وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة – الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

تخصص : نقد حديث و معاصر

الميتاقص في رواية جاك القدري لدنيس ديدرو

إعداد الطالبتين:

سلامة أميرة

شافعي لندة

إشراف الدكتور:

عطية يوسف

لجنـة المناقشـة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة العلميـــة	الصفـــة
عبد الله عبان	أستاذ محاضر –أ–	رئيســـا
عطية يوسف	أستاذ محاضر –أ–	مشرفـا ومقررا
محي الدين بلال	أستاذ محاضر –أ–	عضوا ممتحنـا

السنة الجامعية: 2022/2021

مقدمة

لقد أضحت الرواية أكثر الأجناس الأدبية قراءة ونقدا، وبحكم قدرتها على التطور والاستمرارية استطاعت أن تحتل مكانة مرموقة بين شتى فنون الأدب، إنها ذلك اللون المتجاوز والمغامر الذي لا يرضى بالسكون إذ يبحث دوما عن آليات التنوير وكسر النمطي والسائد، ولا شك أن التحول الثقافي يؤدي لا محالة الى تغيير رؤى العالم وتبديل الحساسيات الأدبية، وبالتالي إنتاج أنماط ثقافية ومعرفية، وأشكال للكتابة الأدبية لم تعرفها الثقافة العربية من قبل.

لقد دخلت الرواية عالم التجريب من أبوابه الواسعة، وحاولت أن تساير الحداثة وما بعدها بابتكار في أنماط التعبير الفنية المختلفة، التي يدخل ضمنها ما يسمى بالميتاقص (métafiction) والذي يجعل السرد مكتفيا بذاته أو منشغلا بتركيب بنيته الفنية، فهو (قص عن القص) أو رواية تسرد ذاتها.

ولهذا فقد استثارنا هذا الموضوع، فأردنا أن نترك فيه بصمتنا لسببين:

أولهما موضوعي يتعلق بالموضوع، وثانيهما ذاتي يتعلق بالرواية، أما فيما يخص السبب الأول فهو راجع لنقص الدراسات حول هذا الموضوع، في حين يعود السبب الثاني إلى الرواية في حد ذاتها فهي رواية ميتاقصية بامتياز.

أما عن الأهداف التي أردنا تحقيقها من خلال هاته الدراسة، فهي محاولة الغوص في دلالات الميتاقص وكيفية اشتغاله في الرواية، من خلال الكشف عن أهم النقاط التي يرتكز عليها وهي الميتاقص بين الإبداع والنقد وتجليات الميتاقص في الرواية، بصفتهما من أكثر العناصر والقضايا التي يقوم عليها الميتاقص.

وقد أثار فينا هذا الموضوع تساؤلا ارتسم في مخيلتنا من خلال هاته الإشكالية التي قام عليها بحثنا مفادها:

كيف تحققت ملامح الميتاقص في رواية جاك المؤمن بالقدر لدنيس ديدرو؟.

وطبعا قد اقتضى موضوع البحث خطة قسمناها إلى مقدمة وتمهيد وفصلين نظري وتطبيقي ويمكن تفصيل ذلك فيما يلي:

الفصل الأول وقد عنون بـ: الميتاقص بين الإبداع والنقد، تناولنا فيه: الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات، مفهوم الميتاقص في الدراسات الغربية والعربية، نشأة الميتاقص، الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية، وظائف الميتاقص.

الفصل الثاني وقد عنون بـ: تجليات الميتاقص في رواية جاك المؤمن بالقدر لدنيس ديدرو، تطرقنا فيه إلى دراسة الميتاقص من خلال العتبات، ميتاقص الشخصيات، ميتاقص القراءة والتلقي، وفي الأخير مجموعة من النماذج الميتاقصية في الرواية.

وقد اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي, فاستعنا بالمنهج الوصفي المناسب لوصف الرواية (جاك المؤمن بالقدر) , أما المنهج التحليلي فاعتمدناه في تحليل النماذج الميتاقصية.

واقتضى منا البحث مجموعة أساسية من المراجع أهمها: الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب لجميل حمداوي، والميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي" لمحمد حمد.

وعند إنجاز هذا البحث المتواضع والوصول إلى النتائج المرجوة لم يكن السبيل إلى ذلك سهلا، فكما هو معروف ومجرب لا بحث من غير صعوبات، فقد كان أهم إشكال يصادفنا هو البحث عن مختلف معاني لفظة "ميتاقص" مما استهلك منا وقتا في ذلك، أما الإشكال الثاني فيتعلق بعدم وجود دراسات سابقة حول موضوع الرواية.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف الدكتور – يوسف عطية – الذي خصنا بوقته وخبرته وتوجيهاته السديدة لتجاوز العقبات، وإلى كل من أعاننا من قريب أو بعيد على إخراج هذه المذكرة على صورتها النهائية راجين من الله عز وجل التوفيق والسداد فيما قدمنا.

وفي الأخير نعتذر عما قد يشوب هذا العمل من نقص أو تقصير.

الـفـصل الأول

الفصل الأول

الميتاقص بين النقد و الإبداع

1-الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات

2-مفهوم الميتاقص في الدراسات الغربية

3-مفهوم الميتاقص في الدراسات العربية

4-نشأة الميتاقص

5-الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية

6-وظائف الميتاقص

1-الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات

حاول بعض المبدعين تقويض البناء التقليدي للرواية فلجئوا إلى بعض الأساليب الفنية الحديثة في الكتابة وجعلوا القص يتحدث عن نفسه، و يحاور المتلقي لكسر الإيهام بالواقعية واستخدموا تقنيات جديدة كان من شأنها أن نقلت الواقع إلى داخل البنية القصصية. وجعلوا النص عالما موازيا للواقع، له صوته الخاص وطابعه السردي المميز، وقد أطلق بعض النقاد على تلك الظاهرة اسم "الميتاقص" الذي يهتم بالعملية الإبداعية نظرية ونقدا ويهتم برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية.

الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات:

تتشكل عدة مفاهيم مع مصطلح "الميتاقص" وهي كالتالي:

أ- **الميتاسرد (Meta-Narration)** يعرف على أنه "وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية، يتمثل أحيانا في الاشتغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية.[1]

ب- الميتاتخييل (Metafiction) تحمل هذه اللفظة الكثير من اللبس والغموض والتعددية الدلالية، فالمعنى الحرفي للمصطلح يقترن بمعنى "التخييل"، إلا أنه يستخدم على نطاق واسع مرادفا لمصطلح الرواية Novel ويحاول معجم المصطلحات النقدية الحديثة الذي حرره روجر فاولر أن يكشف الفرق بين مصطلحي Fiction وNovel، فمصطلح Fiction أكثر أجناسية وحصرية، بينما يمتلك مصطلح Novel محتوى إيديولوجيا وتاريخيا أضيف من مصطلح التخييل Fiction.[2]

[1] فاضل ثامر: **ميتاسرد ما بعد الحداثة**، مجلة الكوفة، العراق، السنة 01، العدد 02، شتاء 2013، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص68.

ج- الروائية أو الرومانسك: أورد أحد الدارسين مفهوما لهذا المصطلح بأنه:[1]

1- كل ماله علاقة بالرواية سيميائيا.

2- ويعطي (رونيه جيرار) في (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية) دلالة خاصة للمصطلح و(الروائية) تميز الخطاب الروائي السردي عن باقي الخطابات في الأنواع الصغرى.

3- وتؤسس (الروائية) عالما مستقلا عن المباشرة اللاروائية.

د- الخطاب الميتاسردي يعرف بأنه "خطاب يرتكز على تصوير عالم الكتابة السردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة أو الرواية أو الحكاية في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية أو مرآوية ذاتية".[2]

هـ- السرد أو الأدب النرجسي (narcissisme littéraire) ونعني به "محاولة للتمرئي في مرايا الآخرين وفي التجلي في مرآة الوجود".[3] وفي هذا السياق شبهت ليندا هيتشيون (Linda Hutcheon) مسار الرواية الواعية ذاتيا التي يعبر عنها الميتاقص بقصة نرسيس Narciss

و- التشخيص الذاتي: الذي يعتمد ضمير المتكلم في سرد الأحداث، ويحسبه المتلقي عملا ذاتيا.

---

[1] سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص106.

[2] جميل حمداوي: **أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب**، مجلة الكلمة، العدد 127، نوفمبر2017، http//www.Alkalimah.net .

[3] فاضل ثامر: **ميتاسرد ما بعد الحداثة**، ص83. استعارت ليندا هيتشيون السرد النرسيسي لشرح الظاهرة الميتاقصية كإنعكاس ذاتي يعي نفسه، من خلال أسطورة نارسيس، الذي رأى صورته في الماء فعشقها ظانا إياها معشوقا له، وعندما عجز عن نيل من يحب مات كمدا فنبتت مكان قبره زهرة نرجس وأخذ يأتي الى النهر بعد موته متأملا صورته من جديد، ولكنه واعيا هذه المرة بها أنظر:

Linda Hutcheon, **Narcissistic Narrative : the metaficional paradox**, Methuen, New York-London, 1980,p 11.

ز- **الرواية المرآة:** وهو نفس مفهوم الرواية النرجسية التي تقوم على الاستناد إلى الذات والداخل في علاقته مع الواقع.

ح- **التضمين (l'enchâssement)** يربط بين القصص وهو "إدخال قصة في قصة أخرى".[1]

ط- **الحكايات المتضمنة: (Histoires intercalée)** وهو نفس مفهوم التضمين بمعنى أن نضمن شيء في باطن شيء آخر.

ي- **الحكايات المؤطرة أو المتخللة:** هي قصة تروى في إطارها مجموعة من الحكايات ومن أحسن الأمثلة قصة شهريار الملك وشهرزاد في كتاب ألف ليلة وليلة.

ك- **المحكي المؤطر: (Récit encadrant)** نقصد به تتابع حياة السارد والمسرود عنهم ويتوافق هذا المفهوم والحكايات المتخللة.

ل- **القصة داخل القصة (le récit dans le récit):** بمعنى أن كل عمل أدبي يتكون من قصة رئيسية تتضمنها أو تتداخل معها قصص أخرى تغوص وتتداخل في أحداثها.

م- **الحكايات الملحقة أو خارج النص (Hors-text):** يقصد بها كل حكاية خارجة عن الحكاية الإطار.

ن- **الميتالغوي (meta-language):** مصطلح اعتمدته اللسانيات، ويعني "اللغة الواصفة".[2]

س- **الميتاشرح (meta-littérature):** والمقصود به "لغة تتحدث عن لغة أخرى".[3]

---

[1] تزفيتان تودروف: **مقولات السرد الأدبي**، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] أحمد يوسف خريس: **عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة**، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 2000، ص03.

وتتداخل مفاهيم أخرى لها صلة بالحداثة، بدلالتها مع مصطلح الميتاقص نذكر منها:

– الرواية الضد (anti-novel) هذا النمط من الروايات ثار على مواصفات الرواية بالواقعية بأساليب حداثية، كان الميتاقص واحد منها لكن هذه الروايات ليست بالضرورة روايات ميتاقصية بمعنى أن الرواية الضد شملت بمفهومها الواسع رواية الميتاقص.[1]

– كتابة الخرافة (fabulation): وهو "نمط روائي ثائر على الأسس الوضعية الروائية التقليدية الواقعية من خلال كتابة الخرافة".[2]

– اللاواقعية (irrealisme): وهي الرواية التي تبتعد عن الواقع في نسج أحداثها، وتقوم على الخيال بوصفه العنصر الأساس في تحريك تلك الأحداث.

– الميتاواقعية (meta-realisme): وهو نفس مفهوم اللاواقعية.

– الهواية ذات القدرة على التوالد الذاتي (self begetting novel): وهي الرواية التي تنسج مقوماتها السردية من ذاتها.

– القص الإضافي(surfiction) وهو القص الملحق بالقصة الإطار.

– القص الناقد (criticfiction): وهو القص الذي يقوم بمهمة النقد، نلمس فيه روحا نقدية متدفقة عبر المقومات القصصية.

– ما فوق الرواية (surfiction): هو نفس مفهوم الميتاواقعية.

– خارج الرواية (para-fiction): يوافق هذا المصطلح مفاهيم الحكايات المتضمنة والحكايات المتخللة.

---

[1] محمد محمد: **الميتاقص في الرواية العربية** "**مرايا السرد النرجسي**"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي(ج–م)، باقة الغربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

لقد شاب مصطلح "الميتاقص" في أفق تلقيه النقدي عربيا، تباين واضطراب في ترجمته مما حال دون استقرار ترجمة موحدة بعينها ويمكن حصر أسباب ذلك في جانبين رئيسيين:

الأول: يتعلق بدلالة البادئة ميتا–meta– الدائمة التشكل وفق اللفظة الأخرى التي تصاغ معها، والحقل المعرفي الذي تشير إليه، فهي تعني العلم المتعالي ذا الطبيعة المشتركة مع المبحث الذي يتعالى عليه، لكنه يختلف عنه في اهتمامه بعلله الأصيلة وأبعاده القصوى كما الأمر في الميتا تاريخ والميتا أخلاق، فالأول مثلا: يعني مساءلة المبادئ التي تحكم الأحداث التاريخية وطريقة كتابة التاريخ، لكنها تعني "ما وراء" في اصطلاح ميتافيزيقا، وكذلك يمكن ترجمتها بـ:

أ– النقد في نقد النقد: meta-critisme

ب– الفلسفة في فلسفة الفلسفة: meta- philosophy

ج– " كبيرة أو كبرى" كما في السرود الكبرى meta-narratives

د– اللغة الشارحة: meta-language

هـ– لغة الموضوع: object-language

و– ميتا أدب أو الأدب الشارح: meta-literature

تمهيد:

لم تعرف الدراسات مصطلح الميتاقص إلا في السبعينات من القرن العشرين مع "ويليام غاس"، إذ ينسب مصطلح ما وراء القص meta-fiction الى الروائي الأمريكي "ويليام غاس" (William Gass)، حيث وظفه لأول مرة عام 1970 في كتابه "الأدب القصصي وأشكال الحياة"، حيث وصف الروايات التي تنطوي على سمة الانعكاس الذاتي بأنها روايات ميتاقصية، غير أن هناك من يرجع أسبقية المصطلح إلى روبرت شولتز(Robert Sholes)، وذلك في مقالاته المنشورة في مجلة "مراجعات أيوا" The-lowa-review، وقد تعددت مفاهيم ومصطلحات الميتاقص في الدراسات الغربية والعربية.

2- مفهوم الميتاقص في الدراسات الغربية:

سعى النقاد الغرب إلى إعطاء تعريف لظاهرة الميتاقص الذي تعددت مصطلحاته من ناقد إلى آخر، والتي قام "جميل حمداوي" بتعدادها وإعطاء ترجمة لكل مصطلح منها "الميتاسرد (metarecit) والميتاقص، والميتاتخييل (metafiction)، والتشخيص الذاتي، والرواية-المرآة، والرومانسيك (Romanesque)، والروائية، والتضمين (l'enchassement)، أو الحكايات التضمينية (histoires intercales)، أو الحكاية المؤطرة أو المتخللة (histoire intercalees)، أو المحكي المؤطر (récit encadre)، أو القصة داخل القصة (le récit dans le récit)، أو الحكايات الملحقة أو خارج النص (hors-text)، وميتا خطاب (meta-discours)، أو السرد أو الأدب النرجسي (narcissisme litteraire)، والميتاشرح (meta-recit)، والخطاب الميتاسردي والخطاب الميتالغوي...[1]

ومثلما تعددت المصطلحات تعددت التعريفات لتقنية الميتاقص، بتعدد مظاهر تشكلها في سرد ما بعد الحداثة، إلا أن جميع النقاد يجمعون على أنها وعي الكتابة بذاتها، سواء أكان الوعي بالمادة الحكائية أو بالبنية السردية أو بتقنيات الكتابة، أو بعملية الكتابة في حد ذاتها وعلاقتها بالمتلقي.

[1] جميل حمداوي، **الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب**، ط1، 2008م، ص9.

ومن بين النقاد الغربيين الذين عرّفوا الميتاسرد نجد "ليندا هيتشيون" (Linda Hutcheon) تقول إنه: "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على السرد وهويته اللغوية"[1]. فليندا هيتشيون ربطت ظاهرة الميتاقص بجنس الرواية دون الأجناس السردية الأخرى، بالإضافة إلى أنها لم تحدد مظاهر تشكل الميتاقص بعناية، فمن جهة تقول أنه رواية عن الرواية، أي أن المتن الحكائي للرواية تتمثل أحداثه في عملية الكتابة الروائية، إلا أنها من جهة أخرى ترى أن الميتاقص عبارة عن تعليق نقدي على السرد أو لغة السرد ضمن الرواية.

بينما تربط "باتريشيا واو" (Patricia Waugh) طبيعة الميتاقص بالرواية المضادة "بوصفها تجريبية ذاتية الانعكاس/ذاتية التولد/ تميل إلى الاعتماد على مبدأ التضاد الأساسي في كيفية بناء الوهم الروائي الخيالي وهدمه. كما أن رواية الميتافكشن تضع مقاومتها داخل شكل الرواية ذاتها / وأن العالم من منظور الميتافكشن، بناء وصنعة ونسيج من الأنظمة العلاماتية المستقلة"[2]. فهي في تعريفها تركز على علاقة الواقع بالتخييل الروائي. فمفهوم القص والواقع – قد تعرض إلى تغيير جذري في الماهية والوظيفة والشكل، ولا سيما بعد أن تحول الواقع من فرضية إلى بنية إلى نسق من غير مركز ولا نهاية، وبذلك انشغلت الكتابة الجديدة بقضايا الماوراء قصصية– بوصفها رد فعل مضاد على طبيعة الواقعية التي لم تعد تمتلك من عناصر القوة والتحدي والبقاء، ما يجعلها متجددة مع قوانين التحول في النظم والأنساق الأدبية والمعرفية.[3]

ويعد تعريف "ستانلي فوجل" (Stanley Vogel)، أكثر شمولا ووضوحا رغم اقتصاره على جنس الرواية يقول: "تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخييل الروائي من خلال التخييل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحص جميع أوجه الهياكل الأدبية،

[1] Linda Hutcheon, **A poetics of postmodernism**, New York And London, rought ledge, 1998, P 108.
[2] Patricia Waugh, **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction,** London and New York, Methuen,1984, p2.
[3] Ibid, p 6

اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه"[1]: أي طرح الآراء النقدية الخاصة بلغة السرد وبنيته وعلاقته بالمتلقي من خلال العمل الروائي ذاته.

ومثلما تعددت تعريفات الميتاقص عند النقاد الغربيين، نجد هذا التعدد في الدراسات العربية لمحاولة فهم ظاهرة الميتاقص وتفسيرها وإعطائها نظرة شاملة لمختلف تمظهراتها.

3- مفهوم الميتاقص في الدراسات العربية:

تعددت المفاهيم والمصطلحات في تحديد طبيعة الميتاقص عند الدارسين الغربيين، وهذا ما أدى الى تعدد مصطلحاته ومفاهيمه في الدراسات العربية، إذ حاول النقاد العرب من خلال ترجمتهم لما أتى به النقد الغربي حول تقنية الميتاقص إلى التنظير لها في الأدب العربي بإعطاء مفهوم لها وتحديد معالمها.

ومن النقاد الذين كانت لهم جهود في إرساء معالم الميتاقص في النقد العربي نجد "فاضل ثامر" الذي يعرف تقنية الميتاقص بأنها "وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الانشغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوط أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية"[2]. قرن فاضل ثامر ظاهرة الميتاقص بالرواية مثل النقاد الغربيين على غرار الأجناس الأدبية الأخرى، كما نجده ربط الوعي الذاتي بالكتابة من خلال الموضوعات التي حددها في انجاز عمل كتابي أو في البحث عن مخطوط.

وذهب "سعيد يقطين" إلى تعريف ظاهرة الميتاقص في الرواية بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي، وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه، أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج

[1] فاضل ثامر، **ميتاسرد ما بعد الحداثة**، مجلة الكوفة، ع2، شتاء 2013م، ص77.

[2] فاضل ثامر: **ميتاسرد ما بعد الحداثة**، مجلة الكوفة، ع2، شتاء 2013م، ص64.

قصة محكمة البناء، ولكنه من خلال انتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة".[1]

أما "عز الدين التازي"، فكان تعريفه للميتاقص أكثر دقة خاصة في تحديده لمجالات الميتاقص في العمل الإبداعي. فيرى أن الميتاقص "يعبر عن هوية الرواية باعتبارها عملا متخيلا، كما أنه لا يريد أن يعطي هوية منجزة أو في طور الانجاز، وإنما يركز بدرجة أساسية على هوية الرواية، لأن الرواية هنا تقرأ نفسها بنفسها، وتفكر في ذاتها بذاتها، وتساءل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح القارئ الضمني الذي تصور النص أنه يتلقى الرواية، وكيف يتلقاها، وأيضا من خلال استحضار الناقد وجهازه المفهومي الجاهز في قراءته للنص، وعلاقة الواقعي بالمتخيل"[2]. فالميتاقص لا تقتصر على الموضوعات التي تجعل من العملية الإبداعية والكتابة الروائية موضوعا لمتنها، بل أيضا من خلال الوعي ببنيتها السردية وبمجال النقد وبعلاقة الرواية بالمتلقي.

بينما يعرف "جميل حمداوي" الميتاقص بقوله: "يقصد بالميتاقص أو الميتاسرد (metarécit)، ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، ويهتم برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة، وتشكيل عوالم متخيل السرد والتأثير على صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السراد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولا سيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام".[3]

ربط جميل حمداوي ظاهرة الميتاقص بالخطاب الإبداعي عامة، فهو لا يخص هذه التقنية بجنس أدبي دون آخر، بل هي ظاهرة تشمل جميع الأجناس السردية في أدب ما بعد

---

[1] سعيد يقطين: **الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب**، مجلة مواقف، ع71-70، 1 فبراير 1993م، لبنان، ص192-191. على الموقع: http://archive.alsharekh.org

[2] بوبكر النية، مشري بن خليفة: **الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الحالم لسمير قسيمي أنموذجا**، مجلة الخطاب، مج:14، ع:1، 2019م، ص383.

[3] جميل حمداوي: **الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب**، ط1، 2018م، ص8.

الحداثة، والتي تقوم على وعي المؤلفين بالكتابة الإبداعية تنظيرا ونقدا ضمن العمل الإبداعي.

4- نشأة الميتاقص:

من المعروف أن الميتاسرد أو الميتاقص، ظاهرة فنية وجمالية قديمة مع قدم السرد الإنساني، وقد وجدنا كثيرا من النصوص السردية تستند إلى آلية التضمين مثل: (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(ألف ليلة وليلة) لمؤلف مجهول، و(ديكاميرون) لبوكاشيو، و(دون كيشوت) لسيرفانيتس، و(ترسترام شاندي) لستيرن، و(جاك القدري) لدنيس ديدرو... وغيرها من النصوص السردية الكلاسيكية، ويرى رولان بورناف (Roland Bourneuf) وريال كولي (Real Quellet)، أنه قلما نجد نصا سرديا لا يتضمن نصا سرديا آخر، ولا سيما في النصوص السردية الكلاسيكية.[1]

ولم يتشكل الخطاب الميتاسردي في الحقيقة، إلا مع الرواية الجديدة الفرنسية، والرواية السيكولوجية، أو ما يسمى بتيار الوعي، وروايات تيل كيل وروايات ما بعد الحداثة. وقد اهتم كتاب الرواية الجديدة بالكتابة الميتاسردية وخاصة كلود سيمون (Claude Simon)، وآلان روب كرييه (Alain Robbe Grillet)، وجان ريكاردو (Ricardon)، ونتالي ساروت (Sarraute)، وروبير بانجي (Robert Pinget)، وكلود أولييه (Claude Ollier)، ومارغريت دورا (Margueurite Duras)، وميشيل بوتور (Michel Butor)، وغيرهم... بتقنيات الكتابة الميتاسردية، متأثرين في ذلك بالدراسات البنيوية الشكلانية، والسيميائية والبلاغية.

ومن ثم، فقد عمق بعض كتاب الرواية الجديدة ونقادها هذا المفهوم، ونظروا له، فكلود سيمون يرى أن اللغة لا تفرق بين ما هو واقعي ومتخيل، وأن الغاية من الكتابة هي اكتشاف تحقق معجزة الكتابة ذاتها.

[1] Roland Bourneuf, **Real Quellet : l'univers du roman**, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p 71

وقد تعرض جان ريكاردو – بدوره– إلى مفهوم الرواية المرآة، مبينا أنه ذو صلة بمفهوم القصيدة الرومنطيقية باعتبارها مرآة للروح، ومؤكدا أن الرواية لم تعد مرآة يتجول بها طول الطريق، بل هي أثر مرايا تفعل ذاتها من كل ناحية، وهي بالتالي لم تعد تشخيصا بل هي تشخيص ذاتي، وقد اتبع روبير بانجي ألان روب غرييه في موقفه هذا قائلا: "كل ما يمكن أن نقوله أو أن نعنيه لا يهمني، ولكن ما يهمني هو طريقة قوله".[1]

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك اهتماما بالخطاب الميتاسردي بشكل من الأشكال في النصوص الروائية الواقعية. كما نجد ذلك جليا في روايات بلزاك (Balzac)، مثل روايته المشهورة: الأب كوريو/le père goriot ، عندما دافع عن واقعية روايته في مستهل عمله السردي، موجها خطابه الى القارئ المتلقي.[2]

وهناك الاهتمام نفسه في قصص موباسان (Maupassant)، وقد بدأ الاهتمام بالخطاب الميتاسردي في الحقل النقدي الغربي تنظيرا وتطبيقا منذ مطلع القرن العشرين، وكانت البداية مع الناقد موريتز كولد شتاين (Moritz Goldstein) الذي قدم سنة 1906م دراسة نقدية حول الميتاسرد بطريقة علمية عميقة وممنهجة، اذ درس السرد داخل السرد في (ألف ليلة وليلة)، ودرسه أيضا في حكايات تيودور ستورم (Theodor Storm)، وقد تبعه في ذلك الشكلاني الروسي شكلوفسكي، الذي درس مجموعة من القصص التي تستعمل التضمين مثل: قصص ألف ليلة وليلة. وفي هذا الصدد يقول شكلوفسكي: "إنه بإمكاننا أن نحدد عددا من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطارا لقصص قصيرة أخرى، والتي هي بالأحرى، طريقة لتضمين قصة قصيرة، قصة قصيرة أخرى، إن الوسيلة الأوسع انتشارا هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير إكمال هذا الحدث أو ذلك..."[3]

---

[1] محمد الباردي: **الرواية العربية والحداثة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 1993م، ص81–82.

[2] Honoré de Balzac, **Le père Goriot**, collection l'art du mot, les éditions maghrébines, Casablanca édition, 2008, P 03

[3] ف. شكلوفسكي: **بناء القصة القصيرة والرواية نظرية المنهج الشكلي**، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982م، ص142.

ومن الدارسين الآخرين الذين اهتموا بالخطاب الميتاسردي جورج دوهاميل (Georges Duhamel) سنة 1925م، في مقاله الذي خصصه للرواية[1] بعنوان (بحث في الرواية).

ونذكر أيضا باربارا هاردي (Barbara Hardy)[2] وجيرالد برينس (Gerald Prince)[3] واليزابيت غوليش (Elisabeth Gulich)[4] وسوزان سنيادرلانسير(Suzan Sniader Lanser)[5] وجاب لينتفلت (Jeap Lintvelt)[6] وجيرار جينت (G.Genette)[7] وتودروف (Todorov)[8] وروبرت شولز(Robert Sholes)[9] وميك بال (Miek Bal)[10] ومارغريت روزي (Margaret Rosé)[11] وليندا هوتشيون (Linda Hutcheon)، التي اهتمت بالأدب المتمركز على الذات أو السرد النرجسي،[12] وأنطوني ستيفانس (Anthony Stephans)، ومارسيل بوب كورينس (Marcel Pop Cornis)، وبرونزوايير (w.Bronzwaer)[13] وشلوميت ريمون كنعان[14] وفرانسواز فان روسوم كويون[15] وفيليب هامون (Philippe Hamon)[16] وميشيل كلوفيرسكي (Michel Glo Virski)، ولوسيان دالنباخ[17] وجيرزي بيلك (Jerzy Pelc)[18] وكلود بريمون

[1] Georges Duhamel, **essai sur le roman**, Paris, Marcel lesage, 1925, p 66-68
[2] Barbara Hardy: Tellers and listeners. The narrative imagination.London.the Athlone Press. 1975. P 222
[3] Gerald Prince, **narratology the form and functioning of narrative**, Berlin New York-Amsterdam, Mouton Publishers,1982, p 35
[4] Elisabeth Gulich, **narrative analysis: an interdisciplinary Dialogue poetics,** International Review for the theory of literature, Vol15, 1.2 (1986)
[5] Suzan Sniader Lanser, **the narrative act**. Princeton, Nexjersey, Princeton University Press, 1981, p 37
[6] Jeap Lintvelt, **Essai de typologie narrative « le point de vue ».** Paris Jose corti, 1981, p 37
[7] Gerard Genette, **figures III**, Paris, Seuil, 1972, p239.
[8] Tzevetan Todorov, **les catégories du récit littéraires in communication**, Paris, Seuil, 1966, P140
[9] Robert Sholes, **metarecits in poetique**, 1971, No 7, P403
[10] Mieke Bal, **narratologie**, Paris, Klinksieck, 1977, P2
[11] Margaret A. Rosé, **parody/Meta-Fiction,** London, Croom Helm, 1979, P64-65
[12] Linda Hutcheon, **modes et formes de narcissisme littéraire in poétique**, 1977, No 1, P1.
[13] W. Bronzwaer, **Implied Author extradiegetic narrator and public reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of great expectation**, in Néophilologus, 66th vol, 1978, No 1, P1
[14] Shlomith Rimmon Kenan, **Narrative fiction: contemporary poetics,** London and New York, Methuen, 1983, P91-92.
[15] Françoise Van Rossum Guyon, **metadiscours et commentaire esthétique chez Balzac quelques problèmes**, in Degres,1980-1981, No 24-25, ville année, P1.
[16] Philippe Hamon, **texte littéraire et métalangage,** in poétique,1977, No 31, p266-267.
[17] Lucien d'Allenbach, **le récit spéculaire**, Paris, Seuil, 1977, p72
[18] Jerzy Pelc, **on the concept of narration**, in semiotica III, 1971, p16

(Claude Bremond)[1] وسوران ألكسندر سكو (Sorin Alexandre Scu)[2] وباتريشيا واو (Patricia Waugh)[3] ووليام غاس (William Gass)[4].

أما فيما يتعلق بالحقل الثقافي العربي، فقد ظهرت كثير من النصوص الإبداعية الميتاسردية قديما، (كليلة ودمنة) لابن المقفع، (ألف ليلة وليلة) ... كما تبلورت نصوص روائية وقصصية ميتاسردية حديثة ومعاصرة منذ سنوات الستين من القرن العشرين، إذ اعتبرت الخاصية الميتاسردية مظهرا من مظاهر التجريب والحداثة، تنفرد بها الرواية، أو القصة العربية الجديدة، ونصوص ما بعد الحداثة، ومن بين هذه النصوص الروائية (القصر المسحور) لتوفيق الحكيم وطه حسين (1936م) و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ، و(الأنهار) لعبد الرحمان مجيد الربيعي، و(رحيل البحر) لمحمد عز الدين التازي، و(الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم، و(بدر زمانه) لمبارك ربيع، و(مجنون الحكم) و(العلامة) و(سماسرة السراب) لبنسالم حميش، و(طائر في العنق) لعمرو القاضي، و(مملكة الغرباء) و(الوجوه البيضاء) لإلياس خوري و(الديناصور الأخير) لفاضل العزاوي، و(قميص وردي فارغ) لنورا أمين و(أصوات) لسيلمان فياض، و(وردة للوقت المغربي) لأحمد المديني وغيرها من النصوص الميتاسردية... أما على مستوى القصة القصيرة، فهناك (العشاق الخمسة) ليوسف الشاروني 1954 م مثلا...

أما فيما يتعلق بالنقد الميتاسردي في ثقافتنا العربية فثمة مجموعة من الأبحاث والدراسات والكتب والمقالات التي تناولت ظاهرة الميتاقص، ولا سيما مع ظهور المقاربات البنيوية والسيميائيات السردية بصفة خاصة، ومن بين هذه الدراسات (ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث 1993م)[5] و(انفراط المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ

[1] Cloud Bermond, **la logique des possibles narratifs**, in communication 8, Paris, Seuil, 1966, p61

[2] Sorin Alexandrescu, **le discours et range, essai de définition à partir d'une analyse de la nuit de Maupassant**, in : Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1973, p60-61.

[3] Patricia Waugh, **metafiction the theory and practise of self-conscious fiction**, methuen, London, New York, 1984

[4] Gass William H, **fiction and the figures of life**, Knopf, New York, 1970

[5] محسن جاسم الموسوي: **ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م

1999م)[1] لمحسن جاسم الموسوي، و(الرواية العربية و الحداثة لمحمد البارودي 1993م)[2] و(القراءة والتجربة 1985م)[3] و(الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب سعيد يقطين 1993م)[4] و(مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي لمحمد عز الدين التازي 1988م)[5] و(الرواية العربية الجديدة لعبد الرحمان بوعلي 2001م)[6] و(العوالم الميتاقصية في الرواية العربية لأحمد خريس 2001م)[7] و(خطاب الميتانص وتنظير القصة القصيرة جدا لنور الدين الفيلالي)[8] و(الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية "خشخاش" لسميحة خريس أنموذجا لكمال الرياحي)[9].

---

[1] محسن جاسم الموسوي، **انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

[2] محمد البارودي: **الرواية العربية والحداثة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993م، ص80-81.

[3] سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1985م، ص271.

[4] سعيد يقطين، **الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب**، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، العدد 71-70، شتاء/ربيع 1993م.

[5] محمد عز الدين التازي، **مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي**، مجلة الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، ع 49، تشرين الأول 1988م، ص112-96.

[6] عبد الرحمان بوعلي، **الرواية العربية الجديدة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2001م، ص209-206.

[7] أحمد خريس، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، دار أزمنة للطبع والنشر، عمان الأردن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

[8] نور الدين الفيلالي، **خطاب الميتانص وتنظير القصة القصيرة جدا**، نص المداخلة التي ألقيت في المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا، بمدينة الناظور في السبت 04 فبراير 2012م

[9] كمال الرياحي، **الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية (خشخاش لسميحة خريس أنموذجا)**، موقع ديوان العرب، موقع رقمي، 3 يونيو 2004م.Article,163 ?http:// www.diwanalarab.com/spip.php

تمهيد:

تأسست فلسفة ما بعد الحداثة على الاختلاف والتعدد والتفكيك والتنوع، إذ ظهرت في سياق تاريخي تخلص فيه الإنسان من هيمنة السرديات الكبرى، وكان لهذا الانتقال أن أحدث تغيرات مهمة على الأدب وأشكاله وأجناسه، فعلى الصعيد السردي أصبحت الرواية فضاء حرا ومفتوحا على التجديد شكلا ومضمونا، تنطلق من تصورات جديدة لعلاقة السرد بالذات وعلاقته بالواقع، ثم علاقة الذات بالواقع وعلاقتهما معا بالتاريخ. لذلك نجد أن التقنيات السردية الجديدة التي حملتها رواية ما بعد الحداثة تشكل في مجملها "صورة لذات غير محددة"، غير منسجمة، قلقة ومتمردة على وضعها وواقعها، تبحث عن انسجامها في تفككها وعن وجودها في اختلافها.

ولعل أهم التقنيات السردية حضورا واهتماما من طرف النقاد، هي تقنية الميتاقص التي تجعل النص منعكسا على ذاته وحاكيا لها بدل أن يحكي الواقع، فتكون قضايا إنشاء السرد والتعليق عليه محور الرواية.

5-الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية

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

[1] M.Rayan, **Postmodern PoliticsTheory**, Culture and Society, Vol I, N 2-3, 1988, p559.

يكونا عصيين على البلوغ، بينما ما بعد الحداثيون مثل: جون بارت، وليوتارد يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية"[1].

مع نفي لكل حقيقة ولإمكانية تمثيلها عملت رواية ما بعد الحداثة على استغلال طاقات مغايرة لم يلتفت إلى أهميتها في السرد الروائي سابقا، والخروج عن هيمنة القواعد الحداثية بقوانينها الضاغطة، التي لا يمكن تجاوزها أو تصور الرواية بدونها، ومن ثم انهارت أساليب السرد التي كانت مهيمنة، وصار كل شيء في المتن السردي إلا وله وظيفة أو دلالة، لا فرق بين المركزي والهامشي، كل شيء قابل أن يكون جزء من نسيج الرواية بشرط أن يؤدي وظيفة معينة ذات طبيعة إشكالية، "فالكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقع الفيلسوف، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص الأدبي أو العمل الفني".[2]

وعليه سعت رواية ما بعد الحداثة إلى إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة، وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة في الرواية ما بعد الحداثية. هذا لا يعني غياب الحبكة في سرد ما بعد الحداثة كما يظن البعض، وإنما مؤشرا على إمكانية تعدد الحبكات، لشد أكبر عدد من الجمهور، حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه، وهذا ما يذهب إليه "امبرتو إيكو" (Umberto Eco) قائلا: "لقد أصبح الجمهور العريض يقبل على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية، التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية من قبيل اللجوء إلى الحوار الداخلي، وتعددية الأصوات أثناء السرد، وغياب

[1] بيير زيما، **النص والمجتمع**، تر: أنطوان أبو زيد، مرام: موريس أبو نضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص217.

[2] بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص236.

الترابط بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر"[1].

لذلك لا تشكل الحبكة – بمفهومها التقليدي– في رواية ما بعد الحداثة عقبة أمام السرد، بل تحاول أن تجد تصورات وتمثيلات خاصة للحبكة تصل إلى اعتبار أن بناء النص بدون حبكة هو نوع من الحبك، لأنه مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى، وبجوار ذلك تنتشر في رواية ما بعد الحداثة سمات هي: التهجين، التشظي والسخرية، وهي سمات تؤكد على كثير من توجهات ما بعد الحداثة حيث "أخلت المبادئ المكان للنماذج الفكرية العابرة (Paradigms) وأخلت اليقينيات المتبقية من عصر الحداثة المكان أمام النزعة النسبية الكاملة (Relativism)"،[2] وبذلك تراجعت المبادئ والأسس التي كانت تفرض ذاتها لتخضع لسلطة الزمن وتحولاته، وأصبحت كل القيم مؤقتة ومرحلية تتبدل باستمرار أمام هذا الوضع، "غدا فقدان الأسس بصورة رئيسية (وفي الحقل الروائي بخاصة) سببا في التوجه نحو نقد أشكال (الميتاسرديات Metanarratives)، وهو يعني الفقدان الكامل لأي إيمان في الحكايات الكبرى التي كان الناس يميلون إلى اعتمادها في التفكير أو العيش أو العمل أو الشعور أو الكتابة"[3].

إن الهدف من محاولة رواية ما بعد الحداثة زعزعة وتفكيك اليقينيات التي كانت تلقي بضلالها على الأدب هو تجاوز فكرة التمثيل التي سادت طويلا، باعتبارها فكرة رسخت إمكانية وعي الواقع والعالم بشكل مطلق، وفي هذا السياق يؤكد "جون فاولز"(John Fawles) أن: "ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل ما يستطيعه هو تقديم استعارات (Metaphors) تشير إليه. كل أنماط البشرية (...) هي أفعال استعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقة (...) ما هو في النهاية إلا نسيج من الاستعارات"[4]، قابلة للتشكيل مرارا و تكرارا،

---

[1] امبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص131.

[2] امبرتو إيكو، **آليات الكتابة السردية**، مرجع سابق، ص285.

[3] المرجع نفسه، ص286.

[4] John Fawles, **the french lieutenant's woman novel**, jonathan cape, United Kingdom, november 10, 1969, p385.

وهكذا يتم التصدي للفرضية التي قامت عليها الواقعية، والتي تقول أن "العالم قابل للمعرفة (The world Can Be known)، وهي الفرضية التي رفضها روائيو القرن العشرين، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لا يمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تصفى بما يشبه "التخطيط الذهني" الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة"[1]. الأمر الذي وسع في نهاية المطاف آفاق القدرات الروائية وتوجهاتها، وربما أشارت الحقبة ما بعد الحداثية نهاية الدفعة الحديثة في الرواية ولكنها –من حيث التأثير– أحدثت بداية جديدة لها، ويطول الحديث كثيرا حول هذه التوجهات، لذا سنقتصر فقط على (الانعكاسية الذاتية) لتعلقها بموضوع البحث.

إن "الانعكاسية الذاتية" (Self-Relaxivity) تعني الوعي بالرواية ذاتها، وهو التغير الرئيس الذي تميزت به رواية ما بعد الحداثة، فبينما سعى الروائيون الحداثيون من قبل إلى طمس سارديهم الروائيون منطلقين مباشرة نحو تلمس الوعي وطارحين كل الإجراءات الداخلية جانبا، راح روائيو حقبة ما بعد الحداثية يسعون لفعل العكس: صار السرد تيمة داخل الرواية ذاتها، وبات الكتاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته، وأطلقت على هذه العملية عدة مصطلحات لعل أهمها "الميتاقص" (Métafiction)، وفي هذا السياق ترى "دينا دريفوس" (Dina Dreyfus) أن: "الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية، أو بتعبير أفضل رواية تعكس ذاتها، وتدمج في دائرة تشكيلها (التفكير في الرواية و مسألة الرواية)"[2].

تعد الانعكاسية الذاتية من التقنيات السردية التي ساعدت رواية ما بعد الحداثة في الابتعاد عن تمثيل الواقع، إذ بواسطتها انتقلت الرواية من الارتداد على الواقع إلى الارتداد على الأدب في حد ذاته، لأن الانعكاسية الذاتية "كانت ترفض التمثيل الواقعي المرآوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تلتقط مشاكل النوع الروائي نفسه، وتحاكي نفسها بنفسها،

[1] أحمد خريس، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص64.

[2] بيير شارتير، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص210.

من خلال مساءلة قضايا الجنس والخطاب والقصة، بمعنى أن الرواية الميتاقصية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا وصدقا لنفسها يتمثل في عالم القص نفسه، علاوة على ذلك لم يعد الواقع في السرد المعاصر واقعا ماديا حقيقيا، بل هو واقع خاص بالرواية يشبه العالم المرجعي المادي الفعلي، بمعنى أن هناك عوالم ممكنة تتحدث عنها السرود التخييلية والحكائية، وإذا كان الواقع الإحالي الفعلي هو العالم المفضل بالنسبة للرواية الميتاسردية"[1].

تعرض مفهوم الكتابة الميتاسردية للعديد من المحاولات التي حاولت ضبطه، وهذا يتنافى مع طبيعته لأن أي محاولة من هذا النوع ستكون حسب "ليندا هيتشيون" مختزلة أكثر اختزالا من أي نظرية حول الرواية عامة[2]، لكن تبقى معالم المفهوم في الكتب النقدية وتجلياته في المتون السردية واضحة إلى حد ما.

6- وظائف الميتاقص:

يؤدي الميتاقص داخل النص الإبداعي مجموعة من الوظائف يتسنى لنا ذكرها وهي كالتالي:[3]

1- إغناء السرد وإثرائه نقدا وتخييلا وتوجيها.

2- تصوير الكتابة الإبداعية ورصد عوالمها التخييلية.

3- خلق نص سردي بوليفوني، متعدد الأصوات والأطاريح، ومتعدد اللغات والأساليب والمنظورات الإيديولوجية.

4- تكسير الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي.

---

[1] أحمد خريس، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص35.

[2] **جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، ص220.

[3] جميل حمداوي، **الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب**، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2018، ص 10-09.

5- فضح اللعبة السردية، وكشف آلياتها الفنية والجمالية أمام المتلقي.

6- التأرجح بين التخييل الإيهامي والحقيقة الواقعية.

7- ربط المستوى السردي بالمستوى الميتاسردي.

8- شرح الإبداع السردي وتفسيره وتنظيمه والتعليق عليه.

9- ربط النص السردي بملحقاته الخارجية أو الداخلية.

10- تجديد السرد القصصي بنية، ودلالة، ورؤية، وتطويره تجريبا، وانزياحا وتحديثا.

11- تحقيق الوظيفة الميتالغوية أو الميتاسردية.

12- إشراك المتلقي أو القارئ في بناء اللعبة السردية تخييلا وتوهيما.

13- تجاوز الرواية الواقعية نحو التجريب، والحداثة، وما بعد الحداثة.

14- ممارسة النقد داخل النص السردي تنظيرا ونقدا.

15- تنويع المستويات السردية ودرجاتها.

16- تحويل عالم الكتابة والقص والسرد إلى موضوع للكتابة السردية والتخييل الإبداعي.

17- تفويض المواضعات والأشكال القصصية المهيمنة باسم الاختلاف، والتفكيك، والتنوير، والتجريب، والتحديث.

18- معرفة تشكل النص السردي أو القصصي، وإبراز مراحله التكوينية.

التعليق:

وبعد القراءة المتفحصة لكل هذه الوظائف، نستنتج أن الميتاقص أو الميتاسرد ظاهرة كتابية متميزة ومهمة في سيرورة وتطور وتكامل العمل السردي، فهو يهتم بالعملية الإبداعية والكتابة ومشاكلها و يتخذ عدة أشكال تناصية ونصوص موازية، وخطابات نقدية، ويهتم بتكسير الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي، ورصد عوالم الكتابة من حيث التركيب والبناء والتشكيل، وهو بذلك "يحقق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية (Fonction metalanguage)، تهدف إلى شرح الإبداع مظهرا، ونشأة، وتكونا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع وأثنائه، وبعد الانتهاء منه"[1]، أي أنه حامل لكل التقنيات الفنية والجمالية للعملية الإبداعية.

[1] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص8.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

تجليات الميتاقص في رواية جاك المؤمن بالقدر- لدنيس ديدرو-

1- الميتاقص من خلال العتبات
2- ميتاقص الشخصيات
3- ميتاقص القراءة والتلقي
4- نماذج ميتاقصية

1- الميتاقص من خلال العتبات

تمهيـــد:

يهتم الميتاقص بصفته قصا داخل قص بكل العناصر التي تتضمن معاني أو تحتوي دلالات داخل بنية أكبر، ولان الرواية هي البنية الأكبر فإنها تتكون من بنى أصغر، تمثلها العناصر المكونة للموضوع ككل، هذه العناصر التي نلج بها الى المتن النصي وتحمل دلالات، تعرف بما اصطلح عليه "عتبات" (Seuils)، اهتم بها الميتاقص لأنها التجلي الطبيعي لموضوع الخطاب أو اللغة الميتاقصية للعمل الفني .

أ- عتبات النص: هي كل ما يرد قبل البدء في الحكاية[1]، ومن أراد دخول النص بطريقة شرعية فعليه أن يقف بعتبته ويطرق بابه حتى يسلمه النص مفتاحه، ومن أمثلتها: المقدمات، العناوين، أسماء المؤلفين، الإهداءات، الحوارات ...

وهذا ما سنعرضه فيما يلي:

ب-العناوين: يمثل العنوان العتبة الأولى والرئيسية التي يقف عندها المتلقي محاولا استنطاقها لعلها تهديه الطريق الصحيح للولوج إلى عالم النص والوصول إلى مغزاه[2].

[1] محمد مستجاب، جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص "دراسة لظاهرة الميتاقص"، مجلة سرديات، العدد 28، ابريل، مايو، يونيو 2008م، ص134.

[2] المرجع نفسه، ص134.

"جاك المؤمن بالقدر" عنوان يجذبنا من أول وهلة ويلقي بنا في أتون الرواية، مثيرا نزيفا من الحيرة والتشويق حول هذه الشخصية (جاك) فيتبادر إلى أذهاننا السؤال، من هو جاك؟ وماهي حكايته مع القدر؟

هنا تدفعنا الرواية إلى متابعتها بداية من الطرح الذي يقدمه العنوان كعتبة ميتاقصية ناجحة تصب في المجرى الرئيسي للرواية.

هذا العنوان يدخل في علاقة جدلية حول حقيقة البطل وشخصيته، فيظهر لنا انه شخص ذكي خفيف الظل، شجاع، صاحب نكتة ومواقف ساخرة، كما يظهر أن جاك لا يؤمن بالقدر بل يسخر منه في عدة مواقف، رغم ادعائه بأن كل حادث هو مقدر ومكتوب وأن السماء هي التي تقرر وتتحكم في سير قوانين الكون ومصائر الكائنات.

جمعته الأقدار بسيد اقطاعي كان ضابطا سابقا في سلاح الفرسان، مثلما كان هو جنديا في سلاح المشاة، وهما فارسان هائمان يجوبان البلدان، عرفا عبر رحلة سفرهما الطويلة المليئة بالأخطار والمغامرات والمواقف الصعبة وكان جاك بطلها الأول والأخير بلا منازع بشجاعته وكذا بإخلاصه لسيده، رغم سوء المعاملة وتذكيره باستحالة المساواة بينهما وأن اللامساواة هي قدر إلهي وقانون أزلي لا يتغير.

لكن قصة جاك غالبا ما كانت تقاطع من قبل شخصيات أخرى وحوادث عديدة فيروى الشخوص الآخرون الذين يظهرون في الرواية بشكل عشوائي قصصهم لكنهم أيضا يقاطعون باستمرار، وثمة شخص يقاطع "جاك" و"المعلم" وجميع شخصيات الرواية بطريقة مستفزة وهذا الشخص ليس سوى " ديدرو" وما يقوم بفعله يشبه تماما ما يفعله "القدر"، انه يتحكم بمصادر أبطال روايته ويحركهم كيفما يشاء، فكل شيء يحدث في هذه الرواية خاضع لمزاج الراوي تماما كما يخضع كل شيء في هذه الحياة للقدر.

–هكذا ساعدنا العنوان في تبيان دلالات الرواية وأضاء لنا ما كان مظلما فالعلاقة بين العنوان والرواية تكاملية، كما أنه يشوق القارئ ويدفعه إلى متابعة الرواية والبحث عن مغزى العنوان.

ج–الاستهلال: هو خطوة ثانية نحو النص بعد العنوان، وهو مفتاح توجيهي لفهم النص حيث يقصد به الكاتب توجيه المتلقي ناحية المغزى المتضمن في النص[1].

أول ما يقابلنا بعد عنوان الرواية – دون إهداء – ﴿كلمة المترجم﴾، وهذا هو الاستهلال في الفرنسية مثل يقول "النبيذ الفاخر، ليس بحاجة لشعار" وهذا ينطبق على رواية "ديدرو" وإذا كنا نعتبر عذوبة نشر الجاحظ وابن المقفع أو روعة شعر المتنبي وأبي العلاء من المسلّمات، فمثل ذلك يصح في كل ما كتبه عَلَمٌ من عصر الأنوار اسمه "ديدرو" عرفه العالم قبلنا بقرنين. فبالأمس القريب ظهر العمل الأول (ابن شقيق رامو) واليوم يظهر(جاك) والرواية تحقق حلما يراود المترجم من ايام الدراسة، حيث كانت مقرر دراسيا جامعيا حلما أن يتمكن الذين يحبهم ولا يجيدون اللغة الفرنسية من قراءة هذه الرواية. أما وهو يرده: "أنا أحب اذن أنا موجود" فمن دواعي السعادة أن يكون هؤلاء على اتساع وطن وامتداد ارض[2].

هاته الكلمة التي زينت صدر الرواية للمترجم "عبود كاسوحة"، تتطلب إعادة قراءة حتى يكتشف القارئ دلالات الرواية وخفاياها.

[1] محمد مستجاب، **جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص "دراسة لظاهرة الميتاقص"**، ص141.

[2] دنيس ديدرو، **جاك المؤمن بالقدر**، ص4–5.

فيتبين لنا من خلال القراءة أنها رواية مشاكسة بجدارة لفيلسوف من عصر التنوير اسمه "ديدرو" وترجمها إلى العربية للمرة الأولى الكاتب السوري "عبود كاسوحة".

كتب "ديدرو" في العديد من الموضوعات التي كرس جهده الفلسفي والمعرفي نحوها، وأعظم كتبه رواية "ابن شقيق رامو" والتي سماها (غوته)[1] الكتاب الممتاز والعديد من الموضوعات (كرسالة حول العصيان، حلم دالامبير ...) ورواية "جاك" هنا بالنسبة للمترجم كانت بمثابة الحلم الذي كان يراوده من أيام دراسته والحلم الثاني أن يتمكن من لا يجيدون الفرنسية من قراءتها.

2- ميتاقص الشخصيات

إنهم عديدون وأحصينا منهم قرابة ستين هناك (من يحملون أسماء أو بلا أسماء)، ويؤدون دورا صغيرا او كبيرا، إما في القصة الرئيسية أو في واحدة من الحكايات الموازية، ومن الملائم أن نضيف إليهم شخصية مميزة هي شخصية الكاتب، الذي يؤدي دورا جليا في القصة الرئيسية وتتدخل أخيرا ولتسع مرات مجموعات بشرية غير محددة بدءا من عصابة الأشرار في الليلة الأولى في النزل وحتى جند مندران. فالرواية بكافة أبعادها استعادة للمجتمع الفرنسي في القرن 18 ولم يذكر الملك والبلاط فيها إلا من بعيد لكن طبقة النبلاء، ثم رجال السيف والقضاء، تحتل فيها مكانة هامة لا يحسدها عليها الأكليروس بوجود رئيس الدير هدسون والراهب ريشار، وأما طبقة عامة الشعب فهي حاضرة في كل مكان بكافة الأشكال وعلى كافة المستويات، ولم يستبعد حتى اللااجتماعيون من غير أن نتكلم عن ذلك الكائن الاستثنائي وهو الجلاد الذي رغب جوزيف دوميتر أن يرى فيه الشخصية الأكثر تمثيلا لمجتمع العهد القديم.

إلا أن اللوحة التي يقدمها ديدرو ليست وصفا سكونيا فئة إثر فئة فهو يضع في المقدمة مظهرا هو أكثر إمتاعا دون شك، إنها علاقات التوتر وعلاقات التبعية المتبادلة في آن معا والتي تسود بين الفئات فتتميز علاقة المعلم بالخادم في المصاف الأول مثلما ترد في العنوان "جاك المؤمن بالقدر".

[1] غوته 1749-1832: من أهم أدباء الألمان، تولى العديد من المناصب العالية واعتنى بالعلوم الطبيعية، هذه مؤلفاته (آلام فريتر، مدائح روميه) والشعر والحقيقة وغيرها.

فالمبادرة إلى الحوار بيد جاك لقد ولد ثرثارا، فكانوا يضعون له وهو صغير كمامة على فمه وهو مقدام وجريء في مواجهة الأشقياء اثني عشر، ومواجهة الجمع من الرجال المسلحين بالهراوات والمداري، وتجاه البائع الجوال والأشقياء الذين سلبوه على قارعة الطريق وأمام الزوجين الساخرين وهو لا يجهل الخوف فقط، بل يحتفظ بما يكفي من حرية الفكر للمزاح ولملاحظة المعلم دلالتها كبيرة "أي شيطان أنسي أنت"؟...[1]ولدى جاك حسب رأي المعلم المتطير شيء من الأباسلة ويتبين المرء بكل يسر أن صورة المعلم هي النقيضة لصورة الخادم فلا هو بثرثار ولا شجاعا بل يقتصر من غير جاك على حالة إنسان آلي ينظر في ساعته، وهو متطير يؤمن بسوء الطالع، ولا مبادرة لديه سوى توجيه الضربات فيسلم زمام القيادة لخادمه في كل شيء فهو ينسى من بعد أن سرق جواده أن جاك قد ذاق الأمرين وهو يجوب الطرقات، لاستعادة الساعة مال السفر وكانت كلمته الأولى "يا لجوادي المسكين ..."[2] أما بعد مصرع الفارس دوسان وان فهو يثب على أول جواد أمامه ليولي الأدبار.

وكان جواد جاك في حين أن جاك توجه الى السجن بدلا منه، ونراه يستسلم من جهة أخرى لتأثير أول غشاش يلقاه والذي يتبجح بذرة من أصل نبيل فيغرقه بمخادعاته، لكن اللوحة تحمل تلطيفا واحدا إنه يبدي حيال جاك حساسية تثير الدهشة حين تراه على سبيل المثال يسهر على جاك الجريح في سريره أو يبدأ معه حديثا وديا، فالمعلم من غير جاك هو الأكثر شقاء من بين كافة المعلمين لأنه لا يعثر على أحد يرافقه.

ونشوب الأزمة بين الاثنين لا يمكن تفاديه فقد تفجرت في نزل الوعل الكبير مع ظهور شخصية المضيفة فهي امرأة طويلة القامة ممتلئة الجسم رشيقة الحركة مليئة الوجه تشع صحة لها فم كبير بعض الشيء لها خدان عريضان وعينان ظاهرتان ...[3] وبسبب بسيط فقد اشتتم جاك في المضيفة، فهو غيور من السيطرة التي تمارسها على معلمه لاسيما أن المعلم يتولى الدفاع عن المضيفة بشكل عفوي.

---

[1] ديدرو، **جاك المؤمن بالقدر**، تر: عبود كاسوحة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2000، ص17.

[2] الرواية، ص40.

[3] الرواية، ص131.

وتستدعي مسألة التبعية الاجتماعية بشكل كبير جدا ملاحظة على النساء في الرواية فهن يؤدين دورا استثنائيا في الرواية ومن أمثلتها مدام دولامبريه هي المرأة ذات التأثير الأكبر من بين كافة النساء اللواتي صورهن ديدرو، وفيها ثلاثة عناصر تستحق الاهتمام أصولها وأفعالها ثم عرضها للمحاكمة في نهاية القصة فعرض أصولها يلعب دورا حاسما "كانت أرملة ذات أخلاق وأصل نبيل، ثرية ورفيعة المقام"...[1] فليس لديها من مسوغ يجعلها ترضخ أمام إلحاح المركيز ديزارسي الذي قيل فيه إنه "رجل ملذات" انيس المعشر وقليل الإيمان بفضيلة النساء.

ثم يقع ضمن النسق نفسه من الأفكار لكن على صعيد أدنى بقليل، أبطال من النوع الذي يدعوه ديدرو بوحدة الطبع فرئيس جاك من تلك الطينة وليس لنا أن نهمله: كان رئيسي يقول: بلى فالآن وأنت لا تريد شيئا، هات انزل عن ظهر جوادك؟ المعلم– طيب – انزل.

جاك وتنزل مبتهجا، ودونما نفور، ومن غير جهد، كما يروقك تماما أن تنزل أمام باب نزل ما؟

المعلم ليس تماما، ولكن ما الفارق، بشرط أن ننزل وأن أبرهن على أنى حر؟ ...[2].

وإنه في نظر جاك لسلطة فقسم كبير من هيبته ذو طابع عسكري إنه مهووس بالبسالة فلا يسعه أن يتصور صداقة غير حربية.

ومن الطبيعي أن ننتقل من النزل إلى المسافرين "أخذ الراجلون عصيهم وحملوا أخراجهم وسوى آخرون قعودهم في عربات النقل وامتطى الخيالة صهوات جيادهم وشربوا كأس الرحيل. ويتلاقى في فرنسا آنذاك أشخاص من خرج نطاق الأنماط من أمثال المركيز ديزارسي والأخ ريشار، وفيهم بطبيعة الحال النشالون والمحتالون والغشاشون الذي يدخل جاك دائما مع نزاع معهم. لدى واقعة كيس النقود والساعة، فالحمال يريد أن يبيع جاك ساعة سيده والخادمة ترد كيس نقود السفر بعد أن تقبض أجرة ليلة لم تمضها مع جاك.

[1] الرواية، ص117.

[2] الرواية، ص278–279.

أما الوكيل وهو الرجل الذي كان يعزف "اللحن الجهير" والذي نقل إلى سجن بيستر فقد استمات في بذل الجهود ليتخلص من خصمه الحلواني. لكنه يرتكب خطيئة حمقاء تؤدي به.

فالشخص الذي لا يعود يميز في وقت من الأوقات ما بين الممكن والمستحيل هو شخص مستحقن للسجن في نظر ديدرو.

التعلـيق

وعليه تحتل الشخصية مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته وهي من الوجهة الفنية بمثابة الطاقة الدافعة التي تتحلق حولها كل عناصر السرد على اعتبار أنها تشكل المختبر للقيم الإنسانية التي يتم نقلها من الحياة ومجادلتها أدبيا داخل النص فهي تعتبر القيمة المهيمنة في الرواية التي تتكفل بتدبير الأحداث وتنظيم الأفعال.

ولأن الشخصيات تتشكل بالضرورة عبر قوس عاطفي يخترق سياق الرواية ويؤطرها منذ بدايتها إلى آخر عبارة فيها فلابد من طرح تفاصيل جسمانية ترسم الانطباع العام حول الشخصية أو الشخصيات المراد توظيفها في الرواية.

وعليه يمكن أن يلتقط الروائي شخصياته إما من أشخاص حقيقيين من محيطه أو من أشخاص حقيقيين متداولين على ألسن الناس وتحويل تلك النماذج الحياتية إلى أشخاص ذات طابع خيالي ومقابل هذا القالب الواقعي هناك مرجع آخر مصدره ذات الكاتب نفسه أي ما يخترنه هو من أفكار ورؤى وهواجس ولكن ليس بمعنى أن تكون المعادل الفني والمعرفي للذات المبدعة. وهي مكمن له صلة أيضا بالواقع كمرجعية، يبقى الخيال الخالص كمصدر لتخليق الشخصية الروائية وكل عنصر من هذه العناصر له دواعيه المضمونية والجمالية التي تحدد طبيعة الرواية المراد كتابتها.

3- ميتاقص القراءة والتلقي

تبرز تقنية الميتاقص من خلال فعل واقعية "القص" إذ يلجأ الكاتب إلى مخاطبة المتلقي وجعله مشاركا في عملية الكتابة الروائية "فمن خلالها يبرم عقد الثقة بين المؤلف والقارئ علما

أن كلاهما على يقين بأن هذا النص ما هو إلا مجرد لعبة يبتكرها المؤلف في حيز لاوعي القارئ لتمرير رؤيته الخاصة والعالم أيضا"...[1]

إن الميتاقص يجعل من القارئ عنصرا فعالا في عملية تحديد معنى "القص" فهو يتخذ هذا الوضع المنتج في الغالب شكلا من خلال الراوي. المؤلف المدرج في النص والذي يعترف صراحة للقارئ بحضوره وبقدرته على المناورة وتكون النتيجة غالبا إصرار على أن يكون القارئ واعيا بدوره كمشارك في تحديد أي "المعنى" من النص ولا يعني هذا أن يعمل الراوي، المؤلف والقارئ لاكتشاف معنى موجودا داخل النص وإنما يطالب كاتب الميتارواية القارئ أن يقرر المعنى...[2]

وفي هذا السياق يحدد جيرالد برانس الأساليب التي يتخذها المؤلف في النص اتجاه قارئ النص في مايلي:

- تدقيقات النص على الخصائص السوسيوثقافية للمرسل إليه.
- الاحالات بدون تدقيق على ضمير المخاطب.
- الاشهادات الضمنية للقارئ عبر استدعاء حقائق عامة أو أحاسيس سائدة يفترض منه المشاركة فيها.
- النوافي في (تقديمها كتفنيد لكل ما يفترض من المروي له أن يفكر فيه، ترسم بشكل غير مباشر رؤيته للأشياء).
- أسماء الإشارة التي في إحالتها على نص آخر أو عنصر خارج نصي يفترض أن يعرفهما المتلقي، تخبرنا عن الحمولة الثقافية وحقل معرفته.
- المقارنات والتناظرات (في تحديدها الواقع بالنسبة لواقع آخر أكثر مألوفية تضيء على نحو مائل كون القارئ)...[3]

---

[1] ليث سعيد هاشم الرواجفة، **مدارات سردية**، ص56-57.

[2] برندا مارشال، **تعليم ما بعد الحداثة المتخيل النظرية**، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص196.

[3] فانسون جوف، **شعرية الرواية**، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص201-202.

- نجد مثالا عن التوجهات المباشرة إلى القارئ في هذا المقطع من رواية جاك المؤمن بالقدر.

"إنك ترى أيها القارئ أنني في الطريق الصحيح والأمر يتوقف علي وحدي في جعلك لا تنتظر سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات محكي غراميات جاك"

باعتبار أن التقانات كلها عبارة عن إشارات ميتاقصية تكون صورة القارئ فيها بأشكال متعددة فعلى سبيل المثال يكون حضور القارئ في الميتاقص التاريخي بطريقة خاصة، باعتبار أن الميتارواية التاريخية لا تخبرنا عن الكيفية التي نفكر بها في حدث معين ولكنها عوضا عن ذلك نقول: "تلك الطريقة من الطرق التي ننظر بها إلى الأشياء والآن، إليك طريقة أخرى وأخرى، إنها توحي للقارئ بأنه طالما هو متورط في قراءتها، فانه من المهم بمكان التعرف على موقع مشاركتها في الخطاب...[1]

هذا الخطاب الموجه للمتلقي بطريقة واعية يحول القارئ إلى عنصر جمالي أو شخصية داخل الرواية حيث نجد "نصوص ما وراء القص لا تتوزع عن توظيف أداة (توجيه مباشر) نحو القارئ مثل (الإهانة والاستفزاز وإصدار الأوامر وغيرها)...[2] لكن هذه التشكيلات المتنوعة قد أخذها القارئ (داخل الرواية) نابعة أساسا من رؤية خاصة للمتلقي (خارج الرواية) أو القارئ الحقيقي، حيث لاحظ منظرو ما وراء القص أن القارئ شريك دائم في جريمة صناعة المعنى، ومن ناحية أخرى فقد تحاول الرواية مواجهة القارئ وتمنع عنه صناعة المعنى وفي كلتا الحالتين "فهي إما أن تحترم دوره ملقيه إليه بالعبء الأكبر في تشكيل المعنى وإما أن تصادر عليه هذا الحق"...[3] وفي كلتا الحالتين فهي تجعل من القارئ واعيا بحضوره في النص.

فرواية جاك المؤمن بالقدر تخاطب القارئ مباشرة فمنذ البداية يسعى الكاتب إلى إقناع القارئ بحقيقة ما يروي يقول: "أنت تدرك أيها القارئ أي مدى يمكن أن أبلغه بالاستزادة من

---

[1] فانسون جوف، **شعرية الرواية**، ص201

[2] هيي ساوما، **ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي) ضمن جماليات ما وراء القص هيي ساوما**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ص17.

[3] أحمد خريس، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، دار أزمنة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص33.

هذا الحديث في موضوع قيل فيه الكثير، وكتب فيه الكثير منذ أكثر من ألفي عام، من غير التقدم فيه خطوة واحدة، فإذا كنت على شيء من الامتنان لما قلته لك، عليك أن تكون في غاية الامتنان لما لم أقله لك"...[1]

وعليه فميتاقص نظرية القراءة والتلقي تخاطب المتلقي وتجعله دائما مشاركا في عملية الكتابة الروائية.

4- نماذج ميتاقصية من رواية جاك المؤمن بالقدر – لدنيس ديدرو –

النموذج الأول:

"كيف تلاقيا؟ مصادفة، مثلما يتلاقى كافة الناس، كيف يدعيان، بم يهمك ذلك؟ من أين جاءا من المكان الأقرب"...[2]

- هنا يطرح ديدرو في مقدمة كلامه عدة أفكار فلسفية تتمثل في سبب ملاقاة جاك بالمعلم هل كانت من باب الصدفة؟ أم القدر هو الذي جمعهما؟

"إلى أين هما ذاهبان؟ وهل يعرف المرء إلى أين هو ذاهب؟"

- ديدرو هنا يسأل القارئ ويجيبه في نفس الوقت بقوله: "ولكن ستقول لي أيها القارئ، حبا بالله، إلى أين هما ذاهبان؟ ولكن سأجيبك أيها القارئ، حبا بالله، هل يعرف المرء إلى أين هو ذاهب.
- هذا التلاعب الدائم بعدم المعرفة له فائدة مزدوجة على نحو ما ذكر في المقدمة، وذلك بالمطابقة مع موضوع الرواية نفسه، ألا وهو إبانة الموضوع المركزي "نحن نسري في عتمة الليل". وبوضع المؤلف في موقف قوة حيال القارئ. وتتمثل براعة ديدرو في هذا المثال في حرمان القارئ من ذلك الرضى، بدافع من الالتزام بالفرضية الأولية. "لا يدري المرء إلى أين هو ذاهب". فليس له بالتالي إلا أن يقول ما يعرفه.

---

[1] الرواية، ص15.

[2] الرواية، ص10.

النموذج الثاني

"أنت تلاحظ أيها القارئ أنني على الطريق السليم، وأن الأمر متوقف علي أنا في أن أجعلك تنتظر حكايات غراميات جاك عاما أو عامين أو ثلاثة أعوام، وذلك بفصله عن معلمه وجعل كل منهما يسير بلا قصد معين وفق ما يروقني، فما يمنعني من تزويج المعلم و جعله زوجا مخدوعا؟ وجعل جاك يبحر إلى الجزر الواقعة فيما وراء البحار؟ واقتياد المعلم إلى هناك؟ ثم إعادة الاثنين معا إلى فرنسا على ظهر المركب نفسه؟ ألا ما أسهل تأليف تلك الحكايات".[1]

- ديدرو هنا يخاطب القارئ مباشرة في قوله: "أنت تلاحظ أيها القارئ أني على الطريق السليم ... وفق ما يروقني". ومن هنا أيضا تأتي كمية من التدخلات الهادفة إلى إزاحة كافة النماذج الروائية المستخدمة في مثل تلك الحال: "فما يمنعني من تزويج المعلم وجعله زوجا مخدوعا؟ وجعل جاك يبحر إلى الجزر الواقعة فيما وراء البحار؟ واقتياد المعلم إلى هناك؟ ثم إعادة الاثنين معا إلى فرنسا على ظهر المركب نفسه؟ ألا ما أسهل تأليف تلك الحكايات".

- إذن وعلى مدى كتابة الرواية المقبولة، ستكون لدينا أيضا رواية مرفوضة، أو بالأحرى مخططات روايات مرفوضة، تكتب على نحو مواز للأولى. فتنجم عن ذلك انقطاعات متواترة يدخل فيها شخص يمثل "الكاتب"، في حوار مع شخص آخر يدعى القارئ، فيتولى الأول الدفاع عن الحقيقة، بينما الثاني يصر على الدفاع عن حقوق التوهم.

النموذج الثالث

"إنها الأسئلة دوما! ألست راغبا إذن في أن يواصل جاك حكاية غرامياته، عبر لي مرة واحدة عن رأيك بكل وضوح، أليس ذلك ممتعا بالنسبة لك؟"...[2]

---

[1]- الرواية ص 11.

[2] – الرواية ص 13.

- ديدرو هنا يطرح سؤاله على القارئ مباشرة بقوله: "أيها القارئ المتأمل والمتفحص لهاته الرواية هل مازالت لديك الرغبة في أن يواصل جاك حكاية غرامياته وهل بودك أن تقول بكل وضوح عن رأيك بصراحة، أليس ذلك ممتعا بالنسبة لك؟...

النموذج الرابع

"أنت تدرك أيها القارئ، أي مدى يمكن أن أبلغه بالاستزادة من هذا الحديث في موضوع قيل فيه الكثير، وكتب فيه الكثير منذ أكثر من ألفي عام، من غير التقدم فيه خطوة واحدة، فإذا كنت على شيء من الامتنان لما قلته لك، عليك أن تكون على شيء من الامتنان لما قلته لك، عليك أن تكون في غاية الامتنان لما لم أقله لك"...[1]

- يؤكد ديدرو هنا للقارئ أنه يمكن أن يزوده في هاته الرواية التي كتب فيها الكثير من المواضيع منذ حوالي ألفي عام أو أكثر بمعلومات غنية. وأن يكون القارئ المتفحص لهاته المواضيع ممتنا له سواء لما قاله له في تلك الرواية أم لم يقله له.

النموذج الخامس

"من المسلم به أني لا أكتب رواية ما دمت أهمل ما لا يتواتى الروائي عن استخدامه أما الذي سيأخذ ما أكتبه على محمل الحقيقة فقد يكون اقل وقوعا في الخطأ من الذي يأخذه على محمل الخرافة".[2]

- الجواب الذي قدمه ديدرو في روايته جاك المؤمن بالقدر جواب جريء فهو قام بتفكيك أوصال العلاقة التقليدية بين الروائي والشخصية، ويقول آخر التظاهر بأن الكاتب يجهل ما سيجري تماما، وهذا ما يؤدي إلى مضاعفة التوكيدات الصادقة باسم الحقيقة ...

النموذج السادس

[1] الرواية، ص16.

[2] الرواية، ص21-22.

"سوف أوفر عليك كل هذه الأشياء التي تقع عليها في الروايات وفي الكوميديا القديمة وفي المجتمع، فحين سمعت صاحب البيت يهتف بشأن امرأته. "ألا فليأخذها الشيطان؟"، فماذا كانت تفعل على بابها، تذكرت هارباغون موليير حين يقول على ابنه "ماذا ذهب يفعل في تلك السفينة؟ وأدركت أن قول الحقيقة وحده لا يكفي بل ينبغي أيضا أن يكون طريفا. إن ذلك هو السبب الداعي إلى القول أبدا "ماذا ذهب يفعل في تلك السفينة؟ وإن قول صاحبنا الفلاح "ماذا كنت تفعل على بابها؟ لن يذهب مثلا"...[1]

- يعد دنيس ديدرو من كبار الفلاسفة الماديين في فرنسا من التيار الذي عرف بالموسوعيين فهاته الرواية بمثابة استراحة محارب خارج المعارف التي جمعت في الموسوعة حيث أتت استشراقا لخروج أوروبا من ارث سلطة الكنيسة، إنها رواية تعد طليعة في كتابة الرواية العبثية حيث تصبح المصائر الروائية التي يلقاها الأبطال مختلفة عن النهج التراجيدي القديم، بمعنى أو بآخر أنها الرواية التي عبرت عن حياة الإنسان الأوروبي في تلك المرحلة من التاريخ حيث كان يتوجب عليه أن ينفض عن نفسه تلك الحالة من الاستسلام أمام مجموعة من العيوب التي ترسخها الخرافات التي ارتبطت بالمجتمع.
- فديدرو في روايته جاك المؤمن بالقدر عندما سمع صاحب البيت ينادي بغضب على زوجته فليأخذها الشيطان تذكر نفس المقولة التي قالها هارباغون مولبير في مسرحيته "البخيل" لابنه، فقول الحقيقة وحده عند ديدرو لا يكفي بل ينبغي أن تدخل فيها البعض من الطرافة.

النموذج السابع

"أتوسل إليك أيها القارئ أن تتكيف مع طريقة الكلام هذه المقتبسة من الهندسة، لأني أجدها معبرة وأني سأستخدمها غالبا"...[2]

[1] الرواية، ص24.

[2] الرواية، ص33.

- يتوسل ديدرو للقارئ بأن يتكيف مع طريقة الكلام هذه التي وظفها في روايته والمقتبسة من الهندسة لأنه يجدها معبرة وأجدى أكثر للقارئ. والتي سيستخدمها غالبا في كامل روايته.

النموذج الثامن

"آه منك أيها القارئ فنفاذ صبرك وأنت تصغي إلي يثبت لي قلة الاهتمام التي توليها لهاتين الشخصيتين حتى لتحدوني الرغبة في تركها حيث هما..."[1]

- ديدرو هنا يلوم القارئ على نفاذ صبره وعدم الإصغاء والاهتمام التام لما يقوله عن شخصيتي جاك ومعلمه فهو من رؤيته لعدم اهتمام القارئ له يرغب في ترك هاتين الشخصيتين.

النموذج التاسع:

"طيب أيها القارئ، ما الذي يمنعني من إثارة نزاع عنيف بين أولئك الأشخاص الثلاثة؟ وأن يمسك جاك بالمضيفة من كتيفها ليدفع بها خارج الغرفة وأن يمسك جاك من كتفيه فيطرده وأن يمضي أحدهما من هذه الجهة والآخر من الجهة الأخرى وألا تسمع أنت قصة المضيفة ولا تتمة حكاية غراميات جاك؟ اطمئن فلن أفعل شيئا من ذلك"...[2]

- يرهب ديدرو القارئ بكلامه فيقول له أيها القارئ أنا لا يوقفني شيئا ولا يمنعني من أن أثير النزاع بين جاك ومعلمه والمضيفة، لكن كن مطمئن وعلى يقين أنني لن أفعل ذلك لأني لو لم أكمل لك أيها القارئ هاته الرواية لما كان لك علم عن قصة المضيفة ولا أكملت سماع غراميات جاك.

[1] الرواية، ص76.

[2] الرواية، ص114.

النموذج العاشر

"تُسول لي نفسي أيها القارئ، أن أطلب منك أداء القسم نفسه، غير أني سأجتذب انتباهك فقط، إلى ناحية من الغرابة في طبع جاك، ورثها على ما يبدو عن جده جازون، المتعيش الصموت، وهي أن جاك بعكس الثرثارين، ورغم أنه يحب كثيرا أن يتكلم يمقت التكرار ولهذا أحيانا كان يقول لمعلمه "إن السيد يعدني لمستقبل كئيب جدا، فالأم أصير حين لا يبقى لدي من شيء أقوله؟"..."[1]

- تعز بي نفسي كثيرا أيها القارئ، الطلب منك تأدية القسم نفسه، لكن لا بأس سأنبهك لشيء غريب عن شخصية جاك فهو في طبيعته شخص ثرثار ومقدام وجريئ وهو لا يجهل الخوف فقط بل يحتفظ بما يكفي من حرية الفكر للمزاح لكن بدا لي عكس ذلك فهو يمقت التكرار.

النموذج الحادي عشر:

"أنا أسمعك أيها القارئ: فأنت تقول لي: "وغراميات جاك؟" ... وهل تحسب أني لست متشوقا مثلك لسماعها؟ وهل نسيت أن جاك يحب الكلام، ولاسيما الكلام عن نفسه ذلك الهوس العام لدى الناس من أمثاله. إنه الهوس الذي يخرج بهم من وضاعتهم ليضعهم فوق منصة الخطابة، فيحولهم على نحو مباغتا إلى أشخاص يجتذبون الأنظار؟ فما الذي يجتذب الرعاع حسب رأيك إلى ساحات تنفيذ الإعدامات العامة؟ هل هي لا إنسانيتهم؟ ... ضروريا أن يفعله."[2]

- نجد ديدرو هنا وكأنه يصغي للقارئ أو يتحاور معه، فنجده يوجه له بعض الأسئلة التي هو نفسه ليس له إجابة عنها، كغراميات جاك القصة التي بقيت غامضة وكلنا متشوقون إلى سماعها، ثم وصفه لجاك بالثرثار (يحب الكلام عن نفسه)، ويعتبره هوس عند عامة الناس، كما يطرح سؤالا آخر للقارئ حول ما الذي يجذب الرعاع وهم سفلة الناس إلى ساحات الإعدام، هل هي إنسانيتهم؟ هنا يجيب: أنت على خطأ، ثم يوضح بقوله أن الشعب ليس خاليا

[1] الرواية، ص128.

[2] الرواية، ص190.

من الإنسانية، بل لديهم مشاعر وأحاسيس، ويتجسد ذلك في أنهم لو كان باستطاعتهم أن يخلصوا المظلوم من الإعدام لخلصوه، لأن العدالة أحيانا تظلم أناسا من خيرة القوم، فكم من أناس حكم عليهم بالظلم وهم أبرياء، وهذا ما يحدث في يومنا هذا، صرح بعدها بأنه أخذ هذا الكلام عن جاك لأنه لا يحب أن يدعي لنفسه أفكار الغير.

النموذج الثاني عشر:

"وعارضته أنا مرارا وتكرارا، لكن دون فائدة ولا ثمرة. وما ردك في الواقع على من يقول لك: مهما تكن كمية العناصر التي أتكون منها فأنا واحد، "وواقع الحال أن لكل علة معلول واحد. فلم يكن لي قط أن أصنع سوى معلول واحد. وليست ديمومتي إذن غير سلسلة من المعلومات الضرورية". كان جاك يحاكم الأمور على ذلك النحو وفقا لتعاليم رئيسه ... مغامرات جاك"[1]

- معارضة ديدرو لجاك كما يبدو لم تجني فائدة، ثم طرح فكرة فلسفية كمثال لكيف كان جاك يحاكم الأمور، ثم راح يصف جاك فتبين له أن يتصرف مثله ومثلنا تقريبا، فهو لا يحب الظلم.

والإنسان الظالم، يشكر كل من يقدم له يد العون، وغالبا ما يكون متناقضا مثله ومثلنا أيضا لنسيان مبادئه في بعض الأحيان، بالإضافة إلى الظروف المسيطرة عليه أحيانا، لكن يرجع ديدرو ويمدحه بأنه طيب وصريح وعطوف ...الخ ولكن تظهر عليه مثلنا ملامح الحزن والغم حين يبدأ قصة غرامياته دون أمل في انهائها.

ثم بعدما يتوجه ديدرو للقارئ بنصيحة واتخاذ قرار إما أن يرضى ويتابع مغامرات سكرتير الماركيز ديزارسي وهذا لعدم توفر مغامرات جاك.

النموذج الثالث عشر:

[1] الرواية، ص191.

2 الرواية. ص 192.

"أما بعد أيها القارئ، فحكايا الحب هي المتداولة أبدا. فحكايا حب فاثنان فثلاث فأربع رويتها أنا لك. وثلاث وأربع حكايات حب أخرى تعتادك أيضا: إن ذلك لفيض كبير من حكايا الحب. وواقع الأمر من جهة أخرى أننا نكتب من أجلك أنت فينبغي إما الاستغناء عن إعجابك وتهليلك أو يقدم لك ما يروقك، وأنك تكون أنت قد اخترت حقا حكايا الحب ... وشأني أنا" 2

- تناول ديدرو في حديثه هنا قصص الحب والعشق والفائض الكبير منها الذي رواه لنا. وفي الحقيقة أنه يكتب من أجل القراء، لكي يعبروا عن رأيهم إما بالإيجاب أو بالسلب، ولكن "ديدرو" متأكد من أنهم سيختارون قصص الحب، وهذا صحيح، كلنا نحب قراءة القصص الغرامية، النصوص كذلك سواء نثرية أم شعرية، المدائح، الغزل، المسرحيات... كلها حكايات عشق ولن نمل منها أبدا على مدى الزمن سواء كنا صغارا أو كبارا رجالا أو نساء. ثم نراه يود أن تكون قصة سكرتير الماركيز ديزارسي قصة عشق أيضا، ثم يدخلنا في حيرة بأن لن تكون القصة كذلك، وربما يصيبنا الضجر ومن بعد يقول أنه لا يهمه وما دخله وما دخل القارئ، ولتكن ما تكن.

النموذج الرابع عشر:

"فهل باح بسره لتلك الماكرة أم لم يفعل؟ ذلك ما أجهله"[1]

- يتساءل "ديدرو" هنا عن إذا كان "هدسون" باح بسره للمرأة الماكرة أم لا، ثم يصرح بجهله لذلك.

النموذج الخامس عشر:

"ويا عزيزي القارئ، سامحني على المعنى الخاص بتلك العبارة، وعساك توافقني الرأي على أن الكلمة النزيهة يمكن أن تشوه كل شيء هنا، كما في عدد لا يحصى من الحكايات الجيدة، مثل حكاية الحديث بين بيرون، والمرحوم الكاهن فاتري على سبيل المثال – وما كنه

[1] الرواية، ص199.

ذلك الحديث بين بيرون والكاهن فاتري؟ – امضي فاسأل عليه ناشر مؤلفاته، الذي لم يجرؤ على كتابته، غير أنه لن يتردد كثيرا أمام سرده على مسامعك"[1]

- يعتذر "ديدرو" هنا من القارئ عن لفظة بذيئة ومنافية للأخلاق. أوردها في روايته (هذه اللفظة في الصيغة الفرنسية تتضمن لفظا بذيئا بعض الشيء)، كما أوضح أنه لو أورد لفظة عفيفة أو صريحة فيمكن أن تشوه المعنى وتغييره لذا أبقى اللفظة. كما طرح مثالا لحكاية الحديث الذي دار بين "بيرون"[2] والمرحوم "الكاهن فاتري"[3]، وما كنه ذلك الحديث حتى لم يجرؤ مؤلفه على كتابته.

النموذج السادس عشر:

"أيها القارئ، فيما هؤلاء الناس الطيبون يخلدون للنوم، لدي مسألة أقترح عليك مناقشتها ورأسك على مخدتك: وهي ماذا سيكون عليه الطفل المولود من رئيس الدير هدسون ومدام دولابومريه؟ قد يكون رجلا شهما – وقد يكون نذلا ساميا – سوف تقول لي ذلك صباح الغد"[4]

- يقترح "ديدرو" مسألة على القارئ ليناقشها حول مصير الطفل المولود من "هدسون" ومدام دولابومريه، فربما يكون رجلا شهما أو عكس ذلك، ويترك الإجابة صباح الغد، وهذا ما يسبب حيرة وتشوقا كبيرا للقارئ حتى يجعله يكمل قراءة الرواية ليعرف الحقيقة.

النموذج السابع عشر:

"أيها القارئ أنت مفرط في محاسبتك. صحيح أن الساعة المضنية وقف على سيدات المدينة، والساعة الطويلة من قول السيدة مرغريت"[5]

---

[1] الرواية، ص205.

[2] بيرون: (1689–1773) : كاتب من مدينة ديجون اشتهر بهجائياته.

[3] فاتري: (1697–1769) : أستاذ اللغة اليونانية في كوليج دو فرانس وعضو الأكاديمية.

[4] الرواية، ص207.

[5] الرواية، ص224.

- يتهم "ديدرو" القارئ بإفراطه في المحاسبة على السيدة "مرغريت". مضيفا أن الساعة المتعبة ممنوعة على سيدات المدينة، لكن مرغريت خالفت ذلك وانتظرت جاك لأكثر من ساعة.

النموذج الثامن عشر:

"كيف لرجل ذي حس سليم وأخلاق حميدة، ويتباهى بالإلمام بالفلسفة، أن يتلهى فيهرب بحكايات فاحشة هكذا؟ – أيها القارئ، تلك أولا، ليست بحكايات، إنها قصة، ولا أشعر أني مذنب وأنا أروي حماقات جاك، أكثر من سويتون بل قد أكون أقل منه، وهو ينقل إلينا حكايات فجون تيبيريوس. ومع ذلك فأنت تقرأ سويتون من غير أن تتوجه إليه بأي ملامة، فلم لا تعقد الحاجبين حيال كاتول ومارسيال وهوراس وجوفينال، وبيترون ولافونتين وكثيرهم وغيرهم؟... إنه مونتيني[1] "

- أوضح ديدرو هنا أن مغامرات جاك ليست بحكاية إنما عبارة على قصة كما يضيف أنه لا يشعر بالذنب وهو يروي مغامرات جاك أو كما سماها هو "حماقات جاك"، كما نجده قد شبه نفسه بمجموعة من الشعراء اللاتينيين الذين كتبوا هجائيات وقصائد ملحمية من جهة كتاباتهم والتي كانت معظمها حول الفجور والفسق ولكنه يؤكد أن كتاباته هو مقارنة بهم تعتبر أقل بكثير ومع ذلك يقرأها الأغلبية، مما أثار غضبه، فنجده بعدها يلقي باللوم على القارئ من جهة أن ما يقوله لا يرضيه، وأن كتابه (جاك المؤمن بالقدر) لن يقرأ الا من طرف فئة قليلة وهو عبارة عن لمامة باهتة من الأفكار مكتوبة من غير رونق ومن غير تنسيق، وحسب وجهة نظره يرى أن القارئ على خطأ.

ثم بعدها نراه ينعت القراء "بالمراؤون البشعون" ويدعوه وشأنه، وأن ينظروا لأنفسهم أولا ويحاسبوها بدلا من التذمر عليه وعلى كتاباته، وأنه ذو لسان بذيء وسفسطائي وقح ... وفي الأخير يقول أنه مترجم فقط لا غير. واختتم كلامه في الأخير بمقولة من أقوال مارسيال الهجائية يقول فيها:

[1] الرواية ص234-232.

(صحيفتي خليعة أما حياتي فطاهرة). وأرى أن هاته أحسن مقولة تنطبق على ديدرو حول كل ما ذكره سابقا.

النموذج التاسع عشر:

"فاتتني أن أقول لك، أيها القارئ، أن جاك ما كان ليمضي قط إلا وقربته ملأى بأفخر نبيذ، ويحملها معلقة بخطاف سرجه، وكلما قطع معلمه عليه قصته بسؤال طويل بعض الشيء، كان ينتزع قربته ليتناول جرعة زرنقة، فلا يعيدها إلى مكانها إلا حين يكف معلمه عن الكلام كما فاتتني أيضا أن أقول لك، إن حركة جاك الأولى في الحالات التي تتطلب التفكير، كانت في استجواب قربته ... وكل منهما هو الحبر الأعظم للقربة."[1]

- يصف لنا ديدرو هنا قصة جاك مع قربته المملوءة بالنبيذ الفاخر، والتي شبهها بالدلفية المحمولة "أي أنها بمثابة الكاهنة التي تجترح المعجزات وتتنبأ خاصة في الحالات التي تتطلب التفكير، وأنها تلوذ بالصمت حين تفرغ وهكذا حال جاك مع القربة. أورد بعدها أمثلة حول التنبؤات منها تنبؤ القربة، البقبوق ومن أشياعه، رابليه ولافار، وشابيل وشوليو ... الخ أما بالنسبة جون جاك روسو وأفلاطون فهما اللذان أطريا النبيذ الفاخر لكن من غير أن يشرباه.

النموذج العشرون:

"سوف تضيف قائلا إن ذلك كله حسن، ولكن ماذا عن غراميات جاك؟ أما عن غراميات جاك فليس من يعرفها سوى جاك نفسه"[2]

- هنا وكأن ديدرو يجيب على سؤال القارئ حول غراميات جاك فيجيبه بأنه هو أيضا لا علم له بها ويعرفها الا جاك وحده.

النموذج الواحد والعشرون

[1] الرواية، ص235-236.

[2] الرواية، ص236.

"وتتولاني الرغبة، أيها القارئ في أن أحدثك عن مولد البقبوق المحبوب والمعجزات التي رافقته وتلته وعن روائع عهده ونكبات اعتكافه. وإذا كان ألم الحلق الذي يعاني منه صديقنا جاك سيطول، فينبغي أن ترضى بتلك الواقعة التي آمل أن أطيل فيها لحين شفاء جاك واستئنافه قصة غرامياته... "[1]

- يبدو أن ديدرو يرغب في سرد قصة البقبوق المحبوب لنا، فقط إذا لم يتعافى حلق جاك، لكن إذا حدث العكس وشفي حلقه سيستأنف جاك قصة غرامياته.

النموذج الثاني والعشرون

"أما أنا أيها القارئ، فنفسي تراودني أن أسكته فأجعله يشاهد من بعيد، إما عسكريا مسنا على حصانه وهو يمضي مقوس الظهر مسرعا، أو فلاحة فتية تعتمر قبعة صغيرة من القش، وترتدي تنورة حمراء وتسلك الدرب ماشية أو على حمار... ولندع معلمه يتكلم"[2]

- نرى أن نفس الكاتب هنا تراوده لتغيير أحداث القصة وشخصياتها ويدخلنا في جو قصة أخرى، وكل هذا من أجل الامتناع عن سماع قصة غراميات جاك، ثم صرح بحبه للقصص لا للروايات وأنه سيكملها سواء أكانت ممتعة أم لا فهذا لا يهمه، كما نجده يتلاعب بالقارئ خاصة عندما تحدث عن رئيس الدير هدسون وعن موته أو عن حياته، فقد ترك الأمر بيده هنا، بالتالي نجده يتحكم بالشخصيات كيفما يشاء، ومع الأخير نجده غير رأيه وترك معلم جاك يكمل قصته.

ومن هنا تتضح شخصية ديدرو ودوره الجلي في التحكم في الأحداث والشخصيات، والتلاعب بعقل القارئ وبراعته في حرمان القارئ من الوصول إلى مبتغاه.

النموذج الثالث والعشرون:

"أراك أيها القارئ تتوقف هنا عن القراءة، فما حكايتك؟ آه أظنني فهمتك، فأنت راغب في رؤية تلك الرسالة. وما كانت مدام ريكوبوني لتتوانى عن اطلاعك عليها. وأنا على يقين من

[1] الرواية، ص237.

[2] الرواية، ص250-251.

أنك أسفت على تلك التي أملتها مدام دولابومريه على المرأتين الورعتين... وأن تواصل قراءتك[1]".

- وكأن الكاتب فهم سبب توقف القارئ عن القراءة، وكل هذا من أجل الرسالة وما كتب فيها كما ذكر سابقا أنها رسالة في غاية الرقة وفيها نوع من اللوم والشكوى، مما تزيد رغبة القارئ في قراءتها، لكن للأسف خيب ظنه مرة أخرى وأمره بالاستغناء عنها ومواصلة القراءة."

النموذج الرابع والعشرون

"هل ما يمنعني أيها القارئ، من أن أقوم بإلقاء الحوذي والخيول والعربة والسيدين والخدم في بركة موحلة؟ وإذا كانت البركة تخيفك، فهل ما يمنعني من أن أقودهم سالمين معافين إلى المدينة، لأجعل عربتهم تعلق بعربة أخرى تقل مجموعة من الشبان الآخرين السكارى ... لم يحصل شيء من ذلك"[2]

- ديدرو وهنا وكأنه يتحاور مع القارئ حتى يبين له مدى قدرته وبراعته في استبدال الأحداث أو الشخصيات، حيث أورد ثلاث اقتراحات إما إلقاء الخدم والخيول في البركة الموحلة، أو أن تعلق عربتهم بعربة شبان سكارى مثلهم فيحدث ما لم يكن في الحسبان، أو استبدالهم بالآنسة آغات وخالاتها، ولكن في الأخير لم يحصل أي شيء من هذا بل واصل أينما توقف.

النموذج الخامس والعشرون

"ووصلا في اليوم التالي ...إلى أين؟ أقول قول شرف إني لا أدري. وماذا سيفعلان في المكان الذي يقصدانه؟ كل ما يروقك أنت، فهل من عادة معلم جاك أن يتكلم في شؤونه إلى كل من هب ودب؟ ... وذلك مالا أزال أجهله[3]".

[1] الرواية، ص 258-259.

[2] الرواية، ص 268.

[3] الرواية، ص288.

- وصول جاك ومعلمه إلى مكان الذي لحد الآن ومنذ البداية لم نعرف عنه شيئا وكذلك الكاتب. ولا ما سيفعلان، وكما قال ديدرو أنها لن تستغرق أكثر من 15 يوما، ولكن هل ستنتمي نهاية حسنة أم أنها ستؤول بالفشل، ذلك ما يجهله، ويتضح أننا سنعود لنقطة البداية.

النموذج السادس والعشرون

"وأنا أتوقف لأني قلت لك عن هذين الشخصين كل ما أعرفه عنهما. وغراميات جاك؟ قال جاك مئات المرات أنه مكتوب فوق أنه لن ينهي قصته، وأنا أرى أن جاك على حق. وأرى أيها القارئ، أن ذلك يغيظك. لا بأس، استأنف حكايته من حيث تركها وواصلها وفق هواك ... فأثبت لي أني أخطأت"[1]

- رجع بنا الكاتب هنا إلى نفس الموضوع الذي يتكرر منذ بداية الرواية ألا وهو غراميات جاك! والكاتب يقترح على القارئ استئناف الحكاية من حيث تركها ويواصلها وفق هواه، وهذا ما يجعل القارئ في حالة من السخط على نفسه وعلى الكاتب وعلى الشخصيات، لأنه في النهاية يتضح أن كل شيء خاضع لمزاج الراوي. ثم يضيف أنه سيقرأ بعض المذكرات ويوافينا بالحكم النهائي في ظرف أسبوع.

انقضى الأسبوع، وقرأ المذكرات وعثر على حلول ثلاثة للنهاية فيقول:

- أن الأول والأخير مبتكرين، أما الوسط فمحرف ومدسوس.[2] وبعد الإطلاع على الحلول الثلاثة التي أوردها ديدرو في النهاية يقع القارئ في حيرة بينهم، لأن هدف ديدرو هنا من الحلول الثلاثة هو أن يترك النهاية لفطنة القارئ.

[1] الرواية، ص298-297.

[2] الرواية، ص298-301.

خـاتـمـة

خاتمة

وفي الأخير خلصنا في نهاية بحثنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1. ظهر الاهتمام بالميتاقص بصفته تقنية جديدة مع عصر الحداثة، إلا أن لها جذورا تاريخية ضاربة في القدم.
2. الميتاقص يكسِر الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي.
3. الميتاقص هو تجاوز للرواية الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة.
4. إن رواية "جاك المؤمن بالقدر" لدنيس ديدرو، رواية تزودنا بالتحليل الفلسفي الدقيق والعميق لصفة (التناقض) في عصر التنوير التي تمثل العناية الرئيسية لكثير من الباحثين.
5. يعد ديدرو من فلاسفة عصر التنوير فهو فيلسوف فرنسي، واعتنى بالبحث في موضوعات عدة في الفلسفة والدين والسياسة والجمال والقانون والطبيعة والحرية، فقد تنوع في طرح أفكاره خاصة في القضايا التي تهم الإنسان.
6. أساس الجمال عند "ديدرو" يكمن في التناسق والتنظيم والترابط بين أجزاء الموضوع الجمالي، نحن ندرك الجمال عند "ديدرو" من خلال الادراكات الحسية التي نستقبلها عن طريق العالم الخارجي تكون صور في الخيال عن طريق ملكة العقل وهذا ما قام به من خلال عمله الروائي.
7. جسّد "ديدرو" الأحداث التي مر بها على شكل موضوعات فنية سواء في أعماله الروائية أو في فن التمثيل أو غيرها وقام بنسج أحداثها في صور لها أبعاد فلسفية.
8. إن الأفكار التي طرحها في أعماله الروائية تعبر عما يعانيه الإنسان في ظل الواقع المعاش، إذ عاش ديدرو في ظل صراعات سياسية وعرقية واجتماعية وهذا ما انعكس على أفكاره.
9. لقد أكد "ديدرو" أن هناك توافق بين التفكير الفني والفلسفي إذ أنه حاول أن يبحث عن تناقضات في الموضوعات التي طرحها وهذا يعد جزءا من منهجه الفلسفي في أعماله الروائية، وهي تعد تناقضات تمثل روح العصر الذي كان سائدا في تلك الفترة.

10. وهنا في روايته (جاك المؤمن بالقدر) تكمن جمالية الأدب، فقد جسد شخصيات تطرح موضوعات فلسفية تهم الإنسان مثل: الحرية والدين والسياسة والجبرية وغيرها...

11. الميتاقص ظاهرة أدبية تحاول أن تسبر غور العلاقة بين القص و الواقع , منتهجة في سبيل ذلك تقنيات فنية مقصودة تحيل الى العلاقة بين النص و المبدع و الواقع, متزرعة برؤية ذاتية ناقدة للكتابة كصنعة تنسج عالما موازيا للواقع (و ليست كحرفة تنقل الواقع) يتدخل فيها الكاتب بوعي للتأكيد على وقوفه على الحد الفاصل بين الفن و الواقع.

12. عانى مصطلح (metafiction) من فوضى الترجمة, اذ يمتلئ قاموس النقاد العرب بترجمات مختلفة له مثل: نقد النقد , و القص الشارح, وماوراء الرواية, الميتاقص, الميتارواية, و الرواية الشارحة, و غيرها, و الباحث يرى ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد, و يفضل مصطلح الميتاقص.

13. يعد الميتاقص ثورة على المواضعات السردية القديمة التي اعتمدت أحادية الصوت, و أحادية المقومات السردية, و الخطية في سرد الأحداث.

ومن هنا يتبين لنا أن (ديدرو) اعتنى عناية كبيرة بإنسانية الإنسان وحاول أن يرفع من شأنه، فبه تتطور الأمم وتنهض، كما حاول الغوص في الواقع الذي كان سائدا في عصره، إذ الصراعات الدينية والاجتماعية والسياسية هي التي همشت الإنسان، فأرادا هو النهوض به وبقدراته اللامحدودة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- دنيس ديدرو: جاك المؤمن بالقدر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2000

ثانيا: المراجع

1-المعاجم

1- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان / سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

2-الكتب باللغة العربية :

2- احمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
3- احمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع / دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
4- جميل حمداوي: الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2018.
5- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
6- عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2001.
7- محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية الجديدة "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج.م)، باقة الغربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
8- محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

9- محمد البارودي: الرواية العربية والحداثة، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.

10- محسن جاسم الموسوي: انفراط العقد المقدس منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999.

3-الكتب باللغة الأجنبية

12- BALZAC : le père Goriot, collection l'Art du mot, les éditions maghrébines, Casablanca, édition, 2008.

13-Barbara hardy : Tellers and listeners, the narrative Imagination, lond the Athlone Presse, 1975.

14- Susan Smiaderlanser: the narrative Act, Princeton, new Jersey, Princetown university, 1981.

15- Elisabeth Gulich: narrative Analysis An interdisciplinary dialogue, poetics International Review For the theory of literature, Vol-15, (1-2),1980.

16- Françoise Van Rossum-Guyon : métadiscours et commentaire esthétique chez Balzac : quelques problèmes, indegrés ,1980.

17-Jerzy Pelc: on the concept of narrative, in semiotica, III, 1917.

18- Shlomith Rimmou Kenan: narrative Fiction contemporary Poetics, London, and New York, Methuen, 1983.

19- Gérard Genette : Fingures III, Paris, seuil, 1972.

20- Georges Duhamel : essai sur le roman, Paris –marcel Lesage, 1925.

21- Cloud Bermond : la logique des possibles narratifs, in communication, paris, seuil, 1966.

22- Linda Hutchéon : modes et Formes du naracissme littéraire in Poétique, 1977.

23- Margaret A-Rosé: Parody, Meta, Fiction, London,1979.

24- Partricia Waugh: metafiction the theory practice of self-conscious: fiction, Methuen, London, New York, 1984.

25- Tzvetan Todorov : les catégories du récit littéraire in communication, Paris, seuil, 1966.

26- W. Bronzwaer: Implied Author, extradiegetic narrator and public Reader: Gerard Genette's narrator logical model and the reading version of Great expectation, in néophilogus, 66th Vol, 1978.

4- الكتب المترجمة

27- اميرتو ايكو: آليات الكتابة السردية، ترجمة : سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

28- بيتر بروكر :الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995.

29- بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

30- برندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة المتخيل النظرية، ترجمة: السيد امام المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

31- تمارا دلوكج :افتتاحات فلسفة التنوير (دينيس ديدرو)، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

32- جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2016.

33- ديدرو: جاك المؤمن بالقدر، ترجمة: عبود كاسوحة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2000.

34- فريدريك لوبيز: الدروس الأولى في الفلسفة، ترجمة: علي بوملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.

35- ف. شلوفسكي :(بناء القصة القصيرة والرواية)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

36-فانسون جوف: شعرية الرواية، ترجمة :لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

37- هيي ساوما: ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما: ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

5- المجلات

38- سعيد يقطين: (الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، العدد (70-71)، شتاء-ربيع،1993

39- فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، سنة 01، العدد 2، شتاء 2013.

40- محمد مستجاب: جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتاقص، مجلة سرديات، العدد 28، (افريل، مايو، يونيو)، 2018.

41- محمد عزالدين التازي: (مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي)، مجلة الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، العدد 49، تشرين الأول، 1988.

6- الرسائل الأكاديمية

أ- الدكتوراه:

42- احمد حسن يوسف خريس: عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 2000.

ب- رسائل الماجيستر:

43- آمنة الشاوي: الميتاقص في رواية ايزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية لواسيني الأعرج، مخطوط رسالة ماجيستر، في الأدب الجزائري، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2017-2018

7- المواقع الالكترونية

44- جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الكلمة http://www.Alkalimah.net

45سعيديقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، موقع :

http://archive-alsharekh .org.

46- كمال الرياحي: الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية خشخاش لسميحة خريس أنموذجا، موقع ديوان العرب موقع رقمي، 3 يونيو 2004م , // : www.diwanalarab.com/spip.php ! article 163.

فـــهـــرس

فهرس المحتويات

	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ.ب**
الفصل الأول: الميتاقص بين الابداع والنقد	
1-الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات	**5**
2-مفهوم الميتاقص في الدراسات الغربية	**10**
3-مفهوم الميتاقص في الدراسات العربية	**12**
4-نشأة الميتاقص	**14**
5-الميتاقص والمرجعية ما بعد الحداثية	**19**
6-وظائف الميتاقص	**23**
الفصل الثاني: تجليات الميتاقص في رواية جاك المؤمن بالقدر- لدنيس ديدرو-	
1- الميتاقص من خلال العتبات	**28**
2- ميتاقص الشخصيات	**31**
3- ميتاقص القراءة والتلقي	**34**
4- نماذج ميتاقصية	**37**
خاتمة	**53**
قائمة المراجع	**55**
الفهرس	**61**
ملحق	

ملحق

نبذة تاريخية عن حياة ديدرو:

ولد دنيس ديدرو بتاريخ الخامس من أكتوبر "1713"، ابن السكاكيني ديديه ديدرو (1685–1759)، وأنجليك فينيون (1677–1748)، في مدينة لانغر في فرنسا، وولدت أخته دينين عام 1715، ولقبها "الأخية"، ثم أخوه ديديبه عام 1722، والذي دخل سلك الكهنوت فصار رئيس دير، فظلت علاقته مع أخيه الفيلسوف عاصفة على الدوام.

كان ديدرو ابنا لصانع أدوات فضية يحظى باحترام كبير، ومع أنه لم يدخل الكنيسة فإن شعره قُص مثلما يقص شعر الرهبان المبتدئين، إذ تلقى تعليمه في البداية من اليسوعيين في لانغر. درس "ديدرو" في باريس بين عامي 1729 و1732 في كلية "هاركوت" أو في ليسسيلويس دي غوانت – وربما* في كلتا المؤسستين التعليمتين – وحصل على درجة الماجستير في الآداب من جامعة باريس بتاريخ الثاني من سبتمبر عام 1732.

بعد ذلك درس القانون بوصفه موظف تحت التدريب في مكتب كليمونت لكنه كان أكثر اهتماما باللغات والأدب والفلسفة والرياضيات المتقدمة. فقد نال شهادة تؤهله تدريس الفنون عام 1732، ثم درس اللاهوت في السوربون حتى 1735. عمل أيضا ناشرا بالأجرة، إذ كان يكتب خطابات بعثات التبشير ومواعظها.

تزوج سرا من فتاة من عامة الشعب تعمل في الخياطة عام 1741، لأنه لم ينل موافقة أبيه، ورزق بأطفال لم تكتب لهم الحياة، عدا "ماري" التي تزوجت قريبا لها من لانغر، وحملت فيها بعد اسم "مدام فاندول".

باشر ديدرو من عام 1742 حتى 1749 أعمالا في الترجمة عن الانجليزية، والتقى بالفيلسوف جان جاك وكون صداقة معه، كما التقى كذلك "بكونديلاك ودالامبير".

بعد انجازه موسوعة المعارف الفرنسية، وقع مع أصحاب المكتبات الشركاء عقدا للبدء بنشر الموسوعة. ظهر له عام 1746 كتاب "الأفكار الفلسفية" لكنه احتجز ثم أُحرق، فصارت كتبه تُتناقل سرا، ومنها "المجوهرات الفاضحة"، ثم "رسالة حول العميان" التي سجن بسببها مئة يوم عام 1749.

ظهر البيان التمهيدي للموسوعة عام 1750، وبدأت تظهر بمعدل مجلد واحد كل عام، وكان العمل فيها يتعثر بسبب ما يمارسه الموالون للكنيسة من ضغوط على الفلاسفة، واستمر العمل فيها سرا بعد أن أُبطل ظهورها بمرسوم عام 1759.

ارتبط ديدرو بعلاقة عاطفية، نادر مثيلها، "لوين هنرييت" التي عرفت باسم "صوفي فولاند" منذ عام 1755 وحتى نهاية حياته، وكان لرسائله إليها الفضل الأكبر في الكشف عن جوانب هامة من حياته وأعماله، كانت ستظل مجهولة.

تعرض ديدرو عام 1761 بكتابة "ابن شقيق رامو". وفي عام 1766 رُفع الحظر عن الموسوعة فظهرت مجلداتها العشرة الأخيرة تباعا، وكان يُوالي نشر رسائله وأبحاثه في إعداد "المراسلات الأدبية" وكتب عام 1771 رواية "جاك المؤمن بالقدر" ثم ملحق رحلة بوغنفيل".

دُعي ديدرو عام 1773 من قبل الإمبراطورة كاترين الثانية، لزيارة روسيا، بعد أن عمت شهرته بلدان أوروبا كلها، من أجل أن يضع منهجا للتعليم من لمرحلة الابتدائية حتى الجامعية. وقد بلغ سمع الإمبراطورة أنه في ضائقة مالية، فاشترت منه مكتبته الخاصة، على أن تظل في بيته وتحت تصرفه طول حياته بالإضافة إلى أنها عينته أمين مكتبة براتب سنوي مدى لحياة.

في 1777، بدأ ديدرو بالتعاون مع الأب رينال، بوضع "تاريخ الهندين" الذي أمر البرلمان بحجبه عام 1781.

وشهد في الأعوام الستة الأخيرة، معارفه ومعاصريه. لاسيما الذين عملوا معه في الموسوعة عشرات الأعوام، وهم يتوارون واحدا إثر واحد: روسو*، فولتير، كوندياك، دالامبير وأخيرا صوفي فولاند التي توفيت في 22 فيفري 1783.

تقاعد ديدرو وانعزل في حياة عائلته الخاصة، إذ شعر بحزن كبير بعد موت "صوفي فولاند"، عاش بعدها عدة أشهر حتى توفي نتيجة جلطة دموية في الشريان التاجي.

وفي اليوم الأخير من جويلية 1784 انطفأت شعلة الحياة في جسد ديدرو، الكاتب والأديب والفيلسوف، الذي يصح فيه دون من عداه القول، إنه في فرنسا، وحتى يومنا هذا: شاغل الناس.