

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجليلي اليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات الميتاسرد في الشرفات الثلاث

لـ: " إبراهيم نصر الله "

(شرفة الهذيان - شرفة رجل الثلج - شرفة الهاوية)

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) تخص : السرديات العربية الحديثة

إشراف الأستاذ:

-أ.د : بركة لخضر

أعداد الباحثة:

ريمه نادية

أعضاء لجنة المناقشة :

- أ.د. لخضر بركة (جامعة سيدي بلعباس).....مقررا ومشرفا
أ.د.رفاس سميرة (جامعة سيدي بلعباس).....رئيسة ومناقشة
أ.د. عواد عبد القادر (جامعة سيدي بلعباس).....عضوا مناقشا
أ.د. بن صالح خديجة (جامعة عين تموشنت).....عضوة مناقشة
أ.د. جريو خيرة (جامعة عين تموشنت).....عضوة مناقشة
أ.د. الزين فتيحة (جامعة عين تموشنت).....عضوة مناقشة

السنة الجامعية 2021.2022،



شكر و عرفان

اللهم لك الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ملء السموات والأرض وملء ما شئت

من شيء أشكرك اللهم على نعمتك التي لا تعد ولا تحصى وأحمدك على تيسير سبل

إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني .

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بالشكر إلى مشرفي الفاضل على توجيهاته

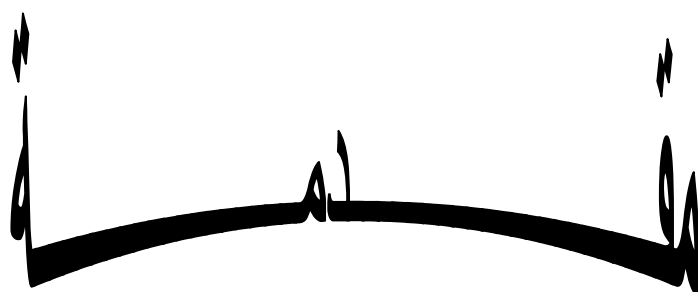
وملاحظته القيمة ، كما أتوجه بخالص الامتنان إلى جميع الأساتذة والقائمين على قسم

اللغة العربية بجامعة الجبيلي ليابس بسيدي بلعباس، كما لا أنسى أن أقف وقفة اعتزاز

إلى أساتذتي الموقرين أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا لقبول مناقشة هذا البحث

وإثرائه وشكري أيضا موصول بحبال التحايا العطرة إلى كل ما ساندني: أمي الفاضلة

وأخوتي وكل العائلة وإن لم يسعني المقام لذكرهم فهم أهل الفضل والشكر .



شهدت الرواية على مدى التاريخ اهتماما بالغاً، فبلغت شأوها وطغت على المشهد الثقافي وتربعت على عرش الإبداع، فارتفعت إلى الواقع تردّد صداها، وتصدح بتراتيل تفاصيل بنائية متكاملة، في شكل فرضه منطق الكتابة تحت إكراهات مَعين الإنتاجات الواقعيّة، والتي كانت تمدّ القلم الرّوائي بمداد الإبداع الكلاسيكيّ السّائد.

تأثّرت الرّواية بهذا السّكون الشّكلي والموضوعي، فسعت إلى البحث عن جديد يلوّن ذلك المداد ويغيّره، الذي ما أضحى يستجيب لأذواق القراء ولا إلى تطلّعات الرّوائي. ومع ستينيات القرن الماضي، ثارت الكتابة السّردية على قواعد الكلاسيكية، وراحت تُولي شطرها شطر التجريب، فقامت تمتح من شرايين التمرّد على قلبها، نزحت إلى تخليص بنائها من نمطيّة السّرد المغلق، ومع التطور الهائل الذي حقّقته التكنولوجيا الرقميّة، وانفتاح العالم على العولمة، وتطور وسائل التّواصل وتعدّد فضاءاته، تعدّدت أذواق القراء، وعادت الرّواية إلى ذاتها، تتفحص أدواتها وتعيد النظر في تكويناتها وتشكّلاتها، فأصبحت توازي بين الإبداع والفحص، وبين التنظير والنقد تعبث بأثاثها وتعيد الاشتغال عليه، في ظاهرة انعكاسية يساءل من خلالها النص السردى نفسه ويصفها، على أنّها بناء تخيلي، وسرد من الدرجة الثانية، وبالتالي يتحقق التّخييل من الدرجة الثانية الناتج عن أزمة الاتفاقيات الأدبية التي يمكن تحديدها من خلال عمليات واستراتيجيات مختلفة، من خلال تقاطع المستويات السردية، والتي تولد في النهاية قراءة مرجعية للتاريخ الأدبي، وتسلط الضوء على وجود ممارسات تتمثل في تقنية الميتاسرد،

الذي يرتبط بنصوص ما بعد الحداثة القائمة على التشكيك والفوضى بوجههما الإبداعيين والجماليين بتنوير النمط وجعله نمطا جديدا.

عرفت روايات ما بعد الحداثة تحولات ملحوظة، فأصبحت الكتابة السردية الما بعد حداثية تسعى إلى تفويض أركان النص السردى ، وتتجاوز نمطية الكتابة المعهودة، عبر خلخلة البناء الفني للحكاية وتحطيم السرد، وتقطيع أوصال النص السردى، وأضحى السارد عبارة عن ظلال متخفية خلف اللغة المرتابة القلقة ، باعتباره واحدا من العلامات التي تحظى بنزعة غير مستقرة ، وهو ما يجعل علاقته بسردية النص الروائى ، ذات تواجد ينزاح عن مطلقية الإدراك ، فوق مستوى سلطته المركزية . مع التأكيد على مشاركة القارئ في العملية الإبداعية ، وفتح آفاق طرح الأجهزة الخاصة بالحكي داخل النص السردى ومن ثم ما يتم إسناده في العلاقة بين النص السردى وتفسيره ، عبر تحويل عنصر سردي يصبح من خلالها التخيل عبارة عن أداة خاصة بالنص السردى بدلا من كونه قصة تخيلية فحسب. ومن جهة أخرى لم يعد الجنس الروائى يعترف بالحدود والانغلاق على ذاته، بحكم طاقته الاستيعابية، إذ أصبح فضاء مفتحا تتلاقح وتتفاعل داخله جملة من اللغات والفنون والمعارف والخطابات ، وخلق إمكانات انفتاح جديدة، عبر انتقال النص السردى من وسط الإبداع المغلق إلى توفير وسائط التعبير عن نفسه خارج حدود النظم التقليدية للكتابة الكلاسيكية ، وذلك عن طريق رفض الاقتصار على وصف اللغة على أنها نظام مغلق ومحيد ، والاهتمام بتفاعلها وحواريتها حسب طرح (ميخائيل باختين) وحتى في الإبداع الأدبي ، لأن كل خطاب

يواجه عن غير قصد السياق الثقافي المعاصر والتتبع الموضوعي للاستخدامات السابقة للكلمات في الذاكرة الجماعية. إنها الرواية التي تصل بالنسبة لـ (باختين) إلى أعلى درجات التبادل الحوارية، هذا النوع المختلط في جوهره ، يستغل بشكل كبير موارد التداخل والتضمينات الميتاسردية، وهو ما تمثله الرواية ما بعد الحداثية تحقيقاً لهذه الإمكانيات الحوارية، أين تتباين وجهات نظر الشخصيات التي لا يمكن التوفيق بينها في تعددية الوعي المستقل ؛ فلم يعد المؤلف يتدخل لفرض حقيقة فائقة، بل ليحرر روابط النص السردية ويفكك بنياته، فيصبح كونا منشظيا يشير إلى الفوضى والتشتيت الإبداعيين، لأنه يأخذ في عين الاعتبار الاختلاف الأساسي للعلاقات الإنسانية من أجل افتراض آثار التشتت بشكل كامل. إنه يفسد بالتالي "الأحادية" ، أي النظام الاستبدادي للكلمة الرسمية التي تستخدم لنقل أطروحة أو أيديولوجية.

استخدم مصطلح الميتاسرد في المقام الأول من قبل النقاد الأنجلو أمريكيين لتأهيل الخيال التجريبي الأمريكي ، ثم امتدّ إلى جزء من الإبداع الروائي الأوروبي الذي تميز بممارسة الانعكاسية في الرواية ، وهكذا حاول العديد من المنظرين حصر الفكرة ، في إمكانية تضمين السرد المعاصر تعليقاً ليس فقط على كتابة النص نفسه ، ولكن أيضاً على القراءة .

وعلى الرغم من حقيقة أن هذه الدراسات المختلفة ، أدّت إلى تكاثر المصطلحات المتنافسة ، والتي يمكن أن تؤدي إلى الارتباك ، إلا أن الميتاسرد يشير إلى نقطة معينة من الناحية النظرية ، فهو نص خيالي يشير إلى نفسه من خلال إدراج

انعكاس على عملية تكوين واستقبال النصوص الأدبية داخل العمل ، تسمح بانتباه القارئ إلى شروط الإنتاج الأدبي والاتفاقيات السردية التي تحوِّله من مستهلك إلى حاكم على السرد، تمكن من أن يشمل أشكالاً من الانعكاسية الأدبية، والتشكيك في الأعراف الأدبية، وعلى الرغم من أن المصطلح يشير عموماً إلى ما وراء السرد، إلا أن تطبيقه استكشف من خلال التماس شبكة بين النصوص، وظهور بوادر الانعكاسية الذاتية النصية تحت أشكال مختلفة (السرد المضمّن ، الروائية ، الرواية داخل الرواية ...) ، مثل أعمال (سرفانتس و ديدرو...) .

أمّا على صعيد الساحة العربية ، فقد ارتبطت الرواية العربية بالنهضة الأدبية المعاصرة الغربية ، وراحت تتفاعل مع الجديد و تواكبه _ و إن كانت متأخرة في بعض الأحيان و وجلة _ فقد لامست أقلام روائية بارزة التقنية ، إذ كان عليها أن تحاول إعادة إنتاج إبداعات فنيّة ، تحمل تعبيراً عن أزمة الإنسان العربي، من خلال رصد الروائي ما يدور في بيئته العربية . وتميّزت نصوص أخرى برؤية تطرح أسئلة تنثر الذات ، وترفض الأيديولوجيات الكبرى التي ما عاد تطبيقها مجدياً . وبرزت نصوص جديدة تتجاوز الشكل التقليدي و تتزاح عن عقائده و صرامته، تبتغي التمرد على انغلاق النص ، و رافضة للتوقع والانغلاق داخل حصون الواقعية المكبلة.

غير أننا و من خلال هذا البحث نروم إلى تحديد مقومات التقنية وسبل تشكلاتها داخل النص السردي ،في ظلّ الخلط المفهومي ما بين التناص والتداخل ، كونهما وجهان لتحقيق الميتاسرد ضمن نطاق التضمين منطلقاً من إشكالية : كيف يتحقق الميتاسرد بناء على تميّزه عن التناص والتداخل كإجراء له بصمته و طريقته ؟ ، وقد انسلت عن هذه الأخيرة جملة من الإشكاليات تعلقت ب:

- ما مفهوم الميتاسرد ؟ .

- ولم يعد هذا الأسلوب من مفرزات ما بعد الحداثة ؟

- ولم هذه العودة للرواية إلى ذاتها تتفحصها و تصفها ؟ .

- وما الذي أضافته هذه التقنية إلى النصوص المدروسة في هذا البحث؟.

هذه الأسئلة وأخرى نحاول الإجابة عليها ، و ذلك في خضم ما يلفّ التقنية من التباس جزاء تعدّد في المفاهيم وتداخلاتها داخل بوتقة التضمين عموماً، وهو الأمر الذي دعا إلى ارتياد ساحة التقصيّ والتتقيب عن ملامح التقنية في بعض الدراسات. كما أنّ دواعي بحثنا آثرت التوجّه إلى مسببات هذا التحول من مقام إلى آخر ، وإزالة بعض الغموض الذي يكتنف التقنية من حيث تميّزه عن ممارسة التناص والتداخل وهنا تكمن أهمية التطرق إليهما في البحث.

وقد اخترنا ثلاثة نصوص سردية عربية لصاحبها الروائي " إبراهيم نصر الله" البارز في مجال الرواية العربية المعاصرة ، وهي على التوالي (شرفة الهذيان،

شرفة رجل الثلج ، شرفة الهاوية)، لما تزخر به من انزياحات أسلوبية تتم عن بعد ميتاسردي بامتياز.

وبناء على ذلك، فإننا اتخذنا مساراً نبتغي من خلاله التدرج من مستوى إلى آخر، عبر خطة تتجراً إلى مدخل وثلاثة فصول ؛ يعرض المدخل عبرها أبرز آراء المنظرين ما بعد الحداثيين، باعتبار أنّ ممارسة ما وراء السرد ظاهرة أسلوبية ذات نزعة ما بعد حداثية ، لذا كان من الضروري المرور على هذه الفترة التي استقبلت فيها الكتابات الميتاسردية وطغت على النصوص السردية. ويتناول المدخل هذه الكتابة من خلال وجهات نظر مختلفة من البيئة الغربية والعربية .

وخصّص الفصل الأول لدراسة العتبات الميتاسردية ، بوصفها إحدى تجليات التقنية وإشارات نصية للتلاعب من قبل المؤلف ،ومحاولاتها الواعية الفاحصة والموجهة لانتباه القارئ ، والتي تنقسم إلى تأليفية ونشرية ، بما يخدم أسلوب الميتاسرد .

ويقوم الفصل الثاني على التطرق إلى التناص باعتباره ملمحاً أساسياً في تحقق الميتاسرد والتداخل ما بين الأجناس في الفضاء النصي، كما عمل البحث على الجمع بين سمة التهجين ،والتعامل معه على أنّه مزيج من الخطابات السردية وأخرى نقدية في الشرفات الثلاث ضمن الإستراتيجية الشكلية للتفاعل النصي لها .

أمّا الفصل الثالث ؛ فقد تكفّلنا فيه بتتبّع أبرز الملامح المشتركة للتقنية في الروايات الثلاث، من خلال ميكانيزمات خرق الميثاق السّردي فيها وجمالياته ، بما في ذلك المظاهر الغالبة في كل شرفة، عبر إشارات نحوية للدلالة على المستوى العالي لشراكة المسرود له، بعد أن انهارت سلطة السارد ليحل مكانه سرّاد متعدّدون، بما في ذلك: تكرار تدخلات المؤلف، وعلامات الحذف المشيرة إلى الصمت السردى، الذي تكسّرت بين تضاعيفه بنية السرد وأضحى بديلاً عنه. وطبقاً لطبيعة التقنية التي تستدعي التركيز في تشكيل هذه الطفرة الأسلوبية في صنعة الرواية- إن جاز التعبير- فإننا اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لاستجلاء مستويات تحقّق الظاهرة وخصائصها، من خلال الانزياح عن القواعد السردية واللغوية، وأنهى البحث بخاتمة أجملت نتائجه، والتي بدورها تفتح المجال لطرح امتداديّ لدراسات لاحقة بإذن الله .

بيد أن وكل بحث ، فإنه قد واجهت مسارنا بعض الصعوبات والعراقيل ، أخرت في إنجائه، و زادت من مشقّة التقدّم فيه لعلّ أبرزها ، قلة المصادر التي تطرقت إلى الموضوع بشكل مسهب ومفصّل من جهة ، وأخرى تمثّلت في تشعّب مفهومه عند كلا من الغرب أو العرب، وتعدّد قضاياها وتداخلها ، وهو ما زاد من غموضه. لذا كان علينا توخّي الحذر في تناوله أو تبني أي طرح .

غير أنّنا استندنا إلى جملة من الدراسات السابقة ساهمت في إثراء البحث، منها الدراسات الأجنبية، والتي شكّلت أبحاثها نقطة هامّة في الدراسات السردية من خلال تناولها لهذه الظاهرة ، لعلّ أبرزها كتاب (ليندا هيتشيون) المعنون ب:

" السرد النرجسي، المفارقة الميتاسردية"، والتي ساهمت في إنارة جانب من البحث، في تمييزها بين الميتاسرد والميتاسرد التاريخي ، وكتاب ل(باتريسيا واو): "الميتاسرد ، نظرية وتطبيق الوعي الذاتي"، وكتاب "الانتقال المجازي من التخيل إلى الصورة " لصاحبه (جيرار جينيت)، والذي يتطرق في ثناياه إلى الميتاسرد.

بينما عن الدراسات العربية ، فقد اعتمدنا في البحث على كتاب " العوالم الميتاقصية في الرواية العربية" ل(أحمد خريس) ، وكتاب " المبنى الميتاسردي في الرواية العربية" ل(فاضل ثامر)، اللذين تطرقا إلى أهم مظاهر التقنية في الرواية العربية ، إضافة إلى كتاب الناقد المغربي (سعيد يقطين) عن " قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود" ، محددا نطاق اشتغال التقنية في النص الروائي، وآخر ل(محمد حمد)، الموسوم ب " الميتاقص في الرواية العربية (مرآيا السرد النرجسي) ، وبعض الدراسات التي جُمع تناثرها ، واستفدنا منها في البحث، وقد اقتصرنا بعض هذه الدراسات في اعتماد مصطلح الميتاسرد، بينما سعى بعضها الآخر إلى توظيف معادل له حسب رؤيته وتصوره، وهو الاختلاف الذي دأب البحث على التطرق إليه في ثنايا صفحاته.

ولا ندعي الكمال في هذا العمل إن هو إلاّ الله العزيز المتعال ، بل الهدف هو الإفادة ببعض ما جاء فيه ، غير أنّه و ككل بحث له نقائصه وإيجابياته .

ولا يسع في هذا المقام البحثي إلاّ أن توجّه من باب العرفان والتقدير إلى الأستاذ الدكتور " لخضر بركة" على توجيهاته وسعة صبره . وتشرفني بثقته

في إنجاز البحث ، وكل الشكر والامتنان أيضا إلى الأستاذ " إبراهيم نصر الله " ،
والأستاذة " فتيحة بلمبروك " على مساعدتها ومرافقتها في تذليل بعض الصعاب .
و لله الحمد والمنة على إخراج هذا العمل إلى الوجود .

ريمه نادية: سيدي بلعباس، 20/05/2021.

المدخل

نزعة ما بعد الحداثيّة:

- ثقافة ما بعد الحداثة.
- ما بعد الحداثة والكتابة السردية.
- إشكالية المصطلح :
- مصطلح الميتاسرد في النقد العربي المعاصر .

تنبثق نزعة ما بعد الحداثة من تقاطعات و تداخلات شملت جميع المجالات ،
تبنت فيها الحركات التحويلية البحث عن الذات من خلال الوعي بمفرزات الحداثة،
وبالتفكير الجديد الذي يحمل خصائص التنظيم العقلاني، من أجل مشروع حداثي،
بعد أن تخلّص من سيطرة الكنيسة والخرافة والعصر المظلم الذي هيمن
على البشرية .

تشمل مرحلة الحداثة كل مستويات الوجود الإنساني من حيث اعتبارها بنيات
تتخذ من الإنسان مركزاً عقلياً يتحكم في المعرفة و في التطور الهائل الذي شهده
العالم، فقد حلّ عصر الأنوار الذي يدعو إلى "التخلص من الماضي،
والإيمان المطلق بالتقدم البشري وبالعقل المادي والديني ، وبالمستقبل، مقابل
الماضي والديني والأسطوري"¹، إلا أنها تتميز بطرائقها المعيارية وبطبيعتها
التقنية ، وذلك بتحويل " الطبيعة إلى معادلات رياضية و أشكال هندسية"²، ما
يفرغ الكينونة الإنسانية من قلبها الإنساني و يسلمها إلى قوى علمية تجريدية تقنية
خاضعة للمنهج الحسي ، حيث تتبنى حقيقة الوجود الإنساني _حسب الفكر
الحداثي _ على أن سبيل المعرفة المطلقة ، هو العلم و التقنية الرياضية التي
تتدخل في رسم التاريخ ، عبر سنّ قوانين عقلية تحتكم إلى المنطق، و هو ما

¹-ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، بحث في أصول التغيير الثقافي ، تر: محمد شيا ، مراجعة ،

ناجي نصر ، حيدر حاج إسماعيل ، المنظمة العربية للترجمة بيروت ، ط1 ، ماي 2005، ص416.

²- محمد سبيلا ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، 2007،

ساهم في إرساء أساليب مصادرة للحقوق وقامعة للحريات ، وبذلك تحول الإنسان بدوره إلى كائن استهلاكي، يجعلها بذلك تؤسس لفكر موضوعي قوامه النظرة العقلية، و تغذيه التطورات العلمية و تستحوذ عليه التسارعات التكنولوجية¹، فهي حصيلة عصر النهضة، ارتبطت بالرأسمالية كقوة مهيمنة على السلطة و متحكمة في الإنتاج وفي تطوره، حيث دفعت إلى ظهور بنيات اجتماعية متباينة و مجالات مختلفة ،و قد أدى كل ذلك إلى تكريس مبدأ المادية والزام النظم الاجتماعية بتحويلها إلى منظومات فكرية منطقية شاملة.

يحمل مصطلح (ما بعد الحداثة) - ظاهريا- تجاوزا لمنجزات الحداثة إلى أخرى تتحرر من قيودها ، وتتخطى قواعدها. بينما شهد تضاربا في المفهوم ، لتقارب وتباعدا آراء المنظرين حول تحديد تعريف لها في خضم مجمل الإشكالات التي تطرحها تلك الآراء ،غير أن الاتفاق كان حول كونها ردّة فعل لما انجر عن الحداثة بكلّ تناقضاتها و صراعاتها . و بذلك فهي، نتيجة حتمية لما مرّ عليه الغرب من تناقضات إيديولوجية و صدام فكري شكلت " انفجارا جذريا شاملا

¹ - ينظر : ستيوارت سيم ، دليل ما بعد الحداثة ، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، ج1، المركز القومي

للترجمة ، القاهرة ، ط1، 2011، ص239،

و انحرافا عن ما كان سائداً¹، و هو ما يكرّس نشوء المصطلح في محاضن غربية لدواع انعكاسية واعية بمشكلات الحداثة .

استخدم مصطلح ما بعد الحداثة (Post- modernisme) في أولى اشتغالاته في فن العمارة؛ لما يحمله المفهوم من عناصر المفارقة الباحثة عن التحرر من الأنساق المعيارية و المعرفة الموضوعية المؤسّسة على الاستدلال الرياضي. ويحيل البعض ظهور مصطلح ما بعد الحداثة إلى بداية الخمسينات الميلادية، على يد المؤرخ البريطاني (أرنولد توينبي) (ARNOLD Tuhenbee) سنة 1954، وهناك من يربطها بالشاعر و الناقد الأمريكي (تشارلز اولسون) (CHARLES Olson)، وآخرون ينسبونها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) (LISLY Fedler)². الأهم في ذلك ، أنها من المصطلحات التي أثّرت حول مفهومها جدل كبير، مما أضفى عليه التباسا و غموضا في تحديد مفهومه، غير أنه عرف العديد من التعريفات التي تشعبت في التقائها حيناً و تعارضها حيناً آخر لاختلاف تناول المصطلح عند المنظرين ما بعد الحداثيين خاصة.

¹- ديفيد هارفي و مانويل كاسيلز، ما بعد الحداثة ، دراسات في التحولات الاجتماعية ، تقديم : علي عبود المحمداوي ، دار النديم للنشر، الجزائر ، دار الروافد الثقافية ، ناشرون، بيروت ، دط ، لبنان 2017.

²- ينظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي ، دليل الناقد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص223.

الملاحظ أنه متكون من جزأين : (الحداثة) (modernity) ، و (ما بعد) (post) " التي تعني زمنا تاليا على الحداثة " ¹ ، في إشارتها إلى الارتباط الزمني بالحداثة وما بعدها . تحمل البادئة (مابعد) بين طياتها ضربا من التجاوز لمنظور حدائي بكل ايدولوجياته في احتكاره لنظم الحقيقة ، وتطرح اختلافا أو عدولا عن مسار حدائي منغلق و شمولي يرفض التعدد ، و فاقد لقيمة العلاقات الإنسانية، و ذلك بإعادة استيعاب كلي لفترة الحداثة بتجاربها و وضعها الفكري .

تشير البادئة (ما بعد) إلى ظلال مفهومية " تمس مجموع الظروف و الشروط المختلفة و المتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية " ²، بما يسم الفكر في بعده الحدائي ببنياته المختلفة ضمن سياقات متنوعة لازمته أفكار أبت إلا أن تتجاوز عقلنة الطبيعة و حتمية المواضيع و شمولية الأحكام، وكل ما انطوت عليه الحداثة من إيديولوجيات مطوّقة .و يشير تعريف (ما بعد) في معناها اللاتيني إلى (الانفصال) عن مكونات أو مقومات " الحداثة" أو " استمراريتها" أو بوصفه مزيجا ما بين الاثنين معا أو إلى الجدلية القائمة ما بين الكلمتين ³، عبر محاورة الفكر الحدائي بكل أطروحاته الفلسفية . و للوقوف

¹ - أحمد خريس، العوالم المتناقضية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2001، ص78.

² - سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص224.

³ - ينظر: عطية أحمد عبد الحليم، نيتشه و جذور ما بعد الحداثة ، الفكر المعاصر ، سلسلة أوراق

فلسفية، دار الفارابي، لبنان ، ط1، 2010، ص127.

على ما يفيد المصطلح ، لا بد من التمييز بين المنهج والنظرية النقدية في بعدها الفلسفي و المعرفي الذي يشير إليها مصطلح (Postmodernité) ، وبين الممارسة العملية لهذا المنهج في حقل معيّن (Postmodernisme) ، على أنّ هذه الممارسة هي تطبيق لردود أفعال على الحداثة نفسها¹ ، وعلى الرغم من أنّ هذه الممارسات تتجاوز الحدود الأيديولوجية و الجغرافية و حتّى الزمانيّة ، لأنّها في ذات الوقت ، تتعدّى الحدود اللغويّة ، بتحريرها من قيود النمطية و الفردانية .

تستند فلسفة ما بعد الحداثة إلى خلخلة مقولة الذات عبر توجيه انتقادات لاذعة للعقلانية الكونية الموالية لعصر الأنوار، في معاداتها للمسلمات العقلية والمرتكزات الفكرية القائمة على تنصيب الأنا المفكرة المهيمنة على المعرفة ، فهي " لا تتجاوز الحداثة بمعنى تطور كرونولوجي ، ولا تعيد ما قامت به الحداثة ، بل هي تطعيمات الحداثة لمسائل لم تعد حداثيّة "² ، وذلك بعد أن اعتمدت الإنسانية على قدرتها العقلية دون غيرها من العوامل ، في إدراك الحقيقة والعالم، مثلما يتصوره الوعي الإنساني بصفته موضوعا للذات التي تحكم الطبيعة و تسيطر عليها . و يرى البعض أن الحداثة قد انتهت مستدلا على ذلك بما تعنيه البادئة (ما بعد) " في عبارة ما بعد الحداثة ، يشير في الواقع إلى الانصراف عن

¹ – Voir: Marc GONTARD , le roman français postmoderne .https:// halshs.

Archives- ouvertes.fr/halshs-00003870.16Mars2005.

² -دبابي مديحة ، ما بعد الحداثة ، خطابات ال" ما بعد" ، مجموعة مؤلفين ، منشورات الاختلاف،

الجزائر، دار الأمان ، المغرب، ط1، 2013، ص143.

الحداثة"¹ ، كونها نتيجة حتمية لمناخ ثقافي أفرزته التداخلات النسقية للفكر الحداثي و ما فرضه التسارع المتصاعد في شتى المجالات .

١. ثقافة ما بعد الحداثة:

شملت ثقافة ما بعد الحداثة الفنون التشكيلية و النقد الأدبي و الرواية والمسرح وغيرها من الفنون الأدبية، وقد بدأت في أوروبا بعد سبعينيات القرن العشرين بعد انتفاضة الطلبة الفرنسيين عام 1968، رفضا للفكر البنيوي .معتمدة على بعض المفاهيم كالانعكاسية النابعة من الوعي الذاتي للفنان بمنهجه و إجراءاته ، كما تتسم معظم أعمال ما بعد الحداثة بطابعها الهجين²، المنفتح على ممارسات ثقافية مختلفة .وإن كان البعض يعتبر الفيلسوف (فريدريك نيتشه)(Nietzsche Friedrich)(1844-1900)، أول مهاجم على المشروع الحداثي عبر مقولاته المناهضة للعقل و المغيية للمرجعيات بالرجوع إلى أصل الأشياء ،في اعتماد الذات مركزا لكل معرفة ، رافضا لمختلف أشكال اليقينية الصارمة التي اعتمدتها البشرية واستنادها إلى النسق المغلق للموضوع ، وقد ذهب إلى ضرورة التغيير ، والتحرر من قبضة حاكمة لسلطة قاهرة تمارس ضغطها على حرية التأويل. معلنا عن قيام ثورة على الحداثة ، عبر إستراتيجية التأويل التي تسعى إلى إلغاء التطابق بين الفكر والوجود.

¹ - جاني فاتيمو ، نهاية الحداثة ، تر: نجم بوفاضل ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2017، ص 13.

² - ينظر: كريستوفر باتلر ، ما بعد الحداثة ، مقدمة قصيرة جدا، تر: نيفين عبد الرؤوف، مراجعة : هبة عبد المولى أحمد، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، مصر ، ط1، 2016، ص94.

انطلق (نيتشيه) من فكرة أن كل قضية في هذا الكون تحمل نقيضها ولا تعرف إلا به ، ليكون السبيل إلى الإدراك الجزئي للظواهر المتغيرة بطبيعة الشيء وماهيته " بالتركيز على نقد العقلانية - الصارمة - والنزعة الأدائية والتشيؤ والاستلاب وسيادة العدمية والكليانية السياسية وانعدام المعنى و الغاية " ¹ ، وهي رؤية تشير في عمقها إلى ما يمكن أن تتخطاه ما بعد الحداثة ، وفق ما تتيحه فلسفتها في إثارة جدل حول التجربة والمعرفة ، غير أن ما تمتاز به الحداثة هي اعتمادها الاستقراء العقلي والتجريب المنطقي لمجمل الظواهر التي تستمد قيمتها ومعيارياتها من الإيمان المطلق بالعقلانية الشمولية .

ويعتقد (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco)، أن لكل مرحلة ما بعد حداثة خاصة بها، كونها عبارة عن مقولة روحية أو طريقة عمل ²، تميّز كل مرحلة لها لحظات أزمة . وهو بذلك إذن يخرجها من إطارها الزمني ، ليجعلها عبارة عن حالة تلازم كل مرحلة عرفت تأزما فكريًا.

بينما فنّد (جون فرانسوا ليوتار) (Jean François Lyotard) فكرة التنوير التي تسعى إلى تقديم تفسيرات عن التطور التاريخي لشروط التحرر الإنساني القائم على كلية الرؤية للواقع، كما دعا إلى التشكيك في السرديات الكبرى باعتبارها ذات نظرة شمولية أحاطت بالثقافة الغربية ، على أن ما بعد الحداثة هي

¹ - محمد سبيلا ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 2007، ص40.

² - أمبرتو إيكو ، آليات الكتابة السردية ، تر و تقديم : سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 2009، ص 63.

الحالة التي تعرفها الثقافة بعد التحولات التي شهدتها قواعد ألعاب اللغة الخاصة بالعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر¹، مشيراً إلى الظواهر اللامستقرة ذات ديناميكية متوترة في النظم الوظيفية اللامتناهية .

ويتجه (فريدريك جيمسون) (Frédéric Jameson) إلى وجود قطيعة ما بين مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة ، إذ يعتبر أن هذه الأخيرة موقفاً تاريخياً ونمطاً ثقافياً لطبقة متوسطة استهلاكية جديدة²، تعقبها زمناً لتشكل امتداداً ثقافياً له موقفه ورؤيته ، و الملاحظ أنه يربطها بالتطور التاريخي لنظم الحياة الثقافية عبر انتقالها من ممارسات إلى أخرى داخل النظام الرأسمالي.

لكن (يورغان هابرماس) (Jürgen Habermes) يرى أن مشروع الحداثة لم يكتمل بعد³، لما انجر عنها من أزمات و صراعات ، محاولاً التركيز على العودة إلى تشخيص أزماتها من خلال إيجاد حلول للتمركز حول الذات و التشيؤ بدل

¹ -جان فرانسوا ليوتار ، في معنى ما بعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة و الفن ، انتقاء و ترجمة و تعليق : السعيد لببيب، مراجعة : عبد العلي معروز، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2016، ص152.

² -ينظر : بيتر بروكر ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، تر : عبد الوهاب لعوب ، مراجعة : جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات العربية المتحدة، ط1 ، 1995، ص ص 49، 52.

³ - ينظر: مديحة دبابي ، ما بعد الحداثة، عن كتاب خطابات ال " ما بعد " في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية ، إشراف و تقديم : علي عبود المحمداوي، دار الأمان ، المغرب ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2013، ص160.

سلطة العقل المطلقة. تشكّل بدورها إصلاحات تسمح بتجاوز تلك الصراعات الفكرية .

1. ما بعد الحداثة و الكتابة السردية:

استندت ما بعد الحداثة إلى أطروحات ما بعد البنيوية ، وذلك بالانزياح عن نظم الحداثة والخروج عن فرضياتها ، حيث نادت بعدم ثبات المعنى وتعددية الأنساق، مؤكّدة على انفتاح النص بإيلاء المتلقي أكبر مساحة في الإبداع . إذ سعت السرديات المعاصرة إلى استحداث بدائل أخرى تتعامل مع النص السردى بخلاف ما كانت عليه. ف" الفنان و الكاتب إذن يعملان بدون قواعد ، ويعملان من أجل إنشاء قواعد لما قد تمّ"¹ ، برؤية تفكيكية في أسلوب معارض متحرّر من قيود المعماريّة المنتظمة . و لعلّ مساءلة الواقع الناتجة عن أنماط التغيرات الاجتماعية عبر نصوص سردية، تشرح التّاريخ عن طريق الكتابة السردية بالعودة إلى ذات الكتابة مخالفة للنسق المألوف ، تقدّم لفضاءات خطابية تُسقط الحدود اللغوية وتغيّراتها ، بما في ذلك لغة التّواصل ولغة الكمبيوترات والترجمات المختلفة ، ممّا يمنحها صفة العشوائية وبعدا هجيناً مضطرب التركيب ، لا يمكن القبض فيها على المعنى ولا سبيل إلى انتظامه. هذا التّحول الذي فرضته الوتيرة المتسارعة للتطور العلمي شكّل المبحث الأساسي في استثمار آليات الثقافة ما بعد الحداثيّة،

¹-جان فرانسوا ليوتار ، في معنى ما بعد الحداثة ، ص 65.

وتشعبات مستوياتها و حقولها ، فشغلت كُتّاب الرواية و راحت الأقلام تحنّي بالاضطرابات التي شهدها تاريخ البشرية جمعاء .

وحسب تصور(ميشال فوكو)(Michel Foucault) ، فإن العلاقة الصعبة مع الحقيقة صعبة الإمساك ، كونها تتدمج في تجربة لا ترتبط بها ، بل تحطّمها¹، تحتكم إلى لغة النص وتؤطر نظامه الخطابى الخاص به ، ببنياته وتصويراته المختلفة.

تعيد نصوص ما بعد الحداثة النظر إلى ذاتها بالاشتغال على خلخلة النموذج الحداثى وتقويض أركانه، فأصبحت تستأثر اعتماد الفوضى واللاتجانس الحكائى، مما يثير الالتباسات الذهنية على القارئ ، وذلك لا لإرباكه و صرفه عن القراءة وجعل المؤلف سيّد العملية الإبداعية ، بل ل" يُعنى باللعب الحر بقواعد القص ، حتى أنه لا يعطي ضمانات مؤكدة لعناصر الإقناع ، و إنما يلغي واقعية الواقع، الصدق الفنى ،وثوقية القص"²عبر إجراءات كتابية ساهمت في انفتاح النص وتعددية تفاعلاته.

¹- ينظر: محمد المزوغي ، في نقد ما بعد الحداثة ، فوكو و الجنون الغربى، المغاربية للطباعة و النشر ، تونس، ط1، 2010، ص 25.

²- عباس عبد جاسم ، سرد ما بعد الحداثة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق، ط2، 2013، ص61.

تستند رواية ما بعد الحداثة على تفعيل آلية القراءة و تطوير مدركات تأويل النص عند القارئ ، باعتباره عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية مشاركة مع وحدات النص السردى عموما ؛ وذلك بإعادة إنتاجه ، من حيث كونه كتلة سردية ممتزجة الأحجام ، حيث تزوج بين السرد والنقد لتشكيل بنية سردية مضطربة التركيب ، تتماهى داخلها البنيات السردية" قامت بتفكيك أنظمة الشكل و الدلالة بلعبة شكلانية و أحلت محلها بنية بانورامية لاقوام لها" ¹ ، مشكّلة فضاء تسوده الفوضى ويعمّه التمزق و التشنيت ، وبذلك تصبح القراءة نصا موازيا واصفا ، يحاول اختراق النص السردى ، والبحث عن موقع داخله ، ضمن آلية قرائية فاحصة لأدوات النص السردى ذاته ، و هذا ما يعرف بال(ميتاسرد) .

2. إشكالية المصطلح :

أ) مصطلح الميتاسرد عند الدارسين الغرب :

يعدّ الميتاسرد تقنية ما بعد حداثية يتداخل فيها فعل السرد مع الممارسة النقدية ، ليحيل على تراكمات لعوالم متنافرة تستلزم مساءلة الواقع ، من خلال شبكة من الحوارات الواعية بالكتابة نفسها في جعلها موضوعا للنص السردى ، و يبدو أن لهذه الظاهرة بؤادر منذ كتابات (ميغيل دي ثيربانتس) في رواية (دون كيخوته) ² ، وكذا روايات (ألف ليلة و ليلة) ، فبعد أن خضعت الرواية إلى التطعيم عبر ممارسات تجديدية ، واستنفذت أدواتها ، عادت إلى ذاتها تتفحصها وتعيد

¹ - المرجع السابق، ص 75.

² - ينظر : ميغيل سارفانتس ، دون كيشوت، تر: صباح الجهم ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان، ط1، 1999 .

النظر في تكويناتها. لتعبّر بذلك عن " جزء من انفجار "الميتا" وتتاسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية و الفكرية " ¹، التي وسمت ثقافة ما بعد الحداثة. كما أنّه اختلفت اصطلاحاته لاختلاف الدراسة المعتمدة والمداخل المتناولة .

بدأت الظاهرة منذ سبعينيات القرن العشرين و أخذت في الانتشار في فرنسا منذ أن أعلن (رولان بارت)(Roland Barthes) عن موت المؤلّف .

وقد اعتبرت رواية (جون فاولز) (John Fowles) (زوجة الضابط الفرنسي)² (The French Lieutenant Woman) (1969) نموذجاً لرواية ميتا سردية بامتياز، لما احتوته من ظواهر تخترق قواعد الكتابة السائدة وتتجاوزها. ويعدّ (ويليام غاس) (William Gass) أوّل من استخدم مصطلح الميتاسرد سنة (1970) في دراسة له وصف من خلالها الرواية ذات النزعة الانعكاسية ³، كونها شكل من أشكال الكتابة ما بعد الحداثيّة ، بعد أن تعدّدت الرؤى و الدراسات المختلفة للرواية المعاصرة.

وتجدر الإشارة إلى الصيغة التركيبية للمصطلح لمعرفة مفهومه ، ف(الميتاسرد) أنه يتكون من جزأين (ميتا) و (سرد) ، على أنّ دلالة المصطلح تحمل بين

¹- فاضل ثامر : المبنى الميتاسردي في الرواية العربية ،دار المدى ، ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2013، ص 08.

²-ينظر: جون فاولز، امرأة الضابط الفرنسي ، تر: محمد درويش ،مراجعة مركز التعريب و البرمجة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط1، 2009.

³-Voir : <https://ar.m.wikipedia.org/wiki>، 2020/10/12، تاريخ التصفح:

طياتها اشتراكا لما بين الكلمتين ، و لذلك تجب العودة إلى أصل المصطلح في محضنه الغربي المائل في الكلمتين (méta) و (narration) ، على اعتبار أنّ كلمة (Narration) هي ترجمة لكلمة (السرد)¹ وفقا لقاموس السرديات (جيرالد برانس) (Gérald Prince). و التساؤل حول دلالة البادئة (méta) يقود إلى معناها الأصلي للكلمة اليونانية ، تعبيرا عن المرجع الذاتي التأملي ، وتعني أيضا "العلم المتعالي ذا الطبيعة المشتركة مع المبحث الذي يتعالى عليه"²، حيث يصبح هذا الأخير موضوعا للشرح والتفسير . ووفقا لما ذهب إليه (رومان جاكبسون) (Romane Jakobson) ضمن تصنيفه لوظائف اللغة الستة إلى: الوظيفة المرجعية ، الانفعالية، الطلبية، التواصلية ، الشعرية، الميتالغة، فإنّ هذه الأخيرة تعني تعليقات اللغة حول ذاتها،³ بمعنى أنّ اللغة تصف ذاتها و تعلق عليها ، كما عرّف أيضا (بارت) النقد الأدبي بأنّه خطاب حول خطاب ؛أي لغة ثانية تشرح و تصف لغة أولى والتي تعتبر موضوعا لها⁴، وحسب نظرية

¹ - ينظر: جيرالد برانس، قاموس السرديات ، تر: سيد إمام ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2003، ص 122.

² - أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، دار أزمّة للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 2001، ص 21 . نقلا عن Simpson and the Oxford English Dictionary

E.S.CWeiner.Vol.IX.1989.pp262,282.Press by M J A

³ - ينظر: عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر، ط1، 2006.

⁴ - Voir ,Roland Barthes,Essais critiques, coll, « tel quel »,Seuil, Paris, 1964, p255.

(جاكسون) ، فإذا كان السرد هو خطاب يقدم حدثاً أو أكثر¹، فإنّ الميتاسرد يعني بدوره سرداً عن السرد ، أي اللغة الواصفة للسرد ، أو الخطاب الثاني الذي يتخذ من السرد موضوعاً له. و بذلك فإنّ دلالة البادئة (ميتا) تحمل في كنهها معنى للغة الواصفة للمبحث الذي تشتغل عليه .

ويعتمد (جيرالد برانس) مصطلح الميتا سرد (méta narration) في كونه " سرد واصف للسرد، إن سرداً يتضمن سرداً يشكل (جزءاً) من موضوعه (أو موضوعاته) هو ميتا سرد، ولا سيما السرد الذي يحيل إلى نفسه، و للعناصر التي يتشكل بواسطتها " ²، بحيث تصبح آلياته موضوعاً للسرد (la narration) ذاته ، يفحصه و يناقشه .

بينما يعارض (بول ريكور) (Paul Ricoeur) رأي (ليوتار) في رفضه للسرديات الكبرى (les grandes récits) ، و الملاحظ أنه استخدم مصطلح (récit) كونها مرويّات شارحة (méta récits) التي تنطوي على فكرة التجاوز المحددة تاريخياً لمعقولية مركزية للإنسانية ، إذ تتضمن " خطابات من الدرجة الثانية تريد أن تصوغ سردياً و تضيف مشروعية على بعض الممارسات أو المرويّات الدرجة الأولى الملموسة نسقياً"³، في ظل الحياة الاجتماعية التي شكلت المادة التي تستقي منها المرويّات الكبرى نكهتها و ممارساتها . فالحداثة

¹-ينظر: جيرالد برانس ، قاموس السرديات، تر: سيد إمام، ص 122.

²- المرجع السابق، ص 108

³- بول ريكور ، الوجود و الزمان و السرد ، تر وتقديم :سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ص 131.

حسب (ريكور) إيمان ساذج لتمثيل بصري للأشياء عبر سرديات تقمع حرية العاطفة والفضيلة، وتتغنى بالعقلانية التي تحبس العوالم السردية خلف قضبانها.

ويتبنى (جيرار جينيت) (Gérard Genette) نفس المصطلح (méta récit)، إذ يعتبره في خطاب السارد أو الشخصية عن كل ما له علاقة بالسرد ، ويصنّف ثلاثة أنماط لعلاقة الخطاب الميتاحكائي (le méta diégétique) بالرواية:

النوع الأول ذو علاقة مباشرة يمكنه أن يتوزع في ثنايا النص الروائي عبر خطاب شخصية تحكي قصة لشخصية أخرى تتوسّل ضمناً المتلقي ، وهذا النوع ذو وظيفة شارحة .

النوع الثاني :يتعلق بالموضوع الذي ينفصل عن الحكاية الإطار و هو غير مباشر ولكن يمارس تأثيراً على وضعية الحكي ، لا يتوزّع في النص ، بل يتوسّط القصة.

النوع الثالث: يتحدّد هذا النوع في أنه مستقل لا يحمل أكثر من رسائل تحيل إلى أن فعل السرد مثل كل الأفعال في القصة ، بحيث يشير إلى العلاقة بين السرد وبين الوضعية التي تمثله، على أن الفرق بين الأنواع الثلاثة يتعيّن في أهمية الوتيرة السردية التي تنمو داخل الرواية¹. فالميتاسرد حسب (جينيت) ،

¹-Voir: Gérard Genette, Figure 3, édition du seuil, Paris, 1972, p-p 241, 243, et voir : le métalepse de la figure a la fiction, édition du seuil, paris ,2004, p 16

خطاب سردي ثان شارح يندس بين ثنايا الخطاب الأول ، بينما يشغل وظيفة التعليق¹.و هو ما يمثّله النمط الأول من السرد المتضمن .

أمّا على صعيد السّاحة النقدية الأمريكية ، وحسب (روبرت سكولرز) (Robert Scholes)؛ فإنّ أصل الميتاسرد يرتبط بموضوع (الميتاقص) الذي ظهر مثل قصة تجريبية وفق شكل نصي يضع شروحا و تعليقات و تدخلات و تقارير تبعا للمبدأ التركيبي الذي يعتبره (جينيت) ظاهرة انعكاسية ، تستجوب فيها الرواية ذاتها في بناء سرديّ يجب أن يحدّد كحكاية من الدرجة الثانية .وقد شكلت دراسة الناقدة (ليندا هيتشيون)(Linda Hutcheon)،نقطة بارزة في اعتمادها مصطلح (Narcissitic Narrative) الكتابة النرجسية سردا حول السرد ، حيث يعلّق السرد على نفسه من خلال أدواته على هويته اللغوية أو هويته اللسانية أو الهويتين معا²، في إحالته إلى المرجعية الذاتية التي تتخذ من الكتابة السردية موضوعا للسرد ، يفحص قواعد اللعبة و يسمح بالكشف عن احتمالات جديدة لها من خلال طريقة التخيل و الحكي ، وكذا مساءلة الكتابة لنفسها حول هويتها اللسانية.

تتفق (هيتشيون) في ذلك مع (باتريسيا واو)(Patricia Waugh)، التي تعطي تعريفا أكثر تحديدا في اعتبار الميتاسرد (métafiction)، الأثر الذي يقدّم نظرية

¹ - ينظر: جيرار جينيت ، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيل ، تر : زبيدة بشار القاضي ، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا 2010، دط ، ص 13.

² - See: Linda Hutcheon, Narcissitic Narrative :The Meta fictional paradox , wilfrid Laurier,UniversityPress,May22,2013,p07.

الرواية داخل كتابة الرواية¹، عبر مصاحبة التخيل لنقده لطرق البناء الخاصة به ، قصد الإشارة إلى الهياكل الرئيسية للرواية بكشف أبعاد الانعكاس الذاتي ، و العلاقة بين التخيل و الواقع ، معرّجة على تقنياتها وأدواتها و كذا إجراءاتها .

ب) مصطلح الميتاسرد في النقد العربي المعاصر :

شهد المصطلح تباينا في الترجمة العربية ، قد يعود في أساسه إلى ترجمة مصطلح السرد و تضارب مفهوم مصطلح الميتاسرد عند العرب.

إذ يعتمد (أحمد خريس) مصطلح (الميتاقص) عنوانا لدراسته، موضحا في ثناياها الفرق بين مصطلح (الميتاقص) و (الميتاسرد) ، كون الأول سهل التعرف عليه عند ترجمته إلى لغته الأصل على اعتبار أنّه يحيل إلى النوع القصي، بينما يعني الميتاسرد وصف السرد ذاته ، أو اتخاذ السرد ذاته موضوعا محيل عليها و على العناصر التي يشاد منها و يتواصل بها²، يتضمن في ذلك فعلين : فعل السرد وفعل التعليق عليه، فهو بذلك يشير إلى الفرق بين القصة باعتبارها نوعا قصيا ذو طبيعة كتابية ، بينما تتضمن السرود كلّ ما هو كتابي و شفهي ، و هو ما يحيل بطريقة ما إلى اختلاف الأشكال الميتاسردية داخل النصوص الروائية أو القصصية .و يوافقه في ذلك (محمد حمد) ، في اعتماد مصطلح الميتاقص، والذي يعتبره " انعكاس ذاتي للكاتب المتقمص دور الناقد في نصوص قصصية تحيل

¹—Patricia Waugh ,Metafiction, The theory and practice of self, routledge Londonand New york,p.02

²—ينظر: أحمد خريس : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ،دار أزمنة للنشر و التوزيع ،الأردن ، ط1، 2001. ص ص 27، 28.

إلى وضعيتها القصية و إجراءاتها التعبيرية " ¹ حيث يندمج الاثنان في فضاء النص السردي.

وقد أفرد الناقد (فاضل ثامر) دراسة عدّ فيها مظاهر الميتاسرد التي استفحلت في الرواية العربية ، ضمن تقصّيه لعدد من النصوص ، في إشارة إلى وعي الرواية بقواعد الكتابة السردية ، عن طريق " الخرق المقصود ل " عمود " الكتابة الروائية الحديثة " ² واشتغالها على البنية الروائية والاهتمام بإجراءاتها، والخروج عن السائد المعتمد في ذلك ، ويحدّد الناقد بعض الأشكال التي يرد عليها الميتاسرد كأن يشار على أنّ " الراوي يعتمد في كتابته للمخطوطة ، وكذلك للرواية على مرويّات شفاهية مختلفة وعلى وثائق ومخطوطات ورسائل متنوعة " ³، في صيغة تمويهيّة بواقعيّة الأحداث، بما يخدم الكتابة الميتاسردية في تميّزها عن باقي التضمينات الأخرى ، و لعلّ هذا التوضيح للناقد ما يبيّن بجلاء جوهر قيام ظاهرة الميتاسرد في الكتابات السردية عموماً من حيث اعتمادها على تصريحات مباشرة تضليلية ومشيرة إلى ركون الكتابة إلى الطبيعة الانعكاسية في وعي الكتابة بذاتها.

¹ - محمد حمد ،الميتاقص في الرواية العربية ، مرايا السرد النرجسي ، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها ، الباقية الغربية ، حيفا ، ط1، 2011، ص 09.

² -فاضل ثامر ، المبنى الميتاسردي في الرواية العربية ، دار المدى ،بيروت ، لبنان ، ط1، 2013، ص8.

³ - فاضل ثامر ،ميتاسرد ما بعد الحداثة ، مجلة الكوفة ، السنة 01، العدد 02، العراق ، شتاء 2013، ص 83.

ويشير الناقد (محمد الباردي) من خلال معانيته لمفهوم الميتاسرد عند (جينيت)، أن هذا الأخير قد استخدم مصطلح (الميتاسرد) (le métarécit) استعمالاً مغايراً لمفهوم اللغة الواصفة ؛ على اعتبار أن الميتاسرد هو الذي يُروى في الحكاية ، بصفتها مروياً له خصوصيته السردية ، حيث يتعالق السرد و النقد في النصوص السردية استجابة لطبيعة النص الميتاسردي المرتبطة بالخطاب الثاني وفق شروح أو تعليقات أو تدخلات مما تقتضيه السمة الانعكاسية له .

بينما يحدّد (سعيد يقطين) الخطاب الشارح ضمن استخدامه لمصطلح (الميتاروائي)، الذي يتخذ شكلين في المتن الروائي ؛ يحضر الأول (الميتاروائي الخاص) " على صورة بنيات نصية تحتل حيزاً في فضاء النص كلما وجدت بنية نصية أصلية " ¹ ترتبط بها ، بينما يختلف الميتاروائي العام عن الخاص في كونه بنية نصية مستقلة عن البنية الأصلية تركيبياً، ونحوياً ودلالياً ، فهو شامل وعام، يعيد إنتاج الحكى بصورة مختلفة على صعيد المادة الحكائية والخطاب، وكذا تحقيق الوعي الذاتي بالحكي ² ، بالتعليق عليه ، فيتحوّل النص الروائي إلى فضاء يجمع بين المنجز الروائي و نقده.

ويعتمد (عباس عبد جاسم) مصطلحين ليفرق بين العام والفرع ، موظفاً مصطلح (ما وراء السرد) ، و هو الشاسع من حيث الدلالة مقارنة مع مصطلح

¹ - سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، الوجود و الحدود ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،

الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2012. ص 127.

² - ينظر: المرجع نفسه ، ص 130.

(ما وراء الرواية)، إذ يعتبر "ما وراء السرد" أكثر تمثلاً لنزعة أو وظيفة الخروج على حدود السرد، والتّخلي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيّل والسرد¹، وتجاوز أعرافه في تقنية تستهدف أركانه عبر تحطيمها والتمرد عليها.

¹ - عباس عبد جاسم ، ما وراء السرد ما وراء الرواية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق ، ط1، 2005، ص 13.

الفصل الأول

العتبات الميتاسردية في الشرفات الثلاث

I. العتبات التأليفية: (les paratextualités auctoriales)

- مسوغات العنوان في الشرفات الثلاث:
- العنوان .
- العنوان وجدلية القراءة على مستوى الشرفات.
- العناوين الداخلية .
- الخطاب المقدماتي والاستهلال في الشرفات .
- التذييلات والهوامش.

II. العتبات النشيرية (les Paratextualités

(Editoriales

- عتبة الغلاف / المضمون.
- اللون في اللوحات التشكيلية.

1. العتبات التأليفية: les paratextualités auctoriales:

يربط النص السردى بين مستويات الوعي خارجه وبين مدلولاته ، في علاقات تحتكم إلى الوظيفة المدركة بين العناصر الداخلية والمحيط الخارجى على حد سواء ،أو ما يعرف بالمتعاليات النصية (Transtextualités)؛ بوصفها خطابات موازية لاغنى للنص عنها ولا هي في غنى عنه، ضمن تحقيقها جملة من المفردات الفنية والجمالية .

تشتغل النصوص الموازية (Paratextualités) بكونها إحدى أنماط المتعاليات النصية كعلامات توجيهية لفعل القراءة لمكون بنائى هام " له خصائصه الشكلية و وظائفه الدلالية التي تمكنه من إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى"¹، إذ تؤطر التجربة النقدية صياغة ممارسات وإجراءات تناقش تلك التساؤلات التي تعرضها الكتابة السردية ، تقود نحو نص سردي لا يكتفى بذاته دون أطره الخارجية أو التابعة له ، ولعلّ الإطار التبليغي لهذه النصوص والذي يتغير بتغير الزمان والمكان ، ويتعدّد ويتنوع بحسب الكتابة نفسها ، ما يحتم مراعاة هذه العلامات النصية البالغة الأهمية .

¹- عبد المالك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 2009، ص27.

تعمل إستراتيجية العتبات (Les Seuils) بوصفها خطابا لسانيا وسيميائيا ، لا ينفك يراجع التغيرات الرؤيوية للخطاب السردى في حد ذاته ، ورغم كمون مواقعها و وظائفها إلا أن مدلولاتها غير الظاهرة تتبنى على القراءة الفاعلة المتفحصة ، الكاشفة عن ما لم تبج به هذه الملفوظات الأساسية في بنية ودلالة النص السردى، فهي " أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها " ¹، بحكم خصوصياتها و سياقاتها في إحدى أبرز وأهم وظائفها المنوطة بها.

غير أنها شهدت تهميشا في ظل ترف الدراسة المرجعية لكل ما أحيط بالنص من مفرزات سياقية (تاريخية ، نفسية واجتماعية) بإيديولوجية مطوقة لدلالة النص عموما والسردى منه خاصة ، وهو ما ساهم في جمود حركية انبعائها ردحا من الزمن. إلى أن أعلنت (جوليا كريستيفا) (Julia Kristiva) في عام 1960 عن مصطلح التتاص (Intertextualité)، في إشارة إلى اشتغال مدلولات النص ضمن علاقات سابقة عنه، مستثمرة في ذلك المعطيات النظرية ل(ميخائيل باختين) (Mikhaïl Bakhtine) في اعتماده مبدأ الحوارية (Le Dialogisme)، أقر بعد ذلك (جينيت) في كتابه (طروس : الأدب في الدرجة الثانية) (Palimpseste la Littérature Au Second

¹ - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ، البنية و الدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص05.

(Degrés) أن موضوع الشعرية هو المتعاليات النصية ذلك بسمو النص على نفسه ، ما يؤهله لنسج علاقات ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى¹، و قد شكل ذلك منطلق نظرية (جينيت) حول ما أسماه بالمتعاليات النصية ؛ إنه الحوار الذي يؤسس النص مع محيطه الخارجي ، من نصوص موازية تعرض سبل احتمالية الولوج إليه.

وتتركب مفردة (Para textualités) النصوص الموازية من جزأين :

Para: وتعني في اللاتينية واليونانية صفة حاملة لعدة معاني منها :

- الشبيه والمماثل المساوي (Pareil- Légal).

- المجانسة والملائمة ، والوضوح والمشاركة.

- التوازي والمبادئ للارتفاع والقوة .

- الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والعدل والمساواة بين شخصين .

- تحاذي الجمل بين بعضهما البعض².

¹- ينظر: جيرار جينيت ، مدخل إلى النص الجامع ، تر : عبد الرحمان أيوب ، دار تويقال ، المغرب، دط، دت، ص94.

²- ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008. ص 41.

أما مفردة (Textualité) ؛ فهي منحدر من أصلها (Textus)، و هي من الفعل (Tisser) ؛ أي النسيج. إذن هي تحمل بين طياتها معنى كل ما هو مجاور للنسيج النصي سواء كان إضافة من الكاتب أو من الناشر و هذا ما أسماه (جينييت)ب:(le péritexte) النص محيطي يؤسس لفضاء خارجي يشغل موقعا مباشرا بجوار النص، ويستدعي القارئ في أولى اتصالاته بالمؤلف.

(L'épître): نص خارجي فوق، وهو ما يختلف عن الأول في المسافة المجاورة بينه وبين النص يحيل إلى كل ما يتعلق بالكتب ،من منشورات ومقالات ومذكرات خاصة ¹. وبذلك ، فقد ميز (جينييت) بين نوعين من العتبات قسم فيها النص المحيطي إلى قسمين :

1) نص محيطي تأليفي (Auctoriale): تحوي كل ما يقع تحت مسؤولية المؤلف: اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي ، العناوين الداخلية، الاستهلال، الإهداء ، والهوامش.

2) نص محيطي نشري (Editoriale): وهو كل ما له علاقة مباشرة و رئيسة مع الناشر أو دار النشر²،يصاحب النص ويضاعف ثراءه في مجمل التعليقات أو الدراسات ، ويمكن أن تحوي كلمة للمؤلف في إحدى الندوات الفكرية حول المؤلف .

¹ - ينظر : المرجع السابق ، ص40.

² - ينظر : المرجع نفسه، نفس الصفحة.

وبذلك فإن ؛ العتبات هي كل ما يُوطَّن خارج وداخل المتن الروائي من نصوص مصاحبة تساعد القارئ استنتاج النص، وتفتح أفق توقعه بإثارة الفضول لدى متلقيه، لما تزخر به من مؤهلات في جذب الانتباه ، إذ يشكّل هذا الفضاء النصي المتسع مساحة ضخمة ذات أهمية بالغة، كونها هدفَ جملة من الاستثمارات اللغوية التي تدعو القارئ إلى إقامة حوار وتواصل في أسمى علاقة بينه وبين الأثر. إنّها العلامات الأولى التي يقع عليها نظره ، إذ يعرض هذا التقاطع الدلالي بين الداخل والخارج في أسلوب يدعو إلى مقارنة النص انطلاقاً من عتباته ، وذلك باستجابتها أو بتخييبها لتوقعات القارئ.

1/ مسوغات العنوان في الشرفات الثلاث:

أ) العنوان Le Titre :

يعتبر العنوان مكونا استراتيجيا لاحتلاله موقعا حساسا في الأثر الأدبي، يتصدر واجهة الغلاف، لذا فهو أول عتبة بصرية تصادف القارئ ، تخفي وراء أستارها جملة من الدلالات، لما يختزنه من حمولات دلالية مكثفة يحقق غاية إيحائية تجعله مفتوحا على شتى القراءات تكون فيه اللغة قائمة على الخرق و الانزياح تتشكّل في خضمه العلاقة بين الدال والمدلول وفق ثنائية التحديد و اللا تحديد¹، تشكل الملفوظ الأول والمحيل إلى ما وراء الغلاف وما بعده ، فهو يسوغ القراءة ويمنحها انطلاقة فاعلة لمسار حوارى " يندرج ضمن نطاق نظام سيميولوجي دال من ناحية، ومن حيث هو كذلك آلية من آليات التواصل المنتجة و الخلاقة من ناحية ثانية"²، بدءا بأولى عتباته النصية ، إذ لم يعد النص بمعزل عن إطاره العام، بل أصبحت تأويلات نتيجة لكل ما هو محايث في استنطاق وسائط لغوية تنصدر النص ، وتتعايش داخله ومع بنياته باعتباره "علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه وهذه المرسلّة محمول على أخرى هي "العمل" فكل من العنوان، وعمله مرسلّة مكتملة "، "مرسلّة Message صادرة من مرسل إلى

¹- عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ،النايا للدراسات و النشر ، سوريا، محاكاة للدراسات و النشر ، سوريا، ط1، 2011، ص74.

²-المرجع نفسه، ص5.

مرسل إليه"¹، فهي بذلك تضمن العقد الضمني بين القارئ و النصفي اشتمالها على مجموع الممارسات الإجرائية الافتتاحية.

وقد خصّص للعنوان علم يدرس خصائصه وبنياته ووظائفه ويتطرق إلى أبعاده الدلالية الغنية التركيب، ويعد (ليو هوك) (Leo Hoek) ، أحد المؤسسين لعلم العنونة الحديث (La Titrologie)، في جعله مجموع العلامات اللسانية التي يمكنها أن تظهر على رأس أي نص ومتصدرة واجهته، إذ يحتل مكانا خارج وداخل النص، يشكل " عتبة ممهّدة لولوج عوالم النص، وخطوة مطمئنة للقارئ يقترح ضمنا إقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه"²، أين تتعالق هذه الممرات النصية كأداة نظامية طبقا لتركيباتها اللغوية وتصنيفاتها قدر الإمكان تؤكد قوة حضورها في استنادها إلى وظائف تسري بموجبها لتحقيق قيمة ذات قصدية، وتراهن على ضرورة مراعاتها لخصوصيتها الحساسة، "تمنح النصوص مظهرا خاصا إن على مستوى التشكل أو على مستوى التقبل"³، تطرح بذلك خصوصية تجسيد العلاقة بين النص والقارئ، ولعلّ السمة البارزة في الوظيفة الإشهارية كوسم إعلاني للمؤلف (الكتاب) ما يسمح بفرضه قرائيا.

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط، 1988، ص19.

² - عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، محاكاة للدراسات و النشر ، سوريا ، ط1، 2011، ص13.

³ - عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص ، البنية و الدلالة، ص17.

وتعتبر دراسة (جينيت) محطة بارزة في الفصل بين النص المركزي والعنوان بوصفه نصاً موازياً ، و ذلك بإجمال وظائفه في أربعة تصنيفات رئيسية:

أ- الوظيفية التعيينية : (La fonction désignative) : وذلك بوسم الكتاب وتعيينه لتمييزه عن كتب أخرى، كعمل إبداعي له خصائصه الفنية والجمالية.

ب- الوظيفة الوصفية : (La Fonction Dèscriptive) : وهي أن يقوم العنوان بوصف مضمون الكتاب أو الإشارة إلى نوعه، أو مضمونه.

ت- الوظيفية الإيحائية: (La Fonction Connotative) : يتعلق بالأسلوب الذي ورد به العنوان في تعيينه للكتاب.

ث- الوظيفية الإغرائية : (La Fonction Séductive) : وهي المنوطة بإغراء القارئ واستدعائه لقراءة الكتاب ¹ ، وهي الوظيفة الشديدة الإلحاح على مراعاة تركيبة العنوان في تركيبته اللغوية .

¹-ينظر: عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، ص 19.

(ب) العنوان و جدلية القراءة على مستوى الشرفات:

تأتي عناوين الشرفات الثلاث علي التوالي: (شرفة الهذيان ،شرفة رجل الثلج، شرفة الهاوية) في تركيبة لغوية اسمية ، يتراوح ما بين الاسم والمضاف إليه.

تعتمد الشرفات كلمة (الشرفة) اسما مشتركا للروايات الثلاث ، أمّا الأسماء الأخرى مضافات مجرورة. ولعل دلالة الثبات التي تطرحها العناوين ، تنطوي على فكرة الصمود والتحدي للاتجانس الواقعي التي تفرضه سلطة الذات .

والشرفة ،من أشرف يشارف مشارفا أي : اعتلى يعتلي علوا.

والجبل مشرف: عال ، والشرف : العلو و المكان العالي ، و مشارف الأرض، أعاليها ، وأشرف الشيء: علا وارتفع ، و الشرفة ما يوضع على أعالي القصور والمدن والجمع شرف، ويقال : أشرفت الشيء ،علوته و أشرفت عليه : اطلعت عليه من فوق¹ ، فإذا ما كانت ال "شرفة " في معانيها المعجمية تشير إلى كل مرتفع وعلو وفوقية، فإن الروائي قد مرّر رسالته عبر شرفات اعتلت الواقع وراقبته من علٍ ، ليقدم عالما موازيا لآخر كان رهين خطابات المنابر السردية العتيقة ، في جهاز عدالة السرد القائمة على التنبه لمقامات العناوين موازاة مع النصوص السردية. والشيء البارز في كلّ ذلك هو اعتماد (نصر الله) إضافة اسم ثان لكل شرفة ليسمها به ، وليخاطب القارئ ضمنيا في معجمية

¹ - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997، ج09، ص170، مادة (ش ر ف)

توحي بالقراءة العميقة لما وراء أولى العتبات لهذه المتون الروائية ، ولعلّ في هذه المخاطبة إشارة إلى ذلك العلو المشرف على الكون السردى الذي تنفتح عليه دلالات العناوين ؛كونها تشترك في احتضانها فضاء مكانيا - وهذا ظاهريا - وهو الشرفة ، لتجعل منها امتدادا سرديا لمجموع هذه الشرفات؛ باعتبارها واحدة من الأماكن المشارفة على مهاد و وهاد البسيطة ، والملاحظ أنّ في العناوين شرفة (الهذيان ، رجل الثلج ، الهاوية) مرافقة توجيهية للقارئ وهو يعبر من شرفة إلى أخرى تتراءى له العوالم السردية المتخفية وراء هذه النصوص وكأنها خندق يجب اقتحامه ، فالمخبوء هنا ليس مجرد توليفة حكائية تقترح أسلوبا من القراءة فحسب ، بل هي مطلقة القراءة العابثة بمخيلة القارئ، والداعية إلى المشاركة في إنتاجية النص انطلاقا من عتبة العنوان .

انطلق (نصر الله) من فكرة أنّ " لكل منا شرفته في هذا العالم العربى ، ومن ليس له شرفة في منزله فهي بالتأكيد في داخله " ¹ ، والتي يستطلع منها المجال الذي تعتليه والمحيط بها ، إذ تستقي العناوين مادتها من معجم (نصر الله) الثرى مستثمرا في ذلك الفضاء النصي الذي تشغله والذي يقود إلى طرح جملة من التساؤلات عند المتلقي :كيف للشرفة أن تكون للهذيان ؟ أم هو هذيان شرفة ليس إلا؟ و هل هي موطن لرجل الثلج ؟ و كيف تبدو في موسم

¹ -نقلا عن :بسام موسى قطوس ، مقارنة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائى لإبراهيم نصر الله ، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب ، المجلد 15، العدد1، 2018، ص 89. 2013العدد7435، نصر الله إبراهيم ، جريدة القدس العربى ، 14أيار 2013العدد7435، الدستور الأردنية 13 آب 2009.

التلج ؟ و إذا كانت كذلك ، فلم هي إذن شرفة للهاوية؟ وعن أيّ هاوية هي تلك الشرفة؟.

تحيل كلمة (الشرفة) في إحياءاتها المتعارف عليها إلى فضاء استطلاعي كاشف ، تنفّس فيه الروح عن بعض أناتها ، وهي تناشد أفقا سربيا ممتدا امتداد البصر، وعدولها عن مدلولها المتداول يحتمّ مراعاة اقتران كلمة شرفة بالهذيان، الذي يحيل إلى حرية البوح ضمن فضاء للهذيان¹، فأيّ شرفة هذه التي تعرض نسقا من العلامات المتشابكة و المخاتلة لقراءة تشدّ مخيلة المتلقي في استكناه النصوص القابعة خلف شرفات هذه العتبات؟.

تُخفي الشرفات أكثر ممّا تُظهر للعيان ، فهي فضاءات مفتوحة على رؤيات متعددة ، كاشفة لكنها ليست مكشوفة تماما ، وهو ما يقصي استقرارها على حال وامتنالها لشكل من أشكال الهندسة بحكم معماريتها الرامية إلى التميز والتفوق ، لتفتح مجالا للرأي ،كل حسب موقعه و زاوية نظره و كذا وجهته .توظيف المفردة في عناوين المشروع الروائي للشرفات يبنى على قصدية معينة ، يروم (نصر الله) من ورائها إيقاظ الوعي الجمعي ، وذلك بمخاطبة لا وعي الإنسان العربي بنبش هواجسه الدفينة واستتطاق مكبوتاته الرهينة للخوف والإذعان لسلطات جائرة. هذا ما ينطوي عليه المشروع الروائي

¹ - ينظر: هدى أبو غنيمه، ترمذ النص على الشكل ، "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله نموذجاً، ضمن مجلة تداخل الأنواع الأدبية ، المجلد الثاني ، جدارا للكتاب العالمي، الأردن ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2009، ص825.

ل(إبراهيم نصر الله) طيلة الشرفات المتتابة والمطلة على عوالم سردية تتأى عن الخطاب المتكاسل في عرض مباشر لأولى عتباته النصية. أما إمعان النظر في كل المضاف إلى "شرفة" في العناوين الثلاثة، فإنه يقود لأول وهلة إلى إصرار الروائي اعتماد عنونة يُستعصي التقاط دلالتها بسهولة، "لتعطي التصور الأول للقارئ الذي يتجهز بذخيرته ويستحضر أدواته المعرفية ويركب جناح المغامرة"¹، في تمثل مقتضيات النظام الخلافي على مستوى العنوان. فإذا كان الهديان سمة أولى الشرف؛ فإنها بذلك تتجاوز العقل والإدراك الكلي لما يمكن احتماله سواء على مستوى العنوان أو على مستوى النص، هو حالة طارئة يدل على نفسية مضطربة وإرباك يتقمص الإنسان أشبه بدوامة تستقر بداخله و"يوشي بحالة تعتري الإنسان و هو محموم"²، فهو إذن مجال استثنائي في وعي الإنسان للتححرر من عقلية جافة، وبذلك فإن "شرفة الهديان" كعنوان تأسيسى لنص روائي يوشي بلحظة هديان الكتابة، أين تتحرر هي الأخرى في جدلية قرائية تفضي بها إلى ضفة الانعتاق من منطق صارم، وعقلية قاتمة، وعوالم سردية مكبلة.

¹-محمد أحمد شهاب، سيمياء العتبات النصية في رواية "مدينة الله"، فضاء الكون السردى جماليات التشكيل القصصى و الروائي، إعداد و تقديم و مشاركة محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، 2014، ص274.

²-هدى أبو غنيمه، تمرد النص على الشكل، شرفة الهديان " لإبراهيم نصر الله نموذجاً، مجلة تداخل الأنواع الأدبية، ص829.

- عنوان شرفة الهذيان:

تعرض (شرفة الهذيان) في أولى مشاهده (رشيد النمر) وهو يستعد لاستلام وظيفته الجديدة في المركز الإعلامي. يفاجأ بقطرة دم تسقط على قميصه الذي ارتداه فألاً بالمنصب الجديد ، كانت الدماء لعصفور اغتيل بطلقة نارية ليعم ريشه الفضاء، لتبدأ رحلة العبث التي تحياها شخصية (رشيد النمر) وهو يستلم منصبه ، بعد بطالة نالت منه ومن أسرته، وتهميش السلطات الحاكمة ، " متمثلاً في الأنظمة المستبدة إنسانياً و سياسياً و التي لم تنتج سوى مزيداً من ضياع الأوطان " ¹، لكنه يواجه بجملة من التوصيات والتحذيرات . من طرف المدير المستقيل في أن لا يسمح لأي صحفي بتوجيه كاميراته ناحية الغرب ، في إشارة صريحة من الرواية إلى حالة الرعب والوجل التام الذي يسكن الفرد العربي من الغرب ، وهو الذي انتظر مخلصها المنشود ليقودها إلى الديمقراطية المزعومة ، يتبع في الرواية بطريقة صريحة بصورة الرئيس الأمريكي "بوش"، في محاكاة ساخرة فيها ارتباط بانتظار الأمة العربية لمخلصها المنتظر قبيل حرب الخليج المعروفة.

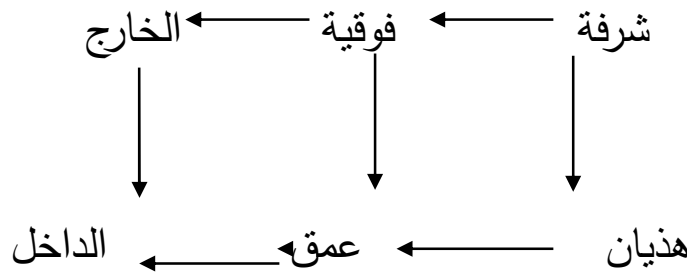
يتشاكل العنوان مع المتن من منطلق التصورات المتباينة لكليهما ، فإذا كان البناء السردى يتجاوز وحدة الحبكة ، ووضوح الشخصية ، وتماهي الزمن

¹ - بسام موسى قطوس ، مقارنة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصر الله ، مجلة اتحاد الجامعات العبية للآداب ، الأردن ، المجلد 15، العدد 1، 2018، ص89.

والمكان يطرح العنوان بصيغتيه المتقاطعتين يلامس تلك الفوضى التي يعرج عليها المتن الروائي ، إذ ينطوي (العنوان) على فلسفة عميقة في التشكيل والتصوير والتدليل"¹، تقاطع بين مستويين :

- الشرفة في كونها فضاء علويا فوقيا مشارفا على رؤيات متعددة ومتباينة، أكثر ما تمثله تعالقها مع مركز الإعلام بوصفه مكانا للمشاركة على الأخبار.

- والهذيان باعتباره حالة نفسية طارئة أين تقع نقطة التفجير النفسي في قاع لاوعي الإنسان.



تقوم عتبة العنوان على التآرجح ما بين مستويين متضادين ،هي شرفة السرد التي اعتلت الكون الروائي يستقر القارئ ويشوش تتبعه للحكاية ، وتوجّه انتباهه إليها، بطريقة مراوغة تكاد تميّز من العبث الناطق باسم الكتابة السردية وهمومها .

¹- سعود أحمد يونس، تقانات اللعبة السردية ، فاعلية العنوان في النص القصصي (دراسة في مجموعة جمال نوري القصصية شمس خلف الغيوم) ، ، ضمن كتاب فضاء الكون السردى جماليات التشكيل القصصي و الروائي، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن ، ط1، 2014، ص 357.

- عنوان " شرفة رجل الثلج: "

تعرض التركيبة اللغوية لـ(شرفة رجل الثلج) في إحياءاتها التصويرية ، تمثال الثلج الذي يقف جامدا وسط ركام الثلج دون حراك أو إشارة ، وكأنه يستسلم لقدره الذي جعله رهين البرد وشدّاته لكن لم الثلج تحديدا؟.

تدلّ مفردة " الثلج " في أبسط إحالتها على كل ما هو ناصع البياض ، لا يخالطه سواد، تجديدا لعهد اندثر، وتجاوز لكل لحظة يأس مميتة ، لكن في نفس الوقت تؤشّر على شدة البرودة لفصل الشتاء ، حيث تسكن الكائنات وتخفّ الحركات، برودة قاسية أحيانا لا حياة فيها ولا أمل .

تتمّ (شرفة رجل الثلج)، تتم بدورها عن جدلية الأنساق اللغوية ، فالبياض منتشر في الرواية بشكل أو بآخر، وليس أدل على ذلك من الفصل الثالث ، أو القسم الثالث الذي يتضمن مساحة معتبرة من البياض السردية . يراكم النص عبره اهتمامات نقدية ذات رؤية تجاوزية للبناء المألوف . ثم لماذا اعتمد " نصر الله" هذه الصيغة في شرفته الثانية بعد أن ترك السرد يهذي في الشرفة الأولى ؟ .

يركّز العنوان في تعالقه مع النص على بؤرة البناء الروائي ، من خلال سرد متماه " تتداخل فيه الواقعية مع الرمزية و السورالية و الفنتازيا و تمتزج فيه عوالم الحقيقة بالخيال و الحياة بالموت و العمى بالبصيرة"¹، وسارد مخاتل ، يفتتح

¹ - محمد عبد القادر ، عدالة السرد ، قراءة في رواية رجل الثلج ، جريدة الرأي الثقافية ، الأردن ، الجمعة

روايته بالسرد على لسان شخصية عارفة بحال كل الشخصيات، ليترك المجال بعد ذلك للشخصية المحورية للتكفل بالسرد مع التفصيل أكثر من السردية الأولى ، ثم تنتهي الرواية ببياض سردي ، يخول فيه السرد إلى شخصية ثالثة ، ولكنه موجّه ضمناً إلى القارئ.تتبي هذه التحولات في المقامات السردية بالتعقيدات والصراعات التي يتخبط فيها رجل الثلج.بعد أن عاشت الشخصيات وكذا الكتابة معا في السردية الأولى هذيانا، ها هي اليوم تحيى في الظلماء بعد أن زاحمت المشاكل وصدتها ، ويفقد رجل الثلج بصره في عزّ أيام سقوط الثلج .هذا الأخير الذي ينصع بياضا ما عاد كذلك، لأن طائر الغراب يهوى لمعان القلوب النظيفة، وما عليه إلا أن يوصد باب أملها في الحياة ، طائر الغراب كان رمز السلب والغدر والخيانة ، مثله مثل السلطات الحاكمة الجائرة السالبة لحرية وأحلام الإنسان العربي.

- عنوان شرفة الهاوية :

ورد عنوان هذه الشرفة متصدراً صفحة الواجهة ، بعد اسم المؤلف ، مستأثراً اللون الأسود بما يحمله هذا الأخير من دلالات . والملاحظ أن مفردة (الهاوية) توحى بدورها إلى نقطة سفلى ، كما أنها تعيد إلى الذاكرة استحضر الآية الكريمة من قوله تعالى : ﴿وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ ، فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ﴾¹ ، و الهاوية من الفعل هوى ، يهوى ، وأهوى وانهوى .والهاوية اسم من أسماء جهنم وباب من أبوابها ، أخدود أو شرخ في القشرة الأرضية . و أمّه هاوية ، أي مسكنه جهنم و مستقرّه النار، وهي كل مهواة لا يدرك قعرها، وسميت النار بالهاوية ، لأنه يهوى فيها مع بعد قعرها² ، تستدعي مع كل ذلك امتثال نقطتين في ذهن القارئ : الأولى ذات ارتفاع أو مستوى أعلى ، بينما الثانية ، فهي منطقة سفلى في نقطة متدنية ، لا يمكن إدراكها بالبصر ، ذات اتجاه عكسي مقارنة بالأولى ، إنها نقطة السقوط المرعب .

تؤشّر عتبة العنوان على حركة سقوط حاد من نقطة عليا إلى أخرى سفلى ذات انحدار مفاجئ، هي حركة توحى بمفارقة هذين الفضاءين المتضادين ، و إذا كانت الشرفة بدورها فضاء لا بد أن يتخذ ارتفاعا ما ، فالهاوية نقطة تبعد عنها ليتحقق الفعل هوى ، و الارتباط الفعلي بينهما يحتم حركة السقوط من الشرفة إلى

¹ - سورة القارة ، الآية 8 ، 9 .

² - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، الجزء 13، ص 373، مادة (ه و ي).

الهاوية ، و بالنظر إلى ذلك تصبح هذه الشرفة آخر نقطة يهوي إليها الإنسان، لأنها دركة سفلى مقارنة بالشرفة التي تعد درجة عليا أو حتى قصوى ، فهي بذلك (الهاوية) نقطة منبوذة مرفوضة .

تقود دلالة العنوان الدينية إلى سحب القارئ للتركيز على تلك النقطة السفلى، فإذا كانت أولى الشرف للهزيان ، والثانية لرجل الثلج ، فإنّ (نصر الله) يجعل من هذه الشرفة للهاوية ، ولعلّ استقرار المؤلف على مفردة الشرفة كان لقصدية معينة، بينما يجعل من أحدها للهاوية ، فالعنوان في أولى قراءاته يحيل إلى فساد أو عفونة لوضع ما، تنهار عبرها القيم و تسقط في هاوية الانحطاط.

2/ العناوين الداخلية :

تتركب كل رواية من فصول تشكّل الأبواب التقسيمية لمتنها ،تعمل على مرافقة القارئ في اختزال أو وصف مجريات كل فصل في عبارة مختصرة ، فهي عناوين مرافقة للمتن الروائي ، تعمل على تجزئ النص وتزيد من توجيه القارئ، وإن كانت قد اتخذت صيغا مختلفة كما كان سائدا قديما إلا أن اعتمادها الترقيم و الحروف الأبجدية و كذا التوقيت الزمني هو لغرض فني جماليّ ، تظهر على الطبعة الأصلية متصدرة الفصول قصد تكثيفها أو تفسيرها ¹ ، بتقنية طباعية مميزة تختلف من رواية إلى أخرى و من كاتب إلى آخر .

¹ - ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، ص ص 125، 126.

أ) العناوين الداخلية في "شرفة الهذيان":

يعتمد الروائي في شرفاته عنونة مغايرة ، فكل واحدة منها تتخذ لعناوين فصولها تراكيب مختلفة ، إذ ترد في "شرفة الهذيان" بعبارات تصنيفية في ثنائيات ضدية، تتقاسم البعد الفني للعنوان الأصلي ؛ وذلك ضمن ما تعرضه التركيبية اللغوية له، حيث تتراص العناوين الداخلية استجابة لطبيعة" للوظيفة التي قدمتها هذه العتبة هي تبرير لفعالية القطع المشهدي"¹، بما تفرضه إمكانات السرد في هذه الشرفة ، ويمكن إحصاؤها كما يلي:

(الأمر الغريب، الأمر الأغرب)، (الأمر المهم، الأمر الأهم)، (يوميات 1 ، يوميات 2) ، (زوم إن ،زوم أوت) ، (عصفور في الشرفة ، عصفور على الشرفة) ، (ما بعد البداية ، خط النهاية) ، (أغنية البداية ، أغنية النهاية) ، (ذكريات 1، ذكريات 2) ، ثنائيات (1،2)

اعتماد هذه الثنائيات يرشح إشكالية التصادم الفكري بين صفتين و بين عالمين ، و لعل في هذه التقابلات التركيبية ما يكشف عن رؤية خلافية للواقع من خلال العالم السردى الذي تعرضه (شرفة الهذيان) ، و إن كانت غير موصولة برؤية منتظمة ، إذ تعرض بحكم جهازها السردى فكرة التجاوز التي جسدتها الصيغ التركيبية للعناوين الداخلية في اعتماده بناء مخالفا ، و حبكة متماهية ينطوي

¹ - محمد أحمد شهاب ، سيمياء العتبات النصية في رواية (مدينة الله) ، ضمن كتاب فضاء الكون السردى ، ص273.

على تخطي الراهن و تغييره إلى الأحسن و بين كل طرفين للثنائيات تقف مخيلة القارئ على استحضار الفارق بينهما ، و هو ما يجعل من دلالة العناوين الداخلية تتعالق مع دلالة العنوان الرئيسي للرواية في عرضها لمستويين متقابلين، يختلفان من حيث المبدأ و الرؤية.

ب) العناوين الداخلية في شرفة رجل الثلج:

تتميز العناوين الداخلية في "شرفة رجل الثلج" انطلاقاً من السردية الأولى إلى غاية السردية الثالثة . ففي السردية الأولى المعنونة بـ "الأحلام التي لا تثبت على أرضها تتحول إلى كوابيس"¹ ، تكفل بسردها سارد مجهول اتخذت من الأرقام المكتوبة بالأحرف صيغاً لتقسيماتها ، و قد جزئت إلى ثلاثة أجزاء ، بينما يوحي التوقيت الزمني إلى دقة التفاصيل و مباشرتها ، يخيل فيه للمتلقي أنه أمام عدسة كاميرا خاضعة لتقنية التصوير التلفزيوني و متقصية لأدق تفاصيل المشهد، لشدة تقصيصها لحركات دقيقة لكل شخصية .

أما السردية الثانية ، فقد عنونت بـ: "شرفة رجل الثلج ما لم يقل؟"² في استدعاء سردي مغاير يحمل بين طياته إعادة لسرد الأحداث على لسان الشخصية المحورية ، وردت عناوينها بصيغ تركيبية اسمية في غالبها، و لعل في دلالة العنوان إشارة إلى أن السارد الأول قد أهمل بعض التفاصيل عمداً ، ليؤكد (بهجت

¹ - نصر الله إبراهيم ، شرفة رجل الثلج ، ص 7.

² - المرجع نفسه ، ص، 153.

حبيب) بقول ما لم يقل في السردية الأولى ، بينما العناوين على رأس الصفحات الواردة في السردية الثانية، تختزل سرد هذه الأحداث ، و قد اعتمد (نصر الله) عنونة تفصيلية بدورها في هذا الفصل ليسحب القارئ إلى الحدث البارز الذي تحويه الصفحات المتصدرة بعنوان تلخيصي من مثل : (حجر صغير، أربع فتيات، عشرة أيام ، قلب الجحيم ، عتبة الحي ،خبرة الرجل الخفي...) . و قد احتلت مساحة نصية مطولة بالمقارنة مع السردية الأولى في إشارة إلى إضافة لم ترد في السرد السابق، و هي تقنية تبعث على استدراج القارئ في متابعة القصة لنتبع تفاصيل تجاهلها السرد في الفصل الأول.

بلغت العناوين الداخلية في هذه السردية (44) عنوانا ، وقد قسمت إلى قسمين : قسم خصص لسرد الشخصية الرئيسية لمجمل الأحداث ، أما القسم الثاني ، فقد حمل عنوانا فرعيا : ما قبل النهاية¹، وهي النهاية التي آل إليها (بهجت حبيب) في أن سلبه الغرابان بصره ، ليصبح منذ ذلك التاريخ أعمى ، بينما يتعطل السرد في القسم الثاني ليفسح المجال للحوار أين يحتل مساحة بارزة تتضح بجلاء مقارنة مع القسم الأول ، و حتى مع السردية الأولى يتراوح ما بين بهجت و سارد ثالث - يخول إليه السرد في آخر النص أي في السردية الثالثة - و ما بين بهجت وزوجته جميلة.

¹ - المرجع السابق ،ص271.

عنونت السردية الثالثة ب: "شرفة رجل الثلج ما ظل خفيا!!"¹ مع صورة بالأبيض والأسود لغرابين يهويان أرضا باسطان جناحهما ، و منقاريهما مفتوحين و كأنهما ينقضان على شيء ما . بينما يحتل البياض السردى المساحة الكلية للسردية الثالثة و يعم كل فضاءها النصي ، لتختتم بعبارة تتوسط أسفل الصفحة الأخيرة " ما يشبه النهاية"² ، و لعل في هذا إشارة إلى السرد الذي يمكن أن يضيفه السارد الثالث، و هو السيد(علي) الذي سلم له (بهجت) الأوراق التي كتبها بقلمه ،وما عليه إلا أن يتابع سرد القصة لنهايتها ، حسبما تمليه عليه مخيلته و يضيف ما يراه مناسباً.

تتوسّل هذه التقنية ضمناً القارئ في استكمال النص السردى ، والمشاركة في إنتاجيته في طابعها الميتا سردى الذي يخاطب القارئ،و هو يوجه له الخطاب بسبل تمويهية تقتنص لحظة الاطلاع لديه ليحولها إلى إبداع.

(ج) العناوين الداخلية في شرفة الهاوية :

تنقسم (شرفة الهاوية) إلى أربعة أقسام عنونت وفق الترتيب الآتي:

- ذلك الأحمر النحيف الذي اختطف قلب أبي!³.

- السعادة السرية⁴.

¹- المرجع السابق ، ص281.

²- المرجع نفسه ، ص285.

³- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص07.

⁴- المرجع نفسه، ص93.

- الخروج إلى الداخل¹ .

- السلحفاة التي فقدت درعها². يدعم هذا التوزيع العتباتي فكرة التماهي. بحيث

يبدأ عنوان الفصل الأول باسم إشارة إلى لون حار ومميز ،تدعمه في ذلك ، اسم الإشارة (ذلك) ، لتحديد المستوى اللوني الذي أثار انفعال الشخصية، والعبارة صادرة من إحدى الشخصيات، بينما تعمل كلمة (أبي) على التغيير الحاصل على مستوى الضمائر.

تستند العناوين على اعتمادها كتابة طباعية خاصة، حيث يتجزأ اسم (شرفة) هاويا إلى الأسفل ، تقطعه العناوين الداخلية بالترتيب ، تحفر بذلك في عمق مخيلة القارئ ،عبر رسمها لشكل الهاوية، وزعت عبر ثنايا الصفحات، تتفرّع بدورها إلى عناوين جزئية ، تدعم الخاصية المشهدية التي تتبنى عليها الرواية لعناوين فصولها.

¹- المرجع السابق ، ص211..

²- المرجع نفسه ، ص315.

3- الخطاب المقدماتي والاستهلال في الشرفات :

(أ) المقدمة

تعمل المقدمة على إعطاء نظرة توضيحية تلّخص و تمهّد، إنها عتبة مهمة للولوج إلى داخل النص و أجوائه " متفاعلة مع أسئلة النص ومرهونة بها وبتصوراتها ، التي ليس بإمكاننا أن نقرأ خلفياتها المعرفية بمعزل عن الحوار الذي تسعى المقدمة إلى إبراز امتداداته النظرية على مستوى الكتابة "¹ ، القائمة على وظائف وأهداف معيّنة.

تشتغل المقدمة على توصيف العمل وتُعرّب عن " أهمية موضوع الكتاب، لكونها مما يبرز الإضافات النوعية التي يقدمها ويدل على درجات الجودة و الإبداعية "²، تستند إلى إقامة علاقة بين المؤلف والقارئ ، بتعريف فحوى الكتاب أو الإشارة إلى مضمونه عبر ثنايا خطاب المقدمة ، وتسهم في تنوير جزء من لقائه به.

(ب) الاستهلال:

يتخذ الاستهلال لنفسه موقفا خاصا لاحتلاله مساحة تتوسط ما بين صفحة العنوان والنص ،وغالبا ما يكون خطابه جاذبا للمتلقي في بعده الاستشراقي ك لحظة تأسيسية في توجيه المتلقي، فهو بمثابة نقطة عبور إلى فضاء النص السردية؛لذا

¹ - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص ، البنية و الدلالة ،ص 42.

²- يوسف الادريسي ، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2015، ص 49.

يعوّل عليه في تحقيق أسمى غايات التفاعل والتأثير في اتّسامه بالاستثنائية واللامألوف، سواء على مستوى القراءة في اختزاله تصورات المؤلف أو على مستوى تلخيص الحكاية¹، وقد حدّد (جينيت) موضعه في بداية النص، أو في نهايته؛ منه ما يكون داخليا يشرح النص الأصلي ويصفه، ومنه ما يكون في أول النص / الكتاب أو في نهايته كأن يتضمن خطابا تلخيصيا للنص²، تتعدد صيغه وطرائق كتابته حسب ما يراه المؤلف مناسبا كأن يكون:

- الاستهلال الروائي موسعا: وذلك برؤية بانورامية شاملة في تقديمه للعمل لانتّساع الفكرة التي يطرحها، ويمتاز بالطول أحيانا.

- الاستهلال الروائي محوري البنية: يتضمن فكرة محورية تتكرر داخل الرواية، يركز عليها في تضمينه إشارة مركزة و قوية لها دون التصريح بها، وغالبا ما يلفّ هذه البنية غموضا لقصدية معينة.

- الاستهلال قصصيا سرديا: وهو استهلال يمتاز بالقصر ويتخذ من موقعه رؤية اختزالية لمضمون المسرود.

¹- ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص 31.

²- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، ص ص 112، 115.

- الاستهلال روائياً حديثاً: تعكس طبيعة هذه الاستهلالات ميزة أسلوبية تختلف عن سابقتها ، تحمل بين طياتها تعقيدات العصر وتعدد ثقافته¹؛ لأنه ينهل من عدة مستويات لغوية ، ومن تعابير مختلفة تساهم في رسم المعنى و إرساء دعائمه التركيبية .

تعمل المقدمة على إعطاء نظرة توضيحية تلخص وتمهّد، إنها عتبة مهمة للولوج إلى داخل النص وأجوائه "متفاعلة مع أسئلة النص ومرهونة بها وبتصوراتها ، التي ليس بإمكاننا أن نقرأ خلفياتها المعرفية بمعزل عن الحوار الذي تسعى المقدمة إلى إبراز امتداداته النظرية على مستوى الكتابة " ² ، القائمة على وظائف وأهداف معيّنة، تشير بدورها إلى الخاصية التفسيرية، كعتبة لها حضورها المميّز وبعدها الميتاسردي الخاص.

ج) الخطاب المقدماتي في شرفة الهذيان :

يستهل الروائي (شرفة الهذيان) بمقدمة ، يختزل فيها رؤية عميقة مؤسسا بداية علاقة أكثر التحاماً مع المتلقي، يعنونه ب(الأغنية الأولى) أين تتراقص على نغمها متابعة.و لعل ما تشير إليه الكلمة الأولى من الخطاب المستل من النص بصيغة الجواب (نعم) لسؤال طرح من قبل مفتتحا خطابه باستدراج ذكي

¹-ينظر : ياسين النصير ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دط، 2009، ص ص 145، 154.

² - عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص ، البنية و الدلالة ، ص42.

للقارئ " لا يخرج عن دائرة التوجيه الفكري و الإيديولوجي "¹ ، و هو يعبر من خارج النص إلى داخله ، يتهياً لطرح الأسئلة حول مضمونه، وهو يلتقي بأولى كلماته الصادمة.

يُحفل خطاب المقدمة بصيغ المخاطبة الملفتة للانتباه ، تؤطرها الضمائر التي تُضفي عليه سمة راهنية الخطاب بوصفه آني اللحظة ، ولعل الفكرة التي يتمحور حولها الاستهلال أزلية التواجد ، لا يخفت صوته و هي تنادي بانعتاقها من أسر فُرض عليها:

"نعم باستطاعتك أن تغمض عينيك وان تدير ظهرك ، باستطاعتك أن تفقد صبرك وأنت تبحث عن الريمونت كنترول باحثاً عن محطة أخرى تطفئ بها النار التي أشعلتها فجأة قطرة العرق التي راحت تتحدر من أعلى رقبتك..... نعم باستطاعتك أن تلغى اللغة... باستطاعتك أن تحب زوجتك ، وأن تظل مخلص لذكرى مارلين مونرو.. باستطاعتك أن تفتح بيتاً في الماضي و تأوى إليه باستطاعتك أن ... ولكن حيث يأتون ... تذكر لن تكون أكثر من كتلة العري تلك فوق كتلة العري التي تحتها ... ولعلمهم سيتمتعون بخشوع وهم يرون قطرة العرق تلك التي تسيل من عنقك نحو آخر نقطة خفيفة من عمودك الفقري إذ يستدعون حماسهم وهم يتضحكون متطلعين لقمة كذلك الصغير"²، ولعل الكتابة السردية

¹- عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، ، تقديم ادريس الناقوري ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان، دط، 2000، ص 40.

²- ينظر: إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص ص 5، 6.

هي الوسيلة الأكثر جرأة في تجاوز المعقول أثناء لحظة التحرر من قيود الخطاب العتيق .

تحمل الضمائر ضمنا وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى وتماثله بنية و دلالة ، هذا يعني أن المقدمة تحوي عدة جمل خطابية في خضم البنية الكلية له ، وفي الوقت نفسه يحيل على مستوى معيّن من مستويات تعبيرية ذات معايير تساهم في بناء كيانه العام داخل إطار الحكاية . والملاحظ أن الاستهلال يحاور المتلقي وهو يمزج بين نقيضين: الحرية والأسر الفكري ، الداخل و الخارج ، القدرة (الاستطاعة) وال فشل ، في أسلوب يفاجئ المتلقي بين الجواب (نعم) وعدمه (لكن) ، تتضمن تراكيبه في مخاطبتها المباشرة ومفارقاتها بين هذين مستويين أبعادا فلسفية و فكرية وثقافية تشير إلى " قلق الكتابة التي تتضمن خوفا من ارتياد عالم غريب كما تشي برهبة من حكم القارئ و التّاريخ الأدبي " ¹ ، وكما هو جليّ ، فإنّ الاستهلال موجه من متلفظ (السارد الضمني) إلى متلفظ له (المسرود له) ، وهو يفسح المجال للصوت الميتاسردي بتوجيه رسالته، يعبر عنه صوت الروائي في أولى تدخلاته ، عبر أساليب مفتوحة على إمكانية توظيف المرجعيات الثقافية للمتلقي ، مثلتها بعض العبارات التي أصبحت متداولة في اللغة العادية وحتّى الاستعمال اليومي للفرد العربي ، وإن كانت تحمل هذه الأخيرة كلمات دخيلة من ثقافة غير عربية، وقد انصب الاهتمام حول إبراز سمة

¹ - هدى أبو غنيمة ، تمرّد النص على الشكل ، شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله نموذجا ، ضمن كتاب

تداخل الأنواع الأدبية ، ص 830

التجاوز في تدخّل المؤلف باستهلاله مشيراً إلى المفارقة التي تعرضها كلمات استدعتها الضرورة السردية للاستهلال (الريموت كنترول ، برغر كنج ...)، تأكيداً على خصوصية الكتابة وعلى مفرزات القراءة للعالم التخيلي لأولى الشرف السردية الممثلة لـ " صوت من خارج النص لدخوله ، فإنه أيضاً يفسح المجال لصوت الشخصية الروائية ، من هذه الزاوية تظل سلطة الاستهلال متمثلة لاختيار الواقعي و التخيلي"¹، فالاستهلال يتضمن إشارة صريحة في لفت انتباه القارئ إلى رمزية الحرية في لحظة الهذيان المقصودة. يتمحور الخطاب التقديمي حول قضية الحرية المفقودة في سجون فكرية زُج فيها الفرد العربي كصورة لسلبيات العولمة ، تعرضها الجمل المتكررة " نعم ، باستطاعتك هذه حريتك التي لن يتدخل فيها أحد"²، ضمن مستويات معينة:

- المستوى البلاغي : يخاطب الروائي المتلقي في إيصال الفكرة الرئيسية للاستهلال ، و ذلك على صعيدين :

- أ- الإنعتاق من قيد فكري في عالم احتكاري آسر وتجاوز الكتابة الكلاسيكية بكسر معمارية الرواية المعتمدة (إشارة إلى بناء الرواية).
- ب- تجاوز الكتابة الكلاسيكية ، بتدخل المؤلف للإيهام بالواقع ومخاطبته للمتلقي بصيغ مباشرة.

¹ - عبد الفتاح الحصري ، عتبات النص ، البنية و الدلالة ، ص 39.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 7.

- المستوى الوصفي : الملاحظ في الاستهلال وصف بديع للأماكن وإن كان وصفا مستعارا إلا أنه يضيف جمالية على الاستهلال لكنه وصف متقابل كأن يجعل " السقف الأحمر القرميدي أو

- المستوى الشعري :تمتاز لغة الاستهلال بأسلوب شعري، عبر تكرار جمل حققت إيقاعية تتناغم في تشكيل سحرية أغنية البداية. والبناء الذي لازمه هو اعتماد مفارقة زمكانية ، في إشارة إلى زمن تدل عليه أفعال المضارعة وضمائر المخاطبة ، شكّل الشغل الشاغل لنص الرواية، وهي وإن دلت على أن الخطاب مرهون بلحظة استشرافية إلا أنها زمنية محكومة بفيض من الامتداد : "نعم باستطاعتك ان تقف لكن حين يأتون" ¹ الأفعال (يأتون يتضحكون ، يتسامرون) لا حدود لها، فهي ممتدة امتداد الوجود الإنساني ، أو بالأحرى سحب المتلقي إلى منطقة ذلك القدر المحتوم في كلمة (الموت)، لتدل في ذلك على المفارقة الزمنية (الحياة ،الموت) و(الحرية ، الأسر). على الصعيد الاجتماعي الفكري فالأسر المفروض والسلطة الجائرة تحتم سلب الحريات .بالمقابل على الصعيد السردى التحرر من كلاسيكية الكتابة السردية عبر تدخل المؤلف في إشارته عبر المقدمة إلى كسر نمطية البناء المعهودة للنص الروائي التقليدي.

¹- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 7.

د) الاستهلال في شرفة رجل الثلج:

يشكل الاستهلال في شرفة رجل الثلج مجالا لبحث القارئ عن تحالف مع النص في استناده على مقطوعة مترجمة لصاحبها من (مصطفى ماهر) عن صاحبها (غونتر غراس)، وهي مأخوذة من أغنية للأطفال تتراوح بين السؤال عن من يضحك وعن من يبكي. " من الذي يضحك هنا ، من الذي يبكي ؟. لقد انتهى الضحك هنا"¹، ثم يواصل ليقول : "من الذي يبكي هنا ، من الذي يبكي ؟ لم يعد لأحد أن يبكي هنا"² .

الاستهلال _____ الرسالة.

المستهل _____ الروائي.

المستهل له _____ القارئ.

اعتماد هذه المفارقة في المقطوعة يلغي الانقطاع الدلالي مع النص " يتلاءم و طبيعة التشكيلات الاجتماعية للأحداث"³، وهو بذلك تصدير تأملي باعث على الجدل القائم بين فعلين شعوريين ، و فترتين من عمر الإنسان ، وهما المتمثلين في ثنائية (الضحك والبكاء)، و الملاحظ أنّهما يتعلقان بمرحلة الطفولة - حسب الاستهلال- و ما تظهر علي الطفل من علامات الرضى والبهجة ، أو العكس في

¹- إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، 5.

²-المرجع نفسه ، نفس الصفحة.

³- ياسين النصير ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، دار نينوى ، سوريا ، ط1، 2009، 68.

انهمار دموعه رفضاً لشيء ما ، بحيث تصبح عيون الأطفال المرآة العاكسة لحالتها النفسية ، وكأن النص يشير في استهلاله إلى التناقض ما بين تلك الفترة الجميلة من عمر الإنسان حيث ينعم الصغير بطفولة حاملة وبريئة بضحكاتها وبكائها و بين عالم الكبار ، فبعد أن صار الطفل رجلاً في عالم الاحتيال ومكر الكبار، عميت بصيرته عن رؤية الحق والعمل على تحقيقه ، وهي ثنائية تكشف زيف الواقع المشار إليه من خلال تعالق التصدير مع النص عبر " هدم الهوة بين الأجناس الأدبية ، فيدخل مناخ الشعر بيت الرواية " ¹، الذي يزخر بالمضايقات التأويلية _ إن جاز التعبير _ ف(بهجت حبيب) رجل دائم البحث عن ركن آمن لروحه المنهكة الباحثة عن استقرار حياتي، لكنه ورغم تحقيقه لوظيفة جيدة وأسرّة سعيدة ، تظهر الشخصية مستسلمة لقدرها ، في سلب بصرها من طرف طائر الغراب في يوم ثلجيّ على سطح شرفة بيتها. ولعل التقاطع الذي تعرضه الألوان (لون الغراب ، لون الثلج) في النص و(الضحك ، البكاء) في الاستهلال ما يدفع إلى تفكيك رمزيته، وليس أدل على ذلك في تحطيم السرد بإلغاء السارد المركزي وتمويهه عبر استدعاء عامل ميتاسردي آخر في النص الذي يمثله السيد "علي " بعد إيهام القارئ أن السارد شخصية أخرى في بداية النص ، وكما هو واضح فإن (السارد و اللاسارد) / (الطفل و الرجل) / (الأسود و الأبيض) ثنائيات تتشاكل في اقتناص انتباه القارئ والإحالة إلى أن الحقيقة ليست كما تتجلى بل عمق الظاهر. يفسح المجال لصوت من خارج النص (القارئ ضمناً) ينتقل فيها السرد

¹ - المرجع السابق ، ص166.

من سارد إلى آخر لإبراز خصائص الكتابة السردية ، و هو ما تشير إليه المقطوعة الاستهلالية في أسطرها وإيقاعها ، كجهاز تركيبى مغاير للأسلوب الحكائي للنص من جهة " تتضمنها الخصائص النوعية لتلك الكتابة من خلال معطى تركيبى تعلن عنه كليات مفاهيمية"¹، لما يكتنزه النص السردى من طاقة استيعابية من جهة أخرى ، تدعمها المرجعية الثقافية للمؤلف في تكثيف مقاصد الرواية ، وتطرح بؤرة السرد الذي يتمحور حوله الحكى.

هـ) الاستهلال و الخطاب المقدماتي في شرفة الهاوية:

يستهل (نصر الله) الشرفة الثالثة بخطاب يجمع بين الأسى و الحتمية ، بصيغة الجمع حسب ما وردت عليه ضمائر الخطاب " هناك معارك خاسرة نخوضها ونهزم فيها بقسوة ، لا تحتملها مكانتنا ، ولا ظروفنا ، و لكننا نخوضها من جديد كلما فتحت لنا الهاوية شرفتها!"²، يشير الاستهلال إلى نوع من السلطة الممارسة على الجماعة والتي يستدل عليها بضمير الجماعة (نحن)، ويتضح على مستوى الاستهلال توظيف الكاتب لعنوان الشرفة ، ليدعم بذلك العلاقة بين الاستهلال ومضمون الرواية في الإشارة إلى الوضع الذي يلف حياة الشخصيات وتنبيه القارئ إلى محور القضية التي تطرحها الشرفة .

¹ - عبد الفتاح الحجمري عتبات النص ، البنية و الدلالة، ص 33.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 02.

بينما يتكرّر نص المقدمة في هذه الشرفة ، ليغدو بدوره مؤشرا على محور الأحداث، والملاحظ أنّه حدث مسئّل من إحدى الصفحات ، ولعلّ في ذلك إحالة للقارئ إلى مستوى من مستويات الميتاسرد ، في العزف على أوتار اللعب السردية بتمويهه " تتردّد بنية الخطاب الأسلوبية داخل النص على شكل جمل متشابهة الدلالة"¹، فلا يعثر على خيط السرد ، ولا يستقرّ على حدث " أمسكت الكتاب ، كتابيو أبعدت الغلاف، فبدت الصفحة البيضاء ، مستعدة على نحو كامل لاستقبال تلك الكلمات التي سأكتبها "². تلك الكلمات التي تنتظر أن تُخط على صفحات الرواية ، يخاتل عبرها النص السردية قارئه ، و تشوّش أفكاره .

يقوم الخطاب التقديمي في هذه الرواية على تقريب القارئ إلى جوهر الأفكار المطروحة للكتابة السردية ، والتنبيه إلى إجراءاتها ، وما ينبني عليه الخطاب المقدماتي هو العبث على خيط السرد : " وأبعدت الغلاف، فبدت الصفحة البيضاء مستعدة على نحو كامل لاستقبال تلك الكلمات التي سأكتبها"³، تنبني فكرة الخطاب على الغوص في أعماق تجربة الكتابة السردية ، قبل وبعد الشروع فيها ،بينما يعبث بمخيّلة القارئ وايهامه بواقعية الأحداث ، عبر تمويهه ، بدءا بتدخلات السارد المسئلة من الرواية . إذ يعثر على الحدث نفسه مدرجا

¹- ياسين النصير ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ص 27.

²- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 09.

³- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الصفحة 322 داخل الرواية، وهو ما يجعل القارئ بين احتمالية أن تكون الرواية للمؤلف ، أو مجرد قصة تخيلية .

4/ التذييلات و الهوامش:

تصاحب النصوص الهامشية عتبات أخرى موجهة ، تعمل عمل المفسر والشارح لنقطة أو قضية أو التعريف بشخصية أو الإحالة إلى اقتباس واستشهاد في " ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء من النص " ¹ ، تدعم مضمونه و تثريه ، قد تكون أصلية ذات وظيفة تفسيرية و تعريفية، مثلما ورد في هامش (شرفة الهذيان) "جودو اسم تلك الشخصية الغامضة المنتظرة في مسرحية صموئيل بيكيت (في انتظار جودو) " ² ، و ردت الصيغة التوضيحية للهامش مرتبطة بأثر أدبي مسرحي ، يفسر عبره الهامش العلاقة الرابطة بين صورة الرئيس الأمريكي و (جودو) بطل مسرحية (بيكيت)، يشرح عبرها كلمات العبارة من : الغامضة ، المنتظرة، دعما لوظيفة الهامش ، وكثيرا ما يشكّل هذا الأخير إضاءة لبعض الغموض الذي يرد على مستوى المتن ، يعود إليه القارئ كلما اعترضته إشارة أو رمز يوجّهه إلى الهامش ليستنير بشرح الغموض الوارد .

بينما تتخذ التذييلات موقعا متأخرا في آخر النص ، ينوّه عبرها المؤلف بما يريد توضيحه ، أو شرحه للقارئ ، يخاطب عبرها القارئ ويوجّه تفكيره إلى نقطة معيّنة

¹ - عبد الحق بلعابد ، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص) ، ص 127 .

² - إبراهيم نصر الله ، هامش الصفحة 15 من شرفة الهذيان.

مثلاً يشار في آخر نص (شرفة الهذيان) حين ينوّه : " ساهم في كتابة عدد من صفحات هذه الرواية بشكل مباشر عام 2005. علي نصر الله _ 14 سنة _ ابن المؤلف ، ومي نصر الله _ 12 سنة _ ابنته، كما ساهما بطريقة غير مباشرة في معاشتهما لعدد آخر من صفحاتها"¹ ، وقد يكون التنويه صادراً من المؤلف ذاته، أو من الناشر ، رغبة في التوضيح ، والملاحظ أن هذا التنويه يحمل نوعاً من الإشارات إلى المؤلفين المشاركين في كتابة هذه الشرفة ، وفقاً لتصورات مختلفة من فئات عمرية لعدد من الأشخاص .

ويبرز تذييل (شرفة رجل الثلج) عبارة " ما يشبه النهاية !!"²، أعقبت صفحات من النقاط المتقطعة ، كآخر محطة ينتهي إليها السرد بعد إتمامه في السردية الثالثة. والملاحظ أنّ العبارة تحمل معنى المماثلة لما يشبه النهاية، في دعوة للقارئ باستثمار الحكاية بسياقاتها ومواقف شخصياتها عبر بنية تعليقية مختصرة³، مثلاً التذييل الداعي إلى متابعة الفضاء النصي بما يمكن أن يماثل نهاية السرد فيها. وتتخلل النص صفحات تصاحب السرد لتشرح وتفسّر، وهي تعمل عمل الحواشي التأليفية الخاصة بالنص السردية⁴، تحاول تقديم بالشخصية والتعريف بها وشرح مظهرها الفيزيولوجي والنفسي ،عنونت ب"صورة مقربة" لإعطاء لمحة

¹ - المرجع السابق ، ص 203.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 285.

³ - عبد الفتاح الحصري ، عتبات النص ، البنية و الدلالة ، ص 33.

⁴ - ينظر : عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيران جينيت من النص إلى المناص)، ص 128.

عن كل شخصية تطرق إليها النص بلغت سبع صور تقريبية أولها ل (بهجت حبيب)¹، وآخرها ل (هذا البلد)²، تزود القارئ بمعلومات حول الشخصية التي تضمّنها كل مقطع .

غير أن شخصية (بهجت حبيب) تتدخل في إحداها لتتوب عن المؤلف الضمني في تقديم صورة مقرّبة عن هذا البلد "سأحاول تقليد الأستاذ (علي) في هذا الفصل الصغير وليعذرني : كثيرا ما فكرت أن هذا البلد يشبهني " ³، وهو تدخل يصدق بالطبيعة الميتاسردية لهذه التذييلات في إعطاء السرد سمة الواقعية بتناول الشخصية زمام الشرح بدل المؤلف الضمني.

والملاحظ أن ورود الهوامش في (شرفة الهاوية) ينبني بدوره على الشرح و مرافقة القارئ في تفسير بعض الغموض ، و قد توزعت هذه الشروح عبر عدّة صفحات ، معبرة عن تدخلات المؤلف في رغبته في التوضيح. يمكن حصرها كالاتي: " الرابع ، المقصود منطقة الدّوار الرابع ، حيث مبنى رئاسة الوزراء ، و الداخلية : أي الزوجة الثانية"⁴. بينما يبيّن في صفحة أخرى قائلاً: " تعني شهر يار " ⁵ . ويعود إلى الأدب من خلال توضيح آخر يشرح فيها أصل مثل شعبيّ قائلاً: "

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج، ص 13، 14.

² - المرجع نفسه ، ص 239..

³ - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

⁴ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية، ص 29.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 141.

أصل المثل : بيت السّبع لا يخلو من العظام ¹.
بينما يشير إلى شرح كلمة مستخدمة بين الطلبة قصد التصنيف: " يخلو للطلبة في
السنتين الثالثة والرابعة أن يطلقوا اسم السنافر على طلبة السنة الأولى " ² ،
تميّزت هذه العتبات بتعدّد مضامينها ، واختلاف مشاربها ، تروم إلى اعتماد المتن
على بعض الاستطرادات الهامشية المفسّرة و الشارحة .

ومن الواضح أن هذا الاختلاف من شرح لكلام الشخصية الذي يمثّله الهامش
الأوّل إلى الإحالة إلى شخصية أدبية في الهامش الثاني ، ثمّ توظيف الموروث
الشعبي الأدبي في الهامش الرابع ، إلى تفسير كلمة متداولة في الوسط الشعبي
الممثّل في طبقة الطلبة الجامعيين ، يستجمع عبره النصّ شتات الكتابة التي تنفتح
على مجالات متعدّدة و وسائط مختلفة وأبنية متباينة ، بما يمثّل ثراء ثقافة الكاتب
تعدّد مشاربها.

¹ - المرجع السابق، ص153..

² - المرجع نفسه ، ص229.

II. العتبات النثرية (les Paratextualités Editoriales)

تقع العتبات النثرية على مسافة مجاورة من النص تمتد امتداد نصوص الناشر أو دار النشر، وحتى الدراسات المتتالة للنص الروائي و" كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر التي تعود مسؤوليتها للناشر"¹، وكل ما يظهر على الواجهة والغلاف الداخلي والخلفي وما يحمله من كلمة للناشر أو رأي أيّ دارس له .

1/ عتبة الغلاف / المضمون:

يحظى الغلاف اليوم باهتمام مصممي الكتب لعدّة اعتبارات :

أولها : كونه الوعاء الذي يحمي المؤلف من التلف و يحافظ عليه.

ثانيها : أنّه يعدّ مظهر الكتاب في إخراج المادّي و المميّز له عن باقي الإصدارات.

أمّا ثالث نقطة: فهي اعتباره الحامل لعتبات أخرى تدعم وظيفته الإشهارية والإغرائية والتوجيهية (العنوان ، التجنيس....) ، إذ تسعى عناصر غلاف المؤلف بوصفه مشروع كتابة حديث، إلى تحقيق التميّز والتفرد عبر أنساقها اللغوية المتعدّدة، بينما ترصد أشكال قراءتها التضايف الوثيق بينها و بين مضمون الكتاب، وقد تبدو لأوّل وهلة أنّها تثير شيئا ما ، لكنّها في الغالب مرتبطة بسياقات تداولية

¹- عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص44.

تجمع بين بؤرة النص وبين خارجه الأيقوني الذي يحقق نوعاً من الاستباق ذو سلطة لامرئية¹، تتألف وحداته مع الكون الحكائي بالتدليل عليه واقتحامه.

يثير الغلاف شهية القارئ في استحوازه على ذائقته أو تنفيره ، لذا فهو الجهاز الشكلي الأول المصادف له، عبر قناة حسية تستكمل في ذلك الرسالة الموجهة إلى المتلقي، باعتبارها نافذة مفتوحة على تأويلات متراكمة بقدر ما تعرضه اللغة من صور في إحياءاتها البصرية عبر فنون التصميم و التصوير والرسم ، فهو يحتضن عالم النص المتواري خلفه ، والمؤثر على كنهه ؛ لأنه " بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"²، في إحدى أوجهها الطبوغرافية ، كونها في المقام الأول لغة بصرية مدعمة ومساندة لما هو مائل خلف الغلاف وما يندرج تحته، تتنوع بتنوع المقامات التواصلية بين الكتاب وبين متلقيه منفتحاً على مواضع تأويلية، فاللوحة التشكيلية أو الصورة قومان على لغة مرئية، وتطورت لتصبح محور روابط تواصلية إيمائية تشكل نواة المسألة الدلالية المرتبطة بسياقات تستحضر كل مقاربة لجملة من العتبات النشئية، والتي تشير بدورها إلى وعي الكاتب واهتمامه بالفنون الأخرى غير الأدبية.

¹- ينظر : أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب، ط1، 1996، ص172.

²- حميد حميداني ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000 ، ص 124.

(أ) عتبة الغلاف المتماثلة: توضّح قراءة أغلفة الشرفات الثلاث تقاسمها لعدّة نقاط، تتماثل في عدّة مستويات وتتشترك فيها من " مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته"¹، باعتبارها مشروعا سرديًا للروائي (إبراهيم نصر الله)، ولا تعدّ هذه السلسلة الوحيدة في أعماله، بل سبقها مشروع الملهاة الفلسطينية. لكنّ الملفت للانتباه أنّ الناشر قد وسم أغلفة الشرفات ببصمة خاصّة في جعلها تشرف على قراءة عوالم هي أشبه بالملهاة العربية - إن جاز التعبير - ويمكن حصر العتبات المتماثلة في النقاط الآتية :

- التساوي في الحجم: صمّمت الأغلفة بأبعاد مستطيلة متساوية الحجم ، ومتقاربة من حيث التصحيف، ذات مادّة ورقية سميكة.
- اسم المؤلف: يتصدّر اسم المؤلّف واجهة الكتاب، حيث يتوازى مع العناوين في هيئة واحدة يتساوى فيها خط كتابة العناوين مع طول خط كتابة اسم المؤلف. كما أنّها وردت حقيقيّة غير مستعارة، وكأنّ الروائي يؤكد على ملكيته المطلقة لها.
- علامة التجنيس: تتوافق الشرفات في تجنيسها و تحقيقها بعدا تعيينيا ذا ميسم شكلي²، يحدّد للقارئ أنّ ما يعرض عليه عبارة عن رواية ضمن سلسلة الشرفات .

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، 40.

² - ينظر: عبد المالك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 46.

- دور النشر: دوّنت أسماء دور النشر على المستوى العلوي للشرفات ، إذ وردت دار النشر ناشرون بيروت في الجزء الأيمن يقابلها على اليسار اسم دار النشر الاختلاف ، الجزائر، في هذه الطبعة.

(ب) اعتماد اللوحة التشكيلية : عتبة أخرى ذات بعد تصويري فني تتقاطع مدلولاتها مع مدلولات النص الروائي ، وتصغي إلى أصدائه الفنية. تعتمد هذه الأخيرة على .

- الغلاف الداخلي : احتواؤه على معلومات النشر والطبعة وحقوق التأليف ، إضافة إلى اسم الفنان صاحب اللوحة التشكيلية .

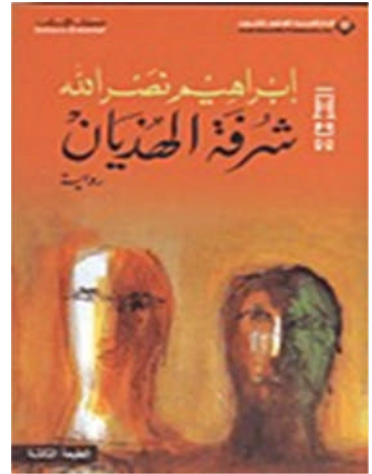
2/اللوحة التشكيلية لأغلفة الروايات :

تعتمد أغلفة الشرفات اللوحة التشكيلية أيقونة بصرية تتراءى خلف عوالمها أكوان مجهولة ، أو المحيلة إلى لبّ الرواية ، تستمد مقوماتها من الرسم كفن له معايير الفنية و الجمالية " تؤثر تأثيرا بالغا في إيجاد فضاء إيحائي يوازي النص السردى"¹، و يعمل على استمالة المتلقي و شدّ انتباهه.

و لعل الشيء البارز في جلّ هذه اللوحات اعتمادها صفة التجريدية ضمن بنية الفن التشكيلي التجريديّ (l'Art Abstrait)، وإن كانت تحتفظ في قرارة إحياءاتها الضمنية ببعض من الزوايا الطبيعية ، تؤدي عبرها " ترجمة عنوان الكتاب إلى

¹-محمد مصطفى ، العلامة و الرواية ، دراسة سيميائية في رواية " ستائر العتمة لوليد الهودلي ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية و الاجتماعية ، المجلد 13، العدد2، ديسمبر 2010، ص151.

تشكلات لونية وخطية¹، تساهم في بعث مدلولات واجهة المؤلف ، إذ تستند الشرفة الأولى باعتبارها للهيذان عللوحه تشكيلية للفنان (إسماعيل فتّاح) ، تنمهي فيها الملامح ، بل لا تكاد تبدو بوضوح ، يظهر أسفلها وجهان يختلفان شكلا ، أحدهما لرجل والآخر وجه أنثى ، ويتفقان في حركة جحوظ العينين و في زاوية رؤيتهما، وكأنّها نظرة إلى المجهول ، تبرز بجلاء اتجاههما نحو الأمام مذهولة من رؤية شيء ما، وكأنّها تتجّه بنظرها نحو المرئي له (القارئ ضمنيا).



غلاف رواية شرفة الهيذان

أمّا نقطة اتفاقهما الثانية ؛ فهي بروز الجزء الأيسر للوجه و شبحية النصف الثاني ، وتكمن ثالث نقطة في اعتماد خطوط في رسم الوجهين دون إبراز، و كأنّها خريشات طفل صغير تبرز المساحات والفواصل وتدعو إلى التأمل عبر

¹ - يوسف الادريسي ، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط1، 2015، ص 95.

مشاركة الرائي في جمالية العمل الفني¹ ، تدعمه الإضاءة الضعيفة للجزء اللامرئي و المتواري خلف خطوط اعتباطية التموضع ، يقابلها النصف المضيء ، وهنا تبرز أهمية الضوء في إيضاح جزء من الملامح" وفق عملية ونظام يراعي فيها الفنان التوافق والتباين والتوازن بين مساحات القيم اللونية والمعتّم والمضيء، بالتحول والتدرج والتوليف والتعاقب بين الفاتح و القاتم"²، وهو ما يشير إليه النص الروائي في إضاءته _أو بالأحرى_ تعريته للوجه الآخر للواقع المتجافي عبر الكتابة السردية في تقاسمها دلالة إضاءة اللا ممكن في عالم الإمكان.

أما (شرفة رجل الثلج) ، فقد حمل غلافها لوحة فنية تحقق بعضا من إحالتها إلى المتن ، حيث تتضح بجلاء ملامح جسد أنثى ، تجلس موجّهة نظرها إلى شيء ما في الأمام تحوم حولها طيور ، بينما يحط أحدها على كتفها الأيمن وآخران على ذراعها الأيسر ، دون أن يثير انتباهها أيّ منها ، وكأنّها جسد دون روح، بينما تسند ظهرها إلى مقعد خلفي ، بجانبها شكل جسد آخر سراييّ الملامح، يجلس بدوره و كأنّه من عالم آخر ، لعل في ذلك إشارة إلى تعالق اللوحة مع المتن ، في تعلق (بهجت حبيب) بوالدته كأنثى أولى في حياته وبزوجته ثانيا ، حيث سعى دوما إلى إسعادهما و راحتهما، لكنّه تحوّل فجأة دون سابق إنذار إلى ظل وهمي في عتمة العمى الذي سرق منه أثنى لحظات نجاحه

¹ -ينظر: طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب ،قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة و الإيحاء ،مجلة العلوم

الإنسانية و الاقتصادية ،جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا ، قسم التلوين ،العدد الأول ، جويلية

2012، ص112.

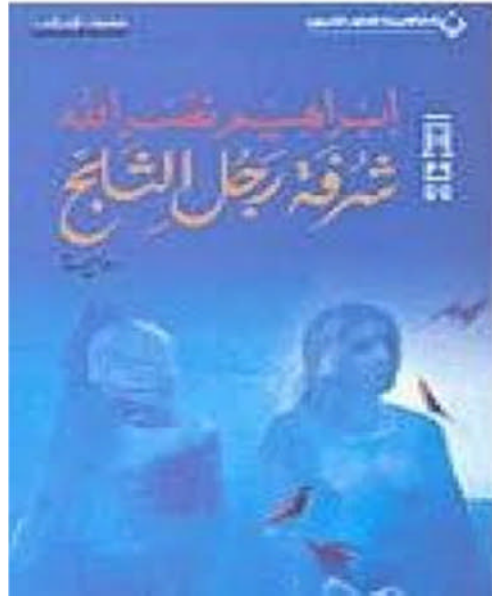
² - المرجع نفسه ، ص111.

في وظيفته وأسرته وحياته عموماً ، فالثلج وإن كان ناصع البياض ، إلا أنّ السوداوية التي تسوقها أنانية الإنسان تحقيقاً لمصلحته على حساب الآخر، قضت على بهاء لونه وهدوء موسمه " فإذا اختلفت العاطفة مع الصورة لا تلغيها وإنما تلغي تأثيرها و قيمها كما تفقد حرارتها ¹، يعكسها الجسد المتماهي بجانب المرأة الهادئة على المقعد ، في حركة موازية لوضعية المرأة ، فاللوحة " تجمع بين آن معا وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة " ²، إذ تتسجم من جهة في إحياءاتها مع العنوان ، ومن جهة أخرى تحقق إسقاطاً دلالياً على مستوى مضمون النص الروائي في التراكمات السلبية للحالة النفسية والذهنية للإنسان .

غير أنّها في ذلك تؤشّر على المستويات السردية التي شكّلت الرواية في تضمينها لسرود موازية ، عبر ثلاثة أجزاء تكفل بسردها سرّاد كل حسب رؤيته.

¹- كلود عبيد ، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر ، دار مجد للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2010، ص 98

²- يوسف الادريسي ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص 72



غلاف رواية شرفة رجل الثلج

الملاحظ أنّ في اللوحتين لكلا الشرفتين (الهديان و شرفة رجل الثلج) تقارب إلى حد ما ، في جعل لكل شكل مرافق آخر يختلف معه بنية و ملامحا ولكن يوازيه موقفا و رؤية .

قام برسم اللوحة التشكيلية لشرفة الهاوية الفنان (جمال غربية) ، تُظهر بعض تفاصيل لجسدين من الخلف يفرّان من شيء ما لكل منها قرين يقف بجانبه و يرافقه، و وجهان آخران دون جسد تظهر ملامحها بإضاءة خافتة ضعيفة ، تعلن عن مستوى من مستويات الكتابة السردية في دعمها لتقنية الميتاسرد ، التي تتخلّل السرد و توازيه جاعلة من نفسها القرين الموازي لها .



غلاف شرفة الهاوية

3- اللون في اللوحات التشكيلية :

تعكس الألوان ثقافات ضاربة في التاريخ ، وممتدة امتداد الوجود الإنساني ، لما تتوافر عليه من طاقات إيمائية أكثر وأعمق دلالة ، تلفت انتباه الرائي بشكل سريع، وتحرض على تتبع دلالتها ذات البعد البصري ، محددة مستويات تواصلية تتناسب مع السياقات الفكرية المتداولة والمؤطرة لحضارة ما. يقول تعالى في محكم تنزيله ﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْثُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءُ فَاقِعٌ لَوُثُهَا تَسُرُّ النََّاظِرِينَ ﴾¹، فاللون ذو تأثير بصري ، يحرك انفعالات الإنسان ويدعمها بمخزون يفضي إلى ذلك التراكم التجريبي لموجات لونية مختلفة،

¹-سورة البقرة ، الآية 69.

تستلزم محور التقابل والتماثل في الثقافات اللونية المتواضع عليها، ويستجيب لرغبة التمييز في كل لون له موجاته وحدوده وحتى رمزيته.

يعتمد العمل الفني كالرسم والتصوير على الألوان، مقتضاه صياغة نص لغوي بالدرجة الأولى يركز على الصورة البصرية، تدعمه مقامات ذات بعد رمزي وجمالي في آن واحد، تتفاعل و تمتزج مشكلة كونا لونيا له أبعاده الدلالية والموحية بحكم استنادها على تأويلات العلامة اللونية، محيلة إلى ما يمكن أن يسمى ذاكرة لونية كلغة بصرية بامتياز، تشير إلى طريقة خاصة و خبرة عملية تواضعية .

يكتسي غلاف رواية (شرفة الهذيان) لونا برتقاليا، وهو لون حار مثير، باعث على التوتر عند البعض و مهدئ عند البعض الآخر¹، هو نتيجة لمزج بين لونين أساسيين، الأحمر والأصفر، و لعلّ من خلال ذلك يكشف عن لغة لونية توحى بتداخل السرد وامتزاجه، يروم التأشير على سمة التغيير بطريقة توحى بالدعوة إلى النفور من قتامة التطويق، وتقوم الإضاءة في إنارة نصف الوجه الآخر على تدعيم الفكرة .

¹- ينظر : رضوان بلخيري، سيميائية الخطاب المرئي، إشكالات التلقي و التأثير، دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية، مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية، العدد 7، دت، ص 152.

وتتخذ شرفة (رجل الثلج) اللون الأزرق أرضية يعيش بين إحداثياتها جسدان يبحران في متاهات اللون . فهو واحد من الألوان الأساسية ، يؤشّر على عالم الصفاء والشفافية والامتداد ، كما أنّه يحيل على معاني الفراغ الكثيف و البرودة المطلقة¹، يختزن طاقة تفاؤلية ، لسنّ الحقّ و إحلال السكينة ، و ذلك بإسقاطه على شحنة الأمل الآفل عند(بهجت حبيب) ، وسط عالم ينبض حياة ، وبصائر أكثر جلاء للحق ، فالثلج عنوان لموسم شديد البرودة تُحجب السماء فيه بغيوم كثيفة ، تحول دون رؤية صفائها وزرقتها ، بينما يقتنن بالخيبة و الهلاك²، في تعالقه مع المتن السردى عبر دخول الشخصية في حالة من الضياع والتشتت، ومع تغيّر السرد من سردية إلى أخرى ، فإذا كان اللون رمزا للصفاء في أولى رمزياته ، فهو في هذه اللوحة يدعو إلى التأمل أكثر ، لأنّه يحمل بين جنباته متنا لا يصفو فيه السرد لأحد ، ولا يستقيم سبيله ، بل يقفز من سارد إلى آخر ويوهم بواقعية الأحداث ، عبر الاستناد إلى تقنية الميتاسرد في أبرز جمالياتها.

¹ - ينظر: شادية شقروش، سيمياء اللون... في "رياح أجراس" لفهد الخليوي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، العدد 456، السنة 37، 2007، ص 263.

² - ينظر: نفس المرجع ، نفس الصفحة .

تعتمد لوحة الغلاف ل(شرفة الهاوية) نفس اللون ، غير أنّه ينقسم إلى جزء علوي بالأزرق الفاتح والسفلي منه باللون الغامق ، يكشف في اختلاف درجته عن سرد تختلط أوصاله ويختلف من عدّة سرّاد ، تعلوها صفاء سرد كلّ منهم ، بينما الخفيّ صعب الإمساك و التتبع .

4- خطاب الغلاف الخلفي للشرفات :

يحتل خطاب الناشر مساحة الصفحة الخلفية لغلاف (شرفة الهذيان)، يجمع بين التقديم للرواية، وتسليط الضوء على مضمونها ، بينما يصف انتماءها إلى أدب ما بعد الحداثة ، معرّجا على أبرز مظاهر الأجناسية المحتضنة داخلها، ويختتم خطابه بالصدى الذي أحدثته الرواية في أوساط الدارسين الأكاديميين.

ينتمي خطاب الغلاف الخارجي للشرفة إلى ما يمكن أن يسمّى بالنقد الاشهاري ، في استناده لعدّة نقاط تختزل الجانب الترويجي للسلسلة ، كما أنّ الغلاف يحمل صورة المؤلف ، إلى جانب التأشير على أنّها واحدة من سلسلة الشرفات عبر ذكر الروائيتين التاليتين لها تأليفا وصدورا. بينما تعرض كلمة الناشر انسيابية الخطاب المباشر المحقّق للوظيفة الإشهارية ، وذلك بتتويج الشرفات بدراسات ساهمت في إثراء اعتماده كمدونة سردية ما بعد حداثية بامتياز.

أمّا خطاب الغلاف الخلفي ل(شرفة رجل الثلج) ، فقد حمل خطابا واصفا لنص " يتمثّل خاصية الاحتمالية في برمجة لحظاته الإخبارية و اعتماده على تدخلات الأصوات السردية"¹، تعتمد أكثر على توصيف مضمونها ، بناء على جوهر القضية المطروحة داخلها.

ويبدو أنّ الخطاب لناقد لم يذكر اسمه ساهم بدوره في إثراء ساحة النقاش والنقد حول الشرفات وبالذات نص (شرفة رجل الثلج) يقول بهذا الصدد " لكن هذه الرواية تذهب في اتجاه آخر ،متأمّلة كيف عملت هذه الأنظمة على تحطيم كل إنسان على حدة كما لو أنّ كل إنسان خصم، ما حوّل الشعوب إلى كتل هلامية غير فاعلة وغير منتمية ، والأوطان إلى مجرد أمكنة مفرغة من معانيها"²، لعله قول مستل من إحدى الدراسات المهمة بإنتاج (نصر الله) ككتابة لها ميزتها وبصمتها في الساحة الأدبية العربية عموما والروائية خصوصا.

بينما يتّضح صاحب خطاب الغلاف الخلفي ل (شرفة الهاوية) ، بتذييل القول بكلمة (الناشر) ، ويبدو أنه يشير عبر كلمته إلى خطاب يصف محتوى الشرفة، وتُبقى باب التساؤل مفتوحا حول قدرة الأنظمة العربية على التأقلم وتجديد نفسها ما بعد زمن الثورات؟! ³، ليستدرج القارئ نحو نفس الإشكالية، ولعلّ صيغة

¹ - عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص البنّية و الدلالة ، ص 22.

² - الغلاف الخلفي لرواية شرفة رجل الثلج.

³ - الغلاف الخلفي لشرفة الهاوية .

الاستفهام التي تحملها هذه العبارة ، فيها طلب لإيجاد إجابة لأسئلة وجودية ، تتعلق بحاضر الإنسان العربي ، وسط أجواء مشحونة بالاستغراب.

وعليه فإنّ، عتبات الشرفات تقوم على المراوغة ، حيث اتخذت لتراكيبها صيغة اسمية تقوم على الخبر لمبتدأ محذوف ، تسوق عبرها كلمة (الشرفة) فضاء تتسع رؤيته من هذيان الكتابة وعبثية العالم السردى في (شرفة الهذيان)، إلى اللعب على أوتاره وتفكيك بنياته في (شرفة رجل الثلج)، ثم انفتاحه والتحليق به إلى حيث لا يمكنه القبض على منابعه في (شرفة الهاوية) ، مفتوح على خبرية الاسم ، التي تحيل إليها كلمة شرفة ، عبر تجميع الأخبار التي تنتثر هنا و هناك، وهو استخدام ينم عن مطلّقية الإبحار في مخيلة القارئ. تتجاوز عبرها هيمنة السلطة التي يمكن أن تفرضها القراءة، وتركّز على بؤرة المضمون الذي يبرز الشكل المحطّم للرواية في علاقة اختزالية ، تتأى عن الإمساك بالحقيقة ، عبر عتبات شارحة ومفسّرة للكون الشرفاتي.

فصل الثاني

إستراتيجية التفاعل النصي في الشرفات

أ. التناص في الشرفات الثلاث

- التناص الديني.

- التناص التاريخي والوثائقي.

- التناص العجائبي.

ب. التداخل الأجناسي :

- حينما تهاجر تقنية السرد السينمائي إلى الرواية.

- التقسيم المشهدي.

- بين الشرفات والصورة واللوحة التشكيلية .

- الميتاسرد بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي.

- تداخل بنية شرفة الهذيان مع بنية الشعر.

1. التناص في الشرفات الثلاث

كانت بدايات القرن العشرين فترة لنهضة فكرية غربية ، ساهمت في ميلادها تيارات فلسفية مختلفة ، وقد ألفت تصورات (ميخائيل باختين) بظلالها على بعض الأدباء و الدارسين الذين نهلوا من فكره و طوّروا آراءه ، من بينهم الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) من خلال استفادتها من مفهومه حول الحوارية (le dialogisme)، باعتبار أنّ " كلّ خطاب ، عن قصد أو من غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له ، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه ، كما يقيم حوارات مع الخطابات التي ستأتي و التي يتنبأ بها ويحدث ردود فعلها " ¹ ، فالكلمة حسب الطرح الباختيني هي صدى حوار قائم ما بين مجموع الأفكار ووجهات النظر حول ذلك الموضوع الذي لا ينفصل عن سياقه الاجتماعي و التاريخي المعبر عن الآراء المتعددة و المواقف الجمة المتفاعلة في خضم النص المنتج ، والنصوص الروائية هي نتاج مجموع الخطابات التي تتفاعل داخلها ، والتي تحظى بفضاء رحب ما يجعلها نسيجا مرنا عبر " قدرة القارئ على كسر التتابع أو التدفق الخطي للنص _ من خلال تفعيل الروابط و إضافة تعليقات في بعض الأنظمة وروابط أخرى للنص المقروء" ²، يستدعي نصوصا متاخمة،

¹ -تريفيان تودوروف ، ميخائيل باختين ،المبدأ الحوارية ، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات

و النشر، بيروت ، لبنان ، ط2، 1996، ص16

² - ألن جراهام ، نظرية التناص ، تر: باسل المسالمة ، دار التكوين ، دمشق ، سوريا ، ط1، 2011، ص 273.

تتصل بمجموع خطابات الثقافة والفكر الإنسانيين ، فتبث الحياة في النص السابق من خلال حضور النص الغائب و إعادة التذكير بمعانيه في النص الحاضر، وهو ما يسمى بالتناص (L'Intertextualité).

تتجاذب عدة أطراف مصطلح التناص، باعتبار النص عموما منتجا مفتحا على مراجع متشعبة خارج نصية ، تمتد مساحته إلى حيث الأشكال المختلفة المحيطة بالنص ، والمشكلة لأطر الكلام البشري ، كيفما كانت صيغته أدبية أم غير أدبية. " تتدمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد و متكامل" ¹ ، إذ أن إنتاجية النص تنهل من مجمل الحقول المحاذية له ، وتتبع من ذلك الاستحضار العفوي أو المقصود لنصوص سابقة ، فهو سبيل لاحياء عنه في فعل الكتابة الإبداعية عموما والسردية خصوصا .

تأتي أهمية رصد آلية التناص ومدى فاعليتها من ضرورة التساؤل عما أضافه النص المستضاف إلى النص المستضيف ؟، أو ما الذي أحدثه التناص في النص المنتج ؟ ، إضافة إلى تداخل المفهوم مع الميتاسرد.

تعتبر (كريستيفا) النص كوظيفة تناصية لجهاز عبر لساني في علاقة إعادة توزيع، أين تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى ، منتجة نصا شديدا

¹-أحمد الزعبي، التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط2،

الارتباط باللسان الذي يتموقع داخله¹ بإقامة علاقة عميقة التّشكّل و الانتظام ضمن بنية استثمارية بما يخترنه المنتج من محصول ثقافيّ ونماذج محفورة في الذاكرة الإبداعية .

يعرض مصطلح التناص العلاقة التوافقية القائمة بين النصوص المستضيفة والمستضافة في تلك المسافة الاستباحية لمقدسات تواجدها المطلق، ضمن منطقة التلاحق الدلالي . وإذا كانت الكتابة عبارة عن نشاط لغوي يستجمع شتاته من أمشاج قبلية ، فإن الممارسة التناصية تعد إضاءة تنبني عليها حيوية الاشتغال النصّي، فهو ليس ابتذالا لغويا لظاهرة أدبية، وإنما إجراء تتوزع علاقاته في انتظام الإشارات المتقاطعة دلاليا مع نصوص سابقة .

تكشف الطبيعة التناصية للنص عن العلاقة التبادلية و التناسلية لمحمولات خطابية تفضي إلى استتطاق كنه النص ، ولا يتأتى ذلك إلا باستجلاب بوصلة الذاكرة والاطلاع الواسع. كما يعيد طرح إشكالية العلاقات التي يربطها نص بغيره من النصوص ، إذ يعتبر (رولان بارت) (Roland Barthes) التناص هو

¹ - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص ، تر: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2014، ص21.

" استحالة العيش خارج النص اللامتناهي " ¹ ، و لذلك فإن المعنى يتعدد و يختلف باختلاف مستويات التلقي النص المنسوج مما يخرج عن نطاق مسؤولية الكاتب.

بينما يرصد (جينيت) من خلال تصنيفاته خمس علاقات للنص، تمنحه فضاء أرحب ، إذ يفتح على نصوص ، يتقاسم معها البعد الحواري، في اشتراكها مع أنساق لغوية أخرى تنتمى في اعتمادها التّعالّي النصي، وسموّه على النسق المغلق ² ، تستدعي هذه العلاقة ملامح، قد تكون معلنة،مثل الاستشهاد والاقْتباس والتضمين ، وهو شكل من أشكال الاستحضار ، يحيل إلى أبعاد فكرية و وجدانية وفق المخزون المعرفي والثقافي للقارئ، يتقصّى وحدة لسانية متميّزة عن بقية التتابع الجملي للنص ، فالاستشهاد حدث لساني و وجه من أوجه التوظيف الحواري، يخضع لتجاذبات المعنى في سياقات مختلفة ومتناقضة أحيانا، وتوظيفه بمثابة تأشير واضح على التناص في سمته الصريحة ، يستعين عبره القارئ بقدراته الفكرية وذاكرته المعرفية ، ما يتيح التبادل في ديناميكية نصية ³ ، تتطلب حصافة القارئ ليكشف عن أمشاج لغوية، عبر طرائق التشكّل النصي من خلال استدعاءاته النصية.

¹ - رولان بارت ، لذة النص ، تر : محمد خير البقاعي ، عبد الله محمد الغدامي ، المجلس الأعلى للثقافة مصر ، 1998، ص43.

² - ينظر: جيارر جينيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، المغرب ، ط2، 1986، ص90.

³ - ينظر: بلقاسم عيساني ،التناص ، دراسة في المنهج و التأويل و رهانات الترجمة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2009، ص ص 60، 61.

يربط (ميشال ريفاتير) (Michael Riffatere) على مستوى عقد القراءة تبني علاقة حقيقة مع القارئ لأنها تحته على كشف المؤشرات الدالة¹ ، على الاستحضار وتجعل منه شريكا ضروريا ومهما في اللعب مع النصوص .

ويرى (لوران جيني) (Laurent Jenny)، أن التناص يكون عبر " اقتراض وحدة نصية مجردة عن سياقها و مقحمة كما هي في مركب نصي جديد على المستوى الاستبدالي²، بين نص و آخر في علاقة يستضيف من خلالها النص الأول نصا سابقا عليه.

ويقترح (تزيفيتان تودوروف) تسمية "عملية إنتاج نص انطلاقا من نص آخر(تعليقا) كنوع من تسهيل الفهم ، وعلى هذا يقوم(التعليق) على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل و بقية العناصر التي تشكّل سياقه³،ضمن علاقة قد تقوم أحيانا على تحليل النص شرحه و تيسير فهمه، في تفاعل بين نصوص سالفة أو معاصرة تتواجد في وعي ولاوعي المنتج.

¹ - ألن جراهام ،نظرية التناص، ص 159

²- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص و السياق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 2001، ص 94.

³- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ،دط، 2001،ص34.

أمّا في الساحة النقدية العربية ، فينطلق (محمد مفتاح) من كون التناص يستمدّ فعاليته من تعالق نصوص من نصوص أخرى بكيفيات مختلفة¹، حيث تتقاطع بنايات مختلفة ضمن بنية نصية ، تتنامى نظمها الإشارية في علاقات تفوق الإطار الزمني والمكاني لها ، فهو إجراء متعال ، وظاهرة لغوية شديدة التعقيد، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة القارئ طبقاً لمعرفته وقدرته على الترجيح²، يكشف بدوره عن علاقات النص بغيره من النصوص الأخرى.

أمّا (سعيد يقطين) ، فيحدّد التناص ، في كونه " بنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل³، محدداً بذلك مظاهر التناص و إجراءاته، في تعامله مع النصوص، ويجعل الناقد التناص ضمن مفهوم التفاعل النصي، كونه بنية مستضافة داخل نص آخر .

ويعتبر(عبد الملك مرتاض) التناص علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر⁴، يسمح بنفوذ النص المستدعى إلى داخل النص المستدعي ، يحتّم علاقة حوارية منجزة على مستوى الدلالة المنتجة في النص .

¹- ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، دط، ص ص 120، 121.

²- المرجع السابق، ص 131.

³- سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي ، النص و السياق ، ص 115.

⁴-ينظر: عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995، ص 278.

بينما يعتمد (عبد الله الغدامي) مصطلح النصوصية ، باعتبار النص صدى لنصوص أخرى¹، تتردّد أصواتها داخله معلنة عن حضورها ، باعتبارها خاصية عبور للنصوص إلى داخل نصوص أخرى ، محدثة وقعها المميّز فيه .

¹- ينظر: عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، من النبوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، النادي الأدبي ، جدة ، ط2، 1991، ص61.

1/التناص الديني:

يشكل توظيف المرجعية الدينية أهم نقطة في الكتابة السردية، لما يشمله من دلالات وجدانية " تتضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة، وتدخل معها في علاقة، فتبدو كأنها جزء منها وقد تكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية ¹، تقضي إلى ذلك النص الحاضر في خضم علاقات نص يستحضر سياقات عقائدية معينة.

تسري لغة القرآن سريان الروح في جسد كل مسلم ، وما تأثيرها إلى نفحة من نفحات بلاغته ، ورونق بيانه ، ومبلغ إعجازه. والمتدبر في آياته ينعم بلذة تصويره ، فمن الطبيعي أن ترسخ في وجدان كل متمعن في آيه الكريم، و هذا ما تتناثر على مساحة الشرفات الثلاث ، بتدوين صيغ تركيبية مستقاة من آيات القرآن الكريم في لغة النص السردية. وعليه ستركز هذه الدراسة على:

- الإجراء الأول: الاهتمام بالعبارات التي تم الإبلاغ بواسطتها من طرف الشخصيات، أو خطاب السارد الذي يقوم بعملية تعمل على دمج النص المنتج والاقتباس المقترض من الحقيقي (المصدر الديني)، ومرسلها هو مصدر السرد الفعال للرواية ، أي السارد.

¹- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص 54.

- الإجراء الثاني : إذا كان الاقتباس يدل على وجود ميل للالتفاف نحو "هو" ، فهو يستمر في التنبيه حول الموضوعية المفترضة ، حيث أنه إذا لم تكن العلاقة بالآخر ، فإن المهم هو الحفاظ على خصائص النص المقتبس ، لأنها تؤثر على فكرة الكلام المبلغ عنه المستقلة من حيث المبدأ ، كما تحتمه خصائص الكتابة السردية التي لها تأثيرها على كل من ممارسات الاستشهاد والسرد ، وبالتالي على تفاعله، التي تقلص العلاقات بين الاقتباس والسرد إلى أبسط الحالات المهيمنة على السرد .

أ) التناص الديني في شرفة الهذيان :

يعد هذا الشكل من التناص ضئيلاً في مجمل النصوص السردية الثلاثة، و إن كانت بعض المؤشرات المتناثرة التي تحمل صيغة دينية مقتضبة لا تتعدى الواحدة، أما ما بقي فهو للحمد أو الاستغفار ، أو إلقاء تحية الإسلام .

تتضح عبارة " أتوكأ عليها" الوحيدة التي وردت صريحة في (شرفة الهذيان) ، والتي تعيد إلى الذاكرة الآية الكريمة الحاملة لهذه العبارة بعد قوله جل و علا على لسان سيدنا موسى- عليه السلام - : ﴿ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى ﴾¹ ، فعبارة " أتوكأ عليها " توحى بالاتكال، وإن كان المعنى هنا ليس للاتكال السلبي ، بقدر ما هو محض الاعتماد أو

¹ - سورة طه، الآية 18.

الاستناد¹، و الدلالة على الطريق الصحيح ، أو الاهتداء إليها . والمقصود في الآية هي العصا التي يستند عليها سيدنا موسى -عليه السلام - و يعتمد عليها في قضاء حوائجه ، و حجته الداعمة .

أما العبارة التي وظف فيها هذا الجزء من الآية الكريمة ، فقد ورد في سياق حوار دار بين (رشيد النمر) و قرينه في عالم لامرئي ، حيث سأله صاحبه الميّت:

" هل هذه قامتك التي أتوكأ عليها ؟"²، المراد من العبارة طلب الجواب ، عبر هذه الجملة الاستفهامية يوجّه صاحب الشخصية المحورية سؤاله إلى (رشيد النمر). و الملاحظ أنّ هذا صاحب الميّت هو مرآة عاكسة له ، هو شخصية ما ورائية كأن تكون ذلك الظلّ البشري الذي يتوكأ على قامة الجسد الحقيقي ، أو روح الإنسان في عالم الأموات .

يرمي التوزيع اللغوي ما بين الشخصية من عالم الأموات و (رشيد النمر) إلى نقل الكلام إلى مستوى يتجاوز الحقيقة المرئية ، بما يعكس الارتباط الوثيق ما بين القرين و الشخصية التي غالبا ما تلجأ إليه . و عليه فإن العبارة تحيل إلى هروب من واقعية محطمة تجسدها الشخصية المذكورة ، بينما تستند على ما يماثلها في العالم الماورائي، ليلتقيا في نقطة (التوكؤ) ، التي تمثل الموضع المشترك ما

¹- ينظر : ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب ، المجلد الأول، باب الهمزة ، فصل الواو، ص 200، مادة(و، ك، أ).

²- نصر الله إبراهيم ، شرفة الهذيان ، ص 151.

بين جبهتين الوعي واللاوعي ، فإذا كان سيدنا موسى - عليه السلام - يستند على عصا ، كانت بمثابة المعجزة التاريخية التي أفحمت الكفار ، وأخرجت السحرة من بهتانهم إلى طريق الهداية ، فإن نقطة التوكؤ التي تصورها الجملة دليل على ذلك الحد الفاصل ما بين ضفة الوعي ونظيره اللاوعي يُساءل عبره الإنسان واقعه وكلّ ما يندس في قاعه مما لا يمكن البوح به في وعيه الصريح. ويعمل ضمير المخاطب و المتكلم على الإشارة إلى مستوى التحول .

يربط التناص الديني في (شرفة الهذيان) بين السياق النفسي من القصص القرآني لقصة سيدنا موسى -عليه السلام- و بين المنطلق الشرعي الذي يسوقه النص الشرعي عبر استيحاء خصائص أسلوبية ، و الانطلاق من حمولة دينية وأخلاقية، يشرح خلاله العلاقة بين الشخصية (رشيد النمر) وبين قرينه، ويستعرض سمة طبيعة النفس البشرية المجبولة على فطرة الخالق في أول خلق لها . تلك الطبيعة ذات الجمال الباطني في المفهوم الديني برؤية كامنة في أعماق النفس البشرية .

يختزل التناص في مظهره الديني النقيض الأخلاقي و الانتماء المرجعي للإنسان العربي ، " هل يجوز الوضوء بمثل هذه المياه التي تصب في خزانك بعد أن ننام؟"¹، و يعود الاستفهام في هذه العبارة المحيلة بدورها عن التغيير الذي يطرحه الوضوء فعليا ، من تطهير و استعداد للدخول في الصلاة ، ولكن بمياه غير

¹ - إبراهيم نصر الله، شرفة الهذيان ، ص 69.

مسروقة، ولا يتأتى ذلك إلا بتحويل التجربة الجديدة القابلة لتشكيل سياق رمزي انطلاقاً من الخلفية الدينية.

يُستحضر النص القرآني في بعض آياته، قصد تعزيز لطاقة وجدانية ترتبط بالبنية الفكرية لـ (رشيد النمر)، وهو يتفوّه ببعض المقتبسات الدينية " و لا ما يحزنون " ¹، في مفارقة تبعث على انتشاء لحظة استجابة بين الموقف و الملفوظات المعبر بها عنه، باعتبارها أيقونة لغوية ترتبط أكثر بالخطاب الاجتماعي الذي يستدعي حضور دلالة هذه الآية والتي تشتمل على سعة التحمل والصبر طلباً للسكينة والطمأنينة.

(ب) التناص الديني في شرفة رجل الثلج:

ويحتل مشهد التهام عيني (بهجت حبيب) من طرف الغرابين المرتبة الأولى في إيحائه بالجانب الديني، فهو يرتبط ارتباطاً ملفتاً للانتباه بحادثة وردت في القرآن الكريم ، و هو ما مثله الغرابان اللذان سببا فقدان (بهجت) بصره.

تختلف الغرابان عن بقية الفصائل في قتامة سوادها و كذا حركتها ، لكنها تهوى كل لامع و الأشياء الملونة و البراقة ، أو بالأحرى يلفت انتباهها كل بريق مشع، فتهاجمه لتلتقطه أو تلتهمه ،كما يمكنها التعرف على وجوه البشر ، و تصنيفهم

¹ - المرجع نفسه ، ص 93.

إلى بشر جيّدين ، و بشر سيّئين¹ ، وما فعلته الغربان لـ (بهجت حبيب) في فقدان بصره جرّاء ذرفه للدموع ، بعدما أثار انتباه الغرباين ليقوما بالتهام عينيّه، فارتد أعمى " إذ ليس من السهل أن تحبّها إذا ما اقتلع أي من فصيلتها عينيّك بكل تلك القسوة "² ،العلاقة هنا علاقة عكسية مع الغرباين الوحيدين اللذين ذكرهما القرآن الكريم قال تعالى: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾³ ، وبذلك فالحادثة تعيد إلى الأذهان ، قصة (قابيل) و هو واقف عاجز عن دفن جثة أخيه (هابيل)، إلى أن حط غرابان يقتتلان أمامه فسقط أحدهما قتيلا، ليقوم القاتل بحفر حفرة يدفن فيها جثة الغراب المقتول .

ما يربط الحادثتين ، هو نفس عدد الطيور الموظفة ، غير أن في الحادثة القرآنية قاما بتوجيه بصيرة (قابيل) بعد حادثة " قتل " ، بينما في النص السردي المذكور قام الغرابان معا بسلب بصر (بهجت) وهو يذرف الدموع لكآبته وحسرتة في تحقيق نجاحه ، ولكن على عاتق قتيل شهد إعدامه ، بل شارك فيه بطريقة غير مباشرة ، بإحضار الإمام للسجن " لكنه أبصر غرابين يغيران على الشرفة متوجهين

¹ -ينظر: موسوعة ويكيبيديا الالكترونية، <https://ar.m.wikipedia.org>، تاريخ

التصفح: 2020/06/10، الساعة: 20:15.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 157.

³ - سورة المائدة ، الآية 31

إلى عينيه مباشرة ، فابتلع صرخته " ¹ ، وبذلك فقد قام الغرابان بمواراة سوءة (بهجت حبيب) كيلا تعود الدموع فتفضح أمره ، و كيلا تحزن عينه و هو يرى الخبر على رأس الصحيفة ، بل سلب البصر أهون من البصيرة ، فكيف إذن لو كانا معا ؟...

أما عبارة " جاءت على استحياء " ² ، فقد وردت لتؤشر على درجة الحياء الذي كانت تتحلى به (جميلة) صديقة (بهجت) لحظة قدومها لإخباره بحصولها أخيرا على وظيفة . و العبارة مستقاة بدورها من القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ ³ ، الحادثة الثانية مرتبطة أيضا بقصة سيدنا موسى - عليه السلام - ، بعد أن نال منه التعب و الإرهاق إذ جاءته إحدى بنات شعيب - عليه السلام - اللتين ساعدهما في السقي ، لتزف إليه خبر استدعائه من طرف والدها ، تمشي على استحياء مستترة بثوبها وتغطي وجهها حياءً .

والحياء شعبة من شعب الإيمان ، و ملازم له ، إذا غاب الأول غاب الثاني . وهو دليل على الحشمة، إذ وظّف نص (شرفة رجل الثلج) المفردة ، لتحيل على

¹ - نصر الله إبراهيم شرفة الهذيان ، ص 151.

² - المرجع نفسه، ص 27.

³ - سورة القصص، الآية 25.

نسبة درجة الحياء المنسوب إلى صديقة (بهجت) التي " جاءت على استحياء، وعندما جلست زفت إليه خبر تعيينها في روضة للأطفال " ¹ ، و الظاهر أن النص يستفيد من الآية ليحيل إلى درجة التوافق ما بين حياء بنت (شعيب)، التي أصبحت فيما بعد زوجة له و هي تخاطب سيدنا موسى عليه السلام ، و بين حياء (جميلة) و التي صارت بدورها زوجة (بهجت)، و هي تزف إليه خبر توظيفها ، ارتبط الحياء بذلك بغرض نبيل و شريف في كلتا الحادثتين ، طلبا للعة و الستر.

(ج) التناص الديني شرفة الهاوية:

بينما يحتل عنوان (شرفة الهاوية) المقام الأول في تناصه الديني ، وهو ما يحيل إليه اسم (الهاوية) من دلالة دينية ، و تقوم بعض الملفوظات ذات الملمح الديني كتلك التي ذكرها السارد عن إحدى الشخصيات " مثل ثور سمعت خواره العالي " ² ، حيث تتجلى بوضوح كلمة خوار وهو صوت الثور ، إذ تعيد إلى الذاكرة خوار العجل المذكور في القرآن الكريم ﴿ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴾ ³ ، وفي العبارة تشبيه تمثيلي (مثل) ، للصورة بأخرى تمثلت في صوت الشخصية بخوار العجل ،تعمل عبارة التشبيه على إقحام

¹ - نصر الله إبراهيم نصر شرفة رجل الثلج ،ص27.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 224.

³ - سورة طه ، الآية 88.

صورة الصوت المرتفع الذي أحدثه العجل في الحادثة القرآنية ، مما يحمل معنى لقوة الجسد المستترة وراءها ذهنية ضعيفة .

(2) التناص التاريخي و الوثائقي:

(أ) في شرفة الهذيان:

يسوق هذا الشكل من التناص أحداثا تاريخية ، أو رموزا تأخذ بدورها موقعا بارزا داخل النص السردى ، يؤهلها إلى الانسجام مع السياق الذي هيئ لها بما يتوافق معه فنيا وموضوعيا ، وأحيانا يتخذ سمة التوثيق لأحداث يستحضرها النص لعلاقتها مع النص المنتج .تستفيد رواية (شرفة الهذيان) من الكتابة التاريخية و" الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمد للتاريخ بأشكاله البنائية و الوظائفية " ¹ ، التي تستجمع شتاتها من الذاكرة العربية ممثلة في الخطابات التي تظهر جليا على مستوى الحكاية، حيث تبرز مجموعة من الأخبار الصحفية المحلية و الدولية المتخذة من الخطاب النقدي مسعى يمكن الرواية من استثمار مجمل الخطابات التوثيقية .

تتكاثف المرجعية التاريخية في (شرفة الهذيان)، جاعلة منها شرفة مطلة على فترات عصيبة مرّت على الأمة العربية تحديدا و العالم عامة .والملاحظ أن

¹ - ليندا هيتشيون ، ما وراء القص التاريخي ، السخرية و التناص مع التاريخ ، تر: أمانى أبو رحمة ، ضمن كتاب جماليات ما وراء القص ، دراسات في رواية ما بعد الحداثة ،دار نينوى ، سوريا ، ط1، 2010، ص93.

إستراتيجية التناص التاريخي في (شرفة الهذيان) تقوم بتوزيع توثيقي لأحداث وشخصيات تاريخية ، لا تزال حيّة في ذهن كل إنسان ، أين كانت المنطقة العربية مسرحاً لمجمل هذه الأحداث المستجلبة من الذاكرة العربية ، منذ قدوم الرئيس الأمريكي (بوش الابن) _ المخلّص المنتظر_ إلى الخليج العربي وبالأخص إلى العراق . إذ ترتبط المقاطع التوثيقية بسمة الاسترجاع لأحداث مرّت على مستوى المنطقة العربية ، حيث تتمايز بنيتها عن بنية الرواية ، و يستقل حضورها عن السياق العام لها في توظيف ساخر " كأن جودو وصل " ¹ ، شكّلت شعاع أمل لشخصيات مسرحية (صموئيل بيكيت)، حيث يعرض الحدث المرجعية التاريخية المحيلة إلى فترة عصيبة ، والصورة المرافقة للرئيس الأمريكي في توظيف ساخر لكلا الشخصيتين ، الأولى تخيلية تنتمي إلى الحقل الأدبي ، و الثانية ذات بعد تاريخي شكّلت الحد الفاصل بين الخلاص و الدمار الذي ألحق بالمنطقة العربية .

يتابع هذا النمط من الأخبار من الصحافة وتطوراتها الزمنية ، التي ترصد عبرها جملة من القضايا المطروحة تبعا لترتيبها الزمني و نتائجها المترتبة عنها ، يستحضر أحداثاً لها وجودها الزمني و دلالتها في تحويلها إلى شهادات، تعبيراً عن مبدأ الانفتاح، إنها مسألة تقييم تُدخل التاريخ وحياة الأشخاص العاديين .

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 15.

تعقد هذه المفارقة التي تعرضها الخطابات التوثيقية، مسارات ساخرة من الواقع المائل في أخبار الصحافة ذات سياق مقصود، "يتطلب من القارئ ليس مجرد الاعتراف بالآثار الخاصة بالماضي الأدبي و التاريخي ، بل الاطلاع على ما جرى بفعل التهمك لتلك الآثار"¹، له وظيفة الانفلات من التزامات الكتابة التقليدية ، من خلال توسل اللغة اعتماد تقنية الكولاج ، و العمل على تجزئ الواقع إلى شظايا ، تتناثر عبر المساحة النصية ل (شرفة الهذيان) ، يتجلى الحضور البارز لهذه الأخبار في مادة الحكى التي ولّت وجهها شطر لغة ما بعد حداثة ، يراجع عبرها النص السردى فترة فاصلة في الإقليم العربى و العالمى عموما في ظل ما بعد حرب الخليج.

و يوثّق (نصر الله) للحدث بتوظيف واقعة تاريخية المتمثلة في " تحطيم برجى التجارة العاميين " ²، و " حلول حاملات الطائرات " ³ ، في الخليج العربى ، تعمل على تمكين القارئ من استحضار معالم تاريخية، توهم بواقعية أحداث النص السردى.

¹ - ليندا هيتشيون ، ما وراء القص التاريخي ، السخرية و التناص مع التاريخ تر: أمانى أبو رحمة ،

ضمن كتاب جماليات ما وراء القص ، دراسات في رواية ما بعد الحداثة ، ص 100.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان، ص 15.

³ - المرجع نفسه ، ص 16.

ب) التناص التاريخي و الوثائقي في شرفة رجل الثلج و شرفة الهاوية:

وتتخذ (شرفة رجل الثلج) ، فيما يقارب الصفحتين جملة من المؤشرات التاريخية التي تحيل بدورها إلى المرجعية التاريخية ، عبر شفرات زمنية تعتمد حدثا تاريخيا وتحديدًا " غارة جوية أمريكية على العراق " ¹، ولعلّ إعادة توظيف حدث حلول القوات الأمريكية في العراق ، تروم النباش في الذاكرة العربية وإيقاظ الوعي الجمعي، في طرح مناهض لقضية أزلية . إذن ، يقتطع (نصر الله) أحداثًا بارزة من تاريخ الأمة العربية لتشكل " حصاد الدرجة الأولى للصحفيين و وكالات الأنباء " ²، وهي الأحداث التي تؤهل الصحفي المتمكّن من تسجيل اسمه عبر قيامه بتسجيل واحدة من هذه الأحداث ، ما يجعل الأمر مستحيلًا ، بل لا يخطر على بال (بهجت حبيب) ، وهو يرصد هذه المواصفات ليملاً قائمة تولّيه مهنة الصحفي ، فالأمر يجب أن يكون على مستوى أعلى من بساطة الشخصية ، لأن القضايا التاريخية التي استند إليها المؤلف في هذه الصفحات كبرى لا تحتمل ضعفاً و لا وهناً ، بل تتأشد نهضة فكرية و علمية جديرة بامتلاك القوة.

أمّا عبارة " لأنّهم كشعراء ، ومنذ الجاهلية ، كنتم دليل حياتها " ³ ، يرد التشبيه صريحاً و تاماً ، محيلاً إلى درجة الإيهام عبر تشبيه الواقع بالخيال . تميّز الذائقة العربية في فترة الجاهلية بريادة الشعر والتفوق في نظمه . هذا التوظيف الذكي

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 36.

² - المرجع السابق ، ص 36.

³ - المرجع نفسه ، ص 64.

لهذه الفترة عبر نسقها التعبيري والثقافي، يعرض ذاكرة حافلة ببلاغة متميزة وألسن فصيحة ، وإلى عراقة أدبها ، فضلا عن كونها أمّة خير البشرية - صليّ الله عليه وسلّم - ، ويدعم الروائي هذه الفكرة بتوظيف أسماء ، خلّدت عبر التاريخ بتميّزها في مجالات متعدّدة ، لعلّ أبرزها ، أسماء ابني (بهجت) " تريد أن تجمع في عائلتك المطربين الذين كانا متناحرين على الدوام ، فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ إذن ؟ " ¹ ، وهما اسمين رائدين في الطرب العربي وفي تاريخ الموسيقى العربية كلّ.

وتجدر الإشارة إلى أن (شرفة الهاوية) حوت من الإشارات التّاريخيّة، ما يبعث القارئ على الغوص في ذاكرته، وهو يطالع صفحاتها " من موجز للنشرة إلى تفاصيلها بداية انتفاضة شعبية غير مسبوقة في مصر يوم أمس، احتجاجا على الأوضاع المعيشيّة والسياسية والاقتصادية وما اعتبر فسادا في ظل حكم الرئيس محمد حسني مبارك " ² ، وهي فترة قريبة زمنيا مقارنة بحرب 1967 التي ذكرتها الرواية ، ويواصل الخبر قائلا " كانت الثورة التونسية الشعبيّة التي أعقبت قيام الشاب التونسي محمد بوعزيزي بإحراق نفسه، قد أطاحت بالرئيس التونسي زين العابدين بن علي قبل عشرة أيام " ³ ، وتدلّ القرائن الزمنية ما بين الخبرين

¹ - المرجع السابق، ص 60.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 325.

³ - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

على تطويع السرد استجابة لفترات متعاقبة . تسوق سياقات تاريخية لإظهار التقاطع بين العالم الحقيقي و العالم التخيلي .

3) التناص العجائبي:

يشتغل هذا الشكل من التناص على اختراق العالم الواقعي ، لينفذ إلى آخر خيالي متحرّر من القيود و التنقل من الممكن إلى اللاممكن عبر أسيقة عجائبية تتعدّى حدود المنطق و تتجاوز مدركات العقل البشري ، حيث " يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي و الواقعي " ¹، الذي ينقل القارئ من مجال إلى آخر يناقضه، "ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي" ²، يصبح فيه السرد منتما إلى عالم عجائبيّ له خصائصه و ميزاته ،و يبقيه داخل دائرة اللامألوف: " ذات يوم سأله صاحبه الميت:

- ما الذي تتمناه أكثر من وجود عينين لك ؟

- فقال : جفونا !.

- وما حاجتك لهما؟.

- لكي لا يُرى قعر روعي !...." ³.

¹- كمال أبو ديب ، مدخل إلى الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008، ص 08.

²- شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2009، ص 23.

³- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 149.

ينقل هذا المقطع حواراً بين عالمين ، عالم الأحياء وعالم الأموات ، يخاطب عبره (رشيد النمر) شخصية على أنها تنتمي إلى عالم ما ورائي، منسوبة إلى الأموات ، و يبرز حوار آخر بين الشخصية المحورية والقرين وهو يسأله " هل هناك خطط معينة بعد الموت ؟ ! " ¹ ، والملاحظ أن النص يستدعي تيمة الموت " في مواجهته مع أسئلة كبرى تلتقطه إلى الموت أو الجنون " ² عبر هذا العالم من خلال عدة مقاطع : " ولكي يطمئن أن أحداً من الموتى لن يُشعل الضوء " ³ ، وهو ينسب الموت إلى أبنائه وزوجته ، لاخترق قواعد الطبيعي، بمشهد غيبي ، ورغم تنافر العالمين ، إلا أن النص الروائي ، يلقي بالمقارنة إلى القارئ ليبعث في نفسه الحيرة .

فالموت مآل كل حيّ ، بينما في هذه المقاطع العجائبية ، يجعل من الشخصية خالدة ، فهي تحي في عالم الأموات وتتمتع بكل تفاصيل الحياة من زوجة وأولاد وكذا صديق مقرب، يتعلّق الأمر بعالم عجيب خارج عن إدراك الإنسان، وما تحمله تيمة الموت على مستوى الحكاية، يسمح بالإيهام بحقيقة وجود شخصية (رشيد النمر) في عالم الأحياء من عدمها .

¹ - المرجع السابق، ص 15.

² - شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 97.

³ - المرجع نفسه ، ص 103.

أمّا في (شرفة رجل الثلج) ، فيظهر العجائبي ، بعد فقدان (بهجت) لبصره، أين يجد نفسه وجها لوجه مع والدته المتوفاة " بعد حادثة الغرابين أدركت أن أمي لم تمت !! في البداية اعتقدت أن ذلك مجرد حلم... لكن الأمر لم يكن كذلك!"¹، ويعود (نصر الله) إلى استحضار تيمة الموت في هذا النص ، غير أن في هذا المقطع ، تحيل إلى موت البصيرة وتقديمه فيما يمكن أن يقابله بسلب البصر من (بهجت) ، يجمع المستحيل المشهد بين التصديق وعدم التصديق ، يسمح للقارئ بالتماهي مع الشخصية²، فينتقل إلى عالمه عبر الحدث العجيب ، يعزّز فكرة تداعي النص السردى إلى التشكيك في الهوية السردية واللغوية للشرفات " وتعطيه إمكانية التواصل مع المتلقي من خلال التأثير فيه من جهة ، و وعي القارئ الذي يحيله على تأويلات وتفسيرات من جهة أخرى"³ ، يدرك من خلالها السمة التجاوزية لها، المفضية إلى الضفة المقابلة للحوار الوهمي بين السارد والمسروود له ، وعبر التركيز على إعادة تحديد الحدود بين الحقيقة والخيال، حيث تصغي النفس إلى أُناتها بعيدا عن ضوضاء الواقع.

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص275.

² - ينظر: تزيفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر: الصديق بوعلام ، تقديم : محمد برادة ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب ، ط1، 1993، ص111.

³ - شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص96.

11. التداخل الأجناسي و تهجين السرد :

تنهل النصوص الروائية المعاصرة من أنماط تعبيرية تتباين من حيث بنيتها وطرائق تشكيلها. غير أنها تتجانس ضمن بنية الرواية ،مشكلة كونا من التداخلات الأجناسية التي تخلق مزيجا ثقافيا يتجاوز التخوم المجاورة ، وتدفع بالكتابة السردية إلى اختراق المألوف في تمرداها على أساليب الكتابة المعهودة من خلال احتضانها لأجناس أدبية وأخرى غير أدبية، التي أصبحت الحدود فيما بينها فضفاضة يمكنها أن تشترك في بعض الصفات وتتداخل فيما بينها¹ ، في تجربة جريئة تمنحها سمة الشعرية و تزيد من خصوبة النص الروائي.

ولم يعد الجنس الروائي يعترف بالحدود والانغلاق على ذاته، بل أصبح فضاء منفتحا تتلاقح وتتفاعل داخله جملة من اللغات والفنون والمعارف والخطابات، بحكم طاقته الاستيعابية ، " يستدعي من جديد هذا النوع من التداخل في الأنواع الأدبية و تفاعلها الضخم وما طرأ عليها من الحراك والتداخل البنيوي"²،استجابة لتطلعات القارئ المعاصر في عصر العولمة العابرة للنظم الاجتماعية والفكرية العالمية المختلفة .وقد شهدت بداية القرن العشرين أعمالا روائية عبّر عن رفضها للانغلاق والتفوق داخل دائرة الجنس الواحد، أمثال (أندريه جيد) (André Gide)

¹- ينظر: نجاه صادق الجشعمي ، التشظي و تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، مركز الوطن

العربي " رؤيا" ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2017، ص 117.

²- المرجع نفسه ، ص124.

في عمله الروائي (مزيفو العملة) (Les faux monnayeurs) إضافة إلى أعمال (جيمس جويس) (James Joyce) في رواية (أوليس) (Ulysse) .

وطغى تيار الوعي على الكتابة السردية في منتصف القرن العشرين، وقد مثله كل من روايات (ويليام فولكنير) (William Faulkner)، و(مارسيل بروست) (Marcel Proust)، في رواية (البحث عن الزمن الضائع) (à la recherche du temps perdu)، بينما برزت أعمال أخرى ثارت بدورها عن عمود الكتابة السردية السائدة عبر " التقاطع اللعبي و المشبوب للأصوات و الرؤى والأسباب بملاحظات نقدية تهم النوع الروائي"¹، تتأشد التحرر والانعتاق، من بينها رواية (الغريب) (L'Etranger) ل (ألير كامو) (Albert Camus) و (الغثيان) (La nausée) ل (جان بول سارتر)، (Jean Paul Sartre) كما حرّر (فرانز كافك) (Franz Kafka) الشخصية من أيّ تحديد اسمي أو وصفي مخصص لها في عمله الروائي (القيصر) (le César)، كما ساهم الروائيون الأمريكيون، وأبرزهم (أرنست همنغواي) (Ernest Hemingway)، و(جون دوس باسوس) (John Dos Passos)، في استحداث تقنيات جديدة قائمة على الانفتاح والتجاوز.

¹ - بيير شارتبييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص93.

وبالمقابل ، سعت الرواية العربية المعاصرة إلى مواكبة الجديد و المستحدث، عبر الولوج إلى فضاء التجريب، فالكتابة السردية العربية سلبية ثراء أسلوبية ، تنهل من الثقافة العربية ، و تستفيد من نظيرتها الغربية منتهجة نهجها، في استثمار آليات انفتاحها عبر "الاحتفاء بالنزعة الكرنفالية بوصفها أرقى أشكال المدونة السردية بالأنواع و الأجناس من المقالة والمسرحية والقصيدة والريبورتاج الصحفي وفن السيرة والأشكال الفنية المختلفة من الرسم والسينما والمسرح و الموسيقى"¹، وتمردّها على الشكل التقليدي . إذ يتجه الكتّاب الروائيون المعاصرون إلى الانفتاح على أجناس أدبية وغير أدبية ، وفنون بصرية و سمعية، وساهم التجريفي العدول عن النصوص الكلاسيكية ، والبحث عن طرق تتجاوز الحدود و تتزاح عن انغلاقها.

1) حينما تهاجر تقنية السرد السينمائي إلى الرواية:

تعدّ السينما واحدة من الفنون الدرامية التي تتصف " بعرض الحدث بموضوعية وهذا من جماليات التكنيك وبدون تدخل من الكاتب وترك المشاهد يتأمل ويتخذ موقفا كما يشاء"² ، وهي واحدة من بين الفنون البصرية التي تستلهم الرواية من إيقاعها و تقنياتها ، إذ تعدّ الكتابة السردية الروائية فضاء لإنتاج لغوي، يكتنز

¹ - مها فاروق عبد القادر ، عجائبية السرد ، ما بعد الحداثة في الرواية العراقية ، مجلة الأستاذ ، كلية التربية ابن رشد جامعة بغداد ، العدد 140، بغداد ، العراق ، 2010 ، ص 387.

² - شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، دراسة في آليات السرد و قراءات نصية ، دار الوراق ، عمان ، الأردن ، ط1، 2014 ، ص 138.

بين طياته نظما تعبيرية ، تتمايز من حيث أبنيتها وأنساقها اللغوية ، تحمل بذلك طاقة إبداعية، تستند إلى مجموع الأفكار والثقافات المتعددة . ولعلّ سمة المرونة التي تتمتع بها الرواية ما يؤهلها إلى أن تصل وتجول بين الفنون عامة برشاقة أسلوبها الخصب ، رافضة الإذعان لمقولة الاكتفاء بالجنس الواحد ومتجاوزة لحدوده، والسينما من الفنون الدرامية التي تعتمد العرض وتقوم على تفاصيل المشهد عبر السرد المرئي . غير أنها تشترك مع الرواية في بعض الأساليب ، لعلّ أبرزها ، اللغة السردية التي تقوم على ذكر الأحداث و تفاصيلها ، طبقا للطبيعة الأسلوبية لكل منهما .

أ) التقسيم المشهدي :

اقتبست الرواية من السينما من خلال الاستعانة ببعض التقنيات منذ ستينيات القرن الماضي على يد بعض الروائيين العرب أمثال (نجيب محفوظ) و (إحسان عبد القدوس)¹، نتيجة تأثرهم بحركية التعبير فيها و مدى رواجها في تلك الفترة، مستقاة من تصويرها الذي يقوم على السيناريوهات من خلال اعتماد الحوار وتمثيل المشاهد ، فتصبح بذلك عين السارد هي عدسة الكاميرا السينمائية و تحلّ محله ، " من خلال مشاهد تستخدمها اللغة السينمائية لها ذاكرة بصرية

¹ - ينظر :حسن لشكر ، الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، 1431، د ط، ص 16.

حادّة تحتفظ بالتفاصيل وتعبّر بلغة اللقطات ¹ التي تمكّن المتلقي من تتبع تفاصيل المشهد وتحويل زاوية اهتمامه إلى بؤرة السرد . تسربت لغة السرد السينمائي إلى الرواية ، فأضحت تفرض صيغة تدريجية في عرض المشاهد " و التغيّر السريع للأمكنة أو تغيّر المشاهد التي تكون إطارا للقاء أو حوار بين شخصيتين أو أكثر ² عبر تبطّء الإيقاع الذي يمثّله التناوب المتوازن بين الأحداث " قَرَب الطرف إلى آخر من المنديل لشفثيه ، بلّله ببعض لعابه ، مسح البقعة ثانية " ³ ، إذ تتبع الرواية تقسيما مرحليا لمشاهد مختلفة محدّدة بطريقة غير مستمرة، حيث تتّمي التطورات النصية المتعلقة بتفاعل شخصيات الرواية ، و رغباتهم و مغامراتهم الرئيسة و الثانوية، و قد تعبّر عنها بمصطلحات سينمائية في تقريب عدسة الكاميرا " التي يطيب للعاملين في مجال السينما أن يدعوها (زووم إن) ... (زووم أوت) " ⁴ . أو حسب ما تقتضيه المساحة النصية و الزمنية للنص الروائي من ديناميكية وقوة بصرية، إذ تعمل الرواية المكتوبة بتقنية السرد السينمائي على تفعيل العلاقات بين الرواية و السينما بالإشارة إلى البناء السردّي الذي يستعير من "عناصر سينمائية خالصة من مثل التقطيع

¹ - المرجع نفسه، ص 41.

² - وجيه فانوس ، تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة و المصطلح ، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية ، المجلد الثاني، جدارا للكتاب العالمي ، عمان، الأردن ، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ، ط1، 2009، ص 874.

³ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان، ص 11.

⁴ - المرجع نفسه ، صص 58، 59 .

المونتاجي ، والتعبير القائم على مسافة اللقطة : القرب و البعد ، ثم الصورة ، و التزامن الوقائي"¹ ، ومع ذلك ، لا تحضر المشاهد بالطريقة نفسها التي يقوم بها كاتب السيناريو أو المخرج، كلحظة تم التقاطها على مدار فترة زمنية، بل هي مجموعة من اللقطات سيتم تحريرها بخلق لحظة انسيابية ومتجانسة " تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير "². يتطابق عبره زمن الخطاب و زمن القصة من خلال التفكير من حيث المقاطع أثناء كتابة كل مشهد . تتبع الرواية تقسيما سرديا يجمع بين صوت السارد الذي يأتي ليتذكر القصة ويلخصها ويعلق عليها ويناقضها ويعلمها " تبعد الكاميرا و هي ترتفع و فجأة تتقدم من خارج الكادر يدان كبيرتان و تحلان المشكلة بخبرتهما الطويلة في هذا المجال"³ ، بل يكشف عن أفكار شخصية. الأهداف التي يتم السعي وراءها باستخدام هذا الصوت .

بينما تقوم تقنية تقطيع الفصول على مواقيت دقيقة، إلى التقارب بين التقطيع المشهدي السينمائي و تفاصيل المشهد في رواية (شرفة رجل الثلج) ، جعلت بداية السرد في الساعة 2:35 ص صباحا⁴ ، لمشهد في السجن، يرمز إليها بمواعيد مفصلة و مضبوطة ، وبالمقابل تعمل بعض العبارات على استعارة دور

¹ - نبيل حداد ، لغة السيناريو في الرواية ، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية ، ص779.

² - صلاح فضل ، أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، 2003، ص 195.

³ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 59.

⁴ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 07.

الكاميرا في سرد حدث مهم ، عبر التركيز على جزئياته من حركة و فعل ، إلى وصف الحالة الشعورية و الهيئة التي تكون عليها الشخصية " تراجع خطوتين بحذر ، ثم استدار عائدا إلى سيارة الدفع الرباعي ، و أدهشه أن صوت محركها لم يكن مسموعا له، في منتصف المسافة ، عاد و توقّف ، نظر إلى ساعته 3:13، استدار ثانية نحو بوابة المسجد"¹، تتجلى بوضوح الأفعال الماضية في المقطع ، مصوّرة مشهدا مفصّلا لحالة (بهجت) و حركته أثناء ذلك ، تنقل جزئيات لحظة سردية ، عبر تسليط الضوء على بؤرة معيّنة ، تتمثّل في وضعية الشخصية . و لعل التوقيت المزامن لهذا التصوير الدقيق ، يدعم حركية استعار النص السردية من تقنيات السينما ، من حركة التراجع إلى الاستدارة نحو السيارة، صوت المحرّك الذي يجعل القارئ يتخيّله صامتا ، أو ملغى ،إلى الساعة التي تشير التوقيت القيام بالفعل ، ثم الاستدارة ثانية نحو بوابة المسجد ، هذه الترتيبات المشهدية تبعث على الإيهام بمشاهدة عرض مباشر للقطعة سينمائية، غير الأفعال الماضية تعمل على سحبها نحو السرد الروائي، و تقيم علاقة بين الفنين على اعتبار تواجدهما داخله ، وهو ما يحتمّه التداخل الأسلوبي بين الرواية والسينما .

بينما تتقاطع المشاهد في نص (شرفة الهاوية) التي تعتمد اليوميات و المذكرات بصفة طاغية على السرد ، إضافة إلى تولّي الشخصيات سرد أحداثها ، و لكنها

¹-المرجع السابق ، ص135.

اعتمدا التتالي و التعاقب ، وهو ما تفرضه طبيعة العرض السينمائي مثلما يسرده (كريم) مثلا " سمعت بابا يُفتح ، و إذا بسلمان بيك يدخل بابتسامة واسعة" ¹ ، وهو يقابل (سلمان بيك) في وصف لحالة الأخير ، و تتبع بسرد تتكفل به شخصية (ديانا) زوجة (سلمان بيك) ، و ذلك للإسهام في فهم العالم السردي الروائي ، وهو يصنّف الخطابات داخلة مندمجة في بنيته و متقاطعة معها منجزة كونا مرنا يتحدّى الشكل ، ونظرا لتوظيف التقطيعات المفصلة والمفصليّة في تصوير المشاهد بين كلّ حدث وآخر، حوّلت بعض الروايات إلى عروض سينمائية لقابليتها المونتاجية.

(ب) بين الشرفات و الصورة و اللوحة التشكيلية :

يواجه القارئ مشاكل خارجة عن الكتابة السردية ، في حالة العمل الفني الخيالي في الرواية يحدّد مستوى التعقيد في التجربة تقديم واقع افتراضي ، كنموذج ميتاسردي جديد عبر مواجهة الصور التي يقدّمها الفنانون في بنية النص السردية ، و التي تتداخل سرديّا مع المتن الروائي، بل وتقطع حبل السرد لتدلي بدلوها ، من خلال طرح بعض الأسئلة الخاصة بالناحية البصريّة "بإعادة التمثيل السردية الواصف للصور ، وعرضها عرضا ذهنيا داخل المنجز الروائي" ² ، في إسقاط الصورة وموضوعها كوسيط يعزي إلى الاختلاط السردية بين ما هو مرئي

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص95.

² - سمية قندوزي ، غواية السرد و سحر التراسل في الرواية المغاربية المعاصرة ، مجلة الدراسات الثقافية و اللغوية و الفنية ، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية و السياسية و الاقتصادية ، برلين ، ألمانيا، العدد 05، فيفري 2010، ص83.

وكتابي ، فهي تدعم سند يدعم رؤية فنيّة خاصة تتمحور حول الصفات الجمالية التي تتضمنها الخصائص الفيزيائية و المظهر .

تُولي جمالية الصورة أو اللوحة التشكيلية اهتماما خاصا بالمواد و الأدوات والدعامات الفنية ومعظم التقنيات التي تتداخل بشكل كبير في عالم الرواية ، يُقترح من خلالها على القارئ استكشاف و فهم إشراك إمكانات التعالق النص السردى مع الصورة أو اللوحة ، باختلاف سياقاتها ، تروم من خلال ذلك مساهمة الأدب في الإبداع الفني المرئي .

تفقد خصائص التصوير الفوتوغرافي العلاقة بين القارئ و الوقت ؛ لأن العمل منشأ (الصورة) يقوم بتفكيك العلاقة المنطقية بين الوقت و الصورة ، و بين الصورة و النص ، توضّح هذه التقنية ظاهرة زعزعة منطق السرد عبر وسائط أخرى ، و دمج الفاصل المادي للصورة الذي يُظهر قوّة استيعاب النص السردى عموما ، ومنه مساءلة العمل التخيلي للفن المعاصر .

وقد حفلت رواية (شرفة الهذيان) بمجموعة من الصور و الرسومات ، مثل : صورة لسجن غوانتانامو ، و أخرى للشهيد محمد الدرة¹ لأشلاء سجناء تراكمت أو " كوموا الواحد فوق الآخر"²، تلفت عبرها الانتباه إلى عمل المؤلف من جهة ، في استخدامه للفن كموضوع متكرّر في النص ، أشبه بتضاريس تصف تجربته

¹ - إبراهيم نصر الله ، ص 177.

² - المرجع نفسه، ص 132.

الشخصية مع الصحافة ،"صورة برج التجارة العالمي يحترق"¹ ، والنقد و اللوحات التشكيلية ، كما أنّ الرواية توظّف شخصية تعمل في مركز الصحافة . بحيث تتنوع الأكوان السردية لتكشف عن إعادة البناء التاريخي داخل الثقافة المعاصرة ، باستخدام تقنية الميتاسرد التي تشكّك في الاستراتيجيات المختلفة للنص السردى ويتجاوز اتفاقياته التقليدية ،ما يجعل إمكانية تواجد الصورة داخل النص على عكس الرواية السابقة .

فالقارئ مدعو إلى متابعة مسيرة شخصية ،تشكّل الأحداث التي تمرّ بها حبكة السرد ، يستجمع من خلالها صورا ولقطات ورسومات تدعم الخاصية الميتاسردية. يتم تقطيع النص السردى المنتج عبر الوسائط مختلفة كقطعة أنثروبولوجية تحتوي على سلسلة من الأعمال الفنية تدمر من خلالها بنية النص ، وتعمل على تفكيك مادته ذات إنتاج انتقائي، يقوم عبرها السارد باختيار الوسائط المختلفة، بتنويع التقنيات و المواضيع ، حيث تظهر كمحاولة استكشاف عالم الفن داخل النص السردى.

¹ - المرجع السابق ، ص 90.

ج) الميتاسرد بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي:

- اليوميات استدعاء للذاكرة:

تدفع الشرفات بالقارئ إلى التشكيك في مصداقية القصة ، حيث توضع كل مكونات النص الروائي موضع إشكالية ، أين يحضر صوت الذات الكاتبة من خلال وضع القارئ نفسه في وقت الكتابة عبر خلق إمكانات منتجة وتشغيل النص، يكشف السارد عبره عن الاستراتيجيات الداخلية التي لجأ إليها، فيصبح من المستحيل التمييز بين الواقع و التخييل ، يسمح بـ "إفساح المجال أمام كل شخصية و كل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه"¹، و يقدم تجربته الخاصة ، وهو يوجهها للقارئ عبر " مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتتملك من الداخل التجربة المعبر عنها "²، يخاطب السارد مباشرة المسرود له بصيغة الجمع أو المفرد ، عبر إقامة علاقة روابط وثيقة معه ، يختزل فيها السرد المسافة بين العمل والمسرود له ،من خلال توجيه قصته الخاصة باعتبارها سيرته الذاتية إلى القارئ ، تقدم عبرها شخصية روائية تكتب رواية ميتاسردية داخل الرواية ذاتها التي تحتويها .

¹ - محمد برادة ، الرواية العربية و رهان التجديد ، دار الصدى ، مجلة دبي الثقافية ، الإمارات العربية

المتحدة ، العدد 49، ط1، 2011، ص 67.

² - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

يسرد السارد المجهول بصيغة المتكلم في بداية (شرفة الهاوية) ، في شكل يوميات، كتابته لقصة " فالسارد (داخل القصة) كاتب بصدد كتابة روائية والمسرد له لا يمكن أن يكون إلا قارئاً ضمناً"¹، وتليها بصيغة المتكلم الأول ، التي تسرد حياة (كريم). ، ثم يترك المجال لشخصيات أخرى تستلم السرد لتسرد حياتها بنفسها، يتجسد هذا الشكل التمثيلي في مظهر بطل ، سواء ممثل المؤلف أو الشخصية التي تخلق، من خلال تكاثر التدخلات التأليفية و الشارحة من خلال إنشاء خطاب نقدي في العملية الخيالية يستدعي بوضوح القضايا الجمالية تسعى فيها الخيارات الشعرية التي تم إجراؤها ، لقيادة القارئ والمجتمع الأدبي بأكمله للتفكير في المستويات التخيلية لكل شرفة . السارد الذي يظهر في بداية الكتاب يحول ذكرياته المكبوتة إلى رواية تخيلية من منظور شخص ثالث ، من خلال شرفة تهوي إلى حيث تفاعل الذاكرة الفردية و الجماعية والخيال في سرد الأحداث، في إشارة إلى جنس الحالة السردية، حيث يخلق ضبابية في الهوية حسب توقعات المتلقي ، وذلك من خلال تعطيل استراتيجيات القراءة التقليدية ، مما يدفع إلى التفكير في المفهوم النظري للشخصية الخيالية ، خاصة و أنها تتولّى سرد يومياتها بنفسها . يثير من جهة تحديد القارئ الجواب عن السؤال "من يتحدث؟". مع الأخذ في الاعتبار الاختلافات المتعددة لهذه الإستراتيجية السردية . و من هنا تجدر الإشارة إلى أنّ الميّا سرد يوفر إمكانية إعادة التفكير في مفهوم المؤلف

¹ - محمد الباردي، سحر الحكاية المروي و الراوي و الميتاروائي في أعمال إلياس خوري ، مركز الرواية العربية ، ط1، 2004، ص 92.

كشخصية خيالية تم إنشاؤها في الخطاب الأدبي من منظور مزدوج (المؤلف / الناقد)، أصبحت الإستراتيجيات النصية المختلفة للميتاسرد و لا سيما تقاطع المستويات السردية أماكناً يشير فيها المؤلف إلى وجوده ويقترح أسلوبه في التدخل كأسلوب في التخيل الذاتي.

يقوم سرّاد نشيطون بإدخال أنفسهم بشكل علني في القصص التي يروونها وهم واعون ذاتياً بسردهم الخاص ، وتتمتع (شرفة الهاوية) بخاصية التناوب عبر استيلاء السرد من طرف الشخصيات المتعاقبة على سرد أحداثها ، أشبه بيوميّات مثلما هو ملاحظ مثلاً من الصفحة 24 إلى الصفحة 30 تسجيل الحدث تحت تاريخ معين ، وهي الخاصة بيوميّات (سلمان بيك) " كان علي أن أمده بجدول أعماله اليومي ، الأسبوعي ، الشهري، الذي يتكفل بتنظيمه مدير مكتبتي"¹، و هذا ما يمكّن معرفة ما إذا ظهر السارد كشخصية في القصة ، و ما يمكن ملاحظته بشكل معلن ،اليوميّات التي يكتبها (كريم) ل (سلمان بيك) ، ليعيد هذا الأخير إذاعتها في ندواته و سهراته، باعتباره وزيراً له يوميّات حافلة بالمغامرات الغرامية ، و تتداخل الخطابات الموزعة عبر الرواية منتقلة من قلم (كريم) إلى لسان (سلمان بيك) ، تحطّم هذه التقنية حبكة السرد لتنتقل بؤرته إلى حيث اليوميّات و المذكرات التي تعتبر مرجعها ، و هو ما يشتغل عليه الميتاسرد في الإيهام بواقعية الحدث ، مشيراً إلى التقنيات الأسلوبية للكتابة السردية عبر اللعب على خيوطها .

¹- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص30.

و هو الأمر الذي يستحوذ على مشاهد رواية (شرفة الهاوية)، تُسرد أحداث لفترات متزامنة من خلال ذكر تجربة سابقة من وجهة نظر استيعادية. فينتقل السرد من سارد إلى آخر عبر القفزات السردية للنص، " عدت و قرأت ما كتبت ، فأحسست أنّ الإنسان يمكن أن يكون شاعرا مرات و مرات ، إذ لم أكن أتوقع بأنني كنت أحتفظ بكل تفاصيل الرحلة التونسية في داخلي "¹ فإذا ظهر السارد كشخصية في القصة ، فسوف يوهم بواقعية الحدث على أنّه سيرة ذاتية ، ليكشف أنه يدمج آراءه الشخصية في القصة، و هو يشدّ بخيوطه عبر الحكي مثلما يحدث في (شرفة رجل الثلج) ، أين تتسلّم الشخصية (علي) (بهجت) قصته ، وقد يصرّح باسمه أحيانا، أو حتّى أنّه إحدى شخصيات الرواية " لعلمكم انتبهتم إلّأن هذا اللقاء بالأستاذ علي لن يكون الأخير ، الأستاذ "علي" سيتكرّر اسمه سرّا فيما بعد"²، ليعلن السارد تخليه عن الكتابة ، بعد إصابته بالعمى ، ثم يترك المجال للسردية الثالثة ، ليحيل إلى الفرق بين السردية الأولى، والثانية ، ثمّ الثالثة في كسر نموذج السرد المعتاد عبر توظيف مخادع.

¹- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية، ص 110.

²- إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 221.

(د) تداخل بنية شرفة الهذيان مع بنية الشعر:

تتداخل بنية النص السردي و بنية النص الشعري ليشكّان نقطة التقاء ، تتجاوز حدود الشّكل ، فيستعير السرد تركيبة مغايرة اعتادها " يتم عبر تشكيل بنائي واضح، هو القصة الشعرية"¹، عبر تسريد الشعر ،وهو ما يستفحل في بنية (شرفة الهذيان) ، إذ يتخلّل السرد مقاطع شعرية ، تُقضي بدورها إلى حدث، وأحيانا إلى ما يدور في نفس الشخصية ، تنقل عبره هواجسها و نوازعها بومضات شعرية، كأن ينظم السارد على لسانه قائلا :

من قديم ألفت المدينة قدميها على حافة السّيل.

والتهمت أشجارها أمام الشمس.

كي لا تنهض الخضرة في الليل.

وتفاجئهم نائمين بما تبقى فيها من ماء"².في نسيج نصي شعريّ ، يروم لفت انتباه القارئ إلى إجراءات الكتابة السردية و بنيتها و هويتها ، يدرج الكاتب أغنية في إحدى صفحات الرواية تتكسر عبرها حبكة السرد ، وتنتهي مهمة السارد أثناءها ، مزيلة الحواجز بين النص الروائي والشعري، حيث يعمل أسلوب الأغنية على إثارة جدل حول تقاطع البنيتين، أين تستأثر المقاطع السردية جمالية الإيقاع الفني ، بعد أن اعتاد القارئ على حركية السرد ليحيله إلى :

¹- حاتم الصكر، مرايا نرسييس ، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، لبنان، ط1، 1999، ص 43.

²- إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 22.

" عتمة مثل ظل قديم على وشك الانهيار .

فلا فرق بين وضوح الصّواب .

و قعر الخطأ.

أنت تعرفنا : أيّ هذا الظلام

فمن قبل من بين جدران هذا الظّلام انطفأ؟!!¹.

يميل أسلوب المقطوعة إلى المخاطبة يشير عبر مساءلته على كل الاحتمالات القائمة على الواقع ، كونها تحمل التوجّه مباشرة إلى المسرود له ، لكن بطريقة مراوغة. فهي أغنية تقطع السرد ، لتخاطب المسرود له ضمناً على تفعيل مخيلته والبحث عن إجابة حول انهيار معمارية الرواية الكلاسيكية ، أمام التداخل النصوسي الثريّ لنص (شرفة الهذيان)، عبر " داخل مهجّن مقصود لا يتعلق الأمر بين امتزاج أشكال أسلوبين مختلفين وعلامتهما ، و إنّما يتعلّق بالصدام صلب هذه الأشكال "²، بالإشارة إلى الاختلافات البنائية لتكسر من رتبة البنية ودخول النص منطقة الإيقاع ، بل شكّلت فواصل قد تكون أحيانا مكّمة ، وقد تكون أحيانا أخرى مسئلة من دواوين خاصة تغذي لغة النص وتُلقِي بظلالها على أحداثه وعلى القارئ المُجاِبِ لبنية مختلطة.

¹- المرجع السابق، ص 101.

²- بسمة عروس، في التفاعل الأجناسي ، قراءة في سيروية الأشكال و الأنواع الأدبية في بداية القرن الثالث إلى حدود القرن السادس ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة منوبة ، تونس ، 2004/2003، ص 73.

تدلّ هذه البنيات المختلطة على تهجين السرد بمقاطع شعرية تسرد حدثاً ذو إيقاع متميّز:

" نام طويلا .

وحيثما استيقظ ذات صباح.

لم يجد نفسه في السرير .

وجد رجلا آخر.

ذهب إلى المرأة.

كما يفعل أيّ رجل عاقل يجد نفسه وجها لوجه مع معضلة كهذه¹. الملاحظ أن خيط السرد ينقطع في هذا المقطع من خلال رحلة الأوهام و الأحلام في هذا المقطع ما بين الفعل (لم يجد ، وجد)، مشيراً بشكل أساسي الحس بالماضي والحاضر، يراجع معالجة الخيال من خلال الأسلوب أدبي يثير التمثيل اللفظي كعنصر له شكله الخاص ، وتصبح بذلك بنية مندمجة في النص السردية ، تصفه عبر تقطيع أوصال السرد وتحطيم بنيته ، في حركية الفعل الدال على جمالية التجاوز.

تسمح البنية الشعرية للسرد بتدوين نفسها داخل بنية مغايرة ، مما يخلق عملاً فنياً أدبياً يتميز بشكله وإيقاعه ، ليصدق رفضاً للانغلاق. يصبح بذلك النص

¹ - إبراهيم نصر الله شرفة الهذيان ، ص 130.

السردية مساحة افتراضية يحاور فيها السرد نفسه ، بين ما هو شعري و نثري ، يقاوم رتابة الشكل ، وبالمقابل تدفع إلى اكتشاف الاستراتيجيات الشكلية لكلا من اللونين، بل شكّلت فواصل قد تكون أحيانا مكملّة ، وقد تكون أحيانا أخرى مستلة من دواوين خاصة تغذي لغة النص وتُلقي بظلالها على أحداثه وعلى القارئ المجابه لبنية مختلطة، من خلال تمييز تجربة فنية ملحقة بالتاريخ الأدبي للكتابة عموما، تمثّله بنية الشعر الذي كان ديوان العرب، و طغى على الآداب العالمية في حقبة سابقة.

وعليه فإنّ، أهمية التناص والتداخل في الشرفات تشير إلى إعطاء القارئ إمكانية التفكير والتأمل في قضية الدمج النصي داخل النص السردية ، كمشروع كتابة ، يعمل على تجديد طاقته و تجربته ، في مواجهة أساليب لوسائط تعبيرية دخيلة ، على اعتبار أن الأعمال الفنية المطروحة على مستوى الشرفات ، جزء لا يتجزأ من فضائها من خلال إنتاج سياقات مختلفة ، مستقاة من تقنيات متباينة أمكنها التعايش داخل النص ، تعطي فكرة بانورامية لأعمال فنية حاضرة ، حققت بأسلوبها الإشارة إلى الانفتاح.

استطاع (نصر الله) وبذكاء أن يلعب على أوتار السرد بتوظيف التناص والتداخل ضمن إستراتيجية التفاعل النصي للشرفات ، مستضيفة حينا و متداخلة معها حينا آخر في أسمى علاقات التفاعل ، وتجذب القارئ إلى سحر انسجامها وجمالية تفاعلها ، بناء على كونها قائمة بدورها على مخاتلة القارئ ، وتفعيل

ذاكرته عبر استنطاق الشرفات الثلاث ، وهي تحيك نسيج نصيتها ، في الإشارة إلى عمق الأزمة الإنسانية التي حلت بالبلاد و العباد .

الفصل الثالث

ميكانيزمات خرق الميثاق السردى للشرفات

I. انهيار السلطة السردية بين لامركزية السارد وتدخلات المؤلف:

-تعليقات السارد وتدخلات المؤلف .

-الحكم على الشخصيات.

-الانصراف السردى .

II. الصمت بديل عن الميتاسرد:

-الصمت في شرفة الهذيان.

-الصمت في شرفة الهاوية.

-الصمت يهشم بنية السرد في شرفة رجل الثلج.

III. الشخصية الميتاسردية :

-الصوت الميتاسردى.

-الانصراف السردى.

IV. النهاية الميتاسردية.

1. انهيار السلطة السردية بين لامركزية السارد وتدخلات المؤلف:

اهتمت الدراسات النقدية بالسارد لأهميته في الكتابة السردية، إذ يعدّ واحد من بين أهم الأقاليم الرئيسة التي تقوم عليها الممارسة السردية عموماً إلى جانب النصّ السردى والمسروود له ، فهو القائم بفعل السرد، والمخول بنقل الحكاية إلى المتلقي .وقد أشار (بارت) في تحديده لمفهوم السارد إلى التمييز بينه وبين المؤلف الحقيقي ، كونه مانح للسرد و مرسله لطرف آخر¹، له خصائصه المميزة داخل العمل الأدبي.وحسب (تزيفيتان تودوروف) (Zévetan Todorov) فإنّ السارد هو الذي يرتّب عمليات الوصف، ويعمل على جعل الأحداث تُرى بعيني الشخصيات الروائية ، أو بعينه هو حسب اختلاف رؤية كل منها ، وله أن يخبر بالانقلابات السردية عبر الحوار الذي يختار نقله² حسب درجة علمه، حيث يتعدّد السرد بموجب قيامه بذلك. بينما يصنّف (جينيت) المحكي في تصنيفين يقومان على أساس علاقة السارد بالقصة ومستواه السردى ، يتعيّن الأول باعتبار السارد ذا حكي خارجي (براني الحكي) (Narrateur hétérodiégétique) حينما يكون غائباً عن محكيه، بينما يتحدّد الآخر في حضور السارد في محكيه ، حيث يكون ذو حكي داخلي (جواني الحكي)

¹ – Voir : Roland Barthes , introduction de l'analyse structurale du récit ,in poétique du récit,Paris, 1977,p 38.

²– Voir ;Zévetan Todorov, introduction de l'analyse structurale du récit, p64

(Narrateur homodiégétique)¹، يتولى من خلالها السرد عبر تفاوت في درجة حضوره وغيابه في النص السردى، مشيراً إلى أهمية الضمير في تحديد ذلك.

تنتهي سلطة السارد على شطآن شرفات (نصر الله) - قيد الدراسة - معلنة انهيارها، لاستحالة استعلائه عرش السلطة السردية وتفرد به، فالخطاب الميتاسردى يعلن تمرده وانفلاته من سلطة السارد الذي هيمن على السرد في النصوص التقليدية. تاركا المجال لسرد تتعدد وجهات نظرهم ومقاماتهم السردية، من خلال اعتماد التعدد والمحاكاة الساخرة، حيث يقوم فعل السرد على التحرر من قبضة السارد المهيمن عليه، والذي لا يحيل إلى مفهوم محسوس، منازحا عن مركزيته بينما "يغدو كل سارد ثانوي بدوره ساردا لحكايات موازية للأولى، فإذا الحكايات تتوالد ويشق بعضها من رحم بعض بطريقة متراصة"²، ولا يعدو ذلك إلا أن يكون في مضمار السرد الانعكاسي الذي ينتمي إلى سرد ما بعد الحداثة.

ينطلق السرد في (شرفة الهذيان) على لسان سارد عليم، لينقل حدث استلام (رشيد النمر) لوظيفته الجديدة، لكن سرعان ما ينقطع سرده ويترك المجال لواسطة أخرى للقيام بهذه المهمة. قناة تلفزيونية تعلن عن خبر تذييع فجأة،

¹-Voir :, Gérard Genette , figure 3,poétique, édition seuil ,1972,p,p253,256.

²-محمد ناصر العجمي ، النقد الروائى العربى الحديث واقعه و إشكالاته من خلال بعض المداخل ، مطبعة دار النهى للطباعة ، صفاقس، تونس، 2005 ، ص 75.

أو آخر لصحيفة إعلامية ، أو تقارير إخبارية و غيرها من الوسائط السردية البديلة.

يختبر هؤلاء السّراد ميثاق القراءة والسلطة السردية بطرق متنوعة، سواء كانوا صحفيين أو مجانين أو ميتين أو مخفيين . حيث تتواجد في النص العديد من الأمثلة ، تمكّن هذه النماذج والقضايا من احتمال اتّحادها في نفس القصة، لتشكّل الكون السّردى المتشظّي والمتناثر. تضع المتأمل في إطار براغماتي ، يستبعد من البداية عدم اتخاذ قرار يمكن أن يكون مؤهلاً لنظام وجودي ، كأن يقدم السارد نفسه في حالة السرد التي تشكّك في تحديده، بحيث تضع هذه الروايات فعل السرد في صميم الأسئلة أثناء الحكاية.

تعمل هذه السرود الشفاهية على لسان الصحفيين أو الأخبار المقروءة على الجرائد بتطويع السّارد العليم و جعله ينصاع لتعددية السراد الذين يتداولون على نقل الأخبار يغدو فيه "متلقيا لما ترويه شخصية أو أخرى انخرطت معه ، بوجه أو آخر في الفعل"،¹ إذ يتزامن كل منها مع حدث مرّ على حياة الشخصية الرئيسة ،و كأن كلّ سارد يريد أن يؤثّق بهذه الطريقة لكلّ من هذه الأحداث، ويربطها بأخرى تاريخية معروفة في حياة كل عربي وكل العالم. من خلال انتزاع السلطة السردية التي هدفها إشراك القارئ، وفي نفس الوقت تحليل الخطابات التي تؤكد لامركزية السّارد عبر التّأشير على المتلفظ لها ، واعتبارها مجموعة من العلامات اللامحدودة ، والتي لا يمكن أبدا تسميتها بمركز، أو معنى محدد.

¹ - المرجع السابق ، ص 85.

تناشد هذه التقاطعات التاريخية الإيهام بواقعية الحدث من خلال تعطيل دور السارد وإلغاء سلطته السردية لفترة ، يسمح بذلك بإدراج حكاية داخل أخرى . تتوالد وتشتق من رحم بعض¹ ، ممّا يعزّز سمة الخرق ، بينما يُفسح المجال لسرد خارج أطر الحكاية ليقرب بذلك القارئ إلى مشكاة السرد التي تضيء السرد دون اعتماد سارد متفرد بالعملية ، بعد أن جعل منه في بداية الرواية يعتقد أنه الوحيد لها . ويستجمع شتات السرد من أخبار شهدتها المنطقة العربية و العالم بأسره، لتصبح بذلك قصة (رشيد النمر) التي انطلق بها السرد ثانوية ، بينما تتصدر الأخبار الإذاعية والتلفزيونية الصحفية مرافقة بالصور المركز الأول في مضمون الحكاية ، يتحوّل عبرها اهتمام القارئ من قصة تبدو لأوّل وهلة أنّها لشخصية عن ذاتها وسط عالم متشظ ، إلى قصص متناثرة تحيل إلى ذات الكتابة للكون السردى المتشظي بدوره، يدفع بنفسه إلى التعاقد مع سرود بعيدة عن معرفة السارد العليم ، الذي انطلق معه السرد والحدث الأوّل خروج (رشيد النمر) من بيته لاستلام منصبه الجديد " بل كل فترة معرفية تشكّل حقيقتها الخاصة بها " ²، فيفتر صوت السارد لتحل محله النصوص الشفاهية والمقروءة بإزاحة النص الأوّل عن بؤرة النص، و تعتمد إلى شرح ملابسات ما تداخل فيه من أحداث . غير أنّ بنيته المعارضة تعلّق من ناحية أخرى على معطيات النص الأصلي ، بجعلها بنية

¹ - المرجع السابق، ص 83.

² - محمد شوقي الزين ، تأويلات و تفكيكات ، فصول في الفكر العربى المعاصر ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002 ، ص 111.

غير قارّة في اعتمادها مشهدية متداولة يوميًا ، ذات خطابات تختلف عن خطاب السارد من حيث منطلقاتها و ميادينها و حتّى مناهجها.

تتوزّع هذه السرود عبر متن الرواية ، تعرض بذلك لتقابلات تقوم بتفكيك الحكمة السردية و تشظيها إلى تغايرات لعلامات لسانية وغير لسانية ، إذ تنقسم بدورها إلى أخبار تلفزيونية ذات بعد سمعي بصري، وأخرى بصرية تتمثّل في التقارير الصحفية لأحداث تشكّل بدورها نصّا آخر لا ينتمي إلى نص المؤلف، ولا إلى السارد، بل هي خطابات استدعت وجود سارد مجاور في وظيفته الميتاسردية " يصف خطابه أو يتخذ مواقف من فعل السرد الذي يمارسه " ¹، وتتعاقب هذه الخطابات داخل العمل السردى الذى تداخلت فيه، جاعلة من مقومات الحكاية الأصلية ذات علاقة مخصوصة بها في تحقيق الغاية من إمكانية إنجاز القدرة الفعلية للسرد، عبر ذوات تنتصب خارجه و لكنّها متضمنة داخله، تتوالد سياقاتها الزمنية و بناؤها المعارض الذى يروم إلى ترهين الحكاية الإطار، و هي تحتضن عوالم حكاية رافضة لمنطق الانتظام السردى. ينهض تواجد هذه السرود على لغة تفصح اللعبة السردية التي تقوم على تسريد الواقع و تجزيئه إلى شظايا تتناثر داخل الكون الروائى المحتضن لها ، توهم بواقعيتها جاعلة من سرادها من رحم الواقع والمستقاة من أخبار تطوي المسافات و تختزل الأزمنة " فهي مثل قول شيء و في الوقت ذاته حصره داخل فواصل معترضة ، و تكون النتيجة إبراز ، أو " إبراز" و تدمير ، أو " تدمير" ، و يكون الأسلوب " معرفة" ومعرفة

¹ - محمد الباردي ، سحر الحكاية المروي و الراوي و الميتاروائي في أعمال إلياس الخوري ، ص 175.

ساحرة " ¹ ، فهي بذلك تكسر الحاجز بين الوهم والحقيقة، بإحالة القارئ على العلاقة البنيوية ما بين هذه السرود و بين الرواية . وتنتهي القصة بطرح فكرة تقضي بإشكالية : هل فعلا (رشيد النمر) عاش هذا العالم ، أم كل ما اقترح على القارئ مجرد مخاوف شخصية عرضتها عدّة صور تتواتر الواحدة تلو الأخرى، ولكن غير متسلسلة زمنيا حسب ورودها في الواقع، بما يخدم العالم السردى المتشظي للحكاية و الذي تعيش داخله شخصيات تهذي وأخرى تتمنّع عن الظهور؟ .

¹ -ليندا هيتشيون ، سياسة ما بعد الحداثيّة ، تر: حيدر حاج إسماعيل ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، د ط، 2009، ص80.

1. تعليقات السارد وتدخلات المؤلف :

تكشف بعض الملفوظات الممثلة لتعليقات السارد حول العناصر التخيلية للقصة من خلال القدرة على وصف إحدى الشخصيات و يشرح وضعها السردى " ذات يوم سأله صاحبه الميت " ¹ ، يسمح هذا التعليق بالتساؤل ما إذا كان يتعلق بالشخصية (س) أو (ع) بصفة عامة ، كون الوصف عام لا يختص بشخصية معينة ، لأنّ الصاحب الميت يشبه الشخصية الحقيقية تماماً ، يفحص عبرها النص الأصلي ف " يجعل السارد القارئ على وعي بأن الشخصيات التخيلية ليست موجودة إلا بفعل أن المؤلف أو غيره يقرأ كلماتهم " ² ، فيما تستأثر هذه الظواهر الميتاسردية استدعاء القارئ بطريقة تقتضى استدراجه عبر تعليقات السارد أو تدخلات المؤلف الذي يزوده بالمعلومات ويمنحها إياه .

بينما يجعله في (شرفة الهاوية) يقتفى آثار الشخصية الميتاسردية البارزة ، عبر تعالق فعل الكتابة والقارئ الذي يقف وجها لوجه مع سارد القصة والمشارك في أحداثها ومؤلف القصص داخلها " يعلن عن نيته في كتابة نص سردي " ³ ، والذي يمثله قلم الأستاذ (كريم) الذي كان محاصراً بتهديدات (سلمان بيك) يخطّ قصصاً مستقاة من واقع (كريم) بوصفه المؤلف الفعلي لهذه القصص ، بينما

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة' الهذيان ، ص 149.

² - شانون ويليامز ، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة ، تر : أماني أبو رحمة ، عن كتاب جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة ، ص40.

³ - فاضل ثامر ، المبنى الميتاسردى في الرواية العربية ، دار المدى ، بيروت ، لبنان، ط1، 2007، ص12.

الأساس في كل ذلك اللعب على أوتار السرد في تحريك خيوطه نحو الإيهام بفعل الكتابة و إجراءاتها في حين يخلق بعض الأحداث من صميم مخيلته أو البحث عن واسطة أخرى، وهي خاصية في الكتابة الميتاسردية التي تشير على أنه لا حقيقة في الواقع.

تعمل هذه الأنماط على إظهار التجاوزات التي يتبناها النص في تعليقات السارد وتدخلات المؤلف على مستوى مسار القصة " يمكن أن يحلل كلام الشخصية وطريقتها في الحديث كما يمكن له أن يعلق نصّه الخاص ويشرح طريقته في الكلام "1، وفي وسط كلّ ظهور يسمح للقارئ بالقبض على لحظة هذه التدخلات، حيث يقوم هذا الصوت بالحكم أو الشرح أو إدراج أفعال خارجة عن إطار السردى للقصة كما يسميها (جينييت) مثلما توظّفه (شرفة الهذيان) من أفعال سردية ذات صبغة مغايرة ، أو البياض السردى الذي ينجز فعلا مؤجّلا لحظة التقائه بالقارئ في (شرفة رجل الثلج) ، أو تمويهه في (شرفة الهاوية) بمُنْتَجِ الحكى الفعلى، ويأتي الحكم الذي يصدره السارد حول الشخصية أو فعل الحكى نتيجة تأثير قيمة الحقيقة المتّصلة بقطع السرد والتدخل المتعمّد للسارد الذي يوهّم بواقعية الأحداث وأناس واقعيين حيث يشير إلى فعل الكتابة ممّا يمكن

¹ - محمد الباردى ، سحر الحكاية ، المروى و الراوى و الميتاروائى في أعمال إلياس الخورى، مركز الرواية العربية ، تونس ، ط1، 2004، ص163.

أن يكون أحد العوامل في تشكيل مستوى سردي جديد¹، يستدعي حصافة القارئ في تتبع الحقيقة والشك في مسار الأحداث.

تقتضي هذه التدخلات رأي السارد حول العنصر التخيلي لها ، و تحمل دلالات شاسعة تعطي ميزة لرؤيته وإيديولوجيته وفكره ، بكل ما ينجم عنه من تداعيات أو انعكاسات حول تعليقاته المفاجئة.

(أ) الحكم على الشخصيات:

يطلق السارد في الشرفة الأولى أحكاما وصفية حول شخصية(رشيد النمر) وظروف تواجدها" كان متفائلا إلى حدّ لم يخطر له ببال السماء مضاءة بزرقة تذكر بمحيط"²، محيلا إلى سلبية الشخصية أو ايجابيتها ، ممّا يعزّز دوره لإعطاء صورة عن المظهر الفيزيولوجي والأطر النظامية والثقافية المعروفة في حيزها الفولكلوري أو الشعبي الذي تتبنّاه الشخصية ، و بعض هذه التعليقات تأخذ مأخذا دلاليّا أكثر عموميا وهو ما يقود إلى احتمال توظيف السارد تركيبة عامة لإعطاء نمط الشخصيات المتواجدة في الحكى. غير أنّه سرعان ما ينقطع سرده لتتولّى الوسائط الموظفة الأخرى في التدخّل عبر أخبار تلفزيونية أو صحفية أو غيرها من السرود الشفاهية والكتابية.

¹ -ينظر: هيمي ساوما ، ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتى ، تر: أمانى أبو رحمة ، جماليات ما وراء القص ، ص16.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 07.

و لكن كيف للسرد الموظفة الخارجة عن إطار الحكى أن تمارس سلطة تتدخل بموجبها لتقدم أحكاما قد تكون فلسفية أو ملفوظات حقيقية لا تتعلق بالحكاية ؟.

لا تتعدى معرفة هذا النوع من السرد حول العالم الحقيقي معرفة المؤلف، يمنح سردا من باب موقعها في الحكى كمذيعات الأخبار التلفزيونية ، أو أخبار الجرائد، أو الصور والرسومات ؛أي أن تدخلات السارد سواء حكما أو شرحا يعدّ تدخلا حاليا، يميل بالمقابل إلى الدمج بين الأمثلة الشفوية،بينما تقوم هذه السرد المستعارة بإصدار حكم حول الشخصية أو موضوع يتعدى إطار السرد . حين يفقد فعل السرد زمنيته يعطي للحالة زمنا لا محدودا ، يحيل إلى تدمير العلاقة مع الواقع، حيث لا وجود إلى إثبات للحقيقة عبرها .وهذا ما أشارت إليه (فيكتوريا أرلوفسكي) (Victoria Orlovski) ، في جعل الاستعارة ذات ملمح ميتاسردى من خلال توظيف بناء لعبة لعرض شفرة الأنظمة الروائية¹ ، المفككة تحت رعاية صوت ميتاسردى يتخذ شكل تعليقات ساخرة نابغة أحيانا من الخطاب الاجتماعي اليومي " قلت له بعد لحظات من جلوسي قبالة ، و قد رأيته متلهفا لسماع رأيي في أورافه " لقد قرأت كل ما وضعته بين يديّ " فسألني : " هل أعجبتك كتابتي؟ قلت له : " بقليل من التعديلات ، أصبحت أفضل مما كتبتة عنك؟!"²، يظهر على إثرها الصوت الميتاسردى عبر ضمير المتكلم ، يحيل القارئ عن مسائل الأدب و الكتابة بفضح خيوط اللعبة السردية ، يعرض بذلك السارد نفسه كمعلق

¹ - ينظر: فيكتوريا أورلوفسكي ، ما وراء القص ، تر: أماني أبو رحمة ، ضمن كتاب جماليات ما وراء

القص،دراسة في رواية ما بعد الحداثة ، دار نينوى، سوريا ط1، 2010، ص49.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 273.

على ممارسته الخاصة داخل النص، ويشير بالمقابل إلى مجمل الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو تحليلية أو علمية أو إعلامية مع الحرص على الطابع التخيلي لموقفه و محافظا على غموضه.

يعلق السارد عبر تدخلاته بطريقه غير مباشرة و تلميحية على فعل الكتابة ، التي تصبح بذلك موضوعا للحكي ، يهدف بذلك إلى تشتيت انتباه القارئ مثلما هو الحال في بداية (شرفة الهذيان) بصوت السارد " باستطاعتك أن تفتح بيتا في الماضي وتأوي إليه، أو تفكر في سقف قرميدي أحمر، أن تتشبث بسطح بيتك الطيني أو تتطلع بلهفة إلى عتبات الرّخام الجديدة ، تلك حريتك التي لن يتدخل فيها أحد"¹، ومع هذه الوفرة في أشكال الخطاب الميتاسردى يقترح السارد موضوعا مختلفا يسرد من خلاله قصة رجل فاشل لم يستطع النهوض من خلال محاكاة أسلوب الإعلام " كان الخبر عاجلا، إذ أفاد المراسل أن طائرة صغيرة ارتطمت ببرج التجارة العالمي بنيويورك"²، وبطريقة ساخرة تروم تحويل عنصر إخباري مألوف إلى الحكي، يستحضر السارد من خلالها أحداث تاريخية ، تعمل على نقل القارئ إلى استعاضة السرد بالأخبار والتقارير الإعلامية ، يبرز ما شاع في الأدب المعاصر وما تنقله التغطية الإعلامية للمؤلف وشعبية الأدب الشعبي.

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 6.

² -المرجع نفسه ، ص86

بينما تبرز "أنا" الساردة التي تتوب عن "نحن" (المجتمع) ،يصوّر عبرها الأستاذ (كريم) في (شرفة الهاوية) الكون التخيلي المؤجل إلى أجل غير مسمى ، عبر كتاباته التي تتحوّل إلى سرود شفويّة ل(سلمان بيك) . ممّا يحثّ زعزعة استقرار القارئ . يقوم (كريم) بالتعليق على كتاباته " فكّرت في دمج حكايتين ، لأنّني أحسست أنّ الواحدة منهما تكمل الأخرى على نحو رائع " ¹ ، يمكنها القيام بالتنبيه إلى لحظة الكتابة التي تحمل في أحشائها تعليقا على مكوناتها وصياغتها المعتمدة، و يستطيع من خلالها السارد أو الشخصية الإشارة إلى طبيعة الرواية ما بعد الحداثيّة في إيهامها بالواقع ، وإضفاء صبغة الشرعية من خلال كشفها عن خيوط اللعبة .

¹-إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، 174.

ب) الانصراف السردى :

يحافظ مفهوم الميتاسرد على روابط وثيقة بالانصراف السردى ،الذي يحقّق الانتقال من مستوى إلى مستوى إلى آخر ، بينما يطرح مشكلة المرجع، تنتقل عبر سرود تتغيّر مقاماتها من تخييليّة إلى الصورة والبصرية و المذاعة" وهكذا كانوا بالنسبة إليه لا يمتّون بصلة إلى أولئك الموتى الذين يشاهدهم بالجملة منذ زمن طويل ، في القنوات الفضائية بدءاً ب(الجزيرة) مروراً ب(العربية) و وصولاً إلى(الفضائية الفلسطينية)¹ ، وهو مكان التواطؤ بين المؤلف والقارئ، في" أسلوب يؤثر عند مروره على العقد التخيلي الذي يقوم بالتحديد على نفي الطابع الخيالي للتخييل² ، ومع ذلك يخلق الميتاسرد عبوراً للحدود داخل الأكوان السردية للشرفات .

ويُظهر السارد في (شرفة رجل الثلج) ما يشبه الأثر المعاكس على مستوى الحكى " أرجو أن يحذف ذلك الوصف من الصيغة الأولى ، كما وعد وإلا ، فهذا أنا أصحّحه بنفسى ، فقد اتّفقنا أن أسجّل ما أشاء ، إضافة لأوراقى القديمة، وأن ينشره دون تدخّل جوهري ، باستثناء ما تقتضيه الصنعة الروائية ولغة الرواية كما أوضح لي!³، بحيث تعمل السردية المؤسّسة للحظة سردية مضطربة، على الشك في هوية السارد الذي تشير إليه الخطابات الميتاسردية المباشرة الحرة، أين تلتقي

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان، ص 178.

² - جبرار جينيت ، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل ، تر: زبيدة بشار القاضي ، منشورات وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، دط، 2010، ص16.

³ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص179.

بعض الشخصيات مع السارد، و لكنّ أصواتها صعبة الإمساك ، كونها تنمأهى داخل بوتقة السرد المحطّم.

يخاطب السارد في (شرفة رجل الثلج) أثناء سرده المتمتع بالحكم الذاتى القراء بانتظام من أجل تذكيرهم أنّهم سرّاد مشتركون في إنتاجية النص، وعليهم أن يظلوا مركزين وأن يحتفظوا بالحقائق ،أو لإعطاء تفسيرات. ولذلك يشجع القارئ على القراءة بنشاط، والتواصل مع السارد. تتناوب الأصوات أحيانا بشكل متناقض في خطاب يعكس طبيعة ما وراء السرد" تتبثق في جزئها الأكبر من مصادر ، وتابعة للتعليقات المتعلقة بعالم السرد التخيلي (ميتاسرد) : كذكريات الشخصيات، والأحلام، والهواجس ،والتوقعات، والاختلاقات المتنوعة"¹ والمعقد معًا يخلق حالة من الشك الذي يمثّله أدب ما بعد الحداثة، بحيث ينتقل الصوت من (بهجت حبيب) إلى شخصية (علي)، ثمّ ينصرف في آخر الرواية إلى القارئ. لذا يجب على هذا الأخير أن يحكم على الحقيقة الخيالية للحكاية، وأن ينتبه لتغيير الأصوات و وجهات النظر ، وتحديد من تحدّث بصدق وساهم في إكمال القصة بما في ذلك السرداء المختلفون غير الموثوق بهم الذين لا يستطيعون الإخبار، استعانة بالضمائر التي لا تنفك عبر تغييراتها المحيلة إلى الانصراف من مقام سرديّ إلى آخر .

¹ - جيرار جينيت، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيل ، ص13.

تحيل أولى العبارات لهذا الحوار إشكال على مستوى الأصوات المتحدثة، لأنها غير واضحة من خلال أدوارها في الحوار " نظرت إليه منتظرا أن ينطق اسمه ، لكنه لم يفعل ! ، كما لو أنه صديق قديم أعرفه ، و من غير اللائق أن أسأله عن اسمه !، سألته : اسمك من فضلك ؟

- قاتلك !

- ماذا ؟ !

- قاتلك !¹ ،

ينتقل المقطع عبر التغيير في المقام السردى انطلاقا من العبارة " سألته : ما اسمك؟ " ² ، و التي يليها جواب للشخصية، حيث يتماهى صوت السارد بين خطابات الشخصيات، ما يحتم صعوبة الإمساك به ، وتظهر بذلك إشكالية على مستوى السلطة السردية أين " يظهر فيها المؤلف كسارد ومتلق لسرده في الرواية"³، التي لا يمكن استقرارها على مقام محدد ، وهو ما عبّر عنه (جينيت) بالانصراف من مستوى إلى آخر ب" استخدام كلمة مكان أخرى بواسطة انتقال في المعنى"⁴، تعبر المستويات السردية الممتزجة والمتداخلة عن اضطراب في المقامات السردية، بصفة تجعل السلطة السردية تتشابك على نحو لا ينفصم ، عبر الانتقال من مستوى إلى آخر .

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 09.

² - المرجع نفسه ، نفس الصفحة.

³ - عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية ، ص 21.

⁴ -جيرار جينيت ، الانتقال المجازي من التخيل إلى الصورة ، تر: زبيدة بشار القاضي، ص09.

تشير هذه الانصرافات إلى تغيير في الضمائر، حيث ينتقل السرد من ضمير (أنا) إلى الضمير (أنت)، يكشف عن ظهور المسرود له، حيث تتحدث الشخصية إلى أخرى، ما ينبو عن خطاب مباشر حر "ما اسمك؟"، قاتلك!¹، تعرض هذه اللعبة الحدود بين الشخصية و المؤلف، و بين السارد و المسرود له. تعرض الخطابات المباشرة الحرة اشتباكا مركبا للصوت صعب الإمساك، تحضر في المقطوعة ثلاثة أصوات مختلفة تحتم على القارئ أن يقبض على اللحظة السردية حسب المؤشرات التي يطرحها المقطع، و يظهر في آخر خطاب السارد عبر الضمائر (أنا، هو، أنت) أين يأخذ السارد في الكلام انطلاقا من اللاشخصية إلى الشخصية المتحدثة حسب دور كل متحدث. هذا يعني أن النص يحيل إلى تمرد على مستوى أصوات الشخصيات التي ما عادت تدعن لسلطة سردية، بل تزيد من ضبابيتها و تقويضها، هذه السلطة التي "تتجه نحو تفتيت العقدة، وتفجير طاقة المتخيّل على وفق خطاب غير منطوق أحيان في السرد"²، تعتمد مطلقا على القارئ حسب صورة السارد، هي صورة المؤلف ضمنا وهو يخاطب القارئ عبر الخطابات المباشرة غير المستقرة، تحاول أن تجعل صورة المؤلف مضطربة وهو يراقب كونه السردى. ونتيجة لذلك يتضمن خطاب السارد عدّة ملفوظات يصبح بذلك مضمارا للظفر بالكلام وهو يصارع الشخصيات التي تتداخل خطاباتها على مستوى السرد في "نزعة بوليفونية تعددية الأصوات تتمثل

¹ - إبراهيم نصر الله، شرفة الهاوية، ص 09.

² - عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، ص 30.

في تعدد الرواة والأصوات و وسائل التدوين والرواية والشفوية و الصوتية"¹، حيث يظهر أثر ذلك الصراع جلياً داخل كلّ خطاب ميثاسردى.

بينما تشير بالمقابل إلى خصوصية تركيب الشكل الذي تنطوي عليه كل شرفة باللعب على مستوى الأصوات المتماهية ، التي تتداخل معلنة نوعاً من الشك حول ما يتعلّق بهوية المتحدث ، وهو ما يقلق القارئ و يجذبه إلى موضوع النص عبر خطابات الانصراف السردى من مقام إلى آخر .

¹ - فاضل ثامر ، ميثاسرد ما بعد الحداثة ، مجلة الكوفة ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، الكوفة ، العراق ، 2013 ، ص 84.

2/الصمت بديل عن الميتاسرد:

(أ) الصمت في شرفة الهذيان:

يتجاوز الصمت السردى إلى جانب التحقيق اللغوي للنص في شرفات (نصر الله)، حيث يتناثر على مستوى الفضاء النصي ل(شرفة الهذيان) ، والملاحظ أن الصمت يتواجد إلى جانب خطابات شفوية أخرى، كالأخبار الصحفية والتلفزيونية ، لتترك الباب مشرعا أمام كل الاحتمالات للمسرد له . بينما تتخلل هذه الأخبار الصحفية و التلفزيونية السرد وتلغي وظيفة السارد لبرهة. غير أنه وبالمقابل يبرز المركز الإعلامى من بين الفضاءات التي يفرض فيها الصمت في الرواية، "باستطاعة الذي يجيئك لالتقاط الصور، أن يوجّه الكاميرا إلى الشمال ويصوّر ، إلى الجنوب و يصوّر، إلى الشرق ويصوّر، إلى السماء و يصوّر ! أما إلى الغرب فأياك ثم إياك أن تسمح له بذلك"¹، ممثلاً في أقصى درجات الصمت الممارس على مستوى القصة، إلى جانب الأخبار والصور المذاعة عبر الوسائط الرقمية ، التي تقف حائلاً دون مهمة السارد. و بالمقابل ، تحمل القارئ على قراءة النص بطريقة مغايرة ، عبر استنطاق الصمت المائل في الفراغات و الفراغ السردى الذي أحدثه ، وهو يجابه كونا هلامى التركيبية، متعدد الأساليب ، يحيل فيه الصمت إلى دور الخطابات المختلفة مقابل السرد. تمثله تلك الانقطاعات عن السرد و صمت السارد ، تاركا شاشات التلفاز و الجرائد اليومية و كذا الصور و الرسومات تستلم السرد مكانه.

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 20.

يعمل صوت هذه الوسائط السردية على إسكات صوت السارد و دخوله منطقة الصمت السردى . تتكسر بنية السرد على إثر هذه التداخلات في تجاور صمت السارد مع تعددية السرود الشفوية القائمة على منابع الاتصال المعاصرة من أجهزة تلفزيونية و الانترنت ، وغلبة الصورة كوسيلة بصرية أكثر تأثيرا من الكتابية ، فأضحى الكل مشغول بهذه الوسائل معطّلا التواصل المباشر بين فئات المجتمع.

- الصمت في شرفة الهاوية :

ينحصر الصمت في (شرفة الهاوية)، لكونها شرفة يتداول السارد عبر فضائها ، على الإدلاء بشهاداتهم اليومية كأن توضح إحدى الشخصيات لحظة اعتمادها الصمت قائلة: " كنت أستمع إليه صامتا " ¹ ، و يتناثر ذكر الصمت على لسان السارد في بعض صفحات الرواية في ومضات صامتة ، لتفعيل الذاكرة الناطقة التي يستدعيها السارد بالتناوب على منصة السرد ، مثلما عبّر عنه السارد في (شرفة الهذيان)، ضمن كلمة (صمت) يعلنها صراحة " كان أبي يراقبني بصمت " ² ، على أنّ في المشهد انقطاع للحدث لغاية معينة ، يروم إضفاء جمالية على الخطاب المنطوق في مجاورته للخطاب الصامت يؤدي الاشتغال على انجاز عمل غير مكتوب أو منطوق ، يصدم القارئ و يتعارض مع اعتقاده بكل احتمال حول النص ، ويبعث على التمييز بين البياض السردى كبنية شارحة توقف عملية إنتاج المعنى .

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 26.

² - المرجع نفسه ، ص 33.

ويشير النص إلى الصمت الذي يفتعله (كريم) و الذي يلفّ حياته، في الإشارة إلى المسكوت عنه ، والتستّر على الادّعاء بنسبة المذكرات ل (سلمان بيك) ليحوّلها هذا الأخير إلى خطاب شفويّ، على أنّها إحدى يومياته، ومغامراته. تعمل هذه الموازنة بين الخطابات التي تستغلها الرواية ، من نص مكتوب وشفويّ وآخر صامت ،على تضمين الفرق والتمايز بين الخطابات الموظّفة، والتي تنصهر ضمن بنية الرواية ، إشارة إلى طبيعتها المرنة ، وقدرة استيعابها ومدى انفتاحها.

- الصمت بهشّم بنية السرد في شرفة رجل الثلج:

يقوم الصمت السرد في الشرفة الثانية بدور أساسي في استحواده على السردية الثالثة ، بل تعدّ الأخيرة سردية صامتة ، يستأثر مساحة معتبرة في الفضاء النصي كتلك التي تتخذها (شرفة رجل الثلج) نهاية لها، فيما يمكن أن تجسّد الكتابة " بتجاوز الأدب والاستسلام لضرب من اللسان القاعدي المبتعد بمسافة واحدة عن اللغات الحية وعن اللغة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة"¹، يتعيّن بذلك التمييز بين البياض السرد، كبنية مكّملة أو شارحة يوقف ويفكّك ممارسات السرد فيما يمكن أن تجسّد الكتابة ،ف" العنصر المحذوف يترك فراغا أو فجوة

¹- رولان بارت ، الكتابة في الدرجة الصفر ، تر: محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا، ط1، 2002، ص 101.

على مستوى البنية التركيبية¹ ، تسعى إلى تفكيك السرد واستدراج القارئ، التي تولد في مكان لغة لانهائية²، تنتهي سلطة السرد التي تنحصر خلاله .

وتنتهي (شرفة رجل الثلج) بإقرار لتراجع السرد لصالح الصمت السردى، إذ تبدأ السردية الثالثة و الأخيرة بعنوان " شرفة رجل الثلج .. ما ظل خفيا !!"³، من السرد الذي لم يذكره (بهجت حبيب) ولا حتى الأستاذ (علي) كعامل ميتاسردى متجسد في الرواية ، بينما يتماهى العامل الثاني في أعطاف الصمت السردى مثلته النقاط المتقطعة ، واختتمت بعبارة " ما يشبه النهاية"⁴ ، مما يمكن أن يحققه الصمت السردى في استكمال السرد ، أو بعثه من جديد .

تتعارض بنية الصمت مع بنية السرد على مستوى (شرفة رجل الثلج) بعد أن زوّد الكاتب الضمني مذكراته ويوميّاته ، وهو يرويها له شفويًا، هذه الذاكرة التي تصمت في آخر الرواية تسحب القارئ إلى مستوى إنتاج النص، عبر إحالته إلى قواعد الكتابة وأركانها، إذ شكّل الخطاب الصامت في آخر هذه الشرفة ، انقطاعا وامتدادا في ذات الوقت .

¹ - جلال مصطفىاوي ، الحذف و تماسك النص في سورة الكهف مقارنة لسانية نصية ، مجلة الرقيم ،

مركز الرقيم ، كربلاء ، العراق، د ط ، 2020، ص 111.

² - المرجع نفسه، ص 103.

³ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 281.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 285.

يعمل الصمت في الشرفة على بعث المسرود له بإضافة ما يمكنه أن يضيف "بوصفه قضية ما وراء قصصية على وفق بنية يتمركز فيها المؤلف كسارد ومتلق لسرده في الرواية"¹، و لكن (بهجت) يصّر على إبقاء اليوميات كما رواها للسيد (علي) ، وما عليه إلا أن يتصور النهاية كما يحلو له، في إشارة إلى دعوة المسرود له بتخيلها وفق تصوراته .

¹ - عباس عبد جاسم ، ما وراء السرد ما وراء الرواية ، ص 21.

II. الشخصية الميتاسردية :

شكّل مفهوم الشخصية في الرواية أهم نقطة في الدراسات السردية بناء على بعض التصورات التي تناولتها مما تساهم في تغيير تمثيلها داخل العالم الروائي.

ركّز الشكلائيون الروس على البناء المورفولوجي للشخصية الحكائيّة من خلال الوظيفة التي تؤديها ، و القائمة على الثبات ، و هذا ما اهتم به (فلاديمير بروب) (Vladimir PROP)، في اعتماده واحدا وثلاثين وظيفة مستقرة " تنتظم في نسق معين يحكمه شكل من الحتمية المنطقية والفنية ¹ ، بينما تعد صفات الشخصية وأسماءها ، وأماكن تنقلها غير قارّة ، بل متغيرة و نسبيّة .

أما (غريماس) (Greimas) ، فقد استند إلى الدور الذي تؤديه الشخصية ومستوى إدراكه .وقد أطلق عليه مصطلح العامل الذي يتضمّن مفهوما شموليا يهتم بالأدوار، قد يكون شخصية أو مجرد فكرة و قد يكون جمادا أو حتّى حيوانا، أما الوظيفة فهي عنصر ثابت وقار ² فمفهوم الشخصية عنده هو في الوظيفة المخوّلة إليها بوصفها محور الأداء الوظائفى في النصّ .أما الممثل ؛ فهو صورة لفرد يؤدي دورا في الحكى و يشارك في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية، بينما تنتظم الأدوار ضمن ستة عناصر من العلاقات المحورية تقوم عليها عملية الحكى:

¹ - عبد الحميد بورايو، منطق السرد ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1994،ص20.

² - ينظر: سعيد بنكراد، ، سيميولوجية الشخصية الروائية(رواية الشارع و العاصفة لحنا مينة نموذجاً)، دار مجدلاوي ، الأردن، ط2003،1، ص22.

علاقة الرغبة (Relation de désir) ترتبط بين الموضوع والذات، بينما يربط محور التواصل (Relation de communication) بين المرسل و المرسل إليه. ويجمع محور الصراع (Relation de lutte) بين المساعد والمعارض¹. تتعالق هذه الأزواج ضمن أنماط تركيبية، تجعل من احتواء العامل لعدة ممثلين، بينما لا يستحيل الممثل إلا إلى عامل واحد².

تقوم الشخصية الروائية عند (فيليب هامون) (Philippe Hamon) على المرجعية الثقافية للقارئ، حيث "تنتصب الشخصية كإسقاط لصورة سلوكية مسننة من داخل نوع ثقافي خاص بأبعادها الشخصية والفنية والاجتماعية والحضارية، داخل عالم تخيلي"³، فهي بذلك شراكة إبداعية ما بين إنجازين يمثلها طرفان لا غنى لأحدهما عن الآخر؛ ما بين النص وما يحمله من دلالات من جهة، و تأويلات القارئ من جهة أخرى، ما يسمح باتساع وتعدد الأبعاد الدلالية بناء على عملية التأويل المرتبطة بالقارئ ضمن مجال ثقافي محدد.

¹ - ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 33،36.

² - ينظر : المرجع نفسه، ص 37.

³ - سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص 104.

تتجاوز بذلك ، الشخصية عند (فيليب هامون) الوظيفة التي تؤدّيها أو أوصافها أو حتى علاقاتها مع مختلف مكونات النص الروائي ، بل هي " مورفيم فارغ يتجلى من خلال دال متواصل يحيل بدوره على مدلول لا متواصل كذلك " .
و الملاحظ أنّ الشخصية عند (هامون) علامة اعتباطية لها وجهان:

دال (le signifiant) ، تعبّر عنه الأسماء والصفات التي تلخص هويتها، ومدلول (le signifié) ويتجلى في الجمل المتناثرة على امتداد النص، أو عن طريق تصريحاتها و سلوكياتها ، وكل ما يمثّل الشخصية داخل العمل السردى أمّا إذا كانت هذه الأخيرة ذات طابع ميتاسردى ، فإنّ تواجدها داخل العمل نفسه ، يروم إلى إضفاء سمة التجاوز و التمرد على سلطة السارد .

تسجّل الشخصية الميتاسردية حضورا على طول النص السردى (شرفة الهذيان)، يحضر من خلالها الشخصية المماثلة للشخصية المحورية .و غالبا ما يتعدّر العثور على مثل هذه العلامات في النص الروائي " وجودها يقوم على التعارض ، وهو رهن لمتلفظات الرواية "¹، لما يلفّها في كثير من الأحيان من غموض، وهي شخصيات طارئة يختبئ وراءها المؤلف أو القارئ. تمثّل أحيانا تدخلات المؤلف، أو إقحام القارئ من خلال الإيهام بواقعية الأحداث ، وعرض تقابل ما بين الكتابة السردية وآلياتها ، عبر التعليق عليها من داخلها، في شكل نصي يهدف إلى شرح عملية التعليق والحفاظ على علاقة وثيقة عبر المبدأ التراكمي، التي تشير إلى تلك العلاقة القائمة ما بين السرد و النقد ضمن طبقات النص السردى.

¹ - أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، ص 71.

تعمل هذه الشخصية على إبراز الموازنة بين العالم الحقيقي و التخييلي في جعل (رشيد النمر) كشخصية ذات وجود حقيقي ، بينما شخصية صاحب الميث الذي يظهر في هيئة (رشيد النمر) نفسه تقابله كشخصية تخيلية من عالم ما ورأى "و قبل أن ينهيا الكأس الثاني ، اكتشف أن صاحبه مات ، لكنه واصل الجلوس قبالة و هو يحدثه في مواضيع لم تكن تهم أيا منهما " ¹ . وما تستدعيه الشخصية الميتاسردية هو مخاتلة القارئ بإشراكه في إنتاجية الشرفات ، وكأنما (نصر الله) بتوظيفه لشخصية ميتاسردية يساءل الواقع بآخر مواز له ، من خلال الإيهام بواقعية الأحداث في طرح قضية أزلية، ما بين عالم الأحياء وعالم الأموات " انتبه، يمكنك أن تتحدث الآن عن نفسك باعتبارك ميتا" ² ، والملاحظ أن الشخصية الميتاسردية في الرواية (شرفة الهذيان)، شخصية تنتمي إلى عالم مغاير، وهو عالم الأموات تتخلل السرد وتظهر فجأة عبره، تدخل في حوار مع شخصية (رشيد النمر) وتنقل أفكارها معترضة مهام السارد، تتقن جيّدا هذه الشخصية وقت ظهورها وتدخلها في السرد باعتبار أنها تمثل عالما متواريا عن الأنظار و الإدراك ، غير أنها ملازمة للشخصية الحقيقية _حسب النص_ ولا تفارقها، تدخل معها في نقاش دائم، تتجادلان وتتاوران ، ويتأجج صراعهما داخل النص، في مشهد يعرض إثارة التساؤل حول حقيقة التواجد الفعلي لشخصية (رشيد النمر)، كأن يسأل الميت (رشيد النمر) " حاول إذن أن تتذكر نهاية حلمك؟

- أيّ حلم ؟

¹-إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص 133.

²-المرجع نفسه، ص 53.

- الذي ظهرت يداك في نهايته"¹ .

يبدى الحوار نوعا من التداخل بين الشخصيتين، بل الأخرى هي ذات الشخصية في عالم لا مرئى ، تقبع في مخيلة (رشيد النمر) و تلاحق أفكاره، تستدعي القارئ إلى متابعة طريقة الغموض و الضبابية التي تلف الشخصية المحورية.

ويشير (نصر الله) في آخر شرفته إلى أبنائه الثلاثة المشاركون في كتابتها، بينما تظهر شخصيات الأطفال الثلاثة في هذه الرواية ، يقود إلى حتمية سردية ما بين عالم الكبار الذي يسكنه الخوف و المواردية ، و عالم شخصية الأطفال الذي يحلم فقط بتحقيق أمنية في تناول البرغر كنج ، أو شراء كلب بدل العصافير ، أو حتى ركوب حاملات الطائرات الأمريكية . و طفلة لا تبدي أي موقف من هذين، سوى أنها الداعمة بصمتها ل(رشيد النمر) رمز استقرار الأسرة و سبيل خلاصها

تحضر هذه الشخصية الميتاسردية معينة بوصف في بعض المقاطع بصفة صاحب الميت ،أو قامة الشخصية الحقيقية في النص " حدّق رشيد النمر في اليدين الهرمتين بعينين فرعتين ، وعند ذلك وجد قامته تبتعد من تلقاء نفسها مفسحة للرجل العجوز الطريق"²، تُظهر هذه القامة باعتبارها شخصية ميتاسردية مقحمة ،الثغرة على مستوى تواجدها في النص، من خلال طرح إشكال حول إمكانية تمتّع الشخصية المحورية بالحياة ، وهو طرح يفجّر زمنية حضور هذه الأخيرة .

¹ - المرجع السابق ، ص 182.

² - المرجع نفسه ، ص 183.

تُبدى إمكانية التحدّث إلى شخصية ميتة في هذا النص ممارسة قلقلة¹ باعتباره واقعا " ثنائيا" ، يطرح موضع الشخصية على المحور التخيلي / اللاتخيلي عددا من المشكلات¹، تدعم احتمالية عدم واقعية الشخصية المحورية، يعكس معنى التحدّث إلى الباطن، تطرح هذه فكرة التحدّث إلى شخص غير موجود، التخليّ عن الصوت السردى مقابل الصوت الميتاسردى ، الذي يمكن أن يكون من تكفل بنقل أحداث الحكاية من أجل محاربة البقاء على قيد محاربة البقاء على قيد الحياة واللجوء إلى الموت.

تفاجئ الشخصية الميتاسردية السارد بظهورها المتمرد على خطته السردية بمرافقة (رشيد النمر) ، وتقوم تعليقاتها على انحراف على مستوى السرد في عرضه لشخصية يُحتمل أن تكون منتمية إلى عالم الأموات مواجهها المبادئ المنطقية للحقيقة .

¹ - فانسون جوف ، أثر الشخصية في الرواية ، تر و تقديم : لحسن أحمامة ، دار التكوين ، دمشق ، سوريا ، ط1، 2012، ص 74.

تعزّز الشخصية الميتاسردية في (شرفة رجل الثلج) درجة حضور المسرود له، الذي يستقبل الخطاب الشفويّ للسارد (بهجت حبيب) ويحوّله إلى نص مكتوب، يكشف عبره عن العلاقة بين الخطابين من جهة ، وعن احتمالية التواجد الوهمي للشخصية ، وهو ما عبّرت عنه السردية الثالثة في الصمت السردى " يتعلّق الأمر بالغياب الضمني (و كذلك المنعكس)"¹، لفعل الكتابة و السارد معا ، حيث تلغى دوره و تستدعي القارئ، و سراد خارج أطر الحكاية .

تثير شخصية (عليّ) شكوكا حول هوية السارد الفعلّي لتلك اليوميات، يتولّى على إثرها مسؤولية السرد، من خلال اقتراح النص فقدان (بهجت حبيب) لبصره وإصابته بالعمى، والذي يفوّض له إعادة سرد ما جاء على لسانه ، وإتمامه في السردية الثالثة .

يتخلّل تفسير الشخصية الميتاسردية السرد عبر مقاطعتها له ، تشرح سبب حضورها و تشير إلى تجزئ السرد ؛ بغية استثمار مكانة السارد المنتظم وصوت الشخصية الميتاسردية في شكل مسودة" سأعترف بشيء هنا لم يكتبه الأستاذ عليّ رغم مبالغته في رسم صورتى عن قرب"² ، تصبح من خلالها الشخصية السردية مضمنة لنفسها في سرد الشخصية الميتاسردية ، يعكس بذلك إستراتيجية الكتابة لتركيب الحكاية .

¹ - فانسون جوف ، أثر الشخصية في الرواية ، تر و تقديم : لحسن أحمامة، ص 40.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص 183.

بينما لا يُعثر في (شرفة الهاوية) على تعيين للشخصية الميتاسردية، بحيث لا تتمتع باسم أو وصف، ولا يسمح بفضح هويتها، وكأنّها تُخفي وراءها شخصية غريبة تهدّد تواجد الشخصيات الساردة، ولا يميل النص إلى إدراجها في سرد الشخصيات الأخرى التي تتقاسم الكون السردى دون الاشتراك في نفس الذكريات.

تركّز عملية سرد اليوميات على مظاهر الغموض في عرض الكون السردى الموجّه إلى القارئ، عبر تداول خمسة سراد على السرد و الإدلاء بشهاداتهم اليومية لمذكراتهم، لتقوم الشخصية الميتاسردية بقطع السرد، وإزاحة دور هؤلاء السراد، معلّقة على الشخصية وعلى الكتابة، مشيرة إلى علاقة فعل الكلام والصوت المتحدّث. و بالمقابل يستند النص إلى أسماء الشخصيات، تقدّم بذلك ملاحظات للقارئ في وقوفه على الخلط بين التعيين و عدمه، ما يشوّش فكرة تحديد الشخصية الميتاسردية، عبر أسلوب يشكّك في هويتها؛ يضيف غموضا على فعل السراد.

1- الصوت الميتاسردى:

ينطلق الميتاسرد من كونه تقنية يعتمد فيها النص السردى على مرجعيته الذاتية ، بالعودة إلى ذاته جاعلا منها محور السرد و بؤرته الرئيسة ، و لعل المظاهر التي يتخذها في هذه النصوص تجعل منه جليّ التتبع، و إن كانت تتفق في بعض الأشكال الميتاسردية و تختلف في الأخرى. فالشرفات فضاءات وسطى ما بين الصوت السردى و الميتاسردى ، و الذي يظهر صراحة عبر فضاءات الشرفات معلنا إسقاطه لهيمنة الصوت السردى ، وتحتته لسلطته ، مثلما جاء على لسان (بهجت حبيب) ، وهو يؤكد مصدرا آخر للسرد للمؤلف الضمني و كاتب اليوميات الممثل في شخصية (علي): " أرجو أن يحذف ذلك الوصف من الصيغة الأولى ، كما وعد و إلا ، فها أنا أصحّحه بنفسى ، فقد اتفقنا أن أسجل ما أشاء ، إضافة لأوراقى القديمة ، و أن ينشره دون تدخل جوهري ، باستثناء ما تقتضيه الصنعة الروائية و لغة الرواية كما أوضح لي !"¹ ينبع هذا الأخير من شخصية ميتاسردية ، تستلم السرد و تخرق السياق النمطي للحدث ، تمثل رؤى مختلفة و جديدة تلون الكون السردى العاثر بمخيلة القارئ، عبر بنية سردية محطمة تتضح من خلالها شفرات مولدة لعدة مستويات سردية ، قصد التخلص من رتابة بنية السرد، تقطع حبكته من طرف سارد ، يطلق عبره رؤية مناقضة ، إمّا لشرح شيء معيّن أو التأشير على طريقة صياغة النص و حتى التقنيات السردية الواردة فيه بصفة عامة.

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة رجل الثلج ، ص179.

تفتح الأصوات الميتاسردية اللعبة السردية ، التي تنشط إلى عوالم سردية متعددة داخل النص السردى ، تتأرجح ما بين ماض حكاى لقصة واحدة و حاضر تتعدّد فيه الرؤى ، عبر نقل السرد من مستوى إلى آخر ، يروم من خلاله تحطيم المسار الواحد للسرد ، ويعيد بنائه في سياق زمنيّ آخر ، " الأستاذ غازي .م الذي قرأ المخطوط الذي كتبه الأستاذ علي"¹، فينطلق من لحظة حاضرة ، تهدم النظام الحكائى و تعيد بناءه طبقا لمتصورات الشخصية الميتاسردية أو السارد ، و ذلك قصد تكثيف المعنى في ذهن القارئ ، وتحويل بؤرة اهتمامه إلى المخبوء وراء سرد يشي بمكوناته و أدواته .

يقدم السارد نفسه في (شرفة رجل الثلج) كمؤلف موضّحاً إمكانات القصة التي يسردها ، وفي هذه الحالة تكون الوتيرة السردية غير مباشرة ، بينما يعلّق سارد آخر عن مخترع للحكاية، على هيئة اعتراف يدعم فيه مصداقية الوتيرة السردية التي تتصل بكلام لا جدال فيه يشرح الوضعية المعاكسة للسرد ، ما يعني غياب سارد القصة الإطار، بما يسمح بمعاينة الآثار الموضوعية للسلطة السردية لكل الرواية ، أين يقدم السارد الأوّل كمصدر وحيد للأحداث.

يُظهر الميتاسرد أحيانا المصادر المستعملة في تفسير وتيرة السرد و التي تستجمع من بعض الشهادات الإحصائية ،وهو ما تعمل عليه شخصية (كريم) في (شرفة الهاوية)،حيث يتواجد الصوت الميتاسردى بكل موضوعية في الحكى دون الحصول على نفس تأثيرات السلطة المؤسّسة . يستطيع بذلك أن يظهر على

¹- المرجع نفسه ، ص 237.

مستوى الحكاية " انتابني حسّ غريب ، هو أنني لم أكتب بقية الحكاية، إلاّ شيء واحد ، أن أحفظ بها لنفسي يوما آخر ! :ليلة أخرى ، قبل أن أفقدها للأبد"¹، حيث يسرد و يعلّق في نفس الوقت على عمله ، منتجا بعده الميتاسردي القائم على التشكيك في صدقية أحداث الحكاية.

تعتد القصص المحكية من طرف سارد داخلي الحكي ، على الآثار التلفظية التي تمثلها وجهات النظر المختارة في توجيه الحكي إلى زاوية تمحيص دور المؤلف و إعادة بنائه من جديد²، ما يمكّن التمييز بين الحضور الصريح الذي يدلّ عليه أحيانا الاسم المستخدم له (بهجت حبيب) مثلا ، و بين الحضور الأكثر مكررا و ذكاء في سرد القصة لشخصية السيد (علي) ، حيث يعود هذا الشكل للقارئ في تمكينه بفحص طريقة حكي القصة ، يشبه ما يمكن ربطه بالشك في فعل السرد أين تظهر شخصية السيد (علي)، أكثر موثوقية في سرد القصة على اعتبار تكليفه بإتمامها ، وتكسر السردية الثالثة تلك الثقة لتبعث الشك من جديد في طبيعة حكي القصة.

يصعب على القارئ تحديد هوية الصوت الميتاسردي المجهول في (شرفة الهاوية)" ثانية اسمحو لي لي كراو أن أتدخل ، لقول ما لا يقال"³ ، يرسم الحدود بين الحقيقي والخيالي، بين الأصوات الساردة والصوت الميتاسردي الذي يتربّص بها مفجّرا السرد ،ومتدخلا في ثناياه.

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ص178.

² - أحمد خريس : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، ص 51.

³ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية ، ص 122.

يظهر جلياً الصوت الميتاسردى في الرواية بطريقة متقطعة ، و الذي يتخذ ظهوره نمط المرخص له ، ونتيجة لذلك يستخدم كل قدرته في تشييد الكون السردى ، يصدر أحكاماً و تعليقات تلفظية من مسافة سردية شبيهة بالصورة السردية التي تحدد المعايير الإيديولوجية و الفكرية للشخصية الميتاسردية ، حيث تتعلق طبيعة السلطة السردية لهذا الصوت الشك في اللحظة التلفظية ، ما يتيح تدخّل القارئ بفعل صيغة معالجة للحكي.

تسمح وضعيات الشخصية الميتاسردية على مستوى الشرفات بتحديد ثلاثة أنماط للصوت الميتاسردى ، باعتباره الصوت الأكثر سلطة في خلق الكون السردى حسب كلّ شرفة :

- النمط الأول : يتحدّد في الوسائط السردية التي تعمل عمل السرد الشفاهي في الصحافة المسموعة عبر شاشات التلفزيون و الأخبار الصحفية ، المشيرة إلى بناء الرواية ومكوناتها السردية.

- النمط الثانى : و يتمثّل في إقحام شخصية رئيسة أو ثانوية في القصة و العاملة بدورها على تنبيه القارئ لفعل التعليق على السرد.

- النمط الثالث:البياض السردى الذي يؤهّل إلى اقتراح سارد ثالث ضمنى يعمل من موقع مشابه ، نتيجة لتأمين لحظة تأسيس لصوت ثالث له بعد ميتاسردى يؤدي وظيفة الوصف والتفسير والشرح من رؤيته الخاصة به ،وذلك بإضافة قارئ مقترح من طرف المؤلّف .

III. النهاية الميتاسردية في الشرفات:

تحتل النهاية السردية في النص موقعا حساسا لارتباطها بتحويلات نهاية السرد، ولعلّ التركيز على هذه المحطة الهامة في النص السردى يبعث بدوره على الاهتمام ببدايته التي يمكنها أن تكون النهاية نفسها حسب ما يقتضيه فعل السرد، وقد تتخذ النهاية منحى ميتاسرديا بتجاوزها لرتابة البناء السردى و تمردها على شكل النهايات التقليدية .

ومفهوم النهاية من الفعل انتهى و تنهى ؛ أي :كفّ ، ونفس نهاه ، منتهية عن الشيء، والنهاية غاية كل شيء وآخره ، وأنهى الشيء ؛أبلغه النهاية ، وهي كالغاية حيث ينتهي إليها الشيء¹، فتصبح بذلك آخر نقطة يصل إليها الشيء وينتهي عندها.

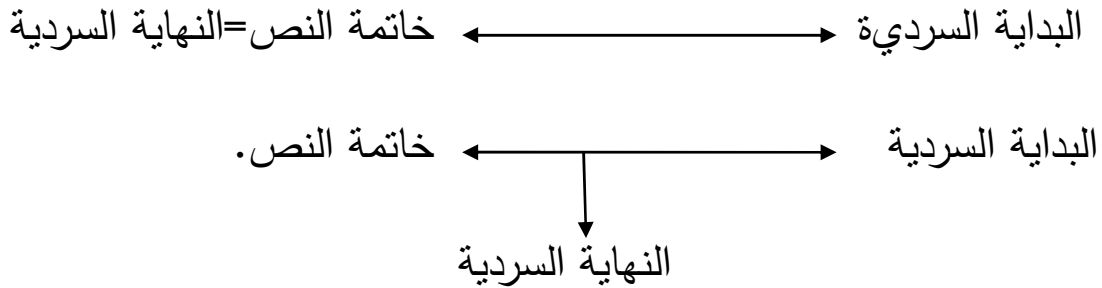
بينما يجعلها أرسطو عاقبة حتمية لشيء آخر، ولكن لا يعقبها بالضرورة شيء²، لأنها آخر ما ينتهي إليها هذا الشيء ولا يليها شيء آخر.

وبذلك فإنّ، النهاية السردية هي المحطة الأخيرة التي ينتهي عندها فعل السرد، ونقطة لا يتجاوزها السارد ، منها الأحداث كيفما كانت صيرورتها، فهي بذلك

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثامن، ط1، 2005، ص ص 765، 766، مادة (ن ه و).

² - ينظر: كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر ، تر و تقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط ، دت، ص 31.

تختلف اختلافا تاما عن خاتمة النص السردى، بل يمكن أن تقع قبلها معلنة مسبقا عن نهاية السرد قبل انتهاء الفضاء النصي للرواية.



ولمعرفة نهاية النص لا بد من القبض على مؤشرات تُقضى إلى تحديدها سواء أثناء خاتمة النص أو قبلها ، وبغية التعرّف على هذه المؤشرات يعتمد النص قرائن تساعد القارئ على العثور عليها يمكن تلخيصها كالاتي:

- تغيّر الصوت السردى أو انتهاؤه في أن يحل محله الوصف أو التعليق....
- التدليل عليها بقرائن تعبيرية : و أخيرا ، خلاصة القول....
- الاعتماد على معطيات شكلية : كالعودة إلى السطر ، أو ترك بياض سردي فاصل كالنقاط المتقطعة و غيرها .
- اشتغال بعض النصوص على جزء خاص بالنهاية ضمن تقسيماتها المشهدية، كأن تبدأ بالنهاية (السرد التنازلي)¹، في لحظة استباقية لمجمل الأحداث.

¹ - ينظر: أحمد بن سعيد العدوانى ، النهاية السردية في روايات غسان كنفاني ، مجلة أم القرى لعلوم اللغات و الآداب، المملكة العربية السعودية، العدد 17، ماي 2016، ص 104

يتوفر نص (شرفة الهذيان) على شبكة مضطربة من العلاقات مثلتها السرود المتعددة الوسائط ، ساهمت في خلخلة البناء عب تكثيف لغوي شديد التعقيد، يتشكّل عبرها كونا حافلا بالانتهاكات السردية توحى بكتابة تهذي بصورة موازية لواقع الإنسان العربي المبعثر والمفكّك .

تنتهي الرواية سرديا في الصفحة 201، يلوّح السارد بانتهاء الأحداث بدءا من الصفحة 198، تنتهي بمشهد تتخلّله بعض المقاطع الوصفية والحوارية بين (رشيد النمر) وزوجته، بينما يفصل الصمت فيها بين هذا المشهد و(أغنية النهاية) التي يتولى فيها صوت (رشيد النمر) تركيب إيقاعها مخاطبا زوجته والقارئ بطريقة غير مباشرة. والملاحظ أن هذا الصوت يكشف عن ضبابية المتكفل بالسرد طيلة هذه الرواية، قد تكون الشخصية المحورية هي الساردة بضمير الغائب ؛ لأن مقطع النهاية يفتح بالوصف " أقفاص طائرة عبرت من خمس جهات، حطّت فوق سطوح الإسمنت ، انتشرت مثل العشب الأسود"¹، ثمّ يواصل مخاطبا زوجته ليقول " نامي يا امرأتي ثمة قفص يضحك فيك و قفص يمرح كالنسمات هنا ما بين جدائل شعرك، هذا الأبيض مثل الغيم !نامي يا امرأتي بين النوم وبين النوم ، أو مثل الندم الأعمى في صفحات الدم.(...)أخشى أن ترحل يا امرأتي هذا الأقفاص و تتركنا لرفوف الدريّ الباكية و أفئدة الغربان . ماذا يتبقّى منّا إن رحلت يا امرأتي وتعرّى الإنسان؟ ! ماذا سنقول لابنتنا : (هجرتك الأقفاص ولم تتلفّت نحو ربيعك

¹ - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان ، ص200.

هذي القضبان !!¹ ، والظاهر أنّ الشخصية تحوّلت في هذا المقطع إلى ساردة، تنقل مشهد الأقفاس حيناً و تخاطب شخصية روائية أخرى ، لعلّ في هذه المواربة خلف الضمائر ستار يُخفي وراءه تمويها للقائم بفعل السرد.

تتعارض النهاية مع بداية النص رغم اتخاذهما عنونة توحى بالغناء، إلا أنّ (أغنية البداية) تعلن عن حدث تقاجاً فيه (رشيد النمر)، بسقوط قطرة دم على قميصه الذي ارتداه لاستلام وظيفته الجديدة، فالموقف لا يبعث على الغناء ولا يشجّع على ذلك. بينما تتخذ أغنية النهاية مشهداً في مقاطع إيقاعية تتكرّر عبرها ضمائر المخاطبة لعلّ في هذه المواربة خلف الضمائر ستار يُخفي وراءه تمويها للقائم بفعل السرد.

وردت الصيغة التركيبية لنهاية (شرفة الهذيان) اسمية، غير مرتبطة بزمن أو مكان، وتحتل الأفعال الماضية المقطع تنقل حركية الأقفاس، ثم تتغيّر زمنية الأفعال إلى المضارع "أقفاس تأكل حيناً، تشرب، تلهو، تتراكض من أول الشارع حتّى أطراف الصحراء، أقفاس في داخلها أنهار تجري و سماء تتلوى حمراء"²، والملاحظ أنّه يسم الأقفاس بأفعال منسوبة للإنسان، لتصبح بدورها فضاءات قادرة على الحركة . وتختتم النهاية بعزف السرد على أوتار الشّعر، في آخر مقطوعة شعريّة في النص : "ضيعت مساء الأمس طريقي للقفس المندور.

بكيت ليمنحني أحد قفصا مهجورا.

¹ - المرجع السابق، نفس الصفحة.

² - المرجع نفسه ، ص 201.

قالوا لن تجد شيئاً مهجوراً غير الدور ..

وجناح العشب الأخضر .. وغناء عصفور¹!! تتوزع الأفعال في المقطوعة ما بين الزمن الماضي (ضيعت، بكيت، قالوا)، وزمن المضارع المثبت والمنفي (يمنحني، لن تجد)، هذا الانتقال من الماضي إلى الحاضر، يعيد السرد من الماضي ليعثه في الحاضر الذي لا يمثل الواقع عبر نفيه في الفعل (لن تجد)، تلخص دورها الطبيعة الميتاسردية للنهاية التي تعمل على انتهاكات بنائية في اختراقها لبنية السرد الروائي بلغة شعرية.

بينما تختتم رواية (شرفة رجل الثلج) في الصفحة 285، لكنها تنتهي سردياً في الصفحة 208. تتخذ نهاية مغايرة تماماً لفعل الكتابة، والتي مثلها الفصل الأخير منها، في أسلوب صامت واضح طباعياً عبر نقاط متقطعة امتدت على ثلاث صفحات، حيث صمتت فيه الأقلام، معبرة عن السكوت عما لا يمكن البوح به، لتترك المجال لساردين خارج أطر الحكاية بتكملة الجزء ، ومن وراء ذلك القارئ في إشراكه في الكتابة الإبداعية .

تفاجئ النهاية القارئ في هذه الشرفة باحتلال البياض كل الفصل الذي عنون ب "شرفة رجل الثلج .. ما ظل خفياً!!"²، وهو ما يخفيه الصمت في هذا الجزء، لإحالة القارئ إلى التمايز الواضح بين الخطابين، وبين الصياغتين اللفظية وغير اللفظية.

¹ - المرجع نفسه ، نفس الصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 281.

تراهن النهاية في هذا النص على بعدها الميتاسردى، عبر استئثارها الصمت، حذفت فيه الكتابة واستبدلت بنقاط متقطعة " فهو حذف يروم من خلاله السارد دفع القارئ تخمين ماهية ما هو محذوف، وبالتالي المشاركة الفعالة في قراءة النص"¹، الذي يصل ما بين السرد والصمت كخطابين متميزين يتشاركان الفضاء النصي لرواية (شرفة رجل الثلج) من ذاكرة صامتة، يطاردها الخوف والقهر الذي تعيشه المجتمعات العربية.

¹ - عبد الملك أشهبون ، البداية و النهاية في الرواية العربية ، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص319.

وينتهي سرد أحداث (شرفة الهاوية) بعد أن استجمعت شتاتها من ذكريات شخصيات تداولوا على منصة السرد في تقنية أشبه بالعرض السينمائي، تتخللها انقطاعات استرجاعية ليوميات الأستاذ(كريم) ، وبعضها اختلقها من الأفلام التي شاهدها ودمجها ليحوّلها ل (سلمان) ، تحوم هذه الفكرة حول نسبة التأليف إلى صاحبه الفعلي، فالنهاية تعود بالقارئ إلى بداية النص الذي يتكرّر في الصفحتين 322 و 323، تعلنان عن نهاية السرد بالعودة إلى نفس الفعل "تحيل بعض موجّهات النهاية الروائية على إحياءات إحالية عادة ما نجد صدى لها في الوحدة السردية للبداية"¹ ولكن مع شخصية أخرى غير شخصية (كريم).

يركّز المقطع المكرّر قبل النهاية على الحوار الغامض بين المؤلف والقارئ الذي يُبدي شكلا من أشكال التوتر على مستوى القراءة " في إحالات تستحضر النهاية الروائية عبرها عوالم البداية ، وتبرزها مجموعة من العلامات التعيينية التي تضيف عليها تسنينا حواريا "² وهو الأمر الذي تواصل النهاية في الإشارة إليه، وذلك بإقحام شخصية مجهولة تستولي على الكتاب الذي يجمع يوميات المؤلف الضمني، يضطر عبرها القارئ إلى ضرورة الاهتمام بهذه الخدعة التركيبية في بداية ونهاية النص الميتاسرديتين ، تثير إشكالية تمييز حدود النص عبر خليط من الأزمنة التي تعمل على الإحالة إلى استمرارية الكتابة الإبداعية.

¹ - عبد الفتاح الحجمري ، البداية و النهاية في الرواية المغربية ،بحث في التركيب السردى ، مجلة

علامات ، العدد 8 ، السنة 1998 ، [Saidbengrad free Fr /al/ n8/5 html](http://www.saidbengrad.free.fr/al/n8/5.html)

² - عبد الملك أشهبون ، البداية و النهاية في الرواية العربية ، ص307.

تواصل النهاية الطبيعية الواصفة لأركان الكتابة السردية، مواصلة في استحضار كل من القارئ المفترض والمؤلف الضمني وكذا الكتاب بحيث "الجملة النهائية تحدّد الجملة الأولى"¹، باعتباره رواية لا تحيل في نهايتها إلّا إلى ذلك الفراغ الذي أحدثه (سلمان بيك) بوصفه مؤلفاً سارقاً ليوميات شخصيات أخرى كتلك التي يقترحها عليه مدير مكتبه "اطمئن يا بيك ، سأقنعه بأهمية أن تسجّل ذكرياته للأجيال القادمة ، وستكون العلاقة بيني و بينه مباشرة"² . يستحوذ (سلمان بيك) إذن على الذكريات عنوة، تتقل النهاية عبر هذا الفعل ما تضمنته الرواية تعترف فيه صراحة عن سرقة واستيلاء هذه الشخصية على يوميات ومذكرات (كريم) عبر ابتزازه وتهديده بطرده من الجامعة التي كان يزاول فيها وظيفته كأستاذ للاجتماع. وهي فكرة ترفض الانصياع للانغلاق بجعل النهاية ذات امتداد قرائى، يمكن أن يضيفه القارئ .

يختتم السرد في هذه الشرفة ميتاسرديا مشغلا طاقة إيحائية لا تخضع لأحكام مسبقة عبر لغة واصفة كخرق لتجانس السياق السردى عبر محدّدات أسلوبية جسّدها الحوار الذي دار بين شخصية الوزير ومدير مكتبه:

- ومتى ستُحضر حكايات ناطح الصخر ذاك ؟ سأل سلمان سؤاله وقد بدا سعيدا بالفكرة .

¹ - أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سوريا، ط2، 2001، ص 175.

² - إبراهيم نصر الله ، شرفة الهاوية، ص 328.

- بعد ثلاثة أيام ستكون الحكاية الأولى بين يديك ! معقول؟¹ ، ينقل الحوار تلميحا أدبيا يشكك في الذاكرة والتثبت بشظايا ماض مشكوك فيه المعروض طيلة النص .

وبذلك فإنّ، الشرفات تضطلع عبر كتابتها إلى طرح أسئلة حول إجراءات إنتاج النص وقراءته، منتهكة المستويات السردية المعتادة ،عبر التمرد عليها وخرق قواعدها، تضللّ القارئ وتراوغه من جهة، وتستدعي مشاركته من جهة أخرى وهي تخاطبه مباشرة، تزيج السارد المهيمن عن مركزيته بتجريده من سلطته، بحلول أصوات ميتاسردية ذات وسائط مختلفة ، تتصرف سرديا من مقام إلى آخر.بينما تقم الشخصية الميتاسردية لتفتك السرد في رسالة تدخلية يختفي وراءها المؤلف أو القارئ الضمني، وقد تصمت الأقلام لنترك المجال لقراء تجود بما يمكن أن تضيفه أو تعيد إنتاجه ، و بالمقابل فقد شكّلت النهاية في الشرفات بنيات صادمة لا تحيل إلى نهاية السرد بقدر ما تشير إلى امتدادية القراءة، عبر طرحها الميتاسردى في الاشتغال على إجراءات الكتابة السردية ومدى انفتاحها، وكذا بنائها المتشظي، الذي يعكس رفضا على مستوى الرتبة .

تأخذ النهاية الميتاسردية للنصوص الثلاثة على عاتقها تولّي توجيه تنبيه القارئ إلى بؤرة السرد في خدعة جمالية فنية ، تستحضر الانتهاكات السردية للنهايات التقليدية، لتدراً عن نفسها تهمة الواقعية والانغلاق .

¹ - المرجع نفسه ، ص329

الخاتمة

يخلص البحث ، بعد التّرحال عبر محطات اشتغال ظاهرة الميتاسرد إلى جملة من النتائج ، يمكن حصرها وفق النقاط الآتية :

- يشير النص السردى المعاصر إلى تراكمات تجريبية على مستوى الشكل والمضمون، منزاحا عن كلاسيكية الكتابة السردية المعهودة، وأصبح على ضوء ذلك كونا مرنا ، يتجاوز و يتمرّد على القوالب الجاهزة والنمطية المعهودة.
- استفحل الميتاسرد كظاهرة أسلوبية في أدب ما بعد الحداثة القائم على تقويض أركان النص السردى وتفكيك البنية وتشظيها ، وانهيار المركز، وتحطيم السرد.
- الميتاسرد ظاهرة أسلوبية تعرض التداخل النصوصي بين النظرية والممارسة الإجرائية ، وهو سرد يصاحب تعليقه ، يتأسّس على قواعد اللعبة السردية ، يخلق لغة خاصّة ، تسمح بالكشف عن احتمالات جديدة للكتابة السردية ، من خلال وعي الرواية بنفسها .
- يقع الميتاسرد في منطقة وسطى ما بين التناص والتداخل ؛ فالأول أساس كلّ نص يتأثّر بنصوص أخرى سابقة ، عبر تواجدها داخله ، تغذّي ثقافة جديدة عبر قراءة النص في ضوء نصوص سابقة . أمّا الثاني؛ فيكشف عن تقاطع لبنيات نصيّة داخل النص السردى، ملغية الحدود ، ورافضة للتوقع داخل مقولة الجنس الواحد.
- وكلا من التناص والتداخل وجهين من أوجه تحقّق الميتاسرد يزاوج بين السرد و النقد داخل النص الإبداعي .

- يستدعي الميتاسرد حصافة القارئ ، عبر إشراكه في اللعبة السردية ، من خلال مساءلة النص .
- يتخذ الميتاسرد مظاهرا يتجلى ويتحقق عبرها ، مخترقا الميثاق السردى ، ومؤسسا لعلاقة ضبابية ، صعبة الإمساك و التتبع ، يعمل على تطبيق الفوضى الإبداعية، بتفكيك اتفاقيات السرد المعروفة القائمة على الرتبة والانغلاق.
- يثير الميتاسرد الجدل حول علاقة الواقع بالتخييل بتشكيل مستوى سرديّ مضطرب الرؤية، تحوّل السارد إلى قارئ وتجعل من السرد ذاتي التخييل، يسعى إلى الإيهام بواقعيته .
- استطاع (إبراهيم نصر الله) أن يقتحم مضمار الميتاسرد ببراعة و ذكاء ، عبر كتابة مُخاتلة ومُراوغة . تقف على العزف على أوتار اللعبة السردية .
- تتكئ الشرفات على تقنية الميتاسرد، وتعرض عناصر حضوره وتجليه في النصوص العربية ، و كيفية استثماره كإجراء له خصوصية وميكانيزمات قائمة على الوعي الذاتي.
- تقوم (شرفة الهذيان) على بناء متعدد الوسائط، تتهل من الفنون الأدبية والتشكيلية معتمدة على الصورة والرسم، إلى جانب السرود الشفوية المتمثلة في الأخبار الصحفية والتلفزيونية وغيرها من البدائل السردية والتي تهدف إلى مراعاة الطبيعة السردية لنص الشرفة.
- و يتميز نص (شرفة رجل الثلج) ، باستئثار الصمت كمورد ميتاسرديّ بامتياز، إلى جانب العامل الميتاسردي الثاني ، وهو اعتماد المذكرات والسرد الشفوي في تأسيس علاقة بين القارئ و بين النص.

- عمل نص (شرفة رجل الثلج) على تيمة العمى، لتقود إلى الضفة الموازية لعمى البصيرة والظلماء التي تحياها شعوب العالم العربي، في ظلّ الفوضى والتفكك ، الصمت المفروض و المصطنع.
- تتبني (شرفة الهاوية) على توظيف اليوميات والمذكرات لترمي بحبل التخيل إلى القارئ حيث التنبّه إلى مقومات الكتابة السردية والعمل التخيلي ، تتخلّله فواصل لتدخلات المؤلّف الضمني ، مُدليًا بتصريحاته حول كتابته لهذه اليوميات، التي تحوّلت فيما بعد إلى سرود شفويّة. هذا العبور عبر الاختلافات في طريقة السرد ، تنجز بعدا ميتاسرديًا يروم إلى العدول عن الاتفاقيات السردية بين القارئ والنص.
- وبذلك، و نظرا لطبيعة الإجراء ، يُفتَح الباب لمواصلة التطرّق إلى هذه الظاهرة قصد الغوص أكثر في اشتغالها ، استكمالا لهذا الجهد الذي يستوجب طرح تساؤل لعلّه امتداد للبحث، وهو هل للميتاسرد علاقة بالالتفات الذي تناولته البلاغة العربية الكلاسيكية؟ .

ملحق البحث

إبراهيم نصر الله

- مواليد عمان من أبوين فلسطينيين نوفيا من أرضهما عام 1948

صدر له شعرا (الطبعات الأولى):

الخيول على مشارف المدينة (1980)، المطر في المدخل (1982)، الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق (1984)، نعمان يسترد لونه (1984)، أناشيد الصباح (1984) ، الفتى النهر والجنرال (1987)، عواصف القلب (1989)، حطب أخضر (1991)، فضيحة الثعلب (1993)، الأعمال الشعرية ، مجلد يضم تسعة دواوين (1994)، شرفات الخريف (1996)، كتاب الموت والموتى (1997) . بسم الأم والابن (1999) . مرايا الملائكة (2001) ،حجر الناي (2007)، لو أنني كنت مايسترو (2008).

الروايات : (الطبعات الأولى):

براري الحمى (1985)، الأمواج البرية (1988)، عَوُ (1990).

مجرد 2 فقط (1992)، حارس المدينة الضائعة (1998).

الملهاة الفلسطينية (الطبعات الاولى): (كل رواية مستقلة عن الاخرى)

طيور الحذر (1996)، طفل المحاة (2000)، زيتون الشوارع (2002)، أعراس آمنة، تحت شمس الضحى (2004)، زمن الخيول البيضاء (2007)، الملائكة القصيرة لجائزة بوكر العربية (2009).

الشرفات (الطبعات الاولى): (كل رواية مستقلة عن الأخرى)

شرفة الهذيان (2005)، شرفة رجل الثلج (2009)، شرفة العار (2010)، شرفة الهاوية 2013، شرفة الفردوس 1014.

كتب أخرى (الطبعات الأولى) :

هزائم المنتصرين السينمائيين حرية الإبداع ومنطق السوق ، 2000

ديواني شعر احمد حلمي عبد الباقي .إعداد وتقديم ،2002

السيرة الطائفة : اقل من عدو ، أكثر من صديق ،2006

صور الوجود - السينما تتأمل 2008

ترجم عدد من أعماله الروائية إلى الانجليزية ، الايطالية ،الدنمركية ،التركية ،ونشرت
مختارات من قصائده بالانجليزية ، الايطالية ، الفرنسية ، الألمانية ، الاسبانية ..

أقام ثلاثة معارض فوتوغرافية وشارك في معرض (كتاب يرسمون)

معرض مشترك لثلاثة كتاب - عمان ، 1993

نال سبع جوائز عن أعماله الشعرية والروائية من بينها :

جائزة عرار للشعر ، 1991 . جائزة تيسير سبول للرواية ، 1994

جائزة سلطان العويس للشعر العربي ، 1997

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش .

المصادر العربية:

- (01) إبراهيم نصر الله ،شرفة رجل الثلج، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الثانية، 2009.
- (02) إبراهيم نصر الله ، شرفة الهذيان، منشورات الاختلاف، الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، لبنان، الطبعة الثالثة، 2013.
- (03) إبراهيم نصر الله ،شرفة الهاوية، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية، 2014.
- (04) أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص ، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى ، سوريا، الطبعة الأولى، 2010.
- (05) أحمد خريس، العوالم المتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن، الطبعة الأولى، 2001.
- (06) أحمد الزعبي، التناس نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2000 .
- (07) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط ، الطبعة الأولى، 1996.
- (08) بلقاسم عيساني، التناس، دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.
- (09) حاتم الصكر، مرايا نرسييس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان، الطبعة الأولى،1999.

- 10) حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثالثة، 2000 .
- 11) عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.
- 12) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً) ، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2006.
- 13) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس الناقوري، إفريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان، دط، 2000.
- 14) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، الطبعة الثانية، 2001.
- 15) سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، لبنان ، ط1، 2012.
- 16) شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية ، دار الوراق ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى، 2014.
- 17) صادق الجشعمي ، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، مركز الوطن العربي " رؤيا" ، القاهرة ، مصر ، الطبعة الأولى، 2017.
- 18) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003.
- 19) عباس عبد جاسم ، سرد ما بعد الحداثة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الثانية، 2013.
- 20) عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق، الطبعة الأولى، 2005.
- 21) عطية أحمد عبد الحليم، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ، الفكر المعاصر، سلسلة أوراق فلسفية ، دار الفارابي، لبنان ، الطبعة الأولى، 2010 .
- 22) عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 1991.

- (23) فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية العربية ،دار المدى، بيروت، لبنان ،الطبعة الأولى، 2013.
- (24) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة ،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ، 1996.
- (25) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان ،الطبعة الأولى، 1997.
- (26) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، دار مجد للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، 2010.
- (27) كمال أبو ديب، مدخل إلى الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، 2008.
- (28) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية النايا للدراسات والنشر، سوريا، محاكاة للدراسات والنشر، سوريا، الطبعة الأولى 2011.
- (29) عبد المالك أشهبون ،عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ،الطبعة الأولى، 2009.
- (30) محمد الباردي، سحر الحكاية المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري ، مركز الرواية العربية، الطبعة الأولى، 2004.
- (31) محمد حمد، الميثاقص في الرواية العربية ،مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ، الباقية الغربية ، حيفا ،فلسطين، الطبعة الأولى ، 2011 .
- (32) محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الثانية، 2007.
- (33) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002.
- (34) محمد صابر عبيد ، فضاء الكون السردي جماليات التشكيل القصصي والروائي، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ، ط1، 2014.

- (35) محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2001.
- (36) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1988.
- (37) مديحة دبابي، ما بعد الحداثة، خطابات الـ "ما بعد"، مجموعة مؤلفين، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، المغرب، الطبعة الأولى، 2013.
- (38) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- (39) محمد المزوغي، في نقد ما بعد الحداثة، فوكو والجنون الغربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2010.
- (40) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط
- (41) محمد ناصر العجمي، النقد الروائي العربي الحديث واقعه وإشكالاته من خلال بعض المداخل، مطبعة دار النهى للطباعة، صفاقس، تونس، 2005.
- (42) مجموعة مؤلفين، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن، ط1، 2009.
- (43) ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، 2009.
- (44) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015.

المجلات و الجرائد و الأطاريح:

- (01) أحمد بن سعيد العدوانى انشطار الذات وتنشيطي السرد قراءة في رواية (والبحر ليس بمأثن)، مجلة سياقات ، كلية اللغة العربية ، قسم الآدب السعودية ، الإصدار الأول ، العدد 04 ، ديسمبر 2016.
- (02) بسام موسى قطوس، مقارنة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لـ "إبراهيم نصر الله"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، المجلد 15، العدد 1، 2018.
- (03) بسمة عروس، في التفاعل الأجناسي، قراءة في سيرورة الأشكال والأنواع الأدبية في بداية القرن الثالث إلى حدود القرن السادس، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، 2003/2004.
- (04) حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، دط، 1431هـ.
- (05) رضوان بلخيرى، سيميائية الخطاب المرئي ، إشكالات التلقي والتأثير، دراسة في الأبعاد الدلالية للصورة السينمائية ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، العدد 7، دت.
- (06) سمية قندوزي ، غواية السرد وسحر التراسل في الرواية المغاربية المعاصرة ، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز العربي الديمقراطي للدراسات الإستراتيجية والسياسية والاقتصادية ، برلين ، ألمانيا، العدد 05، فيفري 2010.
- (07) شادية شقروش، سيمياء اللون. في " رياح أجراس" لفهد الخليوي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، العدد 456، السنة 37، 2007.
- (08) طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب ،قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة و الإيحاء ،مجلة العلوم الإنسانية و الاقتصادية ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، قسم التلوين ،العدد الأول، جويلية 2012 .
- (09) محمد براءة ، الرواية العربية و رهان التجديد ، دار الصدى ، مجلة دبي الثقافية ، الإمارات العربية المتحدة ، العدد 49، الطبعة الأولى، 2011.

10) محسن الموسوي ،الميتاسرد وإشهارية الروائي المنزوي، جريدة الجديد الأردنية، العدد22، نوفمبر 2016.

11) محمد عبد القادر،عدالة السرد، قراءة في رواية رجل الثلج،جريدة الرأي الثقافية،الأردن،الجمعة 2نيسان، 2010.

12) محمد مصطفى ،العلامة والرواية، دراسة سيميائية في رواية " ستائر العتمة" لوليد الهودلي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ،المجلد 13، العدد2، ديسمبر 2010.

المصادر و المراجع الأجنبية المترجمة

01) ألن جراهام،نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة،دار التكوين، دمشق، سوريا ، الطبعة الأولى، 2011.

02) أمبرتو إيكو ، آليات الكتابة السردية ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، الطبعة الأولى، 2009 .

03) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد ، تر وتقديم :سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي.

04) بيتر بروكر،الحداثة ومابعد الحداثة،ترجمة:عبد الوهاب لعوب،مراجعة:جابر عصفور،منشورات المجمع الثقافي ،الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 1995.

05) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى،2001.

06) تزيفيتان تودوروف،مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة:الصادق بوعلام، تقديم : محمد برادة ،دار الكلام، الرباط ،المغرب ، الطبعة الأولى، 1993.

07) تزيفيتان تودوروف،ميخائيل باختين ،المبدأ الحوارية،ترجمة:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية، 1996.

- 08) جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة والفن، انتقاء وترجمة وتعليق: السعيد لبيب، مراجعة: عبد العلي معزوز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2016.
- 09) جون فاويز، امرأة الضابط الفرنسي، ترجمة: محمد درويش، مراجعة مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، 2009.
- 10) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الثالثة، 2014.
- 11) جيرار جينيت ، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيل ، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا ، دط، 2010 .
- 12) جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع ، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، دط، دت.
- 13) جيرالد برانس، قاموس السرديات ، ترجمة: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، مصر ، الطبعة الأولى، 2003.
- 14) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيا، مراجعة: ناجي نصر، حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة بيروت ، الطبعة الأولى، ماي 2005.
- 15) جاني فاتيما ، نهاية الحداثة ، ترجمة: نجم بوفاضل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى، 2017.
- 16) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2014..

- 17) ديفيد هارفي ومانويل كاسيلز، ما بعد الحداثة ، دراسات في التحولات الاجتماعية، تقديم : علي عبود المحمداوي ،دار النديم للنشر، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت ، دط ، لبنان 2017.
- 18) رولان بارت، لذة النص، ترجمة : محمد خير البقاعي، عبد الله محمد الغدامي، المجلس الأعلى للثقافة ،مصر ، 1998.
- 19) ستيوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة، ترجمة: وجيه سمعان عبدالمسيح، الجزء الأول، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.
- 20) كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مراجعة : هبة عبد المولى أحمد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، الطبعة الأولى، 2016.
- 21) ليندا هيتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان ، 2009.
- 22) ميغيل سارفانتس، دون كيشوت، ترجمة: صباح الجهم، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.

المواقع الإلكترونية :

- قص ماورائي <https://ar.m.wikipedia.org/wiki>

- موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية: تاريخ التصفح 2020/06/10،

<https://ar.m.wikipedia.org>،

المراجع:

- 1) Gérard Genette , figure 3,poétique, édition seuil ,1972.
- 2) Gérard Genette ,le métalepse de la figure a la fiction ,édition du seuil ,paris ,2004.
- 3) Linda Hutcheon, Narcissitic Narrative :The Meta fictionalparadox , wilfrid Laurier,UniversityPress,May22,2013.
- 4) Patricia Waugh ,Metafiction, The theory and practice of self, routledge London and New york.
- 5) Roland Barthes ,Essais critiques, coll, « tel quel »,Seuil, Paris, 1964.

المحتويات	الصفحة
-مقدمة	أ.
-المدخل: نزعة ما بعد الحداثة	10.
-الفصل الأول: العتبات الميتاسردية في الشرفات الثلاث.....	32.
_المبحث الأول: العتبات التأليفية les paratextualités autoriales.....	32.
_مسوغات العنوان في الشرفات الثلاث.....	37.
_العنوان و جدلية القراءة على مستوى الشرفات	40.
_العناوين الداخلية	49.
_الخطاب المقدماتي و الاستهلال في الشرفات	55.
-التذييلات و الهوامش.....	66.
_المبحث الثاني: العتبات النشيرية les paratextualités éditoriales.....	71...
_الغلاف / المضمون	71.
_عتبة الغلاف المتماتلة	73.
_اللوحة التشكيلية لأغلفة الروايات	74.
_اللون في اللوحات التشكيلية	79.
_خطاب الغلاف الخارجي للشرفات	82.

86.....	الفصل الثاني :إستراتيجية التفاعل النصي في الشرفات الثلاث
86.....	المبحث الأول: التناص
93.....	التناص الديني
101.....	التناص التاريخي و الوثائقي
107.....	التناص العجائبي
110.....	المبحث الثاني :التداخل الأجناسي و تهجين السرد
112.....	حينما تهاجر تقنية السرد السينمائي الى الرواية
113.....	التقسيم المشهدي
117.....	بين الشرفات و الصورة واللوحة التشكيلية.
120.....	الميتاسرد بين السيرة الذاتية و التخيل الذاتي : اليوميات استدعاء للذاكرة
124.....	تداخل بنية شرفة الهذيان مع بنية الشعر
130.....	الفصل الثالث :ميكانيزمات خرق الميثاق السردى في الشرفات الثلاث:
130.....	انهيار السلطة السردية بين لامركزية السارد و الصوت السردى
136.....	تعليقات السارد و تدخلات المؤلف
138.....	الحكم على الشخصيات
142.....	الانصراف السردى
147.....	الصمت بديل عن السرد.

138.....	_ الصمت يهشم بنية السرد في شرفة رجل الثلج
152.....	_ الشخصية الميتاسردية.....
160.....	-الصوت الميتاسردى.....
164.....	المبحث الثالث: النهاية الميتاسردية.....
174.....	الخاتمة :.....
178.....	ملحق عن سيرة المؤلف.....
182.....	قائمة المصادر و المراجع.....
196.....	فهرس المحتويات.....

المخلص :

يعدّ الميتاسرد ظاهرة أسلوبية ما بعدحداثيّة ، يمثّلها تداخل نصوصيّ ما بين السرد والنقد داخل الرواية، التي تضطلع إلى عودتها إلى ذاتها تتفحصّها وتصفها بوعي ذاتيّ بإجراءات الكتابة السردية وقواعدها. والشرفات الثلاث - محل الدراسة - (شرفة الهذيان، شرفة رجل الثلج، شرفة الهاوية) للروائي " إبراهيم نصر الله" تتمّ عن بعد ميتاسرديّ من خلال التعبير عن فوضى الوجود وتنشيطات الذات عبر خلخلة البناء وتحطيم السرد بالانزياح عن المألوف في الكتابة الكلاسيكية .

الكلمات المفتاحية: السرد، الميتاسرد، ما بعد الحداثة، التداخل، الشرفات الثلاث.

Le Sommaire :La méta-narration est un phénomène stylistique postmoderne, représenté par un chevauchement textuel entre narration et critique au sein du roman, qui cherche à revenir sur lui-même, l'examine et le décrit avec une conscience de soi des procédures et des règles de l'écriture narrative. Et les trois balcons – objet de l'étude – (le balcon du délire, le balcon du bonhomme de neige, le balcon de l'abîme) du romancier "Ibrahim Nasrallah" révèlent une distance métanarrative à travers l'expression du chaos de l'existence et de la fragmentation de soi par le désordre de la construction et la destruction de la narration en s'écartant de la norme de l'écriture classique.

Mots-clés : récit,métanarration, postmodernisme,imbrication, les trois balcons.

Summary :The méta narration is a post modernism stylistic phenomenon, that reflect a textual overlap between narration and criticism within the novel , and that leads to its return to it self , examining it and describing it with self awareness of the procedures and rules of narrative writing and the three balconies – the subject of the study – (the balcony of delirium , the balcony of the snowman , the balcony of abyss) by the novelist Ibrahim Nasrallah reveal a méta-narrative distance by expressing the chaos of the self , through the loosening of structures and the destruction of the narrative and violation of the familiar in classical writing.

Keywords :narration, metanarration, postmodernism, overlap, the three balconies.