بوجود واقع وحقيقة، وأن

يكونا عصيّين على البلوغ، بينما ما بعد الحداثويين مثل روب_غرييه، وليوتارد، أو جون بارت، يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية»[2].

مع نفي لكل حقيقة ولإمكانية تمثيلها عملت رواية ما بعد الحداثة على استغلال طاقات مغايرة لم يُلتفت إلى أهميتها في السرد الروائي سابقا، والخروج عن هيمنة القواعد الحداثية بقوانينها الضاغطة التي لا يمكن تجاوزها أو تصور الرواية بدونها، ومن ثم انهارت أساليب السرد التي كانت مهيمنة، وصار كل شيء في المتن السردي إلا وله وظيفة أو دلالة، لا فرق بين المركزي والهامشي، كل شيء قابل أن يكون جزء من نسيج الرواية بشرط أن يؤدي وظيفة معينة ذات طبيعة إشكالية، فـ «الكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقع الفيلسوف، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص الأدبي أو العمل الفني»[3].

وعليه سعت رواية ما بعد الحداثة إلى إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة في الرواية ما بعد الحداثية. هذا لا يعني غياب الحبكة في سرد ما بعد الحداثة كما يظن البعض، وإنما مؤشرا على إمكانية تعدد الحبكات، لشد أكبر عدد من الجمهور، حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه، وهذا ما يذهب إليه "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) قائلا: «لقد أصبح الجمهور العريض يُقبل على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قبيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات اثناء السرد، وغياب الترابط بين المقاطع بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر»[4].

لذلك لا تشكل الحبكة – بمفهومها التقليدي – في رواية ما بعد الحداثة عقبة أمام السرد، بل تحاول أن تجد تصورات وتمثيلات خاصة للحبكة تصل إلى اعتبار أن بناء النص بدون حبكة هو نوع من الحبك، لأنه مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى. وبجوار ذلك تنتشر في رواية ما بعد الحداثة سمات: التشظي، والتهجين، والكولاج، والسخرية، وهي سمات تؤكد على كثير من توجهات ما بعد الحداثة حيث «أخلت المبادئ المكان للنماذج الفكرية العابرة (Paradigms)، وأخلت اليقينات المتبقية من عصر الحداثة المكان أمام النزعة النسبية الكاملة

(Relativism)»[5]، وبذلك تراجعت المبادئ والأسس التي كانت تفرض ذاتها لتخضع لسلطة الزمن وتحولاته، وأصبحت كل القيم مرحلية ومؤقتة تتبدل باستمرار، أمام هذا الوضع «غدا فقدان الأسس بصورة رئيسية (وفي الحقل الروائي بخاصة) سببا في التوجه نحو نقد أشكال (الميتاسرديات Metanarratives)، وهو يعني الفقدان الكامل لأي إيمان في الحكايات الكبرى التي كان الناس يميلون إلى اعتمادها في التفكير أو العيش أو العمل أو الشعور أو الكتابة»[6].

إنّ الهدف من محاولة رواية ما بعد الحداثة زعزعة وتفكيك اليقينيات التي كانت تلقي بظلالها على الأدب هو تجاوز فكرة التمثيل التي سادت طويلا، باعتبارها فكرة رسخت إمكانية وعي الواقع والعالم بشكل مطلق، في هذا السياق يؤكد "جون فاولز" (John Fowles) أن «ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل ما يستطيعه هو تقديم إستعارات (Metaphors) تشير إليه. كل أنماط البشرية (..) هي أفعال استعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقّة (..) ما هو في النهاية إلا نسيج من الاستعارات»[7] قابلة للتشكيل مرارا وتكرارا، وهكذا يتم التصدي للفرضية التي قامت عليها الواقعية، والتي تقول أن «العالم قابل للمعرفة (The World can be Known)، وهي الفرضية التي رفضها روائيو القرن العشرين عامة، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لا يمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تُصفّى بما يشبه "التخطيط الذهني" الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة»[8].

الأمر الذي وسّع في نهاية المطاف آفاق القدرات الروائية وتوجهاتها، وربما أشارت الحقبة ما بعد الحداثية نهاية الدفقة الحديثة في الرواية ولكنها – من حيث التأثير – أحدثت بداية جديدة لها[9]، ويطول الحديث كثيرا حول هذه التوجهات، لذا سنقتصر فقط على (الانعكاسية الذاتية) لتعلقها بموضوع البحث.

إنّ "الانعكاسية الذاتية" (Self-reflexivity) تعني الوعي بالرواية ذاتها، وهو التغير الرئيس الذي تميزت به رواية ما بعد الحداثة، فبينما سعى الروائيون الحداثيون من قبل إلى طمس سارديهم الروائيون منطلقين مباشرة نحو تلمس الوعي وطارحين كل الاجراءات الداخلية جانبا، راح روائيو حقبة ما بعد الحداثية يسعون لفعل العكس: صار السرد ثيمة داخل الرواية ذاتها، وبات

الكُتاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته، وأُطلقت على هذه العملية عدة مصطلحات لعل من أهمها "الميتاقص" (Metafiction)، وفي هذا السياق تلاحظ "دينا دريفوس" (Dina Dreyfus) أن «الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية، (أو بتعبير أفضل رواية تعكس ذاتها)، وتدمج في دائرة تشكيلها (التفكير في الرواية ومسألة الرواية)»[10].

تعد الانعكاسية الذاتية من التقنيات السردية التي ساعدت رواية ما بعد الحداثة في الابتعاد عن تمثيل الواقع، إذ بواسطتها انتقلت الرواية من الارتداد على الواقع إلى الارتداد على الأدب في حد ذاته، لأن الانعكاسية الذاتية «كانت ترفض التمثيل الواقعي المرآوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تلتقط مشاكل النوع الروائي نفسه، وتحاكي نفسها بنفسها، من خلال مساءلة قضايا الجنس والقصة والخطاب، بمعنى أن الرواية الميتاقصية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا وصدقا لنفسها يتمثل في عالم القص نفسه، علاوة على ذلك لم يعد الواقع في السرد المعاصر واقعا ماديا حقيقيا، بل هو عالم تخييلي مثل القص أو أكثر من هذا الواقع المرجعي، بل هو واقع خاص بالرواية يشبه العالم المرجعي المادي الفعلي، بمعنى أن هناك عوالم ممكنة تتحدث عنها السرود التخييلية والحكائية، وإذا كان الواقع الإحالي الفعلي هو العالم المفضل بالنسبة للرواية الميتاسردية»[11].

تعرض مفهوم الكتابة الميتاسردية للعديد من المحاولات التي حاولت ضبطه، وهذا يتنافى مع طبيعته لأن أي محاولة من هذا النوع ستكون حسب "ليندا هتشيون" مختزلة أكثر اختزالا من أي نظرية حول الرواية عامة[12]، لكن تبقى معالم المفهوم في الكتب النقدية وتجلياته في المتون السردية واضحة إلى حد ما.

2. الميتاقص وارتداد السرد على ذاته:

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

وضعت "ليندا هتشيون" تعريفا محددا للميتاقص بأنه: رواية عن الرواية؛ أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهيأتها اللغوية[13]، أما "باتريشيا واو" (Patricia Waugh) فلقد حدّدت ما وراء القص بأنه: كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة[14]، أما "لاري ماك كافري" (Larry Mc Caffery) فيرى أنّ الميتاقص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات[15]، إذ لا تقوم الرواية بتمثيل العالم وتخييله وإنما تقدم نفسها بوصفها رواية وتنثني على ذاتها كأطروحة للسرد.

يتداخل المفهوم مع «العديد من المصطلحات التي تشير إلى ظاهرة ما وراء القص مثل: "الاستبطانية" (introspected)، "الانطوائية" (introverte)، "النرجسية" (narcissistic)، "رواية الوعي الذاتي" (self-consious)، "الانعكاس الذاتي" (self-reflexive)، "ضد الرواية" (anti-ficion)، "التخريف" (fabulation)، "رواية التمثيل الذاتي" (autorepresentail)، وغيرها»[16]، لكن من دون أن تكون هذه الأنواع نفسها هي الميتاقص، وإنما يعني حضور الميتاقص فيها بشكل من الأشكال.

ثمة اجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاسرد على أن أول من سك المصطلح، وأدخله حيز الدراسات النقدية هو "وليام غاس" (William H, Gass)، الذي تناول الميتاقص في مقالة له بعنوان: (الفلسفة وشكل القص)، التي نُشِرت ضمن كتاب ضم مجموعة من المقالات عنونه بـ "القص وصور الحياة"، أي أن المصطلح نتاج أواخر الستينات[17]، وإذا كان غاس قد حدد المصطلح ومفهومه ليصف أعمالا قصصية وروائية حديثة تتناول القص موضوعا، فإن نهج الكتابة الميتاقصية قديم قدم نشوء الفن الروائي، وليس أدل على ذلك من رواية "دون كيشوت لـ"ميغيل دي سرفانتس" (Miguel De Cervantes)، ويمكن أن نقول أن أسلوب الميتاقص أقدم بكثير فرواية الحمار الذهبي لـ"لوكيوس أبوليوس" (Lucius Apuleius) كذلك تحمل ملامح ميتاقصية؛ إذ «ينقل لنا كاتبها معاناته مع اللغة التي يكتب بها، فهو لم يكتف بالحديث عن الرواية التي يكتبها وإنما كان يقدم التعليقات والشروحات عن الصعوبات التي يواجهها مع اللغة

التي يكتب بها ومع القارئ أيضا»[18]، باعتبار أن اشراك القارئ في بنية النص وفضح السرد أمامه بوصف الرواية عملا متخيلا من الأبعاد الأساسية في الكتابة الميتاقصية.

لقد ارتبط الميتاقص بالرواية وبتاريخها وبكل حديث عن آليات انكتابها، بوصفه يؤسس لـ «وجود إبداعيّ متخيّل وقد تحوّلت كينونته المحضة أو الأساسية إلى موضوعة حكاية، من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكائية كالقصّص والروايات والمسرحيات، تلك التي تتضمّن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة، وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد، والناص أو المؤلِّف»[19]، يعني ذلك أن الميتاقص بالقدر الذي يمنحنا سردا يمنحنا أيضا نقدا، حيث تمتزج العملية السردية بالعملية النقدية لتقدم لنا كتابة عن الكتابة، لأنّ الميتاقص يتمثّل كل توجُّهات النقد داخل العملية القصية ذاتها، وينزع إلى الإيجاز لأنه يحاول، فضلا عن أشياء أخرى يحاولها، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلا عبر الشّكل القصّي حسب ما أكده "أحمد خريس" في كتابه العوالم الميتاقصية في الرواية العربية[20]، والذي حدّد فيه المنطلقات المعاصرة نحو الكتابة الميتاقصية مستندا إلى تغير فلسفة وممارسة السرد:

أ- ينطلق السرد من كونه قصا واعيا ذاته لا يقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنما يعي وجوده عبر تفنيد وعي ما بواقع ما[21]، فهي تنتقل من وصف الواقع إلى وصف وصف الواقع، أو بناء واقع بديل، هكذا اصبحت الرواية «فن لا يصف الواقع بل يختلقه"[22].

ب- التحول من السؤال الابستمولوجي إلى السؤال الأنطولوجي: في سياق التحول من الحداثة والسؤال المعرفي حول العالم كيف كان ؟ وكيف يكون ؟ إلى ما بعد الحداثة والسؤال الوجودي: ما العالم؟ وما الذي سنفعله فيه، إذ يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الانطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاورا تقاليده وشرطه العام[23].

ت- ذوبان الحدود بين الإبداع والنقد إذ «لا يقدم الميتاقص سردا أو قصا فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقص بالمسائل النظرية التي ينبنى وفقها القص»[24]، وعلى ضوء ما سبق يمكن إجمال خصائص الميتاقص في العناصر التالية:

- فحص الأنظمة الروائية.

- دمج جوانب النظرية والنقد.
- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.
- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.
- التطفل بالتعليق على الكتابة.
- توريط الكاتب نفسه مع الشخصية الروائية.
- مخاطبة القارئ مباشرة.
- هتك الفرضيات والاتفاقيات التي تثبت وجود حقائق وتحويلها إلى مفهوم مشتبه به بدرجة عالية.
- نبذ الحبكة التقليدية[25].

على العموم يعمل الميتاقص على إعادة بناء كل عناصر الرواية وفق نمطه الخاص، حيث يكون السارد أو الراوي جزءا من بناء الرواية بشكل معلن، كما قد تحمل الشخصيات وعيا ذاتيا لئن تخاطب الكاتب، كما نجد انشغال الميتاقص ببناء الزمن أو المكان عبر الآراء النقدية التي يطرحها حل هذه القضايا، فضلا عن وجود القارئ بشكل مباشر ومستهدف. سنحاول الكشف عن أهم هذه الأساليب الميتاقصية من خلال الرواية التي اخترناها في هذه الدراسة، وهي رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي.

3. النموذج الميتاقصي في رواية "غرفة الذكريات":

تعد رواية "غُرفة الذِكريات" تاسع روايات بشير مفتي، صدرت عام (2014) بطبعة مشتركة بين منشورات بالجزائر بلبنان ومنشورات ضفاف بلبنان. تتكون الرواية من واحد وثلاثون ومئتين صفحة، مبنية على نسق تجريبي يشوش الكاتب من خلاله بناء الرواية ككل، إذ تظهر بعض الأجزاء بتصديرات ممهدة في حين تبدو أجزاء أخرى من دون ذلك، كما تتحدد بعض الأجزاء بترقيم في حين تبدو أجزاء أخرى بدون ترقيم، كما توظف الرواية تقانة الرسائل وكتابة اليوميات. لذلك فالجانب الشكلي للرواية يوضح أن الكاتب كسر المفهوم التقليدي للكتابة، كما يوضح ذلك مضمون الرواية أيضا.

يسبق متن الرواية استهلال عام، وقبله تصريح ميتاقصي من الكاتب على أنّ الرواية محض تخييل: «هذه الرواية هي من وحي الخيال، وأي تقاطع بين أحداثها وشخصياتها قد توجد في الواقع هو من باب الصدفة لا غير»[26].

ينهض النموذج الميتاقصي للرواية على رغبة البطل "عزيز مالك" في كتابة رواية: «تبدأ الرواية هكذا.. نحن في سنة 2010. اسمي عزيز مالك وعمري الآن خمسون سنة (..) كان عندي منذ مراهقتي حلم واحد لا شريك له، أن أكتب رواية (..) وما جدوى الحياة إن كنت لا أستطيع كتابة ذلك الذي أحلم به؟»[27]، هكذا ستكون الكتابة عن الكتابة، وهو أسلوب يشيع كثيرا في الرواية التي توظف تقانة الميتاقص، حيث تنعكس الكتابة على ذاتها وترتد إليها لتمثلها، لا أن تمثل الواقع أو الحياة كما هي، لأن للكتابة واقعها الخاص الذي تهتم به، بل هي الحياة ذاتها كما يقول "عزيز مالك": «فكرت باستمرار أن الحياة في هذه النقطة من العالم كانت سيئة لي، وأنني لهذا السبب نقمت على الوجود البشري برمته، واعتقدت لوقت طويل أن تلك النقمة إن لم تتحول إلى كتابة فهي ستجعلني مجرما بالتأكيد»[28]

إذا كانت المادة الأساسية التي يقدمها السرد ستكون حول جدوى الكتابة عموما، فهذا يعني أن الرواية ستكون كتابة عن الكتابة، يعني أن السرد سيُعنى بحالته الأنطولوجية، وهذا التوجه الذي يهتم بالحالة الوجودية للكتابة يشيع كثيرا في رواية ما بعد الحداثة، متأثرة بأفكار مفكري ما بعد الحداثة وعلى وبالتحديد: هايدغر ودريدا.

تعني الأنطولوجيا التركيز على كينونة الشيء، على الكتابة في حد ذاتها، في هذا السياق يقرّ "برايان ماك هال" أن الاستجواب الأبستمولوجي كان هو النوع المهيمن في الحداثة، ويتضمن التنقيب عن المعرفة والأهم عن من يمتلك تلك المعرفة (..) إن الأسئلة هنا حسب "ماك هال" تدور حول: ما الذي يتوجب معرفته؟ وما الذي يعرفه؟ وكيف يعرفونه؟ وبأي درجة من درجات اليقين؟ وكيف تنتقل المعرفة من عارف إلى آخر؟ وبأي درجة من المصداقية؟ وكيف يتغير موضوع المعرفة بانتقاله من عارف إلى آخر؟ ماهي حدود القدرة على المعرفة؟[29]

أما في رواية ما بعد الحداثة فكل شيء يرتد ليُسائل حالته الانطولوجية حتى يدرك عالمه الخاص المختلف عن بقية العوالم، لذلك نجد أن «الاستجواب الوجودي يتألف من إدراك عالم واحد من بين العديد. إن الفضاءات النصية والتي يجد فيها البطل نفسه في حالة قلق وتوتر دائما.

لا تفترض الشخصية هنا وجود شرح أو تفسير، كل ما تفعله هو استجواب مكانها في عالمها المدرك»[30]، فتكون الأسئلة هنا: ما العالم؟ وما هي أنواع العوالم المتوفرة؟ كيف تتشكل وتختلف؟ وما الذي يحدث حين توضع عددا من العوالم المختلفة في تجابه؟ أو أن تغدو الحواجز بين تلك العوالم مخترقة؟...»[31]. كل هذه الأسئلة تعني فيما تعني التركيز على اللحظة الوجودية والابتعاد عن كل تقرير مسبق.

يبدأ السؤال الوجودي في رواية "غرفة الذكريات" من سؤال الكاتب (ماذا أكتب؟): «ماذا يكتب كاتب وقد وصل إلى سن الخمسين، ولم يستطع من قبل كتابة أي شيء مهم (..) ماذا يكتب كاتب مثلي، وقد خطرت بباله صور لوجوه غابت في ظلال الحياة، وقصص كثيرة من حياته وحياة آخرين عرفهم وعرفوه، وعاش معهم فترة من الزمن»[32]، هذا السؤال الذي يموضع الكاتب في لحظة ما قبل الكتابة يعد سؤالا مركزيا في الرواية، كونه يهيئ لما سيأتي بعده، فالسرد سيكون حول ذكرياته مع أصدقائه في فترة الأزمة (أزمة التسعينيات)، كما سيكون حول "ليلى مرجان" معشوقته التي هجرته بدون سبب مقنع، وفوق كل ذلك سيكون السرد حول الكتابة ذاتها.

يصرح الكاتب بكل ذلك بأسلوب ميتاقصي محض قائلا: «كانت فكرة كتابة قصة حب ليلى مرجان مع قصص أخرى حدثت لي مع آخرين وأخريات موجودة دائما، وحاضرة أبدا في ذاكرتي وذهني. وأما الرسائل التي وصلتني تباعا فهي التي بطريقة أو بأخرى حركت كتابة هذه الرواية الوحيدة، التي أظنني قادرا على كتابتها بحماس فياض، قد يعطيها قوتها وتماسكها الذي كنت أبحث عنه لكي أسرد تلك الفسيفساء من الأحلام الضائعة، والذوات المعذبة التي عاشت في دكنة أزمنة سوداء»[33]

عبر هذه القضايا سيتخلص الكاتب من هاجس السؤال الذي راوده في البداية، ليتمكن من الكتابة بعد أن وجد المادة السردية المناسبة لذلك: «في هذه السنة 2010 واجهت ذاتي وروحي وعقلي وجسدي.. هل حان الوقت لكي أكتب ما حلمت به منذ أن شعرت بتلك الرغبة النارية (..) واجهتها منكسرا لأن الضوء الذي مثله من كنت أعرفهم في بداية التسعينات كان قد تبدد نوره (..) قلت في نفسي هُم الذين سأكتب عنهم لا غير.. هُم الموضوع والمادة،

بل هم دم الكتابة نفسها»[34]، بهذا الشكل ستُنسج حبكة الرواية في تناوب سردي بين القص والميتاقص ، بين الذكريات والماضي والشخوص التي ترتبط به من جهة، والكتابة من جهة أخرى.

لكن التناوب السردي والميتاسردي الذي يمارسه الكاتب لا يعني وجود حدودا فاصلة بين القص والميتاقص، بل يتداخل الأسلوبان في أحايين كثيرة، خصوصا حينما يربط الكاتب عجزه في الكتابة بعدم قدرته على استرداد كل ذكرياته: أتذكر كل شيء ولكن في الآن ذاته أعجز عن كتابة الذكريات، كأنها تقاوم الخروج من تلك النقطة التي سكنت فيها طويلا (..) لم أتصور الذكريات تقاوم صاحبها إلى هذا الحد، لكن سأكتب تلك الذكريات مهما حدث ومهما كان الثمن»[35]، ويعطي لنا السرد إشارة واضحة عن مرد ذلك العجز الذي سيطر على الكاتب في بداية الأمر، وهو السبب نفسه الذي يجعله يرفع تحدي الكتابة، يكمن السبب في ارتباط ذكرياته بمآسي التسعينيّات، يوضح الكاتب ذلك بقوله: «كنت غارقا في تساؤلاتي التي اعتدت عليها دون أن أقدم على خطوة واحدة نحو الكتابة التي أريدها. وكلما أقدمت يستولي علي ضجر واستياء، بل وأحيانا حقد أعمى ومرير على تلك الفترة المؤلمة من تاريخنا»[36]، وهذا ما يجعله في صراع داخلي بين رغبة عدم التذكر من جهة ورغبة استعادة الذكريات وكتابتها من جهة أخرى.

هذه الرغبة التي استحوذت على بطل الرواية في البداية تنطبق على الكاتب أيضا، وذلك ما يصرح به بشير مفتي قائلا: «بقيت أحلك فقط بكتابة تلك الرواية ولا أستطيع، وأتساءل: متى سأقدر؟ وهل هو مهم من عزيز مالك –الذي هو أنا – أن يكتبها حقا؟»[37]، وهو تصريح ميتاقصي يحيلنا إلى قضية المؤلف في الكتابة الميتاقصية، والذي غالبا ما «يحاول بيأس أن يشنق هويته الواقعية بوصفه خالق النص الذي نقرأه. الذي يحدث هو أنه بمجرد أن يدخل فإن واقعيته تصبح موضع تساؤل. أنه يكتشف أنّ لغة النص تنتجه بقدر ما التي ينتجها. والقارئ مطلع على مفارقة أن المؤلف متموضع في النص في النقطة ذاتها التي يؤكد منها هويته خارج النص»[38]. ذلك التموضع الهلامي للمؤلف يكشف في أعمق معانيه نزوع الكتابة الميتاقصية في تفكيك الحدود الواضحة بين الواقع والتخييل، لأن العلاقة بينهما حسب كُتاب ونقاد الميتاقص تتعالى عن كل تحديد.

لذلك فغالبا ما تشير الرواية التي تنهض على فكرة ميتاقصية إلى الوجود الحقيقي للمؤلف ووجوده المتخيل في الآن نفسه. لا يتعلق ذلك بالمؤلف فقط وإنما بشخوص الرواية أيضا،

حيث يلتبس الأمر على القارئ في الحكم عليها: هل هي حقيقية أم متخيلة؟ في هذا السياق «تشير كتابات ما وراء القص إلى الطبيعة المعقدة للعلاقة بين التخييل والواقع، عندما تظهر هوية شخصية الرواية بوصفها (هذا الشخص الذي بدون كينونة). فمن ناحية، نجد أن الشخصية الروائية غير موجودة؛ لأن القارئ يعرف أنها مبتدعة من طرف المؤلف(..) ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات توجد في عالم الرواية بطرق تمكن القارئ من مناقشتهم بوصفهم أناس حقيقيون، وقد تترك الشخوص انطباعات قوية عند ظهورها بوصفهم أبطالا من الحياة الواقعية»[39]. نجد في الرواية ما يدل على ذلك، من خلال قول الكاتب: «قدرت في النهاية على الكتابة يوم اختفت تلك الشخوص الحقيقية من قدام عيني، وصارت مثل الأشباح التي تسكن في الأمكنة القديمة. صرت أراها في خيالي وأحلامي لا غير. أما في الواقع فلم تعد موجودة، أو هي موجودة عندما أستحضرها من عمق جديد شفاف، مستعيدا معها كل ذلك الألم العميق الذي سكنها، وسكنني يوما ما»[40]، فبداية المقطع السردي السابق توحي لنا أنّ الشخوص حقيقية، ثم تتحول واقعيتها إلى موضع شك إذ تصير صور متخيلة يراها الكاتب في خياله لا أكثر، ثم يلتبس الأمر أهي موجودة أو غير موجودة؟

دائما ما تضع الرواية الميتاقصية نفسها في منطقة (المابين) لتثبت العلاقة المعقدة بين الواقع والتخييل، والتي لم تؤخذ بعدا عميقا في تاريخ الرواية أو في الكتابة عن الرواية، والميتاقص حينما يفتح الأسئلة من جديد عن تلك العلاقة المعقدة، فإنه من جهة أخرى يستهدف القارئ ليكون واعيا بالبنية المعقدة للرواية، إذ يحمل القارئ في الروايات الميتاقصية عبأً كبير جدا في تأويل النصوص أو إعادة بنائها من جديد، هذا ما تذهب إليه "ليندا هتشيون" فالقارئ «من ناحية نراه يدُفع بقوة للاعتراف بالصنعة البشرية، الفن، فيما يقرؤه، ومن ناحية أخرى، فإن هنا حاجات ملحة وصريحة تثقل كاهله بوصفه مبدعا مشاركا»[41]، كما سنوضح ذلك فيما يلي من قول.

4. ميتاقص القارئ:

يتم التركيز كثيرا في الروايات ذات الطابع الميتاقصي على القارئ بتعرية السرد أمامه وجعله واعيا بالقص، فمن أجل توريط القارئ وجعله على وعي دائم بحضوره، فإن نصوص ما وراء القص لا تتورع عن توظيف أداة (توجه مباشرة) نحو القارئ (مثل الاهانة والاستفزاز وإصدار الأوامر)، إذ لاحظ منظرو ما وراء القص أن القارئ شريك دائم في جريمة صناعة المعنى[42]، يتم

توظيف القارئ سواء عبر الأسلوب الظاهر للميتاقص، حينما يُستدعى القارئ بطريقة مباشرة: (أيها القارئ، أيها القراء...)، أو بواسطة استعمال بعض الضمائر التي تجعل القارئ شريكا مع المؤلف، أو عبر الأسلوب الخفيّ للميتاقص في الأخذ بيد القارئ وإطلاعه على الفكرة من خلال آلية العرض أي حوار الشخصيات التي يتم فيها شرح الأفكار أو الأحداث بغية إشراك القارئ. كما نجد ملامح ميتاقص القراءة في العناصر التي يستخدمها الكاتب لمصاحبة القارئ في عملية القراءة، وإرشاده لكيفية القراءة وفي علاقته بالنص. بمعنى آخر أن يعقد الكاتب ميثاقا قرائيا مع القارئ.

في رواية "غرفة الذكريات" نجد مقاطع سردية عديدة تدل على القارئ، لاسيما تلك التي يخاطب فيها الكاتب قراءه عن نفسه: «لا تتصوروني الآن كاتبا ساديّا، يحب أن يعذب نفسه بنفسه كي ينال رضا معشوقته النارية/ الكتابة، وهي تصهده تحرقه (..) أو تخيلوني كما تريدون فأنتم أحرار في تلك الصورة التي تخلقونها عن كاتب مثلي، كما الكاتب حر في تخيل شخصياته كما يشاء ويرغب.. كلنا أحرار حتى في اختيار بؤسنا وشقائنا ولعنتنا التي تطاردنا من المهد إلى اللحد»[43]، أو تلك التي يخاطبنا فيها عن شخوصه: «لم أحدثكم إلا بالقليل عن ليلى مُرجان، ولا أدري إن كنت أقدر على ذلك الآن.. وحسبي أن الناس الذين يعيشون حياة مطمئنة وهادئة لن يفهموني بالتأكيد (..) لا تهمني أحكامكم في النهاية ما دمت عشت تلك الحالة وتكبدتها»[44]، ثم يحكي لنا عن حادثة اللقاء الأولى بليلى مرجان: «لقد حدث اللقاء الأول كما أخبرتكم بذلك صدفة (ولكن ما هي الصدفة في النهاية؟)»[45]، فالسرد في المقاطع السابقة يبدو مصاحبا للقارئ في تقديم أحداث الرواية، لكنه يتجنب ذكر القارئ بعبارة مباشرة، ويبقى أن تشير إليه ضمائر المخاطب فقط بوصفه مرويا عليه.

تعد الضمائر التي تحيل على المروي عليه صيغ ميتاقصية خالصة، وهي التي سمّاها "جيرالد برينس" (Gérald Prince) (العلامات المصوغة بإفراط) وذلك قبل الاهتمام النقدي بتقانة الميتاقص، مشددا على أهميتها حيث يقول: «ربما تكون العلامات الأكثر إلهاما، وأحيانا الأكثر صعوبة على الإدراك والوصف والقبول، هي تلك العلامات التي سندعوها – نظرا لافتقارنا إلى مصطلح أكثر ملائمة – علامات مسوغة بإفراط (justification-over)، وأي راوٍ يفسر، تقريبا، العالم الذي تسكنه شخصياته، ويحفز أفعالها، ويسوّغ معتقداتها. وإذا ما ظهر أن

التفسيرات والتحفيزات تتموضع في مستوى ما وراء اللغة، وما وراء التعليق، وما وراء السرد، فإنها تكون مسوّغة بإفراط»[46]

تؤدي العلامات التي تحيل إلى المروي عليه وظائف عديدة، فهي تستدعي القارئ عموما للانتقال من حدث إلى حدث آخر، باعتبار المروي عليه «يمثل حلقة وصل بين الراوي والقارئ، وهو يساعد على تأسيس الإطار السردي، ويفيد في تمييز الراوي، ويؤكد موضوعات معينة، ويُسهم في تطوير الحبكة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل»[47]. في متن رواية بشير مفتي نجد ذلك ماثلا، فبعد أن يسرد لنا الراوي شيئا من ذكرياته مع أصحابه يعود ليستحضر المروي عليهم لنقل الحكي إلى بعض أحداث العشرية السوداء: «هل تتذكرون تلك الأيام واللحظات والدقائق؟ أظنكم نسيتموها بالتأكيد، أو أقفلتم عليها في غرف مظلمة، وقلتم مقسمين بأغلى ما تملكونه من مقدسات أن لن تفتحوا لها الباب ثانية، لتطل مرة أخرى فتعكر صفو حياتكم الهانئة اليوم»[48]، وكما أشرنا لا تقتصر مهمة المروي عليه باعتباره حلقة وصل بين الأحداث وإنما يُستدعى لوظائف أخرى، كالتعليق على بناء الرواية وسيرورة الحكي أو دمجه في قضايا عامة تتجاوز الأحداث.

كثيرا ما تختلف الأحداث عن القضايا التي يتطرق إليها السرد، الحدث يتعلق بواقعة معينة أو بفترة زمنية أو بشخصية من الشخوص، وهنا نكون أمام سردٌ خاص يبدأ من نقطة محددة وينتهي في مجاله الخاص، أما القضايا التي يطرحها السرد فهي القضايا العامة التي تتعدى الشخوص والزمن والمكان لكينونتها المطلقة، مثل قضايا: الوجود، الموت، الحياة، ما يؤمن به الناس...، فالسرد في مثل هذه القضايا غير مقيد بمرجعية ثابتة لأنه يمثل هذه القضايا في مجالها الواسع، وكثيرا ما يعبر السرد عنها بضمير يجمع بين الراوي والمروي عليه معا، لأن قضايا التي ذكرناها هي قضايا تخص الجميع. لذلك فأيُّ حديث عنها يعني استحضارا للمروي عليهم.

من ذلك حديث الكاتب في الرواية عن الحياة كقضية وجودية: «إن كل شيء في هذه الحياة بسيط ومعقد في نفس الوقت، واضح وغامض، حقيقي وخيالي، واقعي وحالم، حياتنا ليست إلا صورة عن أهوائنا وأوهامنا، ومشاعرنا ورغباتنا، وكل ما في داخلنا من تركيبات غريبة وعجيبة»[49]، وفي موضع آخر عن القضية نفسها: «أعترف أن الحياة هي الناس الذين نعرفهم ونلتقي بهم، وهي حكاياتهم وقد صارت ممتزجة بحكايتك، بل أصبحت معها كيانا واحدا

وموحدا، مفتوحا على ذكريات كثيرة لحيوات متعددة، تلتقي فيك لكي تعبر يوما ما»[50]. وفي موضع آخر يخاطب القراء عن الحب: «كم أخشى أن تفهموني خطأ، وأن تسارعوا للحكم عليّ بسرعة، فتقولون ما سيقوله أي شخص يحكم على المظاهر، ولا يتعدى إلى أبعد من ذلك السطح، أي إلى الحقيقة العميقة للمشاعر الإنسانية، إلى الحب نفسه كما هو (..) أغلب الظن أنكم لا تطرحون هذه الأسئلة على أنفسكم، أغلب الظن الحب عندكم بسيط لأبعد درجة، حتى عندما يعذبكم فأنتم تلومونه، وعندما يسعدكم فأنتم تفرحون به»[51].

إنّ الكتاب حينما يناقش افتراضاتنا وتصورنا للأشياء فهو يحثنا على بناء معنى جديد من خلال ما يدلّ عليه السرد، وبهذه الطريقة فالميتاقص لا يناقش قضايا النص والكتابة فقط وإنما كذلك القضايا التي تخصنا كقراء وكأشخاص في الحياة، فهو يقوم بتعديل فكر القارئ وتجديد وعيه بالحياة.

5. التعليق النقدي:

من الأشكال التي يأخذها الميتاقص اشتغاله بنقد عملية الكتابة والحكي داخل المتن السردي، وعلى أساس هذه الصورة ترتدي تلك الآراء النقدية حول الكتابة وشروطها حلة إبداعية تحول نمط القص ليكون «خطابا تنظيريا، يرد في شكل ميتاسرد أو لغة وصفية متعالية موضوعية، ترصد خصائص الإبداع القصصي تقنية وبناء وتشكيلا»[52]، ويبدو الميتاقص واعيا وواثقا من هذه القضية تصورا وممارسة إبداعية، فكثيرا[53] ما تحمل الروايات ذات الطابع الميتاقصي تعليقات نقدية أو آراء متعددة حول الكتابة السردية وخصوصيتها ومرجعياتها، وهذا من المهام الرئيسة التي ينهض بها الميتاقص حسب "مارك كيوري" الذي يرى أن «العلاقة المتداخلة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين تعد المكون الأساسي لجوهر ما وراء القص»[54]، وهذا شكل من أشكال نسف الحدود الذي يمارسه الميتاقص على الثنائيات التي كان لكل عنصر منها طابعه الخاص (الواقع والتخييل، الكاتب والشخصية المتخيلة، الرواية والقارئ، السرد والنقد...الخ) لذا أصبحنا نرى حدود مائعة بين هذه الثنائيات وتبادل أدوار في أحايين كثيرة.

يرجع ذلك إلى أنّ كُتاب الميتاقص يذهبون في تعاطيهم مع الرواية إلى أبعد من الجانب الجمالي، فالرواية مثلما تمثل الجمال تمثل النقد أيضا، النقد في حلته الجمالية، لذلك تحاول الكتابة

الميتاقصية أن تقنعنا بأن «الرواية جزء متكامل من النقد، وفي الواقع، فإنها توجد بوصفها تجسيدا للنقد عبر حالته بوصفه فنا»[55]، وهذا جزء من الطبيعة الانتقادية التي تحملها الرواية على العموم.

نلاحظ في رواية "غرفة الذكريات" مقاطع سردية عديدة تحمل إشارات نقدية، تتعلق بالأدب عموما أو بالروايات أو بالكتابة على وجه الخصوص، فعن الأدب يماثل الكاتب بينه وبين الحياة قائلا: «أفضل حديث الأدب المقترن بالمتعة والخيال، حيث من خلاله فقط أشعر أن الحياة يمكنها أن تصبح بعض الشيء ممكنة وسعيدة»[56]، فعبر هذا المقطع يفضح الكاتب ميوله القرائية التي تحدد علاقاته بالأدب، كما يُفصح عن نظرته للأدب الذي يمثل الحياة في أعمق معانيها، يؤكد الكاتب ذلك في موضع آخر حينما يذكرنا بلحظة لقائه بصديقه بعد أربع سنوات من الافتراق، إذ جاء في حوار اللقاء:

- هل تذكر رواية "الغريب" لكامو التي أهديتني إياها؟
- طبعا.. وكيف لا أذكر؟
- سأخبرك بشيء مهم.. لولا تلك الرواية لما تحققت لي كل هذه الحياة السعيدة التي أعيشها
- كيف ذلك؟
- لقد هاجرت في تلك الفترة بطريقة غير شرعية مع جماعة من الشباب، ودفعنا مبالغ كبيرة...»[57]، فبعد أن هاجر صديقه بطريقة غير شرعية إلى فرنسا تم إلقاء القبض عليه، ثم اكتشف بالصدفة أن المحقق الفرنسي الذي عمل على قضية هؤلاء المهاجرين غير الشرعيين يحب كتابات ألبير كامو، مثل بطل الرواية تماما: «أخرج المحقق من كيس بلاستيكي رواية كامو وقال لي: "هل تحب القراءة؟" قلت: نعم سيدي. فرد علي: و"أنا أيضا وكامو بالخصوص. حسنا سيشفع لك كامو بالبقاء في بلدنا.. هنيئا لك" (..) أسعدني ذلك.. لقد فتحت لي تلك الرواية طريق الأمل وطريق الحياة»[58]. فبتوظيف الكاتب هذه الرواية يحاول أن يثبت جدوى الأدب في زمن فقد الثقة في تلك الجدوى.

بالإضافة إلى الرواية الآنف ذكرها يستحضر الكاتب روايات أخرى، من ذلك ما جاء في مناقشته لصديقيه على طاولة الحانة: «بينما رحت أحدثهم أنا عن قراءتي لروايات من هنري ميللر (كان في ذلك الوقت نبي الشر الذي أؤمن به)، وكيف أنه يخلخل تصوراتي ومفاهيمي لكل

شيء، خاصة في ثلاثيته الشهيرة الصلب الوردي ومداريه الشهيرين مدار الجدي ومدار السرطان.. كما تحدثت عن افتتاني بعوالم ألبيرتو مورافيا الحميمية والمدهشة لشاب مراهق، خاصة رواية "الاحتقار" التي لم أكتف بقراءتها كنص، بل شاهدت الفيلم السينمائي الذي اقتبس منها»[59].

مثل هذه المقاطع تؤدي كما يذكر "جميل حمداوي" في حديثه عن خصائص الكتابة السردية إلى «إغناء السرد وإثرائه نقدا وتخييلا وتوجيها»[60]، في هذا السياق يستحضر الكاتب أيضا رواية "الجلد المسحور" لبلزاك باعتبارها الرواية التي شكلت بداية ذائقته الأدبية: «أذكر تلك السنة التي بدأت أطالع فيها بجدية وشغف، أو ذلك اليوم الذي استعرت فيه رواية من المكتبة العامة لبلدية الجزائر الوسطى (..) كانت تلك الرواية هي "الجلد المسحور" لبلزاك، وغرقت معها كما يغرق عاشق في ملذات عشقه دون أن ينتبه لأي شيء آخر من حوله. نسيت الوقت والمكان وكل شيء»[61].

لا تتعلق المقاطع النقدية في هذه الرواية بالحديث عن الأدب والروايات فقط، بل نجد فيها ما يهتم بقضية الكتابة في حد ذاتها كما أشرنا سابقا، حيث يطرح الكاتب مفهومه للكتابة قائلا: « فكرت دائما في الكتابة على أنها عملية استحضار للموتى، نعم كنوع السحر الذي يحضر الأرواح حتى وهي في عالم آخر بقدرة عالم بالروح، عليم بالأسرار، كما قال صمويل بيكيت: "هنالك كائن مقتول في داخلي أريد أن أعطيه الفرصة ليتكلم". تكلموا أيها الموتى.. القتلى.. المذبوحون.. المنتحرون.. من خلالي»[62]، يعني أن الكتابة تعتمد في الأساس على فعل التذكر، وهو فعل يعول عليه كُتاب الميتاقص كثيرا، بوصفه آلية تقوم بإعادة تصور الواقع والماضي ليؤخذ متنوعة ومختلفة، لأنه لا يوجد شيء يقيني ومحدد بشكل مسبق حسب الميتاقص وحسب رواية ما بعد الحداثة عموما.

من خلال التركيز على الذاكرة فإن عديد الأشياء ستعاود الظهور وعديد الوقائع المنسية ستُذكر، وفي كل ذلك سيتضح وعي بالواقع، ليس هو الواقع في حد ذاته، وإنما الواقع كما ترسمه الذاكرة عبر الكتابة، لذلك «لا يوجد واقع بل وعي، والوعي يمكن تخيله كصانع لا يمل التراكيب الشعرية، كمخترع لخيالات لا متناهية»[63]، يعني أن يُستخدم هذا الوعي لإنتاج صور تخييلية متنوعة عن الواقع، لأن هذا الأخير لا يمكن أن يكون على هيئة واحدة.

تقوم الذاكرة بترسيخ حرية الاشتغال على الواقع كما أنها تعمل على تكثيف التخييل الذي يبحث عنه الميتاقص، إذ تحرر صاحبها من سلطة المكان والزمان ليلج عوالم التخييل بالعودة إلى الماضي أو استشراف المستقبل أو الفرار من الحاضر، وفعل التذكر طاغٍ على رواية بشير مفتي، سواء تعلق الأمر برواية الرواية أو برواية الوقائع، بوصفه الحافز والمرجع الذي يجعله يكتب: «يُقاوم الإنسان موت الذكريات بالحنين، بذلك الصوت الذي لا ينفك يعود حتى عندما تخال أنه قد غادرك نهائيا (..) لم يعد عندي غير هذا الهدف، كتابة هذه الرواية، أول وآخر ما سأكتب»[64]، يقول في موضع آخر: «أحاول التأكد من ذكرياتي، وأن أستعيدها الآن على شكل صور مبعثرة من هنا وهنالك، ولا أريد وأنا استعيدها أن يهرب مني ذلك الخيط السحري، الذي عبره تنتظم الذكريات وكأنها حكايات لم تمت بعد، ولم ينته زمنها..»[65]، فالذكريات هنا تهيء مسارات متعددة للحكايات التي ستروى.

بالإضافة إلى مفهوم الكتابة ودوافعها ومرجعياتها يطرح الكاتب رأيه حول مغزى الكتابة، وذلك في الحوار الذي جمعه بـ"سمير عمران" على طاولة الحانة، وهو حوار ذو إشارات نقدية: «قلت له:

- الكتابة ليست كل شيء.
- فرد عليّ:
- نعم صحيح، لكن عندما تكتب تشعر أنها كل شيء، وحتى الحياة تصبح تافهة. يكفي أن تتصور تلك اللحظات التي تغرف فيها ولا تريد أن تخرج منها أبدا، تلك اللحظات التي هي الحياة في أكمل صورها...
- هل سأكتب بهذا الشكل يوما ما لو كتبت؟»[66]

هذا السؤال الذي ينتهي به نص الحوار يوضح بحث الكاتب عن طريقة معينة أو شكلا محددا للكتابة، وقد تحول إلى هاجس يسيطر على الكتاب في مختلف فصول الرواية، إذ نفهم دائما ما يريد الكاتب قوله ضمنيا (كيف أكتب؟)، وهو سؤال نفهمه من سطح السرد، خاصة في تلك الأسئلة التي يطرحها عن الكتابة: «كيف نجد الكلمات لنعيد لتلك الحياة ألقها الحقيقي؟

لقد تهت في تلك الفترة الآثمة بحثا عن تلك الكلمات التي تستطيع أن تخرجني من توهاني المعقد والطويل في البحث عنها..

أين توجد الكلمات وكيف نخرجها إلى أرض الضوء، فتقول ما تقوله ويهنأ القلب وترتاح الروح من تصدعها وتوترها الدائم؟

هل تنقذ الكلمات الكاتب أم الإنسان؟

وهل كان يهمني حينها أن أنقذ نفسي أم أنقذ العالم؟[67]

تعد هذه الأسئلة أسئلة نقدية في قالب سردي، تجسد صورة ميتاقصية للرواية، لأن كل ارتداد إلى ذات الكتابة هو أسلوب ميتاقصي، مثلما يظهر على هذه الرواية، إذ يوجه الكاتب أسئلة عن الكتابة ذاتها: (ما الكتابة؟، ماهي دوافعها ومرجعياتها؟ ما الهدف منها؟ كيف نكتب؟)، ونشير أن إلى هذه الأسئلة لا تغطي كل الاهتمامات الميتاقصية التي دارت حول الكتابة، لأن لكل رواية أسلوبها المختلف في توظيف الكتابة كتيمة في الكتابة.

خاتمة:

تأتي رواية "غرفة الذكريات" بمجموعة من الخصائص الفنية والجمالية والتيماتية، فتطرح للقارئ مفاهيم الكاتب الخاصة لمقومات الكتابة وأشكالها بطريقة سردية فيها من العمق الفكري والفلسفي ما زاد في جماليتها، وهذا الانشغال الميتاقصي الذي تواظب عليه الرواية الجديدة عموما ورواية ما بعد الحداثة خصوصا، قد أفلح "بشير مفتي" في حبكه بصورة محكمة، على الرغم من كون بنية الميتاقص تسيطر على أغلب فصول الرواية، إذ لا يكاد الكاتب يفارق عصب الرواية – وهو حدث كتابة الرواية ذاتها– إلا نادرا، وعديدة هي الروايات الجزائرية المعاصرة التي تسير في هذا الاتجاه وتستثمر تقانة الميتاقص كبديل حكائي، على غرار رواية: "الحالم" لسمير قسيمي، ورواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، ورواية "كواليس القداسة" لسفيان زدادقة وغيرهم..، لكن هذا التوجه وإن يضع الرواية الجزائرية في موقع ليس ببعيد عن التجريب السردي الحداثي والما بعد حداثي، فإنه من ناحية أخرى يطرح العديد من التساؤلات، هل فعل الارتداد على الكتابة يعني أن الكاتب سئم التعبير عن الواقع فلجأ إلى التخييل عن التخييل ؟ أم أن هذا المنحى يجعل الكتابة أكثر واقعية في التعبير عن ذاتها؟، أم على الكاتب فقط أن يؤمن بالتجريب ويترك الحكم والتوصيف للقارئ.

هوامـش:

[1] M. Rayan, Postmodrn Politics, Theory, Culture and Society, vol. V, 1 nos. 2-3(1988), p 559.

[2] بيير زيما، النص والمجتمع، تر: أنطوان أبو زيد، مرا: موريس أبو نضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص 217.

[3] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص 236.

[4] امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص 131.

[5] المرجع نفسه، ص 285.

[6] المرجع نفسه، ص 286.

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

[8] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001ص 64.

[9] المرجع نفسه، ص 299.

[10] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 210.

[11] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[12] هيبي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، دط، دت، ص 60.

[13] المرجع نفسه، ص 13.

[14] المرجع نفسه، ص 14.

[15] المرجع نفسه، ن ص .

[16] المرجع نفسه، ص 13.

[17] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

[18] حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص 24.

[19] رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته (من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء)، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2015، ص 7.

[20] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 36.

[21] المرجع نفسه، ص 38.

[22] مالكوم برادبري، الحداثة، ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1990، ص 123.

[23] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 38.

[24] المرجع نفسه، ص 39.

[25] فيكتوريا أورلوفسكي، ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص ص، مرجع سابق، 52، 53.

[26] بشير مفتي، غرفة الذكريات (رواية)، منشورت ضفاف/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط2، 2017، ص 3.

[27] المصدر نفسه، ص 11.

[28] المصدر نفسه، ص 12.

[29] Brain McHale, Postmodernist Ficion, the taylor & Francis e-Library, 2004, p 9.

[30] شاون فايدرمان، التجريب في الأدب (يقظة من الافتتان _ دراسة في رواية ما بعد الحداثة)، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي سوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 163.

[31] Brain McHale, Postmodernist Ficion, p 10

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 83.

[32] الرواية، ص 16.

[33] الرواية، ص22.

[34] الرواية، ص ص 175، 176.

[35] الرواية، ص 210.

[36] الرواية، ص 17.

[37] الرواية، ص 17.

[38] أماني أبو رحمة، ص 65.

[39] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة ، مرجع سابق، ص 19.

[40] الرواية، ص 13.

[41] الرواية، ص 73.

[42] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة ، مرجع سابق، ص 17.

[43] الرواية، ص 125.

[44] الرواية، ص 165.

[45] الرواية، ص 165.

[46] جين ب. تومبكنز وآخرون، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، ترجمة: حسن ناظم_ علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (المجلس الأعلى للثقافة)، الكويت، القاهرة، مصر، 2001، ص 63.

[47] المرجع نفسه، ص 75.

[48] الرواية، ص 124.

[49] الرواية، ص 226.

[50] الرواية، ص 12.

[51]الرواية، ص 72.

[52] جميل الحمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص 18.

[53] الرواية، ص 27.

[54] هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، ترجمة: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 16.

[55] ايرن فيشون، جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 80.

[56] الرواية، ص 35.

[57] الرواية، ص 27.

[58] الرواية، ص ص 28، 29.

[59] الرواية، ص 50.

[60] جميل الحمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص 6.

[61] الرواية، ص 38.

[62] الرواية، ص 176.

[63] شاون فايدرمان، التجريب في الأدب (يقظة من الافتتان _ دراسة في رواية ما بعد الحداثة)، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي سوما وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص 143.

[64] الرواية، ص ص 120، 121.

[65] الرواية، ص 209.
[66] الرواية، ص 59.
[67] الرواية، ص 124.